

# MUZEUL ÎN SECOLUL AL XIX-LEA, INSTITUȚIE A MEMORIEI COLECTIVE ȘI FENOMEN DE CONȘTIINȚĂ SOCIALĂ

Gherghina Boda-Ghena

Pornind de la definiția muzeului, putem afirma că, în sens restrâns, muzeul este instituția permanentă creată cu scopul de “conservare, cercetare, punere în valoare prin diverse mijloace și mai ales expunere, pentru încântarea, instruirea și educarea publicului, a colecțiilor de obiecte de interes artistic, istoric, științific și tehnic”<sup>1</sup>, mijlocul instituțional activ, științific și cultural-educativ cel mai înaintat de păstrare a operelor culturale, materiale și spirituale ale trecutului, pe cât posibil în forma lor originală, ca unul dintre mecanismele sociale obiective cele mai eficiente ale memoriei colective<sup>2</sup>. În sens larg, muzeul include toate instituțiile care colecționează și păstrează bunuri culturale (picturi, sculpturi, ceramică, tapiserii, cărți, unelte, arme, monede, mobilier etc.), cu ajutorul și prin intermediul cărora desfășoară o intensă activitate științifică și cultural-educativă.

În antichitatea greco-romană, însă, muzeul era un sanctuar al muzelor, un templu închinat artelor și științelor, locul de întâlnire al filosofilor și învățaților, având totodată și rolul de instituție superioară de învățământ și cercetare. De-a lungul timpului, numărul muzelor a variat, fiind când trei, când șapte, fixându-se în perioada clasică, dar mai ales în cea elenistică, la nouă. Fiecare muză era înzestrată cu trăsături proprii, reprezentând un domeniu bine stabilit, astfel: *Clio* era muza istoriei; *Euterpe*, muza muzicii; *Thalia*, muza comediei; *Melpomene*, a tragediei; *Terpsichore*, a dansului; *Erato*, a elegiei, *Polymnia*, a poeziei lirice; *Urania*, a astronomiei; *Caliope*, a elocinței și poeziei eroice. Genealogic, muzele erau fiicele lui *Zeus* și ale *Mnemosynei*, zeița memoriei<sup>3</sup>.

Așadar, relația dintre muze și muzeu nu se reduce la o simplă, aparentă asemănare de nume, ci este mult mai profundă, mai adâncă, vizând intimități nebănuite. Referindu-se la originea muzelor, Hegel afirma că „naiadele sau izvoarele constituie începutul din afară al muzelor”<sup>4</sup>. Acestea posedau darul de a cânta totul, începând cu apariția lumii, geneza zeilor, nașterea umanității. Astfel, trecutul ne este dezvăluit, el însemnând mult mai mult decât antecedentul prezentului, el fiind chiar izvorul său<sup>5</sup>.

De-a lungul timpului, gândirea greacă a ridicat o serie de probleme filozofice dintre cele mai serioase, o parte dintre ele vizând și domeniul muzeologiei. Astfel, mitul *Mnemosynei* și al muzele se regăsește atât în antropologia filozofică, cât și în psihologie, filozofia culturii și a istoriei iar prin intermediul acestora, în muzeologie, în sensul ei autentic de știință a muzeelor. Aici este relevat rolul memoriei în apariția și dezvoltarea conștiinței, atât a celei individuale, cât și a celei sociale, precum și rolul acestora în activitatea muzeistică.

I. Meyerson, într-un studiu asupra memoriei, sublinia faptul că memoria, prin ceea ce are deosebit, reprezintă o invenție dificilă, o cucerire progresivă de către om a trecutului său individual, după cum istoria este pentru grupul social cucerirea trecutului

<sup>1</sup> L'organisation des musées. Conseils pratiques, vol. IX, seria “Musées et monuments”, Paris, 1959, p. 31.

<sup>2</sup> Herseni, T., Muzeul, fenomen de conștiință socială, Revista Muzeelor nr. 3, București, 1965, p. 230

<sup>3</sup> Ibidem, p. 228.

<sup>4</sup> Hegel, G. W. F., Prelegeri de filozofie a istoriei, 1968, p. 228.

<sup>5</sup> Vernant, J. P., Mit și gândire în Grecia antică, 1995, p. 141.

său colectiv<sup>6</sup>. În panteonul grecilor figurează o divinitate care poartă numele unei funcții psihologice și anume Mnemosyne, adică Memoria. Louis Gernet relevând valoarea Mnemosynei în civilizația antică greacă, între secolele XII – VIII î. Hr., arăta că puterea de rememorare era o cucerire pur orală, des uzitată înaintea răspândirii scrisului<sup>7</sup>. Sacralizarea Mnemosynei marchează tocmai valoarea ce îi era conferită de acea societate. În întâmpinarea acestui fapt vine și explicația existenței funcției de mnemon, oferită unui individ care avea sarcina sacră de a păstra amintirea trecutului intactă, inițial în vederea unei decizii de justiție, cu timpul cunoscând extensii și în alte domenii ale vieții sociale. Această funcție se baza, în acea vreme când nu exista încă scrierea, pe încrederea în memoria individuală, omul fiind considerat o adevărată „arhivă” vie. În legendă, mnemonul apare ca slujitor al erorilor, el având sarcina de a-i aminti mereu stăpânului său consemnul divin după care uitarea aduce cu sine moartea<sup>8</sup>. Ni se relevă, astfel, importanța deosebită conferită memoriei de către indivizii acelei epoci istorice, rolului său de păstrătoare a „tezaurului” spiritual colectiv, a trecutului colectivității. Uitarea acestui „tezaur” colectiv era echivalentă cu moartea spirituală a colectivității. Putem afirma chiar că, odată cu apariția funcției sociale a mnemonului, societatea conștientizează existența memoriei colective, comune.

Conform mitologiei grecești, Mnemosyne era o zeiță titanidă, soră a lui Cronos și Okeanos, mamă a Muzelor, al căror cor îl conduce și cu care, uneori, se confundă. Ea patronează darul poetic. Interpretul Mnemosynei, posedat de Muze, este poetul, așa cum profetul, inspirat de zeu, este purtătorul de cuvânt al lui Apolo. Aedul și profetul au în comun darul de „a vedea”, privilegiu pe care l-au plătit foarte scump, cu propria lor vedere. Orbi în fața luminii, ei văd însă invizibilul. Zeul care îi inspiră le dezvăluie, într-un fel de revelație, realități care scapă privirii umane. Această dublă vedere se concentrează în special asupra acelor părți din timp inaccesibile muritorilor și anume trecutul și viitorul. Mnemosyne împărtășește aleșilor săi știința sau înțelepciunea, *sohpie*, care este o „autoștiință de tip divinatoriu. Mnemosyne știe și cântă tot ceea ce a fost, tot ce este, tot ce va fi”<sup>9</sup>.

Se presupune că deprinderea artei poetice pune un accent deosebit pe exercițiile mnemotehnice, în special pe recitarea pe de rost a unor bucăți foarte lungi. O asemenea informație ne-o dă Homer în invocația către Muze, care introduce o enumerare interminabilă de nume de oameni, ținuturi, popoare, cunoscută sub numele de *Cataloge*. Aceste liste aveau, de fapt, rolul de a fixa și de a transmite mai departe repertoriul cunoștințelor care permiteau colectivității să-și descifreze trecutul. Ele constituiau, într-un fel, arhivele unei societăți, arhive pur legendare.

Strâns legată de Mnemosyne ne apare zeița uitării, *Lethe*. Pe aceasta o găsim prezentă la oracolul din Lebadea, unde era mimată în peștera lui Trophonius o coborâre în Hades și unde apare alături de Mnemosyne, formând un cuplu de puteri religioase complementare. Conform mitologiei antice, înainte de a pătrunde în Hades, sufletul mortului, după ce era supus unor ritualuri de purificare era dus lângă două izvoare numite *Lethe* și *Mnemosyne*. Bând din primul, el uita totul despre existența sa umană și asemeni unui mort, intra în *Întuneric*. Conștiința îi era astfel mutilată, ruptă de trecutul ei, redusă la o existență tristă și goală, secată de toate amintirile, o umbră rătăcitoare, incapabilă să recunoască și să re trăiască ceva din experiența de altădată. Dar apa celui

<sup>6</sup> Meyerson, I., *Le temp, la mémoire, l'histoire*, “Journal de Psychologie”, nr. 3, 1956, p. 335.

<sup>7</sup> Gernet, L., *Le temp dans les formes archaïques du droit*, “Journal de Psychologie”, nr. 3, 1956, p. 404.

<sup>8</sup> Plutarh, *Questiones graecae*, 28.

<sup>9</sup> Vernant, J. P., op. cit., p. 139.

de-al doilea izvor îi permitea să rețină toate cele văzute și auzite în lumea cealaltă. La întoarcere, sufletul nu se mai limita la cunoașterea prezentului, ci contactul cu lumea de dincolo îi revelase trecutul și viitorul. Astfel, el își păstrează memoria și conștiința nevătămate, condiție primordială a unei vieți depline și fericite. Uitarea este deci o apă a morții. Nimeni nu poate ajunge pe tărâmul umbrelor fără să fi băut din ea, adică fără a-și fi pierdut memoria și conștiința. Memoria, în schimb, apare ca un izvor al nemuririi, care îi asigură celui decedat supraviețuirea în lumea de dincolo<sup>10</sup>. Tocmai pentru că moartea este definită ca un domeniu al uitării, cel care își păstrează memoria în Hades transcende condiția de muritor. Izvorul uitării și al memoriei este analog cu apa vie și cu apa moartă din basmele românești.

Cu timpul, însă, memoria își va pierde prestigiul cu care fusese aureolată la origini. La Aristotel, de exemplu, memoria și amintirea sunt deja diferențiate, memoria fiind doar puterea de păstrare a trecutului iar amintirea, evocarea sa voluntară efectivă<sup>11</sup>. Dar ambele își păstrează în mod necesar legătura cu trecutul. Mnemosyne apare astfel în noi nu atât ca izvorul unei cunoașteri autentice, cât semnul neîmplinirii noastre, ea reflectând lipsurile condiției de muritor, incapacitatea noastră de a fi inteligentă pură.

