

Revista

4 • 1994

MOZEELOR



MINISTERUL CULTURII

REVISTA MUZEELOR

PUBlicație TRIMESTRIALĂ

ANUL XXXI

nr. 4 • 1994

COLECTIVUL DE REDACȚIE

Gavrilă SARAFOLEAN, **redactor șef**
Ion GRIGORESCU, **secretar general** de redacție. Anghel PAVEL,
redactor de rubrică

Corectura asigurată de serviciul de
corectură al Casei de Presă și Edi-
tură „Cultura Națională”

Redacția : Calea Victoriei nr. 120, cod
70179, sector 1, București, telefon
6 15 59 78

Administrația : Casa de Presă și
Editură „Cultura Națională”, Piața
Presei libere nr. 1, cod 71 554, sector
1, București, telefon 6 17 60 10, inter-
rior 1 405

COMANDA DE STAT

Prețul cu amănuntul este cel impri-
mat pe copertă.

Abonamentele se fac la oficiile pos-
tale sau difuzorii de presă.

Abonamentele pentru străinătate se
realizează prin ORION—SRL, Splaiul
Independenței nr. 202 A, Sectorul 6,
București, telefon 6 17 34 07, FAX
(400) — 424169

R.M. ISSN 0035—0206

S.C. „UNIVERSUL” S.A. c. 1151

COPERTA I: Lotusul de Amazon
(Victoria Amazonica) în Grădina Bo-
tanică din București.

COPERTA IV: Plante suculente
din serele Grădinii Botanice din
București

PATRIMONIUL CULTURAL DIN ROMÂNIA ÎN CONTEXTUL DIALOGULUI INTERNAȚIONAL

dr. IOAN OPRUȘ

I. O scurtă privire asupra conținutului

Patrimoniul cultural din România este indubitabil o valoroasă componentă a patrimoniului cultural european, caracteristică ce reiese dintr-o evoluție istorică bine-cunoscută. Pe anumite planuri, cum este acela al arheologiei române din perimetrul Daciei, această apartenență a fost subliniată de mari învățați, cu secole în urmă. Mai aproape de noi, în veacul al XIX-lea, știința și cultura europeană și-au apropiat fațetele etnografice din spațiul românesc și cele ce privesc anumite monumente istorice. În mod evident, faciesul cultural specific romanilor, a fost asimilat ca un element notabil pentru evoluția regională sud-est europeană, începând cu istoricii germani și francezi. În acest proces, un loc semnificativ îl ocupă monumentele istorice: austriacul Reissenberger publica o lucrare despre Curtea de Argeș; Salmon Reinach, Otto Benndorf, George Niemann se ocupau de Adamclisi, iar Young, A. Domaszewski și Th Mommsen de antichitatea romană din Transilvania. La fel, alți savanți iau în studiu mănăstirile Bucovinei, iar austriacul Igor Strykowski dedică pagini memorabile bisericilor de lemn din cuprinsul României. Concomitent germanul Hubert Schmidt a introdus în istoriografia europeană primele date despre cultura Cucuteni și epoca bronzului la nord de Dunăre. Mai târziu, W. Gordon Childe va atrage atenția asupra neoliticului zonei, iar Maria Gimbutas, analizând contextul străvechi european, acordă istoriei și spațiului românesc o mare importanță.

Studii și articole, monografii, sinteze istorice, culegeri de texte sau inscripții, documente și alte izvoare încep să fie publicate sistematic după 1918 și în România. Toate acestea au așezat un sistem de cercetare și teaurizare, mereu perfecționat, din care decurg azi favorabile urmări. Astfel, în patrimoniul cultural național sunt înregistrate peste 20 milioane bunuri mobile — păstrate în cele 659 muzee și colecții — și aproape, 21000 monumente, ansambluri și situri istorice, poziționând România între țările cu o avuție culturală medie. Valoarea deosebită a acestei zestre patrimoniale este oferită, mai ales, de componentele arheologice (situri și inventarul acestora) și etnografice (monumente *in situ* sau cele 18 muzee etnografice în aer liber și inventarul lor muzeal), ea fiind augmentată de ansambluri urbane și rurale ca și de splendida arhitectură de cult reprezentativă pentru evul mediu și epoca modernă. Nu în ultimul rând, arta veche și modernă reflectă un caz insolit de recepție și sinteză a marilor curente artistice, iar ecosistemul a favorizat constituirea unor impresionante colecții de științele naturii și, mai puțin, a unor rezervații de largă însemnătate. La toate acestea se adaugă inventarul tehnic, rezultat din dotare tehnologică mai târzie, fapt ce a permis păstrarea unor importante unelte, mașini, ustensile, aparatură etc., unele chiar din vremea capitalismului pre-industrial.

II. *Genuri de cooperare culturală*

Uneori anulate, prin voia sustragere din circuitul organismelor internaționale specializate, alteori păstrate strict formal, legăturile României cu forurile respective au fost reluate abia în iarna anului 1990, cu dificultățile inerente ale oricărui început, petrecut în sula de schimbări radicale din societatea contemporană.

Pe planul legăturilor cu UNESCO și cu organisme sale specializate — ICOM, ICOMOS, ICCROM, Comitetul Patrimoniului Mondial — România se găsește într-o etapă de recuperare și consolidare. Întrerupte în mod illogic de regimul comunist, în ciuda unor relevante tradiții de conlucrare, relațiile cu UNESCO s-au reluat după decembrie 1989 și au început să tindă spre un curs firesc. La ICOM, un nou comitet național, condus de prof. dr. Radu Florescu, a reactivat prezența românească în concertul de specialitate. Începând cu adunarea generală din luna mai 1990 și continuând apoi cu reuniunile de la Paris și Quebec, România a prezentat o serie de materiale privind experiența muzeografiei naționale. Unele contribuții au fost chiar reținute de factorii de resort, îmbogățind muzeografia contemporană. În acest sens, asupra realizărilor, sistemului și metodologiei, putem reține conferința regională est și central europeană cu privire la documentarea în muzee și a patrimoniului cultural — organizată de Ministerul Culturii, Direcția Muzeelor și Colecțiilor, Centrul de Informatică și Memorie Culturală în conlucrare cu CIDOC și cu sprijinul Fundației Paul Getty la Sinaia (mai 1992); apoi reuniunile de la Ottawa (septembrie 1992), Lyubliana (septembrie 1993), la care specialiștii români au completat în mod evident cazuistica domeniului. Pe un alt domeniu — al etnografiei, muzeografia din România a reușit să rețină atenția în mod convingător prin latura teoretică și practică. Astfel, delegația participantă la primul congres etnografic internațional (Paris, februarie 1993) a dezvoltat o strălucită serie de expozee, fiecare constituind un studiu metodologic, în specialitate. La acestea, se adaugă organizarea în țară, între 1—8 septembrie 1993 a celei de-a XVI-a Conferințe internaționale a Asociației Europene a Muzeelor în Aer Liber, cu care prilej experiența românească — acumulată în cele 18 muzee de acest tip din România — s-a impus ca un remarcabil model.

Pe un alt plan, al muzeografiei de artă, participarea României la reuniunile ICOM de la Berlin (mai 1992), Budapesta (octombrie 1993), Stuttgart (septembrie 1993) a facilitat introducerea în circuit public a noilor realități muzeografice, ca și a unei experiențe indubitabile.

În ceea ce privește domeniul muzeelor de științe, România a fost prezentă la Milano (1991) și Dallas (1991), comunicându-se astfel orientarea noastră în muzeografia tehnică, iar la Ottawa (1992) și Bruxelles (noiembrie 1993) prin contribuțiile dr. Alexandru Marinescu, făcând o bună prezentare domeniului științelor naturii.

Reuniunea Comitetului ICOM pentru restaurare (Washington, august-septembrie 1993) a permis prezența a 3 restauratori români, fiecare din aceștia susținând valoroasa experiență domeniului din România, unele aspecte teoretice fiind reținute chiar în planul recomandărilor reuniunii.

Refăcând relația cu ICOM-ul, delegații României (dr. Ioan Oprea, dr. Alexandru Marinescu, Irina Oberländer) au fost prezenți la a 16 conferință internațională de a Ottawa (septembrie 1992), susținând cu acel prilej materiale de prezentare a stadiului organizatoric muzcal și a experienței specialiștilor din România.

De o semnificativă importanță se bucură aderarea (noiembrie 1993) României la Convenția UNESCO (1970), privind măsurile ce urmează a fi luate pentru interzicerea și împiedicarea operațiilor ilicite de import-export și transfer de proprietate al bunurilor culturale, act de o deosebită valoare practică, astfel putându-se pune sub protecție internațională valorile culturale proprii.

Consiliul Europei a cumulat, după 1989, în mod evident, atenția organismelor românești de specialitate din domeniul ocrotirii patrimoniului cultural. Desigur că au existat unele întârzieri și inabilități în oferta și serviciile propuse de acestea, explicabile prin contextul realităților politico-economice și sociale din România. Peste acestea toate

domină însă marea și sincera dorință de conlucrare, rezultată din însăși procesele de înnoire ale societății românești.

În contextul acestor înnoiri, al confruntărilor inerente pentru asigurarea unor noi structuri, forme juridice și organizatorice adecvate, al legislației de profil, Ministerul Culturii a promovat, concertându-și eforturile cu Ministerul Afacerilor Externe, idei și propuneri de soluții, ca și materiale de orientare. Treptat, mereu îmbunătățit, sistemul administrativ specializat de protecție a patrimoniului cultural din România, performanțele, limitele și resursele sale au ajuns să sistematizeze în mod clar o strategie (DACIA PROT PAT), cu obiective concrete. Începând cu reuniunile CCPAT din luna martie 1993, obiectivele acestei strategii au fost, treptat, comunicate Consiliului European. Până la acea dată, prezența noastră a fost strict consultativă, inhibată și de statutul propriu-zis al țării în Consiliul European. Participarea ritmică, cu materiale concrete de prezentare (Programul național de protecție a patrimoniului cultural național „DACIA PROT PAT”, Proiectele culturale: „Drumurile ortodoxismului”, „Civilizația bronzului în spațiul carpato-balcanic”, Situația patrimoniului mobil al României în perioada de tranziție și în cursul proceselor de democratizare a vieții social-politice, Patrimoniul cultural național și cultele religioase din România) a permis clarificarea problematicii, obiectivelor și stadiului în care se găsește sistemul de protecție a patrimoniului României. Concomitent, pe măsura cunoașterii și analizei CCPAT referitor la realitățile sud-est europene, a unor reflexii și recomandări privind metodologia și prioritățile de acțiune, Ministerul Culturii, prin Direcția Generală pentru Protecția și Valorificarea Patrimoniului Cultural Național, și-a clarificat obiectivele. Astfel, eforturile Ministerului Culturii pentru definitivarea unui sistem juridic adecvat realităților și, totodată, prospectiv, au fost evident susținute prin conținutul unor documente de mare însemnătate dezbătute și însușite de Consiliul European. El a beneficiat și de sprijinul unor juriști internaționali desemnați în calitate de consultanți. În acest sens, rețin în mod special atenția recomandările de constituire a unor mijloace preventive prin capacitatea *tuturor* deținătorilor de bunuri culturale (n.a. bisera și colecționarii, în primul rând) în a găsi căi de protecție prin: declararea voluntară a bunurilor și solicitarea astfel expresă a protecției; inventarierea riguroasă și constituirea documentației fotografice pentru fiecare obiect de valoare deosebită; pregătirea de specialiști pentru sistemul vamal și de poliție, ca și pentru gestionarea colecțiilor de cult; educarea publică asupra valorii și importanței obiectului cultural-artistic; cooperarea intermuzeală, ca și cea pe linia vămii și INTERPOLULUI; impunerea unei strategii comune de evidență, restaurare și valorificare pentru ansamblurile (siturile) istorice și inventarul lor; definitivarea sistemelor juridice de protecție conform cerințelor naționale, respectând deopotrivă interesul de bun public și de bun privat ș.a. Chiar simpla participare la reuniunile CCPAT și ale grupelor specializate ale acestuia (martie; mai; iunie; septembrie; octombrie 1993) și este elocventă pentru a reflecta poziția României față de problematica enunțată, importanță care se dă domeniului.

Care sunt acțiunile concrete în care Consiliul European s-a implicat în România? Mai întâi o misiune — prin dr. O'Keefe — de ordinul consultanței juridice (martie 1991) în domeniul proiectului de lege pentru protecția monumentelor istorice. Pe aceeași linie, enumerăm și proiectatul seminar privind comportamentul monumentelor istorice în fața cutremurelor acțiune de mare valoare practică pentru metodologia restaurării.

Un demers făcut de DMASI, în anul 1991, la UNESCO — respectiv Comitetul pentru patrimoniul mondial (WHL), a inclus pe lista propunerilor de protecție, sub înalt patronaj UNESCO, Delta Dunării, mănăstirile din Bucovina (Putna, Humor, Probota, Moldovița, Sucevița, Voroneț), Hurezi și biserica evanghelică Biertan. Lăsând la o parte comentariul critic (de ce nu și cetățile dacice din Munții Orăștiei și Ulpia Traiana Sarmizegetusa?), observăm doar că demersul cuprinderii în lista patrimoniului mondial a fost îngreunat de condiționarea adoptării legii de profil, sugerate chiar de reprezentanți ai părții române. Oricum, există în sensul acceptării propunerilor un con-

sens asupra acestora, iar reglementările recente (Ordonanța de guvern nr. 27/1992 și hotărârile adoptate de UNESCO, în decembrie 1993), ne asigură de acceptarea propunerilor părții române.

Pe linia monumentelor istorice, reprezentanții României au beneficiat de numeroase participări la prestigioase reuniuni internaționale. Astfel, pot fi menționate: Colocviul „Finanțarea protecției monumentelor istorice” (Soest, iunie, 1993) și „Inaugurarea oficială a zilei PORȚILOR DESCHISE” (Bruxelles, septembrie 1993), ambele în organizarea Consiliului Europei, Adunarea generală ICRÔM (Roma, octombrie 1993) și „Entretien du patrimoine” organizată de Ministerul francez al Culturii și Francofoniei (Rouen, noiembrie 1993).

III. Acțiuni cu larg efect în planul protecției

Un amplu program de investigații și documentare asupra așezărilor săsești din Transilvania se derulează din 1991 în colaborare cu DMASI și Asociația sașilor transilvăneni (Martin Rill). Colocviul comun (din octombrie 1993, de la Cluj-Napoca) la care s-au asociat Ministerul Culturii, Institutul de arheologie și artă — Cluj-Napoca, prestigioase muzee din Transilvania, DMASI, a învederat procesele cunoașterii istorice, metodologia și rezultatele de excepție obținute de cercetătorii români și germani.

Alte contacte specializate trebuie amintite: cu reprezentanții ICCROM s-au dezvoltat proiectele privind restaurarea ansamblului Sighișoara (finanțator Fundația Messerschmidt — Germania și a bisericii evanghelice Hârman; prin ICOMOS un amplu proiect de restaurare a bisericii Probota a fost recent pus la punct (noiembrie 1993), iar alt proiect privind itinerariile monastice a fost stabilit în conlucrare cu Patriarhia Bisericii Ortodoxe Române — în liniile lui directoare — cu Consiliul Europei în decembrie 1993.

Un program special, integrat în cadrele acțiunii europene, a fost cel al zilelor porților deschise. Organizat în cuprinsul celor mai însemnate monumente istorice (și cu funcție muzeală) „ziua porților deschise” din 1992 și 1993 a reindreptat atenția marelui public spre valențele istorice, culturale și economice ale patrimoniului imobil.

Organizarea în România (Sinaia, 6—10 oct. 1993) a reuniunii Comitetului internațional de fotogrammetrie, prin concursul Ministerului Culturii — DGPCN, DMASI, ICOMOS și Institutul român de fotogrammetrie, a validat din nou potențialul școlii de restaurare și inginerie aplicată din țara noastră. De asemenea, recenta reuniune ECO-VAST (Sinaia — Brebu noiembrie 1993), a permis ilustrarea unui patrimoniu monumental de mare valoare.

Recent, Consiliului Europei i-au fost propuse de către DGPCN două ample proiecte de cercetare și valorificare: *Civilizația bronzului între Carpați și Tisa* și *Drumurile ortodoxismului*, așteptându-se acceptul de principiu pentru a se trece la primele faze. Comunităților europene (Bruxelles) le-au fost înaintate propuneri de conlucrare în vederea restaurării și valorificării cultural-turistice pentru Alba Iulia (poarta principală a cetății), Sarmizegetusa dacică (Grădiștea Muscelului), Sarmizegetusa Ulpia Traiana, Histria (zona sacră), bisericile de lemn din Maramureș, biserica Sf. Treime — Cerneți (jud. Mehedinți), casa Karaksony — Gherla (jud. Cluj), conacul Rosetti Balș — Pribești (jud. Vaslui).

Tot aici, prin DMASI, s-au înaintat proiecte pentru restaurările de la Ateneul Român, Adamclisi, Drobeta, Constanța (Cavaw-hypogen), basilica Niculițel, Turnul Chindiei (Târgoviște).

Dialogul specializat dintre organisme profesionale din România și alte țări europene a devenit o realitate, cu multiple posibilități de exemplificare. Astfel, Direcția patrimoniului din Franța este prezentă în țara noastră cu trei importante cooperări: una coordonată de Muzeul Național de Istorie, în sectorul arheologic, pe șantierul de la Hârșova (jud. Constanța), privind organizarea și tehnica de săpătură; alta patronată de DMASI, la biserica Apostolache (jud. Prahova) constând în restaurare și consolidare antisismică prin tehnici speciale a turnului-clopotniță. Tot cu partener francez (prof. Robert Ettiene — Univ. Bordeaux) au fost abordate cercetările arheologice de la

Ulpia Traiana Sarmizegetusa-for (jud. Hunedoara), a căror ultime rezultate sunt spectaculoase. Aceste şantiere au deopotrivă valoare metodologică şi una de aplicaţie practică, deschizând calea introducerii tehnicilor moderne în respectivele domenii. Cu parteneri din Anglia au fost deschise colaborări la Schela Cladovei (jud. Mehedinţi), prin cercetări arheologice comune şi investigaţii laborioase de laborator, iar Muzeul de Istorie şi Artă al Municipiului Bucureşti a patronat lucrările de restaurare a cărţii şi documentelor vechi; organizate în conlucrări cu European Art Conservation Trust şi Bashcomb, Restorers of Works of Art on Paper (Camilla Baschcomb şi Susan O'Reilly). Muzeul Banatului din Timişoara a lansat un program de cercetare etno-istorică cu Asociaţia şvabilor (Germania), concretizat în organizarea unei expoziţii de largă reprezentare şi, ulterior, prin parteneriat austriac, în restaurarea unor valori artistice de epocă barocă. Aşijderea, Muzeul Naţional Brukenthal din Sibiu este coordonatorul unui alt complex program de cercetare şi valorificare în colaborare cu Asociaţia saşilor transilvăneni, privind cultura şi tradiţiile acestui grup. Tot aici, o bună colaborare cu Muzeul d'Orsay din Paris a permis realizarea unei ample expoziţii „Turnul Eiffel” (august-octombrie 1993, Bucureşti, Sibiu, Constanţa), iar alte puncte expoziţionale sunt prevăzute pentru 1994. Muzeul de etnografie din Braşov, în conlucrări cu Asociaţia saşilor din Transilvania şi Muzeul Transilvaniei de la Gündelsheim (Germania), a început din anul 1992 realizarea unui grup de cercetări, documentare şi achiziţii în zona Rupea, asupra unor foste aşezări săseşti; aceştia i-au mai fost asociate Muzeul Judeţean Bistriţa, Muzeul Naţional de Istorie al Transilvaniei şi Institutul de Arheologie şi Istoria Artei Cluj-Napoca. Muzeul Satului Bucureşti coordonează cercetări intense asupra aşezărilor din Basarabia şi Transilvania, cooperând direct la realizarea Muzeului etnografic în aer liber de la Chişinău. Un astfel de program, privind aşezări şi monumente din regiunea subcarpatică a Maramureşului istoric (Apsa, Slatina, Peri etc.) este în atenţia muzeului maramureşean (Sighetul Marmăţiei). Un program special — patronat direct de DGPVPCN — este axat pe cercetarea aşezărilor mixte din zona limitrofă vestică a României (satele Remetea şi Finiş) şi respectiv Ungaria (Apateu şi Sacal). Din luna decembrie 1993 datează şi proiectarea unor acţiuni comune româno-bulgare, având drept obiectiv cunoaşterea aşezărilor mixte de la sud şi nord de Dunăre. Acesta a cuprins deja 2 etape, antrenând, de asemenea, şi grupuri mixte de investigaţii. În cadrul său sunt obiective privind relaţiile interetnice din aşezări mixte aflate la nord şi la sud de Dunăre, care vor fi abordate în primăvara anului 1994. Tot atunci, se prevăd cercetări asupra unor sate de origină basarabeană, transmutate din cuprinsul Rusiei.

O colaborare fructuoasă cu Direcţia Patrimoniului din Franţa, respectiv cu Misiunea Patrimoniului Etnologic şi cu Misiunea Relaţiilor Publice şi a Afacerilor Internaţionale, s-a realizat în domeniul patrimoniului etnologic. Se află în curs de desfăşurare un program complex de cercetări comune româno-franceze, în care au fost prevăzute anchete de teren în sate din România şi în mici localităţi (foste aşezări rurale) din Franţa, ca şi publicarea unor lucrări menite a valorifica rezultatele acestor cercetări. Menţionăm aici încheierea primului program de cercetare pe tema „Lemnul în construcţiile preindustriale”, coordonat de cele două direcţii patrimoniale prin publicarea în acest an, în editura Die (Franţa), a volumului „*Charpantiers au travail*”. În cadrul acestui program de cercetare în care au fost incluse teme mai puţin abordate în trecut, precum „Antropologia creştină” şi „Sociabilitatea urbană”, participă specialiştii de la Muzeul Satului, Muzeul Țăranului Român, Muzeul Naţional al Moldovei, Muzeul Lemnului din Câmpulung Moldovenesc, beneficiind şi de colaborarea Institutului de Etnografie şi Folclor, ca şi a Societăţii de Antropologie Culturală. De asemenea, cu ajutorul misiunii Relaţiilor Publice din Ministerul Culturii din Franţa, a fost pus în aplicare un program de formare profesională pentru muzeograful etnografic, pe probleme de antropologie vizuală şi muzeologie etnografică.

Institutul de studii eco-muzeale şi Muzeul Deltei Dunării — Tulcea patronează cercetări la care s-au asociat muzeele din Orhei, Cahul şi Bălţi (Republica Moldova), iar Muzeul de Istorie Naţională şi Arheologie Constanţa a declanşat un program de cerce-

tări și valorificare asupra realităților istorice dobrogene, realizând un prim simpozion româno-turc (noiembrie 1993), urmat în 1994 de alte asemenea acțiuni. Muzeul Callatian — Mangalia găzduiește Centrul de studii portoalocice, antrenând cercetători arheologi din Bulgaria, Turcia, Germania, Republica Moldova, Grecia. Muzeul Țăranului Român este un însemnat factor în programul de cercetare asupra identității etnice; în același loc, Muzeul Etnografic al Transilvaniei a realizat importante succese: conlu-crând cu cercetători din SUA, Anglia, Italia, Austria, Ungaria, Germania, Franța, Muzeul Civilizației Populare din România — „Astra” Sibiu patronează lucrări de cercetare mixtă asupra tehnicii tradiționale, Muzeul Național de Istorie al Transilvaniei este în curs de a finaliza un grupaj de teme asupra aspectelor etno-arheologice (colaborare Anglia) și a celor arheometrice, perfecționând și mijloacele moderne de înregistrare a date-lor. În proiectul „Dunărea” — patronat de Consiliul Europei — România a inițiat deja o primă acțiune, ce va fi itinerantă: La Herculane (septembrie 1993) a avut loc simpo-zionul „Dunărea — culoar european”, sub patronajul Universității Tübingen, Uni-versitatea Cluj-Napoca, Ministerul Culturii, respectiv Muzeul Județean Caraș-Severin. În 1994 acțiunea este prevăzută pentru Drobeta-Turnu Severin, ea incluzând riveranii. Un amplu proiect european multimedia „Constantin Brâncuși” are în România un parte-ner serios, angajat într-un amplu efort de valorificare modernă a operei marelui sculp-tor, inclusiv pentru cea mai mare expoziției dedicată acestuia (1995).

**RECOMANDĂRI ADOPTATE LA SEMINARUL REGIONAL AL UNESCO
PENTRU ȚĂRILE ASIEI CENTRALE ȘI ALE EUROPEI DE EST, ASUPRA
TRAFICULUI ILICIT, CARE S-A ȚINUT LA KESZTHELY, UNGARIA,
21-23 MARTIE 1993**

ÎN ATENȚIA STATELOR MEMBRE

1. Statele membre trebuie să depună eforturi de dezvoltare a cooperării regionale între serviciile lor de vamă, poliție și culturale, precum și între muzeele lor în scopul de a împiedica traficul ilicit de bunuri culturale. Mai ales statele participante la Acordul de la Plovdiv din 1986 trebuie să utilizeze activ dispozițiile.

2. Statele regiunii care nu au aderat încă la Convenția UNESCO privitoare la măsurile de luat pentru a interzice și a împiedica importul, exportul și transferul de proprietate ilicite, de bunuri culturale (1970) trebuie să facă imediat cele necesare pentru a-și depune adeziunea.

3. Statele a căror situație nu este clară în ce privește convenția UNESCO, privind măsurile de luat pentru a interzice și a împiedica importul, exportul și transferul de proprietate ilicite de bunuri culturale (1970) pentru că ele urmează altui stat, trebuie să facă imediat cele necesare pentru a informa UNESCO de decizia lor referitoare la participarea lor la Convenție.

4. Statele trebuie să ia în considerare crearea unei baze de date regionale asupra obiectelor culturale importante. Accesul la această bază de date va fi restrâns.

5. Statele trebuie să utilizeze rețeaua INTERPOL făcând în așa fel încât pierderile să fie semnalate la sediul INTERPOL la Lyon (Franța) prin intermediul Biroului central național al țărilor membre ale INTERPOL.

6. Statele trebuie să stabilească o documentare corespunzătoare în ce privește obiectele culturale importante, și anume:

a. aplicând normele de documentare propuse de Comitetul internațional pentru documentare (CIDOC) al ICOM,

b. stabilind un inventar al bunurilor mobile provenind de la biserici,

c. încurajând personalul muzeelor să înregistreze obiectele prin încintări constând de exemplu în acordarea priorității în atribuirea de resurse destinate cercetării, celor care se achită de această sarcină în mod activ,

d. atunci când resursele sunt limitate, dând prioritate obiectelor cele mai importante ale patrimoniului cultural al țării considerate.

7. Statele trebuie să determine:

a. ce obiecte nu trebuie să părăsească țara,

b. ce obiecte trebuie să aibă o autorizare de export,

c. ce obiecte pot circula liber.

8. Experții problemelor culturale (experții în muzeologie) trebuie să predea cursuri de formare (destinate învățării) la agenții serviciilor de vamă pentru a recunoaște obiectele culturale importante.

9. Statele trebuie să impună muzeelor să ia următoarele măsuri de securitate:

a. de a proceda periodic la verificarea pieselor de colecție care nu sunt expuse în muzee (inventar etc.). În lipsa acestor verificări este imposibil să se stabilească cu precizie în ce moment a dispărut un obiect sau altul,

b. de a aplica ca reguli interne de securitate în muzee și colecții publice (broaște, chei). Aceste reguli trebuie totdeauna să reflecte situația momentului

c. de a păstra la loc sigur obiectele de artă în curs de restaurare. În anumite cazuri nu se știe cine poate pătrunde în ateliere; sistemele de securitate (aparate electronice) nu se găsesc întotdeauna în aceste cazuri,

d. de a cerceta noi metode de marcarea invizibilă și de neșters și de a le aplica în măsura posibilului, la toate obiectele de muzeu.

10. Statele trebuie să facă eforturi de a face în așa fel încât informațiile necesare asupra traficului ilicit de obiecte culturale să parvină la toate nivelurile serviciilor de poliție și vamă, mai ales la nivelul de detectare. În această privință, trebuie să fie puse în permanență în birourile vamelor afișe atractive, reprezentând categoriile de obiecte deosebit de importante.

11. Statele trebuie să ia măsuri pentru a controla șantierele arheologice, mai ales atunci când este vorba de antichități descoperite cu ocazia lucrărilor de construcții. Proiectele de construcție pe situri sensibile trebuie să fie supravegheate de arheologi.

12. Toate statele părți la Protocolul Convenției pentru protecția bunurilor culturale în caz de conflict armat (Convenția de la Haye) 1954 sunt invitate să facă astfel încât obiectele culturale ridicate de pe un teritoriu ocupat de către un alt stat parte la Convenție să fie semnalate și restituite autorităților din zona ocupată. Trebuie avertizați cetățenii lor că tranzacțiile făcute cu aceste obiecte sunt ilegale și că aceste obiecte trebuie să fie restituite.

13. Statele sunt invitate să ia măsuri pentru a încuraja protecția bunurilor culturale deținute de organele religioase:

a. încurajând într-un mod diplomatic bisericile să stabilească un inventar detaliat, însoțit de fotografii. Este sugerat ca demersurile să fie făcute după diverse sfaturi prin intermediul episcopului sau al omologului său la nivel de dioceză

b. o dată cu demersurile făcute, provocând bisericile să organizeze în dioceză o expoziție unică de obiecte culturale sau religioase și nelăsând aceste obiecte în bisericile de țară, nesupravegheate

c. încurajându-le să instaleze sisteme de alarmă, chiar de un tip rudimentar sau simplu, legate de poliție sau comisariat local

d. asigurând, prin seminarii, o informare asupra problemelor de conservare

e. recomandând bisericilor să facă astfel încât normele de documentare ale ICOM să fie aplicate cât mai mult posibil în țările care nu dispun de un sistem precis, modern sau informatizat, de înregistrare a datelor.

ÎN ÎNȚEȚĂȚA UNESCO

14. UNESCO trebuie să încurajeze statele membre să dea prioritate documentării privind bunurile culturale mobile și stabilirii inventarelor, în colaborare cu ICOM (CIDOC) dacă are loc.

15. UNESCO trebuie să continue să încurajeze colaborarea între instituțiile posesoare de patrimoniu și serviciile de poliție din fiecare țară, pe plan regional și pe plan internațional.

16. UNESCO trebuie să ia măsuri, în colaborare cu ICOM (Comitetul internațional pentru securitate în muzee) în vederea lansării unui proiect vizând darea de sfaturi asupra măsurilor de securitate de aplicat în muzeele și galeriile etc. din țările membre care solicită astfel de sfaturi.

18. UNESCO trebuie să organizeze un seminar regional asupra problemelor juridice relative la restituirea bunurilor culturale ridicate din locul lor de origine în timpul perioadelor de război și ocupație militară.

ÎN ÎNȚEȚĂȚA ICOM

19. ICOM trebuie să coopereze prin intermediul comitetelor internaționale competente, cu statele doritoare să obțină sfaturi asupra:

a. măsurilor de securitate ce trebuie luate contra furtului și catastrofelor naturale

b. documentarea asupra bunurilor culturale

c. formarea corespunzătoare în aceste domenii

CONSILIUL EUROPEI, REUNIUNEA DE LUCRU INTERGUVERNAMENTALĂ ASUPRA SITUAȚIEI PATRIMONIULUI MOBIL ÎN ȚĂRILE EUROPEI CENTRALE ȘI DE EST (PRAGA, 9 – 11 NOIEMBRIE 1953)

Participanții la reuniunea de lucru asupra patrimoniului mobil în țările Europei centrale și de est:

1. recunosc că protecția și conservarea patrimoniului cultural mobil constituie una din problemele cele mai grave cu care sunt confruntate — în conjunctura actuală — țările Europei centrale și de est, și sunt convinse că soluția acestor probleme nu poate să se găsească decât în cadrul unei cooperări internaționale efective în care Consiliul Europei — în legătură strânsă cu alte foruri internaționale, și mai ales UNESCO, CEE și INTERPOL — constituie cadrul cel mai corespunzător;

2. arată preocupările lor în fața vânzării masive a acestor bunuri în țările Europei centrale și de est, adesea sub formă de circulație ilegală, cu urmările pe care aceasta o comportă: furturi, vandalism, criminalitate organizată... Valoarea comercială a acestor bunuri, schimbările politice și economice care intervin în aceste țări, restituirea unui număr dintre aceste bunuri vechilor proprietari și deschiderea frontierelor dau acestui trafic o dimensiune care impune o acțiune politică și solidară a ansamblului țărilor europene, aici cuprinzându-se și țările destinate a acestor bunuri;

3. lansează un apel statelor nesemnate a „instrumentelor” internaționale relative la protecția bunurilor culturale mobile, cum ar fi convenția de la Haga din 1954, convenția UNESCO 1970 și Convenția asupra infracțiunilor referitoare la bunuri mobile ale Consiliului Europei, să semneze și să ratifice aceste „instrumente” internaționale. Ele provoacă, de asemenea, ansamblul statelor să participe la lucrările UNIDROIT, care vizează pregătirea unei noi convenții asupra restituirii bunurilor culturale furate și exportate ilegal;

4. amintesc că protejarea și conservarea patrimoniului mobil cer o abordare globală și multidisciplinară, cu ajutorul măsurilor legislative, administrative și fiscale corespunzătoare și care implică o acțiune concertată a diferitelor servicii privind: cultura, fiscalitatea, vama și poliția, precum și concursul asociațiilor profesionale ale pieței de artă;

5. amintesc importanța identificării bunurilor culturale cu caracter mobil și lansează un apel țărilor aderente la Convenția culturală europeană să acorde o atenție deosebită în anii viitori întocmirii inventarului bunurilor care se găsesc în colecțiile publice, în posesia bisericilor sau ale altor confesiuni religioase sau care aparțin persoanelor particulare;

6. amintesc că prevenirea circulației ilicite a bunurilor culturale cere un proces de formare permanentă a ansamblului de parteneri interesați, aici incluzând opinia publică și particularii, precum și o circulație rapidă a informației;

7. propun Consiliului Europei realizarea unui studiu de întocmire, în colaborare cu alte organizații internaționale, a unui „instrument” de schimb de informații în materie de circulație ilegală a bunurilor culturale. Acest studiu trebuie să definească modalitățile, structurile și posibilitățile de utilizare în viitor a unui astfel de instrument. Trebuie să fie precedat de o anchetă asupra sistemului de informare din fiecare țară;

8. deplâng distrugerea bunurilor culturale în teritoriul vechii Iugoslavii datorită războiului și sprijină Convenția de la La Haye din 1954;

(EXTRAS)

EXPOZIȚIA „FAȚA VĂZUTĂ ȘI NEVĂZUTĂ A OPEREI DE ARTĂ”

MARIA LUNGU

Cercetarea prin mijloace tehnice moderne a patrimoniului cultural național este indispensabilă pentru cunoașterea și valorificarea lui pe multiple planuri ca o condiție sine-qua-non în procesul conservării în bune condiții. Scopul acestui efort este prelungirea vieții bunurilor patrimoniale, asigurându-se, astfel, transmiterea mărturiilor trecu-

tului din generație în generație spre marele folos al vieții spirituale.

Mereu mai complexă și mai precisă în mijloacele sale, investigația științifică a restauratorilor din muzee a fost de cele mai multe ori încununată de realizări spectaculoase, care au prilejuit demonstrații publice cu ocazia organizării unor expoziții de profil. Prin intermediul acestora,

Imagine din expoziție



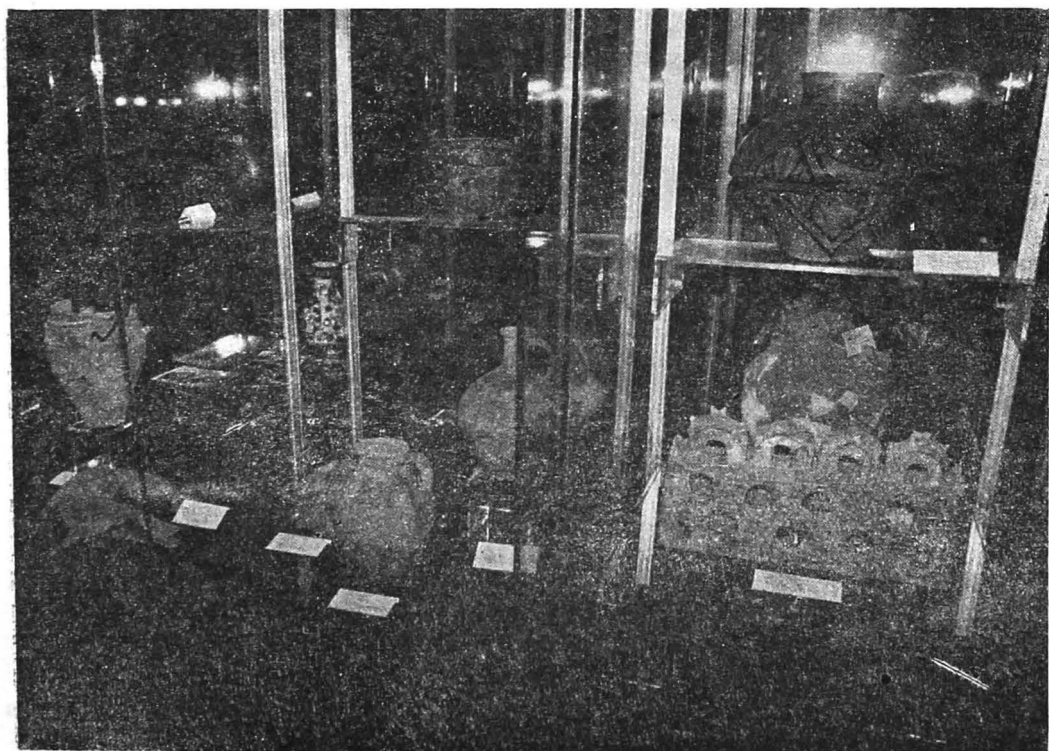
specialiștii restauratori au prezentat atât marelui public cât și lucrătorilor din domeniu o sinteză a propriilor activități, numeroaselor și delicatelor probleme ce le ridică o asemenea activitate.

Expoziția de restaurare intitulată „Fața văzută și nevăzută a operei de artă” a fost deschisă în lunile decembrie 1993 și ianuarie 1994, la sediul Muzeului Național de Istorie a României. Ea a fost organizată de către Direcția Patrimoniului Mobil din cadrul Ministerului Culturii.

