

# Revista muzeeelor

1-2/2004



Revista  
1-2/2004  
muzeeelor





**Revistă editată de Centrul pentru  
Formare, Educație Permanentă și  
Management în Domeniul Culturii**

Apare cu sprijinul  
Ministerului Culturii și Cultelor

\*

*Colectivul de redacție:*  
dr. Virgil Ștefan NIȚULESCU  
Redactor-șef

Mihaela Murgoci  
Redactor

Aurel BULACU,  
macheta artistică

\*

*Redacția:*  
Calea Dorobanților nr. 99A, sector 1,  
010561, București, ROMÂNIA  
Telefon: (+4021) 230.08.37;  
Fax: (+4021) 230.21.94

E-mail:  
revistamuzeelor@yahoo.co.uk  
vnitulescu@cdep.ro  
m\_murgoci@yahoo.co.uk

\*

**Cont lei: CFEPMD C nr. 50254631721,  
Trezorerie, sector 1, București**

\*

Sponsorizările, donațiile și orice alte  
viramente vor purta specificația "Pentru  
Revista Muzeelor"

\*

ISSN 0035-0206

\*

Tehnoredactare computerizată:  
Mircea Măcriș

Lei 350.000

Coperta 1: Zeița de la Vidra,  
Muzeul Municipiului București

Coperta 4: Rhyton,  
Muzeul Național de Istorie  
a României

# SUMAR

		editorial
5	ARHEOLOGIA, MUZEUL ȘI SOCIETATEA Mihai BĂRBULESCU	
		legislație
9	NORMELOR DE CONSERVARE ȘI RESTAURARE A BUNURILOR CULTURALE MOBILE CLASATE	
		patrimoniul - cercetare
19	DATE NOI DESPRE RĂSPÂNDIREA CHIROPTERELOR ÎN DEPRESIUNEA MARAMUREȘULUI Timur CHIȘ Mihail MANOLE	
21	UN TEZAU DE VÂRFURI DE SĂGEȚI PREMONETARE DESCOPERIT ÎN DOBROGEA Gabriel TALMAȚCHI	
28	ACTE PRIVIND PATRIMONIUL DE ARTĂ AL CASTELELOR PELEȘ ȘI PELIȘOR ÎN TIMPUL PRIMULUI RĂZBOI MONDIAL Carmen TÂNĂSOIU	
34	ARMAMENTUL DE FOC PORTATIV DIN DOTAREA ARMATEI ROMÂNE ÎN TIMPUL PARTICIPĂRII ROMÂNIEI LA PRIMUL RĂZBOI MONDIAL (1916 – 1919) Carol KÖNIG	
48	CONSERVAREA ȘI RESTAURAREA UNOR FIRME DIN SECOLELE XVIII-XIX Virginia URUCU	
52	TEHNICI DE STABILIZARE CHIMICĂ PRIN DECLORURARE A FIERULUI ARHEOLOGIC. TEACĂ DE SABIE CELTICĂ - RESTAURARE ȘI CONSERVARE Ana VOINIC	
		muzeologie
57	MUZEUL AUSTRALIAN DIN SYDNEY Iorgu PETRESCU	
64	224 DE ANI DIN MODA EUROPEANĂ Adrian - Silvan IONESCU	
69	MUZEUL TEATRULUI NAȚIONAL Constandina BREZU-STOIAN	
81	MUZEUL DE ARTĂ VECHĂ APUSEANĂ „ING.DUMITRU MINOVICI” NAȘTEREA UNUI MUZEU ÎN MEMORII ȘI DOCUMENTE Adrian MAJURU	
86	EXPOZIȚIA TEMPORARĂ „140 ANI – UNIVERSITATEA DIN BUCUREȘTI (1864-2004)” Ionel ZĂNESCU Camelia ENE	
94	PROPAGANDĂ CONTRA MUZEOGRAFIE: INAUGURAREA MUZEULUI MUZICII ROMÂNEȘTI Virgil Ștefan NIȚULESCU	

- 103 NOI MODALITĂȚI DE PREZENTARE A ISTORIEI CONTEMPORANE  
ÎN MUZEUL NAȚIONAL DE ISTORIE A ROMÂNIEI\*  
Mihaela Cristina VERZEA
- 
- 107 PROIECT DE EXPOZIȚIE  
CERAMICĂ DIN MOLDOVA ÎN COLECȚIILE  
MUZEULUI REGIUNII PORȚILOR DE FIER  
Varvara Magdalena MĂNEANU
- 
- 114 INVESTIREA CELUI CARE VREA SĂ SE INSTRUIASCĂ ȘI MUZEUL DE ARTĂ:  
DOUĂ STUDII DE CAZ ÎN MAREA BRITANIE  
Veronica SEKULES
- 
- 140 AUDIENȚA DE MÂINE A MUZEULUI- PROVOCAREA  
CHEIE A DEZVOLTĂRII PUBLICULUI DE AZI  
Dorana CIORAN
- 
- 143 IMAGINEA MUZEELOR DE ETNOGRAFIE DIN ROMANIA PE PAGINA DE WEB  
dr. Ligia FULGA

**cronici, recenzii**

- 146 SIMPOZIOANELE INTERNAȚIONALE DE ANTROPOLOGIA MINORITĂȚILOR  
DE LA COMPLEXUL MUZEAL ARAD  
Elena Rodica COLTA
- 
- 149 „STICLA TRANSILVĂNEANĂ ÎN SECOLELE XVII – XVIII. SOLUȚII TEHNICE ,  
TENDINȚE ARTISTICE“  
dr. Paula POPOIU
- 
- 151 LA CEAS ANIVERSAR  
Virgiliu Z. TEODORESCU
- 
- 153 GÂNDURI DINTR-O EXPOZIȚIE: UNIVERSITATEA DIN BUCUREȘTI 1864-2004  
Virgiliu Z. TEODORESCU
- 
- 156 „CONSERVAREA PREVENTIVĂ A BUNURILOR CULTURALE”  
ediția a II-a  
Aurel MOLDOVEANU

**in memoriam**

- 158 MIHAI C. BĂCESCU (1907 - 1999), Alexandru MARINESCU
- 
- 159 IN MEMORIAM MIHAI C. BĂCESCU (1908-1999), Iorgu PETRESCU
- 
- 165 DRUM BUN, DOAMNĂ AMELIA PAVEL, Pavel ȘUȘARĂ
-





## ARHEOLOGIA, MUZEUL ȘI SOCIETATEA

Mihai BĂRBULESCU

Ultimul deceniu a arătat că arheologia românească a intrat într-o zodie a schimbării, să zicem, a înnoirii, și procesul este încă departe de a se fi încheiat. Aspectele nemulțumitoare și neliniștitoare se observă cu ușurință, în timp ce unele tendințe care ar putea crea pe termen mediu situații avantajoase arheologiei sunt, deocamdată, percepute de breasla arheologilor mai degrabă negativ.

Starea de subfinanțare este reală. Academia Română e săracă și nu contribuie cu fonduri pentru cercetarea arheologică. Ministerul Educației și Cercetării, respectiv, universitățile – nici măcar cele mari, care nu duc lipsă totală de bani – nu acordă atenție acestui gen de cercetare, dovedind că de la vorbă (accentul formal pe cercetare) până la faptă (sprijinirea reală a acesteia) e mare deosebire. Cu 10-15 ani în urmă, arheologul de la un institut al Academiei primea ca fond de cercetare anual, pentru un șantier important, o sumă care reprezenta, în medie, 20 de salarii ale sale, de cercetător. Astăzi, majoritatea șantiierelor nu sunt finanțate cu mai mult de 5 salarii de cercetător. Cele mai multe universități au desființat până și micile sume pentru cheltuielile practice arheologice ale studenților.

În aceste condiții, toate instituțiile care întreprind cercetări arheologice apelează la Ministerul Culturii și Cultelor. Iar efortul acestuia din urmă de a finanța arheologia românească – cu toate nemulțumirile unor cercetători – trebuie neapărat lăudat. După ani de discuții sterile în Comisia Națională de Arheologie, cu privire la subordonarea acestui organism – eventual, tricefal (Academia Română, Ministerul Culturii, Ministerul Educației), cel

care finanțează arheologia – Ministerul Culturii – a preluat „din mers” conducerea în domeniu.

Câteva sute de arheologi activează, în prezent, în muzee, în institute ale Academiei și în universități. Viabilitatea institutelor Academiei și formula în care acestea vor exista în viitor sunt imprevizibile. Soluția unificării lor cu universitățile pare, totuși, să se contureze. Din multiple rațiuni, cercetarea arheologică desfășurată de „universitari” se va păstra, dar în cadre tot mai puțin „universitare”, câtă vreme universitățile nu-și vor reconsidera poziția față de arheologie. Jumătate (poate mai mult) din arheologii români sunt oameni de muzeu. Aceștia sunt, prin forța împrejurărilor, mai mult decât celelalte categorii de arheologi, în contact direct cu societatea românească. Cel care scrie aceste rânduri întreprinde săpături arheologice de peste 30 de ani, în calitate de cercetător la un institut al Academiei, apoi de universitar. N-a fost niciodată muzeograf, dar a colaborat direct în tot acest răstimp cu instituțiile muzeale, așa încât are o privire „din afara” și, în același timp, „din interiorul” unui muzeu. Cunosc bine bucuriile, speranțele, servituțiile, neîmplinirile arheologului dintr-un muzeu. El se confruntă cu starea de sărăcie a societății noastre și cu propria sa stare materială modestă, cu gradul de cultură, în general, scăzut al aceleiași societăți, cu responsabilii politici locali, cu o legislație în continuă schimbare și, deocamdată, neîmplinită.

La cerințele arheologului față de comunitate aceasta îi răspunde bine sau rău dar, totodată, îi formulează, chiar dacă indirect, pretenții proprii.

O sursă de finanțare utilizată frecvent în ultimii ani provine din sumele prevăzute pentru cercetarea premergătoare descărcării de sarcină arheologică, de la obiective uriașe, gen Roșia Montană ori autostrada Brașov – Oradea, până la micile amenajări și construcții particulare. Muzeele au beneficiat de acești bani și i-au „gospodărit” cum au crezut de cuviință, probabil, în limitele legii, mai umplând un gol la plata gazului, la salarii, la dotări. Dar este evident că se impune mai multă atenție într-un domeniu unde privirile societății sunt ațintite asupra arheologului. Costurile unui sondaj arheologic pot să fie apreciate de oricine, ca și raportul dintre suprafața cercetată efectiv și suprafața „descărcată” arheologic. Nu este, în nici un fel, de dorit să se nască impresia că sumele cerute pentru lucrările de arheologie ar fi o „taxă” pentru supraviețuirea muzeelor, pe care beneficiarul o achită pentru a fi lăsat în pace, adică, pentru a obține un certificat de descărcare. Pentru moment, se vor găsi scuze pentru „ciupeli”, dar credibilitatea specialistului va fi, pe termen lung, compromisă, ceea ce ar fi cu atât mai grav cu cât legislația în domeniu va trebui să fie tranșantă (procente din investiție prevăzute obligatoriu pentru cercetarea arheologică).

Un regulament al săpăturilor pentru descărcare de sarcină arheologică (și al procedurii însăși de „descărcare”), unde să se cântărească toate aspectele științifice, tehnice, economice, patrimoniale și deontologice, ar fi trebuit să existe de mult. S-ar fi cheltuit mai puțină pasiune în discuții contradictorii care n-au lipsit în ultima vreme între arheologi, în legătură cu cercetările de la Roșia Montană, și nu s-ar fi ajuns la dezbinări în sânul breslei. Comisia Națională de Arheologie va trebui să acționeze în acest sens.

Experiența din ultimii ani din România, dar și ceea ce se întâmplă pe plan european, scoate în evidență că balanța se înclină în favoarea cercetărilor de salvare, a cercetărilor preventive. Marile șantiere arheologice sistematice nu mai par a fi la modă. Personal, regret această stare de lucruri și cred că rezultatele unor săpături sistematice, făcute cu temei, „împing” înainte disciplina noastră, motiv suficient pentru ca acest gen de cercetare să nu fie total abandonat. Dar dacă nimeni nu neagă utilitatea șantiierelor sistematice, rațiunile economice și necesitățile imediate le împing pe plan secundar.

Cercetările prioritare, impuse de dinamica economică, nu se pun în discuție. Dincolo de acestea însă, se constată – și nu doar de azi – că ținând seama de personalul de specialitate, de posibilitățile de finanțare, de posibilitățile de restaurare și conservare ale patrimoniului mobil și imobil, de posibilitățile de valorificare științifică, în România *sunt prea multe șantiere arheologice*. Forțele umane și banii se risipesc pentru că există veleități, pentru că, uneori, interesul personal înlătură orice alt considerent. Fără interes științific personal nu există arheologie, dar, în anii care vin, se va pretinde din ce în ce mai mult, în arheologie, conjugarea intereselor personale cu necesitățile comunității. Comisia Națională de Arheologie va trebui să-și îndeplinească obligațiile sale legale: direcționarea cercetării arheologice din România (prin analiza mai atentă a proiectelor de cercetare) și exercitarea funcțiilor executive și de control (mai cu seamă în domeniul documentației de șantier și al inventarului patrimoniului mobil descoperit).

Legislația care ocrotește patrimoniul arheologic a apărut, pe de o parte, destul de târziu, la vreo zece ani după 1989 (și apare încă!), după interminabile discuții – unele, chiar în Comisia Națională de Arheologie – iar, pe de

altă parte, poate fi considerată, eventual, stufoasă. Este adevărat că sugestiile convențiilor internaționale (Convenția europeană pentru protecția patrimoniului arheologic, Carta pentru protecția și gestiunea patrimoniului arheologic) indică legislațiilor naționale atitudini specifice față de patrimoniul arheologic, dar, în România, experiența ultimilor ani arată că eludarea legii este favorizată și de mulțimea legilor, a ordonanțelor, a modificărilor succesive ale acestora. Apoi, a funcționat entuziasmul românesc al „veșnicului început”, cum s-a întâmplat la renașterea „de jos în sus” a Comisiilor zonale ale Monumentelor Istorice, la începutul anului 1990, când unii au cerut să se facă *tabula rasa* cu vechile liste de monumente, pentru a le reconstrui din nimic. Este adevărat că unele Oficii județene pentru Patrimoniu nu reușiseră să realizeze, în ani de zile de funcționare, nici măcar delimitarea pe hartă a zonelor de interes arheologic, cum s-a văzut la discuțiile din Comisiile județene și locale pentru aplicarea Legii 18/1991 (Legea fondului funciar) – momentul de care trebuia profitat pentru constituirea rezervațiilor arheologice. Acolo unde nu s-a acționat imediat în acest sens, legal, urmările au fost catastrofale: situri arheologice, unele, cu monumente cercetate și conservate (!) au intrat în proprietate privată, pentru ca, în anii următori, terenurile respective să fie răscumpărate, cu bani grei, pentru a fi accesibile arheologiei.

Câte un Consiliu Județean ori local, vreo Primărie, mai contribuie, câteodată, la finanțarea unor cercetări arheologice sau protejarea unor monumente. Situațiile care ar trebui să fie *normale* ne apar ca excepționale. Recunoscând și laudând aceste acte, să nu se uite că ele nu reprezintă, la urma urmei, un semn de bunăvoință, ci o obligație, prevăzută de Ordonanța 43/2000 privind protecția patrimoniului arheologic și declararea

unor situri arheologice ca zone de interes național, aprobată prin Legea 378/2001 (mai ales art. 17-20), ori Legea 422/2001 privind protejarea monumentelor istorice.

Exemplele inverse, de incurie, din partea celor care, prin lege, sunt obligați să protejeze patrimoniul mobil și imobil, nu lipsesc, din păcate. Aplicarea legislației se face cu prea multe precauții, prea multă timiditate, cu prea mult „respect” față de oamenii puternici ai locului ca și față de organe ale statului, centrale ori locale, nepăsătoare ori incompetente.

Muzeul, ca și biblioteca ori teatrul, nefiind discotecă, se găsește în suferință. Știu cât de greu este să convingi, uneori, un primar ori un consiliu local că muzeul, monumentul, situl arheologic din zonă merită măcar atâta atenție cât echipa de fotbal! Știu că este mai ușor a da sfaturi decât a rezista presiunilor de tot felul, dar bătaia (căci uneori este o adevărată bătaie) trebuie dusă până la capăt.

Un aliat ar fi profesionalismul arheologului-muzeograf, pe care, în cele din urmă, societatea locală îl va recunoaște. Nu încadrări de personal în muzee „pe sprânceană”, cu studii oarecari, nu acoperirea posturilor vacante oricum și cu oricine: există destule posibilități de recrutare a unor tineri doctori ori doctoranzi.

Un alt aliat care trebuie câștigat este publicul interesat de arheologie, deocamdată, nu foarte numeros. Acest segment al populației trebuie încurajat, plăcerea sa față de arheologie trebuie răsplătită. Implicarea societății civile în proiectele arheologice este rară. O excepție o constituie cazul Roșia Montană, dar câte situri arheologice și monumente se distrug și din nepăsarea societății civile? Mai este drum lung până când un sat va construi, din banii săi și din mândrie locală, un lapidar care să adăpostească zeci de monumente descoperite deodată, întâmplător, pe teritoriul său, ca la Bőlske, în Ungaria.



Arheologia are nevoie de o „reclamă” inteligentă, prin toate mijloacele, clasice și mai puțin clasice. Câte muzee ies din spațiul lor sobru pentru ca să organizeze o expoziție arheologică temporară într-un mare centru comercial, o invitație străvezie pentru o vizită în muzeu? Câte muzee expun „obiectul lunii” (ori al trimestrului), cu reclama de rigoare (piesă recent descoperită, de mare valoare, piesă recent achiziționată, piesă care nu se poate expune permanent, piesă împrumutată etc.)? Cu riscul folosirii unei sintagme demonetizate la noi, „educarea populației” nu poate fi abandonată, căci neștiința și indiferența populației contribuie la distrugerea siturilor arheologice. Muzeul trebuie să promoveze accesul publicului la patrimoniul arheologic, să expună pentru public patrimoniul arheologic mobil, dar și, după caz, să limiteze ori să interzică accesul publicului pe unele situri, pentru protejarea lor. N-ar fi, probabil, inutil ca muzeele să prezinte publicului legislația referitoare la patrimoniul imobil și mobil în general, la patrimoniul arheologic. La modul cel mai persuasiv vizitatorii unui muzeu (printre ei se află și cei care

caută „informații speciale”) trebuie să fie înștiințați că, de exemplu, deținerea ilegală a unui detector de metale se pedepsește, de foarte recenta Lege 462/2003, cu amenzi de până la o jumătate de miliard de lei!

Arheologia este astăzi o disciplină care privește ansamblul societății, chiar dacă indirect, de-ar fi să ne gândim doar la faptul că ea nu mai poate fi disociată de problemele amenajării teritoriului ori de dezvoltarea turismului. Publicul care se interesează azi de arheologie dă sens noțiunii de patrimoniu arheologic. Trecând dincolo de aceste aspecte pragmatice, este sigur că arheologia contribuie la construcția unei identități responsabile, plecând de la „geniul locului” și moștenirea unei comunități, pentru a ajunge la deschidere spre lume, la toleranță și solidaritate. Distrugerea cu rachete a statuilor rupestre ale lui Budha, de către talibani, a produs un șoc asupra lumii civilizate poate în mai mare măsură decât alte evenimente din Afganistan, de care ne-a înștiințat mass-media. Și pentru că obiectul arheologiei este, în ultimă instanță, omul, arheologia este mult mai aproape de reflexia politică și socială decât ar putea să pară.

*Legea muzeelor și colecțiilor publice a stabilit, în sarcina Guvernului și, respectiv, a Ministerului Culturii și Cultelor, elaborarea și aprobarea mai multor norme, ale căror texte nu puteau intra în corpul legii. Consecvență scopului său, din dorința de a prezenta*

*cititorilor informații cât mai utile, publicăm, acum, unele dintre normele care ni se par a fi de cea mai mare importanță pentru funcționarea și dezvoltarea muzeelor din România și așteptăm opiniile avizate ale celor interesați, pe marginea acestui document.*

**Dr. Virgil Ștefan NIȚULESCU**

## **NORMELOR DE CONSERVARE ȘI RESTAURARE A BUNURILOR CULTURALE MOBILE CLASATE**

În temeiul art. 108 din Constituția României, republicată, și al art. III din Ordonanța de urgență a Guvernului nr. 16/2003 pentru modificarea și completarea Legii nr. 182/2000 privind protejarea patrimoniului cultural național mobil,

Guvernul României adoptă prezenta hotărâre.

### **ARTICOL UNIC**

Se aprobă Normele de conservare și restaurare a bunurilor culturale mobile clasate, prevăzute în anexa care face parte integrantă din prezenta hotărâre.

**PRIM-MINISTRU  
ADRIAN NĂSTASE**

Contrasemnează:  
Ministrul culturii și cultelor,  
Răzvan Theodorescu  
Ministrul finanțelor publice,  
Mihai Nicolae Tănăsescu

### **ANEXA 1 NORME DE CONSERVARE ȘI RESTAURARE A BUNURILOR CULTURALE MOBILE CLASATE**

#### **CAP. 1 DISPOZIȚII GENERALE**

##### **ART. 1**

Prezentele Norme de conservare și restaurare a bunurilor culturale mobile clasate, denumite în continuare norme, reglementează condițiile de efectuare a operațiunilor de conservare și restaurare a bunurilor culturale mobile.

##### **ART. 2**

În înțelesul prezentelor norme, următorii termeni reprezintă:

a) conservarea preventivă - un ansamblu de activități cu caracter permanent, având ca scop contracararea acțiunii tuturor factorilor care intervin în mecanismul proceselor de deteriorare sau de distrugere a

bunurilor culturale mobile, care pot fi efectuate de un conservator acreditat;

b) conservarea curativă - un ansamblu de măsuri menite să contracareze efectele degradărilor fizice, chimice și biologice asupra bunurilor culturale mobile, care pot fi efectuate numai de un restaurator acreditat;

c) restaurarea - o intervenție competentă cu mijloace adecvate asupra unui bun cultural mobil, cu scopul de a stopa procesele de deteriorare, de a păstra cât mai mult posibil din original și din semnificația inițială a obiectului asupra căruia se intervine.

## CAP. 2

### CONSERVAREA BUNURILOR CULTURALE MOBILE CLASATE

#### ART. 3

Valorificarea expozițională, temporară sau permanentă, a bunurilor care fac parte din patrimoniul cultural național mobil se face numai în spații corespunzătoare. Oricare ar fi motivele invocate, nu se admite amplasarea, chiar pentru perioade scurte, a unor bunuri culturale mobile în spații care nu corespund condițiilor prevăzute de prezentele norme.

#### ART. 4

Se consideră corespunzător spațiul care îndeplinește următoarele condiții:

- a) este salubru;
- b) are stabilitate microclimatică:
  - umiditatea relativă, denumită în continuare U.R., trebuie să fie cuprinsă în general între 50 - 65% . Pentru obiecte foarte sensibile, pentru care din anamneză se cunoaște că și-au creat un echilibru la alte valori ale U.R., se vor crea condiții în consecință (eventual locale);

- temperatura nu trebuie să depășească 22 grade C, urmărindu-se permanent corelarea acestuia cu U.R.;

c) pentru un spațiu nou construit, renovat sau restaurat, trebuie să treacă cel puțin 3 - 6 luni de la terminarea lucrărilor, timp necesar pentru asigurarea stabilizării microclimatului interior;

d) nivelul iluminării bunurilor de natură organică, reglat în funcție de gradul lor de sensibilitate la degradarea fotochimică, să nu depășească nivelul maxim admis de lucși x ore anual. În general se recomandă următoarele valori ale iluminării: 50 - 80 lucși pentru cărți, documente, miniaturi, acuarele, grafică, textile, lemn pictat, os, fildeș, specimene de istorie naturală, 150 - 200 lucși pentru picturi și obiecte din lemn, iar componenta UV emisă de sursele de iluminat nu trebuie să depășească 75 microW/lm (microwatt / lumen);

e) este lipsit de noxe provenite din pulberi sau gaze nocive;

f) instalațiile de iluminat, încălzire, apă și canal sunt în bună stare, au fost temeinic verificate și funcționează în mod corespunzător;

g) asigură securitatea bunurilor expuse;

h) îndeplinește totalitatea condițiilor impuse de reglementările în vigoare privind prevenirea și combaterea incendiilor.

#### ART. 5

Expunerea bunurilor culturale mobile este condiționată de starea lor de conservare. Se interzice expunerea bunurilor care nu sunt în stare bună de conservare sau prezintă aspecte de degradare evolutivă.

#### ART. 6

Folosirea bunurilor culturale mobile în activitatea expozițională se face cu stricta respectare a cerințelor



de conservare. Pentru aceasta organizatorii expozițiilor trebuie să respecte următoarele prevederi:

a) proiectarea prealabilă a oricărei expoziții; proiectul trebuie să indice locul obiectelor în sala de expoziție, poziția și tehnica concretă în care acestea vor fi etalate; elaborarea proiectului trebuie să se facă în echipă cu structură multidisciplinară (muzeograf, arhitect, conservator, restaurator);

b) la alegerea soluțiilor de etalare se interzic: tensionarea obiectelor (pe cât posibil, acestea trebuie așezate în poziții de repaus), faldarea, împăturirea, agățarea punctiformă, baterea în cuie, folosirea benzilor adezive, lipirea documentelor și a lucrărilor de grafică artistică, plasarea obiectelor în imediata apropiere a surselor de iluminat, încălzit, deasupra elementelor de calorifer;

c) etalarea obiectelor în sălile de expoziție trebuie făcută numai în momentul în care s-au terminat lucrările de pregătire a spațiilor, inclusiv montarea mijloacelor de etalare: vitrine, panouri, postamente;

d) după ce au fost conservate sau restaurate, obiectele se pregătesc pentru etalare în spații speciale de tranzit, de unde sunt aduse pe rând în săli și montate în locurile indicate în proiect. Se interzic: aducerea obiectelor în săli cu mult timp înainte de etalare, întinderea lor pe pardoseală, precum și căutarea variantei optime de expunere.

#### ART. 7

Obiectele susceptibile degradării de orice natură se protejează prin asigurarea condițiilor care să prevină acțiunea tuturor factorilor de risc. Ele vor fi etalate în casete neutre din punct de vedere chimic, din materiale securizate, care în cazul spargerii să nu degradeze mecanic obiectul expus.

#### ART. 8

Protejarea obiectelor din expunerea liberă (picturi, piese de mobilier, sculptură) împotriva atingerii acestora de către vizitatori se poate realiza prin montarea unor elemente de distanțare.

#### ART. 9

Operațiunile de mânăuire, transport și etalare a exponatelor se supraveghează de către conservator. Șeful secției, respectiv comisarul expoziției, răspunde, în condițiile legii, de asigurarea condițiilor necesare pentru ca amenajarea expoziției să se desfășoare potrivit cerințelor conservării științifice.

#### ART. 10

Deținătorii de bunuri care fac parte din patrimoniul cultural național mobil au obligația să asigure supravegherea spațiilor expoziționale pentru prevenirea sustragerii sau distrugerii bunurilor expuse. În acest scop deținătorii de bunuri culturale mobile vor elabora norme și atribuții interne, adaptate de la caz la caz, în care se vor prevedea măsuri privind supravegherea, regimul de gestionare și administrare a bunurilor și spațiilor aferente.

#### ART. 11

Depozitarea bunurilor culturale mobile se face în spații corespunzătoare în scopul asigurării condițiilor optime de conservare. Organizarea depozitului trebuie precedată de alegerea spațiului și de determinarea calității acestuia. Spațiul de depozitare trebuie să îndeplinească următoarele condiții:

a) să fie salubru și stabil din punct de vedere al microclimatului. Valorile U.R. trebuie să îndeplinească condițiile prevăzute pentru expunere. Clădirea trebuie să beneficieze de o

bună izolare termică, condiție a unei temperaturi constante. Orice temperatură cuprinsă între 1 - 18 grade C este acceptată, cu condiția stabilității sale, iar U.R. să se încadreze în limitele optime prevăzute pentru obiectele depozitate;

b) proiectul și amenajarea depozitelor să fie avizate de un conservator acreditat, conform prevederilor legale în vigoare.

## ART. 12

Amplasarea sau așezarea bunurilor culturale mobile se face separat, potrivit naturii materialelor, tipului morfologic și formatului sau dimensiunii tip, conform principiului tipodimensionării, luându-se inclusiv măsuri de prevenire a efectelor provocate de seisme.

## ART. 13

Organizarea depozitului implică parcurgerea obligatorie a următoarelor etape:

- a) codificarea încăperilor;
- b) efectuarea inventarului;
- c) etichetarea obiectelor;
- d) măsurarea obiectelor;
- e) stabilirea tipurilor morfologice;
- f) stabilirea formatelor;
- g) stabilirea modului de așezare a obiectelor prin elaborarea modelului grafic și matematic al modulelor de depozitare;
- h) calcularea necesarului de spațiu și proiectarea acestuia;
- i) proiectarea mobilierului de depozit;
- j) elaborarea catalogului topografic și a celorlalte forme de organizare a informației de orice natură privind regăsirea obiectului.

## ART. 14

(1) Mobilierul din spațiile de depozitare trebuie să răspundă următoarelor cerințe generale:

a) să fie funcțional, să asigure cele mai bune condiții de protejare, așezare, acces și mănuire a obiectelor;

b) să fie adaptat parametrilor fizici, morfologici și dimensionali ai obiectelor;

c) să fie simplu și confecționat din materiale compatibile cu bunurile culturale mobile care urmează să fie depozitate.

(2) În același timp cu proiectarea mobilierului trebuie să se conceapă și mijloacele și dispozitivele de acces și mănuire a bunurilor culturale mobile plasate în partea superioară a modulelor de depozitare.

## ART. 15

Introducerea bunurilor culturale mobile într-un spațiu de depozitare este condiționată de:

a) uscarea completă a spațiului nou construit, renovat sau restaurat;

b) curățarea, dezinfectarea și dezinsectizarea generală a spațiului și a modulelor de depozitare (în anumite cazuri chiar deratizarea spațiilor);

c) dezinfectarea, dezinsectizarea și conservarea obiectelor prin curățări, consolidări, deplieri, întinderi;

d) plasarea obiectelor în spații închise - cutii, dulapuri, ori de câte ori este posibil; dacă se optează pentru expunerea liberă, acestea trebuie protejate împotriva depunerilor de impurități, în special de praf.

## ART. 16

(1) Depozitarea bunurilor culturale mobile trebuie să îndeplinească următoarele condiții:

a) să asigure stabilitatea necesară, precum și o stare de repaus complet;

b) accesul la oricare dintre obiectele plasate în același micro-modul să nu afecteze starea acestora;

c) la obiectele așezate unele lângă

alte nu se admit suprapuneri decât în cazul textilelor plate, ușoare (2 - 3 piese), documentelor și operelor grafice (cel mult 10 piese, separate cu materiale neutre);

d) cartonul sau hârtia folosită pentru confecționarea paspartuurilor, plicurilor, cutiilor, pentru depozitarea graficii, documentelor, clișeele trebuie să fie neutră (pH 7,00);

e) pictura pe pânză se depozitează în poziție verticală pe montanți; dacă montanții sunt mobili, se vor lua măsuri pentru prevenirea trepidațiilor și a șocurilor mecanice;

f) dacă picturile sunt depozitate pe rafturi compartimentate, nu se depozitează în același compartiment două sau mai multe lucrări, iar lățimea compartimentului trebuie să fie mai mare decât lățimea lucrării care se introduce, astfel încât aceasta să stea ușor înclinată (10 - 15 grade);

g) picturile pe lemn se depozitează în poziție orizontală, pe blaturi mobile;

h) documentele volante se introduc în plicuri din hârtie transparentă, iar plicurile, câte 10 - 12, în cutii din carton neacid;

i) cărțile din fondul vechi și rar, legate în piele sau cu ferecătură metalică, se așază, de asemenea, separat, în poziție orizontală;

j) studierea, cercetarea, fotografierea și filmarea bunurilor culturale mobile depozitate se efectuează, sub supravegherea gestionarului-conservator, într-un spațiu anume amenajat.

## (2) Se interzic:

a) depozitarea obiectelor pe pardoseală (chiar temporar), rezemarea obiectelor de sursele de încălzire, de piese de mobilier sau de alte corpuri din spațiul respectiv;

b) depozitarea clișeele și a fotografiilor în incinta atelierului foto sau în spații umede;

c) folosirea spațiului de depozitare pentru alte activități;

d) introducerea și depozitarea altor obiecte (materiale străine de specificul muzeului), precum și consumul și păstrarea alimentelor în incinta depozitului de bunuri culturale mobile.

## ART. 17

Accesul în depozitele de obiecte muzeale se face în baza prevederilor regulamentelor de ordine interioară stabilite de fiecare instituție și a prezentelor norme.

## ART. 18

Pentru realizarea evidenței operative a mișcării bunurilor culturale mobile și pentru o corectă analiză cauzală a modificărilor stării acestora, se introduce la fiecare depozit un registru de evidență, în care se consemnează: natura activității în care este implicat obiectul (filmare, fotografiere, expunere, cercetare), durata, perioada, condițiile de microclimat ale noului spațiu, cine îl ia în primire sub semnătură.

## ART. 19

Deținătorii de bunuri culturale mobile sunt obligați să instruiască temeinic personalul care, prin atribuții, vine în contact cu acestea, le mănuieste în spațiile de expunere, depozitare sau de tranzit.

## ART. 20

(1) Pe timpul mănuirii, ambalării și transportării bunurilor culturale mobile se va avea în vedere ca toate operațiunile de mănuire și transport intern să se facă sub supravegherea conservatorului colecției / secției / muzeului.



(2) În timpul manipulării bunurilor culturale mobile se interzic:

a) mânăuirea obiectelor cu mâinile neprotejate (fără mănuși) și fără echipament de lucru adecvat (halat);

b) târârea obiectelor;

c) așezarea lor direct pe pardoseală, sprijinirea de piese de mobilier, calorifere, sobe, uși, ferestre, pereți;

d) atingerea feței / spatelui picturilor;

e) mânăuirea sculpturilor și a pieselor de mobilier prin apucarea, presarea sau tensionarea protuberanțelor /proeminențelor;

f) transportarea cu același mijloc (cărucior, cutie, coș) a obiectelor cu structuri și mărimi diferite;

g) mișcarea obiectelor mari și grele fără a dispune de echipe de lucru corespunzătoare specificului operațiunii;

h) transportarea mai multor obiecte în același timp de către o singură persoană;

i) mișcarea obiectelor în alte încăperi, fără examinarea prealabilă a stării lor de conservare;

j) coborârea obiectelor mari (ca masă sau volum) aflate la o anumită înălțime în dulapuri, pe rafturi, postamente, folosindu-se mijloace improvizate și fără stabilitate bună.

## ART. 21

(1) Itinerarea bunurilor culturale mobile necesare organizării expozițiilor în țară sau peste hotare se realizează în conformitate cu prevederile prezentelor norme.

(2) Instituția care organizează expoziția încheie un protocol/contract cu deținătorul de la care împrumută bunurile culturale mobile, în cadrul căruia se stabilesc condițiile împrumutului.

(3) Protocolul/contractul prevăzut la alin. (2) trebuie să cuprindă prevederi referitoare la:

a) durata, locul și scopul acțiunii;

b) parametrii microclimatici care trebuie asigurați pe tot parcursul itinerării, respectiv transport, depozitare și expunere;

c) măsurile necesare pentru securitatea obiectelor pe toată durata împrumutului, respectiv sisteme și instalații antifurt, antiincendiu și pentru prevenirea efectelor provocate de seisme;

d) numele și calitatea persoanei care asigură ambalarea și transportul, precum și atribuțiile și responsabilitățile acesteia;

e) numele și calitatea persoanei care însoțește transportul, precum și atribuțiile și responsabilitățile acesteia;

f) numele și calitatea persoanei care semnează pentru primire, precum și atribuțiile și responsabilitățile acesteia;

g) locul de depozitare și protejare a ambalajelor;

h) obligativitatea informării unității organizatoare și a deținătorului asupra oricărui incident sau accident privind obiectele împrumutate și asupra eventualelor modificări în starea de conservare a obiectelor, cu precizarea cauzelor care le-au generat;

i) alte prevederi menite să asigure protecția corespunzătoare a bunurilor.

(4) Cu cel puțin 6 luni înaintea deschiderii unei expoziții, unitatea organizatoare întocmește lista bunurilor culturale mobile propuse pentru expunere, solicitându-se laboratoarelor de profil autorizate examinarea stării lor de conservare.

(5) Specialiștii nominalizează bunurile culturale mobile a căror stare de conservare face imposibilă expunerea lor și pe cele care pot fi expuse, dar asupra cărora trebuie intervenit în prealabil, indicând și durata operațiunilor respective.

(6) Obligația de a ambala bunurile culturale mobile în tranzit se stabilește prin protocol/contract între părțile interesate, precizându-se cine asigură

această operațiune.

(7) Examinarea bunurilor culturale mobile, ambalarea și însoțirea transportului se asigură de către personalul autorizat/curier, stabilit prin protocol/contract.

(8) Bunurile culturale mobile se transportă numai cu servicii specializate și însoțite de un conservator sau restaurator, iar, după caz, și de personalul de pază.

#### ART. 22

Pentru fiecare bun cultural mobil împrumutat și itinerat se întocmește documentația stării de conservare, după cum urmează:

a) fișa de conservare, care va cuprinde descrierea exactă a stării de conservare a obiectului, recomandări speciale de expunere, ambalare, mânuire, transport. Dacă expoziția se itinerează în străinătate, fișa de conservare trebuie să aibă un duplicat într-o limbă de circulație internațională;

b) fotografii de ansamblu ale obiectului, cu dimensiuni de 18/24 cm, și fotografii de detaliu, după caz.

#### ART. 23

(1) Ambalarea se realizează în raport cu particularitățile morfologice și cu proprietățile fizico-mecanice ale bunurilor culturale mobile implicate, trebuind să asigure protecția deplină a obiectelor împotriva următorilor factori de risc:

a) variații microclimatice, în special fluctuații ale U.R.;

b) pătrunderea lichidelor și a gazelor nocive;

c) șocuri și trepidații;

d) degradări mecanice.

(2) Materialele folosite trebuie să fie compatibile cu proprietățile fizico-chimice ale bunurilor culturale mobile.

(3) Se va asigura stabilitatea bunului cultural mobil în interiorul containerului și a acestuia în mijlocul de transport.

#### ART. 24

(1) Filmarea/fotografierea cu scop comercial sau documentar a bunurilor care fac parte din patrimoniul cultural național mobil, aflate în proprietatea publică a statului, poate fi executată numai cu acordul scris al titularului dreptului de administrare și cu avizul Comisiei Naționale a Muzeelor și Colecțiilor și aprobarea Ministerului Culturii și Cultelor, precum și cu respectarea Legii nr. 8/1996 privind dreptul de autor și drepturile conexe, cu modificările și completările ulterioare.

(2) În acest scop deținătorul va înainta o cerere însoțită de o copie a contractului întocmit cu solicitantul, prin care se solicită aprobarea pentru fotografierea/filmarea bunurilor culturale mobile.

(3) Deținătorul bunului (bunurilor) cultural mobil căruia i s-a solicitat fotografierea studiază oportunitatea solicitării, examinează starea de conservare a bunului (bunurilor) respectiv, precum și implicațiile efectelor filmării/fotografierii asupra acestuia și își exprimă acordul în scris cu privire la filmare/fotografiere pentru fiecare caz în parte.

(4) Cererea se trimite spre aprobare direcției de specialitate din cadrul Ministerului Culturii și Cultelor, care îi va comunica deținătorului hotărârea.

(5) Deținătorul instruește echipa de filmare/fotografiere asupra condițiilor în care aceasta are acces în instituție și la bunurile culturale mobile, asupra regulilor generale de securitate care trebuie respectate privind zonele de acces și folosirea instalațiilor, precum și asupra altor condiții menite să prevină degradarea obiectelor ca urmare a prezenței și

activității echipei de filmare / fotografiere.

(6) Filmarea / fotografierea bunurilor care fac parte din patrimoniul cultural național mobil se face în prezența conservatorului colecției/secției/muzeului, care va decide asupra condițiilor optime de lucru pentru a nu se produce deteriorări.

(7) Nu se aprobă filmarea / fotografierea bunurilor din patrimoniul cultural național mobil în următoarele cazuri:

a) dacă se apreciază că acțiunea pentru care se solicită aprobarea are un caracter minor în raport cu valoarea obiectului;

b) obiectul nu este în stare bună de conservare, cu excepția fotografiilor necesare activității de conservare-restaurare;

c) există replici de valoare egală sau apropiată care pot substitui originalul, fără ca prin aceasta să se diminueze calitatea reproducerii;

d) fototecile muzeale, arhiva de imagini sau alte instituții posedă clișee utilizabile potrivit scopului urmărit;

e) nu se acceptă filmarea /fotografierea bunurilor din materiale organice care fac parte din patrimoniul cultural național mobil dacă acestea au mai fost filmate/fotografiate pe parcursul unui an.

(8) Persoanele care execută operațiuni de filmare/fotografiere a bunurilor care fac parte din patrimoniul cultural național mobil sunt obligate să utilizeze tehnici adecvate în conformitate cu recomandările privind condițiile de protejare a bunului care urmează să fie filmat/fotografiat.

(9) Filmarea/fotografierea se va consemna, pentru fiecare obiect în parte, în registrul de mișcare a obiectelor din colecția respectivă.

### **CAP. 3**

#### **Restaurarea bunurilor culturale mobile clasate**

#### **ART. 25**

Selectarea bunurilor culturale mobile și includerea lor în lista bunurilor propuse pentru restaurare se face în funcție de starea de conservare, valoarea patrimonială și cerințele valorificării expoziționale.

#### **ART. 26**

(1) Înainte de restaurare, bunul cultural mobil este cercetat din punct de vedere fizic, chimic și biologic în laboratorul de investigații, în vederea stabilirii deteriorărilor, cauzelor, factorilor de deteriorare și a metodologiei de restaurare. Corelarea rezultatelor și raportarea acestora la evoluția tehnologiilor trebuie să conducă și la rezolvarea unor probleme de datare și autentificare.

(2) Analizele trebuie să se efectueze, pe cât este posibil, prin metode nedistructive sau microdistructive care nu afectează integritatea bunului cultural mobil.

(3) După finalizarea cercetării, bunul cultural mobil se trimite, împreună cu documentația, la laboratorul de restaurare pentru stabilirea metodologiei de restaurare. Restauratorul întocmește dosarul de restaurare pe care îl prezintă, împreună cu bunul cultural mobil, comisiei de restaurare.

#### **ART. 27**

(1) Comisia de restaurare, stabilită de către conducătorul instituției, se compune din personal de specialitate acreditat conform legii și factori de decizie (directorul instituției, membri ai consiliului științific, șeful laboratorului de restaurare).

(2) Comisia de restaurare analizează, avizează și aprobă metodologia de restaurare și asigură recepția finală a lucrărilor.