Dar dincolo de mitul Mnemosynei și al lui Lethe, ne frapează adevărul filozofic ce răzbate din acesta, căci în el se oglindește una dintre problemele de bază ale filozofiei: dacă există știință și conștiință fără memorie. Filozofia antică greacă a rezolvat această problemă, valabilitatea ei regăsindu-se și astăzi în teoria conștiinței. Conform acesteia nu există știință, conștiință și, mai ales, conștiință de sine fără memorie. Mnemosyne apare ca principiul alegoric al științei și al conștiinței iar Lethe apare ca principiul alegoric al ignoranței și al inconștientului<sup>12</sup>.

Antichitatea a personificat muzele, acestea reprezentând dorința fierbinte care îndeamnă omul să caute adevărul, binele și frumosul. Dar cea care dădea omului posibilitatea de a căuta și de a găsi aceste valori era Mnemosyne, mama muzelor, privită ca principiul de bază al facerii în sens de creație, căci doar ea avea darul de a asigura omului amintirea prin puterea de a îndepărta uitarea.

În antichitatea greco-romană muzeul avea sensul de sanctuar al muzelor, care erau personificări ale artelor și științelor. Dar acest înțeles avea și conotații moderne deoarece în incinta sa se găseau, pe lângă imaginile muzelor protectoare și inspiratoare și numeroase și variate obiecte de artă și știință alături de statuile marilor poeți, închinat muzelor. Spre exemplu, la intrarea în Muzeul din Academia de la Atena se afla harta lumii (conform cunoștințelor geografice din acele timpuri) iar în sanctuarul muzelor de pe muntele Helicon se afla, în vârf, altarul lui Zeus înconjurat de statuile lui Dionysos și ale muzelor alături de statuile poezilor celebri, realizate de sculptori renumiți ca Lysipp, Cephisodote, Myron, Strongylion etc. Acel loc se numea "Valea muzelor" iar în pădurea sacră de acolo se celebrau din patru în patru ani *Museele*, serbări dedicare muzelor, în cadrul cărora se organizau concursuri renumite de poezie. Cu aceste ocazii se primeau numeroase daruri prețioase care se păstrau în muzeu iar împrejurimile erau decorate cu o mulțime de monumente artistice.

Dar noutatea nu constă în colecționarea operelor culturale de către muzeele antice, ci faptul că ele exprimau pe plan instituțional „conștiința la care a ajuns omenirea despre propria ei activitate culturală, despre valoarea ei însăși ca producătoare

<sup>10</sup> Rohde, E., *Psyché*, traducere franceză de Raymond Aron, Paris, 1953, p. 583.

<sup>11</sup> Aristotel, *Despre memorie*, 449 b6 și 451 a20, 1965.

<sup>12</sup> Herseni, T., p. 229.

de cultură”<sup>13</sup>. T. Herseni crede că mai întâi s-au născut artele și științele, apoi au fost create muzele și abia apoi au fost întemeiate muzeele. Printr-un proces complex de alienare, artele și științele au fost divinizate și atribuite unor ființe imaginare, care nu valorează decât ca opere ale fanteziei umane. Pe această cale întortocheată „omenirea își exprimă, însă, poate pentru prima dată în lunga ei istorie, entuziasmul fără margini, până la cult și venerație, pentru propria ei putere de creație”<sup>14</sup>. Căci lumea greco-romană nu a mers cu misticismul atât de profund încât să-și înzestreze zeii cu propriile lor merite. Hegel a surprins în plenitudinea sa acest proces atunci când afirmă că „oamenii venerază divinul în sine și pentru sine, dar în același timp ca faptă a lor, ca producție și ca ființă a lor: astfel, divinul își dobândește onoare mijlocind onoare omenescului, iar omenescul mijlocind onoare divinului”<sup>15</sup>. Referindu-se la lumea elină, Hegel spune că „...grecii au venerat divinitatea ca pe ceva spiritual...în sensul că acest conținut este însuși spiritul, iar naturalul nu constituie decât punct de plecare...divinul la greci nu este încă spiritul *absolut* liber, ci spiritul de un anumit fel, spiritul zăgăzuit în limite omenești, depinzând de o individualitate încă determinată de condiții externe. Individualitățile obiective frumoase sunt zeii grecilor”<sup>16</sup>. Și, mai mult „noii zei păstrează în sine momentele naturii precum și raportul determinat față de puterile naturii...Helios este soarele ca element al naturii. Această lumină, în analogie cu spiritualul, a fost transformată în conștiință de sine...tot astfel naiadele au devenit muze”<sup>17</sup>. Căci „zeii grecești exprimă ceea ce simt ei înșiși...zeii sunt subiecte, individualități concrete; ...mai mult, zeii sunt caractere deosebite, întrucât în fiecare dintre ei există o determinare preponderentă, caracteristică”<sup>18</sup> și „concomitent cu particularitățile caracterului lor, zeii grecești sunt reprezentați ca oameni...omul, întrupare a spiritului, exprimă caracterul autentic al zeilor grecești și că prin aceasta zeii ajung să se ridice deasupra tuturor zeilor naturali și deasupra tuturor abstracțiilor ființei supreme, unice... ei sunt priviți ca oameni, ceea ce ar lipsi Dumnezeu creștin...zeul grecesc are pentru elini attribute perenice, el este numai sculptat în marmoră, metal sau lemn sau în reprezentare, o imagine a fanteziei. Pentru ce n-a apărut Dumnezeu în carne și oase? Deoarece numai omul avea valoare, numai el se bucura de cinstirea și demnitatea cuvenită unei ființe înălțate prin muncă și creată pentru libertatea apariției frumoase”<sup>19</sup>. Și tot Hegel ne oferă explicația acestei atitudini a grecilor față de divinitate: „Grecii au animat lumea zeilor, dându-i un conținut adânc și spiritual, împodobind-o cu idei scânteietoare și senine; ea constituia pentru ei obiectul unei continue inventivități și al unei conștiințe pline de cugetări. Astfel a fost creată în mitologia lor o vastă și nesecată comoară pentru simțire, sentiment și minte”<sup>20</sup>.

În virtutea acestei atitudini față de divinitate, grecii n-au ezitat să așeze în temple, alături de zeități, imaginile propriilor ei artiști și filozofi, precum și operele acestora. Toate aceste date mitologice și istorice referitoare la muzeele antice scot în evidență trei procese principale: 1). apariția conștiinței marilor valori culturale; 2). instituționalizarea acestei conștiințe culturale; 3). folosirea instituțiilor muzeale pentru

<sup>13</sup> Ibidem, p. 228.

<sup>14</sup> Ibidem, p. 229.

<sup>15</sup> Hegel, G. W. F., op. cit., p. 232.

<sup>16</sup> Ibidem, p. 236.

<sup>17</sup> Ibidem, p. 237.

<sup>18</sup> Ibidem, p. 238.

<sup>19</sup> Ibidem, p. 240-241.

<sup>20</sup> Ibidem, p. 281.

dezvoltarea mai departe a culturii<sup>21</sup>. Deși elemente de cultură găsim încă din paleolitic, meritul grecilor este acela că ei sunt primii care au ajuns la conștiința deplină a valorilor culturale, întâi încadrându-le în mitologie și cult, mai apoi în concepții și instituții culturale tot mai emancipate de religie. Dar grecii nu s-au limitat doar la a ajunge la conștiința valorilor culturale, ci au contribuit și la răspândirea acestei conștiințe a culturii în toată lumea elenistică și romanică, moștenire care ne-a parvenit și nouă.

Important pentru muzeografie este faptul că muzeele au continuat tradițiile greco-romane, în timp ele și-au diferențiat formele de activitate, devenind instituții sociale active, organizate în scopuri cultural-educative. În acest sens putem privi muzeele ca obiectivări ale memoriei colective. Ele au teaurizat, păstrat, conservat și restaurat mărturiile trecutului valorizate de o anume societate și au transmis viitoarelor generații „zestrea” spirituală și materială creată de colectivitate.

Instrumentele principale ale memoriei colective sunt moștenirea culturală, tradițiile, păstrarea operelor culturale din trecut, monumentele comemorative, educația și instrucția, cunoașterea cât mai exactă a trecutului, a dezvoltării sociale, creația națională, memoria oficială și memoria vie, privată, istoria orală și istoria scrisă, transmiterea și reconstrucția tradiției și a valorilor, edificarea monumentelor memoriei, memorialul și mitul național<sup>22</sup>. Mecanismul construcției memoriei comune, colective, nu este simplu, ci presupune o intimitate complexă de-a lungul unei mari perioade de timp. De aceea putem afirma că și miturile, legendele, religiile și credințele sunt elaborări ale memoriei colective.

Orice grup, comunitate sau societate umană conservă anumite experiențe, evenimente, practici sociale etc., pe care le include în memoria sa într-o configurație proprie. În cadrul acestei configurații indivizii se deosebesc între ei prin modul de păstrare și activare a acestor depozite comune. Prin relațiile interindividuale stabilite are loc un anumit schimb de idei, prin intermediul anumitor mijloace de transmisie socială, care determină împărtășirea amintirilor la un număr cât mai mare de oameni. Astfel, aceste amintiri devin un bun comun care formează memoria colectivă a societății. Finley consideră că “memoria colectivă nu este altceva decât transmiterea, către un mare număr de indivizi, a amintirilor unui singur om sau ale câtorva oameni, repetate în mai multe reprize”<sup>23</sup>. Iar Halbwachs afirmă că prezentul restructurează trecutul<sup>24</sup>. Aici, avem a face cu ceea ce numim memorie recurentă, o “memorie a memoriei”. Din această perspectivă trecutul ne apare ca obiect de muncă care declanșează construirea unei rețele de cadre ale memoriei, utilizată apoi în reconstruirea și localizarea amintirilor. După Halbwachs, gândirea colectivă înseamnă și gândirea întregii societăți, exprimată adesea prin tradiții, legende, povestiri, proverbe, reprezentarea colectivă apărând astfel ca o gândire socială. Dar nu putem avea certitudinea că această gândire socială în ansamblul ei este “moștenitoarea” tuturor societăților anterioare și dacă încorporează tot ce au produs generațiile care s-au succedat. Într-adevăr, memoria socială este selectivă, această selecție făcându-se în funcție de prezent, care, adesea, “comandă” trecutul care-i convine. Prin particularizare la trecutul nostru istoric, aceste afirmații pot fi dovedite de anumite fapte și evenimente istorice. De exemplu, zămisliitorii muzeului românesc din Transilvania secolului al XIX-lea, insistau pe

<sup>21</sup> Herseni, T., op. cit., p. 229.