Prin expozatele etalate, expoziția a vizat polii către care converg principalele direcții ale activității de conservare-restaurare, specialistului în domeniu revenindu-i misiunea de a readuce piesa patrimonială degradată, mutilată, descompusă de pe tărâmul nonvalorii pe simeza sau în vitrinele expoziției, în cadrul colecțiilor din care a lipsit sau în care a figurat sub o înfățișare falsă, denaturată sau nesemnificativă.

Au fost prezentate, în expoziția de care ne ocupăm, circa 200 de piese de patrimoniu, însoțite de o bogată documentație fotografică (martori ai procesului de restaurare), piese cu probleme deosebite de restaurare, piese în faze intermediare de lucru, precum și piese nerestaurate pentru a exemplifica și a facilita înțelegerea de către marele public a complexei problematice ce stă în fața lucrătorilor din acest important domeniu de activitate. Dintre piesele expuse, în mod deosebit au reținut atenția următoarele: „Tunica lui Mihail Mușatescu — unicat 1916”, restaurată la Muzeul Național Militar; manuscrise eminesciene ce au fost incluse în volumul XV al *Operei complete*, restaurate la Muzeul Literaturii Române; „Hartă din timpul domniei lui Mihai Viteazul”, restaurată la Laboratorul zonal Iași; „Fragmente de frescă, provenite de la Mănăstirea Văcărești”, restaurate la Academia de Artă București;

Imagine din expoziție



„Scoartă oltenescă”, restaurată la Muzeul Satului.

A fost regretabilă lipsa din expoziție a pieselor originale, deteriorate în timpul evenimentelor din decembrie 1989, restaurate în Oldanda, Italia și SUA, provenite din Galeria Universală a Muzeului de Artă a României, prezența acestora făcându-se doar prin postere.

Cu prilejul deschiderii expoziției de restaurare s-a desfășurat și o masă rotundă cu tema „Explorarea căilor invizibile ale operei de artă prin metode științifice”, la care au fost invitați să participe specialiști în investigații din laboratoarele zonale, precum și cercetătorii din institute de profil aparținând Ministerului Justiției, Arhivelor Statului, Institutul de Fizică Atomică, Institutului de Cercetări a Lemnului etc. Cu această ocazie au fost discutate probleme globale privind dotarea cu aparatură a laboratoarelor de investigații și posibilitatea adoptării și adaptării unor instalații concepute și realizate în țară pentru nevoile specifice restaurării. Ținând cont de faptul că știința pune, în acest moment, la dispoziția celor interesați mijloace de cercetare care, spo-

rind acuitatea vizuală și subliniind frumusețea anumitor detalii, invizibile cu ochiul liber, permite să se vadă, totodată, ceea ce a fost și ceea ce este, facilitează o bună cunoaștere a etapelor elaborării operei de artă și, prin aceasta, ajută restauratorul în migăloasa sa activitate. Grație acestor tehnici se pot disocia părțile refăcute dintr-un ansamblu original, se pot aprecia în cunoștință de cauză intervențiile, delimitându-se în acest fel ceea ce este autentic de ceea ce este fals.

Înarmați cu procedee și tehnici ultra moderne, restauratorii din muzee și laboratoarele zonale pot pătrunde în intimitatea pieselor de patrimoniu, descoperind misterul ce sălășluiește în fiecare obiect, descifrându-i mesajul peste timp și oferind, astfel, marelui public comori ale trecutului nostru, trecut pe care trebuie să îl cunoaștem pentru a înfrunta mai ușor viitorul.

Considerăm că asemenea dezbateri sunt absolut necesare prin reluarea lor ciclică și implicarea a cât mai multor instituții ce pot contribui la o mai bună documentare și adaptare a activității de restaurare în actualul context.

Zonele etnografice de pe teritoriul județului Mureș (Mureșul Superior, Câmpia Transilvaniei, Târnavele), reprezintă unele dintre cele mai interesante zone din țară, insuficient explorate din punct de vedere al creației populare. Varietatea reliefului — munte, deal, câmpie — a contribuit la diversitatea așezărilor, ocupațiilor, portului și a obiceiurilor. Pornind de la elemente tradiționale comune s-a ajuns la o mare bogăție de aspecte caracteristice unor arii mai largi dar cu diferențe sensibile chiar între comunități sătești învecinate.

Necesitatea salvării creațiilor populare mureșene, deosebit de frumoase și originale, ca și a prezentării lor marelui public, au dus, treptat, la necesitatea înființării unei expoziții etnografice prin achiziții succesive efectuate de către Aurel Filimon (1891—1946), fondatorul muzeului de profil din Târgu Mureș. Întreaga muncă de cercetare și colectare a pieselor etnografice a fost încununată de succes prin deschiderea, în anul 1934, a Muzeului Etnografic din Târgu Mureș.

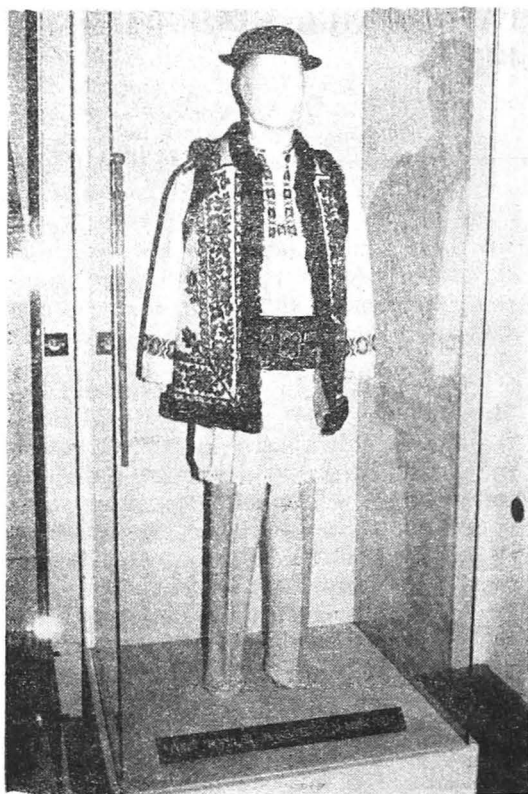
În ultimele decenii, campaniile de achiziții au devenit stringente datorită schimbărilor masive survenite în viața satului, schimbări care au afectat producția casnică și cea a instalațiilor și ateliereilor rurale, de care țărănul român se dispensează treptat din motive variate.

În perioada 1980—1990 (perioadă din care s-a făcut selecția de piese pentru expoziție), au intrat în patrimoniul muzeului 1037 de obiecte atât din domeniul creației tradiționale, cât și din creația contemporană. De remarcat, îmbogățirea colecțiilor cu piese provenind din fosta colecție particulară a lui Aurel Filimon, achiziționate de la urmași, deosebit de valoroase. Dintre ele amintim cele legate de activitatea ce se desfășoară la stână, furcile de tors și bătele ciobănești, precum și

un mare număr (aproape 100 de piese) de prâsne (discuri solare) folosite odinioară în zona Călimanilor la decorarea chimirelor, cruci de chimir și inele de mire.

În contextul în care Muzeul din Tg. Mureș se înscrie în frontul larg al instituțiilor de cultură și educație, ca așezământ aflat în serviciul întregii populații, un instrument dinamic de comunicație, specialiștii muzeului și-au luat sarcina de a colecționa și valorifica creația materială contemporană, pentru a surprinde prefacerile petrecute în lumea satului. Sarcina a devenit deosebit de importantă intrucât ultimele decenii au atras și impus modificări radicale în viața socială și economică a populației, au dus la restructurarea totală a modului de gândire și manifestare al oamenilor. Asumarea acestei sarcini a ridicat în fața specialiștilor o serie de probleme, cele mai importante se referă la categoriile de piese care trebuie avute în vedere pentru selecție și reținere în colecțiile muzeului, ținând seama de sistemul rapid de producere și eliminare, prin distrugere, a numeroase obiecte, modul de surprindere a ireversibilelor transformări ce apar permanent în existența oamenilor.

Dintre piesele achiziționate în ultimul timp amintim pe cele din domeniul textilelor de interior (covoare, ștergare, fețe de masă) românești, maghiare și săsești, port popular (de o mare valoare fiind cojoacele și pieptarele românești și săsești) sau piesele de mobilier, toate respectând linia tradiției. Achizițiile s-au făcut în întregul județ, urmărindu-se problema raportului dintre tradiție și inovație, raport ce permite, în principal, descifrarea mecanismului procesului de creație și a evoluției culturii. Dacă tradiția în creația populară poartă pecetea specificului etnic, constituind memoria socială a poporului și se manifestă sub



Port popular bărbătesc de pe Valea Mureșului, creație contemporană



Port popular femeiesc de pe Valea Mureșului, creație contemporană

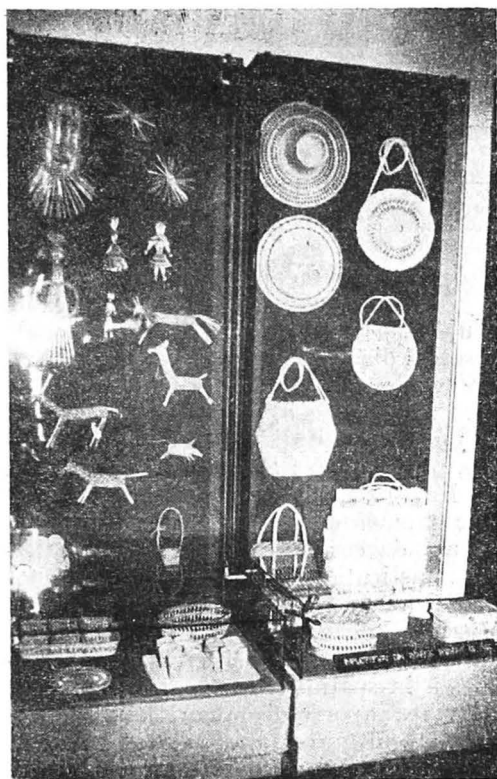
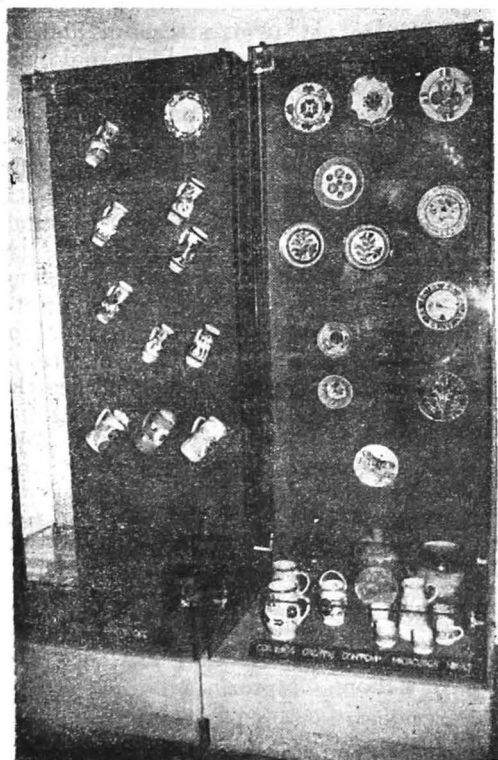
speța funcționalității, a modalităților tehnice, a concepției estetice, inovația cuprinde aspecte greu de decelat privind supraviețuirea lor în timp și reprezintă, totodată, procesul ce determină configurația creației contemporane.

În piesele achiziționate am încercat să surprindem elementul nou, grefat pe substanța tradiției, elementul tipic, cel care poate deveni tradiție în momentul acceptării sale de către colectivitate. Ne-am axat pe achiziționarea de obiecte, creații ale unor cunoscuți meșteri populari din județ. Astfel au intrat în colecțiile muzeului port popular și țesături de interior creații ale Mariei Veșian din comuna Beica de Jos, sat Șerbeni. Una din categoriile textilelor o reprezintă „țolul”, ce a depășit rolul utilitar, devenind important element în decorarea interiorului. O foarte frumoasă suită de cergi a fost achiziționată din satele cu tradiție pastorală de pe Valea Mureșului superior.

Este vorba de localitățile Stânceni, Lunca Bradului, Vătava, Deda. Cerga este astăzi un element de neînlocuit în toată zona montană mureșeană. Ea impresionează prin albul predominant al fondului, prin decorul geometric și prin firul lung predominant al fondului, prin decorul geometric și prin firul lung de lână țurcană. Indiferent dacă cuprinde numai textile care păstrează tradiția sau și piese cu elemente noi, modul cum este gândită și creată ambianța interiorului românesc din județul Mureș redă o permanentă sărbătoare. „Botele” de joc și furcile de tors, achiziționate de la Emil Pralea din Hodac, au ornamente incizate ce dau impresia unei broderii fine în care „brăduțul” și „valul” se completează, în mod fericit, cu motivele solare. Ceramica populară contemporană constituie un exemplu tipic al posibilităților pe care le are astăzi valorificarea unui meșteșug într-o concordanță perfectă cu

tradiția. Valorificarea cea mai simplă a constat în reproducerea unor piese care își mențin funcția utilitară atât în mediul rural cât și în cel urban. Creatorii populari de la S. C. „Nirajul” — Miercurea Nirajului, continuă meșteșugul milenar al olăritului. Ei realizează forme moderne cum este cazul serviciilor de cafea și de țuică, sau unele piese cu funcții diferite de cele tradiționale — caceee folosite ca vase de flori — și chiar altele cu funcții total noi. În toate cazurile chiar dacă forma diferă, decorația rămâne cea tradițională. Împletiturile din nuiele, paie, pănușe, talaș și papură formează o categorie specifică județului Mureș. Ele pun în valoare inventivitatea locuitorilor din această parte de țară și oferă imaginea a tot ce s-a creat frumos cu mâna și cu mintea. Piese, de ținută modernă, într-o tehnică ajunsă la măiestrie, îmbinând utilul cu frumosul, reprezintă coșuri, pălării, casete, servicii pentru masă, pa-

Ceramică actuală produsă la Miercurea Nirajului



Diverse împletituri din pănușe, papură și pai

puci, măști, jucării (figurine antropomorfe sau zoomorfe).

Expoziția „Achiziții noi în patrimoniul etnografic”, aflată la dispoziția publicului la începutul acestui an, a prezentat în vitrine și pe panouri o selecție din piesele ultimelor campanii de cercetare și achiziționare, obiecte ce reprezintă o sursă de informare și instruire. Ideea specialiștilor etnografi de la Muzeul din Târgu Mureș este de a ieși, permanent, în întâmpinarea publicului, organizând expoziții atractive care să incite vizitatorii să pășească în sălile muzeului pentru a cunoaște valorile pe care acesta le deține. Este firesc ca în acest cadru să fie prezentă și preocuparea pentru problemele creației populare actuale, bazată pe o bogată tradiție ce își are rădăcinile în întreaga istorie a poporului român.

Între remarcabilele acțiuni ale Muzeului Etnografic al Transilvaniei din Cluj-Napoca, expoziția „Arta tradițională săsească din Transilvania” s-a înscris ca un eveniment deosebit, prin finalitatea pe care și-a propus-o, prin mesajul cultural al unei comunități etnice din țara noastră, prin valoarea artistică a exponatelor.

Expoziția a fost închinată, alături de alte momente festive, aniversării a 70 de ani de cercetare în această prestigioasă instituție, ca primul muzeu etnografic din țară creat după Marea Unire. Muzeul clujean înseamnă o reflectare a unității de cultură și civilizație românească în spațiul carpatic și, deopotrivă, relevarea aportului minorităților naționale la cultura și arta acestor ținuturi. De altfel, întreaga activitate a Muzeului Etnografic al Transilvaniei, în cei 70 de ani de existență a fost polarizată de ideea respectării și a continuării statutului-program, lansat de fondatorii instituției — Emil Racoviță, Sextil Pușcariu, Emil Panaitescu, George Vâlsan, Romulus Vuia — care preconiza: cercetarea poporului român, în special a zonelor din Transilvania, Banat, Crișana, Maramureș; cercetarea minorităților naționale; a popoarelor înrudite și a popoarelor vecine, cu studierea analogiilor și deosebirilor specifice. Numeroasele lucrări elaborate de către cercetătorii muzeului și extraordinarul patrimoniu pe care îl deține această veritabilă trezorerie națională dovedesc cu prisosință că dezideratele fondatorilor au fost îndeplinite.

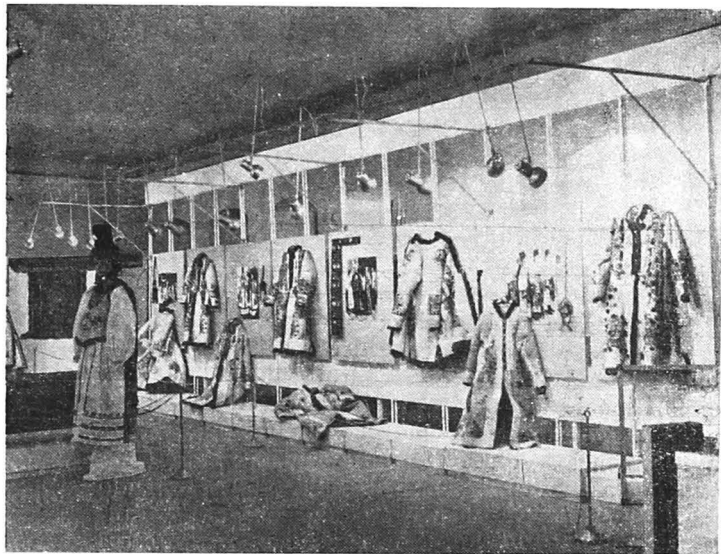
Expoziția de artă săsească, cuprinzând, cu prioritate, colecția de cojoace și pieptare tradiționale provenind din centrele meșteșugărești ale comunităților săsești din jurul Bistriței și din zona Sibiului, a surprins, contextual, și alte domenii ale artei locale: mobilier pictat,

ceramică din centrele Saschiz și Chirpăr, port popular săsesc, podoabe etc.

Fotografiile care au însoțit piesele tridimensionale, relevând scene de viață rurală din alt veac, grupuri de oameni, interioare de locuință și de cult, portrete de tineri în costume nunțiale, ori de vârstnici, cu fețele brăzdate de ani (toate provenind din valoroasa fototecă a muzeului), constituie documente veridice ce au sporit atmosfera de autenticitate și originalitate a expoziției.

Etalarea colecției de cojoace în cadrul demersului expozițional s-a făcut după mărcile distinctive care constituiau un adevărat cod în lumea satului tradițional: funcționalitatea lor ca veșmânt (pieptarul scurt pentru sezonul cald și cojocul lung pentru sezonul hibernal); rolul cojoacelor ca piese estetice ale portului tradițional (prin bogăția tehnicilor decorative — ștanțarea, decupajul, montura, broderia, prin exuberanța motivelor florale, policrome); semantica incifrată în aceste piese, „graiul semnelor”, al datărilor și al monogramelor brodate. În același timp, conotațiile acestor piese erau cele de marcă ceremonială, rituală, etnică, zonală, socială și economică. În croiul pieselor, în amplasarea decorului („cununa” pe piept, „bordura” la poale sau la mâneci), în cromatică și bogăția decorului se resimt certe elemente de conviețuire și influențe interetnice, româno-germane.

Piesele de podoabă, adiacente costumului tradițional săsesc — pungile de piele brodate și datate, cingătorile pentru „confirmare” din portul adolescenților, sau cele cu reliefuri metalice, montate în argint, pentru femeile tinere, ca și paftalele medalion — reprezintă bogata colecție a podoabelor din patrimoniul muzeului clujean cu valoare artistică și rituală.



Imagine din expoziția „Arta tradițională săsească din Transilvania”

deosebită, în tradiția habitatului german din Transilvania.

Un interes aparte au stârnit rarisimele obiecte ce compun inventarul specific unui atelier de cojocărit din secolul trecut cu ustensilele pentru răzuitul și tăbăcitul pieilor, cu foarfecele și cuțitele de decupat, cu tipare pentru croi, cu ace „în trei mușchii,” pentru brodat, cu tiparele pentru ștanțat confecționate din lemn, cu numeroasele decupaje și tipare din hârtie și piele pentru aplicațiile din piele colorată etc. Un exponat deosebit, ce a atras atenția vizitatorilor dar mai ales pe aceea a specialiștilor l-a constituit „Registrul de croiuri și modele”, datând din anul 1863, redând atmosfera laborioasă și obiceiurile veacului anterior.

Expoziția de artă populară săsească a avut și o finalitate de suflet, fiind un omagiu atâtor cercetători care au trudit în Muzeul Etnografic al Transilvaniei, iar rememorarea noastră culturală s-a oprit, de data aceasta, la personalitatea cercetătoarei Luise Treibre Netoliczka, care a lucrat, a scris și a adunat inestima-

bile colecții de artă săsească în acest muzeu, lăsând prin studiile sale și în imaginile fotografice surprinse pe teren, autentice documente despre oameni și fapte. Un gând de prețuire merită și memoria cercetătoarei Roswith Capesius, dispărută din rândul confracților cercetători de un deceniu. Ea a cunoscut foarte bine patrimoniul muzeului din Cluj-Napoca, l-a valorizat și l-a valorificat în lucrări de specialitate, rămase ca bibliografie de referință în literatura etnologică europeană.

Expoziția „Arta tradițională săsească din Transilvania” s-a bucurat de aprecierea publicului din țară, dar și de aceea a numeroși diplomați și specialiști din Italia, Germania, Belgia, care au propus itinerarea ei dincolo de fruntariile patriei. Un prim popas s-a propus a fi făcut la Gundelsheim, în *Siebenbürgisches Museum*, care a adresat invitația de a face cunoscut un gen de artă născut și perpetuat în Carpați, în condițiile unei pașnice conviețuiri interetnice.

Îmbinarea problemelor de biologie cu artele plastice este o idee realizabilă în mod excelent în cadrul sălilor expoziționale ale muzeelor de științele naturii. Transpunerea pe plan artistic a fenomenelor și problemelor naturii și expunerea acestor realizări într-un cadru muzeistic din domeniul biologic îndeamnă la meditații profunde pe vizitatorii dornici de a recepta elementul artistic în sine, ca necesitate lăuntrică. Umanul poate fi definit cu lirism și sinceritate, cu plasare organică în ambientul prin mijloace deopotrivă narative și afective, plecând de la hieratismul egiptean până la realismul anatomic. Destabilizările bioecologice induse de civilizație determină deopotrivă destabilizări ale existenței umane însăși, iar în acest context, în arta modernă se simte nevoia conștientizării inconștienței umane în direcția propriei existențe.

Gândirea umană este supusă legilor procesualității, existând o anumită filogenie a raționalului, uneori însă echilibrul senzorial perceptiv poate fi deranjat de ecuații spirituale supradimensionate, în cazul nostru de receptarea actualului artistic, care prin conexiuni cumulative (translineare) ajung mai repede la receptarea esențialului. Ideile prezentate mai sus în mod succint doresc să contribuie la demonstrarea încă o dată că educația estetică este convergentă cu umanismul implicat de disciplinele biologiei.

La data de 29 sept 1993, la Muzeul de Științele Naturii din Aiud a fost organizată o sesiune de comunicări științifice pe teme de biologie și cu această ocazie s-a vernisat expoziția de pictură a pictoriței Katherina Isack din California, S.U.A. Au fost expuse 87 de lucrări rea-

lizate în Acryl, de diferite dimensiuni, până la dimensiunea maximă de un metru a unei laturi. La vernisaj a participat un numeros public din localitate, din București, Paris, Los Angeles, public care a avut satisfacția de a savura lucrările expuse.

Kathy Isack s-a născut la Aiud, trăiește de 22 ani în frumosul oraș californian San Francisco, cu climatul dulce, străzile și podul Golden Gate.

Portretul pictoriței Katherina Isack, de A.F. Philippe (1982)



Picturile ei emană armonie plastică, îmbină ingenios culorile, folosind culori calde intercalând pe cele reci cu scopul de a mări contrastul și tensiunea voit creată. Lucrările sunt cu precădere non-figurative, iar efectul lor este pozitiv, exprimă stările sufletești, echilibrul intern ca urmare a receptivității autoarei față de natura și semenii ei. Folosește un limbaj imaginar pur abstract al formelor și stărilor. La început s-a inspirat din tradițiile impresionismului clasic dominat de spontaneitatea pură a reprezentărilor, la care s-au adăugat impresiile lăsate de vechile legende rămase de la popoarele vechi, cele ale lumii de închipuri și ritualuri păgâne din insulele Pacificului, India și Grecia antică. De fapt cine a vizitat Grecia este impresionat de lumina sa, și mai cu deosebire de acea imagine cu totul particulară pe care o exercită cu puritatea și transparența luminii din Attica și insula Siphnos. Această lumină, care constituie direct sau indirect un element de interes artistic pentru tot ce e sensibil, a lăsat o impresie profundă și persistentă în subconștientul pictoriței, pentru crearea formelor abstracte și combinațiile lor cromatice. India are o sursă aparte de putere de inspirație pentru creatorii de arte plastice, dar care diferă de cea a Greciei. Penelul artistei a fost condus de imaginație și emoția momentului, lăsându-se pradă exteriorizării vizuale a stărilor interne prin ritmul liniilor, petelor și strălucirii culo-

rilor, emanând echilibru și îndemn la receptarea frumosului.

Majoritatea lucrărilor expuse au fost create în India, în anul 1991, unde autoarea a petrecut o perioadă fertilă de creație artistică.

La vernisaj, pictorița a spus următoarele. — „*aș dori ca atunci când privești tablourile mele să simțiți aceeași plăcere pe care am simțit-o eu atunci când le-am pictat*”.

După expoziția de la Aiud, pictorița a plecat împreună cu lucrările în India și Nepal (Kathmandu), unde a expus și a continuat munca de creație artistică, urcând pe Everest, nu pentru a cuceri noi culmi neescaladate încă, ci de a avea parte de liniștea acestor înălțimi și priveliști care pot produce trăiri artistice profunde. La altitudinea de 2300 m, respirând aerul oxigenat, a avut ocazia de a medita privind spre culmile Machhapuchre și Sagarmatha.

Între două perioade de călătorii, trăiri, meditații și creații artistice, în pauzele creaționale, pictorița se ocupă de inițierea generațiilor tinere în direcția artelor frumoase, de trezirea sentimentelor umane, a frumosului, a interiorizării și exteriorizării acestor sentimente cu ajutorul artelor plastice. În multe cazuri renunțând la metodele scolastice clasice permițând libertate deplină fanteziei și dinamicii mișcărilor pensulei, care în concepția ei este prelungirea somatică a creierului uman.

VALORIFICAREA SUPERIOARĂ A POTENȚIALULUI MUZEOGRAFIC GĂLĂȚEAN

Interviu cu Aurora MARCU, directorul Complexului Muzeal de Științele Naturii din Galați

— *Galațiul este cunoscut ca un important centru economic, universitar și cultural și, fără îndoială, muzeele sunt factori de bază ai vieții spirituale gălățene. Muzeul de Științele Naturii din Galați este apreciat, atât în localitate, cât și în întreaga țară, ca o unitate științifică cu un patrimoniu bogat și valoros. Și, totuși, v-ați gândit la un nou avânt al muzeografiei gălățene. De ce?*

— Pentru că am considerat că, după decembrie 1989, muzeelor de științele naturii li se vor deschide noi perspective într-o societate concurențială (eu am crezut, ca mulți români, că prefacerile se vor produce repede). Așa că, din 1990, ne-am desprins din așa-zisul complex muzeal județean, în care, din 1986, fuseseră adunate sub o singură conducere cele trei muzee din județ, pentru a se face economii la indemnizațiile de conducere. Am renunțat la un proiect de muzeu de științele naturii ce avea deja fundația turnată (este vorba de un acvariu și o expoziție de bază la parterul și etajul unui bloc de locuințe; este adevărat o zonă centrală, dar instituția n-ar fi avut nici o perspectivă într-un astfel de spațiu). Ideea acestui acvariu n-am îmbrățișat-o când a fost propusă, dar trebuia să accept ideile venite ierarhic.

— *Și de când v-ați gândit să valorificați în alt mod potențialul muzeografic al Galațiului?*

— Aveam o idee mai veche referitoare la preluarea unei zone din valea Galațiului cu vedere la Dunăre, unde — prin anii 1974—1975—autodidactul Moș Vanghele a propus înființarea unei grădini lotanice. Propunerea a fost îmbrățișată și, în acest sens, au fost plantați arbori și arbuști, s-a împrejmuțit terenul și s-a construit o seră de 800 mp. După decesul inimosului colecționar de semințe de plante, totul a fost abandonat. În-

trucât treceam des pe lângă zona respectivă, mă frământa ideea preluării terenului de către muzeu și realizării aici a unei instituții multifuncționale, în sprijinul educației științifice și ecologice, patrimoniul, în parte viu, fiind argumentul posibilității finalizării planului.

— *De când considerați că a început derularea realizării concrete a planului dumneavoastră?*

— În aprilie 1990, mergând la Institutul de Proiectări pentru a renunța la muzeul din blocul de locuințe, am discutat cu directorul ing. Ion Chiriac ceea ce gândeam pentru muzeu, dumnealui, fiind atunci în C.P.U.N.-ul municipal, mi-a spus să iau zona pe care o vedeam potrivită pentru un muzeu. Atunci am și început să-mi conturez un plan cu care să argumentez cererea mea adresată factorilor de care consideram că vor depinde aprobările necesare. Și n-a fost prea dificil să obțin aprobările deoarece, după 1989, toată lumea era plină de entuziasm, dornică să facă lucruri nedictate.

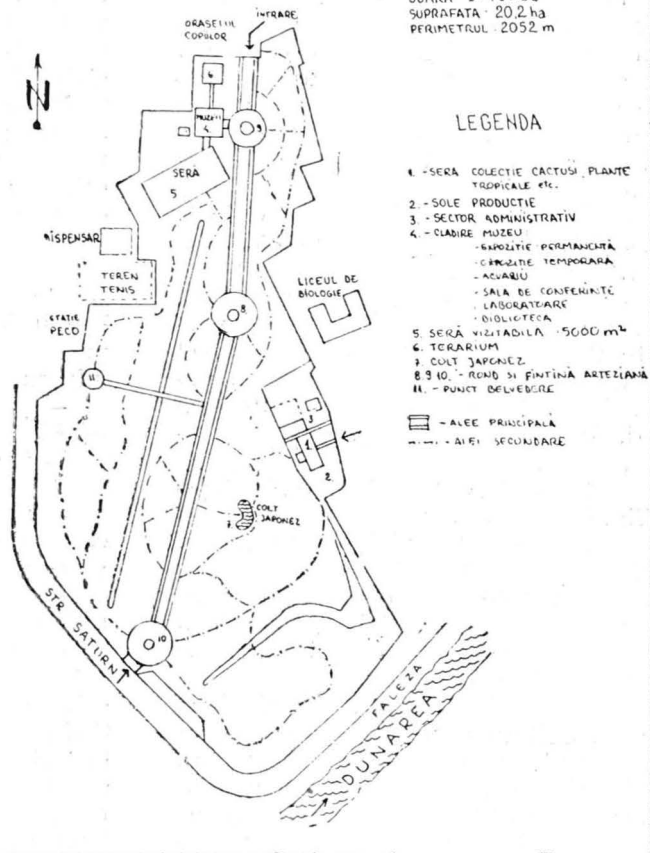
— *Și care au fost primele agonisiri pentru noul centru muzeografic?*

— Din aprilie 1990 și până la 9 septembrie 1990 am reușit să preiau, de la municipiul Galați, 18 ha teren cu seră de 800 mp în cartierul Țiglina I, parcul zoo din Pădurea Gârboavele — 7 ha pădure, cu patrimoniile existente și personalul ce lucra, 17 persoane, o „Dacie brek” și un tractor cu remorcă. Astfel, cu toate aprobările necesare, inclusiv cele ale Ministerului Culturii, a fost înființat, la Galați, Complexul Muzeal de Științele Naturii cu trei secții:

- muzeu, cu un patrimoniu de 4800 de piese științifice și o expoziție de bază, în str. Domnească nr. 91;
- botanică, în cartierul Țiglina I, 18 ha;

COMPLEXUL MUZEAL DE ȘTIINȚELE NATURII - GALAȚI

SCARA: 1:40000
SUPRAFAȚĂ: 20,2 ha
PERIMETRUL: 2052 m



— zoologică, în Pădurea Gârboavele, 7 ha.

— În continuare ce a urmat?

— Am trecut la gândirea unui stat de funcțiuni corespunzător etapei în care ne aflăm și, dacă în august 1990 eram 8 persoane, din care 3 muzeografi, astăzi suntem 45 de persoane din care 10 cadre de specialitate. În noiembrie 1990 aveam deja un proiect de perspectivă al complexului făcut de I.P.J. — Galați (arh. Aurel Pop). La elaborarea proiectului am colaborat cu colectivul muzeului și cu Grădina Botanică din Iași.

În decembrie 1991, proiectul a fost aprobat ca investiție de către Ministerul de Finanțe, iar în septembrie 1992 a fost finanțat primul obiectiv: împrejmuirea.

— Iată că am ajuns cu discuția și la prezent! Deci ce cuprinde mult răvonitul proiect?

— Proiectul cuprinde două părți:

I. Parcul botanic pe 18 ha, cu arbori, arbuști, specii de plante ierboase spontane din flora autohtonă; o zonă didactică pe 2 ha, cu plante utile; și flora exotice ce se va adapta la condițiile noastre, iar flora din zona caldă va fi prezentată în sere.

II. Muzeul cu spațiul structurat astfel: *demisol* — acvariu, accesorii, depozite științifice (1000 mp); *parter* — sala de expoziții temporare (150 mp), sala de conferințe (300 locuri), garderoba, librăria, intrări spre sere, acvariu, expoziție de bază; *Etajul I* — expoziție de bază (700

mp), birouri și biblioteca (300 mp); aco-
peris — observatorul astronomic.

Fiecare nivel are 1000 mp. Tot de
acest corp de clădire, cu intrarea prin
parterul ei, sunt legate serele ce se vor
întinde pe 5000 mp, o seră având aproxi-
mativ 700 mp. Sunt prevăzute două sere
dintre care — pentru prima etapă — un
palmariu, iar restul va rămâne pentru
viitor.

— *Care este mesajul pe care doriți să-l
transmită noul complex de științele na-
turii?*

— Atitudinea etică față de natură,
care nu se poate realiza decât dacă vizi-
tatorul, elevul, vine în contact direct
cu elementul natural viu, pentru a pu-
tea fi perceput prin cât mai multe sim-
țuri. Aceasta este tendința actuală în in-
treaga lume.

— *Asupra proiectelor și-au exprimat opi-
niile și alți specialiști?*

— Proiectul Parcului dendrologic a
ost realizat la I.C.A.S. București (ing.
Boariu) în 1991 și supus dezbaterii spe-
cialiștilor de la grădinile botanice în mai
1993, în cadrul unui colocviu științific
organizat de noi la Galați.

În octombrie 1993, cu sprijinul Minis-
terului Culturii (prin domnul Alexandru
Marinescu), am avut o dezbatere asupra
proiectului clădirii muzeului, cu partici-
parea specialiștilor francezi Robert Bour-
gat și Michel-van Präet. S-au purtat dis-
cuții asupra proiectării acvariilor, căilor
de acces, sălilor de expunere și a even-
tualei idei tematice a expoziției de bază
care, practic, până în acest moment nu
este definitivată. Cu muzeografii francezi
s-a mai discutat și o eventuală tematică
a migrației păsărilor.

Este dificil să decizi asupra ideii te-
matice a unei expoziții de bază pentru
un muzeu care va ființa într-un parc
botanic, cu sere, cu acvariu și observator
astronomic. Este o problemă ce trebuie
definitivată până la finele acestui an.
Colectivul de specialiști de la muzeu
este deja în măsură să abordeze orice gen
de tematică, desigur și cu sprijinul mai
multor colaboratori pe care îi avem sau
urmează să-i contactăm în continuare.

— *Ce lucrări se execută la ora actu-
ală?*

— Mai întâi este important faptul că
în acest an avem fondurile necesare,
pentru a se putea trece la faza de detaliu
a proiectului clădirii. Actualmente se lu-
crează la definitivarea împrejmuirii. S-a
elaborat proiectul de detaliere a siste-
mului de irigații, care va fi executat în
această primăvară. Se lucrează la proie-
ctarea de detaliu a sistematizării pe verti-
cală și a întregului corp de clădire des-
cris mai sus. Muzeografii se documentează
în privința elaborării viitoarei tematici a
expoziției de bază, a acvariului și a sere-
lor. Se fac noi relații cu instituții simi-
lare și de cercetare privind schimburi de
patrimoniu (pentru grădina botanică), de
informații etc.

— *Și când vor fi încheiate toate lucră-
rile?*

— Complet, cred că la sfârșitul acestui
secol.

— *Ce noutăți va aduce noul complex în
muzeografia românească și ce importanță
va prezenta pentru județul Galați?*

— Sunt convinsă că o astfel de insti-
tuție va aduce un plus de noutate în do-
meniul muzeografiei românești prin mo-
dul în care va prezenta publicului larg
informația asupra elementelor naturii. Va
fi și un centru de cercetare nu numai în
biologie, ci și în muzeografie. Galațiul,
prin Complexul Muzeal de Științele Na-
turii, va fi cunoscut în multe zone ale
lumii cu care se vor realiza schimburi de
informații pe mai multe planuri: botanic,
zoologic, acvaristic, muzeografic.

— *În acest caz, puteți conta pe un
sprijin eficient permanent din partea or-
ganelor locale?*

— Până în prezent, factorii locali ne-au
sprijinit. În această perioadă ne ajută
mulți oameni de frunte ai județului — și
aș nota aici pe prefectul ing. Nicolae
Beuran, pe președintele Consiliului ju-
dețean dr. Răzvan Angheluță, pe directo-
rul Direcției economice județene Gheor-
ge Tenea, pe directorul Direcției de
urbanism George Modiga și pe consilierii
județeni care acordă fonduri și dorește
finalizarea obiectivului propus în scopul
ridicării prestigiului municipiului și al
județului Galați.

ION GRIGORESCU

**INFORMARE ȘI DOCUMENTARE INTERACTIVĂ BAZATE PE NOILE
TEHNOLOGII MULTIMEDIA****ECATERINA GEBER**

Conferința „Multimedia și Interactivitatea în Muzee” (ICHIM '93), Cambridge, Marea Britanie, 20–24 septembrie, 1993, a constituit un eveniment cheie în șirul celor dedicate problemelor de informare și documentare în muzee și instituții culturale, având ca tematică utilizarea eficientă a noilor tehnologii multimedia și crearea unei noi modalități de comunicare între diverșii parteneri implicați în complexul sistem al producerii, utilizării și receptării informațiilor multimediate într-un context multicultural.

