

Revista

1 • 1996

MUZEELOR



MINISTERUL CULTURII

REVISTA MUZEELOR

— PUBLICAȚIE TRIMESTRIALĂ —

ANUL XXXIII

nr. 1 • 1996

Revistă finanțată de Ministerul Culturii

●
Redactor șef: Gavrilă SARAFOLEAN

●
Prezentarea grafică și tehnică: Anghel PAVEL

●
Corectura asigurată de serviciul de corectură al Casei de Presă și Editură „Cultura Națională“

●
Redacția: Calea Victoriei nr. 120, cod 70 179, sector 1, București, telefon 615 59 78

●
Administrația: Casa de Presă și Editură „Cultura Națională“, Piața Presei Libere nr. 1, cod 71554, sector 1, București, telefon 223 15 10, interior 1405

●
Abonamentele se fac la oficiile poștale sau difuzorii de presă

●
Abonamentele pentru străinătate se realizează prin ORION-SRL, Splaiul Independenței nr. 202 A, Sectorul 6, București, telefon: 17 34 07, FAX (400) — 424 169

●
R.M. ISSN 0035—0206

●
COPERTA I: Ștefan Luchian, *Bătaie cu flori la Șosea*

COPERTA IV: Muzeul etnografic în aer liber de la Bujoreni, jud. Vâlcea

S.C. „UNIVERSUL“ S.A. c. 1323

EXPOZIȚIA „ELEMENTE PERENE ÎN PORTUL TRADIȚIONAL ROMÂNESC”

MARIA BUCUR

Continuând să valorifice, cu generozitate, bogatul patrimoniu pe care îl deține, Muzeul Etnografic din Târgu Mureș a oferit publicului o expoziție tematică menită să se constituie într-un omagiu adus muncii acelor care din timpuri străvechi au locuit acest spațiu geografic, slujindu-și cu credință glia, dând viață tuturor trăirilor sufletești ce au căpătat sens prin limbă, port, credință, obiceiuri, datini.

Expoziția a urmărit o anumită temă structurată pe un șir de idei conducătoare. Tematica reprezintă concepția în plan teoretic a materialului cu care trebuie să se illustreze scopul propus, iar totalitatea obiectelor expuse se constituie într-un sistem.

Din dorința ca expoziția să aibă un rol didactic și educativ, realizarea sa a urmat în mod obligatoriu demonstrarea temei: „Elemente perene în portul popular tradițional românesc”.

Ideea conducătoare a expoziției a fost aceea de a oferi publicului vizitator materiale concrete și ilustrative cu ajutorul cărora să se pună în evidență elementele de perenitate în portul popular românesc.

Stabilirea elementelor de bază, pe fondul cărora s-a alțoit și a crescut portul românesc, reclamă, în primul rând, existența documentelor materiale care le atestă existența, cere stabilirea

elementelor etnice care și-au adus contribuția lor culturală.

Materiale care să demonstreze existența unui anumit tip de port autohton specific apar pe basoreliefurile Columnei lui Traian de la Roma și ale Monumentului de la Adamclisi, cu reprezentări de populații geto-dace. Consemnând luptele și victoria romană asupra Daciei, aceste reprezentări sunt mărturii autentice ale portului populației autohtone geto-dace, populație care a constituit unul din elementele principale în procesul etnogenezei poporului român.

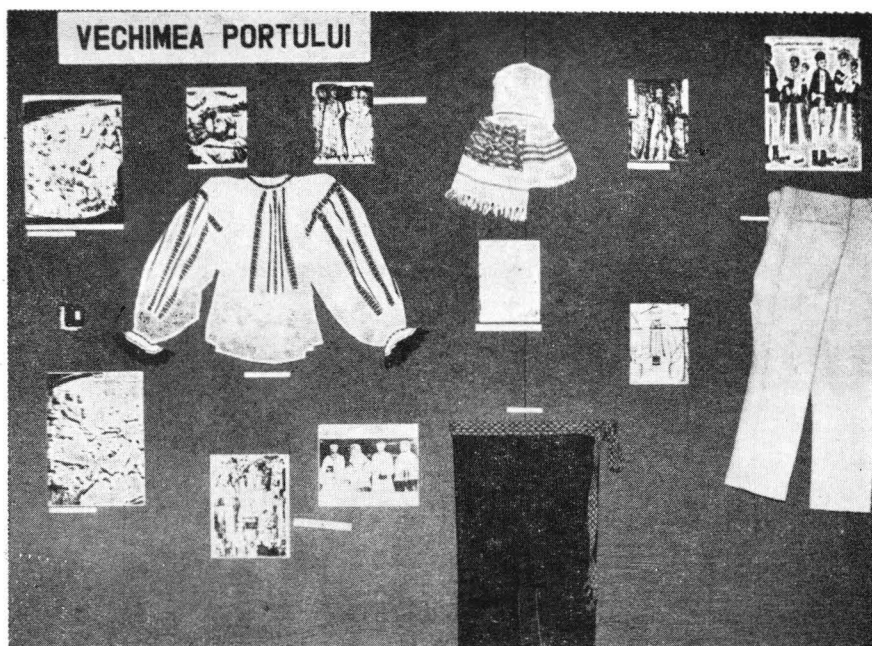
Cu aceste mărturii ale vechimii portului popular tradițional românesc începe expunerea noastră prin subtitlul „Vechimea portului” — ce cuprinde reproduceri fotografice de pe Columna lui Traian și de pe monumentul de la Adamclisi. S-a subliniat, astfel, vechimea, câtorva piese de port ca : fota, cămașa, ițarul, învelitoarea capului, alături de care s-au etalat obiecte tridimensionale existente în colecția muzeului.

Mărturiile privind acest port încep să fie mai numeroase. Atestări documentare prin texte și gravuri, ne dau importante indicații în ce privește structura și evoluția portului popular românesc. După reprezentările de țărani români în port popular, în lupta de la Posada (1330) aflate în Cronicon Pictum Vindobonense de la 1358, apar imagini de femei

în costume populare în picturile bisericilor, după cum se subliniază și în expoziție prin cele cinci reproduceri ale unor ctitori de biserici ortodoxe românești, îmbrăcați în port popular tradițional.

Urmează date privind portul popular românesc în lucrările unor călători străini prin Țările Române, susținute de stampele ce le însoțesc. Aceste mărturii sunt completate, în secolul al XIX-lea, de schițe, acuarele, gravuri ale unor pictori străini și români, dintre care : M. Bouquet, Raffet și Carol Popp de Szathmary sunt prezenți în expoziția noastră.

Pornind de la croi și cele două tipuri principale de cămăși femeiești : cămașa dreaptă și cea încrețită în jurul gâtului, au apărut celelalte variante, vechi și ele, linia lor evolutivă putând fi urmărită documentar începând chiar cu reprezentările de pe Columna lui Traian și metopele de la Adamclisi. Claritatea croiului și rolul decorativ al liniilor pot fi urmărite ușor la cele expuse, ele fiind grupate astfel : cămașa cu ciupag ; cămașa cu galon ; cămașa cu altiță ; cămașa cu umăr ; cămașa cu umăr și șir ; cămașa cu tablă ; cămașa cu râuri ; cămașa cu platcă.



Configurația portului popular românesc vădește, în cadrul stilului său unitar, o mare varietate morfologică și artistică zonală, determinată de cauze istorico-economice diferite.

Pentru a putea încadra portul popular românesc complexului etnografic, se impune analiza, în evoluția sa istorică și sub aspect tipologic, celor mai importante piese componente ale sale.

Cămașa femeiască este piesa de bază a portului femeiesc, cea mai bine chibzuită și echilibrată prin linie, croi și dispunerea ornamentelor.

Catrințele purtate în față și în spate sau două șorțuri apar în toate regiunile țării, ca piese exclusive sau alături de alte tipuri.

O tipologie a catrinței nu poate fi făcută, ea având, cu variații doar de dimensiuni, aceeași formă în toate regiunile în care apare. De aceea, noi am făcut o categorisire a lor după compoziția ornamentală : catrințe cu trup vânăt ; catrințe învârgate ; catrințe cu trup negru lucrate cu fir metalic.

Învălițoarea capului, atât de importantă în viața de zi cu zi a țărăncii, și



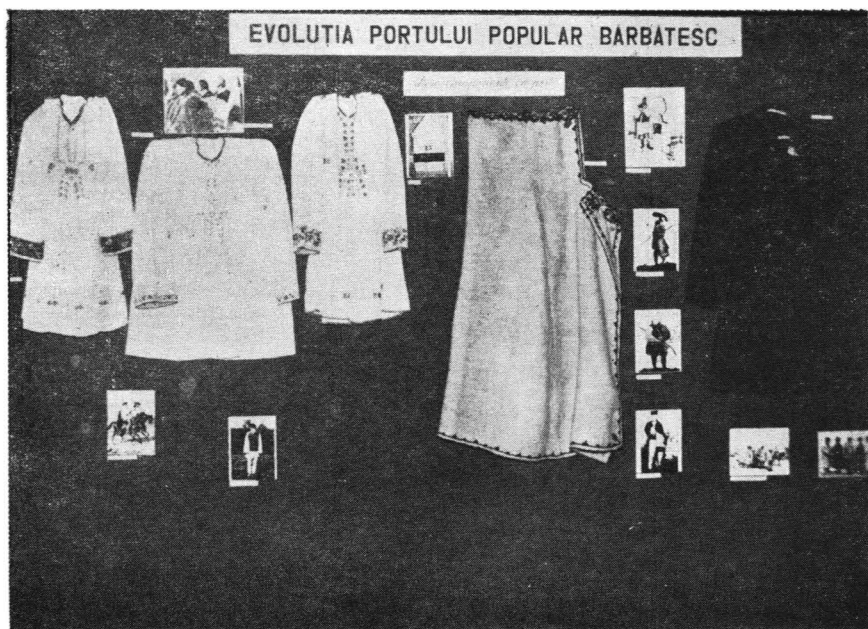
cu atât mai mult în cazul îndeplinirii unor ritualuri, în expoziție se regăsește în piese ca : ștergare și năfrâmi din pânză sau lână de diferite culori și ornamentații.

Portul bărbătesc are multe elemente de perenitate în evoluția sa, dar spre deo-

sebite de cel femeiesc este mai simplu și mai exact.

Pantalonul apare reprezentat pe me-topele de la Adamclisi și pe Columna lui Traian în reproduceri foto, iar ca obiect s-au expus cioareci.

Trecerea de la cămașa bărbătească



dreaptă la cea cu barburi se realizează în expoziție cu ajutorul unor piese de o deosebită frumusețe în ce privește croiul și ornamentul.

Una din piesele de rezistență în portul popular bărbătesc este gluga. Jocul și sumanul încântă prin colorit și ornamentică, demonstrându-se, totodată, funcționalitatea acestor piese prin câteva fotografii.

Unită sub genericul „La muncă, la joc, tot satul la un loc”, este expusă o suită de costume populare din zona județului Mureș, însoțită de o serie de aspecte surprinse pe peliculă fotografică.

La muncă portul este simplu, amplu, croit pentru a da posibilitatea de mișcare și pentru a păstra igiena corpului. Bărbatul la arat poartă pantaloni largi, obiele legate până la genunchi, cămașă largă legată la brâu cu un șerpar lat pentru a-i proteja spatele.

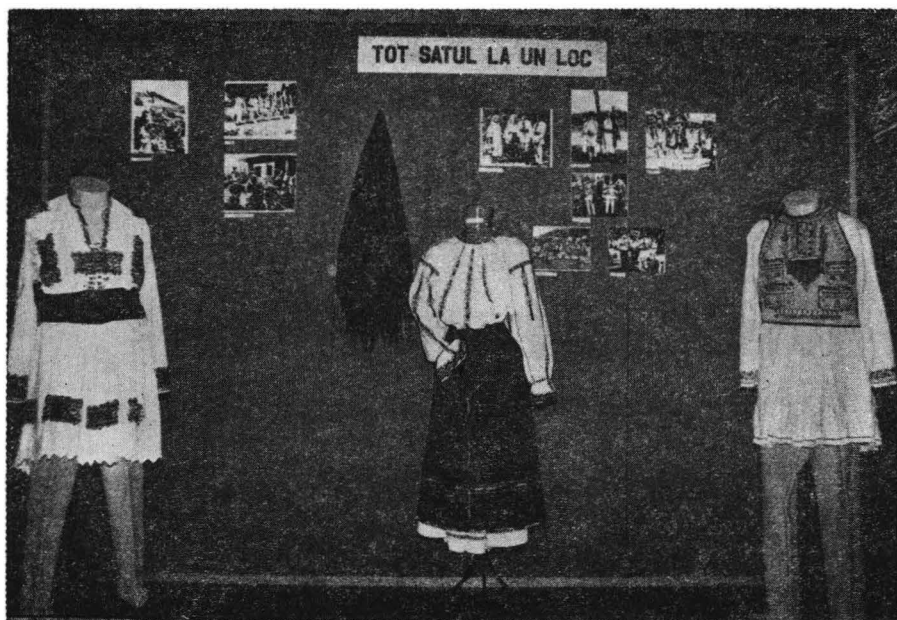
La joc portul este cel de sărbătoare, la fel și la celelalte momente din viața omului pe care le petrece împreună cu tot satul: nașterea cu botezul, cununia cu nunta, moartea cu înmormântarea, și la sărbătorile de peste an.

Costumele cu toate piesele componente expuse pe manechine, așezate în horă,



reprezintă clar caracteristicile etnografice din județul Mureș.

Costumul format din: cămașă, poale, fotă, purtat pe valea Mureșului în zona Stânceni — Toplița, se aseamănă mult cu portul moldovenesc de peste Carpați.





Catrința cu trup vânăt pusă pe o cămașă lungă cu ornament sub formă de ciupag reprezintă portul tradițional din Câmpia Transilvaniei. Este prezent și portul de pe Valea Târnavelor, elegant și sobru, cu cămașă brodată cu negru, catrința învărgată în spate și „șurtă” în față. De o deosebită ținută este costumul format din rochia cu lăibăruț și șorț în față, purtat în tot județul.

Portului bărbătesc îi demonstrăm pe renitatea prin expunerea a trei costume, unde ițarul, cămașa, șerparul și sumanul dau fiecărui costum nota caracteristică a zonei.

Prin ornamentală, colorit și croi, portul își primește identitatea.

În ansamblu, expoziția a pus în valoare, ca idee centrală, felul de a fi al

poporului nostru, respectul său pentru muncă, participarea întregii colectivități la evenimentele anuale, tradiționale, încercând să explice vizitatorului, aflat în pragul secolului XXI, noțiuni și fapte legate de viața materială și spiritualitatea românească.

SUMMARY

Continuing to valuing with generosity the wealthy patrimony which the Ethnographic Museum of Targu Mures is hold, offered to the public a themes exhibition destined to constitute in a homage brough of work of those which of ancient times that lived this geographical space serving with faith their land, giving life of all spiritually lives that had got meaning through language, port, faith, habits, customs

EXPOZIȚIA „TEXTILELE ÎNTRE UTILITATE ȘI ARTĂ”

MARIA DANEȘ, ANA MARIA SZÖKE

Din momentul apariției — în neolitic — a torsului și a țesutului, textilele au însoțit omul în cursul întregii sale istorii. Cu destinație dublă — utilitară și decorativă — legate de viața de zi cu zi, ele reflectă rapid și direct evoluția civilizației materiale, și spirituale, concretizând în limbajul lor specific aspectele vieții economice și sociale dintr-o perioadă istorică dată. Aceste considerente ne-au îndemnat la organizarea expoziției „Textilele între utilitate și artă”, la prezentarea valoroaselor piese aflate în Colecțiile Muzeului Brukenthal, Muzeului de Istorie Sibiu, ale Muzeului Național de Istorie a Transilvaniei din Cluj-Npoca, ale Muzeului de Etnografie din Brașov și ale Muzeului județean Mureș din Târgu-Mureș, expoziție vernisată la 18 mai 1995, de ziua Internațională a Muzeelor, și organizată la Muzeul de Istorie din Sibiu.

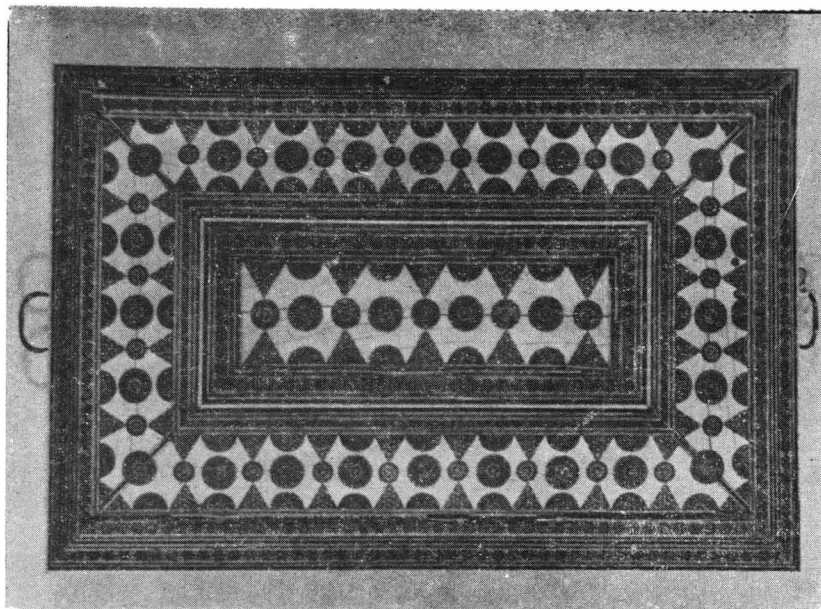
Ea a cuprins peste 200 de exponate, etalate într-un spațiu de 81 mp, în 28 de vitrine închise și pe 5 panouri libere, montate pe pereți. Mijlocul liber al sălii s-a valorificat prin expunerea unui val-trap de catifea verde, brodat cu fir de aur și argint (de la începutul secolului al XVIII-lea), și a două lădițe pictate din secolul al XVIII-lea.

Expoziția s-a constituit, în principal, din țesături, broderii și dantele, menite să servească drept vestimentație, parametre bisericești sau decor de interior,

structurate în două compartimente : textile de import și textile locale, respectând succesiunea cronologică.

Pentru a reda o imagine cât mai completă a acestui domeniu de manifestare a iscusinței și a măiestriei ce constituie arta textilelor, am considerat binevenită includerea în tematică și a unor modele de broderie desenate sau cusute, precum și a unor ustensile și accesorii auxiliare pentru cusut și brodat : suveicuțe, degetare, port-acé, casete cu pernițe de ac, menghine pentru dantelă, lupă, centimetru, foarfecă, fier de călcat, o frumoasă casetă pentru lucru de mână, intarsiată cu fildeș, din secolele XVIII—XIX, completate cu imagini de interior înfățișând scene de lucru. Am început circuitul expozițional cu acest grupaj, folosindu-l drept introducere în temă.

Textilele de import sunt prezentate mai întâi (într-o vitrină mare, verticală de 90/120 cm) de o casulă venețiană din catifea vișinie broșată cu fir de argint aurit, decorată cu rodii așezate în câmpuri oval-ascuțite, aparținând goticului târziu (sfârșitul secolului al XV-lea). Partea din față este ornamentată cu o cruce latină simplă, de mici dimensiuni, cusută cu fir de argint aurit. Partea dorsală poartă o cruce latină de dimensiuni mari, compartimentată în 6 câmpuri verticale și 2 transversale, cu figuri de sfinți, brodate în relief cu



Casetă pentru lucru de mână, intarsiată cu fildeș, secolele XVIII – XIX

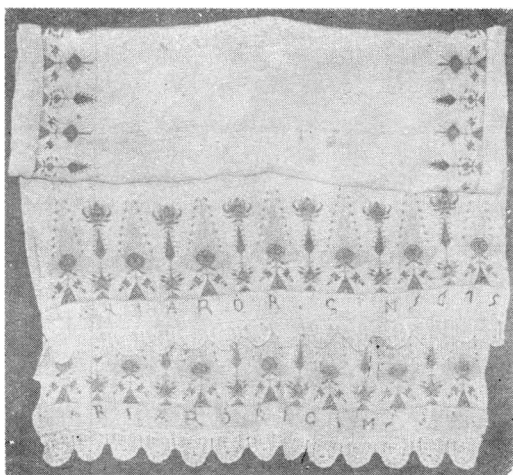
fir de argint și mătase policromă, lucrată într-un atelier nord-italian. Alături de casulă se află trei figuri de sfinți, o mână dreaptă, o mână stângă cu o sabie de argint în miniatură și o Madonă cu pruncul, brodate în aceeași tehnică și datând din aceeași perioadă ca și crucea casulei. (Aceste fragmente sunt desprinse, posibil, tot de pe o cruce brodată a unei casule.)

Pe un panou liber de 2/2 mp. am expus două valoroase catifele de Scutari („Us-

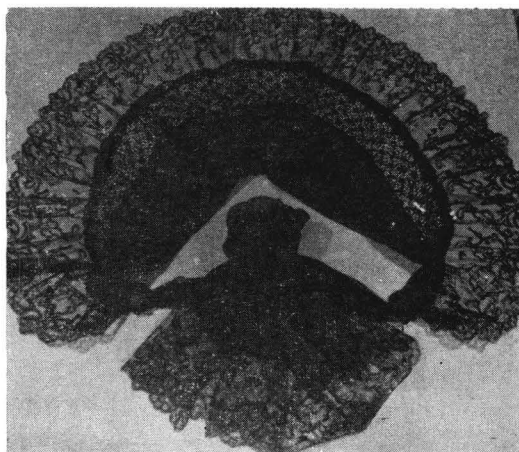
küdar”), foarte căutate și apreciate pe piețele europene în sec. XVI–XVII, secondate de două piese de proveniență italiană, datând din aceeași perioadă. Dolmane de catifea – decor și rochițe de brocart italian din sec. XVII, expuse într-o vitrină mare de 90/120 cm, le continuă șirul.

În alte două vitrine de aceleași dimensiuni am ilustrat arta textilelor din secolul al XVI-lea, printr-o cruce dorsală brodată în relief, cu structura și tratarea

Față de altar



Garnitură decorativă din dantelă



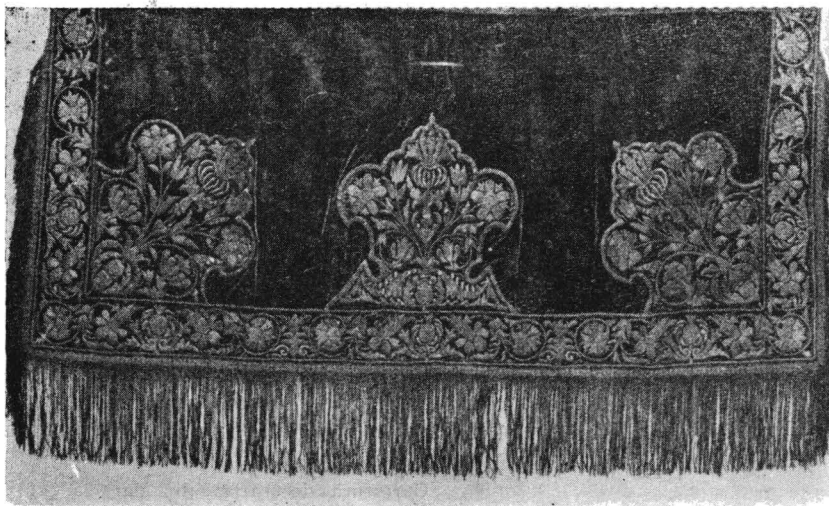
personajelor specifice acestui veac, respectiv printr-o dolmatică de Paști, confecționată din brocart de catifea cu un bogat decor vegetal, ambele de proveniență italiană.

Un spațiu vast (6 vitrine verticale) le-am destinat țesăturilor franceze sau de tip francez, produse în ateliere central-europene, datând din secolul al XVIII-lea : parametre bisericești, elemente de pluvial, acoperământ de potir, o casulă și veșminte laice (fuste, corsaje, plastroane), urmărind fazele evoluției lor stilistice.

Compartimentul textilelor de import se încheie cu piese de vestimentație din sec. XIX — început de sec. XX : o rochie de damasc de mătase neagră, ac-

tase colorată (mai mult sau mai puțin răsucite), sârmă și fir de argint aurit sau de argint, dar și firul subțire de lână.

Broderia secolelor XVII—XVIII a fost amplu reprezentată (pe un panou liber, 4 vitrine verticale și 4 vitrine pupitru) începând cu broderii renascentiste, însoțite de piese decorate cu motive orientale, mult agreate în broderia transilvăneană din această perioadă : port-harturi, borduri, căpătâie de pat, acoperăminte de sfânta masă. O pondere considerabilă a revenit somptuoaselor broderii baroce din sec. XVIII — adevărate creații artistice : fustă și basma brodată, ansamblu format dintr-o casulă și un acoperământ de potir, acope-



Valtrap, catifea verde, broderie cu fir de aur și argint, mijlocul secolului al XVII-lea

cesorii, garnituri decorative (dantele belgiene și franceze).

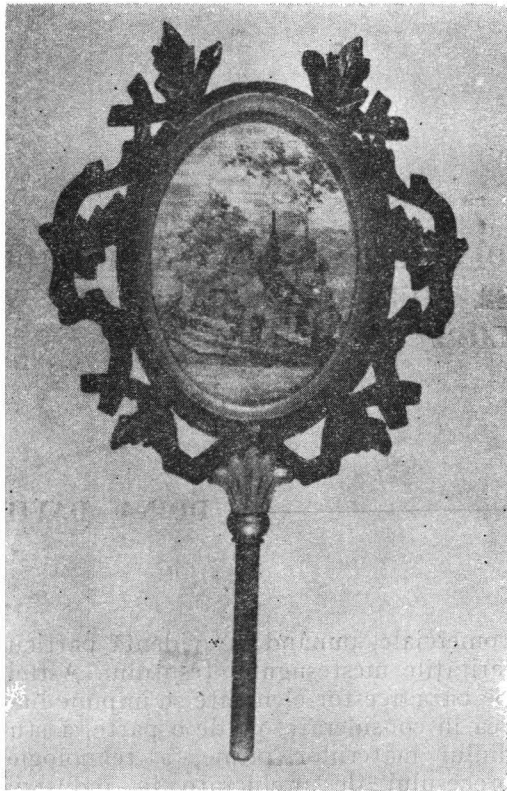
Numărul mare al textilelor de import, pe de o parte, demonstrează faptic legăturile comerciale ale Transilvaniei cu marile centre europene și orientale, pe de alta, oferă informații cu privire la nivelul economic și cultural al orașelor transilvănene în epoca dată.

Țesăturile și broderiile de import au constituit izvor de inspirație pentru broderiile de artă locale, lucrute fie de broderi profesioniști, fie de „amatoare” la curțile și casele celor înstăriți, folosind materiale de fond din in, mătase, catifea, iar pentru broderie, fire de mă-

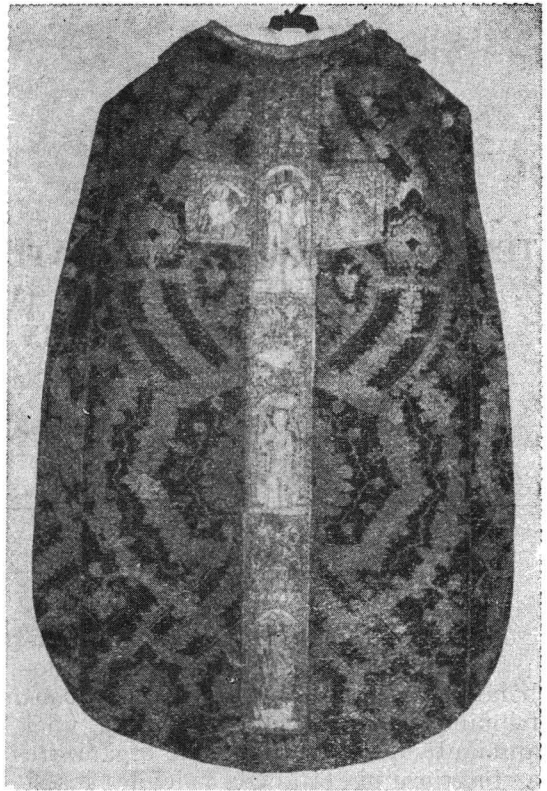
rământ de sfânta masă.

Arta broderiilor din sec. XIX — început de sec. XX a fost ilustrată prin : gobelinuri cu scene de gen, la mare modă în epocă, accesorii brodate (bonete, poșete, punguțe, cordoane, ordine de dans ș.a.) și broderii cu povețe (spruchuri), etalate în 3 vitrine/pupitru și un panou liber.

Poposind în fața broderiilor, nu se poate să nu fim captivați de frumusețea rafinată a execuției, pentru că prin broderie sau cusătură înțelegem arta de a decora țesăturile cu diferite materiale, prin folosirea acului, de unde și denumirea de „arta acului”.



Goblen, secolul al XIX-lea



Casulă

În expoziție și-a găsit loc și un material documentar legat de domeniu: o culegere de ordine papale vestimentare din sec. XVI, regulamentul de vestimentație (Kleiderordnung) emis de magistratul Sibiu în 1732, care obliga pe toți cetățenii orașului să poarte un costum în structura lui uniform, pentru toată lumea, indiferent de starea materială, trei caiete ale breslei croitorilor din 1578, 1703, 1721, conținând tipare de croi, modele de broderie desenate, listă de prețuri ș.a.

Evoluția stilistică a artei textilelor din secolul al XV-lea până în secolul XX s-a integrat în marile curente de stil ale perioadei amintite. Stă mărturie

interferența repertoriului ornamental textil cu cel al altor ramuri de artă decorativă: arta metalelor (orfevrărie, feronerie, cositor), arta ceramicii, legătoria de carte, mobilier ș.a. Pentru a exemplifica acest fenomen, am inclus în tematica expoziției noastre și câteva piese de orfevrărie (pahare, cupe, obiecte de podoabă), căni de cositor și două lădițe pictate, piese pe care se regăsește ornamentica vegetală a textilelor, bine înțeles într-o interpretare proprie domeniilor respective.

Am considerat binevenită organizarea acestei expoziții pentru a evidenția valoarea artistică-estetică a textilelor de artă, dar și considerabilul lor potențial documentar.

TEMATICA EXPOZIȚIEI „ȚESĂTURI DECORATIVE DIN INTERIORUL TRADIȚIONAL ROMÂNESC (VALEA MUREȘULUI ȘI VALEA TÂRNAVELOR)”

DOINA DAVID

În ansamblul decorativ al interiorului tradițional, piesele textile dobândesc o importanță crescândă, contribuind în mare măsură la crearea unei ambiante specifice. Modul de organizare a interiorului țărănesc, piesele înseși ca și decorul lor, reflectă cadrul material generator, iar în egală măsură oferă date definitorii pentru spiritualitatea românească.

Uneori decorul unei piese poate crește în importanță punând în umbră însăși funcționalitatea sa. Un prim aspect ce trebuie luat în considerare în studierea textilelor este funcția primară a multora din elementele decorative, simbolistica lor avându-și originea în preistorie. Cu alte cuvinte, orice creație artistică prin stil și ornamentală, cromatică, poate fi localizată în spațiu și în timp.

Rezultă clar necesitatea considerării fenomenului de artă populară în perspectivă istorico-socială, dar, în același timp, și descoperirea mișcării interioare care a dus la apariția și dezvoltarea unor categorii aparte din domeniul textilelor populare, la diferențe mari în spațiu și în timp.

Pe de altă parte, cercetarea trebuie să înceapă cu atenția acordată industriei casnice textile în cadrul economiei închise țărănești, în condițiile schimburilor

comerciale, punând în evidență particularitățile meșteșugului țesutului. Astfel, pe baza acestor elemente se impune luarea în considerare, pe de o parte, a studiului materiilor prime, a tehnologiei procesului de prelucrare în industria casnică țărănească, iar pe de altă parte, studiul categoriilor de piese, stabilite după criteriul funcțional, și nu în ultimul rând trăsăturile specifice sub aspect artistic ale țesăturilor țărănești.

Prin aceste elemente încercăm să punem în evidență câteva categorii de piese textile (ștergare, fețe de pernă, scoarțe), cu un specific aparte pentru Valea Târnavelor, Valea superioară a Mureșului și Câmpia Transilvaniei.

Dintre toate categoriile de obiecte care constituie interiorul locuinței țărănești, textilele constituie acel gen de piese care ocupă, poate, rolul decorativ cel mai important.

Indiferent de materialul din care sunt confecționate (bumbac, lână, cânepă), indiferent de destinație (grindă, perete, culme), indiferent de cromatică și ornamentală ele definesc stilul într-o zonă.

Datorită folosirii unui număr mare de piese cu caracter decorativ, interiorul locuinței țărănești de pe cele două văi va da impresia de bogăție și fast. În Transilvania apare cea mai mare variație

tate de țesături de pânză, fie că este vorba de lepedee, perini, ștergare de perete și de culme, fețe de masă. Prin aceste piese textile dorim să evidențiem câteva elemente; dezvoltarea unor forme artistice variate, pe de o parte, iar pe de altă parte caracterul unitar și specific celor două zone.

Varietatea artistică le este conferită de tehnică, gen, motive și tipuri compoziționale, stiluri. Cu toate acestea există și influențe interzonale de colorit, cromatică, rămânând ceva specific decorativismului — fantăstic, inspirația deosebită, fantezia bine ordonată punând în evidență varietatea și frumusețea pieselor.

După destinația lor în interiorul casei țărănești țesăturile pot fi:

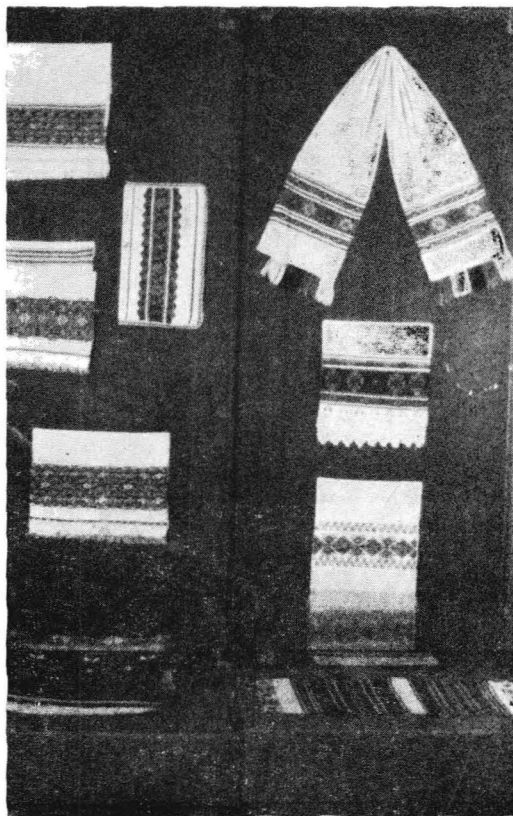
- țesături de uz gospodăresc (ștergare simple, lepedee);
- țesături cu caracter ceremonial (ștergare de nuntă, cumetrii, înmormântări);
- țesături cu caracter funcțional — decorativ (lăicele, scoarțe, lepedee, fețe de masă).

Toate aceste tipuri de piese se vor regăsi în expoziție reprezentate prin exponate ce reflectă textilele populare întâlnite în casa țărănească românească de oriunde, dar cu un specific aparte pentru zona Târnavelor, Câmpia și Valea Mureșului, unde se resimt și influențele elementelor săsești și maghiare în ornamentică, colorit, dar unde există și o continuitate românească specifică, aparte.

Prin această expoziție ne propunem să reliefăm aceste elemente cu particularitățile specifice acestei zone, exemplificate prin fiecare categorie fundamentală de piese.

ȘTERGARELE

În funcție de destinația lor pot fi de culme sau chindee, sau ștergare de perete. În funcție de destinația lor, variază forma și compoziția ornamentală. Ștergarul de perete este întotdeauna ornamentat la ambele capete, pe când cele de culme au o ornamentică care se dezvoltă de la un capăt și ocupă aproa-



Ștergare de pe Valea Mureșului și Valea Târnavelor

pe jumătate din țesătură. În ce privește tehnica de țesătură pentru Transilvania specific va fi alesul printre fire, astfel apar motive geometrice regulate dispuse pe rânduri, pe suprafețe relativ mari, sistemul ornamental de bază fiind învârgarea, varga fiind cel mai simplu element care rezultă din însăși tehnica țesutului. Învârgarea permite valorificarea fondului, evoluând spre forme ornamentale mai complexe.

În tehnica țesutului ornamentica va avea tendința de geometrizare, formele rotunde fiind greu de obținut datorită modalităților concrete de realizare care nu permit acest lucru. Așa, de exemplu, apar dungi diferite ca mărimi alternate cu „zimți”, uneori și romburi în mai multe variante, sub formă de „S”, romburi dințate, sau „coarnele berbecului”. Alteori, există combinații ornamentale cum ar fi unghiul, grebla, spirala, meandrul, acesta alcătuind primele com-

bi-nații ornamentale, apărând și motive florale și vegetale stilizate, acest lucru fiind impus și de tehnică. Cu puține excepții ceea ce caracterizează țesăturile de pânză este complexitatea decorului, acesta sprijinindu-se mai ales pe ornamentele compuse. Vergile sunt aproape întotdeauna combinații de vergi asociate uneori cu zimți, alteleori pe lângă motivele principale existând și cele secundare; vărguțe și motive mărunte.

De obicei elementele principale alternează sau sunt încadrate de cele secundare, ceea ce creează un ritm și lasă o ierarhie de volume diferite.

În ce privește cromatica decorului pe pânză, acesta s-a dezvoltat din învăgarea inițială, cu arnici roșu și bleumarin sau roșu și negru. Roșu, negru, galben, alb, valorificându-se reciproc, realizează compoziții cromatice de o deosebită forță expresivă. Uneori locul bleumarinului este luat treptat de negru, alteleori alături de galben și portocaliu pătrunde verdele, violetul, albastrul mai deschis.

