

Revista

3 • 1997

MUZEEELOR



MINISTERUL CULTURII

REVISTA MUZEELOR

— PUBLICAȚIE TRIMESTRIALĂ —

ANUL XXXIV

nr. 3 • 1997

Revista apare cu sprijinul Ministerului Culturii

●

Colectivul de redacție:

Gavrilă SARAFOLEAN, redactor-șef

Anghel PAVEL, redactor de rubrică

●

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

●

Administrația: Muzeul Satului,
Șoseaua Kiseleff 28-30, sector 1,
cod 71321, București

●

Abonamentele se fac la oficiile poștale sau
difuzorii de presă

●

R.M. ISSN 0035-0206

●

COPERTA I: Imaginea Domnitorului Mihai
Viteazul în logia de la Mănăstirea Dealu,
Târgoviște

COPERTA IV: Vasile Popescu, *Oglindă albă*

●

Culegere computerizată: Teofilia Simona Iorescu
Tehnoredactare computerizată: Cristina Dumitrescu

●

Tipărit la Tipografia PUBLISTAR, București

Lei 1500

PROBLEME PRIVIND APLICAREA LEGII NR. 8/1996 ÎN ACTIVITATEA MUZEELOR

1. Care sunt principalele articole care afectează muzeul?

Un muzeu este, în accepțiunea obișnuită a termenului, o instituție al cărei obiect principal de activitate îl constituie conservarea, restaurarea, precum și expunerea permanentă sau temporară, fie de opere de artă, fie de obiecte cu valoare istorică sau documentară, fotografii, cărți, exponate de diverse feluri etc. De asemenea, instituția numită muzeu desfășoară adesea și o susținută activitate de cercetare științifică, activitate concretizată prin studii, lucrări de specialitate, comunicări etc.

În patrimoniul unui muzeu se pot afla obiecte care reprezintă opere de creație și, ca atare, opere protejabile conform legii, dar și obiecte care nu pot fi considerate opere protejate conform legii. La rândul lor, obiectele protejabile prin dreptul de autor pot fi obiecte de creație pentru care subzistă protecția în drept de autor, sau obiecte de creație pentru care durata protecției a expirat, cu alte cuvinte, opere căzute în domeniul public.

Dispozițiile Legii nr. 8/1996* se aplică diferențiat, după cum avem de-a face cu operele a căror protecție este în curs, sau cu opere din domeniul public. De asemenea, dispozițiile Legii nr. 8/1996 se aplică diferențiat, în funcție de calitatea pe care o are instituția numită muzeu față de opera pe care o deține, respectiv este doar un deținător cu titlu permanent sau temporar al operei respective, sau este proprietarul operei. În funcție de toate aceste situații posibile se pot aplica unele sau altele din dispozițiile legii. Dacă muzeul are calitatea de deținător al operei, este sigur atunci că el nu beneficiază de dreptul de autor asupra acesteia, din conținutul căruia ne interesează dreptul de expunere, dar și dreptul de reproducere și alte drepturi economice legate de posibilele utilizări sau valorificări ale operei. Dacă muzeul are calitatea de proprietar al operei, ar trebui să se comporte ca un proprietar, deci să se folosească de atributele îndeobște recunoscute acestuia. Există însă o dispoziție în Legea nr. 8/1996, care stabilește un principiu fundamental în dreptul de autor, și anume acela al distincției între proprietatea asupra suportului material al operei și dreptul de autor. Acest principiu, recunoscut în art. 47 (6), reprezintă o limitare a prerogativelor absolute ale proprietarului, în sensul că simplul fapt al dobândirii proprietății asupra suportului operei nu-l îndreptățește pe proprietar să exercite drepturile de autor asupra operei respective, drepturi care rămân la autorul acesteia. La acest principiu există și o excepție, reglementată la art. 47, alin. 4, cu privire la operele de artă plastică și operele fotografice. Pentru aceste opere, odată cu înstrăinarea lor, se transferă nu numai proprietatea asupra suportului material, dar și dreptul de expunere al autorului, cu excepția cazurilor când autorul însuși a exclus acest drept din obiectul transferului. Aceasta înseamnă că, în regulă generală, muzeul proprietar al unei opere poate exercita dreptul de expunere asupra acesteia, cu privire la acest drept neoperând distincția prevăzută la art. 47, alin. 6. În ce privește însă alte utilizări ale operei de artă plastică, ca de exemplu reproducerea și difuzarea, modalități de exploatare mai puțin frecvente decât modul tradițional și esențial al exploatării operei de artă care este expunerea, credem că principiul distincției rămâne valabil, astfel că atributele exclusive pentru astfel de utilizări rămân în continuare autorului și pot fi exercitate numai de către el.

Alte reglementări exprese din legea dreptului de autor care au legătură directă cu activitatea unui muzeu sunt cele cuprinse în art. 22, care se referă la posibilitatea oferită autorului de a avea acces la propria operă,

precum și condițiile în care se realizează accesul, art. 23 care se referă la interdicția distrugerii operei de către proprietarul ei, mai înainte de a permite autorului să facă o copie sau s- o cumpere și, în sfârșit, art. 82 care reglementează obligațiile organizatorului unei expoziții de artă.

2. Care sunt drepturile (patrimoniale și morale) pe care le au muzeele?

Întrucât nu se precizează exact la ce se referă drepturile menționate în întrebare, considerăm că în parte răspunsul la prima întrebare lămurește problema. Se poate adăuga totodată că, în situația în care muzeul este inițiatorul și coordonatorul elaborării unei opere colective de creație, deci o operă în care contribuțiile personale ale fiecărui autor nu justifică un drept asupra operei în întregime, atunci instituția muzeului are dreptul de autor, în componentele morale și patrimoniale recunoscute legal. În ce privește opera creată în cadrul atribuțiilor de serviciu de o persoană fizică, salariat al muzeului, dacă în contractul de muncă al persoanei respective nu se prevede altfel, dreptul de autor aparține, conform legii, persoanei care a creat respectiva operă.

3. O expoziție dă naștere unor drepturi pentru comisar?

Drepturile prevăzute în Legea nr. 8/1996 se nasc odată cu creșterea unei opere de creație, deci sunt recunoscute autorului acestei opere. Comisarul nu poate dobândi drepturi de autor din faptul organizării expoziției, ci poate dobândi eventual asemenea drepturi în baza încheierii unui contract de cesiune cu autorul.

4. Ce se întâmplă dacă se publică trunchiat sau distorsionat un text de domeniu public (e.g. o lege)?

Textele de lege nu intră în categoria operelor din domeniul public, ci reprezintă, conform art. 9, lit. b), texte care nu fac obiectul protecției prin drept de autor. Operele căzute în domeniul public sunt acele opere care pot fi folosite în mod liber, fără consimțământul autorului și plata vreunei remunerații, dar cu respectarea drepturilor morale prevăzute la art. 10, lit. b) și d). Astfel, publicarea în fragmente a unei opere este posibilă, dar folosirea ei "distorsionată", în sensul de alterat sau modificat, reprezintă o încălcare a dreptului prevăzut la art. 10, lit. d).

5. Reproducerea alb/negru a unei opere ce folosește culoarea nu e o alterare a integrității ei? În general, cât poate fi schimbat fără a afecta integritatea operei?

Reproducerea alb/negru a unei opere ce folosește culoarea ar putea fi considerată ca o alterare a integrității, în aceeași măsură în care, de exemplu, s-a considerat de către tribunalul din Franța că un film alb-negru a cărui peliculă a fost modernizată prin culoare reprezintă o atingere adusă integrității acesteia și implicit dreptului moral al autorului. În general, nu poate fi schimbat nimic dintr-o operă fără a-i afecta integritatea, motiv pentru care s-a și reglementat dreptul exclusiv, moral, al autorului, la art. 10, lit. d), așa numitul drept la inviolabilitatea operei. Pe de altă parte, trebuie acceptat că, spre exemplu, în cazul realizării unei adaptări după o operă originală, operațiune care presupune transformarea acesteia, se produce în mod inevitabil o schimbare în structura operei originale și deci este afectată și integritatea.

6. Publicarea de selecțiuni (scoaterea din context) nu poate fi interpretată ca o afectare a integrității operei?

Publicarea de selecțiuni sau alcătuirea de culegeri constituie monopolul exclusiv al autorului operei originale, drept economic prevăzut la art. 16, și a cărui încălcare se sancționează conform art. 140, lit. d).

7. Care sunt mijloacele ORDA de a aplica prevederile de la 11.2 dacă nu există moștenitori (coroborat cu 10.b și 10.d)?

Articolul 11(2) reglementează transmiterea drepturilor morale prevăzute la art. 10, lit. b și d, respectiv dreptul la recunoașterea calității de autor și dreptul la inviolabilitatea operei, al cărui exercițiu după moartea autorului revine moștenitorilor, potrivit legislației civile. În lipsa moștenitorilor, aceste drepturi se exercită de către Oficiul Român pentru Drepturile de Autor. Astfel, dacă se constată încălcarea drepturilor în cauză, ORDA poate acționa în fața instanței de judecată pe cel care a încălcat drepturile, reprezentând interesele autorului, conform legii.

8. Cum se stabilește momentul creării operei?

Momentul creării operei este important întrucât aceasta este data la care, din principiu, începe să se

calculeze durata protecției operei. Momentul creării operei este stabilit de autorul operei și acesta constituie o dată importantă în dreptul de autor, iar nu momentul desăvârșirii operei sau al finalizării, acesta nefiind relevant, întrucât nașterea dreptului de autor nu este condiționată de terminarea operei, conform art. 1(2) din Legea nr. 8/1996.

9. Cum se definește arta aplicată? Dar arta decorativă?

Conform Legii nr. 8/1996, operele de artă aplicată reprezintă acele opere create în scopul utilizării precise, care au o aplicație practică, deci nu fac parte din categoria "artă pentru artă". Artă aplicată sau desenele și modelele industriale sau design-ul industrial reprezintă un caz deosebit în peisajul proprietății intelectuale, dat fiind că ele se bucură de o protecție dublă, atât prin legea dreptului de autor, cât și prin legea desenelor și modelelor industriale, deci ca obiect al proprietății industriale. Artă decorativă nu are o definiție anume în Legea nr. 8/1996, dar aceasta nu o exclude de la protecția prin dreptul de autor, întrucât operele protejate sunt enumerate în art. 9 cu titlu exemplificativ, și nu titlu exhaustiv, reprezentând, de asemenea, obiectul protecției prin dreptul de autor.

10. Durata drepturilor pentru operele de artă aplicată este de 25 de ani, deși art. 25(1) este de 70 de ani?

Da, pentru că art. 25(1) stabilește regula generală privind durata dreptului de autor, iar art. 29 reglementează regimul derogatoriu al duratei operelor de artă aplicată, la 25 de ani.

11. Centrul de Informatică și Memorie Culturală (CIMEC) se încadrează în prevederile art. 33(1), d)?

Limitarea exercitării drepturilor de autor prevăzute la art. 33(1), d), reproducerea pentru informare și cercetare de scurte extrase din opere, în cadrul bibliotecilor, muzeelor, arhivelor, instituțiilor publice, culturale sau științifice se aplică CIMEC, acesta funcționând ca o arhivă publică fără scop lucrativ.

12. Cui trebuie cerute drepturi de reproducere a unei clădiri mai vechi de 70 de ani?

O clădire mai veche de 70 de ani reprezintă operă arhitectonică pentru care dreptul de autor a expirat, deci reproducerea nu necesită consimțământul autorului.

13. În cazul editării pe Internet, ce înseamnă număr de exemplare? Numărul de replici pe diverse situri INTERNET (Web sites)?

Nu se poate vorbi de număr de exemplare în cazul transmiterii digitale, întrucât ceea ce ajunge replică pe diverse situri reprezintă același original cu ce se transmite, și nu o copie sau mai multe.

14. Fișierul reproducerii digitale a unei imagini se încadrează în prevederile art. 83, (5)?

Articolul 83(5) din Legea nr. 8/1996 se referă la cazul reproducerii operei de artă prin mijloace clasice, respectiv prin intermediul tiparului, și având la bază un contract al cărui conținut este reglementat în alin. 1 al aceluiași articol. Alin. 5 reglementează distrugerea instrumentelor special create pentru reproducerea operei, în cazul în care titularul dreptului de autor nu le achiziționează sau nu s-a convenit altfel. Nu vedem nici un impediment pentru aplicarea acestor dispoziții și în cazul reproducerii digitale a operei de artă, la expirarea contractului privind reproducerea.

15. Este obligatoriu un registru pentru evidența datelor realizării fotografiilor?

Dacă nu este vorba de fotografii de genul celor enumerate la art. 85(2), ci de opere fotografice, aflate încă sub protecție, este util un astfel de registru pentru determinarea duratei dreptului de autor, care curge în cazul acestor opere de la data creării lor.

16. Cum ține ORDA evidența repertoriului operelor și autorilor?

ORDA ține evidența repertoriului operelor și autorilor pe baza informațiilor primite de la societățile de gestiune colectivă, conform art. 138, lit. a).

CONSTANȚA MOISESCU

NOTĂ: * Legea nr. 8 privind dreptul de autor și drepturile conexe a fost publicată în "Monitorul Oficial al României", partea 1, nr. 60, din 26 martie 1996.

LEGEA ARHIVELOR NAȚIONALE ȘI MUZEELE

Nu cu foarte multă vreme în urmă a intrat în vigoare Legea Arhivelor Naționale (nr. 16, publicată în MO nr. 71 din 9 aprilie 1996).

O lege absolut necesară. O lege modernă. Sunt înlăturate, prin abrogarea vechii legislații în domeniu, o serie de prevederi, în special cele cu un pronunțat caracter ideologic, care încălcau principiile democrației, drepturile omului, criteriile științifice în abordarea problematicii arhivaliilor, îngreunau derularea activității specifice ș.a.m.d. Legea actuală are rosturi fundamentale, diverse: vine să protejeze fondul arhivistic național, tezaur cultural fără de care ar fi cu neputință a reconstitui - în scris - trecutul, apoi simplifică unele instrumente de lucru și proceduri, altcândva greoaie, stabilește cu claritate datele esențiale ale activității arhivistice (cercetarea, evidența, selecția, depozitarea ș.a.). Vechea lege nu a fost decât cu acest prilej abrogată, spre deosebire de Legea Patrimoniului Cultural Național, grăbit eliminată în totalitate (anulate fiind chiar și elementele valabile oricând, necomuniste, tehnice) și în locul căreia (întâmplător?) nu au fost elaborate și aplicate decât după multă vreme timide - și parțial eronate - reglementări.

O lege - cea a arhivelor - care trebuie, fără îndoială, respectată de către toți și aplicată întocmai de către cei desemnați și îndrituiți să o facă.

O lege, însă, nu în toate privințele, perfectă.

Sunt în cuprinsul ei și prevederi cu care nu putem fi, în întregime, de acord. Ne vom exprima rezervele noastre în exclusivitate cu privire la unele articole aflate în strînsă relație cu muzeele (nu ne îngăduim acum, mai mult), argumentând, desigur, afirmațiile.

Nu înainte, însă, de a menționa că ne-am mai exprimat în acest sens și cu alte prilejuri, dar intervențiile noastre, poate și fiindcă nu au fost susținute cum s-ar fi convenit, poate și fiindcă nu au fost înțelese pe deplin, au rămas fără ecou (favorabil sau dimpotrivă),

Astfel, se inserează în lege, la articolul 20: "*Documentele de valoare deosebită nu se expun public în original, ci sub forma de reproducere*". Desigur, acest text vine să elimine posibilitatea degradării mărturiilor arhivistice prețioase prin expunerea lor, inclusiv în muzee. Înțelegem, conservarea arhivaliilor necesită o astfel de prevedere, dar, credem noi, un pic nuanțată. Arhivele Naționale sunt îndreptățite și obligate, totodată, să se preocupe - ca și muzeele sau alte instituții culturale - de buna conservare a unor atari valori. Este adevărat că, actualmente, nici un muzeu din țară nu asigură condițiile optime de conservare în sălile expoziției permanente pentru documentele de hârtie sau pergament, cu sigilii timbrate, aninate etc., ca, de altfel, și pentru cărțile manuscrise, cu miniaturi, din vechime. Iată de ce, pomind de la realitate, de la constatările de astăzi, Arhivele Naționale au procedat astfel. Dar cine poate susține că în viitorul nu tocmai îndepărtat nu vor fi create în - cel puțin - muzeele mari, condiții de conservare excelente, chiar în spațiul expozițional de bază? Legea nu este concepută spre a avea o valabilitate (parțială sau totală) extrem de limitată în timp. Apoi, unele instituții muzeale reprezentative - reduse numericeste, e drept - pot și acum asigura un climat adecvat prezentării *temporare* a documentelor importante (o zi la zece ani o dată, bunăoară), cu un prilej anume, excepțional (omagierea unui ilustru om de cultură care a donat arhiva personală, însemnată, se înțelege, unui muzeu). Nu mult după încheierea actului atât de generos de donație, muzeul, din respect pentru donator, nu trebuie să expună fondul arhivistic, măcar o zi, în condiții de conservare acceptate? Sau, unui donator, dacă acesta inserează în actul de donație o clauză anume, prin care, o parte din acte - cele mai importante - umează a fi expuse la o dată anume, pe un termen extrem de limitat, la un interval mare de timp, i se poate nesocoti

dorința, i se poate refuza chiar donația (consistentă, valoroasă)?

Dacă prevederea rămâne în forma actuală, muzeele nu pot fi, în materie de documente importante, deosebite, decât simple depozitare, anulându-se implicit funcția sa, care nu este una oarecare, de expunere pentru public a patrimoniului cultural. Mai mult, se încălcă, astfel, prin refuz, dreptul de opțiune al proprietarului de drept, ceea ce este grav.

Lată de ce găesc oportun a se face o precizare în chiar cuprinsul articolului 20 citat mai sus - care, după cum cu ușurință se va observa, nu elimină suportul înțeles, rațiunea pentru care el a fost gândit, anume protecția patrimoniului arhivistic național, ci lasă doar o fereastră deschisă acelor muzee care își vor îmbunătăți substanțial condițiile de conservare în sălile de expunere temporară sau permanentă, conformându-se astfel normelor firești privind temperatura, umiditatea, luminozitatea, spre a-și îngădui prezentarea și acestor categorii de izvoare istorice, artistice, literare ș.a. A se face, deci, precizarea potrivit căreia nu se îngăduie prezentarea arhivaliilor având o valoare apreciabilă decât atunci când sunt împlinite toate cerințele unei excelente păstrări a bunurilor de valoare deosebită, și numai pentru scurtă vreme.

Textul articolului 20 ar fi, corect, acesta: *"Documentele de valoare deosebită nu se expun public în original dacă nu sunt asigurate condițiile optime de conservare a acestora. Expunerea va fi extrem de limitată în timp, la intervale foarte mari."*

A expune numai copii (reproduceri), a se exagera, deci, în acest sens, înseamnă a te îndepărta mult, foarte mult chiar, de ideea de muzeu, de conceptul ca atare, de elementele esențiale care definesc instituția dată. În acest pericol se află mai ales muzeele de literatură și de istorie.

Se va argumenta că, prin aprobări (instrucțiuni) speciale, se poate permite, în mod excepțional, expunerea temporară a documentelor valoroase, chiar păstrând intactă alcătuirea din legea actuală a articolului 20. Noi nu credem, însă, că prin "aprobări" sau "instrucțiuni" speciale se rezolvă fondul problemei.

Articolul 14 din Legea Arhivelor Naționale se referă la dreptul creatorilor și deținătorilor de arhivă de a păstra *"documente care fac parte din Fondul Arhivistic Național al României și după expirarea termenului de depunere"* (în anume condiții și cu aprobările de rigoare). Nu se specifică, însă, acolo, faptul că prevederile se adresează persoanelor juridice (ideea se subînțelege prin raportare la articolul precedent sau din context, ceea ce nu este, credem, suficient). Deci, formularea pe care o propun, și care ar înlătura posibilitatea unor interpretări eronate, ar avea următorul început: *"Persoanele juridice creatoare și deținătoare de arhivă pot păstra..."* Articolul se referă și la muzee.

Din păcate, nu se fac în lege suficiente și clare trimiteri la actele medievale și din epoca modernă deținute, printre alții, și de muzee, adică la regimul lor, la dreptul de proprietate ș.a.m.d.

Specialiștii Arhivelor Naționale (nu ne referim la conducătorii lor, din afara prestigioasei instituții) și-au exprimat nu o dată opinia - la care subscriem - potrivit căreia este bine să funcționeze în cadrul tuturor ministerelor (pe noi ne interesează acum, mai cu seamă, cele care au în subordine instituții muzeale, precum Ministerul Culturii) departamente/direcții speciale care să se ocupe de arhivele proprii, nu puține (să nu uităm, spre pildă, că orice unitate culturală produce, dacă nu și deține pe un termen mai îndelungat, arhivalii). Și aceasta, cu atât mai mult, cu cât - se știe - foarte multe arhive, chiar din instituțiile culturale, nu se află într-o stare prea fericită din punct de vedere al evidenței primare și științifice (computerizată), al conservării ș.a.m.d., că nu au fost prelucrate conform normelor științifice preț de decenii, din neputință, din ignoranță sau rea-credință. Din păcate, o asemenea prevedere nu se regăsește în cuprinsul Legii Arhivelor. Atari departamente/direcții nu trebuie să se transforme în noi piedici birocratice. Prin ele trebuie să se petreacă analize pertinente, intervenții prompte, asistență de specialitate și un riguros control în materie de arhive.

Ceea ce spunem aici, acum, nu-i nici pe departe un îndemn la încălcarea legii. Ea - legea - atâta vreme cât este în vigoare, în chiar forma dată, cuprinzând deci și acele articole asupra cărora ne-am pronunțat critic și (am dorit) obiectiv, argumentat, dincolo de alte prevederi, nediscutate aici, neîncadrându-se în tema propusă, și ele cu îndoială, cel puțin, privity, legea trebuie respectată. Cu strictețe. Mai ales, mai întâi, de către Arhivele Naționale (ceea ce, din nefericire, nu se întâmplă chiar de fiecare dată, și nu din pricina specialiștilor, arhiviști de înaltă ținută, recunoscuți ca atare).

Opiniile noastre, și aici exprimate, privind Legea Arhivelor Naționale numai prin prisma intereselor instituțiilor muzeale, sunt simple opinii. Bune sau rele. Cei în drept pot să le ia în seamă sau pot face în continuare abstracție de ele.

DR. ALEXANDRU LIGOR

BRESLE TRANSILVĂNENE – SECOLELE XIV-XX (comentariu de expoziție)

VIORICA GABRIELA POP

Muzeul Național de Istorie a Transilvaniei a fost, timp de două luni, începând cu 14 mai, gazda unei expoziții deosebit de interesante, cu o motivație bine definită, aceea de a ilustra, comprimat, aproape 500 de ani de activitate breslăvă transilvăneană, în ceea ce a avut ea mai reprezentativ în planul valorilor materiale și artistice, ce o conectau la arealul central-european.

Importanța expoziției decurge și din faptul că este rezultatul unei colaborări interinstituționale, la ea participând mai multe muzee din Transilvania (alături de muzeul nostru, amintesc Muzeul Județean Mureș, Muzeul Brukenthal, Muzeul de Istorie din Sibiu, Muzeul Civilizației Dacice și Romane Deva, Muzeul de Istorie Sighișoara, Muzeul Corvineștilor Hunedoara, Muzeul Etnografic Reghin, Muzeul Județean Baia Mare, Muzeul Județean Bistrița-Năsăud, Muzeul Județean de Istorie și Artă Zalău, Muzeul Țării Făgărașului) și Muzeul Municipiului București, ceea ce conferă acestei manifestări un caracter național. Ea este acompaniată de un catalog bilingv, româno-german, la apariția căruia a contribuit Ministerul Culturii și a cărui traducere a fost asigurată de Centrul Cultural German din Cluj.

Disponând de un material deosebit de bogat și diversificat, ne-am propus o selecție a acestuia, concepând expoziția ca o esență a simbolisticii, ustensilelor și lucrărilor cele mai reprezentative ale breslelor din Transilvania, începând din

secolul al XIV-lea și depășind anul 1872, când acestea s-au desființat oficial, dar obiceiurile și ritualurile specifice au fost moștenite, laolaltă cu bunurile mobile și imobile, de asociațiile de meseriași chiar în secolul XX.

Expoziția debutează cu un panou consacrat orașelor transilvănene, ca centre meșteșugărești medievale, ilustrate prin gravuri, ce anturează stema Transilvaniei cu reprezentările celor șapte orașe, alături de care sunt etalate documente de atestare și de acordare de privilegii unora dintre acestea: Hunedoara la 1265, Sighișoara la 1280, Clujul la 1336. Nu lipsesc nici obiecte legate de istoria cetăților, stemele medievale ale Sibiului și ale Clujului, sigilii de magistrați și orașe, lacăte și chei ale porților Clujului medieval.

Sunt expuse, de asemenea, fotografii ale bastioanelor diferitelor bresle din Cluj, Sibiu, Sighișoara, Tg. Mureș, căci printre obligațiile meseriașilor se număra și aceea de apărare a zidurilor și turnurilor orașelor în caz de necesitate.

Ideea expoziției merge în continuare pe grupaje de materiale legate de specificul fiecărei bresle, sau mai precis de prelucrarea diferitelor materii prime. Prelucrarea lemnului ocupă un spațiu larg în economia expoziției, pe acest front fiind reunite unelte (rindele, fierăstraie, compasuri), lăzi de breaslă, sigilii, cositoare, toate cu însemnele explicite ale diferitelor bresle legate de acest meșteșug: rotari, dulgheri, tâmplari, butnari sau trăsurari, aceștia din urmă realizând pentru



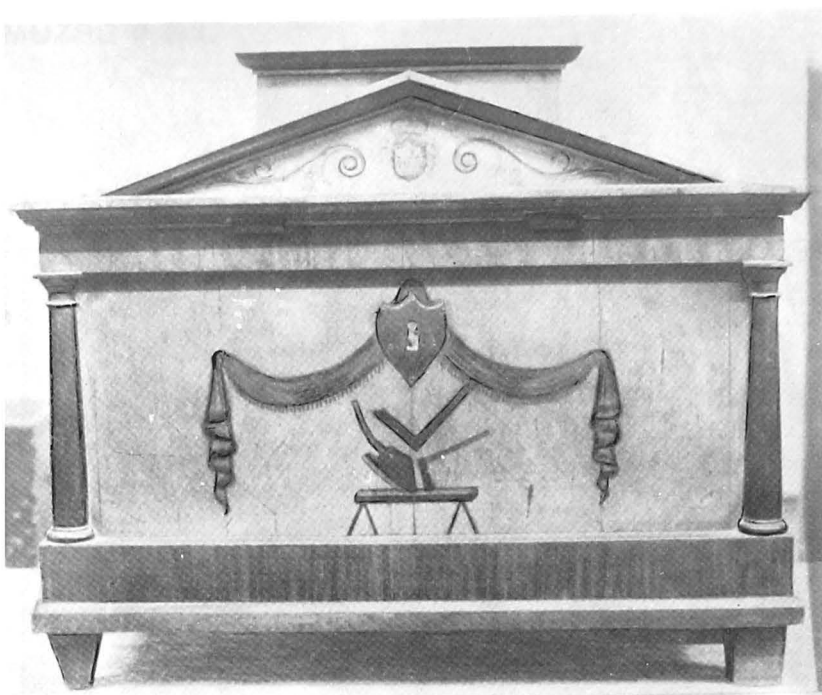
Aspect din expoziție. În prim plan se disting steguri de breaslă



Unelte și lăzi ale breslei butnarilor și rotarilor

secolul al XVIII-lea o foarte elegantă și sugestivă tablă de breaslă, într-o autentică manieră rococo. Documentele legate de branșa lucrătorilor de lemn, cum ar fi registrul calfelor de butnari din Cluj din 1591, sau diplome de calfe de tâmplari de secol XVII, care, pe lângă textul latin, au ilustrate și unelte de tâmplărie, încadrate în decorul specific rocaille-ului, întregind acest aspect atât de important al vieții urbane din Transilvania.

Acest tip de documente, alături de privilegiile și statute acordate de principii Transilvaniei și întărite cu sigilii, se prelungește și în sectorul destinat breslelor ce prelucrau pielea: pantofari, cismari, șelari, tăbăcari, expunerea lor realizându-se în principal pe panouri, dar și în vitrine, dată fiind varietatea și multitudinea obiectelor. Un bogat grupaj de table de breaslă, una mai interesant realizată decât cealaltă, cu unelte sau produse de breaslă, care vorbesc de la sine despre specificul meșteșugului respectiv, este anturat de stegulețe cu însemnele pantofarilor, un sugestiv semn sau



Lada breslei tâmplarilor din Cluj, secolul al XVIII-lea



Lada breslei tăbăcarilor din Făgăraș, secolul al XVIII-lea, având redat pe capac sfatul breslei

firmă a breslei șelarilor (o șa în miniatură închisă într-o casetă de sticlă) și de unelte necesare exercitării meseriilor. Vitrinele conțin, pe lângă sigillii, capodopere sau lucrări de măiestrie ale unor calfe de pantofari, farfurii sau câni de cositor cu siglele lucrătorilor în piele.

Tabloul referitor la meșteșugurile legate de pielărit este întregit de lăzi de breaslă cu simbolistica gubarilor, cizmarilor și pantofarilor, cea mai interesantă și unică, în felul ei, fiind cea a tăbăcarilor din Făgăraș din secolul al XVIII-lea, unde pe interiorul capacului este pictat sfatul breslei adunat în jurul unei mese, tabloul fiind completat de numele, scrise cu litere chirilice, ale personajelor ilustrate.

Breasla croitorilor este bine reprezentată de o serie de pahare și potire de argint aurit, cu simbolul foarfecii pe fiecare dintre ele (unele chiar cu numele meșterilor de breaslă), semn care apare și pe tablele etalate pe panou, alături de care găsim cheia de argint a lăzii breslei croitorilor din Cluj

din 1724 și desene-capodopere ale unor țesături de epocă.

Cele două panouri cu feronerie ce oferă vizitatorului adevărate lucrături artistice din fier forjat, fie că sunt motive ornamentale, fie că sunt firme cu împletituri de volute și frunze de o mare delicatețe, sunt completate de o mare varietate de chei, lacăte, zăvoare și ferecături, sau table și sigilii de breaslă ale meșterilor fierari. În conexiune cu acest meșteșug, ne-am referit și la breasla armurierilor, reprezentată de o tablă de breaslă figurată cu două pistoale încrucișate, lângă care am plasat un aranjament de două pistoale cu cremene, identice cu cele de pe tablă.

Legat de meșteșugul fierăriei, o vitrină expune unelte agricole și chiar o fotografie a casei breslei plugarilor din Tg.Mureș, cu emblema breslei, făcând astfel trecerea la un alt grupaj de materiale

referitor la meșteșugurile alimentare: balanțe de măcelar de secol XVI-XVIII din Sighișoara, forme de aramă pentru pateuri și cozonaci, barde de măcelar, forme de lemn pentru turtă dulce și table de breaslă ale măcelarilor din Dej din 1710, ale plugarilor din Făgăraș și Tg.Mureș, din secolul al XIX-lea. Acest panou este completat de o vitrină cu sigilii ale aceleași bresle din Dej (1646) și Cluj (1731), cositoare aparținând tot breslei respective datate 1768 sau 1773, dar găsim aici și piese ce se referă la alte bresle, cum sunt cele ale lumânărarilor, săpunarilor (coroana frăției calfelor din Cluj din 1753), sau frânghierilor.

Tabloul nu poate fi complet fără cele patru lăzi de breaslă ale măcelarilor, dintre care o remarcăm pe cea provenită de la Baia Mare și datată în secolul al XVI-lea cu o sugestivă



Tabla breslei trăsurarilor din Sibiu, secolul al XVIII-lea



Tabla breslei croitorilor, secolul al XVIII-lea

reprezentare a unei vite în poziție șezând.

Breasla olarilor este și ea bine ilustrată prin niște vase mari, capodopere ale calfelor de olari din Baia Mare din secolul al XVIII-lea, câni și cancee din Zalău și Tg. Mureș așezate pe un blidar sighișorean din veacul al XVIII-lea, table ale breslei olarilor din Dej, Hunedoara, sigilii de breaslă din Cluj (1637) și Zalău (1841), cahle cu reprezentări figurate într-o cromatică variată și chiar o roată a olarului aparținând Băii Mari și datând din secolele XVII-XVIII.

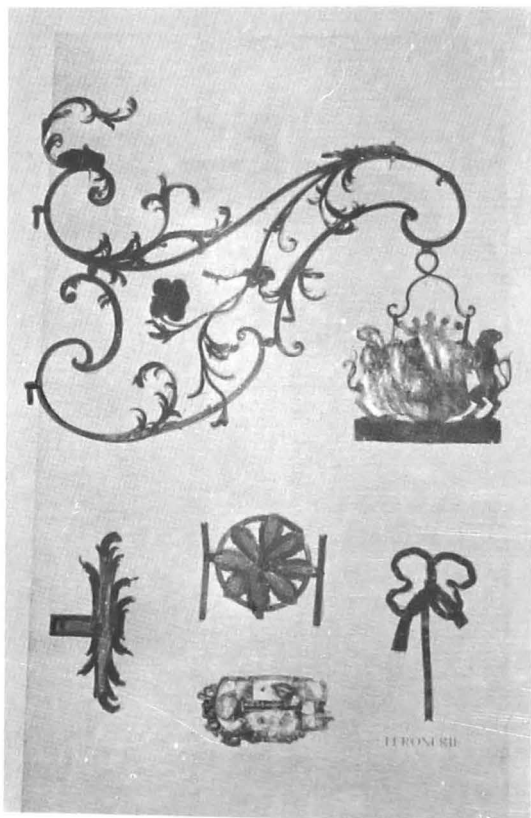
O vitrină aparte am dedicat-o unui aspect foarte interesant al vieții populației săsești, urbane și rurale, așa-numitele "vecinătăți", care au influențat, de-a lungul vremii, în mare măsură și unele din simbolurile breslelor (mă refer mai ales la tablele de breaslă folosite de conducerea

acesteia pentru convocarea membrilor ei la diverse activități ale breslei), sistem care se păstrează și astăzi în așezările de aceeași sorginte, atâtea câte au mai rămas, realitate pe care am ilustrat-o prin vase de vecinătate din secolul al XVIII-lea, table de vecinătate din Sibiu și Sighișoara și chiar o lădiță frumos pictată, din 1750 tot de la Sibiu.