Conferința a fost organizată de către MDA — Museum Documentation Association —, una din cele mai importante agenții pentru coordonarea și realizarea documentării în instituțiile culturale din Marea Britanie, și Archives and Museums Informatics, o organizație de consultanță, cu sediu la Pittsburgh, care se preocupă de probleme de documentare și sisteme informative bazate pe tehnologia informatică și care editează o prestigioasă revistă trimestrială „Archives and Museums Informatics” și o serie de „Rapporte tehnice” privind sistemele de gestiune a informației în instituțiile culturale.

ICHIM este o conferință internațională pentru multimedia¹ și interactivitate² în muzee, organizată din doi în doi ani. Această conferință are rolul de a analiza și evalua cele mai avansate proiecte de informare și documentare, gestiune a colecțiilor, educație, ghidaj și orientare în muzee, asistență pentru expoziții, publicare, editare și promovare bazate pe tehnologiile de vârf care urmează a fi implementate și generalizate în ur-

mătorii ani. Conferința definește direcțiile de dezvoltare, tehnologiile și metodele preferate. Organizatorii invită pentru sesiunea de demonstrații producători de programe și echipamente și reprezentanți din instituțiile cheie (de învățământ, cercetare și muzee) din lume.

Comitetul de organizare al conferinței ICHIM '93 a fost format din specialiști de vârf din domeniu: David Bearman, președintele societății de consultanță „Archives & Museum Informatics” din Pittsburgh, SUA; Michael Ester, director la Getty Art History Information Program, Santa Monica, SUA; Patrizia Ghislandi, CTU, Università degli Studi, Milano, Italia; Jostein Haugue, Bergen University Library, Bergen, Norvegia; Peter Homulos, director la Canadian Heritage Network, Ottawa, Canada; Christian Lahannier, director științific la Laboratoire de France; Eiji Mizushima, Science Museum, National Science Society, Tokyo, Japonia; Alan Newman, director științific la Art Institute of Chicago, SUA; Andrew Roberts, președinte CIDOC (Comitetul Internațional de Documentare al Consiliului Internațional al Muzeelor), Londra, Marea Britanie; Tine Wanning, Coordonator proiecte multimedia la National Museum of Denmark, Copenhaga, Danemarca; Peter Wilson, Head of Gallery Services, Tate Gallery, Londra, Marea Britanie; Sen Hon Wong, National Computer Board, Singapore și subsemnata.

La Conferință au participat 315 delegați din 32 de țări. Cea mai numeroasă, evident, a fost delegația din Marea Britanie, 125 persoane, continentul ame-

rican a fost reprezentat prin 38 de participanți din SUA, 11 din Canada, 3 din Mexic, 2 din Brazilia, câte o persoană din Chile și respectiv Columbia. Europa a fost prezentă prin specialiști din Franța, Italia, Elveția, Germania, Belgia, Luxemburg, Suedia, Danemarca, Olanda, Norvegia, Italia, Spania, Portugalia, Marea Britanie, Republica Irlanda, Grecia și Finlanda (110 participanți), Europa de est, timid, dar a fost acolo: 1 delegat din Croația, 1 delegat din Rusia și 2 delegați din România. De asemenea, au fost participanți din Noua Zeelandă, Australia, Egipt, Africa de Sud, Japonia și Israel (20 persoane).

Programul conferinței a fost structurat pe trei capitole principale:

I. Aplicații multimedia în muzee

Au fost prezentate lucrări referitoare la multimedia și gestiunea colecțiilor [3], multimedia în expoziții [4], multimedia în interpretare [5], orașul ca model pentru aplicații multimedia [6], rețele locale și la distanță [7], aplicații multimedia cu costuri reduse [8].

II. Proiectarea și realizarea produselor multimedia

Tematica principală fiind prezentarea conceptelor și principiilor de proiectare [9], a interferențelor cu utilizatorii [10], a strategiilor de regăsire [11], discutarea problemelor privind standardele [12] și drepturile de autori [13].

III. Impactul aplicațiilor multimedia

Au fost analizate impactul și implicațiile tehnologiei multimedia utilizate în instituțiile culturale [14]. Au fost descrise diferite experiențe de cooperare internațională [15], proiecte naționale și colaborări inter-instituționale [16]. Au fost dezbătute subiecte privind impactul noilor tehnologii asupra muzeografiei [17] și efectele multimediei în pedagogia muzeală [18].

Lucrările teoretice ale conferinței au fost însoțite de *demonstrații* pe calculator, dându-se posibilitatea de a se compara performanțele diferitelor tehnologii, soluții și programe multimedia ¹⁹:

— Discul compact interactiv „Călătorii în Londra Secolului XIX”, este

realizat la Museum of London și permite utilizatorilor să parcurgă în timp și spațiu o călătorie în Londra.

— Sistemul multimedia „Muzeul Național din Danemarca” este o demonstrație a unui sistem integrat în spațiile de expoziție conținând informații și imagini despre 8500 de obiecte. Sistemul multimedia se bazează pe o colecție de informații destinată inițial specialiștilor, la care au fost adăugate ulterior texte și interpretări relevante pentru vizitatori.

— Videodiscul „Arta Americană”, publicat la National Gallery of Art din Washington DC, conține 2600 de imagini și informații referitoare la lucrările de pictură, sculptură și grafică aflate în colecțiile muzeului.

— „Roata vieții: un mediu interactiv” este un experiment realizat la Stanford University, San Francisco, pentru a explora o instalație interactivă deschisă, montată într-un spațiu public. Vizitatorii pot contribui interactiv la dezvoltarea conținutului multimediat, transformându-l și creând spații narative individuale cu o tematică specifică. Acest experiment abordează și cercetează domenii cum ar fi creativitatea și inventivitatea la nivel individual și de grup.

— CD-ROM „Baza de Date cu Informații despre Commonwealth” conține o colecție de hărți, fotografii, grafică și texte despre cele 50 de țări membre în Commonwealth.

România a participat la demonstrații cu „Proiectul interactiv multimedia: Constantin Brâncuși”, o colaborare internațională (Franța, Marea Britanie, SUA, Italia, Germania și România) pentru realizarea unui disc compact (CD-ROM) despre viața și opera marelui sculptor Constantin Brâncuși.

Întrebările frecvente rămase deschise au fost: ce este multimedia, ce este interactivitatea, cum vor arăta muzeele secolului XXI, care va fi impactul noilor tehnologii de comunicare asupra transmisiei informațiilor culturale, în ce măsură depinde implementarea acestor tehnologii de modul în care colaborează specialiștii cu partenerii tehnici și agenții comerciali, care vor fi relațiile între muzee și alte instituții culturale, cum ne putem

pregăti noile roluri pe care le vom avea în instituțiile la care lucrăm, care vor fi acele roluri și ce parte vor juca diferitele echipe implicate în realizarea sistemelor multimedia, cine va fi publicul, care vor fi cerințele și preocupările instituțiilor culturale, confruntate cu noile posibilități pe care tehnologia digitală le oferă indiferent de locul geografic în care se află ele.

Răspunsurile diverse, câteodată chiar contradictorii, dar extrem de stimulative, atestă că, deși tehnologia nu este încă stabilă, viitorul sistemelor de comunicare este direct legat de conținutul multimediat și interactiv al produselor culturale.

„*Multimedia este arhitectură și teatru*”, ne spune prof. Larry Friedlander, de la Stanford University. Tehnologia interactivă poate îmbogăți muzeul cu o varietate emoțională și vizuală neîntâlnită până acum.

„*Multimedia este o nouă modalitate de expresie*”, este un mijloc de informare și orientare, ne explică Nikos Desspiris, director la Athens Technology Centre, este un nou mijloc de documentare care se poate adapta dinamic la cerințele diferite ale utilizatorilor.

Multimedia este un sistem eficient pentru gestiunea colecțiilor, o metodă de cercetare, un auxiliar pentru expoziții, o metodologie de promovare, un suport ideal pentru valorificarea colecțiilor, un instrument extrem de util pentru restaurare și conservare, un partener al celor implicați în realizarea diferitelor programe educative, specifică Xavier Perrot de la Studio for Creative Inquiry, Carnegie Mellon University.

Multimedia este un spațiu tridimensional (Annika Bergquist, Malmo City Museum, Suedia), un mediu cu posibilități de navigare predeterminate: navigare liniară, imbricată, arborescentă, în rețea (Franca Garzzotto, Politehnici di Milano, Italia). Multimedia și noile tehnologii impun o participare mai activă din partea utilizatorilor, o atenție mai mare pentru conținutul produselor culturale și nu pentru suportul tehnologic, adaptabile la rapiditatea schimbărilor în tehnologie, eforturi susținute pentru colaborări inter-instituționale (James Hem-

sley, Brameur & Vasari Enterprises, Marea Britanie), multimedia trebuie luată în considerație nu numai ca un mijloc de arhivare și regăsire a informației ci, poate și mai important, ca o modalitate de editare și publicare a informației (Jim Hoekema, Belgia), multimedia este artă (Kent Lydeker, The Metropolitan Museum of Art, New York), multimedia este o modalitate de comunicare la nivel regional, național și internațional (Andrew Roberts, CIDOC, Marea Britanie).

Participanții din România au prezentat o lucrare de sinteză intitulată „Multimedia în centrul și estul Europei: realitate și potențial”, privind proiectele și inițiativele regionale, dând ca exemplu modul de realizare al Proiectului interactiv multimedia: Constantin Brâncuși, o colaborare între Franța, Italia, Marea Britanie, Germania, SUA și România. Comunicarea s-a axat pe două coordonate: realitățile și potențialul regional. A fost prezentat faptul că procesul de culegere a informației nu a fost întrerupt în ciuda regimurilor totalitare. Acest proces a fost conceput fundamental pentru proiectele imaginate în viitor. Activitatea intelectuală de analiză și producerea informației au fost o piatră de încercare pentru cei care erau conștienți de faptul că într-o bună zi tehnologiile de comunicație vor demola societățile închise. Schemele conceptuale complexe au înlocuit absența unor echipamente moderne, și, deși pare surprinzător, a fost formată o rețea de potențiali utilizatori de sisteme informatice. Lucrarea a demonstrat fezabilitatea aplicațiilor multimedia în regiune, a prezentat situația culturală din regiune și proiecte semnificative la nivel regional și a insistat asupra eficienței transferurilor rezultatelor și practicilor din Vest către centrul/estul Europei. Au fost descrise poziția Comisiei Comunității Europene (CCE), rețeaua Centrelor Soros pentru Artă Contemporană (SCCA), Baza de date pentru arte vizuale: Continuum, asistența acordată de Getty Art History Information Program (AHIP), sistemele multimedia și organizațiile specializate din Albania, Bulgaria, Croația, Ungaria, Lituania, România, Republica Cehă, Slovacia, Rusia și Slovenia.

Concluzia lucrării este că proiectele și evenimentele culturale joacă un rol cheie în modelarea lumii noi, extinzând și liberalizând accesul la cunoaștere, construind și consolidând un public fără prejudecăți.

NOTE

¹ Multimedia a devenit unul dintre cuvintele cheie utilizate în toate domeniile legate într-un mod sau altul de calculatoare. Multimedia se definește ca o combinație, într-un singur calculator, a mai multor tipuri de informații: text, imagine și sunet. Dar, multimedia înseamnă mult mai mult decât atât; ea reprezintă un nou mod de comunicare și reprezentare a informației bazat pe integrarea diferitelor tehnologii și sisteme de comunicație — emisiuni TV și radio, tipar și editare — într-un singur mediu: calculatorul, care devine din ce în ce mai mult o stație personală de lucru și informare.

² Prin interactivitate înțelegem atât facilitatea de a determina, în mod subiectiv, viteza, direcția, cantitatea și calitatea informației, cât și posibilitatea de a selecta, introduce, conserva cu calculatorul în vederea luării unei decizii. În sistemele interactive utilizatorul, cel puțin în aparență, are libertatea să navigheze, fără a fi stingerit, în orice direcție dictată de sfera de interese, cunoștințe sau imaginație.

³ Stocarea imaginilor digitale la *National Railway Museum*, Ben Booth, (The Science Museum, Londra) și Christine J. Heap, (The National Railway Museum, York); *Sistemele de informare multimedia și interactive în muzeu*, Michel Leflitz și Christine Demblon, (Musée de Louvain-la-Neuve, Belgium); *Tezaur etnografic pe calculator: acces electronic la toate obiectele din muzeu*, Tine Wanning, (The National Museum of Denmark).

⁴ *Multimedia în expoziție*, Jane Callagan, (Multimedia Ventures, UK); *Libertate vizitatorilor: documentare în muzeu prin sisteme interactive*, Suzanne Jean, (Musée de la Civilisation and College de Limoilou, Canada); *Evoluția mediilor interactive și interpretate*, Scott Sayer Ed. D., (The Minneapolis Institute of Art, SUA).

⁵ *Multimedia și interpretarea*, Selma Thomas, (Watertown Productions, SUA); *O pedeapsă pe măsura crimii: sisteme interactive integrate în muzeu*, Larry Friedlander, (Stanford University, SUA); *Ghidul electronic la Muzeul din Dion*, Dr. Nikolaos G. Dessipris, (Athens Technology Centre, Grecia); *Educație și acces: noul videodisc despre arta americană realizat la National Gallery of Art din Washington DC*, Ruth R. Perlin, (SUA).

⁶ *Vizualizarea datelor istorice*, Howard Besser, (Centre Canadien d'Architecture, Canada); *Malmö în timp și spațiu*, Annika Bergquist, (Malmö City Museum, Suedia); *Hiper-Milano: o navigare de tip hipermedia la un punct de informare urbană*, Franca Garzotto, (Politecnico di Milano, Italia).

⁷ *Rețelele de informații multimediale*, John Perkins, (CIMI, SUA); *Superjanet: Servicii de informații multimedia prin rețele de peste un gigabit*,

în așa fel încât într-o zi nici o regiune nu va fi un contra-exemplu, ci o expresie culturală diferită într-o nouă conștiință globală.

Michael Breaks, (Heriot-Watt University Library, UK); *Telcomunicație în muzeu*, Dominique Delouis, (Telesystemes, Franța).

⁸ *Aplicații cu costuri reduse*, Ecaterina Geber, (Centrul de Informatică și Memorie Culturală, România); *Aplicația „The Gold of Greece”*, Costis, J. Dallas, (Grecia); *Bază de date a Commonwealth-ului: — un studiu de caz*, Scott Ewings, (Commonwealth Information Database, UK); *Proiectul Portinari*, J. C. Portinari și R. S. G. Lanzelotte, (PUC-RIO, Brazilia).

⁹ *Proiectarea și realizarea sistemelor pentru muzee și galerii*, James Hemsley, (Brameur & Vasari Enterprises, UK); *Angajarea vizitatorului: relevanță, participare și motivație în proiectarea multimedia*, Jonathan Cooper, (Art Gallery of New South Wales, Australia); *Interacțiunea cu opere de artă — cu și fără calculator*, Alex Morrison, (UK).

¹⁰ *Proiectarea interfeței multimedia*, Tom Wujec, (Royal Ontario Museum, Canada); *Evaluarea interfețelor prin analiza informațiilor furnizate de utilizatori — un studiu de caz la Minneapolis Institute of Art*, Lisa A. Nebenzahl, (SUA); *O vizită multimedia, interactivă la un muzeu de istoria științei și tehnicii*, O. Signore, (CNUCE, Italia).

¹¹ *Strategii de regăsire*, Howard Besser, (Canadian Centre for Archaeology, Canada); *De la text la imagine: un sistem multimedia experimental bazat pe interogări în limbaj natural*, Anne-Marie Guimier-Sorbets, (Universite de Paris X — Centre nationale de la recherche scientifique, Paris, Franța); *Un tezaur vizual: o aplicație practică*, Corinne Jorgensen, (Syracuse University, SUA); *Un sistem automat pentru vocabularul controlat în descrierea iconografică*, Matteo Panzeri, (Italia).

¹² *Cadrul pentru standardele stabilite de CIMI și schimburi de informații multimedia*, John Perkins (CIMI, Canada); *Standarde pentru informație de tip text*, Susan Hockey, (Princeton University, SUA).

¹³ *Legislația și drepturile de autor*, Jeremy Rees, (International Visual Arts Information Network, UK); *Licența multimedia: utilizare și drepturi*, Christine Steiner, (Smithsonian Institution, SUA).

¹⁴ *Impactul și implicațiile utilizării tehnologiei multimedia*, Kent Lydecker, (The Metropolitan Museum of Art, SUA).

¹⁵ *Cooperare internațională*, Andrew Roberts, (Chair CIDCC, UK); *NARCISSE* (Network of Art Research Computer Image Systems in Europe), Christian Lahanier, (Laboratoire de recherche de musées de France, Paris, Franța);

Cooperare internațională: un proiect în teorie și practică, Jeremy Rees, (International Visual Arts Information Network, UK) și Ecaterina Geber, (Centrul de Informatică și Memorie Culturală, România); *Rețea de arte vizuale pentru schimburi de cunoștințe culturale* (Van Eyck), Jan van der Starre, (RKD, Olanda).

¹⁶ *Proiecte naționale*, Peter Homulos, (Canadian Heritage Information Network, Canada); *Multimedia și centrul/estul Europei: potențial, realități și speranță* că dincolo de eficiență, noua modalitate de comunicare va determina adaptarea tehnologici la diversitatea și individualitatea umană, Ecaterina Geber, (Centrul de Informatică și Memorie Culturală, România); *De ce și cum. Multimedia și situația japoneză*, Eiji Mizushima, (Science Museum, Japan); *Multimedia în muzeu, muzeu în multimedia*, Ler Y. Noll, (Muzeul de Stat Puskin, Moscova, Rusia); *Cooperare inter-instituțională și multimedia*, David Bearman, (Archives & Museum Informatics, SUA); *Opt muzeu europene participante la formarea Rețelei Muzeale Europene (EMN): Încotro de acum încolo?*, Achim Lipp, (European Museums Network, Germania).

¹⁷ *Muzeu, informație și multimedia*, John Burnett, (National Museums of Scotland, UK); *Hiper-text și documentarea muzeală*, Ana Garvas Delic, (Museum Documentation Centre, Croația).

¹⁸ *Multimedia și schimbări organizatorice în în muzeu* Philin Yenawine, (SUA); *Muzeul virtual*

pentru școlari, Olga Kissel, (Muzeul de Stat Rus, Rusia).

¹⁹ Produsele multimedia (IMM) necesită o capacitate mare de stocare a informației. Accesul la informație este non-liniar, iar cantitatea informației solicitate este, de multe ori, extrem de mare, (vezi Tabela 1). Suportul fizic utilizat pentru informații este discul optic datorită densității mari a datelor stocate, stabilitate fizică, imposibilitatea de a fi contaminat de viruși și costuri de multiplicare relativ reduse, (vezi Tabela 2).

Cele mai vechi și mai des utilizate sunt video-discurile, cunoscute sub numele generic Laser-disc (LD). Acest tip de suport de informații a fost lansat inițial în 1980 pentru filme și se află la 6 milioane de utilizatori, în special în Japonia și mai puțin în SUA și Europa. Mărimea video-discului (30 cm) și informația video de tip analog se consideră, de către unii specialiști, ca dezavantaje.

Discul compact digital audio (CD-DA) a fost lansat în 1982. Foarte repede a înlocuit discurile clasice (Long Playing Record – LP) și a dat naștere la o serie de noi suporturi care au toți aceeași mărime și aceeași arhitectură fizică pentru stocarea datelor; cum ar fi CD-ROM, CD-ROM/XA, CD-I, CDTV, VIS, MMCD și PhotoCD, (Vezi Tabela 2).

Tabela 1. Cantitatea de informații prin reprezentarea digitală

SUPORTURI	PAGINA A4	MEGABYTE
1 pa. text	1	0.001
1 sec. audio	10 – 88	0.01 – 0.088
Un ecran VGA	300	0.3
Un cadru TV (PAL)	1300	1.3
Diapozitiv 35 mm	20000	20
O pictură 2D (Vasari)	200000	200

Tabela 2. Discuri optice

FORMAT	CAPACITATE VIDEO (min) IMAGE		AUDIO (MIN) DATE (MB)	
LD (PAL)	37	55500	2 × 37	—
LaserDisc Videodisc				
LD (NTSC)	30	54000	2 × 30	—
LaserDisc Videodisc				
CD-DA	—	—	2 × 74	650
Compact disc audio digital				
CD-ROM	—	—	—	650
Compact disc Read Only Memory				
CD-I	60	5000	16 × 74	650
Compact Disc Interactive				
PhotoCd	—	24 – 5000	—	650
Photo Compact Disc (Kodak)				

RESTAURAREA UNEI DIPLOME PE PERGAMENT, SEMNATĂ DE NICOLAUS OLAHUS, VIENA, 16 MAI 1550

SOFIA ȘTIRBAN, ALEXANDRU ȘTIRBAN

Restaurarea unei diplome al cărui suport este pergamentul este un fapt obișnuit în laboratoarele de restaurare din țară. Un aspect aparte îl constituie, însă, restaurarea unei astfel de diplome semnată de Nicolaus Olahus, la scurt timp după ce personalitatea acestuia a fost sărbătorită de cercurile culturale europene.

Nicolaus Olahus, cel mai de seamă reprezentat român al umanismului european din secolul al XVI-lea, ilustru om de stat, arhiepiscop și diplomat, conștient de originea sa valahă, s-a născut la Sibiu la 11 ianuarie 1493. Instruirea școlară o începe în orașul său natal și o continuă la Orăștie și Oradea. După acceptarea sa ca paj la curtea regelui Vladislau, Olahus deține numeroase demnități eclesiastice și funcții pe lângă regele Ludovic al II-lea și al reginei Maria. După bătălia de la Mohacs și peregrinajul său european, Olahus revine în Ungaria în anul 1541, iar un an mai târziu este numit secretar și consilier al regelui Ferdinand I.

În această calitate de secretar al regelui, Olahus semnează și diploma pe pergament ce constituie obiectul lucrării noastre și care este datată Viena, 16 mai 1550 și a fost redactată în perioada în care Olahus deținea această funcție.

Este bine cunoscut faptul că dintre materialele utilizate la scris de-a lungul timpului, pergamentul, alături de velum, sunt printre cele mai durabile. Deși este mai rezistent decât pielea, pergamentul se umflă la umezeală iar la uscăciune devine cornos și galben. Schimbările repe-

tate de umiditate afectează starea de sănătate a documentului.

Pergamentul este un material puternic higroscopic, care absoarbe orice cantitate de apă. În condiții normale de păstrare și manipulare, acesta tinde să elimine sau să absoarbă apă, în raport cu ridicarea sau scăderea umidității relative a aerului atmosferic. În cazul unei UR ridicate a aerului, pergamentul (care în mod normal conține apă 10% din greutatea sa, la UR de 40%) absoarbe atâta apă până ajunge în echilibru cu mediul respectiv. Menținerea timp îndelungat într-un astfel de mediu umed favorizează distrugerea completă a structurii sale, prin acțiunea chimică cunoscută sub numele de hidroliză: proteinele sunt degradate, structurile chimice organizate dispar și rezultă un fel de gelatină care se numește clei de pergament.

Un mediu uscat poate duce la rigidizarea și îmbătrânirea pergamentului. Flexibilitatea în acest caz se poate redobândi printr-o reumidificare și o emoliere a lui, dar cernela și culorile se pot deteriora ireversibil.

În momentul în care piesa a fost adusă în laborator pentru restaurare, ea a fost supusă unor ample analize fizico-chimice, biologice, au fost efectuate teste de rezistență a cernelii utilizată la scris, toate acestea în vederea stabilirii modalității și a felului tratamentului și a restaurării. Urmare a acestor analize, s-a constatat că pergamentul este alb-strălucitor în zonele sănătoase, cu o semitransparență „nobilă”, ce-l include în categoria materialelor de bună calitate.

Cerneala ferogalică utilizată la scris este de o calitate bună, dar în multe locuri aceasta a devenit pală sau chiar ștearsă, atât datorită excesului de sulfat de fier, care prin oxidare s-a transformat treptat în oxid de fier și care a acționat asupra tanantului feric negru, alternându-i culoarea, cât și datorită deteriorărilor fizico-chimice și biologice la care acesta a fost supus.

Condițiile microclimatice de păstrare și manipulare a pergamentului — uscăciune excesivă alternând cu umiditate mare — s-au soldat cu rigidizarea acestuia (pergamentul a devenit cornos și galben), umflarea, blocarea în unele zone, deformarea, schimbări de dimensiuni și formă, pătarea suportului și estomparea scrisului în unele zone, precum și îmbătrânirea lui.

Mentținerea pergamentului timp îndelungat într-un astfel de mediu, a făcut ca în condiții de umzeală porțiunile de pliere și locurile în care pergamentul s-a rigidizat și s-a gofrat să apară atacul microbiologic, identificându-se depozite active de spori, fapt care a dus la pătarea suportului și deteriorarea lui pe unele zone de contact.

Rupturile, sfâșierile, pierderea unor porțiuni din materialul suport, purtător de informație scrisă, sunt doar câteva efecte ale deteriorărilor fizico-mecanice.

Deteriorările fizico-chimice, biologice, cele fizico-mecanice, combinate cu condițiile improprii de păstrare și manipulare, toate acestea au contribuit decisiv la aducerea pergamentului în stare precară de conservare în care acesta s-a aflat în momentul în care a fost adus în laborator pentru restaurare.

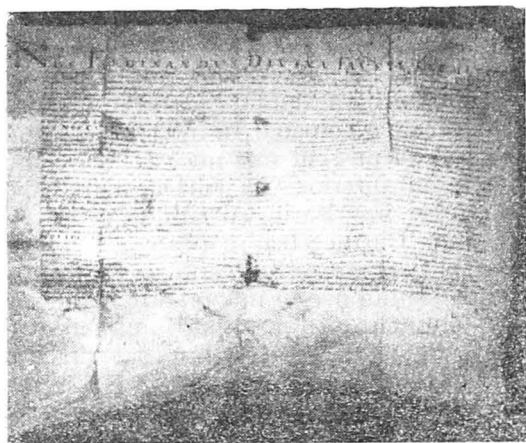
În urma testului de rezistență a cernelii s-a constatat că aceasta este deosebit de stabilă și de o calitate bună.

În ceea ce privește sigiliul, acesta este desprins, iar în proporție de 30% este pierdut. Din partea care s-a păstrat, prin analogie cu stema lui Ferdinand I și cu monedele emise în jurul anului 1550, s-a putut constata că aceasta reprezintă o acvilă monocefală cu capul întors spre stânga și aripile întinse. În partea stângă a capului apare litera S, în dreapta litera M, probabil inițialele atelierului sau

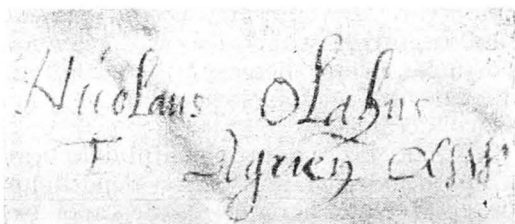
a meșterului care a confecționat sigiliul. În centru apare un scut care are în partea stângă sus trei fascii, iar în partea dreaptă crucea dublă. Scutul este surmontat de o coroană. În interiorul scutului se află un scut mai mic, cu o singură fascie în interior. În partea marginală se găsesc inscripțiile cu titulatura împăratului. Din acestea se păstrează foarte puțin. Ceara roșie utilizată la confecționarea sigiliului este într-o stare avansată de deteriorare, cu mari porțiuni pierdute, iar părțile care se păstrează, datorită deteriorărilor fizico-chimice și biologice, se desprind, pe cele mai mari porțiuni. Șnurul utilizat la prinderea sigiliului este impletit din sfoară de bumbac în trei culori (alb, verde, albastru). Starea de conservare este precară, acesta prezentând rupturi, destrămări și pierderea unor porțiuni. Aceste deteriorări sunt efecte ale atacului microbiologic și al agenților fizico-mecanici.

Prima fază a tratamentului aplicat a fost o îndepărtare ușoară a depozitelor de spori cu o pensulă moale, apoi s-a trecut la dezinfecția pergamentului cu o soluție de 10% timol și alcool etilic. Dezinfecția cu această soluție s-a făcut prin impregnarea unor foi de filtru. Pergamentul desfășurat (atât cât a fost posibil, pentru că în unele zone, acesta a fost gofrat, rigidizat și blocat) a fost ținut la presă ușoară între aceste foi de filtru. În timpul acesta s-a realizat, pe lângă o dezinfecție și o corectare acceptabilă a umidității relative a materialului. Pergamentul, fiind un material higroscopic, a acceptat umiditate, până ce a ajuns în echilibru cu mediul, respectiv hârtia de filtru cu care a venit în contact. Acest lucru a făcut ca dintr-un material casant, rigid și deformat (urmare a mediului uscat și a pierderilor de apă), să obținem o bună reumidificare și o elasticitate acceptabilă a pergamentului. Acest lucru a permis pentru început o desfășurare completă a documentului, după care tratamentul de dezinfecție s-a repetat pe toată suprafața lui.

Emolierea s-a făcut cu alcool isopropilic în concentrație de 97% și glicerină 3%, prin pensulări ușoare și întinderea treptată a pergamentului. Cu această



Prima fază a deblocării pergamentului



ocazie s-a realizat și o curățire a lui. Halourile de apă și petele de mucegai au fost mult estompate, dar nu s-a putut efectua o îndepărtare completă a lor.

Pergamentul în stare umedă a fost presat între platane de lemn, între foi de filtru, prin aplicarea greutatea pe partea de margine. După ce s-a realizat o presare acceptabilă, s-a trecut la resta-

urarea propriu-zisă. Metoda utilizată a fost cea de la hârtie, prin completarea cu hârtie japoneză cu fibră foarte lungă, aproape de culoarea suportului, prin metoda „la dublu”. Ca adeziv s-a utilizat C.M.C. în concentrație de 2,5%. Pergamentul restaurat a fost din nou presat până când s-a realizat o reasezare și o stabilizare dimensională. Rupturile și sfâșierile au fost restaurate cu hârtie japoneză, pe versoul documentului și consolidate pe față cu vâl japonez, transparent și corespunzător la culoare. Și în acest caz s-a utilizat ca adeziv Carboximetilceluloza. A urmat apoi a doua emolieră ușoară, după care documentul a fost pus la presa finală.

În ceea ce privește sigiliul, acesta a fost curățat și consolidat cu C.N.C. 3%. Sfoara utilizată pentru prinderea sigiliului a fost de asemenea curățată.

Restaurarea acestei diplome a permis redarea ei circuitului muzeistic și documentar, având în vedere importanța istorică prin semnătura ilustră pe care o poartă, a aceluia despre care însuși regele Ferdinand I spune în diploma de reînno-bilare din 1548:

..... cât privește neamul tău, suntem informați din relatarea demnă de crezare a unor credincioși siguri ai noștri, că tu îți ai obârșia chiar în cei mai vechi conducători ai poporului valah, fiind fiul lui Stefan Olahus, căruia chiar unii din familie au fost principii în Dacia Transalpia, care este astăzi patria valahilor...”

MOMENTE DIN ISTORIA MUZEULUI DIN SF. GHEORGHE — PLEDOARIE PENTRU NECESITATEA ADAPTĂRII LA CERINȚELE VREMII

IOAN LĂCĂTUȘU

De-a lungul celor 115 ani de existență. Muzeul din Sfântu Gheorghe, județul Covasna, a devenit una din cele mai de seamă instituții muzeale din Transilvania, impunându-se în peisajul științific al țării prin valoarea exponatelor sale și prin activitatea de cercetare desfășurată indeosebi de László Ferenc, Csutak Vilmos și Székely Zoltán.

În momentele cruciale ale existenței sale, muzeul a avut conducători pe măsură și a beneficiat de atenția și sprijinul unor personalități marcante ale României. La câteva asemenea momente ne propunem să stăruim în continuare.

Aflat în cunoscuta stațiune balneară Vâlcele (situată la 10 km de Sf. Gheorghe) prințul moștenitor al tronului României, Ferdinand de Hohenzolern, vizitează în 1912 Muzeul din Sfântu Gheorghe rămânând plăcut impresionat de bogăția și valoarea colecțiilor muzeale¹.

Peste patru ani, când trupele române au eliberat sud-estul Transilvaniei, Ferdinand, devenit între timp rege, a trimis pe unul din sfetnicii săi apropiați — ALEXANDRU ȚIGARA SAMURCAȘ — cu împuternicirea de a instala o gardă militară care să ocrotească colecțiile ce începuseră a fi descompletate. După retragerea trupelor române, guvernul maghiar a trimis pe căi diplomatice, suveranului român, o scrisoare de mulțumire, în care se exprima recunoștința pentru salvarea patrimoniului muzeului, scrisoare ce se păstrează în arhiva Muzeului din Sf. Gheorghe. După înfăptuirea României Mari, regele Ferdinand, a vizitat din nou

Muzeul din Sf. Gheorghe, la începutul lunii august 1920, de data aceasta în noul său sediu — clădire monumentală proiectată de arhitectul scriitor Koos Károly, care deși fusese terminată în 1913, nu a putut fi amenajată pentru public, deoarece în timpul primului război mondial a funcționat ca spital militar.

În soluționarea multiplelor probleme și depășirea numeroaselor greutăți impuse de organizarea și amenajarea muzeului, în perioada ce a urmat încheierii primului război mondial, Muzeul din Sf. Gheorghe a fost nemijlocit și eficient sprijinit de Alexandru Țigara Sarmucaș. În Memoriul adresat Tribunalului Județean Trei-scaune, aflat la dosarul de recunoaștere ca persoană juridică a instituției din august 1924, făcându-se referiri la acest sprijin se menționează: „*Națiunea secuiască și muzeul mulțumește înainte de toate d-lui inspector general al muzeelor ȚIGARA-SAMURCAȘ care în timpurile cele mai critice a supravegheat asupra muzeului cu îngrijirea unui savant adânc și cu iubirea unui om de cultură europeană*”². La rândul său, inspectorul general al muzeelor Al. Țigara-Samurcaș, participând la manifestările organizate în 1929 cu ocazia semicentenarului muzeului, adresă cuvinte de laudă conducătorilor muzeului, care „*îmbărbătați de înalta apreciere a colecțiilor lor, au știut de la început să se adapteze vremurilor noi. Sfaturile ce li s-au dat cu prilejul inspecțiilor au fost totdeauna urmate, iar subvențiile acordate, minime, din cauza numeroaselor instituții similare, ce trebuiau*

deopotrivă ajutate, punându-se colecțiile cât mai larg în serviciul vizitatorilor prin etichete trilingue”³.

De o atenție cu totul deosebită și de un sprijin constant și de o mare valoare a beneficiat Muzeul din Sf. Gheorghe din partea lui Vasile Pârvan. Cunoscutul arheolog Ferenc László, care timp de un sfert de veac (1901—1925) a fost custode al muzeului, a efectuat, între anii 1907—1913, cercetările arheologice de la Ariușd, publicând renumitele sale descoperiri. În situația grea de după primul război mondial, „nu numai reluarea săpăturilor îi părea lui László de nerealizat, dar — din lipsa unei reviste de specialitate — chiar și continuarea publicării, în condiții corespunzătoare, a descoperirilor din companiile anterioare”⁴. Atât continuarea cercetărilor cât și publicarea rezultatelor acestora au fost posibile însă datorită intervențiilor lui Vasile Pârvan. S-a reușit astfel ca „din fondurile încă foarte modeste, puse la dispoziția cercetărilor arheologice din România, ... ministru cultelor și artelor Al. Lepedatu — care în vara anului 1924 a făcut o inspecție oficială la Muzeul din Sf. Gheorghe — să repartizeze suma de 50 000 lei pentru săpăturile din anul 1925”⁵.

Atunci când a început să pregătească editarea revistei „Dacia”, Vasile Pârvan a solicitat și colaborarea cu Ferenc László la realizarea primului volum.

În scrisoarea de condoleanțe adresată de Vasile Pârvan, din București, în 20 septembrie 1925, secretarul general al Academiei Române și directorul Muzeului Național din București, arată: „Cu adâncă durere de rău de abia astăzi Duminică am luat cunoștință de pierderea ireparabilă a eminentului profesor și arheolog care a fost prea stimatul nostru colaborator Dr. Francisc László. Chiar alaltăieri când László nu mai era printre noi, eu am făcut elogiul operei sale în Academia Română... Din partea noastră, — ținea să precizeze marele savant V. Pârvan — noi vom publica nu numai studiul ce mult regretatul ni-l trimisese pentru revista „Dacia”, despre vasele de la Ariușd, la loc de onoare, dar vom scrie și necrologul pe care defunctul l-a meritat prin frumoasa sa activitate pe terenul Arheologiei preistorice și-i vom păstra o amintire neștearsă”⁶.

De fapt, participarea la circuitul vieții culturale și științifice a României interbelice caracterizează întreaga activitate a Muzeului din Sf. Gheorghe. Instituția se bucura de o binemeritată apreciere din partea publicului larg și a specialiștilor.

Vizitând muzeul, Grigore Antipa consemnează: „Aici am găsit un foarte bogat material asupra etnografiei secuilor — care tocmai dovedește o mare asemănare și deci o veche comunitate de viață cu românii — și o serie de cercetări arheologice de primă ordine”⁷.

Începând cu 1 iulie 1949 muzeul a devenit instituție de stat. Prin grija organelor tutelare, muzeul a primit fonduri însemnate pentru reparații capitale, iar în 1979 cu ocazia sărbătoririi centenarului instituției, a fost construit — din fondurile centralizate ale statului — un nou corp de clădire, cu respectarea arhitecturii originale. Continuând tradiția înaintașilor, valorosul arheolog și istoric dr. Székely Zoltán, aflat la conducerea muzeului aproape o jumătate de veac (1945—1990) a întreprins numeroase cercetări arheologice prin extinderea temelor și problematicei cercetărilor, de la neolitic la secolele V—VI și VII—X și evidențierea unor importante aspecte ale populației băștinase din așezările sud-estului Transilvaniei. Referindu-se la această activitate, academicianul Ion Nestor, în 1969, regreta că nu putea fi prezent la sărbătorirea a 90 de ani de existență a Muzeului din Sf. Gheorghe și ruga să fie „socotit totuși prezent cu cât nu numai că fac parte din școala arheologică creată de Vasile Pârvan, a cărui colaborare cu fostul director al Muzeului din Sf. Gheorghe și inițiator al săpăturilor de la Ariușd, László Ferenc, reprezintă una din cele mai importante momente din istoria arheologiei românești, dar mi-a fost deasupra hărăzit să reiau eu însumi această prețioasă tradiție și să stabilesc de un număr apreciabil de ani o strânsă și principală colaborare cu actualul director al acestui muzeu, valorosul arheolog și istoric — și prieten — dr. Székely Zoltán”⁸. Cu aceeași ocazie prof. dr. doc. M. Petrescu Dimbovița, din partea Filialei Iași a Academiei și Institutului de Istorie și Arheologie „A. D. Xenopol” din marele centru universitar

ieșean, aprecia în termeni elogioși „rezultatele cercetărilor arheologice obținute în ultimii douăzeci de ani de către prietenul și colegul nostru Székely Zoltán, privitoare la istoria veche a acestei regiuni, din neolitic și până în perioada prefendală inclusiv”⁹.

