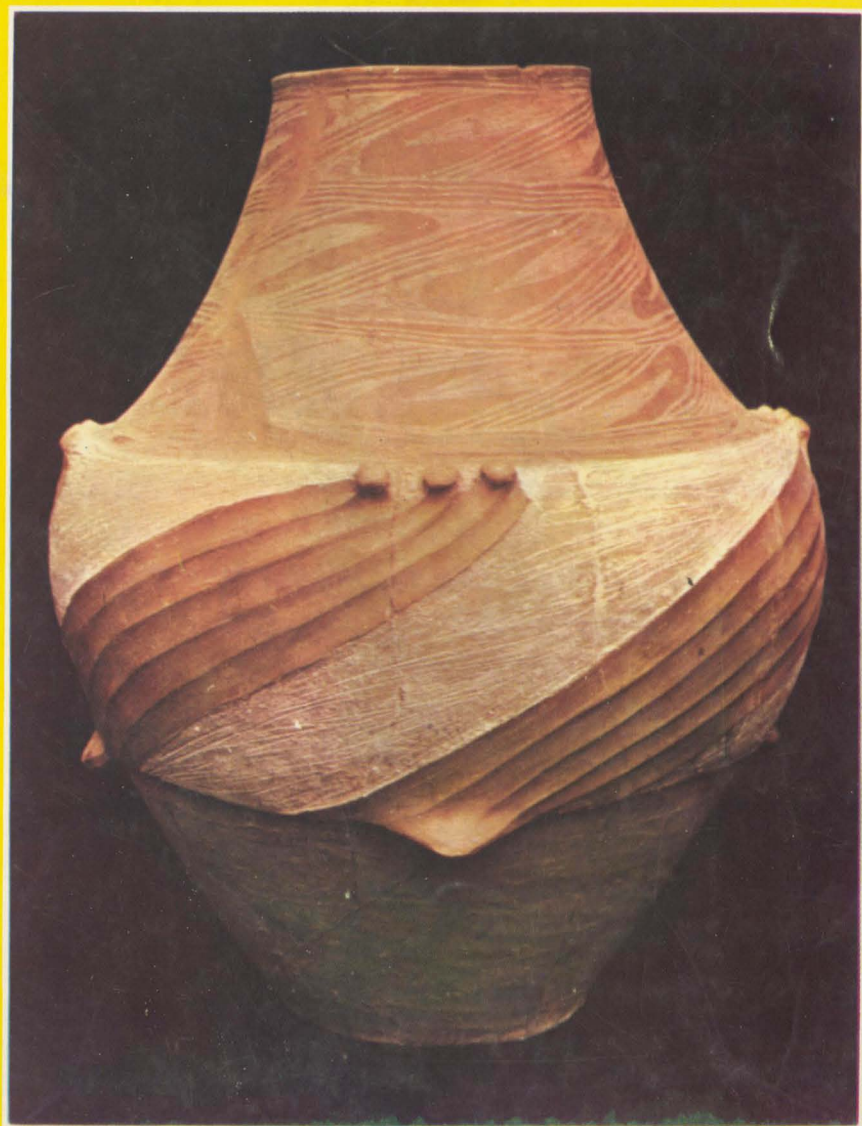


Revista

2 • 1996

MUZEELOK



MINISTERUL CULTURII

REVISTA MUZEELOR

PUBlicație TRIMESTRIALĂ

ANUL XXXIII

nr. 2 • 1996

Revistă finanțată de Ministerul
Culturii

•

Redactor șef: Gavrilă SARAFOLEAN

•

Prezentarea grafică și tehnică: Anghel
PAVEL

•

Corectura asigurată de Casa de Presă
și Editură „Cultura Națională“

•

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

•

Abonamentele se fac la oficiile poștale
sau difuzorii de presă

•

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

•

R.M. ISSN 0035—0206

•

COPERTA I : Vas neolitic

COPERTA IV : Scoarță, fragment

S.C. „UNIVERSUL“ S.A. c. 1336

MUZEUL MĂNĂSTIRII „SF. PROOROC ILIE” DIN TOPLIȚA, JUDEȚUL HARGHITA

IOAN GAȘPAR, MIRCEA SFÂRLEA

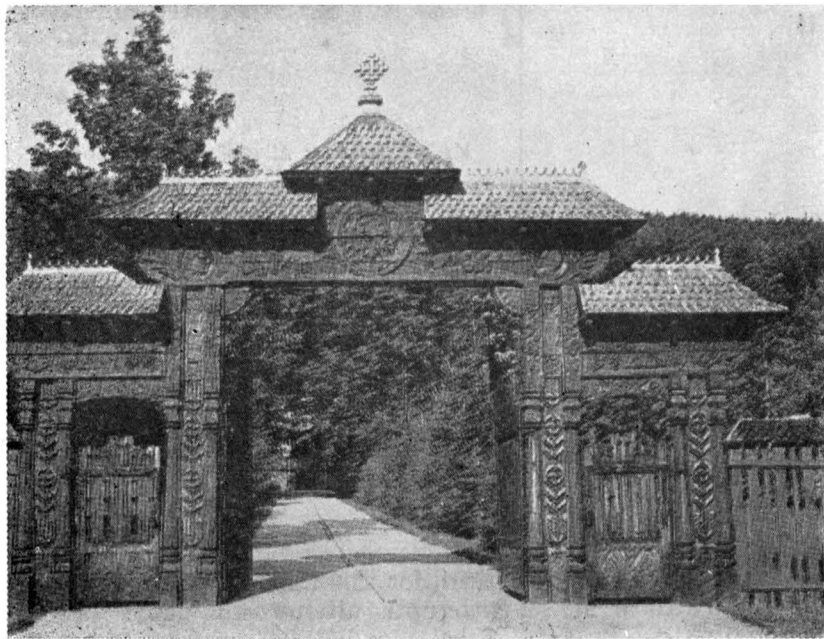
Mănăstirea „Sf. Prooroc Ilie” Meste ctitoria primului Patriarh al României, dr. Elie Miron Cristea. Primele demersuri în vederea realizării acestui obiectiv au avut loc în anul 1910. Ca episcop la Caransebeș în acel timp, a cumpărat biserica de lemn de la Stânceni (județul Mureș) și a strămutat-o pe actualul loc în Toplița, pe pământurile aflate în proprietatea strămoșească a

părinților săi. Lucrările începute au fost întrerupte ulterior din cauza primului război mondial. O serie de mari valori adunate de ctitor, în biserica cea nouă din Stânceni, în vederea dotării viitorului lăcaș monahal de la Toplița — cărți ferecate în aur și argint, potire, candelă și diverse obiecte liturgice de mare valoare — au fost salvate de armata română, care le-a depus, apoi, la Mitropo-



Aspect din Mănăstirea „Sf. Ilie” din Toplița; în prim plan, clădirea muzeului și capela mănăstirii





Poarta de acces în
Mănăstirea Sf. Ilie din
Toplița

lia din Iași, de unde, din nefericire, au luat drumul Moscovei, în anul 1917, împreună cu marele tezaur al României. Între anii 1923—1928 s-au efectuat lucrările necesare întemeierii propriu-zise a ansamblului monahal, care a fost sfințit în prezența Patriarhului, ctitor, la 21 octombrie 1928, moment sărbătoresc de mare însemnătate și, în același timp, un omagiu evocator al celor peste 150 de mănăstiri și schituri din Transilvania, arse și dărâmate în anii 1761—1762 de generalul Nicolae Adolf von Bucow, din ordinul împărătesei Maria Tereza.

Ideea organizării unui muzeu la Mănăstirea „Sf. Prooroc Ilie”, în care să fie adunate cât mai multe dintre mărturiile existenței românilor de pe aceste meleaguri, în condițiile în care populația românească este supusă unui proces continuu de deznaționalizare, este veche. Cel care s-a gândit pentru prima dată să amenajeze aici un muzeu a fost însuși Patriarhul Miron Cristea. Aducerea unei biserici vechi de lemn și nu construirea uneia noi constituite un argument în acest sens.

Patriarhul a fost conștient de numărul foarte mare, realmente impresionant, de bunuri de o deosebită valoare patrimonială ce atestă prezența dintotdeauna

a românilor pe aceste meleaguri, precum și de riscul ca acestea să fie definitiv risipite și pierdute. Procesul de deznaționalizare a românilor s-a accentuat în perioada Dictatului de la Viena și a existenței Regiunii Autonome Maghiare. Multe biserici ortodoxe au fost dezafectate din lipsa credincioșilor, care au fost trecuți forțat la cultele romano-catolic, reformat sau unitarian. În aceste condiții, a fost o mare șansă ca în momentul în care lucrurile au ajuns la un anumit grad de normalitate, un tânăr călugăr din partea locului — astăzi Arhimandritul Mihail Goia, Exarh al mănăstirilor și schiturilor din Episcopia Covasnei și Harghitei — să fie cel care, mergând pe urmele marilor săi înaintași Miron Cristea și Episcopul Emilian Antal, a adunat cu râvnă și migală tot ceea ce exprimă, în forme caracteristice, specificul ortodox și național românesc din zona Topliței și din județul Harghita. În sensul celor arătate mai sus, un merit deosebit l-a avut Episcopia Ortodoxă de Alba Iulia, în frunte cu P.S. Emilian Bîrdaș, după înființarea acesteia în anul 1975.

La toate aceste eforturi, am fi nedrepti dacă nu am adăuga și pe cele ale anonimilor credincioși români, care au

păstrat peste veacuri, uneori cu mari dificultăți, dacă nu chiar cu riscuri, marile valori ce sunt prezentate în muzeu. Multe dintre aceste obiecte, pe lângă valoarea istorică sau artistică, au o profundă încărcătură emoțională și națională, ele fiind printre puținele vestigii ce au supraviețuit unor mari comunități care acum sunt grav diminuate sau chiar dispărute, în urma procesului dur de maghiarizare a populației românești din județ (de exemplu, Porumbenii Mari, Ciucsângeorgiu, Lăzărești, Imper etc.).



Icoană pe lemn „Maica Domnului cu Pruncul”, mijlocul secolului al XVIII-lea

Expoziția permanentă a muzeului cuprinde un important fond de icoane pe lemn ce datează din secolul XVIII. Dintre acestea, menționăm în chip deosebit fragmentele tâmplii bisericii Mănăstirii Doamnei, ctitorită în 1658 de Doamna Safta, soția Domnitorului Gheorghe Ștefan al Moldovei, în cătunul Moglănești al orașului Toplița, lucrare din anul 1747 a reputatului meșter zugrav de biserici și icoane Andrei din Șunfalău

(sat Cornești, comuna Adămuș, județul Mureș). Tot el este autorul icoanelor împărătești expuse, provenind de la aceeași mănăstire. Icoane pe lemn de o valoare asemănătoare provin de la bisericile anterioare din Toplița și Stănceni. Acestea se impun atât prin acuratețea execuției, cât și prin aureolele și ramele amplu pictate și sculptate. Unele dintre icoanele expuse au fost pictate de un alt vestit meșter transilvănean, Pavel Dumbrăvean.

Icoanele pe lemn din secolul XVIII



Icoană pe sticlă „Maica Domnului cu Pruncul”, parohia Gălăuțaș, județul Harghita, secolul al XVIII-lea

și din primele decenii ale secolului următor sunt legate în mod direct de arta iconografică ortodoxă din centrul Transilvaniei, lucrări similare fiind frecvente în bisericile ortodoxe din satele de pe Mureș și Târnave.

În expoziția permanentă a muzeului sunt prezentate fragmente ale vechii catapetezme a bisericii de lemn a Mănăstirii „Sf. Prooroc Ilie”, într-o încercare de reconstituire. Tâmpla, ca de altfel

întreaga biserică, a fost pictată în anul 1847 de meșterul Gligorie din Târgul Pietrii (Piatra Neamț). Se remarcă în chip deosebit icoana împărătească „Iisus Arhiereu și Împărat” flancat de apostoli, icoana „Sfânta Treime”, icoana „Maica Domnului cu Pruncul” înconjurată de prooroci, precum și temele iconografice rare pentru pictura de șevalet, ca „Lupta dintre Nestor și Lie”, Maica Domnului pe rug, „Când au mers greu (pe mare) Sf. Nicolae”, „Duminica Orbului”, „Ducerea sufletului celui Drept”, „Izvorul Maicii Domnului” etc.

Muzeul deține o valoroasă colecție de icoane pe sticlă, din care sunt expuse câteva icoane reprezentative pentru sfârșitul veacului XVIII și începutul secolului următor. Ne referim în special la icoana „Maica Domnului cu Pruncul”, provenind de la biserică din Gălăușas care poate fi atribuită marelui iconar Popa Sandu din Iernuțeni. Printre valorile deosebite, semnalăm icoana „Învierăa lui Iisus”, ce provine din biserică de la Porumbenii Mari, unde comunitatea românească a fost maghiarizată în ultimii 50 de ani. Din a doua jumătate a secolului XIX se remarcă icoanele pe sticlă reprezentând pe Sf. Ilie, precum și icoana „Arhanghelii Mihail și Gavril”.

În expoziția muzeului se află un obiect puțin obișnuit: o scândură lucrată din bardă, ce fusese fixată inițial pe spatele tâmplii bisericii Mănăstirii Doamnei, pe care se află scris cu cărbune textul: „să se știe când au căzut uniația din Ardeal, 1762”, evocând rezistența călugărilor și a românilor ortodocși din Transilvania, în vremea mișcării Sfântului Sofronie din Cioara (1759—1762), pentru apărarea legii străbune în fața ofensivei catolice dirijată de Curtea Imperială din Viena.

Expoziția muzeului prezintă un mare număr de cărți religioase ortodoxe, unele dintre ele fiind unicate sau rarități naționale. Ne referim, în special, la fragmentele din „Psaltirea tipărită la Mileșovo” (Serbia) în anul 1544 și la manuscrisul „Cazaniei lui Varlaam”, caligrafiat de „erei Mihail” la finele secolului XVII, ambele păstrate timp de secole în biserică din Imper.



Icoană pe lemn „Isus Învățătorul”, mijlocul secolului al XVIII-lea

Colecția de carte rară cuprinde numeroase titluri tipărite în secolele XVII—XIX în toate centrele tipografice românești tradiționale: București, Buzău, Râmnic, Blaj, Buda, Iași, Mănăstirea Neamț etc. Dintre cărțile mai deosebite semnalăm: *Evangelhie*, București, 1782, *Apostol*, Buzău, 1704, *Triod*, București, 1721, *Penticostarion*, Râmnic, 1749 (de la Porumbenii Mari), *Ceaslov*, Iași, 1758 (din Săcel), *Liturghier*, Blaj, 1755 (din Gheorghieni), *Petru Maior*, *Prediche*, Buda, 1811 (din Porumbenii Mari), *Psaltire*, 1843 și *Pidolion*, 1844, ultimele două fiind tipărite la Mănăstirea Neamț.

Cărțile aflate în expunerea muzeului demonstrează elocvent că românii din actualele județe Covasna și Harghita au avut permanente legături cu românii pravoslavnici de pretutindeni, în tot cursul Evului Mediu. Valoarea acestor cărți este amplificată de diversele însemnări marginale, în care sunt consemnate evenimente din viața comunităților românești din zonă.

În muzeu sunt prezentate o serie de obiecte liturgice din metal prețios sau comun, limitându-ne să semnalăm potirul și discul bisericii Mănăstirii Doamnei (secolul XVIII), cruci sculptate în lemn și ferestre în metal, sfeșnice, candelă de alamă și de argint de la mijlocul secolului XIX, aghiazmatul de argint dăruit de episcopul Conon Donici, *Evangelia* ferecată în argint și dăruită Mănăstirii „Sf. Prooroc Ilie” de Asociația Cultul Eroi Neamului, în anul 1928, la fondarea lăcașului. Exemplificăm colecția și prin icoana „Sf. Prooroc Ilie,” din secolul XVIII, ferecată în argint.

Muzeul omagiază în chip deosebit memoria ctitorului, dr. Elie Mircă Cristea, diacon (1900), monah (1902), eromonah (1903), arhieru (1910), episcop al Caransebeșului (1910), Mitropolit primat al României (1920), primul Patriarh al Bisericii Ortodoxe Române (1925), membru în Consiliul de Regență (1926), care prin toată activitatea sa și-a dobândit un loc bine meritat printre Marii Oameni ai Neamului. Dintre numeroasele obiecte personale ce i-au aparținut, semnalăm portretele părinților săi, George și Domnica, tabloul cu casa părintească, un

veșmânt de arhieru, paftaua Patriarhului, pe care sunt gravate datele importante de slujire a Altarului și Patriei, diverse medalii de bronz și argint care-l omagiază pe Patriarh, copia dizertației de licență — primul studiu în istoria literaturii consacrat vieții și operei lui Mihai Eminescu (1895), precum și icoana „Sfânta Treime”, pe spatele căreia se află semnăturile marilor ierarhi ai Ortodoxiei, care au participat la instalarea sa ca Patriarh.

Prin valorile sale și prin semnificația exponatelor, Muzeul Mănăstirii „Sf. Prooroc Ilie” din Toplița se constituie într-un omagiu adus atât înaintașilor care au viețuit în mănăstire, cât și tuturor românilor din spațiul harghitean, care timp de veacuri și-au păstrat credința strămoșească și ființa națională, cu toate cumplitele furtuni ce s-au abatut asupra lor.

Inaugurarea oficială a muzeului a fost făcută pe data de 30 mai 1995, într-un cadru festiv deosebit, în prezența Prea Sfințitului Ioan Selejan, Episcopul Covasnei și Harghitei, și a unui mare număr de credincioși și invitați din partea autorităților centrale și locale.

TÂRGURI ȘI GALERII DE ARTĂ POPULARĂ — MODALITĂȚI SPECIFICE PENTRU STIMULAREA PRODUCȚIEI ȘI COMERCIALIZĂRI DE CĂTRE MUZEELE ETNOGRAFICE A CREAȚIEI POPULARE

IOANA LUCA, CRISTINA UNGUREAN

CONSERVAREA MUZEISTICĂ
Ca obiectului de artă populară este necesară nu pentru a înfățișa obiectul ca un dat ontologic oarecare, fără personalitate, ci pentru că posedă calități funcționale și estetice, pe care le valorizează ca atare pe această cale. Ceea ce justifică și face necesară conservarea fizică, obiectivă, este conservarea subiectivă, valorizatoare, „cheia de boltă”, „fermentul” care imprimă muzeului, în afara funcției de depozitar al tezaurului culturii noastre populare, un caracter viu, modern, transformându-l într-un edificiu polidimensional, activ, într-un sistem deschis, adaptabil tuturor exigențelor societății de la sfârșitul mileniului.

În condițiile dispariției treptate, dar sigure, a mecanismelor interioare care au reglat, timp de secole, exclusiv potrivit nevoilor și gustului artistic propriu fiecărei comunități sătești, perpetuarea creației populare s-a înscris pe o traiectorie descendentă. În acest context, programele inițiate de Muzeul Civilizației Populare Tradiționale „ASTRA”, Sibiu, și anume repertorierea computerizată, la scară națională, a creatorilor populari și salvarea satelor de meșteșugari din România, completează organic proiectele de recuperare, consolidare și valorificare a tradițiilor meșteșugului artistic, menite să susțină importanța istorică și culturală a civilizației populare românești în context european.

Modalitatea cea mai eficientă de atragere a publicului în manifestările culturale și de a valorifica valorosul sit cultural pe care îl constituie adevăratul sat-sinteză din Dumbrava Sibului — reprezentativ pentru procesele de muncă din civilizația populară tradițională — este aceea de a organiza în propria incintă târgurile creatorilor populari. Aceste manifestări, găzduite anual în două etape distincte, destinate pentru două categorii de vârstă: adulți și copii, își propun să aducă în fața examenului public disponibilitățile meșteșugărești păstrate — în actu — și — în vivo — în numeroasele sate ale țării noastre, specializate în practicarea meșteșugurilor artistice tradiționale.

În cadrul târgurilor actul creației este surprins în geneza sa cea mai intimă, integrat în viața reală, în dimensiunea cotidiană prin așezarea meșterilor țărani în chiar „bătătura”, gospodăria, atelierul sau monumentul aduse din aceeași așezare sau zonă etnografică, prin alternarea secvențelor de creație — demonstrații practice, cu cele ale târgului propriu-zis, cu naturalul cântecului și dansului — spectacol folcloric, șezătorilor ad-hoc și horă, cu fireasca regăsire și practicare a ritualului religios — slujba la biserică.

Această transmutare a planurilor de desfășurare (gândită ca o corecție a spectacolarului, care ar putea stânjeni creatorul sau ar da vizitatorului senzația de artificial sau de fast) este facilitată

de complexitatea patrimoniului muzeal. Astfel:

— deschiderea târgului prilejuiește o etalare spectaculoasă a costumului popular care păstrează specificul etnografic al satelor de origine a meșterilor (festivitatea se desfășoară pe scena în aer liber din vecinătatea lacului, având un amfiteatru cu o capacitate de 1 200 de locuri, punând în valoare, încă o dată, inegalabilul cadru natural al Dumbravei, cu imaginea morilor oglindite în apa lacului și proiectate pe fundalul munților)

— demonstrațiile practice au ca arie de desfășurare întregul muzeu, urmărindu-se plasarea fiecărui creator în monumentul provenit din zona de origine, tabloul etnografic fiind, de multe ori, complet: port, meșteșug, gospodărie, unelte, mijloace de transport etc.;

— masa de sărbătoare are loc la cârciuma strămutată în muzeu din satul Bătrâni, județul Prahova;

— slujba religioasă cu care începe, după datină, manifestarea prin participarea tuturor meșterilor populari și a unui numeros public sibian format din vizitatorii zilei, este oficiată la biserica de lemn din Bezded, județul Sălaj;

— hora satului, deschisă deopotrivă tuturor celor ce vor să participe, se încinge la „șopronul” de joc, adus din Botiza, județul Maramureș.

Consecințele acestui act cultural de unică complexitate, care vizează dimensiunea actuală a creației artistice populare românești, aceea de artă implicată, are și alte conotații decât cele tradiționale, exterioare societății urbane, moderne, plasând fenomenul într-o poziție nouă, activă impusă de tonusul civilizației contemporane și stabilind un impact decisiv cu fenomenul turismului național și internațional.

Efectele directe asupra publicului justifică această afirmație. În fața demonstrațiilor creatorilor populari, copiii descifrează primele noțiuni ale unui gen de artă cu care nu sunt familiarizați — un preambul al proiectului de introducere a orelor de etnografie în programa școlară a ciclului primar și gimnazial. Curiozitatea lor este incitată și de surprinderea



Târg de oale pentru „Moșii de iarnă”, Rădăuți, 1934

dialogului dintre generații, de exemplul personal al copiilor ucenici. O mare parte a publicului adult descoperă, cu nostalgie, atmosfera unei vieți de mult uitată, trăită direct sau indirect, dar păstrând savoarea unei societăți patriarhale, în care esteticul și artisticul trăiau într-o armonie perfectă cu utilul și lucrativul.

Starea de emulație, pe care târgurile o creează artiștilor-săteni, nevoia acută ca spațiu individual, cu tot ce îl alcătuiește, să-i fie admirat, se răsfrânge asupra calității producțiilor lor, gustul publicului fiind determinanta actuală a raportului cerere-ofertă.

Nu este de loc întâmplător că impresiile formate în timpul târgului de către specialiștii străini care au asistat pe toată durata lui la această manifestare au fost determinante în stabilirea unor relații externe cu instituții muzicale similare din Europa, decise să popularizeze valorile satului românesc, sub această formă, a târgurilor. Astfel, în perioada

13—26 iulie 1993, 30 dintre cei mai valoroși creatori populari au fost admirați de publicul francez din Ouroux en Morvan (Valea Loarei). În anul 1994, festivitatea oficială de semnare a acordului de parteneriat dintre Muzeul Civilizației Populare Tradiționale „ASTRA” Sibiu și Muzeul Hessenpark din Germania (prima relație de acest gen din România) a prilejuit întâlnirea — în zilele 17, 18 și 19 iunie 1994 — a unui grup de creatori populari, dansatori și instrumentiști însoțiți de reprezentanți oficiali ai muzeului sibian și ai Ministerului Culturii, cu publicul german din landul Hessen, în cadrul unor „Zile ale culturii populare românești”. La sfârșitul anului 1994, dl Rudiger Vossen, șeful secției etnologice a Muzeului din Hamburg, care a fost copleșit de imaginea târgului sibian, a adresat, în numele instituției pe care o conduce, o generoasă invitație unui număr de 10 creatori populari: aceea de a participa două săptămâni, în luna decembrie, la „Târgul de Crăciun”, organizat la Hamburg, deschis meșteșugarilor din toată Europa. Mesajul exprimat de creatorii înșiși se dovedește a fi o strălucită ambasadă culturală.

Transformarea muzeelor etnografice în centre culturale active, dinamizarea rolului lor în contextul dialogului internațional contemporan, presupune valorificarea permanentă și susținută a tuturor posibilităților de cooperare internațională prin promovarea culturii tradiționale a satului românesc pe toate meridianele lumii, proces având ca efect relansarea meșteșugurilor de artă populară în întreaga țară.

Constatarea repetată că la târgurile adulților, aceștia scot la rampă copiii și nepoții în ipostaza activă de virtuoși continuatori ai meșteșugurilor tradiționale din satele de origine, a fost ideea care a stat la baza organizării, începând din 1992, a „Târgului copiilor meșteșugari din România”. Organizat după modelul târgului adulților, acțiunea introduce, din motive care țin de stimularea perfecționării măiestriei artistice și tehnice, concursul pe genuri de creație prin probe

practice și decernarea unor premii clasificatorii.

„Scoaterea în lume” a meșterilor și a creațiilor lor, obiectiv principal al muzeului din Dumbrava Sibiului pe linia continuității tradițiilor meșteșugărești în satele care au conservat, în mod miraculos, până astăzi fenomenul, se realizează permanent prin „GALERIILE DE ARTĂ POPULARĂ” Sibiu. Inaugurate cu succes la sfârșitul lunii august 1991, acestea depășesc statutul unui simplu magazin, prin prezentarea obiectelor într-o expoziție cu vânzare, organizată într-un cadru sugerând funcțional și decorativ secvențe ale unor interioare de locuință țărănească românească și săsească din Transilvania. Organizarea interiorului casei țărănești are, pe lângă funcția ergonomică și economică, un pronunțat caracter artistic, statornicit de o tradiție transmisă de-a lungul generațiilor. Regula de bază, de utilizare riguroasă a spațiului, nu înlătură impresia de echilibru, de bogăție ornamentală și bun gust, ansamblul locuinței fiind determinat atât de funcționalitatea fiecărei piese, cât și de criterii estetice. GALERIILE DE ARTĂ POPULARĂ reprezintă o soluție modernă și generoasă care facilitează accesul publicului la cunoașterea „de visu” a locului și funcției împlinite de valorile creației artistice populare, constituind un factor util, eficient, binevenit al potențialului cultural-turistic al Sibiului.

Friza icoanelor pe sticlă și lemn ce împodobește „casa mare” sau „casa din față”, blidarele și cuierele pictate încărcate cu oale, ulcioare, blide din bucătăria săsească alături de soba de cahle cu tot inventarul de vase de ceramică, patul și ruda cu țesături, straie și covoare multicolore, respectiv cu „șterguri”, ii, marame, sarici și sumane, obiecte sculptate în lemn, lingurarul plin de linguri și căuce și, în sfârșit, manechinele în port popular, toate dimpreună reușesc să reconstituie adevăratul univers mirific al locuinței tradiționale din satele României, prilejuind nu doar bucuria achiziționării unor felurite suveniruri — produse autentice de artă populară, ci și emoția intrării în universul

cultural al satului românesc, leagănul unei culturi milenare. Imaginea generală este de armonie și prospețime, sintetism al formelor, geometrism și cromatică rafinată, care conduc la o înaltă expresivitate artistică.

Migrația masivă de la sat la oraș a generat un proces complex care a condus, în ultimă instanță, la degradarea valorilor tradiționale și a percepției lor. Astfel se ajunge la renunțarea la un mod de viață și implicit la tot inventarul de valori care îl reprezintă sau la adaptarea acestuia la condițiile de trai citadin, fenomene care nu au rezultate prea atrăgătoare.

În ultimul timp se observă o adaptare a creatorilor (din motive pecuniare) spre unele gusturi îndoielnice, iar nivelul estetic de apreciere a publicului scade, datorită acestor subproducții ce frizează kitsch-ul. Noi nu suntem adepții „înghețării” artei populare în tipare rigide, dar acceptăm ideea instituirii unui filtru autorizat și competent care să elibereze produsele contemporane de balastul kitsch-ului nu prin impunerea forțată a unor structuri fixe, ci prin educarea gustului publicului și prin sugerarea respectului în spiritul tradiției. Iată de ce considerăm întru totul justificată, chiar recomandată, încercarea noastră de readucere la lumină a artei populare românești caracterizată prin simțul măsurii, rigoare, robustețe, vitalitate, attribute ce îi conferă note de clasicism.

În ajutorul ideii de păstrare și reînnoștare a principalelor domenii ale creației artistice populare din România, au avut loc la GALERIILE DE ARTĂ POPULARĂ prezentări, pe o perioadă de câteva zile, a unor meșteșugari, cu uneltele specifice, a modului de lucru a diferitelor produse: aducerea unui război de țesut și a unei țesătoare care a demonstrat dibăcia într-unul dintre cele mai vechi meșteșuguri; două încondeietoare de ouă din Bucovina au arătat tot procesul de lucru măiastru și migălos al „inchistririi” ouălor; două eleve ale Liceului Pedagogic din Deva, virtuoză creatoare de valori, în spiritul artei populare autentice, și-au demonstrat talentul în vâzul publicului, în arta încrustării lemnului, osului și cornului. Aceste experiențe reprezintă o încercare spre a trezi interesul, sau măcar curiozitatea, tinerilor în legătură cu adevăratele valori ale satului românesc.

Conservarea, păstrarea și punerea în valoare a tot ceea ce reprezintă spiritualitatea poporului român este o datorie pe care ne-o asumăm și la îndeplinirea căreia târgurile și galeriile de artă populară, prin funcțiile lor multiple, își aduc contribuția pentru ca, așa cum preciza Giulio Carlo Argan, în interviul apărut în „România Literară” din 9 ianuarie 1969: *„România, care după câte am putut vedea, are cea mai însemnată artă populară din lume, este o țară ce poate juca un rol de primă importanță în evoluția artei de mâine”*.

RESTAURAREA DRAPELULUI CE A APARTINUT BRICULUI „MIRCEA”

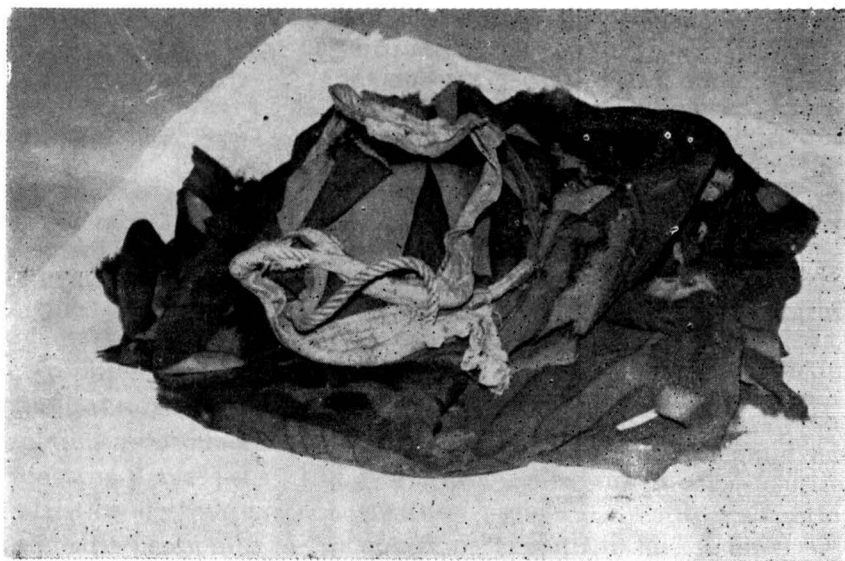
FLORICA VÂRJOGHIE, FLORICA STOICA

Piesa „Drapel de marină” care datează din anii 1920—1922 a aparținut bricului „Mircea”. Cu acest drapel a fost învelită caseta cu inima Reginei Maria depusă la 23 iulie 1938, în capela „Stella Maris” din Balcic. După cedarea Cadrilaterului la 7 septembrie 1940, a fost luat și depus în capela alăturată Cetății Bran, iar în august 1968, a fost scos din capelă și păstrat în depozitul Muzeului Cetății Bran până în martie 1971 când a fost transferat în depozitul Muzeului Național de Istorie a României. Transbordarea casetei cu inima Reginei Maria învelită în acest drapel a fost făcută de generalul Mihail.

Această piesă cu valoare istoric-documentară a intrat în laboratorul de restau-

rare textile sub forma unei grămăjoare de fragmente textile cu formă neidentificată la prima vedere, cu un grad mare de fragilizare și uscăciune care s-a datorat și schimbării bruște a mediului. Timp de 3 ani piesa a suferit o degradare continuă. Prima măsură luată a constat în introducerea piesei într-un recipient închis acoperit cu un material absorbant îmbibat cu apă distilată și pulverizat periodic cu o soluție de timol 2% timp de 2 săptămâni la o temperatură de 16°C.

Rezultatul a fost bun dând posibilitatea manevrării drapelului. Acesta a fost întins cu multă grijă pe o suprafață netedă de sticlă reconstituind și forma inițială. Drapelul a fost confecționat



Drapelul ce a aparținut bricului „Mircea”, înainte de restaurare



Drapelul ce a aparținut
bricului „Mircea”, după
restaurare

la origine din țesătură de lână realizată manual, de culoare roșu-vișiniu având imprimată central, stema României, iar pe cele 4 laturi o bordură tot imprimată cu triunghiuri în culorile tricolorului: roșu, galben și albastru.

Datorită mediului umed în care piesa a fost păstrată, culorile au migrat (în special culoarea roșie) modificând aspectul estetic al drapelului, împreună cu zonele cutate și șifonate. Migrarea coloranților a fost oprită printr-o tamponare ușoară cu soluție de acid acetic 5% în apă distilată, urmând o curățire locală cu o soluție de înmuiere (alcool etilic, apă distilată și glicerină) și uscare controlată având în vedere comportarea țesăturii din lână cu tendința de deformare în timpul uscării. Întinderea piesei a fost totuși greu realizată având în vedere gradul de fragilizare a firelor de lână din țesătură chiar dacă au rămas ușoare cutări.

Piesa a fost reconstituită în totalitate, având dimensiunile 1,50 × 1,50 m.

După reconstituire drapelul a fost consolidat prin coasere între 2 straturi de tul transparent vopsit în culoarea fondului. Părțile lipsă din triunghi au fost reintregite cu 2 și 3 straturi de tul, dând un aspect unitar piesei.

Dintre toate drapelele care au fost restaurate, acesta este singurul tip de steag întâlnit la noi, arborat pe vapoarele românești, dar care a avut și un rol istoric deoarece cu el a fost învelită inima reginei Maria înmormântată la Balcic. Din această cauză piesa a fost ținută mulți ani deoparte, deși valoarea ei istorică și documentară este incontestabilă.

Prin restaurare, piesa a fost salvată și redată patrimoniului, fiind expusă în sălile Muzeului Național de Istorie a României.

TEHNICI DE CONSOLIDARE LA LUCRĂRILE CU SUPORT PAPETAR UTILIZATE ÎN LABORATORUL DE RESTAURARE IAȘI

ELENA PANAIT-PÎRĂU

Din cele mai vechi timpuri, modalitatea de teaurizare a diferitelor date și mărturii privind evenimente istorice o constituie, printre altele, dovezile scrise, cele tipărite: documente, hărți, cărți, ziare, afișe etc.

S-a dovedit prin multiple exemple că păstrarea în bune condițiuni a acestor izvoare are importanță deosebită pentru diferite domenii ale științei.

Se constată zilnic în lume că documentele sunt supuse degradării, a cărei cauzalitate este multiplă, concretizată în degradări lente, determinate de factori fizici, chimici, biologici și sociali, sau degradării violente, precum focul, apa, arsurile, procesele chimice.