<sup>22</sup> Neculau, A., *Memorie colectivă și uitare*, Buletinul Laboratorului “Psihologia câmpului social”, Universitatea “AL. I. Cuza”, Iași, nr. 3, 1999.

<sup>23</sup> Finley, M., *Mythe, mémoire, histoire*, Paris: Flammarion, 1981, p. 32.

<sup>24</sup> Halbwachs, M., *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris: Albin Michel, 1994, p. 48.

colecționarea, expunerea și popularizarea unor valori culturale care veneau în întâmpinarea și susținerea unor idei vehiculate în epocă, cum ar fi originea latină a poporului și a limbii române, descendența noastră daco-romană, ideea conștiinței naționale și istorice a românilor transilvăneni, unitatea națională a tuturor românilor etc. Prezentul secolului al XIX-lea, purtător al unei situații socio-politice specifice pentru românii din Transilvania, “comanda” trecutul care-i servea interesele naționale în lupta împotriva antiromânismului, precum și a atingerii scopurilor sale politice dar fără a denatura cu nimic adevărul istoric.

Formarea memoriei sociale, în concepția lui Halbwachs, se bazează pe distincția între cadru, mecanism și mijloc. Ideea centrală este că “munca” prin care se ajunge la o “memorie-națiune” se sprijină pe anumite mecanisme de fabricație. Un prim proces este cel de *globalizare*, de constituire a unei imagini generice care sintetizează anumite momente, experiențe, lecturi, povestiri sau amintiri. Particularizând la societatea românească, aici putem evoca, de exemplu, momente istorice marcante, care au rămas întipărite în tradițiile populare, figuri de eroi populari sau naționali care au fost mitizați de conștiința colectivă, devenind eroi în basme, legende sau povestiri etc. Al doilea proces este *simbolizarea*, care inversează globalizarea, așa încât o imagine particulară permite întoarcerea la un cadru structural. Astfel, confruntarea cu o fotografie, un discurs, o relatare despre obiectul memoriei reiterează întreaga construcție. Iar *comemorarea*, prin evocarea unor fapte istorice, a unor locuri sacre sunt mijloace de a fonda “iluzia de eternitate”. Toate aceste trei procese au fost uzitate cu succes de muzeul secolului al XIX-lea. Chiar dacă muzeul românesc transilvănean nu s-a materializat complet și nu și-a deschis porțile larg către public decât în 1905, începuturile sale, eforturile de constituire își au rădăcinile în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Și aici merită menționate renumitele adunări anuale ale Astrei, adevărate sărbători naționale, care-și comemorau istoria și eroii neamului, valorile cultural-naționale. Aceste sărbători erau adevărate fapte de cultură, care aveau menirea de a face educație poporului, de a întări conștiința de neam, de a îmbogăți memoria colectivă prin noi acumulări și de a o transmite generațiilor următoare așa cum și ei, la rândul lor, o primiseră moștenire de la înaintași.

André Micoud sublinia faptul că “locurile singulare” celebrate public de comunități au “rol catalitic”, prin difuzarea exemplului și dezvoltarea unui “consens entuziast de interese”. Acest punct de vedere a fost demonstrat de serbările Astrei, adevărate “lecții” de istorie, balsam pentru sufletul chinuit și umilit al românilor. Aceste spații istorice invitau la un “alt viitor”, diferit de prezentul sumbru, tradiția fiind manipulată în folosul schimbării. Căci exemplul are virtuțile demnității ce poate fi și trebuie imitată.

Întorcându-ne la Halbwachs, acesta găsește că memoria colectivă are și o funcție nostalgică, afectivă, unificatoare, prin care memoria colectivă valorizează continuitatea socială și construiește un model de societate actuală prin analogie cu un trecut atrăgător. Acesta este și cazul romantismului românesc, curent care a impulsionat nașterea muzeului românesc transilvănean.

Anne Muxel, analizând funcțiile memoriei familiale, identifică trei funcții principale care contribuie la realizarea unei legături puternice a individului cu trecutul său<sup>25</sup>. Deși aceste funcții sunt particularizate la familie, prin extensie, unele dintre ele își găsesc aplicabilitate și la comunități mai largi. Deși necunoscute în secolul al XIX-lea,

<sup>25</sup> Muxel, A., Individu et mémoire familiale, Paris: Nathan, 1996, p. 54-56.

aceste funcții se regăsesc și în acțiunile și scopurile muzeului românesc transilvănean. O primă funcție este cea de *transmisie*. În cadrul acestei funcții, memoria este mobilizată pentru a restitui istoria individului, grupului, comunității sau, în sens mai larg, societății, într-un ansamblu de legături genealogice sau istorice care unesc între ei membrii comunității dându-le conștiința apartenenței. Astfel, individul este învățat să gândească sub semnul lui “noi”, să se refere la strămoși, la mituri și tradiții, evocând relațiile dintre generații. Atunci când individul este situat într-un context istoric, într-o istorie grupală, comunitară sau societală și înscris sub semnul temporalității, memoria devine *explorare arheologică*, incursiune în timp și prilej de raportare la străbuni, ca repere modale. Trimițând la experiențele strămoșilor, memoria constituie un pol de referință educativă, o moștenire convocată pentru a corecta prezentul. Ea participă la reproducerea apartenenței socio-culturale, devine memorie-reper, memorie fondatoare.

Memoria este și ritualică, în sensul că funcționează prin accentuarea expresivității, afectivității, prin ritualizarea amintirilor. Astfel, festivitățile, întâlnirile sărbătorești, repetate și standardizate operează un anumit gen de transmisie care mobilizează grupul, îl unește, întreține legăturile între generații. Toate acestea se regăsesc în sărbătorile Astrei, care au suplinat cu succes funcțiile muzeului. În acest context, muzeul Astrei a constituit materializarea, obiectivarea instituționalizată a aspirațiilor sociale și naționale, a conștiinței naționale și istorice a românilor transilvăneni.

Amintindu-ne mereu trecutul ne îndeplinim o obligație morală față de acesta, încercăm să menținem mereu trează legătura cu înaintașii, realizăm o reconciliere cu “construcțiile” anterioare. Societățile evolute au re-descoperit astfel gestul simbolic al conservării, al identității și au așezat forța și demnitatea cunoașterii trecutului contra neantului ce-l reprezintă uitarea.

Căci pentru a ne păstra trecutul trebuie să ne păstrăm tradițiile și obiceiurile, pe care se bazează conformismul social și care ne sunt impuse de societate, fiind considerate ca moștenire a trecutului istoric. Din cauza aceasta, obiceiul apare drept ceva coercitiv, pe care îl urmărim chiar dacă uneori ni se pare irațional și nepractic. Obiceiul seamănă cu instinctul deoarece este moștenit de la înaintași, nu este de origine individuală și, întocmai ca la instinct, nici în obicei nu există, de cele mai multe ori, conștiința scopului căruia i-a servit el. Obiceiurile comune indivizilor dintr-un grup social constituie o puternică legătură între ei și explică multe dintre acțiunile lor asemănătoare.

Tradiția este transmiterea ideilor, impulsurilor și a felului de a judeca lucrurile de la înaintași la urmași. Noi simțim și gândim într-un anume fel, nu numai pentru că toți cei din jurul nostru simt și gândesc așa, ci și pentru că așa au gândit și simțit strămoșii noștri. Forța tradiției constă în faptul că noi interiorizăm tot ceea ce ne-au lăsat predecesorii și îl considerăm nu ca pe ceva trecut, ci ca pe ceva întotdeauna prezent. Trăim în trecut și cu trecutul fără să ne dăm seama de acest lucru. De aici rezultă și pietatea față de persoane și lucruri care au fost odată, precum și dorința de a continua gândul și voința lor. Tradiția explică legătura în timp și continuitatea relațiilor sociale. Prin ea putem înțelege conservarea societății dincolo de granițele vieții individuale.

Pentru Traian Herseni, tradiția este “fundamentul însuși al dezvoltării socio-culturale...cu precizarea că nu este vorba de tradiție în sensul de păstrare fără vreo modificare a ceea ce a fost, ci de o îmbogățire neîncetată prin noi invenții și noi creații. Tradițiile vii și fecunde nu sunt cele care pun zăgaz dezvoltării, ci cele care constituie un stimulent și e bază de plecare pentru noi achiziții și, deci, pentru noi progrese.

Evident, fără dubla capacitate a oamenilor pe de o parte de a învăța pe alții, pe de alta de a învăța de la alții, genul acesta de tradiție nu ar fi posibil”<sup>26</sup>. Trebuie subliniat faptul că individul de la naștere are activitatea îndrumată, susținută și sporită prin tradiția culturii în care trăiește. De aceea, dacă “este inteligența lui slabă, atunci tradiția vine și-l susține. El plutește pe aripile acesteia, cum plutește pe apă, cu ajutorul colacului de salvare. Este inteligența lui vie, inventivă, atunci tradiția îl va ajuta să se ridice și mai sus. Acela care continuă munca începută de alții, profită de experiența acestora; contribuția lui câștigă în valoare, fiindcă sosește, cu plusul de muncă, la momentul oportun, după un exercițiu îndelungat. Dar tradiția culturii aduce ceva mai mult. Nu numai că ajută la dezvoltarea individului, ea și înobilează sufletul acestuia”<sup>27</sup>. Aici este foarte bine relevată influența tradiției în plan individual.

După cum am văzut, tradiția ocupă un loc și un rol deosebit de important în cadrul memoriei colective. Sintetizând, putem conchide că memoria prezintă importanță atât ca sinteză a amintirilor trecutului, cât și ca obiectivare și instituționalizare a sa prin intermediul muzeului. De asemenea, aceasta îndeplinește un rol indispensabil și în dezvoltarea conștiinței individuale, în general, și a celei sociale, în special.