Bineînțeles că, la fel ca și celelalte instituții de profil din țară, și Muzeul din Sf. Gheorghe a „beneficiat” de „indicații prețioase”, de expoziții privind „epoca de aur”, de exagerări și denaturări, de ingerințe ale activității politice în munca cultural-științifică ș.a. Dar oare justifică toate acestea evoluția Muzeului din Sf. Gheorghe după decembrie 1989? Răspunsul este, categoric, nu!

Preocuparea pentru reinnodarea unor tradiții, revenirea la denumirea pe care instituția a purtat-o între anii 1882—1949 — Muzeul Național Secuiesc — perioadă în care funcționarea instituției nu a fost susținută de la bugetul statului, nu pot justifica atitudinea de indiferență față de interesele și aspirațiile firești ale populației românești din județ. Strădaniile pentru punerea în valoare a istoriei și culturii a 75% din populația județului nu trebuie să se facă în dauna și cu lezarea demnității celorlalți 25% din locuitorii săi și în fond a tuturor românilor. De fapt nu numai istoria, cultura, civilizația și tradițiile populației maghiare (secuiești) din județul Covasna au fost afectate în regimul trecut, ci și ale românilor din această parte de țară. Poate că mai mult ca în alte județe, unele aspecte de fond ale evoluției comunităților românești din sud-estul Transilvaniei, considerate probleme „gingașe”, au fost tratate cu „discreție” sau pur și simplu nu au făcut obiectul cercetărilor științifice. În susținerea acestei afirmații există ne-numărate argumente. Să amintim doar numeroasele lucrări și studii apărute la editura „Kriterion” și în publicațiile științifice și culturale din țară, având ca tematică cele mai diverse aspecte ale populației secuiești și maghiare din sud-estul Transilvaniei și numărul extrem de redus al celor referitoare la românii din „secuime”.

În județ au funcționat înainte de 1989 Muzeul breslelor din Tg. Secuiesc, cel

sătesc din Cernat, casa memorială Benedek Elek din Bățanii Mici, dar nici o unitate muzeală în cunoscutele zone etnografice românești din localitățile situate în curbura interioară a Carpaților și depresiunea „Buzăului Ardelean” (de la Brețcu și Covasna până la Întosura-Buzăului) sau dedicată vreuniei dintre personalitățile românești locale.

Într-o zonă atât de bogată în vestigii preistorice, dacice, romane și medievale și în care comunitățile românești au avut nu de puține ori o evoluție sinuoasă, sunt necesare — o dată cu continuarea cercetărilor arheologice — efectuarea de noi cercetări istorice, etnografice, filologice, demografice, sociologice ș.a. Savantul clujean Ion I. Russu, în cunoscuta sa lucrare „Românii și Secuii”, trasează un program al cercetărilor viitoare sud-estul Transilvaniei, care să ofere „adevărată istorie a așezărilor și a populației din zonă”, pledând în acest sens pentru „o amplă cercetare monografică, ce să fie precedată de alte anchete amănunțite locale. Pentru realizarea obiectivelor enunțate se recomandă cercetarea pe localități a informațiilor mai vechi documentare și statistice, a indicațiilor din sematisme bisericești, a cărților vechi și a manuscriselor, a bisericilor, clopotnițelor, porților, caselor, cimitirelor, a antroponimiei și toponimiei (pe baza urbariilor, conscripțiilor, statutelor și protocoalelor sătești, matricolelor, corespondenței, epitafelor, literaturii, presei), a cuvintelor, expresiilor, formulelor, calcurilor locale, a obiceiurilor, practicilor, portului”¹⁰.

Se cer elaborate studii și lucrări despre biserica ortodoxă și greco-catolică din județ, despre școlile confesionale românești, asociațiile culturale și obștești, presa românească, etnografia și folclorul specific zonei, negustorii și oierii din localitățile Arcului Carpatc, personalitățile românești de aici, ca să nu mai vorbim despre necesitatea expozițiilor permanente referitoare la românii din județ.

Această necesitate trebuie să fie înțeleasă și de către actuala conducere a Muzeului din Sf. Gheorghe, de organele locale și județene și în primul rând de către Ministerul Culturii. Ne obligă la o asemenea atitudine faptele înaintașilor,

care în urmă cu 75 de ani au acționat ca adevărați „oameni de cultură europeană”, ceea ce, trebuie să recunoaștem, nu s-a repetat în cei patru ani de libertate și democrație; factorii responsabili de soarta Muzeului din Sf. Gheorghe, de această dată nu au reușit „să se adapteze vremurilor noi”.

Deoarece perpetuarea actualiei stări de lucru, confuză și generatoare de neîncredere și suspiciuni, dăunează atât românilor cât și secuilor și maghiarilor, este timpul ca înțelepciunea să ne însoțească gândul și fapta de astăzi, spre pilda urmașilor.

NOTE

¹ Nic. Moldovan, *Monografia comunei Vâlcele Sf. Gheorghe*, 1990, manuscris, p. 50.

² F.A.S. Covasna, Fond nr. 47 — Tribunalul județului Trei-scaune, Dos. nr. 120/1924, p. 42.

³ Al. Țigara-Samurcaș, *Emlék könyv 1929*, p. 34 — în A. László — *Date privind viața și activitatea științifică a lui László Ferenc în anii 1923—1925. Corespondențe cu V. Gordon Childe. Colaborarea cu Vasile Pârvan*. „Muzeul Sf. Gheorghe. Studii și comunicări”, 1973, p. 184.

⁴ A. László, *Op. cit.*, p. 179.

⁵ Ibidem, p. 186.

⁶ A. László, *Scrisoare de condoleanță a lui Vasile Pârvan la moartea lui Ferenc Laszlo* — în „Aluta” — Muzeul Sf. Gheorghe 1970, p. 264.

⁷ dr. Székely Zoltán, *Cuvântare la sărbătorirea celei de a 90-a aniversare a Muzeului din Sf. Gheorghe în „Aluta”*. Muzeul din Sf. Gheorghe, 1970, p. 23.

⁸ Ion Nestor, *Scrisoare adresată Muzeului din Sf. Gheorghe cu ocazia sărbătoririi a 90 de ani de existență în „Aluta”* — Muzeul din Sf. Gheorghe, 1970, p. 21.

⁹ M. Petrescu—Dâmbovița, *Scrisoare adresată Muzeului din Sf. Gheorghe cu ocazia sărbătoririi a 90 de ani de existență în „Aluta”* — Muzeul din Sf. Gheorghe, 1970, p. 25.

¹⁰ Ladislau Gyémát, *Cuvânt înainte în Ion I. Russu — „Românii și Secuii”*, Ed. științifică București, 1990, p. 13—14.

„De-a lungul întregii Europe crește presiunea asupra instituțiilor culturale, de a găsi căi pentru a oferi servicii comunităților lor, depinzând din ce în ce mai puțin de finanțarea publică”. Christopher Zeuner scria aceste rânduri în mai 1993, când era președinte al Asociației Europene a Muzeelor în Aer Liber (AEOAM), constatarea fiind, însă, mai veche. Semnalele primite de la muzeele care fac parte din numita asociație (afiliată la ICOM) au condus la această concluzie și, așa, s-a născut, din toamna lui 1992, ideea organizării unei întâlniri a membrilor AEOAM, cu tema „Privatizare și comercializare: șansă sau amenințare?” Întâlnirea a avut loc în Olanda, la Arnhem, unde este sediul Muzeului Olandez în Aer Liber. Locul nu a fost ales, cătuși de puțin, întâmplător.

În deceniile 7 și 8 politica guvernelor olandeze a urmărit, în general, o linie social-democrată. S-au cheltuit sume enorme pentru cultură și protecție socială. Recesiunea resimțită la începutul deceniului 9 a determinat guvernul condus de Ruud Lubbers (prim-ministru, din noiembrie 1982) să procedeze la reduceri bugetare, la aceste capitole. Mai mult decât atât, noul guvern Lubbers (din noiembrie 1989) a anuțat o nouă reducere a finanțării culturii, justificată de o declarată incapacitate a guvernului de a judeca actul cultural, pornindu-se de la observația că funcționarii Ministerului Bănăstării, Sănătății și Afacerilor Culturale, mai exact, ai Direcției Generale pentru Afaceri Culturale, fiind, în mod necesar, în primul rând, administratori ai culturii și doar în al doilea rând, și facultativ, și creatori de cultură, nu au aceeași capacitate de a judeca valoarea actului cultural, pe care o au oamenii de cultură implicați, direct, în creație. Se cuvine spus că, față de situația din Româ-

nia, există o deosebire fundamentală: proporțional cu numărul total al oamenilor de cultură, mult mai puțini olandezi sunt și salariați ai instituțiilor de stat. În orice caz, în ultimii douăzeci de ani, în Olanda, a înflorit o întreagă rețea de organe consultative și grupuri de interese, ale căror opinii sunt ascultate de politicieni și de administrație.

O importantă schimbare, pregătită încă din 1985, când a fost teoretizată descentralizarea muzeelor, a constituit-o bugetul pe 1990 al Direcției Generale pentru Afaceri Culturale, care a primit 1,1% din bugetul guvernamental pentru acel an, o reducere drastică față de anul precedent. În 1991, el a scăzut chiar la 1%. Acest procent a fost alocat, constant, și în bugetele guvernamentale din 1992 și 1993, chiar dacă, nominal, suma a crescut. De asemenea, structura internă a bugetului cultural a rămas, procentual, neschimbată. Astfel, 60% din bugetul guvernamental alocat culturii, în 1991—1993, a revenit radiodifuziunii și televiziunii, iar 11,5% patrimoniul cultural. De menționat că din această sumă nu se finanțează și lucrările de restaurare propriu-zisă, pentru care există un Fond Național de Restaurare — capitol bugetar separat. În 1991, bugetul guvernamental pentru cultură a fost de 1943,6 milioane guldeni, din care 1143,6 milioane au revenit radiodifuziunii și televiziunii, iar 800 de milioane, celorlalte domenii (management, politică culturală, afaceri internaționale, patrimoniu cultural, instituții de spectacol, arte frumoase, arhitectură și design, film, arta amatorilor, literatură, biblioteci)¹. În schimb, în 1991, cele 11 provincii au alocat pentru domeniile care primiseră de la Guvern 800 de milioane, încă 90 de milioane, iar comunitățile locale, încă 750 de milioane guldeni. Totalul de 1640 milioane gul-

deni care au intrat în bugetele instituțiilor culturale subvenționate, din domeniile amintite, au constituit cca 85—90% din totalul cheltuielilor acestor instituții. În 1993, procentul „cultură” a însemnat 2 174 milioane guldeni, din care 11,5% (250, 7 milioane) au revenit Direcției Patrimoniului Cultural². Pentru a înțelege mai clar dimensiunile acestui buget, vom consemna că fondurile alocate patrimoniului înseamnă totuși, pentru anul 1993, 128,6 milioane dolari SUA.

În ceea ce privește patrimoniul cultural, guvernul nu se interesează cum sunt distribuiți banii la nivel provincial sau local. El alege, dintre instituțiile publice care administrează patrimoniul cultural, pe acelea care se dovedesc a fi cele mai valoroase din punct de vedere al performanței culturale și al reprezentativității naționale. Numai acestea sunt finanțate direct de minister, iar celelalte sunt lăsate în seama comunităților. Decizia de a acorda subsidii unor anumite instituții este luată în urma recomandărilor primite de la Consiliul Patrimoniului Cultural (există și un Consiliu al Artelor, un Consiliu pentru Media și un Consiliu Consultativ pentru Biblioteci) și trebuie să țină seama de limitele financiare impuse, de la început.

În 1990, considerând suma de 219,9 milioane guldeni — bugetul care a revenit, în acel an, Direcției pentru Patrimoniul Cultural — drept 100%, 73% din fonduri au fost folosite pentru conservarea monumentelor și a clădirilor istorice, 20,6% au fost rezervate muzeelor, 3,7 % arhivelor, 1,7% cercetărilor arheologice, iar 1% a fost folosit pentru investiții necesare altor instituții cu atribuții în domeniul ocrotirii patrimoniului cultural³. Așadar, muzeelor finanțate de guvern le-au revenit, în 1990, 45,3 milioane guldeni (ceea ce înseamnă, totuși, peste 23 milioane de dolari SUA). Cu numai doi ani înainte, însă, în 1988, guvernul cheltuise 100,6 milioane guldeni pentru finanțarea muzeelor, iar totalul sumelor acordate de guvern, provincii și comunități locale, în 1988, era cu 8,5 milioane guldeni mai mic decât în 1987 (266,8 față de 277, 3 milioane⁴).

Aceste reduceri de fonduri, practicate la nivel central, au fost justificate de un document adoptat de Camera inferioară a Parlamentului olandez, în mai 1991, cu privire la politica guvernamentală în domeniul muzeelor: „Optând pentru calitate”. Documentul stabilește că Direcția Patrimoniului Cultural este direct responsabilă de finanțarea a 17 muzee „naționale” și a patru servicii auxiliare „naționale” (Centrul Național de Documentare în Istoria Artei, Laboratorul Central pentru Cercetare în Conservare, Oficiul Olandez pentru Arte Frumoase și Asociația Muzeelor Olandeze) și de buna administrare a întregii rețele muzeale din țară (Olanda are cca 850 muzee, ceea ce înseamnă că se înregistrează o densitate medie de un muzeu / 48 kmp — una dintre cele mai mari din lume — și că un muzeu revine la cca 17 800 locuitori), controlând modul în care colecțiile muzeale sunt puse în valoare, în toate muzeele Olandei. Pentru restul muzeelor, fondurile, însă, parvin de la provincii și de la comunitățile locale — în cazul instituțiilor publice — și, bineînțeles, din surse exclusiv private, la muzeele care aparțin unor fundații, asociații, companii comerciale sau persoane fizice.

În 1991, ca urmare a unui studiu început în 1988, a fost lansat și Planul Delta pentru protejarea patrimoniului cultural, prin care, cu acordul Parlamentului, s-au adus fonduri suplimentare în muzee (400 milioane guldeni pentru anii 1991—1995, ceea ce înseamnă că la cele cca 51 milioane alocate de minister muzeelor „naționale”, în 1993, alte cca 40 milioane au fost alocate aceluiași muzee, iar restul de cca 40 milioane, anual, celorlalte muzee, din întreaga țară), special destinate inventarierii complete a obiectelor și conservării lor (trebuie spus că situația era dramatică, în aceste privințe, până în 1991, chiar și în muzee de mare prestigiu)⁵.

Dar marea schimbare, produsă în 1990, a constituit-o inițiativa acordării — celor 17 muzee „naționale” — a unui statut de autonomie, prin care ele vor deveni fundații non-profit sau societăți cu

răspundere limitată, în vreme ce statul va finanța, în continuare, activitățile muzeelor și va rămâne, desigur, proprietarul colecțiilor.

Inițial în 1989, când a fost lansat proiectul, ministeriile olandezi numiseră acest proiect „privatizare”, traducând englezescul *privatisation*, fenomen prin care Muzeul Victoria și Albert a fost „privatizat”. În timpul proiectării acțiunii chiar, a devenit evident că un termen mai potrivit ar fi fost „independentizare”⁶. Prin acest proiect, statul dă în custodie permanentă colecțiile nou apărutelor fundații sau societăți cu răspundere limitată, iar clădirile sunt concesionate acestora. Salariații muzeelor în cauză își pierd calitatea de funcționari publici și încheie contracte cu consiliul de patronaj al instituției, în condiții de piață. Consiliul de patronaj al muzeului, care este numit de minister (dintre oamenii interesați de activitatea muzeului și de acțiuni de mecenat), conduce fundația sau societatea cu răspundere limitată și numește directorul instituției. Muzeul primește bugetul anual (în baza unui plan cvadrienal) de la minister, dar nu are nici o indicație și nici o restricție cu privire la felul în care îl poate folosi — cu condiția ca nivelul salariilor și al bugetelor alocate să nu fie reduse, față de nivelul anului 1991.

Sistemul oferă mai multe posibilități de acțiune instituțiilor muzeale, o mai mare libertate financiară (și pentru faptul că banii pot fi păstrați de pe un an pe altul, în timp ce în vechiul sistem sumele necheltuite până la sfârșitul anului, reveneau la buget), în schimb implică o răspundere mult augmentată, pretinde spirit de inițiativă, presupune, în general, mai multă muncă și aduce o oarecare stare de incertitudine sau chiar teamă printre salariați.

Am făcut această lungă digresiune pentru a se putea înțelege mai bine care este contextul economic în care a apărut conceptul „privatizării” muzeelor olandeze și ce înseamnă, de fapt, „privatizarea” (sau, mai corect exprimat, „independentizarea” sau „autonomizarea”). În bună măsură, „privatizarea” de tip olandez, aducând muzeele în zona economiei

de piață, le schimbă statutul de instituții non-profit (statut pretins de chiar definiția dată muzeelor de ICOM), transformându-le în organisme care, totuși, nu au ca scop profitul, dar încearcă să fie rentabile. „Privatizarea” a fost o soluție determinată, pe de o parte, de reducerea bugetului guvernamental, iar, pe de altă parte, de chiar dezvoltarea muzeului contemporan, care a încetat a mai fi un simplu depozitar al valorilor culturale, materiale, devenind un receptacul pentru creația culturală curentă, un loc pentru dezbateri, o instituție cu rol important în spiritualizarea vieții cotidiene. Prin „privatizare”, muzeele au primit libertatea de a se descurca singure, asigurându-li-se, totuși, un fond apreciabil, de la bugetul de stat. Au devenit, așadar, instituții private de interes public, sprijinite de stat.

Întâlnirea de la Arnhem, din 14—15 ianuarie 1993, a dovedit că și muzee din Germania, Marea Britanie, Elveția, Suedia și Austria, confruntate cu probleme similare, au recurs la soluții mai mult sau mai puțin asemănătoare⁷. Guvernele sprijină un număr foarte redus de muzee (de exemplu, guvernul britanic a acordat 90% din subvenția rezervată muzeelor — 208,8 milioane, din totalul de 232 milioane lire sterline — celor 19 muzee „naționale”, alte peste 800 muzee primind un total de 128 milioane lire de la comitate sau regiuni), încurajând competiția și libera inițiativă. Întâlnirea, la care au participat și reprezentanți ai muzeelor românești — Ioan Godea, din partea Muzeului Satului, și Corneliu Bucur, din partea Muzeului Civilizației Populare Tradiționale „Astra” — s-a încheiat cu redactarea unei foarte scurte (11 fraze, în trei articole) „Declarații de la Arnhem, 1993, cu privire la „privatizarea” muzeelor în aer liber”. Iată câteva dintre prevederile acesteia:

— În afara muzeelor care continuă să fie conduse de agenții guvernamentale (naționale, regionale și locale) și de alte organizații, există o tendință spre „privatizare” (în sensul de a deveni organizații autonome) a muzeelor în aer liber.

- „Privatizarea” (în sensul de mai sus) poate aduce muzeelor noi posibilități.
- Este esențial ca fiecare muzeu să aibă un statut, în acord cu definiția ICOM dată muzeului și cu Codul său de Etică.
- De aceea, fiecare membru al Asociației trebuie să adopte, în termen de doi ani, definiția ICOM dată muzeului și Codul său de Etică.
- Profiturile realizate de muzeu oferă posibilități pentru îmbunătățirea situației muzeului și atingerea scopurilor sale.
- Profiturile trebuie să fie folosite în beneficiul absolut al muzeului. Declarația a fost aprobată cu unanimitate de voturi, de adunarea generală a AEOAM care s-a desfășurat la Sighetu Marmatei, la 5 septembrie 1993.

La 12—13 noiembrie 1993, la Arad, s-a desfășurat dezbateră „Aspecte ale privatizării în muzee”. Prilejuită de sesiunea jubiliară (centenarul) a Muzeului Județean Arad, dezbateră s-a dorit a fi un prilej pentru schimbul de idei între muzee. Deși fuseseră invitați foarte mulți directori de muzee din țară, împreună cu contabilii șefi ai instituțiilor, participarea a fost sub așteptări. S-a dovedit, după primele discuții cu cei care au onorat invitația, că, de fapt, nici titlul dezbaterii nu era potrivit, pentru că nimeni nu a avut în vedere privatizarea — în înțelesul corect, din limba română, al cuvântului („treccrea unei proprietăți de la stat la o persoană privată”) — sau „privatizarea” — în sensul „autonomizării” din Declarația de la Arnhem — ci, poate, doar ceea ce britanicii numesc „comercializarea muzeelor”, referindu-se la activitatea comercială realizată în beneficiul financiar al muzeului sau, altfel spus, rentabilizare și optimizare.

Începând din 1985, muzeele românești (ca și până acum, voi avea în vedere toate tipurile de muzee, nu numai cele în aer liber) au fost confruntate cu probleme economice foarte dificile. „Auto-finanțarea” a determinat muzeele să caute soluții pentru a deveni producătoare de bani. Relaxarea, survenită în 1990, a fost de scurtă durată, pentru că

bugetele din anii 1992—1993 au fost mai restrictive, au fost aprobate târziu, în primăvară, de Parlament și au fost grevate de o inflație galopantă, mai ales, cel din 1993. Ministerul Culturii a încercat să atenueze șocul produs de diminuarea reală a resurselor financiare alocate muzeelor, prin câteva soluții de ordin strategic, una dintre ele fiind scoaterea unor muzee de sub administrația autorităților județene și trecerea lor în subordinea directă a ministerului. Dacă în 1990, doar 8 muzee depindeau direct de minister, numărul acestora a crescut, progresiv, la 9, 10 și 11, iar prin Hotărârea Guvernului nr. 811/28 decembrie 1992, privitoare la organizarea și funcționarea Ministerului Culturii — care nu a fost pusă complet în aplicare nici până astăzi — a ajuns la 17. Soluția este văzută de mai mulți directori de muzee ca o posibilitate de a ieși de sub tutela administrației locale, adeseori, insensibilă la nevoile instituțiilor culturale. Pe de altă parte, ea are efect și în încercarea de a „demarginaliza” muzeografia românească și de a da o greutate specifică mai mare patrimoniului cultural. Avantajele propriu-zis financiare sunt minime, însă, în afară de faptul că se asigură o mai echitabilă împărțire a fondurilor existente la dispoziția Guvernului, se creează o mai mare disponibilitate de a fi susținute acțiuni diverse, în teritoriu, fără să se rupă legătura cu administrația locală (cel puțin, în majoritatea cazurilor). Și aceasta, pentru că fie ele muzee „naționale” (subordonate direct ministerului), fie județene sau locale, statutul lor legal rămâne același: instituții publice ale căror cheltuieli de funcționare și investiții sunt parțial suportate de la buget, parțial, din venituri proprii. Ceea ce le lipsește muzeelor românești este puțința de a cheltui banii pe care îi câștigă în plus, față de veniturile planificate. De aici, și lipsa motivației unor câștiguri suplimentare și, deci, a unei activități susținute. După cum am văzut, problema era aceeași și în Olanda. Cum, însă, reducerile subsidiilor guvernamentale sunt inevitabile, într-o epocă în care austeritatea pare să fie deviza orică-

ruî guvern serios, muzeele rămân și fără posibilitatea de a dobândi fonduri din alte surse, pentru a rezista. Sponsorizările rămân, mai degrabă, o himeră. în lipsa unei legi avantajoase pentru potențialii sponsori, iar donațiile, practic, nu există. Dacă la toate acestea, adăugăm deruta care încă domnește printre mulți dintre directorii și contabilii muzeelor românești, în fața puzderiei de noi reglementări administrativ-economice, venite de la toate nivelurile — de la Parlament, până la consiliul local și de la Guvern, până la inspectoratul pentru cultură —, vom înțelege că și muzeele românești se află în fața unei alternative: aceea de a alege, de pe acum, între o cale de dezvoltare ascendentă și concurențială și o cale care nu poate duce decât la o comodă dar, până la urmă, păgubitoare, stagnare.

Presupunând (sperând) că vom alege prima cale, ar trebui, cred, acționat din două direcții: pregătirea managerilor și pregătirea cadrului juridico-economic. Există, astăzi, în muzeele românești, un grup de buni manageri. Activitatea lor se face simțită în Muzeul Civilizației Populare Tradiționale „Astra”, Muzeul Național Cotroceni, Muzeul Satului, Muzeul Țăranului Român, Muzeul Literaturii Române Iași, Muzeul Județean Vâlcea și altele câteva. Acești oameni sunt situați în jurul vârstei de 45—55 de ani. Ei n-au apărut ca o generație spontană; s-au format, după cel puțin 20 de ani de activitate de muzeu sau în jurul muzeului, începându-și cariera în epoca de liberalizare din anii 1964—1971, ceea ce le-a marcat, fără îndoială, personalitățile, benefic. Talentul și pregătirea de care au avut parte acești oameni, specialiști cu multiple calități, i-au ajutat să se descurse în tânăra junglă capitalistă din România. Aceasta, însă, nu este o garanție că va apărea și un al doilea val de buni manageri, care, în condiții mult schimbate, față de cele de astăzi, în primii ani ai mileniului trei, să fie gata să conducă muzeele țării. Este necesară o școală superioară de management în muzeologie, care să ofere

viitorilor conducători de muzee acele instrumente de gândire și acțiune menite să-i facă să promoveze actul cultural, în concordanță cu cel economic. Pe de altă parte, este de datorită noastră să pregătim cadrul juridic favorabil viitoarelor schimbări. Va trebui să acceptăm faptul că, în următorii câțiva ani, reforma economică va pretinde noi sacrificii. Statul va trebui să suporte șocul restructurărilor din economie, al concesiilor care vor urma, al inflației, probabil, prin reducerea sau suprimarea subvențiilor care asigură existența instituțiilor publice, inclusiv cele culturale. Administrația locală va fi la fel de săracă, asemenea celei centrale. Este greu de crezut că vom putea modifica legile finanțelor publice, obținând, pentru muzee, posibilitatea de a folosi subvenția după bunul lor plac și de a-și putea transfera toate economiile de pe un an pe altul. Mai degrabă, vom fi nevoiți să schimbăm statutul muzeelor. Soluțiile cele mai bune trebuie, însă, analizate de pe acum, când beneficiem și de experiența colegilor din alte țări și avem suficiente studii de caz. Firește, vom avea de ales între mai multe posibilități, unele dintre ele fiind specifice României. Un lucru mi se pare, însă, clar: nu vom putea evita coparticiparea societății civile la gestionarea directă a patrimoniului cultural adăpostit în muzee. Mai devreme sau mai târziu, statul va fi nevoit să autonomizeze *structura instituțională* muzeală, pentru a salva muzeul.

NOTE

¹ Jan Riezenkamp, *Culture and cultural policies in the Netherlands*, in ***, *Informations on Dutch cultural policy*, Rotterdam, 1991.

² Ministry of Welfare, Health and Cultural Affairs, 1993, *Statistical Data*.

³ Vladimir Bina, *Outline of culture and cultural policy*, in ***, *Informations on Dutch cultural policy*.

⁴ Ministry of Welfare, Health and Cultural Affairs, *Fact Sheet. C-5-E 1990*.

⁵ Edwin van Huis, *The Delta Plan for the preservation of the cultural heritage*.

⁶ Willem Bloemberg, *The struggle for independence of the Dutch National Museums*, 1992.

⁷ Adriaan A. M. de Jong, ed. *Privatisation and commercialisation of open air museums: opportunity or threat*, 1993.

RECUZITA CEREMONIALĂ A OBICEIURILOR FUNERARE ÎN ȚARA OLTULUI

LELIA RĂDULESCU

Și în zona Țării Oltului, moartea prilejuiește acțiuni de mare amploare, ce premerg, însoțesc și succed actul înmormântării. Cercetate patru ani consecutiv, din martie 1974 — mai 1978 în 22 de sate¹, au oferit prin ineditul și prin notele tradiționale păstrate, elemente arhaice de cultură, ce se evidențiază pregnant în credințe și practici străvechi, anterioare creștinismului, mărturii care atestă o mult milenară și neîntreruptă locuire umană, vechi culturi și civilizații autohtone. Păstrarea lor dovedește puterea tradiției asupra colectivităților rurale, facilitată de izolarea așezărilor, de fluxul civilizației orășenești și mai ales de menținerea de-a lungul întregului ev mediu a relațiilor de obște în viața satelor fâgărășene.

Intrucât acest domeniu este foarte vast, în cele ce urmează ne vom ocupa numai de recuzita ceremonială a obiceiului funerar, de polifuncționalitatea și sensurile ei.

Recuzita ceremonială a obiceiului de înmormântare respectă și aici contextul funcțional al tipologiei comune întregului teritoriu românesc. Ea s-ar defini prin: totalitatea obiectelor de cultură materială destinate desfășurării ceremonialului, ca mobilier, țesături de interior, costume și obiecte destinate ritului „de trecere” funerar.

Datorită stadiului actual de dezvoltare social-economică cât și ridicării nivelului general de cultură al populației și, implicit schimbarea mentalității despre lume și viață, recuzita funerară înregistrează o depreciere a mesajului său funcțional care se repercutază asupra întregii desfășurări a ceremonialului.

În raport cu destinația recuzitei desprindem următoarele categorii: 1. *Recuzita camerei mortuare*; 2. *Recuzita integrată ritualului „de trecere” funerar*; 3. *Vestimentația de doliu a rudelor*.

1. În toată zona se folosește drept cameră mortuară „casa din față”, care rămâne cu decorația ei proprie atât în cazul interiorului tradițional, cât și a celui de influență orășenească, deci o decorație care prezintă o multifuncționalitate deoarece o întâlnim și în afara celebrării ceremonialului funerar. La recuzita camerei mortuare se mai adaugă două scaune cu o „loitră” între ele pe care este așezat mortul până i se face „copârșeu” (sicriu) peste care se așern țoluri „câte vrei să pui”², primul fiind necondiționat alb, cu dantelă (adică din pânză albă de bumbac țesută în patru ite), apoi un țol de „peretar”, unul „cu ghemu”, un țol cu „ițișoare” și un țol năvădit — așezate așa fel, încât să se vadă din toate, la margine, cam de o palmă³. Mortului, la cap,

i se pune o pernă îmbrăcată cu două fețe ca să rămână cu „câpățile alese” pe ambele laturi.

2. Recuzita integrată ritului „de trecere” funerar cuprinde vestimentația mortului și obiectele ce-l însoțesc în mormânt. Momentele folosirii acestora în cadrul ceremonialului funerar sunt însoțite de o serie de practici de inmormântare ce au la bază un substrat mai vechi de credințe arhaice peste care s-au suprapus cele creștine din evul mediu. Ele urmăresc să asigure defunctului toate condițiile în vederea „marii treceri”⁴.

Pornind de la cercetarea vestimentației descifrăm în cadrul acesteia elemente polifuncționale comune costumului folosit în zi de sărbătoare sau în ocazii, raportate la vârstă și sex, cu condiția să fie noi, frumoase și care în cazul celor bătrâni au fost puse deoparte de când erau în viață⁵.

Femeile în vârstă sunt îmbrăcate cu ie cu poale din pânză „*de-i meste-cată*”⁶, cu mâneci năvădite în trei-patru ițe, cu „pumnași” și „pui peste cot”⁷, ori cu „râiețe”⁸ de-a lungul mânecii, păstură neagră, bete țesute în patru ițe — nelegate —, ciorapi și bocanci. Pe cap i se pune „pomesele nec” dacă este văduvă; dacă are bărbat în viață, câiță cu „pomesele nec”. Numai în cazul că nu le are i se pune o „cârpă” neagră cu „frânghi” (ciucuri). Nevasta tânără, până la 35 de ani, este îmbrăcată cu ie țesută în „ițișoare”, în tonalități cromatice închise, șort cu flori și fodorii, laibăr și „cârpă” neagră pe cap⁹.

Bărbații sunt îmbrăcați cu cioareci, cămașă nouă, care nu a fost spălată niciodată, câciulă — chiar și vara — ciorapi și bocanci.

În unele sate, femeile și bărbații își păstrează ia de mireasă sau cămașa de mire pentru îngropăciune¹⁰. Această demonstrează că în structura obiceiurilor vieții familiale unele elemente au rolul de a face legătura între cele trei cicluri, în cazul de față, cămașa de nuntă fiind o legătură directă între obiceiurile din ciclul nupțial și obiceiurile din ciclul funerar¹¹.

Tinerii decedați, necăsătoriți, sunt gătiți cu costum ce se poartă la ceremonia căsătoriei. Astfel, fata mare este îmbrăcată în alb, cu voal alb și cunună pe cap sau cu costum național și cu „fachel”¹² și „bordă”¹³, iar flăcăii cu costum popular sau costum negru de oraș, cu „vârstră” la căciulă și „*floare în piept*”. Obiceiul acesta se practică și la decesul copiilor¹⁴.

La poarta casei se fixează un steag de doliu alcătuit din basmale de cap, cu flori și o basma neagră, simplă¹⁵. Tinerii sunt conduși la cimitir de către flăcăi și fete, cu cântece speciale denumite „vers” și cu muzicanți. Pe mormânt li se pun coroane de flori. În concepția populară moartea tinerilor necăsătoriți este considerată abatere de la mersul firesc al vieții, de aceea elementele specifice ceremonialului nupțial sunt reproduse la inmormântarea lor. Această credință poate fi raportată în mod direct la credința în nemurire a getodacilor, și în existența unei vieții dincolo de moarte, cu implicații în mentalitatea populară și în special în riturile de inmormântare. Semnificativă este analogia care se impune între mitul creației eterne sau marele circuit biocosmic, de veșnică „*reluare a începutului*”¹⁶ și — raportând acestea la inmormântare — „*începutul altei vieți în lumea de dincolo*”¹⁷.

Pe morți nu-i ینگ cu nimic, nu le ینگie nasturii și nu le leagă șireturile, în credința „*să poată trece vămile, să nu le fie ینگhise*”¹⁸, „*să le fie deschise drumurile*”¹⁹. După oficierea „sara-custei”, morții sunt așezați în sicriu și acoperiți cu „pânza mortului” (în unele localități i se mai spune „pânză de pânzit mortul”) ²⁰. Dintre piesele ce-l însoțesc, „pânza mortului” rămâne, fără îndoială, singura piesă a cărei funcționalitate e strâns legată de recuzita „de trecere” funerară.

În mâna dreaptă a mortului se pune o batistă nouă, cu o cruciuliță din lumanări „*ca să i se lumineze drumul*” și pe ea lipită o monedă „*pentru plata vămilor*”. Punerea unui ban în mâna mortului pentru plata, imaginară, a vămilor reprezintă o reminiscență cultu-

rală de ordin mitologic greco-romană (datina plătirii luntraşului Charon la trecerea peste Styx). Cert este că înaintea cuceririi romane, daco-getii nu au pus monedă în mâna mortului, realitate confirmată de săpăturile arheologice efectuate pe teritoriul patriei noastre²¹. În sprijinul acestei idei vine şi necropola de la Caşolt-Sibiu, datată din prima jumătate a secolului II d. Ch. „*obolul lui Charon se pune în mâna dreaptă a mortului şi nu în gură*”²². Biserica creştină a interzis oficial, în 1675, prin mitropolitul Transilvaniei, Sava Brancovici, ca „*banul în groapă să nu să arunce*”, practica sa fiind socotită drept „*superstiţie băbească*”, necanonică²³.

Tot ce s-a folosit la toaleta defunctului — săpun, foarfece, pieptene, brici, cearceaful pe care a fost spălat şi ştergarul — împreună cu resturile de la operaţiile de tuns, bărbierit şi tăierea unghiilor, se strânge şi se introduc în sicriu²⁴, credinţă pusă pe seama influenţei malefice a mortului asupra supravieţuitorilor. Chiar şi apa de la „scalda mortului” se aruncă într-un colţ al grădinei unde nu calcă nici om, nici animal, „*că-i de rău, că amorţeşte picioarele*”²⁵.

„Măsura mortului” — în vederea confectionării sicriului, denumit în zonă „copârşeu” şi a măsurării groapei — se fac cu o ată care se păstrează în grajd „*ca mortul să nu ducă norocul cu el*”²⁶. Actul reprezintă un vechi rit agrar legat de străvechiul cult la morţilor cu funcţie conservatoare şi apotropaică pentru locuinţă²⁷. Măsurarea mortului serveşte şi la confectionarea unei lumânări egală cu înălţimea defunctului, adunată în formă de colac, denumită „strajă”. În credinţa populară „straja” simbolizează „*toiagul pe care se va rezima mortul în călătoria sa*”²⁸. „Straja” se aprinde prima oară pe capacul sicriului în ziua când se scoate mortul în curte, apoi pe mormânt, timp de şase săptămâni, „*ca să nu-l latre căţelu pământului*”²⁹. Introducerea în sicriu a tot felul de obiecte: obiecte de uz personal, bani pentru vămi, lumânarea denumită „strajă”, etc., este în strâ-

nsă legătură cu o altă credinţă arhaică ce-şi are originea în spaţiul carpato-dunărean legată de „marea trecere” şi „*care în nici un caz nu aparţinea practicilor creştine*”³⁰.

Defunctului la groapă i se pune „stâlp” de lemn. La un an de la deces, cine are bani, face cruce de piatră³¹. În trecut, stâlpul funerar era nelipsit de pe mormântul bărbaţilor şi femeilor. Astăzi prezenţa lui este semnalată în special în satele de sub munte, în timp ce satele din jurul oraşului şi cele situate de-a lungul şoselei pun „stâlp” numai bărbaţilor; femeilor li se face cruce de lemn. Stâlpul funerar poate fi socotit simbolul intemeierii noului adăpost, intrucât în mentalitatea populară, cimitirul echivala cu o vatră de sat rezervată morţilor³² sau cimitirul „*sat al morţilor*” şi groapa cu o „*locuinţă*”³³. Stâlpul funerar este ornamentat cu motive geometrice, cel mai răspândit fiind roata cu patru spiţe sau crucea înscrisă în cer, motiv des întâlnit în arta populară din Țara Olului; el este un simbol al soarelui, al discului solar, element cultural precreştin de origine celtică³⁴.