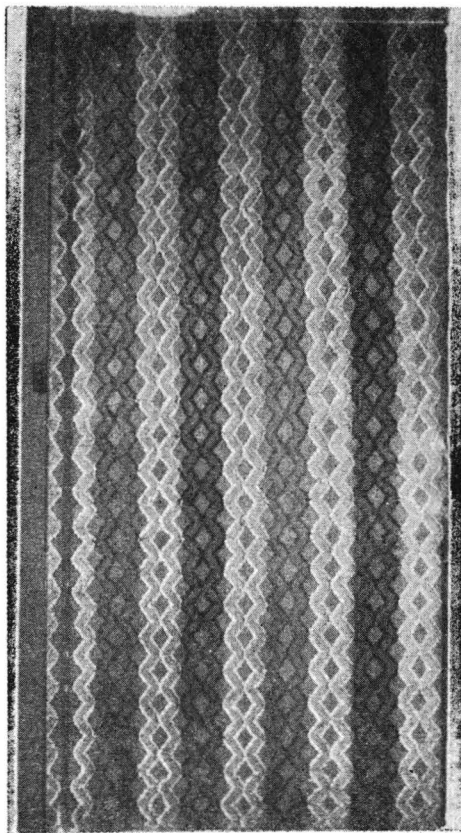
FEȚELE DE MASĂ ȘI DE PERNE

Alături de ștergarele deosebit de ornamentale există și fețele de masă, dar mai ales cele de pernă așezate pe pat de paradă cu căpătâiele în afară, motivele ornamentale fiind aglomerate la capete cu motive geometrice. Dat fiind modul de așezare, fața căpătâielor este formată din două bucăți, una albă țesută în patru ițe alcătuind căpătâiul propriu-zis, cealaltă mică, policromă formând capătul ornamentat din două fâșii înguste cusute împreună.

Motivele sunt de obicei învăgurate sau geometrice, în general de mici dimensiuni, în cromatică dominând roșul închis în alternanță cu negru sau albastru.

SCOARȚA

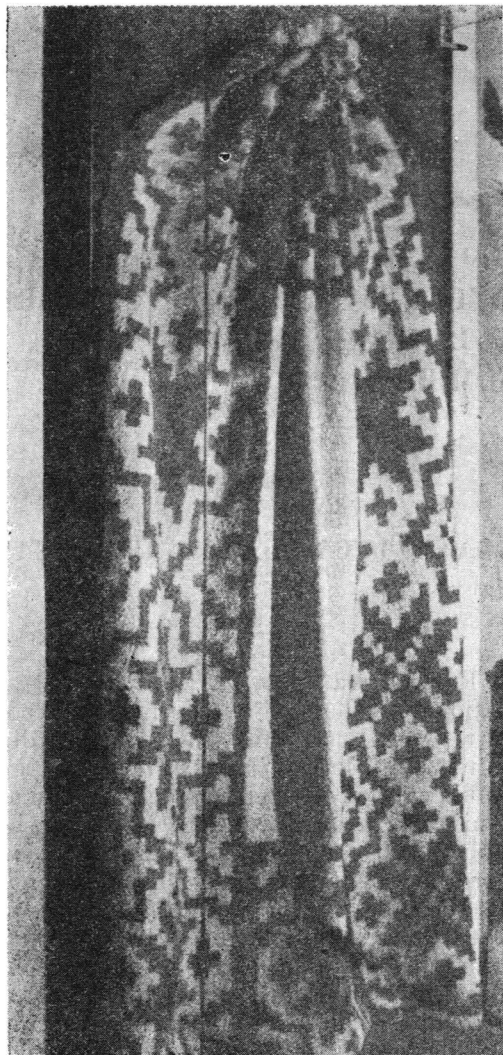
Piesă ornamentală de mari dimensiuni, apare în toate zonele extracarpatice, în Transilvania specifice fiind scoarțele (covoarele) de pat, de sărbătoare, în interiorul casei țărănești având rolul de a „sparge” monotonia, aspectul rece și sobru impus de pereți și mobilier.



Scoarță din zona Mureș-Târnave

Obiceiul folosirii scoarțelor se leagă și de clima specifică zonelor cu ierni și primăveri aspre și umede, alteleori începuturile folosirii sale pot fi legate de momentul introducerii patului ca piesă de mobilier, care va fi apoi acoperit cu țesături ornamentale.

La început vergile există în două variante, una mai lată și una mai îngustă, repetându-se în sensul lungimii țesăturii. Apoi intervine, treptat, un element nou, un fel de alesătură, spațiul intermediar între vărgi de diferite dimensiuni orientat pe o direcție perpendiculară celei de desfășurare a compoziției ornamentale. Uneori în covoarele vărgate apare tendința de centralizare a elementelor ornamentale în interiorul vergilor înguste, această tendință manifestându-se pe întreaga suprafață a țesăturii, uneori apărând romburi dințate sau stilizări de motive florale.



Scoarță-covor din Transilvania

Reprezentarea lor se face conform unor reguli ce corespund unei specifice modalități de gândire artistică. Dispunerea motivelor în spațiu, deși variată, este supusă unor reguli precise : repetiție, alternanță, simetrie ; așadar, departe de a fi rigid, sistemul de decorații a fost supus permanent înnoirilor, reflectând etape ale evoluției mentalității omului

legat fiind și de materialul folosit. Influențele survenite în spațiu și în timp conferă o strânsă legătură între funcționalitatea obiectelor și modalitatea specifică de ornamentare, care a evoluat în permanență spre forme superioare de realizare artistică.

Alături de registrele decorative un loc important îl ocupă și registrul coloristic, care la început a fost obținut din coloranți vegetali, iar apoi din cei industriali. Coloritul este variat, începând de la negru, brun, cenușiu, care păstrează nota coloristică a culorilor naturale, până la asociații diverse impuse și de coloranții industriali, uneori ajungându-se și la combinații îndrăznețe : roșu aprins-verde, grena-negru, roșu stins-negru, alb-negru-verde, de multe ori piesele fiind mărginite de dantelă sau ciucuri, având aceeași culoare cu cromatica scoarței. Cu toate aceste elemente de cromatică și colorit, scoarțele de pe Valea Mureșului și Valea Târnavelor își păstrează un specific aparte impus și de coloritul care nu este foarte variat dar rafinat, alternanțe de trei-patru culori pe un fond de obicei negru, brun-închis, verde, pe care sunt dispuse în benzi motivele ornamentale foarte geometrizate și stilizate, așezate uneori în benzi alternative unde motivele geometrice se combină cu cele florale, de obicei „ruji”, așezate tot în benzi. Alteori apare romb-ul zimțat sau simpla decorare prin tăblii diferite obținute prin culoare : pe fond negru alternanțe de brun, grena, ocră, verde, aceleași culori și în dantele care mărginește scoarța.

Privite în ansamblul interiorului locuinței țărănești aceste piese dau impresia de somptuozitate întâlnită la puține popoare. Ele au un specific aparte în Transilvania unde abundența lor în casa țărănească reliefează nu doar bogăția dar și un deosebit simț al frumosului.

REPERE ALE EXPOZIȚIEI „CULTURĂ ȘI CIVILIZAȚIE TRADIȚIONALĂ ROMÂNEASCĂ”, ORGANIZATĂ DE MUZEUL CIVILIZAȚIEI POPULARE TRADIȚIONALE „ASTRA”, SIBIU, LA CASTELUL KITTSEE — AUSTRIA, MAI-OCTOMBRIE 1995

IOANA LUCA, LAURA UNGUREAN

Muzeul de Etnografie „Schloss Kittsee”, fondat în 1974, prezintă în castelul datând din secolul al XVII-lea, în stil baroc, al familiei Bathyany, acum în proprietatea comunității obștești din Kittsee, expoziția cu caracter permanent — așa-numita „colecție a Estului”, aparținând Muzeului Austriac de Artă Populară din Viena — și expoziții cu caracter temporar, organizate anual, în colaborare cu instituții de profil din centrul și sud-estul Europei, colaborări accelerate și extinse ca urmare a schimbărilor politice ale ultimului deceniu. Specializarea acestui muzeu în etnografia sud-est europeană, dar și splendida vedere spre capitala slovacă, Bratislava, situată în apropiere, au determinat numirea acestui muzeu „Fereastră spre Est”.

Prin expoziția „Cultură și civilizație tradițională românească”, deschisă la Kittsee, în ziua de 18 mai 1995, România recuperează un handicap de câteva decenii față de celelalte țări ale arealului central-sud-est european, care au prezentat publicului austriac, și nu numai (localitatea fiind intens vizitată de turiști din toată Europa), valori etnografice reprezentative din patrimoniul muzeelor etnologice.

Prezentarea valorilor civilizației tradiționale românești sub formă de expoziție — cea mai eficientă metodă, din punct de vedere al impactului pozitiv cu publicul, pentru comunicarea unei imagini reale asupra culturii și civilizației unui popor — constituie modalitatea prin care inestimabilul tezaur al patrimoniului etno-cultural românesc devine un agent activ, „propagandistic”, care servește direct operei de accelerare a integrării depline a României în Europa, prin opere de parteneriat cultural cum sunt schimburile de expoziții reprezentative în plan național.

Conducerea Muzeului „ASTRA” Sibiu a optat pentru o tematică complexă, cu trimitere la cele mai reprezentative aspecte ale civilizației satului tradițional, în dorința facilitării accesului și asimilării unor informații complexe, diverse și cuprinzătoare despre întreaga fenomenologie a culturii tradiționale a satului românesc, de către un public mai puțin familiarizat cu spațiul cultural carpatodunărean.

Compartimentarea generosului spațiu pus la dispoziție (cca 350 mp) a permis structurarea concepției tematice pe următoarele capitole: sistemul ocupațional, industriile și meșteșugurile țără-

nești, viața spirituală — religie și obiceiuri, arta populară, sistemul habitațional și prezentarea complexului etno-muzeal „ASTRA”, prin componentele sale, cu privire specială asupra muzeului fondat în 1905 la Sibiu. Materializarea acestei complexe structuri tematice a fost posibilă prin valorificarea unei părți din colecțiile sale reprezentative: unele agricole, instrumentar pastoral, machete de instalații — mori, vâltori, pive, joagăre —, faze de lucru și obiecte finite ilustrând meșteșugurile țărănești, icoane, obiecte de cult, textile de interior, costume populare etc.

Pentru a oferi o imagine asupra cuprinderii și valorii colecțiilor expuse, precizăm că transportul a fost asigurat de un autocamion de 16 tone, unele obiecte (cuitura cu lagăr axial din piatră și șurubul de teasc) atingând 4 m lungime.

Informația obiectuală a fost completată și explicitată în expoziție de un bogat material fotografic și grafic (alb-negru și color), constând, în mare parte, din reproduceri după clișeele din fototeca muzeului (în special din „Colecția Emil Fischer”, cu imagini din prima parte a veacului nostru) și după acuarele și schițele Iulianei Dancu Fabrizious, de asemenea din colecția muzeului.

Demersul tematic al expoziției și-a propus să releveze caracterul eucronic al dezvoltării culturii românești, una dintre cele mai vechi culturi europene, în consens cu dezvoltarea acesteia, și să demonstreze că refugiarea timp de sute de ani în folclor și tradiții etnografice conferă o forță excepțională filonului național în cultura română.

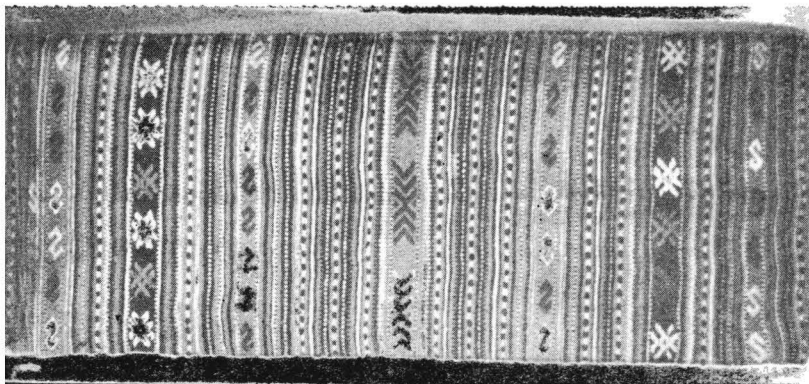
Capitolul tematic destinat sistemului ocupațional a vizat surprinderea esenței acestuia, prin reprezentarea în egală măsură a complexității fenomenelor sistemului — în sensul prezenței cvasitalității ocupațiilor specifice — și a completitudinii tipologice a sistemului instrumental — de neexplicat în afara unei continuități de viață în arealul carpato-danubiano-pontic. Exponatele acestui sector expozițional au demonstrat deschiderea spre universal a sistemului cul-

tural tradițional românesc și integrarea creativă a acestui plan, în propriul tezaur instrumental. Însăși întinderea spațială în cadrul expoziției a subtemei referitoare la agricultura și păstorit a sugerat preponderența civilizației agrariene și reevaluarea civilizației pastorale ca o valoare secundară a sistemului agrar, dar complementară lui.

Machetele de mori, de diferite tipuri, pive, vâltori, joagăre etc. însoțite de fotografii reprezentând disponerea lor în cadrul natural, aspecte din timpul exploatării, scheme cinematice, au conturat profilul civilizației tehnice a satului românesc, bazată pe extraordinara disponibilitate pentru tehnică a românilor, cu trimitere la vechimea și neconținută locuire a acestei vetre istorice, căci numai sedentarismul și experiența milenară neîntreruptă pot asigura o asemenea bogăție de cunoștințe și practici.

Materialul expozițional — exclusiv fotografic — subscris capitolului tematic „Sistemul habitațional” a fost menit să illustreze ideea armoniei desăvârșite teren-peisaj și insalarea în teren a gospodăriilor și anexelor, adecvarea tipului de locuință la resursele mediului, organizarea valorilor funcționale în structura de tip gospodăresc, adaptarea gospodăriilor, locuințelor la tipul ocupațional, clasicismul formelor de arhitectură — cu relevarea cunoașterii „triumghiului de aur”. Nu au fost omise detaliile de ordin artistic vădind deschiderea spre împlinire estetică a monumentelor, atât în exterior cât și în interior. Se făcea, astfel, trecerea spre spectacolul policrom al organizării interiorului locuinței. S-a optat pentru reconstituirea „odăii curate” a unei locuințe tradiționale din Drăguș-Brașov, fără îndoială o culme a bogăției categoriilor de obiecte reunite și a risipei de culoare și decorativism, proprii artei populare românești.

Revenind la aspecte legate de practica realizării propriu-zise a expoziției, pentru muzeografi români, experiența originală dobândită în materie de muzeotehnică a constituit-o mobilierul de expunere. Ilustrând concepția unui arhitect parizian, colaborator al Muzeului de Etnografie din Kittsee, mobilierul



Scoarță învârgată din
Transilvania

ne-a surprins prin numeroasele sale calități: greutate redusă (rezultat al materialului din care este confecționat: carton presat), ceea ce permite manevrarea ușoară, multifuncționalitatea (datorată modulelor din a căror combinație se obține o mare varietate de soluții posibile de expunere: vitrine joase sau înalte, podiumuri, suporturi etc.), folosirea foilor de plexiglas pentru închiderea vitrinelor, soluție mai practică decât utilizarea sticlei.

Colaboratorul austriac a apelat și la serviciile unui al doilea arhitect (slovac) pentru realizarea segmentului grafic al expoziției (etichete, macroetichete) și pentru perfectarea unor detalii de ordin estetic.

Funcționarea ireproșabilă a întregului mecanism, având ca agent motor factorul uman și relațiile colegiale impecabile, secundat de o „trusă tehnică” cvasicompletă, indispensabilă unei expoziții de un asemenea „gabarit”, a

permis organizarea ei în timp record (cinci zile).

Vernisajul desfășurat la 18 mai 1995, cu prilejul Zilei Internaționale a Muzeelor, s-a bucurat de prezența Excelenței Sale d-l Petre Forna, Ambasador al României la Viena, a d-nei Grete Tartler, atașat cultural al Ambasadei României în Austria, a d-lui Franz Griesshofer, director al Muzeului Austriac de Artă Populară, a unui numeros public, în care am descoperit, cu bucurie și emoție, numeroși prieteni ai României și ai Muzeului „ASTRA” din Sibiu.

Conservarea, păstrarea și punerea în valoare a tot ceea ce reprezintă spiritualitatea poporului român este o datorie pe care Muzeul Civilizației Populare Tradiționale „ASTRA” Sibiu, prin organizarea unei astfel de expoziții și prin întregul complex de activități desfășurate, și-o asumă și și-o afirmă cu responsabilitate.

DOUĂ CAZURI DE OARECARE INTERES

DALVINA LICSandRU

Două cruci, fără să reprezinte ceva cu totul aparte, au adus în planul restaurării unele noutăți: prima privitor la structura mai deosebită în aranjarea știfturilor, cea de-a doua referitor la materialele folosite pentru plombă.

În cazul primei piese este vorba despre o cruce din piatră, de secol XVIII, adusă în Muzeul Satului din zona Buzău. Prezenta o dublă ruptură: longitudinală și transversală (vezi material foto).

Analizele difractometrice au pus în evidență prezența calcitului.

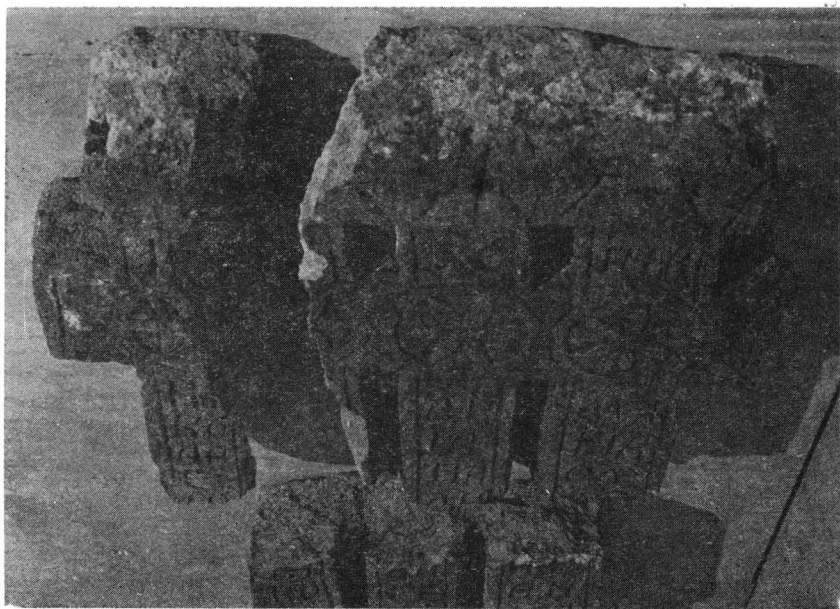
Analizele biologice, microscopice și stereomicroscopice au relevat prezența

algelor verzi, mușchi — *Polytrichum Communae* și licheni *Graphis* SP.

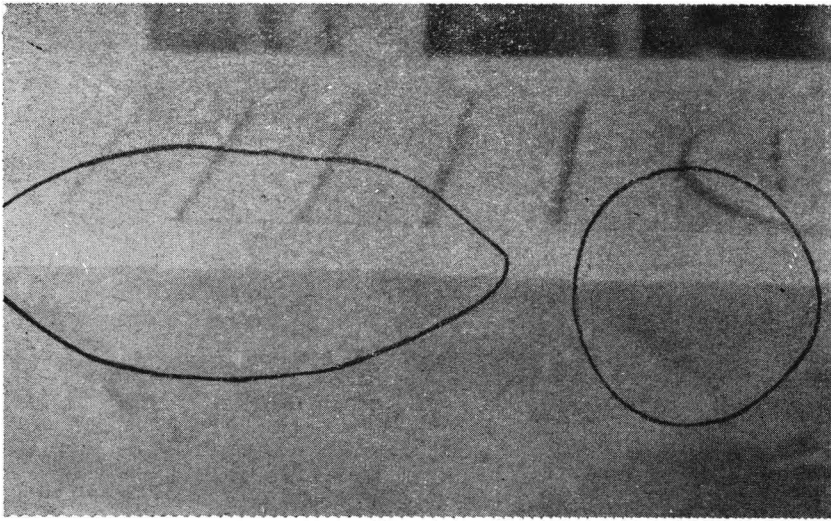
S-au făcut probe de curățire.

După stoparea atacurilor și curățirea umedă cu detergent neionic — Simpal, s-a trecut la realizarea unor orificii cu 2–3 mm diametru mai largi decât știfturile ce urmau a fi introduse.

Ulterior știfturile de inox au fost dispuse vertical și orizontal, pentru a asigura fixarea, în cele două planuri, a bucăților desprinse ale piesei. Lipirea se face cu rășină Adepox cu întăritor, în proporție gravimetrică 1 : 1; completările din chit ale aceleiași rășini, având inclus praf de piatră.



Imagine inițială a crucii din zona Buzău



Imagine finală a crucii din marmură de Rușchița, având marcate locurile unde s-au efectuat intervenții

Retușarea se execută mecanic.

Astfel, crucea va reveni la forma și aspectul său inițiale, asigurându-se, totodată, o bună rezistență mecanică viitoare.

Din păcate, materialul foto este prezent numai pentru faza inițială.

În cel de-al doilea caz nu este vorba despre un obiect de patrimoniu, ci despre o cruce obișnuită, din marmură albă de Rușchița.

Înainte restaurării prezenta lipsuri adânci, pe toată muchia dreaptă-față a piciorului.

În cursul restaurării s-au folosit două rășini: Tenax, rășină stirenică având ca întăritor peroxidul de benzoil, Italia și Torr Seal S.U.A. Prima a fost folosită cu întăritor în proporție de 10 : 1, respectiv 10 : 2 părți gravimetrice, făcându-se un chit de umplură, cu piaf de marmură, ce s-a folosit pentru interior. Ea a fost aplicată vertical uzând de un manșon, din carton căptușit cu folie de polietilenă. Timpul de întărire varia, funcție de proporția de întăritor și temperatura ambiantă, de la 15 la 3 minute. După rectificarea mecanică, s-a trecut la depunerea în strat superficial, cu spatula de lemn, a celei de a doua rășini, de culoare albă. Este vorba de o rășină fabricată în S.U.A., ce rezistă

la presiuni deosebit de scăzute (vid de 10^{-9} torri). Proporția cu întăritorul a fost de 3 : 2 părți gravimetrice, cu un timp de întărire de 45 de minute la 45°C .

Finisarea pentru mătuire s-a făcut cu hârtie abrazivă de granulometrie diferite. Din păcate, materialul foto nu prezintă decât aspectul final. Fiind fabricată pentru presiuni foarte joase, nu prezintă degajări de vapori toxici în timpul utilizării sau întăririi ulterioare.

A fost expusă în mediul ambiant, fără nici un fel de protecție și după nouă săptămâni, în condiții de temperatură și luminosități înalte, prezintă modificarea culorii de la alb la ecru.

Atât în cazul primei rășini, cât și în cazul celei de a doua, combinațiile cu întăritorul propriu sunt posibile în orice proporție, timpul de întărire fiind invers proporțional cu cantitatea de întăritor.

Prima rășină are un aspect alb-gălbui translucid, iar a doua alb-opac.

La prima lucrare colectivul care a lucrat a fost alcătuit din : biolog Doina Darvaș, restaurator Eugen Dănilă, ing. Minodora Ilișiu, ing. Dalvina Licsandru ; iar la cea de-a doua : ing. Adrian Ghimpu, ing. Dalvina Licsandru.

Enzimele sunt substanțe de natură proteică, adevărați catalizatori ai reacțiilor biochimice care au loc în lumea vie; ele scad energia de activare a reacțiilor, sunt active în cantități mici, având și o specificitate — reacționează numai cu categorii sau substanțe bine determinate. Condițiile de mediu sunt determinante pentru activitatea enzimelor și viteza de reacție. Astfel, temperatura optimă pentru majoritatea enzimelor este de 30—40°C, iar pH variază și el ca optim pentru fiecare enzimă între anumite limite.

Calitățile enzimelor au atras atenția unor cercetători care au reușit cu succes să le aplice în domeniul restaurării patrimoniului artistic.

Având în vedere materialele folosite la crearea operelor de artă, în special lianții și adezivii, care sunt, în general, de natură organică de proveniență naturală, s-a încercat scindarea acestora cu ajutorul enzimelor, precum și îndepărtarea murdăriei aderente la obiectele de artă fragile, la care o intervenție mecanică sau cu ajutorul unor substanțe chimice cu acțiune nespecializată poate provoca mari daune sau poate duce la slăbirea rezistenței acestor obiecte.

Acest procedeu a fost aplicat deja de unii cercetători din străinătate. Astfel, C. Wendelbo, de la Universitatea din Bergen (Norvegia), a studiat dezlipirea unui papirus de pe un carton, lipit cu adeziv organic, cu ajutorul unei soluții enzimatică — tripsina pancreatică purificată —, operație care a durat numai câteva minute față de timpul îndelungat și de riscurile pe care în mod obișnuit le impunea o asemenea operație. Wendelbo și Foss au folosit enzimele în munca de restaurare obținând bune rezultate la cărți care aveau filele lipite în urma unei inundații. Judith Segal și David Cooper au experimentat și ei la

Biblioteca Bodleiana din Oxford folosind alfa amilaza obținută din *Bacillus subtilis* la temperatura de 37°C la pH — 6,95, timpul de reacție fiind de 1 s 10 minute la o oră. Au folosit și proteza tip V obținută din *Strotomyces griseus*.

Mathaeus recomandă folosirea unei soluții enzimatică cu adaos metilceluloza pentru tratamentul local al adezivilor care murdăresc o lucrare, și la îndepărtarea murdăriei superficiale.

Considerând că metoda nu este încă suficient studiată și valorificată, pentru prima oară în țara noastră s-au efectuat încercări preliminare în cadrul laboratorului de restaurare hârtie al Muzeului Național de Artă, făcând parte dintr-un șir de viitoare experimente care au ca scop cunoașterea, studierea și lărgirea domeniului de aplicație al acestei metode.

Testările s-au făcut asupra unor probe de hârtie și carton cu dimensiuni de 1,8×2,4 cm lipite cu clei de amidon de grâu, care au fost presate și apoi ținute 48 de ore în etuvă la 40°C. Pentru dezlipire s-a folosit o soluție de alfa amilaza la pH — 7,2 la o temperatură de 35°C. Soluția enzimatică a fost obținută de la Institutul de Cercetări Chimico-Farmaceutice.

S-a constatat o desprindere ușoară a celor două bucăți ale probelor la intervale de timp cuprinse între 3 și 10 minute, diferențele datorându-se, în primul rând, permeabilității diferite ale probelor de hârtie și carton folosite, iar nu vitezei de reacție.

Cum am arătat mai sus, experimentele vor continua. Prin strânsa colaborare dintre specialiști și restauratori se vor putea elabora metode aplicabile, în viitorul apropiat, în diferite operații de restaurare din domeniul artistic și arheologic.

RELAȚIA ISTORIC DE ARTĂ — RESTAURATOR

MARIA LUNGU

Subiectul acestui articol invită pe fiecare istoric de artă — sau arheolog — la un examen de conștiință. Istoricul de artă nu este cel care execută munca de restaurare, ci rolul și responsabilitatea sa în conservare și restaurare reprezintă funcția acestuia într-o muncă de echipă.

După Cesare Brandi „restaurarea este într-adevăr o problemă de critică, înainte de a fi o problemă tehnică”. A determina ce anume trebuie conservat și restaurat este mai întâi a recunoaște opera de artă în individualitatea sa, a pune problema de critică istorică și estetică ce ține de competența istoricului de artă, cerută sub diferite forme. El va trebui să reprezinte în cadrul echipei conștiința istorică și critică ce trebuie să fie prezentă, atât în cursul lucrărilor de restaurare, ca și pentru contribuția sa la educarea specialiștilor ce participă la restaurare.

Istoricul de artă va interveni, mai ales, pentru a menține la baza operațiilor de restaurare atitudinea critică care conferă semnificația sa reală.

Este evident că diploma universitară nu este suficientă pentru un istoric de artă sau arheolog de a-și asuma responsabilitatea în restaurarea operei de artă. Ca și pentru arhitect, biolog, fizician sau chimist, restaurarea constituie și pentru istoricul de artă o specializare, o pregătire prin care va justifica competența sa în asigurarea documentației necesară asupra lucrărilor de restaurare realizate.

Operația de restaurare se execută asupra materiei, iar istoricul de artă ia cunoștință de datele problemei sale de

critică, pornind tocmai de la starea materială și cea tehnică a obiectului. Dacă pe această cale nu o poate descifra, nu va reuși să-și formuleze problema în termeni concreți. Este foarte important ca în asumarea responsabilității sale de critic, să dobândească mai întâi, minimul de cunoștințe tehnologice, care să-i permită să stabilească corelația dintre aspectul unei opere și structura sa materială. De aici decurge necesitatea unor cunoștințe de istorie a tehnologiei materialelor.

Multe probleme izvorăsc pur și simplu dintr-o informare insuficientă, fie că divergențele apar între istoricii de artă cu privire la restaurare, fie între istorici și restauratori.

Lipsa cunoștințelor duce, din păcate, la o separare radicală între aspectul istoric și estetic pe de o parte, tehnica și materialele pe de altă parte, urmată de unele atitudini ca :

— tratarea restauratorului ca simplu executant (ca și cum s-ar despărți mâna de minte sau intervenția chirurgului de grija medicului) ;

— oscilarea între încrederea absolută și neîncrederea „a priori” față de restaurator și laborator.

Toate acestea sunt comportamente incorecte, în care istoricul de artă, conservatorul de muzeu sau arheologul se eschivează de la dialogul cu specialiștii din alte discipline, care sunt de fapt colaboratorii săi, desemnați în elucidarea concretă a restaurării.

Ei refuză, astfel, confruntarea între aspectul operei și structura sa materială în care se concretizează întreaga opera-

ție de restaurare. Putem exemplifica aici prin curățarea picturilor legate de verniuri, glasiuri, patină, în care analiza stilistică e chemată să sprijine analiza stratigrafică. De fapt, aspectul și structura operei sunt inseparabile. Confruntarea cu structura materială constituie chiar dovada veridicității critice. În secolul al XIX-lea, transpunerile pe pânză au fost considerate atât de satisfăcătoare, încât s-a abuzat de ele, făcându-se preventiv. Or, problema nu se pune în privința suportului ci a suprafeței pictate. Fiecare tehnică comportă caracteristicile sale în funcție de suport și materialele folosite, iar în timpul transpunerilor, opera își pierde câte ceva din textura și aspectul ei estetic.

Dialogul între istorici și restauratori e îngreunat de faptul că fiecare vorbește altă limbă, astfel că devine inevitabilă „traducerea”. De aici decurg noi obligații pentru fiecare, mai ales pentru istorici. Pentru ei aspectul operei va fi cel esențial, de exemplu: culoarea va fi un raport zonal și nu un efect cromatic, pentru restaurator culoarea este un material prelucrat, pentru un investigator pigmentul este un fenomen optic, iar pictura în ansamblu este un complex de lianți și pigmenți. În acest fel, fiecare are o terminologie proprie care corespunde unui anumit mod de abordare „forma mentis”. Una din problemele cele mai importante ale restaurării este de a asigura întâlnirea acestor moduri diferite de abordare și de a le aduce la un numitor comun. Pericolul în acest dialog este de a eluda sau a estima prost problemele esențiale ale restaurării. Colaboarea din acest moment se fragmentează, rezultând o simplă juxtapunere de sectoare impermeabile, fiecare închis în sine și ratând, de fapt, problematica concretă: criticul se retrage în turnul său de necerit al gustului propriu pe care îl identifică prea ușor cu „harul” pe care arta i l-a conferit doar lui, istoricul sau arheologul se restrânge doar la document, restauratorul la formulele meseriei sale, chimistul la o lucrare de cercetare academică, ca în final să se uite de unde a pornit scopul real al activității.

Neînțelegerea și neîncrederea apar una din alta, astfel că poți vedea în același muzeu cum direcțiunea, muzeografi, restauratorii și investigatorii trăiesc în paralel, ignorându-se practic reciproc. Desigur, fiecare trebuie să facă un pas către celălalt, în special istoricul de artă, deoarece, fiind vorba de o reactivare în prezent a unei opere de artă din trecut, importanța restaurării face parte, prin excelență, din domeniul său. În ceea ce privește pregătirea specialiștilor, dacă tehnicianul, restauratorul, artiștii plastici, arhitecții cât și personalul științific trebuie să fie inițiați pe probleme istorice și estetice pentru a-și putea situa intervenția proprie într-o perspectivă concretă, tot așa și istoricul de artă sau arheologul pot fi inițiați în problemele tehnice și științifice, pentru a-și exprima propriile păreri în termeni riguroși și a purta cu primii, un dialog constructiv.

Muzeele și centrele de pregătire ale specialiștilor pe probleme de conservare-restaurare au devenit tot mai conștiente de aceste realități, dar universitățile unde se formează istoricii de artă și arheologii par însă să-l ignore. De aproape 20 de ani, I.C.O.M.-ul reunește periodic conservatori, restauratori și investigatori pentru a favoriza această dificilă întrepătrundere a disciplinelor.

Ar trebui ca universitățile să întreprindă un efort de a include în programa studiilor de istoria artei și arheologie un curs de noțiuni tehnologice, care ar putea avea un efect favorabil asupra studiului operei de artă.

Prezentul articol este o adaptare a comunicării cu același titlu a lui Paul Phillippot, susținută la unul din colocviile internaționale de specialitate și publicată în cartea sa „Pénétration et Restauration d'art” (1990 — Belgia). Întrucât principiile și soluțiile propuse de autor pot constitui puncte de plecare privind pregătirea și specializarea muzeografilor din țara noastră, ne-am permis prezenta adaptare și publicare în paginile singurei noastre reviste de specialitate.

GHIDAJUL — O FORMĂ DE RELAȚIE CU PUBLICUL PE CALE DE DISPARIȚIE ?

ANGHEL PAVEL

Astăzi foarte puțini muzeografi din România abordează în cercetările lor aspecte ale îndrumării în expoziții. În mare, ghidajul pare un lucru depășit, existând un fel de „așteptare” în apariția unei alte forme de relație cu vizitatorii. Există opinia că din punct de vedere teoretic s-a spus totul despre această formă de relație cu marele public; un domeniu mortificat. Pentru tinerii specialiști, veniți de curând în muzee, cu mici excepții¹, îndrumarea pare să fie o „sarcină” mărunță, care nu produce nici un fel de satisfacții. O mărturie a faptului că activitatea de îndrumare este un domeniu neinteresant pentru muzeografii români o reprezintă totala lipsă a unei oferte către „Revista Muzeelor” de articole sau relații legate de această activitate din partea numeroșilor specialiști care au beneficiat, sub diverse forme, de călătorii în străinătate și care în periplusurile lor extraromânești s-ar fi putut „interesa” dacă „pe acolo” ghidajul mai prezintă un interes, a căpătat alte valențe, au apărut noi forme sau a încetat să mai existe în raporturile cu vizitatorii.

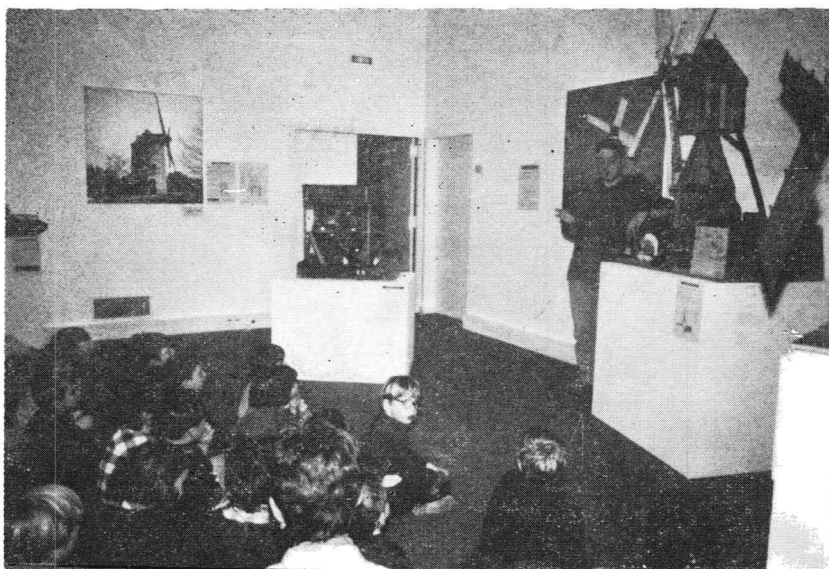
Spre surpriza noastră, răsfoind unele publicații primite de redacția „Revistei Muzeelor” din străinătate, am constatat că relații public-muzeu i se acordă

o importanță deosebită, iar ghidajului una specială. Surpriza ne-a fost cu atât mai mare cu cât un număr din luna decembrie 1993 al revistei „Museum International”, publicație a Organizației Națiunilor Unite pentru Educație, Știință și Cultură, era dedicat în bună parte acestei probleme².