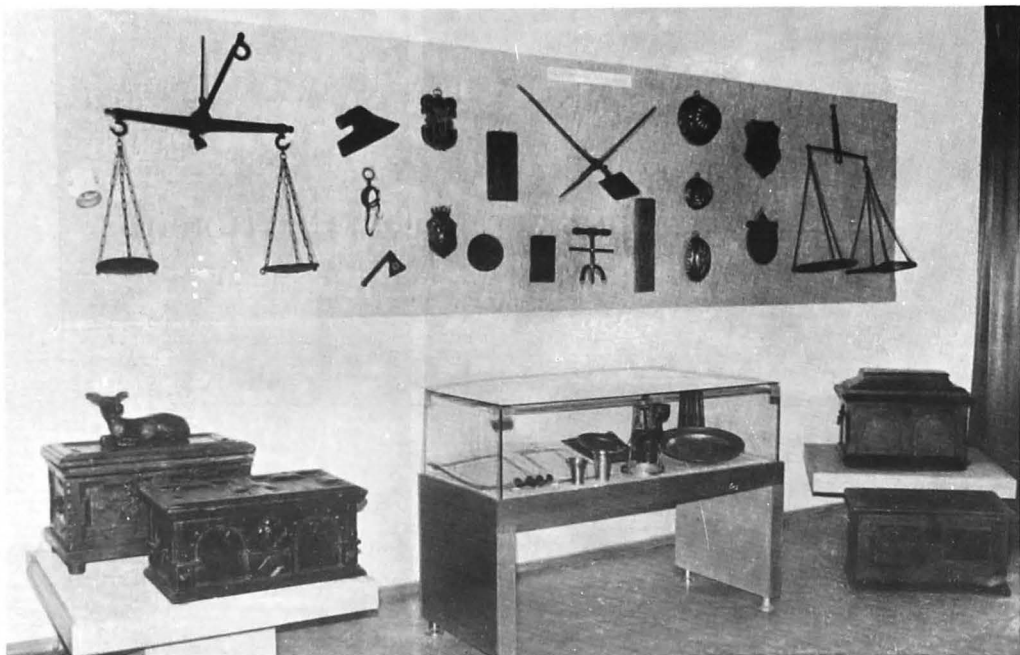
Ca un corolar al întregului ansamblu, am expus în vitrine centrale, ce focalizează privirea vizitatorului, piese de argintărie, unele de o delicată și excepțională realizare artistică (ne referim la obiectele de podoabă vestimentară), alături de obiecte de uz, cum sunt tacâmurile, izbutită combinație de argint cu maiolică sau porțelan, și flacoane de parfumuri din argint, atribute cu adevărat feminine, dar n-am uitat nici capodoperele de calfe de argintari (gravuri în



Obiecte de orfevrărie din Transilvania



Feronerie transilvăneană



Obiecte legate de meșteșugurile alimentare. A se vedea lada breslei măcelarilor din Baia Mare, secolul al XVI-lea.

cupru sau tiraje), toate demonstrând cât de bine afirmată era breasla argintarilor transilvăneni, Clujul fiind unul dintre centrele cele mai renumite în meșteșugul orfevrăriei.

Nu putem încheia acest succint comentariu fără a aminti steagurile de breaslă, realizate din mătase pictată, expuse atârând unul după altul, expunere ce dă amploare expoziției, și care prin siglele și inscripțiile pe care le conțin ne conduc nu numai la breslele țesătorilor, ale curelarilor și croitorilor din Cluj din 1834, dar și la asociațiile de meseriași ca prelungiri ale breslelor, după

desființarea lor la 1872, cum sunt steagurile Asociației tâmplarilor, a trăsurarilor, a Reuniunii Meseriașilor Români din Tg.Mureș, toate de la începutul secolului al XX-lea, sau steagul Asociației tâmplarilor din Cluj și a cizmarilor din Zalău, datând din aceeași perioadă.

Această expoziție, ce prezintă, printr-o varietate de materiale, un segment important al vieții transilvănene, invită vizitatorii la o reîntoarcere în timp, la meditație a ceea ce a însemnat trecutul nostru, pentru a putea prețui prezentul, ca o continuitate a acestuia.

EXPOZIȚIE-EVENIMENT LA MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ AL ROMÂNIEI

VICTOR SIMION

La sfârșitul lunii mai 1997, în sălile Muzeului Național de Artă al României s-a deschis expoziția "VALORI ALE ARTEI METALELOR PREȚIOASE DIN COLECȚIA DE ARTĂ MEDI-EVALĂ ROMÂNEASCĂ". O expoziție-eveniment din mai multe puncte de vedere. În primul rând, pentru faptul că o asemenea expoziție nu a mai fost organizată în muzeu de mai bine de 30 de ani. În al

doilea rând, pentru motivul că ea găzduiește o selecție de aproape 200 de lucrări realizate din aur și argint ce fac parte din tezaurul muzeului, parte dintre acestea fiind expuse pentru prima oară. Apoi, pentru faptul că se demonstrează încă odată – dacă mai era necesar – că beneficiem de o strălucită tradiție în acest domeniu al artei vechi românești care ne plasează printre cele mai valoroase "școli" cu preocupări similare din Europa. Prezentarea



PANAGHIAR

Realizat în Moldova, la comanda lui Ștefan cel Mare și dăruit în anul 1502 mănăstirii Neamț



POCAL

Comandat de către Matei Basarab unui argintar brașovean și dăruit în anul 1641 mănăstirii Negru Vodă din Câmpulung-Muscel



POTIR

Realizat la comanda lui Constantin Brâncoveanu de către renumitul meșter brașovean Georg May II, în preajma anului 1707

REGISTRUL INFORMATIV ÎNSOȚITOR AL CLIȘEULUI FOTO

a) Paginația exterioară

Notații privind starea de conservare, măsuri ce se impun:	Loc pentru "martor" foto cu dimensiunile 6 x 9 cm
	Clișcu nr..... Denumirea clișcui

20 cm

12 cm

b) Paginația interioară

a) Descrierea obiectului sau a obiectivului fotografiat împreună cu loc, dată, oră a fotografierii; b) Date tehnice: timp de expunere diafragmă, lumină (exterioră-artificială), tip de revelator folosit, tip de emulsie al peliculei foto, format; c) Original sau copie	a) Observații privind compoziția imaginii; b) Precizări privind manopera clișcui respectiv precum și notații ale lucrului efectiv cu pelicula foto (dată, oră);
--	--

Anexa 1

și antimagnetic).

Prin urmare, FILMOTECA M.L.R. Iași se prezintă astăzi în felul următor: este un depozit de imagine și sunet organizat și catalogat potrivit unei formularistici adecvate (vezi anexele 1 și 2). Ea deține memoria în imagini și sunet a tuturor activităților muzeale (fie cu caracter cultural, fie cu caracter de strictă specialitate), pe de o parte, iar pe de altă parte păstrează și conservă materiale foto și video unicat, cu caracter de *document*.

În cadrul Filmotecii activitatea este organizată în funcție de mai multe dichotomii. Una dintre ele ar fi: sincronie/vs./diacronie. Într-un plan diacronic preocupările Filmotecii țin de cercetarea și documentarea valorilor literare deja consacrate, "clasice". Orice informație vizuală privind trecutul literar și, mai pe larg, cultural, în primul rând al zonei de activitate a instituției și apoi al întregului teritoriu, este prelucrată, înregistrată și conservată în Filmotecă. Practic, deplasările care ne-au permis fotografierea și filmarea casei căminarului Gh.Eminovici de la Ipotești, fotografierea și filmarea Dorohoiului și a locului de naștere a lui Ion Pillat, fotografierea și filmarea conacului lui C.Conachi, a bisericii ctitorite de el la Țigănești, fotografierea și filmarea Humuleștiului și Tg.Neamțului, pentru a da numai câteva exemple, s-au constituit în tot atâtea ocazii

de documentare și de organizare de martori vizuali în ceea ce privește memoria vizuală culturală de la un moment dat.

În continuarea acestui aspect, muzeograful care se ocupă de Filmotecă are în vedere o hartă a zonelor de interes cultural. El își propune să culeagă și să prelucreze imagini-știmă cu toate muzeele memoriale din România în vederea realizării documentării necesare unei ulterioare expoziții de specialitate sau pentru întregirea bazei informaționale, accentuând relația deja existentă cu mijloacele mass-media.

În plan sincron, Filmoteca depozitează imagini-mărturie ale activităților specific muzeale ("martori" pentru obiectele și clădirile de patrimoniu, "martori" pentru șantierele de restaurare – cum ar fi, spre exemplu, cazul casei "Pogor" din Iași –, "martori" pentru acțiunile de restaurare a obiectelor și documentelor de patrimoniu) și imagini-mărturie ale manifestărilor culturale organizate de instituție. Trebuie menționat la acest punct al expunerii faptul că Filmoteca M.L.R. Iași are în vedere și manifestarea curentă de idei în ceea ce privește domeniul literar și, mai pe larg, cel cultural. Astfel sunt realizate interviuri și înregistrări audio și video cu personalități culturale și literare grupate sub genericul "Media Doc.". Exemplificăm aici cu două materiale devenite între timp

REGISTRUL INFORMATIV AL CASETEI VIDEO

Termen limită de păstrare a casetei	Stare de conservare	CASETA VIDEO NR. <input style="width: 50px;" type="text"/>	TIP CASETĂ VIDEO <input style="width: 50px;" type="text"/>	TIP SUPORT MAGNETIC <input style="width: 50px;" type="text"/>
		TIMP DE ÎNREGISTRARE <input style="width: 50px;" type="text"/>		

Nr. film	Numc acțiune culturală	Data, Ora, Locul de desfășurare	Invitați	Participanți	Observații	Observații tehnice			
						Timp	Lumină	Sunct	Compoziție

Anexa 2

documente: este vorba de înregistrarea video și audio a poetului Ioanid Romanescu cu prilejul "Sărbătorii Poeziei" organizate la Casa "Pogor" în anul 1995 și înregistrarea video și audio a memorialistului Aurel Leon. Practic activitatea Filmotecii M.L.R. Iași pregătește fondul de patrimoniu al viitoarelor muzee memoriale din zonă, având ca referință activitatea sincronă actului cultural cotidian. Tot în plan sincron Filmoteca se preocupă de partea vizuală a pliantelor și tipăriturilor muzeale curente și accentuează mediatizarea informației vizuale inedite. Exemplificăm prin materialele foto realizate pentru "Dacia Literară", prin sprijinul la editarea de albume foto cu caracter larg informativ și turistic (albumul "Iași").

Urmând exemplul programului "Dacia Pro Pat" și inspirându-ne din proiectele sale de perspectivă, ne-am gândit la un program specific de mediatizare a informației vizuale deținută de Filmoteca M.L.R. Iași și de exploatare a patrimoniului cultural gestionat de M.L.R. Iași. Astfel, ne-am gândit la un proiect care să se numească "Media Pat" și care să aibă ca scop realizarea materialelor publicitare dintr-un punct de vedere modern. Finalitatea proiectului "Media Pat" ar duce la refacerea legăturii dintre patrimoniu și public, restabilind funcționalitatea unei importante cerințe muzeale. Proiectul-program "Media Pat" abordează niveluri de educație diferite, de la segmentul de public școlar până la publicul universitar. Astfel, el presupune

realizarea de filme video de scurtă durată (30 min.), cu scop didactic, pentru fiecare obiectiv memorial al instituției noastre, urmărind accentuarea laturilor mai puțin cunoscute sau mediatizate privind memoria personalităților literare afirmate. Aceste filme video vor fi concepute având în vedere programa școlară în vigoare, constituindu-se într-un nucleu de informație, dar conținând, în același timp, și invitația de a descoperi zestrea patrimonială a caselor memoriale. În prelungirea scopului didactic, proiectul "Media" are în vedere și realizarea de mape fotografice care să conțină portrete de scriitori studiați în școală alături de difuzarea de casete audio imprimate cu voci ale personalităților literare. Vizând și segmentul turistic, "Media Pat" presupune realizarea de filme video cu aspect general informativ și turistic care să prezinte *in nuce* o anumită zonă de interes cultural.

Realizarea proiectului "Media Pat" necesită investiții pentru dotarea și realizarea unui laborator video și audio performant. Astăzi, Filmoteca M.L.R. Iași deține o dotare tehnică minimală, care îi permite să realizeze documentări cu scop strict de specialitate. Ulterioara extindere a activității prin realizarea materialelor susmenționate ar face din sectorul memorialistic un sector dinamic și adaptabil la mutațiile cerute de public. Realizarea de filme și pliante traduse în limbi de circulație ar dinamiza și reprezenta patrimoniul cultural gestionat de M.L.R. Iași.

CONSERVAREA, RESTAURAREA ȘI PUNEREA ÎN VALOARE A PAVIMENTULUI ROMAN CU MOZAIC DE LA CONSTANȚA

MARIA LUNGU

Pe faleza de vest a orașului Constanța, vechiul Tomis, în spatele Pieții Ovidiu, s-au descoperit la 6 august 1959, cu prilejul construirii unui bloc de locuințe și a unui bulevard de centură, mai multe ziduri antice și un fragment de mozaic.

Este vorba de una dintre cele mai mari și impresionante descoperiri arheologice care atestă viața social-economică și comercială a metropolei tomitane din prima jumătate a secolului al IV-lea e.n., într-o epocă pe care toate mărturiile aduse de sursele literare antice o definesc ca epoca împăratului Constantin cel Mare și a urmașilor săi.

Devenit un important obiectiv istoric, marele mozaic de la Tomis înseamnă, pentru noi toți, contactul sugestiv cu lumea romană, cu civilizația acelui mare imperiu, pe care geto-dacii și-au însușit-o mai bine de șase secole, conferindu-i o notă distinctă.

Datele tehnice privind descoperirea Edificiului Roman cu Mozaic sunt strâns legate de lucrările de consolidare și conservare a patrimoniului arheologic.

Zona edificiului cu mozaic se compune din trei nivele, la nivelul fiecăruia găsindu-se o mare cantitate de material arheologic, bine conservat.

Primul nivel îl constituie edificiul propriu-zis cu mozaic, situat la o distanță de 50 m de apa mării, și la 12,60 m deasupra ei, iar încăperea de tip hală servea scopurilor comerciale ale portului.

Pentru protejarea pavimentului și punerea lui în valoare s-a construit o clădire modernă din sticlă și beton, cu rol de muzeu, fiind împrejmuțată de o vegetație abundentă și blocuri de locuințe care-i aduc

mari prejudicii din punct de vedere al conservării, datorită infiltrațiilor permanente de apă, ce provin atât de la o canalizare prost întreținută cât și de la infiltrațiile accidentale provenite de la inundațiile din Piața Ovidiu și Bulevardul Tomis.

Plafonul clădirii care acoperă mozaicul este lucrat din ciment liber, nesclivisit și nefinisat, cu multe denivelări și fisuri, lăsând impresia de ceva neterminat.

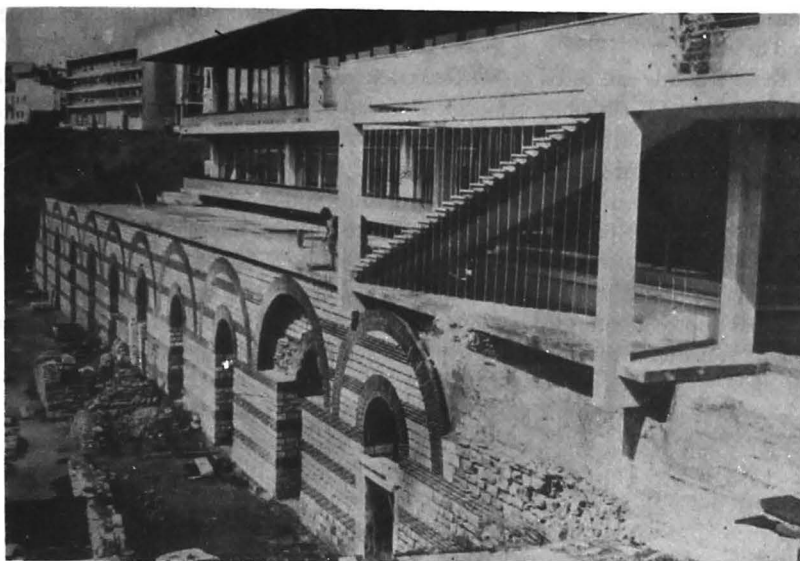
Dat fiind faptul că este turnat din plăci și din beton, tavanul are capacitatea de a înmagazina apa de ploaie, căldura și frigul în anotimpurile de tranzit, creând condiții favorabile formării unor condensuri puternice care, acționând acizii și sărurile din atmosferă, cât și de la apa infiltrată pe pereții clădirii, provoacă o degradare rapidă a întregului monument.

Următorul nivel îl constituie treapta de jos a falezei, situată în imediata apropiere a cheiurilor portului și a apei mării.

Săpăturile au scos la lumină fundațiile impresionante ale unui zid longitudinal, pe care se sprijineau pereții despărțitori ai câtorva încăperi. Acestea nu au putut fi reconstituite încât, după terminarea cercetărilor, ele au fost acoperite cu pământ, iar în spațiul de deasupra lor s-a organizat un mic parc arheologic.

Ultimul nivel îl constituie acela al încăperilor magazii.

Spațiul necesar amenajării de pe această porțiune a fost obținut prin tăierea unei alte "trepte" din taluz, care are o înălțime de 15 m față de nivelul orașului vechi și 9 m față de nivelul pardoselii cu mozaic, pe o lungime de 60 m.



Edificiul cu mozaic
din Forul tomitan

Zidul longitudinal este construit din rânduri alternânde de cărămidă tip "pedales" și blochete de calcar, delimitând suita încăperilor în număr de 8, grosimea lui fiind de 1,10 m.

Fundațiile sale sunt lucrate din piatră nefasonată legată cu mortar și prezintă sănuiri verticale, rezultat al tehnicii de lucru și al nevoii de drenare și aerisire, în scopul unei rezistențe sporite.

Încăperile adăposteau mărfurile aduse cu corăbiile sau care plecau pe calea mării în toate colțurile imperiului.

Starea de conservare este relativ bună în încăperile 1 și 4 și precară în încăperile 5 și 8, unde înălțimea variază între 0,30 și 2 m. Aici se constată un proces de degradare progresivă a zidului original, datorită unei umidități foarte ridicate și a unui condens menținut de infiltrațiile de apă provocate atât de pânza freatică de sub așezământ cât și de plafoanele de ciment ale bolților, care constituie de fapt suportul pavimentului cu mozaic.

Întreaga zonă a complexului cu mozaic era legată de platforma din fața cheiurilor și de nivelul orașului printr-o scară cu trepte largi de calcar cochilifer.

În complexul propriu-zis, la etaj, în dreapta intrării principale din bulevard, sunt expuse trei machete care reprezintă, în ordine, o perspectivă a părții de sud a orașului, de acum 100 de ani, cât și

vitrine ce conțin eșantioane din mărturiile găsite în boxele 3 și 4 din nivelul inferior: bucăți de colofoniu, lingouri și ancore de fier, amfore întregi și fragmentare etc.

Datorită existenței unui climat umed și cu o salinitate mărită, bogat în intemperii, specific regiunii Pontului Euxin, monumentele "in situ" de aici au de suferit mult mai mult decât monumentele din alte regiuni ale țării, de aceea conservarea are un cuvânt greu de spus în prezervarea și valorificarea patrimoniului.

În acest caz, personalul de specialitate, mai cu seamă conservatorii, trebuie să ia măsuri urgente, necesare prelungirii vieții monumentelor prin crearea unor condiții optime de climatizare, de stopare și de îndepărtare a unor procese de degradare și descompunere a materialelor din care sunt alcătuite.

Partea cea mai interesantă a edificului o constituie încăperea de tip hală, pardosită cu peste 2.000 mp de mozaic policrom din care astăzi se mai păstrează doar 850 mp.

Jumătate din lățimea încăperii era situată pe un teren solid, cealaltă jumătate era situată pe bolțile celor 11 încăperi de la nivelul inferior. Așa se explică și faptul că porțiunea conservată până în zilele noastre se află pe suportul de pământ, pe când placa de mozaic montată deasupra bolților a dispărut prin prăbușirea acestor acoperișuri, încă din antichitate.

Din cei patru pereți ai încăperii s-au păstrat doar trei, al patrulea având doar 3 m la bază.

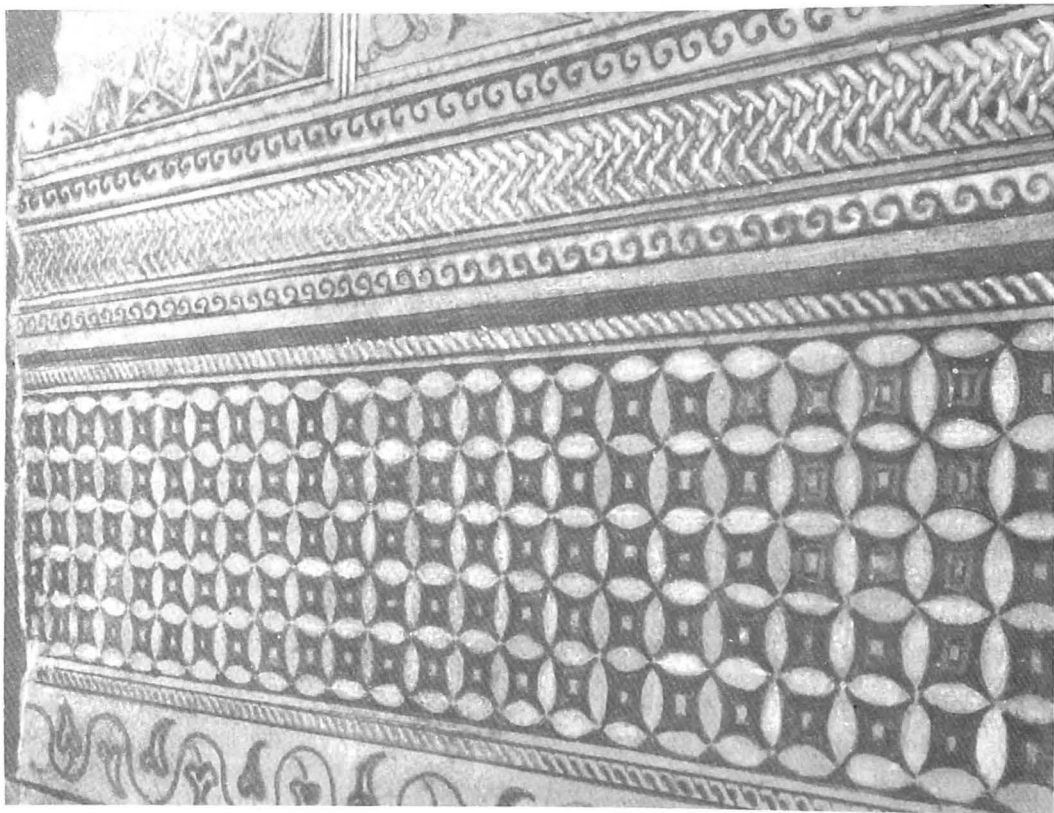
Cel mai bine conservat este zidul de est, cu o lungime de 65 m, reprezentat printr-o nișă și o tribună de piatră ce au fost adăugate ulterior la modificările construirii încăperii cu mozaic. Lucrat într-o manieră tipică epocii romane, zidul prezintă la fiecare 4 m pilaștri, ce-i asigură o rezistență sporită în susținerea terasei.

Datorită acțiunilor chimice, biologice, cât și celor mecanice la care a fost supus în timpul distrugerii edificiului, zidul, ca și cel de la nivelul

cu adânci rădăcini în vechile civilizații mediteraneene și orientale.

Descoperindu-se într-o stare bună de conservare, mozaicul nu a avut nevoie de prea mari modificări, păstrându-și întreaga valoare de document al epocii. Totuși, astăzi, el ridică probleme dificile de conservare datorită unor cauze care au mai fost menționate, care participă din plin la distrugerea sa.

Ceea ce trebuie să constituie un semnal de alarmă, sunt schimbările bruște și ample ale temperaturii și umidității relative care înregistrează o creștere a valorilor peste limitele normale, în



Mozaic din Forul Tomisului (detaliu)

inferior, se găsește într-un proces rapid de degradare.

Potrivit ultimilor ipoteze, pavimentul cu mozaic a fost realizat la sfârșitul sec.V – începutul sec.VI e.n. și reprezintă o lucrare de mare virtuozitate.

Când Dacia devine provincie romană, mozaicul era deja o artă de sine stătătoare, născut dintr-o îmbinare a moștenirilor italice și influențe elenistice

prezența și a altor factori microclimatici.

Variațiile de temperatură și umiditate, infiltrațiile de apă permanente din plafonul încăperilor boltite și a instalațiilor defecte, cât și condensul au favorizat dezvoltarea unor ciuperci, licheni și mucegaiuri, amenințând distrugerea zidului de Est și a covorului cu mozaic.

De asemenea, se mai constată prezența sărurilor care, migrând odată cu apă, după evaporarea ei, se cristalizează, atacând atât oxizii de fier ai pigmentilor din pietrele de ceramică (în special roșu și ocru), cât și mortarul de legătură, provocând, pe porțiuni mari, desprinderi de pe stratul-suport,

Piatra poate fi deteriorată și de o serie de bacterii ce oxidează amoniacul din aer transformându-l în acid azotos și acid azotic, substanțe ce exercită o acțiune corodantă asupra ei, mai ales asupra celei calcaroase.

Pavimentul este realizat din pietricele de rocă, colorate natural în șapte nuanțe: alb, roșu, negru, verde, albastru, galben și bej, numite în limba italiană "tessere", cu dimensiuni ce variază între 2-3 cm³ folosite pe margini, și de 1-2 cm³, folosite în partea centrală.

Totul este fixat pe un strat de mortar "stratumen" de cca 10 cm grosime obținut din var cu multă cărămidă pisată.

Dedesupt există un strat de umplură format din mortar cu fragmente ceramice pisate și marmură, iar nivelul cel mai de jos este constituit din pământ de umplură cu mai puțin mortar și ceramică fragmentată.

Ele se păstrează pe o lungime de 49,80 m. și pe o lățime de 16,60 m., iar ca tehnică de lucru este de presupus că lucrarea a început de la capete spre centru, totul fiind original.

De-a lungul vremii, pavimentul a suferit o serie de accidente cum ar fi cutremurele și alunecarea edificiului, cu tot cu malul mării la care, acționând și forța de eroziune a apei, a provocat fracturi, fisuri și deformări puternice, îndepărtând sau apropiind pietricelele.

Din punct de vedere artistic, mozaicul reprezintă motive geometrice și florale, mai puțin imaginea unui porumbel, din care se păstrează liniile chenarului, toată partea centrală, cercul *"înscriș cu solzi, motivele ornamentale cunoscute și descrise în literatura de specialitate"*.

Covorul cu mozaic a mai fost restaurat, parțial, în anii 1968-1970, de către Direcția Monumentelor Istorice, cu asistența tehnică a doi meșteri din Florența (Italia), când s-a făcut consolidarea unor porțiuni desprinse și a unor

fisuri din covor, constând în completarea lipsurilor cu "tessere" originale și îndepărtarea straturilor de ipsos și refacerea cu mortar de nisip și var în culoare neutră a formelor lipsă, unde s-a prăbușit pavimentul cu mozaic.

Întreținerea defectuoasă a edificiului, datorită faptului că nu au fost respectate normele de conservare și instrucțiunile redactate de către specialiștii Direcției Monumentelor Istorice, a provocat în continuare alterări ale covorului cu mozaic, necesitând din nou în 1978 intervenții de restaurare.

Faza premergătoare operațiunilor de restaurare a cuprins un studiu profund bazat pe investigații chimice, biologice și tehnologice care a constituit temelia unei documentații complete, formată din fotografii, relevee, buletine de analiză chimice și biologice, fișe de conservare și analitice, plus o documentație istorică și arheologică a mozaicului.

În vederea remedierii degradărilor s-au executat operațiuni de consolidare în zonele burdușite și desprinse de stratul suport, constând în extragerea de suprafețe limitate, nu înainte de a asigura protecția pietrelor prin aplicarea unui fasing de pânză și C.M.C., după care a urmat replantarea și refacerea stratului superior.

Pentru porțiunile mici, lipsă din covorul de mozaic, s-a executat operația de integrare, după cum urmează:

a) curățirea suprafeței de praf și alte depuneri, cu bureți ușor umectați în apă și 10% alcool și șters imediat cu cârpe moi;

b) scoaterea cu pensete a unui singur rând de pietre, cu scopul de a nu deranja pe celelalte din vecinătatea șirului;

c) pietrele scoase au fost fixate cu C.M.C. pe hârtie pelur în ordinea scoaterii pentru a nu schimba desenul covorului;

d) decaparea și îndepărtarea stratului de mortar original alterat până la stratul sănătos, cu ajutorul unor platbande de oțel;

e) umectarea locului decapat cu apă și alcool 10% cu scopul de a evita atacurile bacteriologice, cât și de a crea aderența materialului nou. S-a efectuat cu ajutorul unor pompițe de cauciuc;

f) completarea locului cu mortar nou, format din var, nisip și praf de cărămidă, după formula originală, constituind stratul suport.

S-a aplicat peste noul strat-suport un strat subțire de mortar de legătură format din var și nisip fin cu adaos de praf de cărămidă, cu scopul de a pătrunde prin rosturile dintre pietre și de a le crea o bună aderență cu stratul suport;

g) reșezarea pietrelor peste mortarul nou, urmărind desenul și direcția de parcurgere a modelului decorativ de pe covor;

h) în vederea fixării și stabilității atât a pietrelor cât și a mortarului nou, s-a recurs la o baterie ușoară, cu ciocanul peste o suprafață plată cu scopul și de a nivela suprafața;

j) s-a îndepărtat excesul de mortar, cu ajutorul buretelui umectat și șters imediat cu cârpe noi.

Operația de injectare constă în depistarea suprafeței de mozaic desprinsă de stratul suport, prin bătăi repetate. În acest sens s-au executat următoarele operațiuni:

a) cu ajutorul unor pensete s-au extras două-trei pietre din mozaic, iar marginile lipsă s-au consolidat cu pânză sau hârtie și C.M.C., în vederea protejării zonei rămase;

b) s-a îndepărtat mortarul (suport alterat) cu ajutorul unor dălțițe încovoiate și plate. S-a pătruns mai mult lateral, până sub un strat sănătos cu mozaic, în vederea comunicării cu o altă zonă dislocată de mortar, creând orificiul de comunicare;

c) cu ajutorul unor drene de plastic, s-au introdus apă și alcool 10% cu scopul de a umecta zona și de a crea aderența noului mortar;

d) s-a injectat cu ajutorul drenelor care comunică între cele două orificii, mortarul nou alcătuit, din o parte var, două nisip și o parte ciment.

Pe măsură ce mortarul a înaintat în orificiu, s-a bătut cu

pumnul pe întreg perimetrul cu scopul de a fixa mortarul în capilarele terenului sănătos și de a face priză cu pietrele de mozaic.

e) când zonele injectate au devenit saturate, s-a desprins pânza sau pelurul, iar între ele s-au așezat, pe partea sănătoasă, câteva greutateți cu rolul de a contracara tensiunea pietrelor ce aveau tendința de a se desprinde de stratul suport;

f) după ce mortarul s-a întărit, s-a trecut la operația de integrare cu pietrele din mozaic, care au fost extrase;

g) s-a îndepărtat, cu buretele umectat și cârpe moi, surplusul de adeziv și mortarul nou.

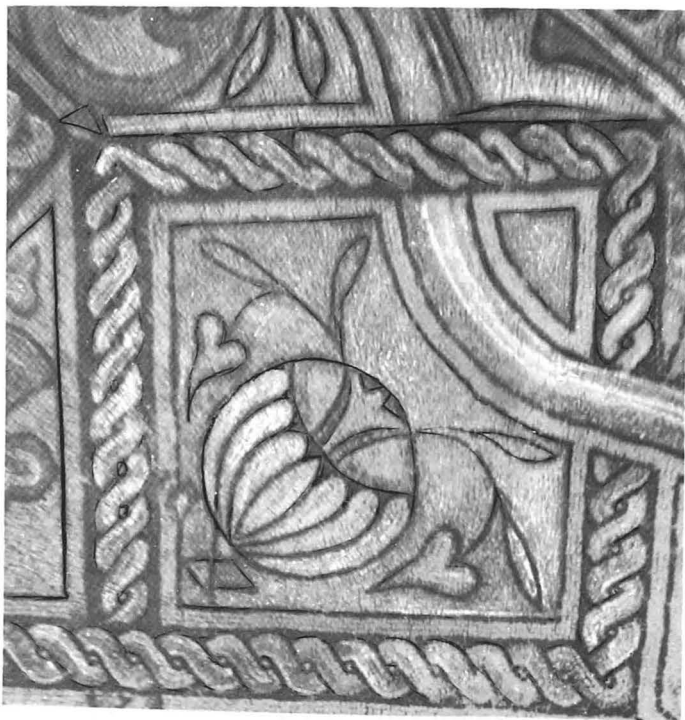
Curățirea și înviorarea culorilor covorului cu mozaic au cuprins următoarele operațiuni:

a) curățirea suprafeței de impurități;

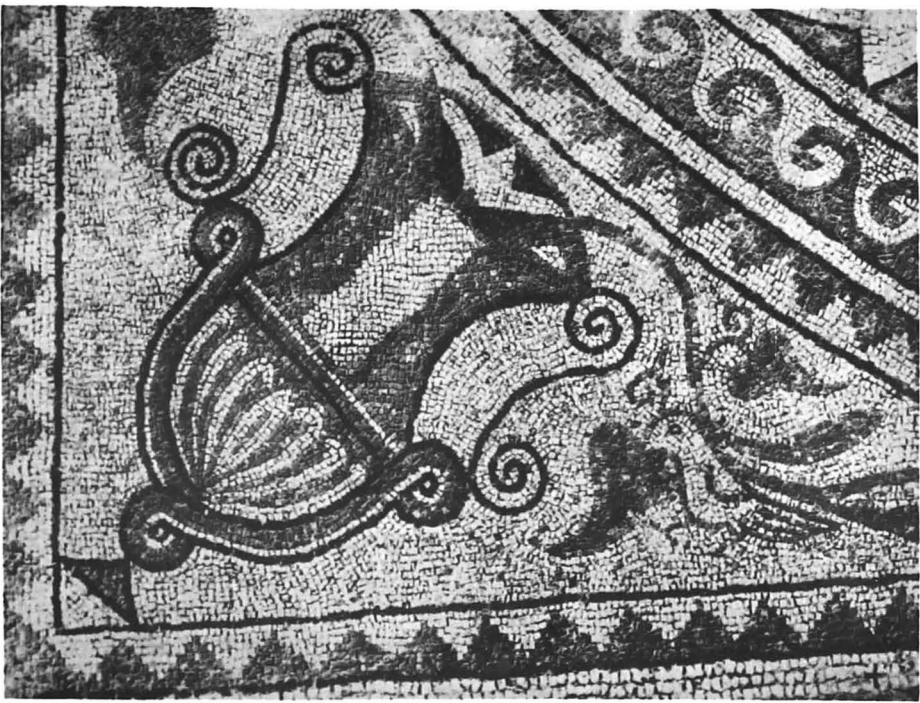
b) curățirea cu apă (umezirea), prin frecare ușoară și atentă cu bureți și perii fine;

c) uscarea suprafeței prin tamponarea sau ștergerea ușoară cu cârpe moi;

d) înviorarea culorilor prin frecare insis-



Mozaic din Forul Tomisului (detaliu)



Mozaic din Forul Tomisului (detaliu)

tentă pe zone mici și repetată cu rumeguș, impregnat cu ceară de parchet dizolvată în neofalină sau petrosin și îndepărtarea lui, prin măturare.