Tinerilor necăsătoriţi, inclusiv copiii, li se pune pe stâlp o batistă cumpărată — simbol al batistei de mire. Celor din Ucea de Jos li se face steag din două basmale de cap, negre, puse într-o prăjină înaltă de un metru, în formă de cruce³⁵. În satul Cârţişoara, tinerilor decedaţi li se pun la morminte „*suliţa*”, adică patru brazi înalţi (doi la cap, doi la picioare), curăţaţi de coajă şi împodobiţi cu hârtie colorată „*tot felii, tricolor mai mult*”, în ficcare brad câte o batistă cumpărată (mai demult câte o basma de podoabă), vara flori iar iarna un ciucure de lână roşie³⁶. Obiceiul de a pune brazi la mormintele tinerilor necăsătoriţi ţine de o veche credinţă la români, credinţă într-o supravieţuire post-mortem. De aceea, celor necăsătoriţi li se face o falsă ceremonie de nuntă, bradul fiind arborele ce precede alaiul de nuntă. Şi tot la stâlpul acestora, în trecut, se obişnuia să se fixeze o pasăre cioplită din lemn, în forma unui porumbel.

Obiceiul acesta s-a pierdut în zonă. Mai poate fi văzută o pasăre trunchiată pe un stâlp funerar în cimitirul vechi din satul Cuciulata, situat în partea estică a Țării Oltului. Obicei răsândit în Transilvania și la alte popoare este atestat în secolul al VII-lea ca aparținând longobarzilor, populație germanică așezată în nordul Italiei în secolul al VI-lea³⁷. Semnificația porumbelului pe morminte ține de o concepție eschatologică cu referire la destinul postum al omului după moarte: omul își continuă viața în altă ipostază, sub formă de pasăre-suflet³⁸.

În privința distribuirii locurilor în cimitir, în termeni locali „progadie” se păstrează același sistem de organizare pe neamuri ca și în biserică, ele se numesc „strane”. Femeia se îngroapă în strana bărbatului. Bărbatul care „se mărită pe curte” se îngroapă în strana „boresei”, (femeii) drepturile se moștenesc de cel care locuiește efectiv în acea gospodărie, obicei păstrat din perioada de existență a obștei de vâlmașe, arhaice³⁹.

3. Costumul de doliu este cel obișnuit zilelor de sărbătoare, cu condiția să păstreze în structura sa acele elemente ce pot fi adaptate momentului. El reflectă legătura strânsă cu nevoile practice ale vieții, dar și cu condițiile climatice. Costumul tradițional este purtat în doliu numai de generația vârstnică, în timp ce tinerii și adulții, datorită mutațiilor de ordin socioprofesional — în marea lor majoritate navești încadrați în marile combinate de la Făgăraș și Orașul Victoria — poartă costume confecționate din materiale de fabrică, de croi orășenesc de culoare neagră.

Costumul tradițional al femeilor bătrâne este constituit din ie cusută cu ornamente negre, basma neagră sau „pomesele necul” — dacă îl are — „îmbrobodit cu peană”⁴⁰, „păstură” neagră ori „fustă” cu „șurt” negru⁴¹. Dacă o femeie rămâne văduvă sau pierde pe cineva apropiat nu mai poartă niciodată căiță, iar „pomesele necul” și-l leagă cu „peană” cât timp ține doliul. Chiar și celc care însoțesc mortul la

groapă au „pomesele necul” legat tot cu „piană”. Cine jelește nu mai poartă mărgelă⁴².

Bătrânii, în doliu, folosesc piesele obișnuite de port — cămașă, cioareci, bocanci, „recăl”. „Bărbatul n-are cum să se deosebească, că el nu poartă cu flori, tot în negru se îmbracă, doar că pune un doliu negru la mână, nu se bărbiește șase săptămâni și umblă cu capul descoperit trei zile, indiferent de anotimp”⁴³. Obiceiul de a umbla cu capul descoperit în doliu este caracteristic și altor provincii românești, fiind atestat de Conrad Iacob Hiltebrand în timpul călătoriei sale prin Transilvania, Moldova și Țara Românească între anii 1656—1658: „Când sunt în doliu își lasă părul să crească și umblă fără pălărie un an întreg”⁴⁴. Chiar Dimitrie Cantemir în *Descriptio Moldaviae* afirmă că la jelirea unui țăran feciorii lui sunt datori să umble șase luni cu capul gol chiar și în mijlocul iernii, și-și lasă părul și barba să crească⁴⁵. Doliul ține un an. În tot acest timp nu se poartă pieptar cu flori.

Diferențele social-economice sunt vizibile și la costumul de doliu prin prezența materialelor costisitoare și a decorației bogate, dar și prin introducerea materialelor de fabrică cu croi orășenesc. Îmbinarea frumosului cu utilul, legătura organică dintre formă, materialul și decorul pieselor de port tradițional scot și aici în evidență cele trei însușiri esențiale ale artei populare românești, ele răspund nevoilor materiale și spirituale.

NOTE

¹ Drăguș, Secărița, Bucium, Mărgineni, Sebeș, Hârseni, Recea, Ucea de Jos, Lisa, Dridif, Sâmbăta de Sus, Sâmbăta de Jos, Cârțișoara, Breaza, Olteț, Iași, Gura-Văii, Copăcel, Viștea de Jos, Toderița, Răușor, Mândra.

² Informație Șari Ana, 65 ani, com. Cârțișoara, jud. Sibiu, nr. casei 216.

³ Informație Găbrean Maria, 46 ani, satul Drăguș, jud. Brașov, nr. casei 225.

⁴ M. Pop, Mitul „Marii Treceeri”, în „Folclor literar”, v. II, Timișoara, 1968, p. 93—96.

- ⁵ Informație Borzea Paraschiva, 75 ani, com. Viștea de Jos, nr. casei 333.
- ⁶ Pânză de casă urzită un fir bumbac și un fir cânepă, bătută cu bumbac.
- ⁷ Motive ornamentale cusute ori țesute aplicate pe mânecile de la ie de-a lungul cotului.
- ⁸ Panglică albă de broderie spartă care se cumpără din magazin. Se aplică de-a lungul mânecilor de ie.
- ⁹ Informație Găbrean Maria, 46 ani, satul Drăguș, jud. Brașov, nr. casei 225.
- ¹⁰ Informație Hașu Victoria, 73 ani, satul Breaza, jud. Brașov, nr. casei 103 și Păiș Maria, 57 ani, satul Răușor, jud. Brașov, nr. casei 80.
- ¹¹ Fl. Lorint, C. Bretescu, Moșii în obiceiurile vieții de familie în REF, nr. 4/1967, p. 303.
- ¹² Voal de fabrică, îngust, executat dintr-o rețea de bumbac alb. S-a purtat în a doua jumătate a sec. XIX până la primul război mondial.
- ¹³ Cunună de mireasă, populară, executată din bucăți de metale cu ornamente în relief fixate pe marginea unei căițe de postav.
- ¹⁴ Informație Păiș Maria, 57 ani, satul Răușor, nr. casei 80: la decesul fiicei sale în vârstă de un an, i-a pus pe cap borda și voalul de mireasă.
- ¹⁵ Informație Băcilă Paraschiva, 73 ani, com. Ucea de Jos, nr. casei 176 și Borzea Paraschiva, 75 ani, com. Viștea de Jos, nr. casei 333.
- ¹⁶ Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Paris, 1975.
- ¹⁷ M. Pop, Pavel Ruxândoiu, *Folclor literar românesc*, București, 1976, p. 192.
- ¹⁸ Informație Pop Maria, 74 ani, satul Sebeș, nr. casei 49.
- ¹⁹ Informație Faina Maria, 56 ani, satul Mărgineni, nr. casei 248.
- ²⁰ „Pânza mortului” este constituită din patru foi de pânză de bumbac țesută în două ite sau din pânză albă cumpărată. Ornamentarea ei diferă de la o așezare la alta. Iată câteva exemple: în satul Răușor i se aplica două șnururi puse în diagonală din arnici roșu și albastru și pe margini creștături din foarfecă. În satul Toderița se introduce lănică colorată, roșie și albastră pentru creștături. În satul Olteț se montează pe suprafața ei cruciulițe din stofă neagră.
- ²¹ D. Protase, *Rituri funerare la daci și daco-romani*, București, 1971, p. 80.
- ²² M. Macrea, *Șantierul arheologic Cașolț—Arpașul de Sus*, în „Materiale și cercetări arheologice”, București, 1957, p. 129.
- ²³ Adrian Fochi, *Folclor românesc din Transilvania secolului al XVII-lea*, în „Revista de Folclor”, nr. 1/1958.
- ²⁴ Informație Achim Eugenia, 66 ani, com. Sâmbăta de Jos, nr. casei 34. Șari Ana, 85 ani, com. Cârțișoara, jud. Sibiu, nr. casei 216 și Leluț Octavia, 64 ani, satul Olteț, nr. casei 163.
- ²⁵ Informație Achim Eugenia, 66 ani, com. Sâmbăta de Jos, nr. casei 34.
- ²⁶ Informație Pop Maria, 74 ani, satul Sebeș, nr. casei 49.
- ²⁷ Monica Budiș, *Obiceiuri la construcții în Subcarpații de curbură* în REF, nr. 2/1978, p. 192.
- ²⁸ Simon Florea Marian, *Înmormântarea la români*, București, 1892, p. 148.
- ²⁹ Informație Manta Maria, 76 ani, satul Copăcel, nr. casei 199. Vezi la Victor Kernbach, *Dicționar de mitologie generală*, București, 1983, p. 130: „Căfelul pământului. Mitul românesc al Căfelului (Tincului sau Orbetelui) subteran poate că descinde din mitul grec al « Cerberului »; dar C. P. e o divinitate infernală mai complexă, uneori deținând puteri absolute și trăsături luciferice: orgoliu, inteligență, autonomie față de divinitatea supremă”.
- ³⁰ Alexandru Popescu, *Elemente de continuitate geto-dace în cultura populară românească*, în REF, nr. 2/1980, p. 162.
- ³¹ Informație Brodeală Elisabeta, 74 ani, satul Gura-Văii, nr. casei 219.
- ³² I. Ghinoiu, *Considerații etnografice asupra fenomenului de întemeiere a așezărilor*, în REF, nr. 2/1979, p. 198—199.
- ³³ Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, București, 1981, p. 10.
- ³⁴ Virginia Cartianu, *Crucea înscrisă în cerc în ornamentica celtică și românească*, în „Studii și cercetări de istoria artei, Seria artă plastică”, nr. 2/1970, p. 291—292.
- ³⁵ Informație Băcilă Paraschiva, 75 ani, com. Ucea de Jos, nr. casei 176.
- ³⁶ Informație Șari Ana, 85 ani, com. Cârțișoara, jud. Sibiu, nr. 216.
- ³⁷ Gh. Pavelescu, *Despre pasărea-suflet*, în „Anuarul arhivei de folclor”, nr. 130—131.
- ³⁸ Victor Kernbach, *Dicționar de mitologie generală*, București, 1983, p. 199.
- ³⁹ Henri H. Stahl, *Contribuții la studiul sa devălmășe românești*, vol. II, București, 1950, p. 150.
- ⁴⁰ Informație Victoria Hasu, 73 ani, satul Breaza, nr. casei 103.
- ⁴¹ Informație Leluț Octavia, 64 ani, satul Olteț, nr. casei 163.
- ⁴² Informație Taflan Margalina, 56 ani, satul Cârțișoara, nr. casei 40.
- ⁴³ Informație Leluț Octavia, Olteț, nr. casei 163.
- ⁴⁴ M. Holban, *Călători străini despre Țările Române*, vol. V, București, 1973, p. 158.
- ⁴⁵ Dimitrie Cantemir, *Descriptio Moldaviae*, București, 1973, p. 331.

CRONICARI ȘI CRITICI DE ARTĂ ÎN PRESA BUCUREȘTEANĂ A ANILOR 1924—1930

PETRE OPREA

● Începând de la sfârșitul anului 1927, cronica plastică a ziarului „Rampa” este susținută permanent de IONEL JIANU (n. 1905), un tânăr jurist, de curând revenit de la Paris, unde, pe lângă frecventarea cursurilor Facultății de drept, a audiat și conferințele de la L’Ecole du Louvre. S-a integrat imediat aspirațiilor tinerei generații a vremii printr-o participare activă la viața artistică, manifestându-se în ziaristică ca esecist, cronicar teatral, și, cu precădere, cronicar plastic (pseudonim Sixtine Avril). Artele plastice îl preocupaseră și anterior, fiind autorul unor articole despre artă apărute în diverse publicații, dintre care reținem: *Ion Anestin*, în „Vremea”, 10 ianuarie 1925; *De vorbă cu sculptorul Han*, în „Universul literal”, 27 iunie 1926; *Salonul independenților din Paris*, în „Politica”, 10 februarie 1927.

Debutul colaborării la „Rampa” îl face prevăzător mai întâi printr-o suită de interviuri, extrem de interesante. Nu se mulțumește doar cu întrebările obișnuite și stereotipe asupra biografiei, ci caută să incite la răspunsuri legate de problematica artistică a timpului, raportată la creația lor (*De vorbă cu sculptorul Frederic Storck* — 2 noiembrie 1927; *Pictorul Ștefan Popescu despre interviuri și alte chestiuni de artă* — 16 noiembrie 1927; *De vorbă cu d-na Nina Arbore despre femeile pictore* — 23 decembrie 1927 și 15 ianuarie 1928; *De vorbă cu pictorul Mutzner* — 2 ianuarie 1928; *De vorbă cu pictorul Ghiață despre publicul amator și criza picturii* — 11 ianuarie 1928; *D-na Cecilia Cuțescu Storck în interior* — 29 ianuarie și 9 februarie 1928; *De vorbă cu pictorul Demian* — 9 februarie 1928; *De vorbă cu Nadia Bulighin*, — 8 martie 1928; *De vorbă cu cei patru* — O. Han, Tonitza, Șirato și Șt. Dimitrescu la „Căminul artelor” — 17 martie 1928; *De vorbă cu pictorul*

Ștefan Ioanid — 30 martie 1928; *O contribuție la istoria modernismului la noi* [V. Brauner] — 31 martie 1928.

Rezultatul nu este pe măsura așteptărilor cronicarului întrucât la întrebările problematice răspunsurile sunt evitate sau evazive, în schimb sunt interesante relatările biografice.

Din anul 1929 Ionel Jianu începe să realizeze în exclusivitate cronici plastice arătându-se extrem de receptiv față de arta modernă. Observațiile lui sunt prezentate cu mult tact, vădind rețineri în aprecieri categorice.

Pe cât recunoaște autoritatea măștrilor Pallady (22 martie 1928), Steriadi (22 martie 1928), Petrașcu (25 ianuarie 1930), și Iser (3 decembrie 1930) în arta vremii ca făuritori ai unui fond românesc, pe atât dezavuează manierismul veteranilor glorioși — Verona („Vremea”, 9 mai 1929), Vermont, K. Loghin (25 decembrie 1929), cărora unii cronicari le apreciază realizările chiar superioare celorlalți.

Se entuziasmează de arta generației mature — Ion Teodorescu Sion (22 martie 1928), Jalea (22 martie 1928), Șirato (7 martie 1929), Șt. Dimitrescu (*unul dintre cei mai buni desenatori astăzi* — 7 martie 1929), Bunescu (22 martie 1928), Han (7 martie 1929), Tonitza (*„una dintre personalitățile cele mai de seamă ale tinerei generații în care se pot pune îndreptatele speranțe”* — 27 martie 1930), — care sunt forțele artistice în afirmare cele mai reprezentative.

Între marile speranțe dintre tineri se bucură de o atenție deosebită H. Catargi (22 martie 1928), Lucian Grigorescu (25 decembrie 1929), Lucia Demetriade Bălăcescu (25 ianuarie 1930), Michaela Eleutheriade (25 ianuarie 1930), Elena Popeea (22 octombrie 1930), Ionescu Sin (13 noiembrie 1930).

Cu multă înțelegere analizează mai degrabă arta celor de la gruparea *Contemporanul*, evidențiindu-le virtuți picturale deosebite; Victor Brauner, M. H. Maxy, Marcel Iancu, Mattis Teutsch, Mihaela Petrascu și mai puțin sau uneori chiar deloc lui Corneliu Michăilescu („Vremea”, 11 aprilie 1929). În anul 1929 Ionel Jianu mai colaborează vremelnice la „Vremea”, iar în anul următor în continuare pentru puțin timp la „Vremea” și „La nation roumaine”. De această dată cronicile sale sunt scrise degajat, cu aprecieri nuanțate și analize ale lucrărilor respective. Tot în acest an scoate revista „Acțiune și reacțiune” în care dezbate într-un studiu mai larg „Problema specificului național” în care constată existența unei „arte cu trăsături proprii și caractere distincte”.

Socotim pozitivă activitatea de criticar plastic a lui Ionel Jianu, în această perioadă, întrucât fără a se remarca în mod deosebit a constituit pentru confrății critici un exemplu privind modul de a aprecia cu obiectivitate mișcarea artistică, de probitate și pregătire profesională.

● În perioada noiembrie 1929 — iulie 1930 cronică plastică a revistei „Universul literar” este deținută de MIHAIL GH. CONSTANTINESCU, un amator neavizat, cu nivel de cunoștințe în domeniul plastic submediocru, care își scrie cronicile într-un stil incoerent și bombastic. Admirator al academismului, fără a distinge în cadrul lui o ierarhie valorică, se entuziasmează de toate realizările amatoriste din cadrul acestuia: Sile Ionescu (24 noiembrie), T. Filipov (12 ianuarie), Constantin Cristian (2 februarie), Lily Oțleanu (2 martie), Maria și Gîrgore Manea (16 martie), Tudor Vulcan (30 martie), Izadora Constantinovici Hein (11 mai), Ioana Deschly și Alexandra Fălcoianu (1 iunie).

Alteori, când îl extaziază în mod deosebit lucrările unui artist, aprecierile exprimate sunt fie confuze, fără noimă, fie enunțări stereotipe, șablon. Astfel Celline Emilian reușește performanțe sculpturale căci „are privirea

pătrunzătoare și magnifică” (22 decembrie); Niculae Enea, „are calități de putere remarcabilă” (2 martie); la Pan Ioanid, „lucrările au o inspirație bogată” (12 ianuarie); lui Honoriu Crețulescu peisajele i se impun „prin executarea fină de o sublimă minuțiozitate și delicatețe picturală” (8 decembrie).

Uneori semnalează și realizările unor artiști a căror creații nu se încadrează preceptelor academismului și o face, cum ține să sublinieze, deoarece „spiritul nostru obiectiv nu se poate să nu le rețină” (12 ianuarie). El etichetează în termeni puțin variați, dar fanatizați, aderența acestora la „arta modernă contemporană”. Olga Greceanu „are preocupări de înalt modernism” (22 decembrie), Margareta Sterian este „o modernistă” (12 ianuarie), Ana Maria Călinescu este „reprezentanta de frunte a modernismului moderat” (2 martie), Margareta Vermont-Fermo este „o modernistă” (30 martie), Gheorghe Lazăr încearcă dar „nu este modernist” în realizările lui (6 aprilie), Paul Verona este, în schimb, „un modernist atrăgător” (6 aprilie).

Apreciază ca talentați pe Onoriu Crețulescu (8 decembrie), Gheorghe Cartargi, (2 februarie), Henri Vintilescu („talent remarcabil”, 2 februarie), Constantin Costion („talent remarcabil”, 12 februarie), Dolly Vintilescu (2 februarie), Mihaela Petrascu („interesantă” — 2 februarie), Richard Canisius (2 martie), Maria Ionescu Bacalogul („viguros talent”, 16 martie), Tudor Vulcana („respect pentru arta adevărată”, 30 martie), Gheorghe Cardaș (6 aprilie) Aurelia Ananescu („un talent”, 6 aprilie), Otto Briesse și Richard Hette (4 mai).

Dintre artiștii cunoscuți ca foarte valoroși, doar pictorul Gheorghe Petrascu îi reține atenția realizând o cronică în care laudele, deși inspirate din aprecierile unor critici competenți, sunt superficiale și banale (8 iunie).

Am reținut numele acestui criticar întrucât, publicând într-una dintre cele mai populare reviste culturale, ne confirmă dezinteresul concludent al multor publicații de acest gen pentru arta plastică, prin însărcinarea oricui din

redacție pentru această „corvoadă”, și pentru că explică, printr-un exemplu edificator, cum a fost posibilă crearea unui climat confuz, antiartistic, în defavoarea aprecierii artei valoroase, ce a exercitat o puternică influență asupra marelui public, prin opiniile exprimate de mulțimea cronicarilor neavizați.

● Uneori în revista „Viața literară” apar și cronici plastice, cele mai multe ale lui TRAIAN TĂNĂSESCU. Deoarece în noianul expozițiilor din anii 1926—1928, cronicarul nu s-a oprit decât la unele, s-ar deduce că a ales pe cele mai demne de semnalat sau, cel puțin, pe cele care răspund mai mult gustului său artistic, dar nu distingem asemenea opțiuni ci mai de grabă dorința de a-și prezenta unele impresii legate de mișcarea artistică, cum rezultă și din unele titluri: *Note pe marginea expozițiilor, Tragedii plastice, Întimplări din Capitală, Înjunghierea vopselei* ș.a.

Cronicarul este eclectic în aprecierile calităților artistice ale lucrărilor și își scrie textele într-un stil lapidar și concis, uneori pe un ton malițios. Combate creatorii care se află la extremele artei, atât pe tradiționaliștii de valoare scăzută, căci „*diletantismul jignește arta*” și mai ales că modernismul nu poate fi „*combătut cu injecții cromolitografice*” cum o fac — exemplifică el — Paul Verona, Severin, Paul Scortescu, d-ra Brătescu ș.a. (3 decembrie 1926), cât și ultramodernismul care, indeosebi, prin Marcel Iancu și Max Herman Maxy „*reddă carnavalul artei, iar nu seriozitatea ei*” (5 martie 1927). Traian Tănăsescu își face o onoare în a critica pe cei puțin dotați cu har artistic, dar cu simpatii ascendente la marele public — Pan Ioanid, Tâmpcanu, Augustin Pall, Eugenia Atanasiu Filotti, Nițescu (29 ianuarie 1927), Pejin, Leon Viorescu, Constantin Iliescu Vâlcea, Dimitrescu Stoica (5 februarie 1927), dar și pe cei cu talent pe care îl irosesc prin încercări străine firii lor: Cecilia Cuțescu Storck („*se pretinde clasică*”, dar „*se strecoară conștient în viziunea naivă a marelui Gauguin*” — 29 ianuarie 1927), Olga Greceanu și Milița Petrașcu (29 ianuarie 1927), Adam Bălțatu („*osci-*

lează între Petrașcu, Tonitza și Teodorescu Sion”, 5 februarie 1927), Nicolae Tonitza („*a îmbrățișat viziunea lui Luchian*”, 5 martie 1927), Ștefan Dimitrescu („*uneori Tonitza, alteori Teodorescu Sion, Steriadi și Iser*”, 5 martie 1927), Francisc Șirato („*nu reprezintă pe nimeni și nici pe sine*, 5 martie 1927).

Dintre artiștii mai apreciați de cronicar, indeosebi lăudați pentru calitățile lor de desenatori, reținem pe Iosif Iser, J. Al. Steriadi, Lucian Grigorescu, Dimitrie Ghiță, Hans Eder (22 decembrie 1928) cărora îl alătură pe Jean Biju numai pentru că regina i-a cumpărat două tablouri (12 februarie 1927).

Față de cronicarii activi ai vremii, Traian Tănăsescu are o contribuție modestă, dar demnă de menționat, fiindcă neavând aversiuni față de anumite poziții artistice, atunci când le critică o face, totuși, cu rezerva celui ce nu stăpânește bine problemele tratate.

● Alături de Traian Tănăsescu scrie cronici plastice la „Viața literară” și pictorul poet GEORGE NICHITA care își rezervă sieși pe cele prezentând artiștii cei mai reprezentativi ai țării. O cronică plină de date biografice ale artistului este dedicată expoziției maestrului Gheorghe Petrașcu „*original și habotnic crezului său artistic*” ale cărui tablouri degajă „*o notă distinctă de sobrietate stranie*” și de „*concentrare în culoare și în compoziție*” (12 iunie 1926). Același procedeu îl folosește și în cazul cronicilor expoziției pictorului Marius Bunescu din 1926, socotit „*impresionist prin esență*” și „*unitar ca tehnică și ca viziune*” (19 iunie 1926). Îl apreciază în mod deosebit pe Theodor Pallady pentru „*sim'oniile de gris-uri*” (15 ianuarie 1927).

Simpatia sa nețărmurită, până la venerație, se îndreaptă către creația lui Nicolae Tonitza „*un tip reprezentativ al epocii*”. „*Din atâți inovatori de artă nouă câți n-au repugnat de mult așteptările noastre și câți nu repugnă încă și astăzi sub ochii noștri*”, dintre ei Tonitza se desprinde ca un „*profund original*” căci „*absorbit de fond, tehnica sa curge în mod normal fără să sufere*” (26 iunie 1926), accentuând în

altă cronică „armoniile lui deoscbite” (15 ianuarie 1927). Dintre sculptorii tineri reține ca valoroși pe Cornel Medrea, și mai ales pe Oscar Han, care „a atacat și a realizat problema volumului, a formei compacte, cu o încheiere arhitectonică integrată în sânul naturii” (15 ianuarie 1927).

Are aprecieri pozitive pentru realizările pictorilor Ștefan Popescu, Ipolit Strâmbulescu, Tache Papatriandafil, Vasile Popescu, Alexandru Moscu, Petre Iorgulescu Yor, Ștefan Dimițescu căci, în ciuda unor lipsuri criticate, prin operele lor, cu toții trasează linia caracteristică de dezvoltare a artei românești contemporane.

George Nichita este un cronicar avizat, care își cântărește responsabil aprecierile, de unde și reținerea de a se pronunța mai direct și mai mult în problemele de artă. Din cronicile sale se întrevea un virtual critic valoros, dar renunțând la a continua să-și judece confrății a rămas la stadiul de cronicar avizat.

● Unul dintre colaboratorii permanenți ai ziarului „Viitorul” pentru problemele social-culturale, AUREL SA-VELEA, uneori, în perioada 1924—1930, semnează și cronici plastice, scrise într-un stil alert, accentul căzând mai mult pe latura informațională. Apreciază elogios pe artiștii care s-au impus înainte de război în cadrul societății „Tinerimea artistică”, iar dintre debutanți sau cei în curs de afirmare sprijină pe cei ce îi urmează pe primii.

Kimon Loghi, Ipolit Strâmbulescu și Gheorghe Petrașcu sunt pictorii cei mai laudați din generația vârstnică. La Kimon Loghi îl atrage „luminozitatea culorii” și „respectul pentru desen, formă și culoare”, Ipolit Strâmbulescu îi impune prin „sentimentul profund și poetic al culorii”, iar la Gheorghe Petrașcu este subjugat de „realismul cu poezie” (16 martie 1926).

Dintre cei ce înregistrează o afirmare ascendentă remarcă pe Dumitrescu Stoica (23 aprilie 1924 și 7 februarie 1926), Apostol Mănciulescu (20 mai 1926), Grigore Manea (19 martie 1927), Alexandru Poiterin Skeletti (24

martie 1927), Mogoș (30 mai 1929); iar dintre debutanți se oprește la Cornelia Emilian (22 aprilie 1924), Aburel (6 mai 1926), Coman Ardelean (19 martie 1927), Bica V. Stoianovici (22 noiembrie 1928), Izadora Constantinovici Hein (3 mai 1930).

Este un cronicar modest, care prezintă decent, fără accente de entuziasm sau dispreț creația artiștilor de care se ocupă, trierea și clasificarea lor valorică o face însă în funcție de simpatiile sale.

● Printre colaboratorii rubricii artelor plastice a revistei „Universul literar”, înregistrăm, mai consecvent, în anii 1928—1929 pe pictorul ION SA-VA. Se dovedește un cronicar avizat în domeniu, cu spirit critic ascuțit, mânuind o frază cursivă, pe alocuri incisivă. Nu întrevădem o opinie și o opțiune fermă, ci una eclectică dar întâlnim frecvent observații judici-oase, uneori exprimate lapidar. Nu se sfiește să critice aspru pe unii artiști cu falsă notorietate, ca în cazul lui Nicolae Vermont, autorul unor compoziții religioase, de fapt — după opinia sa — slabe „înscenări teatrale” și „false în exprimarea sentimentelor care animă personajele”. La Nicolae Grant, alt pictor „cu faimă” la amatorii de frumos puțin pretențioși, constată în lucrările lui „o muncă titanică, dar inutilă” (13 ianuarie 1929) pentru evidențierea amănuntelor nesemnificative, iar lui Samuel Mutzner îi impută faptul că persistă „în japonizări chiar când e vorba de neașe poze românești” (13 ianuarie 1929). Tratează disprețuitor producția „renumitei” pictorițe Eugenia Atanasie Filotti, socotindu-i expoziția „o hală cu flori” (13 ianuarie 1928) iar pe cea a Denisei Iordănescu „o florărie” (25 noiembrie 1928). Miniaturile lui Gheorghe Catargi sunt apreciate ca „simple prestidigitări” (13 ianuarie 1929), despre marinele lui Dumitru Stiubei afirmă că autorul „navighează” în „ieftine efecte decorative” (9 decembrie 1928). Maria Grigorescu prezintă sculpturi ce sunt „încercări de animale concepute infantil” (25 decembrie 1928), iar Pan Ioanid „produce hore, cum alții nasuri,

guri etc" (28 decembrie 1928). M. H. Georgescu face „reclame pentru cafea” (11 noiembrie 1928), Petre Troteanu „se prezintă zarzafical” (13 ianuarie 1929), Paul Molda „exhibă ceva indefinibil” (28 decembrie 1928). De asemenea nu se sfiște să respingă „nimicu-rile” artistului francez Gabo poposit pe meleagurile noastre în speranța unor succese facile.

În mai multe rânduri deplânge faptul că sunt prea diverse și contradictorii părerile și opiniile cronicarilor față de creația artiștilor, ceea ce dezorientază publicul amator de frumos, dar ține la rândul său să se singularizeze printr-o opinie personală, în contradicție cu multe altele (25 noiembrie 1928).

Printre artiștii reprezentativi, de nețăgăduit, ai artei românești contemporane îl situează pe Gheorghe Petrișcu „unul din marii noștri artiști pictori” (8 aprilie 1928), nu fără a constata cu neplăcere că în expozițiile personale prezintă prea multe lucrări, unele apreciind că ar fi putut lipsi.

Entuziasmul său, nedisimulat, se întrecută în schimb spre creația artiștilor de la „Grupul celor patru”. Nicolae Tonitza este socotit un foarte mare colorist căci la el „culoarea soljegiază”, Ștefan Dimitrescu este „un maestru în desen” și „un nordic în vigiliatură orientală”, iar Francisc Șirato, care folosește „o tehnică specială”, realizează „compoziții de mare valoare plastică”. Oscar Han, sculptorul grupului, este „extrem de dotat” (18 martie 1928). Alt sculptor apreciat este Leonida (25 decembrie 1928). Alături de pictorii „Grupului celor patru” plasează pe Lucian Grigorescu „o personalitate”. La el „desenul rămâne solid”, iar „sentimentele sunt exprimate prin culoarea de prețiozitate remarcabilă” (3 februarie 1929). Remarcă pozitiv pe germanul Hans Eder un „apostol al școlii nordice” (25 decembrie 1928) și pe maghiarul Ernest Tibor „mare talent” (13 ianuarie 1929).

Găsește calități, dar cu supărătoare scăderi, în opera pictorilor Rudolf Schweitzer Cumpăna („gladiatorul culori-

lor crude” — 11 noiembrie 1928), Severo Burada („spontanitatea talentului său” — 25 noiembrie 1928), Ion Theodorescu Romanăți („un pătimăș al monumentelor naționale” — 25 noiembrie 1928), Geo Cardaș („e în căutarea unei jormule plastice” — 25 noiembrie 1928), Ion Anestin („tânăr cu talent”... „nefixat” — 13 ianuarie 1929). Deasupra acestora o situează pe Lucia Demetriadă Bălăcescu, „clasată printre moderniști” și promotora unei „atmosfera de fin humor” (3 februarie 1929).

● În cursul anului 1930 revista „Universul literar” și ziarul „Rampa” înscriu printre colaboratorii vremelnici ai cronice plastice și pe cel al tinerei absolvente în istoria artei LUCIANA NEGULESCU-OLT, care mai semnează Luciana Dracopol, Luciana Dracopol Negulescu, sfârșind cu cel devenit permanent: Lucia Dracopol Ispir.

Fiind o admiratoare sinceră a artei tradiționale, academică, Lucia Dracopol Ispir urmărește s-o popularizeze și s-o impună în continuare gustului și simpatiei marelui public. Pentru ea Nicolae Vermont este maestrul „care poartă încă vitejește flamura frumosului clasic” și printre puținii mânuitori ai penelului în stare să „aducă motivul până la capodoperă” (9 aprilie). Pe obscurul acuarelist Hans Aescher îl socotește „maestrul care păstrează tradiția, fără ca totuși să fie un înapoial” (1 ianuarie). Se entuziasmează pentru „talentul cu totul remarcabil” al sculptorului Alexandru Călinescu, însuflețit de „idealul artistic clasic” (27 aprilie), precum și de florile Eugenicii Filotti Atanasiei pentru că sunt „poetice” și „tratate realist” (26 ianuarie). Elogiază la Dimitrie Știubei „inspirația spontană” din marinele sale („Rampa”, 14 decembrie), și întrevade mari realizări pe linia clasică tinerilor C. C. Constantinescu („Rampa”, 10 decembrie) și Santacono („Rampa”, 19 decembrie).

Uncori apreciază și „arta unui modernist” cum este Marius Bunescu, deoarece „nu înțelege să ajungă la acele exagerări hidoase cu care decadentiștii se întitulează «novatori»” (23 martie).

CENTRALA ELECTRICĂ A CASTELULUI BRAN POATE DEVENI OBIECTIV MUZEISTIC

ing. MARIN NICULESCU

Existența multiseclară a Castelului Bran i-a conferit, în zilele noastre, un prestigiu deosebit printre monumentele istorice și de artă ale României. Independent de valoarea sa istorică reală și de numeroasele legende ce tind a se țese în jurul său în ultimii ani, Castelul Bran aduce și ceva nou în peisajul patrimoniului tehnic și industrial din țara noastră. Este vorba despre o microcentrală hidroelectrică, care se leagă de lucrările de modernizare ale castelului din anii 1930 când acesta avea să devină reședință a Casei Regale, întâi pentru Regina Maria, apoi, spre sfârșitul anilor '30 și în timpul celui de-al doilea război mondial, pentru Principesa Ileana și familia sa.

La inițiativa Reginei Maria, primele demersuri pentru începerea construcției se făceau la 13 mai 1932 când maestrul curții M. S. Regina Maria adresa Ministerului Domeniilor și Agriculturii cererea pentru livrarea lemnului necesar lucrărilor la canalul de aducțiune a apei din Râul Turcu. De altfel cea mai mare cantitate de lemn fusese furnizată de pădurile Casei Regale, dar cum acestea erau „toate păduri de protecție” și exploatarea lor se făcea numai în anumite condiții, maestrul Curții Regale cerea aprobare pentru derizoria cantitate de 15 metri cubi lemn „din pădurile statului din vecinătate”. Motivația era următoarea și invoca argumente economice, sociale dar și naționale: „M. S. Regina Maria în nemărginita-i bunătate dorește a construi la Castelul Bran o uzină electrică cu turbină de apă prin care în afară de Castelul Bran să dea lumină și comune-

lor Bran, Simon și Moeciu, sate sărace pur românești și cari într-un viitor apropiat n-ar fi putut avea acest însemnat avantaj”¹.

Deși era vorba de o construcție patronată de Casa Regală, firul aprobărilor și al cererilor și-a urmat cursul său firesc. La 13 mai 1932 se cerea aprobarea proprietarului terenului pe care urma a trece canalul de aducțiune a apei pe partea vestică a râului Turcu, pe o lățime de 2 metri și o adâncime de 35 cm². Autoritățile comunale din zonă au întâmpinat acțiunea în mod diferit. Dacă la 1 iunie „Comisiunea Interioară Branul de Jos” ceda din proprie inițiativă 50 metri cubi de lemn pentru construirea uzinei ce urma a răspunde și interesului public, fapt pentru care același „maestru al curții M. S. Regina Maria” mulțumea călduros³, în aceeași zi primarului din comuna Moeciu de Jos i se răspundea în termeni fără echivoc: „Casa M. S. Regina Maria nu primește nici o condiție ce D-voastră doriți a impune și renunță la orice conlucrare fie în material sau altă formă din partea comunei Moeciu de Jos”⁴.

Cantitatea relativ mare de lemn a fost necesară pentru construcția canalului, acesta fiind betonat abia în 1937.

La 16 iulie 1932 este consemnată aprobarea Ministerului de Industrie — Serviciul Apelor, care aviza executarea lucrărilor pentru iluminarea Castelului Bran, a comunei Bran și a satelor învecinate „în conformitatea tuturor cerințelor legale”⁵.

La 6 august 1932 se consemna depunerea sumei de 2 100 lei la Monitorul

Oficial, „taxa de publicare a hotărârii Comisiunii de Ancheta care va constata lucrările hidraulice de exploatare a unei centrale hidroelectrice de 85 cp pe râul Turcu” și a sumei de 5000 lei cheltuieli de deplasare a Comisiunii de Ancheta⁶.

Deci în luna august 1932, micro-centrala urma a fi pusă în funcțiune. La 5 septembrie 1932 Franz Simbach, montatorul firmei Voith, care executase lucrările tehnice la Bran, primea un certificat prin care se adevăra că predase „în bună regulă întreaga furnitură a uzinelor Voith” domnului C. Soare, administratorul Castelului Bran. La supravegherea lucrărilor de montare a participat și ing. Robert Roth, care livrase prin magazinul său din Brașov echipamentul electric auxiliar.