Interesantă este noua terminologie folosită în prezent cu privire la unele funcții de bază din muzee. Nu se mai vorbește de muzeograf, ghid, îndrumător ci de EDUCATOR DE MUZEU sau AVOCATUL PUBLICULUI³. Desigur, aceste noi denumiri indică o schimbare sau, poate, o accentuare de optică care arată clar, spre bucuria noastră, că muzeul rămâne o instituție cu un cert caracter instructiv-educativ⁴, pusă în slujba comunității în sânul căreia își desfășoară activitatea. Dar, așa cum se subliniază, „și astăzi este greu să obții informații privind munca educatorului de muzeu”, lipsind sondajele de opinii, un număr mai mare de articole și materiale care să abordeze problema din punct de vedere teoretic, o centralizare a tuturor informațiilor, iar existența unui public constant de muzeu rămâne, în continuare, o doleanță nerealizată la scară planetară. Se recunoaște faptul că educatorul de muzeu are în lume o

situație grea, „de un sfert de secol el luptându-se să iasă din ghetoul în care se află”. Lipsa de fonduri financiare este generalizată. Din această cauză e tot mai greu să se facă noi achiziții de obiecte patrimoniale și, în consecință, să se organizeze expoziții originale din punct de vedere tematic. De aceea, se impune ca educatorul de muzeu să fie „un talent universal cu cunoștințe specifice”, care să suplinească lipsa de noi expoziții, atrăgând publicul prin harul său de a prezenta ceea ce există în prezent în muzee.

blic, nu ca la școală unde elevii sunt obligați (și chiar constrânși) să fie atenți la profesor, ci din interes față de tot ceea ce se spune și ceea ce se vede în expoziție. Aceasta presupune un anumit mod de exprimare și de a atrage atenția vizitatorilor asupra exponatelor etalate pe panouri sau în vitrine. Educatorului de muzeu i se cere, în mod tot obligatoriu, să cunoască toate colecțiile muzeului în care își desfășoară activitatea, indiferent dacă el are pregătirea universitară pentru diversele profiluri pe care colecțiile le au. Acest lucru indică



Grup de copii primind explicații în cadrul unei expoziții — Angers, Franța. Fotografie de Andrei Pîroi

În noua viziune, educatorul de muzeu sau avocatul publicului trebuie, în mod obligatoriu, să aibă o serie de calități, calități care nu au fost până acum puse în discuție. Astfel, acesta este „obligat (sublinierea noastră) să aibă capacitatea de a stabili o legătură de afinitate cu publicul încă din primul moment”. Deci, ghidul trebuie să se orienteze imediat ce a luat contact cu grupul de vizitatori asupra componenței sale, a nivelului de pregătire și interes al celor ce îl compun. Asta presupune ca pe baza a două-trei fraze schimbate cu grupul să poți stabili nivelul și modul în care va decurge vizita în expoziție. O altă calitate cerută educatorului de muzeu este aceea că el trebuie să se facă ascultat de pu-

marea arie de cunoaștere cerută educatorului de muzeu, inclusiv a tot ceea ce se află în depozite, atât pentru a putea face trimiteri și legături cu alte piese patrimoniale, cât și pentru a informa publicul asupra valorilor deținute de muzeu și a-l consulta în vederea realizării altor demersuri expoziționale. Ca o noutate, i se impune educatorului să fie „un liant între diferitele persoane care compun grupul”. Astfel, el trebuie să se facă înțeles de către toți vizitatorii, să le stârnească un interes egal, sau aproape egal, față de ceea ce văd și aud, și să se exprime într-un mod inteligibil pentru toți fără a face rabat la conținutul științific al expoziției. Iată că nu se mai pune problema acelor

grupuri care să fie formate pe criteriul nivelului de pregătire sau de interes, lucru foarte greu de realizat atunci când nu este vorba de elevi. O altă cerință pentru un educator, și care nouă ni se pare fundamentală, este aceea că „el trebuie să aibă calitățile unui bun pedagog, apt să transmită cunoștințele sale, să fie permanent în actualitatea muzeală, să poată prezenta într-o manieră abilă, spirituală și imaginativă (expoziția) pentru toate categoriile de grupuri”⁵. Iată deci că talentul pedagogic nu este omis ci, dimpotrivă, el se impune a fi nuanțat în sensul *abilității și imagina-*

O ultimă cerință ce apare acum în aproape toate domeniile activităților în care este implicat un număr mare de oameni, este șarmul-charisma pe care trebuie să o aibă educatorul de muzeu. Lucrul ar putea părea destul de simplu dar nu este, fiindcă, până în prezent, la angajarea muzeografilor se cere doar o bună pregătire profesională. Șarmul charisma nu trebuie asimilată doar cu o figură cu trăsături plăcute ci cu mult mai multe elemente: ținută impecabilă, un mers și o gestică adecvată, o mină a feții ce reflectă o bună dispoziție, iar pe traseul prezentării expoziției o mi-



Meșterul ceramist Ion Răducanu (Oboga), făcând demonstrații în Muzeul Satului, București

abilității de care trebuie să se facă uz în îndrumarea vizitatorilor. Se mai cere educatorului de muzeu să fie un bun sociolog și director de marketing. Având în vedere profilul colecțiilor muzeului și resursele sale financiare limitate, se impune ca educatorul să cunoască bine colectivitatea umană în care instituția muzeală există pentru a cunoaște nevoile spirituale (și nu numai) ale acesteia și a acționa în consonanță cu ele și să aibă capacitatea de a atrage în acțiunile muzeului sponsori și acțiști voluntari.

mică variată în funcție de diversele momente expoziționale.

În ceea ce privește pregătirea se recunoaște că nu există mijloace de calificare pentru acest segment de activitate muzeală, că lipsesc mijloacele de informare (materialele bibliografice), ca și schimburile de experiență în domeniu. Se lucrează încă pe baza inițiativei personale, fără mijloace moderne care să permită o cunoaștere globală a ceea ce reprezintă astăzi muzeul în contextul educațional, eficiența muncii celor din muzeu și preferințele publicului privind

activitățile organizate de instituțiile muzeale. Pornind de la aceste constatări pe plan internațional, perfect valabile și pe plan național, credem că forurile diriguitoare ale muzeelor din țara noastră trebuie să aibă mai mult în vedere aceste probleme. Socotim că nu este suficient doar un Colocviu anual de pedagogie muzeală desfășurat fără o anumită tematică. Sunt necesare materiale scrise, schimburi de experiență, sondaje de opinii, cursuri specializate etc.

Legat direct de îndrumare, în Occident s-a ajuns la unele forme pe care noi nu le cunoaștem. În general, s-a renunțat la îndrumarea clasică. Pentru preșcolari și elevii mici vizita în expoziție capătă forma unui joc sau concurs spontan, fără ca scopul educativ să fie direct exprimat ci se subînțelege fără a putea fi cuantificate sau evaluate consecințele ulterioare.

În cadrul Secțiilor „Relații cu publicul” lucrează astăzi oameni cu specialități foarte deosebite: istorici, etnografi, biologi, literați, ingineri, critici de artă, dar și artiști dramatici, pictori, sculptori, balerini, meșteri populari, rapsozi etc. De ce o asemenea varietate de specializări? Fiindcă se consideră — spre exemplu — legat de o expoziție de arheologie că un meșter ceramicist, cunoscător al tuturor tehnicilor de realizare a ceramicii încă din neolitic (modelată manual, cu tipar sau la roată), executând demonstrații în fața vizitatorilor și oferind unele explicații privind formele, decorul și utilizarea vaselor este mai eficient decât explicațiile docte date de o îndrumare cu caracter strict științific. De asemenea, un pictor care explică concret cum se realizează o operă de artă (materialul-suport, combinația culorilor, tehnica picturii, modul prin care se obțin luminile și umbrele etc.), înlocuiește perfect ghidajul într-o expoziție de artă. Dar ce poate face o balerină într-un muzeu? În cazul unei expoziții de sculptură, ea ilustrează și explică diversele poziții ale corpului uman așa cum au fost ele redată de către artist. Mai mulți meșteri populari sau rapsozi, în funcție de tematică, pot asigura ghidajul în cadrul unei expoziții

cu profil etnografic sau de artă populară. Inginerul constructor într-un muzeu etnografic în aer liber poate oferi detalii interesante privind modul de realizare a unor monumente populare, asemănările sau diferențele privitoare la tehnicile arhaice și moderne de construcție. În cadrul unei expoziții de instrumente muzicale (culte sau populare) un interpret care execută partituri muzicale la mai multe instrumente ajută mai bine publicul vizitator în înțelegerea diferențelor de sunet produse de varii instrumente (legat de modul și din ce materiale sunt realizate), decât cea ce poate explica în cuvinte un educator de muzeu. Desigur, există un număr mare de expoziții care reclamă prezența exclusivă a educatorului de muzeu. Rolul său nu s-a diminuat, dar ghidajul prin prezența în expoziție și a altor specialiști s-a nuanțat, a căpătat și alte dimensiuni decât cele cunoscute până acum.

Din exemplele mai sus citate, muzeografia românească poate realiza noi sisteme de îndrumare a publicului vizitator.

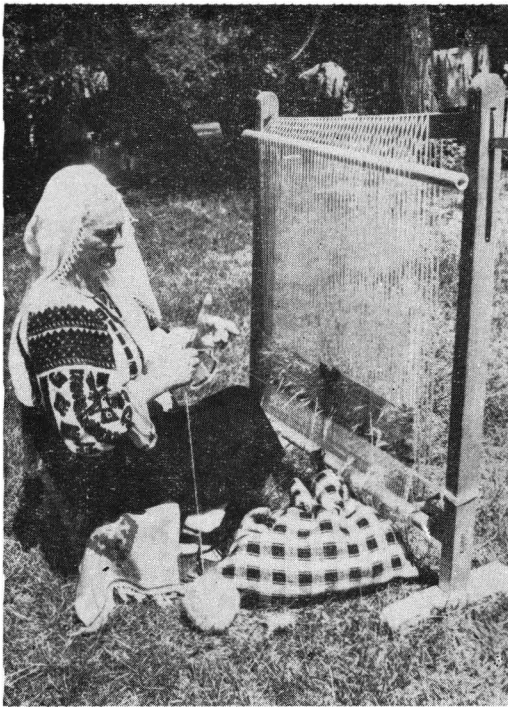
Tranzitor și sub formă experimentală, personal propunem un număr de trei forme:

— Ghidajul clasic practicat de către educatorul de muzeu în cadrul expozițiilor didactice⁶;

— Ghidajul „combinat” care conține până la un anumit punct o îndrumare clasică după care intervine o demonstrație a unui meșter, explicații date de o persoană participantă la un eveniment redat în expoziție, recitalul unui actor cu poezii sau texte adecvate din punct de vedere tematic etc., după care se continuă cu explicațiile date de educatorul de muzeu după care urmează un alt rapsod, meșter, artist etc. și combinațiile pot continua pe baza unui scenariu;

— Ghidajul aplicativ așa cum este el practicat în țările occidentale și pe care l-am descris mai sus.

Cele trei propuneri țin seama de structura actuală a rețelei muzeale românești, a patrimoniului existent și a posibilităților financiare avute la dispoziție de muzee. În acest ultim caz este de discutat problema schemei de per-



Creatoarea populară Adela Petre (Buzău) la Muzeul Satului, București

sonal a instituțiilor muzeale. Credem că pentru un timp nu se poate lua în considerare angajarea de către muzee a unor meșteri populari, artiști plastici, balerini etc., ci se va apela la sistemul colaborărilor sau a unor remunerări în sistemul cumulului de funcții (plata cu ora).

Revenind la educatorul de muzeu ținem să subliniem încă o dată că rolul lui devine din ce în ce mai important. El este chemat să aibă un aport substanțial în organizarea expozițiilor. El trebuie să fie consultat în legătură cu amplasarea etichetelor, a textelor explicative, a hărților și chiar a unor obiecte de valoare specială. El trebuie să indice organizatorilor curba expozițională cu momentele de vârf (maxim interes) și

de respiro pe baza propriei experiențe de conducere a grupurilor de vizitatori. De asemenea, alcătuirea scenariului în cazul ghidajului „combinat”.

Ce i se mai cere educatorului de muzeu? Capacitatea de a „lucra” cu obiectele. Aceasta înseamnă că orientarea europeană privind patrimoniul expus — „*Vă rugăm, nu atingeți obiectele*” începe să fie înlocuită cu sistemul american — „*Atingeți obiectul și încercați să îl folosiți!*”. În această situație educatorul de muzeu este obligat să cunoască modul cum funcționează un aparat, o instalație sau cum poate fi folosit un obiect care a dispărut de mult din uz. Numai așa el va fi în măsură să îi ghideze pe vizitatori și în folosirea anumitor exponate muzeale.

Desigur, problemele legate de îndrumarea publicului în expoziții sunt cu mult mai numeroase și mai diverse, legate de condițiile concrete ale fiecărei instituții muzeale. Noi am dorit să readucem în atenția specialiștilor această formă „*Veche*” de relație cu publicul care, se pare, renaște în noi forme și orice discuție pe marginea ei o considerăm binevenită.

NOTE

¹ Anghel Pavel, *Îmbunătățirea activității instructiv-educative pornește de la modul în care sunt concepute și realizate expozițiile muzeale* în „*Revista Muzeelor*”, nr. 4/1993, p. 44.

² *Revista „Museum International”*, nr. 180/décembre, 1993.

³ Personal preferăm denumirea EDUCATOR DE MUZEU.

⁴ C.G. Screven, *Les études sur les visiteurs* în *Revista „Museum International”*, nr. 178/1993, p. 4.

⁵ Citatele de până acum au fost extrase din: Cornelia Brüninghaus — Knubel, *L'educateur de musée, avocat du public*, în *Revista „Museum International”* nr. 180/1993, p. 13.

⁶ Anghel Pavel, *Expoziția muzeală didactică: dorință și realitate*, în „*Revista Muzeelor*”, nr. 4/1995, p. 25.

CONSTITUIREA ȘI EVOLUȚIA COLECȚILOR BOTANICE ALE SOCIETĂȚII ARDELENE DE ȘTIINȚELE NATURII ȘI ALE MUZEULUI DE ISTORIE NATURALĂ DIN SIBIU

CONSTANTIN DRĂGULESCU

Societatea Ardeleană de Științele Naturii din Sibiu a fost înființată la 4 mai 1849, în urma aprobării statutului ei de către guvern (la 7 iunie 1848). În statut erau evidențiate — în primul rând — scopurile: prezentarea și discutarea obiectelor de științe naturale în cadrul adunărilor, *alcătuirea unei colecții de științe naturale la Sibiu* (sublinierea noastră), achiziționarea unor reviste și cărți de specialitate și înființarea unei biblioteci a societății și publicarea comunicărilor într-o revistă proprie.

Colecția de științele naturii — inclusiv cea botanică — s-a constituit chiar din anul următor înființării Societății¹. În iunie 1850 ea număra 708 specii de plante colectate din Transilvania de către M. Fuss și F. Schur. În ianuarie 1851 este semnalată donarea câtorva plante de către C. Neugeboren, iar în aprilie 1852 intrarea în colecție a 479 specii de criptograme oferite de către A. Senoner din Viena. În mai 1852, M. Fuss, custodele colecției botanice, raportează că ierbarul Societății deținea 1353 specii din colectări din teren și donații. Cele mai multe erau din Transilvania (711 specii), Boemia (272 specii), Ungaria (221 specii), Austria (55 specii), Germania (46 specii), Tirol (26 specii), și Elveția (15 specii). Un an mai târziu colecția botanică se îmbogățește cu un mic ierbar al lui E. Sill, cu o nouă donație de plante a lui A. Senoner și G. Mayr din Viena și cu o mapă de specii de *Mentha* („rheinischer Menthen”) oferită de Ph. Wirtgen din Coblenz. În mai 1855 sunt cumpărate două centurii cu alge cu suma de 16 florini. La sfârșitul acestui an întreaga colecție bota-

nică a Societății este estimată la 200 florini (și număra — după aprecierile noastre — în jur de 2300 specii de plante). În raportul făcut de M. Fuss la mijlocul anului 1859 este semnalată cumpărarea de către Societate a „nesemnificativului” ierbar al lui Fr. Kladni (cu suma de 60 florini).

Consultarea ierbarului devine — o dată cu mărirea lui — tot mai anevoioasă, motiv pentru care în mai 1860 M. Fuss propune ordonarea noilor intrări de plante pe criteriul sistematic și geografic. În acest an el începe și munca la realizarea exsiccatei „Herbarium Normale Transsilvanicum”, care va îmbogăți — în final — cu zece centurii (respectiv 1000 coli cu plante) colecția Societății, realizându-se, în același timp, și un schimb avantajos cu străinătatea. Pe bună dreptate afirma în 1861 L. Neugeboren: „*Putem fi mândri că în prezent nu există în Transilvania nici o colecție publică de ornitologie, de coleoptere, botanică (sublinierea noastră), geologie și paleontologie, care să se poată compara cu secțiile cu același nume ale cabinetului nostru de istorie naturală*”. Colecția botanică era bine ordonată de către custodele ei M. Fuss, fapt reliefat în mai 1863 de către D. Czekelius, vicepreședintele Societății, și în mai 1864 de către W. von Vest, noul custode al ierbarului.

La mijlocul anului 1865, prin valoroasele donații de plante din Sudan, donații făcute de Fr. Binder (în 1862 și 1865) și realizarea a trei centurii din „Herbarium Normale Transsilvanicum” de către M. Fuss (în colaborare cu alți bota-

niști), colecția botanică valoarea 1200 florini, la fel ca și colecția de insecte.

Timp de zece ani colecția botanică a Societății nu mai crește decât prin cele șapte centurii ale Ierbarului transilvănean. În 1875 este achiziționată colecția exotică a lui A. Breckner care cuprindea mai ales esențe lemnoase și fructe. În 1877 colecția botanică a Societății cuprindea 9000 de exemplare, reprezentând 8000 specii de plante, (cifre raportate și în mai-iunie 1869). La începutul anului 1879 ea avea să ajungă la 9800 specii și aproximativ 14000 exemplare (coli cu plante) prin donația testamentară a farmacistului G. A. Kayser. În anii 1882—1883 noul custode al ierbarului A. Thiess donează Societății câteva specii de alge și semințe de plante.

Cea mai mare creștere a colecției botanice se realizează în 1883. În acest an moare botanistul M. Fuss și toată colecția sa de plante este lăsată Societății, respectiv 604 fascicule cu 26151 coli cu plante și un bogat material de schimb, precum și ierbarul lui J. Lerchenfeld (cu 1613 fanerogame) și ierbarul tip carte G. Fr. Baussner (ultimele două amintite ca aparținând Societății încă din 1869). Apreciem, astfel, că în anul 1884 colecția botanică a Societății număra în jur de 45.000 piese (marea majoritate coli cu plante).

În anii 1885—1886 custodele A. Thiess lucrează la ordonarea numeroaselor dublete din Ierbarul Societății (în special Ierbarul M. Fuss) muncă finalizată în 1877, după cum raportează noul custode al ierbarului C. Henrich. La sfârșitul acestui an colecția botanică s-a mai îmbogățit cu circa 750 piese, respectiv cu aproape 600 specii de plante din flora Istriei donate de K. Untchj, 140 specii de plante din Alpii Austriei de la D. Czekelius și câte una-două plante oferite de J. Wolff, J. Römer și E. Polensky.

În septembrie 1888 C. Henrich raportează că preocuparea lui principală a fost în ultimul timp pregătirea ierbarului pentru mutarea lui în noul sediu al Societății din Piața Mică. În 1890 colecția botanică a mai crescut cu 50 preparate în spirit și s-a extins în două

săli, putând fi astfel consultată mai ușor. În sala inițială a rămas ierbarul vechi al Societății, iar în cea nouă, obținută prin mutarea sălii de conferințe și lectură în spațiul colecției mineralogice, au fost depozitate Ierbarul M. Fuss, Ierbarul G. A. Kayser și Ierbarul K. Untchj (care erau până atunci într-un spațiu fără lumină naturală, supus pericolului incendiului). În 1893 este menționată necesitatea construirii unui local nou al muzeului, pentru o mai bună conservare și a colecțiilor botanice și asigurarea spațiului de creștere a lor. În septembrie (același an) se semnalează o nouă donație de plante a lui K. Untchj (209 plante din Germania), completată cu o alta în 1894 cuprinzând două fascicule cu fanerogame și unul cu briofite.

În 1895 colecțiile Societății, inclusiv cele botanice, au fost mutate în noul sediu ce funcționa și ca muzeu deschis publicului. Aici ele au fost depozitate în dulapuri de steiar, bine închise, ferite de praf și de insecte. Comparativ cu alte colecții, colecția botanică a crescut puțin în ultimii ani. Este semnalată în ianuarie 1895 donația de plante a lui K. Untchj din Pola și Fr. v. Sachsenheim din Dalmația. În 1896 noul custode al ierbarului J. Schullerus prezintă inventarul colecției botanice care avea în jur de 50.000 piese, reprezentative fiind Ierbarul lui M. Fuss (cu 26.151 coli + dubletele), Ierbarul Societății (cu cca. 10.000 coli), Ierbarul G. A. Kayser (cu cca. 4800 coli), Ierbarul K. Untchj (cu cca. 2000 coli) și Ierbarul J. Lerchenfeld (cu cca. 1800 coli). În ianuarie 1897 se aminteste de o nouă donație de plante a lui A. von Sachsenheim (plante culese din arhipelagul Spitzbergen). În 1899 K. Untchj mai donează 160 specii de fanerogame din Istria și 10 specii de licheni din Norvegia, iar în 1900 G. Breinstörfer oferă un fascicul cu plante colectate din diverse localități. În 1901 sunt înregistrate donațiile lui J. Röhl și G. A. Schoppelt (din Paramaribo), donații constând din 85 specii briofite și respectiv 13 piese vegetale exotice (fructe, liane, scoarță etc.). Un an mai târziu K. Meliska din Sydney

trimitte o colecție mică de plante din Australia, iar în 1907 K. Untchj mai oferă Societății un fascicul cu plante uscate.

În 1909 are loc o creștere semnificativă a colecției botanice. K. Untchj lasă moștenire (prin testament) Societății ierbarul său (7.316 specii de fanerogame în 63 fascicule și 5 fascicule cu criptogame și unul cu plante nedeterminate) și este cumpărat Ierbarul J. Barth cu 1600 coroane și cuprinzând 7.710 specii și multe dublete. Deci în anul 1910 colecția botanică a Societății cuprindea aproape 73.000 de coli cu plante și eşantioane vegetale.

Până la naționalizarea colecțiilor și a clădirii în 1948 nu mai au loc creșteri relevante ale colecției botanice. În 1913 este semnalată donația lui A. Mangesius (un fascicul cu 100 coli cu plante), și aceea a lui J. Bielz cu plante din Dolomiți. În 1920 J. Römer oferă o centurie cu plante din ținutul Brașovului și este înregistrată primirea primei centurii din „Flora Romaniae Exsiccata” editată de Grădina botanică din Cluj. În raportul său de custode al ierbarului făcut în 1919 K. Ungar prezintă o situație alarmantă în ceea ce privește starea de conservare a Ierbarului J. Barth care a fost atacat masiv de insecte, propunând tratamentul plantelor cu aer fierbinte. Tot el organizează un ierbar transilvănean cu plante colectate din 1793 până în 1926 de către diverși botaniști. În final ierbarul va cuprinde peste 8.000 coli cu plante și este cunoscut ca Ierbarul K. Ungar. În perioada 1925—1927 K. Ungar realizează și Ierbarul „Flora Păltinișului” în zece fascicule. Se primesc în continuare centurii din „Flora Romaniae Exsiccata”. Astfel, în raportul său de custode al ierbarului E. Kisch specifică în martie 1937 că Societatea deținea 14 astfel de centurii. Este amintit ca fiind în colecțiile botanice Ierbarul lui J. Ackner, se specifică modul în care K. Ungar a realizat Ierbarul transilvănean și truda cu care a fost salvat și tratat Ierbarul Lerchenfeld, la început „un conglomerat de viermi, păienjeni și praf”. Colecția botanică avea — după estimările noas-

tre — la sfârșitul anului 1937 în jur de 80.000 piese, incluzând aici și lichenii primiți de la Secția Botanică a Politehnicii din București și cele șase fascicule cu plante lăsate moștenire Societății de către J. Bielz (conform raportului lui E. Kisch asupra situației colecției botanice la sfârșitul anului 1938). Din acest an și până la naționalizarea din 1948 nu s-a mai înregistrat nici o creștere a colecției botanice.

Deci, Muzeul de Istorie naturală din Sibiu pornește la drum, ca instituție de stat cu un patrimoniu botanic cifrat la 80.000 piese. Acest patrimoniu va crește, la început doar prin colectările din teren ale noului custode al ierbarului, M. I. Doltu, care în anii '50—'60 va realiza ierbarul său ce totalizează 6.836 coli cu plante. În anul 1963 este transferat de la Liceul G. Lazăr din Sibiu ierbarul purtând numele acestui liceu în care sunt incluse și coli din Ierbarul G. Chr. Baumgarten (un total de 4.743 coli). A fost continuată achiziționarea centuriilor „Flora Romaniae Exsiccata”, primindu-se și „Flora Olteniae Exsiccata”. În 1973 H. Heltmann oferă muzeului 321 coli cu plante, iar în 1987 face o donație de 386 coli cu cormofite. În anul 1977 muzeul cumpără colecția de briofite a lui Fr. Gündisch (totalizând 2850 plicuri cu mușchi), iar în 1987 este cumpărată și colecția lui de fanerogame colectate mai ales din sudul Transilvaniei. În 1979 este achiziționată colecția de esențe lemnoase a lui Krasser. La sfârșitul acestui an colecția botanică a muzeului număra peste 103.000 piese.

În 1980 avea să se înregistreze cea mai spectaculoasă dezvoltare a colecției botanice prin cumpărarea Ierbarului E. I. Nyárády care însumează 52.686 coli cu plante (talofite și mai ales cormofite). Zece ani mai târziu este cumpărat Ierbarul I. Pop din Cluj (cu 5.177 coli cu plante). Între timp custodele colecției botanice Erika Schneider-Binder plecând de la muzeu lasă acestuia în 1985 ierbarul său cu peste 6.500 coli și plicuri cu fanerogame și criptogame. În urma tuturor acestor creșteri colecția botanică are la ora actuală, respectiv în anul 1995, un număr de 168.410 piese, fiind cea

mai mare colecție de acest gen din muzeele de științele naturii aflate sub egida Ministerului Culturii. La această cifră se pot adăuga cele peste 4.700 coli și plicuri cu plante lăsate muzeului de subsemnatul în 1994 în urma transferării de la Muzeul de Istorie naturală la Universitatea din Sibiu.

În ordinea înregistrării lor, colecțiile botanice ale Muzeului de Istorie naturală din Sibiu sunt următoarele: *Ierbarul M. Fuss* (nr. inv. 1—28.984²), *Ierbarul G. A. Kayser* (28.985—33.707), *Ierbarul J. Lerchenfeld*³ (33.708—35.519), *Ierbarul K. Ungar* (35.520—43.288), *Ierbarul Societății Ardelene de Științe naturale* (43.289—48.570), *Ierbarul J. Barth* (48.571—58.043), *Ierbarul J. Untchj* (58.044—72.812), *Ierbarul A. Sachsenheim* (72.813—72.914), *Ierbarul Liceului Gh. Lazăr Sibiu* (72.915—77.657, între nr. inv. 77.327—77.657 cuprinzând o parte din *Ierbarul J. Chr. G. Baumgarten*), *Ierbarul „Flora Pălănișului”* a lui K. Ungar (77.658—78.025), *Ierbarul E. Kisch* (78.026—79.910), *Ierbarul J. Bielz, E. Krauss G. Hergotta și V. Klotz* (79.911—81.464 și 81.568—81.687), *Ierbarul „Flora Munților Rodnei”* a lui Fl. Porcius (81.465—81.567), *Ierbarul cecidologic*⁴ (81.688—82.277), *Ierbarul „Plantae Nilotico-Aethiopicae”* a lui Fr. Binder (82.278—82.434), *Ierbarul Anexă M. Fuss* (82.435—84.427), *Ierbarul Fr. Kladni* (84.428—84.607), *Ierbarul G. Fr. Buassner* ierbar prelinnean, tip carte (84.608), *„Herbarium vivum”*, ierbar prelinnean (84.609), *Ierbarul M. J. Ackner*, tip carte (84.610), *Ierbarul J. Sadler*, tip carte în cinci volume (84.611—84.615), *Ierbarul forestier Mangesius*, tip carte (84.616), *„Flora Romaniae Exiccata”* (84.617—89.086), *„Flora Olteniae Exiccata”* (89.087—90.186), *Ierbarul briologic Fr. Gündisch* (90.187—94.036), *Colecția de Sphagnum J. Röll* (94.037—94.087), *Ierbarul briologic Erika Schneider-Binder* (94.088—94.509), *Ierbarul cu cormofite Fr. Gündisch* (94.510—95.428), *Ierbarul H. Heitmann* (95.429—95.749 și 102.586—102.971), *Ierbarul M. I. Doltu* (95.750—102.585), *Colecția de muragurale* (102.972—102.974), *Colecția exo-*

tică (în special de fructe) (102.975—103.050), *Colecția de semințe* (103.051), *Colecția de preparate microscopice* (103.052—103.103), *Colecția de droguri farmaceutice* (103.104—103.113), *Colecția de esențe lemnoase indigene și exotice Krasser* (103.114—103.365), *Ierbarul Anexă K. Ungar* (103.366—103.406), *Ierbarul I. Pcp* (103.407—108.583), *Ierbarul E. I. Nyárády* (108.584—162.256) și *Ierbarul de cormofite Erika Schneider-Binder* (162.257—168.410)⁵.

După cum s-a amintit anterior piesele din această colecție botanică au ajuns în posesia Societății Ardelene de Științele naturii prin donație, cumpărare, schimb și colectare din teren de către membrii societății, ajungându-se la cca. 80.000 piese. După naționalizarea din 1948 colecția trece în inventarul Muzeului de Istorie naturală din Sibiu și se îmbogățește mai ales prin cumpărare de noi materiale, prin colectare din teren și donații. În momentul de față aproximativ 45% din totalul pieselor s-au obținut prin cumpărare (Ierbarele Fr. Kladni, J. Barth, Fr. Gündisch, E. I. Nyárády, I. Pop ș.a.), 30% din piese au fost donate (Ierbarele Fr. Baussner, J. Lerchenfeld. M. Fuss, J. Untchj, H. Heltmann ș.a.), iar aproape 25% dintre piese s-au colectat din teren de către membrii societății ori salariații muzeului sau provin din schimb (Ierbarul Societății, Ierbarul K. Ungar, Ierbarul M. I. Doltu și Erika Schneider-Binder).

Cele mai multe piese (60,3%) provin din România (îndeosebi din Transilvania), restul de 39,7% fiind colectate din diverse țări ale Europei (Austria, Ungaria, Italia, Iugoslavia, Cehia și Slovacia, Elveția, Franța, Norvegia, Scoția, Spania, Olanda, Polonia, Bulgaria, Grecia ș.a.), ale Asiei, Africii, Americii de Sud și de Nord și Australiei.

Din punct de vedere sistematic 91,6% dintre plante aparțin cormofitelor, iar 8,4% talofitelor. Pe încrengături situația este următoarea: 991 alege, 44 mixofite, 2826 micofite, 1855 licheni, 8336 briofite, 2440 pteridofite, 642 gimnosperme și 151.276 angiosperme. Colecția cuprinde multe specii endemice, relice glaciare și specii dispărute sau

foarte rare în flora României și a altor zone, precum și mai multe zeci de holotipuri. Anual ea este consultată de botaniști din țară și din străinătate (mai ales din Austria, Germania, Slovacia, Cehia, Ungaria, Ucraina, Anglia, Italia, Elveția, Spania, SUA).

Deși există peste o sută de lucrări care citează plante din colecția botanică a muzeului doar cca 20% din colecție a fost valorificată prin publicare și doar 1–2% prin expoziții temporare.

Colecția botanică este păstrată în întregime în depozit, respectiv în două încăperi salubre la parterul clădirii, conservată fiind în 29 dulapuri de lemn cu rafturi. Majoritatea cormofitelor sunt lipite pe coli de hârtie legate în mape ce cuprind unul sau mai multe genuri, iar talofitele sunt conservate în plicuri păstrate în cutii. Ca anexe la colecție există registrele de inventar în care este notat numărul de inventar, denumirea științifică a plantei, localitatea de colectare, data recoltării, numărul de exemplare pe coală (sau în plic) și autorul colectării (uneori și cel al determinării și al revizuirii materialului). Se mai specifică mapa și ierbarul din care face parte planta respectivă. Astfel informația căutată poate fi găsită destul de ușor. Greutatea constă în faptul că existând 40 de colecții individuale, o anumită specie trebuie căutată în toate aceste colecții pentru a o studia. Pentru ușurarea acestei munci s-a propus reunirea tuturor ierbarelor — sau a celor mici și mijlocii — într-unul singur, general, dar atunci acestea ar pierde din valoarea istorică.

Colecția botanică a Muzeului de Istorie naturală din Sibiu are o deosebită valoare nu numai istorică (aici există cele mai vechi ierbare din România, din prima jumătate a sec. XVIII), ci și științifico-documentară prin prețioasele piese pe care le include. Calității materialului depozitat i se adaugă și numărul impresionant de piese (168.410) care o situează printre primele din țară.

NOTE

¹ Toate informațiile privitoare la constituirea și creșterile colecției botanice sunt extrase din

periodicul Societății Ardelene de Științe naturale Sibiu, Verhandlungen und Mitteilungen des siebenbürgischen Vereins für Naturwissenschaften zu Hermannstadt (până în 1945) și din Arhiva Muzeului de Istorie naturală Sibiu.

² Sunt incluse aici și cele zece centurii ale colecției „Herbarium Normale Transsilvanicum” precum și centuriile din „Herbarium Cryptogamicum” realizate de M. Fuss împreună cu alți botaniști.

³ Inclusiv „Flora Transilvana”, ierbar tip cartă în cinci volume ai cărui autori sunt P. Sigerus și J. Lerchenfeld și care datează de la sfârșitul sec. XVIII.

⁴ Există două ierbare cecidologice: cel al lui Hieronymus și Pax (nr. inv. 81.688—81.959) și cel al Societății sau C. Henrich (nr. inv. 81.960—82.227)

⁵ În momentul de față se lucrează la înregistrarea ierbarului.

BIBLIOGRAFIE

- D o l t u, M. I., 1967, *Tipurile din colecția de plante uscate a Muzeului Brukenthal*, în „Rev. muzeelor”, 3, 220—222
- D o l t u, M. I., 1969, *Uncl probleme ridicate de organizarea și conservarea colecției de ierbare de la Secția de Istorie Naturală a Muzeului Brukenthal-Sibiu*, în „Sesiunea de com. șt. a muzeelor”, București, dec. 1964, 127—129
- D o l t u, M. I., 1969, *Două ierbare din sec. XVIII în colecțiile Muzeului Brukenthal-Sibiu*, în „Sesiunea de com. șt. a muzeelor”, București, dec. 1964, 131—133
- D o l t u, M. I., S c h n e i d e r - B i n d e r, E r i k a, 1970, *Plante colectate și prelucrate de F. Schur aflate în colecția de herbarii a Muzeului Brukenthal*, în „St. și com. Muz. Brukenthal Sibiu”, șt. nat., 15, 215—262
- D o l t u, M. I., S c h n e i d e r - B i n d e r, E r i k a, 1978, *Din istoricul unor herbarii intrate în colecțiile Muzeului de Istorie Naturală Sibiu*, în „St. și com. Muz. Brukenthal Sibiu, șt. nat., 22, 53—74.
- D r ă g u l e s c u, C., 1983, *Catalogul briofitelor din colecția de herbarii a Muzeului de Istorie Naturală Sibiu. Material din România*, în „St. și com. Muz. Brukenthal Sibiu, șt. nat., 25, 53—75
- D r ă g u l e s c u, C., 1984, *Organizarea și condițiile de conservare a herbariilor în Muzeul de Istorie Naturală Sibiu*, în „Rev. muzeelor”, 9, 45—49
- D r ă g u l e s c u, C., 1993, *Evaluarea colecțiilor botanice ale muzeelor din rețeaua instituțiilor de cultură*, în „Rev. muzeelor”, 3, 63—66
- S c h n e i d e r - B i n d e r, E r i k a, 1983, *Herbare transilvănene de la sfârșitul secolului 18 la Muzeul de Istorie Naturală Sibiu*, „St. și com. Muz. Brukenthal Sibiu”, șt. nat., 25, 79—86
- S c h e i d e r - B i n d e r, E r i k a, D r ă g u l e s c u, C., 1993, *Herbarul E. I. Nyárády din colecțiile Muzeului de Istorie Naturală Sibiu*, în „Rev. muzeelor” 1, 51—56
- S c h u r, F., 1853, *Über Joseph von Lerchenfeld und dessen botanischen Nachlass*, Verh. u. Mitt. d. siebenb. Ver. f. Naturw. Hermannstadt, IV

BARONUL SAMUEL VON BRUKENTHAL (1721—1803), PRECURSOR AL CUNOAȘTERII NATURII

RODICA CIOBANU

În lucrarea de față ne-am propus evocarea unuia dintre preocupările mai puțin cunoscute ale fondatorului Muzeului Brukenthal și anume aceea de cunoaștere a naturii concretizată în primul rând în constituirea unuia dintre cele mai interesante colecții mineralogice din epocă.

Transilvania, ajunsă după 1690 sub stăpânirea Imperiului habsburgic, s-a aflat, astfel, în secolul al XVIII-lea într-o poziție favorabilă pătrunderii iluminismului, care a creat o atmosferă propice activității științifice în întreaga Europă. În Transilvania au activat în demeniul științelor naturii indeosebi sașii, în timp ce românii și maghiarii au dat prioritate cercetărilor filologice și istorice.

Demn de reținut este faptul subliniat de academician Emil Pop că *„din deceniul al doilea până în al nouălea din veacul al XVIII-lea fondul principal al literaturii naturaliste transilvănene sau al aceleia care privește Transilvania este ocupat de operele monografice despre mineralele principatului”*.

Baronul Brukenthal, care studiasse dreptul, a ocupat o serie de funcții în administrația Transilvaniei, culminând cu aceea de guvernator (1774—1787). Ca funcționar imperial care s-a ocupat și de problemele finanțelor statului, Brukenthal a avut și el în vedere inestimabila sursă de venituri pe care o constituiau bogățiile subsolului atât pentru Curtea vieneză, cât și pentru particulari. El însuși a avut cote-părți (un fel de acțiuni) la mine din Săcărâmb, Zlatna, Toplița, de unde, probabil, au provenit și primele eșantioane mineralogice pe care le-a colecționat. Se pare, după docu-

mente arhivei sale, că nu era vorba atât de câștig, cât de încurajarea valorificării. Acestei laturi practico-economice a mobilului care l-a îndemnat pe Brukenthal la cunoașterea naturii îi aparține și interesul său pentru plante de cultură. A existat și o altă latură a acestui mobil, surprinsă de biograful său, Georg Adolf Schuller. În deceniul al optulea din veacul al optzecelea impulsul dat din Suedia, de cercetările din Linné, a ajuns și la Viena, iar de aici până în Transilvania. În biblioteca lui Brukenthal, printre cele 13 000 de volume câte avea în 1790, au apărut și cărți de mineralogie. Pe de altă parte, interesul sporit pentru bogățiile subsolului a dus la o veritabilă modă a constituirii unor colecții de minerale, practică și la Viena chiar de către împărat. Se știe că Brukenthal a început activitatea de colectare sistematică a mostrelor de minerale aproximativ în anul 1780. Că această acțiune se petrecea după metode științifice o dovedesc lucrările de specialitate aflate în biblioteca sa, relațiile cu naturaliști specializați în fosile, minerale ș.a.