Laboratoarele de restaurare, prin specialiștii lor, au un rol de seamă în procesul de a stopa sau de a înlătura aceste avarii.

De la constituirea lui, laboratorul de specialitate din Iași și-a propus căutarea și însușirea unor tehnici care să conducă la restaurarea științifică a cazurilor care au ajuns în lucru, urmărindu-se, în același timp, obținerea unui randament crescut.

În intervenția de față ne-am propus să prezentăm câteva din tehnicile de consolidare a colecțiilor cu suport papetar utilizate în laboratorul ieșean, grupate pe categorii de colecții, mai precis variante ale tehnicilor practicate.

Pornind de la tehnica completării „la dublu” a cărților și documentelor, vom prezenta o variantă a acesteia folosindu-se în locul bisturiului, acul pentru îndepărtarea surplusului de hârtie compromisă.

A. 1. — Metoda de lucru: Pe filele completate cu hârtie japoneză, în zonele lipsă, se trasează, cu ajutorul unui dispozitiv având în vârf un ac, conturul zonei lipsă cu o margine mai mare de 1—2 mm de jur-împrejurul porțiunii acoperite. Se îndepărtează apoi, cu ajutorul fălțuitorului, surplusul de hârtie japoneză. Se pensează cu C.M.C. locul intervenției și apoi lucrarea, intercalată între hârtie siliconică și hârtia de filtru, se introduce la presă. Se face aceeași intervenție și pe partea cealaltă a foi. Aspectul restaurării este plăcut, randamentul muncii este mult crescut. Metoda se aplică și de persoanele alergice la puful de hârtie obținut în urma utilizării bisturiului. Ea presupune o foarte mare îndemânare, pricepere, suprasolicitarea ochiului pentru a nu se străpunge originalul.

A. 2. — O variantă a tehnicii turnării de pastă manuală este acela a lui L. Ritterpurch, care constă în următoarele: se prepară mai înainte o pastă din hârtie japoneză defibrată, și anume vâl de hârtie japoneză și o soluție de 5% C.M.C.

Metoda de lucru: Pe un cristal acoperit cu hârtie pergamentoasă sau siliconică se așază vâl de hârtie japoneză, apoi fila de carte sau documentul ce urmează să fie consolidat. Cu o pastă preparată deja se umplu orificiile din hârtie produse de insecte. Deasupra se aplică vâl de hârtie japoneză. Se nivelează cu fălțuitorul și pe ud se îndepărtează surplusul de vâl de hârtie japoneză. Se introduce lucrarea la presă, protejată de

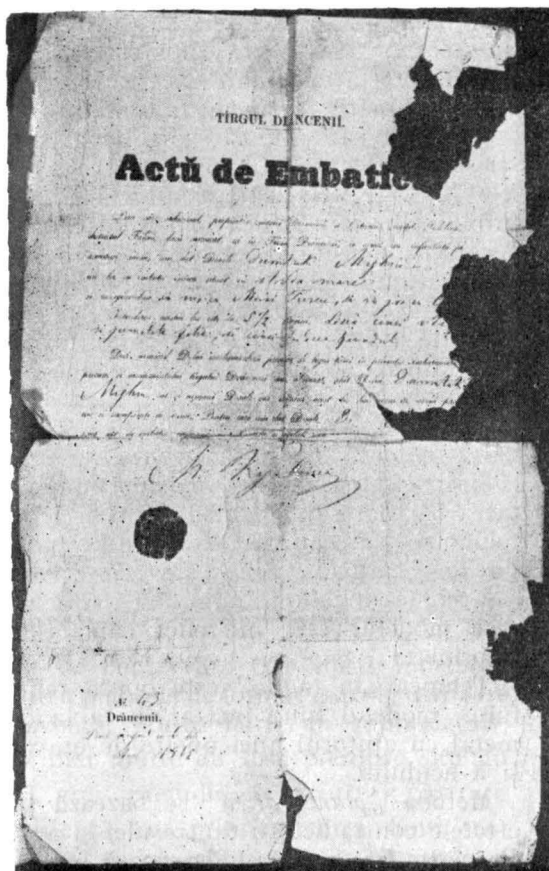


Fig. 1. Act de Embatie emis în Târgul Drănceni, în 1865, cu semnătura lui Mihail Kogălniceanu, înaintea restaurării

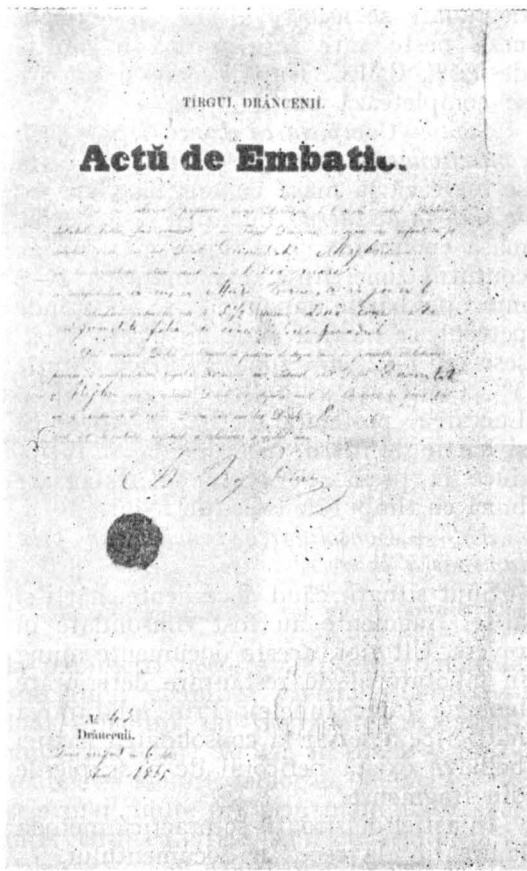


Fig. 2. Actul de Embatie din 1865 după efectuarea restaurării.

hârtie siliconică și hârtie de filtru. Restaurarea este rezistentă și cu aspect frumos. Se aplică la cărțile și documentele cu deteriorări biologice datorate acțiunii insectelor.

A. 3. — În prezent, în laboratorul din Iași se experimentează o altă variantă a turnării de pastă manuală cu ajutorul linguriței. Pentru aceasta se folosește pasta de celuloză (sulfat, sulfit), care se defibreză cu mixerul în apă până se obține o suspensie de fibre de consistența laptelui bătut.

Metoda de lucru: Se pregătește un sandwich format din sticlă, deasupra păsă, sită din plastic și fila ce urmează să fie restaurată. Cu lingurița se ia din suspensia pregătită din fibre și se așază peste zonele lipsă. Se pune până se umple

golurile. Foaia rămasă pe sită se șterge cu hârtie de filtru pe ambele părți eliminându-se apoi și surplusul de pastă și, în final, lucrarea se introduce la presă. Randamentul este sporit, restaurarea obținută este frumoasă și rapidă. Metoda este un experiment, urmând să se definească tipul de pastă folosit și concentrația suspensiei. Se aplică la cărțile tipărite și la documentele cu cerneală rezistentă la apă.

A. 4. — Cărțile și documentele degradate biologic prin acțiunea microorganismelor (fungi) sau chimic prin creșterea acidității, al căror suport papetar este fragilizat, se consolidează cu ajutorul vâlului de hârtie japoneză.

Metoda de lucru: Pe masa de lucru (cristal sau melamină) se așază lucrarea ce trebuie restaurată. Deasupra zonei

degradate se așază vâl de hârtie japoneză peste care se pensează o soluție de 1,5% C.M.C. După uscare și presare se completează părțile lipsă.

A. 5. — *Completarea zonei lipsă prin confecționarea petecului.* Pentru aceasta se lucrează la masa cu lumină.

Metoda de lucru: Lucrarea se așază pe masa cu lumină și se trasează cu un ac conturul zonei lipsă, mai mare cu 1—2 mm, pe hârtie japoneză. Se desprinde petecul, se încarcă marginile, care depășesc cu 1—2 mm zona lipsă, cu soluție 3% C.M.C. și se aplică pe zona lipsă. Lucrarea, protejată de hârtie siliconică și hârtie de filtru, încă umedă, se introduce la presă. Se obține o restaurare bună cu timpul de execuție redus.

A. 6. — *Consolidarea zonei lipsă prin laminarea la rece.*

Sunt situații când documente, hărți și afișe, fragmente au fost consolidate în revers. Ulterior, aceste documente ajung în laboratorul de restaurare deteriorate biologic (atac fungic). Prin înlăturarea hârtiei ce a servit la consolidarea hârtiei bolnave există pericolul de a se pierde din fragmente.

În astfel de situații se practică metoda laminării „la rece” a documentului.

Metoda de lucru: Se prepară o soluție de 10% acetat de celuloză în acetona, cu care se pensulează fața documentului. Subiectul consolidat pe față poate fi supus unui tratament umed. Se tamponează cu apă distilată și, apoi cu ajutorul bisturiului, se înlătură hârtia bolnavă de pe spatele documentului, evitându-se posibilitatea de a se pierde vreun fragment. Se usucă liber și se presează; apoi se consolidează cu hârtie japoneză. Se înlătură pelicula de acetat de celuloză prin imersarea documentului în acetona. Lucrarea se usucă și se presează. Se aplică la lucrările apărute în multe fragmente sau cu hârtia fragilizată.

B. — O atenție deosebită s-a acordat restaurării hărților, pornind de la multipla semnificație a acestora. Poate mai mult ca în alte domenii, cartografia îmbină informația privind cadrul fizic cu realitățile economice, politice, cu redările artistice specifice timpului în care au fost executate.

Ne referim, de exemplu, la portulanele din secolele XII—XIV, din care aflăm știri despre țărmul Mării Negre și despre cursul Dunării, reținem informații importante pe care alte categorii de izvoare scrise nu le conțin. Chiar și pentru secolele XVI—XVIII hărțile aduc știri de prim ordin care indică mai întâi cadrul geografic, densitatea demografică, bogățiile naturale, monumentele istorice etc. Faptul acesta a determinat erudiți oameni de știință, printre care amintim pe N. Grămadă, N. Docan, D. Dimăncescu, M. Popescu-Spineni, C.C. Giurescu s.a., să studieze izvoarele cartografice, obținând în felul acesta contribuții de preț la îmbogățirea istoriei patriei. Majoritatea hărților sunt realizate prin aceleași tehnici în care au fost executate și gravurile. Cea mai veche este *xilogravura* sau tehnica reliefului, numită astfel deoarece modelul este în relief când este imprimat.

Tehnica „in taglio” este opusă reliefului, modelul fiind incizat în tabla de metal cu ajutorul unei unelte de gravat și a acidului.

Metoda „planografică” se bazează pe efectele contradictorii dintre ulei și apă. Pe piatra litografică se desenează o imagine cu creion gros și apoi piatra este umezită. Cerneala este respinsă de zonele umede, dar se fixează pe zonele grase, realizând imprimarea. Astfel se obțin litografiile.

Ultima tehnică, în mare, este aceea care folosește *Șablonul*, cunoscută sub numele de imprimare în mare cu cadru (sită de mătase).

În decursul istoriei păstrarea unei colecții de hărți a fost costisitoare necesitând timp, și, desigur, eforturi materiale. Hărțile, ca și gravurile, pot fi păstrate în casete, dar diferențele mari de format fac dificilă păstrarea lor în acest mod. Multe biblioteci utilizează dulapuri metalice, cu sertare puțin adânci. Hărțile individuale de format mic sunt păstrate în plicuri confecționate din hârtie neacidă, iar pentru cele cu utilizare frecventă, marile biblioteci ale lumii folosesc sistemul „încapsulării” acestora în folii de acetat de celuloză. Acest sis-

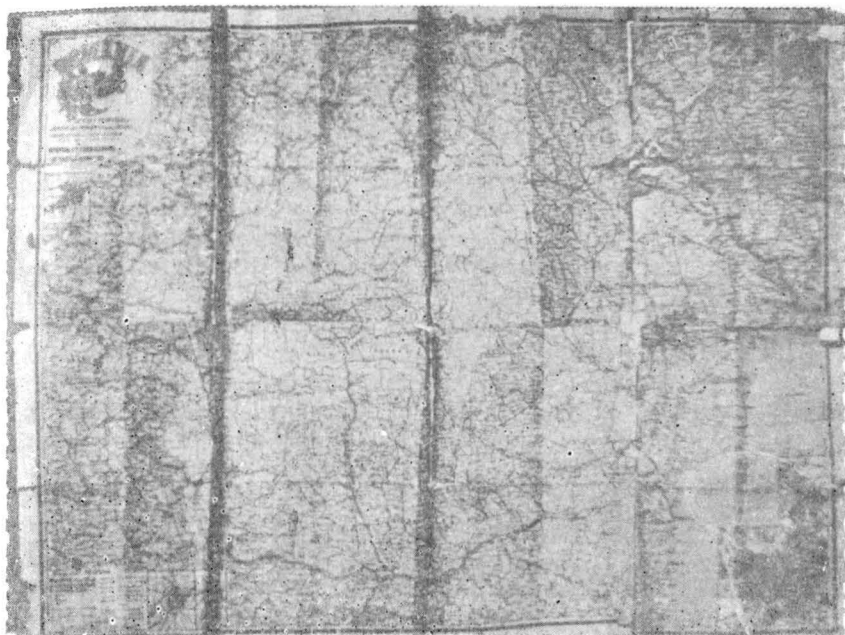


Fig. 3. Harta României din 1920 în stadiul ajungerii la Laboratorul de restaurare Iași

tem de conservare este ideal îndeosebi pentru planșele de format mare și utilizare frecventă. Multe hărți au supraviețuit, dar mai multe au fost pierdute sau au fost grav prejudiciate printr-o păstrare neglijentă sau prin aplicarea unui tratament de consolidare incorect.

Temperatura și umiditatea relativă

la parametri necorespunzători, radiațiile spectrului vizibil și invizibil, aerul poluat — factori de degradare fizico-chimică, bacteriile, fungii, insectele și rozătoarele — factori biologici, oamenii, de cele mai multe ori prin manipulări sau intervenții empirice, sunt cauzele principale care au provocat deteriorarea hărților.

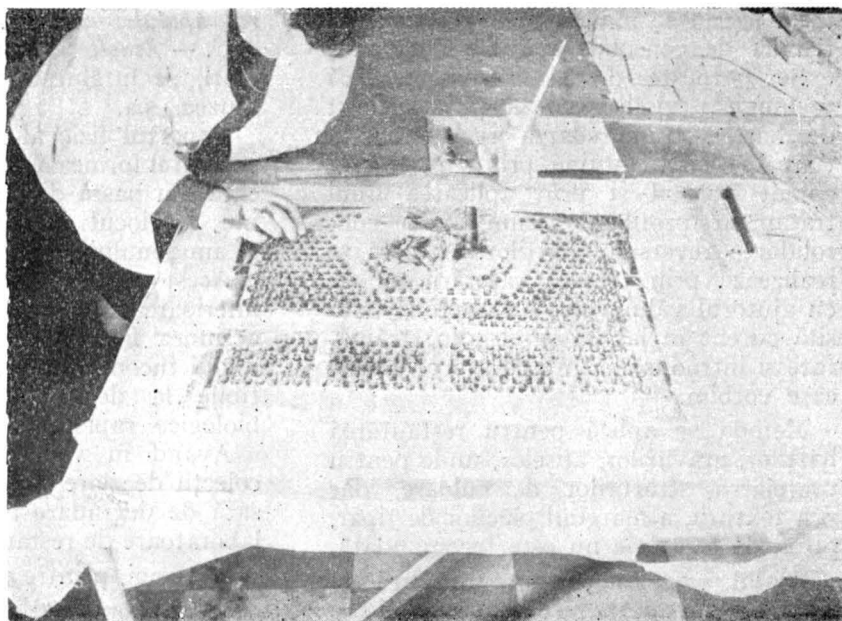


Fig. 4. Aspect de lucru în timpul aplicării tehnicii de cașerare umedă cu ajutorul vâului nylon.

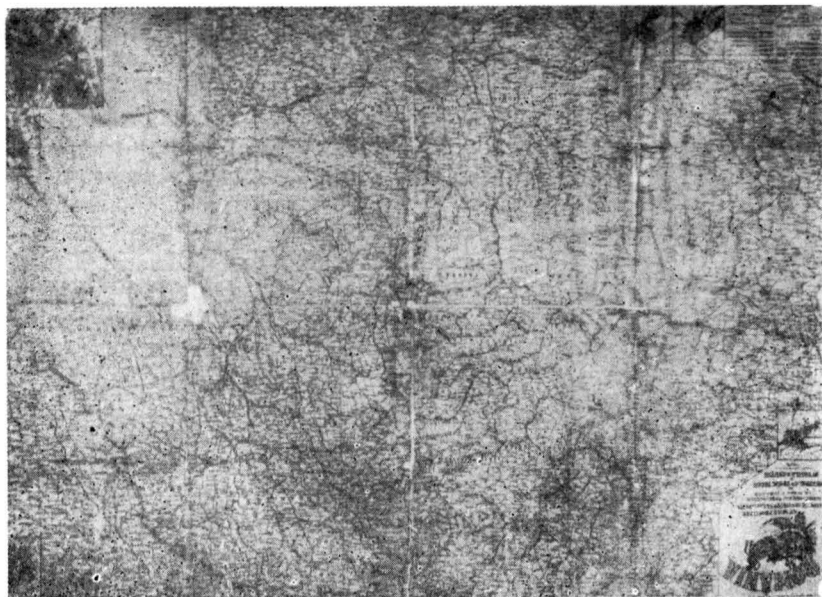


Fig. 5. Harta României din 1920 după aplicarea tehnicii de cașerare umedă cu folosirea vâului nylon

Atunci când nu s-au luat măsuri preventive sau când din ignoranță ori neglijență s-au aplicat incorect, hârtia, suportul fizic al hârtii se pot ondula, deforma, fragiliza, se înbrunesc cerne-lurile, iar tușurile încep să se exfolieze.

Paralel cu studierea izvoarelor carto-grafice s-a impus pe plan național și internațional necesitatea unor măsuri de restaurare și conservare moderne. Alături de tehnica clasică „la dublu”, în labora-torul ieșean se mai utilizează încă două tehnici de consolidare a hârtiilor.

Se pornește de la convingerea că prelungirea vieții unei hărți cu suport de hârtie, prin redarea rezistenței în timp, se poate obține printr-un micro-climat normal și prin aplicarea unui tratament profilactic, cum ar fi con-solidarea reversului hârtiilor. Aceasta se realizează prin tehnica cașerării umede cu ajutorul vâului naylon, metodă folo-sită curent în laboratoarele din străinătate și introdusă și în laboratorul despre care vorbim.

Metoda se aplică pentru restaurarea hârtiilor, gravurilor, afișelor, unde pentru protejarea straturilor de culoare, dar și a texturii, a marginii plăcilor de tipar, presa de legătorie nu este recomandată.

Voalul „naylon”, prin umezirea și fixarea cu un adeziv pe cristal, înlocuiește

rolul preseii de întindere și netezirea lucrărilor. Metoda se execută în timp standard, ordinea fazelor de lucru fiind strictă, și anume: dezinfectia, investiga-rea lucrării, dimensionarea, testarea culo-rilor la apă și metoda propriu-zisă de consolidare.

B.2. — Tot pentru consolidarea hârti-lor, în special a pieselor moderne cu fisuri marginale, se utilizează *tehnica de laminare cu acetat de celuloză, cu ajuto-rul spatulei electrice*.

C. — *Ziarele*, constituite în colecții mari, se întâlnesc în arhive, biblioteci muzee, ș.a.

Suportul fizic al mesajului din aceste colecții îl formează hârtia modernă, fabri-cată din pastă de lemn, alaun și colofoniu, în locul zdrențelor, gelatinei sau a amidonului de altădată.

Acest produs modern cu caracteristici inferioare este mult mai vulnerabil la acțiunea factorilor distructivi și ai me-diului înconjurător. Ziarele sunt suscep-tibile la degradări fizice, chimice și biologice rapide.

Având în vedere numărul mare de colecții de ziare precum și starea avan-sată de degradare a acestora, în marile laboratoare de restaurare de peste hotare și de la noi, printre care un loc de frunte ocupă Laboratorul de restaurare al Arhi-

velor Statului, se aplică metode mecanizate, cum ar fi laminarea și impregnarea, pentru a asigura salvarea lor de la îmbolnăviri fizice, chimice, biologice.

Principiul laminării și impregnării constă în consolidarea structurii materialelor supuse restaurării prin tratarea acestora cu diferiți polimeri în laminator.

În atenția Laboratorului zonal din Iași, în ultimul an, a stat aplicarea unei metode de restaurare a hârtiilor, ziarelor, afișelor din secolele XIX — XX necesitând o dotare minimă, dar cu obținerea unui randament mare în munca de restaurare. Prin literatura de specialitate se știe că astfel de categorii de obiecte se restaurează în marile laboratoare cu ajutorul spatulei electrice. Se aplică la restaurarea ziarelor care prezintă fisuri marginale.

Metoda de lucru: Materiale necesare: planșetă melaminată, spatulă electrică, transformator electric (abre 24 V-os, 20 W-os minifor paka és 24 V-ra transzformalo paka transzformator) folie de acetat de celuloză și vâl de hârtie japoneză.

Documentul curățat, neutralizat, con-

solidat prin reînclieiere cu C.M.C. se așază pe o planșă melaminată. Peste fisură sau zona lipsă se aplică vâl de hârtie japoneză și deasupra folie de acetat de celuloză. Cu spatula electrică, la temperatura de 80°, se merge pe conturul fisurii sau a zonei lipsă. Sub influența căldurii, folia de acetat de celuloză se topește prin stratul de vâl de hârtie japoneză până la obiect, realizându-se restaurarea acesteia în zonele degradate. Se realizează o restaurare rapidă, științifică și ireversibilă.

Am prezentat în cele de față câteva din tehnicile de consolidare folosite curent în laboratorul ieșan, unele fiind în curs de experiment.

BIBLIOGRAFIE

1. ARNE MOLLER-PEDERSEN — *Konservierung und Restaurierung von Karten und Zeichnungen in Landesarchiv für Seeland*, 1980
2. WACHTER OTTO — *Restaurierung und Erhaltung von Buchern, Archivalien und Graphiken*, Viena, 1975
3. „Probleme de patologie a cărții”, vol. 14, București 1979
4. Elena Panait-Pirău, *O metodă de consolidare a documentelor cu suport papetar*, în „Revista Muzeelor și Monumentelor” — Muzeu, nr. 3, 1981, pag. 32

RESTAURAREA UNUI INSTRUMENT MUZICAL ARHAIC DIN SECOLUL AL XVIII-lea

RADU TUNARU

Acest instrument muzical a apărut în Franța, în secolele IX — X, o dată cu invazia musulmanilor în Europa occidentală. Era cunoscut cu denumirea **CHIRONDA** sau **CHIRONDA — LIRA** și era dotat cu o manivelă (care înlocuia arcușul) și cu 3 până la 6 coarde. Acestea se montau paralel cu fața instrumentului: 1—2 coarde pe centru pentru melodie și 2—4 coarde pentru acompaniament; acordate în cvinte sau octave.

Instrumentul era bogat ornamentat cu incrustații cu fildeș, sifed sau pietre prețioase, avea gâtul scurt, la extremitatea căruia era atașat un cap zoomorf sau antropomorf fin sculptat. Claviatura cuprindea inițial 8 clape pentru 8 note muzicale, evoluând până la 23 de clape. La început, instrumentul impunea prezența a doi executanți, proporțiile fiind considerabile. Iconografia din evul mediu prezintă modele de lire așezate pe genunchii a doi instrumentiști, unul învârtind manivela, iar celălalt acționează claviatura. În timp, dimensiunile se reduc considerabil ajungându-se la modele care erau folosite de către un singur instrumentist.

Acest model de liră s-a menținut în practica muzicală până în secolul al XIX-lea, fiind prietena nedespărțită a cântecului și dansului în satele elvețiene, italiene și germane. Astăzi o mai întâlnim arareori în mediul rural în țări din Europa ca: Anglia, Franța, Polonia și Ungaria. În România, lira a pătruns prin Ardeal sub denumirea de **LĂUTĂ** și prin Moldova de nord sub numele de **LERLĂ**.

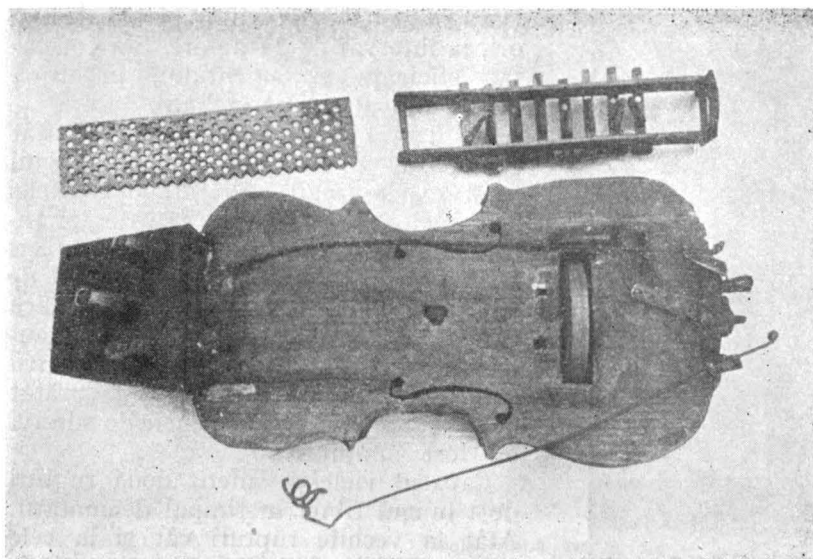
Iată câteva denumiri pentru acest model de liră: kolovratek (Polonia);

tekerölant (Ungaria); vielle d'amour, vielle à roue (Franța); zamfona, viola de rueda, cinfonia (Spania); fidula, lyra mendicorum (denumiri latine); vièle (termen medieval pt. fidula); cruth, hurdy-gurdy (Anglia); drehlaier, leier (Germania).

În cazul de față avem un instrument muzical arhaic din lemn de molid, tei și paltin care provine din localitatea Sulița — Moldova, județul Suceava. A fost confecționat în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea de către un cunoscut violonist, Tănase Cârnecki.

Viela este ornamentată cu incrustații reprezentând motivul solar (rozete) — motiv simbolic de largă circulație, precum și cu motivul crucii — simbol al creștinătății. Are forma unei viori de dimensiuni mai mari (57 × 24 × 11 cm), prezintă gâtul scurt și are trei strune (inițial din intestine de miel): una pentru melodie și două pentru acompaniament. Pe suprafața vielei se află o cutie pentru claviatură unde se găsesc 12 clape și este prevăzută cu un capac de protecție.

Viela are trei coarde din corn de cerb ornamentate cu motive identice întâlnite la obiecte din metal și ceramică din secolele II — III e.n. De cordare sunt prinse cele trei strune care traversează toată lungimea vielei, cea din mijloc prin cutia claviaturii, iar celelalte două prin stânga și dreapta acesteia. Gâtul vielei este format dintr-o cutie pentru cele trei chei de acordaj. În partea opusă gâtului se află o manivelă metalică cuplată la o roată din lemn situată în interiorul vielei care are rolul unui arcuș.



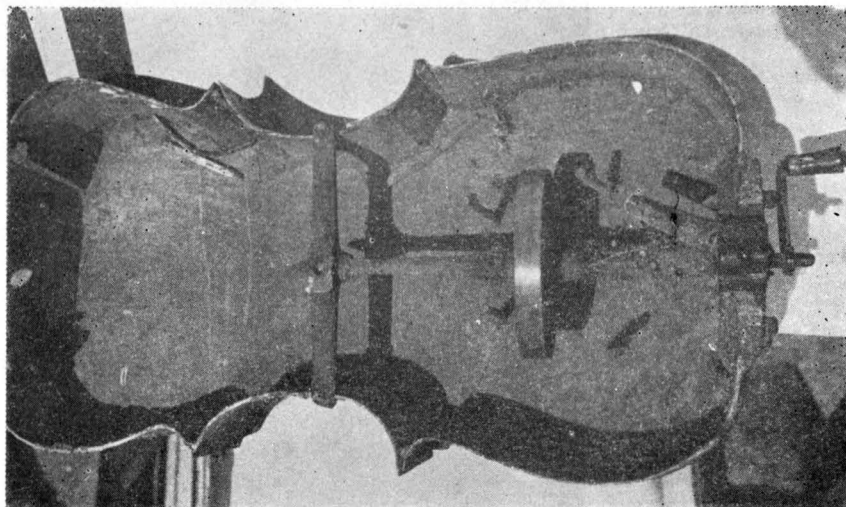
Obiectul înainte de restaurare

Instrumentul prezintă intervenții anterioare necorespunzătoare: încheieri defectuoase cu aracet, chituiuri cu aracet și clei animal. Lemnul din componența vielei era fragilizat, parțial foarte fragilizat și deshidratat. Întreg obiectul prezenta depuneri masive de murdărie ancrasată în combinație cu urme de verni. În urma încheierilor repetate aveam un surplus de adezivi și chiar chituiuri cu aceștia. O parte din lemnul vielei a scăzut, prin uscare, provocând deformări locale. Viela mai avea fracturi ale lemnului, fisuri, descleieri, depuneri

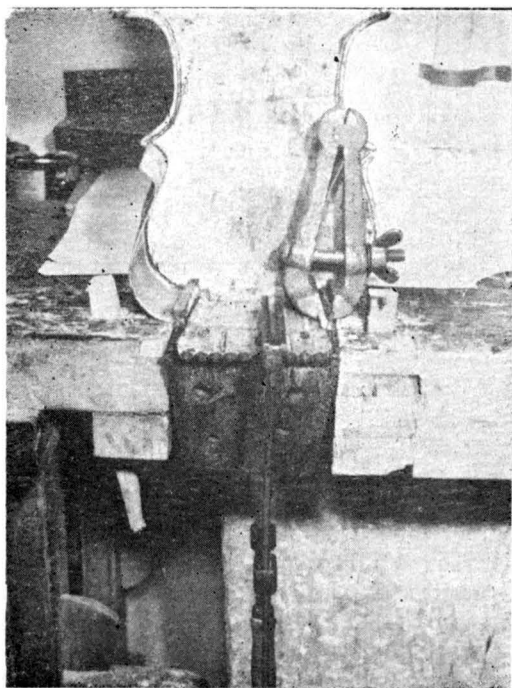
masive de praf (în interior), fixări în cuie ale unor elemente componente. Metalul din componența vielei era puternic oxidat, iar cornul era îmbătrânit și îngălbenit.

Datorită acestor degradări obiectul a necesitat ample operații de restaurare care au durat trei luni.

Prima operație a fost desprăfuirea întregului obiect, urmată de o demontare parțială: clape, strune, chei de acordaj; pentru a se putea efectua tratamentul chimic necesar stopării atacului xilofag. Acesta era de intensitate mică și făcea



Obiectul după demontare



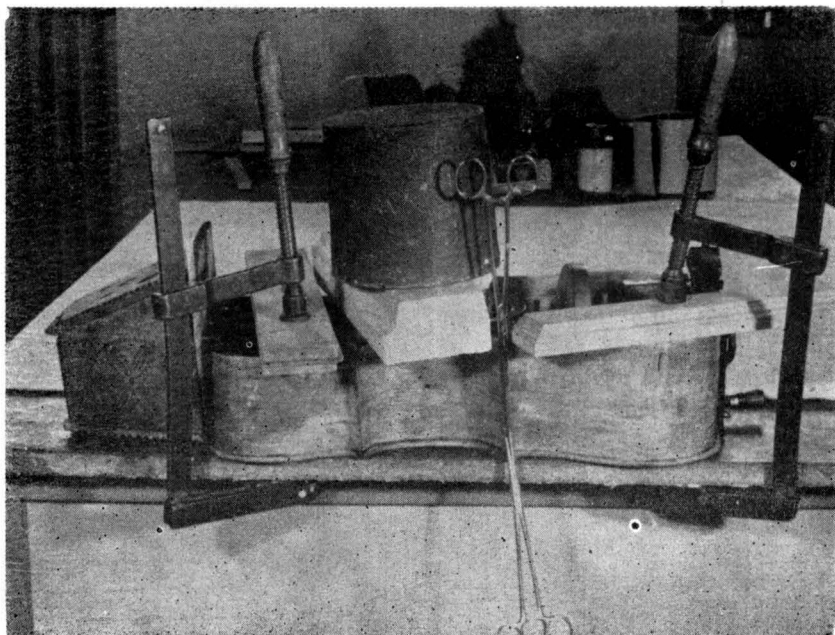
Obiectul în timpul restaurării

parte din ordinul Coleoptera, familia Anobiidae, specia *Anobium pertinax* și *Anobium punctatum*. Tratamentul chimic a constat în injectarea cu Xylamon

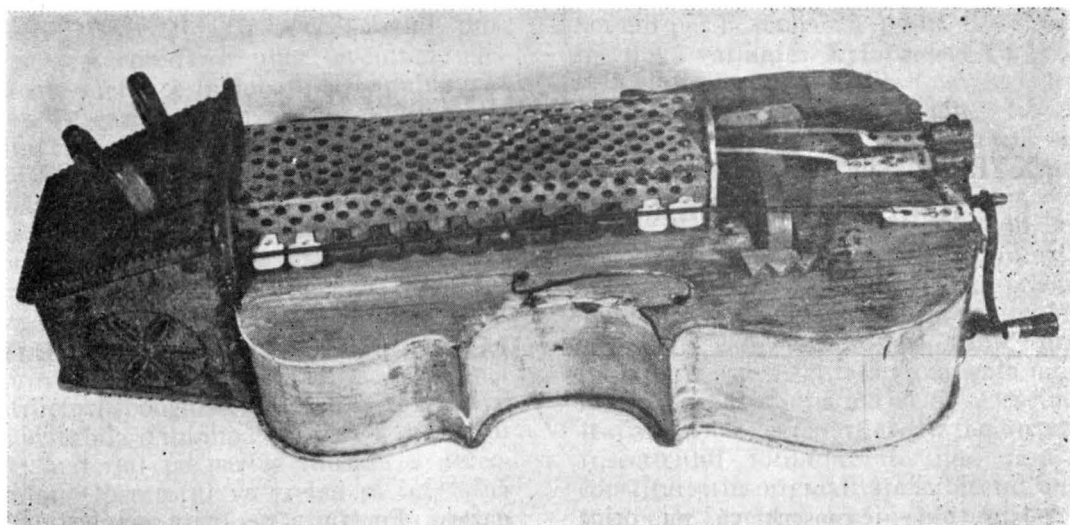
(fără întăritor), operație repetată de trei ori, la interval de 24 de ore. S-a constatat eficiența tratamentului, în urma căruia atacul a fost stopat.

S-a trecut la demontarea vielei, atât cât a fost posibil și necesar (obiectul fiind foarte fragil). În interiorul vielei s-au găsit coji de semințe (lăsate „amințire” de către unii vizitatori), depuneri masive de praf și murdărie, scurgeri de adezivi. S-a demontat manivela metalică care a fost predată sectorului de restaurare metal (d-lui Mihai Croitoru) pentru curățire. Interiorul vielei a fost curățat de praf și murdărie, iar urmele de adezivi au fost înlăturate.

Capacul vielei a suferit două rupturi de-a lungul fibrei în timpul demontării. Atât la vechile rupturi cât și la cele noi s-a intervenit, fiind necesară curățirea mecanică a adezivilor folosiți anterior, după care au fost înleiate cu clei animal în mod corespunzător. Același tratament s-a făcut și la părțile laterale (eclise), s-a înlăturat dublura existentă în zona de înleiere cu capacul vielei, constatându-se lipsa materialului lemnos. Completarea acestuia s-a făcut cu un fragment de lemn vechi de aceeași esență prin înleiere cu clei animal, respectând direcția fibrei lemnului.



Obiectul în timpul re-asamblării



Viola după restaurare

Corpurile străine obiectului (cuie, sârme) au fost înlăturate, cordarele din corn de cerb au fost curățate, iar patru clape au fost confecționate din lemn vechi și uscat de paltin după modelul original. Una dintre cele trei chei de acordaj care prezenta mai multe fisuri a fost înleiată. Capacul cutiei claviaturii fiind înleiat defectuos, a fost descleiat, curățat și reinleiat în mod corect.