Odată cu executarea și finalizarea operațiunilor de restaurare la pavimentul roman cu mozaic, s-au menționat în mod special și unele măsuri de conservare care dacă nu sunt respectate fac ineficace intervențiile de restaurare:

- a) consolidarea plafonului în vederea înlăturării infiltrațiilor de apă și formării condensului;
- b) combaterea igrasiei puternice;
- c) păstrarea unei umidități și temperaturi constante în interiorul clădirii de protecție în sezonul friguros;
- d) controlul permanent al temperaturii și

umidității cu ajutorul termohigrografelor, pe toate anotimpurile;

e) protecția geamurilor actuale ale clădirii sau înlocuirea lor cu geamuri absorbante sau acalorice;

f) repararea instalațiilor defecte atât în interiorul clădirii cât și a celor din vecinătatea ei, cu scopul de a îndepărta infiltrațiile de apă.

Edificiul cu Mozaic din Constanța constituie în momentul de față un semnal de alarmă aflându-se pe lista acelor monumente amenințate cu pericolul unei distrugerii rapide și inevitabile.

Întregul edificiu cu mozaic se înscrie în arheologia românească drept unul dintre cele mai mari obiective de cercetare a cărei conservare și valorificare științifică trebuie să constituie pentru noi o datorie permanentă.

CERCETĂRI PRIVIND BISERICA MĂNĂSTIRII SĂRINDAR DIN BUCUREȘTI

ARISTIDE ȘTEFĂNESCU

Într-o săpătură efectuată în scopuri gospodărești, în squarul din fața Cercului Militar Național¹, au fost scoase la iveală interesante vestigii. Săpătura se situează între terasa Cercului Militar Național și trotuarul de pe această parte a Căii Victoriei, în zona cuprinsă între Bulevardul Mihail Kogălniceanu și strada Constantin Mille, fostă Sărindar.

Săpătura având dimensiuni reduse, impuse de rețeaua de cabluri telefonice și electrice existente în zonă, se află pe locul, pe care, cu ani în urmă, funcționa un ceas al florilor. Asupra acestui reper ne atrăgea atenția, cu insistență, ilustrul cercetător al Bucureștilor, Dinu V. Rosetti, intuind că undeva, în acea zonă, ar fi putut să se găsească ceva, din vestigiile bisericii mănăstirii Sărindar. Acestea dispăruseră din peisajul bucureștean în secolul nostru, o dată cu construcția Palatului Cercului Militar. Săpăturile efectuate în ultimele decenii, la diverse adâncimi, au fost urmărite de specialiștii Muzeului de istorie și artă al municipiului București (Dinu V. Rosetti, Panait I. Panait, Aristide Ștefănescu). Din păcate, rezultatele au fost, de fiecare dată, sub așteptări, neputându-se surprinde nici un fel de urmă a bisericii și nici vreun reper asupra acestui mare monument bucureștean dispărut în 1896. S-a afirmat chiar că la demolare, biserica ar fi fost demontată până la partea de jos a fundațiilor.

De fiecare dată când s-au practicat săpături în această porțiune de oraș, am fost surprins de absența înmormântărilor tradiționale, lângă un asemenea monu-

ment de cult.

Săpătura efectuată în cursul lunii noiembrie 1992 a avut o formă relativ trapezoidală, măsurând la gură 15 m. pe axul nord-sud și 6 – 7,4 pe axul est-vest².

Primele indicii asupra existenței unor vestigii au fost remarcate la 2,5 m. est de arcada nordică a fântânii de la marginea terasei palatului, la o adâncime de 2,81 m., pe care n-au atins-o nici una din săpăturile anterioare.

Vestigiiile descoperite astfel se prezintă ca o masă de zidărie compactă, grosă de 1,5-2,10 m, din cărămidă subțire și mortar de var, conținând și cuiburi de var nestins. Zidul are aspectul compact al zidărilor din prima jumătate a secolului al XVII-lea. Nu se mai păstrează nimic din elevația construcției, zidul dezvelit aparținând fundației masive, cu mult mortar curs la marginile șanțului de fundație. El a fost demontat până sub nivelul de călcare al constructorilor, fiind suprapus de o temelie, în arc, a unui zid, ce susținea, altă dată, o suită de statui din ipsos.

Zidăria descoperită se desenează prezentând câteva frângerii și curburi. Ea are un tronson cu orientarea est-vest, măsurând 3,6 m. lungime. Un al doilea tronson, în continuarea celui dintâi, este orientat nord-sud și măsoară 3,10 m. la exterior, pentru ca apoi, pe 1,60 m. el să continue cu cel de-al treilea tronson orientat est-vest, manifestând tendința de a marca o construcție absidată.

Așa cum se desenează fundația descoperită, la dimensiunile săpăturii efectuate, este greu de identificat cu exactitate ce porțiune a construcției a fost dezvelită, iar de extins săpătura, pentru moment, nu poate fi vorba.

Analizând aspectul general al vestigiilor, cu colțurile rotunjite, am fost tentați să credem că ea putea să aparțină unei prezumtive abside sudice a bisericii. Dar în acest caz lăcașul ar fi avut o poziție excentrică în raport cu ansamblul vechi marcat și prin trama stradală realizată după demolarea mănăstirii. Această situație ar fi contrazis toate reprezentările și fotografiile păstrate până în zilele noastre.

Ridicarea topografică³ a oferit câteva repere permițând identificarea porțiunii descoperite cu colțul nord-estic al naosului, la nașterea absidei altarului, mai restrâns decât lărgimea navei bisericii. În acest sens poate fi adus ca argument și faptul că pe aliniamentul zidului nord-sud, cu colțurile rotunjite, acesta nu continuă spre nord dincolo de întâlnirea cu primul tronson, orientat est-vest, drept zid de legătură, existent adesea sub podea.

Lipsa acestuia presupune și faptul că tâmpla bisericii Sărindar nu se sprijinea pe un zid, care să închidă spre vest absida altarului. Situația a mai fost întâlnită și în cazul marelui edificiu de la Cotroceni, ctitoria lui Șerban Vodă Cantacuzino, ridicată câteva decenii mai târziu⁴.

Cel de-al doilea argument în acest sens poate fi socotit cel legat de absența mormintelor. În partea de nord a naosului și în altar nu se practicau înhumări.

Dacă identificarea cu precizie a porțiunii surprinse și completarea desenului și, în funcție de acesta, stabilirea formei bisericii rămâne o problemă de rezolvat, în ceea ce privește datarea acestei construcții problemele nu sunt lipsite de greutate. După materialul de construcție – cărămida și mortarul – și după tehnica de lucru, vestigiile aparțin primei jumătăți a secolului al XVII-lea.

Revenim asupra lipsei mormintelor. Ea s-ar putea datora lipsei unor asemenea practici în naos și altar, dar și faptul că în cursul deranjamentelor produse în momentul construirii Palatului Cercului Militar Național a putut fi desființată și necropola, o dată cu tot ce mai exista din construcție, până la un nivel inferior celor mai vechi înmormântări. Nu lipsesc nici opiniile că zidurile împrejmuitoare ale mănăstirii Sărindar coborau împreună cu cimitirul spre balta negustorului Dura⁵ (Cișmigiul de astăzi).

Indiscutabil, momentul în care a fost demolat lăcașul a perturbat complet și situația stratigrafică, lipsindu-ne de un prețios ajutor în datarea vestigiilor.

Stratigrafia surprinsă în groapa săpată și amenajată pentru observații arheologice este extrem de puțin

concludentă. Nu putem vorbi de o stratigrafie de interes istoric.

Nu poate fi precizat nivelul de construcție al bisericii și nici alte nivele de funcționare.

Lipsește și nivelul de demolare, care ar fi putut să fie coroborat cu înălțimea maximă până la care se mai păstrează zidurile bisericii.

Nu există nici un strat conținând moloz cu cărămidă îngustă, aparținând vreuneia din fazele în care ar fi putut fi afectate zidurile complexului mănăstiresc sau ale vechii bisericii.

Nu au putut fi observate nici fragmente din decorația picturală a bisericii, cum nu s-au întâlnit nici elemente din decorația litică a lăcașului.

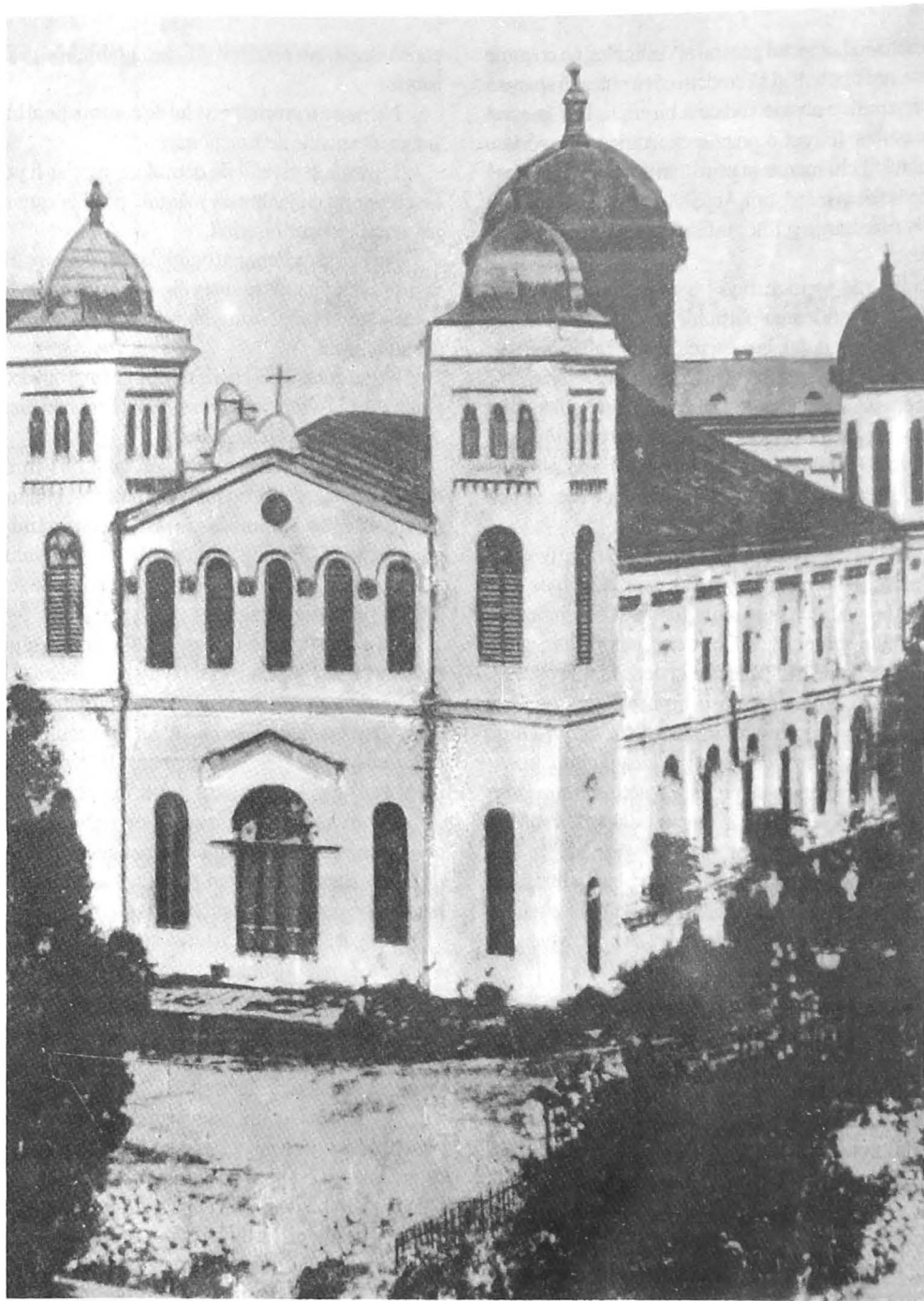
Deasupra cioturilor zidurilor, la – 2,81 m față de nivelul actual, se află un pământ mazăros, conținând și fragmente de cărămidă groasă, aparținând fazei construcțiilor Cercului Militar. Această umplutură, de nuanță castanie, făcută peste zidurile demolate se ridică 1,65 m deasupra zidului.

Pe o grosime de 1,15 m se află, apoi, un pământ cenușiu cu lentile de nisip și pietriș, conținând și bucăți de cărămidă groasă. Este un pământ purtat. A fost adus și nivelat, constituind vechiul nivel al terenului din jurul Cercului Militar. Deasupra, în ultimii 0,28 m, distingem pământul de grădină pentru florile din peluză.

În privința resturilor zidurilor vechi, în discuție, acestea se adânceau în pământul castaniu-virgin, extrem de tasat. Vestigiile se mai păstrează adâncite în acest pământ pe porțiuni variind între 0,40 m și 0,80 m.

Se poate trage concluzia că în momentul construirii Palatului Cercului Militar Național s-a efectuat, mai întâi, o săpătură de mari dimensiuni, care pare să fi fost cu mult mai extinsă decât suprafața ocupată de clădirea propriu-zisă, golul rămas, după ridicarea zidurilor, fiind umplut la încheierea lucrărilor.

Considerăm interesantă și prezentarea unor observații privind actuala topografie a terenului. Aceasta se prezintă ca o terasă ceva mai înaltă, ce se detașează abia perceptibil de partea de la vest, ocupată de actuala clădire a palatului. La limita părții carosabile de pe Calea Victoriei se mai poate remarca coama meandrată a dealului, separând mai multe lășături ale terenului. Foarte probabil, aceste cute ale terasei, ca și pantele lor, vor fi fost cu mult mai pronunțate în epoca medievală. Astăzi mai percepem panta terenului spre adâncitura Cișmigiului, de la vest, ale cărei maluri vor fi fost cu



Înfățișarea bisericii Sărintarului din București, pe locul căreia se află acum Cercul Militar Național

totul altele decât cele actuale.

Cea de-a doua pantă marchează adâncitura dinspre sud. Între cele două locuri de acumulare a apelor exista o legătură, prin care se drenea excesul de ape din Cișmigiu primăverilor ploioase. Acest dren se numea Pârâul Tabacilor, afluent de partea stângă al Dâmboviței.

Așadar, mănăstirea Sărindar, cu curtea ei mare, ocupa partea înaltă a terasei de la est de bolta Cișmigiuului, extinzându-se pe coama terasei spre sud. Cu partea de vest a curții, mănăstirea se angaja în panta ce cobora până la oglinda de apă a lacului.

Prin descoperirile înfățișate dispunem, în acest moment, de un reper topografic cert asupra bisericii mănăstirii Sărindar, ce ne poate folosi în cazul săpăturilor viitoare, din acest sector, pentru realizarea unei imagini cât mai complete a lăcașului din centrul complexului.

Nu am reușit nici de această dată să aducem vreo contribuție la atât de disputata problemă a existenței sau nefuncționării, pe acest loc, a unei biserici mai vechi decât veacul al XVII-lea.

Tradiția afirmă că biserica mănăstirii Sărindar ar fi fost cea mai veche de la București, datând de pe la 1359 sau 1369. În urma unei victorii repurtate de legendarul comite Dragomir, pârșălabul cetății Dâmbovița, împotriva lui Ludovic regele Ungariei, Vlad sau Vladislav Basarab Voievod (1364-1373) ar fi clădit o biserică pe locul bătăliei ⁶. Se amintește, uneori, și o inscripție în acest sens, a cărei veridicitate este pusă la îndoială ⁷.

Unul din cei mai cunoscuți autori de istorii ale bisericilor bucureștene, și a istoriei orașului, Popescu Lumină, atribuia biserica din mijlocul pădurilor, ce avansau până în centrul de azi al orașului, fraților lui Mircea cel Bătrân, fără să precizeze care anume ar fi ridicat-o ⁸, *"pentru ca să aibă casă de rugăciune și adăpost când veneau la vânatoare prin aceste locuri acoperite cu păduri mărețe"* ⁹.

Gh.I. Ionescu-Gion reiterează părerile exprimate până în 1899, menționând și el unele ipoteze, printre care credința preotului Grigore Musceleanu că biserica Sărindar ar fi fost ctitorită de Vlad, banul de Severin și duce al Făgărașului ¹⁰. Conchide, în același timp, că foarte probabil înaintea lui Matei Basarab a fost un lăcaș din lemn ¹¹.

B.P. Hașdeu atribuia această biserică lui Vladislav Basarab și o data în anii 1364-1365. Tot ilustrul om de cultură considera că inițial purta numele de

biserica "Coconilor" ¹².

Dacă un asemenea lăcaș va fi existat cu adevărat, fiind anterior celui descoperit de noi, considerăm că dimensiunile acestuia vor fi fost modeste, incomparabile cu ceea ce sugerează dimensiunile fragmentului dezvelit. Nu știm unde ar fi putut funcționa, pentru că în cursul observațiilor noastre n-am surprins nici un reper.

Într-un recent studiu, aprofundat, luându-se în considerație unele elemente databile în secolul al XVI-lea, precum și mărturia unui număr de 12 boieri, menționând că moșia Giulești, de lângă București, a fost dăruită de Mihai Viteazul mănăstirii Sărindar, s-a ajuns la concluzia că mănăstirea Sărindar *"nu aparține în nici un caz perioadei domniei lui Matei Basarab, după cum se credea, fiind mai veche cu peste jumătate de secol"* ¹³.

Și, totuși, mulțimea istoricilor tinde să atribuie lui Matei Basarab ctitorirea acestui important lăcaș al orașului, așezat pe locul oferit de boierii Cocorești ¹⁴.

Andrei Oțetea consideră că Matei Basarab ar fi refăcut mănăstirea Sărindar ¹⁵. Opinia e reluată de N. Stoicescu.

Memorialistul Alexandru Predescu afirmă că printre copacii denși păduri care străjuia marginea de nord a Bucureștilor a ridicat Matei Voievod mănăstirea Sărindarului ¹⁶.

Cercetătorul Dan Berindei afirmă cu claritate că mănăstirea Sărindar era una din ctitoriile înălțate în capitală de Matei Basarab ¹⁷.

Fără să fi putut tranșa definitiv această discuție, datorită cauzelor obiective, impuse de dimensiunile săpăturii și situația vestigiilor, descoperirile noastre nu confirmă refacerea bisericii de către Matei Basarab pe fundații mai vechi ¹⁸.

Așa cum rezultă din analiza vestigiilor cercetate de noi, acestea sunt unitare ca aspect și tehnologie și în nici un caz nu poate fi vorba de o etapă mai veche la partea de jos a lor, deasupra căreia să se fi așezat o alta ulterior.

Nu putem exclude ideea funcționării unui lăcaș anterior celui ale cărui fundații le-am putut observa. Acesta, situat în pădurea de la marginea de nord a Bucureștilor, putea fi construit la o dată anterioară, din lemn, sau în orice caz fără dimensiunile pe care le-a dobândit biserica în secolul al XVII-lea.

Nu avem nici un indiciu asupra construcției,

din această fază, anterioară secolului al XVII-lea, dar dacă cimitirul vechi¹⁹ era situat, pe pantă, spre vest de monumentală construcție a Palatului Cercului Militar, este de presupus că și biserica veche, dacă va fi fost, va fi fost ceva mai la vest, mai aproape de oglinda de apă a lacului din apropiere. Foarte probabil vechea biserică,, având cimitirul în jur, a putut funcționa paralel cu noul lăcaș, cel puțin o vreme, servindu-i ca bolniță sau capelă de cimitir.

Fundația din cărămidă și mortar,, având o grosime de până la 2,10 m, aparține unei construcții masive, din veacul al XVII-lea. Este greu de spus dacă aceasta ar fi putut fi ridicată de Matei Basarab sau de un alt voievod ctitor al acestei perioade, sau un mare boier al voievodului. Dar, pornind de la realitatea politicii constructive a domnitorului muntean, amintim și înscrisul din condica mănăstirii, unde se specifică faptul că este "făcută din temelii ei dă răposatul Matei Voievod, și cu Radu (Cocorescu) biv vel logofăt"²⁰. Este adevărat și faptul că înscrisul respectiv a fost făcut mai târziu, pe la 1730-1731 și că preluând o informație defectuoasă putea să inducă în eroare pe cei ce au studiat-o și ne mai poate deruta și pe noi.

De luat în seamă și faptul că boierii Cocorești aveau în apropiere proprietăți și case, dar cu deosebire faptul că de-a lungul mai multor veacuri, secolele XVII-XIX, ei s-au erijat în ocrotitori și binefăcători ai acestui lăcaș²¹. Temporar și alții și-au revărsat generozitatea asupra așezământului monastic de la Sărindar. Chiar Constantin Brâncoveanu Voievod a dăruit și a ctitorit pe la Sărindar, înzestrând mănăstirea²², ca bun creștin, dar și ca scoborător din neamul Basarabilor. Iar biserica trecea în gândirea contemporanilor drept ctitorie de mare rang. Chesarie Daponte o atribuia fără rezerve lui Matei Basarab și la vremea lui considera biserica mănăstirii Sărindar drept "podoaba" sau "minunea Bucureștilor"²³. Nu au lipsit nici asocierile între această biserică și marea Sfânta Sofia din Constantinopol²⁴.

Fragmentul de fundație descoperit²⁵ are mici dimensiuni. El pare să sugereze o construcție cu o arhitectură originală de aspect bazilical. În acest context, cu atât mai interesante ni s-au părut vestigiile descoperite întâmplător în 1992, cu cât ele subliniau încă o dată geniala intuiție a lui Nicolae Iorga, care scria în 1939 că "Bucureștii căpătară" (de la Matei Basarab) clădirea bazilicală...de la Sărindar, cea mai mare din bisericile lui"²⁶.

NOTE

1. În realizarea observațiilor ne-am bucurat de înțelegerea și concursul comandantului Cercului Militar Național, colonelul Petre Acca, care a și pus la dispoziție forțele necesare lucrărilor.
2. Un ajutor deosebit în asigurarea condițiilor observațiilor ne-a fost oferit de către D.M.A.S.I. prin arhitectul Cristian Brăcăcescu.
3. Ridicarea topografică a fost realizată de către inginerul Mehedințanu de la D.M.A.S.I., căruia îi mulțumim.
4. Observații realizate de noi în cursul cercetărilor din luna octombrie 1992.
5. Alexandru Predescu, *Dâmbovița, apa dulce...*, București, 1970, p.229.
6. Marin Dumitrescu, preotul, *Istoricul a 40 de biserici din România*, IV, București, 1991, p.58.
7. George Ion Lahovary, *Marele dicționar geografic al României*, I, București, 1898, p.711.
8. Popescu Lumină, *Bucureștii din trecut și de astăzi*, 1935, p.677.
9. George Ioan Lahovary, *op. cit.*, p.73.
10. G.I.Ionescu-Gion, *Istoria Bucureștilor*, București, 1899, p.210-212.
11. Ibidem.
12. Popescu Lumină, *op.cit.*, p.5.
13. Arh. Cristian Moisescu, *Un monument bucureștean dispărut – Biserica mănăstirii Sărindar*, în "Revista muzeelor și Monumentelor. Monumente", 2, 1976, p.61.
14. Popescu Lumină, *op.cit.*, p.643.
15. Nicolae Stoicescu, *Repertoriul bibliografic al monumentelor feudale din București*, Editura Academiei, București, 1961, p.11.
16. Alexandru Predescu, *op.cit.*, p.209.
17. Dan Berindci, Sebastian Bonifaciu, *București Ghid turistic*, București, 1978, p.42.
18. Petre Dache, *Considerații privind dezvoltarea Bucureștilor în vremea lui Matei Basarab*, în "Matei Basarab și Bucureștii", București, 1983, p.25.
19. Alexandru Predescu, *op.cit.*, p.229.
20. Veniamin Nicolae, *Ctitoriile lui Matei Basarab*, Editura Sport-Turism, București, 1982, p.117.
21. Ibidem
22. Arh. Cristian Moisescu, *op.cit.*, p.59.
23. Hurmuzachi Eudoxiu, *Documente privitoare la istoria românilor adunate și publicate de...*, vol.XIII, p.254.
24. Popescu Lumină, *op.cit.*, p.166.
25. În anul 1997, arh. Cristian Moisescu atribuie boierilor Cocorești construcția bisericii de zid a Zlătarilor la sfârșitul secolului al XVI-lea. Matei Basarab a putut ctaji chiliile mănăstirii.
26. N. Iorga, *Istoria românilor*, VI, p. 86; N. Iorga, *Istoria Bucureștilor*, Buc. 1938, p. 64.; vezi și Veniamin Nicolae, *op. cit.*, p. 117.

DOCUMENTE REFERITOARE LA CONSTITUIREA GALERIEI DE TABLOURI A REGELUI CAROL I

ANATOLIE TEODOSIU

Edificarea Castelului Peleş din Sinaia l-a preocupat în mod deosebit pe regele Carol I care vedea în acel monument un simbol impunător al dinastiei alese pentru a conduce țara. Din aceste motive el a urmărit să i se imprime un caracter de fast, atât din punct de vedere arhitectonic, cât și prin împodobirea interioarelor cu mobilier de înaltă ținută, din punct de vedere al execuției, și cu obiecte de artă decorativă de un nivel artistic pe cât se poate de elevat.

Pasionat pentru opere de artă, domeniu în care a fost inițiat de profesori care se bucurau de un mare prestigiu la acea vreme, Carol I era conștient că un castel de o atare anvergură nu putea fi lipsit de o galerie de tablouri care să cuprindă opere create de artiști celebri. Acest fapt l-a determinat ca la numai câțiva ani de la punerea pietrei de temelie (1875) să ia legătura cu un fost coleg și prieten de al său, consulul german Dr. Felix Bamberg, pasionat colecționar de opere de artă, care și-a desfășurat activitatea, în decursul carierei sale diplomatice, la Paris, Messina, Genova și Nissa. Se știa, de altfel, că marea majoritate a tablourilor cuprinse în catalogul rezonat al Galeriei lui Carol I, redactat de Leo Bachelin în 1898, provenea din colecția Felix Bamberg, fără să se știe, însă, în afara câtorva excepții, care anume dintre ele.

Descoperirea a trei cataloage manuscrite semnate de Dr. Felix Bamberg la Messina (15 ianuarie 1879), Genova (trei martie 1886) și Nisa (20 mai 1889), precum și a unei scrisori adresate acestuia de Carol I la data de 29 iunie 1879, au adus importante lămuriri în această problemă¹. Se

stabilise, ca urmare, că operele au intrat în colecția regelui Carol I în trei etape – 1879, 1886 și 1889 – și cuprindeau, față de cele înregistrate de Bachelin în 1898, cincisprezece lucrări în plus. Cât privește suma la care au fost evaluate lucrările se vehicula ideea că ea se ridica la trei milioane de franci.

Cercetări ulterioare, întreprinse între anii 1971-1983, au avut drept rezultat depistarea, la Arhivele Statului, a unui număr important de scrisori adresate de Felix Bamberg lui Carol I referitoare la stadiile și condițiile în care s-au desfășurat operațiunile de vânzare și expediere a operelor respective.

Astfel, în scrisoarea din 26 ianuarie 1879, expedită de la Messina, Bamberg evaluează operele respective la suma de trei milioane de franci și convine ca plata să se facă în rate, între 1879-1890, cu o dobândă de 4%, și ca sumele să fie achitate în iulie, iar dobânda în decembrie (pentru fiecare an în parte).

În scrisoarea din 7 aprilie 1879, Felix Bamberg informează asupra operațiunilor de ambalare a lucrărilor, a întocmirii actelor de expediere și prezintă, concomitent, operele cele mai importante. Dintre ele fac parte monumentala pânză "Lupta lui Hercule cu centaurul Nessus", înscrisă lui Ribera dar care constituie, cu certitudine, o capodoperă de Luca Giordano, "Extazul Sfintei Magdalena" de Jose Antolinez, compoziție care se bucura de o deosebită apreciere din partea regelui Carol I, "Imaculata concepție", prezentată de Bamberg drept creație a lui Murillo, atribuire contestată, pe bună dreptate, de rege, care o încadra

printre operele de atelier sau copii după lucrări de ale maestrului, "Portretul ducesei deAlba" de Goya, pictură care, din păcate, a fost refuzată de Carol I.

Un alt lot, de astă dată masiv, de tablouri cuprinse în catalogul manuscris din 1879 a intrat,, potrivit scrisorii lui Felix Bamberg din 31 ianuarie 1880, în decursul anului respectiv, posibil în primul trimestru ². Lista cuprinde, printre altele, "Portretul lui Don Carlos călare" de El Greco, "Familia lui Darius oferind coroana lui Alexandru cel Mare" de Mattia Preti, remarcabila compoziție "Fecioara cu

pruncul" de Domenico Veneziano, "Christos la stâlp" de Alonso Cano "Fecioara cu sfinți înconjurată de îngeri" de Marco Zoppo, "Mater dolorosa " de Bassano.

Tot în catalogul manuscris din 1879 sunt incluse și alte șapte portrete refuzate de Carol I, care apar înșiruite în scrisoarea lui Bamberg din 12 octombrie 1882, expedită, de astă dată, de la Genova: "Portretul unei sultănițe de la curtea lui Mahomed al II-lea" de Gentile Bellini, "Portretul unei tinere fete" de Piero della Francesca, "Portretul compozitorului Joseph Heydn" de Lampi, "Portretul renumitei pictorițe Rachel Ruysch" de Nicolaes Maes, "Portretul unei tinere fete" de Palma Vecchio, "Portretul contesei de Clermont" de Ary Scheffer, "Portretul contelui de Brabant" de A.Robeil. Toate aceste lucrări au fost trimise, după câte se pare, în țară, respinse și reexpediate consulului german. În continuarea listei mai sunt amintite tablouri de Guido Reni, Heutsch, P.Breughel ("Vara și iarna", pictate pe același panou), Greco și Wyntrak, acceptate de rege. Ele au intrat în Galeria de tablouri a lui Carol I în anul respectiv sau poate, la începutul anului 1883.

În încheierea capitolului privind catalogul manuscris din 1879 se poate susține că între iunie 1879 și începutul anului 1883 au intrat în colecția regelui Carol I 83 de tablouri. Din păcate catalogul manuscris din 1879 s-a rătăcit undeva, laolaltă cu alte documente, în cursul procesului intentat Muzeului Kimbell Art (Fort Worth-Texas), pentru recuperarea tabloului "Portretul canonicului Bosio" de El Greco.

În legătură cu vânzarea tablourilor înregistrate în cel de al doilea catalog manuscris, semnat de Bamberg la Genova – 3 martie 1886 – au fost depistate șase scrisori



Domenico Veneziano, "Fecioara cu pruncul"

expediate de Felix Bamberg de la Genova între 3 martie 1886 și 1 august 1886. În două dintre ele, cea din 16 aprilie și cea din 1 august 1886, sunt menționate, în total, 19 lucrări.

Dintre picturile cuprinse în catalogul din 1886 au intrat în fosta colecție regală 74 și, probabil, clavecinul, care poate fi identificat cu cel expus în sala de muzică a Castelului Peleş din Sinaia. Numai un tablou a fost respins, "Madona cu pruncul" de Elisabeta Sirani. Nu există indicii potrivit cărora vreuna dintre lucrările trecute în catalogul respectiv să fi intrat în țară ulterior anului 1886. În acest lot de tablouri a fost cuprinsă și celebra compoziție "Adorația păstorilor" de El Greco.

Referitor la ultimul catalog manuscris, semnat de Felix Bamberg la Nissa, 20 mai 1889,

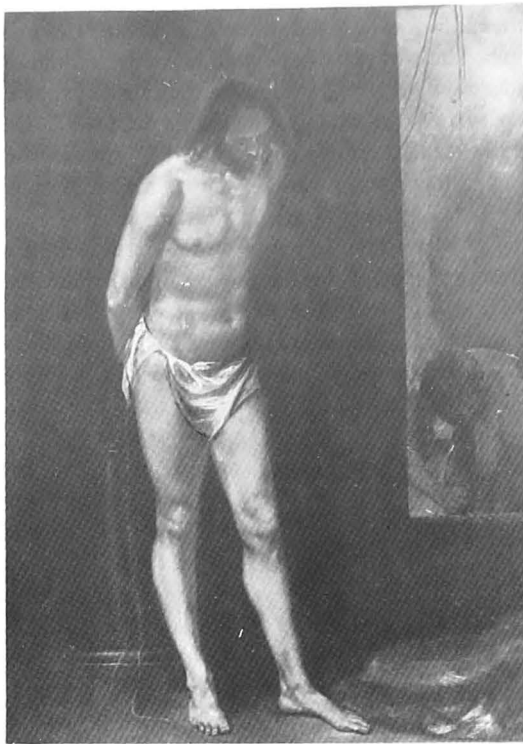
menționăm că au fost depistate cinci scrisori. Cea mai importantă, în ceea ce ne privește, este scrisoarea din 10 iulie 1890 în care sunt înșiruiți artiștii ale căror opere apar incluse în catalogul manuscris din 1889³. De aici rezultă că mare parte dintre lucrările înscrise în ultimul catalog au intrat în țară în anul 1890 și nu în anul 1889 – așa cum se credea.

Au fost achiziționate tablourile pentru a decora Castelul Peleş din Sinaia? În mare parte da. Mărturie stă monografia castelului intitulată "Das Rumänische Königsschloß Pelesch", semnată de Jacob von Falke, editată în condiții de lux, la Viena, în 1893. Ilustrată cu 25 de gravuri și 35 de xilogravuri, monografia, concepută pe capitole, ne informează asupra etapelor prin care a trecut construirea castelului de la punerea pietrei de temelie (1875) și până la inaugurarea acestuia (1883). Importanța deosebită a monografiei constă și în faptul că ea a fost editată sub egida regelui Carol I.

În capitolele rezervate prezentării interioarelor edificiului, autorul se referă și la picturile care le împodobeau. Dintre ele amintim: "Portretul canonicului Bosio" de El Greco, operă care s-a bucurat de un deosebit succes la expoziția "El Greco de Toledo", deschisă la Muzeul Prado din Madrid, în 1982, scene pastorale realizate în atelierul lui Lancret, care decorau sala de muzică, "Portret de femei" de Peter Paulus Rubens, lucrare monumentală identificată de Carmen Răchișteanu, "Flagelația" de Alonso Cano și "Capul Sfântului Ion Botezătorul" înscris în creația lui Giovanni Oliviero. Atribuirea fragmentului de frescă lui Giovanni Oliviero a fost contestată de Al. Busuiocianu în 1939, care considera drept autor posibil al lucrării pe Spinello Aretino, ipoteză confirmată de Giovanni Previtali (1980) care ne-a comunicat că fragmentul a fost decapat din pictura murală a unei capele aparținând bisericii Santa Maria del Carmine din Florența (cuprinsă de un incendiu în 1771). Tot în perioada



El Greco, "Portretul canonicului Bosio"



Alonso Cano, "Christos la stâlp"



Mattia Preti, "Familia lui Darius oferind coroana lui Alexandru cel Mare" (detaliu)

amintită se mai aflau expuse la Castelul Peleş din Sinaia grandioasa compoziție "Răstignirea", de Jacopo Bassano, "Sfânta familie" atribuită lui Giorgio Vasari, realizată conform informațiilor d-lui Philip Pouncey (12 mai 1975) direct după un desen de Michelangelo de la British Museum (Wilde catalogue No 58), "Tânără mamă" de Orazio Lomi Gentileschi, "Triumful Fecioarei înconjurată de îngeri" – lucrare monumentală, pe panou de lemn, atribuită lui Juan de Juanes – tabloul a fost ales de rege în schimbul portretului Ducesei de Alba de Goya – și alte lucrări de mare valoare artistică care se găsesc actualmente la Muzeul Național de Artă al României.