După demiterea sa din postul de guvernator, Brukenthal a avut mai mult timp pentru colecțiile sale și pentru preocupările științifice din cercul de iluminiști care se crease atunci la Sibiu în jurul său. Astfel că în jurul anului 1795 colecția era constituită, chiar dacă și în anii următori, baronul a mai achiziționat mostre de aur.

Complexitatea colecției, cărțile de mineralogie din biblioteca sa relevă că Samuel von Brukenthal aprecia nu numai artele și literatura, că avea preocupări și cunoștințe ample despre știin-

țele naturii, îndeosebi despre mineralogie. O dovadă în plus pentru această afirmație este și titlul de membru onorific pe care i l-a acordat lui Brukenenthal în anul 1798 Societatea de mineralogie din Jena (Jenaische mineralogische Sozietät), oraș în care își petrecuse o parte a studenției. Motivând alegerea unanimă a membrilor Societății, directorul acesteia îl numește pe baronul de la Sibiu „*cunoscător și protector al științelor mineralogice*”.

Pentru a-și valorifica și întreține aceste comori culturale a avut loc în jurul său întotdeauna cunoscători în domeniu, ei însăși colecționari de renume, precum Johann Fichtel, ce publica în 1780 lucrarea „Contribuție la istoria mineralelor din Transilvania” („*Beitrag zum Mineral geschichte von Siebenbürgen*”), Carl Eder și mai târziu preotul Johann Filtsch.

Director al Școlii Normale sibiene, abatele Carl Eder (1760—1810) a fost alături de Brukenenthal cu sfatul și fapta. El este cel care în calitate de custode al colecției o aranjează după cele mai avansate criterii științifice ale timpului și îi realizează primul catalog. Catalogul-manuscris are 353 pagini și se află la biblioteca muzeului Brukenenthal cu titlul „*Verzeichnis Siebenbürgischer Mineralien, der sich in dem Cabinet des Freiherrn von Brukenenthal befinden*”. Carl Eder subliniază în catalog că dintre țările europene Transilvania era cea mai bogată în aur curat, iar colecția baronului Brukenenthal reflectă această realitate. Catalogul are valoare mai ales istorică și este interesantă pentru notele referitoare la poziția, momentul colectării pieselor, starea cercetării lor și încercări de exploatare.

Cel care-l urmează ca custode al colecției, cu același succes, este Johann Ludwig Neugeboren (1806—1887), unul dintre cei mai de seamă înaintași ai paleontologiei transilvănene. Neugeboren a cunoscut pe cei mai mulți dintre colecționarii transilvăneni de minerale și colecțiile lor din veacurile XVIII și XIX, fapt dovedit de lucrarea „*Notizen über Sammlungen siebenbürgischer Mineralien*” apărută în 1866. Această cunoaș-

tere i-a oferit posibilitatea comparării colecției Brukenenthal cu acelea contemporane și ulterioare ei. O singură colecție consideră Neugeboren că se ridică la nivelul ei, doar în ceea ce privește eşantionale de Au, Cu, Ag și Nagyagit, cea a lui Karl Knöpfler.

Colecția de minerale a baronului S. von Brukenenthal număra în perioada cât Carl Eder a fost custode, 2018 piese, majoritatea de proveniență transilvăneană. De-a lungul anilor colecția s-a îmbogățit cu noi piese printre care cele 1800 piese ale colecției consilierului tezaural Johann Michael von Rosenfeld (1775—1837). Eşantioanele erau expuse în vitrinele muzeului și erau valoroase nu numai estetic ci și științific.

În calitate de custode, Neugeboren a aranjat colecția și a elaborat cel de-al doilea catalog, după cele mai avansate criterii mineralogice. Catalogul manuscris, în trei volume, se află la biblioteca muzeului Brukenenthal cu titlul „*Brukenenthalisches Hausarchiv Verzeichnis des Mineraliensammlung*”.

Cei mai mulți colecționari ai vremii deși animați, la început, de dorința colectării mineralelor autohtone cedau imboldurilor științifice îmbogățindu-și colecțiile cu piese din afara țării — remarcă în jurul anului 1774, Fichtel referindu-se la colecțiile mineralogice din Transilvania. Cu atât mai mult se deosebește colecția baronului S. von Brukenenthal în care doar 50 de piese sunt din afara Transilvaniei (din Austria, Ungaria, Boemia, Suedia).

Colecția se păstrează la Muzeul de Istorie Naturală din Sibiu așa cum a aranjat-o Neugeboren și anume împărțită în șapte grupe: I. Pietre oxidice (718 piese); II. Pietre salice (775 piese); III. Mineruri oxidice (304 piese); VI. Metale sulfuroase (1129 piese); V. Metale native (526 piese); VII. Inflamabile (3 piese).

Colecția trebuie studiată ținând cont de realitățile acelor timpuri și anume că: numărul speciilor minerale din acea vreme era de zece ori mai mic decât astăzi, metodele de cercetare abia se conturau iar colecțiile de minerale nu erau prioritar științifice.

La o simplă lectură a inventarului și după o sumară cercetare a colecției reiese faptul că mai ales criteriile estetice l-au călăuzit pe colecționar, de aceea primele două grupe reprezintă aproape jumătate din piesele colecției. Deși esteticul a primat în alegerea pieselor economicul este cel care a însuflețit-o.

Clasa oxizilor: este reprezentată numeric și estetic de grupa cuarțului (428 de eșantioane de cuarț incluse la grupa „pietre oxidice”). Piesele sunt deosebite prin mărimea cristalelor (între 3 și 10 cm) varietatea culorilor — de la cel de la Săcărâmb, Cavnic, Baia de Arieș, perfect transparent, la ametistul violet-pal de Roșia Montană și cel violet-închis de Porcura (mina Barbara).

Clasa carbonaților: clasă bine reprezentată numeric dar nu și ca varietate de specii. Calcitul cuprins în grupa pietrelor salice domină prin varietatea formelor cristalografice (romboedri obtuși, ascuțiți, scalenoedri etc.) cât și prin diversitatea culorilor (alb lăptos, crem, roz etc.). Cele mai multe eșantioane sunt de la Fața Băii, Boița, Săcărâmb, Cavnic, Rodna și altele. Azuritul și malachitul — „minerale salice”, mai modeste ca număr, 96 piese, sunt impresionante prin colorit și mărimea cristalelor prismatice alungite (eșantioane din Băița, Ghețar, Moldova Nouă). Prin diversitatea macrelor, colorit, deosebite sunt eșantioanele de rodocrozit de la Săcărâmb, Baia de Arieș, Cavnic etc.

Sulfaii cuprinși în grupa „pietrelor salice” sunt reprezentate mai ales de baritină (140 piese) și gips (78 piese). Eșantioanele de la Roșia Montană, Boița, Baia de Arieș, Cavnic, Rodna se evidențiază prin mărimea cristalelor tabular-prismatice macrate, varietatea culorilor — de la transparent la alb-gălbui-albăstrui.

Dintre sulfuri — grupa „metalelor sulfidice” predomină estetic eșantioanele de antimonit (92 piese) din Cavnic, Săcărâmb, Baia de Arieș, Toplița, cu cristale lungi de 8—10 cm.

Cercetătorul danez, Jens Esmark, călătorind în Transilvania și Sibiul anului 1794, remarca dintre colecțiile de minerale pe cea a baronului Samuel von

Brukenthal și mai ales „suita de aur curat”. Între acestea s-au remarcat două eșantioane foarte interesante, cu cristale cubice de aur și alta cu cristale în „piramide duble cu opt fețe”. Atât catalogul lui C. Eder cât și relatările de călătorie ale lui Jens Esmark și a altor călători străini au făcut cunoscute eșantioanele de aur, argint și telururile de aur și argint. În colecții sunt 438 piese de aur și 271 telururi auro-argentifere (petzit, silvanit, krennerit și nagyagit). Eșantioanele au fost colectate din zăcămintele aurifere de la Săcărâmb, Baia de Arieș, Zlatna și mai ales din minele la care baronul avea acțiuni (mina Barbara și St. Clement).

Colecția de minerale a baronului, extinsă după moartea fondatorului, are astăzi o mare importanță științifică, istorică și muzeală. Ea este o dovadă palpabilă asupra preocupărilor, a cunoștințelor despre natură, a generozității acestui precursor al cunoașterii sistematice a mediului înconjurător, premisă esențială a protejării lui. Dacă Sibiul devine la sfârșitul secolului al XVIII-lea centrul științific al „mișcării naturaliste” (E. Pop) ardelenă căpătând o notorietate internațională ca centru cultural-științific, aceasta s-a datorat, în primul rând, acestui mecena al științelor și artelor care a fost SAMUEL VON BRUKENTHAL.

BIBLIOGRAFIE

1. Arhivele Statului Sibiu, Fondul Brukenthal, CD₁₋₅₁, nr. 131; CD₁₋₅₁, nr. 51, nr. 52; O₇₋₉, nr. 30—33, 37, O₁₋₄, nr. 424; W₁₋₈, nr. 261.
2. Armbruster, A., 1978, *Brukenthal și Transilvania*, în „Magazin istoric”, anul XII, 1978, nr. 4, p. 36
3. Cöllner, C., 1977, *Samuel von Brukenthal Sein Leben und Werk in Wort und Bild*, Kriterion Verlag, Bukarest.
4. Gündisch, G., 1987, *Zum 250 Geburtstag Samuel von Brukenthals*, în *Aus Geschichte und Kultur der Siebenbürger Sachsen*, Böhlau Verlag Köln, Wien.
5. Neugeboren, J., L., 1866, *Notizen über Sammlungen siebenbürgischer Mineralien*, în „Archiv des Vereins für siebenbürgische Landeskunde, Neue Folge”, vol. 7 (I și II), Kronstadt, p. 374—400.
6. Schuller, A., G., 1969, *Samuel von Brukenthal*, vol. II, Verlag R. Oldenbourg, M. München.

O DESCOPERIRE DIN EPOCA NEOLITICĂ DIN SUDUL MUNTENIEI

EUGEN COMȘA

În timpul săpăturilor arheologice de lângă localitatea Radovanu* (județul Călărași) s-au cercetat, cu toată atenția, și toate rămășițele locuințelor din cele patru așezări suprapuse din cuprinsul complexului, care datează din timpul fazei de tranziție de la cultura Boian la cultura Gumelnița.

Subliniem că este important faptul că așezările corespunzătoare celor patru niveluri au aparținut aceleiași populații. Existând, prin urmare, acolo o continuitate din punct de vedere etnic și cultural, caracterizat prin reveniri la diferite răs-timpuri. Intervalele în timp dintre așezările din cele trei niveluri mai vechi au fost de scurtă durată, fapt dovedit prin grosimea redusă a straturilor de pământ formate în perioadele intermediare. În schimb, între penultimul și ultimul nivel (cel superior) s-a format un strat mult mai gros (de aproape 1 m grosime), indicând o perioadă mai îndelungată.

Ca de obicei, locuitorii acelor așezări și-au construit locuințele, de suprafață, de formă dreptunghiulară, după același sistem, anume din pari, împletitură de nuiele și lipitură de lut amestecat cu paie. Menționăm că în unele cazuri nuielele au fost legate cu un fel de frânghii, destul de groase.

Fiecare locuință era prevăzută cu o platformă și cu un cuptor, clădit (în formă de casuță) pe un soclu masiv de

formă aproape cubică, realizat din lut, cu laturile făcute cu lut.

Locuințele aveau, pe latura îngustă de nord, câte un fel de prispă, având dimensiunile de 0,40 m lățime și circa 0,15 m înălțime. De regulă, aceste prispe au fost făcute din lut amestecat cu paie, având deci o compoziție similară celui folosit la lipirea pereților.

După ce se realiza prispa, cu forma dorită, suprafața ei era făcută. Acele prispe, datorită îngustimii lor, nu au putut fi folosite ca loc de dormit, ci serveau ca loc pe care se puneau vasele utilizate în cadrul gospodăriei.

În cele ce urmează ne vom referi la o descoperire — considerăm ca fiind interesantă — făcută în legătură cu una din astfel de prispe.

În timpul dezvelirii și studierii suprafeței de lipitură arsă din dărâmurile locuinței nr. 1 de la baza nivelului ultim, cu care s-a încheiat existența complexului din faza de tranziție de la cultura Boian la cultura Gumelnița de la Radovanu, din punctul „La Muscalu”, de la capătul Văii Coadelor, s-a u dezvelit și resturile prispei corespunzătoare, aflată tot de-a lungul laturii scurte de nord a locuinței. Cu acel prilej s-a observat, la dezvelirea porțiunii respective din podeaua platformă a locuinței, că pe porțiunea păstrată din prispă se vedeau câteva pete de culoare vânătă,

înconjurate de acelaș fel de lipitură de lut amestecat cu paie și pleavă, dar de culoare roșie. Observația făcută ne-a atras atenția și am căutat s-o analizăm cu toată grija. S-a constatat, în primul rând, că datorită adâncimii reduse (de numai 0,20 m adâncime de la suprafața solului din perioada efectuării săpăturilor), prin muncile agricole din vremurile recente, a fost distrus, de către plug, stratul superficial de fețuială al prispei.

La demontarea prispei s-a constatat că aceasta a fost realizată din trei straturi suprapuse, alcătuite dintr-un fel de calupuri de lut, amestecat cu o cantitate nu prea mare de paie. Calupurile amintite aveau forma rectangulară. Dimensiunile lor erau de : 0,60 m lungime, 0,40 m lățime și grosime, la margine, de 5 cm și în mijloc de 8 cm. Fiecare calup a fost modelat și fățuit cu grijă.

După cum am amintit mai sus, cu prilejul dezvelirii prispei, s-au observat o serie de pete de culoare vânătă. Ne-am pus problema, cărui fapt se datoresc aceste pete de culoare, față de restul suprafeței calupurilor. După părerea noastră, culoarea petelor are o singură explicație, anume aceea că menționatele calupuri au fost arse înainte de a fi folosite la realizarea prispei descrise. Datorită arderii, înainte de utilizare, ele dobândeau culoarea roșie pe toată suprafața (pe ambele fețe) și aproape pe toată grosimea lor. La verificarea calupurilor descrise, de la baza prispei, s-a constatat că numai în mijlocul grosimii lor, în secțiune transversală și longitudinală, rămânea o porțiune având forma de lentilă prelungă, cu grosimea maximă de 3 cm care dobânda culoarea vânătă.

Din analiza observațiilor făcute, considerăm că dacă prispa s-ar fi realizat din calupuri nearse, atunci când locuința a fost distrusă prin foc, temperatura ridicată ar fi dus la înroșirea parțială a calupurilor, dar ar fi fost firesc ca înroșirea respectivă să fi cuprins numai partea superioară a calupurilor din stratul de deasupra al prispei și evident laturile calupurilor dinspre interiorul locuinței. În acest caz, calupurile din rândurile inferioare urmând să aibă, doar în parte, diferențiat, culoarea roșie și mai ales pe cea mai mare parte din suprafața lor, culoarea vânătă. La cercetarea calupurilor folosite la realizarea prispei descrise, s-a constatat că toate aveau miezul vânăt și suprafețele de culoare roșie.

Menționăm că în afara calupurilor din prispa locuinței nr. 1 de la baza ultimului nivel, un astfel de calup, fragmentar, s-a găsit în vecinătatea locuinței nr. 2 de la baza aceluiași ultim nivel de locuire.

Considerăm că aceste calupuri, arse înainte de a fi folosite, reprezintă cele mai vechi cărămizi, documentate pe teritoriul țării noastre.

Folosirea unor astfel de cărămizi nu este documentată în alte așezări din timpul fazei de tranziție de la cultura Boian la cultura Gumelnița și nici în stațiunile apropiate din timpul evoluției comunităților culturii Gumelnița.

NOTA

* Săpăturile de la Radovanu au fost efectuate de autorul lucrării în perioada 1959–1990. Rezultatele cercetărilor au fost publicate sub titlu „Complexul neolitic de la Radovanu”, în cadrul publicației „Cultură și civilizație la Dunărea de Jos”, vol. 8, Călărași, 1990, editată de Muzeul Dunării de Jos.

CĂMAȘA „IMPĂTURITĂ” DIN COMUNA VALEA LARGĂ, JUDEȚUL MUREȘ

AURELIA DIACONESCU

Costumul popular românesc are o compoziție simplă și clară, iar prin croiala sa subliniază forma corpului fără a o artificializa. Se poartă la toate vârstele, în aceeași componentă, deoarece prin forma și structura sa este adecvat atât vieții de toate zilele, cât și ținutei ceremoniale.

Costumul femeiesc, ca și cel bărbătesc, se concretizează printr-o structură unitară pe întreg teritoriul locuit de români. Astfel, costumul femeiesc din orice regiune a țării are în componența sa cămașa încinsă peste mijloc cu brâu, aceleași piese purtate de la talie în jos, croite toate în forme dreptunghiulare, mai largi sau mai înguste, încrețite sau, nu, legate pe talie cu bete.

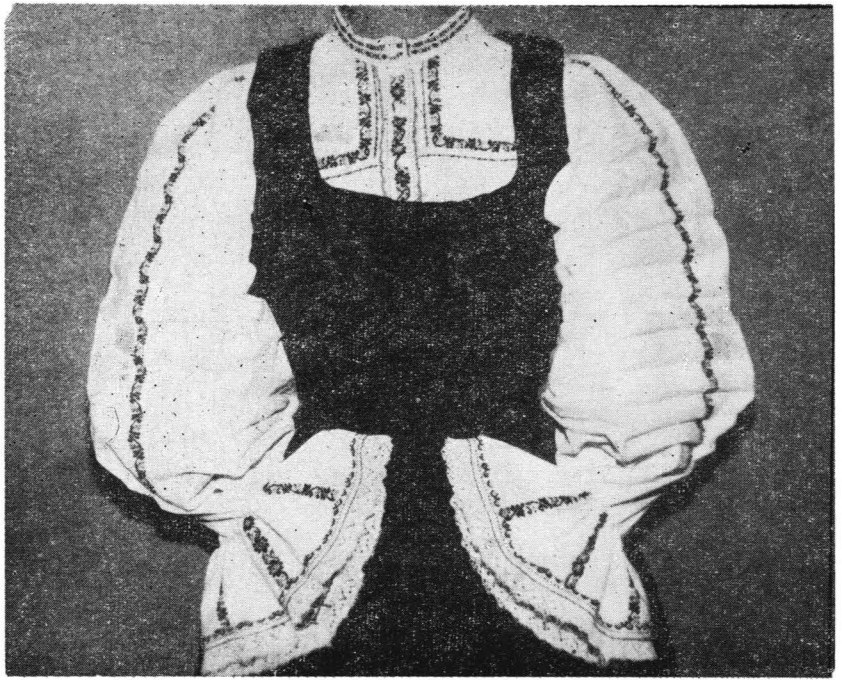
Comuna Valea Largă este așezată, din punct de vedere administrativ, la granița vestică a județului Mureș, iar din punct de vedere fizico-geografic în Câmpia Transilvaniei, într-o zonă cu un relief mai coborât, (circa 500 m. altitudine), cu forme domoale și pante prelungi. În această comună cămașa femeiască se poartă și cu „rochia cu lebăruț” de o mare frecvență în portul românesc din Câmpia Transilvaniei, piesă de mare vechime, consemnată în lucrări de referință privind istoria portului popular transilvănean.¹

Vechimea cămășii în portul popular femeiesc a făcut ca ea să fie invocată deseori în problematica etnogenezei ca și a unității și continuității poporului român. Dintre tipurile principale de cămăși femeiești la Valea Largă, ca și pe o arie mai mare din ținuturile tran-

silvănene, alături de cămașa de tip carpatic, cu mâneca din guler, se poartă și cămașa de tip bărbătesc cu mâneca din umăr și platcă, ce reprezintă o formă mai nouă în croiul cămășilor. Cămașa cu platcă (cu „șpiglu” — în comuna Valea Largă) — considerată o variantă a cămășii drepte, are croiul plătcii în formă de dreptunghi ce încadrează gâtul coborând în față și în spate până la nivelul subrațului.

Cămășile femeiești din comuna Valea Largă sunt confecționate din pânză de cânepă țesută în casă. Urzeala pânzei este din fuior (firele lungi obținute din pieptănatul cânepii). Firul de fuior este tors „la vale” foarte subțire. Pentru o pânză mai fină se urzea fuiorul (tortul), iar la băteală era folosit firul de bumbac cumpărat din comerț. Pânza era țesută în două ițe, iar în lățimea pânzei erau cuprinse 12 „jirediuțe” urzite și puse pe războiul de țesut. O „jirediuță” era constituită din trei fire.

O dată țesută, pânza era albită, operațiune cunoscută sub numele de „gilit”. În „gilit” pânza se înmuia în apă caldută și se întindea la soare de câte ori era nevoie până se albea. În confecționarea cămășii, stanul are croiala „oablă” sau cu „șpiglu” (cu platcă), iar mânecile ample erau croite din doi lați și jumătate. Ca o particularitate a cămășilor din Transilvania menționăm volanul (fodorul) amplu, strâns cu o bentiță. Fodorul amplu dă posibilitatea unei ornamentații bogate atât prin cusătura de încreț, cât și prin prelungirea



Cămașă „împăturită”
din comuna Valea Largă,
județul Mureș

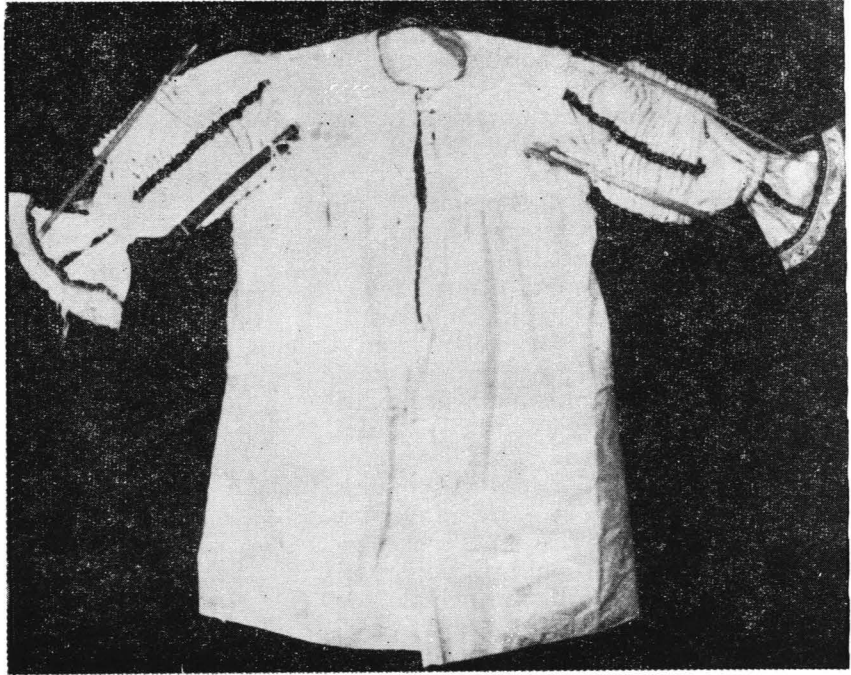


Foto 2-4 Modul de
realizare a „păturilor”
la cămașa din comuna
Valea Largă, județul
Mureș

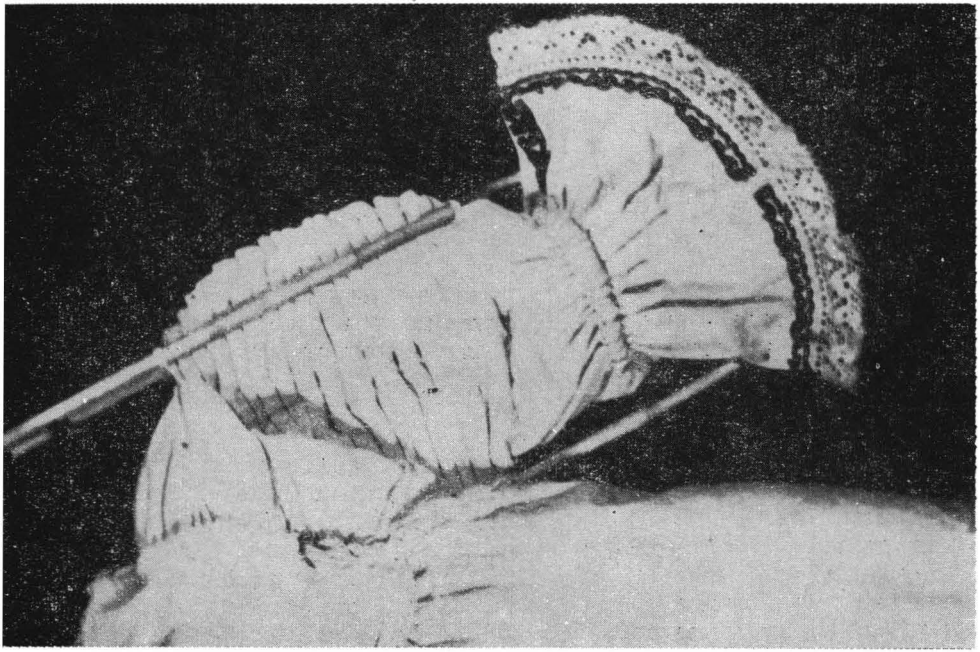


foto 3

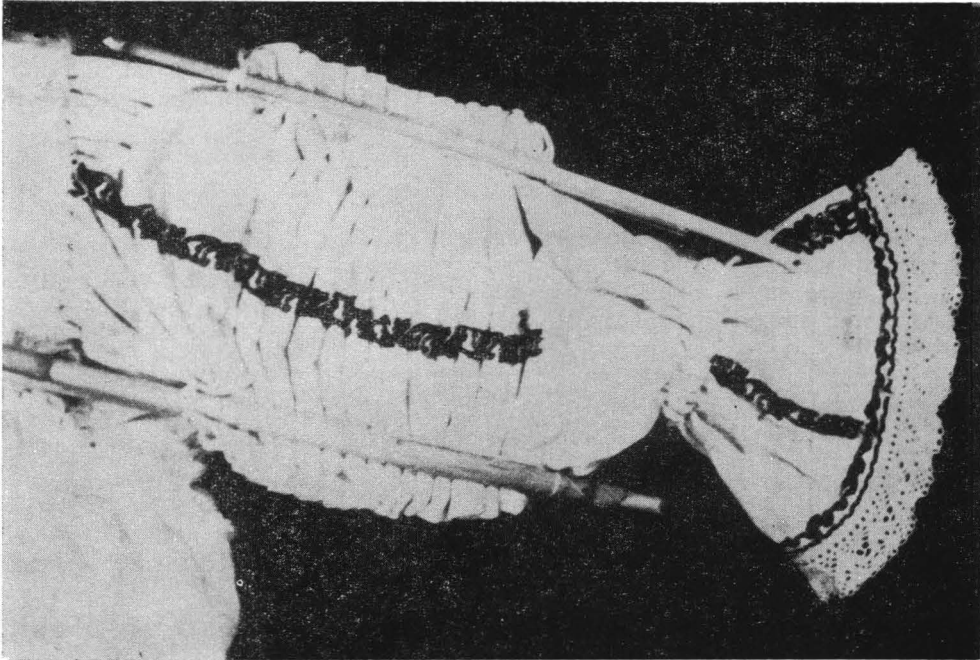


foto 4

șirelor din lungul mânecii, sau prin che-
narul de la marginea sa.

La umeri încrețitura de cute mici care
strâng pânza la îmbinarea mânecii cu
umărul cămășii se numește „*încrețitul
cu petrânelul*”. Cămășile cu „șpiglu”
sunt „îmbumbate” în față, iar cămășile
cu „ciupag” oable sau încrețite pe piept
se „îmbumbau” la spate (bumb = nas-
ture n.n.)

Ornamentul cămășii este din motive
florale în șire înguste, brodat peste fire
„după model tipărit”, sau broderie în
cruci. Pe piept broderia urmărea ele-
mentele de croi, bordând „șpiglu”, ben-
țița din jurul gâtului (la cămășile fără
guler) ca și bentița prin care cămașa se
încheie cu nasturi atunci când gura
cămășii este în față.

Broderia de pe mânecă este consti-
tuită din „3 șire la vale” înguste, în
culoare neagră sau culori închise (negru
în combinație cu albastru și maron.)

Caracteristica definitorie a cămăși-
lor din Valea Largă este maniera de
realizare a „păturilor” de pe mâneci.
Menționăm că aceste „pături” se întâl-
nesc în egală măsură la cămășile feme-
iești cât și la cele bărbătești sau pen-
tru copii.

„Păturile” se fac la dimensiunea de
1,5–2 cm lățime, în lungul mânecii
pe cămașa udă. Mâneca întoarsă pe dos
se întinde, se împătorește în două și se
pliază. Este apreciată femeia care face
pliurile cât mai înguste, deci mai nume-
roase în lungul mânecii. Marginile pli-
urilor sunt presate cu nuiete sau cu bucăți
de papură bine fixate cu sfoară. Pentru
ca „păturile” să se păstreze timp mai
îndelungat și să stea mai bine, mâneca
se umezește (de către unele femei) în
scopul „scrobirii” cu un sirop din apă
cu zahăr.

„Păturile” se calcă cu maiul de bătut
rufe sau cu sucitorul, întreaga opera-
țiune purtând numele de „mângălit”.
„Mângălitul” cămășilor se mai făcea cu
ajutorul pâinii fierbinți scoasă din cup-
tor. „*Pita caldă se puneă, ia așa ni, pe
pături. Până când pâinea se răcea și pă-
turile erau călcale*”².

Cu privire la vechimea efectuării „pă-
turilor” pe cămășile din comuna Valea
Largă, majoritatea celor chestionați nu
cunosc în ce perioadă își are originea
obiceiul împăturitului, așa cum nu cunosc
că această metodă ar mai fi aplicată și
în alte părți, sau că ea ar fi fost împru-
mutată din altă zonă. Doar Troznay
Victoria știa de la bunica ei că începutul
„păturilor” se leagă de perioada din
preajma primului război mondial. In-
formația poate fi plauzibilă intrucât
și în tratatele de specialitate cămașa cu
platcă este considerată ca o formă nouă
în croială, aparținând începutului de
secol XX și care s-a răspândit rapid în
toată aria transilvană.³

Important lucru este că și în zilele
noastre cămașa cu „pături” se mai poar-
tă la sărbători sau (fiind o comună
foarte activă în manifestări culturale)
în cadrul programelor artistice (cor,
echipă de dansuri populare), întreținute
cu multă pasiune de către învățătorul
Augustin Piper, cunoscut nu numai ca
un împătimit iubitor al tradițiilor popu-
lare puse în valoare în diferite ocazii,
ci în egală măsură ca și creator popular
în domeniul picturii laice pe sticlă. Lucră-
rile sale au fost prezentate publicului
în expoziții personale și de grup. Dl. Au-
gustin Piper a fost cel care a facilitat
investigarea în comună a temei prezen-
tate în dorința de a fi cunoscută și popu-
larizată cămașa purtată de femeile din
Valea Largă.

NOTE

¹ Viorica Pascu, *Considerații asupra evoluției
portului popular din Transilvania*, în „Anuarul
Muzeului Etnografic al Transilvaniei”, 1958–1956,
p. 251–275

² Informație de la Troznay Victoria, 65 de ani
din comuna Zau de Câmpie

³ Elena Secoșan, Paul Petrescu, *Portul popular
de sărbătoare din România*, Ed. Meridiane, 1984,
p. 50

Informațiile privind tipul de cămașă „împăturită”
le-am primit de la următoarele locuitoare ale co-
munei Valea Largă: Călugăr Frăsina, Moldovan
Măriuca, Mureșan Ana, Pădureanu Ana, Călugăr
Turica; le mulțumim și pe această cale.

MARI DEȚINĂTORI DE VALORI BIBLIOFILE DIN JUDEȚUL SUCEAVA : MĂNĂSTIREA SUCEVIȚA

OLIMPIA MITRUC

Mănăstirea Sucevița, situată la 19 km de Rădăuți, pe valea pârâului Sucevița, a fost zidită la sfârșitul secolului al XVI-lea de frații Gheorghe, Ieremia și Simion Movilă. Alături de celelalte așezăminte monahale vestite din zonă (Putna, Moldovița, Dragomirna), mănăstirea Sucevița, ultima dintre construcțiile de aici, a dezvoltat o rodnică activitate culturală.

Imediat după urcarea sa pe tron, în 1595, Ieremia Movilă se va preocupa de împodobirea cu picturi a ctitoriei sale și de înzestrarea ei, între altele, cu broderii, argintărie, manuscrise. De asemenea, va contribui la revigorarea activităților desfășurate în atelierele mănăstirii; multe din obiectele create aici se păstrează și în zilele noastre în Biblioteca și Muzeul amenajate în turnul și casele domnești de pe latura de vest a incintei.

Astăzi, mănăstirea Sucevița se numără printre cei mai importanți deținători de valori bibliofile din județul Suceava. Biblioteca mănăstirii a lăpostește: 50 de manuscrise slavone miniaturate și ornate (avem în vedere și manuscrisele ce se păstrează, în custodie, în muzeele din București cotele 24, 25, 31, sau la mănăstirea Slatina din județul Suceava, cotele 8, 12, 23 I, 23 II); 40 de exemplare carte românească veche (titlurile cele mai vechi reprezintă operele mitropolitului Dosoftei: *Psaltirea în versuri*, Unieș, 1673 și *Psaltirea slavo-română*, Iași, 1680. Din secolul al XVIII-lea, biblioteca posedă 7 titluri: „Chiriadromion”, București, 1732; „Antologhion”, București, 1736;

„Octoih”, București, 1736; „Evanghelie” București, 1750; „Evanghelie”, Blaj, 1776; „Molitvenic”, Râmnic, 1782; „Adunarea cazaniilor”, Viena, 1793. Secolul al XIX-lea (1800—1827) este prezent cu 25 titluri în 31 de exemplare: „Mineiul pe iulie”, Buda, 1805; Teofilact, *Tâlcuire la cele patru evanghelii*, Iași, 1805; „Carte de pravilă, partea I și II”, Cernăuți, 1807 (2 exemplare); „Viețile Sfinților” din luna septembrie”, Neamț, 1807 (2 exemplare); „Viețile Sfinților din luna octombrie”, Neamț, 1809; „Viețile Sfinților din luna noiembrie”, Neamț, 1811; „Viețile Sfinților pe luna decembrie”, Neamț, 1811; „Viețile Sfinților pe ianuarie”, Neamț, 1812; „Viețile Sfinților din luna februarie”, Neamț, 1812; „Viețile Sfinților de pe luna martie”, Neamț, 1813; „Viețile Sfinților pe luna aprilie”, Neamț, 1813; „Viețile Sfinților pe luna mai”, Neamț, 1813; „Viețile Sfinților pe luna iunie”, Neamț, 1813 (2 exemplare); Augustin Episcopul, *Kecragarion*, Neamț, 1814; (2 exemplare); „Viețile Sfinților pe luna iulie”, Neamț, 1814; „Viețile Sfinților pe luna august”, Neamț, 1815; „Arătare... pre scurt a dumnezeieștilor dogme”, Neamț, 1816; „Tipicon”, Iași, 1816; „Evanghelie”, Blaj, 1817; „Noul Testament”, St.-Petersburg, 1817; E. Sirul, *Cuvinte și învățături*, Neamț, 1818, 1819, 1823 (vol. I—II); „Biblia”. St. -Petersburg, 1819; „Carte folositoare de suflet”, Iași, 1819; „Evanghelie” Neamț, 1821; „Irmologhion”, Neamț, 1827); 7 manuscrise românești realizate în secolele al XVIII și al XIX-lea

(*Octoih*, copiat de „*Ilie, dascăl*”, în anul 1777; *Floarea cuvintelor*, scris de „*dascălul Samoilă din Ragla, în anul 1783*”; *Pomelnic*, realizat la Sucevița, început de Dositei, episcop de Rădăuți, în anul 1769; *Plan al regulelor*, scris la Sucevița de „*ieromonahul Isaie Zugrav, la 1 august 1843*”; (*Catehism*), copiat de clericul Iacov Cazievici, în 1810; (*Regulamentul mănăstirilor*) (3 volume), scris de Ghenadie Zaharovici, în prima jumătate a secolului al XIX-lea; (*Carte de canoane*), copiat în prima jumătate a secolului al XIX-lea) și carte veche străină produsă, între elele, în tipografiile din Kiev, Lvov, Moscova și Cracovia.

Din investigațiile întreprinse până acum reiese că numai colecția de manuscrise slavone a fost studiată și publicată fragmentar, începând cu anul 1885, de către slavisti, istorici, cercetători în domeniul artei.¹ De asemenea, autorii monografiilor mănăstirii și-au îndreptat atenția și asupra manuscriselor cu ilustrații și frontispicii policrome.²

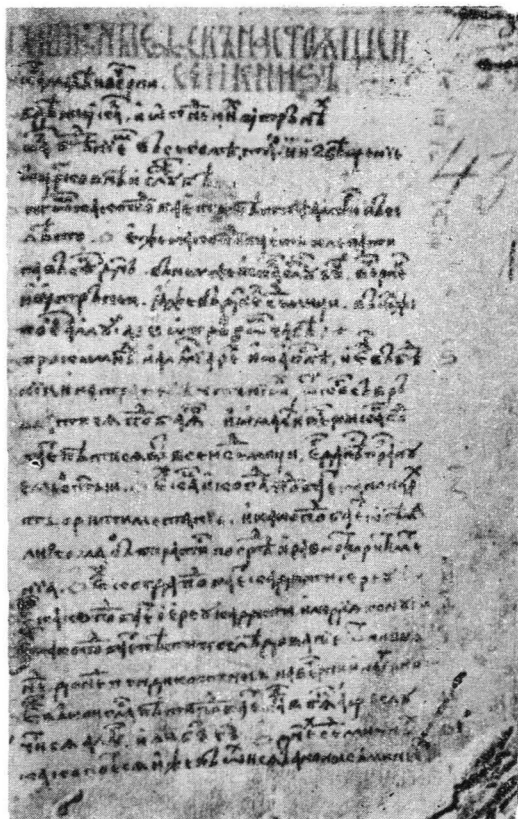
În urma fișării tuturor manuscriselor, prin coroborarea datelor obținute, suntem în măsură să formulăm unele constatări. Cum era de așteptat, câteva din cele mai prețioase manuscrise au fost copiate, înnoite și ferecate, special pentru mănăstirea Sucevița, la dorința ctitorilor sau a familiei lor. De pildă: celebrul *Tetraevanghel* cu portretul ctitorilor (cota 24)³ copiat, miniat la Sucevița, după modelul *Tetraevanghelului* din Țara Românească (cota 23)⁴ și ferecat, în 1607, de către argintarul Gligorie Moisiu, *Mineiul pe decembrie* (cota 2), și *Triodul* (cota 1) realizate, în anul 1606, de vestitul Prohor și care conțin însemnarea despre moartea domnitorului, varianta manuscrisă a *Vieților regilor și arhiepiscopilor sârbi*, cumpărată de Gheorghe Movilă, tot pentru Sucevița. Din aceeași categorie semnalăm și alte manuscrise din care unele se păstrează în mari biblioteci din lume, cu mențiunea că lista rămâne deschisă: *Liturghierul* din 1607, „*executat în aur, culori și arabescuri*” pe pergament, *Evanghelia* din 1598, ferecată în „*scoarțe grele de aramă bătută*”, astăzi păstrată în

Mănăstirea Sinai,⁶ *Evanghelia* din 1605, înfrumusețată și trimisă Mănăstirii Cutlumuș de la Muntele Athos de doamna Elisabeta⁷, *Evanghelia* pe care Ana, fiica voievodului, a dăruit-o „*fraților*” din Lemberg⁸, *Liturghierul* dăruit, la 1596, Mănăstirii Siștovac, în Serbia, de către Alexandru Movilă, fiul lui Ieremia⁹.