În urma acestor intervenții obiectul putea fi reasamblat, părțile laterale (eclele) au fost montate prin înleiere în mod corespunzător. S-au făcut consolidări în zonele de înleiere, respectându-se modul original. Manivela metalică a fost remontată împreună cu roata de lemn și axul acesteia, după care s-a reinleiat capacul violei.

Obiectul fiind reasamblat s-a trecut la curățirea cu soluția I (50% apă, 10% alcool etilic, 39% terebentină, 1% ulei de in fiert și 5 picături de amoniac). Întreg obiectul a fost reintegrat cromatic și vernisat cu ceară de albine.

Violei nu i s-a putut reda sunetul ce a încântat pe parcursul multor ani sufletul oamenilor, dar am reușit să obținem un sunet „dogit” de la aceasta.

Viola a fost restaurată în cadrul Laboratorului zonal de conservare-restaurare din Iași. În prezent este expusă la Muzeul Politehnic din cadrul Complexului Muzeal Național „Moldova” din Iași.

BIBLIOGRAFIE:

1. Bărbuceanu V., *Dictionar de instrumente muzicale*, București, 1992.
2. Bianu V. V., *Vioara — istoric, construcție, verniu*, București, 1957.
3. Remer-Anselme I., *Peregrinările unor violi celebre*, București, 1969.
4. Iuga George — *Combaterea biodegradării în sistemul muzical*, în „Ziridava” XI, Arad 1979, p. 1111- 1161.
5. „Encyclopédie de la musique, Paris, 1961.
6. „Dictionnaire de la musique. Science de la musique”, Paris, 1977.
7. “The New Oxford History of Music Ancient and oriental music”, London, 1957.
8. „Grove's Dictionary of Music and Musicians”, London 1966.
9. „Old English Instruments of Music”, London, 1910.
10. „The History of Violin Playing From Its Origins to 1761 and Its Relationship to the Violin and Violin Music”, London, 1965.

„XYLOPROTECT” : INSECTICID CONCEPUT PENTRU TRATAREA ICOANELOR PE LEMN ȘI A MOBILIERULUI DE ARTĂ

ALEXANDRU GHILLIS, ROXANA ILIE

Este bine cunoscut că nu orice fel de produs insecticid poate fi utilizat pentru eradicarea atacurilor active ale insectelor xilofage, care macină structura panourilor de lemn ale icoanelor vechi sau ale mobilierului de artă. Partea sensibilă a acestora din urmă la contactul cu insecticidul, în cazul scurgerilor accidentale pe partea lor finisată, o reprezintă suprastructura sistemului și anume, în ordine: (1) verniul sau pelicula de lac protector, (2) pelicula de culoare și (3) grundul. Excesul de insecticid provenit din pensulările sau injecțiile acestuia pe/in reversul panourilor sau al elementelor de mobilier și ajuns întâmplător pe suprafețele pictate, vopsite sau lăcuite, poate produce acestora deteriorări mai mult sau mai puțin grave. Pericolul îl reprezintă atât natura solventului-vehicul, cât și substanța activă insecticidă. Ambele amenință, în primul rând, integritatea finisajului obiectelor tratate și, în al doilea rând, mediul înconjurător prin gradul de toxicitate al produsului utilizat. Un procedeu modern netoxic, ecologic, este fumigația cu gaze inerte, nepoluante, ca bioxidul de carbon și azotul. Suntem în posesia unei documentații ample cu privire la un asemenea procedeu. Deși rezultatele imediate ale aplicării procedurii menționat sunt remarcabile, trebuie observat că remanența tratamentului este minimă. Un obiect tratat prin fumigație cu bioxid de carbon sau azot, poate fi din nou infestat de insecte la scurtă vreme după

gazare. Pentru a se evita reinfestarea, este recomandabil ca reversul panourilor sau al elementelor de mobilier să fie etanșat prin obturarea orificiilor practicate de insecte și peliculizarea suprafeței cu un amestec de ceruri cu intervale ridicate de topire, cu grund sau lac. Obturarea orificiilor și peliculizarea reversului asigură o bună stabilitate a întregului sistem la fluctuațiile factorilor de microclimat.

În momentul de față, conservatorii și restauratorii noștri autorizați de forurile competente folosesc cu precădere, pentru a efectua dezinfecția icoanelor vechi și a mobilierului, produse din gama insecticidului german **Xylamon**, cum sunt **Clear**, **Härtend** sau **Brown**. Trebuie menționat că, atât din literatura internațională de specialitate, dar, mai ales, din propria experiență, știm acum cu precizie că toate aceste insecticide *Xylamon* afectează integritatea peliculei de verni sau a peliculei de lac a mobilierului, dacă în mod involuntar ajung sub formă de scurgeri pe suprafața pictată sau lăcuită. Zonele alterate ale verniului au aspectul de suprafață udă, întunecată, iar la pipăit sunt lipicioase în permanență. Pe scurt, explicația este următoarea: substanța activă insecticidă, pe care se bazează produsele *Xylamon*, conține cloronaftalene care interacționează chimic cu rășinile naturale ce formează verniurile originare ale picturilor sau lacurile mobilierului, modificându-le structurile. Mai trebuie amintit că aceeași substanță

activă insecticidă a *Xylamonului* provoacă și corodarea unor eventuale elemente metalice înglobate sistemului tratat. În cazul pățării nedorite a picturii, din cauza injectărilor profunde cu produsele *Xylamon*, restauratorului nu-i rămâne decât să subțieze și să egalizeze sau chiar să elimine vernul original, pentru a reface în totalitate pelicula protectoare a picturii. Același lucru se va întâmpla și în cazul mobilierului. Din păcate, la un tratament amplu, prin injectare cu un insecticid a unei structuri spongioase de lemn, este aproape inevitabilă o minimă scurgere a excesului de material pe partea finisată a obiectului. Operatorul va trebui să intervină cu un tampon de vată hidrofiliă sau cu câlți de bumbac.

Un rezultat bun în tratarea icoanelor infestate de insecte a demonstrat insecticidul *Sadokill*, produs de o firmă daneză. El a fost testat și poate este utilizat în câteva laboratoare de muzee importante din țară. *Sadokill* nu a provocat nici un fel de neplăceri nici în timpul, nici după tratamentele aplicate. Acest insecticid este destul de dificil de procurat și nici nu este, totuși, un produs care să acopere în totalitate dezideratele conservatorilor și restauratorilor de artă.

Atât *Xylomon* cât și *Sadokill* sunt concepute ca produse insecticide cu folosință industrială largă. Ele au fost adoptate de conservatori/restauratori din lipsă de altceva mai bun, destinat, în primul rând, conservării de artă și abia în al doilea rând industriei lemnului, a mobilei de serie.

Pentru a înlătura complet efectele negative provocate de folosirea insecticidelor industriale la conservarea picturilor de panou de lemn și a mobilierului de artă, în urma unor cercetări laborioase,

noi am pus la punct un produs insecticid în două variante: **XyloProtect A (XPA)** și **XyloProtect B (XPB)**. Componentele produsului *XyloProtect*, luate fiecare separat și împreună, nu prezintă deloc pericole pentru suprafețele pictate, vopsite sau lăcuite. În plus, gradul minim de toxicitate (grupa a IV-a) admis de organizațiile internaționale de protecție a sănătății și mediului, îl fac practic inofensiv pentru oameni și animalele cu sânge cald. În același timp, prin formulare, este asigurată remanența îndelungată a substanței active și se exclude reparația biodegradărilor. În majoritate, insecticidul formulat de noi, fără a constitui prin originalitate subiectul unui brevet de invenție, conține materii prime și materiale compatibile atât între ele, cât și cu materiile picturale originale. Toate componentele insecticidului produs de noi sunt de cea mai bună calitate, fiind importate de la firme renumite. Aceste componente, fiecare în parte, sunt folosite de multă vreme în laboratoarele de conservare și restaurare, cunoscute pe plan mondial, la tratamente specifice ale picturilor și mobilierului de artă. Noi nu am făcut altceva decât să le selectăm pe cele potrivite și să le punem în operă, pentru atingerea scopului urmărit.

Un studiu amplu, detalii tehnice și alte date cu privire la cele două variante *XPA* și *XPB* ale insecticidului *XyloProtect*, urmează a fi făcute publice, pentru cei interesați, într-un viitor număr al acestei publicații. Cu această ocazie, trebuie menționat că insecticidul *XyloProtect*, cu cele două variante: *XPA* și *XPB*, va putea fi la îndemâna specialiștilor prin **PRIMACO GROUP & PROPART S.R.L. București, telefon/fax 312.18.10.**

COLECȚIONARA DE ARTĂ DR. MARIA AVRAMESCU (1902 — 1994)

PETRE OPREA

Într-o vreme de restriște pentru colecționarii de artă, ne referim la primele două decenii de după cel de-al doilea război mondial, când pe cei mai mulți răsturnările social-politice i-au constrâns să-și împrăstie de nevoie, rapid și uneori mai pe nimic, valorile artistice strânse cu trudă îndelungată, mulți iubitori de frumos au înfruntat atmosfera ostilă unei atari pasiuni și s-au încumetat să-și alcătuiască la rândul lor colecții de artă.

Bucureștii au înregistrat în acest interval de timp un mănunchi restrâns de noi colecționari, unii recrutați din rândul medicilor (Ștefan și Maria Jianu, Eugen Banu, Ion Baba, Gheorghe Vintilă, Ion Chiricuță, Maria Avramescu), mai puțini din cel al inginerilor (Mitu Dumitrescu), arhitecților (Eugen Taru), tehnicienilor (Constantin Predoiș, Constantin Constantinescu), profesorilor (Garbis Avakian, Nicolae Bărbășcu), dar și al artiștilor plastici (Hrandt Avachian, Aurel Cojan, Ion Pacea), muzicienilor (frații Ion și Gheorghe Dumitrescu, Constantin Silvestri), scriitorilor (Aurel Baranga, Mihai Davidoglu), oamenilor politici (Constantin Doncea).

Pentru unii dintre ei, cu mai multă dare de mână, împrejurările le-au fost extrem de prielnice și, dacă au avut și un gust cert, au putut într-un interval de timp scurt să-și alcătuiască nucleul unor colecții care să-i impună după 1970 ca renumiți colecționari, ceea ce în vremi normale, când concurența pentru achizi-

ții deosebite era mare și prețurile ridicate, colecțiile se alcătuiau anevoios și după îndelungată strădanie în timp. O notă aparte printre acești pasionați de frumos o face dr. Maria Avramescu, caz rar ca o femeie să dea prioritate artei în defavoarea ispitelor și atracțiilor modei, și să-și îndrepte atenția în mod deosebit spre mobila de epocă și asupra creației câtorva pictori apreciați pentru înclinația lor spre un colorit cald și viu, precum și prin redarea în operele lor a unei atmosfere plină de optimism. Pasiunea de colecționară s-a declanșat târziu, spre 40 de ani, când starea materială a început să-i suradă și după un contact benefic cu mediul artistic: pictorița Magdalena Rădulescu și scriitoarea Cella Serghi, colocatare în același bloc (Sf. Constantin nr. 24), doctorița Maria Țuculescu, soția pictorului, de asemenea ginecolog, familia avocatului Nicolae și Cora Petrescu, avizați colecționari de artă decorativă, Ion Baraș, colecționar, care avea și magazin de mobile, Adina Știrbei, Alexandru Slătineanu ș.a. Aceste relații au determinat-o pe Maria Avramescu, cu timpul, să-și vâdă treptat mobila de un stil eclectic (cumpărată de la fabrica timișoreană Lenghyel când s-a căsătorit) înlocuind-o cu cea de epocă, autentică — italiană, franceză, germană. La început a achiziționat, cum s-au prezentat ocaziile, mai multe scaune de renaștere italiană (sec. XVIII), o ladă de zestre, datată 1640, un bufet cu două corpuri

(renaștere italiană), concomitent cu ceramică din manufacturi engleze (secolul XVIII), căni provenite în mare parte de la prințesa Alina Știrbei. În câțiva ani a înlocuit toată mobila de zestre în majoritate cu piese de mobilier francez din secolele XVIII — XIX, reprezentative stilului Ludovic XV (un pat, o măsuță de noapte), Ludovic XVI și în stilul provincial francez al secolelor XVIII — XIX. Această pasiune pentru mobilă rămâne constantă și primând ca opțiune de achiziționare în vederea constituirii unui ansamblu într-o nouă locuință. Este cazul să cităm și alte piese de mobilier mai deosebite cumpărate după anul 1965: comoda-secretar cu oglindă (școala olandeză, secolul XVIII), bufetul cu 4 uși (școala engleză, sec. XVII), lada de călătorie (școala spaniolă, sec. XVI), dulapul de sacristie cu două uși (școala spaniolă, sec. XVI), un scrin în miniatură și o canapea în stil Biedermayer, ca și alte scaune, toate de la începutul secolului al XIX-lea. Acestea s-au alăturat precedentelor, alcătuind un ansamblu omogen, în spațioasa locuință a dr. Maria Avramescu, ce constituia în jurul anului 1970 una dintre cele mai valoroase colecții de mobilier de artă din Capitală.

După această dată colecția dr. Maria Avramescu a devenit un criteriu de referință pentru amatorii care începeau să-și alcătuiască colecții de mobilier.

Așa cum aminteam mai sus, o altă atracție a constituit-o pentru colecționară pictura românească interbelică, îndeosebi creația pictorului Nicolae Tonitza, marea sa pasiune, împărțită cu cea pentru Ștefan Luchian și Gheorghe Petrașcu.

Participarea colecționarei la expozițiile retrospective ale pictorilor Nicolae Grigorescu și Ștefan Luchian, organizate de Muzeul Național de Artă în 1957, demonstra trecerea probei focului cu brio din partea ei, prin situarea colecției printre cele mai valoroase ale timpului. Cinci lucrări de Ștefan Luchian și una de Nicolae Grigorescu figurau pe simezele acestor expoziții. De maestrul de la Câmpina se releva „Cap de țărâncuță”, iar de la Ștefan Luchian se remarcă un pastel și patru uleiuri înfățișând

flori, toate provenind din foste colecții renumite: „Crizanteme” (între anii 1905—1907), provenea din faimoasa colecție a lui Al. Bogdan Pitești; un alt tablou înfățișând „Crizanteme” (între 1910—1913), era cumpărat de la dr. Honig; din colecția dr. I. Petrini Galați posedă „Flori” și „Garoafe”, ultima lucrare reproducă în Calendarul Minerva din 1915. În ceea ce privește pastelul („Crâng”), organizatorul expoziției Theodor Țenescu a recuzat ulterior paternitatea lucrării.

Câțiva ani mai târziu (1968), în cadrul expoziției „Florile în opera pictorului Ștefan Luchian”, realizată de Muzeul Național de Artă, figurau doar două lucrări din colecția dr. Maria Avramescu: „Garoafe”, tablou prezent în expoziția retrospectivă a artistului din 1957, și „Crizanteme”, achiziție recentă de la dr. Ion Țuculescu, pe care l-a vândut ulterior Muzeului regional de artă Dobrogea (inv. nr. 884) sub proprietatea căruia era expus. De asemenea, colecționara este prezentă cu două lucrări în expoziția „Luchian — Peisajul și compoziția în aer liber”, organizată tot de Muzeul Național de Artă în 1968. Tabloul „Colț din strada Povernei”, provenind din colecția prințului C. Basarab Brâncoveanu, altul cu același titlu, care îl cumpărase de la dr. Henri Aronovici, dar vândut dr. G. Vintilă, cu numele căruia era expus.

De pictorul Ioan Andreescu, dr. Maria Avramescu avea trei lucrări, două peisaje și „Model pozând”, un tablou de mari dimensiuni, de bună calitate, din perioada pariziană, pe când frecventa atelierelor de pictură, semnalat și reproduc în monografia artistului scrisă de istoricul de artă Alexandru Busuioceanu.

Expoziția retrospectivă a pictorului Nicolae Tonitza din 1964, organizată de Muzeul Național de Artă, prezenta din colecție 12 tablouri, fiind participarea cea mai consistentă din partea unui colecționar, și lucrările socotite printre cele mai reprezentative, ceea ce a stârnit admirația și invidia celorlalți colecționari („Femeie în odaie” — 1925, „Păpușile” — 1927—1928, „Natură statică cu vas de ceramică” — 1927, provenind din colec-

ția H. Trembinski, „Spaniola” — 1927—1928, „Vas cu flori galbene pe fond decorativ” — 1927—1929, „Natură statică cu vas și carte” — 1927—1929, „Vas cu flori și umbrelă” — 1927—1929, din colecția N. Tabacovici, „Vas cu flori” — 1928—1940, „Vas cu flori” — 1928—1930, ambele alcătuind cândva un pendant, „Nud de față pe fond verde” — 1933, „Gladiole” — 1935, din fosta colecție Constantin Potârca.

Dacă nu s-a oprit la creația lui Theodor Pallady, deși poseda două lucrări valoroase din opera acestuia, în schimb colecționarea a dat o mare atenție celei a rivalului acestuia — Gheorghe Petrașcu. Dacă în expoziția retrospectivă Gheorghe Petrașcu, de la Muzeul Național de Artă, din anul 1957, figura cu o singură lucrare („Urcior și cărți”), în ampla expoziție retrospectivă a maestrului din 1972, realizată de același muzeu, pe simezele acesteia se aflau patru lucrări. „Natură statică cu mere” (1932), „Urcior și cărți” (1933), „Natură statică” (1934) și „Natură statică cu gutui” (1936). Mai trebuie să menționăm că în expoziție mai figurau indirect din colecție încă două tablouri. „Rest medieval la Senlis” (1932), ajuns prin vânzare în colecția Angela Popescu, și „Natură statică cu pensule” (1937), în cea a patrimoniului Muzeului de artă Iași.

Vânzările tablourilor din colecție erau frecvente și inopinate, ceea ce nu se întâmpla cu mobila, căci dr. Maria Avramescu se despărțea de cele care îi cădeau din te miri ce în dizgrație, chiar dacă se situau la un nivel valoric deosebit în creația autorului lor. Faptul că un tablou nu se încadra dorinței pe un perete alături de altele, deși se străduia în permanență la fiecare achiziție să le armonizeze omogen în ansambluri, sfârșea prin a fi vândut.

Dintre artiștii contemporani au găsit înțelegerea și aprecierea colecționarei doar Dumitru Ghiată și Ion Țuculescu, căci n-a fost tentată să-și mărească colecția cu lucrări ale altor penele, fie ele cât de valoroase și oferite la prețuri derizorii, dacă n-au subjugat-o în mod deosebit emoțional.

Astfel, de pictorul Dumitru Ghiată poseda mai multe lucrări, unele dintre ele, cum ar fi „Trandafiri” (1932), „Târguială” (1932), „Tufănele” (1932), „Târg” (1932), „Flori” (1934), „La piață” (1935), „Peisaj” (1937), „Trandafiri” (1942), „Peisaj” (1942), au figurat în expoziția retrospectivă a pictorului din 1967, precum și alte expoziții ale acestuia din țară.

Prietenia cu dr. Maria Țuculescu, ce o chema uneori spre rezolvarea unui caz mai dificil, i-a permis un contact permanent cu creația soțului acesteia, pictorul dr. Ion Țuculescu, și drept urmare, apreciind-o, și-a îmbogățit colecția cu mai multe lucrări. Reținem ca mai deosebite „Flori”, „Mandarin” și „Cazac”, ultimele două făcând parte dintr-o suită înfățișând figuri bărbătești din diverse regiuni ale globului. Să reținem că Ion Țuculescu, un avizat expert în tablouri de Șt. Luchian, i-a dat uneori sfaturi în achiziții primite cu reticență de colecționară, care se lăsa condusă în cumpărări de flerul și instinctul ei artistic, calități pe care le făcea cunoscute intimilor cu mândrie. Din prietenia cu pictorița Magdalena Rădulescu, care a locuit un timp în același imobil, au rămas mai multe lucrări caracteristice stilului artistic.

Ocupată foarte mult la Maternitatea Grivița, unde ocupa după 1940 și până la pensionare postul de șef secție, avea puțin timp să viziteze locuințele ofertanților. Se mulțumea ca unii misiți să-i aducă tablourile acasă, iar în cazul mobilei se deplasa inițial soțul, inginer, director de institut, ulterior academician. Din descrierile acestuia își făcea o impresie și, dacă era favorabilă, se ducea să o vadă. Spre a se convinge asupra certelor calități de autenticitate în toate cazurile — tablouri, mobilă — cumpărarea se făcea cu multă chibzuință, cerând răgazuri îndelungate până să se hotărască să încheie tranzacția, la prețul cel mai scăzut. Multe tablouri au stat cu săptămânile în salonul ei, spre a fi privite îndelung seara când venea de la spital, dar mai ales dimineața, pe lumină de zi, în timp ce își lua micul dejun. În cazul mobilei făcea vizite inopinate,

de câte ori putea să treacă pe la proprietar. O dată hotărâtă, începea parlamentările asupra prețului și era aprigă în discuții, reușind să obțină substanțiale reduceri. Arareori a plătit și la prima vedere, bineînțeles și în această împrejurare tocmindu-se îndelung, întrucât a râvnit obiectul sau tabloul, iar vânzătorul făcea parte dintr-o familie aristocrată, doctorița nu a dorit ca în rândurile acestora să fie categorisită drept „o exploatare” a decăderii lor. Îndeobște cumpărările se făceau prin mijlocirea unor intermediari, unii ei înșiși colecționari, ca în cazul lui Octavian Mosescu, Ferdinand Alexandrescu, Ștefan D. Rădulescu sau Alexandru Dragomirescu, fostul proprietar al magazinului de antichități „Perugia”.

A cumpărat arar obiecte de ceramică, faianță, sticlărie sau icoane, căci nu-i plăceau, și o făcea constrânsă mai mult spre a capta bunăvoința vânzătorului, ca să mascheze interesul pentru mobila sau tabloul care o interesa. Etalonul prețurilor erau cele modeste de la Consignația.

Prin pictorul Ion Țuculescu l-a cunoscut pe sculptorul Gheorghe Anghel, care, după mai multe vizite la colecție, i-a cerut permisiunea să-i pozeze pentru un bust și n-a fost refuzat. Colecționara, deși aveau peste 40 de ani, era frumoasă, înaltă, trupeșă, inteligentă, vioaie, foarte deschisă la vorbă cu cei intimi, întotdeauna arborând un zâmbet cuceritor. Aceste calități l-au atras pe Gheorghe Anghel, drept care a lucrat cu spor un portret, realizat în câteva ședințe (1952). Portretul este pomenit în testamentul artistului printre lucrările „turnate sub supravegherea mea și cizelate de mine”. În intervalul de timp care i-a pozat sculptorului, dr. Maria Avramescu i-a cerut să-i realizeze și ei un exemplar în bronz după „Maternitate în picioare” (1950), lucrare cumpărată de Ministerul Culturii din Expoziția de stat. Astfel că s-a mai tras un bronz sub supravegherea artistului. Ulterior, cu puțin timp înainte de moartea sa, Gheorghe Anghel a mai turnat încă un bronz care se afla în atelierul lui când

a decedat. Sculptorul era foarte mulțumit de calitatea portretului colecționarei și îl socotea superior portretului realizat acesteia cu ani în urmă de Ion Vlasiu. Și Ion Vlasiu, care o cunoștea pe colecționară din cercul de prieteni Tudor Ciortea, Lucian Blaga, Cella Serghi, Petre Țuțea — îi solicitase să-i facă portretul fiind atras de firea voluntară și farmecul frumuseții acesteia. El i-a realizat bustul în marmură și i-a mai oferit și o „Maternitate”. Ne întrebăm oare nu cumva Gheorghe Anghel, nevoind să se lase mai prejos decât ciracul său, a acceptat să-i realizeze colecționarei la rândul lui un exemplar după „Maternitate în picioare”?

În apartamentul soților Avramescu, deschis acestor artiști, muzicieni și literați, se făcea muzică, inginerul cântând la vioară. Petre Țuțea afirma într-un interviu televizat că doar pentru două persoane avea o deosebită considerație: pentru „Marichen” și Emil Cioran.

În anul 1962, familia Avramescu a cumpărat în comuna Otopeni un teren de cca 4 000 mp, cu o locuință de la soții Ecaterina și Vasile Fotiade. De fapt o sură bănățeană, adaptată într-o locuință de foști proprietari. Pe structura acesteia, refăcută, mărită și adaptată să corespundă constructiv cerințelor moderne, păstrând caracterul de autenticitate, soții Avramescu și-au adus colecția din 1964 până în 1968 și s-au hotărât, pensionându-se, să-și stabilească definitiv domiciliul. În decembrie 1968, soții Avramescu donează locul, casa și 139 de opere de artă, în valoare de 1.660.500 lei, Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă, care delegă Muzeul Național de Artă să preia donația și s-o administreze. Donația se făcea în anumite condiții, printre care *„donatorii cedează nuda proprietate a terenului, clădirii și obiectelor, păstrând personal uzufructul lor până la decesul ultimului dintre ei. Prin aceasta se înțelege folosința imobilului și obiectelor, precum și uzufructul plantațiilor și terenului donat”*.

Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă va organiza în imobilul donat și

cu obiectele donate, ca secție a Muzeului de Artă, Colecția Maria și Aurel Avramescu, care va fi deschisă publicului ca instituție de utilitate publică după decesul celui din urmă donator sau după decesul celui întâi, la cererea celui rămas în viață.

Astfel intrau în patrimoniul statului 139 de obiecte: 5 icoane, 3 picturi, 4 sculpturi, 78 mobile, 16 obiecte de metal, 33 obiecte de ceramică.

Din dorința Mariei Avramescu, rămasă văduvă din 1980, și prin înțelegerea

convenită dintre Ministerul Culturii și Academia Română, colecția a trecut, în octombrie 1991 în posesia acesteia din urmă.

Deși colecția a fost vizitată de puțini amatori de artă din țară, dat fiindcă trebuiau să se programeze cu acceptul gazdei, în schimb a fost admirată de numeroși delegați străini veniți în România — individual sau în grup — la invitația oficialităților noastre. Ea și-a atins scopul de a face cunoscută în special pictura românească.

COLECȚIILE PALEONTOLOGICE LA CENTENARUL MUZEULUI DE ISTORIE NATURALĂ DIN SIBIU

RODICA CIOBANU

La 4 mai 1849, din inițiativa câtorva naturaliști sibieni sași a luat naștere „Societatea Ardeleană de Științele Naturii” („Siebenbürgische Verein für Naturwissenschaften zu Hermannstadt”). Societatea avea printre scopurile sale principale și alcătuirea unei colecții de științe naturale. Deși în acea perioadă se acorda o atenție sporită mineralogiei, din cauza bogățiilor subsolice transilvănene, care trebuiau puse în valoare din punct de vedere economic, membrii fondatori ai Societății au sesizat și importanța paleontologică în cadrul științelor naturii. Încă de la fondare Societatea avea o secțiune pentru „mineralogie—geologie—paleontologie”.

Bazele colecțiilor paleontologice au fost puse, deci, încă de la fondarea Societății, iar principalii și cei mai activi donatori au fost membrii fondatori ai Societății, naturaliști ce au devenit, prin cercetările lor, paleontologi de renume mondial ca: Ludwin Johann Neugeboren (1806—1887), Johann Michael Ackner (1782—1862), dr. D. Daniel Czekelius, Eduard Albert Bielz etc.

Colecțiile paleontologice ale Societății au devenit celebre la scurt timp după constituirea lor. În anul 1886, D. Cobălcescu, profesor universitar la Universitatea din Iași, solicita Societății donarea unor fosile transilvănene către universitate.

Formarea unor colecții valoroase în numai câteva decenii necesita spații adecvate pentru păstrarea și valorificarea lor. În consecință, unul dintre dezideratele fundamentale ale membrilor Societății a fost acela de a avea un muzeu propriu. Încă din 1850 a apărut ideea construirii unui sediu propriu, iar din 1856 s-a

început adunarea fondurilor bănești pentru acest scop. În sfârșit, în anul 1891 a fost achiziționat terenul, dar lucrările n-au început decât în iunie 1894, în schimb s-au încheiat foarte repede, astfel încât, în 5 mai 1895 a avut loc festivitatea inaugurării clădirii. Iată, deci, că un deziderat al naturaliștilor sibieni s-a realizat: deschiderea pentru publicul larg a unui Muzeu de Istorie Naturală, într-o clădire ce reprezenta un punct de atracție pentru Sibiul acelor ani. Muzeul funcționează și astăzi în aceeași clădire.

Creșterea colecțiilor paleontologice s-a datorat în cea mai mare parte activității membrilor Societății. Piesele erau procurate, mai ales, în urma unor excursii, organizate de către Societate, în zone bogat fosilifere. Colecțiile au sporit, de asemenea, prin donații, achiziții și schimb cu importante universități, muzee, institute de cercetare din România și străinătate. O strânsă colaborare a avut-o Societatea cu renumitul Institut Imperial de Montanistică din Viena, ce a donat muzeului în dese rânduri fosile din Bazinul Vienei.

Este dificilă prezentarea unei liste cu toți cei cărora le datorăm creșterea colecțiilor prin donații. Acestea au fost făcute nu numai de membrii Societății, ci și de cei care au înțeles importanța creării unor colecții paleontologice în procesul de instruire cât și pentru progresul științelor și cercetării naturii.

Vom menționa doar câteva donații de piese dintre cele mai importante pentru cercetarea științifică.

O piesă de mare valoare, atât pentru muzeul nostru cât și pentru cercetarea paleontologică din România, o constituie

resturile de craniu și dinții de *Parailurus anglicus* (Dawkins) de la Căpeni. Acestea au fost donate în 1895 de dr. Heinrich Müller din Rupea (deci anterioare, în ceea ce privește data descoperirii, celor descrise de Kőrmos în 1932).

În anul 1900, C. Henrich și C. F. Jikeli anunțau donarea unui schelet aproape complet de *Bison* priscus din Cuaternarul Sighișoarei, de către Kraus Heinrich din Sighișoara. Scheletul de zimbbru, citat și în literatura de specialitate din străinătate, este și astăzi una dintre cele mai valoroase piese paleontologice ale muzeului.

O donație importantă este cea făcută în anul 1924 și anume colecția de chihlimbare eocene de la Marea Baltică, a profesorului Nowak. Valoarea acestei colecții este sporită prin faptul că chihlimbarele au incluse insecte fosile.

Colecțiile paleontologice ale muzeului numără astăzi 56 342 piese din aproape toate perioadele Paleozoicului, Mezozoicului și Neozoicului din România. Din străinătate predominante sunt acelea din bazinul Vienei.

Colecțiile paleontologice aflate în muzeu la naționalizare au primit denumirea de „Colecția Veche a Societății”, cu ocazia inventarierii efectuate însă abia în 1959. Colecția cuprinde și alte colecții achiziționate înainte de naționalizare cum ar fi colecția Ackner, Pax, Neugeboren. Aceste colecții nu pot fi astăzi separate din lipsa vechilor cataloage de colecții, lipsa etichetelor originale. Desele schimbări ale locului de depozitare a pieselor, războiul și evacuarea muzeului, lipsa pe perioade lungi de timp a unui specialist și-au pus amprenta și asupra colecțiilor paleontologice. Prioritare pentru inventariere și conservare au fost colecțiile zoologice celor paleontologice.

O foarte valoroasă colecție aflată în patrimoniul muzeului este colecția Neugeboren. Ludwig Johann Neugeboren (1806–1887) a fost profesor la liceul din Sibiu, apoi preot în Sibiu și Avrig și a fost unul dintre membrii fondatori ai Societății.

Colecția marelui paleontolog, pe baza căreia a elaborat majoritatea lucrărilor

științifice, a fost achiziționată de muzeu în 1910. Colecția include fosile de la Lăpugiu, Buituri (Hunedoara) și de la Porcești. Colecția de foraminifere de la Lăpugiu cuprinde 1636 piese dintre care 403 piese reprezintă tipuri pentru 79 specii. Este o colecție foarte valoroasă științific cuprinzând material micropaleontologic din locul și stratul tip.

O altă achiziție valoroasă este cea din 1866, colecția Ackner. Michael Ackner, preot evanghelic în Gușterița (Sibiu), consilier regal și profesor în Sibiu a fost un asiduul colecționar. Preocupările de colecționar au fost variate: arheologie, medalii, minerale, roci, fosile etc. La preluarea colecției D. Czekelius menționa că aceasta are un „*puternic caracter transilvan*” spre deosebire de alte colecții contemporane acestea în care predominau piese din alte țări. L. J. Neugeboren, în lucrarea „*Notizen über Sammlungen siebenbürgischer Mineralien*” (1866), referindu-se la colecția Ackner arăta că secțiunea paleontologică a colecției „*avea mai multe mii de piese din 1315 specii*”, iar cele mai valoroase sunt cele de la Gușterița, Valea Hârtibaciului, Cîsnădioara, Buituri, Lăpugiu, Cluj, Brașov. Din păcate colecția nu s-a păstrat în întregime.

În anul 1954, muzeul a achiziționat o valoroasă colecție paleontologică, de la un muncitor tipograf, și anume colecția R. Breckner. Colecția include fosile de la Turnu Roșu (Sibiu) și Lăpugiu de Sus (Hunedoara). Din această colecție fac parte 5 188 de dinți de rechini eoceni de la Turnu Roșu. Considerăm colecția de selacieni eoceni, Richard Brackner, ca fiind cea mai valoroasă colecție de acest tip din România și conține 15 specii noi de selacieni eoceni pentru țară.

În acest an aniversar pentru Muzeul de Istorie Naturală din Sibiu și implicit pentru colecțiile paleontologice se cuvine să îndreptăm un gând de recunoștință celor cărora le datorăm aceste colecții. Colecții ce sunt rezultatul pasiunii și generozității membrilor Societății, cât și a unor oameni de diverse profesii (senatori, preoți, doctori, profesori, meseriași) ce au fost animați de o unică pasiune: cunoașterea naturii.

O OPERĂ UITATĂ A SCULPTORULUI CAROL STORCK DIN PERIOADA SA AMERICANĂ

ADRIAN-SILVAN IONESCU

Sculptorul Carol Storck (1854—1926) a petrecut câțiva ani în Statele Unite ale Americii la începuturile carierei sale, fapt ce a avut urmări benefice pentru activitatea sa ulterioară și pentru relațiile pe care și le făcuse cu tineri artiști întâlniți acolo. După ce deprinsese primele noțiuni artistice în atelierul tatălui său, renumitul sculptor bucureștean Karl Storck (1828—1887), apoi în acela al lui Augusto Rivalta (1837—1925) din Florența, tânărul Carol pleacă spre Philadelphia în toamna anului 1876. La această decizie îl îndemnase o americană bogată, Mary Gilpin, pe care o cunoscuse în Italia și îl convinsese de urmările salutare pe care le-ar fi avut traversarea oceanului pentru activitatea sa artistică; rezultatul imediat al acesteia era evitarea încorporării în armata ce se pregătea pentru războiul cu Imperiul Otoman ce se arăta iminent în acel sfârșit de an 1876.

Nu i-a fost ușor să răzbată în lumea artistică americană, chiar dacă își găsește protectori influenți și prieteni prestigioși printre plasticieni, unul dintre ei fiind chiar Thomas Eakins (1844—1916), controversatul pictor și profesor la Academia de Arte Frumoase a Pennsylvaniei, unde tânărul de 22 de ani avea să se înscrie ca student. Sculpturile sale în teracotă, de mici dimensiuni, ce repre-

zentau scene de gen agreate de public s-au bucurat de succes și au început să fie cumpărate de colecționari.