Se poate spune, în încheiere, că prin intermediul acestor documente au fost soluționate cele mai dificile probleme referitoare la istoricul Galeriei de tablouri a regelui Carol I și că prin datele pe care le avem acum la dispoziție putem îmbogăți în publicațiile de specialitate fișele lucrărilor cu noi informații, atât de necesare unui cercetător de artă.

NOTE

1. A se vedea în această privință, Anatolie Teodosiu, *Cataloge manuscrise semnate de Dr. Felix Bamberg descoperite în arhiva Galeriei Universale a Muzeului de Artă al Republicii Socialiste România*, în "Revista muzeelor" Nr.3, Anul VIII, 1971, pp.263-267 și Anatolie Teodosiu, *Noi documente referitoare la colecția Dr. Felix Bamberg*, în "Revista muzeelor și monumentelor", I, 1975.

2. Lucrările intrate în țară în 1880 sunt: Nr.8 – Elsheimer; Nr.15 – Rembrandt; Nr.45 – Dosso Dossi; Nr.55 – Zoppo; Nr.61 – Delacroix; Nr.68 – Greco, Don Carlos călare; Nr.4 – Cranach; Venus și Amor; Nr.7 – van Dyck; Nr.9 – Hobema; Nr.11 – Maes; Nr.16 – Reynolds; Nr.17 – Roos; Nr.19 – Sadeler; Nr.20 – Schonisns; Nr.21 – Vries; Nr.22 – Ykens; Nr.24 – Baroccio; Nr.25 – Bassano; Mater Dolorosa; Nr.30 – Calabrese' Nr.34 – Domenico Veneziano; Nr.41 – Paris Bordone; Nr.44 – Raffaellino del Garbo; Nr.46 – Salvator Rosa; Nr.47 – Salvator Rosa; Nr.53 – Veronese, Judith cu capul lui Holofern; Nr.56 – Zuccaro T; Nr.57 – Zuccaro F; Nr.66 – Cano; Nr.71 – Morales; Nr.74 – Pereda; Nr.79 – Valazquez (Gualli).

3. Tablourile înșiruite sunt: Bonifazio; Bassano (Răstignirea); Carbone; Carbone; Dosso Dossi; Dujardin; Gilli; Greco; Greco; Hemesen; Lingelbach; Poussin; Procaccini; Prud'hon; Rafael; Salvator Rosa; Spaendonck; Tavella; Voltera; Voltera; etc.

ȘTERGARUL ÎN COLECȚIA MUZEULUI ETNOGRAFIC DIN TÂRGU MUREȘ

MARIA BUCUR

Conform "Dicționarului explicativ al limbii române", (Editura Academiei, 1975), – "*Ștergarul este o bucată dreptunghiulară de pânză, uneori cu broderii sau cu franjuri, care servește ca prosop sau ca podoabă în casele țărănești*".

"Dicționarul de artă populară" (Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1983), îl definește în felul următor: "*țesătură din bumbac, cânepă sau borangic, specific artei populare românești. Răspândit în toată țara ștergarul se întâlnește sub formă de țesătură cu caracter uzual, decorativ sau ceremonial...*".

Indiferent asupra căreia dintre definiții ne oprim, ștergarul privit din punct de vedere etnografic, ca piesă de interior țărănesc tradițional, trezește interes atât prin funcția sa utilitară cât și decorativă.

Din punct de vedere istoric, constituie o piesă de rezistență în demonstrarea vechimii și unității poporului român prin perenitatea sa mereu în evoluție.

Faptul că ștergarul are o vechime bimilenară pe teritoriul țării noastre o demonstrează metopele Monumentului de la Adamclisi și scenele de pe Columna lui Traian, unde femeile dăde au capul acoperit cu ștergar. Continuitatea acestei piese ca element de port este întâlnită apoi în stampele secolelor XVII-XIX și la picturile murale ale unor bisericii și mănăstiri, prin veșmintele ctitorilor.

Primele documente care atestă în scris existența ștergarelor sunt așa numitele "foi de

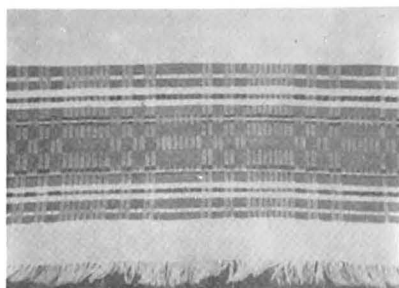
zestre", autentice documente, în care, alături de alte bunuri materiale primite de către tinerii căsătoriți de la părinții fetei, erau menționate și ștergarele sub diferite denumiri (vezi "Dicționar de artă populară", Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1983, p.389).

Pentru sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, existența ștergarului în gospodăria și viața țaranului român este mai ușor de demonstrat, prin faptul că el formează majoritatea valorilor de patrimoniu în ceea ce privește această categorie de piese muzeistice.

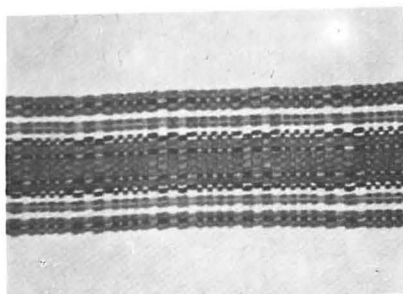
Întâlnite în literatura de specialitate sub denumirea de prosoape, năfrâmi de brâu, felegi de brâncă, chindeu, ștergură, în funcție de zona din care este preluat (vezi bibliografia consultată), ștergarul este strâns legat de desfășurarea vieții sub toate aspectele sale: economic, social, spiritual al gospodăriei, al familiei, al colectivității. Evoluția sa în timp ca formă, rol și simbol se face în același ritm cu evoluția istorică a societății.

Din analiza acestor transformări, cercetătorii au tras concluzia că: felul de gândire și organizare a interiorului țărănesc, din care ștergarul face parte integrantă, ține seama de nivelul de dezvoltare economică și socială a societății, la momentul respectiv. Primordial este însă factorul economic care, de-a lungul timpului, a dus la transformări esențiale în evoluția tuturor textilelor de interior, deci și a ștergarelor.

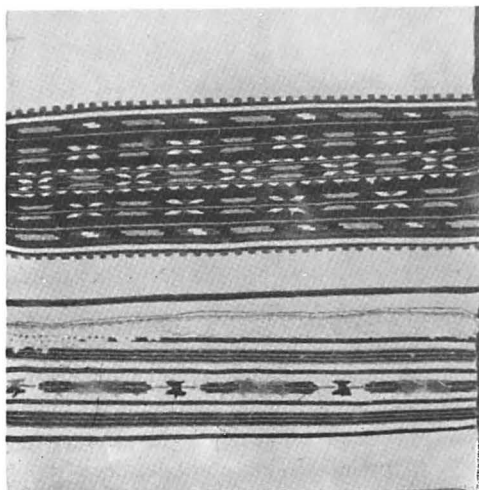
Despre ștergare, ca de altfel despre toate textilele de interior, s-au scris multe materiale și studii, făcându-se o amplă descriere și arătân-



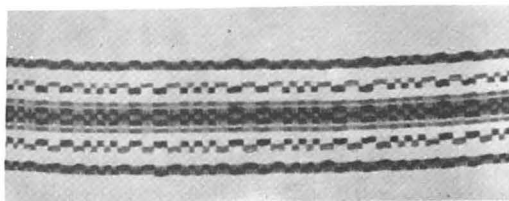
Nr. inv. 3260



Nr. inv. 3236



Nr. inv. 703



Nr. inv. 3902



Nr. inv. 2156

Planșa 1. Materia primă bumbac

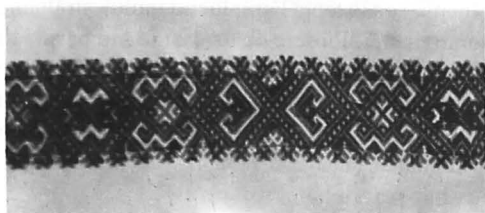
du-li-se rolul jucat în organizarea utilitară și estetică a interiorului țărănesc românesc. De aceea, în lucrarea de față, vom încerca încadrarea ștergarelor din colecția Muzeului Etnografic din Târgu Mureș, pe baza materialului bibliografic consultat, în circuitul de valori ale patrimoniului cultural național.

Cunoscut în zona județului Mureș, pe Valea Târnavelor, a Mureșului superior, pe Valea Gurghiului sau în Câmpia Transilvană de la Mureș la Sărmaș, sub denumirea de: ștergar, ștergură, merindar, năframă, cârpă, tindeu, prosop – *ștergarul* este una dintre cele mai răspândite, dar în același timp și unitare piese de interior țărănesc și nu numai, ci și de port și ceremonial.

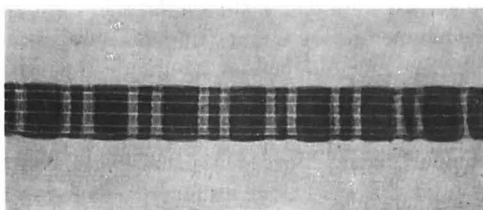
Colecția de ștergare, ca și celelalte

colecții din cadrul Muzeului Etnografic, este rodul unui efort de câteva decenii. Primele piese din această colecție le datorăm preocupărilor etnografice ale lui Aurel Filimon, întemeitorul muzeului etnografic din Târgu Mureș. Ele au fost în mare parte achiziționate din zona de interferență a Munților Călimani cu Câmpia Transilvană.

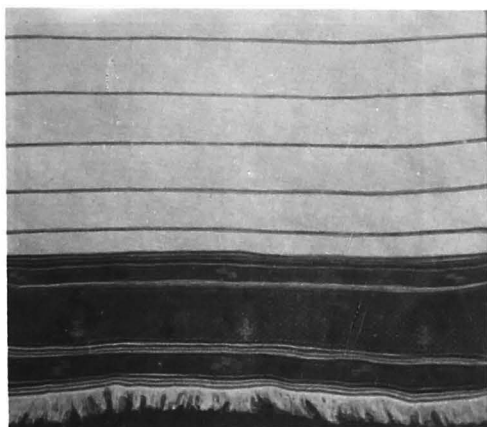
Numărul lor va crește substanțial odată cu înființarea Oficiului pentru Patrimoniu Cultural Național 1975, când, ca urmare a muncii de teren susținute, colecția s-a îmbogățit cu piese valoroase din toate zonele etnografice ale județului, cu precădere de pe Valea Gurghiului și a Mureșului Superior. Valoarea patrimonială și documentară a ei se încheagă în ultimele două decenii, în urma acțiunii rigurose planificate de achiziționare a



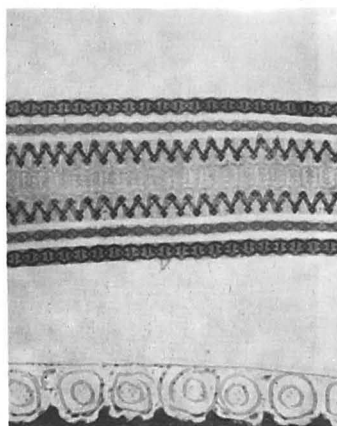
Nr. inv. 1807



Nr. inv. 707



Nr. inv. 1816



Nr. inv. 2316

Plansa 2. Materia primă cânepă și in

pieselor cu specific local, de o calitate culturală deosebită, care duc la creșterea potențialului patrimonial al colecției.

Așadar, azi colecția conține un număr de 269 de piese, statistic prezentându-se așa: Zona de Câmpie ——— 86 piese; Zona Valea Mureșului superior — — — 31 piese; Zona Valea Gurghiului — — — 70 piese; Zona Valea Târnavelor — — — 19 piese; Zona Valea Nirajului (ungurești) — — — 36 piese; (săsești) — — — 6 piese; de fond plastic și artizanal — — — 37 piese.

Numeric cele mai reprezentative în colecție sunt ștergarele din Câmpia Transilvană și Valea Gurghiului, iar în proporție de 80%, sunt de reală valoare documentară. Aceste piese, prin

tehnică, ornament și cromatică, deși se încadrează în regulile generale, sunt reprezentative județului Mureș. Totuși, individualitatea unei piese lucrate la război, indiferent de rolul pe care îl îndeplinește, este determinată de materia primă din care este confecționată, tehnica de lucru, care atrage după sine aranjarea ornamentului cu ajutorul motivului.

Ștergarele, ca de altfel toate textilele din colecții, sunt obținute prin țesutul la război a cânepii, inului, bumbacului și lânii. Fără a intra în detalii de prelucrare a acestor materii prime, este important a se sublinia că în funcție de calitatea firului se obține valoarea artistică a obiectului. Știința cu care se îmbină firele în timpul țesutului sporește această valoare.

Piese de colecție, reprezentative zonelor etnografice care acoperă județul Mureș, sunt în măsură a demonstra evoluția în timp, în acest perimetru geografic, a ștergarului, cu ajutorul firului din care sunt țesute. Materialul inițial din care s-au obținut aceste ștergere a fost cânepa, inul și bumbacul. Pentru ornament a fost folosită încă de timpuriu lânica (fire de lână toarse foarte subțire și moale). Caracteristicile firului de țesut imprimă obiectului obținut o anumită ținută estetică, mărindu-i valoarea decorativă. Amintim câteva

caracteristici care trebuie luate în seamă pentru realizarea destinației ștergarului țesut: asprimea cânepii, consistența lânii, luciul inului, strălucirea borangicului. Piesele de uz casnic sau părțile din piese care nu vin expuse sunt lucrate din cânepă și nu de cea mai bună calitate. Cele destinate decorării interiorului sunt țesute cu mare grijă prin combinarea cu măiestrie a urzei din cânepă și bumbac pentru bătut sau invers.

Faptul că partea cea mai numeroasă a colecției o formează ștergarele de început de secol



Nr. inv. 681



Nr. inv. 714

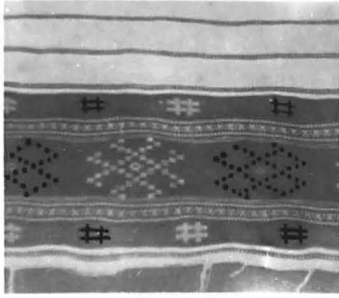


Nr. inv. 691

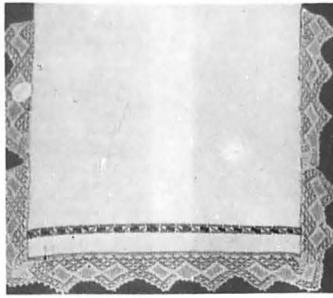


Nr. inv. 699

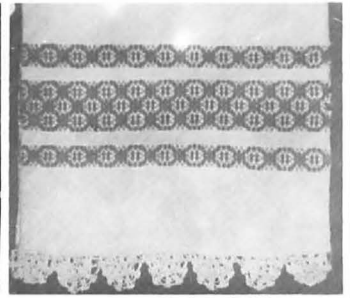
Plansa 3. Materia primă pentru urzit burabac și lânica pentru ornament



Nr. inv. 3238

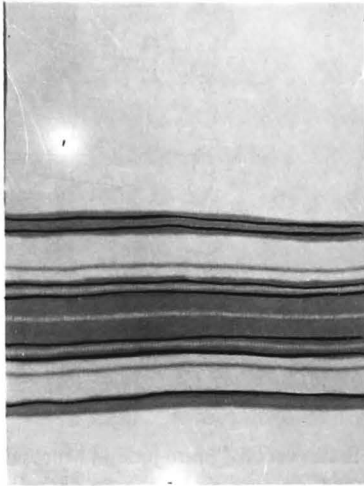


Nr. inv. 3939

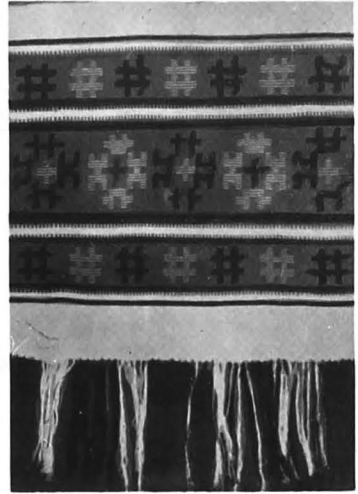


Nr. inv. 3264

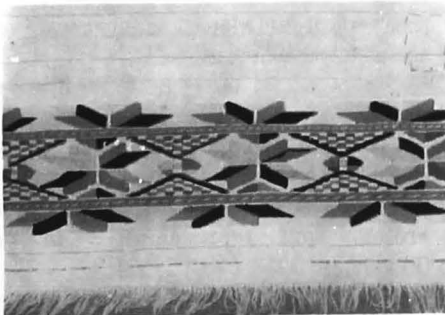
Planșa 4. Tehnica năveditului



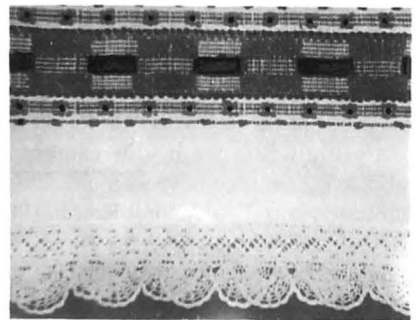
Nr. inv. 3363



Nr. inv. 3464

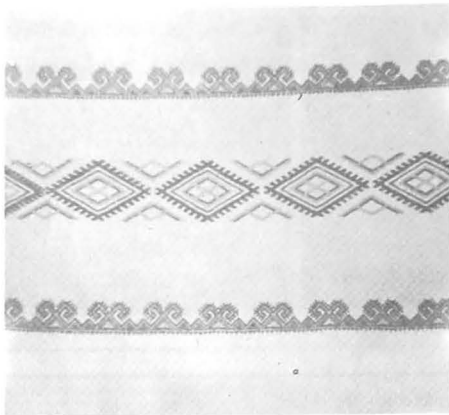


Nr. inv. 2129

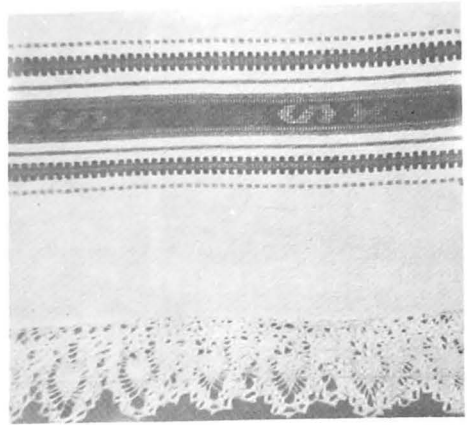


Nr. inv. 3961

Planșa 5. Procedee de ales



Nr. inv. 3270



Nr. inv. 3341



Nr. inv. 3904



Nr. inv. 4416

Planșa 6. Schema ornamenticii în arta populară românească

XX, o demonstrează cele țesute din bumbac, care este o materie primă folosită mult mai târziu. Sunt numeroase piesele la realizarea cărora bumbacul s-a folosit și la urzit și la bătut (PL.1., nr.inv.:3260, 3236, 703, 2115/a, 3902). Nu lipsesc nici ștergarele țesute din cânepă și în, cânepa predominând în zona de câmpie (PL.2 nr.inv.1807, 707, 1816, 2316) și Valea Mureșului. Ștergarele din câmpie se individualizează și prin faptul că la multe din ele ornamentul este realizat cu ajutorul lănicăi. (Pl.3, nr.inv.681, 714, 691, 699).

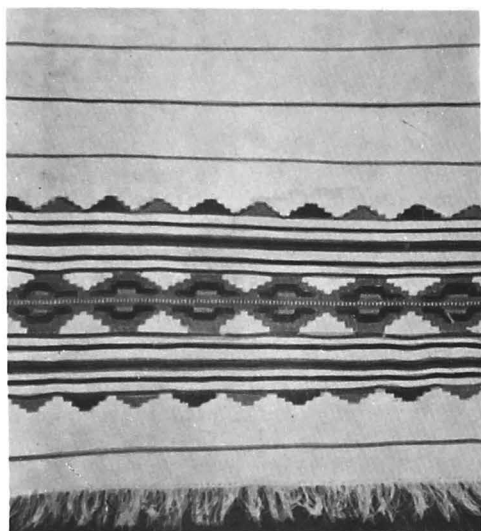
Etnografic privit, materialul din care sunt realizate ștergarele implică o amplă analiză privind tehnica aplicată în obținerea lor.

Prin tehnica evoluată în timp se demonstrează că țesutul reprezintă o îndeletnicire

casnică foarte veche. Pentru județul Mureș dovezile arheologice, ce constau în ace de os, greutatea de urzeală, fusaiole, dar mai ales urmele războiului de țesut vertical de la Morești, argumentează vechimea acestei îndeletniciri casnice.

Ca la toate țesăturile din fire vegetale, țesătura de fond a ștergarelor este realizată în două sau patru ițe. Ștergarele obținute prin tehnica năveditului în diferite moduri de a trece firele printre ițe și spate, și de călcare a tăpăligii într-o anumită ordine, sunt reprezentative în colecție (PL.4.nr.inv.:3238, 3264, 2939).

Pentru a se obține anumite efecte estetice, în suprafața ștergarului, care va fi folosită ca suport pentru câmpii ornamentale, se păstrează un raport riguros între urzeală și băteală.

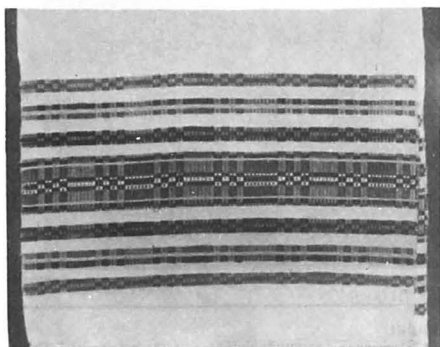


Nr. inv. 718

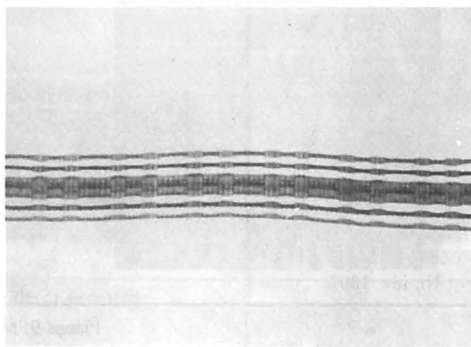


Nr. inv. 2139

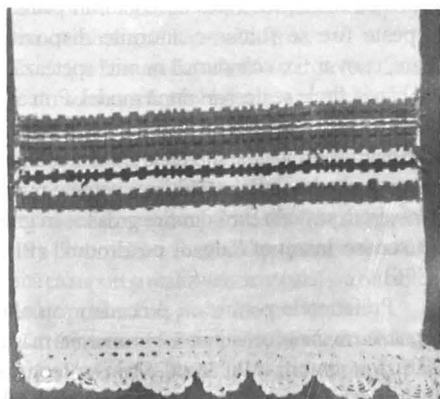
Plasa 7. Sisteme de ornamente



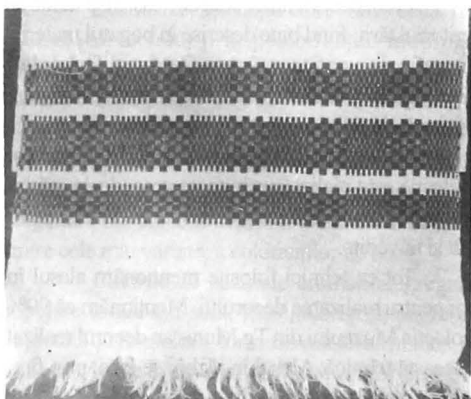
Nr. inv. 3234



Nr. inv. 3483



Nr. inv. 3411

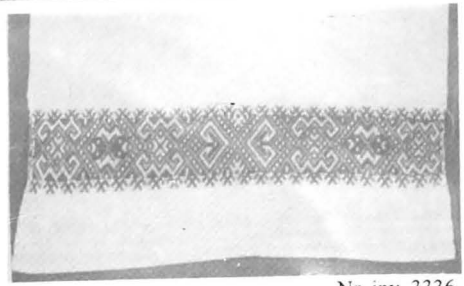


Nr. inv. 3335

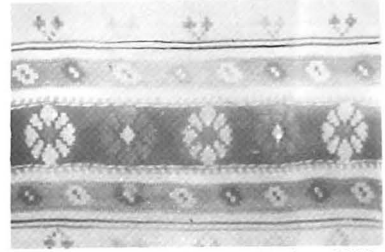
Plasa 8. Motive geometrice alese în război



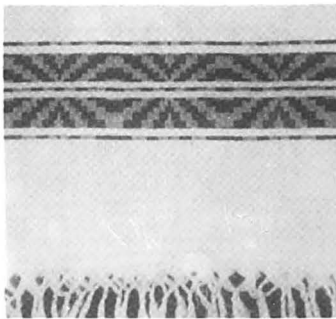
Nr. inv. 3181



Nr. inv. 3336



Nr. inv. 2303



Nr. inv. 1807



Nr. inv. 3210

Plansa 9. Motivul rombului

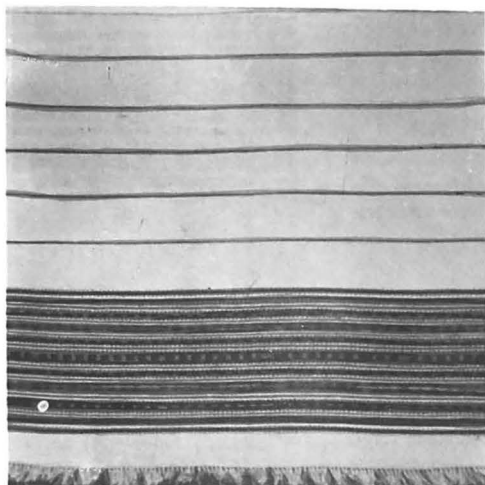
Procedeele tehnice sunt aceleași răspândite pe tot teritoriul țării, fiind bine descrise în bogatul material bibliografic etnografic românesc. Ceea ce diferă de la o zonă etnografică la alta este faptul că predomină unul din procedeele tehnice, acesta impunând caracteristica zonei respective. Ca atare, țesătura – suport a ștergarelor din colecție este realizată prin toate procedeele, găsindu-se în proporții egale ștergare țesute în două și patru ițe, cât și năvedite.

Tot ca tehnici folosite menționăm alesul în război pentru realizarea decorului. Menționăm că 90% din colecția Muzeului din Tg. Mureș au decorul realizat prin această tehnică. Alesul în război se face: prin fire; peste fire; gen chelim; năvedit.

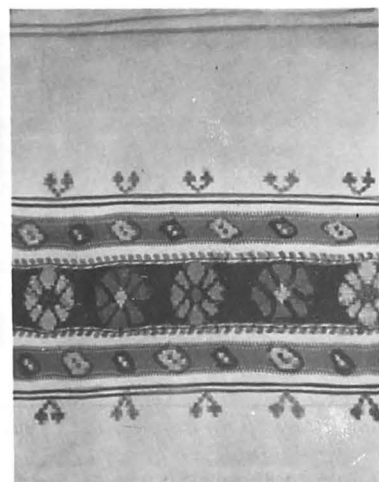
Alesul printre fire și alesul gen chelim se

efectuează cu mâna, motivele au contururi clare. La alesul peste fire se folosesc anumite dispozitive ajutătoare, cum ar fi o scândurică numită spetează, cu ajutorul căreia firele se despart după model. Prin acest procedeu tehnic, ornamentul rezultat va fi clar, cu contururi bine determinate și suprafețe cromatice întinse. Din aceste procedee, cu ajutorul unei vergele numite popular – drod, se realizează din fire groase sau grupe de fire scoase în relief "alesul cu drodul" (PL.5, nr. inv. 3961).

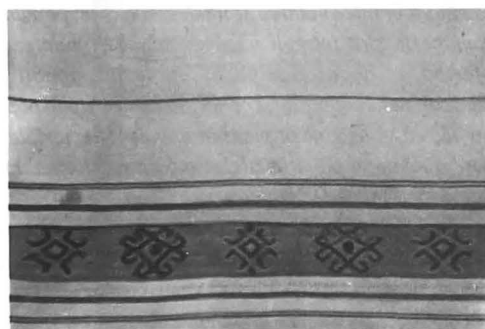
Preferințele pentru un procedeu sau altul, într-o zonă sau regiune, constituie într-o anumită măsură o trăsătură a specificului local. Prin colecție se demonstrează că în zonele etnografice ale județului Mureș sunt întâlnite toate tehnicile și procedeele de



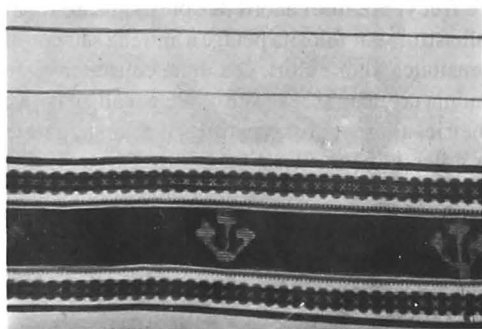
Nr. inv. 3283



Nr. inv. 3223



Nr. inv. 3448



Nr. inv. 3203

Planșa 10. Ornament cu decor geometric

lucru, de la cele simple la cele mai dezvoltate. Se întâlnesc piese vechi cu tehnici de lucru tradiționale dar și piese cu tehnici de lucru moderne.

Printr-o analiză atentă a ștergarelor din colecție se poate vedea că procedeele simple de ales care predomină s-au complicat în timp (PL.5. nr. inv.:3363; 3464, 2129, 3961).

Ca o recapitulare, tehnica de lucru, indiferent ce procedee folosește, cuprinde două aspecte: realizarea țesăturii propriu-zise (în două ițe, patru ițe sau năvedit) folosită ca suport și realizarea decorului și a ornamentului (prin ales printre fire, peste fire sau chelim).

Ștergarul fiind o piesă folosită în decor și port, în ceea ce privește ornamentica, valoarea lui este dată de marea bogăție și varietate de exprimare, de armonie și originalitatea compozițiilor

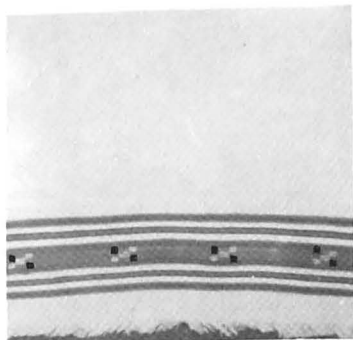
ornamentale de cromatică folosită.

Cromatică, așa după cum vom vedea, ridică valoarea obiectului prin posibilitățile multiple de combinație. Pentru a se obține piese de calitate, se cere o vopsire de calitate.

Vopsitul cu coloranți vegetali a fost o ocupație specifică și pentru gospodăriile țărănești din zonele județului Mureș. Ca urmare, cromatică din ornamentația ștergarelor din colecție cuprinde o infinitate de nuanțe, dintre cele mai variate, a coloranților de bază.

Culorile de bază ale cromaticii ștergarelor populare românești sunt: roșul, albastrul, negru care, împreună cu fondul alb, formează un tot armonios, ceea ce se potrivește și cu cromatică ștergarelor ce provin din Câmpia Transilvană și Valea Târnavelor.

Pentru întreaga colecție, cea dintâi constatare



Nr. inv.3548



Nr. inv. 3193



Nr. inv.03203

Planșa 11. Motive încadrate în vergi

care se impune în analiza cromaticii ștergarelor este frecvența unui acord de sobru, în care roșul și albastrul sunt folosite pentru a antrena sau potoli intensitatea altor culori. O a doua constatare este armonia cromaticii la aceste obiecte realizată prin: simetrie, alternanță și repetiție. Așadar ștergarele din colecția Muzeului Etnografic Târgu Mureș prezintă o suită cromatică armonioasă, în general vie, luminoasă și echilibrată, care degajă căldură și optimism, însușiri care reflectă și caracterizează țăranul din zonele noastre de interes etnografic.

Colecția prezintă interes și din punct de vedere istoric și social, folosită la ilustrarea tabloului istoric românesc într-o perioadă dată. În acest scop se face apel la partea ornamentată a ștergarului și a frecvenței lui într-o locuință.

"Ornamentica este în același timp o cheie esențială în interpretarea și înțelegerea artei populare românești, și a întregii noastre culturi populare, ea oferind un bogat și sugestiv material capabil să "decodifice" mentalități și concepții ale spiritului popular ale cărei origini se pierd în vremuri memoriale și care au dăinuit până în zilele noastre sub forma unui adevărat alfabet de "semne scrise". (op.cit.p.44)

Prin faptul că la ștergar partea ornamentată este în exclusivitate funcțională, mai puțin la cele de uz casnic, ele se situează printre cele mai reușite piese decorative din grupa țesăturilor de interior.

Ștergarele din colecția în discuție prezintă două mari modalități de exprimare cu ajutorul motivului ornamental, cel geometric și cel stilizat, dându-le posibilitatea de a se încadra în schema generală a ornamenticii artei populare românești.

Motive ornamentale

geometrice

motive concrete

liber alese

{- fizioforme

{- scheomorfe
- sociale

- cosmoforme (stea, soare, ...)

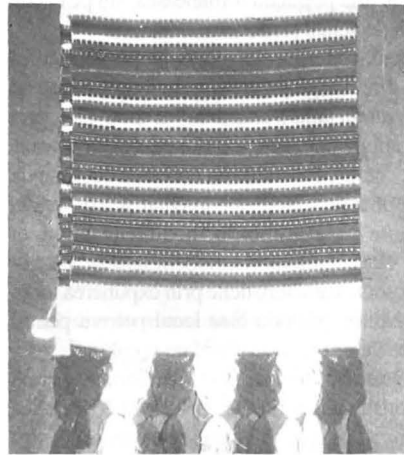
{- geomorfe (râu, meandru, ...)
- fitomorfe (flori, pomi, ...)
- zoomorfe (cerb, cal, ...)
- antropomorfe (ochi, mâini, ...)

- obiecte (greblă, zăluță, ...)

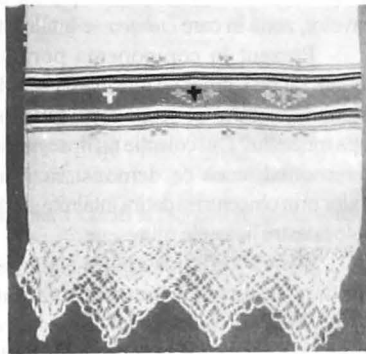
- (hora, perechi, ...)



Nr. inv. 676



Nr. inv. 3866



Nr. inv. 3409



Nr. inv. 3297

Plansa 12. Ștergare cu franjuri, ciucuri și dantelă

Bineînțeles că ceea ce dă personalitate colecției (PL.6) este preponderența motivelor geometrice, deși limita dintre geometrism și stilizare de multe ori se pierde una în alta. Prin stilizare elementele luate din natură de către creator sunt adesea atât de prelucrate, încât se merge foarte departe în exagerarea esențialului. În aceste prelucrări se folosesc semne geometrie și de aici dificultatea demarcației stilului geometric de cel stilizat. (PL.7).

Stilul geometric este specific întregii arte românești, stil care caracterizează marea majoritate a ștergarelor din patrimoniul Muzeului Etnografic din Târgu-Mureș.

Acest stil este favorizat de procedeele tehnice ale alesului în război, întâlnit la ștergarele

de pe Valea Gurghiului, a Mureșului, pe câmpie și pe Valea Târnavelor (Pl.8 nr.inv.:3234, 3483, 3411, 3335) dar și cele ungurești și săsești ce se află în colecție, reprezentând bine cultura materială și spirituală a conașionalilor din județ. Pornindu-se de la segmente de linii, linii frânte, unghiuri și figuri geometrie s-au creat sisteme ornamentale cu caracter geometric. Tot la ornamente cu caracter geometric se ajunge prin stilizarea elementelor din natura înconjurătoare sau de pe bolta cerească (revedi PL.7).