(3) Hotărârile comisiei de restaurare sunt obligatorii. Prin aprobarea dată, comisia de restaurare răspunde solidar cu restauratorul, în condițiile legii, în ceea ce privește corectitudinea diagnosticului și a metodologiei de restaurare.

#### ART. 28

Responsabilitatea aplicării corecte a metodologiei aprobate revine în totalitate restauratorului.

#### ART. 29

(1) Pe timpul efectuării lucrărilor de restaurare se interzic:

- a) modificarea metodologiei de restaurare aprobate;
- b) întreruperea metodologiei de lucru în mod arbitrar.

(2) Modificările metodologiei de restaurare sunt permise numai cu aprobarea comisiei de restaurare.

#### ART. 30

Toate intervențiile la care este supus bunul cultural mobil se consemnează în documentația de restaurare, care cuprinde:

- a) fișa de evidență;
- b) fișa de conservare;
- c) documentația restaurărilor anterioare;
- d) documentația de investigații;
- e) documentația foto;
- f) metodologia de restaurare;
- g) procesul-verbal al comisiei de restaurare;
- h) jurnalul de restaurare.

#### ART. 31

Restaurarea bunurilor culturale mobile se efectuează numai de către restauratori acreditați conform legii, în cadrul organizat al laboratoarelor și atelierelor de profil acreditate potrivit legii.

#### ART. 32

În cursul procesului de restaurare se vor avea în vedere următoarele principii:

a) păstrarea în totalitate a părților originale din obiect. Nici o intervenție nu trebuie să înlăture, să diminueze, să falsifice părți ale obiectului (Primum non nocere);

b) folosirea unor materiale similare celor originale sau, dacă nu este posibil, acestea să aibă proprietăți fizico-mecanice cât mai apropiate celor originale (Compatibilitatea materialelor);

c) utilizarea unor materiale, substanțe etc. care au fost experimentate, testate în condiții controlate, suficient de riguroase pentru a fi concludente în determinarea incompatibilităților și efectelor secundare;

d) folosirea unor materiale, substanțe reversibile etc. care pot fi îndepărtate ulterior, fără a afecta starea obiectului. Materialele nereversibile se vor folosi numai în situații limită în care utilizarea lor ar constitui singura modalitate de salvare a obiectului;

e) toate intervențiile asupra obiectului, din punctul de vedere al naturii, poziționării, completării zonelor lacunare etc., să se poată observa fie prin examinare directă, fie prin intermediul documentației din dosarul de restaurare (Lizibilitatea intervențiilor);

f) nu se vor face completări dacă lipsește mai mult de 50% din original (Restaurarea se oprește unde începe ipoteza);

g) urmărirea evoluției stării obiectului restaurat prin efectuarea de controale periodice.

#### **ART. 33**

Actul de restaurare nu-și propune să creeze un bun cultural mobil nou. El urmărește să aducă bunul cultural mobil la o stare, la un aspect care să transmită cât mai complet funcția originală a acestuia.

#### **ART. 34**

Protecția și securitatea bunurilor culturale mobile pe toată durata restaurării revin în sarcina atelierului sau a laboratorului de restaurare, potrivit legii.

#### **ART. 35**

Este interzisă scoaterea bunurilor culturale mobile din atelierul sau laboratorul de restaurare fără acordul scris al deținătorului.

**HOTĂRÂRE NR. 1546  
DIN 18 DECEMBRIE 2003**

**EMITENT:  
GUVERNUL ROMÂNIEI**

**PUBLICATĂ ÎN:  
MONITORUL OFICIAL NR. 58  
din 23 ianuarie 2004**

## DATE NOI DESPRE RĂSPÂNDIREA CHIROPTERELOR ÎN DEPRESIUNEA MARAMUREȘULUI

**Timur CHIȘ  
Mihail MANOLE**

**D**epresiunea Maramureșului este un teritoriu net individualizat sub aspect fizico-geografic. Pe o suprafață de 3218 km<sup>2</sup>, cuprinde depresiunea cu același nume și munții ce o înconjoară, Munții Maramureșului, Munții Rodnei, Munții Țibleș, Munții Văratec, Munții Gutâi și Munții Igriș, iar la nord râul Tisa.

Zona se caracterizează printr-un relief destul de variat, de la luncile râurilor la crestele munților, altitudinea cea mai coborâtă este 204 m în aval de localitatea Teceu, pe malul Tisei, iar cel mai înalt punct se află în Munții Rodnei (vârful Pietrosul Rodnei 2303 m).

Printr-un studiu efectuat în această zonă am identificat câteva specii de lilieci, din care două sunt pentru prima oară identificate în fauna Depresiunii Maramureșului.

### **1. *Rhinolophus ferumequinum* (Schreber, 1779)**

Liliacul mare cu nas potcoavă face parte din familia Rhinolophidae Bell, 1836, specie răspândită în mare parte a Europei, întâlnită până la paralela de 51°45' latitudine nordică. Acest areal cuprinde și România, unde este întâlnită în zonele carstice calde, păduri rare, clădiri, până la altitudinea de 800 metri.

În Depresiunea Maramureșului, specia a fost identificată pentru prima oară de către autori în anul 2001, în Munții Maramureșului, pe versantul

nordic al dealului Tocarnea, localitatea Bistra, în peștera nr. 2 (cod 1002 / 2), dezvoltată în calcar eocen. Peștera are o dezvoltare de 52 metri și denivelare de 19 metri, iar cota de intrare este la 863 metri.

Această semnalare reprezintă cel mai nordic punct din România.

Specia este declarată de Uniunea Internațională pentru Conservarea Naturii și Resurselor Naturale (I. U. C. N. - International Union for Conservation of Nature and Natural Resources) ca specie vulnerabilă pe plan european.

În colecția Muzeului de Științe Naturii din Sighetu - Marmăției există un exemplar cu număr de inventar 3305 din 07. 04. 2002.

### **2. *Rhinolophus hipposideros* (Bechstein, 1800)**

Liliacul mic cu nas potcoavă face parte din familia Rhinolophidae Bell, 1836, specie răspândită în toată Europa până la Caucaz, identificată până la paralela de 52° latitudine nordică. În România este o specie larg răspândită, comună în toate peșterile din țară, de la șes până la munte.

În Depresiunea Maramureșului, specia a fost identificată pentru prima oară de către autori în Munții Maramureșului, în anul 2000, în peștera nr. 1 de la Cariera Senderschi (cod 1002 / 15), din localitatea Bistra. Peștera este dezvoltată în calcar eocen. Ea are o dezvoltare de 91 metri și denivelare de 10 metri, iar cota de intrare este de peste 600 metri.

În anul 2001 a fost identificată și



în peștera nr. 2 (cod 1002 / 2) din Dealul Tocarnea.

În colecția Muzeului de Științele Naturii din Sighetu - Marmației există

un exemplar cu număr de inventar 3280 din 26. 11. 2000.

#### BIBLIOGRAFIE

1. G. Ardeleanu, I. Bereș, *Fauna de vertebrate a Maramureșului*, Colecția Universitaria, Ed. Dacia, Cluj Napoca, 2000.

2. D. Murariu, N. Răduleț, *Mammalian fauna (Mammalia) from Maramureș Depression, Romania*, Anal. Trav. Muz. Nat. Hist. „Gr. Antipa”, vol. XL, București, 1998, pp. 609 - 621.

3. W. Schobar, E. Grimmberger, *Guide des chauves - suivis d'Europe*, ed. Delachaux et Niestle, Neuchâtel, Paris, 1991.

4. G. D. Vasiliu, C. Șova, *Fauna Vertebratica Romaniae*, Muz. Jud. Bacău, *Studii și comunicări*, partea a II-a, 1968, pp.217-254.

5. V. Gheorghiu, A. Bertrand, A. Giurginca, *Cheia de identificare a chiropterelor din România*, Institutul de Speologie „Emil Racoviță”, 1999.

## UN TEZAU DE VÂRFURI DE SĂGEȚI PREMONETARE DESCOPERIT ÎN DOBROGEA

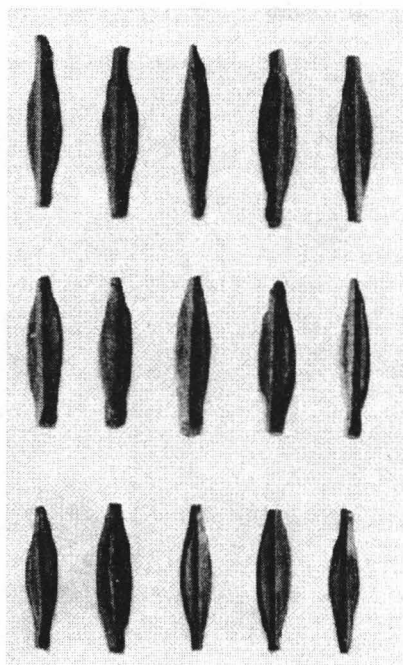
Gabriel TALMAȚCHI

din tipare mobile, dar provenind de la mijloc (13,64 %).

A doua categorie cuprinde un număr de 14 piese, respectiv 23,33 %, și ea cu mai multe variante: vârfuri de săgeți cu două muchii, fără aripioare și tub gol (3 piese – 21,43 %) sau plin (1 piesă – 7,14 %), vârfuri de săgeți cu trei muchii, aripioare și tub gol (3 piese – 21,43 %) și plin (4 piese – 28,57 %).

Cea de-a treia categorie cuprinde 2 peștișori olbieni, adică 3,33 % din totalul tezaurului.

PLANȘA 1  
VÂRFURI DE SĂGEȚI – SEMNE  
PREMONETARE DIN TEZAURUL  
DESCOPERIT ÎN DOBROGEA



1.A. Aricescu,  
SCN, 6, 1975, p.  
17-24;

2.Ibidem, p. 21,  
nota 14: „În  
Cabinetul  
numismatic al  
Muzeului de  
Arheologie din  
Constanța sub nr.  
de inventar vechi  
II 88033 se mai  
află un tezaur de  
semne de schimb,  
cu locul  
descoperirii  
necunoscut, care  
cuprinde pe lângă  
51 de piese de  
tipul A și 2  
peștișori – monedă  
olbieni”; Ulterior

datorită  
reorganizării  
inventarului  
numismatic al  
Muzeului de  
Istorie Națională și  
Arheologie  
Constanța, piesele  
au fost imprăștiate  
în colecție la nr.  
651-663, 19.971-  
20.015 și 21.522,  
21.535. Conform  
registrelor de  
inventar – fond  
Monede antice – ,  
1,16 și 17 ne aflăm  
în fața a 58 vârfuri  
de săgeți și 2  
peștișori olbieni.

3.Am folosit în  
general, pornind de  
la formă și mod de  
realizare,  
clasificarea făcută  
de M. Mănu-  
Adameșteanu, în  
SCN, 9, 1984, p.  
19-20.

4.C. Preda, *Istoria  
monedei în Dacia  
preromană*,  
București, 1988;  
M. Mănu-  
Adameșteanu, *op.  
cit.*, p. 22, nota 20;  
V. Mihăilescu-  
Birliaba, *Dacia  
răsăriteană în  
secolele VI – I  
i.e.n.*, 1990, p. 37;

Materialul de față vine în completarea informațiilor deja existente privitoare la dosarul problematicii apariției și răspândirii vârfurilor de săgeți ca semne premonetare sau chiar „monetare”, în cadrul realităților economice existente în Dobrogea. Pe această cale se valorifică, în mod științific, un tezaur de vârfuri de săgeți, menționat deja în bibliografia de specialitate în anul 1975<sup>1</sup>, din păcate, fără o localizare exactă, integrându-l conform registrului-inventar la Dobrogea-Passim. Deși la momentul respectiv era prezentat sumar, cu o compoziție alcătuită din 51 vârfuri de săgeți și 2 peștișori olbieni<sup>2</sup>, astăzi ne facem datoria, analizând același registru, să corectăm situația, aflându-ne în fața a 58 vârfuri de săgeți și 2 peștișori olbieni.

Tezaurul prezintă trei categorii principale<sup>3</sup> de piese și anume: vârfuri de săgeți turnate special ca semne premonetare, tip frunză de salcie (tabelul 1), vârfuri de săgeți propriu-zise, transformate în semne premonetare prin retezarea vârfurilor și umplerea cu plumb a tuburilor (tabelul 2) și peștișori olbieni (tabelul 3).

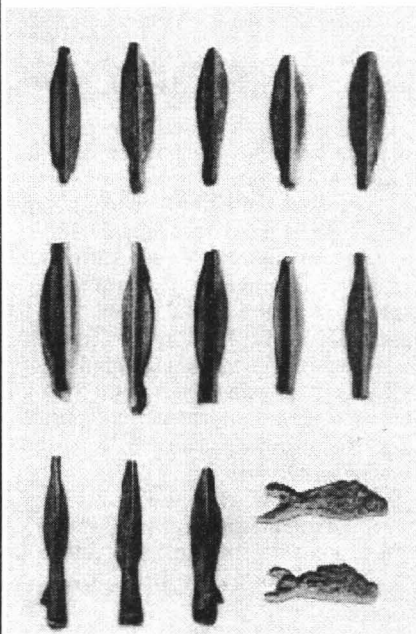
Prima categorie cuprinde un număr de 44 piese, respectiv 73,31 % din total. Aici se pot delimita câteva variante ca semne premonetare cu nervură mediană, ce provin din tipare singulare (40,91 %), semne premonetare cu nervură mediană ce provin din tipare multiple, de la unul din aceste capete (45,45 %) și semne premonetare cu nervură mediană, tot

PLANȘA 2

VÂRFURI DE SĂGEȚI – SEMNE

PREMONETARE ȘI PEȘTIȘORI

OLBIENI



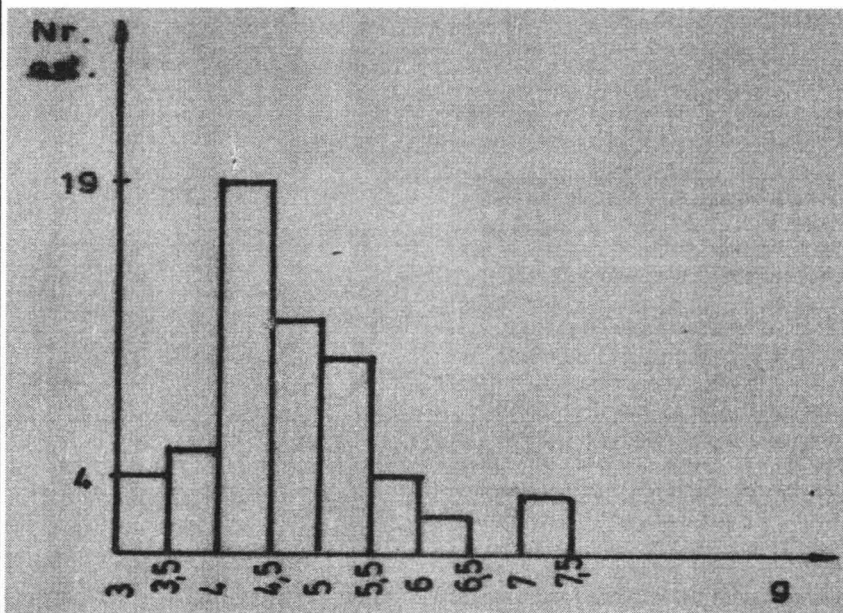
DIN TEZAURUL DESCOPERIT ÎN  
DOBROGEA

Tezaurul prezintă următoarele detalii tehnice (planșele 1 și 2).

Pentru lotul analizat greutatea minimă este cea de 2,17 g, iar cea maximă de 7,43 g, cea medie grupându-se, așa cum se poate observa în planșa 3, între 4 și 5 g, mai exact 51,66 % din totalul pieselor. Pentru vârful de săgeată în formă de frunză de salcie, greutatea minimă este de 2,17 g, iar cea maximă de 5,98 g. Pentru cea de a doua categorie de vârful de săgeți, cu două sau trei muchii, aripioare și tub gol sau umplut cu plumb, greutatea minimă este de 3,45 g, iar cea maximă de 7,43 g.

PLANȘA 3

HISTOGRAMA GREUTĂȚII PIESELOR  
DIN TEZAURUL DESCOPERIT ÎN  
DOBROGEA



5.Gh. Poenaru-Bordea, E. Oberlander-Timoveanu, *Resumés des rapports et Communications, 11<sup>e</sup> Congrès International de Tracologie*, Bucarest, 1976, p. 10-11; C. Preda, H. Nubar, *Histria III. Descoperiri monetare 1914-1970*, București, p. 18; C. Preda, Klio, 73, 1991, 1, p. 20-27; T. Zlatovskaia, *Voznikovenije gosudarstva i Frakijeev, VII-V vv.do ne.*, Moscova, 1971, p. 65-66; B. N. Grakov, *Istoria, arheologija i etnografija Srednej Azii*, Moscova, 1968, p. 108, p. 112-113; Fl. Preda, AUB, 9, 1961, 16, p. 19; H. B. Wells, *Society for Ancient Numismatics Journal*, Los Angeles, 9, 1978, 1, 2, p. 25; A. Wasowicz, *Olbia pontique et son territoire*, Paris, 1975, p. 60; V. V. Lapin, *Anticny i gorod*, Moscova, 1963, p. 39; M. Mănușu-Adameșteanu, *Pontica*, 25, 1992, p. 66; Idem, *SCN*, 9, 1984, p. 23-24; V. Mihăilescu-Birliba, *op. cit.*, p. 38; P. Balanov, *Thracia Pontica. I. Sozopol, Premier Symposium International*, 9-12 oct. 1979, Sofia, 1982, p. 51-52; Gh. Poenaru-Bordea, *Viața economică în Pontul Stâng în epoca elenistică în lumina izvoarelor arheologice și numismatice*. Rezumatul tezei de doctorat, București, 1978, p. 3;

A. Avram, *Symposia Thracologica*, 7, Tulcea, 1989, p.75;  
 6.P. Alexandrescu, *Pontica*, 19, 1986, p. 23; D; M. Pippidi, *Geți și greci Dunărea de Jos din cele mai vechi timpuri până la cucerirea romană*, București, 1965, p. 109; M. Irimia, *Pontica*, 8, 1975, p. 103; M. Coja, *SCIIV*, 13, 1, 1962, p. 36; A. Rădulescu, C. Scorpan, *Pontica*, 8, 1975, p. 34; 7.V. A. Anohin, *Olvije i ee okruza*, Kiev, 1986, p. 78, 84; V. Mihăilescu-Bîrliaba, *op. cit.*, p. 37;  
 8.A. Avram, *op. cit.*, p. 76; Idem, *Sur les Traces des Argonautes, Actes du 6<sup>e</sup> Symposium de Vani (Colchide)*, 22-29 septembrie, 1990, Paris, 1996, p. 248, Ed. O. Lordikipanidze și P. Leveque; M. Mănușu-Adameșteanu nu este de acord cu considerarea vârfurilor de săgeți ca daruri, având în vedere descoperirea lor în teritoriul coloniilor și nu în centre ale unor căpetenii locale, vezi în *Omaggio a Dinu Adameșteanu*, Cluj-Napoca, 1996, p. 104; 9.T. Gerasimov, *Izvestija*, Sofia, 12, 1938, p. 424-427; 10. P. Alexandrescu, *op. cit.*, p. 23; P. O. Karișkivski, V. V. Lapin, *Problemi grecesk kaj kolonizacij Severnogo i Vostocnogo Pricernomor ja*, Tskhaltubo, 1977, (1979); I. Vinogradov, *Olbia*, Xenia, I, Konstanz, 1981;

Datele rezultate în urma acestor analize confirmă, încă o dată, valorile general acceptate ca minime sau maxime, respectiv medii a greutateii diferitelor piese din tezaur descoperite și cercetate de o suită întreagă de specialiști<sup>4</sup>.

În privința stării de conservare, o putem considera medie, oxidarea fiind puțin prezentă.

Se acceptă, ca posibilitate a emiterii acestor vârfuri de săgeți, turnarea lor în centrele milesiene aflate pe litoralul de vest și nord-vest al Pontului Euxin, ca Olbia, Argamum, Histria și Apollonia, într-un efort comun sau separat<sup>5</sup>. De altfel, în general, ele au fost descoperite în chorele acestor orașe milesiene, fiind utilizate ca etalon de schimb, înainte de apariția monedei, în comerțul dintre greci și populația autohtonă. Semnificația lor este în primul rând economică, forma fiindu-le familiară localnicilor<sup>6</sup>, dar și simbolică, făcându-se o legătură cu cultul lui Apollo Tămăduitorul<sup>7</sup>, având deci un rol magico-religios.

De asemenea, trebuie luată în considerație și ipoteza constituirii lor ca daruri pentru unele căpetenii indigene din partea autorității grecești<sup>8</sup>. În ciuda descoperirii unui tipar pentru producerea acestor semne premonetare în mediu tracic, în peninsula Athia<sup>9</sup>, inițiativa turnării lor aparține elementelor grecești colonizatoare, situație explicată prin interese economice și comerciale exprese.

Care anume din tipurile generale, respectiv, variante sunt produse anume într-o cetate, este dificil de spus, singurele elemente ce ne pot sugera acest lucru fiind extrem de rarele sigle ce apar pe ele, sub forma literei A (Apollo)<sup>10</sup>, „brăduțul în relief”<sup>11</sup> și securea<sup>12</sup>, alături de binecunoscuta roată cu patru spițe, simbol identificat și pe monedele emise de Histria<sup>13</sup>.

Apariția peștișorilor olbieni în depozitul nostru nu este un lucru surprinzător, având în vedere și descoperirea unui delfinaș olbian în tezaurul de la Vișina<sup>14</sup>. Ca și vârfurile de săgeți, sunt obținuți prin același procedeu al turnării, la Olbia, și au aceleași semnificații economice și magico-religioase cu directă legătură la cultul lui Apollo Delphinos<sup>15</sup>.

Descoperirile vârfurilor de săgeți-semne premonetare sunt atât în tezaure, cât și izolate. Ca tezaure sunt de amintit cele de la Ismail<sup>16</sup>, Enisala<sup>17</sup>, Jurilovca<sup>18</sup>, Vișina<sup>19</sup>, Nuntași<sup>20</sup>, Tomis<sup>21</sup>, Athia<sup>22</sup>, Plovdiv<sup>23</sup> și Artchar<sup>24</sup>. Descoperiri izolate sunt semnalate la Histria<sup>25</sup>, Tariverde<sup>26</sup>, Orgame<sup>27</sup>, Beidaud<sup>28</sup>, Celcic Dere<sup>29</sup>, Sălciocara<sup>30</sup>, Olbia<sup>31</sup>, Berezan<sup>32</sup>, Malaia Cernomorska<sup>33</sup>, Jurilovca<sup>34</sup>, Kamenka<sup>35</sup>, Gura Dobrogei<sup>36</sup>, Vadu<sup>37</sup>, Pădureni<sup>38</sup>, Sinoe<sup>39</sup>, General Scărișoreanu<sup>40</sup>, Izvoarele<sup>41</sup>, Constanța<sup>42</sup>, Floriile-Adâncata<sup>43</sup>, Odessos<sup>44</sup>, Rusokastro<sup>45</sup>, Cerkovo<sup>46</sup>, Standja<sup>47</sup>, Duvanlar<sup>48</sup> și Bălga-revo<sup>49</sup>. Demnă de semnalat este și descoperirea unui delfinaș olbian la Beidaud<sup>50</sup> și a altor opt în zona Sinoe-Zmeica<sup>51</sup>. În general, se consideră ca spațiu pentru circulația delfinașilor teritoriul dintre Nistru și Cuban, cu descoperiri la Nikonium<sup>52</sup>.

Datarea vârfurilor de săgeți-semne premonetare era circumscrisă, în general, pentru cea de a doua jumătate a secolului VI î. Hr. și primul sfert sau prima jumătate a secolului V î. Hr.<sup>53</sup>. Situația s-a complicat datorită descoperirii în anul 1988 la Histria, în sectorul temple, în urma unui sondaj, a unui depozit de 6 monede cu roată, pe un nivel datat 500 - începutul sec. V î. Hr.<sup>54</sup>.

Această descoperire, în condiții stratigrafice clare, urcă în mod evident datarea monedelor cu roată la sfârșitul secolului VI î. Hr.<sup>55</sup> și, implicit, urcă în timp și datarea vârfurilor de săgeți, așa cum s-a mai și menționat, dar în mod izolat<sup>56</sup>, la sfârșitul secolului VII î. Hr. (mai puțin probabil) și, mai ales, în prima jumătate a secolului VI î. Hr.

Oricum, este nevoie de o delimitare clară între cele două momente importante, și anume, al turnării vârfurilor de săgeți cu valoare premonetară și cel al monedelor cu roata, veriga de legătură fiind, probabil, vârfurile de săgeți ce prezintă în zona centrală, pe nervura mediană, imprimat, simbolul roții. Poate că diferența între cele două momente nu a fost atât de lungă, având în vedere procesul de integrare a comunităților locale în complexitatea civilizației grecești, pe piața internă și externă a coloniilor pontice.

Pe parcursul secolului V î. Hr. vârfurile de săgeți vor dispărea gradual, datorită concurenței monedei, tranzacțiile comerciale având acum la

bază un alt etalon. O dovadă a circulației lor pe parcursul secolului V î. Hr. (chiar în a doua jumătate) este, de pe o parte, prezența lor în nivelurile datate astfel din „Parcul Catedralei“ din Tomis<sup>57</sup>, iar, pe de altă parte, prezența, alături de peștișori sau delfinași olbieni, în descoperiri a căror datare a fost stabilită în a doua jumătate a secolului VI î. Hr. și în prima jumătate a secolului V î. Hr.<sup>58</sup>, deși există și ipoteza conform căreia cronologia lor ar trebui plasată după cea a vârfurilor de săgeți-semne premonetare<sup>59</sup>.

În ciuda unei localizări mai largi, tezaurul nostru poate fi plasat, cu siguranță, în teritoriul dobrogean și considerăm că publicarea sa, cu toate detaliile respective, contribuie la satisfacerea unei mai bune cunoașteri a tuturor informațiilor viabile și exacte legate de o etapă importantă a marelui proces al evoluției economice a teritoriului analizat privind secolele VI - V î. Hr.

TABELUL I

Nr. crt.	Lungime	Greutate	Nr. inventar MINAC
1.	3,2 cm	4,29 g	19.975
2.	3,4 cm	2,17 g	19.981
3.	3,4 cm	4,19 g	20.001
4.	3,4 cm	5,05 g	19.976
5.	3,4 cm	5,15 g	19.988
6.	3,5 cm	3,55 g	20.009
7.	3,5 cm	3,97 g	652
8.	3,5 cm	4,19 g	657
9.	3,5 cm	4,47 g	659

Miltiade Cărlan, *Două monede bătute de tip „cu roata“ și două obiecte premonetare inedite găsite în vecinătatea Histriei*, Comunicare susținută la Simpozionul Național de Numismatică, Bârlad, mai 1999; 11. M. Mănușu-Adameșteanu, *SCN*, 8, 1975, p. 20, p. 21, fig. 14, nr. 11-12; 12. A. Rădulescu, C. Scorpan, *op. cit.*, p. 36; C. Scorpan, *SCN*, 7, 1980, p. 27-28; 13. Miltiade Cărlan, *op. cit.*; în colecția numismatică a M.I.N.A. Constanța, la nr. inv. 58.136 există un semn premonetar, ce prezintă pe nervura mediană imprimată roata cu patru spițe, provenind de la Histria, din zona platoului de vest. Pentru monedele cu roata vezi C. Preda, *SCN*, 3, 1960, p. 21-38; G. Buzdugan, I. Mititelu, *SCN*, 3, 1960, p. 385-404; etc. 14. M. Mănușu-Adameșteanu, *op. cit.*, p. 24-25; 15. V. Mihăilescu-Bîrliba, *op. cit.*, p. 39; V. A. Anohin, *op. cit.*, p. 83-85; 16. G. Severeanu, *BSNR*, 21, nr. 57-58, 1926, p. 3-6. Tezaurul a fost descoperit în anul 1925 și era format din 51 vârfuri de săgeți în formă de frunză de salcie, greutatea medie fiind 4,30 g; 17. A. Aricescu, *op. cit.*, p. 17-23. Tezaurul a fost descoperit în anul 1962 și este format din 118 vârfuri de săgeți vezi și B. Mitrea, *Thraco-Dacia*, 5, 1984, 1-2, p. 117;

18. Fl. Preda, *op. cit.*, p. 7-16; Gh. Poenaru-Bordea, E. Oberlander-Tirnovanu, *op. cit.*, p. 141-150; B. Mitrea, *op. cit.*, p. 117; Idem, *Dacia*, NS, 25, 1981, p. 383, nr. 24; E. Oberlander-Tirnovanu, *Pontica*, 11, 1978, p. 73, nr. 1-2; sunt trei tezaure descoperite la Jurilovca. Primul, identificat în anii 1918-1919 avea cca. 2000 vârfuri de săgeți. Al doilea, din anul 1957, s-a pierdut, iar cel de al treilea, din anul 1967, avea 30 vârfuri de săgeți, doar două salvându-se.
19. M. Mănușu-Adameșteanu, *op. cit.*, p. 17-24; Tezaur format din 699 vârfuri de săgeți și 1 delfinaș, descoperit în anul 1979;
20. B. Mitrea, *Dacia*, NS, 28, 1984, p. 186, nr. 21; Tezaur descoperit în anul 1981, format din 234 vârfuri de săgeți.
21. Gh. Papuc, *Reports and Summaries, The Thracian World at the Crossroads of Civilisations, The 7th International Congress of Thracology*, Constanța-Mangalia, 1996, p. 317; Tezaur descoperit în anul 1987, format din 140 vârfuri de săgeți.
22. T. Gerasimov, *op. cit.*; Idem, *Arheologija*, Sofia, 1-2, 1959, p. 85-87; P. Balanov, *op. cit.*, p. 40; Tezaur descoperit în anul 1927, format din 1867 vârfuri de săgeți;
23. *Ibidem*, mai ales, harta de la p. 53;

10.	3,5 cm	3,92 g	20.013
11.	3,5 cm	4,65 g	655
12.	3,6 cm	4,32 g	20.002
13.	3,6 cm	4,57 g	654
14.	3,6 cm	5,01 g	19.978
15.	3,7 cm	3,31 g	19.982
16.	3,7 cm	3,41 g	19.980
17.	3,7 cm	4,17 g	20.011
18.	3,7 cm	4,26 g	20.010
19.	3,7 cm	4,35 g	20.014
20.	3,7 cm	4,39 g	19.977
21.	3,7 cm	5,08 g	651
22.	3,8 cm	4,14 g	19.984
23.	3,8 cm	4,42 g	658
24.	3,8 cm	4,50 g	19.985
25.	3,9 cm	4,23 g	20.015
26.	3,9 cm	4,42 g	19.983
27.	3,9 cm	4,48 g	20.003
28.	3,9 cm	4,94 g	20.006
29.	4,0 cm	4,65 g	20.012
30.	4,0 cm	4,74 g	19.972
31.	4,0 cm	5,67 g	19.986
32.	4,1 cm	4,64 g	20.007
33.	4,2 cm	4,91 g	20.004
34.	4,2 cm	4,93 g	20.005
35.	4,2 cm	5,01 g	20.008
36.	4,3 cm	4,32 g	19.971
37.	4,4 cm	3,38 g	19.997
38.	4,4 cm	3,87 g	19.993



39.	4,4 cm	4,53 g	20.000
40.	4,4 cm	5,23 g	653
41.	4,4 cm	5,98 g	19.979
42.	4,5 cm	4,54 g	19.995
43.	4,5 cm	4,94 g	19.994
44.	4,5 cm	5,05 g	19.996

TABELUL 2

Nr. crt.	Lungime	Greutate	Nr. inventar MINAC
1.	3,3 cm	3,45 g	19.987
2.	3,5 cm	4,05 g	19.991
3.	3,5 cm	4,40 g	19.987
4.	3,5 cm	4,70 g	656
5.	3,7 cm	5,23 g	19.999
6.	3,9 cm	3,84 g	19.990
7.	3,9 cm	5,17 g	19.992
8.	3,9 cm	5,58 g	662
9.	4,0 cm	5,16 g	19.973
10.	4,0 cm	7,43 g	661
11.	4,2 cm	4,20 g	660
12.	4,3 cm	7,11 g	19.974
13.	4,4 cm	6,11 g	663
14.	4,6 cm	5,69 g	19.998

24. *Ibidem*.  
 25. Gh. Poenaru-Bordea, *Histria VI*, București, 1982, p. 149-150; C. Preda, *Istoria monedei în Dacia preromană*, București, 1998, p. 31;  
 26. R. Vulpe, *SCIV*, 6, 3-4, 1955, p. 541; D. Berciu, C. Preda, *Materiale și cercetări arheologice*, 5, 1959, p. 321; Fl. Preda, *op. cit.*, p. 7-16;  
 27. M. Coja, *Peuce*, 2, 1971, p. 179-180; Idem, *Buletinul Monumentelor Istorice*, 41, 1972, p. 33-42;  
 28. G. Simon, E. Lăzărca, *Peuce*, 8, 1980, p. 37-54;  
 29. M. Mănușu-Adameșteanu, *Pontica*, 25, 1992, p. 61, nota 28;  
 30. Gh. Mănușu-Adameșteanu, *BSSR*, nr. 86-87, 1992-1993, p. 125;  
 31. T. Zlatovskaia, *op. cit.*, p. 62; P. O. Karișkovski, *Monetnoe delo i domonetoie Olvii VI-IV v. do n.e.*, Leningrad, 1966, p. 20; V. M. Skudnova, *Soobščeniia Gosudarstvenogo Ermitaia*, Leningrad, 10, 1956, p. 38-39; A. Wasowicz, *op. cit.*, p. 56, 60;  
 32. V. V. Lapin, *op. cit.*, p. 38-39; B. N. Grakov, *Vestnik Drevnej Istorii*, Moscova, 3, 1971, p. 125-127;  
 33. A. Wasowicz, *op. cit.*, loc. cit.;  
 34. E. Oberlander-Tirnoveanu, *op. cit.*, p. 73, nr. 3;  
 35. A. Wasowicz, loc. cit.;  
 36. Inedit;  
 37. Inedit;  
 38. Inedit;  
 39. Inedit;  
 40. Inedit;

TABELUL 3

Nr. crt.	Lungime	Greutate	Nr. inventar MINAC
1.	3,4 cm	5.29 g	21.522
2.	3,8 cm	4,75 g	21.535

## ABSTRACT

## THE ARROW – HEAD MONEY FROM DOBROGEA

The treasure has been pointed out in the year 1975 and it has been discovered in Dobrogea, without a precise localization. It contains 60 pieces. Among these pieces are two olbien fish. On an average, they weight between 4 and 5 g, this value corresponding to the others already analysed in the treasures discovered on the West Coast of the Black Sea. The Greek colonists have poured the pieces, situation explained by the express different economical and commercial interests.

The date of the treasure, until the discovery of a warehouse full of coins representing a wheel at Histria, could have been done from the second half of the 6<sup>th</sup> century up to the middle or the

second half of the 5<sup>th</sup> century BC. Under the new circumstances, we suggest an early dating, from the end of the 7<sup>th</sup> century (less probably) and mostly from the first half of the 6<sup>th</sup> century BC, dating already presented in the specialized bibliography, but considered not viable.

We think that the publishing of our treasure, with all the details, contributes to the satisfaction of a better knowledge of all the necessary information about an important stage from the great process of economical and commercial evolution of the analysed territory concerning the 6<sup>th</sup> and 5<sup>th</sup> century BC.

41. N. Conovici, *SCIVA*, 30, 1979, I, p. 87-88, nr. 1-3;  
42. C. Scorpan, *op. cit.*, p. 25-34; A. Rădulescu, C. Scorpan, *op. cit.*, p. 9-54; 43. G. Talmăţchi, *Pontica*, 28-29, 1995-1996, p. 261, nr. 3;  
44. G. Tonceva, *Izvestija-Sofia*, 30, 1967, p. 117-118;  
45. T. Gerasimov, *op. cit.*, loc. cit.;  
46. *Ibidem*;  
47. *Ibidem*;  
48. M. Mănuşu-Adameşteanu, *SCN*, 8, 1975, p. 18;  
49. *Ibidem*;  
50. Inedit;  
51. Inedit;  
52. A. G. Zaginajlo, *MASP*, 8, 1976, p. 71-72;  
53. V. Mihăilescu-Birliba, *op. cit.*, p. 38; C. Preda, *op. cit.*, p. 37;  
54. N. Conovici, A. Avram, *Sur les Traces des Argonautes, Actes du 6<sup>e</sup> Symposium de Vani (Colchide)*, 22-29 septembre, 1990, Paris, 1996, p. 241-251, p. 253-257;  
55. Datare deja semnalată la A. N. Zograf, *MIA*, 16, 1951, p. 222-224;  
56. V. Canarache, *Studii şi Referate privind Istoria României*, I, 1954, p. 181; V. Ruban, *Numizmatika anticinogo Pricernomorija*, Kiev, 1982, p. 15-20;  
57. A. Rădulescu, C. Scorpan, *op. cit.*, p. 29;  
58. V. Mihăilescu-Birliba, *op. cit.*, p. 52;  
59. A. G. Zaginajlo, *MASP*, 8, 1976, p. 71; V. Ruban, *op. cit.*, p. 16-18.

## ACTE PRIVIND PATRIMONIUL DE ARTĂ AL CASTELELOR PELEȘ ȘI PELIȘOR ÎN TIMPUL PRIMULUI RĂZBOI MONDIAL

Carmen TĂNĂSOIU

Prezentarea câtorva documente care atestă pregătirile pentru exil ce s-au făcut la Peleș, în octombrie 1916, necesită o privire de ansamblu asupra situației României, fără a intra în amănunte de istorie militară. România intrase în război de partea Antantei, în 14 august 1916, după doi ani de neutralitate. În urma câtorva rezultate promițătoare, dar incerte, la 15 septembrie 1916, s-a întrunit al doilea Consiliu de război, la care au participat Regele Ferdinand, ministrul Brătianu și comandanții celor trei armate românești. Consiliul a hotărât continuarea ofensivei din Ardeal împotriva generalului Falkenhayn, cu forțe reduse, și ofensiva spre sud, cu o mare lovitură asupra generalului Mackensen, pentru eliberarea Dobrogei.

Familia Regală plecase din București în ziua mobilizării generale: Regina, împreună cu copiii, se afla la Buftea, în palatul cedat de Barbu Știrbei și păzit de armată; Regele se găsea la Scroviștea, într-un pavilion construit încă de pe vremea lui Carol I și aproape de Marele Cartier General; Guvernul rămăsese în București, iar Parlamentul își aștepta convocarea.

Ofensiva germană din Transilvania începuse la 26 septembrie: Falkenhayn cucerise Sibiu la 29 septembrie, vizând apoi toate trecătorile peste Carpați; între 1 și 7 octombrie armata română se retrăsese neconținut, așa că la 9 octombrie cade sub ocupație germană și Brașovul.

Familia Regală nu-și mai petrecuse verile la castelul Peleș de la moartea Regelui Carol I; doar copiii

fuseseră trimiși acolo, în vacanțe și acompaniați, uneori, câteva zile, de părinți.

În 1916, Regele Ferdinand încredințează direcția tuturor reședințelor regale lui Al. Tzigara-Samurcaș, iar îngrijirea castelului Peleș, Pelișor și anexelor lor rămâne în sarcina Biroului de arhitectură de acolo, respectiv a arhitectului șef Carl Liman. Tot personalul va fi mobilizat pe loc (cu o singură excepție, regretabilă, a arhitectului Ion Ernst).

Arhitectul Liman fusese chemat la Peleș de Carol I. „Am cercetat aici și am găsit că atelierul Reginei Elisabeta a fost clădit în anul 1895; cum aceste planuri au fost făcute și studiate de mine, o iarnă înainte, va să zică din iarna 1894 sunt în serviciul palatului, aproape 25 de ani. [Liman amintește și camerele în care a locuit]. Dl. Ștefanovici este în serviciul castelului din 1896”.

Ștefanovici, tot arhitect, era ajutorul lui Liman, contabil la Biroul de arhitectură; de asemenea, Willke a fost castelanul Peleșului în perioada ocupației, mai apoi, acesta plecând, și atribuțiile sale au fost preluate tot de Ștefanovici.

În cele aproape două săptămâni cât a durat încercuirea și ocuparea Brașovului de către armata germană, la Peleș au fost împachetate în grabă foarte multe obiecte de artă, dar și de uz obișnuit. Redăm în continuare lista prescurtată a acestor obiecte, încercând să facem câteva comentarii succinte.

**Lista obiectelor ridicate de la castelele Peleş și Pelișor (2, 14, 18 oct. 1916)**

I. Listă-inventar a lăzilor cu tablouri și obiecte de arta, 2 oct. 1916, f 27-29

[- pentru lăzile 1-8 este menționat locul de unde au fost luate tablourile și autorul, dar nu și numele (scena) tabloului; 20 lăzi de la Peleş și două lăzi de la Pelișor]

- lada 8 (budoar, toaleta, coridor): regele Carol, principesa Maria, regele Carol, plus alte patru poz.;

- lada 9: Bregenzer- portrait de Pr. de Hohenzollern, total 12 poz.;

- lada 11; Healy- regina Elisabeta; Volkers- regele Carol; Bregenzer- Pr. Josephine de Hohenzollern, total 6 poz.;

- lada 12: Healy- regina Elisabeta, total 6 poz.;

- lada 15: Pesky- regina Elisabeta, total 14 poz.;

- lada A: tablouri Pelișor, total 3 poz.;

- lada B: 78 farfurii porțelan pictat Pelișor [alte 11 lăzi cu obiecte de arta (câni, statuete, figurine, vase mici, sfeșnice)];

- lada 1: 37 buc;

- lada 2: 9 buc;

- lada 3: 13 buc;

- lada 4: 6 buc;

- lada 5: 22 buc;

- lada 6: coliere, decorații, mici obiecte antice, spade, medalii (colecție de 378 buc.), baston mareșal Regele Carol I, miniaturi, 6 trompete de la Încoronare, volum Alecsandri, evantai, ceasornice, icoane mici, cartea manuscris a Reginei Elisabeta, carte rugăciuni etc.;

- lăzile 7-9: goblenuri;

- lăzile 10-11: argintărie, diferite obiecte suluri covoare persane și de Smyrna

II. Lista-inventar a lăzilor cu lenjerie și mobilier, 14 și 18 oct. 1916, f 30-32

lada 1: cabinet salon florentin

lada 2: idem

lada 3: galeriile salon florentin și 2 mese mici

lada 4: perdele și draperii din salonul de muzica și draperiile Doria

lada 5: perdele din salonul împărătesc

lada 6:\* obiecte din biroul și „odaia” MS Regele Carol I

lada 7: diferite tablouri de la Peleş

lada 8: broderii și perdele din salonul florentin

lada 9: idem

lada 10: tablouri Peleş

lada 11: idem

lada 12: 4 fotolii și 4 scaune

lada 13: 3 fotolii și 3 scaune

lada 14: 25 buc. argintărie de la toaleta MS Regina Maria și 22 fotografii

lada 15: 3 fotolii și 3 scaune

lada 16: 9 fotografii și lenjerie Pelișor

lada 17: 3 fotolii și 3 scaune

lada 18: 3 fotolii și 4 scaune

lada 19: 3 fotolii și un paravan

lada 20: 4 fotolii

lada 21: o sofa neîmpachetată

lada 22: 4 fotolii

lada 23: 3 fotolii și o masa

lada 24: masa din cabinetul scos din salonul florentin

lada 25: idem

lada 26: tablouri Pelișor

lada 27-30: arme salonul maur

lada 31: tabloul Pelișor

lada 32: o sofa

lada 33: idem

31 lăzi cu lenjerie: 10 (Peleş), 19 (Pelișor + 15 bomboniere), 20 (Pelișor + 7 tablouri), 21 (Pelișor)

Total 64 lăzi, în trei vagoane: 5746, 64354 și 51920.