Între memorie și conștiință există o serie de legături surprinse de mai mulți specialiști. Astfel, Henri Ey dezvoltă această relație pornind de la ființa conștientă și definește conștiința ca “posibilitatea oricărui individ de a-și încorpora un model al lumii în care sunt dispuse propriile experiențe și de care el dispune ca persoană”<sup>28</sup>. La baza acestui model al lumii încorporat în noi se află o dimensiune esențială a structurii ființei noastre, și anume memoria. Aceasta nu este, evident, “o conservare mecanică de amintiri, ci posibilitatea de a dispune după puțină de timp, pentru a-l polariza în proiectul existenței. Așa se face că structura mnezică sau temporală a vieții noastre psihice coincide cu însăși structura ființei noastre conștiente”<sup>29</sup>. Conform acestei afirmații, cu cât memoria noastră este mai fidelă, cu atât legătura cu trecutul este mai bună, adică prin amintirile pe care avem putem dispune de o perioadă mai lungă de timp, avem posibilitatea de a face timpul facultativ și astfel să putem anticipa viitorul sau să revenim în trecut. În acest sens, H. Bergson spune că înainte de toate, conștiința înseamnă Memorie<sup>30</sup> deoarece ea este atenție și așteptare. Conștiința “reține trecutul, înfășurând timpul în ea însăși pe măsură ce acesta se derulează”<sup>31</sup>. În filozofia lui Bergson conștiința înglobează nu numai memoria, ci însăși viața, percepția și inteligența Eu-lui.

Pentru înțelegerea manierei în care muzeul devine fenomen de conștiință socială este absolut necesară o incursiune în sfera conceptelor de viață socială, conștiință individuală și conștiință socială. Și aceasta deoarece lanțul ontologic pornește de la om, demiurgul întregii sale vieți materiale și spiritual-culturale și se oprește în sfera largă a creațiilor sale.

C. Rădulescu-Motru definește viața socială ca fiind mai mult decât un mediu extern, aceasta constituind pentru indivizii umani atât un mediu transformator, cât și un fundament. Viața socială colectivă transformă individul, schimbându-i orientarea și caracterul. Ea se constituie și în fundament deoarece prin manifestările sociale viața

<sup>26</sup> Herseni, T., Sociologie, București, 1982, p. 348-349.

<sup>27</sup> Rădulescu-Motru, C., Curs de psihologie, București, 1996, p. 372.

<sup>28</sup> Ey, H., Conștiința, București, 1983, p. 60.

<sup>29</sup> Ibidem, p. 60.

<sup>30</sup> Bergson, H., L'énergie spirituelle, Oeuvres, Paris, 1959, p. 818.

<sup>31</sup> Ibidem, p. 921.



individuală are continuitate în conștiința generațiilor care se succed. Rădulescu-Motru consideră că “viața socială are o istorie, adică o memorie...fiindcă și istoria este, la rândul ei, o memorie”<sup>32</sup>. Observăm că și la Rădulescu-Motru apare relația trecut-memorie, la el trecutul fiind identic cu istoria.

În sens larg, viața socială este cadrul extern în care individul ființează, se dezvoltă și se împlinește pe sine, intră în contact cu ceilalți indivizi influențându-se și intercondiționându-se reciproc. Este locul de origine al conștiinței de sine și al conștiinței colective, punctul de plecare al exteriorizării sufletului omenesc. Orice activitate specific umană, de la cele strict utilitare până la cele spiritual-culturale, poartă cu necesitate pecetea și girul conștiinței, a spiritului. Pentru V. Boari “conștiința este...elementul universal care – într-un fel sau altul – se regăsește în absolut tot ce ține de prezența, acțiunea, manifestarea ființei conștiente (individ sau colectivitate)”<sup>33</sup>. Iar D. Drăghicescu completează această aserțiune cu afirmația că sub raport genetic conștiința descinde istoric din mediul social și se fundamentează ca realitate ideală în exclusivă dependență procesuală în existența umană. În intimitatea sa, conștiința nu este altceva decât societatea devenită conștientă de sine, este existența conștientizată și transfigurată în altă existență: “fondul interior care este conștiința este simplul ecou al forumului exterior prelungit în individ, ecoul agorei, unde se petrece viața publică. Forul interior este forumul interiorizat”<sup>34</sup>. O altă ipostază conferită conștiinței este aceea de rezultat al adaptării la mediul social<sup>35</sup>. În acest sens, autorul explică că omul, ca subiect conștient, s-a format în mediul social și își asimilează materialul reflexiei sale din contextul existenței sociale, ceea ce face ca structura conștiinței să reproducă structura societății. Raportându-se în manieră socială la semenii săi, omul se raportează cu timpul la sine, ceea ce face ca, într-un fel, conștiinței despre exterior să i se alăture conștiința despre interior. Într-un fel, omul devine conștient de sine. Prin dependența ei de realitatea socială, conștiința își oferă un statut ontologic și o finalitate praxiologică, își validează puterea de a influența realitatea socială, etalându-și totodată calitățile ei transformatoare. Din efect produs de o cauză, conștiința devine la Drăghicescu cauză producătoare de efecte. În felul acesta conștiința se obiectivează prin acțiune iar acțiunea devine conștientă.

În concepția lui V. Boari, conștiința nu este un concept abstract, ci un fel de “dynamis care definește omul ca tare, în câteva din ipostazele lui esențiale: de ființă care gândește, cunoaște, valorizează, își construiește idealuri și își fixează scopuri de atins, simte și acționează. În toate aceste ipostaze inseparabile conștiința este elementul-substrat...indiferent de caracterul, natura și de motivațiile determinante ale declanșării unei acțiuni, fără elementul conștiință, aceasta este de neconceput. Conștiința este modul specific, singular de a fi al omului în lume, atributul esențial care îl diferențiază de restul lumii, integrându-l totodată activ, creator în această lume”<sup>36</sup>. Autorul afirmă că putem privi conștiința nu numai ca fenomen în sine, ci și ca fenomen în afară, în istoria sa, în toate manifestările și evenimentele al căror agent este omul. În acest sens, conștiința se constituie în subiect și nu în obiect, ea se manifestă în afară în evenimente și acțiuni, se deschide spre alte conștiințe. Și acesta deoarece chiar și cea mai interiorizată conștiință simte, mai devreme sau mai târziu, nevoia unei deschideri spre

<sup>32</sup> Rădulescu-Motru, C., *Curs de psihologie*, București, 1996, p. 368.

<sup>33</sup> Boari, V., *Dialectica raportului conștiință morală – conștiință politică*, București, 1987, p. 82.

<sup>34</sup> Drăghicescu, D., *La réalité de l'esprit*, Editions de la Grande France, Paris, 1903, p. 73.

<sup>35</sup> Idem, *Du rôle de l'individu dans le déterminisme social*, Paris: Felix Alcan, 1904, p. 61.

<sup>36</sup> Boari, V., op. cit., p. 86-87.

altul. Iar privită în plan istoric, conștiința apare ca o forță istorică reală, un adevărat factor de determinare, deoarece “istoria fără conștiință este lucrul cel mai straniu cu putință”<sup>37</sup>.

Ana Tucicov-Bogdan subscrie acestor concepții, venind însă cu un plus de informații în ceea ce privește conștiința individuală considerând-o “acel nivel de realizare a fenomenelor vieții psihice de maximă luciditate, motivație socială și instrumentare umană care deosebește individul uman de oricare animal mai evoluat”<sup>38</sup>. Cu alte cuvinte, conștiința individuală desemnează viața psihică a individului. Între individ, societate și cultura acelei societăți există un raport de intercon condiționare reciprocă. Cu cât individul își însușește mai mult cultura colectivității în care trăiește, cu cât această cultură este mai evoluată, cu atât rolul reglator al conștiinței individuale și forța ei integratoare cresc. Individul ajunge astfel să conștientizeze mai bine modul său de existență, locul și rolul pe care-l deține în societate, relațiile lui cu ceilalți. Astfel, el realizează ce posibilități și ce trăsături personale deține, își ajustează aspirațiile și acțiunile în raport cu disponibilitățile sale și exigențele mediului. Altfel spus, individul în mod conștient se poate autodetermina.

Vasile Pavelcu a constatat că în descrierea nivelelor de realizare ascendentă a fenomenelor de conștiință există o treaptă supremă, a “supraconștiinței”, prin care individul se integrează unor valori logice, sociale, etice etc. a conștiinței spirituale, suprapersonale a omului și care reflectă realitatea socio-culturală în care trăiește. Tocmai acest nivel al conștiinței trebuie să-l considerăm zonă de intersecție și întrepătrundere a conștiinței individuale cu fenomenele de conștiință socială.

Conștiința socială este un produs al existenței sociale. Petre Andrei concepe societatea umană nu ca pe o sumă de indivizi, ci ca pe o unitate spirituală care are ca produse fenomenele sociale<sup>39</sup>. Alți autori consideră că prin conștiința socială nu putem înțelege doar o simplă sumă aritmetică a conștiințelor individuale. Astfel, V. Boari conchide că așa cum societatea nu poate concepută și nici nu poate exista fără indivizi, nici conștiința socială nu poate fi înțeleasă și judecată făcând abstracție de conștiința individuală. Acest fapt poate fi explicat prin axioma conform căreia dacă la originea ideilor sociale există întotdeauna un individ, atunci și la originea ideilor individului se află societatea și conștiința ei. Și acest lucru este perfect plauzibil deoarece orice idee socială are la bază unul sau mai mulți indivizi, care constituie o subiectivitate cu identitate precisă. Și aceasta deoarece numai omul posedă facultatea de creație care zămislește idei. Dar această facultate nu se poate manifesta decât în cadrele unei societăți, în procesul conviețuirii cu alți indivizi, chiar dacă aceste idei poartă amprenta propriei subiectivități și personalități. Căci omul se integrează în societate prin activitatea sa, acest fapt nerăpindu-i nimic din libertatea sa<sup>40</sup>. Așadar, conștiința socială apare ca o îngemănare îmbunătățită creativ a conștiințelor individuale, neanulându-le și nici diminuându-le semnificația prin această însumare. Referitor la raportul societate – individ, Emil Durkheim susține următoarele: “În același timp în care ne depășește, ea este și în interiorul nostru, pentru că nu poate trăi decât în noi și prin noi”<sup>41</sup>. Această afirmație își păstrează valabilitatea și în cadrul relației conștiință socială – conștiință individuală, ipostaze, de fapt, ale aceleiași totalități unice, privite însă în eterogenitatea

<sup>37</sup> Ibidem, p. 87.