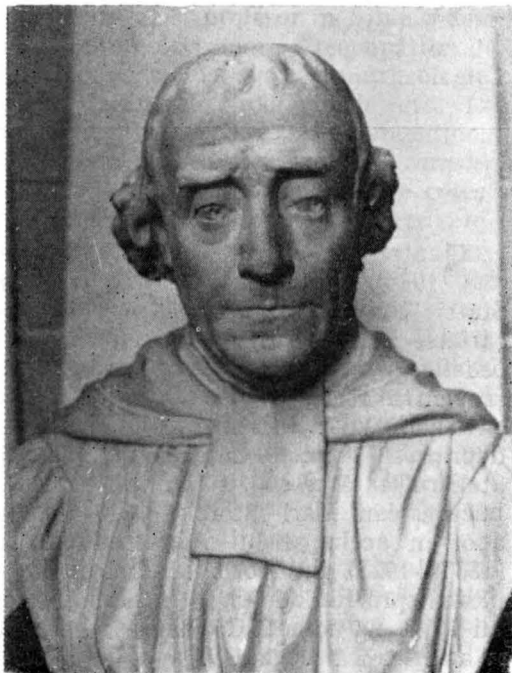
Sentimentele filiale ce i le purta bătrânul gravor John Sartain (1808—1897) au avut mare importanță pentru perioada petrecută de Carol Storck în America: pe lângă bunele sfaturi și protecția acestuia i-au fost mijlocite și întâlniri cu persoane sus-puse din societatea Philadelphiei, virtuali amatori de lucrări de artă create de tânărul venit din România. Prin intermediul lui Sartain primește o importantă comandă — executarea bustului reverendului William Smith, primul rector al Universității Pennsylvania. Horace W. Smith, descendentul acelui cărturar, îi comandă această lucrare pe care artistul o execută în 1879. John Sartain acționa ca un mediator și reprezentant al intereselor sculptorului. În corespondența artistului cu prietenii săi americani, păstrată la Cabinetul de Manuscrise al Bibliotecii Academiei Române, se află mai multe scrisori în care se fac referiri la acest bust și la beneficiarul său, care nu era unul dintre cei mai corecți platnici, așa cum s-ar fi convenit, date fiind condițiile materiale precare ale autorului. În epistola din 21 ianuarie 1879¹ (Anexa I), Sartain îl informează pe Storck de convorbirea avută cu Horace W. Smith

în privința bustului pe care se hotărâse să i-l comande spre execuție și a plății pe care nu o putea onora decât luna următoare. Dar situația financiară se va dovedi la fel de neclară și peste nouă luni, când lucrarea fusese demult terminată și predată: în scrisoarea sa din 28 octombrie 1879² (Anexa II), bătrânul gravor își anunța protejatul că, după ce îi trimisese o notă incorectului Smith la locuința acestuia de la Falls of Schuylkill, se și întâlnise cu el, întâmplător, pe stradă și avusese o discuție din care reieșea că beneficiarul încă nu putea achita costul sculpturii, așteptând să-i fie publicată o carte ce spera să îi aducă fondurile necesare acoperirii onorariului.

Se pare că, inițial, bustul trebuia să fie turnat în bronz dar, în scrisoarea din 21 mai 1879³, (Anexa III) Sartain îi recomandă sculptorului să insiste a-l ciopli în marmură; discutase în acest sens cu profesorul Stille, rectorul din acea vreme al Universității, către care îl îndruma pe Storck să se adreseze în vederea finalizării lucrării care avea să fie expusă în acel lăcaș de cultură. Peste șase zile, Horace W. Smith dona bustul străbunicului său Universității Pennsylvania ca un omagiu adus ilustrului său precursor ce-și dedicase mulți ani din viață acelei prestigioase instituții în chiar perioada de cristalizare a învățământului academic în Lumea Nouă. Donația era însoțită de o scrisoare, datată 27 mai 1879⁴, (Anexa IV), prin care Smith își argumenta oferta și dorința ca memoria strămoșului său să fie păstrată prin această lucrare de artă.

Participând la Expoziția Anuală a Academiei de Arte Frumoase din 1879, Carol Storck prezintă acest bust împreună cu alte două portrete — unul din teracotă, al unui bărbat și altul din ghips patinat al pictorului Mariano Fortuny — și compoziția „Shylock și Portia” (inspirată de piesa lui William Shakespeare, *Neguțătorul din Veneția*). În catalogul publicat cu acel prilej, lucrările sale sunt înscrise la numerele 341, 351, 573 și 574⁵. „Bustul rectorului Smith” apare sub numărul 351 precizându-se că proprietarul este Horace W. Smith.

Cățiva prestigioși istorici de artă care s-au ocupat în exegezele lor de viața și opera lui Carol Storck — Günther Ott⁶, George Oprescu⁷, George P. Nedelcu⁸ și Mihai Ispir⁹ — menționează această lucrare de a cărei existență aflaseră fie din surse orale, fie din corespondența sculptorului fie din catalogul mai sus menționat. Dar nici unul nu o văzuse și, în consecință, nu a putut da mai multe informații despre ea și nici nu a putut-o



Bustul reverendului William Smith

analiza din punct de vedere al calităților plastice. În timpul unei documentații în Statele Unite, în luna septembrie 1993, am avut noi șansa să descoperim această lucrare de tinerețe a lui Carol Storck la Universitatea Pennsylvania din Philadelphia unde era păstrată de 115 ani, la mare cinste, în Smith Hall, o clădire de cărămidă în stil victorian, care adăpostea Departamentele de Istoria Artei, Istorie și Sociologie. (În momentul vizitei noastre edificiul era în curs de renovare astfel că sculptura se păstra la loc sigur, într-un depozit al universității).

Deși se intenționase transpunerea portretului în material definitiv el a rămas în ghips, așa cum i l-a predat Storck lui Horace W. Smith. Bustul are înălțimea de 60 cm, lățimea de 48 cm și grosimea de 33 cm. Reverendul dr. William Smith este prezentat îmbrăcat în roba academică specifică dar păstrându-și gulerul ecleziastic. Acest veșmânt amplu i-a oferit sculptorului posibilitatea de a-și demonstra măiestria în



Bustul reverendului William Smith — profil

tratarea faldurilor. Trăsăturile personalului amintesc de acelea ale altor gânditori iluminiști americani precum Benjamin Franklin, Thomas Jefferson, James Monroe, Alexander Hamilton sau George Washington. Ele denotă un intelectual matur și voluntar, cu privire pătrunzătoare, spiritualizată, nas puternic, buze subțiri și bărbie frumos desenată. Părul îi este aranjat peste urechi și prins în coadă, la spate, după moda secolului al XVIII-lea în care trăise reverendul. Pentru o lucrare executată din imaginație, fără model, doar după descrierile strănepotului și, poate, după vreun portret în ulei aflat în posesia acestuia,

bustul rectorului Smith este o sculptură meritorie, plină de expresivitate și vibrând de viață. Figura nu este înghețată într-o gravă atemporalitate — așa cum obișnuiau artiștii secolului al XIX-lea să trateze portretele înaintașilor ilustrii, părinți ai patriei, făuritori de legi și de instituții democratice — ci, păstrând o atitudine demnă, schițează un gest cu capul, spre dreapta, ca și când ar intenționa să se adreseze unui auditoriu. Această derogare de la frontalitate creează un joc binevenit ce este în perfectă concordanță cu draparea generoasă a togei, spărgând euritmia cutelor ce ar fi riscat un prea pronunțat și fastidios paralelism dacă s-ar fi păstrat axa de simetrie a chipului. Semnătura autorului este aplicată pe latura stângă: *Storck sculpt* [sit].

Chemat de tatăl său în România spre a-l ajuta la importante comenzi ce le primise, Carol Storck părăsește Statele Unite la sfârșitul lunii iulie 1880, lăsând în urma sa regretele prietenilor ce-l prețuiau pentru talentul, abnegația și spiritul său camaraderesc. Dar lasă și un număr de lucrări în colecții particulare iar altele în diverse stadii de execuție (turnare, ardere, finisare, patinare), sperând să se reîntoarcă nu peste mult timp. Același lucru îl sperau și amicii săi care îl informau cu regularitate în scrisorile lor despre evoluția lucrului la modelele lăsate în grija lor, despre viața artistică din Philadelphia și mișcarea politică din America, garnisindu-și textele cu glume și amintiri comune, schițe și fotografii menite să-i ostojască dorul celui îndepărtat. Corespondența lor se menține, cu regularitate, până în 1886, când, din motive necunoscute încă, este întreruptă de ambele părți. Este posibil ca grijile multiple și activitatea intensă din atelierul părintesc să îl fi oprit pe tânărul Storck a fi la fel de prompt în răspunsuri ca în primii doi-trei ani de după repatriere. Sau, poate, certitudinea că nu se va mai întoarce vreodată în State îl făcuse să înceteze în chip deliberat o corespondență ce nu își mai avea fundament, vremurile schimbându-se radical, pe ambele maluri ale Oceanului Atlantic, iar

problemele comune, care uniseră până atunci pe vechii prieteni să devină, dintr-o dată, incomprehensibile înveteraților epistolieri.

Prin descoperirea bustului doctorului reverend William Smith la Universitatea Pennsylvania, pe lista operelor de artă românești aflate în posesia altor țări este adăugată o lucrare importantă a unuia dintre însemnații sculptori ai noștri¹⁰. Această valoroasă lucrare de tinerețe a lui Carol Storck — ce anunța deja pe marele portretist și sculptor de monumente funerare și de for public de mai târziu — a trebuit să aștepte 115 ani pentru a fi regăsită și semnalată publicului românesc dar și celui american pentru că, la universitate era păstrată cu respectul cuvenit unei lucrări de artă plastică reprezentând chipul unui întemeietor al aceluia lăcaș de cultură, dar autorul era total ignorat și doar datorită informațiilor furnizate de noi și-a căpătat identitatea necesară. Alte lucrări de Carol Storck aflate încă în Statele Unite ale Americii sunt în așteptarea acelor cercetători scrupuloși și dedicați care să le depisteze și identifice, restituindu-le patrimoniul național și universal.

¹⁰ Mulțumim, și pe această cale, doamnelor Hannah Poole și Gale Pietarzyk de la University of Pennsylvania pentru ajutorul acordat în depistarea bustului reverendului doctor William Smith în depozitele acelei instituții. Aceleași mulțumiri se cuvin și doamnelor Cheryl Leibold, arhivist, și Marietta P. Boyer bibliotecar, de la Pennsylvania Academy of the Fine Arts pentru îndrumările și informațiile furnizate. Nu poate fi uitat neprețuitul și generosul concurs acordat de doamnele Mihaela Fărcaș și Doina Adam și de sculptorul Viorel Fărcaș pe tot parcursul șederii noastre în Philadelphia și de materialul fotografic și documentar procurat ulterior, pentru care le păstrăm întreaga noastră grațitudine.

ANEXA I

„Philad[elphia] 21 Ian[uarie] 1879
728 Sansom St[reet]

Dragul meu prieten Storck

Horace W. Smith m-a căutat astăzi în legătură cu modelarea bustului străbunicului său, despre care ți-am vorbit acum câteva timp.

Este lucru stabilit că tu îl vei face, în termenii în care m-ai autorizat să-i formulez. El a spus că nu va avea fonduri până la întâi al lunii viitoare iar după aceea ți va aduce banii pentru tine.

Al tău,
John Sartain"

ANEXA II

„Phila[delphia] 28 Oct[ombrie] 1879
728 Sansom St[reet]

Prietene Storck

I-am scris o notă lui Horace W. Smith la Falls of Schuylkill, așa cum am spus că voi face. Ieri l-am întâlnit pe stradă. A spus că mi-a primit nota și s-a scuzat pentru prevaricațiunea cu banii zicând că îi fusese imposibil să facă rost. [A spus] că în câteva zile va fi publicat al doilea volum al său și acesta îi va aduce mijloace bănești și va plăti totul odată. I-am spus să nu aștepte aceasta ci să plătească o parte imediat ce primește ceva, dacă nu are, pe moment, destul pentru tot

Al tău,
John Sartain"

ANEXA III

„Phila[delphia] 21 Mai 1879
728 Sansom St[reet]

Dragul meu D. Storck

NOTE

¹ Biblioteca Academiei Române, Cabinetul de Manuscrise, Corespondență Carol Storck S 35 (2) CCCXXXIV

² *Ibidem* S 35 (4) CCCXXXIV

³ *Ibidem* S 35 (3) CCCXXXIV.

⁴ Arhiva Universității Pennsylvania, Fondul H. W. Smith, II, 414.

⁵ „Pennsylvania Academy of the Fine Arts' Annual Exhibiton Catalog 1879", p. 13, 14, 22; Peter Hastings Falk (editor) — *The Annual Exhibition Record of the Pennsylvania Academy of the Fine Arts 1876—1913*, Sound View Press, Medison 1989, p. 458.

⁶ Günther Ott — *Sculptorii din familia Storck*, Publicațiile Fondului Elena Simu, V, Academia Română, Imprimeria Națională București 1940.

⁷ Acad. G. Opreșcu — *Sculptura românească*, ediția II-a revăzută, Editura Meridiane, București 1965.

⁸ George P. Nedelcu — *A Romanian Sculptor in America (1876—1880)*, în „Revue Roumaine d'Histoire de l'Art" tome XII/1975.

⁹ Mihai Ispir — *Carol Storck at the Pennsylvania Academy of the Fine Arts*, în „Revue Roumaine d'Histoire de l'Art" tome XXIII/1986.

Am avut o convorbire despre tine și perspectivele tale profesionale cu profesorul Stille, rectorul de la [Pennsylvania] a University și i-am spus că i te voi recomanda și el te așteaptă. A zis că este în clădirea Universității în fiecare zi înainte de amiază, exceptând sâmbăta. Cred că va fi ușor să îl convingi să faci bustul lui Smih în marmură în loc de bronz. Am discutat aceasta cu el.

Al tău,
John Sartain

ANEXA IV

„Falls of Schuylkill 27 Mai 1879

„Onor. Comitet Director — University of Penn-
[sylvania]a Domnilor

Dați-mi voie să ofer Onor. dumneavoastră Comitet un bust de ghips al strămoșului meu Reverendul William Smith, D. D., primul Rector al Colegiului din Phil[adelphi]a pe care l-am modelat pentru a-l accepta dumneavoastră.

Sunt determinat să fac acest dar Universității din profunda convingere că serviciile Doctorului Smith către instituție, în faza ei incipientă, au fost de cea mai mare valoare și, ca descendent al său, doresc ca amintirea acelor servicii să nu fie uitată — această convingere m-a determinat, de asemenea, să-mi dedic mulți ani din viață pregătirii și publicării unei prezentări a utilei sale vieți, atât cât modestele mele posibilități mi-au permis să o fac.

De aceea, domnilor, prin acceptarea acestui bust și a unui exemplar al lucrării mele veți îndatora mult pe

Umilul dumneavoastră servitor
Horace W. Smith"

SUMMARY

After studying for five years in Italy with the sculptor Augusto Rivalta Carol Storck (1854—1926) left for the United States in the fall of 1876.

He was persuaded to go to Philadelphia by a wealthy American lady, Mary Gilpin, with whom Storck made acquaintance in Florence. She offered to pay the travel fees and promised a glorious future in the New World for the young artist. But, not long after their arrival in the States, the relationship broke down. There were hard times for Storck in a foreign country, without relatives or friends. But he soon made new acquaintances in the art world of that important American city. One of his advisors and protectors was the engraver John Sartain.

Through his relations in academic circles John Sartain managed to obtain a commission for his young Romanian friend. In 1879 Carol Storck was commissioned the portrait of Reverend William Smith, the first Provost of the University of Pennsylvania. Horace W. Smith, the great grandson of Dr. Smith intended to have that bust casted in bronze. But he had no means for doing this, so that the portrait remained in plaster. Even Storck had troubles in receiving the payment for his work in due time. Through his letter of May 27, 1879, Horace W. Smith offered the plaster bust of Provost William Smith to the Board of Trustees of the University of Pennsylvania. Since the bust was on display at the University, preserved with due care and reverence.

All the Romanian art historians who wrote about Carol Storck's works mentioned this portrait done during his formative years. But none saw it. I had the opportunity to discover this outstanding work during a trip to Philadelphia in late September 1993. I would like to thank Ms. Hannah Poole and Ms. Gale Pietarzyk from the University of Pennsylvania and to Ms. Cheryl Leibold, archivist, and Ms. Marietta P. Boyer, librarian, from the Pennsylvania Academy of the Fine Arts their assistance. In particular I must acknowledge my whole debt of gratitude to Ms. Doina Adam, to Ms. Mihaela Fărcaș and to Mr. Viorel Fărcaș for providing the illustration for this paper.

DIN PREOCUPĂRILE PREOTULUI ERACLIE PORUMBESCU PRIVIND PĂSTRAREA ȘI CULTIVAREA ARTEI POPULARE ROMÂNEȘTI

GEORGETA ȚURCANU

Lucrarea prezintă contribuția preotului cărturar, bucovinean, Iraclie Porumbescu la marea operă de păstrare și cultivare a artei populare românești, în lumina a două documente inedite; corespondență Iraclie Porumbescu — Dimitrie Onciul, datând de la sfârșitul secolului al XIX-lea. Sunt scrisori achiziționate de la descendenții familiei Porumbescu, respectiv profesoara Nina Cionca din București, autoarea monografiei *Ciprian Porumbescu*, apărută în anul 1984, scrisori care, în prezent, se află în arhiva Muzeului Teatrului din Iași.

Reprezentant al românilor patrioți din Bucovina, Iraclie Porumbescu, tatăl compozitorului Ciprian, a fost un slujitor al unirii tuturor provinciilor române, un activ susținător al revendicărilor sociale, atât de necesare populației aflată sub stăpânire habsburgică, cât și un apărător al tradițiilor, al folclorului și al artei populare din această parte a țării.

A avut o importantă contribuție în culegerea mărturiilor spirituale și la cultivarea artei populare românești în dulcea Bucovină, „... *partea cea mai veche și cea mai frumoasă a țării noastre... obârșia Moldovei... pământul cel mai înflorit*”, cum îi plăcea poetului Mihai Eminescu să o definească.

Preocupările lui se înscriu pe linia continuării interesului manifestat față de viața materială și spirituală a poporului nostru, încă din secolul al XVII-lea de către cărturarii români.

Biografia sa este tipică figurii de preot apostol, luminator al satelor. A fost un preot și un om de înaltă ținută morală.

I. Porumbescu s-a născut la 9 martie 1823, în satul Sucevița din ținutul Rădăuțului, ca fiu al lui Atanasie Golembiowski, descendent al unei familii de emigranți polonezi, țărani săraci, dar gospodari și cu oarecare știință de carte. A devenit preot, datorită faptului că la 2 ani, îmbolnăvinduse-se grav, s-a însămănțat în mod neașteptat și atunci mama sa, Varvara, l-a „jertfit” fecioarei Maria, implorată în timpul bolii. Intrând în Mănăstirea Putna, Iraclie la vârsta de numai 5 ani citește bucoavna și ceaslovul, la 6 ani descifrează psaltirea datorită protectorului său, egumenul G. Platenchi. În 1833, este înscris la școala din satul nemțesc Karlberg, de lângă Putna, unde urmează doi ani, fiind înscris apoi la o școală din Suceava. Fiind elev bun, protectorul îl înscrie la gimnaziul din Cernăuți. După moartea acestuia este nevoit a se întreține, îndeplinind diferite servicii pe lângă profesorii săi. A fost și dascăl al unei biserici ortodoxe. Continuă studiile la Seminarul din Cernăuți și la Seminarul diecezan. La Universitatea din Cernăuți audiază cursurile lui Aron Pumnul. În 1850 primește atestatul de student sârguincios. Se căsătorește cu Emilia Klodnizki, din satul Voievodeasa, fiica unor țărani înstăriți. În 1850, proaspătul seminarist este hirotonisit preot. Din acest an încep peregrinările prin parohiile satești de pe

plaiurile Bucovinei. I-au fost încredințate parohii dificile, cu probleme. Astfel, a trebuit să potolească o răzmeriță împotriva regimului și să diminueze tendința de convertire la religia greco-catolică. Rând pe rând se află în parohiile Șipot (1852), Boian (1857), Șipot, Ilișești (1859), Stupca (1865), Frătăuțiul Nou (1884), Putna (1896), unde este numit egumen al acestei mănăstiri.

În 1896, la 13 februarie se stinge din viață, în vârstă de 73 de ani.

În cei 46 de ani ai carierei sale, Iraclie Porumbescu s-a bucurat de prețuire și prestigiu pentru capacitatea și seriozitatea ce-l caracterizau. Ca preot, s-a împărțit între Altar și slujirea enoriașilor. A păstorit cu credință, îngrijindu-se de cele sufletești, dar și de prosperarea vieții materiale a sătenilor. Prin cuvântările și sfaturile sale, Iraclie a fost mereu alături de săteni, încurajându-le sentimentele naționale, iar în viața de fiecare zi i-a ajutat să-și facă traiul mai ușor și mai liniștit, îndemnându-i să crească oi, să prelucreze lâna, să crească albine etc.

Ca om de cultură a întreținut relații cu personalități de seamă: Vasile Alecsandri, Costache Negri, Aron Pumnul, frații Hurmuzachi, Dimitrie Onciul.

În tinerețe, a scris poezii de inspirație folclorică, iar la vârsta senectuții, găsindu-și adevărata vocație, a scris povestiri. Ele constituie partea cea mai trainică a operei sale, adăugându-se artei povestitorilor moderni: Ion Creangă și Mihail Sadoveanu. Dintre acestea menționăm: *Un episod hazliu la Mănăstirea Putna*; *Un episod din 1848*; *Amintiri despre Vasile Alecsandri*; *Istoria violinei lui Ciprian Porumbescu*. În ale scrisului a fost încurajat de V. Alecsandri, care îl îndemna astfel: „*Cearcă, caută, ascultă și întreabă de atari tradiții între poporul din care ești, în care trăiești și mai ales în care și cu care ca preot vei trăi...* Cel mai scurt cântec, cea mai mică povestire să nu o bagatelizezi, să nu o ignorezi, să o scrii”. A cules, astfel, poezii și cântece populare pentru colecția poetului, fapt ce i-a trezit dragostea pentru creația populară și limba românească.

A învățat poezii și cântece din folclor românesc și a fost el însuși autor de muzică: a scris cântece. Dintre cele mai izbutite este *Imnul închinat lui Iancu*, versurile fiind scrise tot de el. Unele din cântecele lui Iraclie Porumbescu s-au cântat în școlile românești din Bucovina, mult timp.

Altădată, tot Alecsandri îl aprecia pentru patriotismul dovedit prin faptele și scrierile sale: „*Îmi place să te văd, mai întâi de toate român, și-apoi că te și ocupi cu scrieri românești. Scrii, să împărtășești și neamului dumitale și al nostru ceea ce ai și ce știi dumneata. Acest popor cu tezaurul lui național, să-l copiem*”.

A scris articole în revistele, gazetele și almanahurile din toate ținuturile românești, cerând respectarea drepturilor istorice ale poporului român. A colaborat la „Albina”, „Gazeta Transilvaniei”, „Românul”, „Telegraful român”, „Foaie pentru minte, inimă și literatură”. A militat pentru introducerea alfabetului latin în școală și biserică.

Am amintit că dintre preocupările lui I. Porumbescu s-a relevat și prețuirea artei populare, strădania sa de a păstra și a cultiva tradițiile acesteia, în care scop va înființa un curs de „industrie casnică” în satul Frătăuțiul Nou.

Alături de Vasile Alecsandri, cuvinte de prețuire a avut și istoricul Dimitrie Onciul, în vremea când acesta se afla profesor la Cernăuți și București și cu care Iraclie Porumbescu a întreținut o strânsă corespondență, din care un număr de șapte scrisori inedite se află în colecțiile Muzeului Teatrului din Iași. Șase scrisori sunt scrise și semnate de D. Onciul și datează din perioada anilor 1888—1891, iar a șaptea scrisoare este a preotului I. Porumbescu, fiind datată 1889.

În rândurile de față ne vom opri numai la două scrisori. Prima a istoricului Dimitrie Onciul, a doua a preotului Iraclie Porumbescu. Rugat să-i trimită o persoană cât mai instruită pentru înființarea unui curs de industrie casnică, tânărul profesor D. Onciul, care avea doar 32 de ani, îi răspunde preotului Iraclie Porumbescu printr-o scrisoare res-

pectuoasă, datată 7 iunie 1888, în care apreciază sârguința și eforturile acestuia de a introduce cursuri practice, predate de învățători cât mai bine pregătiți, subliniind că aceștia „vor fi de mare folos pentru popor”, asigurându-l, în același timp, că îi va da tot ajutorul (Anexa I).

Scrisoarea preotului I. Porumbescu, datată 9 noiembrie 1889, atestă atenția pe care o acorda artei populare și dorința acestuia de a înființa un curs de „*țesere națională*”, cu sprijinul profesorului D. Onciul, căruia i se adresează pe un ton afectuos, părintesc. Curata limbă românească cât și folosirea stilului oral dau un farmec deosebit acestei epistoli (Anexa II).

Prin scrierile și activitatea sa socială, Iraclie Porumbescu a fost un bun român, un patriot înflăcărat, entuziast propovăduitor al adevărului, al ideilor de rededeptare națională și de păstrare a sfintei tradiții.

Cu toate greutățile, Iraclie Porumbescu nu s-a lăsat înfrânt, a perseverat în înfăptuirea idealurilor sale identificate cu cele ale poporului, datorită tăriei sale de caracter, credinței în puterea binelui, a frumosului material și etic.

NOTE

¹ *Furnica* — prima societate din țară, înființată la 16 mai 1882, de un grup de doamne, în frunte cu d-na Elena Cornescu (născută Manu, 1832—1916), prima doamnă de onoare a Reginei Elisabeta și cu d-ra Racoviță, nepoata fraților Golești.

Timp de jumătate de veac, această societate a luptat pentru păstrarea portului popular românesc și a izvoarelor străbune.

A fost primul factor cultural care a acordat o mare dezvoltare artei populare românești iar prin participarea la cele 25 de expoziții internaționale a făcut cunoscute străinătății creațiile artistice românești.

Directoarea societății, d-na Sofia Ionescu a înființat prima catedră de artă națională în școli, contribuind la răspândirea izvoarelor strămoșești în toată țara.

Are și meritul de a fi dat un mare avânt industriei naționale, prin alcătuirea a 30 de tipuri de pânză școlară, introduse în 1902, de ilustrul ministru al Instrucțiunii Publice și al Învățământului, Spiru Haret, în toate școlile din România (primare, secundare, normale, profesionale).

ANEXA I

„Stimate Părinte,
În urma prețuitei scrisori a SVoastre m-am

interesat să aflu cunoștință despre un om care vă trebuie pentru școala Dvoastră. Nicî Hlibowicki, nici Isopescul n-au știut să recomande vreunul. Înainte de a vă răspunde, doream să vorbesc încă cu Iwanicki, care avea să vină ieri încoace la cursul pentru școlarele civile ce-l frecventează. N-am fost însă cu dânsul căci n-a venit.

Voi căuta să mă întâlnesc cu dânsul sâmbătă sau duminică, pe când are să vină însăși la cursul cutare. Poate va ști el de unul. În caz să se afle unul care v-ar putea fi de folos, nu voi întârzia a vă face știre.

Ideea ce o urmăriți merită toată atențiunea, păcat numai că ne lipsesc încă mijloacele pentru realizarea ei.

Peste puțin timp, putem însă aștepta îndreptare și în această privință. În vacanțele acestea e hotărât să se trimită un învățător de la pedagogiu de aici în afară, ca să învețe meseria cutare, pen'ru a putea ține apoi cursuri cu candidații, pe această urmă vom putea avea în curând și noi învățători cu asemenea cunoștințe, care numai decât vor fi de mare folos pentru popor. Până atuncia vom trebui să mai răbdăm încă ceva. De bună seamă ar fi însă bine, ca să se poată începe lucrul și mai curând, precum doriți SVoastră.

Cât pentru mine voi căuta să fiu de ajutor cât voi putea.

Închinându-mă, sunt al SVoastre cu deosebită stimă.

D. Onciul

7 iunie 1888¹

Anexa II

„Iubite Domnule Dumitraș,

Ca să-ți scriu și eu ceva, căci încă nu ți-am scris nimic, îți scriu și încep cu: „salutare!” și dorința să te găsească scrisoarea și dorința mea, bine și-n deplină sănătate.

Noi ne aflăm, mila Domnului, așa cum dorim să te afli DTa.

După aceea Te rog, ca fiind DTa la București, să ostenești cum Te-am rugat... până la institutul „Furnica”¹ și să postești pe cel mai mare peste acel institut ca să-mi scrie, de nu-mi va fi scris până atunci, căci l-am rugat azi prin o epistolă să-mi scrie... de n-ar fi cu puțință să aflu pe-acolo o femeie de treabă, care știe țesere „modernă” și să vie pe la toamna viitoare încoace ca instructoră de țesere, se-înțelege că pentru un onorariu.

Aceasta, cum așijdere Ți-am spus, mi-ar trebui să știu curând ca, de s-ar afla o atare femeie, să mă-înțeleg cu ea și apoi să fac un apel către damele noastre române bucovinene, să mă sprijinească în scopul întreprinderii mele, de a înființa un curs de țesere națională și mai lesnicioasă, de cum pot bietele noastre femei, până acum.

Ajuns-ai bine acasă? Acasă aflat-ai bine? sper că și una și alta, da. Încă odată, salutare și de la mine și de la Mărioara și-ți scrie din toată inima binevoitoriu și doritoriu.

Iraclie

9—11—89¹

CONSIDERAȚII CU PRIVIRE LA ALIMENTAȚIA TRADIȚIONALĂ A POPULAȚIEI RURALE DIN MOLDOVA

EMILIA PAVEL

Tema propusă de noi spre cercetare constituie un important capitol al culturii noastre populare, iar rândurile de față nu fac decât să aducă unele date noi cu privire la studiul alimentației tradiționale din Moldova.

Despre rolul și importanța pe care o are alimentația în viața omului a vorbit, între alții, apreciatul geograf Simion Mehedinți în lucrările sale. El afirma: „hrana este un indice de civilizație de o însemnătate fundamentală pentru etnograf și anume cel mai vechi indice, deoarece nevoia de hrană și tehnica hranei au fost din capul locului resortul cel mai puternic al civilizației omului”¹.

Mențiuni referitoare la alimentația populației din Moldova întâlnim în însemnările călătorilor străini, care ne-au vizitat țara în secolul al XIX-lea: „mămăliga de toate zilele, supa de verdețuri, curechiul murat, brânza, ceapa, peșenii, pâinea de secară, unt și ouă”² sunt câteva din obișnuitele mâncăruri tradiționale moldovenești.

De asemenea, găsim date privind aceste preparate denumite de popor „udătură” și în monografiile, ca de exemplu, aceea a preotului Ioan Antonovici, în care se afirmă că hrana locuitorilor de aici constă din: „pâine dospită «chita» ori nedospită «azimă» pe care o făceau din făină de grâu, de secară ori de orz și mai pe urmă de la ivirea păpușoilor (sec. XVII-lea) a început a se servi și de mămăligă... De când s-au scumpit cerea-

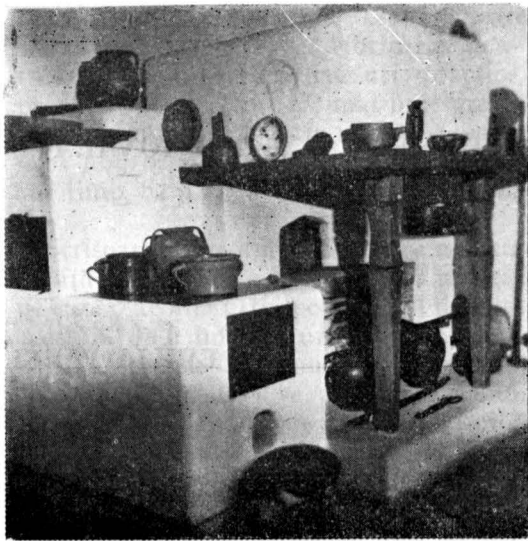
lele și s-au împușinat pădurile, oamenii de pe aici au început să se hrănească mai mult cu mămăligă, pentru că e mai ușor de pregătit și cheltuiesc lemne mai puține...

În privința „udăturii” cum o numește poporul — supa sau borșul — trebuie să spunem că altădată era mult mai bună și mai îndestulătoare ca astăzi (CLXVII). În posturile de peste an, se hrănesc mai mult cu legume, care vara sunt întrebuințate verzi și iarna uscate, precum, fasole, bob mazăre, linte, cartofi; fructe, perje, mere, pere, cireșe, vișine, coarne, pe care le fierb și le fac «chisăliță». Borșul de puțină și varza sau «curechiul» murat, castraveții, harbujii și pătlăgelele murate, nu au lipsit niciodată bogdănoșilor.

La zile de post locuitorii mâncau pește și raci când erau iazuri în comună. Se mai făcea de unii oloi de nucă și de sămânță de cânepă strângând-o pe aceasta de la hlondanii pe care îi semănau între păpușoi”. La clăcile de tors (CLXXXIV) se fierbeau păpușoi la un loc cu grâu pisat de gustau cu toții”³.

Un studiu sistematic al hranei tradiționale din Moldova impune, de la început, o clasificare a mâncărurilor în funcție de anumite sărbători, posturi sau ocazii, când acestea se preparau în mod cu totul special, deși nu se exclude prepararea unora din ele și în celelalte zile sau perioade ale anului.

În general, când se vorbește de mâncărurile moldovenești tradiționale sunt



Vatră și cuptor de gătit într-o prezentare expozițională la Muzeul Etnografic din Suceava.

pomenite mai întâi: borșul, sarmalele, plăcintele „poale-n brâu”, mălaiul, cozonacul etc. Cât de apreciate au fost și sunt aceste bucate reiese din unele opere literare: *„Tinca, nevasta mea, știe să facă niște sarmăluțe moldovenești și niște plăcinte poale-n brâu, cum n-ai mâncat de când erai prunc la mama acasă”*⁴, îi spunea Ion Creangă prietenului său Mihai Eminescu când îl invita să locuiască în bojdeuca sa din Țicău.

În componența mâncărilor tradiționale moldovenești nelipsită era mămăliga, care se folosea zilnic, dimineța, la prânz și seara. Alături de aceasta „udătura” cea mai obișnuită era borșul de puțină, preparat cu carne, fasole, cartofi, sfeclă, verdețuri sau „buruieni” în timpul verii. În completare se foloseau produsele lactate și ouăle din care se făceau ochiuri moldovenești fierte, cu unt pe deasupra, ochiuri la capac prăjite în unt, ouă cu jumări sau scrob.

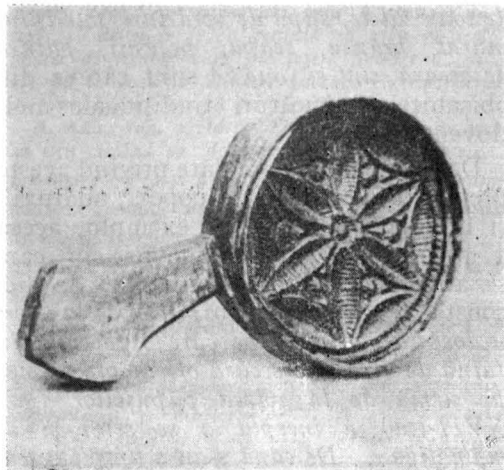
O altă mâncare tradițională, sarmalele moldovenești învelite în foi de viță, podbal sau ștevie, se întâlneau în toate ocaziile. Cât de generalizată era această mâncare în zona respectivă ne-o dovedește și denumirea unei crâșme, fost han domnesc din Bucium — Iași — „La trei sarmale” — unde acestea se găseau în

permanentă, iar hangiul, ca să-și atragă clienții, adăuga câte trei sarmale gratuit la o oca de vin⁵.

Din făina de „păpușoi” se mai prepara mălai, „palincă” țărăneasă (un fel de turtă), cu verdeață sau cireșe dulci, alivancă numită popular și „ghitmană” (Moșna — Iași) ori covașă — un preparat special care se găsește menționat și de Tudor Pamfile și care se mai prepară și astăzi în unele sate⁶.