Semnătură:

arh. C. Liman.

\* conținutul lăzii 6

- câte un obiect din următoarele: vas fildeș cilindric, călimară rotundă, metru (fildeș), port-plumes, ștergător peniță, brodat de Regina Elisabeta, busolă în etui, foarfecă metal, portret pe marmură (împăratul Wilhelm la mausoleul de la Postdam), scrumieră argint, vas de metal cu linguriță pe nisip, fildeș oval, etajeră metal aurit, ramă argint cu 2 foto, sfeșnic birou, pres papier alabastru, tampon birou, o bucată din obuzul căzut la 1877 lângă rege, montată în formă de scrumieră, cutie de onix pt. penițe, vas metal cilindric, foto cu ramă a Reginei Elisabeta, termometru fildeș, pres papier onix, portmoneu, scrumieră marmură - câte 2 obiecte: sigiliile Regelui Carol I în onix, scrumiere, bomboniere: - câte 3 obiecte: vase cilindrice din argint, garnituri de bloc notes lucrate de Regina Elisabeta - 4 portțigarete; 17 medalii; o colecție de fotografii de familie; o garnitura de birou din otel-16 buc. (ceasornic, călimară etc.).

După cum se observă, a fost împachetată, în primul rând, colecția de tablouri, aceasta încă înainte de ocuparea Brașovului. Mai târziu, după cum sunt așezate în lăzi, au fost strânse, în grabă, foarte multe obiecte de artă, de dimensiuni mici, argintărie decorativă și de uz obișnuit, lenjerie și mobilier, precum și întregul inventar al biroului Regelui Carol I. Bănuim însă că cele 64 de lăzi nu alcătuiesc întregul patrimoniu ce a fost împachetat și a plecat din Sinaia, în octombrie 1916. Potrivit documentelor păstrate astăzi la Arhivele Naționale, nu știm care a fost destinația inițială a acestor lăzi: nu știm dacă cele trei vagoane, singurele pe care le-am găsit menționate în acte, au plecat imediat din Sinaia; atunci când au fost împachetate obiectele, nu se puneau încă problema exilului în Moldova. O notiță a Reginei Maria, în memoriile sale, face o scurtă mențiune a asupra acestor obiecte: „Zorleni, 28

noiembrie / 11 decembrie 1916. Am venit la Cartierul General. Casă urâtă ca exterior, dar înăuntru e foarte primitoare, căci s-a adus aici câte ceva din frumosul mobilier din Sinaia. Simții chiar o mare emoție văzând mobila din camera mea de aur, până și pernele mele preferate așezate aici și colo la întâmplare”. Însă nu știm cine a făcut selecția obiectelor și unde au fost ele depozitate, între data împachetării lor și aceea menționată de Regină, care le-a regăsit la Zorleni, cu bucurie; de asemenea, nu știm dacă toate lucrurile luate de la Peleş au fost duse în exil în Moldova și unde. Cea mai mare parte a lucrurilor s-au reîntors la Peleş, fără a se ști însă când anume.

Între octombrie 1916 și decembrie 1918, Peleşul a fost locuit de generalul Mackensen și ofițeri germani, care s-au mulțumit doar să-l folosească, fără a-l îngriji, dar și fără a schimba ceva, nici măcar administrația și personalul. Aceasta stare de fapt s-a dovedit a fi favorabilă, întrucât neajunsurile au putut fi rezolvate destul de repede după plecarea ocupanților, iar în primăvara lui 1919 Familia Regală revine la Peleş. În cei doi ani de ocupație, castelul a suferit de pe urma rechizițiilor, stricăciunilor și murdăriei unei case neîngrijite, dar și lăsate de ofițerii germani, precum și a furturilor. Astfel, în corespondența cu Administrația Casei Regale, la București, Liman trimite în 30 decembrie 1918, o Declarație a stricăciunilor și lipsurilor de război de la Sinaia. La începutul războiului, însăși Administrația Casei Regale rechiziționase pentru Spitalul „Regina Maria” din București un număr de 30 paturi și salte; trimise de spital în Moldova, acestea nu au mai ajuns la reședința Regală din Iași, unde erau necesare (spune Ștefanovici, într-o scrisoare). Liman cere informații despre paturi și dorește înapoierea lor la Peleş, unde acum li se simte lipsa. O soarta asemănătoare au avut-o și cele cinci „băi cu sobe” (inițial trei, apoi

încă două), ce fuseseră trimise la Zorleni pentru Rege și personalul de acolo, iar, mai târziu, mutate la Iași; despre ultimele două, Ștefanovici știe că s-au pierdut pe drum într-un vagon, împreună cu diferite lucruri din birou (scrisorile nu sunt prea clare în referințele privind biroul: puteau fi obiecte din biroul Regelui Carol I, sau lucruri aparținând Biroului de arhitectură al Peșului).

Pe de alta parte, de la Peș au fost făcute rechiziții și de către armata germană. Reproducem o corespondență, destul de vastă, privind vagonete și șine luate de la castel: într-o scrisoare a Administrației Casei Regale către Liman se spune: „Rugăm răspundeți telegrafic sau telefonic chiar azi clar câte vagonete și câți kilometri șine au fost luate de germani. Timpul scurt nu ne permite căutarea corespondenței vechi pe care nu știm cui ați adresat-o”. Iar mai târziu, arhitectul șef de la Peș răspunde: „Ca răspuns la Onor scrisoarea D-stră din 3 sept. în privința șinelor și vagonetelor luate de germani din castelul Peș și care vagonete și șine Onor Direcția Căilor Ferate nu ne restituie, cred că va fi foarte trebuincios spre clarificare ca Onor Administrația Casei Regale să caute în corespondență tomurile cu rechiziții eliberate de germani și care eu am trimis de aici la Sinaia la București și în care se vor găsi că s-a luat de aici mai mult de trei vagonete și 104 m șine. S-a luat 5 vagonete, 3 macazuri și mai mulți metri șine decât Onor Dir. CF vrea să ne restituie acum. Nu cred că germanii au luat cu dâșii în Germania vagonete și șine, toate au rămas aici și Onor Dir. CF a găsit și a întrebuițat la reconstrucția podului Izvor tot ce s-a luat de la castel. Cred că se va restitui mult mai puțin decât s-a găsit.”

Nu am transcris întreaga corespondență a lui Liman cu Administrația Casei Regale și a acesteia din urmă cu Direcția Căilor Ferate, asupra

vagonetelor în cauză, dar din aceste fragmente se poate vedea că anumite lucruri nu s-au mai întors la Peș, nu neapărat din vina ocupantului german. De altfel, răspunsul Direcției Căilor Ferate, ultima adresă ce se păstrează referitor la acest caz, poate ține loc de concluzie: „noi nu putem să știm ce s-a făcut cu vagonetele, macazurile și șinele ridicate de castelul Peș înainte de război.” Bănuim că acestea sunt numai câteva aspecte ale rechizițiilor făcute la Peș în anii războiului.

Tot în decembrie 1918, după plecarea nemților, Liman scrie: „ne vom ocupa de toate trebuințele castelului și credem că vom pune tot la ordine, deși am găsit totul de la parter și etajul I al castelului în cel mai mare dezordine și necurătenie.” Aflând de restabilirea comunicației telefonice dintre București și Sinaia prin Câmpina, el cere Administrației Casei Regale să intervină pentru a lega telefonic castelul de capitală (spunând că aveau un aparat de telefon, pe care Ștefanovici îl ascunsese, și îl folosiseră în timpul ocupației). La începutul lui ianuarie 1919, lui Liman i se cer oameni de la Peș pentru a fi transferați la București: „Dl. col. Drossu și Dl. Butculescu au văzut în ce stare au rămas grajdurile, odăile de la grajd, de la economat și la poșta și de la garaje, ocupate de germani timp de doi ani, necurățite niciodată de castelan. Avem acum atâta lucru că suntem siliți a angaja încă trei femei pentru spălat. Dl. Butculescu scria: dacă castelul a mers cu personal mai puțin în ultimii doi ani s-ar putea să se mai reducă ceva și acum. Dar nu trebuie uitat că în acești doi ani s-au curățit numai locuințele Mareșalului, sălile de recepție și Kaiserapartament la castel și numai odăile pentru ofițerii germani, celelalte au rămas în acești 2 ani în stare nemaipomenită.” Câteva luni mai târziu, el continuă: „La grajdurile vechi și noi au fost în toate odăile lavabouri de fier. Fiind odăile acestea locuite de germani sunt acum



aceste mobile în stare așa de mare murdărie că dacă nu le vopsim din nou, nu va fi posibil să le întrebuițăm”; paturile de fier sunt în aceeași stare, Liman cere vopsea, aflând că la București se găsește.

Pentru toate aceste motive, Liman ceruse, în decembrie 1918, în continuare, mobilizarea pe loc a tuturor oamenilor de serviciu și meseriașilor de care dispunea: în special pentru tâmplarul Alfred Tekles „pentru repararea stricăciunilor făcute de soldații germani, mobilierului, ușilor și ferestrelor de la garaj și grajduri”, ca și pentru grădinar.

Facem o paranteză în subiectul tratat pentru a explica starea în care se găsea grădina Peleşului în 1918, ca și faptul că aceasta a constituit o preocupare, mai ales pentru Regina Maria. Grădinarul aflat în funcție, Otto Heum, urma să se retragă din postul său; apoi, Liman relatează „drumurile în pădure ruinate, în grădină totul trebuie refăcut, terase lăsate în paragină doi ani”; totodată el cere reangajarea lunară a tuturor oamenilor din serviciul grădinii și buget mai mare pe 1919 (bugetul ante 1916 fusese de 250-350 lei); în același timp, Regele și Regina doreau modernizarea radicală a grădinii concepută de Carol I și plantată de Knechtel. În acest context, se poartă discuții pentru angajarea unui grădinar englez, dorit de Regină; în cele din urmă, va fi acceptat în postul de grădinar un anume Beran.

La începutul primăverii anului 1919, Liman este înștiințat de o apropiată vizită a Regelui. Încet, încet, viața își relua cursul firesc. Totuși, îngrijorat, responsabilul reședințelor de la Sinaia scrie Administrației din București: „Mi s-a comunicat de la București că MS va veni pentru câteva zile la Sinaia. Nu știu câți servitori vor veni aici pentru serviciu și nu știu dacă toți acești servitori vor primi hrană de la bucatăria palatului său de la cantină?... îmi permit a observa că

cantiniera actuală n-are nimic, dar absolut nimic, pentru a nutri nici două persoane.”

La toate pagubele suferite de pe urma ocupației, se adaugă furturile, al cărui presupus autor este chiar cel care ar fi trebuit să aibă grija de Peleş, castelanul Willke. La un moment dat, în octombrie 1918, Willke are intenția să se retragă din post și să lase castelul sub ocrotirea poliției din Sinaia; Administrația Casei Regale îi reamintește însă că reprezentantul și autoritatea sa la Sinaia este arhitectul șef Liman. Dar Willke pleacă. Constatând lipsa unor obiecte din ambele castele și având unele bănuieli, Liman, Ștefanovici și mecanicul Johan Andreas deschid casa castelanului și găsesc diferite obiecte care n-ar fi trebuit să-i aparțină acestuia, unele fiind chiar împachetate în lădițe cu adrese pentru Germania: alimente, cărți ale Reginei Elisabeta, draperii, lenjerie, tablouri, porțelanuri. În schimb, cei trei nu găsesc nimic în magazia din „turla mare”, în care ar fi trebuit păstrate diferite lucruri rămase după refacerea decorației interioarelor de către Liman: stofe, draperii, perdele de la bufet, camerele doamnelor de onoare, etajul I, sala mare parter, apartamentul imperial, mansarde și apartamentele regale. Mai târziu, în primăvara lui 1919, cam în același timp în care Liman se pregătea și aștepta vizita Regelui, el continua să scrie Administrației de la București despre neregulile în care pare să fie implicat Willke: „Acum când avem aranjat puțin odăile la castel, vedem că lipsesc diferite lucruri. Vă rog a fi așa de bun și a trimite pe cineva la Saint Freres, ca dl. Willke să ne deie deslușire unde se găsesc aceste lucruri ce lipsesc. Am teama că aceste lucruri fiind mici, au fost lesne de împachetat și trimis peste graniță. Din camera albă la mansarda lipsesc 2 lămpi electrice de la noua toaletă, 2 mese rotunde și perdele de la ferestre. Din camera lângă scara de fier, pe acel coridor

lipsește perdele de catifea și acele de pânză. Din camera fosta a d. Bengescu lipsește o cuvertură de masă de velvet. Din camera apartamentului verde lipsește cuvertura de velvet de la masa de lângă calorifer. Din teatru de la lojele Majestăților Lor lipsește perdeaua de atlas de la mica scară și acest lambrigou brodat de la balustradă. Din apartamentul princiar de la mansardă lipsește perdeaua de la toaletă. De la Pelișor din odaia de lucru MS Regina s-a furat o jumătate de la marea perdea de la ferești de stofa englezească și o perdea galbenă de la ferești; de notat este că acest apartament a fost totdeauna închis și că fostul castelan a avut totdeauna cheia la el.” „Într-o ladă cu tablouri care a fost găsită deja împachetată de fostul castelan Willke pentru trimiterea în străinătate am găsit între tablouri aparținând fostului castelan și trei tablouri care erau ale castelului. Negreșit că tablourile noastre am scos imediat și le-am așezat unde au fost mai înainte. Zilele acestea a venit d-na Willke și a reclamat unul din aceste tablouri zicând că tabloul a fost al castelului dar că a fost dăruit soțului de defunctul Rege Carol. Tabloul este

portretul unui gentilom din Evul Mediu. Rog Onor Administrația a-mi răspunde dacă pot să predau acest tablou d-nei Willke și dacă afirmarea d-nului Willke este suficientă.” Întrebat de argintăria de la castel, Liman face un inventar: „La fostul castelan Willke avem găsit din această argintărie și care s-a depus la oficiu” [marca țării, mărcile M, C].

În încheiere, câteva date tehnice privind documentele prezentate: majoritatea sunt scrisori manuscrise, pe hârtia cu antetul Administrației Casei Regale, scrise cu cerneala neagră, de către arhitectul Peleşului, Carl Liman, adresate lui Dimitrie Butculescu, șeful său de la intențența Palatului Regal din București. Toate scrisorile poartă ștampila castelului din Sinaia, deci sunt acte oficiale. De asemenea, majoritatea scrisorilor din dos. nr. 426 / 1917-1918 și 427 / 1919 sunt redactate în limba română, iar jumătate, dintre acelea cuprinse în dos. nr. 424/1916, sunt în limba germană. În aceste dosare se află doar scrisorile trimise de Liman, nu și răspunsurile pe care ar fi trebuit să le primească de la București.

## ABSTRACT

The documents found in the archive could be important sources in order to establish what really happened with the Peleş castle art objects during the First World War. The letters written by the chief-architect of the Peleş castle, Carl Liman, addressed in 1918-1919 to The Royal House Administration in Bucharest point out the precarious situation of the castle because of the exile of the royal family, the German occupation and the following years. The causes of the damage were multiple, war being just one of them.

The most part of the art objects and personal belongings of the royal family were packed at the beginning of October 1916, and some of them were sent in Moldavia or kept in supposedly safe places, but an important part of them was lost. During the German occupation the castle was not being take care of. More, the castellan Willke, taking advantages of the chaos provoked by the war, took some of the things. Furthermore, the lack of consistency of the activities of the Romanian administration in the next years could be emphasised.

## ARMAMENTUL DE FOC PORTATIV DIN DOTAREA ARMATEI ROMÂNE ÎN TIMPUL PARTICIPĂRII ROMÂNIEI LA PRIMUL RĂZBOI MONDIAL (1916 – 1919)

Carol KÖNIG

Izbuclnită în vara anului 1914, prima mare conflagrație mondială a veacului trecut, a determinat Guvernul României, nepregătit suficient din punct de vedere militar, să adopte pentru început o politică de neutralitate. Aceasta, cu atât mai mult, cu cât România ocupa o poziție strategică deosebit de importantă pentru ambele tabere beligerante. Țara noastră fiind practic un teritoriu tampon între cele două mari coaliții aflate în conflict, Antanta și Puterile Centrale.

Deoarece idealul politic al poporului român era lupta pentru desăvârșirea unității sale naționale, iar în urma tratatelor purtate cu guvernele puterilor coaliției Antantei, în anii neutralității (1914 -1916), se recunoștea obligația acestora de respectare a integralității teritoriale, a aspirațiilor legitime ale României pentru Unirea cu Transilvania și Bucovina, iar țara noastră ar fi urmat să participe La Conferința de Pace de la încheierea războiului, în condiții de deplină egalitate cu celelalte părți semnate, Guvernul României a hotărât intrarea în război de partea acestei coaliții, în august 1916.

Convenția militară încheiată de către România cu coaliția Antantei stipula totodată și ajutorul militar al acesteia pentru țara noastră. Armata urma să fie permanent aprovizionată prin porturile ruse, cele mai apropiate de România cu armament și muniție într-o cantitate de 300 tone zilnic. În ziua decretării mobilizării generale, un

tren cu muniție trebuia să se afle la granița țării. La 14/27 august 1916 Consiliul de Coroană a regatului României, prezidat de Regele Ferdinand I (1914 – 1927) a decis ca România să intre în Război alături de Puterile Antantei împotriva Puterilor Centrale, la data de 15/28 august 1916.

Începea astfel marele război de reîntregire națională a României. Intrarea României la această dată a fost impusă de Puterile Antantei într-un moment cu totul nefavorabil situației forțelor lor militare pe fronturile europene, iar prin intrarea și a Bulgariei în război împotriva României s-a format practic un front uriaș împotriva noastră pornind de la Carpați și mergând pe granița Dunării, la sud, până la Marea Neagră. Nu ne propunem în materialul de față să trecem în revistă aspectele generale ale desfășurării primului război mondial pe teritoriul României. Atenția noastră se va limita, așa cum o precizează și titlul, la armamentul de foc portativ din dotarea armatei noastre în această perioadă.

Preocuparea de a înzestra armata română cu armament de bună calitate, la nivelul noilor descoperiri tehnice ale epocii sunt semnalate încă de la sfârșitul secolului al XIX-lea, când la toate trupele terestre, navale și după 1913 la cele aeriene, sunt introduse armele de foc cu repetiție. Invenție generalizată și adoptată treptat de la sfârșitul aceluiași secol de către toate armatele moderne. Armele albe, deși au ocupat un rol secundar în această

1. În armata română au fost în dotare în timpul desfășurării primului război mondial săbiile de ofițeri cu lama dreaptă, md. 1906 și cea mai veche, cu lama curbă, fără modificări, după md. 1876, la care pentru trupă se adăuga lancea md. 1890/1906, de trupă, md. 1890 și pumnul baionetă, md. 1890 pentru unitățile de artilerie și săbiile de ofițeri pentru unitățile de infanterie. Despre armele albe folosite de armata română în acest război cf. Carol König, lt. Col. Cristian Vlădescu, *Armamentul portativ din dotarea armatei române în timpul primului război mondial 1916 – 1918, Studii și Materiale de Muzeografie și Istorie Militară Muzeul Militar Central* (S.M.M.I.M.), nr 13, București, 1980, p. 240 – 243.
2. În dotarea armatei române au existat între anii 1916-1919 următoarele calibre: 6,5 mm, 7,62 mm, 8 mm (cu două modele), 9 mm, 11 mm și 11,43 mm. Cf. *România în războiul mondial 1916 – 1919*, vol I, București; p. 64-66, anexa 7 *Documente anexe*, vol I, p. 29 b, 31, 32, 40 a, 41-46, 49, 54, 56-57, 60-61.
3. Carol König, Lt.col. Cristian Vlădescu, *Armamentul armatei române în războiul pentru obținerea Independenței României din 1877-1878*, (S.M.M.I.M.) Muzeul Militar Național, nr. 10, 1977, p. 151-186.
4. Un exemplu sunt introducerea pe parcurs a armelor automate, puști, mitraliere, mitraliere, pistoale etc.

5. P.N. Năsturel, *Curs elementar de artilerie, armele portative*, vol II, p. 193-194. Iaroslav Lugs.

*Handfenerwaffen*, Berlin, 1977, vol I, p. 597-580.

6. *Arhivele Statului*, București, 408, Direcția a 8-a armament, f. 42-43; *România Militară*, București, nr. 1, 1892, p. 101, nr. 3, 1891, p. 109-121, nr. 4, 1891, p. 122-123.

7. *Arhivele Statului*, București, 408, Direcția a 8-a armament, f. 42-43; *România Militară*, nr. 13, 1892, p. 90.

8. *Arhivele Statului*, București, 408, Direcția a 8-a armament, f. 43; *România Militară*, nr. 9, 1981, p. 122-123.

9. *România Militară*, București, nr. 21, 1891, p. 550.

10. P.V. Năsturel, *op.cit.*, p. 226-231, *România Militară*, București, nr. 24, 1893, p. 225; Iaroslav Lugs, *Op.cit.*, p. 197; *Les Armes a feu portatives des armées actuelles et leurs munition*, Paris, 1894, p. 141-142; G.W. Swenson, *Das Gewehr*, Stuttgart, 1975, p. 65.

(Este de remarcat că ultimele două lucrări citate precizează că armata română se afla la data adoptării acestui sistem în posesia celei mai perfecționate arme aflate în serviciu armatelor europene, modelul românesc 1893 fiind practic, un prim succes al acestui sistem de dare a focului.) Cf. și Peter Chamberlin, Terry Gauder, *Allied pistols rifles and grenades*, Londra, 1976, p. 6.

Fig. 1 Pușca Mannlicher, model românesc, model 1893, calibrul 6,5 mm (secțiune)

perioadă sunt încă utilizate, mai ales în lupta corp la corp. Acestea vor suferi unele modificări menite să aducă îmbunătățiri în ceea ce privește mănuierea lor<sup>1</sup>.

Cu toată grija permanentă de a asigura armata română cu armament de foc portativ modern, în dotarea trupelor noastre s-a făcut din nou simțită lipsa unei sistematizări a calibrelor<sup>2</sup>. Fapt ce a dus la mari perturbări în timpul operațiilor militare, prin greutatea alimentării cu muniții de calibrul diferit în cadrul unor mari unități cu arme întrunite (artilerie, cavalerie, infanterie, pionieri etc.) și unde armamentul din dotare era de diferite sisteme și modele.

Acest neajuns s-a întâlnit și în timpul războiului pentru obținerea independenței de stat a României, împotriva Imperiului Otoman, din anii 1877 - 1878<sup>3</sup>. Neajunsul semnalat s-a datorat în primul rând lipsei unei industrii proprii de armament, care să poată asigura permanent și complet necesarul de arme de foc de același calibrul, cerut de un război de lungă durată, cu solicitarea participării aproape a întregului potențial uman apt pentru luptă. În al doilea rând, pe parcursul desfășurării conflictului pe mai mulți ani, se putea impune modernizarea sau adaptarea unui nou model de armă - în funcție de noile descoperiri tehnico-științifice apărute în chiar timpul acestui interval<sup>4</sup>. Aceasta pentru a putea ridica permanent capacitatea de apărare a țării la nivelul celorlalte state europene sau, în mod concret, cu acela al armatelor inamice. La noi în țară astfel de modernizări, datorită situației prezentate anterior, nu au putut fi realizate prin schimbarea întregului armament din dotare, ci numai treptat, prin completări, în funcție de urgențe și de întreprinderile străine producătoare și furnizoare a modelelor perfecționate. Armele importante nu puteau fi întotdeauna de același calibrul

cu cele existente deja în dotarea noastră. Datorită acestui fapt, în posesia armatei române, au existat diferite sisteme, calibre și modele de arme de foc portative.

Astfel, în unitățile noastre militare au existat următoarele arme:

### Pușca Mannlicher md. 1892, calibrul 6,5 mm

Sistemul cunoscut sub numele de armă Mannlicher, inventată de către inginerul austriac Ferdinand Ritter von Mannlicher (1848 - 1904)<sup>5</sup>, a fost în atenția conducerii armatei române încă de la sfârșitul secolului al XIX-lea, când o comisie însărcinată de către Ministerul de Război a studiat noile sisteme de arme cu repetiție apărute în ultimele decenii ale aceluia secol<sup>6</sup>, respectiv sistemele Mannlicher, Mauser și Daudeteau. În urma experiențelor, efectuate asupra acestor tipuri de arme, comisia a hotărât să achiziționeze sistemul Mannlicher, de la fabrica Steyr din Austro - Ungaria<sup>7</sup>.

Prima comandă de 5.000 de bucati s-a contractat în anul 1891<sup>8</sup> și s-a suplimentat cu încă 3.000 de piese în anul următor<sup>9</sup>. Comenzile au venit în țară în anul 1892, când arma a fost adoptată de către Guvernul României ca armă, sub denumirea de *Mannlicher, md. 1892*, calibrul 6,5

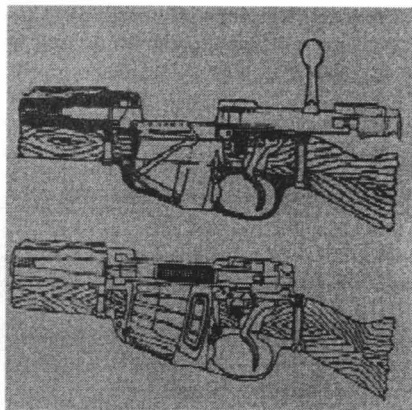




Fig. 2 Carabina Mannlicher, model 1893, calibrul 6,5 mm

mm<sup>10</sup>. În urma studiului și experiențelor executate pe acest lot de piese primite, Comisia română a cerut firmei producătoare unele modificări care au dus după sine la crearea modelului românesc de armă Mannlicher, md. 1893, calibrul 6,5 mm<sup>11</sup>.

**Pușca Mannlicher, model 1893, calibrul 6,5 mm** (fig. 1), a format baza armamentului cu repetiție din dotarea întregii armate române în timpul primului război mondial. Cu acest prilej au fost înzestrate unitățile de infanterie ale armatei de operații: 10 divizii a 3 brigăzi, 6 divizii a 2 brigăzi, brigada de grăniceri, batalioanele de grăniceri și părți sedentare ale trupelor și serviciilor acestora, inclusiv efectivele prevăzute în instrucțiunile de mobilizare<sup>12</sup>. Pușca făcea parte din categoria *armelor cu zăvor (închizător) mobil* care culisa paralel cu axul țevii, iar *percutorul* se găsește în centrul *blocului închizător*. *Magazia*, cu o capacitate de cinci cartușe, așezate într-un *încărcător*, se afla sub *mecanismul de dare a focului*, iar încărcarea magaziei se făcea pe partea superioară a *cutiei închizătorului*. Este de menționat că

închiderea și deschiderea închizătorului, spre deosebire de armele Mannlicher austriece, se executau prin răsucirea închizătorului cu ajutorul *mânerului* său, de la dreapta spre stânga, înapoi pentru deschidere și înainte pentru încărcare, blocare și executarea tragerii.

Pușca avea o lungime de 122,5 cm, o greutate de 3.483 gr și era prevăzută cu un pumnal-baionetă de același model - 1893<sup>13</sup>.

**Carabina Mannlicher, model 1893, calibrul 6,5 mm** (fig. 2). A fost adoptată de Guvernul României în anul 1893<sup>14</sup> și a fost achiziționată în cursul anilor 1894-1895<sup>15</sup>. Carabina funcționează după aceleași principii ca pușca md. 1893. Spre deosebire de aceasta era mai scurtă și mai ușoară. Arma nu era prevăzută cu baionetă și era destinată trupelor călări. Carabina avea o lungime de 97,2 cm și o greutate de 3.250 gr. *Țeava*, făurită din oțel brunat, făcea corp comun cu *cutia închizătorului* de care era fixată prin înșurubare. Cu acest model de armă au fost dotate unitățile de cavalerie de roșiori și călărași (denumiri date trupelor române de cavalerie), o parte din trupele de jandarmi (cele călări),

11. Deosebirile armei md. 1892, față de cea md. 1893 constau în modificările aduse foii înălțătorului, opritorului culatei, cilindrului exterior, capului mobil și ejectorului.

12. *România în Războiul mondial 1916-1918*, București, cap. I-VIII, vol. I, p. 64 și Documente Anexe, vol. I, p. 20 a, doc. 6.

13. P.V. Năsturel, Op. cit., p. 257, *Regulamentul provizoriu pentru armamentul și munițiile de infanterie*, București, 1921, p. 5-25. Pentru pumnal-baionetă vezi p. 25-27.

14. Tratatul pentru contractarea noii carabine au avut loc încă din vara anului 1892, cf. *România Militară*, București, nr. 21, 1891, p. 550 și au continuat în cursul anului următor, cf. *România Militară*, București, nr. 28, 1893, p. 638-639.

15. *România Militară*, București, nr. 39, 1894, p. 11.

16. *România în războiul mondial 1916-1919*, Documente - anexe, vol. I, p. 20 a, documentul 6.

17. *România în războiul mondial 1916-1919*, București, cap. I-VIII, vol. I, anexa 7.

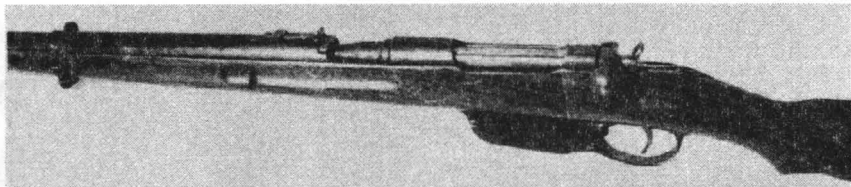
18. *Curs de artilerie*, Bistrița, 1894-1895, p. 131.



Fig. 3 Pușca Mannlicher, model 1888/90, calibrul 8 mm



Fig. 4 Pușca Mannlicher, model 1895, calibrul 8 mm



Pentru baionetă cf. Paul Kiesling, *Baionnettes du monde*, Paris, 1978, nr. 111.

19. *România în războiul mondial 1916-1919*, București, cap. I-VIII, vol I, anexa 7.

Arme de acest model au mai fost importate în cursul anului 1916, înainte de intrarea României în război împotriva trupelor puterilor centrale, când au sosit în țară un număr de 44.400 de buciți, ibidem, București, cap. XXV-XXX, vol III, anexa 9.

20. *Regulament propriu-zis asupra armamentului și munițiilor infanteriei, Pușca „Mannlicher”, md. 1895, calibrul 8 mm*, București, 1929, vol. I.

Modelul iese din dotare treptat, odată cu adaptarea și introducerea pentru armata română a puștii Z.B., model 1924, calibrul 7,92 mm în a doua parte a deceniului al 4-lea al secolului nostru.

Rămâne de la această dată în serviciul armatei române până la sfârșitul celui de-al II-lea război mondial. Carabina „Mannlicher”, model 1895, calibrul 8 mm a intrat în dotarea armatei române după primul război mondial

artileria de munte și o parte din subunitățile de aviație<sup>16</sup>.

**Pușca Mannlicher, model 1888/90, calibrul 8 mm** (fig. 3) a intrat în dotarea armatei române înainte de 1 ianuarie 1914<sup>17</sup>. Pușca de fabricație austriacă, avea o lungime de 128 cm, și o greutate de 4400 gr, fără baionetă, deci mai grea decât arma românească md. 1893. Deosebirile față de modelul nostru constau în: mărimea calibrului, 8 mm în loc de 6,5 mm; forma *magaziei* care nu făcea corp comun cu *garda trăgaciului*; dispunerea și forma *înălțătorului*, precum și forma *baionetei* care avea o lungime de 37,4 cm<sup>18</sup>. Acest model de armă a fost și în dotarea armatei austro-ungare în timpul războiului.

**Pușca Mannlicher, model 1895, calibrul 8 mm** (fig. 4) a intrat în dotarea armatei române la începutul deceniului al doilea al secolului nostru, ea fiind deja amintită în înzestrarea trupelor noastre în primăvara anului 1914<sup>19</sup>. Una din cele mai valoroase realizări a inventatorului F. Mannlicher, pușca a fost arma de bază a armatelor austro-ungare în timpul primului război mondial. Pentru bunele sale calități tehnico-tactice arma md. 1895 a fost folosită de către armata română până la cel de-al doilea

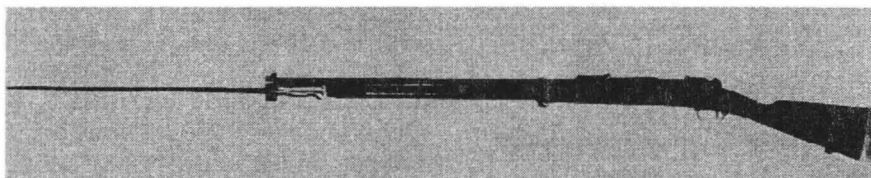
război mondial<sup>20</sup>. Arma avea o lungime de 127,2 cm și o greutate de 3.500 gr fără baionetă.

Cele două modele ale armelor Mannlicher, de 8 mm au fost predate trupelor și serviciilor neindivizionate ale celor 5 corpuri de armată, la o parte din 6 divizii a 2 brigăzi de infanterie, la Regimentul 1 Pontonieri, Regimentul Căi Ferate, Marină și trupele de miliții, inclusiv 12 baterii de poziție. O altă parte au fost predate trupelor de cetate (trupe ce apărau printr-un sistem de fortificații capitala României – Bucureștiul)<sup>21</sup>.

**Pușca model 1886/93 (zisă pușca Lebel) (calibrul 8 mm)** (fig 5) de fabricație franceză a fost adoptată și a intrat în dotarea armatei române în anul 1916<sup>22</sup>. Această armă a fost achiziționată de către România pentru a putea completa necesarul de armament portativ impus de intrarea țării noastre în primul război mondial (august 1916).

Sistemul armei „Lebel” a fost dat după numele colonelului francez Nicolas Lebel (1838 – 1891), înflăcărat propagator și susținător al adoptării armelor moderne în cadrul armatei sale și membru în Comisia armelor cu repetiție din Franța. Arma md. 1886, vechiul model, nu a fost o realizare a lui, ci a unui colectiv format din colonelul Gras, care a conceput arma, colonelul Bonnet, care a realizat

Fig. 5 Pușca model 1886/m.93, zisă Lebel, calibrul 8 mm





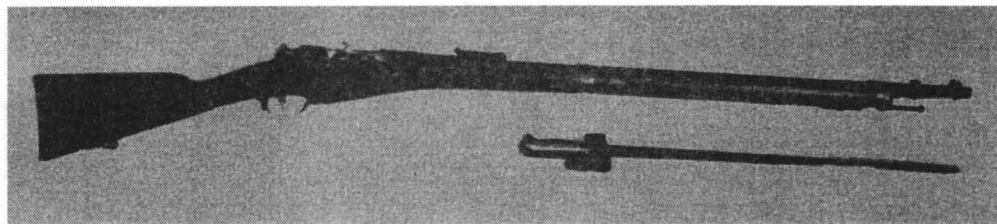


Fig. 6 Pușcă Berthier, model 1907/15, calibrul 8 mm

sistemul de închidere a *închizătorului*, inginerul Vieille, creatorul compoziției prafului de pușcă a cartușului și a căpitanului Desaleux care a realizat învelișul cartușului acestei arme<sup>23</sup>. Modelului inițial 1886 i s-au adus unele îmbunătățiri în anul 1893, prin introducerea unui tampon mascat destinat a proteja trăgătorul împotriva emanațiilor de gaze de la cartușele defecte și modificarea formei mânerului *închizătorului*. Ca urmare a acestor schimbări arma a primit denumirea de pușcă md. 1886/1893, calibrul 8 mm, căruia i s-a adăugat, în memoria aceluia care a animat realizarea noii arme moderne, și numele de „Lebel”. Sistemul de repetiție a fost adoptat după patentul inventatorului Alfred Kropatschek (1838 – 1911). *Magazia de cartușe*, fixată într-un locaș tubular amplasat în *uluc*, avea o capacitate de 8 cartușe md. 1886. Lungimea armei era de 103,6 cm, fără baionetă și 130,7 cm, cu baionetă. Greutatea ei era de 4.180 gr. Arma era dotată cu o sabie-baionetă md. 1896<sup>24</sup>.

Odată cu introducerea în dotare a acestui tip de armă, România a mai achiziționat puștile **Berthier** și **Veterly**.

**Pușca Berthier, model 1907/15, calibrul 8 mm**<sup>25</sup> (fig. 6) achiziționată de armata română odată cu celălalt model francez 1886/93 era concepută după același mod de închidere, dar sistemul de repetiție era ca al armei Mannlicher. Spre deosebire de pușca md. 1886/93, arma Berthier avea o

magazie cu o capacitate limitată la trei cartușe md. 1886, tip D, care se afla amplasată sub cutia *închizătorului*. Modul de fixare a baionetei era identic cu cealaltă armă, dar sabie-baionetă era md. 1886/1915. Pușca avea o lungime totală de 103,6 cm, fără sabie-baionetă și 182,5 cm Cu aceasta montată. Greutatea totală era de 3.810 gr<sup>26</sup>.

Cu ambele modele franceze au fost dotate o parte din unitățile de infanterie, regimentele de pontonieri și cai ferate, precum și trupele navale<sup>27</sup>. Armele se aflau la acea dată și în dotarea trupelor franceze care le-au utilizat până în al doilea război mondial.

**Pușca Veterly, calibrul 11 mm** apare în literatura de specialitate cu denumirea de „Vetterly”, iar în documentele românești cu cea „Veterly” pe care o folosim și noi. Această pușcă a intrat în dotarea armatei române în anul 1917<sup>28</sup>.

Sistemul puștii a fost dat după numele inventatorului elvețian Friederich Vetterly (1822-1882), care a realizat primul său model în anul 1869<sup>29</sup>.

În completarea armamentului portativ cu repetiție, armata română a mai avut în prima parte a războiului, până în vara anului 1917 și vechile arme care se mai găseau în serviciul trupelor noastre, puștile și carabinele **Henry-Martini, model 1879, calibrul 11,43 mm**<sup>30</sup>. Puștile au fost în dotarea părților sedentare ale regimentelor 1-40 de infanterie, regimentelor de

pentru trupele de cavalerie și artilerie și s-a utilizat și ea până la aceleași date cu pușca model 1895. Cf. Carol König, *Armamentul de foc portativ aflat în dotarea armatei române între 23 august 1944 – 9 mai 1945*, S.M.M.I.M., 12, 1979, p. 93-95.

21. *România în războiul mondial 1916-1919*, vol. I, Documente-Anexe, București, p. 20 a, documentul 6.

22. *România în războiul mondial 1916-1919*, cap. I-VIII, vol. I, anexa 7, București, Modelul 1886/93 este o creație cu totul diferită de modelul inițial 1885, propriu-zisă „Lebel”. Cf. P.Lorain, *Armes a feu français modèles réglementaires*, Paris, 1969, caietul 5, p. 2-5.

23. P.Lorain, *op.cit.*, caietul 5, p. 2.

24. *Ibidem*, p.5, pl., cu o lungime totală de 63,8 cm. *Regulamentul provizoriu pentru armamentul și munițiile de infanterie*, București, 1921, p. 136 – 137, descrie corect baioneta, dar o numește Lebel, nu zisă Lebel cum ar fi corect.

25. *România în războiul mondial 1916 – 1919*, cap. I, - VIII, vol. I, anexa 7. Este de remarcat că în documentele acestui volum nu apar sub denumirea de armă Berthier.

Fig. 7 Revolver St. Etienne, model 1896, calibrul 8 mm



Toate armele franceze de 8 mm apar sub numele de „Lebel”, ca în *Regulamentul provizoriu pentru armamentul și munițiile de infanterie*, Op. cit., p. 125 – 147 sau franceze de 8 mm. Existența în dotarea armatei noastre a modelului 1907/15, sistem Berthier, este dovedită de o serie de fotografii originale, de pe front, din colecția fototecii Muzeului Militar Național din București și înainte de toate de păstrarea în patrimoniul acestei instituții, alături de numeroase arme din acest model (predat după scoaterea lor din uzul armatei noastre) și a armei originale care a aparținut eroinei sît. Ecaterina Teodorescu. 26. P. Lorain, op. cit., p. 7, pl. 4, 12, p. 4, *Regulament pentru armamentul și munițiile de infanterie*, Op. cit., p. 125-147. 27. *România în războiul mondial 1916-1919*, Documente-anexe, vol I, p. 20 c, documentul 6, 28. *Ibidem*, p. 5, anexa 7. În țară au sosit pe data de 28.11.1917 într-un număr total de 122.983 de piese. Cf. *România în Războiul mondial 1916-1919*, Documente-anexe, vol I, p. 56-57.

vânători, depozite de muniții, stabilimente militare, comandamente de etape și de geniu, formațiunilor de subrezistență și sanitare, regimentele de artilerie grea și corpul de aviație, iar carabinele cartierelor de armată, comandamentelor de armată și de etapă, depozitelor de telegraf și telefon<sup>31</sup>. Numărul pieselor distribuite efectivelor de război fiind de 62.327 de puști și 4.327 carabine<sup>32</sup>.

În categoria armelor de foc portative mici, de mână (revolvere, pistolete) armata română a fost înzestrată cu revolvere St. Etienne, md. 1896, calibrul 8 mm. Și pistoletul automat Steyr, md. 1912, calibrul 9 mm. În afara acestora între anii 1914-1916, pentru completarea necesarului din această categorie de arme portative pentru armata noastră s-au mai achiziționat 75.000 de revolvere Bayard, calibrul 8 mm. Și 19.500 de revolvere Smith Wesson, calibrul 11 mm<sup>33</sup>.