<sup>38</sup> Tucicov-Bogdan, A., Psihologie generală și socială, București, 1973, vol. 1, p. 154.

<sup>39</sup> Andrei, P., Sociologie generală, București, 1975, p. 265.

<sup>40</sup> Boari, V., op. cit., p. 95-96.

<sup>41</sup> Durkheim, E., Sociologie et Philosophie, Paris, 1924, p. 79.

sa firească. Căci în ultimă analiză “orice conștiință psihologică are două aspecte, două fețe: una individuală și alta socială, ambele fiind foarte strâns legate una de alta”<sup>42</sup>.

Referitor la raportul conștiință socială – conștiință individuală, E. Durkheim a sesizat două lucruri extrem de importante și anume: conștiința socială nu poate exista decât prin indivizi; conștiința socială transcende în același timp indivizii, în sensul că ceea ce numim conștiință comună sau colectivă își “are propria sa viață”<sup>43</sup>. Astfel el relevă caracterul transsubiectiv al conștiinței sociale, punct de vedere împărtășit și de P. Andrei atunci când afirmă că deși “conștiința socială are ca suport indivizi, există în ei, ea are totuși un caracter obiectiv, tocmai pentru că ea cuprinde ceva mai mult decât e în conștiința fiecăruia – sinteza lor. Și tot ceea ce nu ne aparține numai nouă, ci depășește conștiința noastră, ne apare ca ceva exterior, obiectiv și capătă o viață proprie...”<sup>44</sup>. Pentru P. Andrei conviețuirea indivizilor formează “o mentalitate nouă, caracteristică pentru fiecare societate, un anumit fel de a gândi, de a simți și de a reacționa”<sup>45</sup>. În concepția sa, societatea se prezintă ca un întreg organic, care are o conștiință a sa, la fel cum individul are conștiința sa. Relația dintre cele două ipostaze ale conștiinței – socială și individuală – este mai complexă decât relația de la parte la întreg. Ambele beneficiază de autonomie și au efecte mult mai bogate. În cadrul acestei legături individul beneficiază în intimitatea lui de o mare libertate dar și societatea, pe de altă parte, are posibilitatea de a “simți și gândi” independent de universul intim, subiectiv al individului surprins în singurătatea și singularitatea sa. Ideile individuale pot fi surprinse de societate dar aceasta nu oferă garanția interpretării corecte sau valorizării acestora. Pentru ca societatea să selecteze critic aceste idei are nevoie de timp și de o deschidere largă pentru afirmarea acestor idei. În acest plan intervine rolul instanțelor politice, care acționând împreună cu instanțele culturii pot fi hotărâtoare în acest sens. Aici se încadrează foarte bine rolul muzeului secolului al XIX-lea, care împreună cu ideile politico-sociale ale vremii au întărit conștiința etnică, conștiința națională, constituindu-se în mijloc de atingere a idealurilor românilor transilvăneni.

În momentul în care conștiința individuală trece în sfera relațiilor sociale trebuie să avem în vedere câteva considerente, și anume: societatea funcționează în conformitate cu legile sale proprii, care până la un anumit punct sunt independente de conștiință. Aceasta apare ca un factor determinat și determinant, integrat activ într-o constelație de cauze și factori care participă la tot acest proces de determinare, pe care doar omul înzestrat cu conștiință îl poate înțelege și controla. De asemenea, relațiile sociale reprezintă spațiul real de manifestare și acțiune a intereselor individuale, care aici intră în relație cu normele și valorile conștiinței, fiind în același timp și locul de întâlnire și confruntare a diferitelor conștiințe individuale sau de grup. În sfera relațiilor sociale, conștiința individuală depășește subiectivitatea, devenind conștiință socială, pierzând idei care odată i-au aparținut prin procesul de asimilare de către conștiința colectivă dar câștigând în privința eficienței și a puterii de acțiune în plan social. Se dovedește, astfel, că libertatea în sine a conștiinței este de fapt o libertate pentru sine iar libertatea pusă de acord cu necesitatea socială, cu interesele, aspirațiile și valorile colective. De aici rezultă caracterul mai eficient, mai concret și mai practic al conștiinței în sfera relațiilor sociale.

<sup>42</sup> Andrei, P., *Opere sociologice*, vol. II, București, 1975, p. 372.

<sup>43</sup> Durkheim, E., *De la division du travail social*, Paris, 1911, p. 390.

<sup>44</sup> Andrei, P., op. cit., p. 371.

<sup>45</sup> Ibidem, p. 372.

Așadar, orice relații sociale, definite ca raporturi între oameni înzestrați cu conștiință, depind de această facultate, ea manifestându-se în toate formele și la toate nivelurile de activitate umană.

În concepția lui D. Drăghicescu, conștiința socială este produsul existenței sociale, ba chiar mai mult, este existența devenită conștientă de sine, care, în final, ea însăși devine producătoare de fenomene ontologice, executând o acțiune modelatoare asupra mediului social. Ba mai mult, cu cât conștiința socială posedă un coeficient mai ridicat de desprindere de ambianța înconjurătoare și cu cât ea dobândește un grad mai nuanțat de profunzime reflectorie, cu atât se emancipează mai mult de existență, accentuând dominarea socialului de către virtuțile intrinseci ale raționalului<sup>46</sup>. De aceea, D. Drăghicescu insistă permanent asupra necesității de a avea buni educatori și conducători de stat destoinici, de a avea instituții culturale active pentru a putea influența conștiințele tuturor membrilor societății. Și la D. Drăghicescu conștiința socială nu se constituie în sine și pentru sine, ci ea se constituie ca mijloc.

Și alți autori se înscriu pe această direcție în explicarea acestui fenomen complex, numit conștiință socială. Ana Tucicov-Bogdan afirmă că “fenomenele de conștiință socială par să se detașeze de indivizii concreți, preexistând și supraviețuind acestora. Așa se face că fiecare individ uman găsește o conștiință socială a colectivității elaborată de generațiile anterioare, păstrată și transmisă prin tradiție și care exercită parcă din exterior o coerciție asupra individului. Cu toate acestea, conștiința socială există și se realizează tot în și prin indivizi, pentru că numai indivizii umani concreți dispun de psihic conștient”<sup>47</sup>.

Vom reține, așadar, că fenomenele de conștiință socială nu sunt extraindividuale deoarece numai indivizii umani elaborează concepte și idei, produc sentimente, atitudini, opinii. Iar între fenomenele de conștiință individuală și cele de conștiință socială se constată interdependențe și interinfluențe reciproce, un continuu proces de transformare a unora în altele. Ca structură psihică, fiecare conștiință individuală exprimă nivelul până la care individul și-a interiorizat experiența umană, modul de existență, maniera proprie în care acesta stăpânește și traduce în viață elementele de conștiință socială din epoca dată. Dar și indivizii își aduc contribuția personală la dezvoltarea conștiinței sociale deoarece conștiințele individuale formulează idei, conceptualizează informațiile și intervin creator în elaborarea produselor spirituale ale societății.

Interacțiunea între membrii unei colectivități are loc pe fundalul unui repertoriu al acestei colectivități, care permite o previziune a comportării lor (prin obiceiuri, mentalități, opinii, stereotipii). Trebuie reținut faptul că toate normele și modalitățile comportamentale conștiente izvorăsc din interacțiunea psiho-socială a oamenilor în cadrul unei colectivități.<sup>48</sup>

Conștiința socială are ca obiect fenomenele psiho-sociale și realitatea culturală a respectivei colectivități. Ea se materializează în participarea individului la scopurile și aspirațiile grupului, în asimilarea activă de către individ a normelor, tradiției, sistemului de valori existente în acel grup sau colectivitate.

Conștiința socială este o totalitate concret-istorică care implică mai multe niveluri și forme, cum ar fi conștiința politică, juridică, artistică, morală, religioasă etc. Aceste forme interferează, se influențează și se îmbogățesc reciproc, alunecând una în

<sup>46</sup> Drăghicescu, D., *Le probleme de conscience*, Paris: Felix Alcan, 1904, p. 220.

<sup>47</sup> Tucicov-Bogdan, A., op. cit., p. 155.

<sup>48</sup> Spratt, W. J. H., *Human Groups*, London, 1969, p. 15-21.

alta, dar fără a-și pierde totuși specificul, funcțiile particulare și relativa autonomie, ele sugerând ceva din complexitatea problematicii spirituale în care se profilează conștiința de sine a unei epoci.

Dintre formele conștiinței sociale, cea artistică prezintă importanță pentru studiul nostru deoarece toate muzeele adăpostesc în incinta lor opere artistice, atât de factură utilitară, cât și spirituală. Aceasta a apărut odată cu procesul de sensibilizare a ființei umane la tot ceea ce poartă în sine proporțiile și semnele ce conferă frumusețe și declanșează semnificațiile umane despre frumos. Cercetând primele manifestări ale artei, numeroși cercetători au constatat că începuturile reflectării artistice a realității sunt strâns legate de sfera activităților productive. Omul, din considerente practice și sub imboldul creativității, a început să făurească unelte pe care, de-a lungul experienței practice, le-a proporționat și adecvat funcției lor utilitare. În cursul acestui proces omul a descoperit în proporțiile și armonia uneltelor făurite de el, o latură estetică care a mijlocit conștiinței sale sensibile o emoție estetică. Cu timpul, această emoție inițială a ridicat omul, prin arta autentică, până la trăirea sentimentului de sublim, declanșat prin apropierea de perfecțiune, ca sentiment al unei purificări și înălțări morale. Deși frumosul, ca și conceptul de frumos au variat de la o epocă culturală la alta, putem afirma cu certitudine că nu a existat comunitate umană care să nu cristalizeze un ideal de frumos ca expresie a unei nevoi umane vitale.

Alexandru Tănase surprinde acest proces atunci când afirmă că realizarea “patrimoniului valoric al culturii a început chiar de pe treptele sale primitive, printr-un proces continuu de diferențiere treptată, în care *discernământul critic* al inteligenței în noianul de date ale experienței nemijlocite a avut un rol hotărâtor în selectarea și combinarea din ce în ce mai complexă a reprezentărilor, impresiilor, percepțiilor în funcție de utilitate iar mai târziu și de calitățile lor estetice”<sup>49</sup>.