Prin ing. Dimitrie Pastia, reprezentantul firmei Voith la București, se achitau sumele datorate firmei. Prima tranșă de plată 6543 franci elvețieni (aproximativ 213000 lei), reprezentând 60% din totalul sumei datorate de 10905 franci elvețieni, era trimisă la 16 septembrie 1932 la sediul firmei în Elveția.

Uzina electrică amplasată vis-à-vis de clădirea Vămii Bran intra în funcțiune la sfârșitul lunii august. „În ziua de marți 30 august 1932, după ce s-a uscat bine cimentul fundației generatorului electric, turbina a pus în mișcare generatorul electric, precum și întreaga instalațiune electrică. Lumina electrică produsă de acest grup hidroelectric este fixă, fără oscilațiuni și de o frumoasă intensitate luminoasă”⁷. Aceasta era informația transmisă la 10 septembrie 1932 de ing. Dimitrie Pastia Reginei Maria. În această adresă se preciza: „pentru instruirea personalului Castelului, cum trebuie să procedeze cu punerea în mișcare a turbinei, supravegherea mersului și oprirea turbinei, montatorul nostru a fost lăsat de Casa Voith la fața locului pentru a da toate instrucțiunile necesare personalului Dvs. însărcinat cu conducerea turbinei de apă. În acest scop, de la 30 august întreaga instalație a funcționat încontinuu, ziua și noaptea, sub supravegherea montatorului firmei Voith, Franz Simbach”⁸.

Datele tehnice ale turbinei montate în august 1932 erau următoarele: puterea 85 cp; debit 986 litri/sec.; turația 500 rot/min; masa netă 4716 kg. După cum se poate vedea este vorba despre o turbină de putere mică, dar pentru epocă era una dintre cele mai moderne, răspunzând pe deplin nevoilor zonei. Generatorul putea alimenta 800 becuri de 60 W, numărul real de becuri era mult mai mare, chiar la castelul cumpărându-se becuri de 25, 40 și 60 w.

Deja în luna august comuna Simon, „pe raza stațiunii climatice” primise gratuit „10 lumini” și dorea să cunoască cheltuielile pentru instalarea curentului electric la mai multe familii și în Biserică. Comuna Predeluț solicita și ea curent electric pentru „stațiunea climatică”, școală și Biserică și chiar locuințe private⁹. Pe baza acestor cereri deja la 27 ianuarie 1933 castelanul de la Bran, C. Soare, informa realizarea unui venit net de 11837 lei¹⁰.

La 16 martie 1933 primăria din Tohanul Nou era îndrumată spre firma Roth din Brașov pentru perfectarea devizului instalațiilor de transport ale curentului electric între uzina din Bran și localitatea mai sus menționată¹¹.

La 7 februarie 1935 Ministerul Industriei și Comerțului era informat despre activitatea uzinei și despre faptul că: „aceasta livrează curentul electric satelor din jur la prețul ridicol de ieftin de 6 lei/kw”¹². Sumele astfel încasate erau folosite pentru întreținerea uzinei și pentru opere filantropice în satele din vecinătatea Castelului. Scopul acestor adrese era acela de a scuti de impozite uzina.

Într-adevăr lucrările de modernizare și de electrificare au continuat. În 1936 erau cheltuiți 100000 lei pentru cimentarea canalului de aducțiune¹³, sumă de altfel suspect de mare pentru proporțiile canalului existent și azi și pentru prețul materialelor existente în epocă.

În 1937 Societatea Română de Electricitate răspundea Casei Regale la cererea de instalare a unui nou generator. În cazul în care acesta urma a funcționa

în paralel cu primul, pentru a se evita „creșteri bruște de tensiune la generator avem onoare a reveni asupra acestuia din urmă punct, oferindu-vă în cele ce urmează un aparataj relativ simplu și ieftin”.

Acest aparataj consta din:

- instalație de protecție contra creșterilor bruște de tensiune prin dezexcitarea generatorului;

- releu de creștere de tensiune pentru comanda instalației de mai sus;

- patru lămpi de semnalizare;

- un releu de tensiune¹⁴

Toate aceste date ne arată că deja consumul de energie electrică devenise mult mai mare în zonă, atât pentru necesitățile Castelului cât și pentru comunele din jur, care deveniseră loc de atracție pentru protipendada bucureșteană ce își construise aici case de agrement pe care le dorea dotate cu tot confortul modern.

Punerea în funcțiune a celui de-al doilea generator aducea dublarea puterii instalate. Acest generator, de tip Siemens, avea să fie livrat în 1937, tot prin intermediul firmei Voith, turbina având parametrii identici cu cea montată în 1932. Lucrările de extindere la uzina electrică s-au efectuat între 20 aprilie și 10 mai 1937, cheltuindu-se 62171 lei numai pentru betonările suplimentare în zona ecluzelor¹⁵. Lucrările de mărire a uzinei electrice au fost ample, după cum rezultă din polița de asigurare din 19 mai 1937. Valoarea clădirii era estimată la 350 000 lei, iar a echipamentului tehnic la 800 000 lei (în total valoare de asigurare de 115 0000lei)¹⁶.

Pe baza noilor lucrări pentru sporirea cantității de energie electrică în 1937 începeau și lucrările de instalare a ascensorului de către firma Porn din Brașov. Acesta era pus în funcțiune la 3 octombrie 1937, costase 340 000 lei și făcea legătura directă cu parcul Castelului, fiind instalat în puțul vechii fântâni.

Cererea sporită de energie în zonă a dus la necesitatea majorării prețului curentului electric la 12 lei/kw. Această măsură era valabilă doar pentru

casele locuite doar vara, iarna acestea nu consumau și nu se putea utiliza la maximum capacitatea centralei, de aceea acest curent era denumit și „curent mort”¹⁷.

În concluzie putem afirma că instalarea microcentralei electrice la Bran a răspuns necesităților de modernizare ale Castelului, devenit reședință regală și, deci, dotat cu tot confortul secolului XX, dar a contribuit și la progresul real al zonei ce încă din anii '30 devenise o zonă de interes turistic.

Performanțele tehnice ale uzinei electrice nu au fost de neglijat, prin calitatea lucrărilor și a utilajelor, cele mai moderne în epocă, ea a funcționat fără întrerupere până la sfârșitul anilor '60, fiind conectată la sistemul energetic național.

Capacitatea ei redusă a determinat scoaterea din funcțiune, dar prin faptul că toate utilajele se află la loc în bună stare, inclusiv canalul de aducțiune, ecluzele și barajul deversor, centrala electrică Bran reprezintă unul din monumentele tehnice cel mai bine conservat din România. Repunerea ei în funcțiune ar reprezenta un plus de interes pentru vizitatorii Castelului Bran.

NOTE

¹ Arh. Statului București — Fond Casa Regală — Castele și Palate, Dos. Nr. 17/1932 fila 18.

³ Ibidem, f. 19.

³ Ibidem f. 21.

⁴ Ibidem f. 20.

⁵ Ibidem f. 46.

⁶ Ibidem f. 65.

⁷ Ibidem f. 75.

⁸ Ibidem f. 74.

⁹ Ibidem f. 612, 65.

¹⁰ Dos. 18/1933 fila 4.

¹¹ Ibidem f. 4.

¹² Dos. 20/1935 f. 7.

¹³ Dos. 21/1936 f. 63.

¹⁴ Dos. 22/1937 f. 1.

¹⁵ Ibidem f. 46.

¹⁶ Ibidem f. 48.

¹⁷ Ibidem f. 81.

GRĂDINA BOTANICĂ DIN BUCUREȘTI — UN VAST MUZEU AL LUMII PLANTELOR

dr. GIL. MOHANU

Grădina Botanică din București este un vast lăcaș de învățământ, știință și cultură unde, de-a lungul anilor, și-au desfășurat activitatea mari personalități ale biologiei românești ca: *Dimitrie Brândză, Dimitrie Grecescu, Mihail Vlădescu, Emanoil Teodorescu, Aurelian Vlădescu, Ioan Grințescu, Simion St. Radian, Mihail Gușuleac, Marcel Brândză, Traian Săvulescu, Olga Săvulescu, Ion T. Tarnavski, Nicoale Sălăgeanu, Traian Ștefureac, Ana Paucă, Constanța Moruzi* ș.a., care au ridicat prestigiul acestei instituții atât pe plan național cât și internațional.

În perioada în care dr. *Anastase Fătu* pune bazele primei Grădini Botanice din țară la Iași, dr. *Carol Davilla* — directorul Școlii de Medicină și Farmacie din București, solicită în anul 1855 domnitorului Țării Românești — *Știrbei Barbu Vodă* — înființarea unei Grădini Botanice.

Această inițiativă devine realitate în anul 1860, după Unirea Principatelor sub domnia lui Al. I. Cuza, care dă și 1000 de ducati pentru înființarea ei pe teritoriul din dreapta și stânga Șoselei Cotroceni.

Amenajările actualei Grădini Botanice încep în primăvara anului 1860 sub conducerea renumitului botanist *Utrich Hoffmann*, profesor de botanică la Școala de Medicină și Farmacie. Prin munca sa pasionată și neobosită, prof. *U. Hoff-*

mann, împreună cu studenții, reușește să îmbogățească colecțiile de plante ale noii grădini.

În anul 1866, după moartea prof. *U. Hoffmann*, conducerea grădinii este preluată de elevul său prof. dr. *Dimitrie Grecescu* — cel care devine în scurt timp un pasionat cercetător al florei României, reușește să îmbogățească colecțiile de plante vii și herbarul, ajungând în anul 1876 la circa 3 700 de specii.

În anul 1874, Grădina Botanică este trecută la Facultatea de Științe și mutată temporar în fosta grădină Șuțu, aflată pe locul actualei Piețe a Universității.

În acest an vine la conducerea Grădinii Botanice prof. dr. *Dimitrie Brândză* care după o muncă neobosită reușește să mute Grădina Botanică pe vechiul loc și să o reorganizeze pe baze moderne, după modelul vestitei Grădini Botanice de la Liège, al cărei director era prof. *Ed. Morren*. Amenajarea Grădinii Botanice se încheie în anul 1891 când se inaugurează serele și Institutul Botanic, important centru de cercetare și învățământ al Universității din București.

După moartea prematură a prof. dr. *D. Brândză* în anul 1895, la conducerea acestui lăcaș de știință se perindă o serie de mari botaniști ca *Mihail Vlădescu, Sim. St. Radian, Ioan Grințescu*, care continuă să dezvolte și să îmbogățească acest frumos edificiu al științei românești.

Grădina Botanică a avut mult de suferit de pe urma celui de al doilea război mondial, când au fost distruse clădirea Institutului Botanic și Muzeului Botanic, cea mai mare parte a herbarului general, provocând mari pagube plantațiilor și serelor.

Din anul 1940 vine la conducerea Grădinii Botanice prof. dr. *Mihail Gușuleac* și apoi elevul său prof. dr. *Ion T. Tarnavski*, care au remediat pagubele datorate războiului și printr-o muncă plină de dăruire reușesc să îmbogățească permanent colecțiile de plante autohtone din toate regiunile floristice ale țării, dar și cu plante exotice obținute prin schimb de la marile grădini botanice din întreaga lume.

În anii 1960—1961 se construiește un modern institut botanic pentru desfășurarea activității științifice și didactice ale studenților și cadrelor didactice de la Facultatea de Biologie, unde se predau disciplinele biologiei vegetale, iar între anii 1973—1976 se construiește un complex de sere modern cu opt compartimente. Vizitatorul dornic de a cunoaște secretul și frumusețea lumii vege-

tale are posibilitatea să admire în aer liber specii interesante de plante, originare din Extremul Orient, America boreală, Caucaz, zona mediteraneană, Carpații românești, Dobrogea.

O bogată colecție de plante ornamentale poate fi admirată în sectorul decorativ, Grădina italiană, Rozariu, Iridariu, plante ocrotite ș.a.

În noul *Complex de sere*, vizitatorul poate admira frumusețea florei tropicale și subtropicale, reprezentată prin circa 3 000 unități taxonomice provenite din Africa, India, Indonezia, America de Sud, unde găsim numeroase curiozități și frumuseți ale lumii vegetale ca: orchideele, plantele carnivore, bromeliaceele, citricele, cactușii, nuferii tropicali printre care vegetează și nufărul de Amazon (*Victoria amazonica*) ș.a.

La intrarea în Grădina Botanică, vizitatorii pot admira un interesant *Muzeu Botanic*, reorganizat pe baze ecologice în anul 1977, care prezintă peste 2 000 de plante pictate de pictorița *Angelina Santoconu*, reprezentând specii din flora exotică și indigenă și peste 5 000 de alte exponate vegetale.

Grădina Botanică mai posedă o bogată colecție de semințe și un *Herbar general* care, refăcut, cuprinde un număr de peste 500 000 de coli.

Grădina Botanică din București — care în 1995 va aniversa 135 de ani — se poate mândri cu realizările sale, ea reprezentând un binecunoscut lăcaș de știință, învățământ și cultură cu renume mondial, având și un rol important în educația științifică, ecologică și estetică a publicului larg din țara noastră corelată cu instruirea practică a elevilor și studenților.

Prin activitatea sa prodigioasă de peste un secol, Grădina Botanică din București, creată și dezvoltată prin munca neobosită a numeroaselor generații de botaniști, cadre didactice și grădinari pasionați, își indeplinește nobila misiune de propagare a cunoștințelor științifice despre „oceanul vegetal”, de formare și dezvoltare a gustului pentru frumos și a deprinderii de protejare a naturii.

Imagine din Grădina Botanică



O MĂRTURIE REFERITOARE LA ISTORIA MUZEULUI MEMORIAL „ALEXANDRU VLAHUȚĂ” DE LA MĂNĂSTIREA AGAPIA, JUDEȚUL NEAMȚ

VIRGILIU Z. TEODORESCU

A tunci când ne aflăm într-un muzeu, printre alte multe semne de întrebare, apare ca firească și preocuparea de a afla condițiile care au generat o asemenea instituție. Cu atât mai mult atunci când avem de a face cu o casă memorială menită a evoca o personalitate a culturii românești. Considerăm în acest sens necesar a da publicității un semnificativ document care a fost la timpul respectiv actul de la care s-a trecut la amenajarea unei asemenea case memoriale.

Ambianța satului monahal al mănăstirii Agapia a reunit pe parcursul anilor ultimelor decenii ale secolului XIX și prima jumătate a secolului XX numeroase personalități. Aceștia, mai ales în zilele verii, transformau orele după-amiezilor și ale serilor în adevărate cene literare, capacitând pe participanți la schimburi de impresii, la realizarea apropiierilor umane, la cimentarea prieteniei. O asemenea vatră s-a constituit casa ce adăpostea orele de vacanță ale lui Alexandru Vlahuță. Nu era întâmplătoare prezența lui în ambianța vieții monahale de la Agapia. Mai mulți membri ai familiei și-au dedicat anii vieții ascetismului impus de canoanele monahale. Se poate, deci, aprecia că Alexandru Vlahuță se găsea acasă, printre ai săi. Era o formulă de compromis plecând de la considerentul că fiind prins în restul anului în atmosfera viciată a orașului, ajungea în clipele de răgaz să se poată retrage în mijlocul naturii și al slujitorilor actului de profundă spiritualitate a respectării canoanelor. Ambianța acestei atmosfere l-a ajutat pe parcursul anilor să-și definească calea de urmat, viața și opera relevându-l ca om al binelui, al respectului pentru interlocutorul cu care dialoga, indiferent de

pregătire sau posibilități materiale. Mesajul operei sale fiind concludent prin ceea ce degajă ca îndemn pentru faptele de bine, de bună înțelegere.

De la gestul din 1924 al monahilor din familia Vlahuță, donatori ai casei de la Agapia, la instituția muzeală care a devenit în ultimele decenii un loc de atracție și pelerinaj pentru cei ce veneau pe aceste plaiuri, anii au înregistrat un interes major, mulți trecându-i pragul, oprindu-se cu interes la ceea ce constituia patrimoniul evocator. Într-o perioadă când din programele analitice, selectiv, fusese diminuată și chiar înlăturată studierea vieții și operei sale, casele de la Dragosloveni, județul Vrancea și Agapia, județul Neamț au avut menirea majoră de a releva pe cel ce a fost și autorul *României pitorești*.

În ultimii ani, însă, s-a petrecut o intervenție nefericită care ar reclama o atență analiză și o grabnică soluționare de către factorii responsabili. Cu ani în urmă, ambianța casei oferea vizitatorului prilejul de a lua cunoștință cu epoca, prietenii unei generații ce a avut contribuții majore nu numai la patrimoniul cultural dar și la tot ceea ce a fost contribuție la făurirea României Mari. Concret, în ultimii ani s-a înregistrat actul generos al familiei valorosului istoric și critic de artă I.D. Ștefănescu, ginerele lui Alexandru Vlahuță, de a dona o serie de exponate care relevă anii de activitate a acestui om al culturii secolului XX. Pe această cale a fost modificat radical conținutul acestui muzeu, încât pentru cel ce vine să viziteze acest muzeu dedicat prin firmă lui Alexandru Vlahuță apare o firească nedumerire. Una este firma și altceva este oferit spre cunoaștere în interiorul mu-

zeului. Da, la Agapia a petrecut și I.D. Ștefănescu clipe ce-l leagă de aceste locuri. În ambianța casei, însă, și-ar găsi cu bunăvoință locul pentru a-i defini doar legătura de familie cu Alexandru Vlahuță. Acum însă proporția este răsturnată. Predilect el este omniprezent, și mai ales în prima încăpere printr-o suită de mărturii revelatoare dar care fie că au înlăturat pe cele care făceau referință la Alexandru Vlahuță și cei ce i-au fost companioni în atmosfera Agapiei în acele zile de vacanță, fie că atunci când sunt încă prezente sunt sufocate de multitudinea, inghesuiala exponatelor introduse pentru a servi noilor intenții.

Prin antrenarea unor muzeografi cu experiență la acțiunea de redare a atmosferei ce-l evoca pe Alexandru Vlahuță s-ar putea obține o benefică realizare

pentru prestigiul cu care trebuie să transmitem acest mesaj către viitor.

Pentru donația I.D. Ștefănescu se conturează mai multe posibilități de valorificare. Fie amenajarea unei alte case megieșe care să preia exponatele, fie, dacă nu este posibil să adoptăm această soluție, s-ar putea amenaja un depozit și respective expoziții temporare care să trateze multiplele contribuții ale lui I.D. Ștefănescu la punerea în evidență a inestimabilelor valori ale patrimoniului artistic național, la salvarea acestuia și integrarea în circuitul de cunoaștere.

Sper că cele enunțate vor fi apreciate în directă concordanță cu documentul pe care-l publicăm, relevând poziția inițiatorilor realizării muzeului dedicat lui Alexandru Vlahuță la Agapia.

Ministerul Justiției
114260 17 dec. 1924

Registratura
Se va înainta la Ministerul
Artelor pentru Comisiunea Monumentelor Istorice

Domnule Ministru,

Subsemnatul, monahi la mănăstirea Agapia, sora și fratele aceluia care a împiedicat cu pagini nemuritoare literatura română, poetul Alexandru Vlahuță, îndreptăm glasul nostru Ministrului și Omului de suflet și de dreptății, generosului moldovan, sprijinilor al tuturor cauzelor frumoase și corecte.

Iată ruga noastră:

La mănăstirea Agapia se află, uitată de lume, casa poetului Vlahuță, unde găsea liniștea de care a fost atât de lipsit în mult zbuciumată-i viață. Aici a scris el cele mai frumoase pagini din opera sa literară și tot aici veneau în fiecare vară oaspeții (i) lui, atâția scriitori români: D. Zamfirescu, Gh. Panu, V. G. Morțun, Gh. Coșbuc, A. Naum, N. Gane, A. Slavici și câți alții, iar bunii lui prieteni Barbu Delavrancea, I. L. Caragiale și pictorul Grigorescu — veri întregi în ani de-a rândul.

Acum, casa de la Agapia, locul de odihnă și inspirație a poetului Vlahuță merge cu pași repezi spre aceeași nenorocită soartă, ca și casa marelui Eminescu. Dacă mâna omenească nu se face de-a dreptul vinovată ca în cazul casei lui Eminescu, vremea însă roade necurmat, ajutată însă în opera-i tristă și de o neiertată nepăsare din partea celor cărora ne-am adresat pînă acum.

Prin propriile noastre mijloace, nimic nu putem face, primim și noi o subvenție lunară de 190 lei, încât la vârsta de peste 70 ani trebuie să muncim, spre a putea trăi.

Cu sufletele pline de încredere păstrăm nădejdea că cu binevoitorul și înaltul sprijin al D.V. nu se va întâmpla cu casa lui Vlahuță ceea ce din nenorocire s-a putut săpăti cu aceea a lui Eminescu, și că nu va rămâne și ea doar o tristă amintire a unor vremuri în care, din păcate, pare că multora le lipsește pietatea și recunoștința pentru marile figuri ale neamului.

Veți bine merita de la întreaga suflare românească conștientă și veți avea și recunoștința bătrânilor frați ai poetului Vlahuță, care n-au alt adăpost decât această casă și n-au altă dorință decât a păstra neștirbită și a lăsa fărăi, la obșescul sfârșit al lor, această mică comoară, pentru adevărații români.

Monaha Elisabeta STREJESCU
născută Vlahuță
Monah M. Vlahuță

Mănăstirea Agapia
18 noiembrie 1924

Arh. St. Buc., fond: Ministerul Cultelor și Artelor, dosar 117/1924 f. 53, 53n.

ROBERT RITTER VON DOMBROWSKI, REPERE BIOGRAFICE ȘI CÂTEVA CONSIDERAȚII ASUPRA ACTIVITĂȚILOR DESFĂȘURATE LA MUZEUL DE ZOOLOGIE DIN BUCUREȘTI

ALEXANDRU MARINESCU

Despre începuturile Muzeului de Istorie Naturală din București s-a scris puțin și, din păcate, cu destulă aproximație, cercetarea vechilor arhive nefiind, se pare, o treabă prea lesnicioasă. Pentru perioadele mai apropiate de noi, ca de pildă cea a construirii muzeului modern, la începutul secolului, suntem încă tributari publicațiilor întocmite de Grigore Antipa.

Arhivele muzeului, în care existau numeroase documente din timpul directoratului doctorului Grigore Antipa (1893—1944), au avut parte, prin anii '50, de o soartă vitregă și nu mai adăpostesc astăzi decât puține lucruri interesante. Această situație explică, numai în parte, lipsa unor lucrări și sărăcia informațiilor privind perioada în care muzeul a fost înființat în clădirile din strada Polonă nr. 19 adică între 1894—1906, ani hotărâtori, după părerea noastră, pentru formarea patrimoniului muzeului existent în bună parte și astăzi. Nu știm mare lucru nici referitor la personalul de care dispunea, la acea vreme, muzeul, cine erau oamenii care s-au aflat în preajma lui Grigore Antipa și l-au ajutat în edificarea unei instituții științifice și culturale ce va căpăta curând o faimă europeană.

Numit director al „Laboratorului și colecțiilor de Zoologie”, în fapt secția de Zoologie a muzeului, la 1 aprilie 1894¹, Grigore Antipa a avut sub ordinele sale numai trei oameni, un preparator, un custode și un om de serviciu. Custodele,

numit tot cu data de 1 aprilie 1894, era Constantin Dănescu, omul de serviciu se numai Mihail Ion. Postul de preparator se afla ocupat de Simion Georgescu, vechi colaborator al Muzeului de Istorie Naturală, care lucrase sub conducerea profesorului Gregoriu Ștefănescu, încă din 1879. Se pare că nu a avut o pregătire specială în domeniul științelor naturale și dacă îl judecăm după slova sa nu era nici un obișnuit al condeiului, fiind, probabil, un lucrător care s-a calificat la locul de muncă.

După cum aflăm dintr-o adresă trimisă Ministerului Cultelor și Instrucțiunii Publice de către Grigore Antipa, la 24 august 1894, Simion Georgescu, bătrân și având mari dificultăți la lucru din cauza slăbirii vederii, ceruse să fie pensionat:

„Actualul preparator al acestui muzeu, dⁿ Simion Georgescu, din cauza unei infirmități pe care și-a atras-o în timpul de 15 ani cât a servit această instituție — probabil din cauza arsenicului cu care a lucrat, și-a slăbit cu totul vederea — ne mai putând funcționa înainte, ca atare vă rog a dispune regularea drepturilor sale la pensie de la 1 octombrie a.c. (1891) urmând a se angaja un altul în locul său”.

Dar negăsind imediat un înlocuitor corespunzător, Grigore Antipa îl va menține pe Simion Georgescu ca preparator până la 1 aprilie 1895, așa cum rezultă din adresa nr. 16 din 26 iulie 1895, înaintată ministerului. Ea are următorul conținut:

„Domnule Ministru,

Am onoare a vă face cunoscut că pentru postul de preparator la acest muzeu, în locul domnului Simion Georgescu, care s-a retras la pensie de la 1 aprilie a.c., am angajat pe domnul Robert Ritter von Dombrowski și vă rog a-l numi în acest post pe data de 1 august a.c.

Domnul Robert von Dombrowski fiind un cunoscut preparator — maestru în această artă — care a lucrat la Muzelele din Sarajevo și Viena, și în același timp om de știință care a făcut multe publicațiuni Ornitologice, va fi o foarte bună achiziție pentru personalul acestui muzeu și vă rog deci, cu atât mai mult să binevoiți a încuviința numirea.”

Deci, de la 1 august 1895², noul preparator al Secției de Zoologie a Muzeului de Istorie Naturală din București era Robert. Ritter von Dombrowski, angajat cu un salariu lunar de 225 lei aur, sumă considerabilă, directorul instituției, doctor în științe, primind, la acea dată, 300 de lei pe lună.

Cu puțin timp înainte (8 februarie 1895), Grigore Antipa ceruse acordul ministerului pentru angajarea la muzeu, pe un post de asistent, a entomologului Albert L. Montandon³. Acest post a fost însă aprobat abia la 1 octombrie 1896.

Ajutat de această echipă, formată din patru oameni (Robert Dombrowski, A.L. Montandon, C. Dănescu, Mihail Ion, sporită curând prin angajarea unui nou om de serviciu) va realiza Grigore Antipa, într-un timp record, dacă ținem seama și de reparațiile necesitate de clădire, muzeul din strada Polonă, care își va spori apoi colecțiile într-un ritm vertiginos, grație programului de investigații pe teren și achiziții și a unei ingenioase diplomații de atragere a donatorilor, inițiate și realizate de tânărul și energicul director.

Abia în octombrie 1905, când lucrările pentru construirea noului local al muzeului erau avansate, va izbuti Grigore Antipa să obțină de la minister un al doilea post de asistent, în care va fi angajat profesorul Ion Popa-Burcă.

Competent și talentat, Robert Ritter von Dombrowski a avut un rol impor-



Robert Dombrowski în 1910, pozând în ținută de vânător cu un lup ucis la picioarele sale. Fotografie inedită (Foto „Globus”, București)

Attestat
de Dombrowski
Preparator

tant în prepararea și aranjarea pieselor muzeului din strada Polonă și apoi în marele muzeu din șoseaua Kiseleff. De aceea, socotim că prezentarea unor date privind activitatea desfășurată de acesta în România nu este lipsită de interes, cu atât mai mult cu cât biografia sa este foarte puțin cunoscută.

Robert von Dombrowski (numele corect al familiei pare să fi fost Dabrowski) s-a născut la 2 aprilie 1869 la Ullitz,

un sătuleț din imperiul habsburgic în care familia avea o mică proprietate. Era deci cetățean austriac. Localitatea se află astăzi în Boemia, lângă Pilsen.

Vânătoarea, și tot ce ținea de ea, era principala preocupare a bărbaților din familia sa. Tatăl său, Raoul Rudolf Otto (născut în 1833 la Praga), descindea dintr-o veche și nobilă familie poloneză care dăduse mulți luptători ce cuceriseră gloria cu spada în mână pe câmpurile de luptă ale Europei. El însuși intrase în armată la vârsta de 15 ani (Kaisercadet) și curând slujea ca ofițer sub comanda mareșalului Radetzky. În 1854 a avut prilejul să cunoască Principatele dunărene luând parte la expediția prilejuită de războiul Crimeei.

Retras din armată, se impune prin cunoștințe și îndemânare, ca „mare maestru de vânătoare” la curtea arhiducelui Rudolf de Habsburg. A publicat numeroase lucrări, majoritatea consacrate vânătorului și vânătoarei, în care *„dovedește o solidă cultură generală, profunde cunoștințe de științe naturale și un simț înnăscut pentru natură și frumusețile sale”* (8).

Vânător, scriitor, organizator de expoziții, talentat desenator, Raoul von Dombrowski a știut să transmită pasiunea pentru natură și interesul pentru observarea animalelor celor cinci copii ai săi, două fete și trei băieți. Aceștia din urmă au îmbrățișat de timpuriu îndeletnicirile părintelui. Fiul mai mare, Ernst (născut la 7 septembrie 1862), a devenit un cunoscut naturalist-ornitolog și un specialist în probleme de vânătoare, iar alt băiat, Carol, stabilit mai târziu la München, a ajuns un apreciat pictor de scene cinegetice.

Robert Dombrowski și-a început studiile la Kalksburg, oraș situat pe Dunăre, în Austria inferioară, dar survenind moartea tatălui, care a generat curând o situație materială nesigură, a fost silit să le abandoneze. Nu a mai urmat nici studii speciale în domeniul științelor naturale, perfecționându-se ca autodidact. Umbărând mult în natură și fiind un observator atent, care nota tot ce i se părea interesant, a putut să

întocmească și să publice o serie de note asupra păsărilor.

A fost probabil ajutat, la început, de fratele său Ernst, care dobândise cunoștințe solide de ornitologie și lucra la muzeul din Sarajevo. El avea să publice date asupra păsărilor Serbiei (1895) și lucrări generale de vânătoare (*Îngrijirea vânatului, Pagubele pricinuite vânatului*, ambele în 1896, iar mult mai târziu un *Dicționar de vânătoare*, 1939).

Robert s-a specializat întâi în prepararea trofeelor de vânătoare, dar apoi a devenit un taxidermist priceput lucrând, cu bune rezultate, asupra tuturor grupelor de animale. Pregătirea și-a făcut-o la muzeul din Sarajevo și mai târziu la prestigiosul Naturhistorisches Museum din Viena.

Aici, probabil, l-a întâlnit Grigore Antipa, prin 1893, i-a văzut piesele preparate și i-a apreciat meșteșugul și cunoștințele. Din convorbirile cu tânărul învățat român va fi încolțit în Dombrowski și gândul de a veni în patria acestuia, despre ale cărei frumuseți naturale și belșug de animale sălbatice auzise de multă vreme.

Nu știm exact când a pornit spre România, dar la sfârșitul anului 1894 se afla în București, iar de la 1 august 1895 așa cum am arătat, a fost angajat la muzeu. Aici a lucrat, sub conducerea lui Grigore Antipa, până în august 1916 (în această lună aflăm ultima semnătură în condica de salarii), deci timp de 21 de ani, perioadă însemnată atât prin durată cât, mai ales, prin realizări, ea constituind, fără îndoială, cea mai fecundă parte din cariera de taxidermist și ornitolog a lui Robert Dombrowski.

Ca titular al postului de preparator la Muzeul de Zoologie din București, Dombrowski s-a bucurat nu numai de condiții de lucru bune, dar mai ales de înlesniri deosebite pentru munca de colectare și observație pe teren, înlesniri obținute datorită lui Grigore Antipa. Este de ajuns că amintim permisul de liberă circulație pe trenuri și, desigur, permisul de vânătoare pe toate domeniile statului, eliberat, încă din 1897, de Serviciul pădurilor din Ministerul Agricul-

turii și care era reinnoit anual. El avea ca anexă o carte deschisă către toți pădurarii statului, obligându-i la acordarea de ajutor, la nevoie. Existau două astfel de permise acordate muzeului, unul pentru Grigore Antipa, celălalt pe numele lui Dombrowski.

Tot cu sprijinul lui Grigore Antipa va ajunge Dombrowski să ia parte la vânările regale, să se facă folositor și să obțină astfel titlul de „maestru de vânătoare al Curții regale”, titlu care-i aducea și numeroase avantaje, pe care le va utiliza din plin, din păcate mai ales pentru a-și procura materialele necesare activității atelierului său particular de taxidermie. Acesta fusese deschis în 1894 într-un local din strada Leonida, nr. 7 bis, sub pretențioasă firmă *«Institutul de Dermoplastie și Muzeologie „Dobrogea”* ». Pentru clientela acestui atelier, Dombrowski a publicat în 1901 și 1902, în limba germană, două cataloage cu prețurile stabilite pentru naturalizarea diferitelor animale, îndeosebi păsări (3). Consultarea lor, așa cum a arătat M. Băcescu (2), nu este lipsită de interes, atât pentru a vedea frecvența unor specii la începutul secolului cât și pentru a ne da seama de consecințele activității de negustor a lui Dombrowski asupra faunei noastre ornitologice.

Dobrogea era, cum va spune mai târziu Dionisie Linția, *„cel mai clasic ținut pentru cercetări zoologice”*. Din Delta și de pe teritoriul Dobrogei a adunat Dombrowski cea mai mare parte din bogatul material de păsări, în special răpitoare, pe care l-a prelucrat și vândut apoi diverșilor colecționari și unor instituții științifice din străinătate. Numai vulturi codalbi (*Haliaetus albicila*) se pare că a comercializat peste 400 de exemplare, iar bufnițe (*Bubo bubo*) mai bine de 350 de exemplare. Pe bună dreptate, M. Băcescu (2) consideră o astfel de activitate ca nefastă pentru evoluția faunei din ținuturile noastre. De altfel, încă din 1912 se deschisese în presă o campanie contra activității de negustor a lui Robert Dombrowski⁴.

O parte, destul de mică, din materialele pe care Dombrowski le aducea de pe teren a ajuns în colecțiile muzeului.

Mai mult chiar, unele piese pe care le prepara erau vândute apoi muzeului. Prima mențiune asupra acestui procedeu apare în inventarul pieselor cumpărate din bugetul anului 1896/1897 și anume 65 de exemplare aparținând la 29 de specii.

Cu toate acestea, Grigore Antipa pare mulțumit de activitatea desfășurată de Dombrowski la muzeu, îi încredințează paza colecțiilor și supravegherea bunului mers al instituției, când pleacă pentru mai multă vreme în străinătate⁵, iar într-o notă din 4 iulie 1901, către Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice (adresa nr. 14), anunțând constituirea unei colecții aproape complete de vertebrate din fauna României, menționa că *„nu puțin a contribuit și preparatorul Dombrowski care a făcut o frumoasă colecție din păsările țării”*.

Este drept că Dombrowski era un maestru în arta dificilă a taxidermiei, preparând cu aceeași îndemânare și simț al mișcării reale, naturale, animale din cele mai diverse grupe, de la elefanți și feline la păsări de baltă sau păsărele, trecând prin sturioni și alți pești de talie mare.

Cu piese naturalizate de către Dombrowski a obținut Gr. Antipa succese deosebite la marile expoziții internaționale de la Ostende (1901, 8 specii de pești) și Petersburg (1902, 10 specii de pești și 18 specii de păsări) (9).

Se cunoaște faptul că Grigore Antipa ținea foarte mult ca animalele prezentate în muzeu să fie perfect preparate, se mândrea cu ele și de aceea, probabil, prețuind profesionalismul, mai trecea cu vederea unele activități nu tocmai potrivite cu statutul de naturalist ale colaboratorului său.

Cu Dombrowski și ajutoarele sale⁶ a pregătit Gr. Antipa piesele ce au fost aranjate în noul muzeu de la șosea, muncă intensă, cu rezultate strălucite, desfășurată în intervalul 1906–1908. În afara acestora, lui Dombrowski i se datorează și frumoasele biogrupe cu pelicani, dropii, stârci, cormorani, egrete, rațe etc.

O atenție deosebită a fost acordată și aranjării primelor cinci diorame de la parterul muzeului: Sahara, Savana afri-

cană, Antarctica, preeria nord-americană și tundra. Pentru acestea s-au folosit piese aflate în colecții sau cumpărate în acest scop, precum perechea de Kudu (*Strepsiceros strepsiceros*) obținută de la Roza Holub, soția exploratorului ceh Emil Holub, cu fonduri din bugetul anului 1904—1905, iar în anul următor (1906/1907) *Oryx leucoryx* și grupul de bizoni cumpărate de la firma germană „H. Sander” din Köln.

După marele succes de public al acestor diorame, Grigore Antipa a hotărât să amenajeze la demisolul clădirii seria de diorame consacrată faunei României. Robert Dombrowski a avut, desigur, o contribuție însemnată și la realizarea acestor diorame. Ele au fost inaugurate o dată cu cele 11 săli noi oferite vizitatorilor, la 18 iunie 1914, dată la care pe frontonul clădirii apare noua denumire a instituției: *Muzeul național de istorie naturală*.

În deplasările frecvente, făcute în diferite zone ale țării, Robert Dombrowski a împușcat destule mamifere, câteva au ajuns și la muzeu, dar atenția sa a fost îndreptată, în primul rând, asupra păsărilor.

În colecțiile muzeului mai există astăzi, după informațiile obținute de la Aurel Papadopol, fost director adjunct al muzeului, cam 1 000 de balguri colectate și preparate de Dombrowski și în jur de 4 000 de păsări montate, multe dintre ele aflate încă în expunerea publică. Aceasta înseamnă că, în urma activității lui Dombrowski, colecția ornitologică se îmbogățește, în medie, cu 70 de piese pe an. Judecând după ritmul actual de sporire a colecțiilor, când se face o riguroasă selecție la adunarea materialului, împușcându-se numai pieșele absolut necesare, cifra pare mare. Dar dacă ținem seama de cât a umblat și împușcat Dombrowski, ea apare într-o altă lumină. Trebuie să mai spunem că printre balgurile din colecția muzeului nu abundă speciile de interes mai deosebit, cum ar fi marile răpitoare. Colecție masiv, acestea erau vândute unor firme care se ocupau de comercializarea materialelor de istorie naturală.

A rămas, de asemenea, de la Dombrowski, o colecție de ouă, din păcate, și ea restrânsă.

Paralel cu munca de preparator, Dombrowski a desfășurat o rodnică activitate de cercetare a ornitofaunei țării⁷, activitate concretizată în câteva lucrări apărute între 1903 și 1911, în reviste românești („Bulletin de la Société de Sciences”) sau străine („Zeitung für Ornithologie”, care apărea la Berlin) și încoronată de publicarea la București, în 1912, a volumului *Ornis Romaniae. Die Vogelwelt Rumänien's*.