Totodată, Ieremia Movilă s-a preocupat de legarea și ferecarea altor manuscrise valoroase, în afara celor scrise la comanda sa, sau a celor cu ferecături degradate. Din exemplele pe care le cunoaștem: *Tetraevanghelul* voievodului Alexandru al II-lea, copiat în Țara Românească (cota 23), un alt *Tetraevanghel* înnoit și ferecat cu un an mai târziu, în 1606 (cota 22) sau cel de la biserica de piatră din Bacău⁹.

Alte manuscrise sunt realizate la comanda ierarhilor cărturari Theodosie

„*Tipicon*” scris în anul 1431, prima filă; cel mai vechi manuscris al colecției.



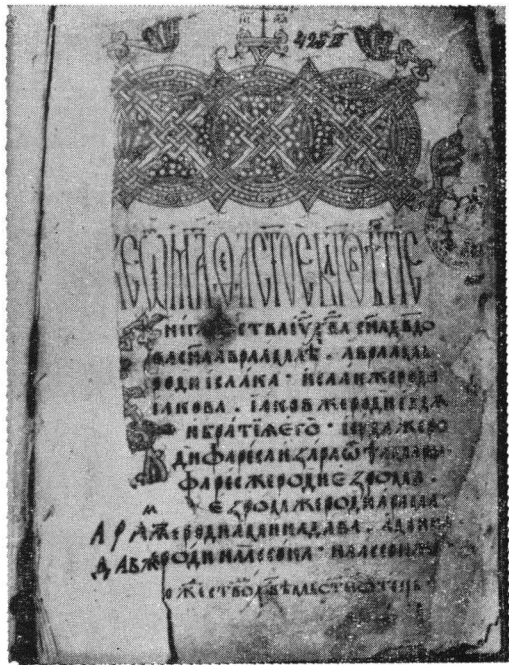
Barbovschi (*Slujba Sf. Paști*, cota 3, *Minei pe mai*, cota 18, *Molitvenic*, cota 21) sau Efrem, episcop de Rădăuți, care în 1613, dăruiește un frumos *Tetraevanghel* mănăstirii Moldovița, acum păstrat la Sucevița (cota 38). Anastasie, episcop de Rădăuți, înnoiește și leagă, în 1641, un *Apostol* (cota 8), potrivit însemnării cunoscutului copist, Ivanco. În anul 1596, monahul Amon de la mănăstirea Moldovița scrie pentru Sucevița *Leastvița lui Ioan Scăvariul* (cota 20). Remarcăm prezența altor copişti: popa Thoma din Siret, autorul unui *Tetraevanghel* (cota 36), popa Eremie din Bădeuți care împreună cu diaconul Theodosie și ucenicul Anastasie, ajutoarele sale, realizează un splendid *Apostol* (cota 8), Ghelasie Iftimie, copistul unui *Molitvenic* (cota 21), Azarie (presupus a fi cunoscutul cronicar), copistul *Vieților regilor și arhiepiscopilor sârbi* (cota 17)¹⁰, Neculas, probabil copistul *Proloagelor pe lunile septembrie-aprilie* (cota 6) și Barbovsii, nume ce apare pe filele unui volum de *Omilii* (cota 7III).

Cronologic, manuscrisele se grupează în felul următor: Secolul XV: cotele 5, 13. Secolul XVI: cotele 7 I, 7 III, 7 IV, 8, 12, 14 I, 14 II, 15, 17, 20, 22, 23, 24 I, 25, 26, 27, 31, 33, 35, 36, 37, 39, 43, 45. Secolul XVII: cotele 1, 2, 3, 6, 7 II, 10, 16, 18, 19 I, 21, 24, II, 34, 38, 40, 42, 46 I. Secolul XVIII: 4, 11, 23 I, 23 II, 41. Secolul XIX: cota 50. Cel mai vechi manuscris este *Tipiconul*, datat în anul 1431 (cota 13), cunoscut și pentru însemnarea cu numele celor 2 autori ai picturii murale¹¹.

Din numărul total de manuscrise 5 sunt scrise pe pergament (cotele 1, 3, 8, 22, 24), celelalte pe hârtie de calitate diferită.

În ceea ce privește conținutul manuscriselor, am deosebit trei categorii: cărți de cult, cărți de învățătură religioasă și alte cărți (cele două „Pomelnice”, „Viețile regilor și arhiepiscopilor sârbi”).

Numai 16 manuscrise posedă anul copierii semnalat de copist. Datarea celorlalte manuscrise s-a făcut după filigrane, grafie, limbă, ornamentație, însemnări marginale etc.



Tetraevanghel copiat în anul 1519 de către popa Thoma din Siret, prima filă cu frontispiciu poli-crom.

După locul scrierii, situația s-ar prezenta astfel: un manuscris copiat și miniat în Țara Românească (cota 23), un manuscris copiat în Colomeea (cota 43), patru manuscrise cu loc de copiere necunoscut (cotele 5, 11, 23 I, 23 II), numărul cel mai numeros de manuscrise (44) fiind copiate în Moldova.

Descifrarea însemnărilor marginale ne-a prilejuit, pe lângă alte informații, cunoașterea circulației cărților, prețul copierii și cumpărării lor. În felul acesta, aflăm că un „*Tetraevanghel*” (cota 39) a aparținut mănăstirii Solca, că un „*Apostol*” (cota 10) este donat de Andreiaș Talpă și cneaghinasa, Maria, bisericii nou construite la Stroineț, pe Prut, cumpărat fiind cu 5 *taleri de argint*, în timpul lui Vasile voievod, domnitorul Moldovei, în anul 7158 (= 1649), luna noiembrie 1. Un „*Liturgier*” (cota 12) este cumpărat, în anul 1650, cu un *ughi*, de către preotul Eremia, fost protopop în ținutul Hotinului. Colofonul *Apostolului* copiat de popa Eremie din Bădeuți (cota 8) ne precizează și prețul scrierii sale: „220 de zloți”; de pe foaia de gardă

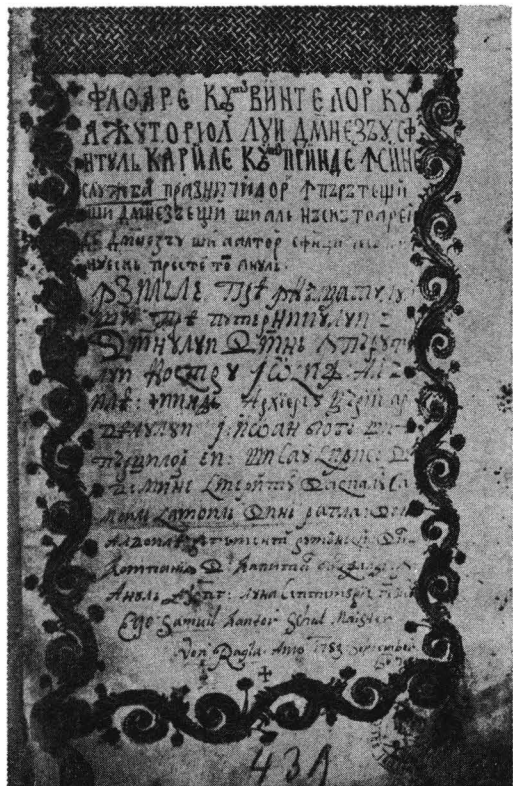
a aceluiași manuscris, aflăm că o perioadă de timp a fost în proprietatea „Schitului celui Mare din Galiția”¹², „Mărgăritarele Sf. Ioan Gură de Aur” (cota 7 IV) a aparținut mănăstirii Moldovița; „Tipicul” (cota 16) și „Prologoale pe lunile septembrie-aprilie (cota 6) târgului Hotin; „Evanghelia învățătoare (cota 43) bisericii cu hramul „Sf. Duh” din Colomeea. „Omiliile Sf. Ioan Gură de Aur (cota 7 III), au fost dăruite Suceviței, în anul 1583, de către proegumenul Nilă de la mănăstirea Slatina.

Dintre manuscrisele realizate la Sucevița și care astăzi se păstrează în bibliotecă străine, mai semnalăm: un „Tipic” din 1594¹³ și un „Triod înflorit”¹⁴ pe pergament, datând din secolul al XVII-lea, iar cifrele manuscriselor de certă vechime și valoare ce au aparținut, unele până nu demult Suceviței, astăzi, multora din ele pierzându-li-se urma, îi adăugăm un număr considerabil¹⁵.

Desigur, multe din obiectele de preț, inclusiv din cele enumerate mai sus, provin din ctitoriile anterioare actualei mănăstiri. Știm, de pildă, că pentru mănăstirea Sucevița a dăruit, la 1 septembrie 1551, hatmanul Ioan Sturza cu soția sa, Ana, o „Evanghelie” ferecată în argint¹⁶.

Despre munca intensă din cadrul scriptoriului Suceviței ne vorbesc și schimbările sau înnoirile de copişti. Este cunoscută scrisoarea lui Ieremia Movilă din 1605, ianuarie 12, adresată membrilor Stavropighiei din Lemberg, prin care-i roagă să ajute pe diacul său Andrei, trimis să cumpere hârtie și să caute dieci destoinici pentru a scrie cărți¹⁷. De asemenea, Sucevița a avut legături spirituale cu Benedict, episcopul de Vad, care, în 4 mai 1631, trimite un diac în solie la Sucevița¹⁸.

Fără îndoială, scriptoriul mănăstirii Sucevița constituie un moment bine definit în arta caligrafiei și înfrumusețării manuscriselor. Meritul incontestabil al domnitorului Ieremia Movilă este că prin realizarea, la comanda sa, a „Tetraevanghelului (cota 24) după modelul celui provenit din Țara Românească (cota 23) s-a produs o înnoire în tehnica împodobirii manuscriselor în Mol-



Floare cuvintelor, foaia de titlu a manuscrisului realizat de către dascălul Samoil din Ragla (jud. Bistrița-Năsăud).

dova. Dacă până în a doua jumătate a secolului al XVI-lea, ornamentația și ilustrația manuscriselor constau în prezentarea celor patru evangheliști, din frontispicii, vignete și inițiale, acum apar, pentru prima oară, scene bogate, peisaje, compoziții cu personaje intercalate în text. Asistăm la începutul unei etape noi în arta miniaturii moldovenești care și-a aflat apogeul în școala mitropolitului Anastasie Crimca de la Dragomirna.

NOTE

¹ Melchisedec, Episcopul, *O vizită la câteva mănăstiri și biserici antice din Bucovina*, extras din „Analele Academiei Române”, seria II, tom VII, secț. II. Memorii și notițe, București, 1885; V.A., Urechia, *Inscripțiuni după manuscrise*, București, 1887 (Extras din „Analele Academiei Române. Memoriile Secțiunii Istorice”, s. II, t. IX, 1886 — 1887); A.S., Petrușevici, *Katalog cerkovno-slovenskich rukopisej i staropečatnykh knig kirillouskogo*

pisma nachodjaščichsja na archeologičeskoj bibliografičesko vystavce v Stavropigijskom zavedenii. Lvov, 1888; E., Kozak. *Resultate meiner Forschungen im Kloster Sučavica (in der Bukowina)*, in „Archiv. für slavische Philologie“, 1892 și 1893; Idem, *Die Inschriften aus der Bukowina*, I, Wien, 1903; A.I., Jačimirskij, *Slavjanskije i russkije rukopisi rumynskich bibliotek*, St.-Petersburg, 1905; E., Manasterski, *Mănăstirea Sucevița*, in „Cândela“ 1907; D., Dan, *Mănăstirea Sucevița. Cu anexe de Documente ale Suceviței și Schitului celui Mare*. București, 1923; Sirarpie Der Nersessian, *Two slavonic parallels of the Greek Tetraevangelhia* Paris 74, in „The Art Bulletin“, New York, 1927, IX; Idem, *Une nouvelle replique slavonne du Paris. Grec. nr. 74 et les manuscrits d'Anastase Crimcovic*, in „Mélanges offerts à N. Iorga“, Paris, 1933; I.D., Ștefănescu, *L'evolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie*, Paris, 1929; O., Tafraali, *Le monastère de Sucevița et son trésor*, in „Mélanges Ch. Diehl“, II, Paris, 1930; Marcu, Beza, *Urme românești în răsăritul ortodox*, București, 1935; Teodora, Voinescu, *Contribuții la studiul manuscriselor ilustrate din mănăstirile Sucevița și Dragomirna*, in „Studii și Cercetări de Istoria Artei“, nr. 1-2, București, 1955, p. 107; V. Vătășianu, *Istoria artei feudale în Țările Române*, vol. I, București, 1959; I., Iufu, *Mănăstirea Moldovița-centru cultural important din perioada culturii românești în limba slovană (sec. XV-XVIII)*, in „Mitropolia Moldovei și Sucevei“, (se va cita în continuare M.M.S.), 1963, nr. 7-8, p. 443; I., Zugrav, *Trei manuscrise liturgice de la episcopul Efrem al Rădăușului*, in „M.M.S.“, 1963, nr. 7-8, p. 460-465; Corina, Niculescu, *Miniatura și ornamentul cărții manuscrise din Țările Române (sec. XIV-XVIII)*. Catalog, București, 1964; Prof. Victor, Brătulescu, *Pictura Suceviței și datarea ei*, in „M.M.S.“, 1964, nr. 5-7, p. 206-208; Emil, Vărtosu, *Din criptografia românească*, in „Studii teologice“, 1966, nr. 5-6, p. 284; Ion Radu, Mircea, „*Les vies des rois et archevêques serbes et leur circulation en Moldavie. Une copie inconnue de 1567*“, in „Revue des études sud-est européennes“, t. IV. 1966, nr. 3-4, p. 393-314; Elena, Lința, *Catalogul manuscriselor slavo-române din București*, București, 1981; G. Popescu-Vâlcea, *Miniatura românească*, București, 1981; Idem, *Un manuscris al voievodului Alexandru al II-lea*, București, 1984 Idem, *Un manuscris al voievodului Ieremia Movilă*, București, 1984.

² A.M. Musicescu și M. Berza, *Mănăstirea Sucevița*, București, 1958; A.M., Musicescu, *Mănăstirea Sucevița*, București, 1965; Idem, *ed. a II-a*, București, 1967; Corina, Niculescu și Ion Miclea, *Sucevița*, București 1977.

³ Se păstrează în Muzeul Național de Istorie a României. Vezi Elena, Lința, *op. cit.*, nr. 22; G. Popescu-Vâlcea, *Un manuscris al voievodului Ieremia Movilă*.

⁴ Se păstrează în Muzeul mănăstirii Sucevița. Vezi G. Popescu-Vâlcea, *Op. cit.*

⁵ Apud D. Dan, *op. cit.*, p. 83.

⁶ Apud G. Popescu-Vâlcea, *Miniatura românească*, p. 94, fig. 51; Idem, *Un manuscris al voievodului Ieremia Movilă*, p. 9.

^{7, 8, 9} *Ibidem*.

¹⁰ Vezi Ion Radu Mircea, *op. cit.*, p. 393-412.

¹¹ Traducerea însemnării în limba română: *Smeritul ieromonah Enoh, eclesiarhul sfintei mănăstiri Sucevița; în anul 7104 (1596), luna iulie, 22 zile, s-a zugrăvit biserica aceasta pe nume Ion Zugrav și Sofronie, fratele său, și prstav ieromonahul Visarion, egumen, în zilele binecinstitorului domn Eremia Moghila voievod, din mila lui Dumnezeu domnul Țării (Moldovei)* Cf. D. Dan, *op. cit.*, p. 83-84; Prof. Victor Brătulescu, *op. cit.*, p. 206-208.

¹² La cererea Mariei, fiica lui Ieremia Movilă, în 31 martie 1648, mănăstirea Sucevița a fost închinată Schitului celui Mare din Galiția, până la desființarea acestuia, în anul 1785.

¹³ Se păstrează în Biblioteca Unională din Moscova (Apud Radu, Constantinescu, *Manuscrise de origine românească din colecții străine*. Repertoriu. București, 1986, nr. 598).

¹⁴ Se păstrează în Biblioteca Publică de Stat din St.-Petersburg (Apud Idem, nr. 401).

¹⁵ „Evangeliiar“, copiat în Macedonia, pe pergament, în sec. al XII-lea, astăzi se păstrează în Biblioteca Patriarhiei Ortodoxe din Israel (Apud *Ibidem*, nr. 888; „Tetraevanghel“, copiat în Țara Românească, Serbia sau Ungaria, în sec. al XV-lea, astăzi în Muzeul Istoric din Moscova (Apud *Ibidem*, nr. 902; „Tetraevanghel“, scris la Frătănești, în 1532, copiiți fiind Ivanco și popa Simion, astăzi în proprietatea Bibliotecii Patriarhiei Ortodoxe din Israel (Apud *Ibidem*, nr. 209); *Praxiu*, inv. 424 II, realizat de diaconul Mihai, la Voroneț, cu cheltuiala mitropolitului Teofan, în anul 7052 (= 1542) (Apud D. Dan, *op. cit.*, p. 81, 85); *Viețile regilor și arhiepiscopilor sârbi*, scris în Moldova, anul 1574, astăzi în Biblioteca Universității din Lvov (Apud Radu Constantinescu, *op. cit.*, nr. 832); *Irmologion*, inv. 445, copiat în sec. XV-XVI (Apud D. Dan, *op. cit.*, p. 84); *Tipicul slujbei bisericesti*, sec. XVI, inv. 438 (Apud Idem, p. 86); *Minei*, sec. XVI, inv. 430 (Apud *Ibidem*, p. 84); *Evangelhie*, inv. 423 II, caligrafiată de diacon Dimitrie, în anul 1616, la comanda voievodului Ștefan Tomșa (Apud Melchise dec Episcopul, *op. cit.*, p. 55; D. Dan, *op. cit.*, p. 62-63; Teodora, Voinescu, *op. cit.*, p. 108); *Irmologhion*, sec. XVII, inv. 448 III (Apud D. Dan, *op. cit.*, p. 81); *Învățătură pentru eclesiarhi*, scris de ierodiaconul Gherman, la 1794, inv. 435 II (Apud Idem, p. 85); *Irmologhion*, copiat la mănăstirea Neamț, în 1795, inv. 414; *Scurtă descriere a Lavrei Adormirii din Pociacov*, scris în 1859 (Apud *Ibidem*, p. 87).

¹⁶ Apud D. Dan, *op. cit.*, p. 44.

¹⁷ Vezi *Documente privitoare la Istoria Românilor urmare la colecțiunea lui Eudoxiu de Hurmuzaki*, Suplementul II, vol. II, nr. 172, p. 343.

¹⁸ Apud D. Dan, *op. cit.*, p. 119.

ALEXANDRU CHIROVICI — UN DESENATOR EROU DIN PRIMUL RĂZBOI MONDIAL

ȘTEFANIA CIOVĂRNACHE

Puținele date despre Alexandru Chirovici, soldatul pictor, mort pe front în 1916, la numai 21 de ani, le datorăm sorei artistului, care, în 1978, a oferit Muzeului Militar Național spre achiziție câteva obiecte: un album cu desene înregistrat în colecții cu nr. inv. de la 1514 la 1554, legitimația de student (Div. III-nr. 1905), două cărți poștale imprimate după desenele lui Alexandru Chirovici (S-822 și S-823) și o biografie întocmită de un alt frate, Col. Vladimir Chirovici (fond MMN-Div. I — 487).

Din această biografie aflăm că Alexandru Chirovici s-a născut la 1895 în comuna Potcoava, jud. Olt, fiind fiul unui ceferist, șeful stației comunei.

Familia avea patru copii, el fiind mezinul. Descoperă vraja culorilor, ca școlar, întâmplător, când unul din frații mai mari aduce acasă într-o seară cinci culori de ulei. Cu acestea mezinul se apucă să facă reproduceri după vederi, peisaje, fără nici un studiu prelabil. Urmează școala primară nr. 25 din București; directorul acesteia, uimit de precocitatea talentului copilului, îi expune 10 tablouri la Expoziția națională din 1906. Intră, apoi, la Gimnaziul Cantemir schițând chiar și în ore chipurilor profesorilor și colegilor. Prințând un portret, profesorul de limba română, Gârbu, departe de a se supăra, i-a spus: „Chirovici, locul tău nu-i aici. Du-te la Școala de «Arte Frumoase»”. S-a prezentat singur, un copil andru, directorului școlii,

prof. G.D. Mirea, cu o mapă de desene. Acesta, după ce le-a privit îndelung, a acceptat să dea concurs de admitere deși elevul nu avea absolvite decât două clase gimnaziale în loc de patru.

În 1914, ca student, expune deja o natură moartă la Salonul Oficial.

Pe 11 mai 1916 este premiat de Academia Română cu premiul Lecomte du Nouÿ (adresa nr. 935 se află în posesia familiei artistului). Premiul consta în 143 lei pentru „desenul de pe antic” și 140 lei pentru „cel de pe natură”. Din acest moment evenimentele se precipită în viața tânărului artist: pe 4 octombrie obține certificatul de absolvire al Școlii de Arte Frumoase, iar pe 10 octombrie 1916 este încorporat la Regimentul 2 Artilerie „Gl. Gh. Manu”, corpul 2 Armată, Divizia IV-a, brigada a IV-a artilerie. Moare pe front la sfârșitul aceluiași an, 1916, și este înmormântat în București la Cimitirul Ghencea.

Legitimația de student la Școala de Arte Frumoase, aflată azi în patrimoniul muzeului, este datată 2 decembrie 1911, este semnată de directorul școlii G.D. Mirea și consemnează secția pe care o urma cursantul „desemn”. Un adaos de mână preciza adresa acestuia: „Fundătura Năsturei 40”. Fotografia de pe legitimație îl înfățișează pe studentul Chirovici cu o frunte înaltă, părul dat pe spate, ochi mari inteligenți, o figură mai matură pentru vârsta pe care o avea atunci, numai 16 ani.



Sergentul Foamete

Albumul cu desene este, de fapt, un caiet de schițe purtând pe primele pagini ștampila Reg. 2. artilerie.

Un scris stângaci, străin, înșiruie inventarul obiectelor găsite în cutărul de campanie al soldatului Alexandru Chirovici, după decesul acestuia :

„Notă de lucruri găsite în cutărul soldatului Alexandru Chirovici

- 1 pereche jambiere negre
- 1 pereche ghete americane
- 1 șevalet
- 1 tablou pictat
- 1 cutie cu o paletă și 17 (culori)”

Atât de puține obiecte nu pot reconstitui o viață.

Desenele, însă, spun mai mult, chiar dacă nu sunt decât frânturi, crâmpeie dintr-o realitate imediată, surprinsă poate cu gândul la viitoare lucrări elaborate, care nu avea să mai ia viață niciodată.

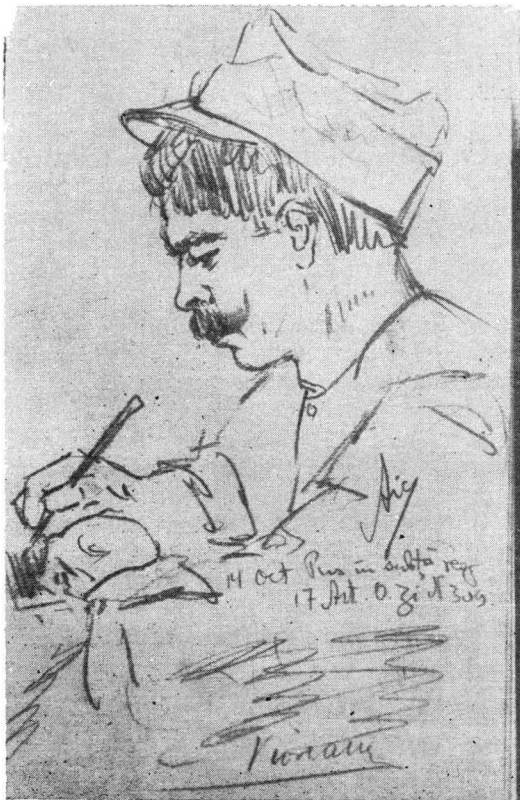
Care este subiectul schițelor lui Alexandru Chirovici din această realitate imediată? Am zice aproape exclusiv chipul uman; investigația psihologică fiind primordială. Preferă portretul peisajului care apare cu totul excepțional.

Alexandru Chirovici scrutează fețele colegilor (tipuri diverse de soldați, de obicei flăcăi de la țară), mai rar pe ale gradaților ori ofițerilor.

Remarcabile sunt profilul unui militar cu obrazul puțin ascuns sub gulerul mantalei, cu ochii ușor mijiți, ori al unui soldat de artilerie din regimentul său (însemnul armei e vizibil pe capelă), văzut din față cu o mică mustață tunsă după moda timpului. Un altul își sprîjină obrazul într-o mână într-o atitudine relaxată, e chipul unui oștean pe gânduri. Îl și numește : „Vioreanu”.

Unele schițe creionează siluete, apar studii de mâini, un bocanc, unele semi-profiluri, unele chiar fragmentare (numai linia frunții și nasul de pildă).

Soldatul Vioreanu redactând „Ordinul de zi”





Schiță de portret transformată în caricatură

Un interes psihologic deosebit îl îmboldește pe Alexandru Chirovici să se preocupe de tipuri și caractere. Uneori plecând de la un portret de observație ajunge exagerând trăsăturile la caricatură. Sunt mai multe astfel de reluări ale aceluiași chip, uneori pe aceeași pagină. Un chip ușor bestializat se continuă cu corpul unei maimuțe.

Un nerv satiric, condus cu o ironie bonomă, se pare că și conduce mâna când desenează un ostaș cu o gură exagerat lățită într-un zâmbet tâmp, când îl immortalizează pe sergentul Foamete (o poreclă?), un grăsan mustăcios, ori când surprinde un gradat mititel luând de guler un soldat înalt și burtos sau pe „*Movru Nicolae la teorie*” — silueta unui soldat stând drept și timorat ca un elev — prins cu lecția neînvățată.

Își privește colegii cu aerul unui orășean școlit care nu-și poate reprima zâmbetul văzând cât transpiră soldatul Vioreanu ca să scrie un *Ordin de zi* : scrie crispat, concentrat, ca și cum ar face un lucru dificil cu care nu-i obișnuit.

Între atâtea figuri de soldați și ofițeri sunt și două excepții de figuri feminine, prima este un studiu mai atent urmărind volumul, valorația, umbrele cu un creion foarte fin, nu numai contururile figurii : reprezintă o adolescentă, poate sora, o copilă cu părul strâns cu cărare pe mijloc, cu funde la spate și un guler înalt monahal, pe veșmântul închis la culoare detașându-se o fundă albă pe piept. Un alt portret feminin prezintă un profil matur al unei femei cu părul strâns pe ceafă și gâtul ascuns într-un guler mare de blană.

Tot excepții pot fi considerate și schița unui bordei derăpănat într-un spațiu puțin definit, învăluit într-un „sffumate” și sugerând dezolarea, ca și creionarea unei compoziții cu trei ostași în picioare, trei ghemuiți lângă o cale ferată și în fundal, o clădire și doi pomi.

Greu de spus cum ar fi evoluat acest artist dacă nu s-ar fi stins atât de devreme.

Sigur era un talent precoce manifestat. Școala făcută cu G.D. Mirea l-a îndreptat spre studiul temeinic al desenului și volumului pe care le considera prioritare în pictură. Chiar dacă nu s-au păstrat nici un desen colorat ori pictură (nu știm nimic de soarta picturilor lui Alexandru Chirovici, nici măcar despre cea găsită pe front), analiza desenelor din albumul păstrat definește un spirit mai degrabă clasic acceptând firesc primatul rațiunii în creație, refuzându-și efuziunile sentimentale, interesat de tipuri și caractere.

Materialul nostru, pe lângă datele oferite despre pictorul Alexandru Chirovici, se dorește o invitație adresată aceluia care dispune de documente sau chiar lucrări ale acestuia pentru a le face cunoscute.

MĂRTURII PRIVIND ȚĂRILE ROMÂNE REFLECTATE ÎN GRAVURA UNIVERSALĂ DIN SECOLELE XVI—XVIII

dr. FLORENȚA IVANIU

Izvoarele narative, completate de bogata colecție de documente slavone și chirilice românești, au constituit pentru cercetarea istorică principala sursă de informare asupra evenimentelor din țările române în perioada medievală... O categorie aproape cu totul neglijată s-au dovedit, însă, a fi izvoarele vizuale, mai precis acele creații apreciate exclusiv pentru valoarea lor artistică. Deși opere ale unor cunoscuți maestri ai gravurii universale din secolele XVI—XVIII, acestea au fost valorificate până acum numai ca material ilustrativ-documentar, fie în publicațiile de specialitate, fie în expozițiile tematice, fără a li se da însă importanța cuvenită.

O interpretare inedită asupra gravurii de proveniență universală, referitoare la țările române, a fost sugerată de donația-expoziția dr. Mircea Petrescu, intrată în patrimoniul Muzeului Colecțiilor de Artă în anul 1989. Lucrările cu valoare de unicat din această colecție, coroborate cu cele din colecția Serafina și Gh. Răuț (donate în 1974), compun o imagine cu totul surprinzătoare asupra acestui gen artistic.

Analiza în detaliu a tematicii ilustrate constituie cheia pentru descifrarea problemei, dezvăluind astfel că lu-

crările de gravură universală elaborate în această perioadă oferă o arie mult mai largă de informație, cu profunzimi și subtilități nebănuite de cercetarea științifică. Dificultatea rezidă însă din faptul că această analiză se limitează doar la investigarea lucrărilor aflate în țară, cele aduse de colecționarii particulari (S. și Gh. Răuț și dr. Mircea Petrescu), precum și asupra celor deținute de Muzeul Național de Artă al României și Biblioteca Academiei Române. De aceea se cuvine menționat, încă de la început, că cele câteva concluzii care vor fi formulate urmează să se constituie în eventuale repere de referință pentru viitoarele demersuri în arhivele și bibliotecile europene.

Desigur pentru secolul al XVI-lea peisajul a devenit subiectul preferat. Autorii au prezentat de obicei ansambluri citadine din cele trei țări române, recurgând la o selecție foarte riguroasă a informațiilor: pe de o parte reducerea la esență a elementelor arhitectonice de referință din interiorul și exteriorul cetății, iar pe de alta introducerea unui număr cât mai mare de repere geografice: formele de relief și mai ales căile de acces din întreaga zonă către cetate și cele de acces în cetate. Din aceste motive gravorii au căutat un anume unghi

perspectival, situat la înălțime, care să permită amplificarea ariei vizuale. Se pare că toate acestea s-au structurat încă de la început în gravura universală ca adevărate criterii general valabile în redarea peisajului, preluându-le din pictura de chevalet din aceeași epocă.

Și tot ca element distinct se remarcă, la sfârșitul secolului al XVI-lea și mai ales în secolul al XVII-lea, introducerea în imagine a unor însemnări, fie denumirea localității sau a fluviului, fie comentarii succinte, cuprinse într-un cartuș, de obicei frumos decorat și amplasat într-unul din colțurile lucrării. Nu lipsit de importanță este și faptul că în secolul al XVIII-lea comentariile se extind ca proporții, dar își schimbă locul, fiind scoase în afara imaginii, mai precis pe aversul paginii.

Una din localitățile cel mai frecvent reprezentate rămâne cetatea Timișoarei, în colecția dr. Mircea Petrescu aflându-se nu mai puțin de patru lucrări cu acest subiect. Cea mai veche gravură (inc. nr. 101 337) datând din secolul al XVI-lea, de proporții reduse ($0,060 \times 0,105$), redă o vedere de ansamblu asupra cetății și împrejurimilor sale, în aparență un peisaj descriptiv obișnuit. La o analiză mai profundă se poate constata că autorul anonim cu bună știință a renunțat la detaliile arhitectonice și chiar la cele de relief, pentru a sistematiza informația. Afirmția își găsește ilustrarea în lucrare prin introducerea imediat în josul imaginii a unui mic cartuș, conținând precizări, în limba germană, asupra principalelor repere arhitectonice și geografice, ceea ce infirmă ipoteza că exclusiv interese estetice l-au determinat pe autor la alegerea subiectului.

Astfel, prin coroborarea numerotației din imagine cu explicațiile din legendă, autorul propune identificarea palatului din cetate, a zidului înconjurător, a zonei din afara cetății, a morii și a râului Timiș. Mai neobișnuită apare marcarea specială a locului din afara incintei, desemnat ca „sediul nobilimii” (Adelssitz). Oare să fi fost aceasta doar o informație întâmplătoare? Oricum, aceste amănunte nu stârneau inte-

resul unui admirator obișnuit al peisajului zonal, confirmând prezumția că autorul nu a ilustrat un peisaj imaginar pentru a-și satisface fantezia sa creatoare, ci, pe lângă faptul că a dispus de date concrete, a ținut să le redea cât mai exact.

În colecția dr. Mircea Petrescu există o altă gravură în acvatinta, reprezentând cetatea Timișoarei (inv. nr. 101 335), al cărui autor, de asemenea anonim, trebuia să fi fost de origine italiană, după limba de redactare a legendei. Varianta italiană reia aproape identic pe cea germană, transpunând-o, însă, la alte dimensiuni, dar probabil dintr-o neîndemânare a meșterului a inversat-o (dreapta-stânga).

Din punct de vedere stilistic compoziția este atașată mai pregnant figurativului prin modalitățile de prezentare a cerului, a formelor de relief și chiar a unui stol de păsări în zbor. Configurația identică a cetății și împrejurimilor din cele două lucrări conduce la concluzia că sursa de inspirație sau de informare trebuie să fi fost aceeași, deși un detaliu aproape insesizabil — semiluna din vârful turelor bisericii — confirmă ipoteza că autorul era la curent cu evenimentele politice survenite între timp. Astfel, semiluna devine un element de datare aproximativă, atestând că gravura germană menționată mai înainte a fost realizată în prima jumătate a secolului al XVI-lea, în timp ce varianta sa italiană a fost concepută cu certitudine după luptele din iunie 1552, când cetatea Timișoarei a devenit pașalâc.

Conservând în mare parte atributele figurativului, o altă reprezentare a cetății Timișoara din același fond (inv. nr. 101 336) conține, în realitate, o schiță riguroasă și exactă a cetății. Pentru a-și realiza mai bine proiectul, autorul anonim a recurs la planul perspectival cunoscut sub denumirea de „l'oeil d'oiseau”, ceea ce i-a înlesnit trasarea întregului perimetru interior al cetății, cu principalele puncte fortificate și căile de acces și de legătură (podurile).

Un studiu mai atent evidențiază un anume schematism al imaginii, motivat probabil de scopurile propuse de autor,

confirmând că acesta nu a intenționat simpla ilustrare a peisajului timișorean. Ca dovadă a introdus în imagine însemnări care nu au nimic a face cu latura artistică, ci mai degrabă cu cea strategică a temei.

Mai surprinzătoare apare, însă, mențiunea amplasată în cuprinsul lucrării, în imediata apropiere a castelului, anume că „datează dinaintea anului 1552”. Indiferent dacă precizarea era valabilă numai pentru castel sau pentru întreaga lucrare, nu poate fi omis faptul că toate turnurile poartă în vârf semiluna.

Cheia descifrării acestei enigme s-ar putea afla în cea de-a patra lucrare din același fond și consacrată aceluiași subiect. Intitulată „Asediul cetății Timișoara de către principele Transilvaniei în anul 1596 luna iunie”, lucrarea se dovedește de o mare complexitate compozițională, căci se situează la confluența între peisaj, scena de luptă și harta zonală. Și de astă dată autorul anonim a ales perspectiva „l'oeil d'oiseau”, deschizând și mai mult unghiul vizual, în ideea de a sugera cât mai multe informații de strategie și tactică militară. Calitățile de peisagist ale gravurii sunt completate de meritele sale pe planul compoziției, astfel că a reușit să redea, cu o fantezie debordantă, o mare diversitate de acțiuni ale persoanelor angajate în confruntarea militară.

Lucrarea pare mai degrabă un plan de atac prestabilit, după care ar fi trebuit să se desfășoare lupta. Legenda cuprinsă în cartușul situat în dreapta jos ar putea oferi o confirmare, căci cu ajutorul simbolurilor literale din imagine se stabilește clar amplasarea armatelor aliate și desfășurarea lor în spațiu. Un alt argument ar fi trasarea punctiformă a tirului artileriei îndreptate contra armatelor turcești, care sugerează mai degrabă un calcul premeditat, decât o acțiune descriptivă.

Deci se poate presupune că un comanditar anonim din Occidentul european ar fi solicitat întocmirea unui plan cât mai exact al zonei și cetății Timișoara, după asediul Vienei de către turci din 1526. Pe acest peisaj-hartă s-a simulat viitorul atac împotriva turcilor, bine

fortificați în pașalâcul de la Timișoara. Aceasta ar constitui explicația și pentru faptul că nici una din cele patru lucrări menționate până acum nu sunt semnate, deși autorii lor au dovedit o mare măiestrie artistică. Aceeași explicație ar putea motiva tirajul restrâns, lucrarea fiind destinată unui cerc selectiv de destinatari.