Funcția utilitară a artei s-a manifestat încă din paleoliticul superior<sup>50</sup> când aceasta s-a constituit în prima formă a unei scrieri inteligibile până astăzi, cu rol de comunicare cu ajutorul imaginilor, al culorilor, liniilor și formelor și cu ajutorul cărora oamenii și-au exprimat cu multă măiestrie lumea psihică. Artă s-a constituit și ca o nevoie estetică de depășire a inesteticului printr-o frumusețe creată de oameni. T. Herseni crede că întâi a apărut *homo faber* (făcător de unelte), apoi *homo religiosus* (făcător de zei), urmat de *homo estheticus* (făcător de frumusețe). Apariția acestuia din urmă a însemnat apariția unei noi dimensiuni a existenței umane și sociale. Din această perspectivă apariția artei a însemnat un progres spiritual deosebit, un adevărat salt din realitatea naturală în universul imaginat de om după chipul și asemănarea sa. “Cultura materială desfășurată încă de *homo habilis*...a marcat o luptă a omului împotriva naturii, o cucerire și luare în stăpânire a ei, pe când arta paleoliticului târziu ...a însemnat o luare la întrecere cu natura creatoare din partea unei omeniri care de dorea și se dovedea tot atât de creatoare”<sup>51</sup>. T. Herseni consideră că prin artă omul “a sporit realitatea, care nu era a oamenilor, cu o nouă realitate, care de astă dată era numai a lor”<sup>52</sup>. Dar ceea ce consideră autorul “nou și extrem de important” este ideea de a materializa aceste reprezentări artistice în sculptură, pictură, desen și gravură. Astfel s-a

<sup>49</sup> Tănase, A., *Cultură și civilizație*, București, 1977, p. 50-51.

<sup>50</sup> Herseni, T., *Sociologie*, București, 1983, p. 280.

<sup>51</sup> Ibidem.

<sup>52</sup> Ibidem.

născut arta, ca o nouă dimensiune a vieții socio-culturale a oamenilor, producția artistică, la fel ca și descoperirea focului, evocând un act de producție pură<sup>53</sup>.

Depășirea activităților meșteșugărești, cu scop absolut utilitar, de activități cu scopuri tot mai neutilitare, constituie un semn al primelor civilizații, bine demonstrat în cazul Greciei antice. Așa au apărut sculpturile, picturile, faianțele, bijuteriile, podoabele de tot felul. Hegel reușește să facă o plastică prezentare a sufletului grecesc, care a dat umanității valori culturale neprețuite, atunci când afirmă că “sentimentul de mulțumire de sine – în opoziție cu naturalitatea senzuală – nu și trebuința de a se desfăta, ci îndeosebi de a se etala pe sine, de a-și confirma apoi repetat această autoexpunere, găsindu-și plăcerea în ea, constituie determinarea principală a grecilor. Acesta constituie începutul *subiectiv* al artei grecești în care omul și-a înălțat însușirile trupului prin trăsături libere și frumoase, pline de dinamism și îndemănare, într-o operă de artă. Grecii s-au format întâi pe ei înșiși ca figuri frumoase, înainte de a fi exprimat asemenea forme în marmoră sau tablouri”<sup>54</sup>.

Dar existența laturii estetice a personalității umane, descoperirea de către om a acelui “ceva” frumos din existență, în comparație cu “urâtul” existențial, nu este un proces specific numai grecilor, ci constituie o caracteristică comună a sufletului uman. Marele merit al grecilor a fost acela că ei au fost primii care au ajuns la conștiința valorilor culturale.

Atingând un anumit grad de dezvoltare viața spirituală a omului s-a desprins încet de biologic și de utilul imediat, spiritul începând să reflecteze asupra propriilor sale nevoi, adică a devenit conștient de sine și a spiritualizat întreaga existență. În acel moment s-a născut *homo sapiens*, “curioasa ființă care, uitând în anumite momente ale existenței sale de imperativele originii sale, împinsă de un mobil interior se aseamănă cu cel care a creat jocul, și-a descoperit darul neașteptat și blestemat de a gândi și plăsmui în chip gratuit. Adică de a cunoaște pentru simpla plăcere a cunoașterii, de a face teorie pentru teorie, artă pentru artă”<sup>55</sup>.

Caracterizând artele din punct de vedere sociologic, T. Herseni crede că acestea, ca orice operă de cultură sau civilizație, au apărut într-un anumit cadru social, fiind totodată părți componente ale acestuia. Diferențele dintre diverse societăți au constatat întotdeauna în gradul de înzestrare cu opere de cultură și civilizație, care le-au conferit și un anumit loc pe scara puterii.

Credința, cunoașterea și creația artistică, ca activități specific umane de ordin spiritual au apărut, sub forme elementare, încă din copilăria omenirii, ele instituționalizându-se mult mai târziu și nu simultan. Istoriile de ramură, antropologia culturală și arheologia sunt de părere că mai întâi au apărut magia și religia, urmate de o parte dintre arte, literatură, dans, muzică, pictură, gravură, sculptură<sup>56</sup>. Dacă magia și religia au pornit de la o bază mistică, irațională, artele au urmat alte căi, total diferite și n-au ajuns la maturitate deplină, la autonomie decât cu civilizația elenă. De aceea se poate afirma că multă vreme au existat doar aspecte artistice sau estetice ale altor activități, ci nu o artă propriu-zisă.

Din punct de vedere arheologic, apariția artelor plastice este plasată abia în paleoliticul superior, odată cu apariția lui *homo sapiens*, înzestrat cu un creier mai avansat, deci cu o viață mentală mai subtilă și mai complexă. De aceea putem conchide

<sup>53</sup> Childe, V. G., *Făurirea civilizației*, București, 1966, p. 78-79.

<sup>54</sup> Hegel, G. W. F., op. cit., p. 234.

<sup>55</sup> Roșca, D. D., *Existența tragică*, 1995, p. 122.

<sup>56</sup> Herseni, T., op.cit., p. 556.

că “artele nu s-au ivit nici sub imboldul unor nevoi biologice (ca tehnica, economia, jocurile), nici al unei nevoi societale (ca administrația, dreptul, politica, organizarea), ci al unor nevoi mentale superioare, nu numai specific umane, dar și foarte avansat umane”<sup>57</sup>. Privite sub acest aspect, artele au apărut din încercarea omului de a pătrunde și stăpâni necunoscutul, de a ieși în întâmpinarea celorlalți exteriorizându-se, constituindu-se ca un fenomen interpersonal sau societal foarte precis. Chiar dacă arta s-a născut în societate, ea nu-și are rădăcinile în nevoile sociale, ci în nevoile umane ale indivizilor ce compun societatea. Acum frumosul devine tot mai mult o nevoie interioară. De aceea, indiferent de motivații și finalități, artele s-au bazat întotdeauna pe frumos, una din marile valori ale umanității, alături de adevăr, bine și dreptate.

Din punct de vedere sociologic, artele se caracterizează prin câteva trăsături semnificative: în primul rând, artele nu sunt o necesitate socială vitală. Ele au fost inventate pentru a înfrumuseța existența, pentru a lumina și sensibiliza sufletul uman, pentru a-l face mai receptiv în fața frumosului. De asemeni, artele reflectă realitatea, o “tălmăcește” în conștiință, reproducând individualul expresiv, care, în expresivitatea sa conține și ceva tipic, semnificativ, dincolo de individual. Această mijlocire a realității se face însă prin filtrul artistului, se impregnează de subiectivitatea sa. Artele au și o trăsătură comunicatională, în sensul că alături de încărcătura cognitivă și expresivă, acestea au și valențe instructiv-educative, care rezidă în rolul de mărturie documentare despre o epocă. Acestea comunică, vin cu informații despre o anumită perioadă istorică în care operele de artă au fost create. Așa de exemplu, grupul statuar “*Laocoon și fiii săi*”, prin surprinderea artistică a suferinței umane ne prezintă de fapt, această suferință ca o trăire mijlocită a unor contradicții sociale. Este printre primele opere de artă care se emancipează de seninătatea olimpică caracteristică zeilor, care a fost extinsă, prin idealizare, și asupra oamenilor. Un alt exemplu în care arta se constituie în mărturie documentară este portretul psihologic inaugurat de Rembrandt. Acesta se distanțează vizibil de zugrăvirea festivă de până atunci. Prin el arta se apropie de nuanțele subtile ale sufletului uman, care este prins în vârtejul tumultos al contradicțiilor sociale, ale căror urme arta le descoperă în răsfrângerea lor psihologică.

Și sfâșierile produse în sensibilitatea artistului de către manifestările urâte ale absurdului, dramele existențiale sau alienările produse de societate în individ pot naște opere monumentale, mărturii sociale și ele. Acest fapt poate duce și la cristalizarea unei noi conștiințe sociale, progresiste. Așa se explică faptul că un număr mare de personalități artistice au fost mereu în avangarda socială alături de clasa progresistă.

Arta nu se limitează doar la a ne trezi simțurile, ci ea ne instruește și mintea, determinând rațiunea s-o „descifreze”. Dacă reușim să „citim” arta, aceasta ne poate spune multe despre viața reală, contribuind la sensibilizarea omului față de viață, de semenii și chiar față de „urâtul” care face parte din viața noastră, învățându-ne să-l sesizăm și să-l respingem.

În Transilvania, deși artele sunt cunoscute încă din preistorie, acestea nu intră în atenția specialiștilor decât abia în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Arta românească, inclusiv monumentele de artă ale Transilvaniei și ale zonelor învecinate locuite de români, nu au fost studiate și publicate decât alături de arta maghiară și sâsească. Arta noastră, pur și simplu a fost ignorată, fiind desconsiderată pentru lipsa de monumentalitate și inclusă în arta maghiară.

<sup>57</sup> Ibidem, p. 560.

Înainte de Unirea din 1918, arta românească din Transilvania poate fi considerată drept “arta unui popor subjugat”<sup>58</sup>. Oprimarea poporului român din Transilvania pe parcursul atâtor veacuri a transformat acest popor liber și mândru într-un popor considerat schismatic și tolerat în propria-i țară. Jugul străin a lăsat urme adânci în sufletul acestui popor, mutilându-l și schimbându-i psihologia. Acest lucru este perfect vizibil în veacul al XIX-lea, când reprezentanții de seamă ai națiunii române oscilau periculos între pasivism și activism, frânând pur și simplu lupta de emancipare politică și socială. De aceste pendulări și nesiguranțe interne au profitat fără rețineri maghiarii, care îi considerau pe români o masă amorfă și perfect maleabilă.