Lucrare monumentală, de 924 pagini, în care descrie 47 de familii și 347 de specii și subspecii de păsări de pe teritoriul României din acea vreme, „deschizând astfel drumul și atrăgând atenția asupra bogăției faunei”, cum spune Mihai Băcescu, care ne informează, de asemenea, că „numele populare de păsări, ce apar în această lucrare, au fost strânse, în majoritate, de către Grigore Antipa” (2).

Ornis Romaniae, prima lucrare în care, pe baza unui bogat material, se descriu sistematica, biologia și zoogeografia speciilor de păsări cunoscute la începutul secolului a rămas multă vreme o realizare singulară, păstrându-și până astăzi valoarea.

Robert Dombrowski a fost și un îndrumător, sfătuitor și prieten al unor tineri ornitologi români precum Dionisie Linția și I. P. Licherdopol. D. Linția l-a vizitat prima dată în 1905 și a păstrat legătura cu Dombrowski până în 1914, mărturisind, în prefața la ediția în limba română a lucrării „*Ornis Romaniae*” (vol. I, 1946)⁸, că datorează lui Dombrowski succesul primei sale călătorii de studii, din 1907, în Dobrogea și Delta Dunării.

De asemenea, I. P. Licherdopol publică *Despre Ornitologia română* (1903) și *Ornitologia română* (1906), tot din îndemnul și cu sprijinul lui Robert Dombrowski, căruia i-a fost contemporan și prieten (7).

Din păcate, sfârșitul activității lui Dombrowski în România a fost întunecat de comportarea sa, cu totul reprobabilă, din timpul primului război mondial.

Odată cu ocuparea Bucureștiului de către trupele germane, Dombrowski părăsește, de la sfârșitul lunii august 1916, activitatea de la Muzeul Național de Istorie Naturală și se pune în slujba cotropitorului țării în care găsisese adăpost și atâta înțelegere. El este numit, de către guvernatorul german al Bucureștiului, șeful poliției politice, ca unul ce cunoștea foarte multă lume. În timpul cât a deținut acest post se pare că a făcut mult rău și s-a dovedit avid de bani, căutând să stoarcă cât mai mult de la victimele sale (1).

La întoarcerea administrației române, este anchetat și încearcă să se dezvinovătească și să se apere susținând că i s-ar fi sustras manuscrisul unei importante lucrări, un fel de continuare la *Ornis Romaniac*, mergând până la a cere chiar să fie despăgubit de către Statul român.

Întrebat, de către organele de anchetă, Grigore Antipa va răspunde că nu are cunoștință de existența unei astfel de lucrări și i se pare puțin probabil ca ea să fi existat.

În 1918 Robert Dombrowski a fost obligat să părăsească teritoriul României și pe un drum ocolit, prin Peninsula Balcanică, s-a întors în Austria. A urmat pentru Dombrowski o perioadă dificilă și la capătul a trei ani, în 1921, este nevoit să accepte postul de director de hotel în Carintia (pe muntele Danielsberg) unde va rămâne vreme de trei ani. În vara lui 1926 a plecat în Polonia și s-a stabilit cu familia în orașelul Lukow, unde a luat conducerea unui mic laborator de taxidermie creat de un moșier local Michal Kaminski. Prepară aici trofee pentru vânători și naturalizează diverse animale care erau vândute, ca material didactic, diferitelor școli din Polonia. După moartea patronului său, în 1928, moștenitorii acestuia închid laboratorul socotindu-l nerentabil și în toamna lui 1929, Dombrowski, având în grijă o soție și doi copii (Otylia, născută în 1918 și Robert, în 1922), rămas fără mijloace de trai, este nevoit să se întoarcă din nou în Austria. Izbutește însă să se angajeze la „Stațiunea de protecție a păsărilor” de la Laxenburg, lângă

Viena, unde va lucra până la moartea sa, survenită la 15 octombrie 1932, în urma unei mușcături de viperă. Mormântul se află în cimitirul din Laxenburg.

Robert Dombrowski a fost un personaj complex, bun observator în teren al comportamentului animalelor, vânător îndemnat, excelent taxidermist, dar și ornitolog avizat. Viața fiecărui om are zonele ei de lumină și părți de umbră, după proporția acestora fiind judecat de posteritate. Dombrowski le-a avut pe ale sale, destul de mari, atât în activitatea de naturalist, prea adesea dominată de cea de negustor, dar mai ales pe plan moral s-a dovedit mărunț în fața unui popor care-l primise cu brațele deschise.

Opera de ornitolog a lui Dombrowski rămâne să fie comentată de către specialiști, noi ne-am mărginit să fixăm, pornind de la documente și informații ce am putut afla prin arhive, câteva repere sigure ale activității desfășurate în România, îndeosebi în cadrul Muzeului Național de Istorie Naturală din București unde, așa cum am văzut, sprijinit de Grigore Antipa a izbutit să realizeze lucruri care s-au impus și au rezistat timpului.

Robert Ritter von Dombrowski, omul, nu a fost totdeauna la înălțime, dar aceasta nu trebuie să ne împiedice a recunoaște meritele muzeografului și naturalistului care rămâne printre specialiștii de prestigiu ce au activat în România în ultimii ani ai secolului al XIX-lea și la începutul acestui secol.

NOTE

¹ La 14 iunie 1894 apărea decretul regal nr. 2428 care confirma numirea, iar Grigore Antipa era înștiințat de aceasta printr-o adresă semnată de Take Ionescu, ministrul cultelor și instrucțiunii publice.

² Actul de numire al lui Robert Dombrowski poartă numărul 4888 și este datat 11 august 1895.

³ În adresa nr. 28, din 8 februarie 1895, către minister, Gr. Antipa menționa următoarele: „Pentru ocuparea acestui post s-a oferit unul dintre cei mai distinși entomologi ce există, Domnul A. L. Montandon, foarte cunoscut prin publicațiile sale și care face o onoare muzeului în străinătate făcând parte din personalul său.”

Albert L. Montandon (1852—1922), naturalist originar din Besançon, a lucrat la muzeul din București din octombrie 1896 până în aprilie 1907, având inițial un salariu lunar de 150 lei. S-a ocupat mai ales de colecțiile entomologice, dar a adunat și arachnide, moluște, amfibieni și reptile. Cunoscător admirabil al grupului de insecte Heteroptere el a întocmit și lăsat la muzeu o colecție numărând 24 240 de specimene.

⁴ Trebuie să arătăm, pentru a înțelege corect situația, că Robert Dombrowski nu era singurul care practica o astfel de activitate, deloc neobișnuită la acea vreme. Mulți excursioniști și vânători străini veneau în Dobrogea și în Delta mai mult pentru a face negustorie decât observații și cercetări. Alții, stabiliți cât mai aproape de Delta, punctul ideal de colectare, precum frații Sintenis sau A. Rettig, adunau și trimiteau masiv în străinătate păsări și ouă.

⁵ Iată conținutul unei note interne adresate, la 14 august 1900, de Grigore Antipa: „*Domnului Robert von Dombrowski, preparator la Muzeul de Istorie naturală*”

Domnule Preparator,

În ziua de 16 a.c., voi pleca pentru o lună în străinătate. În tot acest timp vă las paza colecțiilor pe seama D^v., rugându-vă să dați toată atențiunea ca lucrul să se petreacă în cea mai bună ordine. Vei avea o deosebită îngrijire ca Muzeul să se deschidă la timp în oarele reglementare și să nu se ivească reclamațiuni din partea publicului.

De asemenea vei veghea ca în cursul reparațiunilor ce se fac în acest local să nu se întâmple nici o neorânduială și lucrătorii să nu umble cu foc în preajma muzeului.

Primiți vă rog, D^{le}, Preparator, asigurarea deosebitei mele stime,

Director,”

⁶ Oamenii de serviciu care erau angajați la muzeu trebuiau să cunoască cel puțin o meserie (tâmplărie, tinichigerie, mecanică), să manifeste îndemânare la lucru și hărnicie, fiind solicitați la treburi foarte diverse.

⁷ Mai puțin cunoscut este faptul că Dombrowski are publicații și asupra mamiferelor din România. În „Bulletin de la Société des Sciences de Bucarest”, an XVI, no. 1—2, 1907, p. 94—101, se află articolul *Mesocricetus newtoni* Nehring. *Monographischen Studien*, iar în volumul *Bilder aus der Dobrudscha*, 1916—1918, publicat în 1918 la

Constanța de către ocupanții germani, R. Dombrowski a scris capitolul *Die Säugetiere und Vögel der Dobrudscha*, nemenționat în „Bibliographia Ornitologica Romaniae” din 1971. Semnalăm acest volum, care poate fi consultat la Biblioteca Academiei, fiindcă, în afara lucrării lui Dombrowski, cuprinde și alte articole despre fauna Dunării și a Mării Negre, a peștilor din Dobrogea (autor dr. A. Marcus) etc. și este ilustrat cu reproduceri după desenele lui Richard C. Canisius care din 1907 a lucrat ca asistent la Muzeu.

⁸ Prefața este datată 1940.

BIBLIOGRAFIE

1. Archibald, 1923, *Porcii — Impresii din timpul ocupației*, vol. III, Ed. Adevarul, București.
2. Băcescu, M. C., 1960, *Păsările în nomenclatura și viața poporului român*, Ed. Acad. Republicii Populare România, București
3. Dombrowski, R., 1901, *Preiss courant über Naturalien des Dermoplastisch-Museologischen Institut „Dobrudscha”*, București
4. Dombrowski, R., 1912, *Ornis Romaniae. Die Vogelwelt Rumänien's*, București
5. Dombrowski, R., 1946, *Ornis Romaniae*, traducere din limba germană, prelucrare și completare de profesor Dionisie Lintia, vol. I. Fundația Regală pentru Literatură și Artă, București
6. Florczak, Marta, 1967, *Biografia ornitologa Roberta Dombrowskiego i jego związki z Polska*, „Przegląd Zoologiczny”, XI, 3
7. *Naturalien des Dermoplastisch-Museologischen Institut „Dobrudscha”*, București
8. Grossu, Al., 1936, *Naturalistul I. P. Licherdo-pol*, „Rev. științifică V. Adamachi”, Iași
9. Keller, F. C., 1887, *Raoul Ritter von Dombrowski zu Paprosz und Kruszwice — Biographische Skizze*, „Allgemeine Encyklopädie der gesammten Forst und Jagdwissenschaften, Verlag von Moritz Perles, Wien und Leipzig
10. Marinescu, Al., 1973, *Participation of the Museum of Natural History, Bucharest, in the International Fishing Exhibitions at the Beginning of the 20 Century*, „Travaux du Muséum d'Histoire Naturelle „Grigore Antipa”, XII, București

MUZEUL DE ȘTIINȚELE NATURII DIN CRAIOVA — 70 DE ANI DE ACTIVITATE

CORNELIA CIMIȘLIU

Conștient de rolul important al muzeului în educația biologică a elevilor și impresionat de Muzeul de Istorie Naturală „Grigore Antipa” din București, profesorul de științe naturale Marin Demetrescu, de la Liceul „Nicolae Bălcescu” din Craiova, și-a propus înființarea unui muzeu asemănător în orașul Craiova. În acest scop, în anul 1922, împreună cu alți intelectuali craioveni, Marin Demetrescu, pune bazele societății „Cercul Științific Craiovean”. Membrii societății, prin preocupări permanente și cu ajutorul altor intelectuali, au reușit ca în anul următor, 1923, să inaugureze Muzeul de Istorie Naturală de la Craiova. Modestele colecții, provenite din donații, au fost adăpostite inițial în casa unui membru al Cercului, apoi, prin bunăvoința prefectului de atunci, au fost mutate în clădirea Prefecturii, alături de colecțiile Muzeului de Antichități și Etnografie, înființat în anul 1915, de Ștefan Ciuceanu.

Activitatea susținută a membrilor Cercului, ajutoarele primite de la Prefectura județului, de la Primărie, școli, bănci și particulari, au dus la creșterea patrimoniului muzeului „Cercului Științific”, care, în 1927, primește spre administrare și colecțiile muzeului de Antichități și Etnografie. La 13 mai 1928, în urma adunării generale, caracterul general al muzeului se schimbă, hotărându-se ca activitatea acestuia să se desfășoare strict pe teritoriul Olteniei, schimbându-se totodată și denumirea lui. Astfel, Muzeul de Istorie Naturală, va funcționa de acum încolo sub denumirea de Muzeul Regional al Olteniei alături de Muzeul de Antichități și Etnografie.

În anul 1934, colecțiile muzeului sunt transferate în actuala clădire a Muzeului de Etnografie — Casa Băniei —, unde in-

tr-o prezentare interesantă și atrăgătoare pentru vremea aceea, au fost date spre vizitare publicului. După 14 ani, în anul 1948, colecțiile sunt transferate într-o fostă școală elementară, care oferea un spațiu corespunzător realizării unui circuit de vizitare corect. Clădirea se află pe strada Maxim Gorki nr. 44, și în prezent este sediul Muzeului de Istorie. Aici, după mai multe variante de prezentare, în anii 1962—1963, expoziția de științele naturii a fost complet reorganizată, promovând o serie de inovații și principii în tematică și expunere. Proiectul științific a fost întocmit de Ion Firu, iar proiectul tehnic de I. S. Decorativa București. Amenajarea noii expoziții a fost făcută de I. S. Decorativa, în colaborare cu Muzeul Olteniei. Interesantă și atrăgătoare, noua expoziție a atras un număr foarte mare de vizitatori, dioramele realizate atunci sunt căutate și astăzi. Din păcate, noua expoziție n-a funcționat decât 12 ani, în 1975 fiind dezafectată la indicația organelor centrale și județene de partid și de stat. În spațiul ocupat anterior de expoziția de științele naturii, a fost extinsă expoziția de istorie, intrucât în anul 1975 se aniversau 1750 de ani de atestare a Pelendavei și 300 de ani de atestare documentară a Craiovei.

Din acest an, a început un trist și nedorit pelerinaj al valoroaselor colecții de științele naturii în diverse clădiri din Craiova, mai mult sau mai puțin corespunzătoare păstrării și conservării lui. Din lipsa spațiului de expunere activitatea expozițională a încetat, dispărând astfel contactul cu publicul vizitator. Timp de 11 ani, colectivul muzeului s-a preocupat de creșterea, păstrarea, conservarea, evidența și valorificarea științifică a patrimoniului. În anul 1986, a fost reluat con-

tactul cu publicul vizitator prin intermediul expozițiilor temporare realizate în actuala clădire a Muzeului de Științele naturii din strada Popa Șapcă nr. 4. Abordând tematici diverse, am încercat să aducem vizitatorii în muzeul nostru, în special elevii. Prin intermediul expozițiilor realizate, am încercat să contribuim la educația ecologică și apropierea de natură, la înțelegerea fenomenelor și legilor naturii, de către toate categoriile de vizitatori.

Diversitatea și numărul mare al speciilor conservate în depozitele noastre au permis realizarea multor expoziții temporare, precum: „Fluturii-petale zburătoare”, „Din lumea viețuitoarelor”, „Frumuseți ale adâncurilor”, „Vestitorii primăverii”, „Ecosisteme din România”, „Modalități de apărare în lumea animală”, „Ocroțiți natura”, „Evoluția Vieții”, „Mamifere de interes cinegetic”, „Diversitatea regnului animal” etc.

În vederea amenajării expoziției permanente, proiectul științific a fost realizat de specialiștii muzeului nostru încă din 1984, fiind completat și actualizat mereu, dar lipsa fondurilor necesare amenajării ne împiedică deocamdată să realizăm această expoziție. În viitoarea expoziție permanentă vom aborda probleme precum: „Cosmogonie” „Evoluționism”, „Condițiile fizico-geografice ale Olteniei”, „Poluarea și protecția mediului”, „Biologie aplicată”.

Clădirea actuală a muzeului oferă un spațiu adecvat realizării noii expoziții pe o suprafață de aproximativ 1.200 m².

Patrimoniul muzeului este constituit din colecțiile de: Mineralogie, Palentologie, Botanică, Malacologie, Entomologie, Vertebrate, numărul pieselor muzeale conservate fiind de aproape 90 000. Marea majoritate a pieselor provin din activitatea de cercetare a specialiștilor muzeului, restul provenind din achiziții și donații.

Fondul vechi al colecțiilor a fost constituit între anii 1928—1936. Majoritatea păsărilor din acest fond provin de la marcele nostru ornitolog Dionisie Linția,

fiind în majoritate specii ocrotite și monumente ale naturii. Marile mamifere sălbatice deținute de Muzeul nostru din aceeași perioadă, au fost naturalizate de cunoscutul dermoplastician R. Hönike de la Muzeul de Istorie Naturală „Gri-gore Antipa” din București.

Necesitatea preparării materialului biologic provenit din colectările efectuate de specialiștii muzeului în cadrul activității de cercetare, a impus organizarea și dotarea unui laborator de preparare și restaurare. Începând din anul 1951, la muzeu funcționează un astfel de laborator, unde este preparat atât materialul biologic pentru colecțiile muzeului, cât și cel necesar laboratoarelor de biologie din școli.

În cadrul activității științifice desfășurate de către specialiștii muzeului, a existat o preocupare permanentă pentru colectarea și cunoașterea mărturiilor paleontologice, a florei și faunei de pe teritoriul Olteniei. În acest sens, s-au organizat șantiere paleontologice, s-au efectuat colectări de floră și faună independent de specialiștii muzeului sau în colaborare cu specialiști ai unor institute ale Academiei sau specialiști de la alte muzee din țară sau din institute de învățământ superior. Eforturile depuse în acest scop s-au materializat pe de o parte în creșterea patrimoniului muzeal și darea în circuitul expozițional a unor comori ale naturii Olteniei, pe de altă parte în elaborarea multor lucrări științifice și lucrări de doctorat.

Efforturile depuse în scopul readucerii vizitatorilor în muzeul nostru prin organizarea de expoziții temporare cât mai diverse și interesante, prin inițierea unor acțiuni atractive pentru elevi în special, au început să se facă simțite din ce în ce mai mult. Astfel, elevii își desfășoară unele lecții în muzeu, iar studenții de la Facultatea de Biologie din Craiova își desfășoară lucrările practice de zoologia vertebratelor, de asemenea în muzeul nostru. În plus, tot mai mulți vizitatori, individuali sau în grupuri organizate, vin la muzeu.

Înființarea Muzeului Etnografic al Moldovei, Iași, a avut loc în anul 1943, când conferențiarul Ion Chelcea, format la școala etnografică clujeană, a fost numit de către Rectoratul Universității „Al. I. Cuza” la catedra de etnografie, fiind considerat „*etnograful cel mai indicat pentru organizarea viitorului Muzeu Etnografic al Moldovei, instituție care până astăzi lipsește Iașului*” (din Raportul Comisiei de chemare la catedra de etnografie a profesorului Ion Chelcea. Vezi și „Monitorul Oficial” partea I-a, nr. 24/29 I, 1943, p. 813).

Venit la catedră în martie 1943, Ion Chelcea, printr-un memoriu trimis Ministerului Culturii Naționale și al Cultelor, cu nr. 20932 din 28 aprilie 1943, obține aprobarea de înființare a Muzeului Etnografic al Moldovei. Astfel, Ion Chelcea a devenit primul director al noii instituții muzeale ieșene. Distins etnograf și muzeograf, el a fixat profilul muzeului în lucrarea sa: *Menirea Muzeului Etnografic al Moldovei*, Iași, 1943. După cum susținea autorul, noul muzeu avea drept obiectiv principal: „*a salva mărturiile de civilizație și cultură populară; a aduna materialul necesar unei sinteze științifice etnografice și de a constitui un element educativ pentru public*”.

Chiar din anul 1943 se fac primele donații de către Iuliu Pascu, fost magistrat ieșean, stabilit la București. Pasionat colecționar de obiecte de artă populară, de pe întreg teritoriul țării, acesta dăruiește muzeului întreaga sa colecție, cca 340 de obiecte — țesături, scoarțe, port popular, ceramică și obiecte din lemn — cu singura condiție: în dreptul fiecărui obiect, în inventar, să fie specificat — „*Darul Mariei și Iuliu Pascu*”. (vezi copia de pe Adresa lui Iuliu Pascu, înregistrată la nr. 1280, din 4 mai, 1943, de către Rectorul Universității din Iași).

Obiectele etnografice intrate în patrimoniul muzeului prezintă doar interes pentru un studiu comparativ, deoarece provin, în majoritate, din Transilvania și Banat.

În opera de realizare a Muzeului Etnografic al Moldovei, Ion Chelcea a fost susținut, la început, de către folcloristul Artur Gorovei, care în anul 1892 înființase la Fălticeni revista „Șezătoarea”, prima revistă de folclor din țară, iar prin legăturile ce le avea cu folcloristii francezi, între care Paul Sébillot, a făcut cunoscut bogatul folclor românesc în Europa. În februarie 1944, Artur Gorovei donează muzeului ieșean biblioteca sa de specialitate — 500 de volume, cărți și reviste —, cu rugămintea ca, după moartea sa, biblioteca să-i poarte numele. Astfel, Artur Gorovei, ca și Maria și Iuliu Pascu, prin donațiile făcute, pot fi considerați ca membri fondatori ai Muzeului Etnografic al Moldovei.

În martie 1944, în urma apropierii frontului, muzeul, împreună cu universitatea ieșeană, a fost evacuat, în mare grabă, la Zlatna. Este meritul profesorului Ion Chelcea de a fi salvat toate piesele adunate până atunci, cu excepția unei monoxile de lemn, în care mai erau și câteva piese de pescuit, care a rămas pe rampa gării Iași din neglijența șefului de gară.

Cele mai importante date din istoricul Muzeului nu sunt marcate de anul 1943, anul înființării sale „pe hârtie”, fiindcă el rămânea, în continuare, fără *personal*, fără *local* și fără o *subvenție* care să-i permită achiziționarea de obiecte. Pe scurt, există doar „cu numele”, fiind reprezentat prin directorul său onorific, Ion Chelcea.

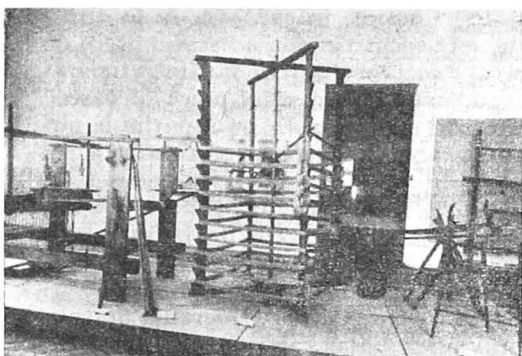
Până în anul 1951, activitatea Muzeului este concentrată în jurul conferinței de etnografie, sediul său fiind în biroul



Piese folosite în practica obiceiurilor populare

conferențiarului Ion Chelcea, în care erau depozitate cele 653 de obiecte etnografice obținute numai din donații și valoroasa bibliotecă de specialitate. În afară de colecția donată de Maria și Iuliu Pascu, 340 de obiecte, tot din acel timp, adică între anii 1943—1951, trebuie menționate și colecția provenită din Gârcina-Neamț, Voinești-Iași și Comarna-Iași sau alte obiecte donate de studenții Facultății de Geografie, care urmau cursurile de etnografie, cum ar fi, colecția de ouă încondeiate.

În anul 1951 se produce, de fapt, recunoașterea oficială a existenței Muzeului

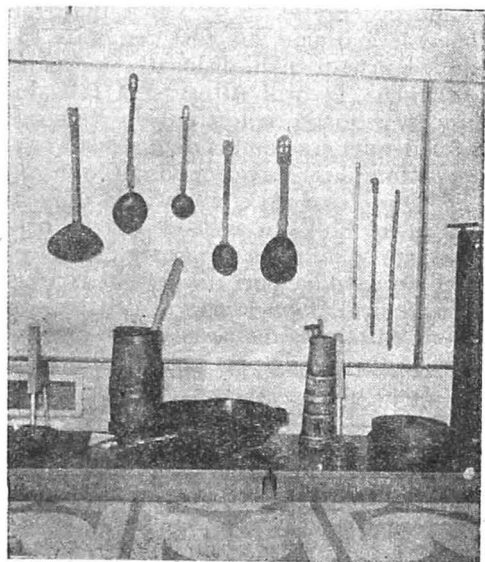
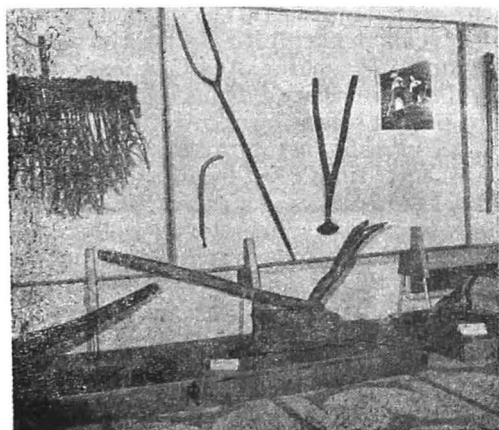


Imagine ce ilustrează industria casnică textilă

Etnografic al Moldovei, când trece de sub egida Universității în schema de organizare a Așezămintelor culturale și, respectiv, la Secția culturală a județului Iași. Pentru prima dată muzeul devine și o instituție bugetară, i se aprobă o *schemă*, un *local* și *bani* pentru achiziții de obiecte muzeale și cercetări etnografice.

Este important de știut care au fost primii curajoși tineri ce și-au asumat greaua răspundere de organizare a muzeului în perioada când muzeografia etnografică era la început de drum.

Ilustrarea păstoritului



Imagine ce ilustrează practica agriculturii

Ion Chelcea, în calitatea sa de director, este socotit inima acestui muzeu, de la care colaboratorii au învățat etnografie, aceasta fiind o șansă unică, deoarece profesori de etnografie erau puțini la număr în acea perioadă în țara noastră. În afară de director, pe postul de șef de Secție a fost încadrată Emilia Pavel, absolventă a Facultății de Istorie, Iași, promoția 1950, asistent Dumitru Pantazică, preparator Pompiliu Poghirc, studenți ai Facultății de Geografie, desenator Viorica Bălan, artist plastic și licențiată în istorie iar supraveghetor Verona Praznicu. Studenții Pantazică și Poghirc aveau o serie de obligații școlare, așa încât le rămânea puțin timp pentru munca în muzeu, iar după absolvirea facultății, în anul 1952, au făcut carieră universitară, plecând de la muzeu.

Trebuie să amintesc faptul că personalul de specialitate al muzeului a participat la primul curs de muzeografie, organizat pe plan național la București, de către Direcția Așezămintelor Culturale din cadrul Ministerului Învățământului și Culturii, pentru însușirea cunoștințelor de specialitate, completându-și astfel, ultimele informații și date din domeniu.

Directorul muzeului și șeful de secție au participat la cercetările complexe de la Bicaz, organizate de Academia Română, cu prilejul construirii Complexului hidroenergetic de pe Valea Bistriței. Cu această ocazie, au fost cercetate satele ce urmau a fi dislocate, începând de la Bicaz, Izvorul Alb și până la Galu. În acea perioadă, colectivul de etnografi al Academiei era condus de distinsul profesor Romulus Vuia, cunoscut om de știință, profesor de etnografie la universitatea din Cluj. Cu această ocazie, personal, am solicitat să fac parte din colectivul care studia portul popular, condus de profesorul Bobu-Florescu, deoarece în muzeu, ca sarcină de bază, aveam organizarea sectorului de port popular din Moldova, pe zone etnografice, alături de alte teme, ca de exemplu: scoarte, țesături, măști și obiceiuri. Cercetările etnografice de la Bicaz s-au întins pe durata anilor 1954—1959. Tema la care am efectuat cercetări — portul popular de pe Valea Bistriței, s-a finalizat prin publicarea ma-

terialului în lucrarea colectivă: „Arta populară de pe Valea Bistriței”, editată de Academia Română în anul 1969. Cu această ocazie, am achiziționat o valoroasă colecție de port din zonă. Deoarece pe teren achiziționam toate obiectele etnografice existente în zonă, am depistat și am adus în muzeu unelte agricole, piese de mobilier și obiecte legate de industria casnică textilă.

Directorul Ion Chelcea, fiind șef de colectiv, în această expediție a cercetat meșteșugurile, temă de care răspundea și în muzeu. Rezultatele investigațiilor au fost incluse în lucrarea „Etnografia Văii Bistrița — zona Bicaz”, apărută în anul 1973, la Piatra Neamț. În această lucrare, Ion Chelcea este autorul capitolului *Industria sătească, zona Bicaz*, în care prezintă următoarele industrii: Prelucrarea țesăturilor groase, Morăritul, Fierăritul, Rotăritul și Fasonarea lemnului.

La rândul ei, desenatoarea Viorica Bălan, în cadrul cercetărilor, a realizat o importantă arhivă de desene documentare, care la plecarea sa din muzeu, în anul 1953, au intrat în patrimoniul instituției. Imediat postul de desenator a fost ocupat de către Horațiu Constantinciuc, absolvent al Academiei de Arte.

În afara colaborării cu Academia, se impunea grăbirea ritmului achizițiilor pentru a se putea organiza expoziția de bază. De aceea, în anul 1953, a fost încadrată preparator Aurora Turcu, care s-a transferat din învățământ. În iunie 1954, Gheorghe Bodor, absolvent al Facultății de Filologie, a fost numit asistent, iar în luna martie 1955, Petru Cazacu absolvent al Facultății de Istorie, a fost încadrat îndrumător. Acesta a fost colectivul statornic care a depus susținute eforturi pentru constituirea colecțiilor muzeului și, ulterior, organizarea expoziției de bază. Între timp a fost încadrat și Pantelimon Filioreanu care a lucrat, în mod expres, la pregătirea pieselor în vederea expunerii. După inaugurarea expoziției de bază, dl. Filioreanu s-a transferat în învățământ, fiind licențiat în istorie.

Din lipsă de personal de supraveghere, colectivul științific era obligat să se ocupe și de curățirea și spălarea obiectelor care soseau de pe teren în condiții neco-

respunzătoare și care, o dată aduse trebuiau pregătite pentru a fi expuse în expoziția de bază. Așa au fost spălate și curățate piesele de port popular ce urmau să fie expuse în muzeu de către muzeograful de sector, care răspundea de conservarea și restaurarea pieselor.

Între anii 1952—1955, muzeul își avea sediul în fosta reședință domnească a lui Alexandru Ioan Cuza, de pe strada Lăpușneanu, unde în prezent se află Muzeul Unirii—Iasi. În acea perioadă activitatea muzeografică se efectua în condiții grele, deoarece localul era în curs de renovare, iar aducerea obiectelor era destul de anevoioasă din lipsa mijloacelor de transport. Ele erau depozitate în jurul clădirii muzeului, în general cele de lemn, și zilnic trebuiau conservate și curățate de praf.

În luna decembrie 1954, printr-o hotărâre a Consiliului de Miniștri, Palatul Administrativ, care adăpostea toate instituțiile administrative din oraș, s-a transformat în Palat Cultural menit a adăposti muzeele ieșene și Biblioteca „Gh. Asachi”. Evacuarea Palatului a durat până în luna martie 1955, când a început mutarea patrimoniului muzeului. Muzeului etnografic i s-au repartizat, ca spațiu de expunere, sălile ocupate până atunci de Tribunalul județean, unde se află și în prezent.

Imediat după mutarea în Palat, patrimoniul a fost valorificat într-o expoziție temporară, în care au fost expuse obiecte de lemn privind ocupațiile din Moldova — agricultură, viticultură, păstorit și meșteșuguri, fiind vizitată zilnic de un numeros public.

În anul 1954, luna septembrie, s-a fixat definitiv profilul Muzeului etnografic în cadrul Consfățuirii pe țară a muzeografilor care a avut loc la Suceava. Până atunci, se discuta organizarea unui muzeu istoric-etnografic la Iași, de aceea între anii 1951—1953 au intrat în muzeu și obiecte istorice, care se aflau la diferite instituții din oraș sau conace boierești din alte localități. Așa se explică prezența în patrimoniul muzeului a colecției de obiecte istorice care a aparținut Muzeului municipal și care se afla depozitată în podul fostei clădiri a Arhivelor Statului Iași, din curtea Mănăstirii Golia. Pentru

inventarierea acestei colecții, am stat într-un frig cumplit, în iarna anului 1953, în podul Arhivelor Statului.

O altă importantă colecție a fost adusă de la Sfatul Popular Regional, actuala Prefectură, apoi de la bisericile Banu, Nicoriță, și Sf. Sava, de la Muzeul de antichități Iași, de la Biblioteca Universității, colecția de la conacul marelui Prezan de la Schinetea-Dumești-Vaslui, ca și colecția de ceramică dacică de la Poiana-Tecuci, donată muzeului de către profesorii Ecaterina și Radu Vulpe, de la Muzeul de antichități București. Obiectele istorice existente în patrimoniul Muzeului Etnografic au fost transferate ulterior Muzeului de Istorie a Moldovei, cca 1 000 de obiecte, între care amintim: strana de lemn a lui Petru Rareș, făclii de breaslă, steaguri de breaslă, tuburi de lemn și de ceramică de la canalizarea orașului, arme, halebarde, vase de porțelan de Sèvres, scrinuri japoneze, ca și tronul ultimilor domni moldoveni.

Între anii 1951—1953, când la Muzeu existau numai două cadre de specialitate, patrimoniul muzeului s-a îmbogățit cu valoroase colecții etnografice, care au fost etalate ca piese definitorii în expoziția de bază, adunate din cele mai reprezentative zone etnografice din Moldova, ca de exemplu: oloinița cu „berbeci” (ciocane) de la Volovăț-Suceava, teascu cu pene verticale și ciocanul de pisat sămânță, mișcat de picioare de la Ulma-Suceava, barca monoxilă denumită „ciobacă” și alte unelte de plutărit de pe Valea Bistriței. Valori deosebite sunt și piesele de pescuit din Fălciu-Huși, „cherșânul” de la Broscoșești—Huși, „strujnița cu butuc” de la Balaci—Miroslava—Iași, tiparul de făcut colaci la roată de la Dumești—Vaslui, aduse de noi o dată cu obiectele de la conacul marelui Prezan, „scăunoaia” de la Dobrovăț—Iași, mobilierul de la Dănești—Vaslui și ceramica de la Marginea—Rădăuți și Tansa-Iași.

Colecția de port popular pe care am achiziționat-o a contribuit la îmbogățirea patrimoniului muzeului cu noi valori din zona Iași—Mironeasa și Rediu—Tătar, Heci—Lespezi, Tătărăuși —, apoi Boroaia și Bogdănești—Fălticeni, Bilca-Rădăuți,

Breaza și Fundu Moldovei—Suceava. Cele mai frumoase piese de port femeiesc și bărbătesc, cu o vechime de peste o sută de ani, le-am adus din comuna Pipirig-Neamț, cu satele componente: Stânca, Pătăligeni, Dolhești, Pluton, Boboiești și Dolia din vârful muntelui. Tot din Pipirig-Neamț s-au achiziționat și obiecte de mobilier țărănesc, decorate cu motive zoomorfe crestate, cum sunt mesele cu ladă sau lăzile de zestre, precum și piese utilizate în diverse meșteșuguri sătești.

Până în anul 1955, din punct de vedere administrativ, Muzeul Etnografic al Moldovei a aparținut Secției culturale a județului Iași, șeful acesteia fiind Constantin Penevici, o persoană care a sprijinit efectiv dezvoltarea Muzeului cu bani pentru achiziții și fonduri pentru schema de personal. Începând cu luna decembrie a anului 1954, directorul Palatului Culturii a fost numit distinsul om de cultură, fost director al Bibliotecii „Mihai Eminescu”, Grigore Botez. Datorită diligențelor și a efortului depus de conducerea Palatului și a personalului administrativ de atunci, au început lucrările de restaurare și a transformării sale în spațiu de expunere pentru muzee. După doi ani de activitate susținută din partea constructorilor, în anul 1957, în luna aprilie, Muzeul Etnografic al Moldovei începe, împreună cu întreprinderea „Decorativa” din București, montarea mobilierului pentru expoziția de bază. Proiectul expoziției a fost executat de către întreprinderea menționată după sugestiile date de către specialiștii muzeului, totul fiind dimensionat în funcție de obiectele ce urmau a fi expuse în vitrine, pe panouri, pe manechine sau pe podiumuri, de către Petru Cazacu și Emilia Pavel.

În anul 1955 apare o nouă schemă a muzeelor, apar posturile de muzeograf, și de îndrumător muzeu. Cu această ocazie, din șef de secție am fost încadrată pe postul de muzeograf, ca și colegul Gheorghe Bodor, iar Petru Cazacu și Aurora Turcu, pe posturile de îndrumător muzeu.

După anul 1955, cercetarea etnografică s-a intensificat, achizițiile de obiecte muzeale au continuat, pentru a se completa tematica, în vederea definitivării lucrărilor și organizării expoziției. Muzeo-

grafii care se deplasau pe teren erau obligați să aducă toate materialele autentice și specifice existente în zona respectivă și care făceau parte din tematica muzeului, indiferent de sectorul de care răspundea în cadrul acestuia. Din această perioadă menționăm colecția de obiecte din Vrancea, achiziționată de la profesorul Ion Diaconu, colecția din Pomârla, Ibănești, Hilișeu, Zamostea, Văculești-Dumbrăveni, din județul Botoșani, colecția din zona Neamț de la Pipirig, Ghindăoani, Grumăzești, Crăcăoani, Oșlobeni, Bodești sau colecția de pe Valea Bistriței, la care se adaugă colecția din Vama Câmpulung, Straja-Rădăuți și Hilișeu-Suceava. La tema „Obiceiuri de Anul Nou”, după o documentație serioasă cu lucrări de specialitate publicate, am achiziționat masca de capră cu stuf și masca de moșneag din Popești—Iași, ca fiind cele mai autentice și specifice Podișului central moldovenesc. În urma acestei activități am fost acuzată că mă ocup de superstiții și misticism și de lucruri care nu sunt de viitor, cu toate că tematica muzeului fusese aprobată de forurile superioare. Această povară am dus-o ani de-a rândul în spate și, bineînțeles, că măștile aduse de noi în anul 1956, luna decembrie, au rămas până astăzi în muzeu. Mai mult, mi-am continuat cercetarea pe această temă și, în anul 1971, am reușit să public lucrarea *Jocuri cu măști — Zona Iași* (Podișul central moldovenesc), iar în anul 1972, *Măști populare moldovenești*. După bibliografia de specialitate, publicată de noi, doetnologii de prestigiu americani, soții Anai și Artur Briglieb, de la Universitatea din Los Angeles—California, s-au deplasat în România în ajunul Anului Nou 1974, pentru a studia măștile de Anul Nou. Cu acest prilej, cercetătorii americani și-au fixat ca obiectiv principal de studiu măștile din Popești—Iași. I-am însoțit pentru a le da explicațiile necesare în legătură cu aceste obiceiuri. La sosirea noastră în sat, formațiile de măști erau adunate în centrul localității. Impresionați de bogăția de măști umane și animale ce există în acest sat, oaspeții americani au fotografiat, înregistrat și filmat toate formațiile existente și n-au plecat fără a lua o mască de moșneag cu pene, care, după

spusele lor, seamănă cu cea a indienilor din America. Masca a fost expusă la Muzeul Universității din Los Angeles, California după cum reiese din fotografia pe care ne-au trimis-o ulterior (*Mască de moșneag din Popești-Iași în S.U.A.*, in „Opinia”, 20 februarie 1993).