Alături de preparatele din făină de „păpușoi” stau cele din făină de grâu: pâine dospită, coaptă la cuptor, turtele nedospite și coapte pe plită, plăcinte, „învârtite” cu nuci, brânză etc., plăcinte cu bostan, plăcinte „poale-n brâu”, vârzări, colțunași etc., conform proverbului: *„De plăcinte râde gura / De vârzare și mai tare”*. Din boabele de grâu pisate și fierte se prepară colivă și tot din aceste boabe prin sfărâmare la râșniță se obținea „bulgurul” întrebuințat la pregătirea sarmalelor. Din boabele de porumb, râșnite, se obțineau crupele care se întrebuințau fie în loc de orez, la sarmale, fie fierte cu „bostan” (dovleac alb) sau chiar cu „julfă” care se prepară din sămânța de cânepă. Crupele se identifică cu „păsatul”, despre care vorbește I. Claudiu: *„Terciul «păsatul» ca și mămăliga, într-o măsură sunt »mâncăruri arhaice», pe care anumite condițiuni de fel de viață, în mare parte predominanța*

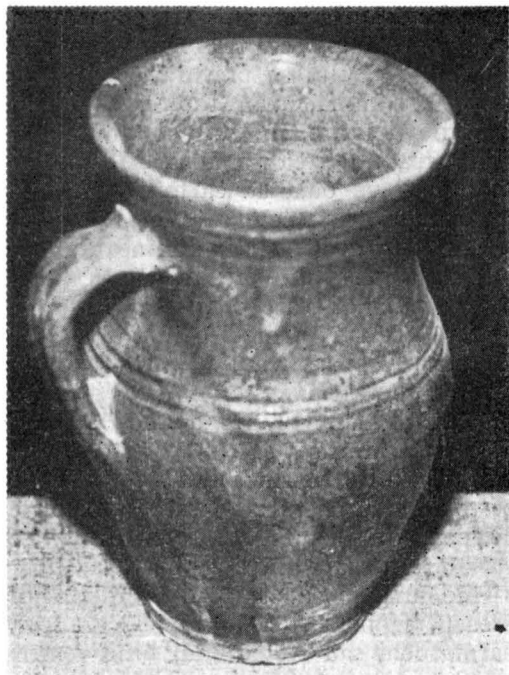
Tipar de caș din zona Vrancea, sfârșitul secolului XIX



laptelui le-au conservat". I. Claudian adaugă: „Etnografii ne arată că populațiile pastorale sunt foarte puțin carnivore, ci dimpotrivă mîncătoare de lapte și mari consumatoare de cereale și vegetale în general". Autorul înclină a crede că „nici un popor din Europa nu a păstrat mai multe buruieni alimentare ca poporul nostru" ⁷.

Mîncărurile tradiționale obișnuite în ajunul sărbătorilor erau deosebite. Gospodinele preparau, de obicei, mîncăruri speciale de post, care se mîncau numai în acele zile. Astfel, în Ajunul Crăciunului se consumau turtelile cu „julfă" ⁸, cunoscute în unele sate sub denumirea „rufele Maicii Domnului" sau „Pelincele lui Isus", apoi turtelile cu nuci, vîrșări, învîrșite cu nuci și, uneori, strudel, iar ca feluri de mîncare: fasole boabe fierte și prăjite, bob prăjit și prune fierte. Tot în Ajunul Crăciunului, în unele sate (Dobrovăț — Iași) din zeama de „curechi" murat se prepară „potroaca" sau „moarea de orez". Poporul credea că persoana care la Ajun fierbe fasole sau cartofi face bube cît fasolea sau cît cartoful de mare. Fasolea se folosea la „potroacă" în loc de orez, în cazul că a fost fiartă cu o zi înainte de Ajun. „Potroaca" se servea cu mămăligă prăjită pe plită sau grătar. Tot în Ajun se preparau și sarmale cu bureți în loc de carne. În Ajunul Bobotezei, în afară de bucatele pegătite la Crăciun se adăugau coliva de grâu și colacii ce se făceau din aluat dospit și copt pe vatră.

Bătrânii obișnuiau să pregătească o masă specială pentru post în Ajunul Crăciunului și al Bobotezei. Mîncărurile amintite și colacii se puneau pe mîsuța rotundă, iar preotul, dascălul și „cristiacul" sau „țarcovnicul" se așezau la masă. Ei sfințeau masa și „ciupeau" (gustau) din mîncăruri stînd pe scaune mici, ca să stea peștorii la fetele mari și ca pe cei bătrîni să-i ierte de păcate. La plecare preotul lua colacul de pe masă, iar la Bobotează și fuiorul de cînepă. Credința poporului era că de acel fuior se vor agăța când vor fi scoși din iad. Ovidiu Bârlea susține: „În vechime se credea că la aceste sărbători cele mai mari dintre toate (e vorba de



Oală de lapte din zona Rădăuți, începutul secolului XX

Crăciun, Anul Nou și Bobotează) se întorc și morții din locașurile lor pentru a participa și ei, în forme nevăzute, la veselia generală a celor vii. Sărbătoarea era deci și un prilej de comuniune a celor două lumi atît de palpabile pentru gîndirea arhaică «repausații» și vii, ceea ce sporea considerabil bucuria ce trebuie să caracterizeze, în genere, orice festivitate. Morții participau nu numai sufletește, ci gustau și din ofrandele festive, cel mai adesea din vase așezate anume pentru ei, deci înfruptându-se total din aceleași bucurii ca și cei vii. Urme ale acestei concepții străvechi mai pot fi surprinse într-o seamă de practici legate de Moșii de Crăciun, cît și de unele detalii ale colindatului" ⁹.

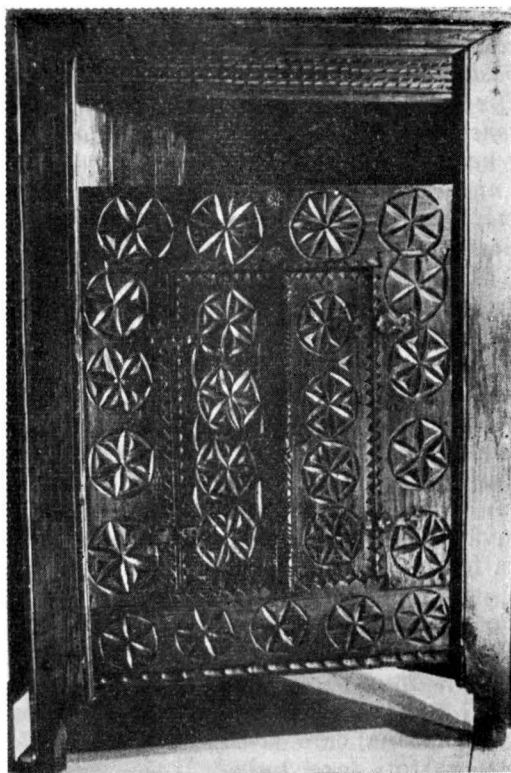
O atenție deosebită merită preparatele ce se pregăteau la Sărbătorile de Crăciun, când, de obicei, se tăia porcul și se pregăteau diferite mîncăruri: mușchi afumat, chișcă, cîrnați și „buft", stomacul porcului umplut la fel ca „chiștele" „cighirul" ce se făcea din măruntaie fierte, tocate și învelite în „prapurele"

sau „bezărăul” porcului și se cocea în tavă la rolă sau cuptor. Din picioarele și capul porcului se preparau răciturile, iar din slănină, prin topire, se obțin jumările folosite în timpul anului la pregătirea diferitelor mâncăruri cum ar fi: jumări cu ouă, cu cartofi, cu fasole și sarmale. În unele sate era obiceiul ca, în ziua de Crăciun, dimineața, înainte de a gusta din preparatele de porc, să se mănânce câte o vrabie friptă pe grătar, aceasta pentru ca omul să fie tot anul ușor ca vrabia ¹⁰. În cazul în care nu se puteau prinde vrăbii, se mâncau hulubi sau iepure având la bază aceeași semnificație.

Mâncărurile obișnuite în posturile de peste an erau destul de variate: borșurile de post din legume și zarzavaturi, ce variau după anotimp. Primăvara, după o îndelungată absență a verdețurilor proaspete, borșurile de urzici, grăușor, hațmațuchi sau ștevie erau bine venite. Din boabele de fasole se pregăteau următoarele feluri: „fasole bătută” numită și „fasole mestecată” cu usturoi, fasole dulce, adică fasole în zeama ei, salată de fasole, fasole prăjită, borș cu fasole etc. Vara se întrebuițau păstăile de fasole fierte sau prăjite, condimentate cu usturoi și borș de păstăi. Altă legumă foarte mult întrebuițată în alimentație era cartoful din care se preparau mult mai multe feluri de mâncare. Amintim doar câteva: alături de cartoful fiert, copt, prăjit, în borș sau salată, se mai întâlneau mâncăruri speciale: „chiftele” de cartofi sau plăcintă umplută cu cartofi.

Varza, numită „curechi”, se consuma atât verde cât și murată. Foile de varză se foloseau la învelirea „găluștelor” sau a sarmalelor; varza murată fiind folosită și la mâncărurile cu cartofi sau fasole fierte sau prăjite sau ca fel aparte: varză călită, varză fiartă, salată de varză cu „oloi” de câneapă sau bostan. Atât „moarea”, adică zeama de curechi murat, cât și frunzele de curechi se foloseau la preparat „potroacă” în Ajunul Crăciunului.

Sfecla roșie, denumită „pangică”, se folosea la borșuri sau salată cu hrean sau fiartă și condimentată cu usturoi. În posturi se mai foloseau, pe scară



„Colțar” pentru vase din zona Valea Bistriței — Neamț

largă, fructele, ca și legumele; se consumau vara proaspete sau fierte, iar iarna uscate sau afumate pe „lozniță”, de exemplu prunele, merele și chiar perele. Din prune se mai pregătea magiunul, numit „povirlă”, care se mânca în posturi cu mămăligă prăjită sau era utilizată la colțunași sau plăcinte. Atât proaspete cât și uscate, fructele erau folosite la prepararea „chisăliței”, un fel de compot asortat de obicei din două feluri de fructe, cireșe cu vișine, mere cu pere etc. Alături de aceste alimente în posturile din timpul iernii se consumă „bostanul alb”, copt în vatră sau rolă, întrebuițat de asemenea la pregătirea mălaiului sau a plăcintei cu bostan. În prima sâmbătă a postului mare se pregătea o mâncare specială, anume „covașa”, care se mânca cu mălai și cu bostan. În anumite zile din post sau de peste an se mânca pește, ca de exemplu la 25 martie „Buna vestire”, la Florii sau la 6 august „Pro-



Piperniță din zona Suceava, secolul XIX

bajele" cum spune poporul, „când încep frunzele a se îngălbeni și pleacă cocorii”¹¹.

La mâncărurile din timpul posturilor se adăugau preparate din „bureți”, ciuperci, hribi, roșcovi, opintici etc., care se mâncau proaspeți sau în timpul iernii uscați. Din ei se preparau borș și tocană; fierți ei erau condimentați cu usturoi, Tot din bureți se preparau și sărmăluțe, care se mâncau la Ajunul Crăciunului și Bobotezei alături de potroacă (Dobrovăț — Iași).

Alături de „curechi” murat se mâncau și castraveți murați, pătlăgele verzi murate și harbujii murați.

Nu putem trece cu vederea mâncărurile folosite la șezătorile sau clăcile de tors sau „învăluit” sumane din serile de iarnă, când participanții erau serviți cu crupe cu julfă sau bostan, cu sarmale

cu bulgur de grâu sau cu crupe de porumb, borș cu fasole, cu mălai, cu vârzări, cu „mălăieșe dulci” sau cu mălai de orz care era un fel de pâine etc. Bineînțeles, nelipsit era vinul din struguri hibrizi.

La evenimentele importante din viața omului, cum ar fi nunta, cumetria, botezul și înmormântarea, se pregăteau mâncăruri mai speciale. În general, în alcătuirea meniului pregătit pentru nuntă intrau: „zama” sau borșul de carne, sarmale cu carne și bulgur de grâu, crupe sau orez și ca desert cozonac moldovenesc. Uneori, în loc de pâine se servea mălai. Ca băuturi menționăm țuica, adică rachiul din prune sau tescovină, și vinul din struguri hibrizi. La cumetrii mâncărurile erau asemănătoare celor de la nuntă, dar în unele sate, în loc de cozonac se ofereau vârzări (plăcinte cu varză) sau „învărtite”. Uneori, atât la nunți cât și la cumetrii, alături de mâncărurile amintite se dădeau mesenilor și răciturii sau friptură cu „plachia” (pilaf de orez). La mesele care se organizau în cinstea morților, cu ocazia înmormântărilor, pomenirilor și dezgropărilor cunoscute sub numele de praznice, mâncărurile erau, în parte, asemănătoare celor din alte ocazii. Se ținea însă seama de timpul în care avea loc evenimentul. Dacă el era în post, se pregăteau toate mâncărurile fără carne. În plus, la aceste mese, alături de pâine sau mălai se puneau câte un colac cu lumânare pentru fiecare persoană. Dintre mâncărurile de post ce se foloseau în aceste împrejurări menționăm: prunele uscate, fierse cu orez, borșul cu fasole etc. În legătură cu pomenirea morților, N. Manolescu spune: „de ziua morților se împart oale de pământ cu păsă”¹². Același obicei se practică de ziua „Întâmpinării Maicii Domnului” în Argeș, spune I. Claudian, care afirmă că: „fierturile de cereale sunt rituri străvechi moștenite de la romani, boabe fierse la romani, coliva la creștini”¹³. Coliva care se folosește în riturile funerare la români ar fi avut semnificație de sămânță a toate generatoare, a vieții sub toate aspectele ei: vegetale, animale și umane, inclusiv de renaștere și reînviere a celor morți. Morții considerați ca sămânța aflată în germinație, în trupul



Cofă pentru apă din zona Vrancea

unei divinități a pământului, cum era orice zeiță mamă telurică, erau socotiți ca puteri „nutritoare”, „germinatoare” și „crescătoare”¹⁴.

O altă sărbătoare legată de cultul morților este la 9 martie, când se obișnuia a se pregăti „sfinții”, care erau făcuți din aluat de pâine, împlețiți ca și colacii, dar în formă de opt și care după ce se coceau se ungeau cu miere de albine și se presărau cu nuci măcinate.

Cu toate că mâncărurile tradiționale moldovenești au început să fie înlocuite cu preparate noi, mai ales la ocazii și sărbători, în alcătuirea hranei de toate zilele ele se întâlnesc destul de frecvent. Prezența lor se justifică prin avantajele

ce le oferă, fiind simple, ușor de realizat și totodată bogate în substanțe nutritive și vitamine. Dacă ne gândim că cele mai multe vitamine se găsesc în legume și verdețuri ca: sfeclă, ridichi, dovleac, morcov, ardei, pătrunjel, mărar, ștevie, spanac, urzici, lobodă etc., în fructe, produse lactate, murături, borșul de puțină etc., ne putem da seama de importanța acestor mâncăruri. Subliniem că medicina modernă recomandă tot mai susținut alimentație din produse vegetale de sezon, a căror contribuție la întreținerea sănătății organismului este incontestabilă.

NOTE

¹ Simion Mehedinți, *Coordonatele etnografice, Civilizație și cultură*, București, 1930, p. 25.

² N. Iorga, *Istoria Românilor prin călători*, vol. IV, ed. II-a, București, 1929, p. 60.

³ Preot Ioan Antonovici, *Istoria comunei Begdana, Bârlad*, 1906, p. CLXVI.

⁴ *Doi buni prieteni: Ion Creangă și Mihai Eminescu*, după Cezar Petrescu, manualul de limba română, cl. VI-a, p. 35.

⁵ Martor Constantin Luca, 69 ani, Șoseaua Bucium — Iași nr. 75 (fest hangiu „La trei sarmale”).

⁶ T. Pamfile, *Industria casnică la Români*, București, 1910, p. 191.

⁷ „Alimentația poporului român”, București, 1939, p. 47—49.

⁸ T. Pamfile, *Sărbătorile la Români, Crăciunul*, București, 1914, p. 17—18.

⁹ *Folclorul românesc I*, Editura Minerva, București, 1981, p. 270.

¹⁰ Martor Samson M. Teodora, 38 ani, satul Moldoveni, com. Dobrovăț, Iași.

¹¹ Ruxanda Pruneanu, 75 ani, Moșna — Iași.

¹² N. Manolescu, *Igiena țărânului român*, București, 1935 p. LVI.

¹³ I. Clăudian, *Alimentația poporului Român*, București, 1939, p. 46.

¹⁴ Traian Herseni, *Forme străvechi de cultură populară românească. Studiu de paleoetnografie a ceter de feciori din Țara Oltului*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1977, p. 327.

CONTRIBUȚII LA CUNOAȘTEREA ZUGRAVILOR ICOANELOR PE STICLĂ ÎN VEACUL AL XVIII-LEA DIN TRANSILVANIA

ALEXANDRU HAMAT

Icoana pe sticlă din a doua jumătate a veacului al XVIII-lea, din Transilvania, a rămas relativ insuficient tratată în lucrările de specialitate. Precaritatea informațiilor, perpetuarea celor cunoscute fără verificări prealabile, raritatea icoanelor pe sticlă din această perioadă — mai ales a celor datate și/sau semnate — fac nesigură localizarea centrelor de proveniență.

În a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, în sudul Transilvaniei, sub influența centrelor de zugravi din Rășinari, Scheii Brașovului și Făgăraș, cunoscute și ca centre de rezistență ortodoxă în care pictura brâncovenească pătrunsese de mult, se dezvoltă „un curent de factură populară, o colaterală a picturii brâncovenești”¹, în care icoana pe sticlă își găsește un mediu prielnic pentru o evoluție originală.

Cadrul acestor note nu ne permite să dezvoltăm pe larg condițiile istorice și sociale care au contribuit la dezvoltarea acestor centre. Două aspecte sunt însă util de subliniat: pe de-o parte, cel al zugravilor care se perindă peste Carpați, lucrând și formându-se pe lângă mănăstirile din nordul Țării Românești și dintre care, nu puțini, provin din chiar zona sud-transilvăneană; pe de alta, faptul că în sudul Transilvaniei „unitatea” pătrunde mai anevoios decât în nord, deoarece „sașii înșiși, care domină

aici, după ce veacuri au eșuat în încercările lor de a luteraniza pe români, sprijină acum ortodoxia din foarte particulare interese economice”².

În altă ordine de idei, numărul mic al icoanelor pe sticlă din veacul al XVIII-lea ajunse până la noi este legat, în afara fragilității materialului (sticlă foarte subțire cunoscută sub numele de „glajă”), de frământările religioase și sociale din ultimile două veacuri din Transilvania. Bisericele și mănăstirile românești, care păstrasera, fără îndoială, numeroase icoane pe sticlă, au avut de suferit în urma vicisitudinilor epocii, multe din ele fiind total distruse. Icoanele pe sticlă care au supraviețuit fiind puține, cele datate și semnate fiind și mai rare, localizarea centrelor din care provin devine foarte anevoioasă. Icoanele pe lemn, mai rezistente, au fost avantajate din acest punct de vedere, drept care, o metodă posibilă pentru identificarea centrelor și a zugravilor rămâne analiza stilistică comparată a pieselor pe sticlă și lemn existente, cu toate precauțiile de rigoare. Este ceea ce ne propunem în cele ce urmează, pornind de la asemănarea frapantă observată între unele icoane pe lemn și câteva icoane pe sticlă păstrate în diferite colecții.

Biserica satului Poiana (comuna Balșa, jud. Hunedoara), păstrează două icoane pe lemn de dimensiuni egale (67 ×

($\times 53$ cm), pictate cu tempera peste un strat de preparație, la care desenul, culoarea, grafia literelor, structura ornamentală, dimensiunile și ramele vădesc aceeași proveniență. Prima, de tipul „Deisis” (fig. 1), prezintă inscripția românească cu caractere cirilice: „zu-grav / PETRU și IOAN”, aflată jos, în dreapta tronului lui Isus, iar în stânga acestuia: „din TO / PARCEA / 1781”. Cealaltă icoană, reprezentând-o pe Maria cu pruncul, de tipul „Conducătoare” (fig. 2) are inscripția: „Acele s(f)inte)

stadiul actual al cercetărilor, nu avem date sigure.

În colecția dr. C. Ciobanu (București) se cunoaște o icoană pe sticlă reprezentând „Sf. Troiță” (36×26 cm) semnată și datată „PE / TRU zu / grav / 1795”⁵. Între această icoană și icoanele pe lemn de la Poiana există, pe lângă semnătură, asemănări evidente: desenul prezintă analogii, structura ornamentală și paleta coloristică sunt identice, iar grafia literelor indică aceeași mână. Ca o curiozitate, se observă că la icoana pe lemn a Mariei



Fig. 1

icoane le / au cu / mpărat / Avrămuț Toa- / deru ca să fie poma / nă în / veci”.

Zugravul Petru din Topârcea este cunoscut în literatura de specialitate prin studiile Ioanei Cristache-Panait³ și G. M. Hărdălău⁴ care semnalează icoanele împărătești de la vechea biserică din Daia, lucrate de acesta în 1786, sfășnicele pictate și dverele împărătești de la Cenade (1798, 1813). Despre zugravul Ioan (care semnează, alături de Petru, icoana pe lemn de la Poiana), în



Fig. 2

(fig. 2), numele arhanghelului Mihail este scris invers, de la dreapta spre stânga; la icoana pe sticlă discutată remarcăm același mod de scriere. Nu ne îndoiim că, atât icoanele pe lemn de la Poiana, cât și icoana pe sticlă din colecția Ciobanu, au fost executate în atelierul zugravului Petru din Topârcea.

Cercetările noastre au dus la identificarea altor șase icoane pe sticlă, care, deși nesemnate, aparțin în mod cert aceluiași atelier. Prima, având ca subiect „Sf. Troiță” ($34 \times 27,5$ cm)⁶, se află

în colecția Muzeului memorial N. Iorga de la Văleni de Munte (fig. 3) ⁷. Remarcăm asemănarea până la identitate a fizionomiei celor trei îngeri din această icoană, cu arhanghelii Mihail și Gavril din icoana pe lemn a Mariei de la Poiana (fig. 2). Desenul, tratarea ochilor, linia nasului, punctul de deasupra buzei superioare, formatul special al lobului urechii, pieptănătura, forma aripilor și rezolvarea geometrică a penajului nu lasă nici o îndoială asupra identității zugravului. Coloristic, icoana din Colecția Iorga



Fig. 3

colecția Iorga; fizionomiile personajelor, ritmica compoziției, mișcarea gestică și paleta coloristică (cu alternanțe de verde, roșu și gri) indică atelierul din Topârcea. Singurele libertăți pe care și le permite zugravul, în raport cu celelalte două icoane pe sticlă amintite, sunt modificarea fundalului arhitectonic și simplificarea cromaticii vestimentației. Icoana a fost, probabil, adusă în zonă odată cu icoanele pe lemn din satul Poiana (cele două sate se află la numai 4 km unul de altul).



Fig. 4

este echilibrată, cu tonalități rafinate alese, pe măsura desenului și a caligrafiei. Rar se întâlnesc trăsături atât de gingașe și expresive în iconografia noastră pe sticlă, realizate cu mijloace atât de simple.

O altă icoană pe sticlă de același tip, reprezentând „Sf. Troiță” (fig. 4), dimensiuni 41×36 cm; fără ramă, dimensiuni $34 \times 27,5$ cm (identice cu icoana din colecția Iorga), se păstrează în biserica satului Almașul Mic de Munte (comuna Balșa, jud. Hunedoara). Aceasta este replica aproape identică a icoanei din

O a treia icoană pe sticlă din această categorie, cu același subiect, „Sf. Troiță”, se află în biserica din Feneș (jud. Alba) și a fost reprodusă alb-negru în revista „Apulum” ⁸; ea pare identică cu „Sf. Troiță” din colecția Iorga, executată după același izvod. În scrierea titlului icoanei apare slavonul „III” (folosit până în jur de 1780 ⁹) ca și la icoana din colecția Iorga. La unele icoane (probabil mai târziu) zugravul folosește în scrierea titlurilor „T” latin, slavonul „III” menținându-se însă în semnătură.

Colecția noastră păstrează o icoană pe sticlă de tipul „Deisis” (fig. 5). Comparând-o cu icoana pe lemn, cu același subiect, a lui Petru din Topârcea, reprodușă în „SCIA” de Ioana Cristache-Panait¹¹, ne frapază marea asemănare a celor două chipuri ale lui Isus. Icoana are aceleași dimensiuni (41 × 36 cm) cu icoana din biserica din Almașul Mic de Munte, iar ramele sunt identice, pro-



Fig. 5

filul lor (mumura) provenind de la aceeași rindea. Coloristic, verdele și roșul, precum și foița aurie, predomină și au aceleași nuanțe ca la toate icoanele pe sticlă pe care le discutăm. La o privire atentă, se observă că scaunul (scabellum) de sub picioarele lui Isus prezintă aceleași motive ornamentale ca și cele de pe scabellum-urile icoanelor „Sf. Troiță” și al icoanei pe lemn a Mariei de la Poiana, iar tronul pe care stă Isus îl regăsim identic în icoana Mariei.

O altă icoană pe sticlă din colecția noastră¹², pe care o atribuim lui Petru

din Topârcea, este „Isus Mare Arhiereu” (fig. 6, dimensiuni 28 × 23 cm), temă mai nouă pusă în legătură cu preoția lui Isus, de care pomenește apostolul Pavel în *Epistola către evrei* (4, 14). Isus este îmbrăcat în episcop; compoziția are o liniște și încremenire naivă, cu o simetrie coloristică și ornamentală lineară, verticală, întreruptă doar de poziția mâinilor: stânga ține la piept



Fig. 6

Evangelhia închisă, dreapta binecuvântează. Asemănarea cu icoana pe sticlă „Sf. Troiță” din colecția Ciobanu, în desen, cromatică și detaliile ornamentale, permit s-o atribuim lui Petru din Topârcea. Rama icoanei are o construcție deosebită, asemenea icoanelor pe sticlă din biserica din Lancrăm¹³.

Ultima icoană pe sticlă, pe care am identificat-o ca provenind din atelierul din Topârcea, este „Sf. Nicolae” (42,7 × 37,2 cm) din colecția Ciobanu, reprodușă în albumul „Pictura țărănească pe sticlă”. În afara unor numeroase puncte comune cu icoanele descrise, re-

marcăm folosirea lui „III” slavon în scrierea titlurilor, ca și la icoana din colecția Iorga și la cea din biserica Feneș, fapt care plasează în timp aceste icoane înainte de 1780.

În completarea celor expuse, apreciem și noi că atelierul de la Topârcea s-a dezvoltat sub influența zugravilor din Rășinari¹⁵, prezenți la mijlocul și sfârșitul secolului al XVIII-lea pentru lucrări de restaurare a picturii la bisericile din Ocna Sibiului (aflată în imediată apropiere).

* * *

În biserica satului Topârcea (comuna Ocna Sibiului, jud. Sibiu) în turnul cu mecanismul ceasului, lângă fereastră, am descifrat inscripția românească cu litere cirilice: „*Cu ajutorul sfânt s-au izvodit acest sfânt) paracliseriu de părintele Popa Adam împreună cu preoteasa Maria și cu blagoslovenia a măriei sale D(o)mnului vicareș Nicolae Hodoviș și cine va sluji va fi dator a-i pomeni. Erei Adam creția Maria. 1789. Pentru zugrav Topârcea, Nicolae zugrav Ludoș*”.

Nicolae, zugravul din Ludoș (Ludoșul este situat la câțiva kilometri de Topârcea) este cunoscut în literatura de specialitate prin N. Iorga¹⁶, Șt. Meteș¹⁷, I. Stanciu¹⁸, Ioana Cristache-Panait¹⁹, ca lucrând icoane pe lemn și zugrăvind biserici prin împrejurimi; I. Lupaș²⁰ îl găsește în arhivele Curtii de la Viena, într-un raport din 28 iulie 1791, printre candidații pregătiți și examinați pentru dascălie și pentru cantorat la școala normală din Sibiu, sub direcția lui Dimitrie Eustatievici, la nr. 7: „*Nicolae zugraff din Ludoșul Mare, scaunul săsesc al Miercurii*”.

În cercetările noastre, în biserica ortodoxă din Ocna Sibiului am examinat patru icoane împărătești pe lemn, toate executate de aceeași mână, dintre care una, „Sf. Maria Împărăteasă”, are inscripția: „*1815, Nicolae zugrav Pop din Ludoș*”. Am studiat, de asemenea, numeroasele prăznicare pe lemn, nesemnate, aflate în biserica ortodoxă din Ludoș, dintre care una aparține evident tot lui Nicolae zugrav.

Nu întâmplător investigațiile noastre se îndreaptă și spre icoanele pe sticlă păstrate în biserica din Lancrăm, cunoscute prin lucrările lui Gh. Pavelescu²¹ care semnalează, dintre acestea, icoana „Adormirea Maicii Domnului”, semnată și datată: „*Nicolae zug(rav) 1787*” (icoana se găsește de mulți ani la Muzeul de Istorie din Cluj, prin donația lui Lucian Blaga). Gh. Pavelescu îl consideră pe zugrav Nicolae ca făcând parte din familia Costea; Șt. Meteș la fel²²; soții Dancu preiau informațiile lui Gh. Pavelescu, dar în final conchid: „*stilul icoanelor sale (Nicolae zugrav, n.n.) n-are nimic comun cu cel al lucrărilor familiei Costea*”²³, opinie la care subscriem.

Comparând icoanele pe lemn ale lui Nicolae zugrav din bisericile din Ocna Sibiului și Ludoș, cu icoanele pe sticlă din biserica Lancrămului, supunându-le unui riguros studiu stilistic și grafologic, am ajuns la concluzia că Nicolae zugrav din Ludoș este autorul icoanelor pe sticlă de la Lancrăm.

Celor susținute mai sus adăugăm câteva observații: ramele icoanelor pe sticlă din biserica din Lancrăm sunt pictate peste un strat de preparație, la fel ca ramele icoanelor pe lemn ale lui Petru și Ioan de la Poiana. Motivele ornamentale ale tuturor acestor rame sunt identice (romburi înlanțuite încadrate de șiruri de puncte albe). Icoana pe sticlă de la Lancrăm, „Pogorârea Duhului Sfânt”, reproducă de Gh. Pavelescu în „Apulum”²⁴, are fundalul arhitectonic aidoma cu al tuturor icoanelor pe sticlă „Sf. Troiță” atribuite lui Petru din Topârcea, iar elementele ornamentale, luate separat, prezintă asemănări. Toate acestea indică influența atelierului din Topârcea, respectiv a zugravului Petru, cum o demonstrează inscripția din biserica din Topârcea (citată anterior). Ca argument al faptului că Petru îl influențează pe Nicolae și nu invers, amintim că Petru era meșter consacrat de cel puțin zece ani (vezi icoana datată 1781 de la Poiana) în perioada în care Nicolae se pregătea la Sibiu pentru dascălie.

În studiul actual al cercetărilor, datele pe care le deținem asupra zugravilor din Topârcea și Ludoș sunt relativ pu-

ține. Investigațiile noastre la Arhivele Statului din Sibiu au eșuat, documentele care se păstrează pentru satul Topârcea începând cu anul 1851, iar cele pentru satul Ludoș lipsind.

Activitatea lui Petru din Topârcea este circumscrisă de lucrările semnate cunoscute, între anii 1781—1813; este însă aproape sigur că aceasta începe mai timpuriu (avem în vedere și icoanele semnalate care prezintă în scrierea titlurilor litera slavonă „III”). Nicolae, zugravul din Ludoș, pictează — din ce se cunoaște până acum — între 1787—1815. Despre Ioan din Topârcea (cel care semnează alături de Petru icoana pe lemn de la Poiana) putem face doar presupuneri. I. Lupaș²⁵ găsește înregistrat în raportul din 1731 amintit, la nr. 15, pe „Ioan Popa pregătit să fie cantor în Topârcea”. Dacă coroborăm această informație cu faptul că Nicolae, zugravul din Ludoș, semnează uneori și „Pop” (icoana de la Ocna Sibiului), și cu cele scrise de I. Stanciu care afirmă că Nicolae din Ludoș avea un frate, Ioan, sculptor (șăpător în lemn)²⁶, se poate crede că acest Ioan a lucrat ramele pictate ale icoanelor pe lemn din biserica din Poiana și ale icoanelor pe sticlă din biserica din Lancrăm.

NOTE

¹ M. Porumb, „Zugravi și centre românești de pictură din Transilvania secolului al XVIII-lea”, în „Anuarul Institutului de Istorie și Arheologie” Cluj-Napoca, XIX, 1976, p. 109.

² L. Blaga, *Gândirea românească în Transilvania în secolul al XVIII-lea*, Buc., 1966, p. 52.

³ Ioana Cristache-Panait, 1. *Valoarea istorică și artistică a monumentului de cult din Daia*, în „Îndrumătorul pastoral”, VI, 1982, p. 135 și nota 42; 2. „Rolul zugravilor de la sud de Carpați în dezvoltarea picturii românești din Transilvania (secolul al XVIII-lea — prima jumătate a secolului al XIX-lea)”, în „Studii și cercetări de istoria artei”, tom 31, 1984, p. 79.

⁴ G. M. Hărdălău: *Zugravii din secolele XVIII și XIX în jud. Alba* în „Apulum”, XIX, 1981, p. 403 și nota 39.

⁵ Iuliana Dancu, D. Dancu, *Pictura țărănească pe sticlă*, Buc., 1975, pl. 100 și p. 90—91. Autorii localizează greșit atelierul zugravului Petru, în zona Sebeș — Alba Iulia.

⁶ Dimensiuni fără ramă (aceasta este recentă).

⁷ N. Iorga, 1. *Les arts mineurs en Roumanie*, Paris 1934, p. 30 și pl. XI, 2. *Vechea artă religioasă la Români*, Văleni de Munte, 1934, p. 56.

⁸ G. M. Hărdălău, *op. cit.*, p. 625, fig. 7; autorul nu indică dimensiunile icoanei.

⁹ I. Roventța, I. Chirițescu, *Introducere în paleografia chirilică*, Buc., 1927, p. 23.

¹⁰ Achiziționată în satul Poiana (com. Balșa, jud. Hunedoara).

¹¹ Ioana Cristache-Panait, *op. cit.*, pct 2, p. 79, fig. 12.

¹² Achiziționată în București (nu se cunoaște proveniența).

¹³ Iuliana Dancu, D. Dancu, *op. cit.*, p. 88. Autorii apreciază în mod greșit că ramele icoanelor de la Lancrăm sunt construite dintr-o singură bucată, îmbinările fiind mascate de suportul de preparare.

¹⁴ Ibidem, p. 90 și pl. 101; soții Dancu consideră icoana ca aparținând lui „Petru zugravu”.

¹⁵ M. Porumb, *op. cit.*, p. 104, nota 10; S. Semo, *Vestigii inedite într-o veche biserică a lui Mihai Viteazul* în „Studii muzeale” vol. VI, 1972, p. 10, fig. 11; Ioana Cristache-Panait, *op. cit.*, pct. 2, pag. 78.

¹⁶ N. Iorga, *Studii și documente*, vol. XIII, Buc., 1906, p. 127.

¹⁷ Șt. Meteș, *Zugravii bisericilor române*, în „An. Com. Mon. Ist. pentru Transilvania”, Cluj, 1929, p. 120.

¹⁸ I. Stanciu, *Spicuri din trecutul comunei Ludoș (jud. Sibiu)*, Sibiu, 1938, p. 19—20.

¹⁹ Ioana Cristache-Panait, *op. cit.*, pct 2, p. 78, nota 104.

²⁰ I. Lupaș, *Studii și conferințe*, vol. 1, Buc., 1929, p. 310.

²¹ Gh. Pavelescu: 1. *Contribuții pentru cunoașterea picturii pe sticlă la românii din Transilvania*, în „Apulum” vol. I, Alba Iulia, 194, p. 288 și 295, fig. 7—12; 2. *Un caz de ereditate artistică în mediul rural*, în „Sociologia românească”, vol. 4, Buc., 1943, p. 207; 3. *Pictura pe sticlă la români*, în „Revista Fundațiilor Regale”, nr. 3, Buc., 1945, p. 640; 4. *Elogiul țăranului zugrav*, în „Revista de etnografie și folclor”, tom 36, 1—2, Buc., 1991, p. 4.

²² Șt. Meteș, *Zugravii icoanelor pe hârtie (xilogravuri, stampe) și sticlă din Transilvania*, în „Revista Ortodoxă Română” nr. 7—8, Buc., 1964, p. 250.