Excluderea românilor din orașe, considerate pretutindeni principalele centre ale vieții artistice, au determinat arta românească să intre pe un alt făgaș, să se îndrepte spre lumea satului, căpătând astfel un caracter eminamente rural. Dar înclinația nativă a românilor spre artă nu a putut fi oprită doar printr-o interdicție de spațiu, ea era din abundență în sufletul românilor și se răsfrângea cu larghețe asupra tuturor produselor lor. De parcă excluderea din orașe nu era suficientă, românilor li s-a interzis și intrarea în bresle și corporații artistice. Dar acest fapt nu a constituit un impediment major în procesul de apariție și dezvoltare a unei clase de arhitecți, pictori și meseriași români la orașe, românii fiind deja specialiști în ocolirea barierelor puse de stăpânirea maghiară. Acest fapt a permis ca arta să se dezvolte în special la sate, ca o artă prin excelență țărănească, de o valoare superioară, de tradiții străvechi, putând fi regăsită în case, în biserici, în îmbrăcăminte, unelte, broderii și țesături, ceramică și ouăle de Paști. Excluderea românilor din bresle a conferit artei lor un caracter popular, excepție făcând cazurile când s-a recurs la meșterii din Principate, la străini sau la meșterii care lucrau pe ascuns, în afara breslelor.

Maghiarii ne-au desconsiderat arta, calificând-o drept primitivă și fără valoare deoarece n-a avut monumentalitate. Dar nu monumentalitatea reprezintă criteriul de bază al valorii unei opere de artă și nici nu este condiția sine qua non a tuturor genurilor de artă. Această obiecție poate fi făcută doar arhitecturii noastre, dar și acest fapt își are explicația în lipsa unor mecena ai artelor, precum și prin sărăcia poporului român și a bisericilor sale. Nu pot fi ridicate palate și catedrale mărețe, impresionante prin stil și bogăție, de un popor subjugat, oprimat, supus unei permanente deznaționalizări și extrem de sărac. Dacă o parte a nobilimii românești a trecut de partea asupritorilor pentru a-și păstra averile și privilegiile, majoritatea covârșitoare a românilor a rămas fidelă religiei și tradiției strămoșești, hotărâți să-și păstreze identitatea ființei etnice. Aceștia au fost adevărații creatori de artă, de opere culturale, căci din sufletele lor chinuite a ieșit scânteia divină care le-a inspirat mintea și a dat aripi creativității, rupând zăgazurile imaginației. Clasa bogată a fost doar consumatoare de cultură, existența averii dându-le posibilitatea satisfacerii gustului artistic prin achiziționarea de opere de valoare care să le încânte ochiul și sufletul. Ei nu erau obligați să le creeze pentru a le poseda, era suficient că le puteau cumpăra pentru a le colecționa.

Nouă nu ne-au lipsit talentele, ci posibilitatea de a le încuraja material, de a le răsplăti munca artistică. Acest fapt a făcut ca multe talente să se degradeze după 1848. Astfel, N. Popescu, din cauza mizeriei și a speranțelor spulberate, a devenit alcoolic, C. Lecca, G. Lemeni, S. Henția, S. Mureșan, C. Pop de Száthmary, N. Bran, I. Sălăjan, C.

<sup>58</sup> Petranu, C., *Arta românească din Transilvania*, Sibiu, 1943, p. 3.



Georgescu, E. Popea, C. Medrea au trecut în Principatele Unite iar alții s-au stabilit în străinătate.

Cu toate aceste impedimente, artă românească tot s-a făcut în Transilvania. Lipsa posibilităților financiare dar existența pădurilor bogate au determinat românii să folosească ca materie primă lemnul, cu timpul devenind adevărați specialiști ai transformării lemnului în opere de artă. Și pentru că românii erau creștini prin excelență, ei au ridicat în onoarea Domnului o mulțime de biserici de lemn, a căror frumusețe a depășit granițele Transilvaniei, uimind lumea civilizată cu profunzimea și sensibilitatea geniului românesc. Calitățile artistice ale acestor biserici de lemn sunt remarcabile și în general recunoscute, ele fiind considerate de specialiștii străini ca misterioase, cu înfățișare grațioasă și totodată serioasă, elevate, cu bolți originale, cu decoruri în care se poate citi poezia populară, elegante, contopite în mod încântător cu peisajul, cu linii și proporții clare, desen îngrijit, schimb perfect de umbră și lumină etc. Pereții interiori și adeseori și cei exteriori sunt acoperiți cu picturi murale, adevărate odisee, relevând nu de puține ori conflictele sociale. Culorile sunt vii, denotând optimism, scenele sunt bine compuse iar proporțiile bine determinate. Scopul picturilor este înălțarea sufletească dar și instruirea celor mulți. Acest fapt reiese din claritatea și tonul popular, moralizator folosit de pictor. Adeseori personajele sunt îmbrăcate în costume populare românești iar personajele negative, draci și condamnați, le găsim îmbrăcate în costume ungurești.

Până în secolul al XIX-lea, artiștii erau, la început, preoți și călugări, apoi și țărani, cântăreți, "zugravi" ambulanți etc. Arta lor avea un caracter popular, apoi, prin apariția artiștilor academici, specializați la instituțiile de învățământ ale Apusului, arta capătă un caracter cult.

Arta țărănească era preponderentă, ea oglindindu-se atât în arhitectură, cât și în icoanele pe lemn și sticlă, precum și o mare varietate de obiecte liturgice – cruci portative, cruci mari, tetrapoade, lăzi, policandre, potire, sfeșnice etc. Acestea li se adaugă operele sculptate, crestate și pictate. Erau realizate ori într-un stil pur, ori într-un stil original, propriu țaranului-artist, care interpreta și modifica în manieră personală stilurile artistice cunoscute. Tot aici putem include și arta cărților și xilografiilor religioase populare. Miniaturiștii și tipografi erau în majoritate călugări, specializați în Principate.

După Revoluția de la 1848 se observă unele îmbunătățiri, în arta românească din Transilvania apărând primii pictori academici educați în Apus, care trec de la arta bizantină la curentele artistice apusene. Astfel, M. Velcelean a studiat la Munchen, N. Popescu la Viena și Roma, C. Pop de Száthmary la Roma, Lecca la Roma și Viena etc.

O altă noutate în arta românească o constituie apariția artei profane alături de cea religioasă. Acum, modeștii pictori de la sate și operele lor cad în dizgrație. Cu toate acestea, la sfârșitul secolului al XIX-lea, arta și arhitectura religioasă revin la arta bizantină. Pictura profană s-a mărginit, în special, la portrete și subiecte național-istorice. Nu a cunoscut o mare dezvoltare datorită sărăciei artiștilor, majoritatea ducându-și existența în afara Transilvaniei.

Valoarea artei românilor transilvăneni poate fi măsurată prin aprecierea artiștilor săi aflați în alte țări. Astfel, arhitectul Cesar Poppovits, stabilit la Viena, a jucat un rol deloc de neglijat în arhitectura vieneză, A. Popp a ajuns profesor la Școala Superioară de Artă Industrială din Budapesta, Smigelschi a fost foarte apreciat la Budapesta, C. Pop de Száthmary și Aurel Pop în Ungaria și România etc.

Dacă dezvoltarea artei bisericești și a celei cult-profane a putut fi influențată sau împiedicată de opresiunea maghiară, despre arta țărănească nu se poate spune același lucru, geniul artistic al țăranului român manifestându-se în toată splendoarea și plenitudinea sa. Alături de artă bisericească, țăranul român a mai creat și artă profană regăsită în case, mobilier, unelte, ceramică, port, țesături, broderii și ouă de Paști. Această artă conține o notă aparte de arhaism neatins de cultura urbană, ea cuprinde toate ramurile de activitate și tocmai acest arhaism îi conferă de fapt originalitatea. Obiectele create de țăranul român sunt o veritabilă poezie, reprezentând manifestarea geniului popular, fiecare maestru imprimând operei sale pecetea propriei personalități.

Costumul popular este o adevărată operă de artă, denotând bun gust, simplitate, noblețe, cu linii armonioase culori vii fără a fi stridente, bogat decorat fără a fi încărcat, comod și practic. Covoarele și țesăturile au o tehnică variată, asemănându-se cu chelimirile din Asia Mică, sunt țesute din lână colorată vegetal iar motivele sunt preponderent geometrice. Combinarea culorilor, de un desăvârșit gust artistic, conferă valoare intrinsecă acestora. Broderiile sunt ușoare, delicate, neobișnuit de fine pentru o țarancă, care venită de la munca aspră a câmpului, cu mâinile bătătorite și aspre trece cu ușurință la acul minuscul și la munca migăloasă a brodatului.

Importanța artei românești transilvănene rezidă nu numai în valorile artistice intrinseci, ci și în influența exercitată asupra artei maghiare, secuiești și săsești și chiar a popoarelor vecine<sup>59</sup>.

Artă românească transilvăneană are și un caracter național pentru că ea este opera artiștilor români, meșterii străini fiind o excepție.

Având în vedere cele expuse mai sus putem conchide că "geniul artistic al unui popor nu poate fi înăbușit prin oprimarea de către alt popor străin stăpânitor. Artă lui cultă poate fi redusă ca extensiune și dimensiune, ca material prețios, ca bogăție, unele genuri, de exemplu castelele, palatele, vor lipsi, altele, cum e orfevrăria vor fi rare, artă cultă va fi îmbibată de elemente populare (ceea ce este însă numai în favorul ei). Aptitudinile artistice ale poporului ies totuși la iveală. Nu se poate deloc împiedeca prin oprimare străină înflorirea artei țărănești și în acest domeniu geniul poporului românesc a creat capodoperele artei sale, prin care întrece pe asupritori",<sup>60</sup>

\* \*  
\*

Sintetizând materialul prezentat se desprind următoarele concluzii:

1). *Muzeul, indiferent de timp și spațiu, s-a constituit ca o instituție a memoriei colective.*

*Dacă cu ajutorul memoriei omul își păstrează trecutul său individual, prim memoria colectivă societatea își păstrează trecutul său comun. În acest sens, muzeul s-a impus ca instituția care a colecționat, teaurizat, conservat și restaurat mărturiile trecutului, lăsând această moștenire culturală din generație în generație, cu scopul clar de a nu ne pierde originile și de a ne eterniza creațiile culturale, sfidând timpul și spațiul. Că deși creatorul operei dispare, existența sa în timp fiind efemeră, în schimb opera sa transcende timpul, devenind nemuritoare. Poate că într-un anume sens, muzeul a instituționalizat orgoliul nostru uman (în sens pozitiv) de a arăta lumii, sfidând timpul, latura noastră artistică, frumusețea și sensibilitatea sufletului uman materializată în creații culturale valorizate social. Iar pe de altă parte, poate că*

<sup>59</sup> Petranu, C., *Ars Transilvaniae*, "L'influence de l'art populaire roumain sur les autres nationalités de Transylvanie et sur les peuples voisins", Sibiu, 1944, p. 283-302.