Trebuie subliniat că și la ștergarele din colecție, ca de altfel la majoritatea textilelor de interior, este des întâlnit motivul rombului cu toate variantele lui geometrice și stilizate (Pl.9).

Geometrismul, așa cum o arată și planșele,

exprimă realitatea prin semne și simboluri. El a creat un adevărat stil în arta populară românească, stil pe cât de vechi, pe atât de actual și modern.

Așadar ștergarele din colecția Muzeului Etnografic din Târgu-Mureș, prin menținerea și dezvoltarea "alfabetului tradițional" al motivelor, prin infinitatea compozițiilor care le ordonează și le ritmează într-un tot decorativ, constituie un domeniu deosebit de valoros din punct de vedere documentar și artistic. Ele pot fi folosite ca argumente în diferite analize: etnohistorice, etnosociologice, etnodemografice, făcându-li-se cunoscute caracteristicile prin expunerea lor în cadrul expozițiilor, găsindu-li-se locul potrivit pentru demonstrarea valorii lor documentare și culturale.

Trăsătura principală a ștergarelor din această colecție o constituie unitatea de compoziție. Ca orice compoziție artistică, decorul ștergarelor are un centru de greutate, un punct sau un registru, în jurul căruia gravitează celelalte elemente.

Elementul primar folosit în realizarea compoziției ornamentale este dunga, cunoscută în literatura de specialitate și sub denumirea de: *vargă* sau *vrăstă*. În funcție de această dungă, decorul ștergarelor din colecție se poate încadra în următoarea schemă (după lucrarea *Țesături decorative din arta populară românească* de Marina Marinescu):

1 – câmp central cu vergi subțiri și capete decorate cu vergi mai dezvoltate;

2 – întreaga compoziție a piesei acoperită de decor, mai dezvoltat la capete;

3 – câmpul central monocrom și registre ornamentale cuprinzând motive ornamentale la capete. (PL.10).

La a treia grupă, după motivele încadrate în vergi se disting trei variante:

a – la capăt o singură vargă mărginită de alte două cu zimți, cu motive simple (pupi, X-uri, romburi mici ș.a.);

b – centru acoperit cu vergi uniforme, decor concentrat la capete, ritmul de alternanță a motivelor sau a complexelor de motive în cadrul benzilor ce apar se succed: A A A sau A B A, benzile repetându-se, de două sau trei ori;

c – decorul în registre compacte la capete, centrul alb (PL.11).

Există o strânsă corelație între funcția piesei și ornamentica ei, ceea ce va duce la un alt tip de clasificare, raportat la criteriul funcționalității:

- ștergar de uz casnic;

- ștergarul pentru decorul interiorului;

- ștergarul piesă de port;

- ștergarul ocazional.

Amintim aceste criterii întrucât ștergarul suferă modificări atât morfologice cât și ornamentale pentru a corespunde funcției pe care o are de îndeplinit.

Dintre ștergarele de uz casnic cele mai numeroase în colecție sunt *merindarele*, provenite din toate zonele județului. Ștergarele decorative formează majoritatea colecției, decorul lor ne arată locul unde erau puse: la grindă, pe rudă sau pe perete în cui. Între piesele decorative un loc aparte îl ocupă *culmea*, țesută din același material și tehnică ca ștergarul, cu ornament realizat prin învărgare, dar de dimensiuni ce depășesc 4 m lungime. El se așază de-a lungul peretelui la înălțimea tavanului, paralel cu el. Acoperă lungimea unui perete sau chiar doi și pe ea se prind alte obiecte de decor. Cele două *culmi* din colecție sunt achiziționate de pe Valea Târnavelor, zonă în care *culmea* se întâlnește frecvent.

Prezent în componența portului popular tradițional de pe Câmpia Transilvană sau de pe Valea Gurghiului, ștergarul își ocupă locul său bine definit în colecția muzeului. Din colecție nu lipsește nici ștergarul de ceremonial, ceea ce demonstrează menținerea tradițiilor prin obiceiuri și datini întâlnite și păstrate până în zilele noastre în satele mureșene.

O caracteristică aparte a ștergarelor este cea în care se termină piesa în totalitatea ei. Ca urmare, indiferent de material, tehnică, compoziție ornamentală sau rol funcțional, ele se termină la capete prin: franjuri, ciucuri și dantele lucrate manual. Și la aceste părți "artistice" ale ștergarelor există o scară a valorilor. Franjuri sunt cel mai simplu mod de a încheia piesa. Ei rezultă din capetele urzelii. Ciucurii vor fi ușor prelucrați, prin știința de a-i împleți și înnodea, iar dantela lucrată cu mâna din fir de bumbac, cu ajutorul croșetei, prin finețea execuției, a mărimii și a modelului, sporește mult valoarea piesei. (P.12).

În concluzie, ștergarele din colecția pusă în discuție îndeplinesc toate caracteristicile pentru a se încadra la parametri ceruți de această categorie de obiecte și de a intra în circuitul de valori patrimonial-naționale.

Pe plan regional, prin ele zonele etnografice ale județului Mureș își mențin personalitatea etno-culturală, iar existența acestei colecții și preocupările de îmbogățire a ei prin noi achiziții demonstrează bogăția culturii materiale și spirituale a zonei, a valorilor de patrimoniu existente.

LISTA BIBLIOGRAFICĂ

1. NISTOROAIA GH. *Ștergare populare*, Muzeul de Artă al R.S.R., București, 1975
2. DIMA AL., *Arta populară și relațiile ei*, București, Editura Minerva, 1971
3. STOICA GEORGETA, *Interiorul locuinței românești în sec.XVIII-lea și al XIX-lea*, în "Revista Muzeelor" nr.3/1967.
4. STOICA GEORGETA, *Cercetarea și valorificarea patrimoniului muzeal în "Revista Muzeelor" nr.4/1978.*
5. PETRESCU PAUL, *Motive decorative celebre*, Ed.Meridiane, București, 1971.
6. PETRESCU PAUL, *Costumul popular românesc din Transilvania*, București, 1969.
7. PETRESCU PAUL, *Scoarțe românești*, Ed.Meridiane, București, 1996.
8. PAPAHAĞI TACHE, *Mic dicționar folkloric*, București, 1971.
9. POP MIHAI, *Obiceiuri tradiționale românești*, București, 1976.
10. BURADA TUDOR, *Datinile poporului român la înmormântare*, Iași, 1982.

ANEXE

1. PL.1. materia primă folosită la obținerea ștergarelor – bumbac:

foto	nr.inv.	3260	- Valca Mureșului
"	"	3236	- Valca Gurghiului
"	"	703	- Câmpic
"	"	3902	- Valca Târnavelor
2. PL.2. materia primă folosită la obținerea ștergarelor – cânepă și in:

foto	nr.inv.	1807	- Valca Mureșului
"	"	707	- Câmpic
"	"	1816	- Câmpic (in)
"	"	2316	- Valca Mureșului (in)
3. PL.3.. materia primă pentru urzit bumbac și lână pentru alce:

foto	nr.inv.	681	- Câmpic
"	"	714	- "
"	"	691	- "
"	"	699	- "
4. PL.4. tehnica năveditului

- | | | | |
|------|---------|------|--------------------|
| foto | nr.inv. | 3238 | - Valca Gurghiului |
| " | " | 3264 | - Valca Mureșului |
| " | " | 2939 | - Valca Târnavelor |
5. PL.5. procedee de alce:

foto	nr.inv.	3363	- printre fire – Valca Mureșului
"	"	3664	- peste fire – Valca Târnavelor
"	"	2129	- chelim – Valca Gurghiului
"	"	3961	- cu drolul – Câmpic
 6. PL.6. schema ornamenticii în arta populară românească

vegetal	foto nr. inv.	3904	- Valca Mureșului
schemorf	" "	3341	- Valca Gurghiului
antropomorfe	" "	3270	- Valca Gurghiului
antropomorf	" "	4416	- "
 7. PL.7. sistem de ornament:

geometric	foto nr. inv.	718
stilist-geometric	" "	2139
 8. PL.8. motive geometrice alce în război:

foto nr. inv.	3234	- Valca Gurghiului
" "	3483	- Valca Târnavelor
" "	3411	- Câmpic
" "	3335	- Valca Mureșului
 9. PL.9. motivul rombului cu toate variantele sale și stilizări de romb:

foto	nr.inv.	3181
"	"	3336
"	"	1807
"	"	3210
"	"	3203
 10. PL.10. ornament cu decor învârgat:

foto	nr.inv.	3283
"	"	3448
"	"	3203
"	"	3223
 11. PL.11. motive încadrate în vergi:

varianta I1	foto	nr. inv.	3448; 3193
varianta I11	"	"	3203
 12. PL.12.

foto	nr.inv.	676	- franjuri
"	"	3866	- ciucuri
"	"	3409	- dantelă
"	"	3408	- "
"	"	3297	- "

O SCRISOARE INEDITĂ ADRESATĂ DE ION HELIADE RĂDULESCU LUI GHEORGHE CHIȚU, PRIMARUL CRAIOVEI

MIRCEA DUMITRIU

La 12 iunie 1868 Ion Heliade Rădulescu expedia din București o scrisoare¹ către Gheorghe Chițu, primarul orașului Craiova. Lectura scrisorii exprimă rugămintea expeditorului de a fi sprijinit în difuzarea, contra cost, a unui număr de 11 exemplare din primul volum al "Cursului de poezie", lucrare de referință în opera literară semnată de Ion Heliade Rădulescu. Gheorghe Chițu se exprimase favorabil primirii unui număr de exemplare din opul amintit, fapt dedus din "...*buna voință* (bunăvoința n.n.) *ce mi-ai arătat*", potrivit afirmației lui Heliade. Primarul Craiovei se arătase favorabil de a face cunoscută lucrarea respectivă celor interesați din Craiova. Prima tranșă de 11 exemplare era expediată printr-o persoană, "Maghieru" (mai mult ca sigur Gheorghe Magheru) pentru cei înscriși pe o listă de prenumerați². Prețul unui exemplar era de 10 romanași sau lei noi. Așadar, Heliade îl ruga pe Gheorghe Chițu să-l sprijine efectiv în difuzarea volumului I al "Cursului de poezie" celor ce-l comandaseră. În plus, autorul scrisorii expedia încă alte nouă exemplare pentru noi prezumtivi cititori, bazându-se pe promisiunile primarului Craiovei în facilitarea vânzării cărții. Sumele rezultate din încasări urmau să-i fie trimise lui Ion Heliade Rădulescu care, având sub tipar volumul II al Cursului, era presat financiar de nevoia achitării cheltuielilor tipografice și editoriale. Astfel, cuprinsul scrisorii este relevant pentru ilustrarea demersului expeditorului:

"Bucuresci 1868 Iunie 12

Dragul meu

După buna voința que mi ai arătat quă voiesci a priimi que te va exemplare din Cursul de poezie, cu plecarea D-lui Maghieru profitaiu a'ți trimite 11 exemplare după o listă de prenumăranți que mi s'a trimis fără scrisore și Te rogu a face cum să se împartă pe la quei suscris și a se aduna și prețul lor quete 10 romanatu sau lei noi exemplarul, după cum se coprinde în condițiunile suscrierii.

Pe lângă aquestea, bazându-mă pe promitterea Domniei talle mai trimit alte 9 exemplare pentru quăți amatori s-ar mai afla prin Domnia Ta; și daque pentru Craiova nu vor fi de ajuns aqueste 20 exemplare, re rogu însciinte-me (înștiințează-mă n.n.) a mai trimite.

Banii quend se vor aduna Te rogu a i mii trimite prin que occasiune sigură, voi crede queă să pot întempina chietuele (cheltuielile n.n.) tiparului pentru volumul II que se află sub tipar.

Cordialmente își strîng mîna Domnul meu și Te rogu a aprecia încredințarea despre affectia și stima mea.

I.Heliade R. devotat amicu"

Lucrarea "Curs întreg de poezie generală" a apărut între anii 1868-1880 în patru volume: I.Lirice, 1868; II Epopeea Anatolida sau Omul și faptele, 1870; III. Ossianice, Tingal: Infernul după

București 1868 Anul II

Journal meu

După buna voraște que mi ai
aratat que scrierile a primii
quale sa exemplare - din cursul
de poezie, cu plăcerea Iliei
și aghieru profitau a? te trimite
el exemplare după o lista de
promisiunilor que mi s'a tri-
mis fero scrierile, și te rogu
a face cum să se împarță
pele quei suseris și a se aduna
și primul lot quale so romanat
cum lei naci exemplarul, după
cum se coprinde încredințat
suscritii.

Pe lângă acestea, beșada mă
pe promisiunea Domniei tale
mi trimite ale 9 exemplare
pentru quati amatori și ar mi

afle prin Domnia Ta, și după
pentru Craiova nu vor fi de
ajuns aceste 9 exemplare,
te rogu înscințată mi a mi
trimite.

Banii quedi de vor aduna,
te rogu ai mi trimite prin
que ocaziune sigură vei crede
que sa pot întâmpina chietutele
dyparului pentru volumul II
que se afle sub dypar.

Cordialmente îți scriu
Journal meu și te rogu a quedi
încredințarea despre afle și
stima mea.

J. Heliade R. Devotat amic

Dante Alighieri... 1870: IV Michaida: Gerusalemme
librata de Torquatto Tasso; Orlando furiosso de
Ariosto, 1880. În opinia criticului literar Dimitrie
Popovici acest "Curs(...) este în structura lui
esențială un tratat de literatură bazat pe distincția
genurilor, onorând pe cele mari și disprețuind pe
cele mici"³. Cursul de poezie este influențat de
Voltaire, La Harpe, Marmentel, dar și de scriitori
romantici. Motivele ce l-au determinat pe Heliade
să se adreseze lui Gheorghe Chițu erau, desigur,
de natură financiară - nevoia de a primi sumele
obținute din vânzarea Cursului de poezie (primul
volum) de la persoanele interesate în acest sens,
din Craiova. Era o perioadă în care scriitorul își
ajuta financiar unul dintre copii, student la Viena,
expediindu-i cu regularitate diferite sume de bani:
100 în toamna anului 1868. Și soția scriitorului îi

solicita domnitorului Carol I, în 1869, unele
stipendii pentru ajutorarea materială a aceleiași
fiu⁴. Familia scriitorului era alcătuită din cinci
copii, un băiat și patru fete, situația lor materială
nefiind prea îndestulătoare în anii 1867-1869. În
privința scrierii mesajului său către primarul
Craiovei, Ion Heliade Rădulescu folosește, uneori,
un limbaj româno-italian, prezent în stilul său de
exprimare publicistică sau în corespondență,
îndeosebi după anul 1840, manieră de
artificialitate, contrară uzanțelor firești ale limbii
române.

Destinatarul mesajului lui Ion Heliade
Rădulescu, Gheorghe Chițu, a fost o persoană cu
o importantă funcție publică în cetatea băniei, dar
și o personalitate foarte cunoscută și apreciată în
lumea politică a vremii sale, un sprijinitor al

culturii și al activităților menite să încurajeze dezvoltarea unor instituții de cult, învățământ și din alte domenii ale vieții spirituale. Numele și funcția sa administrativă sunt evocate de domnitorul Carol I în cunoscutele sale Memorii, într-o însemnare datată 26 aprilie/8 mai 1876, la opt ani de la momentul expedierii scrisorii amintite: "*Gheorghe Chițu, ministru la Instrucțiunea Publică, un partizan al lui Brătianu (...) era primarul Craiovei în 1866 când Principele trecu prin acest oraș pentru întâia oară și-l salutase în numele orașului*"⁵.

Participarea lui Gheorghe Chițu la guvernele țării între anii 1876-1884 a cunoscut atât o pondere cât și o frecvență demne de luat în considerație. A fost ministrul Cultelor și Instrucțiunii Publice în guvernele prezidate de Manolache Costache Epureanu (27 aprilie - 23 iulie 1876) și de Ion C.Brătianu (24 iulie 1876 - 24 noiembrie 1878)⁶. În vremea îndelungatei guvernări liberale (9 iunie 1881 - 20 martie 1888) în frunte cu Ion C.Brătianu, Gheorghe Chițu a îndeplinit funcțiile de ministru de Finanțe, în locul lui Ion C.Brătianu, de la 1 decembrie 1881; ministru de Justiție de la 25 ianuarie 1882; ministru de Interne, în locul lui Ion C.Brătianu, de la 1 august 1882⁷; ad-interim la Justiție, titularul Eugeniu Stătescu demisionând, de la 30 septembrie 1883; ministrul Cultelor și Instrucțiunii Publice, în locul lui Petre S.Aurelian,

demisionar, de la 23 iunie 1884⁸.

Alături de D.A.Sturza, secretarul general al Academiei, și P.S.Aurelian, Gheorghe Chițu a fost unul dintre academicienii cu prestanță care puteau contribui mai mult la propășirea Academiei Române și Bibliotecii celui mai înalt for științific și cultural al țării⁹.

Scrisoarea cărturarului Ion Heliade Rădulescu evocă în cuprins un crâmpeli din existența tumultuoasă a acestei personalități de seamă a culturii noastre.

NOTE

1. Manuscris aflat în patrimoniul Muzeului Național de Istorie a României; dimensiuni 11 cm înălțime, 8 cm lățime; două pagini, nr.inv. F.52781

2. Prenumerant (termen ieșit din uz), abonat la o publicație periodică sau la o carte încă netipărită. Prin extindere termenul desemnează o persoană care contribuie la o listă de subscripție. Cf."Dicționarul explicativ al limbii române", "ediția a II-a, Editura Univers Enciclopedic, București, 1996, p.842.

3. "Dicționar cronologic. Literatură română", Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1979, p.172

4. G.Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediția a II-a, Editura "Minerva", București, 1982, p.140.

5. "Memoriile regelui Carol I al României - de un martor ocular", volumul III, 1876-1877, Editura Machiavelli, București, 1994, p.31.

6. Stelian Neagoe, *Istoria guvernelor României de la începuturi - 1859 până zilele noastre - 1995*, Editura Machiavelli, 1995, p.50.

7. Ibidem, p.58

8. Ibidem, p.59

9. Anastasie Iordache, *Ion Ghica, diplomatul și omul politic*, Editura Majadahond, București, 1995, p.335.s

250 DE ANI DE LA ÎNFIINȚAREA TIPOGRAFIEI DE LA BLAJ

CIRCULAȚIA CĂRȚILOR ROMÂNEȘTI VECHI IMPRIMATE LA BLAJ

CORNEL TATAI-BALTĂ

Stabilindu-și reședința la Blaj în anul 1737, episcopul greco-catolic Inocențiu Micu Klein dorea să creeze aici un important centru ecleziastic, cultural și politic al românilor din Transilvania. Ca atare, solicită arhitecți de la Viena, trasează planul orașului, în centrul căruia începe să ridice o impunătoare catedrală. Preconizează ca în preajma acesteia să pună în funcțiune cât mai degrabă o tipografie, să deschidă școli sistematice naționale și să înființeze biblioteci, mijloace de primă importanță pentru ridicarea spirituală a poporului său. Din cauza vitregiei vremurilor, a luptelor politice în care se angajase cu atâta tărie Inocențiu Micu, dar mai cu seamă, datorită exilului său la Roma, unde a și murit, preocupările culturale ale luptătorului martir nu s-au realizat decât mai târziu.

Datorită acestor împrejurări, dezideratul episcopului Inocențiu ca la Blaj să activeze o tiparniță este transpus în viață abia în 1747 de către succesorul său Petru Pavel Aron. Înființarea tipografiei favorizează deschiderea în anul 1754 a mult doritelor școli sistematice naționale¹. În aceste școli se formează și activează, o perioadă de timp, reprezentanții Școlii Ardelene, mișcare ideologică, culturală și politică cu caracter iluminist. Aceștia, prin operele lor fundamentale de ordin istoric, filologic, literar, teologic și filozofic, au jucat un rol imens în dezvoltarea conștiinței naționale.

În ciuda numeroaselor piedici și restricții

impuse în vremea aceea românilor transilvăneni de Curtea de la Viena și Dieta Transilvaniei, în cadrul tipografiei de la Blaj au activat cu tragere de inimă tipografi și gravori sosiți din diverse colțuri ale Transilvaniei, din Țara Românească și Moldova, alături de care au trudit și meșteri aparținând altor naționalități.

Meritoriul aport al tipografiei de la Blaj în perioada sa veche - 1747-1830 - (cât și mai târziu) la dezvoltarea limbii, învățământului, culturii, științei și artei grafice, fiind încărcat de profunde semnificații, este firesc să fi suscitât interesul cercetătorilor din trecut și din prezent.

În perioada veche a tipografiei din Blaj au ieșit la lumină numeroase și importante cărți bisericești și didactice. Astfel apar, adeseori în mai multe ediții, tipărituri ca: **Ceaslovul, Strastnicul, Liturghierul, Molitvenicul, Octoiul, Catavasierul, Acatistierul, Psaltirea, Evanghelia, Apostolul, Penticostarul, Triodul, Minologhionul** și cea mai importantă dintre toate, **Biblia** lui Samuil Micu din 1795. Un loc aparte îl ocupă manualele școlare ale lui Gheorghe Șincai: **Prima principia latinae gramatices, A.B.C. sau Alphavit pentru folosul și procopsala școalelor normalești a neamului românesc** - în română și germană. **Catehismul cel Mare, cu întrebări și răspunsuri**, toate în 1783, **Îndreptare către aritmetică**, 1785. Demnă de semnalat este și **Theologia dogmatică și moralicească despre taine peste tot** de Samuil Micu, imprimată în

1801, cât și celelalte volume care tratează cele "Șapte taine" separat, realizate de același autor ². Așadar, Gheorghe Șincai și Samuil Micu, savanți și patrioți înflăcărați, au depus și în cadrul tipografiei de la Blaj un fructuos travaliu, imprimând un suflu înnoitor, profund umanist și științific, activității tipografice.

Tot în oficina blăjeană mai apar publicații cu caracter administrativ, militar sau politic. Nu trebuie scăpat din vedere faptul că tiparnița era dotată cu diverse categorii și tipuri de litere: chirilice, latine, gotice, fiind posibilă apariția unor cărți și publicații în diferite limbi.

Conținutul înalt de idei al tipăriturilor de la Blaj, execuția tipografică și grafică îngrijită, agreabilă, elegantă, la care se adaugă însemnatele tiraje apărute, justifică cu prisosință via lor căutare și larga răspândire pe întreg spațiul românesc și chiar în afara lui.

Cum pe vremea aceea nu existau librării, difuzarea tipăriturilor revenea tot tipografiei, care vindea fie direct solicitorilor, fie indirect prin difuzori. Printre cumpărători se aflau preoți de la sate, călugări, persoane din ierarhia bisericească, iar dintre difuzori se remarcă dascălii școlilor rurale. Printre difuzorii de cărți bisericești și de manuale școlare se află și reprezentanții *Școlii Ardelene*, Petru Maior, Gheorghe Șincai și Ioan Piuariu-Molnar. De reținut că au fost acordate gratuit cărți unor teologi și elevi săraci, cât și altor persoane. Însemnări de arhivă ne spun că cei interesați veneau să achiziționeze cărți direct de la Blaj. Uneori aceștia proveneau din localități îndepărtate ale Transilvaniei sau soseau din Țara Românească și Moldova ³. Studii recente, bazate pe documente, ne relevă că în Transilvania, chiar și în secolul XX, în bibliotecile parohiale greco-catolice precumpăneau cărțile bisericești imprimate la Blaj, după care urmau sub raport cantitativ cele de la București și Râmnic. ⁴ În ciuda numeroaselor interdicții, cărțile blăjene erau foarte căutate în Moldova și Țara Românească. George Barițiu în **Părți alese din istoria Transilvaniei** ne spune că la Blaj au fost tipărite o "*mulțime de*

cărți rituale, cu care unii brașoveni făceau comerț bun în Moldova, căci după ce încărcau câte un car, în Brașov le rupeau poarta (foaia de titlu n.n.) ca să nu se vadă că sunt de la Blaj, puneau să tipărească alta acolo pe loc în tipografia lui Bodici și așa le transportau mai departe" ⁵. Cunoaștem cărți de Blaj cu foaie de titlu de Râmnic, deci falsă ⁶, pentru ca în felul acesta să poată fi difuzate în rândul românilor de peste Carpați. Astăzi, cărți de la Blaj întâlnim din abundență în toate marile biblioteci din țară și de peste hotare, mai precis din Ungaria, Austria, Italia, Anglia, Germania, Rusia etc. Aceasta dovedește că ele au fost și sunt bine cotate pentru multiplele lor calități. Nu întâmplător **Biblia de la Blaj**, numită și **Biblia lui Samuil Micu** (1795), fiind apreciată ca cea mai reușită versiune românească a Bibliei, datorită clarității și frumuseții limbii, a fost retipărită la Petersburg în anul 1819 pentru a servi românilor din monarhia țaristă.

Ulterior, după impozanta tipăritură blăjeană, episcopul Filotei imprimă la Buzău, între anii 1854-56, o nouă versiune în cinci volume, la realizarea căreia a făcut uz și de **Biblia de la București** din 1688. **Biblia lui Micu** a fost folosită și la ediția de la Sibiu din 1856-58 ⁷. Cărturarul, poetul și eminescologul Perpessicius, apreciind "*intuiția, și lexicală și morfologică și artistică*" a lui Samuil Micu, demonstrează cum expresii din **Biblia de la Blaj** se reflectă până și în creația poetului nostru național, Mihai Eminescu, cel mai mare creator de limbă românească modernă ⁸.

Desigur că, de-a lungul timpului, cărțile bisericești tipărite la Blaj și în alte centre nu au servit doar la desfășurarea cultului, ci ele și-au adus o contribuție inestimabilă și la menținerea și propășirea limbii române, pe care poporul nostru a fost silit să și-o apere pe parcursul secolelor. Imprimarea cărților în limba română și circulația lor dintr-o provincie într-alta au contribuit din plin la închegarea limbii literare unitare, accesibilă tuturor.

Adeseori, prin mijlocirea cărților vechi se

învăța scrisul și cititul. Este concludentă relatarea lui Timotei Cipariu, originar din satul Pănade, care spune: "Io macar că mai întâi legeam (= citeam n.n.) numai din Alexandria, Psaltire, Octoic și Ciaslov, cuvintele de înțelepciune..." Același cărturar afirmă că, după ce a uzat, inițial, de o "Bucovână românească", a reușit la un moment dat să se deprindă cu buchiile. "Din acea zi - afirmă el - apoi n-a mai rămas carte - nice de ale noastre din casă, nice de la biserecă - care să nu le cetesc; și când vedeam vreo carte undeva, îmi ardea inima să o capăt să o cetesc"⁹.

Nu se poate contesta caracterul narativ, literar al vechilor tipărituri. Ele ofereau, deopotrivă cititorului, date și noțiuni din domeniile istoriei, geografiei, dreptului, filozofiei, eticii, moralei. Tipăriturile românești vechi și-au adus o valoroasă contribuție și la promovarea muzicii și artei naționale. Cărțile, măiestrit ilustrate cu xilogravuri¹⁰, formează nu numai gustul pentru frumos al publicului, dar au fost folosite și ca modele de pictorii de icoane pe sticlă și pe lemn, de pictorii miniaturiști și muraliști. În sfârșit, de cărțile tipărite au mai beneficiat copiii caligrafi. Însemnătatea cărților sporește, dacă ținem seama și de faptul că ele sunt purtătoare de însemnări prețioase, privind posesorii lor de-a lungul vremii, starea lor socială și domiciliul, modul în care le-au achiziționat și prețul. Uneori fac referiri la evenimente istorice, sociale și culturale ori la calamități naturale. Astfel se prezintă în mod succint legătura indisolubilă dintre carte și societatea umană existentă de-a lungul vremii.

Organizarea expoziției de la Muzeul Național al Unirii din Alba Iulia, dedicată evenimentului cultural dezbătut, este demnă de toată lauda.

NOTE

1. Augustin Bunca, *Episcopul Ioan Inocențiu Klein*, Blaj, 1900; Idem, *Episcopii Petru Paul Aron și Dionisiu Novacovici*, Blaj, 1902.
2. Ioan Bianu, Nerva Hodor și Dan Simionescu, *Bibliografia românească veche*, Tom.II-IV, București, 1910-1944; Daniela Pocnaru, *Contribuții la bibliografia românească veche*, Târgoviște, 1973.
3. Cornel Tatai-Baltă, Teodor Smericinschi, *Din activitatea tipografiei de la Blaj (1787-1821) reflectată de un material arhivistic*, în "Apulum", XIX, 1981, p.250, 252, 255.
4. Vezi pentru detalii și bibliografie: Iacob Mârza, Cornel Tatai-Baltă, *Răspândirea tipăriturilor românești vechi în Transilvania (mijl.sec.al XVII-lea - primele decenii ale sec. al XIX-lea) în lumina unui material arhivistic*, în "Acta Musci Napocensis", XVII, 1980, p.759-768; Cornel Tatai-Baltă, Iacob Mârza, *Tipărituri românești vechi în județul Alba. O evidență din 1933*, în "Apulum", XXIV, 1987, p.259-268.
5. George Barițiu, *Părți alese din istoria Transilvaniei*, vol.I, Sibiu, 1889, p. 558.
6. Cornel Tatai-Baltă, *Gravorii în lemn de la Blaj (1750-1830)*, în "Apulum", XXII, 1985, p.195; Dragoș Morărescu, *Din volumele disimulate ale Blajului*, în "Revista de istorie și teorie literară", XXXVI, nr.3-4, p.297-299.
7. Vezi pentru detalii și bibliografia: Cornel Tatai-Baltă, *Implicațiile tipografice și arta grafică în Biblia de la Blaj (1795)*, în "Cultura creștină", Blaj, Seric nouă, Anul II, nr.1, 1996, p.70-77.
8. Perpessicius, *Scritori români*, I, București, 1986, p.71-72 (Samuil Micu Clain).
9. Timotei Cipariu, *Jurnal*, Cluj, 1972, p.71-73.
10. Cornel Tatai-Baltă, *Gravorii în lemn de la Blaj (1750-1830)*, Blaj, 1995; Idem, *Secvențe din arta plastică blăjeană (sec.XVIII-XX)*, Blaj, 1993; Idem, *Gravorii în lemn de la Blaj (1750-1830)*, în "Apulum", XII, 1974, p.629-641; XIII, 1975, p.719-745; XV, 1977, p.705-727; XX, 1982, p.221-239; XXI, 1983, p.245-262; XXII, 1985, p.183-196; XXIII, 1986, p.211-222; Idem, *L'activité des graveurs sur bois de Blaj (1750-1830)*, în "Revue Roumaine d'Histoire", XXV, 1986, 1-2, p.113-121.

MUZEE BISERICESTI ÎN BASARABIA

ELENA PLOȘNIȚĂ

1. Idei, dezbateri, hotărâri cu privire la crearea muzeelor bisericești în Basarabia

Bunurile culturale ale bisericii din Basarabia depozitate în diverse muzee ale republicii sunt mărturiile ale unor tradiții de dezvoltare a meșteșugurilor, tiparului, artei pe parcursul a mai multor secole. Aceste vestigii întruchipează valori inestimabile și sunt o expresie a istoriei zbuciumate, a vieții și credinței românilor basarabeni.

Necesitatea păstrării moștenirii culturale a bisericii a apărut odată cu nașterea lăcașelor de cult. Mici colecții de obiecte bisericești au existat pe lângă mănăstiri și biserici încă din secolele XVIII-XIX, fără însă să realizeze o tradiție. Instituirea așezămintelor muzeale de profil religios va avea loc numai la începutul secolului al XX-lea, când la Chișinău ia ființă primul muzeu bisericesc din Basarabia. Următoarele două muzee vor apărea la Ismail și Bălți, în conjunctura favorabilă de după 1918. Muzeele cuprindeau colecții de o mare importanță istorică și valoare artistică. Ele au salvat și protejat patrimoniul religios, parte integrantă a patrimoniului cultural național. Din acest considerent organizarea și evoluția muzeelor bisericești este o temă generoasă de studiu.

Prin tratatul de pace ruso-turc de la București din 16 mai 1812, partea Moldovei dintre Prut și Nistru, numită în 1813, de oficialitățile ruse, Basarabia, denumire preluată mai târziu și de români, acceptată și astăzi, a fost anexată la Rusia. În august

1813 a fost creată Arhiepiscopia Chișinăului și Hotinului, cu reședința la Chișinău și subordonată Sfântului Sinod al Bisericii Ortodoxe Ruse din Sankt Petersburg. Conducătorii pentru noua Arhiepiscopie erau numiți de Sfântul Sinod. La sfârșitul secolului al XIX-lea, în anul 1898, Arhiepiscop al Chișinăului și Hotinului a fost desemnat Iacob Peatnițkii. Sub Cărmuirea lui a fost creată *Societatea Istoric-Arheologică Bisericească din Basarabia* și pusă prima piatră la temelia muzeului bisericesc din Chișinău. Astfel, la 4 aprilie 1904, în sala de festivități a Seminarului teologic din Chișinău, a fost convocată adunarea de constituire a *Societății Istoric-Arheologice Bisericești*. Tot la această adunare, *Societatea* își adoptă *Statutul*, care a fost elaborat de Ion Halippa, statut recunoscut de Sfântul Sinod din Petersburg în noiembrie 1904.

Conform paragrafului 6 al *Statutului*, scopul *Societății* era depistarea, colecționarea, păstrarea, valorificarea materialelor și documentelor cu conținut istoric, religios, etnografic. Pentru păstrarea și valorificarea patrimoniului, *Societatea* își propune organizarea unui muzeu numit în *Statut* "*eparhialinoe drevlehranilisce*" - depozit de antichități¹.

Colectarea pieselor pentru muzeu s-a început chiar în anul înființării *Societății*, dar decurgea lent. Mijlocul cel mai eficient pentru a întemeia un patrimoniu s-a dovedit a fi "Apelul" Comitetului de conducere al *Societății* adresat populației locale, mai ales preoților, pentru a participa cu donații de carte veche, manuscrise, icoane. În primii ani de activitate ai *Societății*, preoțimea locală a avut o atitudine

indiferentă. Trebuie să recunoaștem că la început nici activitatea *Societății* nu era de amploare. Astfel, în anul 1905, Comitetul de conducere al *Societății* a convocat o singură adunare a membrilor, iar în anul 1906 - 4 adunări, deși, conform *Statutului*, membrii *Societății* erau obligați să se adune o dată pe lună. După cum afirma Vasile Kurdinovschi, membru al Comitetului de conducere al *Societății*, în pofida tuturor eforturilor depuse, *Societatea* a reușit să adune în anul 1906 doar câteva piese pentru muzeu². "Depozitul de antichități" a început să funcționeze ca muzeu din anul 1906, când responsabil a fost numit V.Kurdinovschi și s-a purces la înregistrarea obiectelor și cărților care intrau în muzeu.

Statutul *Societății Istoric-Arheologice Bisericești din Basarabia* a fost revăzut în noiembrie 1918, și aprobat de I.P.S.Arhiiepiscop Nicodim al Chișinăului și Hotinului în decembrie 1918. În unul din paragrafele noului *Statut* se menționa că "*Societatea colecționează obiecte bisericești, precum și fotografii de pe astfel de obiecte și le păstrează cu inventar într-un anumit muzeu, care se va numi «Muzeul istorico-arheologic bisericesc din Chișinău»*"³.