**Revolverul „St. Etienne”, model 1896, calibrul 8 mm. (fig. 7).**

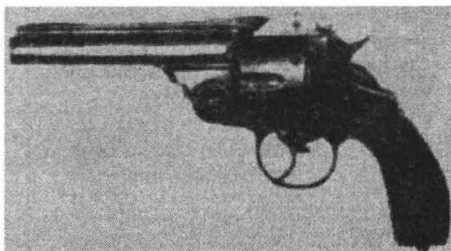


Fig. 8 Revolver Smith – Wesson, model 1916, calibrul 11 mm

Sistemul „St. Etienne” a fost adoptat de armata română încă de la sfârșitul secolului al XIX – lea. După o serie de încercări și experimentări făcute încă din anul 1894<sup>34</sup> de către specialiștii români cu diverse modele și sisteme de revolvere, Comisia militară de încercări însărcinată cu această misiune a stabilit și a propus adoptarea revolverului francez sistem „Etienne”, model 1892, care a intrat în înzestrarea armatei noastre sub denumirea de model 1896, calibrul 8 mm. (fig. 9) și care folosea un cartuș md. 1896<sup>35</sup>. Arma făcea parte din categoria *revolverelor cu dublă acțiune*, având un *extractor* central care asigura evacuarea, după executarea tragerii, a celor șase *tuburi de cartuș* cu care era dotat revolverul. Țeava, făurită din oțel, era prevăzută cu patru ghinturi, iar corpul revolverului, numit în regulamente „*coș*”, unea toate părțile componente ale armei. *Butoiașul* forma un bloc cilindric străbătut de canalul axului de fixare și rotire a lui, precum și de cele șase locale care făceau oficiul de *cameră a cartușului*. *Cocoșul perculator*, *arcul* său și *trăgaciul* formau *platina* armei.

**Revolverul „Nagant”, model 1895, calibrul 7,62 cm.**

Existent în dotarea armatei române, conform documentelor cercetate, la 15 august 1916<sup>36</sup>. Denumirea de md. 95 este dată revolverului cu dublă acțiune de producție rusească sistem „Nagant”. Revolverul era prevăzut cu un dispozitiv special care asigura în momentul executării tragerii împingerea *butoiașului* spre *culata* țevii pentru a evita pierderile de gaze emenate de explozia prafului de pușcă din *camera cartușului*.

**Revolverul „Smit-Wesson”, model 1916, calibrul 11 mm. (fig. 8)** a fost contractat de către Guvernul României din Spania, la sfârșitul

anului 1915, de la firma Dahetze<sup>37</sup>. Piese achiziționate la 9 iulie 1916<sup>38</sup> au ajuns în țară la sfârșitul aceluiași an și în cursul celui următor<sup>39</sup>. Spania a produs în timpul primului război mondial acest sistem după modelele 32 și 38 (militar și poliție)<sup>40</sup>. Modelul achiziționat de România este realizat după modelul 38 DA. 1909 – 1911, produs de firma amintită<sup>41</sup>.

Revolverul, de o construcție solidă, bazat pe principiul dublei acțiuni, face parte din categoria armelor a căror țeavă, prevăzută la partea superioară cu un umăr puternic reliefat pe toată lungimea lui, care bascula, pentru încărcare și descărcarea butoiașului (fixat de el) perpendicular față de axul țevii. Butoiașul avea o capacitate de șase cartușe. Corpul revolverului era o piesă complexă a cărei parte dinapoi, împreună cu plăselele forma mânerul, iar partea dinainte avea o placă de sprijin pentru fundul cartușului și un braț de îmbinare cu țeava. Articularea corpului revolverului cu țeava se realiza printr-un ax tubular.

**Revolverul Bayard, model 1915, calibrul 8 mm** a fost contractat și achiziționat ca și sistemul Smith-Wessen în anul 1915 de la aceeași firmă spaniolă<sup>42</sup>. Piesele au fost expediate României, în lunile iunie-decembrie 1916 și ianuarie-noiembrie 1917<sup>43</sup>. Spre deosebire de revolverul Smith-Wessen, acest tip de armă produs de spanioli după modelul firmei belgiene Bayard<sup>44</sup>. El era asemănător ca mod de funcționare și organizare după revolverul md. 1896. El se baza pe principiul dublei acțiuni. Avea un extractor central care evacua din butoiaș, pe măsura executării tragerii, cele șase tuburi cartuș cu care era el prevăzut.

În afara revolverelor amintite armata română achiziționează și adoptă și primele arme mici de mână

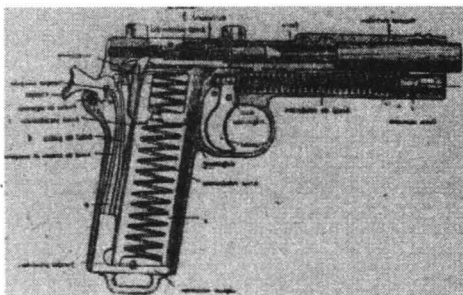


Fig. 9 Pistolet Steyr, model 1912, calibrul 9 mm

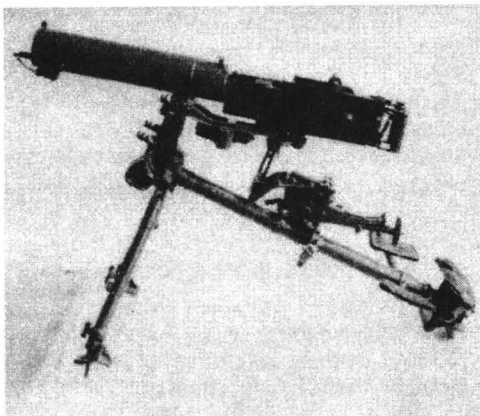
semiautomate și automate. Primul sistem semiautomat intrat în înzestrarea armatei române a fost **pistoletul Steyr, model 1912, calibrul 9 mm** (fig. 9). În urma unor experimentări făcute asupra celor mai reprezentative sisteme de pistoale de acest gen apărute pe plan mondial, guvernul român a achiziționat de la fabrica Steyr, austriacă, arma care este cunoscută în regulamentele și lucrările de specialitate sub denumirea de „pistol automat, Steyr, md. 1912”<sup>45</sup>. Arma utiliza puterea de recul a gazelor pentru a închide și deschide camera cartușului și deci pentru armarea mecanismului de tragere, asigurându-se astfel o încărcare automată. Țeava, din oțel, se compunea dintr-o porțiune ghintuită la partea dinainte, iar partea dinapoi neghintuită, culată, făcea oficiul de cameră a cartușului. La partea dinapoi a capacului, era montat închizătorul, prevăzut cu percutor, arcul său și gheara extractoare. Magazia cartușelor era dispusă în interiorul patului și înmagazina 9 cartușe de 9 mm<sup>46</sup>.

Arme de mare eficacitate atât în atac, dar mai ales în apărare, cu debit sporit și rapid de tragere, mitralierele și puștile mitraliere au fost introduse și generalizate în România în deceniul al doilea al secolului al XX-lea.

Încercări în vederea adoptării mitralierei au fost efectuate cu ocazia manevrelor armate române din toamna anului 1907<sup>47</sup>. În anul următor s-a adoptat mitraliera sistem „Maxim”,

29. Iaroslav Lugs, op. cit., p. 156.
30. *România în războiul mondial 1916-1919*, cap. I - VIII, vol I, anexa 7; Cornel Scafes, *Din istoricul dotării armatei române cu armele „Henry-Martini”*, S.M.M.I.M., 9, 1976, p. 101-107.
31. *România în războiul mondial 1916-1919*, cap. I - VIII, vol I, anexa 24.
32. *Ibidem*, Documente-anexe, vol I, p. 20 a, documentul 6.
33. *România în războiul mondial 1916-1919*, cap. I - VIII, vol I, p. 51
34. *România Militară*, 1894, nr. 45, p. 549.
35. Regulamentul provizoriu pentru armamentul și munițiile de infanterie, p. 431. La izbucnirea războiului armata română avea în dotare 11.189 de revolvere „St. Etienne”, cf. *România în războiul mondial 1916 - 1919*, Documente-anexe, vol I, p. 40.
36. *România în războiul mondial 1916-1919*, vol I, cap. I - VIII, Tabelul 3 de la p. 41. În acest tabel este amintit și un revolver md. 915, care în actualul stadiu al cercetării nu știm la ce tip de revolver se referă.
37. *Ibidem*, documente-anexe, vol I, p. 32.
38. *Idem*.
39. *România în războiul mondial 1916-1919*, vol I,

Fig. 10  
Mitrălieră  
Maxim  
română,  
model 1910,  
calibrul 6,5  
mm



Pieseile comandate în Germania<sup>50</sup>, la fabrica „Deutsch-waffen und Munitions Fabriken”, din Berlin, au primit denumirea oficială de *Mitrălieră Maxim română, model 1910, calibrul 6,5 mm.* (fig. 10) și au intrat în dotarea trupelor de infanterie și de cavalerie<sup>51</sup>. Sistemul „Maxim” a fost realizat de constructorul de arme american Hiram Maxim (1840-1918), căruia i-a fost patentată invenția (mitraliera automată ce-i poartă numele) în 16 iulie 1883<sup>52</sup>. Invenția a fost adoptată, cu unele mici modificări, de numeroase țări europene și asiatice. Mitrălieră română „Maxim”, md. 1910, calibrul 6,5 mm., funcționa pe baza utilizării forței de recul a armei, care îi asigura încărcarea și tragerea automată. Răcirea țevii se realiza cu ajutorul unui lichid introdus într-un manșon, rezervor.

Arma se compunea din: partea fixă, partea mobilă și afetul-trepied.

Partea fixă a mitralierei era alcătuită din manșon care servea ca locaș al țevii și al lichidului care asigura răcirea ei (vara se introducea în manșon apă rece, iar iarna 2/3 apă și 1/3 glicerină, într-o cantitate totală a compoziției de 3.900 gr.); *cutia mecanismului* prevăzută cu mecanism de închidere, dispozitiv de alimentare,

cap. I-VIII, anexa 11

40. Geoffriers Boothroyd, *The Handguns*, Londra, 1970, p. 252.

41. I. Hogg, I. Weeks, *Pistols of the world*, Londra, 1978, p. 219. Este singurul model, care fiind o comandă specială pentru România poartă pe ambele plăsele, în medalion, anul 1916.

42. *România în războiul mondial 1916-1919*.

Documente - anexe, vol. I, p. 32.

43. *Ibidem*, p. 50 - 51, 56 - 57; cap. I - VIII, anexa 11.

44. Geoffri Boothroyd, *Op.cit.* p. 252.

45. *Instrucțiuni relative la descrierea, funcționarea, montarea și demontarea, mărirea și tragerea pistolului automat, md. 1912*, București, 1915.

În literatura de specialitate recentă pentru o mai bună precizare a categoriei de armă mică (scurtă), de mână, se folosesc următoarele noțiuni: pistolul, termen general folosit pentru toate categoriile de arme

md. 1908, calibrul 6,5 mm.<sup>48</sup> pentru noi experimentări, care au continuat și în anul 1909. Comisia militară română urma să stabilească, prin selecție, până la sfârșitul anului 1909, una dintre următoarele mitraliere: *Maxim* (germană), *Schwarzlöse* (austro-ungară), *Colt* (americană) și *Hotchkiss* (franceză)<sup>49</sup>.

În anul 1910, după ce se hotărâse adoptarea mitralierei sistem *Maxim*, s-a organizat prima companie de mitraliere, având în componență șase piese. Această companie a participat la manevrele militare din cursul aceluiași an.

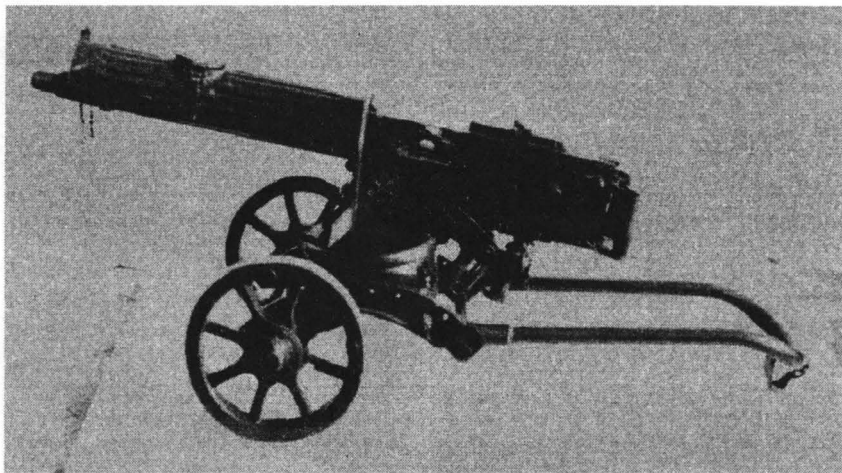


Fig. 11 Mitrălieră  
Maxim rusă, model  
1910, calibrul 7,62  
mm

ochire și de dare a focului (de cutie se fixau mânerul armei); *alimentatorul*, piesă care asigura alimentarea mitralierei cu bande de cartuș; introduse de la dreapta spre stânga; *dispozitiv de ochire*, compus din înălțător cu foaie și alunecător (foaia era marcată cu linii corespunzătoare distanțelor între 300 și 2.000 m., iar de la 400 m. În sus erau indicate și liniile care marceau distanțele din 50 în 50 de m.) și *arcul recuperator* care asigură deplasarea înapoi și înainte a părților reculante pentru tragerea și încărcarea automată.

Partea mobilă era formată din *țevă* din oțel, brunată la exterior; benzile conducătoare, care asigurau împreună cu arcul recuperator deplasarea țevii și a închizătorului în mișcările lor; *biela* se făcea oficiul de legătură a capetelor dinapoi ale celor două benzi și *închizătorul* care introducea cartușele în țevă, făcea obturația camerei cartuș, asigura percutarea, scotea și arunca tuburile-cartuș trase.

*Afetul-trepied* este compus din afetul propriu-zis, format din *corpul* și *picioarele de sprijin* ale afetului, prevăzute cu *sape* de fixare la capete și *leagănul* cu aparatele de manevrare în direcție și în înălțime<sup>53</sup>.

**Mitraliera „Maxim”, model 1910, calibrul 7,62 mm.** (fig. 11), bazată pe același principiu de funcționare cu cel al mitralierei române, md. 1910, a intrat în dotarea trupelor noastre imediat după intrarea României în primul război mondial<sup>54</sup>.

Achiziționată din Rusia, între anii 1916 și 1917<sup>55</sup>, mitraliera „Maxim” rusă, se compunea ca și mitraliera română dintr-o parte fixă și una mobilă, avea în structura sa constructivă aceleași piese. Se deosebea de modelul românesc printr-un alt tip de înălțător, alimentator și afet. Mitraliera „Maxim” rusă era prevăzută cu afet, format dintr-un cadru de bază, tubular în formă de literă „U”, terminat la partea dinapoi cu o sapă de fixare a afetului în teren și două șine care alunecau sania de fixare a mitralierei propriu-zise. Pentru transportarea armei pe poziții, afetul era dotat cu două roți, iar pentru apărarea trăgătorului, cu un scut<sup>56</sup>.

**Mitraliera „Hotchkiss”, model 1814, calibrul 8 mm** (fig. 12) de producție franceză, a intrat în dotarea trupelor noastre în cursul anului 1916<sup>57</sup>. Spre deosebire de sistemul

mici de mână; pistolul, termen folosit numai pentru armele mici de mână cu încărcare automată și tragere „foc cu foc”; revolverul, termen folosit numai pentru armele mici de mână prevăzute cu butoiș mobil, care face oficiul și de cameră a cartușului.

O categorie aparte este pistolul-mitralieră, termen folosit spre a defini numai arma cu încărcare și tragere automată care, pentru o mai bună utilizare a ei, este prevăzută cu pat (fix, rabatabil sau montabil) și uneori cu mâner de pistol, tragerea efectuându-se spre deosebire de toate celelalte categorii de pistoale cu ajutorul ambelor mâini.

46. *Instrucțiuni relative la descrierea, funcționarea, montarea și demontarea, mărimea și tragerea pistolului automat, md. 1912, p. 4-20; Regulament*

Fig. 12 Mitralieră Hotchkiss, model 1914, calibrul 8 mm (stânga)  
Fig. 13 Mitralieră Châtellerault, model 1907, calibrul 8 mm (dreapta)

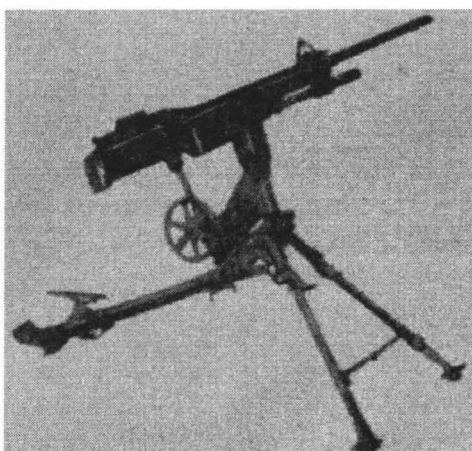
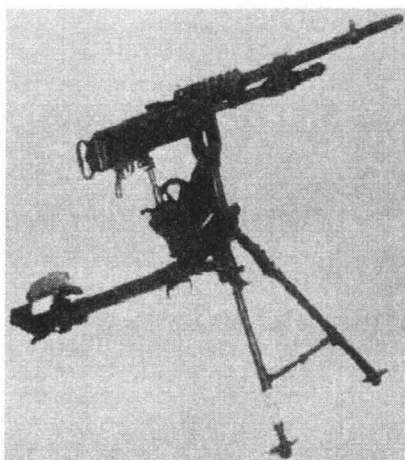
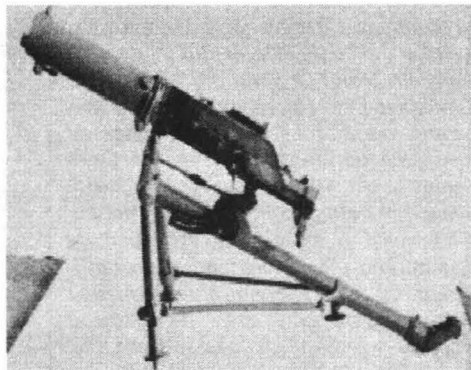




Fig. 14  
Mitrălieră  
Schwarzlose,  
model  
1907/12,  
calibrul  
8 mm



provizoriu pentru  
armamentul și  
munițiile de  
infanterie, p. 396-  
410.

La 1 ianuarie 1914  
armata română avea  
în dotare 50.000 de  
pistolete „Steyr”.

Cf. *România în  
războiul mondial  
1916-1918*, vol I,  
Documente-anexe,  
p. 4047. Lt.

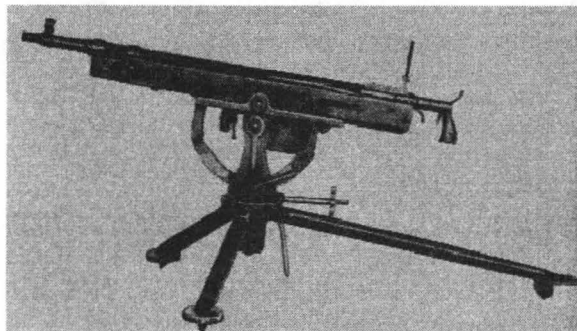
I. Partenie, *op.cit.*, p.  
203.

48. Cpt. Mircescu,  
*Mitrăliera română  
sistem „Maxim”*,  
md. 1908, calibrul  
6,5 mm, *România  
Militară*, nr. 5,  
1909, p. 514-535,  
nr. 6, 1909, p. 630-  
643.

49. Cpt. G. Dabija,  
*op.cit.*, nr. 149, p.  
43-44.

50. Cpt. Alexiu,  
*Mitrăliera infan-  
teriei*, *Revista Infan-  
teriei*, nr. 168, p. 70.

Fig. 15 Mitrălieră  
Colt - Browning,  
model 1895/1914,  
calibrul 7,62 mm



Arma se monta pe un afet prevăzut cu un suport rotativ de manevră a mitralierei propriu-zise. Pe trepid era fixate aparatele de ochire în înălțime și în direcție<sup>59</sup>.

Mitrăliera „Hotchkiss” folosea benzi metalice fixe cu 30 de cartușe.

Începând cu anul 1816 din Franța s-au mai achiziționat pentru armata română și mitralierele „Chattellerault”, model 1907, calibrul 8 mm (fig. 13), care au sosit în țară în cursul anilor 1916-1917<sup>60</sup>. Sistemul *Chattellerault*, era bazat pe același principiu cu mitraliera *Hotchkiss*, deosebindu-se față de ea prin alt tip de aparat motor și alt radiator. Radiatorul înconjură țeava pe o porțiune mai mare, iar cutia îl acoperea era prevăzută la partea inferioară cu locașuri pentru aportul motor și alimentator. Pe cutia radiatorului se afla montat țelul, apărât și sprijinit pe doi umeri. Părțile componente ale mitralierei *Chattellerault* erau aceleași ca ale mitralierei *Hotchkiss*.

Identică cu sistemul *Chattellerault* era mitraliera „St. Etiënne”, model 1907, calibrul 8 mm., care a intrat în același timp în dotarea trupelor române<sup>61</sup>.

Tot în 1916 s-a mai adoptat și achiziționat pentru completarea necesarului de armament portativ greu mitraliera austro-ungară *Schwarzlose*, model 1907/12, calibrul 8 mm<sup>62</sup> (fig. 14). Concepută de constructorul de arme german Andreas Wilhelm Schwarzlose (1867-1936), arma a fost adoptată de armata austro-ungară în anul 1907 și modificată în cursul anului 1912<sup>63</sup>.

Utilizând forța de recul a închizătorului și puterea arcului readucător 9 în vederea asigurării încărcării și tragerii automate,



mitraliera *Schwarzlose* făcea parte din categoria armamentului portativ greu cu închizător mobil și teacă fixă, a cărei răcire se efectua, ca și la sistemul *Maxim* cu ajutorul unui lichid.

Mitraliera cuprindea trei părți: fixă, mobilă și de legătură.

Partea fixă era formată din: *țevă cu manșonul ei*, în care se punea lichidul pentru răcire (în cantitate de 3-5 l); *cutia mecanismului*, cu rolul de acoperire și conducere a închizătorului, a arcului readucător și a mecanismului de dare a focului (pe capacul cutiei era montat *înălțătorul* cu *foaie* și *rozetă* gradată de la 200 la 2.400 m) și *blocul mâner*.

Partea mobilă se compunea din: *mechanismul de închidere (închizătorul)*, *leagănul cu manivela de armare* și *piciorul închizătorului*.

Legătura cuprindea *arcul alimentator* și *alimentatorul*.

Mitraliera *Schwarzlose* era montată pe un *afet-trepied* prevăzut cu dispozitiv de ochire în direcție<sup>64</sup> iar cartușele de 8 mm. Erau așezate pe benzi.

**Mitraliera „Colt-Browning”, model 1895/1914, calibrul 7,62 mm**, (fig. 15) bazată pe principiul împrumutului de gaze și răcirea țevii, cu ajutorul unui radiator<sup>65</sup>, a intrat în dotarea trupelor noastre în anul 1917<sup>66</sup>. Arma era compusă din *țevă fixă cu radiator* care se prelungea de la

*culată, spre înapoi, făcând oficiul de cutie a închizătorului și al mecanismului de dare a focului*, pe ea montându-se *cătarea, înălțătorul cu foaie crestată și cursor*, precum și *mânerul de utilizare a armei de tipul unui pat de revolver; cutia mecanismelor* care acoperea partea inferioară a mitralierei, protejând și asigurând funcționarea *aparaturii motor și a alimentatorului; trepiedul* era prevăzut cu o *sapă* de fixare a armei în teren și mecanismul de manevrare în direcție și înălțime.

Documentele referitoare la dotarea armatei noastre în timpul primului război mondial menționează existența în înzestrarea și a mitralierelor *Wickers*, fără a le preciza modelul<sup>67</sup>.

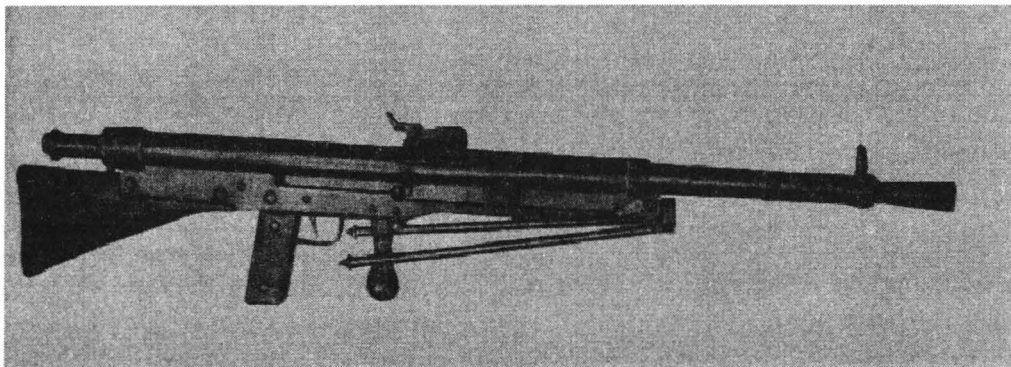
Din categoria puștilor mitralieră, apărute pe plan mondial în primul deceniu al secolului nostru, armata română a introdus, treptat, începând cu anul 1917, sistemul *C.S.R.G. (Gladiator)*, *Hotchkiss* și *Lewis*<sup>68</sup>.

**Pușca mitralieră C.S.R.G. („Gladiator”), model 1915, calibrul 8 mm** (fig. 16) sosită în țara noastră în anul 1917, funcționa pe baza reculului lung al țevii și se compunea dintr-o parte fixă și una mobilă.

Partea fixă era formată din: *manșon* făurit din două tunuri de oțel (tub-țevă și tub-închizător) unite printr-un inel, care asigură mișcarea

51. Cpt. H.Iarca, *Mitraliera infanteriei, md. 1910, sistem „Maxim”, Revista Artileriei nr. 9, 1911, p. 554; Monitorul Oastei nr. 19, (partea oficială), 1911, Decizia ministerială nr. 141 din 30.03.1911. La începutul anului 1914, armata română avea în dotare 425 de mitraliere Maxim din care 413 pentru infanterie și 12 pentru cavalerie. 52. Iaroslav Lugs, *Op.cit.*, p. 306-307, 582. 53. *Regulamentul propriu-zis pentru armamentul și munițiile de infanterie*, p. 169-185, Cpt. H.Iarca, *Op.cit.*, p. 544-576. Trebuie menționat că mitraliera Maxim, md. 1910, cal. 6,5 mm – de infanterie se deosebea de cea de cavalerie. 54. *România în războiul mondial 1916-1918*, cap. I-VIII, vol I, anexa 11. Documente-anexe. Tabel nr. 2, p. 41-43, 50, 57; Iaroslav Lugs, *op.cit.*, p. 311. 55. *Ibidem*; vol I, documente-anexe, p. 46, 50, 56-57. Până la 28.11.1917 au fost distribuite trupelor 320 de piese.*

Fig. 16 Pușcă mitralieră C.S.R.G. (Gladiator), model 1915, calibrul 8 mm



56. *Regulamentul provizoriu pentru munițiile de infanterie*, p. 212-245.

57. *România în războiul mondial 1916-1918*, cap. I-VIII, vol. I, p. 65, anexa 7;

58. *Regulamentul provizoriu pentru munițiile de infanterie*, p. 303-304.

59. *Ibidem*, p. 303-312.

60. *România în războiul mondial 1916-1918*, cap. I-VIII, vol. I, anexele 7 și 11; Documente-anexe, vol. I, p. 50, 56-57.

61. Instrucțiunile românești de funcționare și de folosire nu fac deosebire între mitraliera „Chattellerault” și „St. Etienne”, fiind același model 1907, denumindu-le doar ca atare, cf. *Regulament provizoriu pentru munițiile de infanterie*, p. 247-264, unde este descris numai mitraliera „St. Etienne”.

62. Mitralierele „Schwarzlose” au sosit în țară în luna mai și la începutul lui august 1916, în număr de 88 bucati,

Fig. 17 Pușcă mitralieră Hotchkiss, model 1915, calibrul 8 mm

țevii în timpul tragerii și pe care erau montate înălțătorul și cătarea; montura; mecanismul de dare a focului și garnituri (crăcanul și inelele port-curea).

Partea mobilă se compunea din: *țevă cu radiator; cutia închizătorului și arcul readucător; închizătorul cu arcul său readucător și mecanismul de alimentare cu cartușe.*

Alimentarea se făcea cu ajutorul unui încărcător de 20 de cartușe, md. 1886 D<sup>69</sup>. Lungimea totală a puștii-mitralieră era de 117 cm<sup>70</sup>.

**Pușca mitralieră „Hotchkiss”, model 1915, calibrul 8 mm**, (fig. 17) a intrat în dotare cu pușca mitralieră C.S.R.G.<sup>71</sup>. De proveniență franceză, arma era denumită în regulamentele și instrucțiunile de folosire „mitraliera portativă”<sup>72</sup>.

Ea funcționa pe baza împrumutului de gaze care îi asigura o încărcare și tragere automată. Mecanismul de dare a focului putea fi reglat, ca și la pușca mitralieră C.S.R.G., printr-un dispozitiv special, pentru tragere continuă sau lovitură cu lovitură.

Arma era compusă dintr-o parte fixă, una mobilă și accesorii.

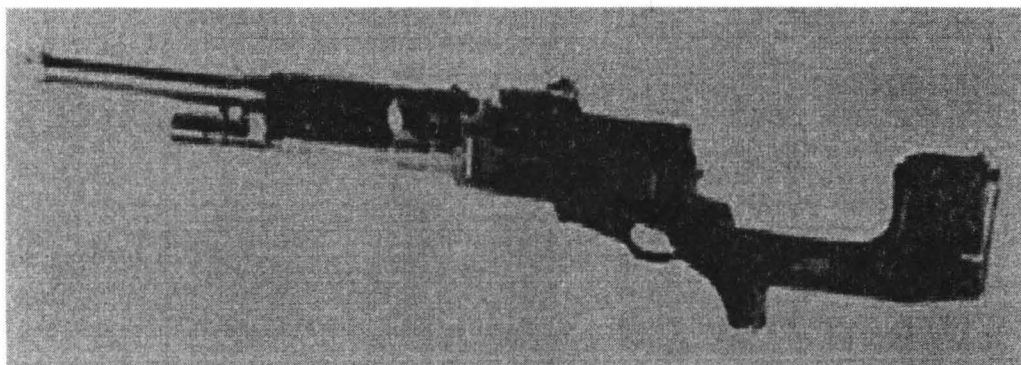
Partea fixă era formată din *țevă prevăzută cu manșon-radiator pentru răcire, cătare cu apărătoarea ei și cutia mecanismului de închidere*. Cutia avea un capac pentru brațele zăvorului de întoarcere, aruncător cu capac propriu

pentru tuburile arse, înălțătorul (cu arc, foaie și alunecător) pârghia de fixare a cutiei mecanismelor, puntea de alunecare a blocului închizător. Tot de partea fixă ținea ulucul și manșonul de împreunare a țevii, cutia mecanismului de dare a focului, montată care face corp comun, prototipul țevii și al patului (crăcanul).

Părțile mobile, care asigurau tragerea automată a armei erau: *pistonul; cilindrul de închidere; blocul închizătorului; extractorul, percutorul și mecanismele de dare a focului și de încărcare*. Accesoriiile cuprindeau piese de rezervă, instrumente și unelte de întreținere, de montare și demontare a armei. La pușca mitralieră „Hotchkiss” se foloseau benzi metalice fixe cu 30 de cartușe de 8 mm<sup>73</sup>.

**Pușca mitralieră „Lewis”, model 1915, calibrul 7,62 mm** a sosit în țară în cursul anilor 1916 și 1917<sup>74</sup>. Inventată în anul 1912 de colonelul american I.N.Lewis, mitraliera a fost modificată în anul 1915<sup>75</sup>. România a achiziționat pentru trupele operative 61 de bucati de acest tip<sup>76</sup>.

Arma era de construcție aparte față de celelalte puști mitralieră utilizate de armata noastră. Ea se compunea dintr-o *țevă acoperită în întregime de radiator, aparat de un manșon cilindric, cutia mecanismelor în care se găsea mecanismul motor și de dare a focului, mâner și pat,*



prevăzut la partea dinainte cu o gardă a trăgaciului și un încărcător-tambur, montat la partea superioară a cutiei mecanismelor, pe care se găsea și încălzitorul. Cătearea avea doi umeri de protecție și era fixată pe manșonul radiatorului<sup>77</sup>.

În afara armamentului portativ amintit, armata română a avut în dotarea trupelor operative, grenade ofensive și defensive, fuzante și percutante.

**Grenada ofensivă – fuzantă O.F., md. 1915** (fig. 18) din tablă de 3/10 mm, de formă ovală, avea în compoziție 150 gr de ședită. La partea superioară se găsea un dop purtător de aprindere<sup>78</sup>.

**Grenada defensivă fuzată F.I., md. 1915** (fig. 19) din fontă segmentată la exterior, tot de formă ovală, era încărcată cu 60 gr de ședită. Sistemul de aprindere era fixat la un dop de metal înșurubat la corp. Jumătatea totală a grenadei era de 600 gr<sup>79</sup>.

La cele două modele de grenade sus-menționate se putea monta și un focos automat, md. 1916, care asigura un sistem mai rapid și eficient de dare a focului<sup>80</sup>.

**Grenada defensivă percutantă, C.P. (Citron-Fong), (fig. 20)** era compusă dintr-un corp de fontă oval, segmentat și prins de corpul grenadei printr-un cui. Focosul era format din: percutor cu acul său, placă acoperitoare, dop de lemn conducător al percutorului, placă de metal care purta o amorsă, o rondelă, un fitil, o amorsă fulminantă și un capșon din tablă<sup>81</sup>.

În afara acestor grenade au mai fost în dotare **grenadele defensive de concepție românească, „Savopol”, md. 1916**<sup>82</sup>.

Ca mijloace de apărare individuală, în primul război mondial, armata română a folosit începând cu anul 1917 casca franceză de tip Adrian, model 1914.

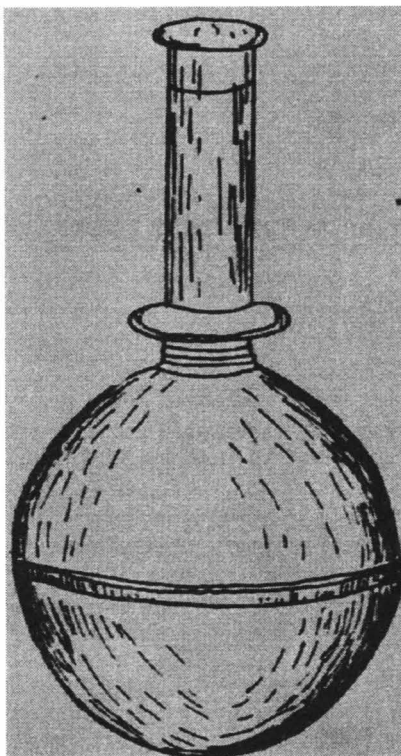


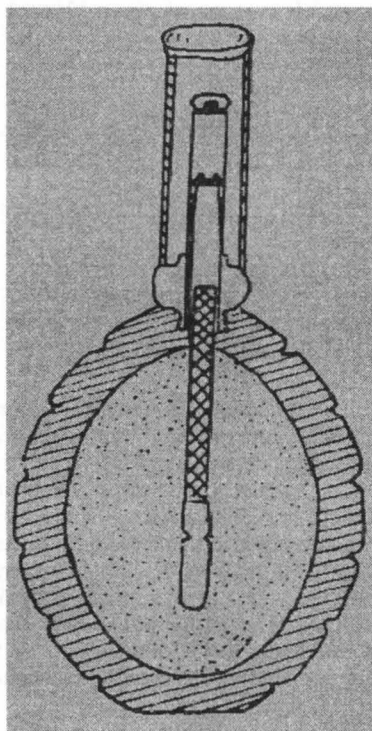
Fig. 19 Grenadă defensivă fuzantă F.I., model 1915

Deși primele transporturi cu acest tip de cască au venit în țară începând din septembrie-octombrie 1916, în număr de 60.000 bucăți<sup>83</sup>, ajungându-se în decembrie la 114.000 de căști<sup>84</sup>, ele s-au distribuit trupeii abia în 1917. În luna noiembrie a aceluiași an s-au mai primit 199.166 de piese, totalizând astfel la acea dată, pe toată armata, 313.296<sup>85</sup> căști. Casca era compusă dintr-o calotă bombată și alungită, cu boruri scurte aplicate. Pe calotă era montată o creastă joasă<sup>86</sup>. Realizate după modelul francez, pentru identificare, primește doar emblema românească. Piesa a primit denumirea de **casca, model 1917** și era vopsită în culoarea gri-bleu.

La capătul trecerii în revistă a armamentului portativ de toate categoriile folosit de armata română în primul război mondial, multitudinea și diversitatea sistemelor și modelelor, nu

- cf. *România în războiul mondial 1916-1918*, vol. I, cap. I-VIII, anexa 7, anexa 11; vol. I. Documente-anexă, p. 46; Iaroslav Lugs, *Op.cit.*, p. 311.
63. Iaroslav Lugs, *op.cit.*, p. 321, 590.
64. *Regulament provizoriu pentru armamentul și munițiile de infanterie*, p. 327-354.
65. F.W.A.Hobart, *Das Maschinen gewehr*, Stuttgart, 1974, p. 62-64.
- Documentele o numesc „Colt”, nu „Colt-Browning”.
66. *România în războiul mondial 1916-1918*, cap. I VIII, vol. I, anexa 11; Documente-anexa, vol. I, p. 56-57.
67. *România în războiul mondial 1916-1918*, cap. I-VIII, vol. I, anexa 10; vol. I, Documente-anexa, anexa 11, p. 56-57.
- Mitraliere „Wickers” au intrat în dotare în cursul anului 1917 când au fost achiziționate 200 de bucăți.
68. *România în războiul mondial 1916-1918*, vol. I-VIII, anexele 7 și 11; vol. I, Documente-anexa, p. 50, 56-57.
69. *Instrucțiuni provizorii asupra descrierii puștii-mitralieră model 1915 (C.S.R.G.) și mitraliera portativă Hotchkiss*, Iași, 1917, p. 7-16; P.Lorain, *Op.cit.*, caietul 5, pl. 11, 11 bis.
70. P.Lorain, *op.cit.*, caietul 5, pl. 11.
71. *România în războiul mondial 1916-1918*, cap. I-VIII, vol. I, anexele 7 și 11.
72. *Instrucțiuni provizorii asupra descrierii puștii-mitralieră model 1915 (C.S.R.G.) și mitralierei portativă Hotchkiss*, p. 67-110; *Revista Artileriei*, nr.4, 1912, p. 247.
73. *Descrierea armei militare Hotchkiss*, Iași, 1917, p. 3-14.

Fig. 18 Grenadă  
ofensivă fuzantă  
O.F., model 1915



a îngreunat manevrarea lor de către unități în diferite situații de luptă, așa cum ar putea părea la prima vedere, ci dimpotrivă, ele au fost anume astfel alese în ideea obținerii unor mijloace de luptă cu cele mai bune calități tehnico-tactice pentru acea vreme.

## ABSTRACT

The concern of supplying the Romanian army with armament at the standard level of the epoch appeared as obvious even from the end of the 19<sup>th</sup> century. Since then the ground and naval forces as well as the air forces after 1913 were supplied with repeating guns. The fire weapons from the endowment of Romanian army were the following: the Mannlicher rifle, 1892 model, 6.5 mm caliber; the Mannlicher carbine, 1893 model, 6.5 caliber; the Mannlicher rifle, 1888/1890 model, 8 mm caliber; the Mannlicher rifle, 1895 model, 8 mm caliber; the rifle (known as Lebel), 1886/1893 model, 8 mm caliber; the Berthier rifle, 1907/1915 model, 8 mm caliber; the Vetterly rifle, 11 mm caliber; the Henry-Martini rifles and carbines, 1879 model 11.43 mm caliber; the St. Etienne revolver, 1896 model, 8 mm caliber; the Smith-Wesson revolver, 1916 model, 11 mm caliber; the Bayard revolver, 1915 model, 8 mm caliber; the Steyr automatic pistol, 1912 model, 9 mm caliber; the Romanian Maxim machine gun, 1910 model, 6.5 mm caliber; the Russian Maxim machine gun, 1910 model, 7.62 caliber; the Hotchkiss machine gun, 1914 model, 8 mm caliber; the Chatterault machine gun, 1907 model, 8 mm caliber; the Schwarzlose machine gun, 1907/12 model, 8 mm caliber; the Colt-Browning machine gun, 1895/1914 model, 7.62 mm caliber; the C. S. R. G. (Gladiator) light machine gun, 1915 model, 8 mm caliber; the Hotchkiss light machine gun, 1915 model, 8 mm caliber; the Lewis light machine gun, 1915 model, 7.62 mm caliber; the offensive grenade, 1915 model; the offensive grenade F. I., 1915 model, the offensive grenade C. F. (Citron-Foug); the Romanian offensive grenade "Savopol".

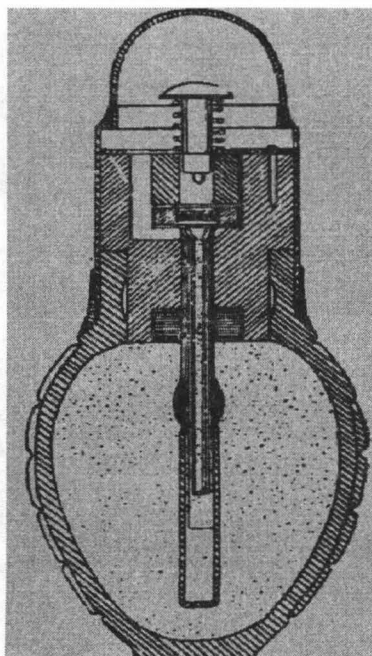


Fig. 20 Grenadă  
defensivă percutantă  
C.F. (Citron- Foug)

74. *România în războiul mondial 1916-1918*, ap. I-VIII, vol. I, anexa 11; vol. I, Documente-anexe, p. 56-57.
75. Iaroslav Lugs, *Op.cit.*, p. 314.
76. *România în războiul mondial 1916-1918*, Documente-anexe, vol. I, p. 56.
77. F.W.A.Hobari, *op.cit.*, p. 100, fig. 48; Iaroslav lugs, *op.cit.*, p. 314.
78. *Regulament provizoriu pentru armamentul și munițiile de infanterie*, p. 436-437.
79. *Ibidem*, p. 437-438.
80. *Ibidem*, p. 438.
81. *Ibidem*, p. 443-445.
82. *România în războiul mondial 1916-1918*, cap. I-VIII, vol. I, p. 52, 78.
- Încă din martie, 1916, s-au distribuit câte 6.160 grenade de acest tip fiecărui regiment, odată cu instrucțiunile de întrebuințare. Până în anul 1916 s-au fabricat în țară 100.000 grenade „Savopol”. După intrarea României în război au fost aduse din Franța un milion de grenade care n-au fost folosite însă decât în anul 1917.
83. *România în războiul mondial 1916-1918*, vol. III, partea a II-a, cap. XXV-XXX, anexa 9.
84. *Ibidem*, vol. I, cap. I VIII, p. 49.
85. *Ibidem*, anexa 11. În vol. I, cap. I VIII, p. 50, sunt indicate 313.000 până în decembrie 1917.
86. Cristian M. Vlădescu, *Uniformele armatei române de la începutul secolului al XIX-lea până la victoria din mai 1945*, București, 1977, p. 121.