<sup>60</sup> Idem, *Artă românească din Transilvania*", Sibiu, 1943, p. 25.

*omenirea a creat muzeul din dorința de a-și păstra emanațiile spirituale concretizate în opere de cultură și civilizație pentru a contracara latura negativă a sufletului uman prin care "omul tinde să dărâme propriile lui creații... el devine cel mai periculos dușman al lumii spirituale. Care doar e numai a lui ! Adevărat Saturn în anumite momente ale sale, omul își devorează propriile lui vlăstare"*<sup>61</sup>.

2). *Muzeul reprezintă conștiința la care a ajuns omenirea despre propria ei activitate culturală, despre valoarea ei însăși ca producătoare de cultură.*

De-a lungul timpului, conștiința a cunoscut o evoluție ascendentă, de la conștiința de sine către conștiința socială. Mai întâi, omul a trebuit să se descopere pe sine, să-și conștientizeze valențele și potențele, să-și exploreze universul intim, subiectiv și abia apoi să-și îndrepte privirile către exterior, spre ceilalți. Și aceasta deoarece doar în relațiile cu ceilalți omul s-a împlinit pe sine, s-a îmbogățit, creând totodată o nouă realitate, diferită de cea din interiorul său, o realitate obiectivă, socială, la care fiecare și-a adus aportul, pe de o parte, dar s-a și depășit pe sine prin noul produs, pe de altă parte.

Acum, omul creează având conștiința valorii, acum omul conferă valoare producțiilor sale și tot acum el socializează creațiile sale, împărțind bucuria creației cu ceilalți membrii ai societății. Și pentru că omul a devenit conștient de sine și de activitatea sa culturală, el a început să-și instituționalizeze producțiile culturale, conferind acest rol muzeului.

3). *Muzeul este un produs al conștiinței sociale.*

Încă de la începuturile sale, muzeul s-a impus ca un fenomen social, îndeplinind atât funcții cu caracter religios, cât și funcții cu caracter științifico-artistic. Inițial, erau instituții-temple, în care celebrările religioase se îmbinau armonios cu activitățile de cercetare științifică, de colecționare a operelor valoroase, cu serbările comunitare sau concursurile de poezie. De-a lungul timpului, însă, muzeele s-au specializat, s-au organizat în funcție de cerințele și nevoile sociale și, de ce nu, uneori de modă.

Muzeele moderne își află rădăcinile în antichitate, atât cele de pictură, renumitele pinacoteci, cât și cele cu exponate diverse (arme, vestigii ale trecutului, sculpturi celebre etc.), muzeele de copii, de științele naturii, precum și grădinile botanice. Mulți oameni de stat celebri, în urma numeroaselor călătorii întreprinse, au organizat în reședințele lor reproduceri ale peisajelor și monumentelor văzute în alte țări, care i-au impresionat foarte mult. Renașterea a pus bazele muzeului istoric și a celui de antichități. Începând cu secolul al XVI-lea, încep să se construiască edificii somptuoase menite să adăpostească marile colecții. În secolul al XVII-lea, pe lângă universități încep să apară și să fie organizate muzee, considerate adevărate laboratoare de studiu. Secolul al XVIII-lea se distinge prin apariția muzeelor naționale, Anglia fiind primul stat care a încetățenit ideea de muzeu ca instituție de stat iar British Museum fiind prima mare instituție muzeală cu caracter național. Ideea este apoi preluată și de Italia, Franța, Germania și de alte state. Tot în această perioadă apar și colecțiile muzeale ale mănăstirilor și galeriile de copii.

Dacă la început colecțiile muzeale au aparținut comunității (muzeele-temple), cu timpul apar în paralel și colecțiile muzeale particulare, înființate de pătura bogată a societății, care avea posibilitățile financiare de achiziționare a operelor de valoare dar și posibilitatea de deplasare în alte țări cu o nouă cultură, diferită și incitantă. Bogăția și

<sup>61</sup> Roșca, D. D., Existența tragică, 1995, p. 116.

varietatea colecțiilor particulare demonstreu, de fapt, prestigiul deținătorilor lor, simbolul puterii și al bogăției acestora.

Secolul al XIX-lea a fost secolul afirmării principiului naționalității. Românii din Transilvania au fost și ei prinși în acest proces amplu și complex de transformări socio-politice, de luptă permanentă și susținută de afirmare a națiunii române, asemeni altor popoare subjugate. Dacă această luptă nu a putut fi dusă cu mijloace politice, marea putere de adaptare a românilor le-a îndreptat atenția spre folosirea altor mijloace în atingerea scopurilor lor, ei optând pentru mijloacele economice și, în special, pentru cele culturale. Un asemenea mijloc cultural a fost și muzeul. Dacă românii nu au putut înființa o instituție muzeală proprie, care să-i reprezinte ca popor decât la începutul secolului al XX-lea, bazele sale, însă, au fost puse în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Eforturile de constituire a unui muzeu românesc s-au concretizat, în mod special, în activitățile Astrei, care în absența fondurilor materiale atât de necesare achiziționării operelor de valoare românești, s-au îndreptat în direcția obținerii acestora din donații. Românii au înțeles că acest muzeu este o necesitate culturală, cu implicații politice foarte clare. Și că acesta este mijlocul prin care puteau să-și demonstreze potențele spirituale, geniul poporului român și vechimea sa în timp și spațiu, locul culturii românești în cadrul celei europene. Era necesară introducerea culturii noastre naționale, cu specificul său, în cultura universală, deoarece doar așa puteam să ne impunem lumii, să ne demonstrăm existența ca popor de sine stătător, în ciuda tuturor eforturilor de deznaționalizare la care ne supuneau maghiarii.

Așadar, muzeul s-a impus pe plan social ca fenomenul cultural care instituționalizează cultura unei națiuni, care relevă eforturile creatoare ale unui popor, modul în care omul a reușit să umanizeze natura, s-o spiritualizeze, muzeul, prin funcțiile sale, reușind să integreze operele culturale în conștiința și sensibilitatea oamenilor. Căci întotdeauna în fața marilor capodopere ale geniului uman, nu sentimentul de dependență servilă este cel care ne frapează, ci sentimentul libertății, asociat cu un puternic sentiment al naturii și al măreției omului în fața acesteia. În acest proces apar valorile, ca singura cale de a depăși servitutea umană în fața perisabilității, ca singura cale de a transcende natura.

Căci susținătorii muzeului românesc din Transilvania au înțeles că faptele de cultură străine unei epoci pot fi "actualizate", înțelese și valorizate, pentru că răspund criteriilor noastre de valoare chiar când nu coincid cu ale noastre. Și aceasta deoarece manifestările culturale ale trecutului sunt totuși valori, sunt replica spirituală pe care și-a dat-o societatea acelor timpuri, prin puterea ei de creație, problemelor existenței și de aceea le putem înțelege și valoriza. Pentru că ele sunt emanațiile conștiinței sociale ale altor timpuri, sunt moștenirea în planul conștiinței colective a valorilor create de înaintașii noștri.

## LE MUSÉE DANS LE XIX<sup>ÈME</sup> SIÈCLE, L'INSTITUTION DE LA MÉMOIRE COLLECTIVE ET PHÉNOMÈNE DE CONSCIENCE SOCIALE

### Résumé

C'est l'important pour la museographie le fait que les musées ont continué les traditions gréco-romaines à la longue, ils ont eu des formes divers d'activité, ils sont devenues des institutions sociale actives organisés au but culturel-éducatif. En ce sens nous pouvons regarder les musées comme des objectives de la memoire collective. Les musées ont tressorisé, ont gardé, ont conservé et ont restauré les preuves du passé qui ont été valorisé par une certaine société et ils ont transmis vers les generations prochaines.

Ainsi, la memoire est importante autant comme une synthèse des évocations du passé, tant que d'objectiver et être une institution avec l'aide du musve qui fait d'acquisition de la mémoire colective dans sa forme materielle, dans les produits spirituelle. Ainsi, le musée est l'institution qui conserve le passé d'une collectivité, le moyen de transmtion les valeurs culturelles vers les generations suivants, qui transmettent cette "dot" culturelle, en etant le garant, ainsi la continuité en temps de la mémoire collective d'une société speciale, aussi comme l'enrichissement permanent avec des nouveaux valeurs et des acumulations culturelles-éducatives.

Le musée a imposé au plan social comme une phénomène culturelle qui institutionalise la culture d'une nation, qui releve les efforts créateurs d'un peuple, la modalité en quelle l'homme a reussi d'humaniser la nature, le musée, par ses fonctions, en réussant integrer les oeuvres culturelles dans la conscience et la sensibilité des hommes. Car toujours devant les grandes chef-d'oeuvres de la génie humaine nous sommes frappés par le sentiment de la liberté associé avec un profonde sentiment de la nature et de la grandeur de l'homme devant de cella.

Dans ces procesues parraît les valeurs, comme le seul moyen de dépasser la servitude humaine devant la périssabilité, comme le seul moyen de transcender la nature.

Les manifestationes culturelles passé sont toutefois des valeurs, sont la réplique spirituelle lequel a offri la societé pour soi-même, par sa force de creation, les problemes d'existence et aussi nous les pouvons comprendre et valoriser. Parce qu'ils sont les émanationes de la conscience sociale, d'autre temps, se l'héritage à la place de la conscience collective à toutes les valeurs créés par nos précurseurs.