În anul 1918, când a avut loc Marea Unire, Chișinăul poseda un muzeu bisericesc, instituție cu o recunoscută personalitate. Acest lucru a fost semnalat și de Ștefan Berechet în articolul său *Ne trebuie muzeu și bibliotecă*, publicat în revista "*Biserica Ortodoxă Română*", nr.7/1992. Făcând o trecere în revistă a micilor colecții de obiecte bisericești ce le dețineau diferite muzee din țară, a unor colecții particulare de icoane, carte veche, autorul remarcă că "*provinciile de la margini, de asemenea, au mici colecții, cum este aceea de la Chișinău unde sunt adunate puține dar de mare preț obiecte, manuscrise, veșminte și tipărituri moldovenești*"⁴.

În anul 1918, existau deja în unele localități ale României colecții și nuclee muzeale de profil religios, dar nu exista un muzeu al întregii țări. După Unire se întreprind demersuri pentru instituirea unui așezământ muzeal bisericesc care să reflecte istoria Bisericii Ortodoxe Române din întregul areal românesc. În anul 1922, Șt. Berechet propunea realizarea unui asemenea muzeu. El avea convingerea că un astfel de muzeu "*va căuta să adune la un loc toate rămășițele trecutului nostru bisericesc ca: veșminte, icoane, schițe de picturi murale, planuri de biserici și mănăstiri vechi, fotografii din diferite poziții ale acestor lăcașuri sfinte, care cad în ruină și nu se mai pot menține cu*



Liturghier tipărit la Iași, 1759

toată dorința ce am avea-o pentru păstrarea lor"⁵.

Pentru înființarea muzeelor bisericești a optat și Nicolae Iorga. Activitatea lui muzeografică în perioada interbelică a fost deosebit de rodnică și neobosită. N.Iorga considera că pentru salvarea monumentelor culturale ale bisericii de la distrugere și înstrăinare este necesar să se creeze muzee de profil religios. El milita pentru organizarea unor asemenea muzee în fiecare eparhie. În anul 1923, N.Iorga afirma că: "*Biserica noastră n-a fost numai păstrătoarea datinelor și credințelor strămoșești, ci în sânul ei s-au adăpostit și multe obiecte de însemnătate istorică pentru trecutul nostru. Până acum obiectele n-au fost strânse în mod sistematic la un loc, ca prin gruparea lor în muzee să servească la cunoașterea trecutului nostru bisericesc, care e aproape identic cu trecutul nostru cultural și politic*"¹⁶.

Ideea creării muzeelor bisericești a fost susținută și promovată consecvent și de Sfântul Sinod al Bisericii Ortodoxe Române. În toamna anului 1923,

problema muzeelor este pusă în discuție la sesiunea Sfântului Sinod. În urma dezbaterilor, la ședința din 14 noiembrie 1923, Sfântul Sinod hotărăște "crearea de muzee bisericești la toate reședințele episcopale, în care să se adune toate obiectele, cărțile și manuscrisele uzate, sau ieșite din uz, bisericești, ce prezintă importanță istorică, artistică și arheologică"⁷.

La 2 martie 1923, Adunarea deputaților României a votat *Legea pentru înființarea Episcopioilor Hotin și Cetatea Albă-Ismail*. Județele Bălți, Hotin, Soroca formau Episcopia Hotinului, iar Episcopia Cetatea Albă-Ismail o alcătuiau județele Ismail, Cetatea Albă, Cahul. Stabilirea episcopului Visarion Puiu al Hotinului s-a făcut la Bălți, la 13 mai 1923, iar episcop de Cetatea Albă-Ismail, în aceeași lună, a fost instalat la Ismail, Nectarie Cotlarciuv, care s-a aflat în scaunul episcopal până la 10 noiembrie 1924. În acest scurt răstimp a reușit să organizeze un muzeu eparhial la Ismail. În septembrie 1924, la Ismail, a avut loc Congresul clericilor și mirenilor din Eparhia Cetatea Albă-Ismail. La ședința din 24 septembrie a fost ascultat referatul "Despre Muzeul de obiecte vechi bisericești importante din punct de vedere arheologic, istoric și religios", prezentat de Ion Gheorghiiță, directorul Eparhiei. După încheierea discuțiilor pe marginea referatului, Congresul a acceptat ideea creării Muzeului Eparhial la Ismail și a hotărât "să fie informată preoțimea despre înființarea Muzeului Eparhial care va purta numele «Nicolae Iorga», marele istoric al României care a descoperit la Mănăstirera Cetatea din Ismail primele obiecte puse în muzeu (icoane de mare valoare istorico-arheologică)"⁸.

Regulamentul eparhial pentru organizarea și funcționarea Consiliului eparhial al Eparhiei Hotinului a fost întocmit și aprobat de Congresul Național Bisericesc, ținut la București în februarie 1926. Consiliul eparhial avea câteva secții, printre care și una culturală. Una din sarcinile importante ale acestei secții, în primii ani de existență, a fost și organizarea unui muzeu bisericesc. Adunarea eparhială a examinat problema înființării unui muzeu bisericesc la sesiunea din primăvara anului 1927. La una din ședințele Adunării a fost prezentat raportul "Despre înființarea muzeului eparhial". Cei prezenți la Adunarea eparhială au susținut "ideea pozitivă" de creare a muzeului. În concluzia discuțiilor, Comisia cultural-misionară a anunțat că "găsește că e bine să se înființeze Muzeul Eparhial care reprezintă o istorie a trecutului nostru în această latură de țară, dar cu observația că de la bisericile

*declarate monumente istorice să nu se ridice obiectele de însemnătate"*⁹.

Mai târziu, P.Constantinescu-Iași, profesor la facultatea de teologie din Chișinău, afirma: "După pilda muzeului din Chișinău, odată cu înființarea Episcopiei de Ismail s-a emis ideea organizării unui muzeu similar, care a luat ființă ca un început în 1924; avem informații că și la Episcopia de Hotin, prin străduințele episcopului Visarion, membru al Comisiunii Monumentelor Istorice, s-a strâns o serie de obiecte și cărți formând începutul celui de al treilea muzeu oficial bisericesc din Basarabia"¹⁰.

Pe parcursul perioadei interbelice cauza muzeelor bisericești a fost susținută atât de oameni de cultură și știință, cât și de înalte fețe bisericești. Tema muzeelor bisericești a fost din nou pusă la ordinea zilei la ședințele sesiunii Sfântului Sinod din martie 1931. Și de data aceasta înaltul organ bisericesc a rămas fidel hotărârii sale din 1923, cu privire la crearea muzeelor bisericești. Sfântul Sinod era convins că muzeele eparhiale sunt instituțiile cele mai bune și mai sigure de păstrare și valorificare a obiectelor vechi bisericești de valoare artistică și istorică. Muzeele erau privite ca o stavilă în fața exodului de piese arheologice, icoane, carte veche, de aceea se propunea ca acolo unde există condiții adecvate să fie deschise muzee locale. În ședința Sfântului Sinod din 19 martie 1931, s-a hotărât ca "în muzeele eparhiale să fie adunate obiecte de artă care au aparținut la ornamentica sf.bisericii și mănăstiri declarate monumente istorice, antimise, potire, cruci, odăjdii, diplome, cărți de ritual. Obiectele de artă care fac parte integrantă din ornamentica bisericilor și mănăstirilor, monumente istorice (pictură, sculptură, uși, policandre, inscripțiuni, pietre funerare) vor rămâne neatinsă la locul lor"¹¹.

La aceeași sesiune din martie 1931, Sfântul Sinod a recunoscut Comisiunii Monumentelor Istorice dreptul de conservare și îngrijire a monumentelor istorice, dar a subliniat că nu va permite ca "lucrurile religioase să fie transformate în obiecte de comerț". Ca o manifestare a grijii față de integritatea patrimoniului religios pot fi apreciate discuțiile Sfântului Sinod cu Comisiunea Monumentelor Istorice. Înaltul organ bisericesc în declarațiile publice menționa că biserica este singura în drept să înființeze muzee în care să adune obiecte vechi bisericești cu scopul salvării lor de la distrugere și peire. La ședința a șasea a Sfântului Sinod din 21 octombrie 1931, s-a hotărât ca "în bisericile în care nu se mai slujește să poată fi prefăcute în muzee cu



Descrierea Moldovei de Dimitrie Cantemir,
tipărită la Iași în 1825

două condiții - ca acestea să nu se săvârșească fără încuviințarea episcopului locului și să nu se adune în ele lucrări profane" ¹². Conducerea Bisericii Ortodoxe Române era convinsă că prin această hotărâre "apără muzeele bisericești de tutela insuportabilă de a fi supuse călăuzirii, conservării și îngrijirii Comisiunii Monumentelor Istorice".

Hotărârile și dispozițiile Sfântului Sinod cu privire la organizarea muzeelor bisericești nu puteau opri exodul de obiecte bisericești. Icoane vechi, carte veche, piese arheologice și numismatice scoase din biserici, mănăstiri, pe diferite căi erau puse în vânzare sau luau drumul străinătății. În legătură cu această situație în anul 1932, problema patrimoniului religios a fost discutată și în Senatul României. Senatorul Ion Rusu Abrudeanu a prezentat, la 6 februarie, o comunicare cu privire la înstrăinarea obiectelor de cult și odoarelor sfinte ale vechilor biserici. Ca urmare a acestui fapt Ministerul Instrucțiunii Publice trimite o circulară prin care cerea "oprirea în mod

categoriale de a se mai înstrăina din biserici vreun obiect de valoare istorică sau artistică. Aceste obiecte pot fi adunate într-un muzeu eparhial, rămânând însă în proprietatea inalienabilă a bisericilor" ¹³.

În perioada interbelică în diferite orașe ale României au fost înființate muzee bisericești. În luna octombrie 1932, la București s-a întrunit Congresul Național Bisericesc. În raportul secției culturale a fost remarcat faptul că "în baza rapoartelor prezente constatăm că muzee se află în următoarele eparhii: Chișinău, muzeul care funcționează de 25 de ani sub conducerea Societății Istorico-Arheologice Bisericești, Ismail, muzeul sub numele "Nicolae Iorga", pe lângă acestea muzeul de la Roman..." ¹⁴.

La următorul Congres Național Bisericesc care a avut loc în toamna anului 1935, patriarhul Miron Cristea menționa importanța bisericii în viața neamului românesc și necesitatea păstrării vestigiilor culturale din biserici și mănăstiri. Patriarhul a invitat preoțimea să participe la crearea muzeelor în toate centrele eparhiale din țară, precizând existența și activitatea unor muzee din țară între care și cele trei muzee bisericești din Basarabia.

În anul 1938, Pr.dr. Aurel Crăciunescu vorbind despre activitatea cultural-misionară în Patriarhia Română sublinia că muzee bisericești sunt "în București, Argeș, Râmnic, Sibiu, Oradea Mare, Arad, Caransebeș, Cluj, Iași, Roman, Chișinău, Ismail, Cernăuți. Ca un muzeu bisericesc deosebit de frumos și poate cel mai vechi este a se considera muzeul din Chișinău".

Dosarul muzeelor bisericești din Basarabia, deschis în anul 1906, se va închide în vara anului 1940, odată cu pierderea Basarabiei. În iunie 1940, în Basarabia rămăsese trei muzee bisericești cu bogate și variate colecții. Al.Baldier scria în 1940, că "...am lăsat două muzee în Chișinău cu bogăția lucrurilor și odoarelor care azi nu se mai găsesc și a reconstitui un altul înseamnă dacă nu imposibilitate în tot cazul, un gând anevoios și o cheltuială pe care nu credem s-o suporte cineva" ¹⁵. Unul dintre cele două muzee semnalate de Al.Baldier era Muzeul bisericesc care a fost totuși redeschis în anul 1942. În luna mai 1942, a fost creată o comisie pentru organizarea muzeului. Președinte al Comisiei a fost numit I.P.S.Arhiiepiscop locotenenet Eftem Enăchescu al Chișinăului. Dintre membrii Comisiei nominalizăm pe Titus Hotong, directorul învățământului și al cultelor, Iosif Lepși, directorul Muzeului regional, preoții Nicolae Bolboceanu, Paul Mihail. În cadrul "Expoziției Dezrobirii", la 1 noiembrie 1942, s-a făcut inaugurarea Muzeului

bisericesc. Despre acest eveniment cultural din viața Basarabiei a scris presa locală. Se remarcă faptul că "odată cu redeschiderea acestui istoric muzeu la Chișinău, Basarabia se îmbogățește cu o nouă instituție de cultură de o înconvenabilă valoare istorică și națională" ¹⁶. Se sublinia că "orașul Chișinău s-a îmbogățit cu un așezământ de înaltă cultură istorico-bisericească... iar neamul românesc cu o mărturie a trecutului istoric și bisericesc al Basarabiei" ¹⁷.

Despre redeschiderea muzeelor din Ismail și Bălți nu dispunem de informații. Dar credem că aceste două muzee cu colecții mai mici nu și-au reluat activitatea după 1940, mai precis în perioada anilor 1941-1944. În vara anului 1944, patrimoniul Muzeului bisericesc din Chișinău a fost evacuat la Ploșșor, nu departe de Craiova. Ce s-a întâmplat mai apoi cu colecțiile muzeului rămâne o enigmă.

2. Patrimoniul muzeelor bisericești din Basarabia

În evoluția muzeelor bisericești din Basarabia evidențiem două etape. Prima coincide cronologic cu perioada regimului țarist, adică până la 1918, iar a doua cuprinde anii 1918-1944. Ce reprezenta patrimoniul muzeelor într-o etapă sau alta o spun rapoartele de activitate ale *Societății Istoric-Arheologice Bisericești din Basarabia*, publicate anual în "Revista Societății" și în revista "Luminătorul". Menționăm că patrimoniul acestor muzee s-a constituit și s-a dezvoltat prin donații, achiziții, cercetări. Atât biserica, cât și *Comitetul de conducere al Societății Istoric-Arheologice Bisericești* au făcut nenumărate apeluri către populație îndemnând-o să participe cu donații la completarea colecțiilor muzeale. Au răspuns la aceste apeluri nu numai preoți, dar și numeroși oameni de cultură și știință din Basarabia, Rusia, România. Printre cei care au colecționat manuscrise, icoane, carte veche, conștienți de valoarea lor, au fost preoții Simion Șefirța din județul Soroca, Nicodim Petranici din județul Hotin, Grigore Crocos din Beșalma, Serafim, arhiepiscopul Chișinăului și Hotinului, Gavriil, episcopul Akkermanului, Pimen, mitropolitul Moldovei, Atanasii Usinevici, protoiereu în Tighina (Bender) ș.a.

Între cei care și-au legat activitatea de muzeele bisericești din Basarabia se remarcă Iosif Parhomovici, Constantin Tomescu, Paul Mihail. Iosif Parhomovici a fost un om devotat muzeului din Chișinău, ale cărui merite se cer relevate. A fost di-

rector și casier al muzeului. Și-a dorit mereu ca muzeul să fie mai mare și mai bogat. Prin donații proprii a contribuit la îmbogățirea patrimoniului muzeal. La expoziția generală și târguri de mostre din Chișinău în anul 1925, a etalat în vitrine piesele cele mai de preț ale muzeului. Comitetul de organizare a Expoziției i-a acordat muzeografului I. Parhomovici medalia de argint pentru merite deosebite în dezvoltarea muzeului.

Constantin Tomescu și Paul Mihail au încurajat și susținut instituția muzeală din Chișinău și au militat pentru dezvoltarea muzeelor bisericești din Ismail și Bălți.

Membrii activi ai *Societății Istoric-Arheologice Bisericești* vizitau bisericile și mănăstirile Basarabiei cu scopul de a aduna piese pentru muzeu, organizau expediții în timpul cărora studiau monumentele istorice și arheologice.

În perioada de până la 1918, o trăsătură caracteristică a patrimoniului muzeului din Chișinău era varietatea colecțiilor. Predomina însă cartea veche și vestimentația. Mari donații de carte până la 1918 le-a făcut Grigore Crocos care, numai în anul 1908, a donat muzeului 24 de cărți tipărite în prima jumătate a secolului al XVII-lea - prima jumătate a secolului al XIX-lea. Chiar și sub regimul țarist muzeul se completa cu carte veche națională. În anul 1914, în fondurile muzeului au fost înregistrate: "Biblia", în limba română, tipărită la Sankt Petersburg, în 1819, "Apostol de la Mănăstirea Neamț", 1851, *Descrierea Moldovei* a lui Dimitrie Cantemir, tipărită la Mănăstirea Neamț în 1825 - aceste cărți au fost donate de Pimen, mitropolitul Moldovei; de la Atanasii Usinevici au fost primite "Evanghelie", Râmnic, 1784, "Octoih", Râmnic, 1770, "Octoih", Mănăstirea Neamț, 1836, un platou cu imaginea Mucenicului Sf. Gheorghe, Purtător de Biruințe, iar pe bordură alfabetul latin; au mai fost înregistrate 10 caiete cu cântece bisericești moldovenești de Gavriil Muzicescu, Gheorghe Dima și Grigore Grigoriu ¹⁸.

Muzeul bisericesc din Chișinău și-a mărit substanțial colecțiile după 1918, reorganizându-și treptat și expoziția. Și după Unirea din 1918, unul din scopurile *Societății Istoric-Arheologice Bisericești* era lărgirea și îmbogățirea muzeului. În anul 1921, în "Raportul de activitate a Societății" se menționa că "*dorința Comitetului de conducere al Societății este să strângă și alte obiecte vechi și cărți care vorbesc de trecutul neamului și bisericii noastre românești în aceste părți și care se găsesc atât pe la parohii cât și chiar pe la particulari și toate aceste*



Academicianul Nicolae Iorga

mărturii ale vremurilor trecute să mărească muzeul Societății"¹⁹.

În perioada interbelică au loc schimbări radicale în prezentarea patrimoniului. În anul 1922, a fost amenajată o vitrină cu piese numismatice din colecțiile muzeului. În ea au fost expuse monede grecești, romane, rusești din argint și aramă. Prețioasa mîtră a lui Gavriil Bănulescu Bodoni a fost etalată într-o vitrină special construită pentru ea.

Odată cu înființarea celor două muzee eparhiale la Ismail și Bălți o bună parte din obiectele bisericești erau depozitate în aceste muzee. *Comitetul* de conducere al *Societății* a acordat ajutorul necesar în organizarea științifică a celor două muzee din sudul și nordul Basarabiei. Și în același timp, a făcut încercări de a-i convinge pe cei de la Ismail și Bălți ca cele mai importante anticități bisericești să fie trimise la Chișinău pentru a fi studiate de cercetătorii istoriei neamului românesc. *Comitetul* a dorit să promoveze ideea greșită de concentrare a bunurilor culturale la Chișinău, fără a ține cont de dezvoltarea economică și culturală a județelor din sudul și nordul Basarabiei.

O trăsătură relevantă a dezvoltării patrimoniului în perioada interbelică este creșterea vertiginoasă a numărului de piese. În anul 1924, s-au primit în muzeu "*221 de obiecte între care "Apostol", din 1802 în limba română, de la Andrei Tverdohlebov "Psaltire", 1814, de la Constantin Tomescu, albume, fotografii, gravuri și inscripții, 43 de monede de aramă și argint din secolele XVI-XVIII*"²⁰.

După o stăruitoare acțiune de colectare, muzeul a reușit să adune un patrimoniu bogat și reprezentativ. În anul 1923, a fost întocmit de către I.Parhomovici un *Registru* al celor mai de preț obiecte din colecțiile muzeului, iar în anul 1924, un *Catalog* al cărților. De o meritată atenție s-a bucurat expunerea obiectelor din patrimoniul muzeului la Expoziția generală și târguri de mostre din Chișinău din anul 1925. În spațiul destinat muzeului au fost prezentate 60 de piese. Printre ele remarcăm piese numismatice și de artă funerară, carte veche din secolele XVII-XIX, diverse icoane, un pieptene arhieresc al mitropolitului Gavriil Bănulescu Bondoni, un antimis de mătase, sfințit de mitropolitul Iacob al Moldovei ș.a. Colecția muzeului a fost apreciată pentru varietatea și semnificația ei istorică, acordându-se muzeului medalia de aur.

Comitetul de conducere al *Societății* a încercat să obțină diferite obiecte bisericești ce reflectau istoria bisericii basarabene, care însă se aflau în patrimoniul unor muzee din țară. Astfel, în anul 1928, s-au făcut demersuri la Muzeul Sucevei (Fălticeni), cu scopul de primi de la acest muzeu câteva piese care au aparținut mitropolitului G.Bănulescu Bodoni. Dar pentru aceste obiecte s-a cerut suma de 300.000 lei de care muzeul din Chișinău nu dispunea.²¹

În anii 1918-1940, mari donații de carte românească pentru muzeele bisericești din Basarabia au făcut N.Iorga, Al.Lapedatu, Șt.Ciobanu, C.Tomescu, Gh. Ghibănescu, Sever Zota ș.a. Numai în anul 1929, în muzeu au intrat "*841 de cărți și fotografii, 43 de obiecte - icoane, monede, medalii*"²².

Zestrea inițială a muzeului bisericesc din Ismail o forma "*o colecție de 34 de icoane, diverse veșminte bisericești, 4 potire de argint, 3 cruci de aur, o colecție de carte veche, printre care - "Biblia românească" de la Blaj, 1793-1795, "Biblia românească" de la Sankt Petersburg din anul 1819, "Liturghier", Sibiu, 1814, "Psaltire", Sibiu, 1857, "Sfânta Evanghelie" de la Moscova din 1803*"²³.

Episcopia Hotinului, începând cu anul 1928, a trimis diverse adrese preoților din nordul Basarabiei, invitându-i să participe cu donații la crearea muzeului



Poetul Octavian Goga sprijinitor al muzeelor bisericești din Basarabia

eparhial. În *Raportul de activitate al Consiliului eparhial* pe anul 1928, se menționa că *"la ordinele date în scopul completării materialului necesar, au început să sosească tot felul de obiecte vechi bisericești, precum icoane, cruci, antimise ș.a. E drept că această colectare se execută cu greu, dar nu e mai puțin adevărat că ea se va îmbogăți"*²⁴.

Atât muzeul "Nicolae Iorga" din Ismail, cât și Muzeul Eparhial din Bălți, către anul 1940, își constituiseră un patrimoniu și aveau expoziții permanente.

3. Spațiul muzeal și vizitatorii muzeelor bisericești din Basarabia

Un factor important al existenței și funcționării instituției muzeale este spațiul (localul). Problema localului pentru muzeele bisericești basarabene a fost mereu la ordinea zilei. Nici unul dintre cele trei muzee n-au beneficiat de un spațiu adecvat activităților muzeale. Muzeele bisericești au posedat un spațiu mic, impropriu pentru o bună funcționare. În anii 1906-1910, piesele colectate pentru Muzeul bisericesc din Chișinău erau depozitate în localul Consistoriului Duhovnicesc din Chișinău. Începând cu anul 1911, colecțiile muzeului au fost amenajate și prezentate în trei camere ale Casei Eparhiale. În

anul 1914, odată cu începutul primului război mondial, spațiul muzeal a fost transformat în depozit pentru păstrarea vestimentației militare care era confecționată de Comitetul femeilor de la Casa Eparhială. Piesele muzeale au fost scoase din vitrine și așezate în lăzi speciale. În legătură cu situația creată, muzeul n-a fost deschis pentru vizitatori. După Unire problema spațiului pentru Muzeul bisericesc din Chișinău a fost examinată de nenumărate ori la ședințele *Societății Istorico-Arheologice Bisericești* și la diverse congrese bisericești. În ședința din 12 iulie 1923, a Congresului extraordinar al Bisericii Basarabene, discuțiile cu privire la "locuința" muzeului au fost de lungă durată. S-a menționat că muzeul ocupă numai trei camere în Casa Eparhială, una mare, iar altele două mici și acest spațiu este insuficient pentru prezentarea bogatelor colecții muzeale. Mulți din delegații la Congres au propus ca să fie căutat un alt spațiu pentru muzeu. Hotărârea adoptată de Congres a fost următoarea: *"chestia locuinței se va rezolva în legătură cu etajul trei al Casei Eparhiale"*²⁵. În anul 1923, muzeul se afla la etajul întâi al Casei Eparhiale. Pentru prima dată la acest Congres a fost inclusă în *Ordinea de zi* și problema securității pieselor muzeale. Au fost făcute diverse propuneri. Delegații la congres au hotărât ca ferestrele muzeului să fie înzestrate cu gratii și obloane de metal, iar obiectele de preț, unicat, să fie păstrate în lăzi de metal. În anul 1928, Muzeul bisericesc din Chișinău continua să fie adăpostit în aceleași trei camere din Casa Eparhială. *Comitetul de conducere al Societății Istorico-Arheologice Bisericești* și în acest an a făcut demersul către organele superioare ale Bisericii Române, afirmând că *"muzeul este un așezământ de cultură religioasă, că el trebuie nu numai să rămână la locul lui, dar și să se lărgească"*²⁶. Numai în anul 1930, muzeului i s-a pus la dispoziție încă o cameră în Casa Eparhială. Astfel, el și-a lărgit spațiul expozițional, fiind amenajate noi vitrine cu piese numismatice și cu carte veche. Muzeul a avut sediul în Casa Eparhială până în vara anului 1940. În luna mai 1942, s-a început restaurarea clădirii Mitropoliei Vechi, ce fusese construită în anul 1792. Pentru refacerea clădirii a fost alocată suma de 126 mii de lei românești. În luna noiembrie 1942, Muzeul bisericesc din Chișinău s-a redeschis în clădirea Mitropoliei Vechi. Aceasta a fost ultima casă a muzeului. De aici piesele au fost evacuate în România, în anul 1944.

Muzeul "Nicolae Iorga" din Ismail era instalat

în două camere din incinta clădirii Episcopiei Cetatea Albă-Ismail. În anul 1926, după câțiva ani de existență a Eparhiei și a muzeului, Pr.Dumbrovă a propus la Congresul Național Bisericesc din București ca să fie mutată reședința Eparhiei Cetatea Albă - Ismail din Ismail la Cetatea Albă. Dar această propunere n-a fost acceptată și muzeul "Nicolae Iorga" a rămas până la 1940, în cele două camere ale Eparhiei.

La Bălți muzeul era adăpostit într-o cameră sub acoperișul Eparhiei Hotinului.

Un alt factor constitutiv al muzeului îl reprezintă publicul. Muzeul bisericesc din Chișinău era deschis pentru public de 2-3 ori pe săptămână - marți, joi, vineri, dar dacă era necesar în fiecare zi, la orice oră. Muzeul avea un public stabil format din elevii, studenții, profesorii instituțiilor de învățământ locale. În publicul flotant al muzeului se înscriu oamenii de cultură și știință din Rusia până la 1918, și din România după 1918. Din păcate, în muzeu nu s-a ținut o evidență a vizitatorilor. Dar în muzeu a existat o carte de vizită, în care doritorii își notau numele și opiniile despre muzeu. Astfel aflăm că muzeul a fost vizitat de nenumărate ori de mitropolitul Gurie, Visarion Puiu. Episcopul Hotinului și alte înalte fețe bisericești. În anul 1923, în *Raportul de activitate al Societății* se menționa că "între vizitatori au fost cucernici delegați ai Congresului general eparhial, elevi și eleve de la școlile secundare din Târgoviște cu profesorii lor, elevii Seminarului teologic din Chișinău, deputatul Ion Pelivan, prof. Gh.Ghibănescu din Iași ș.a. De la toți au rămas iscălituri proprii și frumoase aprecieri pentru acest muzeu."²⁷

Vestigiile muzeului au atras atenția a numeroși savanți străini și români între care Nicolae Iorga, Alexandru Lapedatu, Al.Samurcaș, T.Vantanberg ș.a. În anul 1925, muzeul i-a avut ca oaspeți pe membrii Astei din Transilvania. Cu acest prilej în muzeu a fost convocată ședința solemnă a *Societății Istoric-Arheologice Bisericești*. La această ședință din partea Astei au participat Vasile Goldiș, Octavian Goga, Onisifor Ghibu ș.a.

Cei de la Astra Transilvaniei au dat o admirabilă caracterizare muzeului, menționând bogatele colecții de carte veche românească.

Muzeul "Nicolae Iorga" din Ismail și muzeul eparhial din Bălți n-au înregistrat vizitatorii.

Muzeele bisericești au contribuit la păstrarea patrimoniului cultural, a conștiinței de neam. În anul 1944 a fost întoarsă ultima filă a dosarului muzeelor bisericești din Basarabia. În anii regimului sovietic s-a dus o luptă înverșunată cu biserica. Au fost

folosite diverse mijloace de deznaționalizare, inclusiv au fost create muzee de ateism științific. Dar identitatea culturală a românilor basarabeni a supraviețuit, deși a fost deformată. Români din Republica Moldova, treziți la viață de prăbușirea Imperiului Sovietic, își redescoperă astăzi memoria istorică, existența culturii naționale românești. În ultimii ani s-au redeschis bisericele și mănăstirile. La Chișinău funcționează o Academie de Teologie. Oamenii de cultură și știință din republică au lansat ideea creării unui muzeu bisericesc. Reproblematizarea ideii muzeului bisericesc este un fenomen ce ține de redeşeptarea națională a moldovenilor. Muzeul urmează a fi organizat.

NOTE

1. "Trudy Bessarabskogo Tercovno-Istoric-Arheologiceskogo Obscestva", Chișinău, 1910, p.20
2. Idem, p.12
3. "Luminătorul", 1919, nr.17-18, p.17
4. "Biserica Ortodoxă Română", 1922, nr.7, p.526.
5. Idem
6. N. Iorga, *Muzee bisericești*, în "Necamul românesc", nr.289, 22 decembrie 1923.
7. "Biserica Ortodoxă Română", 1924, nr.3, p.167.
8. "Luminătorul", 1925, nr.1, p.3.
9. "Episcopia Hotinului", 1927, nr.11-12, p.105
10. P.Constantinescu-Iași, *Muzeele arheologice din Basarabia*, în "Doina Basarabici", 1929, nr.3, p.2
11. "Episcopia Hotinului", 1931, nr.7, p.74
12. "Episcopia Ortodoxă Română", 1931, nr.11, p.727
13. "Buletinul Episcopiei Cetății Albe-Ismail", 1932, nr.5, p.1
14. "Biserica Ortodoxă Română"m 1932, nr.10, p.674
15. Al.Baldicr, *Ce-am lăsat în Basarabia*, în "Necamul Românesc" din 20 septembrie 1940.
16. "Buletinul oficial al provinciei Basarabia", 1942, nr.8, p.,94
17. "Buletinul Arhiepiscopiei Chișinăului", 1942, noiembrie, p.26
18. "Olciot o sostoianii i deatclinosti Bessarabskogo Tercovno Arheologiceskogo Obscestva za 1914 god", Chișinău, 1915, p.19-18.
19. "Luminătorul", 1922, nr.7-8, p.29
20. "Luminătorul", 1930, nr.15-16, p.911
21. "Luminătorul", 1929, nr.14-15, p.31.
22. "Luminătorul", 1930, nr.15-16, p.911.
23. "Revista Societății Istoric-Arheologice Bisericești din Basarabia", 1925, vol.XVI, p.158-159.
24. "Episcopia Hotinului", 1929, nr.6, p.52.
25. "Lucrările Congresului Extraordinar al Bisericii Basarabene", Chișinău, 1923, p.100.
26. "Luminătorul", 1928, nr.14-15, p.32
27. "Luminătorul", 1925, 10 mai, p.10.

ASPECTE ALE ARHITECTURII ȘI REALIZĂRI MUZEOGRAFICE DIN IRLANDA DE NORD

DR. IOAN GODEA

În perioada 2-9 martie 1997 s-a desfășurat la Belfast programul: "NORTHERN IRELAND CULTURAL PROGRAMME WITH EUROPE. VERNACULAR ARCHITECTURE STUDY TOUR" la care au participat din România dr. Ioan Godea, director general la Muzeul Satului (unul din cele mai mari muzee în aer liber din lume la ora actuală, cu peste 300 monumente de arhitectură și tehnică populară transferate în capitala României, începând cu anul 1936) și Nicolae Antonie Dumitru, un tânăr muzeograf de la Muzeul Civilizației Tradiționale "Astra" din Sibiu.

Printre specialiștii participanți la reuniunea de la Belfast s-au numărat:

- din Slovenia: Zvezdana Kozelj de la Cultural Heritage Office din Ljubljana și Marko Koscak (Upravna Enota Trebnje);

- din Ungaria: Vera Muszik și Ferenc Makovenyi (Skanska Hungaria) din Budapesta;

- din Croația: Tihana Fabijamic de la Rijeka și Goranka Kovacio de la Gornja Stubica;

- din Slovacia: Maria Medvecká de la Ministerul Culturii Bratislava și Maria Nadova de la Slovensky Pamiatkovy Ustav din Kosice.

Organizatorii s-au străduit să prezinte, pe cât a fost posibil, teme care interesează la ora actuală Irlanda de Nord.

În presa europeană se vorbește mereu de conflictul religios din Irlanda de Nord. Acesta ex-

istă. Personal credem că de foarte multe ori se exagerează în presă, astfel încât, imaginea în exterior a acestei țări este una a unui război permanent și sângeros. O plimbare prin Belfast lasă a se înțelege că oamenii își văd de treburile lor: muncesc, construiesc frumos, învață în universități etc.

Specialiștii irlandezi au conturat specificul cultural al țării lor prin expuneri deosebit de interesante.

Profesorul Dr. Harry Cracey, cu diapozitive de foarte bună calitate, ne-a introdus în peisajul umanizat de rară frumusețe al Irlandei de Nord. La Crawfordsburn Country Park, domnul Dick Oram și colaboratorii săi ne-au prezentat modul concret de transformare a peisajului natural în peisaj cultural, fără ca natura să sufere. O pasionată ca doamna dr. Ann Hamlin nu poate decât să te încante. O documentare asupra stării monumentelor și siturilor istorice de țară a fost prezentată de domnul Denis Glass. Donal Bryle ne-a vorbit despre felul în care, din punct de vedere practic, se înregistrează pe plan central casele vechi, de la țară, cum sunt ele fișate și înregistrate în banca națională de date.

Cu numai un suport de 2% din partea statului, atunci când inițiativa particulară este prezentă, se pot realiza lucrări de restaurare ori de reconversie a unor case vechi în locuințe cu confort sporit. În intervenția sa, doamna Ann McLaughlin a dat exemple de reușită în domeniu din cele 100-120 de case pe care le are în vedere. Protecția arhitecturii vernaculare și mai ales câteva proiecte de viitor

s-au desprins și din conferința doamnei Primrose Wilson.

David McKittrick este un sociolog foarte documentat în probleme de psihologia maselor și indivizilor mai ales pe coordonate religioase. *"Când oamenii se cunosc și se respectă"*, zice dânsul, este deja un prim pas pentru înțelegere, toleranță și pace. Are dreptate.

Modalități și proceduri concrete privind protecția și valorificarea modernă a arhitecturii vernaculare irlandeze am putut afla și din expunerile făcute de: Patrick McGurk (de la Rural Housing Association), Miceal McCoy (de la Local Action

Group din regiunea Armagh) și Peter Kirkwood.