## CONSERVAREA ȘI RESTAURAREA UNOR FIRME DIN SECOLELE XVIII-XIX

### Virginia URUCU

Firmele constituie o grupă aparte de obiecte muzeale, cu valoare istorică, care aduc o contribuție importantă patrimoniului cultural și științific. Firmele se integrează pe deplin, din punct de vedere stilistic în ambianța orașelor medievale și, în același timp, au rolul de a transmite informația prin intermediul unui obiect - reclamă.

Pentru atelierul de restaurare metale al Laboratorului Zonal Craiova, acest lot format din șapte firme datate în secolele XVIII-XIX, a constituit o nouă provocare și, în același timp, o mare satisfacție. Pieseile provin din colecția Muzeului Săsesc al Țării Bârsei și aparțin Muzeului județean de Istorie Brașov.

O atentă evaluare confirmă faptul că firmele sunt piese unicate, lucrate manual de meșteri anonimi, care mai păstrau limbajul tradițional meșteșugăresc, meșteșug practicat cu dragoste de-a lungul timpului în atelierele brașovene. Fiecare piesă „Firme” a fost realizată cu multă fantezie, în condițiile unui proces autentic de sinteză locală. Așa se explică prezența coroanei cu rădăcini pe trei dintre piese, coroană ce simbolizează stema orașului Brașov.

Din punctul de vedere al tehnicii de execuție, precizăm că au fost realizate din materiale comune, tablă de fier, tablă de cupru sau alamă, folosind mijloace artizanale, cum ar fi: presarea, traforarea, ciocănirea, nituirea și cositorirea.

### PREZENTAREA PIESELOR

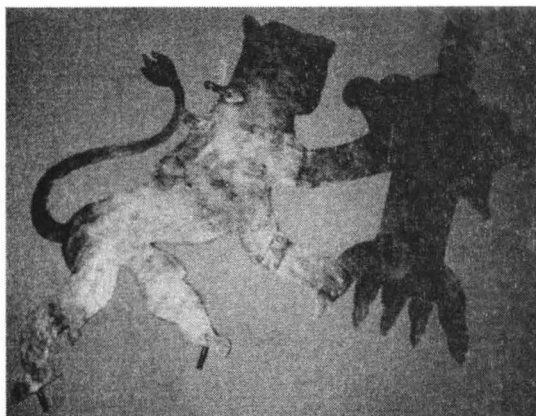
#### I.FIRMĂ HAN „LA STRUGURELE NEGRU“

sec. XVIII, dim. D= 55 cm

Piesă executată din tablă de fier zincată, reprezentând un strugure înconjurat de o coroană cu frunze de viță. Coroana este formată dintr-un inel de sârmă, realizat din tuburi de tablă răsucite și îmbinate. Pe acest inel sunt fixate frunzele de viță, de mărimi diferite, cu legături de sârmă. Strugurele poziționat central este construit din semisfere cu  $D = 1-1,5$  cm din tablă de fier zincată, ciocănite și cositorite.







## II. FIRMĂ HAN

sec. XIX, dim. L=93,5 cm;  
Î= 48,5 cm

Piesa este executată din tablă de fier și reprezintă un leu rampant ce susține stema orașului Brașov, „coroana cu rădăcini”. Ansamblul care este consolidat pe spate cu plat-bandă nituită, prezintă inel de atârnare, iar labelle posterioare ale leului sunt terminate cu șuruburi de fixare.

## III. FIRMĂ HAN „STEMA BRAȘOVULUI – 1824”

1824, dim. L= 51,5 cm; Î= 46 cm

Firma este alcătuită din coroana cu rădăcini și câte două cununi de lauri pe laterale. Sub rădăcini este



reprezentat anul 1824, susținut pe exterior de laturile unui triunghi. Piesa este realizată din tablă de cupru traforată, ciocănită și nituită.

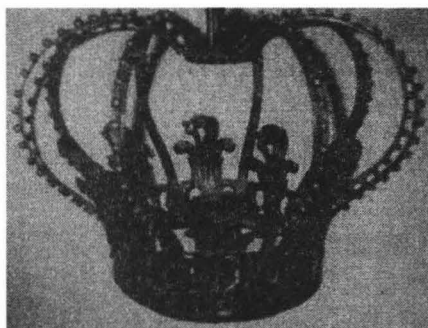
## IV. FIRMĂ „STEA”

sec. XIX, dim. Î= 57 cm;  
D= 51 cm

Piesă sub formă de stea cu 8 colțuri (raze), este realizată din tablă de aramă galvanizată. Steaua este formată din opt elemente romboidale cu bile la un capăt, iar celălalt capăt fixat pe un disc central. Inelul de atârnare este fixat pe unul din colțuri (rază).

## V. FIRMĂ HAN „COROANA”

sec. XIX, dim. D= 56 cm;  
Î= 38,5 cm



Coroană în sine are la bază un inel din fier forjat cu înălțimea de 7 cm, ce susține restul elementelor. Pe exterior inelul are fixată o bandă din tablă de fier ce prezintă opt ornamente, decupate sub formă de virgulă.

Din inelul de bază pornesc opt bucle, brațe din fier forjat ornamentate, cu butoni, câte 20 de butoni pe fiecare buclă.

Ele sunt adunate la partea superioară și fixate pe un disc cu câte opt butoni. Între cele opt bucle mari ale coroanei sunt fixate la intervale regulate câte un ornament, cu decor vegetal stilizat, realizat din tablă de fier ciocănită, care se fixează pe inelul de bază prin nituire.



## VI. FIRMĂ „PĂLĂRIER“

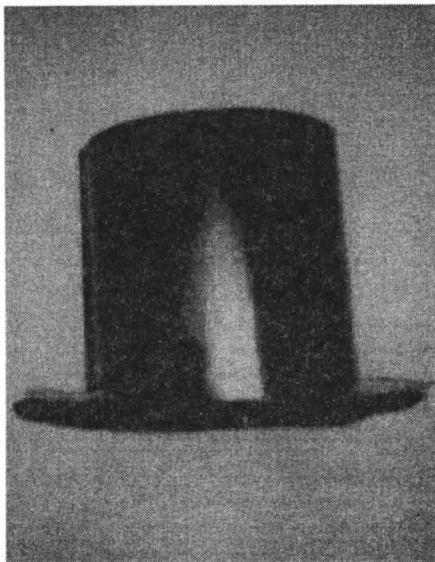
sec. XIX, dim.  $\hat{I}$  = 20 cm;  
D = 30 cm

Formă clasică a unui joben, în mărime naturală, din tablă de fier, cu inel de atârnare fixat la partea superioară.

## VII. FIRMĂ „FELINAR“

sec. XVIII, dim. D = 22 cm;  
 $\hat{I}$  = 38 cm; l = 8 cm

Felinar cu lumânare realizat din tablă de fier cu coș de aerisire supraînălțat, frumos traforat și cu inel de atârnare. Pe laterale prezintă un cadru ajurat circular pentru fixarea geamului și ușă pe balama exterioră. Lăcașul pentru lumânare este poziționat la baza felinarului pe interior.



## STAREA DE CONSERVARE INIȚIALĂ A PIESELOR

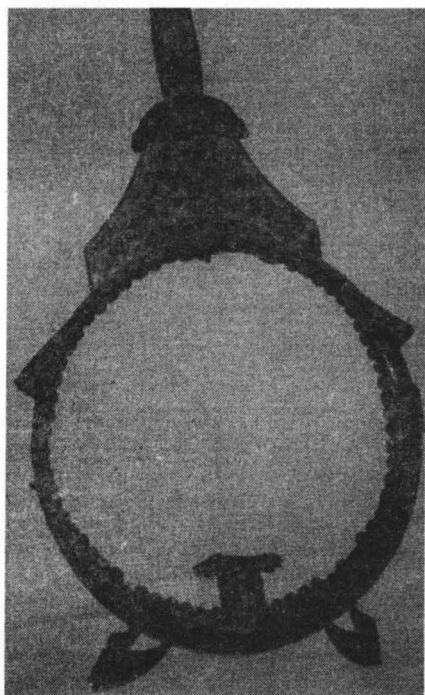
Firmele au fost executate manual, din tablă de fier, bronz sau alamă, folosind pentru îmbinări nituirea sau cositorirea. Analiza vizuală a evidențiat pe suprafețele metalice, straturi succesive de vopsea de ulei, bronz auriu și un strat gros de depuneri de praf și murdărie. În unele locuri vopseaua s-a măcinat, dezvelind astfel metalul de bază care era atacat de coroziune.

Conform investigațiilor fizico-chimice, suprafețele metalice ale pieselor au fost acoperite cu compuși de forma:

- oxizi feroferici hidratați - pentru piesele din fier

- oxizi și cloruri acide de cupru, oxizi cuprici și cuproși, cloruri bazice și carbonați bazici - pentru piesele din cupru și alamă.

Din punct de vedere mecanic, toate piesele au prezentat deformări puternice, fisuri, rupturi și chiar pierderi din material. Astfel, firma „Coroana“ a avut trei ornamente lipsă, fisuri la baza coroanei și lipsă inelul de atârnare. Firma „La strugurele negru“



a avut șapte frunze desprinse, rupte legăturile de sârmă, rupturi și pierderi de material de la baza coroanei de susținere a frunzelor, iar firma „Stea” a prezentat lipsă un element romboidal-colt.

### TRATAMENTUL DE CONSERVARE- RESTAURARE

Fiecare piesă „Firmă” a constituit un caz de salvat, în parte pentru că materialul din care sunt lucrate, fierul, în majoritatea cazurilor prezintă o reactivitate chimică mare în prezența aerului și a umidității, deci un mare risc de coroziune în masă. Intervenția de conservare-restaurare și-a propus curățirea suprafețelor metalice, stabilizarea, protecția, apoi restaurarea propriu-zisă (completări, întregiri, lipiri etc.).

Fluxul tehnologic a cuprins următoarele etape:

Degresarea straturilor de ceară, praf și murdărie aderentă cu solvenți organici.

Îndepărtarea straturilor succesive de vopsea de ulei învechit, cu ajutorul unui solvent organic decapant.

Curățirea mecanică cu bisturiu și MTS, acolo unde a fost cazul, fără a solicita suprafețele metalice deja fragilizate datorită tehnicii de prelucrare-ciocănire.

Tratament chimic de decapare cu soluție NaOH 10% , băi scurte de 10-15 min.

Tratamente chimice pentru producii de coroziune ai fierului cu soluție Complexon III, concentrație 3,72%, Ph= 5 (trei imersii a 12 ore) și tratamente chimice cu soluție acid citric 10% (două imersii a 8 ore) pentru „Firmele” realizate din tablă de fier.

Tratamente chimice pentru producii de coroziune ai cuprului: soluție Complexon III, concentrație 3,72%, Ph = 10 (patru imersii a 8 ore).

Neutralizarea pieselor prin spălări repetate cu apă distilată.

Uscare cu alcool etilic pe hârtie de filtru la temperatură ambientă.

Protecție prin inhibarea substanțelor metalice cu azotit de sodiu 3% + alcool etilic.

Restaurarea, completarea și lipirea cu rășina Araldit rapid.

Conservarea, după caz, pentru a respecta aspectul inițial și cerințele impuse de natura materialului, din care sunt realizate firmele, astfel:

- peliculizare cu Nitral + Nitro-solvent

- taninare - prin rețeta Emmerling

- peliculizare cu Paraloid B-72 dizolvat în acetonă

- peliculizare cu vopsea de ulei.

Probleme deosebite de completări și lipiri au ridicat două piese: Firma „Coroană” și „La strugurele negru” astfel:

- Firma „Coroană” a prezentat lipsă trei „ornamente vegetale”, care s-au realizat prin metoda amprentării în negativ. Ornamentele lipsă au fost turnate din Duracril, apoi șlefuite și aduse la grosimea ornamentelor inițiale, finisate și integrate cromatic. Prinderea de inelul de bază s-a realizat prin nituire. Fisurile și rupturile de la baza „Coroanei” s-au consolidat cu rășina Araldit și fibră de sticlă. La final, s-a făcut retușul cromatic.

- Firma „La strugurele negru”, în timpul decapării straturilor de vopsea de ulei, au apărut straturi succesive de vopsea de ulei verde pentru frunze, maron și albastru la strugure, apoi un strat uniform de vopsea de ulei neagră, deci inițial firma a fost pictată cât mai aproape de culorile naturale.

Fixarea frunzelor desprinse (șapte bucăți) s-a realizat folosind tehnica inițială „legătura cu sârmă” și consolidare cu rășina Araldit. Rupturile și fisurile din coroana de susținere au fost consolidate cu rășină Araldit și fibră de sticlă. După finisarea excesului de rășină, piesa a fost conservată prin peliculizare cu vopsea de ulei de culoare verde închis la cererea beneficiarului.

# TEHNICI DE STABILIZARE CHIMICĂ PRIN DECLORURARE A FIERULUI ARHEOLOGIC. TEACĂ DE SABIE CELTICĂ - RESTAURARE ȘI CONSERVARE

Ana VOINIC

Problema conservării și restaurării pe termen lung a pieselor din fier arheologic este o problemă dificilă, deoarece fierul este un metal cu reactivitate chimică mare în prezența aerului, umidității și a celorlalți factori de mediu nocivi (săruri, cloruri), astfel că procesele de coroziune se desfășoară cu viteză mare. De fapt, primele tensiuni, linii de slabă rezistență în structura metalică a fierului apar încă de la prelucrarea sa prin batere și căliri repetate (ex. cazul fisurilor la obiectele lungi - săbii, teci de săbii, vârfuri de lance etc).

În funcție de mediul de zacere (sol, apă marină) și de condițiile fluctuante ale acestui mediu, coroziunea pieselor din fier poate avea un caracter inactiv chimic (condiții constante de mediu - situații mai rare), sau poate avea un caracter activ chimic, cel mai frecvent, datorat formării și dezvoltării compușilor clorurați instabili chimic de forma clorurilor feroase anhidre  $FeCl_2$  sau clorurilor feroase hidratate  $FeCl_2 \cdot 2H_2O$ .

Mecanismul ipotetic al acțiunii corozive a clorului este: clorul ionic ( $Cl^-$ ) reacționează cu ionii de fier ( $Fe^{2+}$ ) se formează  $FeCl_2$  (clorura cuproasă) instabilă. Aceasta se oxidează în prezența oxigenului ( $O_2$ ) și a apei ( $H_2O$ ) cu formarea oxidilor ferici ( $Fe_2O_3$ ) și a acidului clorhidric ( $HCl$ ) care la rândul său atacă din nou metalul sănătos cu formarea clorurii

feroase ( $FeCl_2$ ) și a hidrogenului ( $H_2$ ), în acest fel coroziunea ciclică poate continua până la mineralizarea completă a piesei.

Specific fierului, compușii de coroziune au o densitate mai mică, deci un volum mai mare, astfel că straturile de coroziune au un aspect masiv, grosier, se exfoliază și se fisurează ușor.

În realitate, compușii de coroziune se formează arbitrar, rezultă un amestec heterogen de compuși deci cel mai frecvent piesele din fier au o coroziune generalizată.

Intervențiile de restaurare conservare a fierului arheologic se fac după o analiză atentă a miezului metalic.

Piese din fier arheologic fără miez metalic, complet mineralizate, situația limită pentru piese - pentru această categorie de piese, nu se intervine cu nici un tratament chimic ci numai cu o curățire mecanică ușoară, o conservare a straturilor în profunzime și o consolidare atentă, ele fiind foarte fragile.

Piese din fier arheologic cu miez metalic - pentru această categorie de piese intervențiile de restaurare conservare se fac în funcție de natura coroziunii: inactive sau active.

Piese din fier arheologic cu miez metalic și coroziune inactivă: se face o curățire mecanică ușoară pentru îndepărtarea straturilor groase de compuși, inestetice și apoi o inhibare chimică a suprafeței.

Piese din fier arheologic cu miez metalic și o coroziune activă (compuși clorurați): intervențiile de restaurare

conservare au ca scop stoparea coroziunii active, mai exact eliminarea compușilor clorurați cu sau fără eliminarea celorlalți compuși de coroziune și se face prin metode mai drastice.

Alegerea uneia din metodele chimice de declorurare se face după caz, astfel :

- extracția clorurilor prin solubilizare
- transformarea clorurilor prin oxidare
- izolarea in situ a clorurilor cu inhibitor
- imunizarea sau pasivarea metalului în timpul tratamentului
- conservarea sau transformarea compușilor de coroziune

În alegerea metodei de stabilizare chimică (declorurare) a fierului arheologic se țin cont și de alte câteva criterii, precum:

- eficacitatea și durata tratamentului
- flexibilitatea metodei, adaptarea la stări diferite de conservare, metale, materiale diferite
- posibilitatea unui tratament de masă
- prețul de cost al materialelor

Pentru categoria pieselor arheologice din fier cu miez metalic solid și coroziune activă, sunt eficiente metodele reducerii electrochimice, termice și în plasmă.

Declorurarea prin reducere electrochimică - metoda se bazează pe realizarea unei reacții de reducere electrochimică a clorurii feroase cu hidrogen prin formarea unei tensiuni (diferența de potențial electrochimic). Se realizează un montaj între anod (metal mai activ, de sacrificiu, zincul) și un catod constituit chiar din obiectul de fier supus declorurării. Între cele două metale apare o tensiune electrochimică, la anod (zinc) apare o degajare de hidrogen (reducător) care va reduce oxizii metalici inclusiv

clorurile din obiectul de fier.

Declorurarea prin reducere termică - metoda se bazează pe reducerea clorurii feroase (inclusiv compușii de oxidare) din fierul arheologic cu un agent reducător - hidrogenul, la temperaturi de  $1000^{\circ}\text{C}$ ; metoda este eficientă, randamentul de declorurare este mare, dar necesită echipamente speciale (cuptor de dimensiuni mari, gaz de lucru hidrogen  $\text{H}_2$ ).

Declorurarea prin reducere cu plasmă - plasma - un gaz ionizat obținut printr-o descărcare electrică într-o incintă vidată. Gazul ionizat care poate fi hidrogen, azot, oxigen, metan, argon, se introduce în incinta vidată la o presiune constantă de 0,6 - 1 hPa ( $1\text{hPa} = 10^{-3}$  barr). Ionizarea gazului poate fi obținută în interiorul sau exteriorul cuvei vidate cu un generator de înaltă frecvență și doi electrozi. Tratamentele cu plasmă au loc la temperaturi de aprox.  $400^{\circ}\text{C}$ , timp de 20-40 ore, iar piesele pot fi parțial declorurate, reduse, curățate și pasivate. Această metodă este eficientă, dar prezintă inconvenientul că este foarte scumpă.

Pentru piesele din fier arheologic cu foarte puțin miez metalic, dar cu coroziune activă (cloruri) se recomandă metodele chimice de declorurare mai blânde, lente, una din ele fiind extracția în soluție.

Extracția clorurilor prin solubilizare depinde de proprietățile fizico-chimice ale straturilor de coroziune (structură cristalină, porozitate, textură, suprafață specifică), este determinată de procesele de difuziune ale reactanților dar și al clorurilor deci, parametrii de declorurare diferă, duratele de lucru sunt lungi, iar rezultatele pot fi inegale.

## DECLORURAREA PRIN EXTRACȚIE CU SULFIT ALCALIN

Metoda constă în imersia obiectelor de fier într-o soluție de sulfat de sodiu  $Na_2SO_3$ , 0,5 M (concentrație), în mediu alcalin de hidroxid de sodiu  $NaOH$ , 0,5 M (concentrație), la temperatura de .

- sulfatul de sodiu  $Na_2SO_3$

extrage clorurile ( $Cl^-$ ) cu formarea sării  $NaCl$  (clorura de sodiu) solubilă.

- sulfatul de sodiu  $Na_2SO_3$  consumă oxigenul ( $O_2$ ) din soluție cu formarea  $Na_2SO_4$  (sulfat de sodiu), limitând astfel oxidarea fierului deci a coroziunii.

- hidroxidul de sodiu  $NaOH$  creează un mediu bazic ( $OH^-$ ) cu pH = 13, favorabil pasivării fierului (Fe) cu formarea unei pelicule stabile de oxid feric ( $Fe_2O_3$ ).

Pentru a mări cinetica (viteza) reacțiilor chimice în baie, soluția este încălzită la 50°C și agitată.

Controlul procesului de extracție (durata și finalul tratamentului) se face prin determinarea calitativă a clorurilor cu soluție azotată de argint  $AgNO_3$  2%. La piesele arheologice din fier necunoscându-se concentrația inițială a clorurilor din piese, dozarea se face indirect printr-o diagramă concentrație-timp:

- în stadiile inițiale de extracție când conținutul în cloruri este mare dar și viteza de extracție este mare, soluțiile de lucru se schimbă la 48 de ore, în continuare soluțiile se schimbă

săptămânal sau lunar până la eliminarea completă a clorurilor.

- saturarea în cloruri a unei soluții este marcată de apariția unui palier pe curba concentrație-timp (concentrație constantă).

- sfârșitul tratamentului de declorurare este indicat de lipsa opalescenței ultimei probe de testare a clorurilor.

Alte variante ale metodei sunt:

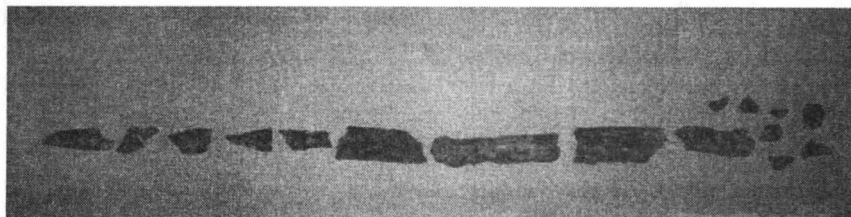
- extracția clorurilor în soluție de hidroxid de sodiu ( $NaOH$ ), carbonat de sodiu ( $Na_2CO_3$ ) 5% (pH = 11,5) sau soluție de sesquicarbonat de sodiu ( $NaHCO_3 + Na_2CO_3$ ) 5% (pH = 9,5).

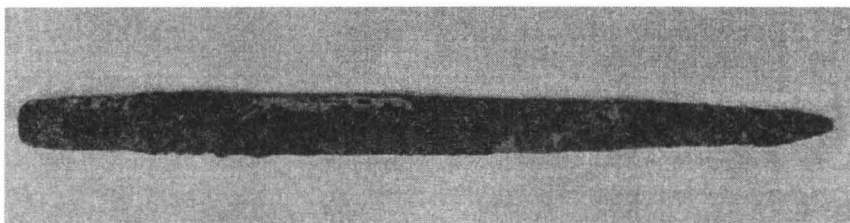
Aceste metode sunt eficiente atât pentru declorurare cât și pentru pasivarea fierului (pH > 9 optim), dar prezintă dezavantajul că se realizează o extracție parțială și tratamentul este de durată.

- extracția clorurilor în soluție de hidroxid de litiu ( $LiOH$ ) în alcool etilic ( $C_2H_5OH$ ), sau în soluție azotată de sodiu  $NaNO_2$  se realizează o declorurare parțială și foarte lentă.

## CONSERVAREA ȘI RESTAURAREA UNEI TECI DE SABIE CELTICĂ

Teaca fragmentară, din fier, de factură celtică, a fost descoperită în campania de săpături arheologice de la Bâzdâna 1998, comuna Calopăr, jud. Dolj, punctul „La Cetate” și aparține Muzeului „Olteniei” Craiova. Teaca a fost găsită împreună cu mai multe fragmente ceramice, de factură getică, pe platoul locuit de geți, pe locul unei fortificații și este datată cel mai probabil sec. III î. Ch.





Se poate presupune că teaca a aparținut unui războinic celt, la moartea căruia, armele s-au depus alături de corpul incinerat.

Teaca celtică a fost executată din fier prelucrat prin batere și căliri repetate.

Piesa cu o lungime de aprox. 60 cm., este constituită din 9 fragmente mari și câteva mai mici, foarte fragile și poroase, cu compuși exfoliați, cu urme de fisurare și pierderi de material și două urme ale unei lipituri anterioare, conform schiței inițiale și a documentației fotografice dată de arheolog.

- coroziunea este generalizată sub forma oxizilor feroferici hidratați (rugina)  $2Fe_3O_4 \cdot H_2O$  de culoare cenușie roșietică, iar compușii activi de coroziune (clorură feroasă  $FeCl_2$ ) sunt depuși sub forma unor pustule prăfoase de culoare gri-galben.

- analiza chimică și radiografică a indicat că piesa mai are foarte puțin miez metalic, un grad avansat de mineralizare sub forma unor oxihidroxizi hidratați de fier stabili chimic dar și compuși instabili  $FeCl_2$  și  $FeCl_2 \cdot H_2O$ .

#### TRATAMENTUL DE RESTAURARE - CONSERVARE APLICAT

Degresarea preliminară cu alcool etilic.

Tratament chimic de declorurare prin imersii repetate în băi de sulfat de sodiu ( $Na_2SO_3$ ) 0,5M în mediu alcalin de hidroxid de sodiu ( $NaOH$ ) de concentrație 0,5 M.

- fragmentele numerotate au fost imersate în soluții de lucru succesive; la schimbarea fiecărei soluții, fragmentele au fost spălate, neutralizate și reimersate, respectându-se cu grijă ordinea și număratoarea.

- primele două soluții de sulfat alcalin s-au schimbat după aprox. 8 ore, următoarele două soluții după cca. 16 ore reacție.

- s-a observat că în urma acestor imersii, soluțiile se colorau rapid spre roșu și de pe fragmente se desprindea ușor rugina sub formă de praf.

- în urma acestor observații am considerat că mediul de reacție cu sulfat de sodiu alcalin este prea puternic pentru structura metalică foarte fragilă, aproape mineralizată a piesei, astfel încât am continuat tratamentul de extracție al clorurilor în soluții de sesquicarbonat de sodiu 2%, mediu de reacție mult mai blând.

Tratament chimic de declorurare cu soluție de sesquicarbonat de sodiu:

- fragmentele piesei au fost imersate în soluții de sesquicarbonat de sodiu 2%, menținute zilnic cca. 8 ore, după care au fost spălate, neutralizate, uscate în alcool și menținute astfel până a doua zi.

- primele două soluții de sesquicarbonat de sodiu au fost schimbate după 24 de ore de reacție; următoarele după 32, respectiv 40 ore de reacție.

- durata totală a tratamentului a fost de cca. 450 ore.

- spre finalul tratamentului, s-a determinat prezența clorului prin testul cu soluție azotată de argint  $AgNO_3$  2%.

- sfârșitul tratamentului de declorurare a fost indicat prin lipsa opalescenței ultimei probe de soluție.



Neutralizarea piesei prin spălări repetate cu apă distilată până la pH neutru.

Uscarea în baie de alcool etilic la temperatura ambiantă.

Tratament cu soluție benzotriazol (BTA) 2% în alcool etilic pentru reacția de inhibare chimică a eventualelor zone de reacție din structura metalului.

Conservarea fragmentelor cu soluție alcoolică de tanin.

Lipirea fragmentelor și completarea golurilor conform schiței inițiale cu rășină epoxi Araldite pe un suport de pânză din fibră de sticlă.

Polizarea excesului de rășină și șlefuirea suprafeței.

Conservarea finală a piesei cu tanin.

## BIBLIOGRAFIE

Regis Bertholer, Caroline Relin, *Conservarea în arheologie - Metode și practici ale conservării restaurării vestigiilor arheologice*, Editura Massar, Paris-Milano-Barcelona-Mexico, 1990.

William Mourey, *Conservarea antichităților metalice*

I. Stambolov, *Coroziunea și conservarea antichităților și obiectelor de artă metalice*

## MUZEUL AUSTRALIAN DIN SYDNEY

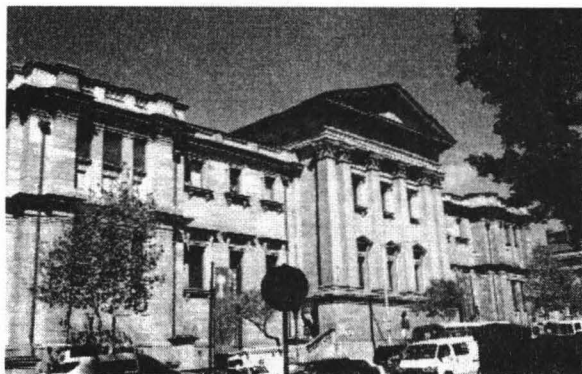
Iorgu PETRESCU

**M**uzeul Australian din Sydney, cel mai important muzeu de istorie naturală al Australiei și poate cel mai mare al Oceaniei, a împlinit 175 de ani de existență în 2002.

Este cel mai vechi muzeu din acest continent. A fost înființat la 30 martie 1827 de către lordul Bathurst, Secretarul de stat pentru colonii al Imperiului Britanic, la aproape 40 de ani de la înființarea primei colonii britanice pe solul australian. Primul custode al muzeului a fost un tâmplar și naturalist amator, William Holmes, din 1929 până în 1931 când moare, împușcat din greșeală.

Muzeul a fost administrat direct de guvernul colonial până în 1836 când a fost stabilit un Comitet de Superintendență al Muzeului Australian și al Grădinii Botanice care a funcționat până în 1853. Din 1853 a fost numit un consiliu de administrație al cărui prim director a fost William Sharp Macleay, membrul unei notabile familii din Sydney. Cunoscut mai întâi ca Muzeul Colonial sau Sydney Museum, și-a căpătat titulatura actuală în 1836.

Muzeul  
Australian din  
Sydney, intrarea  
principală  
(College Street)



Primul sediu al muzeului a fost într-o cameră a Biroului Secretarului Coloniilor și după peregrinări prin spații temporare, improprii, a ajuns în cele din urmă în 1849 în locația actuală, la întretăierea dintre College și William Street, unde a fost deschis pentru public în 1857. După Holmes, muzeul a fost condus din 1835 de George Bennett, apropiat al renumitului savant britanic Sir Richard Owen, căruia i-a trimis exemplare din Australia timp de 50 de ani (de numele acestuia este legată o importantă realizare, primul catalog al colecțiilor publicat în 1837), apoi din 1841 de Reverendul W.B. Clarke (preot și geolog, „părintele geologiei australiene“); acestuia i-a continuat din 1843 William Sheridan Wall care până în 1858 a contribuit la deschiderea, chiar dacă nu în formă definitivă, a muzeului în actualul său loc (este și autorul primei lucrări publicate de muzeu dedicate descrierii unui schelet de balenă). O figură de marcă a muzeului, cu o influență hotărâtoare în destinul acesteia, a fost cea a germanului Johann Ludwig Gerard Krefft (1830-1881). Acesta a sosit în Australia în 1852 atras ca atâtea alții de mirajul goanei după aur din statul Victoria. A participat în calitate de colector la o expediție pe râurile Murray și Darling între 1857-58, pentru a fi numit apoi curator (echivalentul directorului) la Muzeul Australian. A contribuit la sporirea considerabilă a colecțiilor și și-a câștigat reputația internațională de om de știință corespondând cu Charles Darwin, Sir Richard Owen și Albert Gunther de la British Museum. Krefft este descoperitorul în 1870 a peștelui

dipnoi australian (specii înrudite ale acestui pește cu respirație dublă au fost găsite și în America de Sud și Africa, fiind importante dovezi ale derivei continentelor). S-a mai ocupat și de geologie, paleontologie, herpetologie. A scris peste 150 de lucrări. În timpul său a mai fost adăugată o aripă muzeului. În urma unor neînțelegeri cu consiliul de administrație este demis în 1874. Lui Krefft i-a urmat Edward Pierson Ramsay (1842-1916) care a fost curator în perioada 1874-1894. Ornitolog pasionat, Ramsay a sporit considerabil colecțiile de păsări ale muzeului și a adăugat acestuia un al treilea etaj. În 1882 un incendiu puternic al Grădinii Botanice duce la distrugerea colecției etnografice (în 1884 avea loc incendiul de la Universitatea din București unde au pierit cea mai mare parte din colecțiile actualului Muzeu Național de Istorie Naturală „Grigore Antipa”). Sub conducerea sa a fost inaugurată în 1890 revista științifică a muzeului, *Records of Australian Museum* care apare și astăzi.

Tipul de muzeu de secol al XIX-lea, cu vitrine pline cu animale și obiecte, cu diorame (începând cu anii 1920), s-a menținut până prin 1950 cât timp au fost directori Robert Etheridge (1895-1919) și Charles Anderson (1921-1940).

Abia din 1954 când a devenit director John Evans (1954-1966) au fost construite noi clădiri, galerii, a fost creată o secție educațională cu 10 membrii. Tot muzeul a căpătat o altă înfățișare în concordanță cu noile cerințe ale muzeului, cu noile achiziții în muzeologie. Din 1968 datează și o secție de cercetări de mediu. Aceasta ca și înființarea a două stațiuni de cercetări marine, pe One Tree Island (1968) și pe Lizard Island, situate în largul coastelor statului Queensland, în Marea Barieră de Corali (1973), se datorează în cea mai mare parte directorului de la acea dată, Frank Talbot, biolog marin, fost director



adjunct la Muzeul Africii de Sud din Capetown. Personalul muzeului a crescut până la 150 de persoane în 1976 după ce începuse cu un singur specialist care era curator și director.

Din 1976 până în 1988 a fost director Desmond Griffin care a adus mari schimbări în muzeu, clădirea a fost extinsă până în 1988, a debutat un program dinamic de expoziții temporare, sectorul dedicat aborigenilor s-a modificat odată cu schimbările în politica guvernanților

Muzeul Australian din Sydney, intrarea personalului (William Street)

Totem dăruit de indigenii din Columbia Britanică (Canada)



față de aceștia; secțiile științifice au fost reorganizate în 1983, cercetarea științifică fiind atribuită cercetătorilor, titlul de "curator" nu a mai fost utilizat, organizarea colecțiilor fiind în sarcina unui manager.

Sub conducerea actualului director, Profesor Michael Archer (1988-), s-au produs importante modernizări ale abordării cercetării, s-au deschis noi galerii. De numele acestui cercetător este legat extrem de ambițiosul și în același timp controversatul proiect al clonării primului animal dispărut, al lupului marsupial cunoscut și sub numele de „tigrul tasmanian“, pornind de la un embrion conservat în alcool aflat în colecția muzeului.

Clădirea Muzeului Australian se prezintă ca un conglomerat de vechi și nou, cu o intrare din anii 1860 cu fațadă neoclasică de templu grec pe College Street, locul pe unde intră vizitatorii și o alta, infinit mai sobră și mai funcțională, intrarea personalului, pe William Street. În spatele muzeului se găsesc alte anexe, depozite, hangarul pentru o șalupă. Arhitectura muzeului către care privește faimosul James Cook din bronz de pe soclul său din Hyde Park, descoperitorul continentului, cel care a debarcat în 1788 în Botany Bay, la sud de Sydney, reflectă foarte bine stilul arhitectonic al orașului, cel mai mare al Australiei (deși nu este capitala țării), construcții din perioada colonială cu maximum de înflorire în timpul lungii și înfloritoare domnii a reginei Victoria, cu clădiri masive (ridicate în mare parte ca urmare a descoperirii bogatelor resurse de aur din acest stat, New South Wales), făcute să înfrunte secolele și ultramodernele zgărie-nori de înălțimi amețitoare, sedii de companii și bănci, Sydney fiind poate cea mai mare metropolă a zonei.

Vom face un scurt tur al muzeului deasupra căruia flutură drapelul național al Australiei alături de cel al aborigenilor, ca semn al unei

reconcilierii, măcar formale, cu trecutul, acest muzeu fiind un muzeu național, iar din 1969 aborigenii primind pentru prima oară dreptul de vot, fiind recunoscuți egali cu emigranții sosiți din toate colțurile lumii.

Muzeul Australian este doar unul dintre multele muzee ale orașului. Expunerea este concepută astfel încât vizitatorul să cunoască în primul rând fauna și etnografia Australiei, adresându-se, firească, în primul rând copiilor. Această prezentare este gândită să completeze, să se armonizeze, cu ceea ce se poate vedea și în alte instituții înrudite, aflate nu departe unele de altele: celebrul Acvariu pentru fauna marină și dulcicolă, Grădiniile zoologice Taronga pentru animale terestre specifice acestui continent ca și altor zone ale globului și Sydney Museum, pentru colecții de etnografie.

Intrarea principală a vizitatorilor este prin College Street, vizitatorii putând opta și pentru cea din William Street care este special adaptată și pentru accesul persoanelor în cărucior.

Pătrunși în muzeu prin College Street suntem fascinați de primul moment de scheletul unui cașalot suspendat deasupra casei de bilete, în centrul holului, dar și de replica unui *Tyrannosaurus rex* în stânga, cel care pare să invite insistent vizitatorii de toate vârstele să ia masa într-un mic restaurant. În dreapta, poți vizita un magazin extrem de divers în oferte, specific muzeului, pentru toate preferințele și toate posibilitățile financiare.

Trecând pe sub cașalot ajungem într-o sală centrală vegheată de un uriaș totem sculptat în lemn, dăruit în 1989 de către indienii din Columbia Britanică, Canada. Din sala aceasta se poate ajunge în dreapta într-o sală de conferințe, apoi într-o sală dedicată indigenilor; în spatele punctului principal de informare a vizitatorilor este o principala sală de expoziție

temporară unde am putut admira cât am stat în Sydney (martie-aprilie 2003) o fastuoasă expoziție adusă din China dedicată ceremonialului de înmormântare a doi împărați chinezi ale căror morminte sunt vegheate de armate de teracotă; în stânga, se intră în sala de anatomie.

Sala intitulată *Indigenii australieni* încearcă, prin mijloace ultra-moderne, multimedia, dar și cu ajutorul obiectelor originale tradiționale, a artefactelor aborigenilor, să restituie vizitatorilor o parte a Australiei mult timp ignorată, aproape dispărută, să repare în același timp o greșală comisă de europeni față de semenii lor australieni. Este considerată cea mai veche civilizație existentă, primii băștinași australieni fiind cunoscuți de acum 60.000 ani. Între vitrinele cu obiectele etnografice, una dedicată obiectelor, „uneltelor“, cercetătorului etnograf. Cel mai îndepărtat colț al sălii este amenajat ca o reconstituire a unei peșteri cu urme de palme pe pereți, unde ești invitat să stai pe un buștean și să asculți, să meditezi la ce auzi, la poveștile și legendele (*dreaming stories*) băștinașilor spuse de ei înșiși.

Sala de anatomie comparată este organizată ca loc educativ, prin expuneri didactice legate de rolul diverselor organe, a scheletului în viața animalelor, dar subiectul acesta atât de puțin atrăgător pentru copii este „învelit“ ca să spun așa în ceva amuzant, prin prezența unor schelete de oameni și animale în poziții mai puțin didactice, un călăreț cu calul cabrat, un bărbat citind ziarul, cu câinele la picioare, alături o colivie cu o pasăre și în spatele fotoliului, o pisică fugărind un șoarece.

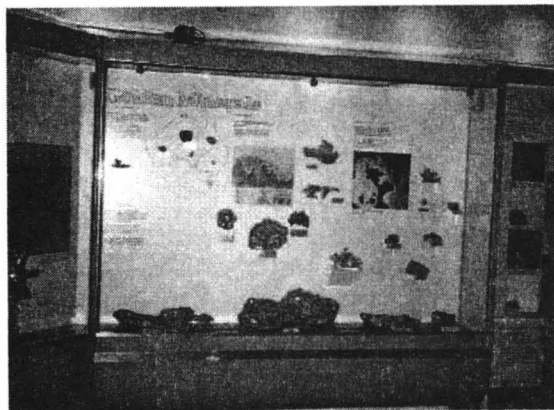
Dioramele din anii '30 au fost desființate cu excepția uneia singure, mascate de un perete în această sală, ea putând fi observată doar prin niște fante.

Poți urca la primul etaj fie cu ajutorul lifturilor, fie pe scara de lemn, reminiscentă din secolul al XIX-lea. În această aripă a muzeului veche din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, cu două etaje, cu luminator, galeriile sunt amplasate de jur împrejurul pereților, lăsând un gol central.

Primul etaj este dedicat geologiei, planetei mineralelor, cu eșantioane mai ales din extrem de bogatul subsol al Australiei. Deși organizată într-un spațiu destul de îngust, sunt prezentate expodate în rânduri de vitrine față în față, în modalitățile cele mai moderne. Pentru a spori interesul vizitatorului, mai ales copil, în cazul fenomenelor carstice este sugerată mai mult o peșteră pe strâmtul culoar, apoi o cameră dedicată pietrelor prețioase, Australia fiind cunoscută mai ales prin marile sale cantități de opal, dar și de diamante, iar în cele din urmă un colț dedicat aurului și căutătorilor de aur, cu documente de epocă, o reconstituire a unei galerii de mină, cu replicile ale

Locul în care  
sunt audiate  
legendele  
aborigenilor  
australieni





Vitrine cu  
eșantioane de  
aur (se disting  
mulajele unor  
pepite uriașe)

unor pepite uriașe cântărind în jur de 72 kg descoperite în 1858 și 1869 în sudul Australiei. Ca și în cazul celorlalte expuneri, există câte un infochioșc care oferă vizitatorilor în maniera cea mai directă și accesibilă informații suplimentare despre exponate.

Din această sală se trece apoi în fastuoasa sală a colecției de mineralogie „Albert Chapman” (1912-1996), poate cea mai renumită colecție a muzeului. Aceasta cuprinde peste 800 de eșantioane splendide provenind din toate colțurile lumii, inclusiv din România (exemplare de stibnită, stibnită cu barită și rodocrozit, toate de la Baia Sprie). (vezi Fig. ) Cele două săli, dedicate planetei mineralelor și aceasta sunt considerate a fi cele mai frumoase din toate muzeele Australiei.

La cel de-al doilea etaj, în aripa veche, deasupra *Planetei mineralelor*, sunt expuse păsări, insecte, păianjeni și alte nevertebrate din Australia în expoziția intitulată *Păsări și insecte*. Pe pereți sunt vitrine cu păsări naturalizate, dacă te oprești în dreptul lor poți auzi și cântecul unora din ele. De asemenea poți afla mai mult despre biologia și ecologia lor prin intermediul unui computer cu program interactiv. În fața acestor vitrine se află altele mai mici în care sunt prezentate insectele, alături de păianjeni, melci și

raci autohtoni din punct de vedere sistematic, dar și biologic, ecologic și al relațiilor lor cu omul. Prezentarea acestora este cât mai atrăgătoare pentru copii, uneori având aspectul unor mici biogrupuri care sugerează foarte bine animalele vii. Este unul din locurile intens frecventate de grupurile de copii însoțiți de profesori.