Coroborând aceste date cu rapoartele călătorilor străini care au străbătut țările române în această perioadă, se poate constata o intensă activitate diplomatică. Nu rareori călători erudiți, precum Nicolae Olahus¹, Anton Verancsics² sau Giovan Andrea Gromo³, au inclus în rapoartele lor descrieri ale cetății Timișoara.

La 1562 Ioan Belsius⁴ sugera împăratului Maximilian că cetatea Timișoara poate reprezenta un nucleu strategic în vederea viitorului atac contra turcilor. Pe de altă parte, Nicolae Iorga susținea în „Istoria românilor prin călători” că Occidentul își fixase aici banchierii săi⁵.

În consecință, nu întâmplător, cetatea Timișoara apare în atâtea variante grafice. O situație similară se întâlnește și pentru cetatea Oradea, cunoscând același regim de ocupație turcă. Astfel, în colecția dr. Mircea Petrescu se află cinci variante realizate din secolul al XVI-lea până în secolul al XVIII-lea, unele semnate de cunoscuți gravori flamanzi, precum Georg Bodenehr și Ian Peeters.

Și în acest caz există o lucrare consacrată asediului din 1598 împotriva turcilor (inv. nr. 101 338), fortificați în cetatea Oradea. Deși compozițional se sesizează o diferență, stilistic există o mare asemănare cu asediul Timișoarei. Și dacă într-adevăr autorul ar fi același aceasta ar dezvălui tactica Occidentului în această zonă a sud-estului european în condițiile cu totul neobișnuite ale ofensivei turcești.

Desigur, o analiză de detaliu asupra tuturor gravurilor redând orașele-cetăți ale țărilor române este imposibilă în acest cadru. De aceea se pot contura doar câteva caracteristici generale și anume că peisajul evoluează în secolul al XVII-lea de la figurativ spre simbo-

lism/convenționalism către cartografie, așa cum se poate distinge în lucrările lui Iacobus Harrewyn. Gravurile sale în acvaforte, redând cetățile Suceava și Alba Iulia, păstrează aparența peisajului, populat în prim plan de personaje pitorești îmbrăcate în costume de epocă, pentru ca în fundal să redea schița bine sistematizată a cetății, cu drumurile și podurile de acces, dar și cu punctele fortificate.

Se pare că această comuniune compozițională între peisaj și hartă s-a manifestat în aceeași epocă și în pictură, astfel că într-un volum recent apărut la Paris, 1993, și intitulat „L’instauration du tableau”, Victor Stoichiță a sesizat-o chiar în creația lui El Greco, citând lucrările „Vedere din Toledo”, datată către 1595, și „Vedere din Toledo cu planul” (1610—1615). În consecință autorul afirma că „*Arta olandeză (și spaniolă) a secolului al XVI-lea va fi deci rodul unei impulsiiuni cartografice, care se va traduce într-o poetică a descrierii*”⁹.

O altă tematică inspirată din realitățile românești abordată de gravura universală a fost portretul. În pictura și gravura occidentală prezența unor personalități marcante ale epocii era un lucru firesc, datorită emulației artistice manifestată de timpuriu. Mai puțin oîșnuită era pentru noi redarea chipului domnitorului altfel decât în portretele votive din biserici.

Și totuși câteva incunabule redactate în limba germană de la sfârșitul secolului al XV-lea consemnează figura lui Vlad Țepeș, gravată de un artist contemporan. C. Karadja consemna în 1931 o primă apariție în jurul anului 1480, într-o ediție fără loc și dată, aflată în Biblioteca Szecheny din Budapesta. Se pare că toate celelalte cinci gravuri citate în ediții ulterioare până la 1500, nu au făcut decât să reia prima reprezentare a domnului.

Este binecunoscut faptul că și chipul domnului Mihai Viteazul s-a păstrat într-o creație contemporană lui, căci celebrul gravor flamand Egidius Sadeler a semnat o lucrare rămasă de referință. Și totuși se ridică întrebarea : de

ce Sadeler, despre care se știe că a lucrat pentru împăratul Radolf al II-lea, pentru Mathias și pentru Ferdinand al II-lea, a dorit să realizeze acest proiect? Și atunci este doar o coincidență că ambii domnitori ai Țării Românești au fost asasinați, după ce avuseseră neînțelegeri atât cu Poarta otomană cât și cu conducătorii Occidentului?

În secolul al XVII-lea portretele domnilor țărilor române sunt de obicei ulterioare domniei. O mai mare rigurozitate cronologică se întâlnește în privința conducătorilor Transilvaniei, astfel că Cezare Laurentio a gravat în timpul vieții chipul lui Andrei Bathory (inv. nr. 101 364), Moncornet, pe cel al lui Gabriel Bethlen (inv. nr. 101 367), iar Paulus Furst, pe cel al lui Mihail Appaffi (inv. nr. 101 364), pentru a cita doar câteva exemple care se află în fondul colecției M. Petrescu.

Spre sfârșitul secolului al XVII-lea și-au făcut apariția gravuri cu conținut documentar ilustrând vestimentația de epocă în funcție de stările sociale. Astfel, în fondul Muzeului Național de Artă al României și în colecția dr. M. Petrescu sunt grupate numeroase variante sub titlul „Homme Valaque” (inv. nr. 101 394), „Femme Valaque” (inv. nr. 101 395), „Demoiselle Valaque” (inv. nr. 101 386), unele dintre acestea purtând semnătura lui I. Haussard, Ch. Weigel, B. Baron. Și în Transilvania apar într-o gravură colorată „Nobili transilvăneni”, într-o variantă realizată la 1617 de Georg Houssanalius.

Un alt domeniu tematic abordat de gravura universală în secolul al XVI-lea a fost cartografia privind țările române. Desigur subiectul nu era nou, căci harta în manuscris exista încă din vremea lui Ptolemeu. O xilogravură destul de schematică în simplitatea sa, datând din secolul al XVI-lea și reprezentând ținuturile Daciei, se află în colecția Serafina și Gh. Răut.

Lucrările reprezentative pentru secolul al XVI-lea rămân încă cele gravate de Ioan Sambuccus — *Transilvania* — 1566, de Ortelius — *Turcicii Imperii descriptio*—1574 și Daciarum, *Moensiarum que vetus descriptio* — 1595, cea de Jaco-

po Castaldo — *Romaniae* — 1584, câte un exemplar dintre acestea aflându-se în colecția S. și Gh. Răut.

În secolul al XVII-lea hărțile ca și gravorii lor s-au înmulțit, de aceea o analiză de detaliu ar depăși cu mult spațiul acestei prezentări. Se cuvine menționat însă că autorii lor rămân până în secolul al XVIII-lea atașați figurativului de la care au pornit și pe care îl păstrează fie în decorații marginale, uneori de o mare complexitate compozițională, fie în context, în forme stilizate.

La sfârșitul acestei investigații se ridică totuși întrebarea: de ce a fost nevoie în secolele XVI—XVIII de prezența unor gravori veniți din Occidentul european pentru a importaliza chipuri și locuri din țările române? Un răspuns l-a formulat chiar N. Iorga în „Istoria românilor prin călători”, arătând că: „*Evident românii din vremea aceea nu erau în stare să zugrăvească această țară; ei care nu scriau și nu citeau; cu toate acestea nu știu dacă e mai bine să aibă un popor o hartă pe care să o poată zugrăvi, dar nu ar putea-o apăra,*

decât să aibă o țară pe care să știe a o apăra, fără să fie în stare a o zugrăvi”.

O altă explicație la fel de reală constă în faptul că gravorii veniți din renumitele centre ale Occidentului european erau mesagerii celor mai puternici conducători din acea vreme, iar prezența lor în țările române atestă interesul manifestat de către aceștia pentru zona geopolitică de la nord de Dunăre. De aceea lucrările lor se înscriu ca adevărate cronici vizuale contemporane, conservând acea notă specifică de subiectivism.

NOTE

¹ „Călători străini despre români”, vol. I, p. 496—497

² Idem, p. 393 și urm.

³ Ibidem, II, p. 339

⁴ Ibidem, p. 193

⁵ Nicolae Iorga, *Istoria românilor prin călători*, p. 98

⁶ Victor I. Stoichiță, *L'instauration du tableau*, Paris, 1993, p. 198

MUZEUL PORUMBESCU PÂNĂ ÎN ANUL 1940 — GENEZĂ, ÎMPLINIRI, TRIBULAȚII —

NICOLAE CÂRLAN

Între multiplele funcții ce-i sunt atribuite și pe care și le asumă muzeul în dinamica vieții social-culturale trebuie să o reținem și pe aceea de a contribui la menținerea continuă în actualitate, în conștiința publică, a dimensiunilor perene intrinseci ale uneia sau alteia dintre personalitățile vieții cultural-artistice sau științifice a căror memorie exemplară o conservă, o etalează și o propulsează cu mijloacele ce-i sunt proprii. Este și cazul Muzeului Porumbescu care, în octombrie 1993 a împlinit 65 de ani de la inaugurare și, deci, de la intrarea sa oficială în circuitul vieții muzeistice românești. Și dacă istoria Muzeului Porumbescu începe la 21 octombrie 1928, aceasta nu înseamnă că nu putem vorbi, fie și figurativ, despre „preistoria” acestei instituții cultural-științifice cu un destin zbuciumat, ilustrativ, în felul său, pentru personalitatea pe care o celebrează ca și pentru ținutul românesc în care s-a născut și ființează.

„Piatra de temelie” a Muzeului Porumbescu este, după toate informațiile, o carte poștală, adresată de Leca Morariu, Mărioarei Rațiu-Porumbescu (la Câmpina), având următorul conținut „Viena, 9. II. 1915. Respectuase salutări de lângă violoncelul lui Ciprian. Ne gândim la un muzeu C. Porumbescu”. Așadar, inițiatorul și, vom vedea, principalul ctitor al acestui muzeu nu-i altul decât cel care a fost pe cât de proli-

ficul, pe atât de generos-risipitul Leca Morariu. În același an, tipărindu-și, la Suceava, volumul de povești bucovinene, *De la noi*, ce avea să fie, ulterior, încununat cu premiul Academiei Române, Leca Morariu imprima pe copertă specificația: „*Se vinde în scopul înființării unui muzeu Ciprian Porumbescu*”. Gestul va fi reeditat, peste numai un an, de arboroseanul și companionul de temniță (la Cernăuți) al lui Ciprian Porumbescu, preotul Constantin Morariu, tatăl lui Leca Morariu, care edita, tot la Suceava, o culegere lirică de traduceri din Schiller și Goethe, cedând drepturile de autor în favoarea aceluiași însuflețitor obiectiv. Să reținem că, deși lumea era tragic implicată și marcată în plin război mondial, ravagiile acestuia nu pot, iată, opri oamenii de la gânduri și fapte menite să releve valorile perene ale vieții spirituale, parcă înadins spre a infirma dictonul care susține că, atunci când vorbesc armele, muzele tac. În scurtă vreme sunt lansate apeluri, ca, de pildă, acela al lui Constantin Morariu, sunând precum urmează: „*Invităm deci cu ardoare toată presa românească și toate societățile românești de cântare să se puie în serviciul adunării de colecte care să se trimită Muzeului Ciprian Porumbescu în Cernăuți, str. Eusebiu Popovici, 4*” Strădania tenace a lui Leca Morariu a făcut ca, „*din colecțiile lui C. Morariu, ale d-nei Maria Rațiu-Porumbescu (sora lui*

Ciprian) și ale altora”, muzeul să fie constituit, într-o primă formulă expozițională, în cursul anului 1926. Urmează alte colecte, între donatori remarcându-se: Constantin Morariu, dr. Teofil Lupu, Banca din Suceava. Timp de circa doi ani, muzeul sălășluiește în Cernăuți pentru ca, de la 8 octombrie 1928, să-și fixeze sediul la Suceava, „cu eticheta lărgită și generalizată: **Muzeul Porumbescu**”. Înainte de inaugurarea oficială în noua sa ipostază suceveană, în **condica de impresii**, sub data de 8 octombrie 1928, apar următoarele consemnări:

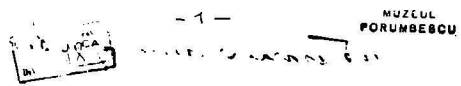
— „Maria Rațiu Porumbescu, sora compozitorului, care am luat parte la aranjarea Muzeului și plec fericită că am asistat cel puțin la inaugurarea sufletească a lui”.

— „Dr. Livia Rațiu Cionca urează muzeului prosperitate”.

— „Asemenea Ciprian Rațiu urează — cu sufletul împăcat că s-a realizat un vis al familiei.”

După această „inaugurare sufletească” avea să urmeze, firește, și cea oficială, produsă la 21 octombrie, într-un veritabil triumf, de vreme ce printre semnatarii

Primele consemnări în Condica de impresii a Muzeului Porumbescu din Suceava aparțin rudelor compozitorului



Maria Rațiu Porumbescu
sora compozitorului,
care am luat parte la
aranjarea Muzeului,
și plec fericită că am asistat
cel puțin, la inaugurarea
sufletească a lui.
Suceava 8 Octombrie 1928

Dr. Livia Rațiu Cionca urează
muzeului prosperitate
— cu sufletul împăcat că s-a realizat un
vis al familiei.

- 3 -
21. Oct. 1928

„Binecuvântez inaugurarea,
și doresc spor și împlinire”

Nectarie
Lapedatu
Ministru Cultelor și Arte

Ion Nistor
Prof. Mih. Gr. Poslušnicu
dr. Rudolf Gassauer
Prof. I. S. Nectarie
Mitropolitul Bucovinei
Serafim Ionescu

21. 10. 28
Lr

Semnăturile personalităților politice și culturale participante la inaugurarea muzeului, 21 octombrie 1928, păstrate în Condica de impresii.

din condica de impresii întâlnim pe A. Lapedatu, ministrul cultelor și artelor, pe istoricul Ion Nistor, muzicologul Mihai Gr. Poslušnicu, dr. Rudolf Gassauer, profesor la Liceul „Ștefan cel Mare”, căror li se adaugă, desigur, o seamă de reprezentanți din rândul intelectualității și oficialităților locale. Pe frontispiciul paginii figurează semnătura I.P.S. Nectarie, Mitropolitul Bucovinei, care consemnează: „Binecuvântez inaugurarea și doresc spor și împlinire”. Nu este lipsit de interes să constatăm că o delegație fălțiceneană participă efectiv la festivitățile de inaugurare, consemnându-și impresiile precum urmează:

1. Serafim Ionescu:
„Fericită inspirație au avut cei carii au hotărât înființarea muzeului marelui Ciprian Porumbescu. În admirația Domniilor lor, le doresc sănătate și putere de muncă și de acum înainte”;

2. Virgil Tempeanu :

„Pietatea cu care înființatorii Muzeului „Ciprian Porumbescu” au înfiripat această instituție va mișca inima fiecărui român. Recunoștință celor cari arată recunoștință trecutului nostru!”

3. Vasile Ciurea, fondatorul, în 1914, al Muzeului din Fălticeni :

„Acei care au același ideal, de a face muzeu, își dau seama de jertfa sufletească a inițiatorilor și înfăptuitorilor acestui Muzeu „Ciprian Porumbescu”. Laudă lor”.

De la Botoșani înregistrăm doar un

vingător publicul, prin renumele personalității lui Ciprian Porumbescu, prin valoarea și forța afectiv-evocatoare a exponatelor, dar și prin râvna celui care l-a înființat, Leca Morariu, sprijinit de prof. dr. Rudolf Gassauer de la Liceul „Ștefan cel Mare”, prezent mai tot timpul în muzeu cu grupuri de elevi dar și ca ghid-îndrumător. Publicul e constituit, în cea mai mare măsură, din elevi însoțiți de învățători și profesori, din studenți, și mai ales din ofițeri și subofițeri ai armatei române, spre sfârșitul deceniului patru făcându-și apa-



Casa din Cernăuți care a adăpostit Muzeul Porumbescu, 1926 - 1928

laconic „Omagiu artei din partea lui T(iberiu) Crudu.”

În fine, cum era și de așteptat, nu putea lipsi delegația Societății Studențești Junimea din Cernăuți care, prin președintele ei de atunci, Laur Gârbu, consemnează : „Societatea Academică „Junimea” din Cernăuți cinstește memoria fostului ei membru și înființator, participând la inaugurarea Muzeului Ciprian Porumbescu”.

Găzduit, vreme de patru ani, în Primăria orașului Suceava și apoi, până la refugiul din 1940, în Casa Națională, Muzeul Porumbescu atrage tot mai con-

științifică, simptomatic, și militarii în termen sau ofițerii rezerviști.

De-a lungul celor 12 ani de existență suceveană, semnalăm, după condața de impresii, și prezența a numeroși vizitatori de elită, pe primul loc situându-se, fără îndoială, vizita lui George Enescu, la 29 aprilie 1929, când „vizitând Muzeul Sucevei (cu secția Porumbescu) și cele câteva monumente istorice din Suceava (Cetatea, Mănăstirea Sf. Ioan și Zamaca) și din jurul Sucevei (mănăstirea Dragomirna și biserica lui Ștefan Vodă de la Pătrăuți)”, ar fi rostit aceste cuvinte relevante pentru patriotismul

marelui artist-creator: „Să ne oprim cel puțin noi în aceste uitate cuiburi ale noastre... Suceava, Hotin..., fiindcă-s ale noastre”. Această a doua vizită a lui Enescu la Suceava (prima avusese loc la 19 mai 1923) a avut ca obiect un concert cu următorul program: „Veracini, *Sonata mîminor*; Saint Saëns, *Havanaise*; Corelli, *La folia*; Paganini-Kreisler, *Tempo di menuetto*; Beethoven, *Sonata Kreutzer*”. Ar fi, credem, obositor să prezentăm o listă exhaustivă a personalităților vieții spirituale românești care au pășit peste pragul acestui lăcaș de cultură și sensibilitate românească — peste 50 la număr. Într-o selecție riguroasă și, fatalmente, subiectivă, vom menționa pe Artur Gorovei, George-Bogdan-Duică, Grigore Nandriș, Victor Morariu, Gavril Rotică, Dimitrie Murărașu, Al. Tzigara Samurcaș, Ion Cârdei, Ortizie Popescu (arborosean și coleg de teologie dar și de toamnă cu Ciprian Porumbescu), Petru V. Haneș, D.D. Roșca cu un grup de cadre didactice și studenți de la Universitatea din Cluj, Ionel Teodoreanu, George Lesnea, Ilie Minea, Ion Luca, Petru Comarnescu, Societatea Scriitorilor Bucovineni (George Drumur, A. Vasiliu, Neculai Tăutu ș.a.), Elena Costache Găinariu... Nu putem, de asemenea, să nu consemnăm faptul că Muzeul Prumbescu a fost cercetat de eleve ale Conservatorului de Muzică din Iași (M. Bolea și Virginia Bolea, la 21 iulie 1929) sau de Paul Jelescu, directorul Conservatorului din Cernăuți, la 15 octombrie 1933, cu ocazia dezvelirii bustului lui Ciprian Porumbescu. O vizită cu totul specială, de vreme ce i se conferă o pagină întreagă (pentru două semnături), a avut loc în intervalul dintre 31 mai și 18 iunie 1936 și care e atestată de semnătura „Mihai” în centrul paginii 106, la subsol semnând col. Palangeanu, despre care Leca Morariu glosează, pe aceeași pagină, la 15 X. 1955: „mort apoi la... „Canal, deși era un om vârtos ca piatra”.

Revenind la „marele public” trebuie să constatăm că nu există zonă a României Mari din care să nu provină solii venite să se împărtășească la acest izvor al sufletului românesc încărcat de melos

și etos patriotic. Fie că sunt în grup sau individual, vizitatorii provin de la Silistra, Durostor și Caliacra, de la Cetatea Albă, Ismail, Tighina, Bălți și Chișinău, de la Hotin și Storojineț, de la Satu-Mare, Oradea, Arad și Timișoara, ca să ne referim doar la județele de frontieră. Cele 200 de pagini ale condiții de impresii sunt tixite de semnături cu indicarea profesiei, a datei și a localității de baștină a vizitatorilor, care nu prea se arată predispuși să-și consemneze impresiile, fie dintr-o anume decență, fie pentru că, pur și simplu, mulți nu erau obișnuiți de această „modă”.

Totuși, exceptând notele de strictă circumstanță sau pe cele anodine, se pot desprinde câteva tipuri de impresii cu personalitate distinctă și care rețin atenția prin viabilitatea lor de durată, precum această *laudă muzeografilor suceveni*, niște amatori în materie, dar cu „suflete mari, tinere încă”, cum ar spune Poetul:

„Azi 16 septembrie am vizitat „Muzeul Sucevei”, admirabil muzeu, unde s-au colectat cele mai caracteristice piese în legătură cu trecutul — minunată școală de muncă și strădanie pentru prezent și demn și neprețuit exemplu pentru viitorime.

Omagii de statornică stimă și admirație tuturor celor ce au contribuit la această minunată operă și pe care orice vizitator n-ar trebui să părăsească Suceava până n-ar studia-o amănunțit. — Aici, în mărirea Citate de Scaun a nemuritorului Voievod Ștefan cel Mare, trăiește în mare gloriosul trecut al neamului românesc.

Pioasă amintire Marelui Voievod și tuturor celor ce au conlucrat pentru înfăptuirea idealului național, dragoste și nefermunit respect celor ce nu încetează cu fapta și cu scrisul, și cu gândul de a contribui la progresul culturii naționale.

[16 sept. 1930]

*Elena Costache Găinariu
Doctorandă în Litere și Filozofie —
București, T. Masarik, 17.”*

sau „Cultul bărbaților mari, cari prin artă au nobilitat sufletele, e o dovadă de progres cultural”, cum nota la 29 octombrie 1928, prof. Arcadie Dugan, opinie la care subscriem și noi fără rezerve,

convinși că manifestări ca cele consacrate, în 1993, aniversării (a 140-a) și comemorării (a 110-a) lui C. Porumbescu se circumscriu unui astfel de simțământ și încrederii în potențele culturii și artei de a determina emanciparea și progresul societății umane.

Un alt tip de impresii conține, pe lângă cuvenitele aprecieri, și unele accente critice corect intenționate și lesne de convertit în sugestii benefice, ca de pildă : „*Admir sollicitudinea celor în drept pentru păstrarea comorilor din acest templu de pietate pentru faptele strămoșilor și înaintașilor noștri, dar cred că plasarea galeriei austriace, chiar în mijlocul sfintelor relicve de la Cetatea Sucevei și chiar alături de camera Martirului Arboresan Ciprian Porumbescu e foarte deplăsată*”, scrie Ruxandra Grigoraș din Tighina, la 16 octombrie 1933, care, să reținem, numește muzeul „*templu de pietate*”. O formulă similară și la fel de sugestivă se va ivi în condică peste două zile (18 octombrie 1933) în notația profesoarei Zina Călugăreanu din Soroca atunci când numește Muzeul Sucevei „*templu al sufletului românesc*”, exprimându-și „*toată admirația pentru cei ce ctitoresc cultul celor mai prețioase moșteniri strămoșești*”, iar acești ctitori nu-s alții decât muzeografil, voluntari și amatori la vremea respectivă, profesioniști astăzi.

Interesante, prin vibrația afectivă ni se relevă notații ca acestea :

„*Admirator al marelui Ciprian Porumbescu sunt mai mult decât mulțumit că am avut fericita ocaziune a vedea și instrumentele cu ajutorul cărora marele maestru a compus și apoi a executat frumoasa Baladă și celelalte*”, se confesează un învățător din Hotin la 7 iunie 1933, pentru ca, la 29 iunie 1938, un profesor, care semnează tot indescifrabil, să consemneze : „*Am vizitat din nou muzeul lui Ciprian Porumbescu, auzind în sufletul meu cântecele lui și amintindu-mi de timpurile când am intonat cântecele lui Porumbescu.*”

Cu totul aparte, poate că unică în felul ei, este o notă consemnată într-una din zilele dintre 16 iulie și 13 august 1933, care a și fost convertită într-o reală con-



Imagine din Muzeul Porumbescu de la Suceava organizat de Leca Morariu

tribuție la îmbogățirea colecțiilor muzeului.

„*La D-na Berta Rossignon, născută Gorgon, în Rădăuți, Piața Unirii, 3 se găsește un splendid album cu compoziții autografe și inedite unele, dedicate ei de Ciprian Porumbescu și legat cu mâna lui în catifea roșie, cu o dedicație autografă.*”

Ar trebui depuse insistențe pentru obținerea lui sau cel puțin a unor reproduceri fotografice de pe el. Îl socot de o mare importanță pentru documentarea muzeului.

Un inițiat sigur

care urează muzeului spor și fericită pe organizatori.”

Ciprian Rațiu și dr. Livia Cionca revin în intimitatea exponatelor din muzeu în urmă cu 60 de ani și-și notează cu încântare impresiile înregistrate de contactul cu noua înfățișare a muzeului :

„*Cu ocazia celor 50 de ani de la moartea lui Ciprian Porumbescu, vizitând*

muzeul pe care l-am văzut când s-a născut, am rămas plini de admirație pentru tot ce s-a făcut și-mi exprim toată recunoștința Prof. Leca Morariu pentru munca depusă pentru păstrarea memoriei lui Ciprian Porumbescu.

Suceava, 5.VI. 1933

Ciprian Rațiu
dr. Livia Cionca"

Oaspeți din alte orizonturi ale lumii (Paris, Berlin, Varșovia, München, Sofia, Viena, apoi din Italia, Elveția, Suedia, Iugoslavia, S.U.A.) petrec clipe de plăcută și folositoare omului zăbavă — ca să ne folosim de cuvintele cronicarului — în intimitatea obiectelor autentice prin care se evocă personalitatea și creația lui Ciprian Porumbescu, depunând întru aceasta mărturie prin semnăturile ajunse până la noi grație acestui prețios document muzeistic.

Nu are importanță dacă deliberat sau intuitiv, Muzeul Porumbescu, pe lângă funcțiunile pe care astăzi le numim „construirea și îmbogățirea colecțiilor” și „relațiile cu publicul”, se implică prin directorul său Leca Morariu, prin colaboratorii apropiați acestuia (Victor Morariu, Ștefan Pavelescu, Rudolf Gassauer ș.a.), nu numai ca martor pasiv, într-o serie de alte activități menite să eternizeze memoria lui Ciprian Porumbescu. Astfel, participă, în juriu, la „concursul pentru bustul Ciprian Porumbescu”, la 30 aprilie 1933, sau la manifestarea prilejuită de dezvelirea bustului, „executat de maestrul Ioan Cârdei”, la 15 octombrie același an, ori în reprezentarea operetei Crai Nou, când este vizitat de „muzica reg. 16 Fălticeni”, „cu ocazia repetiției generale la Crai nou de C. Porumbescu”, la 5 iunie 1933. De asemenea, nu este neglijată nici valorificarea publicistică a unor piese din colecțiile muzeului, în speță, tipărirea unor partituri inedite, precum *Cisla, O seară pe Tâmpa, Cvintetele* (două la număr). Iată, în acest sens o consemnare concludentă : „Astăzi, 15 nov. 1935, întrunitu-ne-am noi trei să alegem piese din manuscrisele lui C. Porumbescu, cu scopul de a le tipări, continuând astfel opera dinaintea războiului. Am ales *Cisla, O seară pe tâmpa etc.*” Semnează : Leca

Morariu, Ștefan Pavelescu, Victor Morariu. La 5 aprilie 1936 atenția editorilor se îndreaptă spre două *Cvintetele*, restituite, după cum se consemnează cu maximă scrupulozitate în condică, la „1 febr. 1937”. Sunt, desigur, și alte consemnări referitoare la grija lui Leca Morariu și a colaboratorilor săi, Victor Morariu și Ștefan Pavelescu, pentru publicarea ineditelor lui Ciprian Porumbescu, dar nici una dintre acestea nu menționează vreun titlu.

Vreme de 14 ani — din 1926 și până în 1940 — Muzeul Porumbescu parcurge un traiect ascendent. Destinul lui se urzește propriu-zis la Cernăuți, până în anul 1928. Muzeul se naște, însă, și-și desăvârșește și împlinește menirea la Suceava, mai întâi în localul primăriei și apoi, din anul 1932, în Casa Națională. Cu prilejul instalării în propriul sediu, Leca Morariu consemnează : „*Fie ca această intrare într-o citadelă eminamente culturală să însemne o nouă înflorire a Muzeului Porumbescu. Suceava, 5 V. 1932.*” Așa cum am constatat, această „noul înflorire” se și produce sub aspectul îmbogățirii colecțiilor, în plan expozițional, în domeniul relațiilor cu publicul, al valorificării publicistice a patrimoniului (activitate considerată, astăzi, de câte un funcționar ministerial, drept „colaterală” !). Foiletând condica de impresii, ai senzația până la un moment dat că timpul pare a se scurge în favoarea muncii tihnite întru relevarea și cultivarea valorilor trecutului. Zicem „pare”, fiindcă, în pofida aparențelor, jurnalul ne pune la dispoziție și semnale rău investitoare. Timpul, ca să utilizăm o expresie consacrată, nu mai are răbdare. În scurtă vreme lumea va fi zguduită de seisme și furtuni monstruos devastatoare. Între aceste semnale trebuie să enumerăm grupurile de vizitatori școlari organizați în cohorte, centurii, stoluri etc., apoi înmulțirea semnăturilor de militari, apariția rezerviștilor și a militarilor în termen, pentru ca, la un moment dat, să ne surprindă ca o însângereare instantanee, următoarea notație, cu cerneală roșie (singura, de altfel cu această culoare) : „*În zilele crâncenei bejenii din 1940. Leca Morariu*” (31

iulie 1940), pentru ca, peste două zile, același Leca Morariu să consemneze din nou: „*Altă serie de bejenari veniți să se închine Sufletului românesc. 2 august 1940*”. Nu vor trece nici trei săptămâni și „cronicarul” se va precipita într-o notație cu evidente conotații tragice: „*Iar în 20 august 1940 ne-am răstignit cu bun-rămasul Muzeului Porumbescu! . . .*”, pentru a reveni pe aceeași pagină: „*În ziua de neuitat bun-rămas al muzeului Porumbescu, cu urarea: «Pe-al nostru steag e scris Unire!»*, Suceava, 20 august 1940.” Ultimii vizitatori ai Muzeului Porumbescu, în ipostaza sa suceveană, sunt, semnificativ doi ostași: serg. Boian V. Gheorghe și soldat Rusu Gheorghe, care, probabil după dictare și după ce terminaseră de împachetat întreaga zestre patrimonială, consemnează: „*Am vizitat muzeul Porumbescu chiar în ziua când comorile prețioase erau pregătite de bejenie. Dorindu-i acestui sfânt locaș de cultură românească fericită întoarcere la matcă, urez din toată inima: «Iar scumpă noastră Românie/Etern, etern va înflori»*. Suceava 20 august 1940”.

În fine, la 30 noiembrie, același an, un grup în componența căruia distingem și pe dr. Livia Cionca, Romulus Cionca, Genunea Cionca vizitează Muzeul Porumbescu „refugiat în București”. În finalul paginii, Leca Morariu consemnează lapidar hronicul dramatic al pribegiei muzeului, precum urmează: „*În pribegia sa, Muzeul s-a adăpostit apoi, din 29 aug. 1940 — 24 oct. 1940, la Liceul „Unirea” din Focșani; din 27 oct. 1940 — 7 sept. 1941 în București, IV, str. Negel, nr. 53; din 11 sept. 1941 — 21 martie 1941, în parte la Cernăuți, str. Muntele, 14; din martie 1944, în com. Strejești și Runcu (jud. Vâlcea și jud. Romanai), până la 19 prier 1947 când am mutat întreg*” Vorba vine „întreg”! *Vae victis!*” nota Leca Morariu). *materialul muzeului la Râmnicu-Vâlcea.*

R.V., 3/9 1948, L.M.

Cu aceasta se încheie destinul Muzeului Porumbescu sub insuflețita oblăduire a lui Leca Morariu. Destinul actual al acestui muzeu reprezintă o altă „poveste” care a fost consemnată întrucâtva prin 1977. Orice s-ar spune, însă, și existența de astăzi a Muzeului Porumbescu la Stupca este datorită tot lui Leca Morariu, căci fără osârdia și grija sa duse până la exces, ba până la jertfă am putea zice, nimic din tot ce e astăzi n-ar fi fost cu puțință. De aceea socotim că cea mai potrivită formulă de a-i mulțumi acestui împătimit muzeograf ar fi să-i cinstim personalitatea printr-o cameră memorială chiar în cadrul Complexului Muzeal „Ciprian Porumbescu” de la Stupca.

RÉSUMÉ

Dans l'ouvrage que voici en présente, a l'appui de chaier d'impressions des visiteurs, des aspects concernant la constitution du premier noyau du musée applé „Ciprian Porumbescu”, à partir de 1915 et jusq'en 1925, lorsque celui-ci commence à fonctionner — pendant deux ans — à Cernăuți. Ceci pourrait constituer la „préhistoire” de Musée „Porumbescu”.

Se vraie histoire commence le 21 octobre 1926, quand, à Suceava, en inaugure effiциellment le musée que des passionnés — Leca Morariu, principalement — avaient espéré et auquel ils avaient travaillé pendant plus d'une décennie, a partir de la constitution des collections. Les objets rasembés pendant ce temps impent l'évocation de la personnalité d'Iraclie (le père) dans le musée et, spécialement, celle de Ciprian Porumbescu (le fils).

Véritable chronique de l'existence du musée, le chaier d'impressions et de notes fournit des renseignements sur les visiteurs qui ont franchi le seuil du musée, sur les concurs pour le buste de Ciprian

Porumbescu et l'inauguration de ce buste, sur l'impression de ses partitien inédites, sur les nouvelles pièces originales qui ont agorandi les collections, sur le refuge de 1940 où, après un court séjour à Focșani, le musée arrivera à Bucarest, puis à Cernăuți, à Strejești et Runcu (departements de Vâlcea et Romanai) por se fixer ensuite, pendant quelque temps, à Râmnicu Vâlcea.

Ses péripéties s'identifient en quelque sorte avec le destin des Roumains de Bucovine.

PREMIILE EMYA — EDIȚIA 1995

VIRGIL ȘTEFAN NIȚULESCU

Primirea României ca țară membră, cu drepturi depline, în Consiliul European a avut loc în octombrie 1993. Prea târziu pentru ca Muzeul Civilizației Populare Tradiționale „Astra” să mai poată candida pentru Premiul European al Muzeului Anului din acel an¹, chiar dacă se înscrieseră și fusese vizitat, oficial, de un membru al juriului internațional. Totuși, directorul muzeului, Corneliu Bucur, primește o citare personală „pentru menținerea și dezvoltarea muzeului său în fața tuturor descurajărilor politice posibile”. Un an mai târziu, în competiția europeană concurează Muzeul Satului și Muzeul Național Cotroceni. Acesta din urmă reușește performanța de a obține o mențiune specială², în compania unor muzee din Franța, Germania, Olanda și Regatul Unit, în vreme ce Premiul Consiliului European este acordat unui muzeu din Finlanda, iar Premiul European al Muzeului Anului a revenit Muzeului Național din Copenhaga.

Singurul muzeu din România care se înscrieseră în concursul pentru 1995, Muzeul Țăranului Român³, nu a putut fi vizitat de către delegatul juriului internațional, din cauza netrimiterii la timp a unei scrisori din partea Ministerului Culturii. A fost reînscris, din oficiu, pentru 1996. Condițiile limitative puse de juriu sunt următoarele: pot participa muzee care s-au deschis pentru public recent sau care s-au reorganizat, radical, în ultimii doi ani. Fără îndoială, Muzeul Țăranului Român va

corespunde acestor condiții și în 1996 dar, oricum, s-a pierdut o șansă, prin neparticipare.

Revenind la competiția din 1995⁴, din cele 45 de muzee înscrise, 28 au fost *nominalizate*, în urma vizitei a cel puțin unuia dintre membrii juriului internațional (comitetul EMYA)⁵, pentru a participa la selecția finală. Lista muzeelor nominalizate⁶ este revelatoare pentru faptul că există, astăzi, muzee bune, moderne, în multe țări ale Europei. Lăsând la o parte citarea personală ce a revenit lui Gabriele Mazzotta — autorul volumului *New Museums in Europe, 1977—1993*, apărut la Editura Fundației Antonio Mazzotta, din Milano —, în 1995 s-au acordat nouă mențiuni speciale. Iată lista acestor muzee, dimpreună cu „fișa” fiecăruia, întocmită de juriul internațional:

1. Muzeul Culturii Populare (Museum für Volkskultur) — Spittal/Drau, Austria

Muzeul a fost fondat în 1958 de o asociație de istorie locală și și-a constituit, de atunci, prin eforturile devotate ale unui grup de voluntari, colecții de peste 2500 de obiecte de mare valoare pentru viața, munca și tradițiile din această regiune, care au fost instalate în castelul Porcia, un edificiu renascențist situat în centrul orașului Spittal/Drau. În 1987, Ministerul Educației i-a atribuit fondurile necesare pentru numirea unui director plătit și, în 1993, muzeul a găsit suficienți bani pentru a plăti

salariul — normă întregă — șefului secției educative.

Între 1991 și 1993 muzeul a fost complet reorganizat. Primul etaj este acum rezervat prezentării vieții locale „din leagăn până în mormânt”. Această parte a muzeului pretinde „un anumit nivel de atenție și concentrare”. Cel de al doilea etaj adăpostește, pe o suprafață de 2500 m², colecții importante, care ilustrează viața și munca populației rurale din regiunea alpină a Carintiei Superioare. De fapt, aceasta este o zonă de depozitare, în muzeu, aranjat cu grijă și împărțită în 54 de secțiuni tematice.

2. Lapidariul Muzeului Național (Lapidarium Národního Muzea) — Praga, Cehia.

Lapidariul este descris, oficial, drept „o expoziție permanentă de sculptură cehă în piatră, din sec. XI în sec. XIX”. A fost înființat în 1898 și, de atunci, a fost reconstruit și reorganizat de trei ori. Expoziția actuală a fost deschisă în 1993.