²³ Iuliana Dancu, D. Dancu, *op. cit.*, p. 88—90.

²⁴ Gh. Pavelescu, *op. cit.*, pct. 1.

²⁵ I. Lupaș, *op. cit.*, pag. 310.

²⁶ I. Stanciu, *op. cit.*, p. 22.

VIAȚA MUZEALĂ DIN BASARABIA PÂNĂ LA 1918

ELENA PLOȘNIȚĂ

În evoluția muzeografiei din teritoriul românesc dintre Prut și Nistru distingem câteva perioade cu trăsături specifice determinate de schimbările politice, administrativ-teritoriale, social-economice care au intervenit ca rezultat al păcii de la București (mai 1812), al Marii Uniri din anul 1918, al actului de amputare a teritoriului național din anul 1940, al actului de încorporare a Basarabiei în URSS (1944), a Declarației de independență a Republicii Moldova (1991).

În prezentul articol ne propunem să relevăm unele aspecte ale fenomenului apariției și dezvoltării muzeelor din Basarabia în epoca modernă (1812—1918). Înainte de a trece la dezvoltarea subiectului propriu-zis trebuie să amintim că, drept consecință a războiului ruso-turc din anii 1806—1812, Rusia anexează o parte din Moldova românească pe care o va numi arbitrar gubernia Basarabia. Deci, după 1812, Basarabia a evoluat în noul context impus de Rusia țaristă. Acest context a fost nefavorabil pentru dezvoltarea culturii românești, în general, și pentru înființarea și dezvoltarea muzeelor în special. Pe parcursul întregii epoci moderne românii basarabeni au fost supuși unei crunte asupririi naționale și culturale, unei inegalități politice și economice. Aceasta explică, de altfel, și lipsa unui muzeu național în Basarabia și numărul mic de muzee din această perioadă.

La sfârșitul secolului al XIX-lea crește numărul muzeelor din Rusia. Acest fapt

se datorează proceselor economice, sociale, culturale din viața societății. Se înființează muzee și în regiunile naționale ale Imperiului Rus. În anul 1889, apare primul muzeu public din Basarabia. În lunile septembrie-octombrie a acestui an a fost organizată la Chișinău o frumoasă expoziție agricolă și industrială. A fost o expoziție de mari proporții, cu zece secțiuni. Cele mai bogate și mai variate au fost secțiile: „mașini agricole”, „materiale de construcție”, „industrie casnică”, „tehnică-artistică”. Expoziția din anul 1889 a fost organizată de către Zemstva¹ gubernială din inițiativa baronului A. Styart, membru al Consiliului Zemstvei. Realizarea ei a fost susținută nu numai de către intelectuali ci de întreaga populație. Reprezentantii diferitelor păături sociale și-au prezentat în cadrul expoziției mostre ale producției lor. La închiderea expoziției o bună parte din exponate a fost donată Zemstvei spre înființarea unui muzeu. Această donație a format nucleul primului muzeu public din Basarabia. Inițial, muzeul a primit titulatura — „Muzeul agricol”, mai târziu — „Muzeul zoologic, agricol și de meșteșugărit al Zemstvei din Basarabia”. În vocabularul localnicilor el a intrat și s-a statornicit pe un timp îndelungat cu un nume simplu — „Muzeul Zemstvei”. „Muzeul Zemstvei” este o categorie de muzee cu caracter mixt (agricol, științele naturii), caracteristică pentru muzeografia rusă de la sfârșitul secolului al XIX-lea. Ele erau

deschise ca instituții auxiliare, pe lângă Zemstve, și aveau ca scop să contribuie la dezvoltarea economiei locale și să acorde ajutor practic agricultorilor. V. Docuceaev, basarabean de origine, secretarul Societății naturaliştilor din Sankt-Petersburg, a fost autorul *Statutului-model* al muzeului Zemstvei rusești. După ce a fost discutat și aprobat de Societate în 1886, *Statutul-model* a fost trimis în toate centrele guberniale ale Rusiei. Conform concepției naturalistului V. Docuceaev, muzeul Zemstvei trebuia să rezolve două sarcini: științifică și practică. Prima consta „în studierea științelor naturii din gubernia dată, crearea colecțiilor botanice și zoologice, iar a doua — în acordarea de ajutor practic agricultorilor”⁷² *Statutul-model* al muzeului Zemstvei elaborat de V. Docuceaev a servit ca bază și pentru crearea „Muzeului Zemstvei din Basarabia”. Scopurile și modalitățile de organizare a muzeului basarabean le aflăm din *Catalogul explicativ* al muzeului editat în 1912. După cum indică autorii, scopul înființării muzeului „a fost mai mult practic, el trebuia să facă cunoscute agricultorilor cele mai noi realizări din domeniul agriculturii”⁷³. Inițial, muzeul avea două secții: agricolă și de științele naturii. Din primii ani și-a găsit adăpost în localul Zemstvei guberniale. Zemstva gubernială asigura anual muzeul cu o sumă de 500 de ruble. După 1891, suma a crescut până la 1000 de ruble. Reprezentanții diferitelor pătri sociale care au susținut ideea creării muzeului asigurau anual muzeul cu donații bănești. O grijă deosebită pentru muzeu purtau baronul A. Styart, de la 1898 președintele Zemstvei guberniale, primul conducător al muzeului, A. Osterman, primul preparator și conservator al muzeului ș.a. În primele două decenii de existență, muzeul acorda o atenție sporită științelor naturii, creării colecțiilor biologice, colecționării și conservării colecțiilor faunistice. Minunatele colecții ale muzeului au fost prezentate în repetate rânduri la diferite expoziții din Basarabia, Rusia și din străinătate. În 1894, unele colecții ale muzeului sunt prezentate la expoziția internațională de pomicultură din Sankt-

Petersburg. Muzeul a fost distins cu diploma de onoare și premiul I, iar F. Osterman a primit diplomă pentru exponatele muzeului compuse din câteva serii biologice reprezentând dezvoltarea păsărilor și insectelor dăunătoare pomiculturii. În 1901, muzeul a expus preparate anatomice, biologice și embriologice la *Congresul medicilor și naturaliştilor ruși* care a avut loc la Sankt-Petersburg. Exponatele muzeului au fost apreciate de comisia de experți. Muzeul s-a impus curând în viața culturală a Chișinăului, devenind un centru științific și cultural. Acestea au determinat administrația Zemstvei să-i ofere o clădire specială. Localul a fost construit în partea de sus a orașului, în stil maur, după proiectul arhitectului V. Tăganco. Deschiderea expoziției în noul local a avut loc la 30 aprilie 1906. Exponatele au fost etalate în trei compartimente — 1. zoologie, 2. ceramică și industrie casnică, 3. pomicultură și viticultură. Opinia publică a sprijinit prin toate mijloacele existența muzeului. Fiind unicul muzeu pe teritoriul Basarabiei până la începutul veacului al XX-lea, muzeul atrăgea atenția colecționarilor. Românii basarabeni au ținut mereu să-și evedențieze particularitățile culturii lor prin colectarea pieselor etnografice și depozitarea lor în muzeul Zemstvei. Și cu toată denumirea sa, muzeul va deveni și depozitarul unor însemnate colecții etnografice, numismatice, arheologice; donațiile având un rol decisiv în dezvoltarea muzeului până la 1918.

Cercetând dosarele de arhivă ce conțin date cu privire la evoluția muzeului, putem afirma că un număr destul de mare dintre donatori era din rândurile preoțimii și țărănimii. Ei preferau să doneze sau să propună muzeului spre achiziție covoare vechi moldovenești, ștergare, ceramică și alte piese etnografice. Faptul că printre cei ce doreau să îmbogățească patrimoniul muzeului erau diferite categorii sociale ne vorbește despre conștiința colectivă a necesității existenței muzeului ca instituție publică. Muzeul era considerat ca un loc sfânt pentru păstrarea vestigiilor trecutului. Savanții colecționari considerau și ei mu-

zeul ca cel mai potrivit loc de păstrare a colecțiilor științifice. Un loc aparte ocupă printre ei geologul F. Porucic care a donat muzeului în nenumărate rânduri colecțiile sale. Prezintă interes colecția donată în anul 1911, colecție ce cuprindea „50 de minerale, zeci de exemplare de pietre prețioase și semiprețioase, diferite roci”⁴. Un alt savant basarabean, militant al mișcării naționale, director al Muzeului Zemstvei din 1909 — P. Gore — a donat muzeului „8 covoare românești”⁵. Un permanent și sigur donator al muzeului au fost mănăstirile Basarabiei care completau patrimoniul muzeului cu covoare moldovenești și cu cărți vechi. S-au evidențiat mănăstirile Hâncul, Hârbovăț, Recula ș.a. Un aport deosebit în completarea colecțiilor cu obiecte meșteșugărești și de industrie casnică l-au avut școlile din Basarabia. Achiziționarea pieselor etnografice se făcea și de la expozițiile locale⁶ care au devenit un eveniment periodic în viața culturală și socială a Basarabiei de la începutul secolului al XX-lea. Până la 1918, muzeul a înregistrat o continuă dezvoltare atât în ceea ce privește patrimoniul cât și activitatea de popularizare a colecțiilor. Instruirea publicului a fost considerată drept o sarcină esențială. Muzeul era pus la dispoziția vizitatorilor conform unui program care prevedea „vizitarea sălilor pentru chișinăuieni — duminica de la 11—14, pentru cei veniți din alte localități și pentru grupe, la orice oră”⁷. Muzeul nu a dus lipsă de public. Aceasta constituie o dovadă a recunoașterii și a susținerii muzeului de către anumite pătri sociale. Datele statistice arată faptul că publicul basarabean prefera să viziteze muzeul în lunile de toamnă — septembrie și octombrie. Dacă în primii ani numărul vizitatorilor era de cca 3000 pe an, apoi începând cu anul 1910, numărul crește considerabil depășind cifra de 25 000 anual⁸. Mai mult de jumătate de vizitatori erau maturii. Muzeul era vizitat nu numai de basarabeni, dar și de grupe de studenți din diferite orașe ale Rusiei și de mulți savanți din străinătate.

Dacă la început muzeul avea o structură instructiv-didactică și servea cau-

zei răspândirii cunoștințelor agricole, spre sfârșitul epocii moderne muzeul își va propune ca sarcină de bază cercetările științifice. În următoarea perioadă de dezvoltare a muzeului, cercetarea științifică va deveni cu adevărat obiectivul principal al personalului muzeal. Muzeul Zemstvei există și astăzi la Chișinău dar nu în forma și sub numele inițial. Oricum ar fi, anul 1889 rămâne o dată de referință în viața culturală a Basarabiei epocii moderne, o dată de început a muzeografiei în zonă.

Merită să vorbim măcar și în trecut despre muzeul de la Tighina (Bender). Inițiativa de a înființa un muzeu în această localitate aparține lui A. Greculov, șeful atelierului pentru confecționarea rechizitelor școlare de pe lângă Zemstva județeană. Timp de câțiva ani A. Greculov a adunat colecțiile necesare pentru inaugurarea muzeului. În luna iulie 1914, o revistă din oraș anunța locuitorii că „în luna noiembrie va avea loc inaugurarea muzeului agricol și pedagogic cu o secție de istorie naturală”⁹. În ziua de 23 noiembrie 1914, la orele 12, a fost săvârșit un Tedeum cu ocazia sfîntirii muzeului Zemstvei¹⁰. Până la 1918, muzeul a purtat titulatura de „Muzeul agricol și de științele naturii al Zemstvei din Bender”. Un enorm ajutor în crearea muzeului l-a acordat „Muzeul zoologic, agricol și de meșteșugărit al Zemstvei din Basarabia”. Baro-nul A. Styart a adus din Franța pentru muzeul din Bender o bogată colecție zoologică. Muzeul Zemstvei din Bender avea un patrimoniu mai mic decât muzeul Zemstvei din Basarabia și până la 1918, a servit ca bază didactică pentru școlile din județ.

La capitolul Muzeul Zemstvei am mai putea adăuga că au fost făcute încercări de a înjgheba asemenea muzee și în alte localități ale Basarabiei. Aceste eforturi nu au fost încununate de succes — s-au constituit doar mici nuclee care pe parcursul câtorva ani s-au autodes-ființat. Deci, politica țarismului rus a impus Basarabiei și anumite orientări în dezvoltarea muzeografiei. Ca și în Rusia, la sfârșitul secolului al XIX-lea apar muzeele Zemstvelor. De fapt Zem-

stvele au fost acele instituții care stimulau activitatea muzeelor. În muzeele Zemstvelor istoria naturală era pusă pe primul plan. În Basarabia, spre deosebire de Rusia, muzeele Zemstvelor alături de colecțiile de științele naturii, au acumulat și bogate colecții etnografice și de industrie casnică. Muzeele Zemstvelor au contribuit la păstrarea bunurilor culturale, ca și la unele cercetări științifice în domeniul științelor naturii. Muzeele Zemstvelor din Basarabia n-au avut nici o publicație specială. Muzeul Zemstvei guberniale a editat două lucruri — „Albumul covoarelor moldovenești”, ieșită de sub tipar în anul 1912. Tot în același an, a fost publicat „Catalogul explicativ al Muzeului Zemstvei din Basarabia”. Muzeografiilor și-au publicat rezultatele investigațiilor în domeniul științelor naturii în revista Societății naturaliştilor din Basarabia, intitulată „Studii”.

Unul din noile fenomene ale vieții publice care apare în Basarabia după reformele burgheze din anii '60—'70 ai secolului al XIX-lea a fost organizarea și activitatea unor societăți științifice. La Chișinău, până la 1918, au existat câteva societăți: Societatea naturaliştilor din Basarabia, Societatea gubernială științifică de arhivistică, Societatea bisericească istorico-arheologică iar la Soroca — Societatea cercetătorilor ținutului Nistren. Toate aceste societăți au apărut din inițiativa intelectualilor basarabeni. Ele au avut un rol important în acțiunea de înghebare a unor colecții de obiecte și documente și chiar de întemeiere a unor muzee. De aceea, câteva date despre activitatea lor se impun. Ne vom referi la activitatea lor în domeniul muzeografiei.

La 23 august 1898, elita intelectuală a Basarabiei s-a reunit în incinta Școlii reale din Chișinău pentru a întemeia prima societate științifică din ținut — Societatea gubernială științifică de arhivistică. În această zi, președinte al Societății a fost numit N. Codreanu, directorul Școlii reale din Chișinău, iar secretar — I. Halippa, inspector-adjunct la Seminarul teologic din Chișinău, apoi funcționar la direcția învățământului pu-

blic. Inițial, au fost înregistrați 200 de membri; majoritatea din ei erau profesori la diferite instituții școlare din Basarabia, precum și savanți, colecționari etc. Am numi printre ei pe colecționarii S. Potoțchi, M. Draganov, D. Suceanu, A. Crâlov. Societatea a fost creată pentru „studierea ținutului în plan arheologic și istoric”. O a doua sarcină, după cum afirma I. Halippa, era crearea unui muzeu de istorie a Basarabiei. Această sarcină a fost menționată și după un an de activitate la Ședința din 17 ianuarie 1899, în *Raportul* prezentat. I. Halippa a fost primul român basarabean care a pus problema înființării unui muzeu de istorie a Basarabiei. El era convins că baza patrimoniului unui asemenea muzeu trebuie să o constituie piesele arheologice, colectate pe teritoriul Basarabiei. Dar în primul an de activitate a Societății au fost adunate doar câteva piese și acestea donate de către O. Goronovici, văduva arheologului și colecționarului I. Suceanu.

Populația Basarabiei oferea spre achiziționare doar monede vechi de argint și aramă, arme turcești. De aceea I. Halippa la ședințele Societății pune mereu în discuție problema săpăturilor arheologice. El menționa la una din ședințe că „trebuie să punem accentul pe arheologie și să nu uităm că locuim într-o regiune bogată în vestigii arheologice; săpăturile arheologice ne vor da piese și vom putea atunci înființa muzeul care va fi o dovadă convingătoare a activității Societății”¹¹. I. Halippa, spre deosebire de alți membri ai Societății, considera necesar mai întâi crearea muzeului și numai după aceea a arhivei de documente. El socotea că arhiva „nu va atrăgea atenția maselor, dar dacă nu va fi atenția maselor, nu va exista nici interes pentru activitatea Societății”¹². I. Halippa remarcă importanța vestigiilor arheologice și etnografice, făcând mereu apel la populație ca aceste vestigii să fie depuse la muzeu pentru că ele „sunt acele care ne dau posibilitatea să ne cunoaștem trecutul”. A făcut nenumărate demersuri la Societate și la instituțiile de arheologie din Rusia cerând insistent permisiunea pentru organizarea săpătu-

rilor arheologice pe teritoriul Basarabiei. El a adunat și a publicat date interesante despre monumentele arheologice din ținut. Era convins că mai devreme sau mai târziu Societatea va înființa „Muzeul de antichități istorice și preistorice”. Cu acest scop el achiziționa pentru Societate, literatură științifică necesară în procesul de valorificare a patrimoniului muzeal. A fost sufletul acțiunii de achiziționare a cărților din România. Prezenta regulat la ședințele Societății lista cărților despre poporul român ce se editau în România. Cărțile achiziționate erau puse în discuție. Un viu interes a trezit membrilor Societății lucrarea lui N. Iorga — *Studii istorice asupra Chiliei și Cetății Albe*. Numai datorită insistenței lui I. Halippa, Societatea primea de la București „Analele Academiei Române” și lucrările savanților: A.D. Xenopol, N. Iorga, B.P. Hasdeu. Remarcăm că în această perioadă era unica instituție basarabeană care primea literatură din România. În timp de câțiva ani, Societatea a acumulat sute de monede de argint și aramă, diferite medalii, piese arheologice, zeci de documente, diplome, instrumente muzicale vechi etc.

În anul 1903, membrii Societății considerau că pe baza patrimoniului cultural adunat se poate de acum înființa muzeul. La ședința din 18 octombrie a fost adoptată o hotărâre „de a duce negocieri cu președintele Zemstvei guberniale în privința obținerii unui spațiu în noua clădire ce se construiește pentru muzeul Zemstvei”¹³. I. Halippa era de părerea că pentru înființarea muzeului sunt prea puține piese arheologice. La aceeași ședință, el a propus să se creeze mai multe secții printre care și una de arheologie care urma să se ocupe cu efectuarea săpăturilor arheologice, cu colectarea și studierea antichităților. Cercetând documentele de epocă constatăm că sub aspectul denumirii viitorului muzeu, nominalizările sunt multiple — muzeu de istorie, muzeu de arheologie, muzeu de antichități preistorice și istorice, muzeu de istorie și arheologie. Sub toate aceste denumiri, I. Halippa și adepții lui încercau să promoveze ideea muzeului național pentru Basarabia. Cu toate străduin-

țele și demersurile întreprinse, în Basarabia nu s-a reușit să se înființeze un asemenea muzeu. Motive de ordin obiectiv și subiectiv nu au permis crearea unui asemenea muzeu. Dar ideea creării unui muzeu național a dominat gândirea unor intelectuali basarabeni și aceasta este o dovadă convingătoare că Basarabia și după 100 de ani de ocupație străină rămânea o vatră de cultură și istorie românească.

O altă societate care a avut o activitate meritorie și a dat viață primului muzeu eparhial din Basarabia a fost Societatea bisericească istorico-arheologică din Basarabia. A luat ființă sub influența aceluiași interes viu față de antichitățile Basarabiei care a reușit să-l trezească în rândurile populației activitatea Societății științifice de arhivistică. Inaugurarea Societății a avut loc la 4 aprilie 1904, în sala de festivități a Seminarului teologic din Chișinău. Regulamentul Societății a fost întocmit de același neobosit I. Halippa. În Expunerea de motive se arată că Societatea s-a înființat datorită „necesității de a păstra și studia antichitățile locale bisericești și de a pregăti materialele necesare pentru scrierea istoriei eparhiei Chișinăului; Societatea și-a pus ca scop adunarea antichităților bisericești și crearea unui muzeu ce se va numi — Muzeul eparhial”¹⁴. În Statutul Societății se menționa că „Societatea caută, adună, cercetează obiectele vechi bisericești, material istoric și parțial etnografic de la persoanele particulare și de la instituții”¹⁵. În anul 1906, a fost inaugurat Muzeul eparhial cu trei secții: numismatică; cărți vechi; veșminte bisericești. Din anul 1912, muzeul a primit un sediu nou, în localul Casei eparhiale. Expoziția muzeului ocupa trei odăi „mari și luminoase”. Până la 1918, muzeul era deschis pentru public de trei ori pe săptămână, în caz de necesitate la orice oră. Muzeul s-a bucurat de un sprijin enorm din partea populației. În muzeu au fost depozitate importante colecții de la arhimandritul T. Donos, de la părintele Nicodim Petrovici, de la protoierul N. Crocos ș.a. Muzeul dispunea de frumoase și bogate

colecții de carte veche românească, de numismatică, de fotografii ce prezentau viața bisericească locală după 1812. Acest muzeu preferat de publicul basarabean a jucat un rol pozitiv pe planul păstrării tezaurului cultural național. A fost un templu de propagare a conștiinței naționale. A fost apreciat și susținut de N. Iorga și A. Lapedatu. După anul 1918, în viața muzeului va începe o nouă perioadă care va fi cea mai fructuoasă dar din păcate și ultima.

Începutul veacului XX marchează în istoria orașului Soroca înființarea Societății cercetătorilor ținutului Nistrea și a muzeului. Societatea a fost fondată la 13 mai 1907. Practic începutul muzeului a fost pus tot la această dată. Chiar la deschiderea Societății locuitorii din Soroca au adus pentru muzeu cărți vechi, monede etc. Societatea a fost creată din inițiativa unui grup de intelectuali locali, printre care N. Soltuz, primarul orașului, A. Aleinikov, președintele Zemstvei, V. Dașchevici ș.a. Conform Statutului, Societatea trebuia „să depisteze, să colecteze toate antichitățile și materialele istorice descoperite pe teritoriul Basarabiei, cele ce se referă la istoria ținutului Nistrea cu scopul creării unui muzeu pentru păstrarea antichităților și a obiectelor etnografice”¹⁶. Inițial, muzeul își avea sediul în localul Zemstvei. În luna martie 1908, muzeul a fost deschis pentru vizitatori. Și până în luna decembrie muzeul a fost vizitat de „217 de elevi, 95 vizitatori maturi și o grupă de 25 de persoane”¹⁷. La 1 ianuarie 1909, dispunea de un patrimoniu de 896 de piese, iar peste doi ani de 1 141 piese muzeistice. Numărul lor va crește în anii primului război mondial, când populația ținutului, din motive economice și politice, va oferi muzeului spre achiziționare diferite piese etnografice și numismatice. În ianuarie 1913, muzeul reușește să obțină un local nou — casa lui A. Gherman din centrul orașului cu trei camere destinate expoziției. O dată cu primirea noului local a avut loc sfințirea muzeului și deschiderea unei noi expoziții. La inaugurarea ei au fost rostite discursuri de oficialități ale orașului și de intelectuali care au muncit

pentru crearea muzeului. În raportul său despre activitatea muzeului până la 1913, V. Bogaevski menționa: „am înaintat ideea creării muzeului fiind convinși că populația va răspunde chemărilor noastre în vederea creării secției de etnografie și va aduce în muzeu vestimentație populară moldovenească și a celor veniți pe aceste meleaguri, obiecte de meșteșugărit, înregistrări a creației populare, descrieri a obiceiurilor populare, planurile diferitelor construcții vechi”¹⁸.

Din acest discurs observăm că muzeul din Soroca, încă de la început, și-a pus ca prim scop crearea unei secții etnografice în cadrul său. În anul 1913, muzeul avea trei secții: științele naturii; numismatică; etnografie. Existența unei secții de etnografie a constituit un punct de referință pentru muzeul respectiv și a marcat începutul studierii din punct de vedere etnografic a părții de nord a Basarabiei. Bogatul patrimoniu al muzeului din Soroca s-a risipit în vremurile grele din anii 1917—1918.

Societățile științifice înființate la sfârșitul secolului trecut în Basarabia au avut menirea de a colecta antichitățile basarabene, relicvele istorice, documente, cărți, piese etnografice și de a le prezenta publicului prin expoziții. Societățile au pus bazele studierii trecutului Basarabiei și au propagat ideea necesității muzeelor în societatea basarabeană. Prin conceptul de *muzeu național*, unii din membrii acestor societăți au încurajat și susținut conștiința națională a românilor din acest teritoriu.

Din analiza de până acum se desprinde o concluzie complexă. Apariția și dezvoltarea muzeelor în Basarabia până la 1918 a fost determinată de nivelul general al economiei, al culturii, de atitudinea țarismului rus față de muzeele din teritoriile naționale ale Imperiului Rus. Muzeele Basarabiei s-au înființat pe două căi — fie pe lângă Zemstve și erau instituții în care istoria naturală era pusă pe primul loc, fie ca rezultat al activității societăților științifice. Muzeul din această perioadă este complex — cu multe secții — științele naturii, etnografie, numismatică, industrie casnică etc. Rolul statului în organizarea muzeelor

se limita la înregistrarea lor și la o finanțare parțială.

Apariția și dezvoltarea muzeelor nu a fost uniformă pe tot teritoriul Basarabiei. Cu toate că partea de sud dispunea de bogate vestigii culturale, în epoca modernă nu au existat preocupări de creare a unor muzee. În pragul Marii Uniri, Basarabia dispunea de două muzee la Chișinău — Muzeul Zemstvei și Muzeul eparhial, un muzeu la Bender — Muzeul Zemstvei și un muzeu la Soroca — Muzeul Societății Cercetătorilor Ținutului Nistean.

Deși puține la număr, muzeele au lăsat urme benefice în istoria și cultura Basarabiei. Ele au trezit și au dezvoltat în societate conștiința de păstrare a bunurilor culturale în instituții specializate. În această perioadă instituția muzeală a fost concepută ca un mijloc de instruire. De asemenea, în muzeografia epocii moderne apare și ideea de muzeu național. Dar în linii mari, intelectualii n-au impus în conștiința societății necesitatea existenței muzeului național. Frunzașii mișcării naționale nu au avut în programul lor și sarcina creării muzeului național. Principalul obiectiv al acestei mișcări era deschiderea de școli cu predarea în limba română și înființarea de ziare, tot în limba română. Nu a existat un muzeu profilat exclusiv etnografic, dar în cadrul celor existente erau și însemnate colecții etnografice și de artă populară românească. La etapa dată nu putem vorbi despre o rețea muzeistică în Basarabia, organizarea și înființarea muzeelor nu devenise un impe-

rativ al vieții culturale din zonă. Ca muzeografi s-au înscris la loc de cinste în istoria muzeografiei din acea perioadă: A. Osterman, F. Porucic, A. Bezvali, P. Gore, I. Halippa.

Muzeul epocii moderne reflecta doar parțial specificul național și nu putea să satisfacă aspirațiile românilor din Basarabia. Ea avea să intre în România întregită cu o muzeografie creată după principiile muzeografiei ruse de la sfârșitul veacului al XIX-lea, dar și cu particularitățile sale individuale de dezvoltare.

NOTE

¹ Zemstvă — organ de autoadministrare locală, introdus în Basarabia de către țarismul rus la 1869.

² „Očerki muzenogo dela v SSSR”, Moskva, 1963, p. 292.

³ „Catalogul explicativ al Muzeului Zemstvei”, Chișinău, 1912, p. 1.

⁴ A.N.R.M., f. 65, inv. 2, d. 24, p. 5.

⁵ A.N.R.M., f. 65, inv. 2, d. 15, p. 22.

⁶ A.N.R.M., f. 65, inv. 2, d. 5, p. 13.

⁷ A.N.R.M., f. 65, inv. 2, d. 15, p. 2.

⁸ Ibidem.

⁹ „Școlinăe muzci i școlinăe excursii”, 1914, nr. 4, p. 48.

¹⁰ „Bessarabschii iujnăi crai”, 29 noiembrie 1914.

¹¹ Societatea Gubernială Științifică de Arhivistică „Studii”, vol. I, p. 400.

¹² Idem, Vol. I, p. 401.

¹³ Idem, Vol. XII, p. 528.

¹⁴ Societatea Bisericească Istoric-Arheologică, „Studii”, 1910, v. I, p. 19.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ „Godovoi otčet o deiatelnosti obščestva issledovatelei Pridnestrovia za 1913 god”, p. 17.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ibidem.

RESTITUIRI : PRIMUL MUZEU ETNOGRAFIC AL MOLDOVEI — IAȘI, 1912

ing. CONSTANTIN OSTAP

Uităm prea repede? Sau nu vrem să știm?... Și totuși, au venit vremuri când putem — și trebuie — să știm.

Așadar, când a fost înființat primul muzeu etnografic al Moldovei? S-a vehiculat ideea că este vorba despre Muzeul Etnografic, înființat, conform Adresei 20932 din 28 aprilie 1943, a Ministerului Culturii Naționale și al Cultelor, din inițiativa profesorului universitar Ion Chelcea (vezi articolul MUZEUL ETNOGRAFIC AL MOLDOVEI, publicat în ziarul „OPINIA”. Iași, 14 decembrie 1991). Argumentele autorului acestui articol nu ne-au convins și am ripostat, publicând în „OPINIA” din 2 iulie 1992, articolul 80 DE ANI DE LA ÎNFIINȚAREA PRIMULUI MUZEU MUNICIPAL DIN IAȘI, în care afirmam că primul Muzeu Etnografic al Moldovei a fost inaugurat în ziua de 3 iunie 1912.

Aceeași afirmație o regăsim în revista „CRONICA” (Iași, nr. 10, an XXX, 16—30 V 1995 — anexa „FORUM CULTURAL”). Iată textul: „3.VI.1912. S-a inaugurat primul Muzeu Etnografic al Moldovei, prin strădania inginerului VIRGIL HĂLĂCEANU (1870—1917). Pentru început a funcționat într-o încăpere aparținând Mănăstirii Golia”.

În monografia lui N. A. Bogdan, ORAȘUL IAȘI (ediția a II-a,

1913, pag. 271) găsim următoarea informație: „... Prin stăruința inginerului VIRGIL HĂLĂCEANU și contribuția mai multor donatori, s-a înființat acum trei ani (?) Muzeul Etnografic în o sală rămasă de la externatul de fete din ograda Mănăstirii Golia”. Cine a cunoscut exigența harnicului istoriograf al Iașului (fost șef al Stării civile a Primăriei Iași, cu acces la arhiva acestei primării) știe că a utilizat denumirea de „Muzeu Etnografic” în cunoștință de cauză, bazat pe documente certe, la care ne vom referi și noi.

Cine a fost acest inginer Virgil Hălăceanu? Am găsit în arhiva Stării civile a Primăriei Iași actul său de deces: (...) În ziua de 6 ale lunii curente (mai, 1917, n.n.) a încetat din viață în casa din strada Alexandri (sic!) No. 3 VIRGIL EMANOIL HLĂCEANU, de sex bărbătesc, în vârstă de 43 de ani, de profesie inginer, născut în comuna Iași, județul Iași, domiciliat în strada Alexandri No. 3, fiu al lui Emanoil și Elizei.”

A murit de tifos exantematic, flagel ce a făcut numeroase victime în tragicul an 1917 („Registrul Stării civile, Morți, 1917”, vol. 11, pag. 80). A fost înhumat în cimitirul „Eternitatea” din Iași (parcela 21/I, rândul 1, locul 4). Numele lui ar fi fost, probabil, uitat, dacă N. Iorga nu ar fi publicat în *Oamenii care au fost* (vol. II) acel mișcător necrolog: „Toată

lumea care a cunoscut pe inginerul Hălăceanu va regreta moartea lui înainte de vreme. Om de o nesfârșită bunăvoință, dorind din toată inima să ajute cauzele de cultură, ieșean iubitor de orașul său (...) el a avut ideea de a dăruii orașului, chiar dacă nimeni nu și-ar manifesta dorința de a-l cerceta, un muzeu al Moldovei.

A cules de pretutindeni, cu o nesfârșită râvnă, fără a fi descurajat de indiferență sau de refuzuri, cu acea binecuvântată stăruință care a dat Italiei atâtea din colecțiile ei provinciale, tot ce putea servi scopului lui. Într-o hală modestă, el a adunat și unele acte, unele pietre cu inscripții, unele vechi publicații care sunt de o reală valoare.

Dăunăzi, când hala din curtea Goliei a fost cerută pentru un nobil scop (spital de campanie, n.n.) el s-a luptat multă vreme cu puternicul sentiment care-l lega de opera sa și l-am văzut plecând cu lacrimile în ochi.

— Aș muri dacă s-ar pierde muzeul, spunea el". Și N. Iorga își încheie necrologul cu aceste cuvinte: "...avem o datorie să nu uităm recolta de sfânte rămășițe, pe care a închinat-o el vechii glorie moldovenești".

Se pare că noi am uitat de această datorie, lăsând negura uitării să se aștearnă peste strădania acestui adevărat ctitor.

Știm că regretatul muzeograf Petru Cazacu de la Muzeul Etnografic al Moldovei a publicat în „Cercetări istorice” — serie nouă (vol. 7, Iași, 1976) articolul *Preocupări pentru organizarea unui muzeu etnografic la Iași*, în care pomeneste de Virgil Hălăceanu și de preocupările sale, dar sunt aduse prea puține dovezi în legătură cu acest prim muzeu etnografic. Știm că se mai discută și acum dacă ceea ce a realizat (a început!) inginerul Hălăceanu poate fi considerat un *muzeu etnografic*, în înțelesul pe care îl dăm acum unei astfel de instituții de cultură. Însă documentele vremii l-au înregistrat ca atare și nu avem dreptul să nu le comentăm, cu luarea în considerație a etapei în care ele au fost elaborate. Știm că acest muzeu din curtea Mănăstirii Golia: „s-a bejenit” între 1917—

1921, multe din piesele achiziționate de inginerul Hălăceanu, fiind rătăcite și că ele — o mică parte — au stat la baza viitorului Muzeu municipal. Știm că nu s-a păstrat inventarul complet al muzeului din 1912. Ce spun însă documentele de arhivă și presa acelor vremuri? Iată ce a fost publicat în pagina a doua a ziarului „*EVENIMENTUL*” din 25 mai 1912: „*Duminică (3 iunie 1912, n.n.) se deschide Muzeul Etnografic, pus sub conducerea d-lui inginer Hălăceanu. S-au depus foarte multe obiecte. Se remarcă în special două mari dulapuri cu acte și documente, care aparțin prințesei Maria Moruzzi și d-lui Dimitrie Greceanu*”.

În numărul din 7 iunie al aceluiași ziar, sub titlul *MUZEUL NAȚIONAL ETNOGRAFIC AL MOLDOVEI* sunt date numele persoanelor care au donat diverse obiecte sau bani acestui muzeu (Riria Xenopol, prof. dr. Iancu, cavaler de Cuparencu — Cernăuți, Nestor Heck — fotograf, Eugen Herovanu etc.). O știre asemănătoare a fost publicată în numărul din 4 ianuarie 1914 al ziarului „*EVENIMENTUL*” („*D. inginer Virgil Hălăceanu, secretar general al Muzeului Etnografic al Moldovei a primit în timpul din urmă, din partea mai multor persoane și societăți, mai multe cărți și obiecte istorice etc.*”). Tot aici găsim informația că regele Carol I l-a decorat pe inginerul Virgil Hălăceanu cu medalia „Bărbăție și credință” clasa I.

Cele mai multe documente despre muzeul înființat de inginerul Hălăceanu le găsim în Dosarul 213/1912, fond Primăria Iași, păstrat la Arhivele Statului din Iași. Aici se află Raportul din 7 martie 1913, al lui Theodor T. Burada adresat Primăriei Iași, în legătură cu „*o piatră cu inscripțiuni din timpurile vechi*” (provenită de la cișmeaua din 1803 din curtea boierului Anastasie Bașotă din strada Sărăriei), piatră care „...s-a scos de acolo și s-a pus în Muzeul Etnografic de la Golia”.

Cunoscute fiind preocupările lui Th. Burada pentru probleme de etnografie, este ușor de intuit că a utilizat termenul de „*Muzeu Etnografic*” în sens propriu.