Tot la acest nivel mai există un spațiu intitulat *Search and discovery* unde copiii asistați uneori de părinții lor sau îndrumați pe personalul muzeului, pot afla mai multe despre exponatele văzute prin intermediul calculatoarelor, al microscopelor, cărților, determinatoarelor, jucându-se sau chiar putând pune mâna pe animale, manipula cutii cu balguri sau insectare, cochilii sau animale naturalizate. Într-o cameră alăturată, cercetători din muzeu prezintă scurte prelegeri tot la nivelul copiilor. Un spațiu destul de mare este afectat expunerii *Biodiversitate: viața susținând viața*, la fel, cu o modalitate de expunere mai apropiată copiilor pentru care există chiar săli unde pot învăța mai multe despre aceste concepte abstracte prin intermediul filmelor, acvariiilor, terariilor, etc.

O sală este dedicată vechii megafaune a Australiei, intitulată *Altceva decât dinozaurii*. Australia a avut în Pleistocen o așa numită megafaună. Câțiva reprezentanți sunt reconstituiți aici: un wombat uriaș, *Diprotodon*, șopârla uriașă, *Megalania*, un carnivor marsupial, *Thylacoleo carnifex* și un cangur uriaș, cel mai mare marsupial, *Procoptodon*, care ajungea la 2-3 m înălțime. Alături de aceștia sunt mulaje ale unor contemporani ai acestora din alte zone ale globului, rinoceri lănoși, mamuți, tigru *Smylodon*. În centrul sălii impresionează prin dimensiuni dar și prin dramatismul modului în care sunt postați, scheletele unui stegozaur atacat de un dinozaur carnivor. În jurul



acestora poți urca un plan înclinat, pe podea fiind marcate duratele perioadelor geologice; jocul de lumini completează fericit scenografia sălii.

O altă sală cu o expunere foarte modernă, foarte sugestivă pentru copii, este cea a evoluției omului. Lângă aceasta este amenajat un spațiu special pentru joaca celor mai mici vizitatori, intitulat *Insula copiilor* care oferă un moment de relaxare pentru copii și părinți.

Spațiul central al acestui nivel, extrem de generos, este consacrat unor expoziții temporare, la data când am vizitat muzeul erau două expoziții de fotografie cu subiecte animaliere de-a dreptul impresionante prin valoarea fotografiilor, dar și prin modalitățile de prezentare.

Arhitectura interioară a acestui muzeu care înglobează aripi construite în diferite perioade nu iese cu aproape nimic în evidență, este creat în interior un spațiu neutru, care să nu distragă prin ceva privirea vizitatorului.

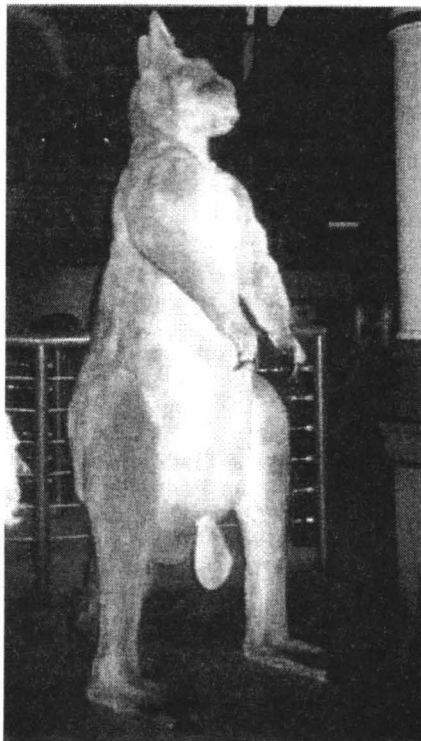
Expozițiile temporare sunt planificate în așa mod încât să fie cel puțin una dacă nu mai mult tot timpul, orice spațiu fiind valorificat, atenția publicului trebuia să fie în permanență captată de acest muzeu amplasat în centrul orașului, prin mijloacele cele mai diverse, dar cu precădere al unor banner-e numeroase și de mari dimensiuni, populația era în permanență ținută aproape de muzeu, locuitorii știau că mereu se întâmplă ceva la muzeu și erau conștienți că trebuie neapărat să-i treacă pragul.

Alături de muzeu se găsește și o foarte puternică și activă societate care susține instituția, pentru care aceasta organizează activități speciale.

În privința colecțiilor, câteva repere cantitative: antropologie (posedă piese provenind și de la James Cook), mineralogie – 67.000 piese, inclusiv o importantă colecție de meteoriți, paleontologie: peste 100.000, nevertebrate marine (spon-gieri, corali, viermi anelizi, crustacee,

echinoderme, cu pondere mai mare pentru polichete și crustacee peracaride): peste 60.000 loturi din Australia și Indo-Pacific cu peste 1,5 milioane de exemplare înregistrate, la care se adaugă peste 10.000 de exemplare tip, moluște: una dintre cele mai mari din lume, 175.000 loturi cu peste 1 milion de exemplare, insecte: peste 4 milioane, păsări: 72.000 loturi și 2.300 tipuri, pești: peste 500.000 adulți și 400.000 larve, herpetologie: 155.000, păsări: 70.000 balguri, 20.000 ponte și 340 tipuri, mamifere: 37.000 piei, schelete, cranii și exemplare conservate în alcool, cu 400 exemplare tip și colecția de biologie evolutivă care conține eșantioane de țesuturi cu molecule de proteine și de AND conservate prin congelare sau în etanol, prelevate de la diferite grupe de animale din Australia și insulele Pacificului care reprezintă o resursă extrem de importantă pentru

*Procoptodon*,  
cangurul uriaș  
din Pliocen  
(reconstituire)



viitor privind informația genetică.

Muzeul se mândrește, de asemenea, printr-o bibliotecă extrem de valoroasă, cu rarități bibliofile în domeniu.

Specialiștii Muzeului Național de Istorie Naturală „Grigore Antipa” păstrează cu recunoștință amintirea gestului făcut de colegii lor de la

Muzeul Australian care au donat (prin intermediul regretaților Mihai Băcescu și Aurelian Popescu-Gorj) o importantă colecție de moluște Indo-Pacifică imediat după cutremurul devastator din 1977 care a afectat considerabil clădirea și patrimoniul instituției bucureștene.

#### **AUSTRALIAN MUSEUM FROM SYDNEY ABSTRACT**

Australian Museum from Sydney, Australia, was founded in 1827, being the oldest and the largest Australian museum of natural history.

It started as museum of curiosities from this British colony and evolved up to our days as complex scientific and educational institution deeply implicated in the study and preserving the Australian natural heritage.

The article is a brief presentation of history, halls (ethnography, anatomy, world of minerals, including the famous Albert Chapman's collection, insects and birds, biodiversity, more than dinosaurs, Search and discovery, etc.) and collections (11 million specimens).

## 224 DE ANI DIN MODA EUROPEANĂ

Adrian - Silvan IONESCU

În Germania există un vechi interes pentru istoria modei și a costumului civil. Încă din veacul al XIX-lea cercetătorii nemți s-au preocupat de evoluția vestimentației sau de câte un anumit articol de îmbrăcăminte sau de podoabă pe care l-au studiat cu atenție, începând cu epoca îndepărtată când a apărut și până în perioada contemporană autorului. În 1874, Hermann Weiss publica volumul *Die Costümkunde* ce beneficia de o bună recenzie în revista « *Illustrierte Zeitung* » din Leipzig, în care erau reproduse și câteva imagini elocvente pentru sursele de inspirație ale autorului. Expoziția Industrială din Dresda, organizată în același an, îi inspiră graficianului Herbert König o interesantă ilustrație cu diverse pieptănături istorice, de la cele egiptene la cele din epoca lui Ludovic XIV, Friedrich cel Mare și Napoleon I pentru a reprezenta pavilionul frizerilor. Imaginea a fost publicată de aceeași revistă ilustrată amintită mai sus. Și tot acolo, anul următor, același König prezintă, pe două pagini, o istorie în imagini a modei franțuzești din cele mai vechi timpuri până la zi. Desenele sale erau foarte corecte și expresive fapt ce demonstra că se documentase temeinic pentru executarea lor.

La începutul secolului XX se resimte un reviriment în studiile dedicate modelor istorice. În intervalul 1905-1908, Adolf Rosenberg dă la lumină, la Berlin, lucrarea în cinci volume, *Geschichte des Kostüms*. O foarte amplă și istorie a unui aparent modest accesoriu vestimentar – evantaiul – semnează, în 1904, Georg Buss. În volumul *Der Fächer*, el prezintă, susținut de o excelentă

documentație iconografică, evoluția acestui articol de la egipteni și de la popoarele naturii până în veacul al XIX-lea, evidențiind valoarea artistică a acestora, unele pictate cu peisaje, scene alegorice și de gen, ba chiar și cu portrete.

La scurt timp după încheierea ostilităților primului război mondial, când Germania trecea printr-o perioadă de criză, atât economică cât și socială și politică – și când era puțin probabil să existe multe personaje dornice să investească în colecționarea costumelor istorice – Hans Mützel publică, la Berlin, *Kostümkunde für Sammler*, carte elegant tipărită și bogat ilustrată, care se ocupă de costumul



vest-european din cele mai vechi timpuri până la 1900 precum și de portul tradițional din zonele estice ale continentului (Balcani, Turcia, Caucaz, Asia Mică) și din Extremul Orient. Tot în 1919, la München, în plină revoluție bolșevică, apărea un volum din substanțiala și interesanta lucrare a unuia dintre reputații cercetători ai istoriei costumului, Max von Boehm, *Die Mode. Menschen und Moden im neunzehnten Jahrhundert, 1879-1914*. Aceasta făcea parte dintr-o lucrare amplă care avea să-și continue apariția până în 1925. În 1926 apare foarte utila lucrare *Praktische Kostümkunde* de Emma von Sichart și Carl Köhler care, în cele două volume, pe lângă o bogată ilustrație alb-negru și color – oferită atât de reproducerea multor opere de artă din antichitate și până în secolul al XIX-lea și a unor fotografii cu modele, potrivit alese în funcție de fizionomie și expresie pentru a îmbrăca veșminte istorice –



mai aducea și importante deslășiri în privința croiului și a tăieturii prin tipare cu dimensiunile precizate pe ele, luate după piese existente în muzee și colecții. Reconstituiri de epocă și aceste folosite tipare au asigurat perenitatea lucrării care, în 1928, a fost tradusă în engleză și apoi reeditată, cu succes, în 1963. Ea a devenit o carte de căpătâi pentru orice scenograf dornic să reconstituie, în chip ireproșabil, o anumită perioadă istorică pentru vreun spectacol sau film cu subiect de epocă.

În 1933, an critic pentru Germania – când Partidul Național Socialist era în plină ascensiune deținând o poziție confortabilă în Reichstag iar Adolf Hitler ocupa funcția de cancelar – Dorothea Ziegel și-a publicat, la Berlin, volumul *Der Mann der die Frauen anzog. Der Lebensroman des Modekönigs*. O asemenea carte cu subiect atât de frivol, precum eleganța și regii modei nu putea fi văzută cu ochi buni de aparent sobrii lideri naștiști; ea, însă, demonstra că în lume mai exista și altceva decât uniforme și severe regulamente militare după care acestea se purtau.

Cel de-al doilea război mondial avea să oprească, pentru o perioadă, apariția volumelor dedicate istoriei costumului. Abia în 1963 se reînnoadă firul rupt de conflagrație, odată cu apariția, atât în Republica Democrată Germană cât și în Republica Federală Germania, a două lucrări de referință: la Berlin, e publicată monumentală *Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart*, semnată de Erika Thiel, somitate în materie de istorie costumiară (care cunoaște o reeditare în 1983, cu unele adăugiri și noi ilustrații), iar la München, *Modische Eleganz. Europäische Kostümgeschichte von 1789 bis 1929* de Margarete Braun-Ronsdorf. Din 1963 și până în prezent au mai apărut, cu siguranță, și alte titluri, căroră, însă, le-am pierdut șirul și nu le-am mai inserat în istoriografia de față.

Cu așa o bogată tradiție în cecetare și editare de istorii ale costumului nu este de mirare că acest subiect se bucură de un deosebit interes în rândul publicului german iar o expoziție în care să fie revelate spectaculoasele forme ale toaletelor de altădată atrage, cu siguranță, vizitatorii. Așa a fost cazul și cu manifestarea despre care vom vorbi mai jos.

La Muzeul de Arte Aplicate din Köln a fost deschisă, în intervalul 19 octombrie-14 decembrie 2003, o interesantă expoziție intitulată *in. femme fashion 1780 – 2004. Die Modellierung des Weiblichen in der Mode*. Reunind o suită de 41 de toalete istorice și contemporane din colecțiile proprii precum și mai multe exemplare de costume de scenă inspirate din modelele altor vremuri, expoziția prezintă o istorie vie a modei dintr-un interval destul de lung, în care au avut loc modificări majore în felul de concepere a siluetei și de folosire a texturilor. Piese - alese cu grijă pentru a fi reprezentative pentru fiecare dintre epocile importante ale eleganței feminine - sunt expuse pe manechine simple, de croitorie, fără cap și fără vreun accesoriu inutil (poșete, mănuși, pălării, umbrele, evantaie, șaluri, cape, eșarfe, etole de blană, etc.) spre a nu distrage atenția vizitatorului de la elementul principal, rochea. Înălțate pe un podium continuu înalt de circa 30 cm și plasate nu frontal, ci în profil, exponatele pot fi cercetate de la mică distanță și din toate unghiurile pentru a sesiza croiala și forma pe care o dădeau trupului purtătoarei, fie amplificând anumite forme – precum bazinul în cazul rochiilor cu « coș » (*panier*) din secolul al XVIII-lea sau al celor cu turnură din anii 80 ai secolului al XIX-lea - fie ascunzând altele – precum talia la exemplarele « Charleston » din 1925.

Eclerajul general difuz și spoturile îndreptate spre manechine contribuie la iluzia călătoriei într-o

lume ideală a eleganței pure. Etichetele, bilingve (germană și engleză), dau informații detaliate privind perioada când au fost create toaletele, eventual croitorul sau casa de mode care le-a produs, materialul și numărul de inventar.

224 de ani defiliază prin fața vizitatorilor interesați de fenomenul modei ce a apărut în marile centre ale eleganței europene, de pe malurile Tamisei și ale Senei până pe malurile Tibrului și Rinului. Expoziția se deschide cu un foarte frumos exemplar de *Robe à la Française*, cu panier, din 1780; urmează două rochii *empire* din muselină albă, cu talia foarte sus, sub sâni, și mult plisată în partea de jos, spre a aminti de chitonul antichității; finele celei de-a treia decade a veacului al XIX-lea și începutul următoarei apare marcat de exagerarea mânecilor care devin bufante în dreptul umerilor și se strâmtează pe braț – poreclite, în derâdere, „pulpe de miel” (*à gigot* în



franceză, *mutton chops* în engleză), ce, uneori, luau proporțiile unor baloane și erau susținute pe dinăuntru de o structură din sârmă care să le mențină forma; crinolinelor intră în scenă în următoarele două decenii - care corespund celui de-al doilea Imperiu francez - susținute mai întâi de multe jupoane apretate și întărite cu fire de păr de cal, de unde și numele (în franceză *crin* desemnează părul din coada și coama calului) (1848-1850) apoi de armătura din oțel (1855-1866) care permitea fustei să aibă o deschidere foarte amplă la bază, chiar de câte 2 m diametru - în expoziție sunt două piese foarte frumoase, de după-amiază, una din mătase maro cu dungă verticale, negre, și o alta din tafta ecosez, roșu-verde-albastru; patru rochii cu turnură din intervalul 1869-1886, ilustrează noua siluetă feminină a acelei perioade care evidențiază partea posterioară unde se concentrau toate cutele, pliurile, fundele și ornamentele ce se terminau cu o impozantă trenă - unul dintre exponate, dotat cu o protuberanță obraznică, bine curbată și având poalele ceva mai scurte, pentru a permite plimbarea pe străzile și prin parcurile „Orașului Luminilor”, purta chiar numele de *cul de Paris*; mânecile bufante revin în 1894-1895, odată cu silueta femeii-floare impusă de Art Nouveau, când se poartă mult texturile înflorate, în tonuri pastelate, precum piesa expusă ce avea un subtil acord de roz și muștar; o altă întoarcere în timp o reprezintă „rochea estetistă”, fără talie, din 1898 când, ca o reacție la corset și la rețelele dure de balene care deformau silueta naturală, sunt adoptate texturile moi, menite să curgă în falduri bogate, fără intervenția croiturului care să le dicteze traiectul, așa cum se proceda în perioadele anterioare; o roche de seară din 1903-1907, confecționată din tul și dantelă neagră, cu șiruri verticale de paiete și corsaj dreptunghiular, anunța o nouă schimbare, aceea din *Les Années Folles*, cu rochiile sac, scurte și aparent

lălai, potrivite anatomiei fectorenice ale doamnelor și domnișoarelor din perioada imediat următoare Războiului cel Mare (cum fusese numit, în epocă, primul război mondial, fără a se bănuia că avea să mai urmeze încă unul, catastrofal) - trei exponate, bine alese, din intervalul 1926-1930, fac cinste colecției muzeului; o costumatie foarte personală, masculinizantă, care o prindea foarte bine, are curajul să impună, după 1930, actrița Marlene Dietrich: bluză de jersey și pantaloni, care se pretau unei vieți sportive, neconvenționale, și care au revoluționat moda interbelică. Perioada postbelică coincide cu aceea a marilor *couturier-i* și este deschisă de celebrul New Look al lui Christina Dior, care readuce fusta învoaltă ca și crinolina dar scurtă până la genunchi; culorile vii sunt apanajul următoarelor perioade - o roche oranj din 1965 e semnată de Emanuel Ungaro; apar și materialele neconvenționale, precum toaleta de cocktail din plăci metalice a lui Paco Rabanne; curente artistice își găsesc rapeluri și în modă astfel că, o roche de seară din 1965-1970 conține elemente de Op Art în jocul de roșu-negru-alb din imprimeu; Yves Saint-Laurent semnează o toaletă din 1984 compusă din pulover, fustă și eșarfă; expoziția se încheie cu trei impunătoare toalete contemporane de seară, negre sau imprimate, concepute de Vivienne Westwood (1993), Dries van Noten (1998) și Dior (1999).

Spre a exemplifica interesul scenografilor pentru modele istorice și inspirația ce o pot afla în piesele de colecție, în holul muzeului și pe paliere erau expuse mai multe costume de la Opera din Köln care fuseseră folosite în diverse înscenări celebre precum acelea realizate de F. Squarciapino pentru „Tosca” (1975), cele ale lui Carlo Diappi pentru „Cavalerul rozelor” (1986) sau acelea semnate de Andreas Rheinhardt pentru „Aurul Rinului” (1990) - în mod surprinzător, cel din urmă, luând ca model





fastuoasele și imperialele rochii cu crinolină pentru a înveșmânta pe Kriemhilda, pe Brunhilda, pe Walkirii și celelalte personaje feminine din tetralogia wagneriană.

Pentru a da viață expoziției, în suita de manifestări adiacente – care cuprindea conferințe, proiecții de filme, cercuri de lucru pentru cei mici, întâlniri cu designeri și istorici ai costumului sau dialoguri cu specialiștii muzelui – au fost organizate, sub genericul *Old Fashion by Young Models*, parăzi de modă prezentate de copii și tineret pcare îmbrăcau replici ale pieselor expuse. Noi înșine am asistat la un asemenea spectacol savuros, pe 29 noiembrie 2003, unde modelele își luau menirea foarte în serios și evoluau pe podium cu aplombul unei Naomi Campbell sau Claudia Schiffer, anunțând schimbul de mâine al acestora.

Expoziția, organizată cu inspirație și har, de dr. Patricia Brattig, a fost însoțită și de un util și elegant catalog de 224 de pagini, cu text bilingv, la fel ca etichetele, și ilustrat cu 150 imagini, majoritatea color. Catalogul, coordonat de dr. Brattig și intitulat la fel ca

manifestarea expozițională, se prezintă ca un necesar instrument de lucru pentru scenografi și istorici ai costumului dar și ca o publicație agreabilă pentru orice amator de artă și de modă. Astfel, el se înscrie, cu succes, în șirul prestigioaselor titluri menționate mai sus, care fac cinste autorilor germani dedicați acestui domeniu al cotidianului – *vestimentația*.

Prin elocventul titlu de melanj franco-britanic – ce intrigă într-o țară ca Germania, unde este folosită exclusiv limba maternă, considerată (încă!) limbă de circulație – cât și prin prezentarea într-un mod original și riguros selectiv a unor exponate de mare valoare, expoziția *in.femme fashion 1780-2004. Modelarea formei feminine în modă*, a atras un public numeros, interesat de fenomenul modei sau, pur și simplu, de divertismentul oferit de spectacolul parăzilor de modă și al peliculelor ce evidențiau schimbările survenite, prin costumație, asupra siluetei feminine la intervale aproape fixe de câte două decenii, în ultimii 224 de ani.

## MUZEUL TEATRULUI NAȚIONAL

Constandina BREZU-STOIAN

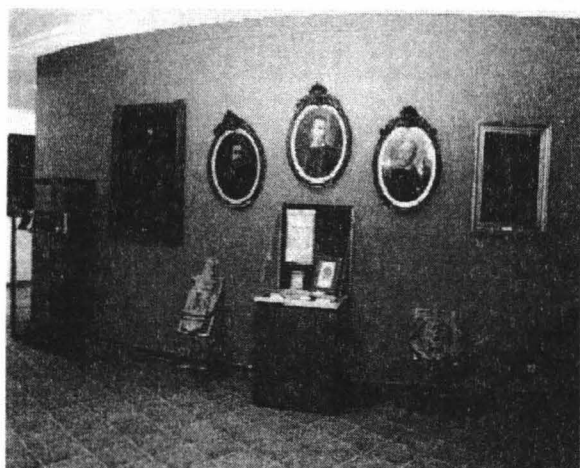
**L**a sfârșitul anului 2001 s-a redeschis, în sfârșit, după o lungă pauză de aproape trei decenii, Muzeul Teatrului Național din București. Reorganizarea lui s-a înfăptuit la momentul potrivit, pentru a marca jubileul unui secol și jumătate de la înființarea instituției teatrale, ce a coincis și cu anul Caragiale. Redeschiderea muzeului sub egida forului cultural unde funcționează prima scenă a teatrului contemporan demonstrează că s-a înțeles bine relația - firească - de continuitate între ceea ce a fost, până mai ieri, teatrul și ceea ce reprezintă el astăzi, pentru că, nu spunem o noutate, nu puține din performanțele acestei arte la care asistăm, își trag seva din bogata tradiție, moștenită și neîntrerupt cultivată.

Versiunea de astăzi a expoziției permanente propune un demers ce cuprinde etapele de referință ale mișcării teatrale, de la primii întemeietori, până de curând. Un muzeu, oricare ar fi el, respectă

îndeobște o regulă foarte simplă, aceea de a înfățișa sub ochii publicului mărturii convingătoare despre rezultatele unui domeniu sau altul de activitate, despre urmele pe care omul le-a lăsat, ca semn al existenței lui pe pământ. În cazul de care ne ocupăm, ne aflăm în chiar interiorul fenomenului pe care-l prezintă muzeul, un patrimoniu extrem de bogat făcând posibilă desfășurarea, pe mai multe planuri, a istoriei artei scenice. Parcurgerea lui în perimetrul spațiului fixat și pe durata timpului determinat oferă imaginea coerentă a ceea ce s-a petrecut și mai cu seamă asupra felului cum s-au structurat evenimentele pe terenul solid al scrisului dramatic și al artei interpretative.

Deloc întâmplător, așadar, prologul expunerii stabilește un prim traseu al directoratelor care s-au succedat pe durata celor 150 de ani și care au asigurat conlucrarea celor două sfere de preocupări, de care a depins bunul mers al instituției. De la Costache Caragiale până la directorul general care conduce în prezent Teatrul Național din București, Dinu Săraru, fotoliul directoral a fost, rând pe rând, ocupat de scriitori, actori, regizori, cărturari de prestigiu, îndeplinindu-și fiecare misiunea asumată...

De bună seamă selecția nu putea să-i rețină pe toți; s-au ivit și incompatibilități între persoana numită și misiunea instituției teatrale. La intervale au funcționat la conducere comitete de direcție, în anumite circumstanțe directorate tranzitorii. Se regăsesc, prin urmare, în „panoul de onoare” numele celor care trebuie să se bucure de prețuirea posterității. Un argument și un avertisment, totodată, în favoarea consecvenței criteriilor de



valoare, ce vor jalona ansamblul expunerii: C. A. Rosetti, Al. Odobescu, I. L. Caragiale, Ion Ghica, Al. Davilla, Liviu Rebreanu, Ion Marin Sadoveanu, Tudor Vianu, Zaharia Stancu, Radu Beligan, pentru a invoca doar câteva nume ilustre, personalități atât de diferite, pe care i-a unit, însă, o năzuință comună, să îndeplinească menirea instituției în fruntea căreia s-au aflat. Pe unii dintre ei îi vom reîntâlni, de altfel, la momentele potrivite în expunere, fie în ipostaza de autori dramatici, fie de actori sau de regizori...

În paralel cu acest panopticum de portrete fotografice, în aceeași formă de prezentare muzeografică figurează, în succesiunea în care s-au desfășurat directoratele de scenă, marii regizori, din momentul în care arta spectacolului și-a dobândit statutul recunoașterii depline, după ce Constantin Nottara și Paul Gusty au pus bazele școlii de regie, sub egida Teatrului Național; două direcții, așadar, complementare, implicând energiile inteligenței și creativității în afara cărora teatrul - ca artă a spectacolului - nu poate funcționa. Enunțate astfel, ca prefață a muzeului, se prefigurează și principalele planuri ale proiectului tematic, sensul însuși al expunerii muzeografice.

Pășind în spațiul propriu-zis al muzeului, cu toată diversitatea de exponate, câteva dintre cele mai expresive, ne avertizează că ne aflăm pe teritoriul teatrului. Portrete cunoscute, aparținând exclusiv acestei lumi, afișe, unele simboluri specifice legate de arta Thaliei. S-ar părea, așadar, că pentru un muzeu specializat, cum este cel de care ne ocupăm, misiunea organizării lui ar fi înlesnită de faptul că aria de cuprindere se restrânge la un domeniu extrem de unitar. În realitate, lucrurile nu stau astfel, o simplă parcurgere a expunerii demonstrează, dimpotrivă, că unicitatea implică explorarea în adâncuri a domeniului, spre a scoate la

suprafață probele elocvente care au contat în chip decisiv în procesul dezvoltării teatrului românesc.

E drept că, la o primă privire, un șoc vizual ne face să credem că ne aflăm într-o galerie de pictură, de proporții echilibrate, specifică poate veacului al XIX-lea. Ceea ce nu este departe de adevăr, dată fiind componența colecției și chipurile pe care le înfățișează. Ansamblul lucrărilor expuse, portretele în ulei, flancat de os suită de busturi în bronz reprezintă laolaltă, așadar, personalități și personaje din lumea teatrului, autori dramatici, actori-creatori și interpreți, care au dat viață pe scenă eroilor din literatura de gen. Etalare, intersectată, din când în când, de afișul de spectacol, reamintind că parcurgem o evoluție istorică specifică artei dramatice.

O anumită ordine a alternanței de planuri, o strategie de organizare, impunând, după cum se vede, o metodologie a prezentării, ce ține seama de dubla și uneori tripla realitate a cuprinderii. O logică a conexiunilor, altfel spus, prilejuind bucuria descoperirilor. Or, întâlnirea cu lucrările de artă, care produce neîndoiește revelația contemplării imediate, împlinește aici și rolul extrem de important al artelor plastice, de a se fi implicat în slujirea Thaliei. Căci, de la un capăt la altul al expunerii, interpretările portretistice - purtând amprenta fiecărui stil individual - vădesc un subtil interes pentru model, fie că poate fi vorba de o preferință, de o admirație, de entuziasm în fața unui rol, în fine, de raportarea jocurilor, de perspectivă, de la pictură la jocul scenic... Încât întrebarea dacă actorii au frecventat atelierelor artiștilor, sau aceștia din urmă au frecventat teatrul, un răspuns e sigur, este vorba de un domeniu al interferenței artelor, ce trebuie să fi avut o justificare la nașterea scenografiei. În orice caz, afinitățile electivă au avut o evidentă finalitate

artistică. Un Hasdeu, spre exemplu, modelat de Dimitrie Paciulea, nu poate fi un simplu joc al hazardului. După cum nici *Capul* în marmură al Matildei Pascaly, datorat lui Carol Stork, nu pare a fi o inițiativă detașată de un anumit prestigiu artistic, de o parte și de alta. Nici o alegere nu este întâmplătoare, fiecare artist propune o perspectivă din care o astfel de colecție comportă și un imens interes documentar, o fascinantă descoperire pentru public. Fără viziunea lui Camil Ressu asupra personajului principal din *Năpasta*, deținut de Ioan Brezianu, cunoașterea noastră despre un anume model de interpretare a teatrului caragialesc ar avea de suferit. Exercițiul vizual, mijlocite de astfel de întâlniri, se înscrie, deopotrivă, în sfera interesului, ca și a trăirilor emoționale, pe care muzeul le rezervă publicului său. Falstaff interpretat de Ion Finteșteanu, zugrăvit de Lucian Grigorescu, Tartuffe văzut de M. H. Maxy, întruchipat de Al. Giugaru, deschide o fereastră către o realitate cândva existentă pe scena teatrului... Dar chiar portretele unor mari actori reînvie o lume de legendă, deși ele evocă o epocă de care ne simțim încă apropiați: Sonia Cluceru de Al. Ciucurencu, Aura Buzescu de Matilda Ulmu sau Mihai Popescu semnat de Lucia Demetriade-Bălăcescu par să ne încredințeze că acești maeștri ai formelor și culorii au iubit, la rândul lor, teatrul și că, alături de lucrările datorate lui Cornel Medrea, Miliței Petrașcu sau Ion Jalea, toate aceste ansambluri pot face mândria oricărei prestigioase galerii.

Dacă acroșajul pânzelor pe simeze este, îndeobște, o problemă ce nu ridică decât o prealabilă operațiune de selecție - adecvată temei - și dispunere care trebuie să respecte sensul unei evoluții, în Muzeul Teatrului Național. Incinta spațiului duce greul expunerii, prezentarea mărturiilor de „arheologie” literară urmând să acopere partea narativă a

fenomenului. Ceea ce presupune o foarte bună stăpânire a domeniului de specialitate, dar și cunoașterea criteriilor muzeografice - gramatică de norme - în virtutea cărora se poate adopta cea mai fericită modalitate de realizare a proiectului tematic. Bogăția patrimoniului deținut și extraordinara lui diversitate, după cum observam, a făcut posibilă o abordare din interior, altfel spus, muzeul construindu-se pe sine; adică istoria teatrului ca spectacol, organizatorul ținând strâns sub observație ambele forme de manifestare, creația dramatică și reprezentarea scenică. Un demers care l-a pus la proba de foc, dar pe care domnul Ionuț Niculescu a trecut-o cu succes.

Faptul că prezentarea se sprijină, de la început până la sfârșit, pe zestrea propriilor colecții nu pute să nu imprime, ca procedeu, surprinderea tuturor aspectelor mișcării teatrale, de la cele de anvergură până la cele mai surprinzătoare, o întreagă gamă de preocupări, creatoare de atmosferă, atribuții de dincolo de scenă, contribuind la realizarea spectacolului; artă, care a evoluat, cum bine se știe, pe măsura trecerii timpului. Or - ca să umbli prin meandrele acestor itinerarii - de tot felul - fără a te rătăci, a fost nevoie de o savantă și răbdătoare orchestrare a mărturiilor, respectând normele științifice de care aminteam. Construind un moment după altul, au putut fi, astfel, sesizate mutațiile care s-au produs de la o etapă la alta, pentru a marca migrările în planul epocilor literare, sau culturale; de la faza de pionerat a teatrului către romantismul - specific - pașoptist, traversând perioada clasică și trecerea prin alte tendințe către modernitate. Fără să le fi formulat ca atare, alegerea personalităților cuprinse în expunere denotă respectarea unui atare itinerar.

Plecând, așadar, de la premisa desfășurării complexe a istoriei teatrului, începutul capătă o pondere decisivă. Și, întrucât printre

premergătorii care au avut o contribuție în dezvoltarea acestei arte, s-a numărat și Mihai Pascaly, fermecătoarea lui prezență printre întemeietorii Teatrului Național, înseamnă recunoașterea meritelor acestui artist la consolidarea climatului instituțional, el asumându-și, la timpul său, toate îndeletnicirile meseriei de om de teatru. Un impozant portret de epoca, un afiș – primul expus – cu frontispiciul Teatrului Național anunțând: „*Un director de teatru, comedie vodevil, traducere și interpretare de Mihai Pascaly*“, acoperă, după cum se vede, aria particularității artistului la toate formele de construcție a unui spectacol. Mihai Pascaly avea, totodată, în urmă o prodigioasă activitate de organizare repertorială, ceea ce a contribuit ca fostul director de trupă să figureze și printre primii directori ai Teatrului Național.

Situarea lui Eminescu în preajma lui Pascaly conferă, însă, acestui moment un relief plin de sensuri, nicăieri în altă parte prezența poetului în muzeu nu ar fi fost mai potrivită spre a demonstra atașamentul lui pentru lumea teatrului. Deși acumulasă o experiență anterioară, deloc de neglijat, mai cu seamă sub raportul lecturilor întreprinse în timpul peregrinărilor cu trupele de actori prin țară, Tardini – Vlădicescu și Iorgu Caragiale și chiar aici în capitală, relația cu Pascaly l-a implicat în atmosfera de culise – extrem de complexă... Tânărul își duce mai departe îndeletnicirile de sufleur și copist, ca angajat al teatrului; dar vecinătatea cu prețuitul actor face, probabil, să îi devină și secretar, să-i deschidă o altă viziune asupra „spinoasei” cariere actricești în raporturile ei cu instituția pe care o slujea; o cunoaștere ce îi va fi de folos în atribuția – asumată – de cronicar dramatic.

Faptul că demarajul expozițional stă, așadar, sub semnul participării personalităților grele ale culturii acelu

timp și imediat următor, că foarte tânărul poet și-a aflat un loc printre întemeietorii, face dovada unei strategii, adoptarea principiului ordonator al reconstituirii muzeografice pe temeiul solid al valorilor perene. Drept care, punct de pornire al legăturii – organice – dintre literatura dramatică și spectacol nu putea fi altul decât Alecsandri. El este creatorul repertoriului original, care s-a dedicat scrierilor de teatru în toate genurile gustate de public; de la cântecele comice la vodevil, de la comedii ușoare la comedii pur și simplu, până la teatrul istoric și cu teme sociale. Mărturiile etalate recompun, astfel, un profil al scriitorului, ilustrându-i această sferă a creației prin intermediul tipăriturilor, ediții Princeps – astăzi rarități – cum sunt, spre exemplu, *Repertoriul dramatic*, Iași 1852, *comedia Iorgu de la Sadagura*, 1844, *Fântâna Blanduziei*, edit. Socec, 1884... Din ansamblul acestor documente de epocă, atrage atenția o splendidă fotografie originală a poetului, fixată într-un paspartu de catifea roșie, împodobită cu o ghirlandă florală, încadrată în ramă metalică. În imediata vecinătate, o fotografie sepia 6/9 îl înfățișează pe Matei Millo în Barbu Lăutaru – actor care a interpretat diferite alte roluri din creația de gen a lui Alecsandri și pe care muzeul le expune într-o suită de plăcuțe de lemn pictate ... Și, nu lipsește de aici cobza – obiectul simbol – al unei legături cu figuri din realitate care i-au inspirat bogata producție scenică. Dar, exponatul de tezaur, așezat – central – în ansamblul pieselor din vitrină este, fără îndoială, manuscrisul original al dramei *Ovidiu*, purtând dedicația – ceremonioasă – a autorului pentru poeta Carmen Sylva: „... dedicat cu cel mai adânc respect Majestății Sale Elisabeta Regina României”. Gestul poetului de a-și fi oferit unele din manuscrisele proprii suveranei, al cărei cerc literar îl frecventa, avea semnificația unui omagiu, potrivit uzanțelor de protocol

pe care diplomatul Alecsandri le cunoștea foarte bine. Caietul cuprinzând manuscrisul *Pastelurilor*, transcris îngrijit de mâna poetului, legat în marochin roșu, brodat cu chenar auriu, a fost și el dăruit ca o ofrandă augustei-poete.

Disponerea mărturiilor de epocă, în fireasca ordine menită a descifra elementele de fuziune ale unui segment unitar de timp, spre al scoate din uitare surprinde printr-o schimbare a unghiului din care trebuie privite mai departe capitolele acestui muzeu. O bruscă modificare de perspectivă, o lărgire a cadrului ne îngăduie să vedem, într-o sculptură în mărime naturală, pe Marcel Anghelescu, în rolul lui Barbu Lăutaru, demonstrând rezistența dincolo de vreme a unora din creațiile de început ale poetului. Mai apoi, o frumoasă simetrie încheie, dacă se poate spune, această secvență – deschițătoare de drumuri; busturile în bronz a doi contemporani – prieteni: Vasile Alecsandri și Ion Ghica. Primul datorat sculptorului Ion Georgescu, cel de al doilea semnat de I. Iordănescu; așezate pe socluri identice, din lemn, lăcuite în negru, încrustate cu miniaturi de porțelan – pictate în maniera de altă dată – ne fac mai mult decât agreabilă această călătorie în timp. Întrucât, fără a marca în mod expres opera literară de referință care i-a legat pe cei doi celibatari contemporani, aici teatrul i-a adus alături; pe Alecsandri, cum s-a remarcat, scrisul dramatic, pe Ion Ghica, directorul din anii 1877-1881.

În ritmul expunerii, Caragiale își ocupă locul privilegiat în construcția de ansamblu a expoziției permanente și argumentele în favoarea acestei poziții sunt nenumărate, pe care de altfel muzeul le va confirma. După Alecsandri, marele dramaturg, potrivit criteriului ferm al ierarhiei de valori, se situează în imediata succesiune în sfera creației dramatice. Și apoi simple coincidențe de fapte culturale, dacă nu de evenimente, ne sunt semnalate de mărturiile expuse; iar dacă

muzeograful de profesie le-a avut în vedere, e cu atât mai bine. În anul 1884, așadar, când *Fântâna Blanduziei* apare la Socec, pe scena Teatrului Național din București are loc reprezentarea *Scrisorii pierdute*. Ce rezultă din această întâlnire, deloc involuntară, din perspectiva timpului care a trecut? Că Alecsandri luase bine în stăpânire ținutul elaborării textelor pentru teatru și oricâte altele se vor fi scris în același interval, doar apariția lui Caragiale va da sensul cotiturii, care se produce în domeniul aici discutat. Numai că în spațiu lucrurile nu se desfășoară atât de simplu ca la carte. Uneori ocolișurile sunt necesare, ba chiar rupturile – voite – fac să fie mai bine sesizate elementele de continuitate. Altminteri, tirania cronologică, greu de evitat când ești antrenat în antologarea operelor care au intrat în vederile repertoriale ale Teatrului Național, ar duce la desfășurarea pe kilometri a expunerii, fără un rezultat fericit în planul cunoașterii.

Ținând, prin urmare, seama de ramificațiile scrisului dramatic original, de lărgirea temelor și de faptul că pe scena Teatrului Național nu se pătrundea chiar cu ușurință, formula flexibilă a abordării simultane, în spațiu de muzeu, alcătuiește o rațiune de organizare. Teatrul istoric, prin prezența emblematică a unui Hasdeu, se înscrie într-o consecuție a interesului pentru trecut. Alecsandri elaborează legenda istorică *Despot Vodă*. Reprezentarea dramei *Răsvan și Vidra* se petrecuse mai devreme, cu Mihai Pascaly în rolul titular, cu Eminescu suflor. Savantul istoric și filolog extinde, după cum se vede, explorarea timpurilor revoluate asupra mentalităților unui ev mediu românesc, ce nu-i vor lăsa indiferenți pe viitorii dramaturgi interesați de subiecte istorice. Nu peste multă vreme, trilogia lui Delavrancea atinge problema testamentară a succesiunii la tron, printr-o mutare de accente pe



psihologia personajelor (tânărul Delavrancea făcându-și altminteri ucenicia începuturilor literare în chiar prestigioasa publicație a lui Hasdeu *Revista nouă* – 1887...).

În orice caz, Teatrul a manifestat receptivitate față de textele dramatice de inspirație istorică, explicabilă prin aspirația dintotdeauna a românilor de a-și cunoaște trecutul, de a-și forma, altfel spus, o conștiință națională, ce contase, ca argument, în imperativul înființării instituției teatrale. Așa încât, desfășurarea în expunere a spectacolelor datorate autorilor pomeniți și a multor altora, ce se vor ivi pe parcurs, confirmă acest interes: cum a fost *Vlaicu Vodă* în 1902, *Apus de soare* în 1909, cu Nottara în rolul lui Ștefan cel Mare, pe care o splendidă fotografie alb-negru l-a surprins în scena cheie a spectacolului; ... urmează, mai apoi, *Vișorul*, cu Petre Liciu în Ștefăniță; după care Nottara deține rolul titular în *Luceafărul*. Toată aceasta sintetizează – echilibrată – a prezentării personalităților scriitoricești și interpretative privește, în fond, o concepție a unității în diversitate, ce trebuie atent cântărită în prealabil, spre a percepe atmosfera și, firește, natura interioară a proceselor componente ce alcătuiesc activitatea teatrului la un moment dat. Și cum prestigiul instituției, autoritatea ei s-au datorat carierei unor mari actori, s-a procedat, în paralel cu prezentarea autorilor dramatici, la punerea în valoare a laborioasei creații interpretative; un flanc de vitrine fiind dedicate lui Constantin Nottara – actorul care a fost titularul celor mai multe roluri din dramaturgia originală a vremii lui, ca și a onora de referință din Shakespeare, Schiller, din teatrul clasic francez....; lui Grigore Manolescu, Aristiței Romanescu, Agatei Bârsescu – „societară la Burgtheatre”, după cum se menționează. Și, până mai aproape de vremurile de astăzi, când sunt menționate cupluri actricești precum, observam, George Vraca și Aura

Buzescu; sau interpretări memorabile, de care se leagă numele Agepsinei Macri, Anei Luca, lui Mihai Popescu, lui Emil Botta, spre a nu pomeni decât dintre cei care nu mai sunt.

Programul Teatrului Național a mai cuprins și teatrul liric, atestat de prezența lui George Ștefănescu, „drept creatorul primului ansamblu de operă pe scena Teatrului Național din București”, după cum se menționează sub portretul în ulei al artistului. Vitrina etalând mărturii specifice, între care portretul Elenei Teodorini și accesorii de costum – purtat în rolul Aidei – din opera cu același titlu de Giuseppe Verdi.