Obiectele expuse provin din clădirile demolate în cursul lucrărilor de sistematizare care au avut loc în Praga la începutul secolului, din biserici restaurate și din situri arheologice. Colecția numără aproape 3000 de obiecte și se numără printre cele mai importante, de acest fel, din Europa.

Proiectanții au încercat să aranjeze exponatele astfel încât ele să creeze un întreg armonios, inclusiv din punct de vedere estetic. Ele sunt prezentate, în general, în ordine cronologică, în opt săli de expoziție, cu o suprafață totală de 1500 m². În anumite cazuri, sculpturile au fost instalate în poziții ce amintesc de amplasamentul lor original, urmează mai sus decât este obișnuit pentru o expoziție cu obiecte de artă.

3. Muzeul Municipal Helsinki (Helsingin Kaupunginmuseo) — Helsinki, Finlanda.

Muzeul Municipal Helsinki, deschis în 1912, ocupă câteva clădiri în diferite părți ale orașului. În ultimii ani, muzeul a fost complet modernizat și reorganizat. Expoziția de amintiri, din vila

Hakasalami, a fost inaugurată în 1993 și face parte din acest proces.

Expoziția se bazează pe presupuziția că vizitatorul ajunge acolo cu o secvență de imagini mentale din propriile sale amintiri. Obiectivele, tablourile și sunetele activează aceste vizuini. Memoria colectivă lucrează într-un asemenea fel încât vizitatorul poate găsi puncte comune între experiențele sale și evenimente distanțate istoric.

Această expoziție permite vizitatorului să călătorească în timp, începând din ziua de astăzi, până în vremea de dinainte de a fi fundat Helsinki, în 1530. Există cincisprezece scene din istoria orașului. Printre temele pe care le dezvoltă se găsesc legăturile internaționale ale Helsinki-ului, individul și puterea și rolul muzeului ca deținător și interpret al memoriei colective împreună cu mereu prezenta umbră a tristeții și a crizei.

4. Muzeul Industrial al Westfaliei (Westfälisches Industriesmuseum) — Waltrup, Germania

Elevatorul de vapoare de pe canalul Dortmund — Ems este unul dintre cele opt situri ale Muzeului Industrial al Westfaliei. Celelalte sunt o fabrică de cărămizi, o fabrică de sticlă, o uzină textilă, un furnal înalt și trei mine de cărbuni. Ele oferă vizitatorilor ocazia unică de a înțelege mai bine progresul industrial al regiunii la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX. Restaurarea, conservarea și interpretarea lor au necesitat o invenție importantă și o politică atent planificată și bine coordonată, care a fost dusă de Landschaftsverband Westfalen-Lippe.

Elevatorul de vapoare a fost inaugurat în 1899 de împăratul Wilhelm II. Nu numai dimensiunile sale, ci și tehnologia aplicată au făcut din elevator realizarea tehnică marcată a canalului. În anii '70 el a fost înlocuit de un sistem mai modern de ridicare a vapoarelor. Muzeul Industrial și-a asumat responsabilitatea lui în 1981. În sălile mașinilor și în atelierile anexe a fost creat un muzeu ilustrând viața și munca pe canale.

5. Muzeul Morandi (Museo Morandi) — Bologna, Italia

Artistul Giorgio Morandi (1890—1964) s-a născut la Bologna și a petrecut tot restul vieții sale acolo. Noul muzeu municipal, deschis în octombrie 1993, îl prezintă nu numai ca artist, ci și ca om, în întregul individualității sale. Muzeul a atras 50.000 vizitatori în primele cinci luni de funcționare și a continuat să fie foarte popular, de atunci încolo.

Muzeul posedă o importantă colecție de picturi, acuarele și desene ale lui Morandi, împreună cu un ansamblu de sticle, căni și vase — obiectele sale favorite pentru lucrul la naturi moarte —, o parte a bibliotecii sale și mai multe obiecte personale. Atelierul său, reconstruit în muzeu, deține uneltele, materialele și echipamentul pe care le-a folosit. Expozițiile, ca și Morandi însuși, sunt liniștitoare, bine ordonate și discrete. Practic, nu există texte explicative și etichete. „*Toată lumea știe că toate picturile sunt de Morandi*”, spune directoarea muzeului, „iar dacă cineva vrea să cunoască mai multe despre ele, poate cumpăra catalogul”.

Magazinul și cafetăria sunt girate în concesiune, iar directorul veghează constant la calitatea tuturor serviciilor oferite publicului.

6. Muzeul Regional Västernorrland (Länsmuseet Västernorrland) — Härnösand, Suedia

Muzeul, proiectat din 1929, ocupă o clădire nouă, așezată în mijlocul unui muzeu în aer liber, deschis în 1913. Scopul a fost mai mult, acela de a activa memoria colectivă a regiunii și de a oferi un punct de vedere impresionant asupra zonei, decât de a prezenta o colecție exhaustivă de obiecte. Cele două teme principale, pe care le va aborda până în anul 2000, sunt „*omul și mediul*” și „*omul și credința*”. Expozițiile temporare sunt consacrate caracteristicilor acestei regiuni, traversate de un râu lung, care coboară din munți până la coastă, și economiei, bazate pe hidroenergie, joagăie și pe producția de hârtie și pastă de hârtie.

În afara spațiului expozițional de 1500 m², arhitecții au realizat ateliere echipate excepțional și spații de conservare și depozitare. Concepția clădirii stimulează imaginația. Una dintre temele pe care o regăsim frecvent în muzeu este cea a „visării la un viitor mai bun”, temă care reflectă și subliniază arhitectura.

La ora actuală, personalul numără aproximativ 50 de angajați. A fost dezvoltat, de asemenea, un program educativ, bine structurat, care oferă o gamă largă de activități, într-o sală special amenajată acestui scop și care include și o bucătărie și echipament audio-vizual.

7. Muzeul Lindwurm (Museum Lindwurm) — Stein am Rhein, Elveția

Muzeul, care a fost creat de o fundație privată, ocupă un imobil istoric cunoscut în zonă sub numele de „Zum Lindwurm” („La semnul dragonului”). Ideea a fost de a restaura casa și dependențele sale, pentru a arăta cum trăia o familie burgheză în Stein am Rhein, în secolul al XIX-lea. Totul este minuțios reconstituit, până în cele mai mici detalii: mirosul vinului din pivniță, fructele și legumele din cămări, lenjerie și haine de epocă în scrinuri și dulapuri. Vizitatorul simte prezența stăpânilor casei și a servitorilor lor. Prezența puilor și a porcilor amintește că în urmă cu 150 de ani nu exista o linie clară de demarcație între sat și oraș.

Transformarea lui „Zum Lindwurm” în muzeu a fost o operațiune extrem de costisitoare. Fundația responsabilă pentru muzeu a avut, însă, mult de câștigat de pe urma legăturilor sale cu industria chimică din Basel.

8. Muzeul de Arheologie Subacvatică (Museum of Underwater Archaeology) — Bodrum, Turcia

Bodrum este o importantă atracție turistică în Turcia, mai ales pentru comunitatea internațională de yachting. Impresionantul său castel, construit de cavalerii ioaniți în secolele XV—XVI, găzduiește muzeul și servește drept bază pentru celebrul Institut de Arheologie Submarină din Bodrum, cel mai prestigios institut de acest fel din bazinul mediteranean. Nu este nici ușor, nici

de dorit, să separe activitatea muzeului de cea a institutului. De fapt, cercetările, realizările, dotările, bugetele și reputațiile lor sunt indisolubile. Împreună, ele formează simbolul arheologiei moderne în Turcia.

Muzeul a fost creat în 1966 dar prezenta sa candidatură la Premiul s-a bazat pe expoziția de obiecte străne sub numele „Colecția prințesei cariene”, inaugurată în 1993. În 1989 s-au descoperit, aproape de Bodrum, într-un mormânt, rămășițele pământești ale unei prințese moarte în 325 î.Hr., la vârsta de 40 de ani. Experții de la Universitatea din Manchester și de la Muzeul din Manchester au reconstituit imaginea defunctei, expusă acum în muzeu împreună cu mai multe obiecte descoperite în mormânt și care i-au aparținut.

9. Muzeul Municipal de Artă (City Art Gallery) — Southampton, Regatul Unit.

Importanta restaurare a Muzeului Municipal de Artă s-a încheiat în 1993 și a costat 3 milioane de lire sterline. Muzeul face parte din Centrul Civic și unele spații reamenajate fuseseră, înainte, destinate altor activități municipale. Sălile de expoziție și depozitele au fost considerabil mărite și ameliorate; au fost amenajate noi laboratoare, ateliere pentru artiști, ascensoare și o mare cafetărie. Cele două mici și incomode scări laterale de la intrare au fost înlocuite de o mare scară centrală. Trebuie subliniată strânsa colaborare, de-a lungul întregului proiect, între arhitecți, stilisții ebeniști și decoratori.

La acestea se adaugă punerea în operă, de o mare însemnătate, a unui vast program de activități destinate publicului. În afară de sala preraphaelită, nu există expoziție permanentă; în schimb, muzeul organizează expoziții tematice pe care le schimbă în permanență. De o atenție considerabilă se bucură decizia de a face colectivitatea să participe la alegerea temelor. Ea permite diferitelor grupuri din Southampton — un club pentru tineri sau comitetul personalului unui mare magazin, de exemplu, — să aleagă, ele însele, anumite lucrări din depozite și să le așeze

în expoziție, după gustul lor. Catalogul întregii colecții a fost, recent, introdus pe calculator.

Premiul Consiliului Europei a fost atribuit Casei Istoriei Republicii Germania (Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland) din Bonn.

Muzeul, care deține aproximativ 4000 m², a fost inaugurat în iunie 1994, ca urmare a unei decizii a Parlamentului, aprobată de toate partidele. Obiectivul său este ambițios: prezentarea a tot ceea ce s-a petrecut în Germania, începând din 1945. Istoria Germaniei de până în 1945 este obiectivul unui alt muzeu, care acum este în curs de amenajare.

Muzeul posedă o importantă colecție de obiecte originale din perioada de după război, de la obiectele menajere artizanale care răspundeau nevoilor elementare din timpul perioadei de lipsuri de la sfârșitul anilor '40, până la scaunele originale care se găseau în sala unde s-a organizat primul parlament german de după război, de la afișe cinematografice până la vagonul de tren utilizat de importanți șefi nazisti și preluat, apoi, de noii cancelari federali și suitele lor. Muzeul nu are un obiectiv didactic; el urmărește să stimuleze discuția cu privire la istoria recentă a Germaniei și să prezinte faptele și problemele noi, așa cum ele au apărut și pe măsură ce au apărut.

În fine, Premiul European al Muzeului Anului a revenit, de această dată, Muzeului Olimpic (Olympic Museum) din Lausanne, Elveția, ceea ce a făcut ca la ceremonie să fie prezent și Juan Antonio Samaranch, președintele Comitetului Olimpic Internațional.

Înainte de inaugurarea clădirii actuale, în 1993, Lausanne a avut un mic muzeu olimpic, de mai mulți ani, conținând colecții care ilustrau istoria Jocurilor Olimpice, din 1896 încoace. Noul muzeu a fost conceput la o scară de-a dreptul impresionantă. Ocupând o clădire spațioasă, de o mare eleganță, pe malul lacului Lemman, aproape de Ouchy, clădirea a fost proiectată și pentru a servi drept sediu al unui centru de studii și

documentare pentru istoria și evoluția viitoare a Jocurilor. Finanțarea construcției și funcționării muzeului s-a făcut și se face din fonduri publice și private, ceea ce a dus la reunirea unui capital de 100 milioane franci elvețieni, pentru construirea și echiparea clădirii.

Muzeul și-a propus un vast program de expoziții temporare consacrate sportului și artei contemporane. Grație unui sistem automatizat, publicul poate consulta, cu ușurință, oricare din cele 1200 de videocasete disponibile, și asta, într-un timp foarte scurt. Există o mare bibliotecă și o arhivă fotografică ce beneficiază, în fiecare an, de un buget considerabil. Între altele, muzeul publică o revistă trimestrială, *Olympic*, căreia i se acordă, de asemenea, o mare importanță.

În cursul primului său an de existență, muzeul a atras mai mult de 250.000 vizitatori, public cărui s-a străduit să-i ofere cele mai bune servicii, inclusiv, într-un remarcabil restaurant.

* * *

Câteva concluzii se impun. Au câștig de cauză astăzi, din toate punctele de vedere, muzeele care își propun să atragă publicul prin expoziții interesante, legate de probleme foarte concrete, ale vieții de zi cu zi — indiferent de perioada de timp căreia muzeul i se dedică —, și cărora să li se atașeze programe educative antrenante. Ceea ce atrage vizitatorii — dar și laudele specialiștilor — sunt obiectele tridimensionale expuse, pe cât posibil, în ambientul lor original. În fine, un muzeu nu mai poate fi conceput, astăzi, în afara ideii că trebuie să ofere publicului o modalitate plăcută de a-și petrece timpul liber. Cu alte cuvinte, funcția apăsător educativă pe care muzeele tind să și-o aproprieze, trebuie exercitată într-o stare generatoare de bună dispoziție și fundamentată pe imaginație și creativitate.

Într-un foarte interesant studiu publicat cu ocazia atribuirii premiilor¹, venerabilul muzeolog Kenneth Hudson constata, cu dreptate, că „*Bulgaria, Polonia, Ungaria, România și restul*

țărilor ex-comuniste au trebuit să se descotorosească de multe din buruienile și încăpățănările lor muzeografice, înainte de a începe călătoria pe drumul modernizării muzeului. Întreaga „recoltă” de muzee Lenin, muzee muncitorești și muzee dedicate eroilor revoluționari a trebuit să dispară, iar procesul de curățare și de înlocuire a lor cu ceva mult mai acceptabil pentru societatea de astăzi a fost unul simplu.

Dar, de-a lungul ultimilor trei ani ne-a făcut plăcere să vedem măcar o picătură — muzeele-canditate din aceste țări: cite unul din Polonia, Croația și Slovacia, două din Ungaria, câte trei din Cehia și România și șapte din Slovenia”. Lăsând la o parte viziunea puțin cam prea optimistă în ceea ce ne privește — pentru că multe buruieni mai avem de plivit în ogorul muzeografiei naționale, multe clădiri de reparat, multe expoziții de re-creat și multe valori de salvat — a, probabil, celei mai proeminente personalități din muzeologia europeană contemporană, ar trebui să mai observăm că Slovenia are o populație de nici două milioane de locuitori, iar valoarea patrimoniului cultural al țării este mult în urma celei pe care o înregistrează patrimoniul românesc. Există, însă, în acea țară, o uriașă voință de a pătrunde, cu dreptul, în mediul cultural european al acestui sfârșit de mileniu, voință vizibilă și la cel mai umil muzeu local. Voință de care ar trebui să nu fim străini nici noi.

NOTE

¹ Premiul European al Muzeului Anului este acordat, din anul 1977, de European Museum of the Year Award Trust, o organizație independentă, din punct de vedere profesional, care decide, anual, acordarea unuia dintre premiile Consiliului European: *Premiul Consiliului European* (pentru muzee), aflându-se, astfel, sub patronajul moral al organizației pan-continentale. Din acest motiv, la concurs pot participa numai muzee din țările membre.

² Ioan OPRÎȘ, *Decernarea premiilor „Muzeul european al anului 1994”*. Un muzeu din România în topul european, în „Revista Muzeelor” nr. 1, 1995, p. 50—66.

³ În calitatea pe care am dobândit-o în 1993, de corespondent național al European Museum of the Year Award Trest pentru România, având, deci, datoria să propun muzee din România care să participe la competiție, am avut surpriza neplăcută să constat că dintre cele aproximativ zece muzee care îndeplineau condițiile de înscriere și pe care le-am invitat să se înscrie, numai Muzeul Țăranului Român s-a dovedit a fi interesat de a se face cunoscut, mai bine, în lumea largă.

⁴ Premiile s-au decernat în cadrul unei ceremonii care a avut loc la Västerås, în Suedia, la 10 iunie 1995, în prezența Secretarului General al Consiliului Europei, Daniel Tarschys.

⁵ Comitetul este format din cunoscute personalități ale muzeologiei europene: Thomas Brune (de la Württembergisches Landesmuseum, din Stuttgart), Jean Favière (fostul conservator șef al muzeelor din Strasbourg), Patrick Greene (directorul Muzeului Științei și Industriei din Manchester), Kenneth Hudson (directorul E.M.Y.A.T.) John Letts (președintele Fundației Patrimoniul Național din Regatul Unit), Massimo Negri (specialist în expoziții de artă, din Milano), Ann Nichols (administratorul E.M.Y.A.T.), Ulla Keding Olofsson (directorul departamentului informa-

țiilor de la Rikustställningar, din Stockholm), Maritta Pitkänen (directorul Muzeului de Arte Frumoase Gösta Serlachius, din Mänttä), Aleid Renser-Oosting (directorul Noorder Dierenpark, din Emmen), Tomislav Sola (de la Universitatea din Zagreb, Facultatea de Informații Științifice), Wim van der Weiden (directorul Muzeului Național de Istorie Naturală din Leiden) și Hans R. Woodtli (designner de muzee din Zürich).

⁶ În afară de muzeele care au fost premiate, au mai fost nominalizate următoarele muzee: Muzeul Orașului, din Zwettl, Austria, Muzeul Berii, din Pilsen, Cehia, Muzeul Constructorilor de Case din Amuri, din Tampere, Finlanda, Sumeocenna — Muzeul Municipal Roman, din Rottenburg am Neckar, Germania, Muzeul Foametei, din Stokestown, Irlanda, Fundația Antonio Mazzotta, din Milano, Muzeul Companiei Borsari (1870) din Parma și Muzeul Papirusului din Siracusa, Italia, Muzeul Munch, din Oslo, Norvegia, Muzeul din Betliar, Slovacia, Muzeul Mineritului și Industriei din El Entrego, Spania, Muzeul Orașenesc din Ystad, Suedia, Muzeul Copiilor Elvețieni, din Baden și Basilica Romană și Muzeul din Nyon, Elveția, Muzeul de Artă și Viață Religioasă St. Mungo, din Glasgow și Galeria Tate, din St. Ives Regatul Unit.

⁷ Kenneth HUDSON, *Introduction*, în „European Museum of the Year Award 1995”, p. 9.

MUZEUL LINCOLN DE LA TEATRUL FORD, WASHINGTON

ADRIAN-SILVAN JONESCU

După ce a vizitat marile muzee naționale de pe Mall — cel de Istorie Americană, cel de Istorie Naturală, Galeria Națională, cel de Artă Africană, cel al Artelor și Științelor, cel al Aerului și Spațiului, Muzeul Hirshhorn cu parcul său cu sculpturi și, în sfârșit, „Castelul” (vechiul sediu al lui Smithsonian Institution) — turistul cultural, prin Washington, D.C., trebuie să aleagă, fără ezitare, Teatrul Ford. Acolo va găsi reunite, într-o perfectă interdependență, artele spectacolului cu artele vizuale și cu istoria dramatică a unei singure serii.

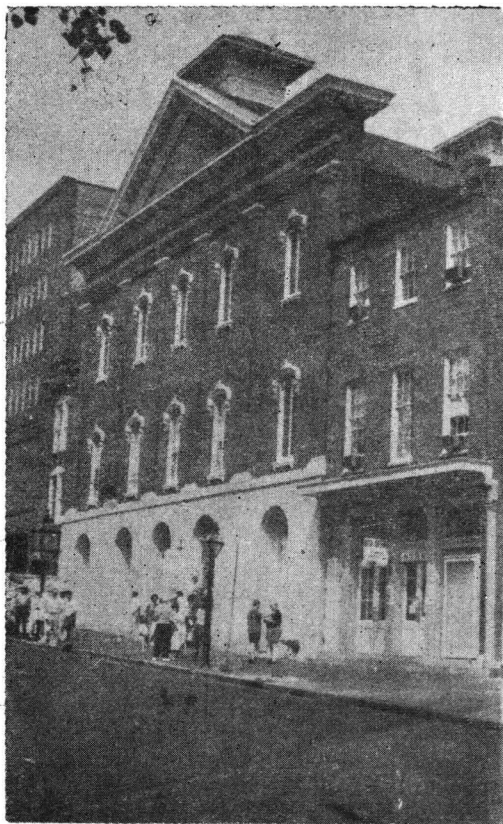
Teatrul Ford este un personaj în sine, un personaj istoric care are ce povesti despre lunga și zbuciumata sa existență.

Clădirea fusese inițial o biserică baptistă, construită în 1833, închiriată în toamna anului 1861 de John T. Ford, conducătorul unei companii teatrale din Baltimore, care, datorită succeselor repurtate și a beneficiilor substanțiale obținute în acea localitate, hotărâse să se mute în capitala federală. Vodevilurile ușoare și spectacolele muzicale au și aici mare căutare, mai ales în acea vreme de început a Războiului Civil, când orașul era plin de militari dornici să se veselească înainte de a pleca pe front. Dar clădirea este mistuită de incendiu pe 30 decembrie 1862, la aproape un an de la inaugurare. Ford nu era însă omul care să se dea bătut: reconstrucția teatrului este începută pe 28

februarie 1863 și, după exact șase luni fără o zi, pe 27 august, era jucată prima piesă pe noua scenă și în sala modernizată. În următorii doi ani sunt date 495 de reprezentații de succes.

Pe 9 aprilie 1865, generalul Robert E. Lee, comandantul trupelor Confederației Sudiste, capitulează în fața generalului nordist Ulysses Simpson Grant, la Appomattox Court House, în Virginia. Războiul Civil luase sfârșit. Părea că se va așterne liniștea și pacea peste statele Uniunii reîntregite. Dar, peste cinci zile, liniștea avea să fie sfâșiată de un trăsnet: președintele Lincoln asasinat.

În seara zilei de 14 aprilie, la Teatrul Ford se juca o comedie menită să descrețească toate frunțile — „Vărul nostru american”. Lui Abraham Lincoln îi plăcea foarte mult teatrul și participa adesea, cu bucurie, la spectacole. Pe la orele 20,30 luase loc în loja prezidențială împreună cu soția sa, Mary Todd Lincoln și invitații lor, maiorul Henry Reed Rathbone și logodnica acestuia. (Inițial fusese poftit generalul Grant, comandantul trupelor federale, proaspătul învingător al lui Lee, dar acesta trebuie să plece din oraș în chiar acea după-amiază.) La orele 22,15 ușa lojei este dată de perete și actorul John Wilkes Booth, un fanatic al cauzei sudiste, îl împușcă în cap pe Lincoln, cu un mic pistol derringer. Încercând să își facă loc și să scape de maiorul Rathbone care îi ținea calea, îl rănește la



Clădirea Teatrului Ford

brațul stâng cu un cuțit, după care escaladează balustrada lojei și sare pe scenă. În cădere, pintelul i se agață de steagurile care decorau balconul, se dezechilibrează și-și fracturează piciorul stâng. Parcurgând scena, schiopătând, are totuși tăria să strige, cu glasul puternic și modulat al actorului de dramă — „*Sic semper tiranis*” — agitând, în același timp, în chip teatral, pumnalul însângerat deasupra capului. Apoi fuge prin culise la ușa din spate a teatrului unde îl aștepta un cal înșeuat cu care dispăre în noapte.

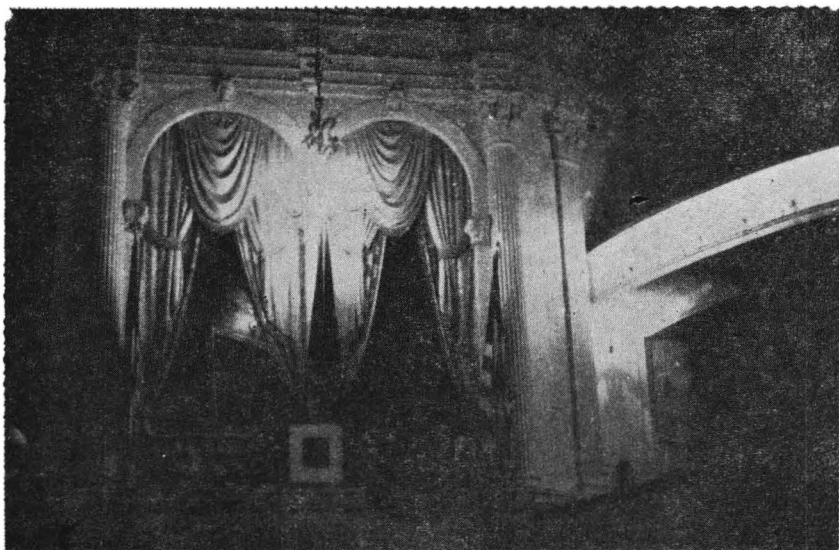
Președintele Lincoln primește primul ajutor de la tânărul medic Charles Augustus Leale care, aflat în sală, urmărește imediat în lojă și cercetează rana. Dându-și seama că aceasta este mortală, propune asistenței să îl scoată pe președinte din teatru. Lincoln este dus, în stare de inconștiență, peste drum, în casa croitorului William Petersen, unde

este întins, în diagonală, într-un pat prea mic pentru înălțimea sa. Acolo va muri, la ora 7,22 a dimineții următoare. În acea zi teatrul este închis pentru investigații, iar spectacolele suspendate pe toată perioada. procesului conspiratorilor. După execuția lor, Ford reia stațiunea, pentru scurt timp. Guvernul închiriaza clădirea, iar în 1866 o cumpără pentru a o transforma în birouri federale. Funcționează astfel timp de 27 de ani până când, din cauza proastei întrețineri, în 1893, toate cele trei etaje se prăbușesc. Trec alți 38 de ani în care spațiul este folosit ca depozit. În 1932 își primește, în sfârșit, destinația ce i se cuvenea : este instalat Muzeul Lincoln, folosindu-se obiectele fabuloasei colecții strânse de pasionatul Osborn Oldroyd (aduse de proprietar în Capitală încă din 1893 și achiziționate de guvern în 1926). Între 1960 și 1968 clădirea este restaurată, cu mare rigurozitate, în forma inițială și redevine teatru. Fotoliile de lemn, capitonate cu pluș grenă, candelabrele cu lumină caldă, blândă, loja prezidențială cu decorul ei neoclasic, cu pilaștrii și colonete angajate, draperiile grele, faldurile steagurilor cu dungi și stele de pe balustradă și portretul litografiat al lui George Washington prins între ele sunt la fel ca în 1865. Bineînțeles, toate sunt replici — cu excepția unei canapele aflată în loja lui Lincoln. Sala este destul de mică și seamănă cu cea a Teatrului Odeon din București.

Pe scena Teatrului Ford evoluează trupe de tineri actori americani, punând în scenă piese din repertoriul clasic și modern. O piesă de mare succes, jucată stagiuni întregi cu sală plină, este „Poveste de Crăciun”, dramatizare după Charles Dickens.

În subsol se află muzeul închinat memoriei lui Abraham Lincoln, cu accent pe ultimele zile din viața lui și seara fatală. Sunt adunate acolo piese prețioase pentru istoria Americii, unele făcând parte dintre corpurile delictate folosite la procesul conspiratorilor, altele din seria obiectelor strânse de amatorii de curiozități : redingota și paltonul purtaț de președinte pe 14 aprilie. —

Loja prezidențială de la Teatrul Fcrod, reconstituită pentru a arăta exact ca în seara de 14 aprilie 1865, când a fost asasinat președintele Abraham Lincoln



cel din urmă cu măneca sfâșiată de colecționarii de suveniruri, o bucată din manșeta cămășii sale, perna pătată de sânge, pe care și-a sprijinit capul în casa scriitorului Petersen, de vizavi de teatru, șuvițe de păr, fragmente în sângerate din dantela rochiei soției sale, ușa originală a lojei prezidențiale, bucăți de crep negru cu care a fost acoperit catafalcul, cocarde de doliu purtate în ziua funeraliilor, cizma lui Booth tăiată de doctorul Samuel Mudd pentru a-i îngriji piciorul fracturat în timpul escaladării balustradei lojei, pistolul derringer folosit de asasin, carabina Sharps cu care acesta s-a apărat de urmăritori baricadat într-un hambar, unde a fost ucis, jurnalul său zilnic, cătușele și cagulele prutate în timpul detenției de ceilalți conspiratori, până în ziua execuției. Fotografii, tăieturi din ziare, afișe, litografii, vin să completeze imaginea profundeii dureri încercată de națiune la aflarea veștii morții președintelui.

Prin destinul său tragic, Lincoln a fost unul dintre oamenii cei mai por-

tretizați ai epocii sale, atât în viață cât mai ales după trecerea în eternitate. Într-un colț al sălii se află mai multe portrete ale sale, pictate sau sculptate. Se remarcă masca făcută în timpul vieții, pe 31 martie 1860, și mulajul mâinilor, luat pe 26 mai același an, de sculptorul Leonard Volk, în vederea realizării unei lucrări în marmură; apoi busturile și proiectele de monumente făcute de Augustus Saint Gaudens, Daniel Chester French, James Earl Fraser, Vinnie Ream, și alții.

Pe o placă de granit cenușiu, prinsă pe un perete în axul sălii, este dăltuită silueta lui Lincoln alăturată unei scări gradată lângă care fiecare vizitator își poate măsura înălțimea în comparație cu aceea a ilustrului înaintaș — joc fascinant pentru toți americanii stăpâniți de sentimentul istoriei care, astfel, au prilejul să se fotografieze cu marele președinte, intrând mai bine în comuniune cu el și cu epoca plină de eroism în care a trăit.

EXPOZIȚII TEMPORARE DE TIP „SALOANE” — NECESITATE ȘI IMPACT

Expozițiile temporare profilate, specializate, marchează, întotdeauna, etape ale preocupărilor și rezultatelor obținute în domeniile asupra cărora colectivul de specialiști s-a fixat (le-a obținut), fără a exclude reorientarea de detaliu. Majoritatea acestor expoziții completează informația, științifică sau culturală, dată de expozițiile permanente; largesc imaginea spre exterior a preocupărilor specialiștilor instituției muzeale și umplu golul lăsat, întâmplător, de muzeografi, sub presiunea ideii sau a timpului.

Unele dintre expozițiile temporare sunt cu vânzare (artă plastică, artă populară) și dintre ele, cel de artă populară — *expozițiile-târg* — sunt frecvent organizate și se caracterizează printr-o deplasare spre al doilea termen al expresiei.

În domeniul *științelor naturii* singurele expoziții cu vânzare sunt *Saloanele*, a căror început, în România, este marcat de anul 1993, când Departamentul de Geologie al Universității „Babeș-Bolyai” Cluj-Napoca și Asociația mineralogilor, paleontologilor și gemologilor amatori din România, organizează primul Salon național de minerale, fosile și geme. În țările europene se organizează anual aproximativ 400 *SALOANE* (târguri, burse) de *MINERALE*, *FOSILE* și *GEME*, cel mai mare fiind organizat în Octombrie la München.

Expozițiile temporare cu vânzare de acest tip diferă de celelalte expoziții temporare cu vânzare prin practicarea schimbului de piese (eșantioane) și prin prezența în expoziție a unor piese ce provin din afara teritoriului național. *Saloanele*, prin piese și expozanți, prin vânzare/cumpărare și prin schimbul de eșantioane au un aspect aparte. Pentru muzeu și vizitatorul său este important faptul că la *saloane* participă cu piese, muzeu și secții de științele naturii, care expun în această expoziție temporară, de scurtă durată (trei zile), ce au mai valoros dintre noutăți și, sigur, piesele respective nu vor fi prezente la următoarele *saloane* decât în mod cu totul excepțional.

Muzeele și secțiile de științe naturale nu vând și nu cumpără (deși ar trebui s-o facă!), dar valoarea (științifică și estetică) pieselor pe care expozanții le prezintă le obligă să fie competitive. Expozanții nu sunt alții decât o parte a participanților fideli ai marilor *saloane* europene, unde gama eșantioanelor acoperă, ca răspândire, toate continentele, iar ca valoare ating cele mai înalte cote.

Muzeul, și implicit vizitatorul său, are posibilitatea ca în zilele în care salonul este deschis să vadă și să cunoască foarte multe lucruri, să acumuleze noi informații.

Un alt câștig pentru muzeu și participanți este cel financiar (deloc neglijabil) — plata suprafețelor de expunere completează bugetul unui muzeu, iar expozanții își acoperă cheltuielile. Lucrurile

pot fi duse mai departe și în înțelegere cu expozanții (indeosebi cu cei care expun geme) și cu AMPGAR, se poate percepe un anumit procent din suma realizată din vânzări.

Muzeul județean Bistrița-Năsăud, primul muzeu (și deocamdată, singurul) care a organizat un *salon-Salonul național de vară de minerale, fosile și geme* (Bistrița, 23–25 iunie 1995) — datorează această favoare conducerii *Asociației Mineralogilor, Paleontologilor și Gemologilor Amatori din România (AMPGAR)*, reprezentată prin prof. dr. doc. Ioan Mărza, prof. dr. Virgil Ghiurcă, șef de lucrări Tiberiu Valaczkay, de la Catedra de Geologie a Universității „Babeș-Bolyai” Cluj-Napoca și bineînțeles expozanților, care au considerat potrivit locul, spațiul etc. Salonul a fost o reușită sub toate aspectele și muzeul și-a exprimat disponibilitatea de a organiza și în viitor *saloanele de vară*, *saloanele* la care invită toate muzeele de profil din România. La Salonul de la Bistrița au participat 26 de colecționari particulari din România, doi din Germania și unul din Ungaria; Regia Autonomă a Plumbului și Zincului Baia Mare, S.C. CUARȚ S. A. Baia Mare, S.C. „EXPOMIN” Deva; Muzeu mineralogic și Muzeul paleontologic al Universității „Babeș-Bolyai” Cluj-Napoca, Muzeul Olteniei din Craiova, Muzeul Regiunii Porților de Fier din Drobeta Turnu Severin, Muzeul județean Bistrița-Năsăud.

Colecționarii particulari au fost prezenți cu eșantioane de pe toate continentele; la fel și câteva muzee.

Organizarea unui salon diferă de aceea a unei expoziții temporare obișnuite prin câteva particularități, dintre care cităm: înscriere și plată anticipat; regulament de desfășurare; prezența permanentă a expozanților alături de piesele expuse, schimbul de piese și vânzarea (cumpărare), activități complementare (vizionarea unor videocasete ce prezintă colecții, expediții etc.); discuții de specialitate; demonstrații de prelucrarea pietrelor; comerțul și bursa etc.). Sigur, organizarea unui salon implică mult mai multe eforturi organizatorice și financiare (mobiliere-vitrine, mese, iluminare, publicitate, cazare etc.) decât o expoziție temporară obișnuită, dar aceste eforturi sunt recompensate.

Impactul asupra publicului este direct și rapid, discret și de durată, util și compensatoriu, superior celui dat de o expoziție permanentă în aceeași unitate de timp.

Muzeul, ca instituție, și publicul câștigă, dar să nu uităm marelui câștig al specialistului din muzeu, care vine în contact nu numai cu piese noi ci și cu informații noi, pe care altfel le-ar obține greu și într-un timp mai îndelungat.

— dr. IOAN CHINTĂUAN

SESIUNEA NAȚIONALĂ „FACTORUL MILITAR ÎN VIAȚA ORĂȘELOR”

În zilele de 20 și 21 octombrie 1995 Muzeul județean „Teohari Antonescu” din Giurgiu a găzduit cea de a IV-a Sesiune generală a Comisiei de Istorie a Orașelor din România cu tema „Factorul militar în viața orașelor”, manifestare înscrisă într-un program mai amplu dedicat aniversării a 600 de ani de atestare a cetății Giurgiu și 400 de ani de la eliberarea ei de către Mihai Viteazul. Tema, de importanță majoră în studierea istoriei orașelor, factorul militar influențând apariția unor localități urbane în anumite locuri precise (deci și configurația rețelei orașelor în anumite zone), profilul special al unor orașe în decursul întregii lor existențe sau a unor faze anumite din evoluția lor, combinând funcțiunile militare cu alte funcțiuni în ritmul dezvoltării acestora, repercutându-se asupra structurii sociale a localităților în cauză, configurației planimetrice, componenței și specificului fondului construit din interiorul și preajma acestor localități¹, a prilejuit participanților abordarea unor aspecte multiple, evidente chiar și numai din enumerarea comunicărilor prezentate.

Manifestarea a fost salutăată, în deschidere, de către ing. Nicolae Mărculescu, președintele Consiliului județean Giurgiu, care a spus printre altele că „activitatea CIOR vine să aducă acele elemente științifice ale specificului orașelor noastre, motiv pentru care activitatea sa va trebui să fie sprijinită de toate organele locale, municipale și orașenești din România, să concluzeze direct cu Fundația Municipiilor din România”, de dr. Mircea Matei, din partea Academiei Române, dr. Paul Niedermaier, președintele CIOR, și Emil Păunescu, directorul Muzeului județean „Teohari Antonescu” din Giurgiu.