Tematica expoziției de bază a urmărit îndeaproape expunerea obiectelor ținând cont de fenomenele etnografice ce se refereau la cele mai vechi forme de viață, mijloace de procurare a hranei omului, agricultură, păstorire, alte ocupații străvechi — vânat, pescuit, albinărit, industrii țărănești, instalații tehnice populare, meșteșuguri, ceramică, piese de mobilier, obiecte de uz casnic, interior țărănesc, port popular, țesături, scoarțe, măști de Anul Nou și obiceiuri legate de ciclul vieții: naștere, nuntă, înmormântare,

La data când efectuam cercetări în vederea organizării Muzeului Etnografic al Moldovei, despre portul popular din zona Iași nu se știa nimic. Valorificarea acestui document pe plan muzcal și în literatura de specialitate ne aparține. La ora actuală, cea mai bogată colecție de port popular din patrimoniul muzeului este cea din zona Iași. Lucrările pe care le-am publicat: *Portul popular din zona Iașului*, Iași, 1969; *Portul popular din zona Iași*, cu o versiune și în limba franceză, Iași, 1970 și *Portul popular din zona Iași*, București, 1975, au demonstrat, din plin, bogăția creației artistice din această zonă, care până atunci era o pată albă pe harta etnografică a țării.

În această scurtă evocare am insistat asupra perioadei cuprinsă între anii 1951 și 1958, fiind una dintre cele mai dificile și, în același timp, fertile etape, când s-au pus bazele colecțiilor etnografice pe teme, făcând astfel posibilă organizarea primului Muzeu etnografic la Iași, și care s-a inaugurat la 16 februarie 1958. Subliniem efortul și răspunderea asumată de colectivul muzeului din acel timp, condus de directorul Ion Chelcea.

Până în anul 1958, când a avut loc inaugurarea muzeului, achiziționarea obiectelor, pe ani, s-a făcut după cum urmează:

în anul 1951—131 obiecte, inv. nr. 654—785;

în anul 1952—596 obiecte, inv. nr. 786—1382;

în anul 1953—344 obiecte, inv. nr. 1386—1727;

în anul 1954—409 obiecte, inv. nr. 1728—2137;

în anul 1955—158 obiecte, inv. nr. 2138—2295;

în anul 1956—351 obiecte, inv. nr. 2296—2647;

în anul 1957—405 obiecte, inv. nr. 2648—3053.

Numai o muncă științifică susținută și perseverentă a făcut posibilă trecerea acestui greu examen, care, în final, a dus la organizarea expoziției de bază. Montarea ei a durat din aprilie și până în noiembrie 1957; în luna aprilie 1957, prin pensionarea abuzivă a profesorului Ion Chelcea, postul de director a fost încredințat lui Gheorghe Bodor.

Când au început lucrările de panotare a expoziției de bază, s-a aprobat în schema muzeului și personal de supraveghere, necesar pentru a ajuta la manipularea obiectelor pe săli, precum și la curățirea și pregătirea obiectelor ce urmau a fi etalate. Din personalul de supraveghere de atunci, menționăm pe Eugenia Sauciu, Ana Tofan, Ana Bălan, Ana Bejan, Constanța Dănilă. Tot cu această ocazie s-a aprobat și postul de gestionar, care a fost ocupat de Ilie Păduraru; până atunci de tot inventarul muzeului am răspuns personal.

În luna noiembrie 1957, prin demisia desenatorului Horațiu Constantinciu, postul de desenator a fost ocupat de Victoria Semendeaev, absolventă a Academiei de Arte Plastice din Iași.

Etalarea obiectelor pe săli în expoziția de bază a durat din septembrie până în decembrie 1957. La panotare ne-a ajutat și d-na Elena Secoșanu, care atunci se pensionase de la Muzeul de Artă Populară din București.

Data de 16 februarie 1958, când a avut loc inaugurarea Muzeului etnografic al Moldovei și deschiderea oficială pentru public, a însemnat afirmarea muzeografiei etnografice ieșene, pe plan local și național, Muzeul etnografic al Moldovei fiind unul din cele mai apreciate muzee pavilionare din țara noastră, în acea perioadă.

FOTOGRAFIA AMERICANĂ ÎNTRE ISTORIE ȘI ARTĂ

ADRIAN-SILVAN IONESCU

Majoritatea muzeelor de artă din Statele Unite ale Americii au secții de istoria fotografiei sau spații destinate expozițiilor de artă fotografică datorate unor măștrii contemporani. Peste ocean, fotografia a fost demult adjudecată în sfera plasticii și își are locul său bine definit în trama expozițională a oricărei instituții muzeale. De câțiva ani pledăm — din păcate, în desert — pentru un muzeu de artă și istorie a fotografiei românești, nu numai ca o necesitate de aliniere la curentul mondial, ci și pentru a fi afirmată, cu tărie, valoarea creațiilor artiștilor camerei obscure din secolul al XIX-lea până în actualitate. O călătorie, făcută în luna noiembrie 1992 în Lumea Nouă și vizitarea unor expoziții — pe care le prezentăm mai jos — ne-au relevat cu și mai mare pregnanță acest imperativ pentru muzeografia românească.

FOTOGRAFIILE LUI ALEXANDER GARDNER

La Akron Art. Museum din Akron, Ohio, a fost deschisă expoziția „*Un interes constant — Fotografiile lui Alexander Gardner*”, organizată de Chrysler Museum din Norfolk, Virginia și ulterior itinerată în alte orașe. Ea este prima retrospectivă a vastei opere a unuia dintre pionierii fotografiei americane.

ALEXANDER GARDNER (1821—1882), născut și trăind în Scoția până la 35 de ani, era un om stăpânit de pasiunea cunoașterii. După ce a fost bijutier și reporter pentru ziarul „The Sentinel” din Glasgow, ajungând chiar redactor șef al acestuia, începe să se intereseze de nou-născuta artă fotografică și se lan-

sează în studiul chimiei și al procedeelor tehnice de execuție. În 1856, celebrul fotograf american Mathew B. Brady (1823—1896) îl invită în Statele Unite și-l angajează ca expert în folosirea clișeelelor de sticlă cu colodiu umed; peste doi ani îi dă conducerea studioului său din Washington, el rezervându-și-l pe cel din New York, de pe Broadway, care îi adusese notorietatea.

La izbucnirea Războiului Civil, în 1861, Gardner pleacă pe front împreună cu patronul său care avusese ideea de a realiza o istorie în imagini a acestui conflict fratricid și-și pusese în joc întreaga avere pentru realizarea acestui plan măreț, guvernul declinand orice ajutor material. În 1862 însă cei doi se despart, Gardner continuându-și documentația pe cont propriu și deschizându-și o galerie în Washington. El a avut însă neșansa să rămână în umbra lui Brady, considerat marele fotograf și istoric cu camera al Războiului Civil deși, la acea dată, vederea sa tot mai slabă nu-i mai permitea să cadreze și să focalizeze, lăsând aceasta pe seama asistenților, el fiind mai degrabă investitorul și organizatorul unei rețele de foarte buni operatori care lucrau independent dar sub numele lui — unii chiar remarcabili artiști care aveau să evolueze mai târziu în chip strălucitor, precum Gardner și Timothy O'Sullivan.

Gardner publică, în 1865, la Philip și Solomons din Washington, prima și cea mai bună lucrare ilustrată a acestei conflagrații: „*Gardner's Photographic Sketch Book of the War*.” A fost afiliat Armatei de pe Potomac, cu gradul onorific de căpitan, străbătând distanțe uriașe în căruța special amenajată pentru a fi

și laborator și dormitor sau sufragerie, după caz. S-a aflat pe câmpurile de luptă de la Antietam și de la Gettysburg, surprinzând imaginea acestora imediat după ce fumul împușcăturilor se risipise și linia întâi se mutase cu doar câțiva metri mai încolo. Fotografiile sale au zguduit opinia publică prin verismul lor crud care arăta adevărata față a războiului. Dar nu lipseau din portofoliul său nici portretele oficiale ale președintelui Abraham Lincoln (37 la număr, depășind pe toți confracții săi în acest sens) și ale generalilor săi, făcute fie în comoda studio din Washington fie în câmpament. Gardner a immortalizat chipurile conspiratorilor la viața președintelui și a fost singurul fotograf admis la execuția acestora. Cum, la fel, asistă și la spânzurarea căpitanului sudist Henry Wirz, fostul comandat al infernalului lagăr de prizonieri de la Andersonville, condamnat pentru crime împotriva umanității. Xilografate și tipărite în paginile revistei ilustrate „*Harper's Weekly*”, acestea devin un prim exemplu de foto-jurnalism.

Trebuie menționat că există și la noi în țară o fotografie *carte-de-visite* datorată lui Gardner: un ofițer român, căpitanul Emanoil Boteanu, trimis în primăvara anului 1865 în America, să observe evoluția conflictului, este atașat statului-major al generalului George Gordon Meade, comandantul Armatei de pe Potomac, având astfel prilejul să își facă portretul la maestrul scoțian. Cu ani în urmă am descoperit această fotografie în fototeca Muzeului de Istorie și Artă al Municipiului București.

Expansiunea spre Vest începe cu și mai mare forță după încheierea ostilităților; ea promitea mari surprize pentru cei care știau să vadă și să aprecieze frumusețile acelor locuri. Gardner pleacă și el spre Vest în 1867, cu scopul de a lua imagini pentru compania de căi ferate Kansas Pacific. Atunci are prilejul să fotografieze amerindieni în mediul lor natural. Se obișnuise deja cu aceste modele încă din Capitală, când delegații de indieni veneau să-l viziteze pe „Marele Tată Alb”, cum îl numeau ei pe președintele Uniunii; printre alte curiozități și distracții „civilizate”, oaspeții erau aduși

și la fotograf, pozând cu demnitate în costumele lor de gală, cu mulțime de cusături multicolore și coroane de pene. Atunci maestrul primise chiar un angajament de la Smithsonian Institution pentru a face portretele căpeteniilor mai importante. În 1868 se oferă să însoțească o comisie de pacificare a triburilor din preria la Fort Laramie, Wyoming, lăsând câteva memorabile imagini cu semnarea actului și fumarea calumetului păcii în semn de pecetluire a acestuia. În portret, Gardner este creatorul *gros-planului*, fiind atras de chipurile expresive, zbârcite, ale bătrânelor căpetenii sau ale politicienilor.

Astăzi încă, fotografia documentaristă, la fel ca și portretistica și peisagistica lui Alexander Gardner pot impresiona atât prin știința compunerii cât și prin acuratețea tehnică în care rezidă marea picturalitate a imaginilor. Iată că speranța în perenitatea lor, pe care maestrul și-o exprima în prefața la volumul „*Gardner's Photographic Sketch Book of the War*” și-a dovedit valoarea premonitoare: „*Ca memento al teribilei lupte prin care țara abia a trecut, se speră cu tărie că paginile următoare vor avea un interes constant*” — ultimele cuvinte au inspirat, de altfel, și titlul expoziției amintite.

WASHINGTON BY NIGHT

Corcoran Gallery of Art din Washington, D.C., a prezentat în ultimele luni ale anului 1992 expoziția lui VOLKMAR WENTZEL intitulată „*Washington by Night*”. Această prezentare de înaltă calitate și valoare artistică este rodul efortului depus de septuagenarul Volkmar Wentzel de a scoate la lumină, din bogata sa colecție, fotografiile de debut, din anii tinereții, care i-au asigurat cariera de succes de mai târziu.

Născut în 1916, Wentzel sosește în capitala americană la 19 ani și este de la început fascinat de monumentele orașului pe care îl străbate, avid de a-l cunoaște, atât ziua cât și noaptea. Inspirat de volumul „*Paris de nuit*” al brașoveanului mutat pe malurile Senei, Halasz Gyula alias Brassai, Wentzel își ia aparatul de fotografiat ca fidel însoțitor al peregrină-

rilor sale nocturne, după cum notează chiar el: „Cu o cameră și un trepied Crown aruncat pe umăr, și imaginile Parisului lui Brassai în minte, exploram marile bulevarde și piețe ale Washingtonului, și plănuiam vederile cu mare minuție. Eram fermecat de imaginile eterice revelate de vraja nopții. Reflectoarele graveau pe cerul de catifea puncte de reper cunoscute. Capitoliul, Washington Monument și Lincoln Memorial străluciau ca din interior. Am făcut multe fotografii în atmosfera grea a nopților umede și cețoase, când lumina difuză reduce scena la elementele ei cele mai simple”. Își dedică doi ani (1935—1937) acestui proiect care se dovedește un mare succes: fotografiile sale de noapte sunt foarte bine apreciate de cforii de la National Geographic Society unde este imediat angajat, devenind în scurt timp principalul fotograf și corespondent pentru această prestigioasă instituție, a cărei publicație — celebra revistă „National Geographic” — era una dintre tipăriturile de mare ținută și cu apariția neîntreruptă până astăzi. Acest angajament de o viață i-a permis lui Wentzel să-și îndeplinească un mare vis: acela de a călători foarte mult, ajungând până în India, Nepal, Mozambic etc.

Expoziția este nu numai interesantă din punct de vedere estetic dar are și incontestabile calități educativ-documentare datorită etichetelor ce dau prețioase informații despre diverse edificii și monumente (autori, perioada executării, amplasament). Pot fi admirate astfel: Casa Albă, Capitoliul, obeliscul dedicat memoriei lui George Washington, statuia evestră a aceluiași din Washington Circle, operă din 1860 a lui Clark Mills, sculpturile din colțurile lui Lafayette Square (Lafayette, Rochambeau, Von Steuben, Kosciuszko) centrate de cea a președintelui Andrew Jackson, călare pe un bidiviu focos, salutând cu bicornul ridicat, într-un atemporal gest de curtoazie cavalierească; silueta masivă a generalului Winfield Scott, bine proptit în șa, decupându-se pe cortina de pâclă lăsată peste Scott Circle; alura obosită și tristă a generalului Ulysses S. Grant ce privește în jos de pe înaltul său armăsar plasat pe și mai înaltul soclu al monumentului rea-

lizat de Herny Merwin Schrady în 1911; Corcoran Gallery construită în 1897 de arh. Ernest Flagg; casa Blair; Curtea Supremă; Trezoreria; vechea clădire a executivului american etc. Fie ele sculpturi, fie edificii, fie străzi cu felinare aprinse, toate sunt învăluite de misterul nopții, de liniștea stranie a lipsei trecătorilor, de curățenia excesivă (caracteristică acelor ani de criză când nu apăruse încă fenomenul „homeless”) și de lumina caldă, blândă, a becurilor incandescente. Și, în toată această masă tăcută și impietrită, o figură vie, palpabilă: portretul unui portar mustăcios de la un bar rusesc, ce încearcă să pară fioros dar pe care ochii lucioși, innotând în lacrimi de frig și vodcă, îl dau de gol ca posesor al unui suflet blajin de cheflui.

Cu prilejul acestei expoziții a fost publicat un elegant album-catalog „Washington by Night” (Starwood Publishing Inc., Washington D.C. 1922) cu o introducere de James Goode, un argument al artistului și un eseu de Judith Waldrop Frank privind opera fotografică a lui Volkmar Wentzel.

DEVENIREA ORAȘULUI CAPITALĂ: WASHINGTONUL LUI DELANCEY GILL

O expoziție deosebită, care reunea fotografii, desene în peniță și acuarelă datorate complexului documentarist DeLancey Gill, a fost găzduită, până la finele lunii ianuarie 1993, în frumoasa casă de pe New Hampshire Avenue, din apropiere de Dupont Circle, care a aparținut bogatului berar de origine germană Christian Heurich (1842—1945) și în care își are acum sediul „The Historical Society of Washington, D.C.”.

DeLANCEY GILL (1859—1940), posesorul unui talent înnăscut, autodidact, a știut să-și fructifice încă de tânăr înclinația spre artă. Începe ca desenator de ornamente pentru feronerie și pavimente, apoi de perspective liniare pentru serviciul de arhitectură din Washington. Din 1881 începe să expună peisaje urbane din Capitală și New York. Devine membru în Clubul Acuareliștilor din Washington și în Asociația

Artistică a aceluiaș oraș. Are șansa să fie remarcat de fondatorul Serviciului de Prospekțiuni Geologice, John Wesley Powell, care îi devine principalul mentor și-l angajează ca desenator de hărți și ilustrator al rapoartelor anuale. Devine apoi fotograf pentru Biroul de Etnologie Americană de la Smithsonian Institution. În această calitate a portretizat peste 1 000 de căpetenii care au vizitat Capitala americană. La o expoziție de fotografii ce prezentau chipul și tradițiile amerindienilor, organizată în 1912 la Biblioteca Publică din New York, au figurat și parte din imaginile sale. Colecția lui devenise atât de celebră încât, prin 1915, un ziar relatează că multe triburi solicitau copii după clișee vechi realizate de el cu importante căpetenii ori rude apropiate ale acestora. Fiind nu numai fotograf ci și etnolog pasionat și foarte sânguinos, Gill eticheta cu meticulozitate fiecare clișeu, devenind un model de fișe pentru cei care i-au urmat, notând numele modelului — cel tradițional și cel creștin (când era cazul) — data nașterii, locul de rezidență, tribul, limba. Câteva dintre aceste fotografii erau prezente și în expoziția de care ne ocupăm. Erau însă portrete frontale, stereotipe aproape, fără o preocupare deosebită pentru o poză sau un efect special de lumină. Astfel, Gill nu depășea cu nimic cerințele exclusiv

documentare ale imaginii pe care le impunea specificul cercetărilor făcute la Smithsonian.

Interesante sunt însă peisajele, majoritatea lucrate în 1883, cu intenția de a însoți reportaje de ziar. Ele formează, de fapt, obiectul acestei expoziții, intitulată „*Devenirea orașului capitală: Washingtonul lui DeLancey Gill*”. În acea perioadă trama stradală era încă în curs de finisare. Pentru unele dintre desene au fost folosite fotografii ca sursă de inspirație. Una dintre subimpărțirile expoziției a primit inspiratul titlu al unui articol ilustrat cu schițele sale „*Acolo unde se înalță acum pilăstria de marmură*” și prezintă aspecte insolite ale orașului în plină construcție: căsuțe mici, dărăpănate, înconjurate de garduri de lemn, arbori răzleți, bălți și drumuri desfundate, un câmp deschis în jurul Capițoliului, contrastul dintre cocioabele negrilor și impozantele „mansions” ale bogătașilor din Dupont Circle, aspectul de sat al străzilor mărginașe, liniștea poetică a malurilor înverzite ale Potomacului pe care se leagănă bărci. Stilul documentarist, corect și rece, nu-l părăsește nici aici — DeLancey Gill observă și notează totul, fără a interpreta, fără a adăuga sau a exclude ceva, căci ochiul său de fotograf devenise aidoma unui obiectiv care redă ireproșabil realitatea.

SIMPOZIONUL NAȚIONAL AL ASOCIAȚIEI MUZEELOR ÎN AER LIBER DIN ROMÂNIA

A VII-a ediție a Simpozionului Național al Asociației Muzeelor în Aer Liber din România (AMALR) s-a desfășurat, anul acesta, între 4—5 mai la Focșani. Sponsorii manifestării au fost: Suintest S.A. Focșani, SC. Mark Pork S.A. „Vânători”, SC Arco-Proiect S.R.L. și SC Peco S.A.

Lucrările simpozionului au fost deschise de Horia Dumitrescu, directorul Muzeului Județean Vrancea. Au rostit cuvinte de salut dr. Ioan Oprîș, directorul general al Direcției Generale Protecția și Valorificarea Patrimoniului Cultural Național din Ministerul Culturii, dr. Cornel Bucur, președintele AMALR și dr. Ioan Godea, vicepreședintele AMALR.

În cuvântul său, dr. Ioan Oprîș a subliniat valoarea deosebită a rețelei românești de muzee în aer liber, rețea care este din ce în ce mai bine cunoscută și apreciată la superlativ în străinătate. Publicul românesc manifestă și el un interes sporit față de asemenea tipuri de muzee care oferă posibilități dintre cele mai variate de instruire, educație și destindere. Tineretul trebuie să fie vizitatorul cel mai numeros al acestor muzee, pentru a cunoaște valorile patrimoniale create de-a lungul veacurilor de poporul nostru. Subliniind faptul că AMALR este prima și cea mai serioasă asociație din sistemul muzeistic românesc, dr. Ioan Oprîș a mulțumit conducerii asociației pentru eforturile depuse în vederea realizării de programe menite să contribuie la consolidarea instituțiilor muzeale de profil, la mai buna lor cunoaștere în afara granițelor țării.

Dr. Cornel Bucur, președintele AMALR, a arătat că, în perioada care a trecut de la ultima reuniune în plen a asociației, atenția conducerii acesteia a fost îndreptată, cu precădere, către muzeele mici pentru a fi sprijinite în demersul lor de a se dezvolta. Relația dintre muzee și turism nu este încă una stabilă, așezată pe baze clare de colaborare și de aceea asociația a trebuit să depună mari eforturi pentru ca legătura muzeu-turism să fie cât de cât viabilă. De asemenea, relațiile muzeelor în aer liber cu televiziunea sunt sporadice deși se impune realizarea unei emisiuni permanente privind prezentarea patrimoniului acestor instituții muzeale. În ceea ce privește presa nu s-a putut stabili un contact serios; elogierea unor succese, prezentarea obiectivă și favorabilă a unor instituții nu sunt elemente pe care presa actuală să le accepte în paginile ei. În continuare, asociația trebuie să-și alcătuiască un program minimal centralizat al muzeelor în aer liber, nu în scopul urmăririi lui birocratice, pe teren, ci pentru ca organele locale să cunoască și să fie sensibilizate de necesitățile unora dintre muzee, să sprijine eforturile muzeografilor, să contribuie, mai ales prin susținere financiară, dezvoltarea lor. *Buletinul* informativ al asociației trebuie să devină o tribună de dezbateri, să publice bibliografii de specialitate, programe, sugestii de acțiuni cu publicul. În acest sens, dr. Cornel Bucur a propus organizarea unei dezbateri cu tema: „De la proiectul Muzeului Satului din București alcătuit de Victor Ion Popa la

proiectul Muzeului Civilizației Populare din Dumbrava Sibiului alcătuit de dr. Cornel Irimie și arh. Paul Niedermayer.

Dr. Ioan Godea, vicepreședintele AMALR, a pledat pentru sprijinirea de către asociație a muzeelor mici și pentru alcătuirea unui program special vizând perioada de toamnă-iarnă, cu elemente concrete, știut fiind faptul că în sezoanele reci muzeele în aer liber își încetează activitățile cu publicul.

A urmat apoi, în cadrul temei MUZEUL ÎN AER LIBER ȘI TURISMUL, dezbateră „Branul — primul ecomuzeu din România?”. Arh. Cornel Talos, directorul Muzeului Bran, a enumerat elementele care fac ca Branul, după opinia sa, să poată fi socotit, încă de pe acum, un ecomuzeu.

Cei care au luat, în continuare, cuvântul s-au referit nu la Muzeul Bran, ca un element concret, ci la ce înseamnă și include în structura sa un ecomuzeu. Din păcate, chiar pe plan internațional nu există un concept unitar cu privire la un asemenea muzeu. Astfel, unele școli etnologice din Europa și SUA, consideră ecomuzeul o instituție în cadrul căreia se încearcă, cu ajutorul vizitatorilor, reconstituirea unui mod de viață din trecut prin intermediul pieselor de patrimoniu sau al unor replici după acestea. Alte școli etnologice privesc ecomuzeul ca un complex de instituții muzeale, rezervații arhitectonice și un cadru natural deosebit în care vizitatorii, după un contact cu expozițiile existente, poposesc mai multe zile în rezervațiile arhitectonice și beneficiază de o

serie de elemente legate de un mod de viață rustic și arhaic.

Mulți dintre vorbitori au arătat că, și într-un caz și în celălalt, rețeaua muzeală românească dispune de mari posibilități de a realiza, în cel mai scurt timp, asemenea instituții. S-au exprimat și păreri privind respingerea unor forme minore de activități prin care s-ar putea acredita ideea că anumite muzee au calitatea de a se socoti ecomuzee.

Tot în cadrul discuțiilor s-a subliniat faptul că ecomuzeele sunt instituții cu un cert caracter educativ, fapt ce impune existența în rețeaua muzeală românească a unui număr cât mai mare de asemenea unități.

În după-amiaza zilei de 4 mai, participanții la simpozion au vizitat Muzeul în aer liber din Crângul Petrești și au participat la vernisajul expoziției pictorului focșănean Marin Hapău, ale cărui lucrări sunt inspirate de peisajul și construcțiile din cadrul muzeului focșănean în aer liber.

Ziua de 5 mai a fost consacrată *Raportului* de activitate al AMALR, prezentat de dr. Cornel Bucur, președintele asociației și Paula Popoiu, secretar al asociației. Discuțiile pe marginea *Raportului* au evidențiat faptul că asociației i-au fost prezentate câteva proiecte de muzeu în aer liber deosebit de interesante și temeinic elaborate (Satu Mare și

Chișinău), că alte demersuri au fost abandonate din lipsă de interes din partea colectivelor muzeale (Iasi), fără ca asociația să ia atitudine. Muzeele din Sf. Gheorghe și Miercurea Ciuc au o situație dezastruoasă dar refuză să colaboreze cu asociația. Nici asociația nu a depus eforturi pentru a reglementa raporturile cu cele două muzee mai sus amintite. De asemenea, s-a arătat că *Ghidul muzeelor în aer liber*, de curând apărut, este un volum util pentru orientarea publicului vizitator dar nu este reprezentativ pentru rețea și valorile existente în cadrul ei. Prin consens s-a stabilit conținutul numerelor 4 și 5 ale *Buletinului AMALR*, cui revine responsabilitatea tipăririi lor și s-a schițat sumarul numărului 6 al acestei publicații. De asemenea, a fost ridicată problema terenurilor muzeelor în aer liber, aflate în litigiu și lipsa titlurilor de proprietate asupra terenurilor pe care sunt amplasate aceste unități și care trebuie să constituie o preocupare serioasă pentru asociație la nivelul întregii țări.

Ca un punct aparte, au fost primiți noi membri în cadrul asociației, atât instituții muzeale cât și persoane individuale. Ne-a surprins faptul că plenul AMALR a respins cererea de primire a unor muzeografi ce lucrează în rețeaua de profil pe motiv că au un timp

scurt de activitate în cadrul muzeelor respective, în schimb a votat primirea unui funcționar din Ministerul Culturii care nu are nici o legătură cu muzeele în aer liber.

Conform *Statutului AMALR*, s-a procedat la alegerea unei noi conduceri pe o perioadă de doi ani. Ca președinte a fost ales dr. Tiberiu Graur (Cluj-Napoca), vicepreședinți dr. Georgeta Stoica (București), și Constantin Iliescu (Golești), membri Paula Popoiu (București) și arh. Cornel Talos (Bran), trezorier Corneliu Mirescu (București).

Lucrările celui de-al VII-lea Simpozion Național al Asociației Muzeelor în Aer Liber din România, desfășurate la Focșani pot fi apreciate ca o manifestare bine organizată, menită să propulseze, în continuare, activitatea asociației, pe linia sprijinirii muzeelor mici, a acelor aflate în dificultate (Timișoara, Miercurea Ciuc, Sf. Gheorghe) și a unităților care încearcă să prindă contur (Satu Mare, Suceava, Oradea), a delinirii trăsăturilor unor ecomuzee și declararea, ca atare, a unora dintre ele.

Nu putem încheia prezentarea fără a remarca faptul că la nivelul conducerii AMALR există o stare de tensiune care, sperăm, va rămâne la stadiul personal, fără repercusiuni asupra activității asociației.

Anghel PAVEL

PETRE OPREA, *CONTACT CU ARTA, BUCUREȘTI, 1994*

Cine ar fi crezut! Există literatură de „sertar” cu caracter muzeografic. Este vorba de consemnări extrase dintr-un jurnal personal. Volumul, așa după cum arată titlul de mai sus, se intitulează *Contact cu arta* și poartă semnătura muzeografului și criticului de artă Petre Oprea. El a fost predat spre tipărire, în anul 1981, editurii „Litera”. Deși era o editură cu un regim special, autorii trebuind să suporte costurile tipăririi creației lor, conducerea acesteia a refuzat, după lungi amânări, să editeze volumul. De ce? Fiindcă, pe de-o parte, în anii respectivi se publicau numai însemnările anumitor persoane, iar pe de altă, în volumul domnului Oprea existau date și elemente ce nu trebuiau cunoscute pentru a nu stârni discuții; suntem convingși că ele vor stârni și astăzi comentarii iar autorul însemnărilor va fi etichetat într-un fel sau altul.

Citind *Contact cu arta* constatăci că este vorba de însemnări uneori însoțite de scurte comentarii, alteori de relatarea nudă a evenimentului. Sunt și unele cazuri când autorul, prefigurând soarta notațiilor sale, aruncă câte o întrebare de genul „să vedem ce se va întâmpla?” sau o concluzie cu final deschis: „vom trăi și vom vedea”.

Însemnările sunt extrase dintr-un jurnal ținut între 12 noiembrie 1950—28 decembrie 1956. De ce această perioadă? Fiindcă este perioada de formare a autorului ca specialist în domeniul artelor plastice și, totodată, o epocă de „tranzitie” pentru creația plastică românească; se trecea de la stilurile personale cele mai variate ca orientare la realismul socialist unic. Este interesant de urmărit cum autorul, un tânăr novice, constata direct că la vremea respectivă: „...Th. Pallady era stindardul nemulțumirilor față de îndurarea îngustă, tutelară”; „Bucescu și Dărdău, firi ponderate și tăcute își continuau nestingherii arta lor...”; „Steriadi și Ciucurencu, foarte activi, au reușit să se plieze noilor aspirații, izbindând lucrări de referință la vremea aceea...”;

„Maxy, factotum în viața organizatorică de până atunci a artiștilor, care imediat după 1944, a încercat să se lepede de maniera cubistă, realizând mari compoziții lipsite de orice valoare artistică...”; „Cei ce dădeau tonul și stabileau valoarea picturii erau, în special, Perahim, Labin, Söny și Kraus la București, Miclossy la Cluj, Fersch și Podlipny la Timișoara, înscriindu-se ca pontifi neîncoronați ai artei oficiale. În jurul lor gravitau Maria Constantin, Tia Peltz, Pita Rubin, Matilda Ulmu, Titina Călugăru, O. Angheluță etc.”; „Grafica, o cenușărească altădată, prinsese aripi și devenise o exponentă de nădejde a noii arte, mai ales în afși. În acest sector troneau Perahim, Kazar, Taru, Cova Roni Nole ș.a.”. Din fragmentele citate oricine își poate da ușor seama cine dirija arta plastică românească în anii '50.

Volumul conține și numeroase date ce nu pot fi regăsite în alte lucrări, fiindcă, așa cum afirmă autorul, ziarele epocii nu acordau prea mare importanță fenomenului artistic iar publicațiile culturale „Contemporanul” și „Flacăra” se opreau mai mult asupra prezentării mișcării teatrale, a cinematografului românesc, la începuturile ei, și asupra spectacolelor susținute de formațiile artistice de amatori. În sensul celor mai-sus arătate, este interesant, credem, să enumerăm, din lucrare, câteva titluri de tablouri prezentate la Expoziția de stat pe anul 1952, pentru a ne edifica asupra creației expuse și a sensului de dezvoltare imprimat creației plastice: *Grivița 1933* de Miklossy, *I. I. Stalin de Șt. Szöny*, *Portretul Mariei Zidaru* de Lidia Agricola, *Stahanovistul sovietic Rossischi în vizită la Uinde* „23 August” de T. Kraus. Ea nu-și va trăda fiul de Mimi Șaraga Maxy, *Ilie Pintilie în închinsoarea Doftana* de Gh. Șaru, *Judecata chiaburilor* de T. Harșia etc.

Tot de un deosebit interes sunt și mențiunile referitoare la modul cum statul încuraja creația „nouă” prin comenzi și achi-

ziții. În urma expoziției anuale din luna mai 1954, Ministerul Culturii achiziționa la prețuri discriminatorii diverse lucrări. În acest sens, spre edificare, vom prezenta o parte din datele oferite de Petre Oprea în volumul său: Al. Ciucurencu — 7 000 lei pentru *Portretul scriitorului Gh. Călinescu*; Th. Pallady pentru două lucrări primea, în total, 10 000 lei; Lucian Gîriorescu — 7 000 lei pentru *Lunca Neajlovului*; D. Ghiță — 2 500 lei pentru *Casa în care a trăit Creangă*. În schimb, G. Miklossy — 70 000 lei pentru *Tovarășii Vorosilov și Gheorghe Gheorghiu Dej în vizită la G.A.S. Liveada*; Abodi Nagy Bela — 25 000 lei pentru *Arestarea lui Fonagy*; O. Angheluță — 35 000 lei pentru *Reparații la cuptoare la Uzinele Reșița*; Șt. Borobas — 30 000 lei pentru *Ajutor sovietic*; Iosif Bene — 20 000 lei pentru *Sosesc noi membrii în G.A.C.*; Tibetriu Krausz — 25 000 lei pentru *Râbnița* etc.

O bună parte din însemnări se referă la academicianul G. Oprea, cel care a avut o contribuție decisivă la hotărârea tânărului Petre Oprea de a se dedica studiului artelor plastice. De asemenea, prefigurând parcă criticul savuros de mai târziu, autorul menționează o serie de cancanuri care circulau mai ales pe seama artiștilor vârstnici. De asemenea, tânărul Petre Oprea își permitea să facă aprecieri, uneori foarte categorice, asupra unor lucrări sau chiar creații în ansamblul lor aparținând unor pictori binecunoscuți în epocă sau deveniți clasici: este suficient să amintim aprecierile total negative la adresa creației lui Tattarescu.

Credem că lucrarea *Contact cu arta* se cere urmată, neapărat, de una cu caracter memorialistic — ne permitem să-i sugerăm titlul: *În miezul artei* — referitoare la anii când domnul Petre Oprea a lucrat ca inspector în Ministerul Culturii și apoi ca director adjunct la cel mai mare muzeu de artă al țării.

Anghel PAVEL

- 3 — Ioan OPRIȘ, Patrimoniul cultural din România în contextul dialogului internațional
- 9 — * * *, Recomandări adoptate la Seminarul regional al UNESCO pentru țările Asiei Centrale și ale Europei de Est, asupra traficului ilicit, care s-a ținut la Keszthely, Ungaria, 21—23 martie 1993
- 11 — * * *, Consiliul Europei — Reuniunea de lucru interguvernamentală asupra situației patrimoniului mobil în țările Europei Centrale și de Est (Praga, 9—11 noiembrie 1993)

MUZEE ● EXPOZIȚII

- 12 — Maria LUNGU, Expoziția „Fața văzută și nevăzută a operei de artă”
- 15 — Aurelia DIACONESCU, Expoziția „Achiziții noi în patrimoniul etnografic”, Tg. Mureș
- 18 — Maria BOCȘE, Expoziția „Arta tradițională sâsească din Transilvania”
- 20 — Ladislau LÖRINCZ, Expoziție de pictură americană la Aiud
- 22 — Ion GRIGORESCU, Valorificarea superioară a potențialului muzeografic gălățean (interviu cu Aurora Marcu, directorul Complexului Muzeal de Științe Naturii din Galați)

EVIDENȚA ● CONSERVARE ● RESTAURARE

- 25 — Ecaterina GEBER, Informare și documentare interactivă bazate pe noile tehnologii multimedia
- 30 — Sofia ȘTIRBAN, Alexandru ȘTIRBAN, Restaurarea unei diplome pe pergament, semnată de Nicolaus Olahus (Viena, 16 mai 1550)

OPINII

- 33 — Ioan LĂCĂTUȘU, Momente din istoria Muzeului din Sf. Gheorghe — pledoarie pentru necesitatea adaptării la cerințele vremii

- 37 — Virgil Ștefan NIȚULESCU, Drumul „privatizării” în muzee. De la Arnhem la Arad sau de la modelul olandez la realitatea românească

PATRIMONIUL ● CERCETARE

- 42 — Lelia RĂDULESCU, Recuzita ceremonială a obiceiurilor funerare în Țara Oltului
- 47 — Petre OPREA, Cronocari și critici de artă în presa bucureștenă a anilor 1924—1930
- 52 — Marin NICULESCU, Centrala electrică a Castelului Bran poate deveni obiectiv muzeistic

ISTORIA MUZEOGRAFIEI

- 55 — Gh. MOHANU, Grădina Botanică din București — un vast muzeu al lumii plantelor
- 57 — Virgiliu Z. TEODORESCU, Omărturie referitoare la istoria Muzeului Memorial „Alexandru Vlahuță”, de la Mănăstirea Agapia, județul Neamț
- 59 — Alexandru MARINESCU, Robert Ritter von Dombrovski, repere biografice și câteva considerații asupra activităților desfășurate la Muzeul de Zoologie din București

ANIVERSĂRI

- 66 — Cornelia CIMIȘLIU, Muzeul de Științele Naturii din Craiova — 70 de ani de activitate
- 68 — Emilia PAVEL, La 50 de ani de la înființarea Muzeului Etnografic al Moldovei

MUZEE DE PESTE HOTARE

- 74 — Adrian-Silvan IONESCU, Fotografia americană între istorie și artă

VIAȚA MUZEALĂ

- 78 — Anghel PAVEL, Simpozionul național al Asociației muzeelor în aer liber din România

RECENZII

- 80 — Anghel PAVEL, Petre Oprea „Contact cu arta”, București 1994