Tot în Dosarul 213/1912, s-a păstrat adresa Primăriei Iași nr. 23313 din 17/30 noiembrie 1914, prin care se făceau cunoscute arhitectului Mihăilescu următoarele: „Comisiunea Monumentelor Istorice intervenind către noi cu rugămintea de a se așeza la locul ei piatra cu inscripția de la Fântâna lui Bașotă și care e acum depusă la Muzeul etnografic din Iași, vă rugăm ca dimpreună cu D-nul N. A. Bogdan... să luați legătură cu D-nul Profesor D. A. Atanasiu pentru a se așeza la locul ei acea piatră”. De notat că și Comisiunea Monumentelor Istorice, în intervenția către Primăria Iași utiliza expresia de „Muzeul etnografic din Iași”.

Tot la Arhivele Statului din Iași se păstrează „Fondul N. A. Bogdan” în care am găsit (pag. 263) documentul „Donațiunea Virgil Hălăceanu”. Se menționa, referitor la înființarea unui „Muzeu municipal”: „În ședința din 24 septembrie 1921, d. N. A. Bogdan comunică comitetului că s-a transportat în turnul Goliei toate obiectele și cărțile din Muzeul Hălăceanu, dar că la așezarea lor în dulapuri și rafturi s-a constatat mare lipsă de obiecte și cărți. Numai la inventariere se va ști exact ce anume lipsește”. Când se va descoperi acest Inventar se vor putea trage concluzii asupra patrimoniului muzeului din 1912, legat de domeniul etnografiei.

Să mai adăugăm faptul că, tot în documentația la care ne-am referit mai sus, la pagina 171 se păstrează un document cu următorul conținut: „În ședința de la 3 iunie 1921, la care ea (sic!) parte și d. T. Burada, noul membru activ, se ia cu plăcere cunoștință de procesul verbal întocmit de membrii Muzeului istoric «Virgil Hălăceanu», prin care opinează că a venit timpul de a se ceda toate obiectele și cărțile acestui muzeu Muzeului Municipal, cu condiția expresă ca o secție să poarte în veci numele de «Secțiunea inginer Virgil Hălăceanu»”. Din care se vede că înaintașii noștri prețuiau după cuviință strădaniile acestui ctitor al primului muzeu din Iași.

Că noțiunea de Muzeu etnografic se împământenisise la Iași o dovedesc și documentele din dosarul 35/1914, Fond

Primăria Iași, păstrat la Arhivele Statului Iași („Dosarul acțelor pentru facerea unui muzeu în localul Prefecturei”). Găsim acolo referatul din 26 martie 1915, având următorul conținut:

„Domnule Prefect, am onoarea a vă supune că prin bugetul județului este alocată suma de 1 000 lei pentru facerea în localul Prefecturei a unui Muzeu etnografic. Vă rog să binevoiți a dispune asupra acestei sume”. Rezoluția prefectului Petru Fântânaru a fost: „Se va consemna”.

Există și Dosarul 33/1916, Dosarul pentru facerea unui Muzeu etnografic, în care se găsește raportul din 17 februarie 1917, având conținut identic ca cel din 26 martie 1915 („...pentru facerea unui Muzeu etnografic...”).

Evident, era vorba de asigurarea unui local adecvat acestui muzeu înființat, în condiții modeste, dar cu destinația bine gândită, de către Virgil Hălăceanu.

Ultimile documente își au importanța lor, deoarece este prima încercare de a amenaja un astfel de muzeu etnografic în clădirea Palatului Administrativ din Iași (care adăpostea pe atunci și Prefectura județului Iași). Se știe că după ani, în 1951 Muzeul Etnografic al Moldovei a căpătat o primă reședință în clădirea din strada Lăpușneanu, ce adăpostește acum Muzeul Unirii, pentru ca, din luna martie 1955, să se mute în fostul Palat Administrativ, devenit Palatul Culturii, inaugurarea oficială a noului Muzeu Etnografic al Moldovei având loc în ziua de 16 februarie 1958. În 1991, acest muzeu avea un patrimoniu de cca 10 000 obiecte, constituite în colecții „fiind unul dintre cele mai apreciate muzee de pavilion din țara noastră” (Emilia Pavel: Muzeul Etnografic al Moldovei, „OPINIA”, 14 decembrie 1991).

Mai menționăm că, în 1992, Muzeul Etnografic al Moldovei Iași, în colaborare cu asociația „Tehnică și Umanism” a inginerilor și tehnicienilor din Iași, a organizat în sala „H. Coandă” a Palatului Culturii o sesiune științifică în care s-a dezbătut problema primului muzeu etnografic din Iași (1912) și rolul inginerului Virgil Hălăceanu în această acțiune, propunându-se atunci

ca una din secțiile Muzeului Etnografic al Moldovei să poarte numele de „Secțiunea inginer Virgil Hălăceanu”, reluând generoasa idee din 1921. Pe urmă uita-rea s-a așternut din nou asupra numelui lui Virgil Hălăceanu, în mod nejustificat. Iată motivul pentru care, prin notele de față, încercăm să repunem în discuție, atenționând oamenii de specialitate, problema începuturilor Muzeului Etnografic al Moldovei și să reabilităm memoria unui inimos înaintaș, care a fost inginerul Hălăceanu. Complexul Muzeal Iași, căruia ne-am adresat în prealabil, sprijină această acțiune a noastră, încurajându-ne să ne adresăm prestigioasei „Reviste a muze-elor”, așa cum rezultă din adresa 1017/31 VII 1995, pe care am primit-o din partea acestei instituții („...Contribu-țiile noi pe care doriți să le aduceți vor găsi din partea noastră cea mai largă audiență”).

Fie ca această încercare de restituire pe care o inițiem să-și afle o continuitate competentă, cu sprijinul cercetătorilor avizați, pentru a elucida o problemă ce ține de prestigiul cultural al fostei capitale a Moldovei.

În încheiere, să ne amintim de cuvintele pline de adâncă semnificație ale lui Miron Costin din *Predoslovie*... la *Letopisețul Țării Moldovei de la Aron Vodă încoace*: „...Și primește această dată această puțină trudă a noastră, care am făcut, să nu să treacă cumva cu uita-rea...”

NOTA REDACȚIEI

Mulțumim dlui ing. Constantin Ostap, soțul unei foarte apreciate muzeografe de la Muzeul Etnografic al Moldovei

(colaboratoare și la revista noastră), regre-
tata Melania Ostap, pentru contribuția la cunoașterea începuturilor muzeografiei etnografice la Iași. Materialul domniei sale cuprinde date și informații deosebit de prețioase care se cuvine a fi cunoscute nu numai de specialiștii din orașul Iași ci din întreaga țară, drept pentru care îl și publicăm cu maximă rapiditate (atât cât permite periodicitatea revistei). Cât privește opinia domnului Ostap, că instituția înființată de ing. Virgil Hălăceanu este primul Muzeu Etnografic al Moldovei, chiar documentele pe care domnia sa le pune la dispoziție arată clar că exista o diversitate de păreri, muzeul respectiv apărând cu mai multe denumiri: Muzeul Etnografic din Iași, Muzeul de Istorie și Etnografie „Virgil Hălăceanu”, Muzeul Municipal, Muzeul Hălăceanu și Muzeul Etnografic al Moldovei.

Cert este faptul că între muzeul fondat de ing. V. Hălăceanu și instituția realiza-
tă de prof. Ion Chelcea nu există nici o legătură. Având în vedere necunoașterea încă a patrimoniului muzeului înființat în 1912, credem că nu este greșit să se socotească muzeul realizat după anul 1943, de către prof. Ion Chelcea, ca fiind primul muzeu etnografic care prin colecțiile sale reprezintă întreaga provincie istorică Mol-
dova.

Oricum, meritele ing. Virgil Hălăceanu, care a fondat unul din primele muzee etnografice din Moldova, nu pot fi con-
testate. În ceea ce privește atribuirea nume-
lui său unei săli din actualul Muzeu Etno-
grafic al Moldovei, lucrul acesta intră în competența conducerii muzeului res-
pectiv. De fapt, mai multe personalități care au contribuit la realizarea unor muzee, indiferent de profilul lor, așteaptă o recunoaștere prin acest mod.

„MUSEUM OF FINE ARTS” DIN HOUSTON, TEXAS

LIDIA BRÂNCEANU, ALEXANDRA MIHĂILESCU-CRISTEA

Nu te poți aștepta să te simți străin într-un muzeu de artă, fie el chiar atât de îndepărtat ca America, dar nici nu te poți aștepta să te simți acasă, în Texas. Și totuși, privind silueta familiară a „Muzei” lui Brâncuși, aici, tocmai aici, la „Museum of Fine Arts” din Houston, te simți acasă.

Și existența ei aici, este cu atât mai surprinzătoare cu cât urmărești istoria acestui edificiu cultural clădit din dragoste pentru artă și pentru oameni.

Ideea fondării Muzeului s-a născut în 1900 din ambiția și inițiativa modestă a cinci femei de aleasă cultură care doreau să încurajeze arta și cultura în școli, prin fondarea „Ligii de artă a școlilor publice”.

Apoi s-a născut Muzeul care, crescând o dată cu orașul, a devenit sufletul cultural al comunității constituită din emigranți sosiți din întreaga lume. Și în mijlocul individualismului dur al legendarului Texas, Muzeul a înflorit, unind pe cei care se credeau atât de diferiți dar care s-au descoperit admirând aceleași capodopere. Și nu este de mirare pentru că Texas — „tejas” — este statul prieteniei.

În anii 1900 Texas era sinonim cu „avere” pentru cei care se ocupau de petrol, vite și bumbac. Muzeul, ca și orașul s-au dezvoltat datorită îndeletni-

cirii și datorită celor care le-au practicat cel mai bine: George Hermann, Joseph Cullinan, William Hogg.

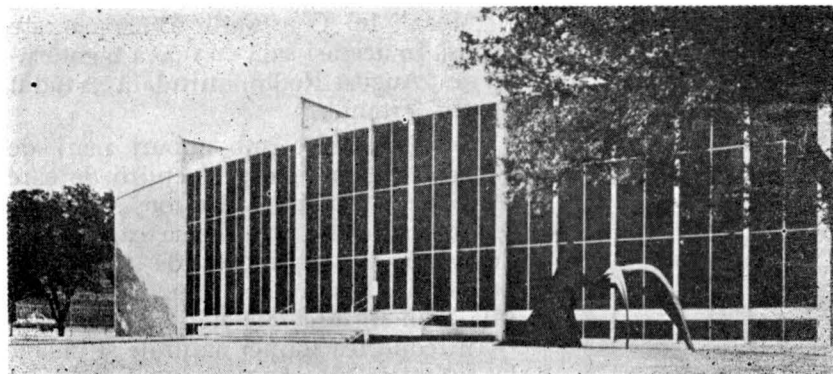
Hermann făcând avere din comerțul cu petrol și vite a donat cu generozitate orașului un teren întins care definește astăzi Centrul Medical ce îi poartă numele, Centru Muzeal, parcul orașului și zonele de agrement.

Cullinan a construit prima rafinărie din Texas și a fost fondatorul lui Texas Co. (Texaco). Donația lui, rămasă anonimă multă vreme din dorința sa, a furnizat fondurile necesare întregirii terenului pe care s-a construit Muzeul.

Hogg, ca prim-președinte al Muzeului, a finanțat construcția clădirii principale.

Deși Muzeul a luat ființă datorită unor bărbați puternici, nobila misiune a fost continuată de două doamne generoase și influente ale orașului.

Annette Finnigan, independentă și considerată prea voluntară pentru epoca ei, preia în 1909 afacerile familiei, militând pentru dreptul la vot al femeii. Începând cu 1931 ea donează Muzeului lucrări de artă din Egipt, Grecia, Italia, Turcia, Spania, precum și o colecție de broderii și textile. „Cununa de laur din aur”, de origine elenă, rămâne și azi una din cele mai rare piese ale colecției muzeale.



Clădirea Muzeului de artă din Houston

Nu atât de activă în politică, dar renumită pentru actele ei de caritate, d-na Ima Hogg deschide în 1939 seria marilor donații. Fiică a primului guvernator autohton al Texas-ului, sora magnatului fondator al muzeului Will Hogg, ea a donat mai mult de 100 de pânze printre care lucrări de Sargent, Cezanne, Picasso, Nolde, Feininger, K. Klee. Tot ea a donat, în 1943, colecția Remington cuprinzând 53 de uleiuri, 10 guașe și 1 bronz. În anul următor ea a donat o colecție de artă americană indigenă.

În 1944 Muzeul primește o moștenire importantă de la Edith A. și Percy S. care adaugă Muzeului 83 de lucrări remarcabile incluzând bronzuri italiene, fildeşuri rare, picturi din sec. XIII — XIV, picturi renescentiste și lucrări din sec. XVIII.

Perioada postbelică a fost foarte benefică muzeului. Donațiile lui Robert Lee Blaffer (președintele companiei Humble Oil Co) au dat Muzeului o nouă strălucire. La cinci ani după moartea soțului, Sarah Blaffer a donat Muzeului un Cezanne ș.a. „Dna Cezanne în albastru” și alte 33 de piese din colecția familiei purtând semnăturile lui Renoir, Degas, Canaletto, Vuillard.

Continuând tradiția, d-l și d-na John și Camilla Blaffer au donat fonduri pentru construirea unei noi clădiri „Robert Blaffer Memorial” care a fost adăugată Muzeului în 1953.

Încurajat de rapida dezvoltare a colecției, Muzeul a întreprins, începând cu 1924, cel mai ambițios proiect de construcție. Sprijinit financiar de Nina Cullinan, fiica lui Josep Cullinan, noua

construcție urma să rupă legăturile cu arhitectura tradițională. Arhitectul Ludwig Mies van der Rohe a fost cel ales să proiecteze sala Cullinan.

Muzeul of Fine Arts din Houston, aidoma orașului, poartă amprenta arhitecților: William Ward Watkin, John Staub, Philip Johnson. Clădirea construită de Mies a devenit o operă de artă în sine, deosebită, la fel ca și lucrările pe care le adăpostește. Cu fațada sa de curbe dramatice de sticlă și cu tavanul ambițios de înalt el oferă o variație față de liniile clasice ale clădirii originale.

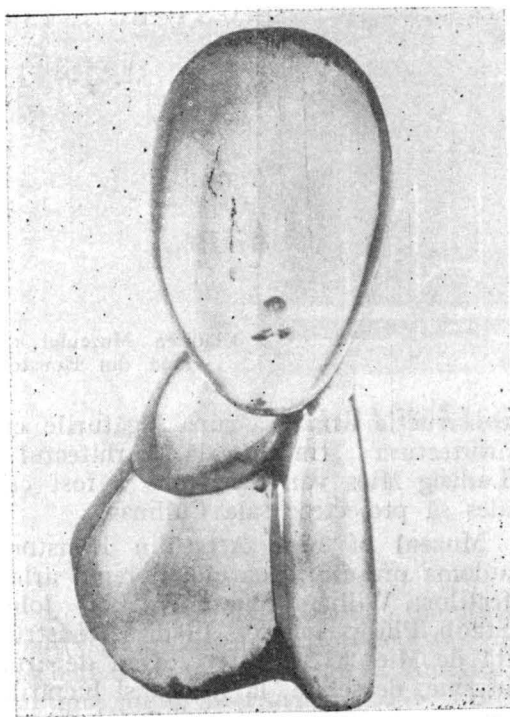
În cuvântarea de deschidere a Muzeului, la 12 aprilie 1924, Homer Saint Gauden, fiul sculptorului american Augustus Saint-Gaudens, definea ca rol principal al muzeului acela de „a aduce arta în viața cotidiană”. Cuvintele lui Saint-Gauden sunt azi motoul Muzeului.

Alți colecționari și donatori au sprijinit de-a lungul timpului Muzeul, îmbogățindu-i colecțiile și adăugându-i noi pavilioane și deci noi spații de expunere.

Numai în 1994, Muzeul a fost implicat în aproape 4 000 programe școlare, transformându-l într-un memorabil lăcaș de cultură al oamenilor.

În acest loc, deci, se află una din „Muzele” lui Brâncuși.

Prima sa Muză a fost cioplită în marmură în 1912 și se află într-o colecție particulară din New York. Muza din Houston a fost turnată în bronz pentru colecționarul american John Quinn în 1917. Există încă alte două versiuni de bronz, una datată 1918, aflată la



„Muza” de Constantin Brâncuși

„Portland Art Museum”, și cealaltă, lucrată mai târziu, aflată tot într-o colecție particulară din New York.

„Muza” lui Constantin Brâncuși este expusă în aceeași sală cu opera mentorului său, August Rodin, intitulată „Studiu pentru Titani”.

Ambele plasate sub cuburi mari de sticlă, ca un indiciu al prețuirii de care se bucură creațiile acestor sculptori, îți atrag atenția prin forma care atinge desăvârșirea, amplificată de jocul umbrelor și al luminilor care pătrund în sală prin imense ferestre.

În reducerea formei naturale și umane la suprafețe simple, biomorfe, Brâncuși a atins culmile artei sculpturii sec. XX.

Am părăsit „Museum of Fine Arts” din Houston cu bucuria întâlnirii cu Brâncuși și cu regretul enorm că arta românească este încă prea puțin răspândită și deci prea puțin cunoscută pe continentul american.

Ne exprimăm speranța că și milionarii și miliardarii români, aidoma celor din America, vor sprijini cunoașterea și dezvoltarea artei și culturii românești, așa cum a fost aceasta plăsmuită, înainte de a ne fi transmisă, îmbogățită de sensurile limbajului universal, din dorința de a crea punți de prietenie și apropiere între popoare.

MUZEE DIN IERUSALIM

EUGEN GLÜCK

Vizitatorul interesat în cunoașterea muzeelor din Ierusalim este confruntat cu penuria timpului, date fiind mulțimea și valoarea colecțiilor. Fără îndoială, între colecțiile existente primează tezaurul Sfântului Mormânt, în care obiectele de proveniență românească ocupă un loc apreciabil. Atât acestea, cât și manuscrisele de la biblioteca Patriarhiei Ortodoxe Grecești au fost prezentate de mai mulți cercetători români. De aceea nu considerăm necesară revenirea la această problemă. Se pare, însă, că cititorilor din România nu li s-a relatat faptul că în sacristia romano-catolică a catedralei Sfântului Mormânt se păstrează sabia și cununa de spini, purtată în locul coroanei refuzate de Godefroid de Nouillon, primul suveran al statului cruciaților (1099).

În muzeul Patriarhiei Ortodoxe Grecești rețin atenția documentele emaneate de la califul Omar (638), cât și de la succesorii lui în stăpânirea Palestinei, care au garantat ființa Patriarhiei și un anumit acces creștinilor la locurile sfinte din Ierusalim și Betlehem. La fel, pot fi cunoscute documentele ce au definit partajul locurilor sfinte între cultele creștine, în special decretul din 1852, hotărârea Națiunilor Unite și garanțiile date de Israel și Iordania.

În expoziția muzeală se acordă un spațiu apreciabil rezultatelor săpăturilor arheologice, începând mai ales cu obiecte din epoca bronzului și a fierului (secolele VII — IV î.e.n.). Se remarcă fragmente de statui romane și de sticlă romane și bizantine.

Un loc aparte este rezervat descoperirilor paleocreștine. Cea mai bogată colecție provine de la Kafarnaum, unde săpăturile au fost efectuate de Patriarhie în colaborare cu arheologi israelieni. Este bine reprezentată epoca bizantină și de început a cuceririi islamice. Între acestea se evidențiază tezaurul compus din 282 monede de aur din epoca Omeiazilor.

Între piesele de factură iudaică primează piatra tombală a lui Irod cel Mare.

După incendiul ce a lovit, în 1808, catedrala Sf. Mormânt, în timpul reconstrucției au fost aduse în muzeu o serie de exponate. Printre acestea amintim inventarul mormântului regelui Balduin, decedat în 1186. Tot din aceeași catedrală provine un portal decorat cu un basorelief reprezentând Mântuitorul. Unele piese similare provin din bisericile ortodoxe din Nazaret și Ieriko.

O bogată colecție de artă bisericească oglindește fastul ritului oriental. Între veșmintele rituale vedem o costumație completă de patriarh provenită din secolul al XVIII-lea. Alături se află cârja, coroana și crucea patriarhului Avramos (1775—1787). La fel menționăm mitra patriarhului Joanikie (1753).

Dintre obiectele cultice sunt expuse o seamă de potire din secolele XVII — XIX, o patenă și o lingură de aur, un recipient pentru moaște, două sfeșnice de fildeș, acestea din urmă fiind produse ale secolului al XVIII-lea.

Sunt impresionante crucile lucrate în filigran, decorate cu scene biblice (seco-

lele XVII — XIX). Piesa cea mai veche, însă, este o cruce de tip grecesc din secolul al XII-lea. Din multe manuscrise expuse, impresia cea mai mare o produce biblia patriarhului Theophanes (1608—1644), cu ilustrații artistice. În sfârșit, nu putem ignora nici colecția numismatică ce oglindește pregnant succesiunea istorică atât de variată a acestui colț de lume.

În orașul vechi, în apropierea porții Iaffo, se găsește complexul patriarhiei ortodoxe-armene. Prin bunăvoința istoricului patriarhal Kevork Hintlian putem repera nenumăratele valori. Însăși catedrala este un muzeu, fiind construită inițial în epoca cruciadelor (1142—1165), actuala formă definitivându-se în prima jumătate a secolului al XVIII-lea. Într-o capelă găsim moaștele apostolului Iacob, primul episcop al Ierusalimului. Tronul patriarhal provine tot din epoca apostolică. O valoare deosebită reprezintă sutele de candelă ce atârnă de boltă. Întrucât bisericile armene sunt fără iconostas, scene pictate pe pânză de mari dimensiuni, inspirate din Vechiul și Nou Testament, acoperă zidurile, ele fiind realizate în secolul al XVIII-lea.

Alături de catedrală se găsește tezaurul Sfântului Iacob, adăpostit într-o biserică. Din piesele de importanță majoră am reținut sceptrul regelui Hethum al Ciliciei (1215—1270), cupa patriarhului Grigorie (1613—1645), mitra patriarhului Iovhannes (1735), o cruce de aur (1741), alta cu decorații filigranate (1747), un potir de aur emailat (1749) etc.

Tezaurul Sf. Iacob, fondul depus la biserica Sf. Thoros, Biblioteca Gulbenkian, precum și comunitatea armeană locală sunt posesori ai unor manuscrise de inestimabilă valoare. Biblia de la Etchmiadzin provine din jurul anului 1000. Am reținut și alte două biblii din 1064 respectiv 1072, ritualul din Cilicia (1266), textele Sf. Vasile cel Mare (1298), comentariile la cartea profetului Isabiah (1299). Din secolul al XIV-lea, amintim lectionarul din 1331, epistolarul din 1399 etc. Himnariul din Van (1529) se evidențiază prin decorații excepționale.

La Sf. Tooros se găsește o mare colecție de tipărituri armene, prima fiind imprimată la Veneția în 1512. Tot acolo, poate fi văzută o hartă armeană a lumii din 1695, ce indică și țările române.

Muzeul Edvard și Helen Mardigian este deschis zilnic pentru public. Organizatorii au căutat să ofere o imagine a culturii din zona Araratului unde o viață culturală elevată apăruse cu 10.000—12.000 ani î.e.n. Se insistă că în Armenia, încă din anul 301, religia creștină a fost receptată oficial, curând a apărut alfabetul armean, fiind totodată expuse o serie de manuscrise din secolele XIII — XV.

O serie de fotografii evocă capodoperele arhitecturii armene realizate în Caucaz și Asia-Mică. În schimb produse ale artei plastice pot fi văzute în original, ca de pildă o cruce de altar (sec. XVI), candelă de argint (1658) și una din aur, cândva la Sf. Mormânt. Se remarcă un carpet ce evocă Fecioara Maria (sec. XVII). Numeroase piese lucrărate din aramă și porțelanuri fac dovadă dezvoltatei arte armene.

Se insistă asupra rolului bisericii armene în conservarea locurilor sfinte pe care le dețin și azi în biserica Sf. Mormânt, la Getzemani etc.

Tragediile repetate ale poporului armean inspiră vizitatorului sentimente profunde, în special imaginile genocidului comis de otomani în timpul primului război mondial și care a reclamat 1,5 milioane victime.

O realizare recentă este muzeul organizat în sediul vicariatului patriarhal melkit (greco-catolic). Aici e locul să amintim de catedrala cuprinsă în complex, construită în 1848, care a fost repictată în anii precedenți de către frații Moroșan în stil brâncovenesc.

Muzeul oferă o imagine despre biserica creștină orientală, indiferent de poziția dogmatică. După cum se știe, cu excepția maroniților care tot timpul au fost fideli bisericii romane, în celelalte biserici s-a produs o sciziune între uniți și ortodocși.

Organizatorii au cuprins o tematică variată. Astfel aflăm că pentru eucharistie maroniții folosesc ostia. Coptii și coptii-



etiopieni imprimă în pâinea dospită o imagine. În modelul ortodox-rus apar uneori crucifixul.

O atenție deosebită s-a dat costumației cotidiene a clerului și veșmintelor rituale. Spre exemplu am văzut un episcop siriatic în veșmintele pitorești, folosite cu ocazia liturghiei.

Din inventarul liturgic se impune colecția de cruci, ca de pildă cea greacă, rusă, etiopiană etc. Pot fi văzute și icoane dintre care exemplificăm cele de factură armeană.

Muzeul de la „Studium Bilicum Franciscanum” deține o colecție arheologică obținută de pe urma cercetărilor făcute de specialiștii ordinului în Țara Sfântă. Exemplificăm rezultatele recente de la Kafarnaum, efectuate înainte de construirea unei biserici pe locul casei sf. Petru. O noutate recentă constituie descoperirile de pe muntele Nebo, de pe malul estic al Iordanului, de unde a privit, în ultimele momente ale vieții sale, Moise Țara Făgăduinței. Tot aici, se păstrează tezaurul de la Betlehem (sec. XIII — XIV), cuprinzând obiecte de odinioară ale basilicii, ridicată deasupra grotei Nașterii. Colecția numismatică se

impune mai ales prin monedele grecești și cele în circulație până în epoca cruciadelor.

În suburbia Kin-Karen se găsesc locurile sfinte legate de nașterea sf. Ioan Botezătorul, respectiv de vizita Fecioarei Maria la părinții lui. În cadrul complexului mănăstiresc „Benedictus” se găsește un muzeu cuprinzând obiecte cultice provenite din secolele XVI — XIX, donate în mare măsură de protectorii spanioli ai călugărilor franciscani de aici, în timpul stăpânirii otomane. Remarcăm o cârje episcopală din 1697, potire, ornate între care bizantine și rusești. Pe cealaltă parte a drumului în complexul „Magnificat” unde se găsește faimoasa galerie a celor 46 plăci în care este gravat cântecul Mariei, înălțată cu ocazia sosirii sale în casa părinților Precursorului. Textul românesc se găsește la poziția 34.

Aici este cazul să amintim că pe creasta Muntelui Măslinelor în mănăstirea „Pater Noster” s-a creat o galerie similară, pe una din plăci fiind gravat textul românesc al rugăciunii.

Mănăstirea românească asigură peleriniilor adăpost. Inaugurată în 1935, a

suferit în timpul celui de al II-lea război mondial și al războaielor ulterioare. În perioada 1949—1967, mănăstirea se găsea în zona israeliană a orașului doar la o distanță de 50 m de linia de armistițiu. Abia în 1975, s-a putut încheia restaurarea și sfințită de patriarhul Iustinian. În cadrul mănăstirii vedem o mică expoziție muzeală, organizată în mare parte din obiectele schitului românesc de pe Iordan, actualmente dezafectat fiind în apropierea liniei de armistițiu. În inventar se găsesc obiecte de cult și câteva icoane remarcabile, în special cea a sfântului Nicolae, provenit din secolul al XVIII-lea.

În apropierea parlamentului israelian în vale întâlnim mănăstirea Sfintei Cruci, ridicată pe la 1050. Tradiția leagă locul de copacul din care s-a înjghebat crucea Mântuitorului. În incintă se poate vizita un muzeu deținător al unor obiecte variate, ca un osuar evreiesc (sec. I e.n.), lămpi străvechi, un telescop din secolul al XVII-lea etc.

Deasupra Ierusalimului tronează Muntele Moriah, loc sfânt pentru evrei, creștini și mahomedani. Azi, esplanada este ocupată de moscheele Al-Aqsa și Omar. Primul se ridică pe locul templului lui Solomon respectiv urmașul acestuia.

În apropierea moscheii Al-Aqsa, o clădire provenită din vremea cruciadelor, din 1923, adăpostește un minunat muzeu al culturii islamice. Acesta se împarte în mai multe compartimente. În primul sunt expuse obiecte de cult printre care și faimoasa lampă din aur emailat, adusă din moscheea din Hebron în care se găsesc mormintele patriarhilor și ale soțiilor lor. Un alt compartiment este destinat unor arme ce au aparținut oștirilor care au luptat sub steagul verde al Profetului. O impresie profundă produce compartimentul manuscriselor, redactate în variatele forme ale caligrafiei arabe. Cele mai vechi vizite în expoziție provin din secolul al VIII-lea și al IX-lea, legate de activitatea lui Ali Muhamed ibn Hasan, descendent al lui Mohamed. O surpriză ne-au rezervat manuscrisele din jurul anului 1400, și care au aparținut sultanului Baiazid,

Un spațiu larg a fost afectat unor elemente arhitecturale și artistice provenite din moschei importante, eliminate cu ocazia restaurărilor.

Muzeul Citadelei numit și turnul lui David, vreo 2 000 de ani a servit garnizoanelor stăpânitorilor de totdeauna.

În acest muzeu de istorie locală se găsește faimoasa machetă a Ierusalimului, executată în 1872—1873, de István Illés la scara de 1: 500. Expusă inițial la expoziția universală din Viena (1873) a ajuns la Geneva, iar în 1984, a fost cedată municipalității din Ierusalim.

În colecție predomină obiectele romane și din epoca otomană. La fel, o colecție ne familiarizează cu specificul etniilor și grupurilor religioase care au avut rol în istoria acestor meleaguri.

Muzeul Wolfson, deschis în anul 1956, se găsește în incinta palatului șef-rabinatului israelian. În colecțiile sale păstrează 4 000 de piese ce sunt legate în mare majoritate de cultul mozaic.

Printre obiectele de mare preț sunt sulurile sfinte, scrise caligrafic în multe părți ale lumii. Reține atenția un recipient pentru păstrarea acestora, provenit din Irak. Putem vedea un chivot pentru adăpostirea textelor biblice, adus de la Cracovia (sec. XIX). O coroană de decor, originară din Turcia, s-a realizat în secolul al XVIII-lea. Un parochet (perdea) așezat în fața chivotului este un produs din Germania (1716).

O lampă din 1719, a iluminat o sinagogă din India. Provin din secolul al XVIII-lea două sfeșnice colectate din Persia respectiv Amsterdam. În expoziție apar numeroase sfeșnice folosite în diferite ocazii, țări și epoci.

Dintr-o sinagogă din Iran s-a transferat un covor decorat cu imaginea sacrificiului lui Avram.

În colecție reperăm pahare de praznic din Irak, cupe în stil baroc (secolul XVIII), farfurii din porțelan cu imagini tematice biblice din Ungaria (sec. XIX). Reține atenția colecția de amulete din sec. XVIII—XIX, confecționate în Afganistan, Persia și Maroc.

Pe parcursul circuitului găsim mai multe biblii dintre care amintim câte una din Germania și Italia (sec. XVIII)

La fel apar documente ca de pildă o rugăciune caligrafică, rostită la naștere și contracte matrimoniale ca de exemplu cele încheiate la Padova (1712) sau Ierusalim (1844).

Admiratorii artei religioase iudaice pot găsi superbe coroane de toră (suluri sfinte) depuse pe sarcofagul atribuit regelui David de pe Muntele Sien. Ele au fost salvate din Europa bântuită de holocaust.

Muzeul de Artă Evreiesc, înființat în 1950, cuprinde piese ceremoniale mozaice din Maroc, Egipt, Iemen, Siria, Iran și India. Tot aici, sunt conservate lucrările de pictură a lui Nathan Haber, inspirate din realitățile așezărilor evreiești din Polonia a căror structură a servit ca model și celor din Moldova (sec. XVIII — XIX).

Muzeul Nahon se ocupă de iudaismul specific de pe sol italian. Aici vedem sinagoga din Conegliano-Veneto (1701), transferată la Ierusalim în 1952.

Muzeul vechiului așezământ evreiesc este dedicat vieții cotidiene din Ierusalim din jurul anului 1880, epoca sosirii coloniștilor presioniști și apoi sioniști. Organizații au avut la dispoziție casa familiei Weingarten refăcută în 1967, dotată cu un bogat inventar de tradiție sefardă și așchenafă. În complexul muzeal se găsesc și două sinagogi străvechi din 1534, respectiv 1742.

Cel mai important complex muzeal este „Israel Muzeum”, deschis în 1965.

Secția cea mai solicitată este dedicată manuscriselor de la Marea Moartă. Vizitatorul ia cunoștință de cele mai vechi manuscrise ale Vechiului Testament și alte scripte iudaice antice. Numărul manuscriselor descoperite începând cu anul 1947, până în prezent se ridică la vreo 800. În expoziția organizată cu mijloacele cele mai moderne figurează firește numai facsimile, realizate cu mare precizie. Textele explicative atribuie rolele biblice esenilor, o mișcare ascetică care a existat timp de vreo două secole înainte de marea revoltă a evreilor încheiată cu distrugerea templului din Ierusalim de către romani (67—70 e.n.). Din cele 24 cărți ale Vechiului Testament, doar cea a lui Ester lipsește, în schimb numai

a lui Isaia este completă. La fel, apar șapte psalmi ce nu sunt cuprinse în biblie.

Unele suluri cuprind reguli de conduită, comentarii, texte literare și profetice provenite din mediul amintit, ca de pildă istoria războiului între fiii luminii și ai întunericului.

Unele scripte provin din epoca răscoalei antiromane condusă de Bar-Kohba (132—135). Într-o peșteră au fost descoperite 14 scrisori, adresate de conducătorul răscoalei unui ofițer de al lui, precum și scriptele unei femei cu numele de Babata, asasinată de romani.

Înțelegerea mediului este facilitată de numeroasele obiecte expuse, găsite în ambianța sulurilor, ca de pildă poșeta Babatei în care s-au păstrat 35 documente.

Muzeul biblic și arheologic „Samuel Bronman” din cadrul complexului muzeal înșiruie urmele arheologice ale popoarelor amintite în biblie, ca de exemplu descoperirile făcute la templul filistin din Tell-Qasile. Un sector este dedicat scrierii și inscripțiilor iudaice. În sectorul roman reține atenția inscripția cu numele lui Ponțiu Pilat, găsită la Cesarea.

Un sector special este dedicat vieții iudaice. În marea varietate a obiectelor apare o serie de obiecte de cult în ediții realizate începând cu Europa Occidentală și până în Extremul Orient, în secolele XIV — XX. Remarcăm manuscrisele „Aqada” din Renania (1300) și „Pentateuhul” din 1344, caligrafiat tot pe sol german, ambele cu ilustrații artistice colorate. Mulți se opresc în fața porților sinagogii din Cairo-Fostat în care a activat și Maimonide (1135—1204).

În prelungirea acestui sector găsim o expoziție etnografică ce oferă o imagine complexă în zeci de variante, subliniind adaptarea evreilor de pretutindeni în funcție de mediul respectiv în ceea ce privește îmbrăcămintea, locuința, bucătăria etc. Apare un contrast izbitor între viața evreilor din Suedia, Germania, Iemen, Irak etc. O impresie deosebită produce bogăția sălii dedicată familiei

Rotchild, cândva adevărați principii ai vieții bancare europene.

Secția de artă posedă lucrări de pictură începând cu secolul al XV-lea, în special picturi din mediul german și flamand. Cea mai reprezentativă este colecția perioadei impresioniste și post-impresioniste, mai ales cele ieșite de sub penelul lui Corot, Degas, Monet, Renoir, Rodin, Van Gogh etc. Din reprezentanții secolului al XX-lea amintim pe Chagall, Vasareli, Picaso, Kokoschka etc.