Ulster Folk and Transport Museum de la Belfast este de multă vreme o instituție de prestigiu a Irlandei de Nord. Personal credem că acest muzeu este unul din cele mai frumoase din Europa. Cine n-a văzut acest muzeu este foarte sărac în informațiile despre o țară. De fapt, aici sunt mai multe muzee concentrate în unul singur: transporturile și istoria lor, viața rurală sub toate aspectele, viața urbană, comerțul și cultura în mediul citadin, religia și arta unui popor. David Morris, conservator de elită în muzeologia irlandeză, ne-a făcut să înțelegem concret în ce constă munca de cercetare, selecția monumentelor,

transferul acestora și punerea lor în valoare într-un muzeu cu expunere în aer liber. Peste câteva zile domnul Alen Galery, cunoscut pentru realizările sale muzeografice în întreaga Europă, avea să completeze cele spuse de Morris la fața locului, adică în lumea de basm de la Ulster Folk and Transport Museum. Nu găsim suficiente cuvinte de apreciere a muncii acelor muzeologi care au făcut din muzeu poate cel mai mare și mai credibil ambasador cultural al Ulsterului în lume. Credem că la poarta acestui mare muzeu ar trebui pusă o inscripție care să sune cam așa: *"Dacă vreți să ne cunoașteți viața cu lipsurile dar și cu bucuriile ei, zăboviți îndelung în fața acestor case, biserici și mori. Și dacă vă vor plăcea așa de mult, reveniți"*.

Morile (de apă sau de vânt) sunt de multă vreme puncte de mare interes științific dar și turistic. O zi petrecută în regiunea Annalong's Mill (unde specialiști și tehnicieni de mare profesionalism au restaurat o moară de apă cu aducțiune superioară) te duce cu gândul în evul mediu, când poate familiile numeroase ale săracilor pescari așteptau cu înfrigurare bărcile cu pește și fructe de mare, acolo unde apele izbesc neîncetat în malul cu bolovăniș și peisaj selenar.

La Keamey Village, în locul sărăciei



Ruinele unei mori de vânt din Evul Mediu

de altădată, se naște acum, un sat de vacanță fără cusur. Nu departe de ruinele unei mori de vânt, pe malul Mării Irlandei era un sat de pescari, cu casele adunate în jurul unui câmp.

Pescarii au plecat de mult în lumea amintirilor și poveștilor, căci în vecini au apărut stațiile de gaz metan, complexele comerciale moderne, magazinele de materiale de construcție și fermele specializate cu mare strictețe. Dar oamenii mai au nevoie și de altceva. Ian McQuiston (de la The National Trust) a

medievale în care o moară de vânt însemna nu numai pâine ci și școală de viață, cor de cântece creștine ori păgâne, învățătură tainică despre plante, animale, balauri și sfinți, nu poate decât să te odihnească. Este acea odihnă despre care toată lumea zice că-i în mișcare: în mișcarea individului dar și în mijlocul unei naturi sănătoase. De pe dealul cu nume lesne de înțeles, Windmill Hill, unde, la umbra zidurilor înalte ale unei mori de vânt cu aripile frânte de vreme, ghizii localnici vorbesc despre expansiunea unui port, Strangford - Portaferry, ce părea



Mejdii de piatră

prezentat în ordine casele de pescari renovate și dotate cu tot ceea ce o viață civilizată pretinde, într-o lume în care toți se bat ca să atragă cât mai mulți turiști. Turismul este singura industrie din lume care nu poluează. Satul de vacanță rezultat din atâtea minți luminate în materie de restaurare, dar și cu eforturi financiare ridicate, aici la Mid Island, cu siguranță va stâmi interesul turiștilor. Să calci alene pe covorul verde de iarbă grasă, să ascuți cum liniștea e lovită de valurile mării, să asști la culcușul vorbăreților pescăruși, să contempli vorbind cu tine, singur, despre trecute vremi

până nu demult încremenit: în fața lui case medievale îndreptate spre strâmtoarea ce lăsa să treacă pe aici corăbiile încărcate de oameni și mărfuri.

În vestul țării, la Rose Cottage am vizitat o casă foarte veche, din secolul al XVII-lea. Exteriorul arată cum arăta probabil în momentul construirii ei: ziduri groase de piatră, ușile scunde, ferestruici puține, acoperișul scund cu învelitoare groasă de trestie subțire; hornul înalt trimite fumul de turbă unde-l duce vântul. În interior însă totul este refăcut cu grijă păstrând piese vechi de mobilier, obiecte casnice,

rămase de la bunici și străbunici, și șemineul de piatră (cu clotan și proțap) nelipsit din nici o casă veche irlandeză. Se spune că așa erau casele vechi și în satele de peste frontiera cu Republica Irlanda. "Rose Cottage" este un exemplu de reconversie, de modernizare înțeleaptă a unor vechi edificii spre a răspunde nevoilor moderne de confort.

La Windmill Hill am fost surprinși de un toponim. Platoul montan de acolo, adică podișul, se cheamă "TARA". Toate locurile înalte și destul de întinse se cheamă în limba irlandeză "tara". Se știe bine că și noi românii avem acest toponim ce este sinonim (în ultimă instanță) cu patria. Virginia

Nu putem crede că rădăcinile nu sunt comune pentru crucile de lemn cu colac din Șugatag (Maramureș) și crucile de piatră cu colac de răsucitură identică prin formă, proporții și compoziția motivelor din Cammeney. Reprezentările antropomorfe pe stâlpii și semnele de mormânt de la White Island ori "Janus figure" din Boa Island (ținutul Fermanagh) nu sunt altceva decât modalitățile ornamentale și interpretative ce se regăsesc și în Bărăganul Românesc. Este nevoie, deci, să mergem adesea la obârșii.

Despre aceleași origini celtice comune (la irlandezi și la români) putem vorbi și în domeniul muzicii. Am fost invitați într-o seară la un "pub"



Garduri de piatră

Cartianu și Emilia Comișel (prima și pentru întreaga civilizație, a doua pentru domeniul folclorului muzical) au surprins în studii științifice de referință urmele celtice în cultura românească. După ce am parcurs atâtea sate, atâtea zone din Irlanda de Nord; după ce am citit și am văzut atâtea aspecte arhaice de civilizație atât în cultura română cât și în cultura irlandeză, nu suntem convinși că au fost explorate toate aspectele care leagă bătrâna noastră Europă.

celebru cu muzică irlandeză veche. La "Blace's of the Hollow" din Enniskillen cântă seară de seară o trupă veselă de tineri și vârstnici irlandezi la chitare și mandoline de tot felul, cântece vechi răscolitoare de amintiri, pentru cei ce le știu, și încântătoare, pentru cei ce le ascultă pentru prima oară. Taverna aceasta are ceva din stilul gălăgioaselor crame bavareze; este identică miilor de hanuri de drumul mare cu care filmele americane ne-au obișnuit; se

aseamă într-un fel cu cârciumile noastre românești de altă dată, cu scripcarii și cu cântecele lor de ocnă prin mahalele prăfuite de la mazine de București. Spațiul tavernei lui William Blake este împărțit în trei: în prima încăpere (intrând direct din stradă) este barul într-o parte, mesele de cealaltă. Urci câteva scări și observi în stânga un fel de cușcă cu pereți înalți din scândurile înegrite de fum și vreme. Aici cântă taraful. A treia sală are două mese de biliard, câteva bănci și vreo patru mese. De obicei, în prima parte se stă puțin, se bea o bere și cam atât. Cei ce vor să asculte muzica intră în "cușca cu lei", acești diavoli ai muzicii vechi irlandeze! Acolo este o singură masă. Cum se ridică unul, altul îi ia locul. Nimeni nu cunoaște pe nimeni, dar parcă toți ar fi frați.

La "Belcoo Enterprises Ltd." din orașul Belcoo, din ținutul Fermanagh, facem cunoștință cu managerul acestei companii, care se ocupă de restaurarea și reconversia unor vechi clădiri din regiune. Personajul acesta avea să ne încante pe toți. Se numește Margaret Gallagher. Vorbește cu mândrie de munca sa, de rezultatele muncii colectivului pe care-l conduce: economiști, arhitecți etc. Ceea ce a fost însă "moșul" la întâlnirea noastră cu această doamnă a fost invitația să-i vedem casa natală situată la câteva mile de oraș, sus pe un deal, unde nu-i loc decât pentru turmele de oi din specia caracteristică nordului Insulei Irlandei. O casă scundă, acoperită cu stuf, cu pereți vâruși în alb, cu nelipsitul șemineu. Are și o mică bucătărioară. Aici trăiește ceasurile de seară citind la lampa cu spirt (casa nu este electricată), în atmosfera cu pocnete de lemne amestecate cu calupurile de turbă puse pe vatra liberă a șemineului, atât de original.

Orașul Mahon's seamănă cu un oraș transilvănean mai mic, precum Beiușul, Blajul sau Năsăudul. În mijlocul așezării era castelul, precum la noi curia. O piață centrală adună prăvăliile de tot felul și tarabele săptămânale ale târgurilor periodice sau ocazionate de anume sărbători. Arhitectul Michael McGrath ne face un ghidaj competent la casele de vacanță recent construite sau rezultate prin restaurarea unor case muncitorești mai vechi. Lacurile cu somoni din jur sunt cercetate din ce în ce mai mult de pescarii microbiști din Elveția și Italia. Confortul și serviciile sunt pe măsura exigențelor. Ceea ce a avut darul să ne încante mai mult a fost vizita în piațeta orașului. Acolo se află și cea mai veche casă din oraș. A restaurat-o cu grijă, deschizând în ea o cofetărie cu interior "retro", magazinul de ustensile de pescuit și depozitul de ambarcațiuni

pescărești de închiriat.

Cam la mijlocul distanței între două orașele - Omagh și Newtownstewart - în urmă cu vreo douăzeci de ani, a luat ființă o instituție culturală (cu greu acceptăm s-o numim muzeu în aer liber) ce se cheamă Ulster American Folk Park. Dr.Philip Mowat ne primește cu multă căldură (chiar dacă vremea de afară este mohorâtă) și ne conduce pe aleile acestui parc de câteva zeci de hectare unde, de luni până vineri, vin zeci și zeci de vizitatori (mulți din America), spre a vedea două lucruri: de pe o parte un pavilion central în care se prezintă principalele etape ale emigrației irlandeze, apoi modele vechi de case reconstruite cu mare fidelitate, după cercetări de teren, descrierea unor scriitori etc. Cert este că din 1976, până azi, muzeul a crescut mereu adăugând noi construcții, inclusiv replici după casele irlandeze din USA. Nimeni nu pleacă din țara lui fugind de bine. Se fuge de sărăcie. Secolele trecute au fost pentru irlandezi secole de sărăcie, pigmentate din vreme în vreme cu câte o epidemie de ciumă, holeră, variolă, cu ani de secetă și foamete generatoare de mari catastrofe demografice. Irlandezii, fugind de sărăcie, au făcut mai apoi o bună parte din America. Nu i-am înțeles pe colegii de la Ulster American Folk Park de ce insistă atât de mult pe datele de detaliu economic și nu încearcă să realizeze, într-o bună parte a muzeului, cota de înaltă pregătire intelectuală a acestui neam de oameni, care a dat Americii și Lumii atâția președinți pentru USA, atâția laureați Nobel, atâtea genii de referință universală. O natură zgârcită, ostilă și dură i-a făcut tenaci, răbdători, dar repede adaptabili la noi preocupări când ocaziile și timpul le-au permis.

Profesorul dr. Michael Gold, de la Qyeen's University of Belfast, deschide seria conferințelor dimineții de sâmbătă 8 martie, cu o expunere foarte documentată asupra patrimoniului arhitectonic vernacular din Irlanda de Nord, urmând ca apoi noi, invitați din țările Europei de Est, să ne expunem părerea în legătură cu problematica generală a stagiului de documentare în această țară și, dacă este cazul, să prezentăm câte ceva din experiența muncii de restaurare a patrimoniului arhitecturii vernaculare din țările noastre. Într-un fel este o dimineață a concluziilor. Nu credem că mai este nevoie să detaliem opiniile celor prezenți. Un calificativ de excelent pentru modul în care The British Council din Belfast a organizat împreună cu Environment an Heritage Service acest program de cunoaștere și dezbateră a temei propuse.

MUZEUL NAȚIONAL DE ȘTIINȚĂ ȘI TEHNOLOGIE DIN STOCKHOLM

ING.CAMELIA CRISTOFOR

Muzeul Național de Știință și Tehnologie din Stockholm a fost fondat în 1923, de către Royal Swedish Academy of Engineering Sciences (Academia Regală Suedeză a Științelor Inginerești), în cooperare cu Swedish Association of Graduate Engineers (Asociația suedeză a inginerilor), Swedish Industrial Association (Asociația Industrială Suedeză) și Swedish Inventors Associations (Asociația Inventatorilor Suedezi). Clădirea în care se află muzeul a fost construită între anii 1934-1936¹, cu fonduri aparținând Fundației Knut și Alice Wallenberg. În aceeași perioadă, ia ființă Fundația Muzeului de Știință și Tehnologie din care fac parte organizațiile menționate mai sus, ce-și continuă activitatea și în prezent.

În 1964, Guvernul suedez decide că statul trebuie să susțină economic fundația. În 1989, se realizează un nou acord cu statul suedez, în care acesta este inclus ca partener egal la Fundația Muzeului Științei și Tehnologiei. Muzeul este administrat de un Consiliu director, format din 9 membri, 4 numiți din partea statului și 4 din partea fondatorilor, directorul fiind un membru numit din oficiu.

Ideea creării unui muzeu special destinat tehnologiei și industriei suedeze, precum și a istoriei acestora, a fost prezentă încă de la începutul secolului al XX-lea, având la origine pe Oskar von Miller - inițiatorul Muzeului german din Munchen, fondat în 1903.

Prima mare expoziție industrială de la Götheborg (1923), s-a realizat în majoritate cu documentație și exponate atât din istoria tehnicii și industriei suedeze, cât și din industria modernă. Această expoziție a constituit impulsul ce a dus la crearea viitorului muzeu. Unul dintre organizatorii acestei expoziții a fost Torsten Althin, cel care întemeiază mai târziu Muzeul Tehnic din

Stockholm. Primele expoziții permanente au fost organizate la Royal Swedish Academy of Engineering Sciences, în Grev Turecatan - Stockholm, sediu în care se aflau, de asemenea, arhivele și un depozit.

Colecțiile au crescut rapid, necesitând un spațiu adecvat. În primăvara anului 1936 este inaugurată noua clădire² destinată muzeului, situată în Djurgården. Într-o clădire din imediata apropiere a muzeului își are sediul în prezent Muzeul Telecomunicațiilor (Tele Museum) și Teknorama.

Muzeul Telecomunicațiilor este o secție destinată telecomunicațiilor, radioului și televiziunii. Muzeul este subordonat Administrației Telecomunicațiilor Suedeze, dar activitățile sunt conduse în cooperare cu Consiliul Director al Muzeului Științei și Tehnologiei.

Teknorama a fost înființată în 1985 și este o secție experimentală sprijinită de 23 companii industriale suedeze. Se urmărește ca Teknorama să stimuleze curiozitatea, imaginația și interesul pentru știință și tehnologie al copiilor (Foto 1).

Ansamblul acesta de muzee este conceput sub forma mai multor sectoare sau departamente, oferind explicații și informații fundamentale asupra exponatelor (textele sunt în suedeză și engleză).

O prioritate avută în vedere de administrația muzeului este dezvoltarea continuă a expozițiilor permanente, în scopul reflectării în muzeu a schimbărilor ce au loc în tehnologia mondială. În mod consecvent, se urmărește crearea de noi expoziții de bază sau temporare (1-2 pe an) și completarea celor existente.

O vizită la Muzeul Național de Știință și Tehnologie înseamnă parcurgerea unei suprafețe expoziționale de peste 16.000 m.p., structurată pe 4 nivele și conținând aproximativ 20 de expoziții permanente bine delimitate. Ești introdus în mirajul tehnicii prin intermediul sectorului "Omul și tehnologia", o cronică ilustrată

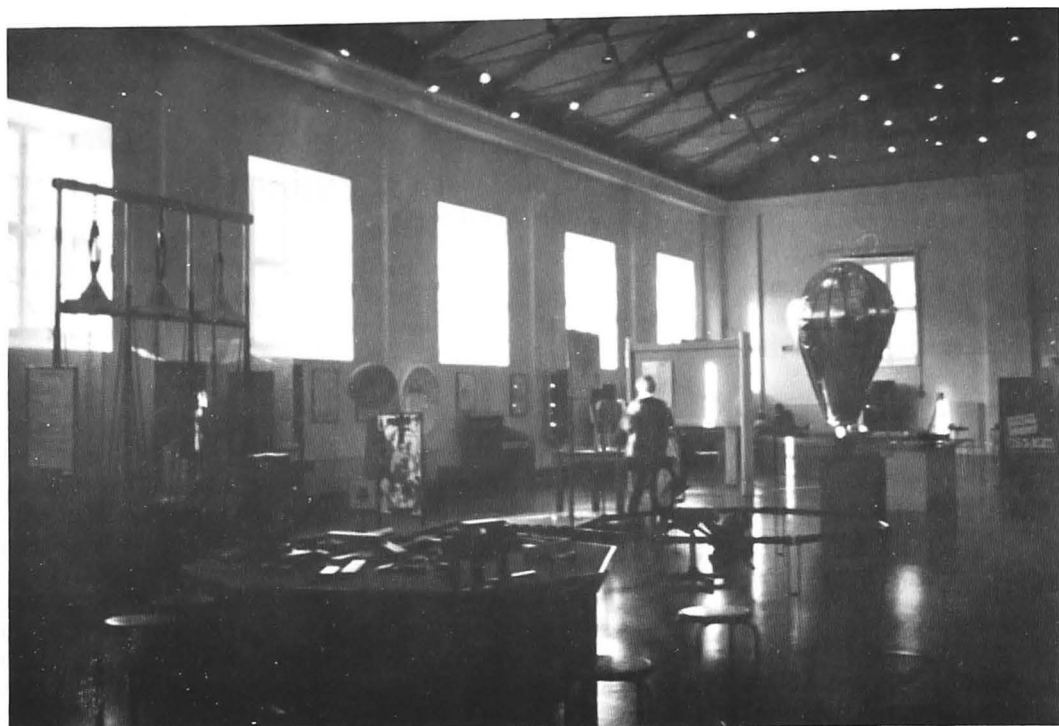


FOTO 1. - Departamentul TEKNORAMA - 50 de tipuri de echipamente sunt la dispoziția copiilor, tinerilor și adulților pentru a descoperi, explora și experimenta unele principii fundamentale.

asupra dezvoltării tehnice și industriale din Suedia, începând cu secolul al XIII-lea, până în prezent. Expoziția servește, de asemenea, ca introducere la celelalte sectoare ale muzeului. Pomindu-se de la epoca Evului Mediu, în care apa și vântul erau principalele surse de energie, se continuă cu dezvoltarea tehnologiei miniere predominante pentru secolul al XVII-lea, cu secolul al XVIII-lea, - secol în care știința și tehnologia încep să înflorească ducând la fundamentarea acestora în secolul al XIX-lea, care devine secolul comunicațiilor. Acesta a fost și secolul în care energia aburului reprezintă o importantă sursă de energie. Renumele suedezilor se răspândește în întreaga lume, datorită unor invenții remarcabile; chibritul suedez (la care fosforul e pe cutie), dinamita lui Alfred Nobel și cheia universală.

De-a lungul secolului al XX-lea, noi invenții apar într-o succesiune rapidă și variatele modalități pentru soluționarea vechilor probleme oferă posibilități pentru noile industrii.

O serie de expoziții, precum "Fierul și oțelul", "Tehnologiile casnice", "Lumea tiparului", "Construcțiile suedeze", "Industria lemnului", "Industria metalurgică", "Chimia", sunt prezentate detaliat în sectoarele destinate acestora, urmând-se cronologia dezvoltării fiecărui

domeniu, utilizările industriale, insistându-se în mod special asupra invențiilor suedeze. Deosebit de atractivă și sugestivă este expunerea în paralel a tehnologiilor de pionierat cu cele moderne.

"Sala mașinilor" este cea mai mare sală de expoziție din cadrul muzeului și, în același timp, deosebit de importantă pentru valoarea obiectelor expuse. Exponatele acoperă o perioadă de aproximativ 400 de ani de dezvoltare tehnologică, de la simple utilaje acționate prin intermediul forței musculare (orologiu învârtit cu mâna, pompă de foc) sau prin puterea apei (roata hidraulică aplicată la acționarea ciocanelor, fierăstraiele și pompa de apă) până la motoarele cu abur, de automobile sau de avioane. Centrul sălii este dominat de cea mai veche mașină cu abur suedeză păstrată, folosită la scoaterea apei din mină. Mașina a fost construită de englezul Samuel Owen³, pe baza principiilor lui James Watt.

Mașina cu abur intră repede în serviciul acționării a tot felul de strunguri, ciocane, pompe, burghie sau alte mecanisme utilizate în atelierelor mecanice, care mai înainte fuseseră dependente de roata hidraulică. Apar noi industrii și dezvoltarea industrială se înscrie decisiv în progresul spre viitor.



FOTO 2. - Tramvaiul electric expus într-un cadru tipic de la începutul secolului.

"Galeria aviației" conține o serie de motoare de avion cu cilindri radiali și în serie și, în final, toate tipurile de motoare cu reacție suedeze marca "Doverm" .

Evoluția transporturilor este ilustrată pornind de la primul scuter, din secolul al XIX-lea, până la modernele biciclete multiangrenate, și de la automobilele cu petrol din anii 1890, la producția industrială suedeză a anilor 1950. De-a lungul timpului, bicicleta își găsește forma cunoscută și la începutul secolului al XX-lea devine un mijloc practic de transport. Sunt expuse modele datând din jurul anului 1905, când sunt utilizate pneurile cauciucate și mișcarea liberă a butucului, modelul clasic în tandem cu motor de motoretă și prima motocicletă datând din 1895.

Istoria automobilului în Suedia începe cu vehiculul cu combustie internă - cu petrol - al lui Gustaf Erikson din 1897. Până atunci, erau deja cunoscute automobilele nemților Daimler și Benz, construite la mijlocul anilor 1880. Pe lângă primul tip de producție din seria T-Ford, se pot găsi și alte mașini de producție suedeză - o mașină de pasageri Scania din 1902 sau un tip Thulin din 1923. Dezvoltarea industriei de automobile după anul 1944 este prezentă cu un tip SAAB 92 din 1952 și un VOLVO PV.444 din 1947.

Sectorul destinat istoriei electricității debutează cu

o serie de experimente didactice de producere a curentului electric (de exemplu, acționarea unui bec cu ajutorul curentului electric produs de o mică cădere de apă - Foto 4) ce sunt la dispoziția liberă a vizitatorilor. Toată istoria cunoscută a producerii electricității (secolele XVI-XX) și transportul acesteia este ilustrată exhaustiv prin intermediul unui număr apreciabil de exponate și modele. Inedită este așa-numita "stradă electrificată", o stradă pavată și puțin luminată, model al anilor 1915. Plimbându-te pe ea poți privi prin ferestrele magazinelor tipice acestei perioade și admira primul tramvai electric, ce a circulat în Stockholm în anul 1901 (Foto 2), montat pe șine, iar la capătul străzii întâlnești un automobil electric din 1919, de 4 persoane (Foto 3). Pășind pe o a doua "stradă electrificată" ești întâmpinat de ferestrele puternic iluminate ale magazinelor moderne ce conțin tot "necesarul" produselor casnice zilnice - produse ce depind de electricitate pentru funcționarea lor.

Precursorul actualului Muzeu al Telecomunicações își are originea în 1853, când a fost fondată Royal Electrical Telegraph Administration. Tot echipamentul telegrafic și accesoriile din vremea respectivă au fost adunate în mod special într-o "colecție de modele" și folosite în scopul utilizării acesteia. Colecția a crescut

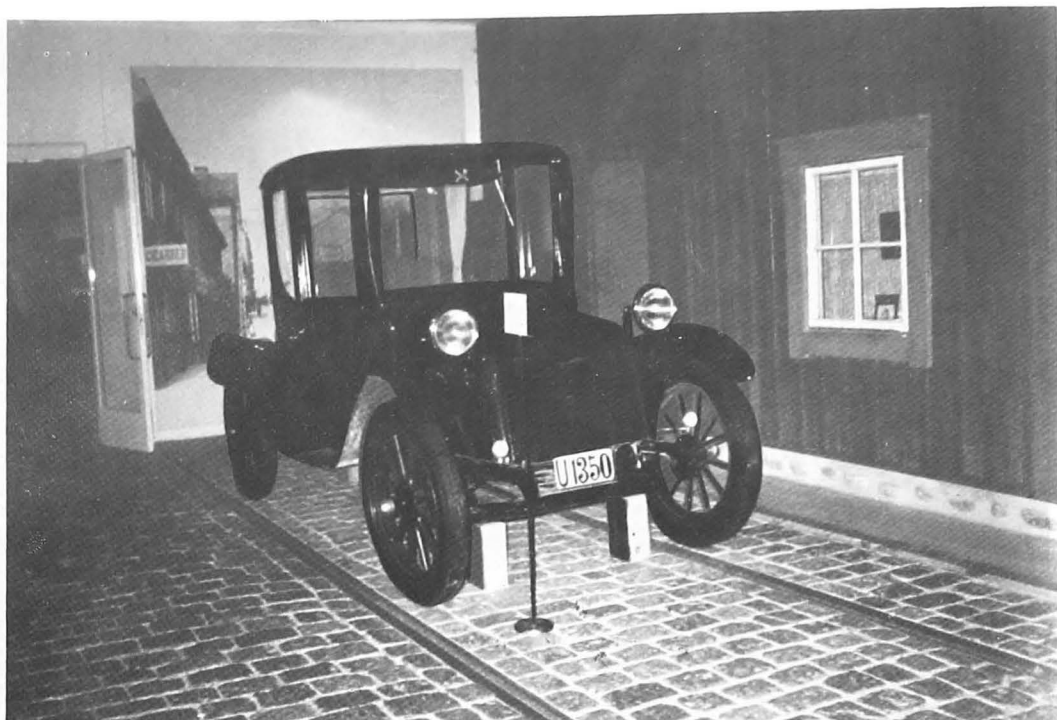


FOTO 3. - Automobil electric, construit în 1919 la Toledo, Ohio, S.U.A., cu baterie suedeză având viteza de 50 km/h

repede, în pas cu dezvoltarea tehnicilor telecomunicațiilor, cele mai vechi expozate căpătând interes istoric. În 1923, colecția cuprindea aproximativ 1800 de piese și fusese arătată până atunci numai presei. Accesul publicului se face în anul 1937, când muzeul era deschis numai duminică; clasele de școală sau alte tipuri de grupuri erau admise și în alte zile. Spațiul neadecvat în care era muzeul în Karlaplan a impus găsirea unui alt spațiu. Astfel, se ajunge la o înțelegere cu Muzeul de Știință și Tehnologie de a se ocupa o clădire liberă, aflată în imediata apropiere a acestuia. După renovarea clădirii, parterul este deschis publicului în 1977, și primul etaj în 1979.

Colecția de bază a Muzeului Telecomunicațiilor acoperă o suprafață de aproximativ 4000 m². Muzeul are, de asemenea, camere pentru proiecții de filme și lectură, o bibliotecă, arhive, ateliere, depozite.

De la o modestă colecție de echipamente electrice-telegrafice, din 1853, Tele Museum s-a extins simțitor, prezentând diversele forme ale telecomunicațiilor. Expozatele muzeului ilustrează întreaga istorie a telecomunicațiilor și evoluția lor de la primele dispozitive primitive de semnalizare până la televiziunea în culori, comunicațiile prin satelit și alte tehnologii înaintate din ultimii ani.

În Suedia, prima linie telegrafică internă a fost montată în 1853, iar în 1854, o linie ce făcea legătură cu continentul (prin intermediul unui cablu submarin). Lars Magnus Ericsson a fost cel care a transformat Suedia într-o națiune a telefoniei. În 1877, se realizează prima legătură telefonică utilizând telefoane magnetice. Primul telefon al lui L.M. Ericsson, din 1878, alături de o serie de modele Bell, constituie perioada de pionierat a obținerii sunetului cu ajutorul electricității.

Istoria dezvoltării telefonului timp de peste o sută de ani este bine documentată în muzeu. Aici se pot vedea primele modele de receptoare din lemn, lemn și tablă, metal, bachelită sau din materiale plastice - modelele "Cobra", "Dialogue" și "Diavox", compuse și cu butoane. Secția de telefonie oferă posibilitatea de a opera telefoanele și tablourile de comandă manuală cu care se poate comunica cu alte sectoare ale expoziției. Aici poți înțelege cum este făcută o legătură telefonică, precum și dezvoltarea rețelei telefonice din Suedia.

Dezvoltarea radiodifuziunii începe în Suedia după anii 1920, mai exact, în 1925, când este înființată Societatea AB Radiotjänst ce asigură transmisii periodice. Evoluția radioreceptoarelor de la primele tipuri cu cristal și cu căști sau cu difuzorul exterior, la piesele mari tip mobilă radio-gramfon foarte populare



FOTO 4. - Tipuri de radio-receptoare din perioada anilor 1930-1940 și 1950-1960.

în perioada anilor 1940-1950 și radioul cu tranzistori stereofonici (Foto 4) reprezintă numai câteva repere ale conținutului expoziției. În paralel, este prezentată și dezvoltarea studiourilor de emisie radiofonică.

În sectorul televiziunii se urmărește evoluția televiziunii de la nașterea sa în Anglia, în 1926, până în prezent. În Suedia televiziunea ia amploare după 1956. Se explică cum operează receptoarele TV, cum este creată imaginea pe ecran și principiul transmisiei televizate. Echipamentele moderne sunt exemplificate prin antene parabolice și transmisii prin cablu, sateliți tehnologici etc.

Obiectele expuse în Muzeul Științei și Tehnologiei reprezintă numai o parte a pieselor deținute de muzeu. Peste 100.000 de obiecte, de la cuie până la avioane complete, sunt păstrate în depozitele muzeului.

Conservarea în muzeu urmărește păstrarea acestora în spațiul destinat expunerii. Un aspect important al conservării îl constituie controlul microclimatului din camerele expoziționale și depozite. Este important ca umiditatea, temperatura și iluminarea să fie la nivelele

cerute. Aerul poluat poate, de asemenea, să cauzeze deteriorări obiectelor și, drept consecință, tot aerul din sălile de expoziție și depozite este filtrat și purificat. Valoarea reprezentată de obiecte implică protecția acestora față de furt și deteriorare. Ca urmare, obiectele expuse sunt astfel plasate încât nu pot fi atinse, fiind protejate și cu sisteme de alarmă.

Neputând fi selecționat întreg echipamentul industrial existent în țată, Muzeul Științei și Tehnologiei din Stockholm este responsabil, în prezent, de conservare "in situ", a unui număr important de vestigii industriale.

NOTE:

1. Ca la majoritatea muzeelor mari din Stockholm, la care proiectarea clădirilor s-a realizat după conținutul patrimoniului, și această clădire a fost proiectată special, adaptându-se la cerințele exponatelor.

2. Clădirea muzeului a fost proiectată de Ragnar Tejorth, având la bază ideile lui Torsten Althin.

3. Samuel Owen a emigrat în Suedia unde a înființat o fabrică destinată producerii de mașini cu abur.

TEODOR PALLADY, PICTOR, DESENATOR ȘI GRAVOR

Încă din decembrie trecut, Muzeul Național de Artă a înnobit "muri" (în expresia poetului național Mihai Eminescu) simezelor sale cu o expoziție de excepție: "Teodor Pallady, pictor, desenator și gravor". Secția de grafică a acestui major depozitar al altitudinilor artistice, plastice, naționale și universale ale țării, sub conducerea competentă a istoricului de artă Dana Bercea, s-a întrecut pe sine în organizarea acestei expoziții, dedicată împlinirii a 125 de ani de la nașterea artistului. Ea cuprindea un număr de 79 ulciuri și 122 piese de grafică. În valoarea expoziției precum și a *Catalogului* găsim elementele de referință pentru a-l putea înțelege pe Pallady. Pe lângă picturile cunoscute este etalată o impresionantă galerie de grafică: desene, gravuri aqua forte, penișe și penișe laviate, tehnici mixte, acuarele și documente în original ale biografiei artistului. Multe din acestea provin de la Cabinetul de specialitate al Academiei Române. "Altitudinile" de care vorbeam mai sus ne-au venit în minte citind într-o notă a agendei din 1944 a lui Teodor Pallady: "*să nu te speculezi pe tine însuși și să te folosești de ceea ce ai dobândit - de experiența ta - pentru a merge mai departe... mai sus, să adaugi ceva în plus la ceea ce ai făcut...: căci privind opera mea aș vrea să spun: ea este la cutare altitudine - acum*".

Desenele de tinerțe ale lui Pallady trădează transformarea psihologică a artistului; autoportretele, ca de altfel și cele în ulci, sunt de o foarte dură sinceritate ceea ce-l demonstrează pe Pallady ca pe un desenator "ab nato".

Substanța senzitivă a temperamentului său, dublată de o veșnică dorință de mai bine, spre sintetism, aparținând unui intelect cenurativ cu sine însuși, denotă, prin schițe, notații, crochiuri, studii, desene, extrem de bogată gamă a procedurilor pe care le stăpânește, înzestrându-l pe fiecare cu resurse proprii. Conturul nu închide forme căci, ca orice desen de mare pictor, el înregistrează discontinuități în grafic.

În monografia sa "Teodor Pallady" prof. dr. Raoul Șorban scria în 1968: "*Pallady arareori era satisfăcut de lucrul său. Chinuit de dorul de a crea imagini așa cum i se conturau în minte, era contrariat de expunerea lor, pe care o credea inferioară închipuirilor lăuntrice, hrănită de substanța întregii sale ființe. Plăsmuită din suflet, din necesitate și tensiune, sub povara confruntării posibilităților cu menirea ce și-o rostise artistul, opera, deși realizată suveran, nu a oferit omului mulțumirea împlinirii pentru că și-o considera o neîncetată devenire și aproximativă*".

Pallady însuși spunea că un tablou este un poem pictural. Trece prin gândul și plăsmuirca artistului - introvertit, ciudat - culorile sale își sublimază valoarea în sine; motivele, și ele nu numeroase, se compun prin fluidul reveriilor în atitudini melancolice, strălucitoare pe retină, în simfonii de o delicateță și pătrundere în pacea sufletului cum puțin pictori români le-au avut. Pentru toate acestea și pentru ce cuvântul nu poate îmbrăca, expoziția a constituit un mare eveniment cultural.

VIORICA NECULA ȘTEFĂNESCU

EXPOZIȚIA "FLORILE PĂMÂNTULUI"

În cadrul artelor decorative, un gen năpăstuit la noi, căci a fost și este puțin practicat, întrucât solicită artistului executant, pe de o parte, un dezvoltat simț al proporției și o mare putere de sinteză în privința imbinării culorilor, iar pe de altă parte implică mari cheltuieli și solicită cel mai adesea un anumit spațiu propriu, este mozaicul.

O prezență timidă în ultimii 50 de ani înregistrează mozaicul cu scene religioase plasate în lăcașele de cult și cel cu teme laice care decorează fațadele, holurile și sălile de recepție ale unor clădiri publice.