În cele două zile ale sesiunii au fost prezentate următoarele comunicări: dr. Gheorghe I. Cantacuzino (București) — *Cetățile dunărene și dezvoltarea unor centre urbane din Țara Românească* (cu referiri la cetățile Severin, Turnu și Giurgiu), dr. Paul Neidermeier (Sibiu) — *Apărarea orașelor medievale din Transilvania* (prezentând sintetic construcțiile și amenajările defensive ale unor centre urbane intercarpatice, contribuția diferitelor bresle la apărarea acestora ca și sarcinile ce reveneau primăriilor în contextul apărării localităților și prevenirii incendiilor), dr. Teodor Octavian Gheorghiu (Timișoara) — *Particularități ale apărării orașelor medievale românești extracarpatice* (cu exemplificări din Iași, Suceava, Roman, Râmniceu Sărat, București, Târgoviște), Mariana Slapac (Chișinău) — *Cetatea Albă* (susținând teza existenței la gurile Nistrului nu a unui oraș cu denumire dublă — Cetatea Albă-Cetatea Neagră (Belgorod Cern), ci a două așezări distinse cu nume anonime: Cetatea Albă (Asprocastron, Albumcastrum, Belgorod) și Cetatea Neagră (Mavrocastrum, Maocastro, Moncastru, Nigrumcastrum, Czernigrod) și completând informațiile despre prima așezare cu datele arhitecturii și urbanistului), Constantin Juan-Petri — *Cetatea Orșovei, factor militar determinant în evoluția așezării civile spre urbanism* (o sinteză asupra evoluției cetății și așezării civile respec-

tive între secolele X și XVIII, cu privire specială asupra relației cetate-oraș la mijlocul secolului al XVII-lea, încercând o localizare pe planul Orșovei vechi a informațiilor transmise de Evlija Celebi), Ileana-Maria ZBÎRNEA (București) — *Călărași, un sistem defensiv mai puțin cunoscut* (rolul subteranelor orașului în protecția populației și hranei în fața indivizilor, realizând și o ierarhizare a acestora pe baza descoperirilor întâmplătoare din ultimii ani), dr. Maria DOGARU (București) — *Arta militară și lupta de apărare a orașelor în lumina heraldicii românești*, Vasile CIOBANU (Sibiu) — *Impactul factorului militar asupra evoluției orașului Sibiu în epoca modernă și contemporană*, Judit PAL (Sibiu) — *Grănicerii și societatea târgurilor secuiești*, Petre MUNTEANU-BEȘLIU — *Evoluția fortificațiilor orașului Sibiu la sfârșitul secolului al XV-lea și începutul secolului al XVI-lea (Turnul gros)*, Nina NEAGU (Ploiești) — *Orașul Ploiești și Mihai Viteazul, Mircea SPIRIDON (Buzău) — Factorii militari în viața localităților dintre Buzău și Teleajen, Dan V. BAICU — Din trecutul militar al orașului Sf. Gheorghe, Gheorghe POPA (Alexandria) — Orașele județului Teleorman în timpul primului război mondial, Eugen STANESCU, IULIA STĂNESCU (Ploiești) — Apărarea pasivă — baza continuității vieții și activității economico-sociale a orașului Ploiești în anii 1943 — 1944, Neculai MOGHIOR (București) — Muzeul Militar Național, factor de cultură și de istorie în viața orașului București, Maria TRACHE (București) — Cercul Militar Național, prezență activă în viața Capitalei, Rodica NEGURĂ (București) — Aspecte ale activității preoților militari în orașele de garnizoană și Michel TANASE (Paris) — Orașul Medias: 800 de ani de „evenimente” militare (comunicare trimisă de autor și susținută de domnul Vasile CIOBANU).*

Cu ocazia acestei prestigioase manifestări științifice au mai fost vernisate expozițiile „Cetatea Giurgiu — 20 de ani de cercetări arheologice” (în colaborare cu Muzeul Militar Național) și „Mihai Viteazul și epoca sa” (în colaborare cu Arhivele Statului și cu concursul colecționarului Nicolae Curdov), a fost vizitată cetatea Giurgiului, prezentarea acesteia fiind făcută de domnul colonel Dan Căpățână, care a condus timp de două decenii cercetările arheologice de aici, s-a dezvelit bustul savantului Nicolae Iorga, operă a sculptorului Mircea Ștefănescu și situat în parcul dintre Liceul „Ion Maiorescu” și catedrala „Adormirea Maicii Domnului” și au fost oferite participanților câteva noulăți editoriale locale: Nicolae Iorga și orașul Giurgiu”, Ancu DAMIAN „Mihai Viteazul și Vlașca” Ancu DAMIAN, Ion BĂLAN „Giurgiu. „Monumente istorice”, Ion VINEA „Moartea de cristal” și colecția revistei „Clio”.

— CONSTANTIN JUAN-PETROI

SESIUNEA ANUALĂ A MUZEULUI JUDEȚEAN ARGHEȘ, PITEȘTI, OCTOMBRIE 1995

Cu 26 de ani în urmă, Muzeul Județean Argeș, Pitești iniția o sesiune anuală de comunicări științifice, sugestiv intitulată „Ecosinteze și etnosinteze carpatine”. Și în anul 1995, muzeul din Pitești și-a onorat colaboratorii organizând sesiunea sa anuală în perioada 12–13 octombrie.

Ca și la edițiile precedente, sesiunea din toamna anului 1995, a avut două părți: reuniunea plenară și reuniunile pe secțiuni tematice — științele naturii, istorie, cultură și civilizație.

Au participat numeroși specialiști, mai vechi sau mai noi colaboratori ai Muzeului Județean Argeș, din București, Cluj-Napoca, Iași, Craiova, Constanța, Ploiești, Galați, Oradea, Deva, Sibiu, Târgoviște etc. De asemenea, au fost prezenți la lucrările sesiunii muzeografi, profesori, arhiviști și militari de carieră din cadrul județului Argeș.

Participanții la sesiune au fost salutați de către ing. C. Nicolescu, prefectul județului Argeș, ing. T. Pendiuc, primarul municipiului Pitești, S. Tudor, consilier șef al Inspectoratului pentru Cultură al județului Argeș, și dr. R. Stancu, directorul instituției muzeale gazdă.

Cu ocazia sesiunii a fost organizată expoziția „Mari oameni politici din județul Argeș”. Ea a ilustrat prin fotografiile originale, ziare de epocă, obiecte personale, volume de memorialistică, viața și contribuția la istoria modernă și contemporană a unor personalități argeșene, cum au fost: Armand Călinescu, Ion și Mihai Antonescu, membri familiei Brătianu, Ion Mihalache și alții.

În plen au fost audiate câteva comunicări de larg interes, unele dintre ele cu evidente trimiteri la actualitatea imediată. Dintre acestea ținem să amintim: I. Lazăr, A.Voicu, S. Dobrotă, G. I. Lazăr, M. Ștefănescu, G. Arhircir, *Folosirea microorganismelor în depoluarea mediului contaminat cu hidrocarburi*; dr. Constantin Rezachievici, *Din marile bătălii ale românilor mici puțin cunoscute — lupta din 1377, între Radu I și Ludovic I de Anjou*; prof. univ. Valeriu Dobrinescu, *Problema Transilvaniei în armistițiul de la Moscova, 12–13 septembrie 1944*; dr. Ioan Opris, *Comisia Monumentelor Istorice și județul Argeș*.

Din marele număr de comunicări prezentate în cadrul Secției de științele naturii, vom enumera câteva în ideea de a oglindi paleta tematică abordată și care mergea de la evocarea unor personalități la cercetarea pură și aplicativă și se oprea la

ceea ce muzeul poate oferi vizitatorilor săi: Ioan Dănilă, *Dimitrie Brândză la centenarul morții sale*; Radu Stancu, Gh. Racoviță, Viorel Soran, Manuela Dordea, *Principiile racovițene primordiale de ocrotire a naturii și dezvoltarea lor în contemporaneitate*; Radu Gava, *Geophylla pyrenaica Ribant (Symphyla) — o specie nouă pentru fauna României*; Marcela Balas, Dorina Molo-deșiu, *Rezervații naturale din județul Hunedoara*; Aurora Marcu, *Ideii tematice privind sectorul „Migrație” din expoziția de bază a Complexului Muzeal de Științele Naturii, Galați*.

Deși la Secția de istorie s-a înregistrat un număr mai mic de participanți decât în alți ani, valoarea comunicărilor a fost deosebit de ridicată, multe dintre ele stărnind discuții aprinse, De la această secție ținem să semnalăm următoarele comunicări: Virgil Ciocâltan, *Alanii și începuturile statelor românești*; C. Petolescu, Romeo Avram, Teodor Cioflan, Lucian Amon, *Castrul roman de la Făl-fani Isbășești*; Gabriela Nițulescu, *Documente emise la Pitești și semnificația lor în activitatea cancelariilor domnești din secolul al XVI-lea*; G. Georgescu, *Locul și data luptei de la Rovine*; Vasile Novac, *Cavalerii argeșeni ai ordinului „Mihai Viteazul”*.

Secția cultură și civilizație, spre deosebire de alți ani, în 1995, a avut un număr mare de participanți, paleta tematică fiind foarte variată. Și în cadrul acestei secțiuni discuțiile au fost prelungite. Dintre comunicările care au incitat la discuții și chiar luări de poziții, amintim: Peter Andreas Ionescu, *Gânduri despre etnicii germani din județul Argeș*; N. Leonăchescu, *Sămbra oilor — o instituție originală de metrologie*; Radu Oprea, *Despre așa-zisul „ocol” feudal al orașului Pitești*; Traian Secară, *Crucea cu semilună sau împodobită?*; Nicolina Coman, *Secvențe din istoria muzeografiei argeșene*.

A 26 ediție a sesiunii anuale de comunicări științifice a Muzeului Județean Argeș, Pitești a reprezentat o reușită pe linia tradiției unor asemenea tipuri de manifestări datorată eforturilor colectivului de lucrători ai instituției muzeale mai sus citată.

ANGHEL PAVEL

SESIUNEA DE COMUNICĂRI ÎNCHINATĂ BICENTENARULUI WAHLSTEIN

Nu avem prea des prilejul să ne întâlnim cu un bicentenar în arta noastră modernă. De aceea, acelea care se ivesc trebuie cinstite cum se cuvine, cu atât mai mult cu cât cel omagiat nu era doar plastician ci o personalitate complexă, cu varii aplicații și preocupări: editor, naturalist, muzcograf și restaurator, deschizând, prin activitatea lui, drumuri necunoscute până atunci în știința și arta românească. Este vorba despre Carol Wahlstein (1795–1863) care a fost evocat în sesiunea națională de comunicări științifice „Carol Wahlstein și epoca sa” organizată de Inspectoratul pentru cultură al Municipiului București, la Sala Dalles a Universității Populare, pe data de 20 octombrie 1995, chiar ziua în care, cu două sute de ani în urmă, acesta se năștea în orașelul Gospič din Croația.

Comunicările s-au împărțit în două categorii: acelea ocupându-se exclusiv de viața și opera lui Wahlstein și acelea tratând aspecte sau artiști contemporani lui.

Folosindu-se documente irecuzabile privind semnătura sa, a fost stabilită definitiv ortografia acestuia: atunci când folosea caracterele latine apărea Carol (Carl sau Karol) Wahlstein, iar când le folosea pe acelea cirilice apărea românizat, Scarlat Valștain. Contemporanii sau urmașii au folosit, însă, variate conotații ale numelui său: Valștainer, Wallsteiner sau Wallenstein — nici unul dintre ele întrebuițat de posesor.

Cum Wahlstein și-a legat viața de primul muzeu al Țării Românești, două comunicări s-au ocupat de activitatea sa de conservator și de amănunte legate de funcționarea instituției. În foarte documentata sa comunicare „*A existat un regulament de funcționare al Muzeului de Istorie Naturală și Antichități din București*”, Maria Ioniță de la Muzeul Național de Istorie al României a prezentat detalii necunoscute despre acest lăcaș înființat la Colegiul Sf. Sava, despre fondatorii lui și primii custozii, dintre care Wahlstein, începând din anul 1837, a avut un aport esențial în sistematizarea și îmbogățirea colecțiilor, în înregistrarea lor în „condici șnuruite”, în corespondența și schimburile de exponate cu muzee din străinătate, în pregătirea și restaurarea pieselor etc. Alexandru Marinescu, de la Muzeul de Istorie Naturală „Grigore Antipa”, în comunicarea sa intitulată „*Colecțiile de istorie naturală ale Muzeului Național din București în timpul directoratului lui Carol Wahlstein (1837–1859)*”, a completat și conti-

nuat precedentă lucrare în privința activității muzeografice a celui omagiat. Accentul a fost pus pe sectorul cel mai dezvoltat al muzeului, acela al științelor naturale cărui a Wahlstein i s-a dedicat, cu pasiune, fiind un bun vânător și un priceput taxidermist ce aduna și pregătea personal colecțiile. Într-o adresă din 1858 către Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice el arăta că, în 24 de ani, a îmbogățit muzeul cu 235 de exemplare de valoare. Rezultatul acestor preocupări l-a constituit lucrarea „Elemente de ornitologie după proprii observații locale chiar în Țara Românească” — o raritate bibliofilă — al cărei anunț apărea în 1853.

Florin Rogneanu, de la Muzeul de Artă din Craiova, a prezentat lucrarea realizată în colaborare cu dr. Paul Rezeanu (directorul aceleiași instituții oltene) și intitulată „*Carol Valștein la Craiova*” punând la punct anumite date eronate privind șederea acestuia în Bănie. În acel interval a executat portretul serdarului Dimitrie Aman, tatăl viitorului pictor de mare celebritate Theodor Aman —, lucrare acreditată multă vreme ca aparținându-i lui Constantin Lecca (informație, de altfel, deja cunoscută din comunicări și articole anterioare ale lui Paul Rezeanu).

În comunicarea „*O nouă lectură a «Elementelor de Deseniu și de Arhitectură»*”, Ioan Spătan, de la Biblioteca Academiei Române, a oferit o nouă abordare a textului primului manual de desen tehnic și topografic apărut în limba română de sub condeul lui Wahlstein care, deși tradusese o lucrare a lui Vignola, o actualizase și o adaptase la necesitățile țării noastre. A fost atrasă atenția asupra valorii incontestabile a acestei lucrări pentru obișnuirea elevilor cu tainele desenului, cu metodele de lucru, cu pregătirea culorilor și felul de aplicare.

După ce au fost expuse eforturile făcute de Carol Wahlstein pentru a procura din străinătate material didactic pentru cursurile sale de desen — „izvoade de desenm liniar, de figuri, de mobile cu voluri arhitectonice, de poame după natură, portreturi de Sf. Apostoli” etc. — în comunicarea „*Documente inedite privind publicarea «Elementelor de Deseniu și de Arhitectură»*” de Adrian Silvan Ionescu de la Institutul de Istorie „N. Iorga” au fost clarificate, pe baza adreselor și actelor de arhivă, cauzele existenței celor doi ani diferiți ce apar pe copertă și foaia de titlu și, respectiv, pe planșa cu ilustrația alegorică, 1836 și 1837. Tex-

tul lucrării fusese tipărit de Ion Eliade Rădulescu, iar planșele de librării și litografii Walbaum și Weise, cei din urmă întârziind cu peste patru luni onorarea contractului — în loc de septembrie 1836 predarea făcându-se în februarie 1837. Întârzierea fusese cauzată de absența din București a lui Wahlstein însuși, care se însărcinase cu desenaerea pe piatra litografiată a compoziției alegorice de la începutul lucrării — cu acest prilej a fost stabilită și paternitatea aceluia desen naiv dar elocvent pentru mesajul patriotic pe care era menit să îl transmittă școlarii. Cealaltă comunicare a lui Adrian-Silvan Ionescu — „*Evenimente ale actualității românești consemnate de Carol Wahlstein pentru revista «Illustrirte Zeitung» din Leipzig*” — a prezentat schițele cu intrarea contelui Coronini și a trupelor austriece în Capitală și întoarcerea principelui Barbu Știrbei de la Viena pe 5 octombrie 1854, publicate în numărul 594 din 18 noiembrie 1854, împreună cu o corespondență nesemnată dar sigur aparținându-i tot artistului bucureștean, ce era bun vorbitor de limbă germană și avusese legături anterioare cu acel oraș în care, în anul 1826, tipărise prima foaie ilustrată din Țara Românească, „*Bukarester Deutsche Zeitung*”.

Ocupându-se de un contemporan al celui omagiat, pictorul Anton Chladek — și el unul dintre „uitații” perioadei de cristalizare a sintaxei plastice moderne din România, al cărui bicentenar al nașterii a trecut total neobservat în 1994 — Radu Ionescu s-a aplecat asupra corespondenței și actelor ce provin de la acesta și le posedă în propria-i colecție, în comunicarea „*Răscolind prin arhive Anton Chladek*”. Făcând referiri la documente și epistole în germană, maghiară, franceză și română, dar fără a da necesarele citate din acestea, autorul a realizat o călătorie nostalgică prin viața culturală și mondenă a primei jumătăți a secolului al XIX-lea.

Cătălina Macovei, de la Biblioteca Academiei Române, a făcut o pertinentă analiză stilistică a „*Albumului «Bucovina ilustrată» de Franz Xavier Knapp, 1854*”, plasând lucrarea în contextul epocii, avidă de imagini pitorești ce anticipau apariția peisajului fotografic și al cărții poștale.

Autoarea a adus un important aport la iconografia acelei zone în urma descoperirii acuarelelor originale ce stătuseră la baza litografiilor ce au fost strânse între copertile acestui album.

În aceeași sferă a vieții artistice din alte zone ale țării s-a înscris și comunicarea „*Simo Ferenc, un contemporan transilvănean al lui Wahlstein*” de dr. Negoită Iăpțoiu, de la Muzeul de Artă din Cluj. Născut la Odorheiu Secuiesc, Simo Ferenc (1808—1869) a studiat la Academia de Arte din Viena și și-a făcut un nume de prolific protretist la Buda. Dar, din 1832, se stabilește la Cluj devenind pictorul protipendadei pentru care executa portrete și compoziții în stil Biedermeyer. La fel ca Wahlstein, Simo ocupă catedra de desen din cadrul Școlii Normale de Desen din acel oraș, activând cu multă eficiență între 1836 și 1866, timp în care a format generații întregi de elevi destinați unor meserii cu caracter mai mult sau mai puțin artistic (tipografi, litografi, argintari, ceasornicari etc.).

Ocupându-se de viața și activitatea pedagogică a unuia dintre fiii lui Wahlstein, Ruxandra Ionescu, de la Muzeul Județan de Artă Prahova, a prezentat pe câțiva dintre iluștrii învățăcei pe care acesta i-a avut la Ploiești, în comunicarea „*Iosif Wallenstein și elevii săi*”. Printre aceștia se numără pictorii Ștefan Popescu și Iosif Iser și arhitecții Alexandru Zagoritz și Toma T. Socolescu, unul dintre fondatorii Societății Arhitecților Români.

Cu ocazia acestei interesante manifestări științifice a fost prezentată și macheta plachetei „*Bicentenarul Carol Wahlstein*”, creație a sculptorului Teodor Zamfirescu, ce va fi bătută spre a marca acest eveniment, îmbogățind astfel colecțiile de numismatică și medalii cu un valoros exemplar închinat unui pionier al culturii și artei românești.

ADRIAN-SILVAN IONESCU

O CARTE DESPRE ALEXANDRIA DE IERI ȘI DE AZI — CU REFERIRI ȘI LA MUZEELE SALE —

Șase autori (Stan V. Cristea, Ecaterina Țânțăreanu, Dumitru Avram, Ion Mqraru, Gheorghe Popa, Ioan Spiru) au elaborat lucrarea cu titlul *Alexandria — 160 de ani. Monografie*, editată de curând (în 1994) de către Inspectoratul pentru Cultură Teleorman. Strădania dășilor — după cum singuri mărturisesc — nu a fost zadarnică și datorită faptului că au fost încurajați și susținuți de către Prefectura și Consiliul Județean Teleorman.

O carte, fără doar și poate, necesară. Și de reținut. Pentru împlinirea ei, autorii, căutând adevărul în trecutul Alexandriei, l-au aflat, în esența lui, deși multe se mai pot scrie și se vor scrie despre oraș, curând sau peste multă vreme.

Cei șase semnatari ai monografiei s-au bizuit pe numeroase izvoare istorice, fără însă a ignora contribuțiile predecesorilor din veacul trecut și din cel de acum, unele de neîndoieinică valoare pentru cunoașterea trecutului orașului de pe malurile râului Vedea. Desigur, unele date și considerații, acum, aici inserate pot cunoaște schimbări de substanță ori de mărunță însemnătate, în timp, pe măsură ce noi mărturii (în special arheologice și arhivistice) vor fi scoase la lumină.

Cartea privește domeniile importante ale vieții trecute alexândrene. Redăm și noi cuprinsul monografiei, așa cum el este formulat de către autori: *Cuvânt înainte. I. Așezarea, fondarea și conducerea Alexandriei. II. Alexandria pe treptele istoriei. III. Evoluția vieții economice în Alexandria. IV. Evoluția demografică și a standardului de viață. V. Viața religioasă alexândreană. VI. Învățământul alexândrean. VII. Viața cultural-artistică și sportivă. VIII. Interferențe alexândrene în spiritualitatea românească. Anexe: Documentele fondării orașului Alexandria. Ilustrații.*

S-ar fi convenit, credem noi, să se acorde un spațiu mai mare prezentației vieții comerciale alexândrene (mai ales din perioada interbelică), apoi, culturii populare, unor personalități precum și consecințelor regimului totalitar. Se putea renunța la unele formulări ușor forțate, la alcătuirii de fraze precum cele de la pagina 31, care sună nu tocmai potrivit, deși ideile sunt, se înțelege, frumoase. O serie de intelectuali de seamă înscrși în prima parte a cărții (vezi, de exemplu, la pag. 121, Nicolae Frumosu, autor de manuale, orî Alexandru Daniel, doctor în științe) nu se mai re-

găsesc, din păcate, în capitolul „Interferențe alexândrene în spiritualitatea românească”, cum se cădea să se întâmple.

Un loc anume în paginile cărții îl ocupă prezentarea muzeelor din Alexandria. Istoria, în acest sens, începe cu anul 1934, când se hotăra înființarea unui muzeu orășenesc. Acesta va fi instalat într-o încăpere din localul Primăriei. Printre expozate: Ecstrucția — de ce transliterează autorii *Ekstruktia*, nu știm —, unde erau înscrise condițiile pentru cei ce vroiau a se așeza în Alexandria, hrisovul domnesc prin care se recunoaște existența orașului ca atare și altele. Muzeul a fost vizitat și de Nicolae Iorga, care aprecia valoarea deosebită a pieselor expuse. Alte momente importante din trecutul vieții muzeale de aici: 1936. Muzeul se mută în incinta Palatului Cultural „Victor Antonescu”, dispunând acum de un patrimoniu mult sporit (documente, tablouri, icoane, fotografii, cărți vechi etc., printre care, de amintit în chip deosebit, Catalogul primei școli din oraș, Codul comunal din anul 1871, Catagrafia locuitorilor din Alexandria din 1838); 1952. Muzeul se reorganizează, înmulțindu-și colecțiile (arheologie, numismatică ș.a.); 1974, Transformarea Muzeului orășenesc în Muzeu județean (de istorie); 1977. În urma cutremurului, se mută într-un nou local. Actualmente Muzeul se află în reorganizare. Cele cca 52.000 piese diferite ca gen, vechime și, desigur, valoare, câte se află în patrimoniul muzeului, vor fi expuse pentru public (într-o nouă viziune muzeografică și istorică, și într-un nou local) în viitorul apropiat. Printre mărturiile de o însemnătate aparte descoperite în zonă și care aparțin, de drept, Muzeului din Alexandria, se numără: „Carul solar” de la Bujor (sec. VIII—VII î. Chr.). „Ecstrucția” la care ne-am referit, apoi, scrisoarea omagială a alexândrenilor adresată lui Alexandru Ioan Cuza cu prilejul alegerii sale ca domnitor al Principatelor Române ș.a.

Monografia ca atare are, fără îndoială, însușiri anume, de netăgăduit. Însemnătatea ei se află și în noua interpretare a unor evenimente și fenomene petrecute în zonă în diferite perioade istorice, ca și în redescoperirea unor personalități legate prin naștere și prin activitate de Alexandria.

— ALEXANDRU LIGOR

CORNEL TATAI-BALTĂ, GRAVORII ÎN LEMN DE LA BLAJ (1750—1830), BLAJ, „EVENTUS”, 1995, 285 p. + 129 il.

„[...] am năzuit să relevăm faptul că Blajul, însemnat focar de iradiere a culturii românești și bastion al luptei politice naționale, și-a avut partea sa de contribuție apreciabilă și la propășirea artei, în speță a xilogravurii” este una din mărturisirile autorului pe coperta a doua a volumului dedicat centrului artistic al Blajului în secolul Luminilor.

Unirea unei părți a românilor ardeleni cu biserica Romei (1697—1701); mutarea sediului episcopal de la Alba Iulia la Făgăraș și, de acolo, în orașelul de la confluența celor două Târnave; decizia episcopului Inochentie Micu Klein de a fonda aici școala națională și o tipografie etc. au fost tot atâția factori care au contribuit la apariția unui nou centru cultural în Transilvania, a cărui importanță s-a menținut aproape 200 de ani (de la mijlocul secolului al XVIII-lea și până la jumătatea secolului nostru, o dată cu instaurarea dictaturii comuniste).

Autorul cărții, pe care o prezentăm în cele ce urmează, istoricul Cornel Tatai-Baltă, lector la Universitatea „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia abordează din activitatea culturală ce s-a desfășurat la Blaj, în răstimpul anilor 1750—1830: editarea cărților românești vechi în folosul școlilor care funcționau aici din toamna anului 1754 și pe seama națiunii române.

Tipografia de la Blaj a fost cea mai fertilă officină română din Transilvania în perioada supusă cercetării de autor. Chiar dacă începuturile activității ei nu sunt întru totul elucidate, mărturisim convingerea că fondatorii ei au avut o concepție clară și bine conturată, raportată la preceptele spirituale ale epocii, despre utilitatea culturală și politică a tipografiei. O dovadă este angajarea artiștilor gravori, în persoana lui Popa Vlaicu și Vasile Konstandin, care vor împodobi cu numeroase xilogravuri primul *Ceaslov* (1751, 1753) și *Strastnic* (1753). Și de aici o pleiadă de gravori sau tipografi-gravori, care își vor lăsa numele pe ilustrațiile tipăriturilor blăjene vechi.

Cornel Tatai-Baltă s-a dedicat studiului acestei tematici cu multă pasiune, cercetând diferite aspecte din viața artistică a orașului natal, ani la rând. După ce a publicat un număr mare de articole, studii și comunicări pe această temă și după ce și-a tipărit volumul *Secvențe din arta plastică blăjeană*, Blaj, 1993, istoricul își editează, în condiții grafice deosebite, fosta teză de doctorat *Locul și rolul Blajului în dezvoltarea xilogravurii românești în secolul al XVIII-lea și la începutul secolului al XIX-lea* (Universitatea din Cluj, 1992), de data aceasta sub titlul *Gravorii în lemn de la Blaj (1750—1830)*.

Actualul volum beneficiază de o parte introductivă, reprezentată de capitolele *Arta xilogravurii Câteva puncte de reper* (pp. 5—11), de fapt un istoric al xilogravurii, *Istoriografia xilogravurii vechi românești* (pp. 12—20), *Xilogravura românească (sec. XVI—XIX). Evoluție, influențe, interferențe* (pp. 21—42), unde sunt trecute în revistă cele mai importante tipărituri românești vechi ilustrate. Abia după ce stabilește *Condițiile istorice în care se înființează tipografia de la Blaj* (pp. 43—48), autorul analizează, sub aspectul formei și conținutului, prestația artistică desfășurată de *Gravorii în lemn de la Blaj (1750—1830)* (pp. 49—125). Este capitolul cel mai substanțial al lucrării, în care se pot observa competența și profesionalismul autorului. Aici sunt prezentați gravorii Vlaicu, Ioanițiu Endrédi, Sandul Tipograf, Petru Papavici, Dimitrie Finta. Nu sunt omiși gravori care ridică semne de întrebare, gravuri care comportă încă discuții, propunându-ni-se o analiză a frontispiciilor, vinițelor și inițialelor cu care sunt împodobite cărțile românești vechi de la Blaj.

Cercetarea atentă și științifică, specifică demersului autorului, asupra fenomenului artistic reprezentat de xilogravura românească veche de la Blaj în secolul Luminilor, se încheie cu pertinente *Concluzii* (pp. 126—134) și este completată cu un util *Catalog. Gravorii în lemn de la Blaj (1750—1830)* (pp. 169—196), care cuprinde elementele componente ale operei (titlul gravurii, dimensiuni, autor, cărțile în care apare gravura și bibliografia aferentă). Volumul este înzestrat cu o suită de reproduceri (130 de imagini), realizate în condiții grafice bune, care constituie tot atâtea puncte de sprijin în cercetarea analitică a xilogravurii românești din secolul Luminilor.

Cu toate că istoricul officinei tipografice blăjene urmează să fie elaborat — și din acest punct de vedere se impun cercetări sistematice mai ales asupra perioadei Luminilor —, suntem în posesă, prin volumul colegului Cornel Tatai-Baltă, a unor investigații de peste două decenii cu rezultate mai mult decât notabile asupra unui important aspect din activitatea instituției culturale și politice, care a fost tipografia Blajului: valențele artistice indiscutabile ale tipăriturilor românești vechi.

EVA MĂRZA

ORDINE ȘI DECORAȚII ALE REPUBLICII SLOVACE, 1939—1945 (RADY A VÝZNAMENANIA SLOVENSKEJ REPUBLIKY, 1939—1945) 64p., 19 il. color, 54 il. AN

Continuând munca și pasiunea unor specialiști slovaci în faleristică¹, Ludovít Trenčan² și Vojtech Strelka au realizat acest catalog, apărut prin grija departamentului publicațiilor al Muzeului Slovaciei de Apus (Západoslovenské múzeum) din Trnava, în 1992.

Fotografiile pieselor prezentate, de o foarte bună calitate tehnic-documentară, au fost executate de F. Neitz, E. Klimešová, V. Dvůráková, reprezentând valori ale Muzeului Național din Praga, Muzeului istoric din Bratislava, Muzeului județean din Ružomberk.

Catalogul cuprinde cinci părți cu 22 de subcapitole:

- I. Ordine și însemne de onoare: 1. Ordinul „Cneazul Pribina”, 2. Ordinul „Crucea Slovacă”;
- II. Decorații: 3. „Crucea Slovacă Victorioasă de Război”, 4. „Pentru eroism” și „Pentru merit”, 5. „Crucea de merit pentru apărarea patriei”;
- III. Însemne comemorative: 6. „Medalia comemorativă”, 7. „Însemn comemorativ pentru lupta împotriva URSS”, 8, 9, 10. Însemne simbolice — „Crucea comemorativă”, „Crucea pentru războiul mondial”, „Crucea pentru rezistență”;
- IV. Reorganizarea sistemului de decorații, 1944—1945: 11. Decorații pentru merite deosebite, 12. Crucea de merit pentru civili;
- V. Însemne militare: 13. Însemne ale unor școli militare superioare, 14. Însemne pentru aviație, 15. Însemne pentru tancuri, 16. Însemne pentru pușcași, 17. Însemne pentru artileriști, 18. Însemn pentru trupele automatezate, 19. „Crucea pentru preoți militari”, 20. Însemne pentru diferite ramuri sportive în armată, 21. Însemne pentru diferite unități de sine stătătoare ale armatei, 22. Decorația „Crucea roșie slovacă”.

Dezvoltarea ordinelor, a distincțiilor și insignelor a luat avânt după proclamarea Republicii Slovacie, la 14 martie 1939. Decorația „Pentru eroism”, cu trei clase, și medalia „Pentru merit”, acordate pentru contribuția la lupta pentru independența Slovaciei, au fost primele decorații înmânate legal, conform ordinului guvernului nr. 95 din 18 mai 1939. Decorația „Crucea Slovacă Victorioasă de Război”, cu trei clase, a fost stabilită prin ordinul de guvern nr. 221/1939. Prin acest ordin au fost definite și clasele individuale ale decorației „Pentru merit”.

Ordinul „Prințul Pribina”, cu patru clase, Ordinul „Crucea Slovacă”, cu patru clase, și medalia „Crucea Slovacă”, cu trei clase, având o panglică pentagonală, au fost stabilite prin ordinul de gu-

vern nr. 155/1940. Statutul decorației „Pentru eroism” a fost completat cu însemnul-scut „Pentru merit”, conform ordinului de guvern nr. 204/1940, cu posibilitatea de a fi înmănată și unor militari în retragere. În același timp, a avut loc o clasificare a „Crucei de război slovac”, iar „Crucea Victorioasă de Război” a primit aceeași importanță.

Alte reglementări ale ordinelor și decorațiilor au avut loc în două etape, începând cu anul 1942. Prin ordinul de guvern nr. 25/1942, Ordinul „Prințul Pribina” a fost extins la cinci clase. Tot în anul 1942, prin reglementarea „Modificări simbolice”, referitoare la faleristica decorațiilor individuale, au apărut trei noi distincții: „Crucea comemorativă”, pentru cea înmănată în primul război mondial; „Crucea pentru războiul mondial”, care întărea distincțiile din primul război mondial; „Crucea pentru Rezistență”, cu patru clase, pentru decorațiile sau distincțiile care fuseseră acordate în perioada 1918—1939. Aceste categorii de distincții erau purtate numai de membrii activi ai armatei slovac.

Realizarea acestor decorații din punct de vedere grafic și artistic aparține unor prestigioși artiști slovaci. Astfel, Ordinul „Prințul Pribina” a fost creat de sculptorul și medalistul Ladislav Majerský (1900—1965). Sculptorul Fráno Stefunko (1903—1974) a creat distincțiile „Crucea Slovacă”, „Pentru merit” și „Pentru eroism”.

Toate decorațiile au fost executate la Monetăria Națională din Kremnica.

Catalogul se adresează, bineînțeles, mai mult specialiștilor și colecționarilor, dar prin informațiile și ilustrațiile prezente pot interesa și alte categorii de cititori.

NOTE

¹ Faleristica slovacă are tradiții îndelungate. Astfel, prima medalie a fost dedicată învățaților Chiril și Metodiu, fiind executată în anul 1863 de Andrei Ulény.

² Dintre lucrările lui Ludovít Trenčan amintim: „Das Ehrenzeichen «Kriegssiegererenz» der Slowakischen Republic aus der Zeit von 1939—1945. Ordonskunde”, 1974; „Prispevok k problematik Československých intendandtských odznakov se letopočtom 1942 e 1944”, Drobna plastika, 1983.

LIZICA PAPOIU

MUZEE • EXPOZIȚII

- 3 — Maria BUCUR, Expoziția „Elemente perene în portul tradițional românesc” • The Exhibition „Everlasting Elements of the Traditional Romanian Folk Costumes”
- 8 — Maria DANEȘ, Ana Maria SZÖKE, Expoziția „Textilele între utilitate și artă” • The Exhibition “Textiles between Usefulness and Art”
- 12 — Doina DAVID, Tematica expoziției „Țesături decorative din interiorul tradițional românesc (Valea Mureșului și Valea Târnavelor)” The Themes of the Exhibition “Decorative Woven Materials from the Traditional Romanian Dwellings (Mureș Valley and Târnavale Valley)”
- 16 — Ioana LUCA, Laura UNGUREANU, Repere ale expoziției „Cultură și civilizație tradițională românească”, organizată de Muzeul Civilizației Populare Tradiționale „ASTRA”, Sibiu, la Castelul Kittsee — Austria, mai-octombrie 1995 • Guide Marks of the Exhibition “Romanian Traditional Culture and Civilisation” Organised by the Museum of Traditional Folk Civilisation “ASTRA”, Sibiu, in Kittsee Castle, Austria, May-October 1995

EVIDENȚĂ • CONSERVARE • RESTAURARE

- 19 — Dalvina LICSandRU, Două cazuri de oarecare interes • Two Cases of Some Interest
- 21 — Sergiu FENDRIHAN, Marilena HARABAGIU, Considerații privind utilizarea enzimelor în restaurare • Debates on the Use of Enzymes in Restauration

- 22 — Maria LUNGU, Relația istoric de artă—restaurator • The Relationship between a Historian of Art and a Restaurator

OPINII

- 24 — Anghel PAVEL, Ghidajul — o formă de relație cu publicul pe cale de dispariție? • Guidance—a Fading Form of Public Relations?

COLECȚII • COLECȚIONARI

- 29 — Constantin DRĂGULESCU, Constituirea și evoluția colecțiilor botanice ale Societății Ardelene de Științele Naturii și ale Muzeului de Istorie Naturală din Sibiu • The Constitution and the Evolution of the Botanical Collections of the Natural Science Society in Ardeal and of the Natural History Museum in Sibiu

PATRIMONIU CERCETARE

- 34 — Rodica CIOBANU, Baronul Samuel von Brukenthal (1721—1803), precursor al cunoașterii naturii • Baron Samuel von Brukenthal (1725—1803) — Forerunner of Nature Study
- 37 — Eugen COMȘA, O descoperire din epoca neolitică din sudul Munteniei • A Neolithic Discovery in the South of Muntenia
- 39 — Aurelia DIACONESCU, Cămașa „împăturită” din comuna Valea Largă, județul Mureș • The Folded Shirt in the Village of Valea Largă, Mureș County

- 43 — Olimpia MITRIC, Mari deținători de valori bibliofile din județul Suceava : Mănăstirea Sucevița • Great Owners of Old Valuable Books in Suceava County : Moldovița Monastery
- 48 — Ștefania CIOVĂRNACHE, Alexandru Chirovici — un desenator erou din primul război mondial • Alexandru Chirovici — a Hero-Sketcher in the World War I
- 51 — Florența IVANIUC, Mărturii privind țările române reflectate în gravura universală din secolele XVI — XVIII • Tokens of the Romanian Principalities Reflected in the World Engravings of the XVI — XVIII Centuries

ISTORIA MUZEOGRAFIEI

- 56 — Nicolae CÂRLAN Muzeul Porumbescu până în anul 1940 — geneză, împliniri, tribulații. • Ciprian Porumbescu Memorial Museum up to 1940. Genesis, Achievements, Tribulations

MUZEE DE PESTE HOTARE

- 65 — Ștefan NIȚULESCU, Premiile EMYA — ediția 1995

- 69 — Adrian-Silvan IONESCU, Muzeul Lincoln de la Teatrul Ford, Washington

VIATA MUZEALĂ

- 72 — Ioan CHINTĂUAN, Expoziții temporare de tip „Saloane” — necesitate și impact
- 73 — Constantin JUAN-PETROI, Sesiunea națională „Factorul militar în viața orașelor”
- 74 — Angel PAVEL, Sesiunea anuală a Muzeului Județean Argeș, Pitești, octombrie 1995
- 75 — Adrian-Silvan IONESCU, Sesiunea de comunicări închinată bicentenarului Wahlstein
- 77 — Alexandru LIGOR, O carte despre Alexandria de ieri și de azi — cu referiri și la muzeele sale
- 78 — Eva MĂRZA, Cornel Tatai-Baltă, Gravuri în lemn de la Blaj, (1750—1830), Blaj, „Eventus”, 1995, 285 p. + 129 il.
- 79 — Lizica PAPOIU, Ordine și decorații ale Republicii Slovace, 1939—1945 (Rady a významenania Slovenskej republiky, 1939—1945) 64 p., 19 il. color, 54 il. AN