Cel mai frecventat muzeu este memorialul Jad-Vashen, înființat în 1953, pentru eternizarea memoriei victimelor holocaustului. Azi, găsim aici un uriaș complex istoric și artistic realizat cu o ingeniozitate de neegalat.

În muzeul istoric vizitatorul face cunoștință cu ajutorul exponatelor cu prăbușirea vieții evreiești în Germania după înscăunarea lui Hitler (1933). Exemplul lui a început să fie urmat și de alți guvernanți înfeudați fascismului. Scene grozave oglindesc erorile comise în Polonia înfrântă (1939) și, apoi, pe teritoriul Uniunii Sovietice atacată în 1941. Imagini zguduitoare documentează „soluția finală” prin punerea în funcțiune a fabricilor morții. Puțini știu că holocaustul a avut loc nu numai în Europa, ci și în Africa de Nord.

În expoziție s-a rezervat un apreciable loc rezistenței evreiești, în special răscălele din ghetoul Varșoviei, participarea la mișcarea de partizani sau înființarea unei brigăzi în Palestina.

Expoziția conține elemente referitoare și la situația evreilor din România, care — potrivit unui grafic — în preajma celui de al II-lea război mondial număra circa 800.000 persoane. În memorialul victimelor sunt menționate sutele de mii

care au pierit la răsărit de Prut, în special în Transnistria. Între victimele din Ungaria sunt cuprinși și cei din Ardealul de Nord.

În Sala Numelor, unde se păstrează o mare parte din datele victimelor care au putut fi nominalizate, găsim pe și cei care au pierit în pogromul de la Iași (1941) și trenurile morții cu care au fost deportați o parte din supraviețuitori.

Un număr de exponate semnificative sunt expuse în aer liber. Dintre ele remarcăm un autobuz din cele 36 cu care Crucea Roșie suedeză, în 1945, a evacuat în Scandinavia 23.000 oameni, aflați în stare de comă cu ocazia eliberării lagărelor de armatele aliate.

În contrast cu mărturiile erorilor stă parcul celor drepți, persoane care prin eroismul lor au salvat vieți, printre care și români. Pentru fiecare persoană se sădește câte un pom. Ne-am oprit la poziția 1213 unde o placă comemorativă amintește de faptele lui Traian Popovici, fostul primar al Cernăuțului, care a contribuit esențial la salvarea unui număr de aproape 20.000 evrei destinați de a fi deportați din ghetoul local în Transnistria.

Secția de artă cuprinde lucrări executate în lagărele morții, dar mai ales eternizând aspecte inspirate din realitățile Transnistriei și Ardealului de Nord.

Pe Muntele Sion există și un alt memorial dedicat holocaustului în special victimelor lagărului de la Bergen-Belsen.

La Ierusalim găsim două muzee memoriale dedicate lui Theodor Herzl (1860—1904), fondatorul mișcării sioniste, și scriitorului Agnon, laureat al premiului Nobel care în opera lui a cuprins și un subiect inspirat din viața evreilor din România.

COLOCVIUL NAȚIONAL DE PEDAGOGIE MUZEALĂ

Cea de-a șasea ediție a Colocviului național de pedagogie muzeală s-a desfășurat în perioada 19–20 octombrie 1995 la Suceava, sub genericul „Muzeul – un univers al comunicării între generații”.

Inițiată și organizată de Direcția muzeelor și colecțiilor, această întâlnire anuală a specialiștilor din departamentul relații cu publicul a fost deschisă tuturor creatorilor de programe educaționale din instituțiile muzeale. Temele abordate în cadrul manifestării s-au axat pe următoarele probleme:

1. relația muzeu–școală (niveluri diferențiate);
2. ateliere, demonstrații și expoziții pedagogice;
3. formele de colaborare pe circuitele mass-media;
4. implicații ale transformărilor socio-economice contemporane în relația muzeu–public.

Deschiderea festivă a colocviului, desfășurată la Muzeul Național al Bucovinei, a fost făcută de doamna Doina Pungă, director în Direcția muzeelor și colecțiilor din cadrul Ministerului Culturii, care în cuvântul său a subliniat importanța permanentizării acestui gen de manifestări științifice muzeale, care pun problema majoră a găsirii unor noi modalități de îmbunătățire a relației muzeu–public.

Prin intervenții sugestive s-au remarcat și reprezentanții autorităților locale prezenți la această acțiune. Au adresat cuvinte de salut participanților la colocviu prefectul județului, Ioan Băncescu, președintele Consiliului județean, Constantin Sofroni, consilierul șef al Inspectoratului pentru cultură, Vasile M. Demciuc, și directorul general al instituției gazdă, Pavel Blaj.

Întâlnirea specialiștilor a continuat în cadrul vernisajului expoziției temporare, „Valori de patrimoniu istoric și arheologic din colecția Muzeului Național al Bucovinei”, cu care prilej prof. Victoria Bătaricu a susținut o adevărată lecție demonstrativă privind relația muzeu–școală cu un grup de elevi, membri ai cercului „Prietenii muzeului”.

Lucrările colocviului s-au desfășurat în după-amiaza aceleiași zile, structurate pe patru secțiuni: arte vizuale, etnografie, științele naturii și istorie.

Dintre lucrările prezentate, care au constituit bază de pornire în abordarea unor proiecte îndrăznețe ale muzeografilor din sectoarele relații cu publicul, s-au remarcat: „Caracterul formativ al programelor centrelor de cultură” — Gabriela Popa, Ministerul Culturii; „Muzele de etnografie și procesul de învățământ și educație” — Maria Mărgineanu, Suceava; „Rezultate ale cercetării referitoare la structura și opiniile publicului vizitator al Muzeului Național al Bucovinei” — Olga Ștefanovici, Suceava; „Arta ca fapt de comunicare — expoziții de artă contemporană la Muzeul Național Brukenthal” — Natalia Deleanu, Sibiu; „Expoziția temporară de artă și publicul: optimizare praxiologică prin mass-media” — Horia S. Juncu, Iași; „Relația muzeului cu învățământul artistic liceal” — Maria Cocos, Galați; „Imaginea video, modalitate de popularizare a muzeului” — Natalia Huțanu, Galați; „Colecții de muzeu și valorificarea lucrărilor de artă pentru marele public” — Iulia Andrieș, Suceava; „Istoria viitorului” — Zorna Talușcă, Suceava; „Formarea și educația în muzeul de artă populară” — Maria Olenic, Suceava; „Expoziția etnografică temporară, mijloc de cunoaștere a tradiției populare” — Violeta Marianciuc, Suceava; „Marketingul cultural și criza de public în muzee” — Livia Stoia, Sibiu; „O expoziție cu mesaj rapid: Bogdan Petriceicu Hasdeu — condiția genului” — Octavian Onea, Câmpina; „Lecția de muzeu în expoziția fondului memorial Simion Florea Marian” — Aura Clopotari, Suceava; „Educația estetică prin intermediul muzeelor și caselor memoriale” — Nicolae Cărlan, Suceava; „Relația muzeu–școală și materializarea ei în activitățile muzeale din domeniul arheologiei și artelor plastice” — Gh. Firczak, Deva; „Activități culturale ale Muzeului județean de istorie și arheologie Prahova și modalitățile de colaborare cu școala” — Iulia Stănescu, Ploiești; „Mesaje culturale mediatizate” — Jenica Tabuca, Ploiești; „Propuneri pentru un program educațional în casele de copii” — Elena Muscă, Zalău; „Experiența muzeelor nemțene în relațiile

cu instituțiile de învățământ" — Vasile Ursu, Piatra Neamț; „Relația muzeului cu mass-media locale" — Alexa Mircea, Giurgiu; „Activitatea secției relații cu publicul din cadrul Muzeului de istorie Bacău" — Veronica Cernat, Bacău; „Expoziția pedagogică — O călătorie în jurul lumii" — Dana Bălănescu, Reșița; „Observații privind structura publicului vizitator la secția de istorie a Muzeului Național al Bucovinei în perioada 1988—1989" — Paraschiva Batariuc, Suceava; „70 de ani de înființarea Muzeului Municipal Dej" — Emil Lazăr, Dej; „Contribuția mass-media locală la apropierea tinerei generații de viața cultural-științifică a Muzeului Național al Bucovinei" — George Ostafi, George Burac, Suceava; „Avantajele pedagogice ale Planetarului în fixarea și consolidarea cunoștințelor de orientare" — Mihai Enescu, Constanța; „Corelația muzeu-școală, cerință a competitivității muzeale" — Camelia Cristofor, Iași; „Raportul de comunicare cu publicul la Muzeul Poni-Cernătescu" — Monica Nănescu, Iași; „Creativitatea și cultivarea acesteia în muzeul tehnic" — Elena Scutariu, Iași; „Valoarea educativă a unui planetariu" — Zeanova Catargiu,

Suceava; „Muzeul științei și tehnicii Ștefan Procopiu — posibilitate de cunoaștere a savanților români" — Viorel Ciobanu, Iași.

Ziua a doua a colocviului a fost consacrată excursiei de documentare care a inclus în traseu vizite și dezbateri la monumente medievale, case memoriale și muzee din județul Suceava. Dintre obiectivele incluse în program menționăm: mănăstirile și bisericile de la Putna, Sucevița, Dragomirna, Veroneț, Rădăuți, Muzeul tehnicii populare de la Rădăuți, Muzeul „Ciprian Porumbescu", Casa memorială „Ciprian Porumbescu", salina Căcica ș.a.

În concluzie, prin problematica amplă a problemelor abordate în timpul susținerii comunicărilor, a discuțiilor purtate pe marginea acestor materiale, colocviul național de pedagogie muzeală, manifestare științifică de prestigiu, a constituit un succes, devenind o manifestare a generalizării experienței înaintate și de rapidă comunicare a rezultatelor obținute de instituțiile muzeale din țara noastră.

OLGA ȘTEFANOVCI

VIRGILIU Z. TEODORESCU, „ARCUL DE TRIUMF"

În seria „Patrimoniul istoric și militar", Editura Militară publică monografia monumentului „Arcul de Triumf" din București, semnată de cunoscutul istoric Virgiliu Z. Teodorescu.

Bazându-se pe o documentație bogată, depistată cu efort îndelung, din fondurile Arhivelor Statului, instituție unde își desfășoară prodigioasa activitate, autorul ne relatează în succesiune toate etapele construcției acestui monument, care, din cauza unor împrejurări nefavorabile, s-au desfășurat cu multe intermitențe din anul 1921 până în 1936.

La începutul cărții ne sunt prezentate succint arcurile de triumf bucureștene cu o existență temporară, înălțate anterior celui actual — 1838, 1859, 1878, 1906 și 1918 — monumente cinstind memoria unor importante evenimente din istoria patriei. Apoi, autorul ne redă amănunțit cum serbările încoronării, care urmau să aibă loc în 1922 la București și Alba Iulia, au determinat guvernul de atunci să aprobe de urgență în anul precedent înălțarea Arcului de Triumf din Capitală, simbol al făuririi statului național unitar român. Proiectul și execuția au fost încredințate direct arhitectului Duiliu Marcu. Chiar atunci un mănunchi de artiști — printre ei Th. Pallady, G. Petrașcu, C. Ressu, Fr. Șirato, C. Medrea, M. Bunescu — și intelectuali, impulși de Oscar

Han, au protestat cerând instituirea unui concurs. Protestul a fost difuzat de presa vremii și comentat îndeosebi de cotidianul „Dimineața" (13, 16, 23 noiembrie și 15 decembrie 1921), dar fără rezultate.

Urgența a determinat arhitectul să propună o soluție provizorie, ceea ce s-a acceptat și, în consecință, s-a trecut la execuția monumentului în mare grabă, în parte cu materiale ușoare (paianță), cu un grad mic de rezistență la intemperii. De asemenea, s-au dat termene scurte artiștilor solicitați să realizeze sculpturi în ipsos (înălțime 5,30 m) ce aveau să împodobească baza monumentului (Ostașul român de Fr. Stork, Ostașul dac de Oscar Spaethe, Ostașul lui Mircea cel Bătrân de Cornel Medrea, Ostașul lui Ștefan cel Mare de Dimitrie Paciurea, Ostașul lui Mihai Viteazul de Alexandru Severin, Pandurul lui Tudor Vladimirescu de Ion Jalea, Dorobanțul independenței de Ion Iordănescu și Ostașul Unirii de Dumitriu Mățăoanu) toate apoi distrugându-se din cauza intemperiilor și vicisitudinile vremii. Cu ocazia festivităților, Ostașul lui Mihai Viteazul de Alexandru Severin îi lipsea capul, artistul mutilând personajul în urma unei controverse cu arhitectul, ulterior negând această dispută („Adevărul", 18 octombrie 1922, „Hiena", 22 octombrie 1922, „Epoca", 3 noiembrie 1922).

Apoi, autorul ne relatează detaliat cum monumentul a trecut între anii 1923—1925 de la un beneficiar la altul — Primăria Capitalei, Ministerul Cultelor și Artelor, Ministerul Lucrărilor Publice — fiecare încercând cu mijloace modeste să continue lucrările.

Trecut în 1927 în grija Ministerului Agriculturii și Domeniilor, acesta a intenționat să pornească lucrările, dar din nou apar opinii contradictorii: unii pentru dărâmare, întrucât Al. Tzigara Samurcaș proba cu fotografii că este aproape identic cu cel al lui Laloux din Franța („Ultima oră”, 17 ianuarie 1929), alții, pentru refacere. Izbâdesc să convingă ministerul cei ce militau pentru refacerea lui, în schimb nu se întreprinde practic nimic.

Din 1930, ajuns sub tutela Ministerului Armatei din nou se reia discuția asupra soartei viitoare a Arcului de Triumf, re izbucnită în presă, datorită opiniei ferm negative a directorului Muzeului de artă națională, Alexandru Tzigara Samurcaș, opinie la care s-au alăturat, adăugăm noi, mai târziu Martha Bibescu („Dreptatea”, 6, 11, 13 februarie 1931), Romulus Dianu („Curentul”, 17 februarie 1931) și Oscar Han („Curentul”, 26 iulie 1933), cei mai îndârjiți susținători ai demolării lui.

După consultarea mai multor comisii de specialitate, Ministerul a constatat că în eventualitatea demolării acestei construcții „lucrările ar fi necesitate niște cheltuieli care ar fi fost puțin inferioare celor necesare continuării lucrărilor de finisare a fațadelor prin înlocuirea veșmântului provizoriu de stucatură cu cel definitiv din piatră”. Dar strădania Ministerului Armatei se oprește la acest stadiu.

Mai trec câțiva ani și în 1933 Arcul de Triumf ajungea sub protecția Ministerului de Interne, iar din 1934 din nou în cel al Ministerului Apărării (a început colectarea de bani printre cadrele militare) până în 1935, când a ajuns în seama Ministerului Cultelor și Artelor, însărcinat de Consiliul de Miniștri să ducă la bun sfârșit lucrarea, punându-i la îndemână și ceva fonduri. În 1936, arhitectul Petre Antonescu a propus o nouă variantă pentru finisarea exteriorului, față de prima realizată în

stucatură, care fiind aprobată s-au pornit lucrările. De această dată s-a apelat, pentru sculpturile decorative în basorelief ce urmau să înfrumusețeze Arcul de Triumf, la Constantin Baraschi, Mac Constantinescu, Mihai Onofrei, Cornel Medrea, Alexandru Călinescu și Ion Jalea.

De acum multitudinea datelor despre derularea lucrărilor monumentului abundă până la detalii, consemnându-se diversele comenzi de materiale și prețuri, în special cele acordate artiștilor plastici consemnați mai sus și a altora care au realizat desenele pentru o serie de elemente decorative, făcându-ne cunoscut toate cheltuielile până când Arcul de Triumf a fost inaugurat la 1 Decembrie 1936, ziua Unirii tuturor românilor.

În continuare, autorul ține, apoi, să ne facă cunoscute instituțiile însărcinate cu grija monumentului până în prezent, maltratările sculpturilor în timpul regimului comunist și ce a urmat după 1990 pentru revenirea la forma inițială.

Cartea se încheie dezvoltând o propunere a autorului de cum ar trebui îngrijit și gospodărit monumentul în viitor. El susține că edificiul ar trebui trecut în administrarea Muzeului Militar Național, întrucât „cele două corpuri cu câte trei niveluri, locurile de odihnă de la scări și aticul închis, toate se constituie într-un spațiu util în care se poate proceda la o valoroasă amenajare muzeistică”, oglindind „trecutul de lupte și jertfe al acestui popor”.

Mai mult, opinează că „într-o etapă viitoare se poate preconiza un tunel de legătură care să ofere acces direct, fără ca traficul rutier să mai fie stîngherit”.

Autorul Virgiliu Z. Teodorescu a reușit pe deplin să prezinte minuțios istoricul Arcului de Triumf, sub toate aspectele, de-a lungul anilor construcției lui, printr-o bogată documentație. În plus, o latură inedită a volumului constă în propunerea argumentată ca aici să funcționeze un muzeu, opinie credem realizabilă și cu rezultate pozitive din partea unui muzeu conștient de rolul asumat în acest caz.

PETRE OPREA

PROFESOR ANGHELIE BARDAN—NATURALIST ȘI MUZEOGRAF (1896—1994)

Spre deosebire de diferitele ramuri ale Sactivității umane cum ar fi: literatura, pictura, muzica, sportul etc., în biologie s-au distins puține persoane care să fie cunoscute prin rezultate remarcabile și o comportare excepțională care să depășească viața obișnuită. Și dacă au fost dintre acestea, rar s-a scris despre ele. Una dintre ele, cu preocupări deosebite în științele biologice a fost și profesorul Anghelie Bardan, recent plecat dintre noi, despre care cred necesar să-i cunoaștem realizările sale și să spicuiim câteva date din viața sa de pasionat naturalist.

Cu ocazia unei deplasări în județul Vrancea în anul 1972 am făcut o vizită la Muzeul Regional de Științe Naturei din Focșani. Pe atunci era director al muzeului un fost student de-al meu Carol Nagler, care își susținuse recent teza sa de doctorat. Acesta m-a condus în muzeu și m-a informat despre valoarea colecțiilor expuse, mai ales la păsări și mamifere, precum și despre dioramele executate în mod excepțional. Întrebat cine este persoana care a făcut naturalizarea acestora, m-a informat că autorul lor este profesorul Anghelie Bardan, intemeietorul acestui muzeu și mulți ani directorul său. Astfel am auzit pentru prima dată de acest nume și eram curios să-l cunosc personal. În același timp m-a informat că după câțiva ani de la pensionarea sa s-a retras să locuiască la fiica sa la București.

Cu ocazia împlinirii vârstei de 75 ani a profesorului Bardan, s-au făcut referiri și aprecieri elogioase în „Revista Muzeelor” de către Vasile Iacob, director pe atunci în Ministerul Culturii, iar în revista „Milcovul” din Focșani, dr. Carol Nagler, de asemenea, scrie elogios despre viața și activitatea fostului director Anghelie Bardan. Interesante realizări din viața sa apar și din interviul făcut de Ion Grigorescu în „Memorialistica Muzeografică” despre „Cum a luat naștere Muzeul de Științe Naturii din Focșani”. Prin aceste mijloace de informare, prin discuțiile purtate cu directorul muzeului dr. C. Nagler, prin discuțiile purtate personal în ultimii 14 ani cu profesorul Bardan, după ce l-am cunoscut, precum și cu fiica sa d-na dr. med. L. Șerban din București, îmi voi permite să scriu aceste rânduri privind momente din viața sa, din realizările sale, pentru a scoate din anonimat pe acest pasionat biolog care și-a consacrat întreaga sa viață în cunoaște-



rea naturii, colectând și preparând exponate excepționale care au rămas posterității.

Profesorul Anghelie Bardan s-a născut în comuna Jariștea, județul Vrancea, la 9 august 1896. Copilăria și-a petrecut-o în mijlocul naturii hoinărind ore și zile întregi în pădurile și dealurile care înconjurau satul, observând, mai ales, păsările și ascultând cântecul lor. Nu rareori prindea unele dintre ele pentru a le duce acasă, unde le îngrijea cu multă dragoste în colivii special construite. Nu le ținea prea mult în captivitate, deoarece după o vreme le punea în libertate, după ce le studia atent mișcările lor, comportamentul și mai ales cântecele lor pentru a le cunoaște, după cântec, fără să le mai vadă, fără să le mai prindă. În același timp, văzând la școală câteva păsărele și mici mamifere împăiate, se gândea cum ar putea și el să le naturalizeze, pentru a le avea permanent în camera sa. O înclinare cu totul deosebită, deci se îndrepta către cunoașterea misterelor naturii de care se îndrăgostise încă din frageda sa copilărie, curios să știe cât mai multe din viața care îl înconjoară.

După terminarea cursului elementar, urmează Școala Normală din Buzău. Absolvent al acestei școli se reîntoarce acasă, iar în septembrie 1919 își începe activitatea didactică de învățător în satul natal, Jariștea. Aici organizează primul muzeu școlar în cadrul școlii unde predă. Pentru realizarea acestui muzeu i-a fost de mare valoare un manual adecvat scopului: „Nouveau manuel complet de naturalist préparateur” — primit de la o rudă a sa din Belgia, lucrare care se păstrează și astăzi, un îndreptar pentru un începător. Datorită acestui manual izbuteste să-și îmbogățească tehnica naturalizării, iar piesele muzeale s-au îmbogățit mereu. Nemulțumit, totuși, de experiența și tehnica câștigate, între anii 1920—1923, în timpul vacanțelor de vară, merge la Muzeul de Istorie Naturală din București și este primit de Grigore Antipa, directorul muzeului, cu multă bunăvoință, care îl încurajează în pasiunea sa și îi permite să lucreze în laboratorul de dermoplastie condus de Hoenike și de pictorul Canisius. Aici își perfecționează cunoștințele tehnice în conservarea animalelor, precum și în alcătuirea dioramelor. I s-a permis să utilizeze și biblioteca muzeului pentru instruirea sa științifică. Din librăriile orașului și-a procurat și numeroase cărți despre științele naturii care să-l ajute în determinările speciilor naturalizate. Încă din primele zile Grigore Antipa i-a dăruit lucrarea sa „Fauna ihtiologică a României,” apărută la Editura Academiei în anul 1909, cu o frumoasă dedicație: „D-lui Anghelie Bardan ca răsplăt pentru dragostea sa de natură din partea autorului, Dr. Grigore Antipa, 10 august 1920”, carte pe care a păstrat-o ca un certificat de valoare. După această perioadă de trei ani la acest muzeu, își procură diferite instrumente necesare și își continuă munca la catedră în satul său, împletind-o cu munca de confecționare a diferitelor preparate muzeale.

În urma unei inspecții la școala sa în anul 1927, unde își avea sediul și muzeul alcătuit de el, i se face un referat foarte elogios și este invitat să participe la organizarea unor cursuri de îndeletniciri practice, de naturalizarea materialului didactic, cu învățătorii; capătă titlul de tehnician propagandist, fiind ulterior detașat la „Casa Școalelor” din București la secția confecționarea materialului didactic. În această funcție ține cursuri cu învățătorii în diferite capitale de județ. Este numit și inspector onorific de vânătoare ușurându-și astfel, posibilitatea de-a colecta piese rare și valoroase care au fost expuse și mult apreciate la diferite expoziții de vânătoare, toate naturalizate de el, multe dintre acestea premiate. În toamna anului 1926 este transferat la Școala Normală din Focșani, ca profesor de lucru manual. Aici își continuă cu mai mult zel activitatea muzeală, este ales președintele filialei de „Vânătoare și pescuit sportiv” și naturalizează mai ales păsări și mamifere. În august 1932 colecția sa mult îmbogățită este expusă la Școala Primară nr. 1 din Focșani, în trei camere ale clădirii puse la dispoziție de directorul școlii, încât în acest an a fost inaugurat primul muzeu de științele naturii pus la dispoziția publicului pentru vizitare. Căderea din anul 1940 a deteriorat mult clădirea unde era muzeul, colecția a suferit mult, dar a

fost mutată în propria sa locuință, unde piesele deteriorate au fost reparate, refăcute, deoarece localul școlii a trebuit să fie demolat. În anul 1945, după război, este numit profesor la Liceul Unirea din Focșani, unde își mută o parte din colecție și este aranjată în vitrine special construite, pusă la dispoziția elevilor. Ca președinte al filialei de vânătoare, la 11 octombrie 1949 se înființează „Muzeul Regional de Vânătoare Putna”, cu o festivitate deosebită. La insistențele profesorului Bardan, ca director al acestui muzeu, i se repartizează un local central, cu o grădină spațioasă, iar clădirea cu camere mari și culoare largi corespunzătoare unor expuneri de colecții. Aici își aranjează piesele muzeale în ordine sistematică, precum și dioramele, iar grădina este transformată într-un parc zoobotanic. Ulterior, în anul 1951, prin diversitatea pieselor achiziționate și prin îmbogățirea dioramelor, titulatura acestuia devine „Muzeul Regional de Științele Naturii din Focșani”, instituție de stat aparținând Ministerului Culturii. Directorul acestui muzeu este numit profesorul Anghelie Bardan, unde activează timp de 11 ani, până la pensionarea sa. Deci prin perseverență și multiple intervenții, izbuteste să-și vadă un vis împlinit, rod al pasiunii sale de atâția ani. Am vizitat de mai multe ori acest muzeu, mereu în creștere, cu noi piese și am admirat colecțiile sale. La vârsta de 70 de ani părăsește orașul și se retrage la fiica sa la București. În ultimii ani, în urma sistematizării orașului localul muzeului fiind într-o zonă centrală, acesta este demolat, urmând să fie construită o nouă clădire al cărei plan era deja pregătit dar în urma revoluției din anul 1989 totul s-a sistat, s-a amânat. Piesele muzeului au fost transportate într-un depozit provizoriu din Crângul Focșani, pentru păstrare, ambalate cu multă grijă, supravegheate de un personal de specialitate, muzeografi, muzeul, ca instituție, nefiind desființat. Astăzi se analizează posibilitatea repartizării unui nou local adecvat sau să se înceapă construirea unei noi clădiri, pentru a repune în valoare piesele muzeului.

Personal l-am cunoscut pe profesorul Bardan în anul 1980. l-am făcut repetate vizite la locuința sa din strada Sandu Aldea și totdeauna am rămas profund impresionat, deoarece întreaga casă era transformată într-un adevărat muzeu. El și-a continuat munca cu aceeași pasiune și cu mari sacrificii a achiziționat diferite piese muzeale, colecții de fluturi exotici de minerale, de roci și mai ales colonii de corali de forme diferite și de culori atrăgătoare. Noua lui pasiune, cu totul deosebită, au fost colecțiile de moluște care ne-a apropiat foarte mult. Din acestea confecționa, pentru sine sau pentru a le dona cunoscuților rame încrustate cu diferite cochilii colorate diferit și aranjate cu o anumită simetrie cu aspect estetic, adevărate opere de artă, apoi scrumiere, veioze din cochilia unor gasteropode marine de dimensiuni mari, cum sunt Strombus, Halotis etc. Confecționa și diferite suporturi din lemn — bine lăcuit apoi pe care erau puse unele cochilii în pozițiile cele mai atrăgătoare. Astfel era permanent ocupat și nu știa cât de repede trece timpul chiar după depășirea vârstei de 90 ani. În vizitele mele repetate, ne-am ocupat împreună și cu deter-

minarea speciilor de moluște din colecția sa. Poședa numeroase specii de *Conus* și *Cypraea* în numeroase exemplare, apoi cochilii mari și valoroase de *Tridacna*, *Halitis*, *Nautilus*, *Cassis* etc. Într-o casetă specială erau expuse peste 20 exemplare de *Cypraea tigris* indicând variabilitatea acestei specii foarte frumos colorată. Nu știai unde să-ți oprești privirea, ca să admiri atâta frumusețe, adevărate bijuterii. Procurarea acestor piese, mai ales corali și moluștele, o făcea de la marinarii din portul Constanța unde se deplasa pentru acest scop în timpul verii. Unele piese izolate sau chiar colecții, cum a fost colecția de fluturi exotici, erau procurate și de la diferiți colecționari din București sau de la Consignația. Împreună aveam grijă, din informații bibliografice, să le stabilim arealul geografic și denumirea lor, deci să le valorificăm științific, deoarece vânzătorii le păstrau ca ornamente. Toate acestea erau păstrate în dulapuri de fier cu etajere cu numeroase sertare, care ocupau pereți întregi din camere și din culoare din locuința sa.

Într-una din zile mi-a făcut o vizită pentru a vedea și colecția mea științifică de moluște. A admirat mult speciile pe care nu le avea și am constatat cu câtă pasiune și dragoste le privea, provocându-i o imensă mulțumire. Din exemplarele mai numeroase, la unele specii, cu multă dragoste i-am donat și lui, pentru a-și completa colecțiile sale.

În ultimii ani a început să colecteze fluturi. Avea această posibilitate, deoarece în timpul verii se retrăgea la casa sa de odihnă, de refugiu sau de recreație din comuna Balotești. Fratele său, generalul Bardan, decorat cu ordinul „Mihai Viteazul” din timpul primului război mondial, căpătase 25 ha pământ arabil în apropiere de această comună. El, generalul, pe care l-am cunoscut personal și am discutat mult și cu el, își construise acolo locuința unde își ducea viața, trecuse de 92 ani, parcelase o parte din acest teren, iar un mic lot l-a donat profesorului Bardan pe care își amenajase acest refugiu. În zona parcelată se formase o adevărată colonie fiind construite numeroase asemenea refugii. L-am vizitat aici la Balotești de mai multe ori și făceam împreună mici deplasări pe teren, admirând natura foarte variată — pădure, lac, văi abrupte și zonă de câmpie, de unde el colecta fluturi. Seara, însă, făcea cea mai bogată colecție la lumina becurilor electrice

unde aceste insecte se adunau datorită fototropismului. Acești fluturi erau apoi preparați în condiții excepționale și păstrați, utilizând acele entomologice, urmând ca, ulterior să fie determinați de specialiști. Deși profesorul Bardan trecuse de 90 de ani, pasiunea de-a colecta nu l-a părăsit niciodată.

Locuința sa din București devenise neîncăpătoare astfel o parte din colecțiile sale, corali și moluște, a fost achiziționată de Muzeul de Istorie Naturală „Gr. Antipa” din București, la oferta sa, care își păstrează denumirea de „Colecția Bardan”. A continuat, însă, să facă noi achiziții, să-și construiască noi dulapuri, procurându-și mai ales moluște, încât locuința sa a devenit din nou plină, bucurându-se că în ultimele zile primise, prin donație, o colecție paleontologică cu numeroase fosile reprezentate cu moluște din era secundară și terțiară, serii întregi de amoniți, viviparide și melanopside.

A decedat la 9 iulie 1994, în locuința sa, la venerabila vârstă de 97 ani fără suferințe, lucid și activ până în ultima zi. Era un suflet deschis, modest, cu o voce blândă, cu un accent puțin moldovenesc deoarece era vrâncean din zona Mioriței. Născuți în aceeași zodie și de pe aceleași meleaguri vrâncene ne-am înțeles foarte bine amândoi, am devenit buni prieteni, ne-am mărturisit multe din realizările noastre, din bucuriile sau din necazurile noastre și mai ales din pasiunea comună pe care o aveam în colectarea și păstrarea colecțiilor de moluște dar mai ales și din iubirea noastră pentru enigmele naturii și misterele ei încă nedescoperite. Toate discuțiile noastre erau purtate cu cea mai adâncă sinceritate, ne potriveam la interpretarea problemelor multiple sociale și politice pătrunși fiind de un patriotism sănătos. A pledat acum în excursia cea lungă întovărașit cu imaginea colecțiilor sale care împodoresc și acum locuința sa pe care a părăsit-o. A lăsat în schimb generațiilor viitoare nu numai piesele muzeale excepțional executate, nu numai colecțiile sale, dar și un exemplu de dăruire tota în pasiunea sa de biolog. În schimb și natural l-a iubit, a fost dărnica cu el, răsplătindu-i viața cu o longevitate remarcabilă.

prof. dr. doc. **ALEXANDRU V. GROSSU**



MUZEE • EXPOZIȚII

- 3 — Ioan GAȘPAR, Mircea SFÂRLEA
Muzeul Mănăstirii „Sf. Prooroc
Ilie” din Toplița, județul Harghita
● The Museum of the „Sf. Pro-
oroc Ilie” Monastery in Toplița,
Harghita County

MUZEUL ȘI PUBLICUL

- 8 — Ioana LUCA, Cristina UNGU-
REAN, Târguri și galerii de artă
populară — modalități specifice
pentru stimularea producției și
comercializării de către muzeele
etnografice a creației populare ●
Folk Art Fairs and Galleries —
Specific Means of Stimulating
Production and Trade in the Eth-
nographic Museum

EVIDENȚĂ • RESTAURARE ● CONSERVARE

- 12 — Florica VÂRJOGHIE, Florica
STOICA, Restaurarea drapelului
ce a aparținut bricului „Mircea”
● The Restauration of the Ban-
ner that Belonged to the Brig
„Mircea”
- 14 — Elena PANAIT-PÎRĂU, Tehnici
de consolidare la lucrările cu su-
port papetar utilizate în Labora-
torul de restaurare Iași ● Con-
solidation Techniques Used in the
Restauration Laboratory in Iași
for the Works with Paper Sup-
port
- 20 — Radu TUNARU, Restaurarea unui
instrument muzical arhaic din se-
colul al XVIII-lea ● The Resta-

uration of an XVIIIth Century
Musical Instrument

- 24 — Alexandru GHILLIS, Roxana
ILIE, „Xyloprotect” : insecticid
conceput pentru tratarea icoanelor
pe lemn și a mobilierului de artă
● „Xyloprotect” : An Insecticide
Devised for the Treatment of Wood
Icons and Art Furniture

COLECȚII • COLECȚIONARI

- 26 — Petre OPREA, Colecționara de
artă dr. Maria Avramescu (1902—
1994) ● The Art Collector Dr.
Maria Avramescu (1902—1994)
- 31 — Rodica CIOBANU Colecțiile pa-
leontologice la centenarul Muzeu-
lui de Istorie Naturală din Sibiu ●
The Paleontological Collections at
the Hundredth Anniversary of the
Natural Science Museum in Sibiu

PATRIMONIU • CERCETARE

- 33 — Adrian-Silvan IONESCU, O operă
uitată a sculptorului Carol Storck
din perioada sa americană ● A
Forgotten Work of the Romanian
Sculptor Carol Storck from His
„American Years”
- 38 — Georgeta ȚURCANU, Din preo-
cupările preotului Eraclie Porum-
bescu privind păstrarea și culti-
varea artei populare românești ●
Some Activities of Priest Eraclie
Porumbescu Dedicated to the Pre-
servation and the Carrying on of
the Romanian Folk Art
- 41 — Emilia PAVEL, Considerații cu
privire la alimentația tradițională

a populației rurale din Moldova ●
A Few Facts Regarding the Traditional Food of the Moldavian Rural Community

- 47 — Alexandru HAMAT, Contribuții la cunoașterea zugravilor icoanelor pe sticlă în veacul al XVIII-lea din Transilvania ● Transilvanian Painters of Glass Icons in the XVIIIth Century

ISTORIA MUZEOGRAFIEI

- 53 — Elena PLOȘNIȚĂ, Viața muzeală din Basarabia până la 1918 ● The Museum Life in Bassarabia until 1918
60 — ing. Constantin OSTAP, Restituiri: Primul muzeu etnografic al Moldovei — Iași, 1912 ● Restitutions the First Moldavian Ethnographic Museum in Iași, 1912

MUZEE DE PESTE HOTARE

- 64 — Lidia BRÂNCEANU, Alexandra MIHĂILESCU CRISTEA, „Museum of Fine Arts” din Houston, Texas
67 — Eugen GLÜCK, Muzee din Ierusalim

VIAȚA MUZEALĂ

- 73 — Olga ȘTEFANOVICI, Colocviul național de pedagogie muzeală
74 — PETRE OPREA, Virgiliu Z. Teodorescu, „Arcul de Triumf”

EVOCĂRI

- 76 — prof. dr. docent Alexandru V. GROSSU, Profesorul Anghelie Barndan. Naturalist și muzeograf, 1896 — 1994