Rareori artiștii înclinați spre realizări în această tehnică își îndreaptă atenția spre lucrări care să satisfacă necesități estetice cotidiene ale interioarelor locuințelor moderne ale celor captivați de frumusețea mozaicului.

Printre puținii care și-au dedicat activitatea mozaicului și năzuiește să vină în întâmpinarea cerințelor firești ale admiratorilor acestuia, distingem creația lui Virgiliu Z. Teodorescu. Într-un răstimp de 30 de ani, cu pasiune și perseverență, el și-a împărțit existența deopotrivă între cercetarea istorică, ca arhivist și muzeograf, cu preocupări pentru istoria culturii, în mod special a monumentelor de for public, care i-a asigurat existența și l-a răsplătit cu realizări deosebit de pertinente, și crearea de mozaicuri, care prin valoarea lor artistică îl impun ca o forță de necontestat printre conștrații mozaști.

Expoziția prezentă, a 14-a personală în palmaresul lui Virgiliu Z. Teodorescu, evidențiază câteva trăsături caracteristice personale și calitățile plastice ale realizărilor



Vernisajul expoziției de artă decorativă - mozaic - "Florile Pământului". La microfon, criticul Marin Mihalache, în planul doi, criticul și istoricul de artă Petre Oprea, în stânga, Elisabeta și Virgiliu Teodorescu. 5 iunie 1997, București.

sale, care îi singularizează creația, constituind propria pecete stilistică față de ceilalți.

Mai întâi lucrările lui sunt gândite în forme de mici dimensiuni pentru încadrarea lor firească în interioarele apartamentelor, a logiilor, a balcoanelor, economicoase ca spațiu. Dacă alteori lucrările ținteau să îmbine frumosul cu utilul, însumând unele și un rol funcțional (măsuțe, scaune, scrumiere etc.), acum ele au doar un statut pur decorativ pentru desfătarea vizuală a privitorului.

În al doilea rând, constatăm că arareori întrebuițează materialele specifice procurate de la magazinele de specialitate, folosite curent de mozaiști. El și-a îndreptat atenția spre folosirea cu predilecție a cioburilor, provenind din diverse obiecte deteriorate - farfurii, cești, boluri de porțelan și faianță - precum și a pietrișului. De aici ineditul realizării, datorată fanteziei inepuizabile a artistului. Stimulul creativ nu este datorat unei idei inițiale materializată

ci ineditul materialului folosit, ce-l are la îndemână - culoare, materie, motive ornamentale - este cel care îi excită imaginația.

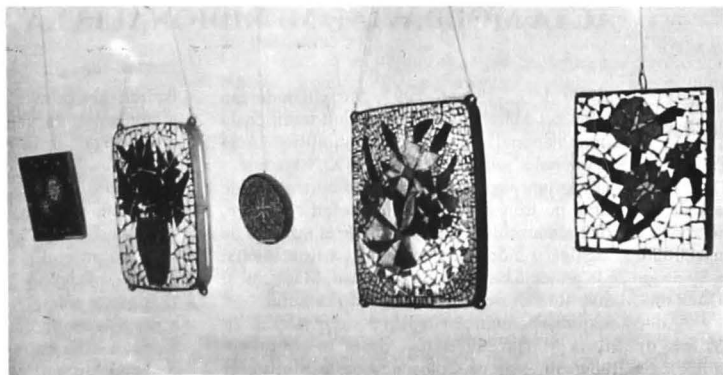
Sensibil la frumosul naturii, atras de suavitatea și coloritul florilor, Virgiliu Z. Teodorescu țintește să le immortalizeze cel mai mult în lucrările lui, cum se întâmplă în expoziția prezentă, intitulată chiar "Florile pământului".

Exponatele înscrise în variate forme circulare, de diverse mărimi, exultă în îmbinări de culori calde ale florilor, în concordanță cu dimensiunile bucăților de material folosit (tăiat în diverse forme) pe fonduri de brunuri de diverse nuanțe.

Dominarea culorilor calde, în împerecheri inedite pentru privitor, îi crează acestuia a stare benefică de liniște și calm.

PETRE OPREA

Panouri cu mozaicuri din expoziția vernisată (fotografii de Alexandru Tănăsescu).



A V-A EDIȚIE A SESIUNII ȘTIINȚIFICE "ARTĂ ȘI ARHITECTURĂ" DE LA ARAD: SECESSION

În zilele de 28-29 mai 1997, la Complexul muzcal județean Arad, s-au desfășurat lucrările ediției a V-a a Sesiunii științifice "Artă și Arhitectură" având drept temă Secessionul.

Au participat istorici de artă, arhitecți, muzcografi din București, Cluj, Iași, Timișoara, Oradea, Deva, Tg. Mureș, Brăila și Republica Moldova ale căror preocupări științifice se leagă de acest stil.

Lucrările s-au desfășurat în plen, dimineața, și, pe secțiuni, după-amiaza și a doua zi.

După deschiderea oficială, conf. dr. Viorica Guy Marica din Cluj-Napoca a prezentat comunicarea: "Originile și ramificațiile unui profil stilistic", lucrare cu caracter general care a trecut în revistă toate formele particulare pe care le-a luat acest stil în diferite țări ale Europei, influențele pe care le-a suferit în contact cu alte curente artistice.

În continuare, istoricul de artă Eleonora Costescu din București a prezentat curentul de idei secesionist promovat la București de gruparea artistică "Tinerimea Română", al cărui mentor a fost pictorul Kimon Loghi.

Pe secțiuni, comunicările prezentate s-au axat fie pe valorificări de piese (Arta plastică), fie pe analiza unor elemente decorative, clădiri sau ansambluri (Arhitectură), toate având ca numitor comun punerea în discuție a acestui stil ajuns la Centenar.

Dintre comunicările din domeniul artei plastice menționăm intervenția muzcografelor de la Muzeul Civilizației Daco-Romane Deva, Doina Antonescu și Doina Ionescu, care, prin intermediul fotografiilor și al diapozitivelor comentate, au prezentat Colecția de sticlărie și metal Secession a muzicului hunedorean, și pe cea a muzcografiei Alice Tămaș de la Muzeul Țării Crișurilor din Oradea, care a vorbit despre "produse 1900" ale fabricii de sticlărie din Beliu (jud. Arad).

Dintre lucrările cu caracter sintetic, interesantă a fost cea susținută de muzcograful Marin Constantin de la Muzeul

Național Cotroceni din București despre legăturile care au existat între "Regina Maria și Tinerimea Română".

Tot în această serie se înscrie analiza publicațiilor arădene ilustrate de epocă, pe care a întreprins-o muzcografa Elena Rodica Colta de la muzeul din Arad, pentru a stabili repertoriul de ornamente pus în circulație de imprimăriile locale după 1900.

La secțiunea de Arhitectură o parte din lucrări s-au referit la vitraliile 1900. Viorica Herdean, de la Muzeul județean Mureș, a prezentat vitraliile Palatului Cultural din Tg. Mureș, Rodica Hărcă, de la Muzeul Țării Crișurilor, vitralii 1900 din Oradea, istoricul de artă Ileana Pintilie, din Timișoara, vitraliile Seminarului teologic romano-catolic din acest oraș.

Muzcografa Ana-Maria Harțușche, din Brăila, a abordat feroneria 1900, iar arhitecta Liliana Roșiu, împreună cu muzcografa Marcela Opreșcu de la Muzeul Banatului, "motivul decorativ al stupului" în arhitectura 1900 din Banat.

Republica Moldova a fost reprezentată de arhitecta Aurelia Carpov care a prezentat "Arhitectura Secession din Cernăuți".

În pauza lucrărilor a fost vernisată expoziția "Centenar Secession", care reconstituie, prin piese de mobilier, vestimentație, pictură și artă decorativă (multe piese fiind produsul unor ateliere arădene), ambianța interioarelor arădene la început de veac.

De asemenea, secția video-film a muzicului a realizat documentarul "Aradul și Arta 1900", care a fost prezentat în final.

Organizatorul expoziției și consultantul științific al filmului a fost muzcograful arădean Gheorghe Lăncușchi.

Ca și în anii precedenți, comunicările prezentate vor fi publicate în volumul "Studii și comunicări, IV", publicația Muzeului de artă din Arad.

ELENA RODICA COLTA

ACTA MOLDAVIAE MERIDIONALIS LA A XIX-A EDIȚIE

În zilele de 22-23 mai 1997, Muzeul județean "Ștefan cel Mare" - Vaslui a găzduit tradiționala sesiune națională de comunicări științifice "Acta Moldaviae Meridionalis", ajunsă la cea de a XIX-a ediție.

În acest an, sesiunea a fost dedicată împlinirii a 540 de ani de la urcarea pe tron a voievodului Ștefan cel Mare, patronul spiritual al muzeului, a 120 de ani de la războiul de neam și câștigării independenței de stat a României și a 80 de ani de la eroicele biruințe de la Mărăști, Mărășești și Oituz din Marele Război pentru reîntregirea neamului.

Au fost susținute comunicări în plen de acad. Alexandru Vulpe, dr. Silvia Marinescu-Bălciu, de la Institutul de arheologie București, Mirecea Coloșenco de la Ministerul

Culturii și Cornelia Apostol de la Muzeul Național de Istorie a României. Participanții la sesiune: muzcografi, arhiviști, profesori de istorie, militari de carieră au fost salutați de către Constantin Popescu - directorul instituției gazdă. Au fost oaspeți ai Vasluiului, muzcografi din Bacău, Bârlad, Botoșani, București, Iași, Huși, Golești, Pitești, Ploiești, Sinaia, Sibiu, Succava și Târgoviște.

Cu prilejul sesiunii a fost vernisată, în sala ARTA a Muzeului județean "Ștefan cel Mare", expoziția documentară "Arc peste timp - 1877-1917" organizată în colaborare cu Muzeul de istorie "Iulian Antonescu" din Bacău, Muzeul "Vasile Pârvan" - Bârlad, Muzeul județean - Botoșani, Complexul Național Muzeal "Moldova" - Iași, Muzeul municipal Huși,

Muzeul de istorie Piatra Neamț, Muzeul Național al Bucovinei - Succava, Muzeul mixt Tecuci.

Expoziția evidențiază aportul Vasluiului și al locuitorilor săi la evenimentele cruciale ale istoriei naționale la care face trimitere, prin ilustrate, obiecte personale, fotografii de epocă și documente fiind evocate figurile legendare ale lui Pençe Curcanul, colonelului Mihail Cristodulo Chercez, marșalului Constantin Prezan.

Prezentarea expoziției a fost făcută de Viorica Cristea, director adjunct, și Adriana Tibulcă, muzograf la Secția de istorie modernă și contemporană. A urmat vizitarea expoziției medalion "Emil Condurachi" (1912-1987) autori: Viorica Cristea și Familia Simion și deschiderea expoziției de artă plastică "Ritm-culoare" cu piese din colecțiile Muzeului de artă vizuale Galați a cărei prezentare a fost realizată de Doina Rotaru,

muzograf de artă de la instituția muzicală vasluiană.

După-amiază lucrările sesiunii s-au desfășurat în cadrul a trei secțiuni: Secțiunea de istorie veche, arheologică și istorie medie; Secțiunea de istorie modernă și contemporană și Secțiunea de istoria culturii. Comunicările prezentate în secțiuni au stârnit interesul participanților și dezbateri fructuoase.

În ziua a doua a sesiunii a fost organizată o excursie documentară în județ. A fost vizitat ansamblul arhitectural neogotic al Mănăstirii Florești, obiectiv aflat în restaurare pe listele prioritare ale Ministerului Culturii. Frumusețea zărilor de mai, peisajul absolut superb și atmosfera de pace spirituală degajată de dantelăria pietrei sculptate îmbinate cu glasul pătrunzător al preotului Ezechiel au făcut ca a XIX-a sesiune, sesiunea Muzeului Județean "Ștefan cel Mare" să poată fi considerată o reușită deplină în peisajul manifestărilor muzeale de acest gen.

VIORICA CRISTEA

MUZEUL SĂTESC - REALITATE ȘI PERSPECTIVĂ

Muzeul este o instituție specializată în cercetarea științifică, cunoașterea și valorificarea complexă a patrimoniului cultural pe care îl deține. El trebuie să fie o instituție vie, dinamică și cât mai strâns legat de public.

Muzeele sătești își axează expozițiile, în special, pe obiecte de etnografie, urmate de cele de interes istoric, numismatic, arheologic și carte veche bisericăscă. Predomină obiectele de uz casnic și gospodăresc, unelele de industrie casnică și agropastorale, costumele populare originale (pe vârstă). În aceste muzee apar și unele unelte ale meșteșugarilor din localitatea respectivă ieșite din uz (de lămpărar, coșocar, olar etc.) datorită renunțării la meșteșug. Alături de aceste exponate mai-sus menționate, în muzeele sătești se mai pot vedea covoare țesute la război, țesături pentru împodobirea interiorului țărănesc (chindec, ștergare, părcelare), ceramică populară (blide și canace), icoane pe sticlă, în special din centrele de iconografi din Țara Făgărașului (Arpaș, Cârjișoara și Făgăraș), dar și din Șcheii Brașovului sau Mărginimea Sibiului. Unce muzee sătești au chiar reconstituite interioare de casă țărănească din satul respectiv. Un muzeu aparte, între aceste muzee sătești, este cel din satul Bucium, înființat prin strădaniile și pasiunea inginerului Gheorghe Radocca. Aici se întâlnesc piese adunate de pe întreg teritoriul românesc, în special piese aparținând colecțiilor de etnografie, constituind din acest punct de vedere un fel de muzeu național.

Gheorghe Radocca, acest iubitor și animator de cultură și artă populară, caracterizând muzeul în general, spunea că acesta este o "oglinză a spiritului, a frumosului și adevărului, a dragostei și dăruirii colecționarilor".

Foarte multe dintre muzeele sătești au fost înființate de către colecționari particulari, de către învățători, profesori, proci pasionați care, cu mult efort și chiar cheltuială, au salvat cât au putut din cultura populară, care dispare de la o zi la alta.

Aceste muzee (de fapt niște expoziții - depozite) au fost aglomerate într-una, două sau chiar trei încăperi ale caselor lor, sau în unele case libere, în cadrul școlilor, al căminelor culturale sau case parohiale, de pe lângă biserici.

Punctele muzeistice din cadrul sau de la căminele culturale, din timpul epocii de tristă amintire, erau - în majoritatea lor - muzee "de hârtic", realizate ad-hoc la îndrumarea și după "indicațiile prețioase" ale secției de propagandă. Nu aveau o tematică bine definită, dispuneau de câteva piese originale, fără a respecta vreun principiu al etalării sau conservării științifice. Aproape toate școlile

din zonă au avut organizate puncte muzeistice sau muzee de colecție, dar demn de amintit sunt cele de la Comăna de Jos, Breaza de la Drăguș, Viștea, Perșani, Hârșeni și a. Acestea demonstrează bogăția de valori culturale ale Țării Făgărașului și faptul că zona mai dispune încă de un patrimoniu cultural virtual care trebuie salvat. Merită a fi amintite și muzeele memoriale "Badea Cârțan", din Cârjișoara, și "Gheorghe Șincai" din Șinca Veche, acesta din urmă înființat de fundația cu același nume.

Muzeele sătești se confruntă în prezent cu multiple probleme: a spațiului, a personalului de specialitate, nu se respectă nici cele mai elementare norme muzeistice de etalare sau de conservare. Multe piese sunt bolnave, altele trebuiesc restaurate și, în general, este indispensabilă asistența de specialitate. De aceea, este necesar ca aceste muzee sătești care mai există sau care se vor mai înființa să se afle sub patronajul celor mai apropiate muzee specializate care să asigure asistența de specialitate adecvată în buna funcționare și realizare a scopului pentru care au fost organizate.

Este datorită și a fundațiilor culturale existente, și în special a fundației culturale "Negru Vodă" și a asociației "ASTRA", de a înființa, reînființa și revigora asemenea muzee sătești, ceea ce ar fi o continuitate a activității culturale a acestor societăți.

Prin însăși titulatura de *muzeu* aceste focare de cultură la sat trebuie să fie mai strâns legate de public, cu o activitate vie și deschise către oricine vrea să le viziteze și nu cu obloanele trase și zăvorâte. Nu numai că la aceste muzee nu se ține nici o evidență a numărului de vizitatori, dar la multe dintre ele nu există nici inventare generale sau pe colecții.

Pentru ca aceste muzee sătești existente, sau care se vor înființa, să fie viabile și cu o activitate eficientă, ele trebuie să se afle, în permanență, sub directă îndrumare și sprijinire de către Muzeul Țării Făgărașului, Fundația culturală "Negru Vodă" și Despărțământul "ASTRA" din Făgăraș.

GHEORGHE DRAGOTĂ

NOTE:

Acest material a fost prezentat la Seminarul Internațional "Satul românesc la sfârșit de secol XX", Secțiunea I, Făgăraș, 15-17 august 1996

UN VOLUM DEDICAT PROFESORULUI GHEORGHE FOCȘA

În "Editura Museion" a apărut, de curând, volumul GHEORGHE FOCȘA (1903-1995). O VIAȚĂ DE MUZEOGRAF, semnat de dr. IOAN GODEA.

Volumul are structură aparte impusă de documentația folosită. Meritul autorului este acela că a lăsat documentele originale să vorbească despre marea personalitate a aceluia care a fost unul din stâlpii etnologiciei și ai muzeografiei etnologice românești - profesorul GHEORGHE FOCȘA.

Cum după decesul profesorului, la rugămințile noastre insistente, nici unul dintre colegii de la Muzeul Satului nu a vrut să ne scrie o *Evocare* a celui dispărut, sub scuza alcătuirii volumului pe care îl prezentăm, ne permitem să cităm din acesta pasaje pe care le considerăm edificatoare în conturarea personalității lui GHEORGHE FOCȘA.

După o scurtă introducere, volumul cuprinde următoarele capitole: *Autobiografie; Repere biografice: Dimitrie Gusti despre Gheorghe Focșă; Gheorghe Focșă despre Dimitrie Gusti; Acte, scrisori, documente; File de jurnal; Preocuparea de o viață - Muzeul Satului; Bibliografie selectivă; In memoriam; Ilustrații și hărți.*

Din *Autobiografie*, reproducem:

"Născut la 15 oct. 1903, în Râșcani-Șuletea, Tutova, din părinți țărani, agricultori mijlocași. Tatăl decedat în război la 1917, mama rămasă văduvă cu 6 copii mici. Școala primară în satul vecin Jigălia și satul natal (1911-1916), liceul și

bacalaureatul la Huși, clasificat întâi (1919-1920).

Licența și Doctoratul în Filologie și Litere la Universitatea din București, «Magna cum laude» - 1947.

Toată activitatea școlară stingherită din cauza greutăților materiale, complicate prin căsătorie timpurie, cu patru copii.

N-am fost înscris în nici un fel de grupare sau partid politic. Sindicalist din 1947."

Din capitolul *Repere biografice*:

"1934-1939. Conducător al echipei studențești care (sub auspiciile Fundației Regale) a lucrat pentru ridicarea culturală a satelor din Țara Oașului (Moșișeni), Maramureș (Cuhea) și Oltenia (Dioști), cu realizări remarcabile pe plan material - drumuri, poduri, cămine culturale, școli, plantații de pomi, organizarea de cooperative - și pe plan social și cultural într-un mediu cu peste 70% analfabeți.

Atitudine progresistă și democratică - el însuși fiind un exemplu la munca fizică și intelectuală totodată.

La 1 iulie 1948, este recunoscut ca director al Muzeului Satului, printr-o decizie a Ministerului Artelor și Informațiilor. La 5 februarie 1948, fusese numit director de Fundație Culturală printr-o adresă semnată de G. Ciolac, director administrativ....."

"A funcționat ca cercetător la secția de artă populară a Institutului de Istoria Artelor al Academiei între anii 1950-1962,



Prof. Gheorghe Focșă oferind explicații unui grup de participanți străini și români la prima Conferință europeană a muzeelor în aer liber - 1966, București



Prof. Gheorghe Foça alături de alți specialiști de valoare ai muzeologiei etnografice românești - Cornel Irimie, Nicolae Ungureanu, Viorica Pascu, Boris Zderciuc, Vasile Novac - la Sesiunea Sfatului științific al Muzeului Tehnicii Populare din Dumbrava Sibiului (devenit ulterior Muzeul Civilizației Populare Tradiționale "ASTRA") din anul 1971

fiind și membru al Consiliului științific al acestui institut începând din anul 1962.

În aceste calități a efectuat numeroase cercetări de teren atât în cadrul Muzeului Satului, cât și al catedrei la care a funcționat și al Institutului de Istoria Artei.

Prin aceste cercetări a realizat Muzeul Satului ca un muzeu etnografic permanent. A îndrumat tineretul universitar să acorde atenție cercetării concrete și cunoașterii aprofundate a culturii tradiționale a poporului nostru....."

"Gheorghe Foça a participat la alcătuirea unor expoziții pavilionare organizate în cadrul și ca urmare a cercetărilor monografice efectuate la sate în anii 1934-1935, precum și la alcătuirea celei dintâi expoziții în aer liber a Muzeului Satului în anul 1936. A adus atunci gospodăria din Moșișeni din Țara Oașului, cu 4 construcții și 360 de obiecte diferite în inventarul său, alcătuind un valoros și original monument de arhitectură populară".

"În primăvara anului 1937, a realizat o colecție de 350 de obiecte etnografice din Țara Oașului: piese de mobilier, unelte de muncă și vase din lemn, țesături, port, ceramică, icoane pe sticlă etc., deosebit de prețioase și originale, care au fost inte-

grate ca un ansamblu de interior de locuință jărănească în cadrul Pavilionului Românesc din Expoziția internațională de la Paris (1937) și de la New York (1939), al căror comisar a fost prof. Dimitrie Gusti. În anii 1936-1938, a elaborat și a propus o tematică pentru dezvoltarea expoziției Muzeului Satului ca un adevărat muzeu permanent al culturii noastre populare....." "Începând din anul 1948, când i s-a încredințat direcția acestei instituții, a pus la temelie muzeului o nouă bază științifică și printr-o colecție de monumente, complexe identificate, prin cercetări etnografice sistematice și printr-o selecție după criterii științifice riguroase (istoric, geografic, tehnic, social și estetic) a realizat aici o sinteză care cuprinde construcții autentice și alte obiective expuse în aer liber, cu 20000 obiecte etnografice în inventarul lor....."

"Gheorghe Foça a contribuit, teoretic și practic, la dezvoltarea rețelei de muzee etnografice din România și din alte părți ale lumii".

Lista cărților, studiilor și articolelor publicate de Gh. Foça, prezentată în volum, cuprinde un număr de 87 de titluri și șapte filme etnografice. Remarcăm, faptul că opt articole au fost publicate



Prof. Gheorghe Foça alături de alți specialiști etnologi la o dezbateră privind Muzeul în aer liber de la Sighetu Marmației, în anul 1981 (când profesorul era deja pensionar)



Prof. Gheorghe Focșa
în juriul unui concurs dedicat
tinerilor organizat de Muzeul
Satului în anul 1981



Prof. Gheorghe Focșa
în mijlocul creatorilor
populari la o dezbateri
organizată în anul 1984



Chiar și în condiții aspre de frig,
prof. Gheorghe Focșa era
invitatul de onoare al
vernisaajelor. Imagine de la
vernisaajul expoziției "Cămașa
femeiască", din anul 1984



Prof. Gheorghe Foça
era un invitat de onoare
al sesiunilor științifice
ale Muzeului Satului -
imagine din anul 1985



Prof. Gheorghe Foça
în mijlocul participanților
la "Întâlnirea fiilor Țării
Făgărașului" în anul 1988

în "Revista Muzeelor" și că ultimul articol menționat în *Listă - Muzeul Satului din București, tezaur inestimabil de cultură și creație românească* - a apărut tot în publicația noastră în anul 1978.

Domnul dr. IOAN GODEA, dispunând de un material documentar bogat și variat, nu a considerat necesară consultarea modestei fototeca a "Revistei Muzeelor". Dacă ar fi făcut-o, ar fi găsit în ea unele imagini care meritau să fie prezentate în volum dacă tot s-a acordat spațiu pentru o ilustrație aparte. De asemenea, un număr mare dintre aceste fotografii contrazice afirmația (dacă ea aparține "ad literam") a profesorului Foça, cuprinsă în volum: "*De la pensionare până în decembrie '89, am avut parte de o baniță de tristețe. În muzeul pe care-l confundam cu viața mea, nu eram invitat decât rareori..... Erau unii care se uitau chiorăș la mine și nu știam de ce.....*" Prin imaginile pe care le publicăm dovedim contrariul. FOCȘA a fost iubit și apreciat de foștii colaboratori, de specialiști în domeniu, de creatorii populari etc. Nu trebuie uitat faptul că foarte mulți oameni în vârstă se simt marginalizați chiar dacă în realitate nu este așa. De multe ori, tinerii, deși îi iubesc și îi

apreciază pe cei de vârstă a treia, nu știu să se poarte cu ei.

Volumul GHEORGHE FOCȘA (1903-1995). O VIAȚĂ DE MUZEOGRAF, un adevărat omagiu adus de dr. IOAN GODEA, aceluia care a slujit cu un devotament ieșit din comun Muzeul Satului, trebuie apreciat ca o reușită atât pentru datele pe care le oferă cât și pentru modul în care a fost conceput: un volum de documente care vorbesc de la sine despre cel evocat. Mai mult, utilizând documente semnate chiar de prof. GHEORGHE FOCȘA, cititorul are senzația că cel omagiat a colaborat nemijlocit la alcătuirea volumului. Gestul dr. IOAN GODEA de a edita un volum dedicat profesorului GHEORGHE FOCȘA merită toată aprecierea muzecografilor români. Pomind de la acest gest "Revista Muzeelor" își propune ca pe baza materialului fotografic de care dispune să aducă în atenția cititorilor săi și alți muzecografi-specialiști care s-au dedicat dezvoltării muzecologiei românești și care după pensionare au fost "uitați" de generațiile mai tinere. Este momentul să acordăm cinstire aceluia care au lăsat în urma lor un bogat patrimoniu și o experiență muzecografică valabilă, în multe privințe, și astăzi.

ANGHEL PAVEL

Prima decadă a lunii ianuarie a anului 1996 ne-a adus trista veste a dispariției uneia dintre cele mai reputeate cercetătoare ale artei populare, adevărată DOAMNĂ a etnografiei românești - ELENA SECOȘAN.

Este a treia durcuroasă pierdere pentru știința etnografică românească, aceasta succedând plecarea dintre noi a ilustrului reprezentant al aceleiași generații de "dăruiți" științei și profesionalismului, GHEORGHE FOCȘA (director fondator al Muzeului Satului din București, în 1936), și a cercetătorului BORIS ZDERCIUC, sociolog și etnolog, care a slujit cu competență aceeași instituție (în calitate de șef de secție). Toți trei făceau parte din generația interbelică și postbelică, care a cunoscut anii grei ai formării unei discipline românești noi, anii de vicisitudini ai propriei lor formări, la răpsântii de istorie, ani de împliniri, ca oameni de știință, devenind, în același timp, mentorii unei noi generații de etnologi.

Născută în zorii acestui veac (1900), într-o familie de intelectuali din Sângeorz (zona Bistrița) - a trăit în fiecare moment al inerenței sale evenimente folclorice, fapte, cutume, tradiții care i-au stat întreaga viață la temelie cercetărilor sale.

După absolvirea școlii, viața și căsătoria i-au întemeiat cămin în altă zonă a țării, în Banat, unde are prilejul de a studia și de a se forma alături de echipele sociologice constituite de Dimitrie Gusti, pentru elaborarea monografiei satului bănățean Sârbova.

În cadrul acestor echipe, ea se specializează în arta texturilor, arta scoarțelor românești, portul popular. Meticulozitatea cercetării și colecționării a mii de piese de artă populară își pun amprenta asupra formației sale științifice pentru întreaga viață.

În urmă cu 35 de ani (când am cunoscut-o, cu fiind tânără muzcografă la Muzeul Banatului din Timișoara) ELENA SECOȘAN înzestra instituția bănățeană cu o mare colecție de catrințe, oprege, cepse de o valoare inestimabilă, patrimonială. Muzeul de artă populară din Constanța îi datorează și el o colecție de covoare românești, de excepție, iar numeroase alte instituții muzeale din țară indică la loc de cinste în inventarele lor donații, înzestrări, manuscrise, fișe de teren în arhive - datorate vredniciei și altruismului aceleiași cercetătoare.

Lucrând mulți ani la "Muzeul de Artă Populară" din București, apoi la "Institutul de relații cu străinătatea" (Secția expoziții), ELENA SECOȘAN a purtat mesajul științific al etnografiei românești departe, peste hotare, remarcându-se prin probitatea științifică și seriozitatea de reprezentant a unei lumi carpatice puțin cunoscută la dimensiunile reale, istorico-etnografice.

A fost membră a numeroase comisii naționale de atestare și de omologare a creației populare, corectând cu aviditate, lucrând cu energie și vitalitate neostenite, stimulatoric. Cu cât optimism și idealism îmi scria la 87 de ani (în 20 ianuari 1987!): "*Mă bucur că în anul acesta vom lucra împreună în Comisia Republicană pentru omologarea creației populare... până atunci ne mântuim restanțele ce le avem cu lucrările personale din 1986... lucrez acum în județele Harghita, Gorj și în continuare în alt «jef», Hunedoara, unde am trecut de la Pădureni la Țara Hașegului*".

Neobosită, preferându-și pașii și nopțile neodihnei, dintr-o regiune etnografică în alta, a scris mult, a scris bine, individual sau în colaborare (cu alte personalități marcante ale etnografiei românești), toate lucrările sale rămânând în "bibliografia de căpătâi" și de referință. Trei constante definesc cercetările sale: veridicitatea fenomenelor prezentate (datorită probității sale științifice și profesionale), acuratețea exprimării (prin rigoarea și organizarea materialului), plasticitatea relevării fenomenelor (prin structuri, forme, elemente decorative, cromatică constatate, relevate, "încălzite" de sufletul său profund atașat artei populare românești).

Mereu presată de implacabila trecere a vremii, ne îndemna în scrisorile sale calde, amicale: "*Trebuie să ne grăbim cu toții până mai găsim ultimele vestigii etnografice care dispar în vâzului nostru... ar trebui să milităm mai temeinic cu un apel la forurile competente pentru condițiile necesare cercetărilor pe teren și publicării materialului...*". Și acest strigăt încurajator ne venea de la un om care era în pragul celui de al nouălea deceniu de viață, când pleoaple altor nonagenari se închid în uitare!

La 90 de ani aveam planuri de publicare, de cercetare, de colaborare, făcându-ne să ne rușinăm de latența noastră, de descurajarea și blazarea pe care nu știam uncori să ni le înfrângem în fața imobilității sociale și a "zidului" care ne împărțea viețile, ne decupa destinele, ne împiedica arzătoarele visuri.

Cei care i-am fost aproape și am iubit-o nu-i vom uita luminile albastre, vii ale ochilor ei care străluceau încurajându-ne și arătându-ne ce este frumos, demn, util să facem din viața noastră! Nu vom uita cântecelul pe care-l îngăna cu atâta dor de plăsurile natale și de un apus suspin pentru Emil Rebrennu (croul "Pădurii Spânzuraților") pe care nu era fată din locurile Năsăudului, să nu-l fi iubit: "*Tu nu vrei, tu nu vrei/ Badeo să mă iei...*".

Au luat-o dintre noi, plăsurile veșniciei... S-a stins ceva mai devreme decât veacul cu care s-a născut, retrăgându-se discret, onest, așa cum a trăit. Va rămâne însă în sufletele noastre ca un senin îndemn de a ne împlini nobila datorie cu care ne-am împovărat.

DR. MARIA BOCȘE

SUMAR ● SUMMARY

- 3- **CONSTANȚA MOISESCU**, Probleme privind aplicarea legii nr. 8/1996 în activitatea muzeelor ● Matters concerning the enforcement of Law No. 8/1996 in museum activity
- 6- **DR. ALEXANDRU LIGOR**, Legea Arhivelor Naționale și muzele ● The Law of the National Archives and the museums

MUZEE ● EXPOZIȚII

- 8- **VIORICA GABRIELA POP**, Bresle transilvănene - secolele XIV-XX (comentariu de expoziție) ● The Transylvanian guilds between the XIVth and XXth centuries (Exhibition comments)
- 14- **VICTOR SIMION**, Expoziție eveniment la Muzeul Național de Artă al României ● A special exhibition at the Romanian National Art Museum

EVIDENȚĂ ● RESTAURARE ● CONSERVARE

- 17- **MILICĂ DINCĂ**, Organizarea și funcționarea filoteceii Muzeului Literaturii Române din Iași ● The organization and the functioning of the Film Library of the Romanian Literature Museum in Iassi
- 20- **MARIA LUNGU**, Conservarea, restaurarea și punerea în valoare a pavimentului roman cu mozaic de la Constanța ● The preservation, the restoration and the revaluation of the mosaic Roman pavement in Constantza

PATRIMONIU ● CERCETARE

- 26- **ARISTIDE ȘTEFĂNESCU**, Cercetări privind biserica Mănăstirii Sărindar ● Research of the church of Sărindar Monastery in Bucharest
- 31- **ANATOLIE TEODOSIU**, Documente referitoare la constituirea galeriei de tablouri a Regelui Carol I ● Documents about the foundation of the Painting Gallery of King Carol I
- 35- **MARIA BUCUR**, Ștergarul în colecția Muzeului Etnografic din Târgu Mureș

- 48- **MIRCEA DUMITRIU**, O scrisoare inedită adresată de Ion Heliade Rădulescu lui Gheorghe Chițu, primarul Craiovei ● An unpublished letter written by Ion Heliade Rădulescu to Gheorghe Chițu, mayor of Craiova
- 51- **CORNEL TATAI-BALTĂ**, 250 de ani de la înființarea tipografiei de la Blaj. Circulația cărților românești vechi imprimate la Blaj ● 250 years since the foundation of the printing house in Blaj. The circulation of old Romanian books printed in Blaj

ISTORIA MUZEOGRAFIEI

- 54- **ELENA PLOȘNIȚĂ**, Muzece bisericesti în Basarabia ● Churches museums in Basarabia

MUZEE DE PESTE HOTARE

- 62- **DR. IOAN GODEA**, Aspecte ale arhitecturii și realizări muzeografice din Irlanda de Nord
- 67- **ING. CAMELIA CRISTOFOR**, Muzeul Național de Știință și Tehnologie din Stockholm

VIAȚA MUZEALĂ

- 72- **VIORICA NECULA ȘTEFĂNESCU**, Teodor Pallady, pictor, desenator și gravor
- 72- **PETRE OPREA**, Expoziția "Florile Pământului"
- 74- **ELENA RODICA COLTA**, A V-a ediție a Sesiunii Științifice "Artă și Arhitectură" de la Arad: Secession
- 74- **VIORICA CRISTEA**, Acta Moldaviae Meridionalis la a XIX-a ediție
- 75- **GHEORGHE DRAGOTĂ**, Muzeul sătesc - realitate și perspectivă

EVOCĂRI

- 76- **ANGHEL PAVEL** - Un volum dedicat profesorului Gheorghe Focea
- 80- **DR. MARIA BOCȘE**, Elena Secoșan (1900-1996)