Cronologia rămâne un reper important în organizarea unei retrospective de genul aceleia pe care o proiectează Muzeul Teatrului Național, nicidecum o normă imuabilă, pentru a realiza punctele de joncțiune între generații, ceea ce nu înseamnă, după cum s-a putut observa, excluderea sau neglijarea suprafețelor care alcătuiesc aria de manifestări ale domeniului teatral, firește, Muzeul rezumându-se, uneori, măcar la consemnarea faptelor. O asemenea cuprindere sincronă privea turneele unor teatre din alte țări și prezența unor trupe de balet; ca să nu mai spunem că afișele atent citite ne fac surpriza unor programe de perspectivă, ținând de intuiția vremii că, între alte atribuții ale teatrului, trebuia practică și publicitatea. Astfel, se putea anunța că în curând va avea loc spectacolul cu *Faust* etc....

Revenind, așadar, la procesul de continuitate pe care Muzeul îl urmărește, trebuie observat că rămâne hotărâtor criteriul – strict – al valorilor. Și dacă prin Alecsandri s-a împlinit un proiect de anvergură al pașoptismului în domeniul teatrului, efectul Caragiale se face simțit de un secol încoace în toate sferile de manifestare ale fenomenului teatral.

Cu privire la autorul pomenit observa G. Călinescu, „*Iașii-n carnaval* are mult din comicul de încurături din *D'ale carnavalului*.”

Însă, oricât de tentante, raportările la filiațiile textuale, ele nu fac obiectul muzeologiei, pentru simplul motiv că nu dispune de mijloace specifice de abordare. În schimb, procedează, în funcție de perspectiva unor astfel de exegeze, la o situare adecvată în spațiu, rațiune pentru care, în ansamblul expoziției permanente, Caragiale alcătuiește centrul de greutate al muzeului. De regulă, muzeele care știu ce au de făcut nu ezită să-și expună operele capitale, astfel încât să focalizeze atenția asupra lor. Or, toate argumentele care privesc zestrea creatoare din domeniul teatrului rămasă de la Caragiale pledează în favoarea opțiunii, de a i se rezerva locul privilegiat în expunere: geniul înăscut, tradiția propriei familii și pregătirea în domeniul pe care avea să-l îmbrățișeze, asumarea de către autor a lucrului cu actorii, munca de suflor, lectura pieselor proprii în cercuri restrânse sunt tot atâtea rațiuni pentru care duhul lui Caragiale stăpânește ambianța de ansamblu în Muzeul Teatrului Național. Dar, poate cea mai însemnată, decurgând din faptul de a-și fi regizat piesele proprii, Caragiale a imprimat o concepție nouă acestei arte, a rupt-o cu tradiția în favoarea „realismului psihologic și expresiv”, nota exegetul marelui scriitor – Șerban Cioculescu. Cine se mai îndoiește, astăzi, că în spiritul acestui adevăr s-au format generații de interpreți inovând fără a trăda; Muzeul conservând acest spirit.

Mărturiile care-i fixează - muzeografic vorbind - locul dramaturgului în istoria teatrului românesc sunt dintre cele mai expresive. În primul rând, afișele marcând stagiunile când au avut loc premierele comediilor, pe scena T.N., în 1879, figurează, așadar, pe afiș spectacolul piesei *O noapte furtunoasă*, după ce autorul o citise într-una din ședințele aniversare ale „Junimii” la Iași, stârnind admirația și interesul asistenței. Îndărățul a ceea ce ar fi

trebuit să fie un eveniment, a avut loc o neînțelegere cu directorul Teatrului Național – Ion Ghica - pentru modificările aduse textului, după premieră, ca și pentru faptul că numele autorului n-a fost menționat pe afiș. Dar publicarea comediei în „Convorbiri literare” va avea, probabil, pentru scriitor valoarea unei compensații de ordin moral. Revenirea după 5 ani pe scena Teatrului Național cu *O scrisoare pierdută* produce revirimentul de care avea nevoie; Duminică, 25 noiembrie, are loc premiera cu Constantin Nottara în Tipătescu. De data aceasta circumstanțele pregătitoare – dinainte de spectacol - i-au purtat noroc. În ajun, Caragiale citise piesa la palat. A doua zi, spectacolul a avut loc în prezența reginei; triumful a fost deplin, autorul chemat la rampă; iar cele unsprezece reprezentații consecutive care au urmat, cu totul neobișnuit la acea dată, au făcut, se poate spune, din Caragiale „omul anului”.

Numai că, așa cum i-a fost dat acestui autor de geniu să aibă parte de tot felul de nemulțumiri și bucurii, în același timp, nici raporturile lui cu teatrul nu au făcut excepție. La scurtă vreme după succesul repurtat cu *Scrisoarea pierdută*, Teatrul Național pune în scenă comedia *D'ale carnavalului*, anunțată afișul aici expus, în martie 1885. Dar autorului i se organizează o cabală și piesa e fluierată la premieră. Și asta, după ce fusese premiată de un juriu din care făcuseră parte Alecsandri, Hasdeu, Maiorescu.

Consecvent urmărit, planul principal al construcției muzeale – al relației autorului cu scena – în 1890, publicul are prilejul să-l cunoască pe Caragiale într-o neașteptată ipostază de autor dramatic; se petrecuse trecerea de la registrul comic la registrul tragic, mutație decisivă pentru evoluția geniului în deceniile ce vor veni. Memorabila interpretare a lui Ion Brezianu a personajului central al

dramei e atestată, aici, de compoziția pictorului Camil Ressu. Manuscrisul primei versiuni a dramei are, însă, o semnificație cu totul excepțională, demonstrând proverbială exigență față de scrisul propriu, al acestui „meșter al cuvântului și al sintaxei”. În fine, prezența în expunere a volumului *Teatrul*, tipărit în 1889, cu celebra prefață a lui Titu Maiorescu *Comediile d-lui I.L. Caragiale*, confirmă că scriitorul era o personalitate consacrată.

În lumina acestei reflecții de subliniere a prestigiului de care s-a bucurat scriitorul la timpul său, selecția pieselor de colecție vine să surprindă și un sens al operei. O sugestivă acuarela datorată lui Arie Murnu, reprezentând personaje caragialești, configurează poate, o scenă de spectacol; stabilește, în orice caz, o legătură cu lumea comediilor. Subiect care l-a ispășit după cum se știe, și pe Aurel Jiquidi, artistul realizând adevărate studii de caracter asupra tipologiei eroilor lui Caragiale.

Dar, un om de talia lui Caragiale, căruia în epoca i se spunea cu egală sollicitudine „maiestrul” și „Nenea Iancu”, a avut și prieteni și adversari, ba chiar și detractori, firește și datorită firii lui – nu odată – irascibili... Deschiderea Berăriei Gambinus chiar în piața T.N., la 1901, nu era străină spiritului de zeflema al celebrului scriitor. Nemulțumirile personale față de nedreptățile manifestate în raport cu opera i-au legitimat reacțiile, uneori, intempestive; respingerea, în două rânduri, de la premiile Academiei, pe motivul defăimării instituțiilor publice, era nu doar o problemă de mentalitate, ci și de opacitate, nici până azi eradicată. *Dosarul* Procesului Caragiale – Caion - expus în vitrină – constituie culmea ofenselor aduse marelui scriitor. Acuzația de plagiat din partea lui Caion, cum că *Năpasta*, tocmai capodopera creației caragialești, ar fi fost, nici mai mult nici mai puțin, plagiată după un autor

maghiar – Istvan Kémeny - a fost un act „rușinos”. Caragiale l-a avut ca apărător la proces pe strălucitul avocat B. Șt. Delavrancea; dar în pofida argumentelor și a elocinței proverbiale a apărătorului său, verdictul fusese dat. Abia în 1972, Muzeul Literaturii Române a procedat la revizuirea procesului când Președintele completului de judecată, în persoana exegetului celui inculpat - Acad. Șerban Cioculescu - a spus:

„Când am întrebat dacă juriul îl consideră pe Caion vinovat, sala toată a răspuns da și astfel a aplicat fierul roșu pe adevăratul vinovat, altă dată acoperit prin zelul politicianismului...”

S-a făcut acest act de dreptate la șaptezeci de ani de la rostirea rușinosului verdict, care va fi contribuit și el, pe lângă alte vexațiuni, la surghiunul de buna voie al autorului *Scrisorii pierdute*, urmat de moartea lui printre străini”, Duminică, 18 iunie 1972.

Și, iată, strict legate de statutul de exilat, evocând un episod existențial dulce-amar, fermecătoarele cărți poștale ilustrate, o selecție din bogata corespondență berlineză a scriitorului, purtată cu Herr Doktor - Paul Zarifopol, expediată spre Lipsca pentru a-și ostoi dorul de țară, pentru a comunica în felul său - inimitabil - elogiul suprem al prieteniei și pasiunea comună pentru muzică.

De netăgăduit, detașată de considerațiile discursului istorico-literar, în acest spațiu de cunoaștere și evocare, dăinuie permanența lui Caragiale; invocam mai devreme argumentele incontestabilei perenități a omului de teatru. Nu puteau fi trecute în revistă reluările pieselor sale, în varietatea interpretărilor pe care geniul său dramatic le-a resuscitat de-a lungul vremii; teatrul lui a creat o specie aparte de interpret, marcând prodigioasa carieră a unor foarte mari actori, din toate generațiile, de la Constantin Nottara și Ion Brezianu până la Al. Giurgu și Radu Beligan...

Muzeul confirmă, aşadar, în felul său - particular - încă o dată afirmaţiile aceluiasi neobosit explorator - Şerban Cioculescu privind popularitatea scriitorului: „În sensul larg al cuvântului, societatea noastră şi-a recunoscut în Caragiale pe unul dintre scriitorii ei cei mai reprezentativi. Prin beneficiul îndeosebi al scenei, marele scriitor era şi un autor popular.”

Parcursul sfârşitului de veac XIX pe teritoriul teatrului nu însemna un hotar despărţitor cu ceea ce va urma; trecerea către cel următor s-a făcut sub cele mai bune auspicii, prin clasicii în viaţă: Caragiale, Delavrancea, apoi Al. Davilla către o generaţie pregătită să ducă mai departe o tradiţie cu demne exemple de urmat. Între tineri şi vârstnici funcţionau, de altminteri, raporturi cordiale de confraternitate; admiraţia lui Caragiale pentru tânărul poet Octavian Goga trecea dincolo de preţuirea lui pentru ardeleni. Cronica spectacolelor - memorabile - ale noilor dramaturgi, consemnează şi piesa lui Goga *Domnul Notar*, moment evocat de monumentalul tablou, semnat de I. Teodorescu-Sion, reprezentându-l pe Ion Petrescu în rolul lui Borza.

Un lucru e limpede, că la răscrucea dintre veacuri scena Teatrului Naţional înscrisă în 1902 pe afiş *Vlaicu Vodă*, premiera piesei *Manasse* de Ronneti Roman, urmată de trilogia istorică a lui Delavrancea, pentru ca, în curând, autori tineri ca Victor Eftimiu, A. de Herz, Mihail Sorbul, George Ciprian, G.M. Zamfirescu - o pleiadă ale căror scrieri dramatice se vor succeda pe scena Naţionalului bucureştean. În acord, aşadar, cu metoda de prezentare de până aici, materialul muzeografic îşi îndeplineşte mai departe misiunea de a-i înfăţişa pe noii protagonişti, alcătuind un capitol important din istoria teatrului, din care fac parte autori care s-au dedicat, exclusiv, genului - preocupare ducând la atingerea perfecţiunii construcţiei

tehnice adecvate scenei. Cartea de teatru, se observă, ţine pasul creaţiei, manuscrisele existente în arhiva originalelor de patrimoniu etalate şi ele. Un popas atrăgător îl constituie vitrina în care figurează Tudor Muşatescu; o foarte frumoasă fotografie a autorului, alături de manuscrisul - celebrei *Titanic vals*, îl readuce în atenţia oamenilor de azi. În acest climat de efervescentă evoluţie - al perioadei interbelice - apar regizori care fac şcoală, teoreticieni în domeniu, omul de teatru complet, în deplină accepţie a noţiunii, Camil Petrescu, V.I. Popa relegend, se poate spune, tradiţia Caragiale. Accesul în laboratorul lui V.I. Popa prilejuieşte o imagine - elocventă - a pasiunii cu care scriitorul a îmbrăţişat diversitatea preocupărilor teatrale: de regizor, scenograf, profesor, autor dramatic. Este expus, aici, manuscrisul piesei *Muşcata din fereastră*. Răzleţe, însemnările cu caracter regizoral, desenele privind mişcarea scenică, schiţe de decor pe care autorul le realiza cu talent, toate aceste fragmente de lucru de atelier se adună, până la urmă, într-o sinteză coerentă *Scrieri despre teatru*, apărută în colecţia Bibliotecii Teatrului Naţional.

Astfel de inserţii în desfăşurarea expunerii, trecând din sfera creaţiei în sfera reflecţiilor de natură teoretică, prin prezenţa mărturiilor menite a le confirma, sunt singura soluţie viabilă pentru a respecta dreapta măsură între densitatea faptelor care se succed în realitate şi spaţiul de muzeu care trebuie să le consemneze.

Perioada dintre războaie îi scoate, însă, din pluton pe Lucian Blaga şi Camil Petrescu, adevărate pietre de încercare pentru directorii de scena şi teatrul lor problematic; şi totuşi, au răspuns provocărilor. Deşi literatura dramatică făcea obiectul comentariilor critice, a analizelor subtile de decipitare a ideilor, deşi piesele tipărite continuă să se ataşeze, necondiţionat, *operelor complete* sau chiar *ediţiilor*

definitive, cum un ochi exersat poate sesiza ici colo în muzeu, năzuința autorilor era să fie jucăți.

Și, în pofida zonelor insondabile pe care s-a construit îndeobște, teatrul blagian, în 1931 *Cruciada copiilor* a fost înscrisă pe afișul Teatrului Național din București, în regia lui Soare Z. Soare; după ce în 1929 avusese loc premiera cu *Meșterul Manole* în viziunea aceluiași director de scena; în rolurile principale Aura Buzescu, G. Calboreanu, N. Brancomir... La spectacolul *Cruciadei* a asistat Oscar Walter Cizek – prietenul și, din totdeauna, primul cititor al textelor dramaturgului. Impresia lui Cizek a fost că piesa fusese percepută de regizor ca o lamentație, în timp ce „această dramă medievală și dură era purtătoarea unui simbol”. Îi scria de la București exigentul spectator autorului aflat în misiune diplomatică la Berna. Subtilul estetician care era Blaga, niciodată indiferent față de corecta receptare a operei proprii, îi răspunde însă corespondentului său, mulțumit că piesa s-a jucat: „Eu cred că atât publicul, cât și actorii trebuiesc obișnuiți cu felul meu”. Or, faptul că la scurtă vreme după *Cruciada copiilor*, în 1935, Teatrul Național montează *Avram Iancu*, de data aceasta în regia lui Ion Șahighian, în timp ce Teatrul Național din Cluj manifesta un interes demn de luat în seamă față de creația dramatică a concetățeanului lor, demonstrează că Blaga scrisese pentru scenă.

Nu încapе îndoială că viața teatrului interbelic, privită din perspectiva Naționalului bucareștean, proiectează preocupări dintre cele mai îndrăznețe și în direcția transpunerii scenice, firește într-o perfectă complementaritate cu programul său repertorial. Doar că, poate, în muzeu acest aspect – vital – al creației spectacolului în sine, se vede cel mai puțin pentru că elementul viu al comunicării cu publicul s-a stins odată

cu căderea cortinei. Și totuși, vizitatorul trebuie să se deprindă să vadă într-o scenă de spectacol surprinsă de o fotografie, în ipostaza unei interpretări pe care actorul a realizat-o la indicația regizorului, imensa contribuție a acestui creator la realizarea unui spectacol. Și nu doar reluările de piese din repertoriul de altă dată al teatrului au determinat noi viziuni scenice, dar abordarea – masivă – a dramaturgiei universale, clasice și moderne – a dus la montarea unor spectacole de referință, în care au excelat actori celebri; i-am numit pe unii în viziunea unor plasticieni. Dar și cupluri actricești pe care muzeul le menționează, cum a fost, spre exemplu George Vraca și Aura Buzescu în piesa lui O’Niell, *Din jale se întrupează Electra*; ca să nu mai vorbim de memorabile spectacole Shakespeariene... Dar, nu teatrul este domeniul specialității noastre, și poate muzeologia în relație cu această disciplină.

Un adevăr bine știut e că organizarea unui muzeu de profilul celui de care ne-am ocupat în paginile de față, este o construcție de două ori dificilă: o dată pentru că trebuie să transpui într-un spațiu convențional, ceea ce alta dată a făcut parte dintr-o realitate vie, apoi, pentru că ansamblurile de mărturii rămase în urma evenimentelor trăite au, pe lângă rostul de a recompune segmentele evocatoare ale lumii teatrului, și pe aceea de a produce o bucurie de natură estetică, să spunem. Dar aspectul atractivității nu depinde numai de natura „morfolologică” a colecțiilor, la urma urmelor inegale ca înfățișare, cât de competența punerii în valoare, de știința organizării. Din acest punct de vedere Muzeul Teatrului Național nu prezintă nici un inconvenient; bunurile sale culturale sunt extrem de variate și atrăgătoare. Organizarea, uzând de strictețea criteriilor muzeografice, a putut evita eventuale derapaje în expunere, față de tentația obiectelor



intrând în categoria curiozităților. Colecțiile de bază care alcătuiesc patrimoniul specific au alcătuit temelia pe care au fost croite direcțiile de evoluție ale teatrului, cum am încercat să demonstrăm în comentariile de până aici. *Manuscrisul* ca probă a creației, sau *cartea* în absența acestuia, *afișul* – din specia foilor volante – document de legătură între cei doi poli ai artei scenice, textul dramatic și abordarea lui repertorială; în fine, *fotografia* și alte mărturii iconografice coagulându-se într-un adevărat revelator al succesiunii evenimentelor în domeniu.

Între toate însă, fotografia prezintă un interes documentar plin de relief pentru fenomenul teatral, datorită capacității ei de a fi captat fragmentul de realitate ce poate fi privit. Și, nu încapе în doi răși că Muzeul Teatrului Național deține o colecție impresionantă de fotografii, atestând etape de evoluție, în conformitate cu dezvoltarea însăși a tehnicii acestui meșteșug. Încât, oricând, o astfel de zestre ar putea face obiectul unei fabuloase expoziții. Fotografia exercită, oricum, o anume fascinație asupra publicului, legată și de mirajul scenei, actorul fiind perceput ca idol de către administratorii săi. Dar, grație muzeului, vizitatorul trebuie să-și însușească și opinia marelui Caragiale: „Actorul este factorul indispensabil care numai prin el se poate realiza opera unui autor dramatic”. Harul, așadar, însoțit de neprecupețitul efort al sutelor de roluri învățate, de repetițiile – de ordinul miilor într-o viață – iată ce face din el un idol.

Apoi o diversitate de alte specii de obiecte, ce par la o primă impresie că hazardul le-a reunit pentru a fi laolaltă, își dezvăluie rosturile – necesare – în expunere. Este vorba de complexitatea activităților desfășurate în teatru; o gamă de operațiuni, de meserii de care depinde montarea oricărui spectacol. Elemente de decor sunt surprinse, câteodată în imagini

fotografice; costumele, însă, pot fi văzute: rochia Getei din *Fântâna Blanduziei*, concepută pentru Maria Filotti – interpreta acestui rol; ca și mantia personajului principal din *Apus de soare*, Ștefan cel Mare. Apoi accesoriile de tot felul, evantaie, centuri, diademe – anume create – pentru a da strălucire vestimentației când a fost cazul sau pentru a sublinia particularități aparte decurgând din text, din viziunile regizorale; până ce astfel de preocupări își vor dobândi statutul artistic autonom. Căci, abia într-un târziu apare menționată contribuția costumierilor; aici, pe afișul *Scrisorii pierdute* din 1948, după distribuția marilor actori: Critico, Giugaru, Birlic, Finteșteanu și firește, regia lui Sică Alexandrescu, este menționată și execuția costumelor de către Dna. Florica Scărțan și Dl. Ionel Pop.

Nu trec neobservate, nici obiectele memoriale având o valoare emoțională, cum ar fi de pildă, *cutia de machiaj* a lui Constantin Nottara, un *sfeșnic*, sau un *pocal* care au aparținut Arștiței Romanescu. Din această categorie a „proveniențelor”, să spunem, de obiecte dispartate fac parte și *biourul* lui Nicolae Brancomir și cele trei *Jilțuri* care au aparținut lui Costache Caragiale. Supraviețuind utilității lor domestice, împlinesc în muzeu un sens al evocării, lăsându-ne libertatea să ne închipuim că pe unul dintre ele s-a așezat și viitorul scriitor – nepotul Ion Luca – trecător prin casa unchiului său.

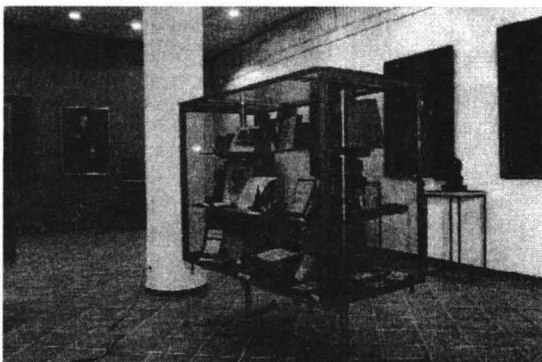
Trebuia să fie, totodată, într-un fel evocat și edificiul care a fost sediul activității teatrale, până în pragul centenarului. O machetă amintește splendoarea arhitecturală a Teatrului celui Mare, cum i s-a spus decenii la rând. Schițe de proiect și interiorul sălii de spectacol, impresiananta fotografie a teatrului în flăcări și câteva relicve recuperate din dezastru; plăcuțe indicatoare pentru fumători și niște chei, iată tot ce a mai rămas...



Cum se adună în fluxul expunerii ansamblurile – eclectice – de care a fost vorba, ca să proiecteze o imagine coerentă a întregului demers muzeal? Totul depinde de iscusința „naratorului”. (A se citi competență asociată cu măiestrie). Nelăsându-se amăgit de faptul că obiectele contracarează inerția vizuala a arhivelor – scrise ori tipărite – ele sunt asociate cu grija pentru detalii, secvențelor importante ale expoziției, pun accente revelatoare unor teme și procură, nu o dată, emoționante surprize.

Dar, un rol important pentru ca piesele componente ale acestui patrimoniu – divers – să trăiască în armonie unele cu altele îl are amenajarea spațiului. Caracterul deschis al incintei a fost conceput prin contribuția scenografei Diana Ioan, să asigure o continuitate traseului, să permită cuprinderea cu privirea a unor capitole cu legătură între el, evitându-se opturarea artificială datorită unor obstacole accidentale. Culorile de fundal folosite, crem și gama de roșu – cărămiziu, făurind, la rândul lor ambianța potrivită spre a crea o relație de compatibilitate între colecții și amplasarea lor în spațiu. Din acest punct de vedere Muzeul Teatrului Național face o demonstrație profesională de ceea ce înseamnă să alcătuiești o sinteză echilibrată a istoriei teatrului din mărturii palpabile. Căci, viața acestui fenomen n-a fost lipsită de zbucium, de tensiuni de conflicte inerente – oricărei activități umane; și, vai, nici de vitregiile istoriei. Muzeul a dat însă, seamă de băătăliile câștigate, oferind publicului contemporan dimensiunea unei tradiții culturale extrem de importante.

Ce rămâne după parcurgerea acestui itinerar printre mărturiile? Ceea ce publicul așteaptă până la urma de la oricare muzeu: prilejul de a participa la o aventură spirituală, în care și el – publicu l-a avut sau are un rol. Înțelegând că o trecere prin istoria



culturală mai veche sau mai recentă ne creează o perspectivă asupra altui timp ce nu trebuie exclus din viziunea noastră despre lume. Acceptând, așadar, că în cazul Muzeul Teatrului Național cea mai dinamică realitate care îl definește – spectacolul de ieri – s-a destrămat, trebuie să știm că din momentul din care vraja s-a rupt, începe cunoașterea.

De fapt, *spectacolul* continuă, se desfășoară în paralel în incinta aceluiași for cultural. Din acest unghi de a privi, destinul acestui muzeu are o particularitate distinctă; el s-a plămădit din matricea unei instituții de rang național, în jurul cărei s-a dezvoltat o disciplină – istoria teatrului – de unde imperativul de a-i conserva memoria.

Fenomenul a cunoscut în ultimele decenii o dezvoltare, dacă se poate spune, paradigmatică. În cadrul unor astfel de citadele ale culturii și-au făcut loc muzee de profil, cum este, spre exemplu, un muzeu al cărții în *Cité du livre*, recenta Bibliotecă Națională din Paris; un muzeu al instrumentelor muzicale cu activități complexe și ateliere – în *Cité de la Musique*. Și, după o știre de acum câțiva timp, funcționează un muzeu al teatrului la Comedia franceză. De unde rezultă că modernitatea bine înțeleasă își caută rădăcini.

Sau, cum spunea de curând un laureat al premiului Nobel: „Memoria e sufletul culturii”. L-am citat pe Elie Wiesel.

## MUZEUL DE ARTĂ VECHĂ APUSEANĂ „ING.DUMITRU MINOVICI” NAȘTEREA UNUI MUZEU ÎN MEMORII ȘI DOCUMENTE

**Adrian MAJURU**

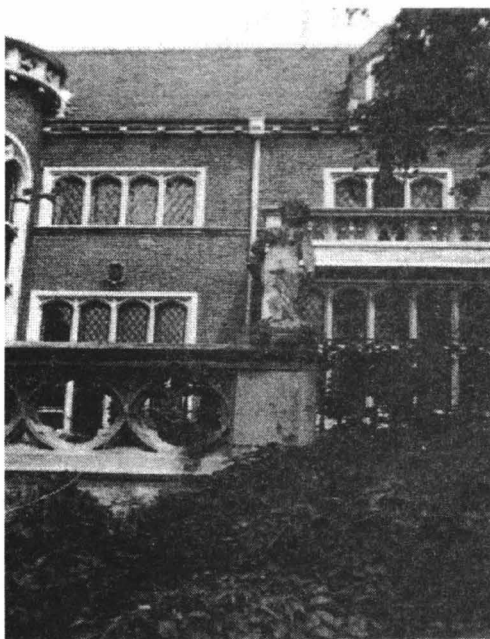
**M**uzeul de Artă Veche Apuseană „ing. Dumitru Minovici” din București, strada Nicoale Minovici nr. 3, s-a născut în iunie 1945, în urma donației făcute de Dumitru Minovici Academiei Române. Este singurul muzeu al Academiei Române din București.

Vom da întâi curs unui mic interviu realizat cu soția donatorului, Ligia Minovici, custode al muzeului între 1984 și 2003:

**Adrian Majuru:** *Vă rog să ne povestiți de episodul donării acestui muzeu splendid...*

**Ligia Minovici:** El a fost donat pe când nici nu-l cunoșteam pe bărbatul meu iar el tot ce colecționase... de când era mic iubea arta. Când avea 8-9 ani, mama sa ia dat niște bani întrebându-l “ce vrei să-ți cumperi?”, “un zmeu” a răspuns. Și el s-a dus în oraș, unde a intrat într-o librărie italiană unde a văzut niște reproduceri... le-a cumpărat și a venit acasă cu ele... era portretul lui Lorenzo Magnificul făcut de Benetto Gozzoli... o reproducere după Masaccio..., prima colecție. Cu timpul părinții au spus: “Lasă asta. Întâi și întâi vreau o meserie serioasă.” Atunci l-au trimis în Franța la Toulouse unde a studiat ingineria de mine și petrol. Adică nici o legătură cu arta. Apoi s-a dus la Paris unde a făcut „L'Ecole du Petrol” și apoi a venit în țară și l-au angajat la Creditul Minier. Aceasta era o societate care exporta petrol românesc în toată Europa. Absolut în toată Europa. Avea sediul la Viena. Se numea „Cremlin” societatea, și pe bărbatul meu l-au făcut directorul acestei societăți.

Ca să vedeți, nici o legătură cu arta dar pe el l-a făcut fericit faptul că putea să colinde toată Europa pentru afacerile firmei însă cu ocazia aceasta participa la vânzări, licitații, la expoziții, mergea în anticariate.. și așa și-a format un gust și o pricepere... Când a venit în țară, „Cremlinul” s-a desființat precum și Creditul Minier de aici. Cu totul a stat 20 de ani în străinătate și lucrurile le-a trimis treptat, treptat. O dată a trimis căminul acesta florentin, care l-a achiziționat



bucată cu bucată... și le depozita pe la rude, la prieteni..., mai achiziționa mobilier... când a venit definitiv în țară, le-a strâns pe toate și apoi a început construcția casei care trebuia să țină seamă că va fi muzeu și trebuie să corespundă cu obiectele, ceea ce a fost foarte greu... trebuiau studii și o gândire profundă... și a avut un prieten, un arhitect italian, Canella, care a mai făcut o casă în stil gotic în București, pe strada Sofia. El s-a orientat după obiecte, de pildă, după acest covor Mosul de colecție, care este foarte mare, fiind un covor cu lucrătură cu noduri pe spate, și este foarte lung și foarte larg..., dincolo, biblioteca care este adusă de la Viena, cumpărată la licitație când un castel din Westfalia a fost dezafectat... și vedeți, camera urmează conturul bibliotecii care este în stil neoclasic iar tornadele sunt franțuzești lucrute de mână și se termină cu un capitel în stil gotic. În 1945 am făcut donația la Academie cu condiții care s-au respectat întocmai atâta timp cât am ținut de Academie.

**A.M.:** *În urmă cu câteva luni mi-ați evocat sugestia lui Petru Groza pentru salvarea acestui muzeu de la naționalizare...*

**L.M.:** Trebuie să vă spun că Petru Groza a fost salvatorul acestui muzeu și norocul nostru a fost că nu știu cine l-a sfătuit ce și cum și a început să vină aici, bineînțeles cu doi agenți, nu cu mașină..., pe jos... venea pe la 6.30 dimineța iar atunci bărbat-meu stătea cu toate hainele pregătite, ca un pompier, se îmbrăca și mergea cu el la ambele muzee... lui Groza îi plăcea foarte mult..., cum avea un oaspete străin îl aducea aici. Foarte mult ne-a ajutat.

Trebuie să vă spun – chiar dacă nu o să mă credeți ce ne-a spus – „să nu vă înscrieți în partid”... dealtfel, el nu era înscris în partidul comunist, el era în Frontul Plugarilor. Curios, nu mi-a

venit să cred lucrul acesta. Apoi a venit cu miniștri de-ai lui..., câteodată singur, câteodată cu o fată de-a lui... ne-a invitat odată la el acasă la dejun..., nu pot să spun cum erau dejunurile la ei. Ei, bine, dna. Groza era o femeie superioară și era fata unui doctor din Deva, și ca ținută și ca cultură și ca tot..., era extraordinară. Știți ce disciplină era acolo la masă? Nici unul dintre copii nu vorbeau neîntrebați. Cel mai mult vorbea el la masă și nici unul nu exista să pună o întrebare așa... iar dejunul era întotdeauna obișnuit... țin minte era totdeauna supă albă, o supă cu un fel de cremă peste care se punea smântână.

Apoi a făcut el o masă numai de actori și actrițe unde ne-a invitat și pe noi. Erau de față Tanța Cocea cu bărbatul ei, Dina Cocea cu bărbatul ei, Elvira Godeanu... Apoi a făcut o altă masă.... A spus “pentru d-na Minovici să facem o masă de avocați” și-a invitat pe Paraschivescu care era atunci președinte, câțiva care erau avocați, consilieri..., odată a invitat scriitori, între care pe Paul Dumitriu.





În sfârșit, el ne-a salvat muzeul acesta. Într-o bună zi a venit Roller – care lucra la Academie – și a venit și a spus că aici va ține Congresul mondial al tineretului – pentru prima oară în România și la București – și că noi o să plecăm de acasă... atunci Groza a spus: „A, o să vorbesc eu să vă dea o cameră la Ambasador...” și am spus „Nu, nu, eu nu plec de aici” Astfel, ne-am aranjat o cameră dincolo (Muzeul Nicolae Minovici n.a.) unde am stat aproape o săptămână, cât a ținut congresul. N-am avut încotro. Apoi a venit o dispoziție scurtă, publicată în



Monitorul Oficial al Academiei, de Roller. Acesta a dat o dispoziție ca această casă să nu mai fie muzeu ci urma să fie în întregime – deci și etajul unde locuiam – un sediu al tineretului mondial. Iar muzeul de desființează. Bărbatul meu era înnebunit.

Eu atunci m-am dus la Groza în audiență. Era acolo la Patriarhie, sus pe deal. M-am dus iar el m-a primit imediat și i-am spus despre ce este vorba. El care ținea la muzeul acesta, a telefonat lui Roller... și atunci a început să țipe: „Domnule, câtă vreme este Tretiakov la Moskova, o să fie și Minovici la București! Jos laba de pe muzeul Minovici! Domnule – îi spuse lui Roller – dumneata ai falsificat istoria, eu sunt dac, domnule, dumneata ai falsificat istoria...”, eu mă speriasem deoarece se înroșise la față și mă gândeam, Doamne, dacă i se face rău, ce mă fac, o să spună că ce i-am spus, ce i-am făcut. A țipat la Roller și a încheiat spunându-i: „...nu-ți grațiez șoferul! Să știi că nu-l mai grațiez... Ești un om rău... ” Chestia este că a renunțat Roller, și așa am scăpat casa, vă închipuiți ce ușor era pentru Roller să ne mutăm așa... în sfârșit. Roller acesta n'a avut nici el parte de noroc căci săracul avea un băiat care a murit, nu știu dacă știți povestea...

A.M.: ...nu...

L.M.: ...când s-a făcut un bazin... nu știu unde, a vrut să plonjeze și a căzut cu capul unde nu era adâncă apa, și a murit pe loc... uite, Dumnezeu pedepsește...

A.M.: De ce șoferul lui Roller ar fi avut nevoie de grațierea lui Groza?

L.M.: Probabil o fi făcut ceva contra regulamentului. Nu știu... nu cred că omorâse pe cineva dar probabil îi dăduse o amendă... întâmplări..., întâmplări...

Așa spune povestea. Acum vom da curs actelor. Actul de donație a fost încheiat pe 4 iunie 1945 la sugestia apropiaților dar și a doctorului Petru Gorza care, de bună credință, l-a avertizat pe proprietar că va urma să-și piardă locuința prin naționalizare. O donație ar putea să fie o salvare de la jaf. Donația a fost făcută pentru Academia Română.

Condițiile cuprinse în actul de donație realizat sub presiune politică în iunie 1945 sunt următoarele:

„(...)Casa dăruită este proprietatea mea în baza actului de vânzare cumpărare a terenului – suprafață de 825 m.p. – și autorizației de construcție a Primăriei Municipiului București cu nr. 67 din 2 aprilie 1941 pe o suprafață de 255 m.p. construiți, fiind concepută și construită de mine donatorul. De asemenea, când Academia ar dori să facă o recepție cu ocazia vizitei unor academicieni, savanți streini sau să facă vre-o solemnitate, mă oblig a-i pune al dispoziție încăperile de recepție care formează muzeul propriu zis.

Prin faptul că această casă posedă obiecte de artă (menționate în inventar) Academia va putea completa cu obiecte ce posedă în colecțiile ei: tablouri, tapițerii, cărți vechi, legături de cărți etc de preferință dintre anii 1400-1800, obiecte care s-ar încadra bine în stilul casei.

Subscrisul donator, îmi rezerv dreptul ca în timpul vieții mele, să adaug alte obiecte – în afară de cele donate prin prezentul act – și prevăzute în inventarul anexat, eventual să modific cum voi crede de cuviință, aranjamentul interiorului imobilului și să exercit custodia și administrația imobilului donat în interesul cât mai bune funcționări și prezentări, după cum voi crede de cuviință că este mai bine.

Prezenta donație o fac cu condiția expresă și rezolutorie ca în timpul vieții să fiu unicul administrator

custode al imobilului cu dreptul de folosință exclusiv pe tot timpul vieții mele în ceea ce privește încăperile de la etajul I, sufrageria și dependințele.

Subscrisul iau asupra mea datoria la Creditul Urban, care grevează imobilul. (*încă băncile nu fuseseră naționalizate, n.m.*)

De asemenea, după moartea mea, fie soția mea, fie în caz de refuz al său, sau dacă nu aș mai fi căsătorit în momentul morții d-na Rozalia Bradler, domiciliată în București, str. Brezoianu nr. 29, să uzeze de drepturile de folosință ce mi le-am rezervat în tot timpul vieții lor.

Academia Română se obligă ca după moartea mea, sau dacă subscrisul aș renunța la drepturile ce mi-am rezervat, persoana care va locui în casă conform celor de mai sus – soția avînd dreptul de prioritate – să fie însărcinată cu custodia și administrarea muzeului și întregului imobil. Custodia și administrarea se va face de aceste persoane așa cum s-a prevăzut mai sus că se fac și de subsemnatul.

După moartea uneia din persoanele de mai sus vizate ca avînd dreptul de locuință și calitatea de administrator-custode în urma încetării mele din viață, va beneficia de aceste drepturi cealaltă persoană în viață. **În urma decesului și a acestor două persoane Academia Română va dispune cum va crede de cuviință de imobilul ce dăruiesc, atît în ceea ce privește folosința, cît și fondul. Dorința subsemnatului donator este însă ca acest imobil să continue a fi întrebuințat și mai departe, în aceleași condițiuni cum se arată mai sus și anume să servească ca muzeu de artă veche aplicată, fiind singurul la noi în țară de acest gen și care ar putea fi folositor și instructiv atît pentru persoanele care au interes de artă aplicată, cît și pentru tineretul care ar studia în general arta. (...)** București, iunie 1945.”

### **In Memoriam Ligia Minovici**

S-a stins într-o strălucire pe care o vom păstra în suflet. Așa cum păstrezi tainele copilăriei sub chipul serios al maturității. Licențiată în litere și drept, doctor în drept începînd cu 1938, Ligia Minovici a fost un fervent apărător al adevărului, cu deosebire în cumplitele timpuri care au distrus într-o clipă, destine și un mod de viață citadin, civilizat: (1945-1965). Alături de soțul său, Dumitru-Furnică Minovici, - inginer în mine și petrol, cu doctorat în Domeniu, la Toulouse (1919) - a salvat nu de puține ori existența Muzeului de Artă Veche Apuseană. Începînd cu 1982, după decesul soțului său, a păstrat vie amintirea unei lumi distruse cu bună știință și a îndeplinit, nu fără efort, obligațiile pe care le presupune administrarea unui muzeu, în ciuda vârstei înaintate.





## **EXPOZIȚIA TEMPORARĂ „140 ANI – UNIVERSITATEA DIN BUCUREȘTI (1864-2004)”**

**Ionel ZĂNESCU  
Camelia ENE**

În anul 2004 se împlinesc 140 de ani de când Alexandru Ioan Cuza, domnitorul României, a emis decretul pentru înființarea Universității din București (4/16 iulie 1864), întrunind într-o singură instituție trei facultăți separate care existaseră anterior: facultatea de științe, facultatea de litere și filozofie și facultatea de drept.

Inițiativa domnească marca ridicarea pe o nouă treaptă a învățământului românesc de grad superior care începuse să funcționeze la București, încă din anul 1694, adică acum 310 ani, sub denumirea de *Academia Domnească de la Sfântul Sava*.

În ultimele trei decenii ale secolului al XVII-lea, orașul București ajunge cel mai important centru economic, politic, administrativ și cultural al Țării Românești. În anul 1678, aici se înființează prima tipografie, în care se imprimă o serie de cărți în limba română, iar în anul 1690 începe, la inițiativa domnitorului Constantin Brâncoveanu, și tipărirea unor cărți în limba greacă. Totodată, el dispune tipărirea primelor cărți pentru creștinii ortodocși din Orientul Mijlociu, în limba arabă și turcă, și pentru cei din Georgia, în limba gruzină.

În anul 1694 – la îndemnul strălucitului cărturar român Constantin Cantacuzino, care studiasse la vestita universitate din Padova, - domnitorul Constantin Brâncoveanu inițiază înființarea Academiei Domnești în clădirile vechii mănăstiri Sfântul Sava, situată în centrul orașului, unde se află

astăzi clădirea și actuala piață a Universității. Constantin Brâncoveanu pune astfel în București bazele învățământului superior românesc, învățământ frecventat atât de fiii boierilor din Țara Românească, cât și de tinerii din țările balcanice, dornici să-și însușească o instrucție aleasă, bazată pe studiul clasicismului greco-latin.

Chiar dacă din punct de vedere teoretic termenul de Academie (mai târziu colegiu) definește o școală care include toate gradele de învățământ, în sensul celor de azi, de la elementar la superior, în Academia bucureșteană predomina învățământul de grad superior.

La înalta școală din București, dascălii de limba greacă – începând cu eruditul Sevastos Chimenitul, primul ei director (1694-1702), fost mai înainte la conducerea Marii Școli (Academiei) din Constantinopol – interpretau cu elevii lor (al căror număr, de aproximativ 150, la începutul secolului al XVIII-lea, se va ridica la aproximativ 400 după un veac) aproape toți autorii clasici greci și latini. Având studii temeinice de filozofie, filologie și medicină, făcute la Constantinopol, și mai ales în Italia (Padova, Veneția, Roma, etc), apoi în Germania, Franța, Anglia, acești profesori au contribuit, prin înaltul nivel al prelegerilor lor, la răspândirea în cultura noastră a unor idei de progres din lumea occidentală, de laicizare a învățământului.

Caracterul de instituție de învățământ superior al Academiei, corespunzând nivelului unei facultăți



Constantin  
Brâncoveanu  
(1688-1714)

de litere și filozofie, rezultă și din faptul că accentul se puna pe studierea filozofiei neoaristotelice. Pe de altă parte, învățatul grec Al. Helladius, care studiasse 11 ani la diferite Universități din Europa și a vizitat în 1713 orașul București, afirma într-o valoroasă lucrare din 1714 că înalta școală de la noi merită numele de Academie („*neque mirum est Bucurestium Academiam vocari*”).

La mai bine de un deceniu de la întemeiere, domnitorul Constantin Brâncoveanu, dispunea zidirea din nou a bisericii și a clădirii în care fusese așezată Academia Domnească. Totodată, în vara anului 1707 domnitorul fixează, împreună cu învățatul patriarh Hrisant Notara al Ierusalimului (1707-1731), de care depindea mănăstirea Sf. Sava, programa învățăturilor pentru Academia bucureșteană.

Programa învățăturilor urma să fie aplicată de către trei dascăli, dintre care cel de filozofie, având conducerea Academiei, se numea „cel mare” sau „primul dascăl”. Aceștia aveau să predea logica, retorica, fizica,

cosmografia, cunoștințe despre nașterea și pieirea lucrurilor, poetica, psihologia, metafizica, gramatica, teologia. După moartea lui Sevastos, la direcția Academiei a trecut dascălul Marcu, iar acestuia i-au urmat Gheorghe din Trapezunt, Alexandru Turnavitu, ș.a.

Apresiasi importanța cărților tipărite, a ordonării cărților și manuscriselor în vederea folosirii lor de către profesori și ucenici, Constantin Brâncoveanu a luat măsuri ca să se zidească „o casă de piatră pentru tipografie și o bibliotecă”, în apropierea localului de școală de la Sf. Sava. În ceea ce privește organizarea bibliotecii, voievodul avea o recunoscută experiență, întrucât își alcătuisse mai înainte o bibliotecă personală și înființase vestita bibliotecă de la Hurez-Vâlcea.

În epoca fanariotă care începe în „Țara Românească la 1716, domnitorii au fost în general, preocupați de bunul mers al Academiei de la Sf. Sava, dar nu toți au reușit să susțină o activitate cu rezultate satisfăcătoare. Merită subliniată răvna manifestată de către învățatul domnitor Nicolae Mavrocordat și de către fiul acestuia, Constantin.

În ianuarie 1776, Alexandru-vodă Ipsilanti (1774-1782) și divanul domnesc hotărăsc reorganizarea Academiei de la Sf. Sava, mărinind numărul profesorilor: doi la gramatică, doi la matematică, „adică de aritmetică, geometrie și astronomie și pe lângă acestea și de istorie”, și câte unul pentru fizică, latină, franceză, italiană și teologie.

Alexandru-vodă Ipsilanti a luat măsuri pentru construirea unei noi clădiri a Academiei „cuprinzând multe case pentru predarea științelor și pentru locuința dascălilor și a altor școlari, peste cei 75, și cu trapezărie și bucătărie și pitărie la mănăstirea Sf. Sava”, care a fost gata abia în 1779.

Prin „înștiințarea” tipărită în august 1818, înainte de începerea

cursurilor școlii naționale, Gheorghe Lazăr, subliniază necesitatea pentru țara noastră de a avea o „Academie de știință chiar în limba mamei sale” și o școală înaltă „de științe filozoficești și matematicești”. Alături de Lazăr, care predă matematicile superioare și filozofia Kantiană, găsim pe Ladislau Erdeliotu, profesor de latină și franceză, precum și pe profesorii E. Poteca și I. Heliade Rădulescu, primul făcând lecții de geografie, iar celălalt de aritmetică și geometrie.

În urma păcii de la Adrianopol (1829), învățământul românesc a primit o mai temeinică organizare, prin legiuirea *Regulamentul Organic*, care stabilește liniile generale de organizare a învățământului de stat.

Se cuvine să subliniem faptul că la sfârșitul anului școlar 1831-1832, printre premianții Colegiului Sf. Sava aflăm pe Nicolae Bălcescu în clasa a III-a umanioare, și pe Ion Ghica în clasa a IV-a. Tot la Colegiu și-au făcut studiile C.D. Aricescu, Gheorghe Costa-Foru, Al. Orăscu, Th. Aman, Al. Odobescu, I. Zalomit, V. Boerescu, ș.a.

După înfăptuirea Unirii Principatelor, prin măsurile luate de către Alexandru Ioan Cuza și de către elemente înaintate ale burgheziei, învățământul superior se dezvoltă într-un ritm viu. În această perioadă, problema învățământului a fost ridicată la rangul uneia dintre problemele fundamentale ale statului. La 25 noiembrie 1859, printr-un decret al domnitorului Alexandru Ioan Cuza, facultatea de științe și politice se desprinde de grupul școlar de la Sf. Sava, care cuprindea toate gradele de învățământ, devenind instituție de sine stătătoare, cu „dreptul de a conferi grade academice”. Această facultate era condusă de un decan, numit de către domnitor în persoana profesorului C. Bozianu. În 1863 acesta va deveni prim ministru, iar Vasile Boerescu și Gh. Costa-Foru, ceilalți doi profesori de la facultatea de drept, vor fi și ei în câteva rânduri miniștri,



Gheorghe Lazăr (1779-1823), întemeietorul învățământului superior în limba română

toți manifestând devotament față de politica promovată de Alexandru Ioan Cuza.

Prin mesajul din 6 decembrie



Carol Popp de Szathmari, Domnitorul A. I. Cuza (1859-1866), litografic, secolul XIX

1859 către Adunarea deputaților, domnitorul Cuza sublinia că „instituția superioară, cuprinzând facultăți, de înaltă însemnătate, ne este folositoare”, „că pe lângă însemnământul literelor, facultățile de drept, de medicină sunt negreșit trebuincioase, dar starea de astăzi a României și viitorul ei cer numaidecât o facultate de știință economică și administrativă, precum și o facultate de știință agronomică, industrială și comercială...”

O mare parte din acest plan atotcuprinzător, conceput de acest luminat domnitor, s-a împlinit. Prin bugetul din 1860, la propunerea profesorului Ion Maiorescu, acum directorul Școlilor, ia ființă, la 1 septembrie, *Facultatea filozofică*.

La 31 august 1863, apreciind marea lipsă de profesori gimnaziali, Consiliul superior al Instrucțiunii publice, care înlocuise în 1862 Eforia școlilor, propune înființarea *facultăților de litere și de științe*, iar la

12 octombrie decretul domnesc hotărăște înființarea *Școalei superioare de științe* pentru pregătirea profesorilor de matematică, fizică și științe naturale din gimnazii. Printr-un alt decret, cel din 2 noiembrie 1863, se înființează *Școala superioară de litere* pentru profesorii de limbi clasice și moderne, de literatură și filozofie, istorie și geografie. Facultatea de drept, împreună cu aceste două școli superioare, transformate în facultăți de științe și litere, vor fi întrunite la un loc prin decretul lui Alexandru Ioan Cuza, contrasemnat de către scriitorul Dimitrie Bolintineanu la 4/16 iulie 1864 și publicat în „Monitorul jurnal oficial” din 7/19 iulie, constituindu-se astfel Universitatea din București.

Universitatea din București a contribuit în cea mai largă măsură, alături de Universitatea din Iași, la formarea unor cadre cu înaltă calificare, necesare dezvoltării culturii, sporirii numărului de profesori, la dezvoltarea învățământului mediu și superior, a științei și a administrației statului.

Createle prin decretele lui Cuza, în 1860 și 1864, cele două universități s-au dezvoltat potrivit prevederilor legii Instrucțiunii din 25 noiembrie 1864, la elaborarea căreia cea mai importantă contribuție au adus-o profesorii V. Boerescu și Gh. Costa-Foru de la Facultatea de drept din București.

Legea Instrucțiunii publice din 1864, cea dintâi legiuire școlară a statului național român, concepută de pe poziții democratice, a avut un caracter unitar, întrucât a reglementat organizarea și desfășurarea învățământului de toate gradele. Această lege, prevedea desființarea sistemului colegial, separarea definitivă a învățământului mediu de cel superior, prin înființarea Universității – cea mai înaltă instituție de învățământ a țării.

Această lege a fixat norme pentru



Vasile Boerescu  
(1830-1883),  
profesor de  
drept, ministru  
al Instrucțiunilor  
Publice

administrarea învățământului superior, a stabilit organele de conducere (rector la Universitate, decan la facultate), recrutarea cadrelor didactice prin concurs, ierarhia, drepturile și obligațiile lor, înscriind principiul inamovibilității pentru profesorii titulari. Prin lege s-a instituit un consiliu de facultate și un consiliu general de universitate, prezidat de rector, pentru discutarea problemelor de administrație, disciplină, instrucție și stabilire a propunerilor care urmează a fi supuse ministerului pentru îmbunătățirea procesului de învățământ. În lege se fixează disciplinele pe facultăți. Pentru pregătirea cadrelor didactice necesare învățământului secundar și superior se prevede înființarea pe lângă universitate a „școlii normale superioare”, cu o secție literară și alta științifică, precum și un internat în care studenții să fie întreținuți pe seama statului. Aplicarea legii din 1864 a avut o mare importanță pentru dezvoltarea învățământului universitar din țara noastră. S-au creat condițiile favorabile pentru cercetarea științifică și s-au pus bazele viitoarelor școli științifice naționale. Prin aplicarea legii a fost creat și un număr important de cadre pentru învățământ, cultură, economie și aparatul de stat.

Convins că legea din 1864 era într-o mare măsură depășită, iar unele dintre prevederile ei constituiau o frână în calea dezvoltării învățământului superior, cunoscutul om de știință Spiru Haret, ministru al Instrucțiunii publice, elaborează în 1897 un nou proiect de lege, care, în martie 1898, devine „Legea asupra învățământului secundar și superior”. Ea constituie un important pas înainte pe calea dezvoltării învățământului superior în România, căruia i se trasează sarcina de a pregăti profesorii necesari învățământului mediu pentru toate obiectele din planul de învățământ al școlii secundare.

În același timp, se instituie Senatul universitar, format din rector,



Gheorghe Costă-Foru (1821-1876), primul rector al Universității București

decani și câte un reprezentant al fiecărei facultăți, în a cărei sarcină trece rezolvarea tuturor problemelor importante legate de procesul de învățământ și de administrare a universității.

Legea avea însă și unele caracteristici care îi limitau conținutul. Astfel, ea prevedea un număr foarte mic de burse acordate pe bază de concurs și din această cauză limita accesul multor tineri proveniți din rândurile mai sărace la învățământul superior.

Încercări ulterioare de îmbunătățire a legii, în funcție de noile condiții, de la începutul secolului al XX-lea, au fost făcute și în anii 1907 și 1910. În anul 1912 prin proiectul lui C. C. Arion, legea învățământului superior a fost din nou modificată. Aceasta a fost cea mai importantă modificare a legii învățământului superior din anul 1898 și a rămas valabilă până în anul 1932. Ea prevedea înființarea unui număr de șapte catedre la Universitatea din București, lărgirea autonomiei universitare, extinderea dreptului universităților de a recomanda numirea profesorilor, atât pe baza lucrărilor științifice cât și pe bază de concurs. Fiecare facultate se conducea după un regulament propriu care putea suferi



modificări în funcție de noile cursuri introduse, de discipline, etc. Regulamentele erau și ele supuse sancționării Parlamentului, această măsură îngreunând într-un anumit fel adoptarea imediată a măsurilor considerate necesare de către Universitate.

După primul război mondial, viața universității din București se desfășoară în condiții grele. Spațiul pentru desfășurarea procesului de învățământ era insuficient datorită sporului accentuat de populație studentască. Prin înființarea Facultății de Medicină Veterinară, în anul 1921, și a Facultății de Farmacie, în anul 1923, singurele din țară în acel moment, problema spațiilor a devenit și mai stringentă. Lucrările pentru mărirea localului Universității, începute din anul 1912, se desfășurau prea lent și s-au terminat abia în anul 1928, dar fără să se poată spune că au dus la rezolvarea radicală a problemei.

Imediat după război, în condițiile fărâșurii României Mari, se punea problema unificării sistemului de învățământ pe întreg teritoriul țării. Pentru aceste motive, în anul 1931 se elaborează un nou proiect de lege pentru învățământul superior, proiect care va intra în vigoare în anul 1932. Legea menționa că universitatea, pe lângă un așezământ de învățământ teoretic și aplicat, era și o instituție de cercetări științifice. Întregul învățământ universitar din România era conceput ca „o singură entitate”. De aceea se formează acum un mare consiliu interuniversitar, alcătuit din reprezentanți ai tuturor universităților, cu sarcina de a elabora planul de organizare și regulamentul activității universitare.

Sarcinile și importanța Universității din București au implicat după primul război mondial o sporire accentuată a numărului de cadre didactice. Astfel, dacă în 1918-1919 existau 166 de cadre de predare, în 1933-1934, numărul crește la 270, iar în 1937-1938 la 434.

Necesitatea reformei învățământului superior s-a făcut simțită și în primii ani de după cel de-al doilea război mondial. Reforma învățământului din 1948 a dat întregului învățământ un caracter științific bazat pe principii noi.

Ca urmare a reformei, în Universitatea din București s-a realizat o reprofilare judicioasă a facultăților și s-au înființat noi facultăți. Astfel, în locul vechii Facultăți de Științe au luat ființă patru facultăți: de matematică-fizică, de chimie, de științe naturale și geologie-geografie, iar Facultatea de Litere și Filozofie s-a transformat în alte patru facultăți: filozofie, istorie, filologie, psihologie-pedagogie. Facultatea de Drept a devenit Facultatea de Științe Juridice. S-au despărțit de Universitate patru facultăți: de medicină, de farmacie, de medicină veterinară și de teologie, formând Institutul Medico-Farmaceutic, Institutul de Zootehnie-Veterinară și Institutul Teologic.

Din 1948 și până azi, Universitatea din București s-a structurat de mai multe ori, existând ten-dința școlii superioare românești de a fi mereu în actualitate, de a introduce, atunci când necesitatea dez-voltării științei o cere, noi secții și grupe de specializare.

Astăzi la aniversarea a 140 de ani de la fondare putem afirma că Universitatea din București are o lungă tradiție de cultură, manifestată până în 1818 prin activitatea de peste un veac a Academiei domnești de la Sf. Sava. Aceasta a fost continuată de „Academia filozoficească și matematică” concepută și organizată, sub influența iluminismului, în spirit nou, național, de dascălul transilvănean Gheorghe Lazăr, potrivit cu cerințele societății românești în formare.

Cadrele Universității au fost ilustrate de savanți care, prin cercetările lor au ridicat prestigiul științei românești în țară și peste hotare: Emanoil Bacaloglu, Spiru Haret, Gh. Țițeica, Simion Mehedinți, Dimitrie Brândză, Tr. Săvulescu, G.



Vâlsan, Simion Stoilov, Dimitrie Onciul, Grigore Tocilescu, Al. Odobescu, Bogdan Petriceicu Hașdeu, I. Bogdan, Vasile Pârvan, N. Iorga, N. Titulescu, N. Cartoian, ș.a.

Până în 1848 când s-a constituit ca instituție separată, actualul Institut de Medicină și Farmacie a făcut parte din Universitatea București, iar profesorii ei – printre care Carol Davila, Victor Babeș, Gh. Marinescu, I. Cantacuzino, D. Bagdasar, C.I.Parhon – au constituit o puternică școală medicală bine cunoscută și peste hotare pentru contribuția importantă la dezvoltarea științei medicale.

\*

Expoziția temporară „140 de ani – Universitatea din București (1864-2004)”, organizată la Palatul Șuțu, în lunile martie-aprilie 2004, cuprinde un număr de 160 de piese muzeistice, aparținând Muzeului Universității din București. Multe dintre aceste piese sunt rarități patrimoniale, cu atât mai mult că ele au stat de unicat.

În cadrul expoziției temporare au fost valorificate diverse tipuri categoriale de obiecte: documente, stampe, fotografii, pictură, sculptură, mobilier, carte rară, medalii, plachete, textile, diverse accesorii.

Documentele și litografiile, constituie partea cea mai consistentă a

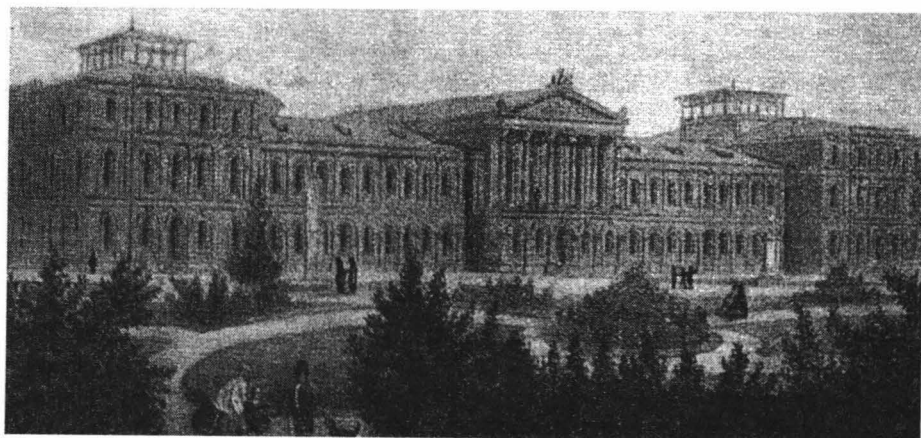
expoziției, ele acoperind întreaga perioadă a dezvoltării învățământului superior românesc, de la 1694 și până astăzi.

Dintre documentele, datând din secolele XVII-XVIII, am aminti, în primul rând, o scrisoare redactată de Constantin Cantacuzino. Celebrul istoric, diplomat și geograf, scria în legătură cu profesorii de limba greacă și latină, așteptați să vină la București în 1694. Era anul în care au început cursurile Școlii Domnești de la Sf. Sava ce se afla vis-à-vis de actuala clădire a Universității din București.

La fel de importante sunt hrisoavele de la mănăstirea Sf. Sava. Ele provin din timpurile domniei lui Constantin Brâncoveanu, Grigore Ghica, Constantin și Ștefan Racoviță, Alexandru Ipsilanti. Foarte important este documentul emis de Alexandru Ipsilanti, în 1776, în care se atestă noua denumire a așezământului de la Sf. Sava, ce purta numele de „Academia Domnească”. Era momentul reorganizării învățământului și al introducerii de noi materii de studiu: istoria, geografia, limba franceză și italiană.

Manuscrisele ocupă și ele un rol important în expunere. Ele aparțin unor erudiți ai vremii precum: stolnicul Constantin Cantacuzino, Maletie Sirigul, Neofit Duca, Teofil

Al. Orăscu,  
Proiectul  
Universității din  
București, 1857



Coridaleu, Alexandru și Nicolae Mavrocordat, Mănase Eliad, Dionisie Fotino, Eufrosin Poteca, ș.a.

Programele și cursurile universitare provin de la mari personalități ale vremii: N. Titulescu, N. Iorga, N. Bălcescu, Vasile Pârvan, A.D. Xenopol, N. Măldărescu. Tot de la acești corifei ai Universității, precum și de la alții, avem numeroase diplome de absolvire și de doctor, diplome de licență, brevete de invenție, atestate, etc. În marea lor majoritate ele au fost emise de înalte Universități europene, precum: Oxford, Paris, Roma, Lyon, Geneva și Leipzig.

La loc de cinste stau numeroasele decrete ale lui Al. I. Cuza, dintre care am aminti pe cele privind înființarea Universității din București, confirmarea primului rector în persoana lui Gheorghe Costa-Foru, de înființare a Facultății de Științe Juridice și Politice, precum și pe cel de aprobare a statutelor Societății de Științe Naturale.

Cu ocazia centenarului, din 1964, Universitatea din București a primit numeroase mesaje de felicitare din partea unor universități de prestigiu: Cambridge, Cracovia, Oxford, Paris și al Asociației Internaționale a Universităților. Deasemeni, vizitatorii pot admira cadouri și medalii primite de Universitate.

Poate fi admirată și o întreagă galerie de portrete în ulei, a unor personalități precum: Ienăchiță Văcărescu, Alecu Văcărescu, stolnicul Constantin Cantacuzino, Lambru Fotiade, Carol Wallenstein, I. H. Rădulescu, Gheorghe Costa-Foru, Alexandru Odobescu, Dimitrie Brândză, B.P. Hașdeu, Titu Maiorescu, Vasile Pârvan, Ludovic Mrazek și Alexandru Orăscu.

Muzeul Universității din București are și o bogată zestre de sculptură, majoritatea busturilor fiind realizate de artiști renumiți: I. Jalea, Carol Storck, Oscar Han, M. Wagner. În expoziția de

față pot fi admirate busturile de marmură sau bronz ale lui Alexandru Orăscu, Gheorghe Costa-Foru, Nicolae Titulescu, Vasile Boerescu, Nicolae Iorga, Constantin Stoicescu și alții.

Una din piesele de rezistență a expoziției temporare, este piatra fundamentală a vechii clădiri a Universității așezată în fundația edificiului la 10 octombrie 1857. Deasemeni sunt expuse togi și epitogi, purtate de N. Iorga în momentul decernării titlului de Doctor Honoris Causa al Universității din Oxford și Lyon.

Expoziția este completată de o suită de piese tridimensionale: machete, ștampile, aparate teclu, drapelul Universității din București, mobilier de epocă, ceasuri, călimări, medalii, plachete, etc.

În prezentarea și interpretarea întregului material, ne-a călăuzit acel spirit de strictă obiectivitate, care ne-a ajutat la punerea în valoare a pieselor muzeistice venite să întregască trecutul învățământului superior românesc, cu tot ce a avut mai viu și mai dinamic de-a lungul celor 140 de ani.

## ABSTRACT

On occasion of the 140<sup>th</sup> anniversary of the foundation of the Bucharest University, the Municipal Museum of Bucharest together with the above-mentioned institution has organized a temporary exhibition housed by the Sutzu Palace in Bucharest, and dedicated to this event.

The exhibition comprises over 200 patrimony items consisting of lithographs, photographs, documents, rare books, stamps, sculpture, painting, vestments, furniture, medals, plates, models, flags.

## PROPAGANDĂ CONTRA MUZEOGRAFIE: INAUGURAREA MUZEULUI MUZICII ROMÂNEȘTI

Virgil Ștefan NIȚULESCU

În 1937, după mai mult de 15 ani de capricioase refuzuri, Maria Cantacuzino accepta să devină soția lui George Enescu. Maruca – așa cum era cunoscută printre prieteni –, văduva lui Gheorghe – Grigore Cantacuzino, aduce în această căsătorie și palatul pe care îl moștenise, la moartea *Nababului*, în 1913. Superbul palat de pe Calea Victoriei nr. 141, considerat a fi cea mai frumoasă casă de pe bătrînul Pod, fusese ridicat după planurile arhitectului Ion D. Berindey și a intrat, astfel, în averea familiei Enescu. Aici era unul dintre locurile preferate de întâlnire ale *high – life*-ului bucureștean. Vremurile în care asemenea palate erau efectiv locuite trecuseră, astfel încît, casa a găzduit, în timpul războiului, Ministerul Informațiilor (al Propagandei) și, apoi, imediat după război, Consiliul de Miniștri.

La 10 septembrie 1946, Enescu a plecat, pentru totdeauna, din țară. În palatul Cantacuzino a fost instalat Institutul de Studii Româno – Sovietice... Enescu a murit la Paris, la 4 mai 1955, an în care institutul este evacuat din clădire, locul lui fiind luat de Uniunea Compozitorilor, condusă, la acea vreme, de Ion Dumitrescu. Nevoile propagandistice ale Puterii, stimulate de hrușciovienele dezvăluiri din februarie 1956, au dus la Hotărîrea Consiliului de Miniștri nr. 1075/1956, prin care a fost înființat, în palatul din Calea Victoriei, Muzeul „George Enescu”. La 6 mai 1956, prin grija lui Romeo Drăghici, primul director al muzeului, este deschisă o expoziție care a stat la baza organizării muzeului propriu-zis, în forma sa din 1958 – an

în care a avut loc și prima ediție a Concursului și Festivalului Internațional „George Enescu”. Juridic, problema localului a fost lămurită prin actul de donație semnat de Maria Cantacuzino – Enescu, la 4 octombrie 1967. Prin acest act, Muzeul devenea proprietarul clădirii și al celor două anexe, din curte, „sub tutela Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă”. Expoziția a rămas, practic, neschimbată, mai mulți ani. A venit, însă, în 1977.

Terenurile virane apărute, peste noapte, în Bucureștii zguduiți de cutremurul din 4 martie, și teama cuplului dictatorial în fața unei forțe care nu ceda la nici o critică au stimulat ideea transformării Bucureștilor într-un „Phenian cu specific românesc”. Nu este locul, aici, să amintim numele colecțiilor și muzeelor care au fost desființate sau mutate în vara anului 1977. O parte dintre ele au fost reunite în ceea ce avea să devină Muzeul Colecțiilor. Tot



atunci, însă, a fost închis și Muzeul „George Enescu”, sub pretextul unor urgente reparații (de altfel, necesare, pentru acest monument istoric). Apoi, încălcându-se actul de donație din 1967, s-a hotărât organizarea unui muzeu al muzicii românești. Uniunea Compozitorilor a fost mutată în clădirea Ateneului, în localul Filarmonicii. Muzeul „George Enescu” a fost desființat *de jure*, noul „muzeu al muzicii românești”, care exista doar pe hârtie, devenind o secție a Muzeului de Artă al R.S.R. – ceea ce a antrenat, bineînțeles, și reduceri de posturi.

Ceva mai târziu, pentru a face loc unui muzeu al sticlei și ceramicii, în Palatul Știrbey din Calea Victoriei nr. 107, Muzeul de Artă Populară a fost desființat, fiind contopit cu Muzeul Satului. Spații de expunere nu existau, dar erau necesare, măcar, depozite și laboratoare. Acestea din urmă au fost amenajate în clădirile – anexă din spatele Palatului Cantacuzino.

Prima tematică a „muzeului muzicii românești” a început a fi pregătită, imediat. Colectivul de muzeografi care a lucrat la realizarea ei a predat-o în 1978, la termenul cerut; dar Secția de Propagandă a C.C. al P.C.R. a respins-o. Apoi, tematica, la care au trudit, din greu, diverse colective de specialiști, a fost refăcută, practic, permanent. Există noi versiuni ale ei, din 1980, 1981, 1983, 1984 și 1988. Niciodată, tematica nu era suficient de explicit înfeudată propagandei de partid, deși muzicienii și ceilalți specialiști făcuseră concesie după concesie. În concepția politrucilor timpului, de la Petru Enache la Emilia Sonea, singura personalitate căruia i se putea dedica un muzeu, fie el și al muzicii, era Nicolae Ceaușescu. Muzeul trebuia să devină o „ctitorie”. Desigur, memoria geniului componisticii românești nu putea fi păstrată – în această viziune – decît „la grămadă”, încadrată între

portretul prezidențial de la intrare și cel surprins la spectacolele omagiale de pe Stadionul „23 August”. Muzeul muzicii trebuia să anuleze personalitatea enesciană într-o masă fără contur și fără virfuri. De fapt, se urmărea, sistematic, dispariția muzeului – pentru că el nu a mai fost inaugurat, niciodată. Zvonurile din epocă acreditau ideea că Elenei Ceaușescu i-ar fi plăcut să folosească frumoasa casă Cantacuzino pentru propriile-i interese.

Între documentele rămase în arhiva Muzeului Național „George Enescu” se află, pe lângă zecile de pagini de proiecte tematice, și texte de prezentare elaborate în perioada 1980 – 1984. Printre ele, se regăsesc și versurile care urmau să fie recitate la propusa inaugurare a muzeului muzicii, în 1980, de cinci actori de frunte ai scenei românești. Numele lor apar notate în dreptul cîte unei cifre romane, după cum urmează:

*I Elena Sereda*

*II Silviu Stănculescu*

*III Leopoldina Bălănușă*

*IV Gheorghe Cozorici*

*V Ion Caramitru*

Probabil că cei cinci – numele lor sînt notate cu creionul pe prima pagină a documentului – urmau să recite, alternativ, textele intitulate *Dragoste, devotament, recunoștință. Patru sonete de Corneliu Vadim Tudor* și textul aflat în continuarea acestora (*Femeie creatoare, slavă ție!*), aparținînd aceluiași autor. Redăm aceste versuri, cu comentariile noastre, ca peste tot, mai departe, între croșete:

*I.*

*E o primăvară limpede și bună  
și soarele topește aur împrejur  
patria și firea cîntă împreună:  
slavă ție, slavă om viteaz și pur*

*Aerul e proaspăt, viața-i mai  
frumoasă*

*zorii-s plini de rouă, cerul  
înstelat*

țara-i în veșminte albe de mireasă

gustul demnității tu i l-ai redat

Te iubim din suflet, te urmărim în

toate

ești al primăverii noastre

vestitor

fără tine-n lume știm că nu se

poate

De aceea astăzi un întreg

popor

îți înscrie chipul

încrustat în bronzul celor Trei

culori!

X

II.

Iubit bărbat al patriei române

Muzeul muzicii ni-l dăruiești

iar primăvara lui '80 rămîne

în hronicul culturii românești

Enesciene mărturii și știne

vioara sfîntă a lui Ciprian

tezaurul folcloric din vechime

le-ai reunit aici, întru mulți ani

Acum, cînd veacul curge spre  
amiază

cînd pe Planetă sînt probleme  
mari

și monștrii rațiunii se-narmează

Românii tăi mai pot să cînte iar

Cu inimă de foc și minte trează

urmîndu-te, strateg vizionar!

X

III.

La cîntec ne-am deprins sonore  
astre

privighetoarea, vîntul prin copaci

întîiul cîntăreț al lumii noastre

a fost Orfeu, pogorîtor din traci

Îți mulțumim frumos, și cu sfială

Erou al ființei noastre românești

că arta națiunii, triumfală

cu pieptul tău cel brav o  
străjuiești

Repui în drepturi ce-a creat  
poporul:

noblețea doinei și horitul drag

Deșteaptă-te române, Tricolorul

Hora Unirii și Pe-al nostru steag

în cinstea ta strămoșii dau onorul

Ei două mii cincizeci de slave

trag

IV.

În primăvara asta înaltă și  
deplină

cînd mugurii pe ramuri cu zgomot  
se desfac

cînd prin Carpați trec vulturi, iar  
Dunărea închină

lui Burebista innuri, și marelui

stat dac

În primăvara asta cînd te serbăm,  
fierbinte

că ne conduci în cinste de  
cincisprezece ani

și pentru-a treia oară te-alese  
președinte

întreg poporul țării – români,  
maghiari, germani

Acum și totdeauna, noi îți dorim  
putere

să fii de-a pururi tînăr, în veci să  
înflorești

mereu la datorie cînd patria ți-o  
cere

Tu ești vlăstarul sacru al țării, și  
mai ești

făuritorul vrednic al noii noastre  
ere

spre comunism și pace, mulți ani  
să ne trăiești!

[Pentru a înțelege mai bine unele  
accente ale acestor texte, ar trebui să  
ne amintim că, în 1977, Ceaușescu a  
declanșat o furibundă campanie  
propagandistică antioccidentală.  
Întreaga mass media românească a fost  
inundată cu „documentare“, știri,  
„luări de poziție“ etc., care

„demascau“ fascismul, cursa înarmărilor, șomajul rasismul, imperialismul, neocolonialismul și toate celelalte „racile“ ale societății capitaliste, în opoziție cu binefacerile drumului spre societatea socialistă multilateral dezvoltată. În cadrul acestei campanii, un loc aparte l-a ocupat „recuperarea“ istoriei naționale și capitalizarea ei în interesul P.C.R., începînd cu Burebista. Prin Hotărîrea Plenei C.C. al P.C.R. din 26 – 27 octombrie 1977, cu privire la aniversarea a 2050 de ani de la crearea primului stat dac centralizat și independent, partidul a decis că, în anul 70 î. Hr., Burebista a creat acest stat, care a fost aniversat vreme de trei ani. Tot în cadrul operațiunii de recuperare a istoriei naționale trebuie încadrate și referirile la cîntecele patriotice românești, care au fost reluate, cu text adaptat – scris de Nicolae Ceaușescu însuși – sau nu, în repertoriul obligatoriu. În plus, sonetele mai ating trei „teme“: indicația – trasată, de Ceaușescu, compozitorilor – de a se inspira, în creațiile lor, din muzica populară și din frumusețile naturii din România –, protocronismul, ca teorie culturală care face, din Orfeu, un fel de al întemeietor al muzicii și, totodată, un fel de strămoș al românilor, și, în fine, „lupta pentru pace: campania împotriva bombei cu neutroni, apelul pentru pace semnat de întregul popor și trimis la ONU, referendumul care consfințea reducerea cheltuielilor de înarmare a României cu 5% etc. În fine, Ceaușescu a fost „reales“ președinte al României în 1980 – după precedentele „alegeri“, din 1974 și 1975.]

*Femeie creatoare, slavă ție!*

*Așa cum după datini noi ne-am  
cinstit eroii  
spunîndu-le pe nume ca unor  
ființe dragi  
la fel cum riul, vara, îi  
mulțumește ploii*

*și-n întreaga mierea giei parcă  
se strînge-n fragi  
așa cum fiul, mamei, îi spune  
simplu „mamă“  
fără de reci formule, dar cu imens  
respect  
tot astfel națiunea pe limba ei  
te cheamă  
Elena Ceaușescu, om bun și  
înțelept*

*Noi știm cu toții bine destinul  
tău de luptă  
ești fiica înțeleaptă a Argeșului  
blînd  
întreaga existență ți-e veghe ne-  
nteruptă  
desprinsă din legenda acestui  
scump pămînt*

*partidul ți-a dat forță, ți-a  
luminat cărarea  
să treci peste opreliști, necazuri și  
nevoi  
ai înfruntat eroic fascismul  
exploatarea  
și marele pericol al unui nou  
război*

*Istoria modernă a patriei  
păstrează  
imagini de arhivă, înscrisuri,  
mărturii  
întipărită-n ele stă ființa ta  
vitează  
ca Ana Ipătescu și fata de la Jii  
ai fost pe baricade, în greve,  
demonstrații  
brasarde tricolore și roșii ai  
purat  
și drepturile sacre al acestei nații  
de-atunci și pînă astăzi le aperi  
ne-ncetat*

*Ai stat mereu alături, în cînte și  
iubire  
de cel ce-avea să fie al patriei  
Erou  
erați atît de tineri, Planetei dînd  
de știre  
că bate-un vînt în țară primenitor  
și nou*



iubirea voastră pură izvor e de  
poeme,  
de fresce picturale și oratorii vii  
îngemănați în luptă și ideal, prin  
vreme  
voi ați luptat spre slava sublimei  
Românii

În anii de restriște și-n cei de  
libertate  
ai marilor reforme, curînd după  
război  
voi în conștiința celor din fabrici  
și din sate  
intrați cu demnitate, tribuni ai  
vremii noi  
e tinerețea voastră, revoluționară  
luceafăr ce revarsă lumini și flori  
în jur  
luptînd din greu să fie belșug și  
pace-n țară  
jertfit-ați anii voștri cei mai  
frumoși și puri

Te-arăți în fața noastră, acum,  
înfloritoare  
umană și-nțeleaptă, cu spirit  
visător  
ești azi la apogeul puterii  
creatoare  
științei mondiale îi plăsmuiești  
comori  
în inima celulei pătrunzi, și-n  
taină vieții  
îi descifrezi naturii eres după eres  
în ochii tăi scînteie și roua  
dimineții  
și nobila făclie a setei de progres

Ești renumită-n lume, ți-s faptele  
stimate,  
te știm cu toți modestă, la vorbă și  
la port  
planeta te cunoaște și vrea să îți  
arate  
recunoștința față de marele-ți  
aport  
înalte instituții, academii străine  
prestigioase foruri te-aleg în  
rîndul lor  
e semn al prețuirii atît față de tine  
cît mai cu seamă pentru iubitul  
tău popor

Iubirea națiunii te-nconjură  
deplină  
savant, și om politic, și mamă  
totodată  
exemplul tău puternic, de farmec  
și lumină  
se simte pretutindeni, și-n veci va  
fi urmat  
fii pururi fericită, tu simbol fără  
moarte  
al marilor românce pe care le-  
mplinești  
lîngă Eroul țării să fii pe mai  
departe  
în marea epopee a ființei  
românești!

N-a fost să fie! Textele de mai sus  
nu au fost recitate. Vizita soților  
Ceaușescu s-a amînat din 1980 în  
1981. La 14 august, în acel an, era  
pregătit PROGRAMUL ARTISTIC  
pentru inaugurarea Muzeului muzicii  
românești. Iată proiectul acestei  
manifestări:

1. În curtea muzeului, de la  
poartă pînă la ușa principală, de o  
parte și de alta a aleii, vor fi amplasate  
corurile Filarmonicii „George  
Enescu“, Operei Române,  
ansamblurilor artistice „Rapsodia  
Română“ al Consiliului Central al  
U.G.S.R. și „Doina“ al Armatei,  
precum și dansatorii acestor două  
ansambluri îmbrăcați în costume  
populare reprezentînd toate zonele  
țării. [Aici, Iulian Antonescu, cel care  
sintetizase acest material, adăugase și  
naționalităților conlocuitoare; această  
precizare a fost, însă, tăiată de cel care  
a aprobat textul, probabil secretarul de  
stat în Consiliul Culturii și Educației  
Socialiste, Ladislau Hegedüs.] Vor fi  
prezenți, de asemenea, un număr de  
elevi, pionieri și uteciști de la Liceul  
„George Enescu“.

- La intrarea în curtea  
muzeului a tovarășului NICOLAE  
CAEUȘESCU și a tovarășei ELENA  
CEAUȘESCU, a celorlalți tovarăși din  
conducerea de partid și de stat,  
corurile reunite vor intona cîntecul  
„Partidul sub un steag unind poporul“

de Marius Țicu, pe versurile lui Victor Tulbure.

Dirijor Stelian Olariu de la Opera Română.

- Tovarășului NICOLAE CEAUȘESCU și tovarăsei ELENA CEAUȘESCU li se vor oferi buchete de flori de către doi tineri artiști.

- După intonarea cîntecului, în fața ușii principale a muzeului, tovarășa Suzana Gâdea – președintele Consiliului Culturii și Educației Socialiste – va rosti un cuvînt de salut.

- La intrarea principală în muzeu, tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU, secretar general al Partidului Comunist Român, președintele Republicii Socialiste România, va fi invitat să taie panglica inaugurală a Muzeului muzicii românești.

2. Vizitarea celor șase săli aflate la parterul muzeului (momentele importante prezentate în exponatele din aceste săli vor fi subliniate printr-un fundal muzical adecvat).

3. Vizitarea sălilor de expoziție de la etajul I:

- vizitarea celor trei săli dedicate lui George Enescu;

- vizitarea sălii dedicată lui Constantin Silvestri, Dinu Lipatti și Constantin Stroeșcu;

- vizitarea sălii dedicată lui Paul Constantinescu, Mihail Jora și Tiberiu Brediceanu.

4. Vizitarea studioului tineretului unde un grup de 25 elevi de la Liceul de artă „George Enescu” va intona cîntecul „Cutezători pornim în viață” de Ioan D. Chirescu (versuri de Petre Ghelmez). Dirijează profesorul Constantin Drăgușin.

- După intonarea cîntecului, un pionier și o pionieră vor oferi buchete de flori tovarășului NICOLAE CEAUȘESCU și tovarăsei ELENA CEAUȘESCU.

5. Vizitarea sălii de audiție de la parter unde se află amplasate magnetofonele pentru audiția individuală la cască (cele 5

magnetofone vor fi prevăzute cu benzi pe care sînt înregistrate: cîntece patriotice și revoluționare, muzică corală, simfonică și vocal – simfonică, de operă și operetă, muzică ușoară, române, muzică populară).

6. Vizitarea aulei „George Enescu” unde va fi prezentat un program artistic:

a) Corul „Madrigal” al Conservatorului „Ciprian Porumbescu” din București va interpreta cîntecul „Partidul, Ceaușescu, România” de Marin Constantin [De fapt, cîntecul, pe versuri de Alexandru Andrițoiu, a fost compus de George Grigoriu.]

b) Violonista Liliana Ciulei va interpreta „Balada” de Ciprian Proumbescu.

c) Soprana Eugenia Moldoveanu de la Opera Română va interpreta cîntecul „Comorile patriei” de Liviu Ionescu (versuri de Eugen Frunză).

d) Harpistul Ioan Ivan Roncea de la Filarmonica „George Enescu” va interpreta „Preludiu” de Carmen Petra Basacopol.

e) Tenorul Florin Diaconescu de la Opera Română va interpreta lied-ul „Frumoasa” de Felicia Donceanu (versurile de Victor Tulbure).

f) Corul „Madrigal” va interpreta cîntecele „Fluierașe și buciume” de Mihai Moldovan și „Suita din Oaș” de Darius Pop.

7. După vizitarea aulei „George Enescu” se va semna în „Cartea de onoare” a muzeului.

8. În încheierea vizitei la Muzeul muzicii românești, tovarășa Suzana Gâdea – președintele Consiliului Culturii și Educației Socialiste – înmînează tovarășului NICOLAE CEAUȘESCU și tovarăsei ELENA CEAUȘESCU cîte un disc omagial, un album de fotografii cu imagini din Muzeul muzicii românești și un album consacrat lui George Enescu.

9. La ieșirea în curte, corurile reunite ale Filarmonicii „George

Enescu", *Operei Române, ale ansamblurilor „Rapsodia Română” și „Doina” vor intona cîntecul „Glorie clasei muncitoare” de Florin Comișel (versurile de Iulian Rațiu).*

Dirijor Stelian Olariu.

X

X X

Prezentarea exponatelor din muzeu – în timpul vizitei – va fi făcută de către directorul muzeului, tovarășul Eugen Pricope [în realitate, acesta era șef de secție în cadrul Muzeului de Artă].

X

X X

Eugen Pricope și Iulian Antonescu au compus un text de prezentare a muzeului, pe care cel dintîi ar fi trebuit să îl învețe pe dinafară. Ladislau Hegedüs a aprobat, la 1 septembrie 1981, cele șase pagini dactilografiate de text, cu cîteva mici corecții; între altele, atunci cînd a citit pasajul

Însăși organizarea unui muzeu al muzicii românești este o inițiativă ce se înscrie în orizontul civilizației României Socialiste, România zilelor noastre și, în egală măsură, a veacurilor ce vor urma, România modernă al cărei ctitor sînteți Dumneavoastră, stimate tovarășe Nicolae Ceaușescu

Ladislau Hegedüs a notat pe margine, cu creionul – nu cu pixul, ca în toate celelalte cazuri: „Cred că nu este necesar”.

La 12 septembrie și 21 septembrie 1981 au loc ședințe pregătitoare, la care se discută conținutul muzeului, se dau noi termene pentru veșnicele modificări. Pînă la urmă, s-a considerat necesar ca însuși Ceaușescu să viziteze muzeul, înainte de a-l inaugura, pentru a mai da niște indicații. Imediat după această vizită, în care Ceaușescu s-a arătat a fi teribil de nemulțumit de cantitatea prea mică de osanale ce i se aduceau, a devenit limpede că totul trebuia luat de la capăt. La 10 octombrie 1981, Teodor

Bratu prezintă un material de 46 de pagini intitulat *PROPUNERI referitoare la amenajarea Muzeului muzicii românești*. Iată cum începea acest text:

În urma vizitei de lucru întreprinsă de conducerea de partid la Muzeul muzicii românești, s-au formulat observații critice în legătură cu actuala organizare a expoziției și s-au dat indicații cu privire la o mai bună valorificare expozițională a patrimoniului muzeal.

În lumina acestor recomandări, propunem restructurarea tematică – expozițională a muzeului, avînd ca idei fundamentale următoarele elemente:

- prezentarea cristalizării, dezvoltării și afirmării creației muzicale în spațiul carpato – dunărean, din neolitic (mileniul V î.e.n.) pînă în zilele noastre, ca expresie a continuității românești, a dialogului permanent purtat cu civilizațiile înconjurătoare;

- sublinierea permanentului și rodnicului dialog purtat între muzică și celelalte arte, pe de o parte, între creația muzicală populară și creația muzicală cultă, pe de altă parte;

- prezentarea marilor personalități în contextul social – politic, al specificului creației muzicale românești pentru fiecare perioadă istorică în parte, punîndu-se în evidență faptul că dezvoltarea creației muzicale românești a cunoscut momente de deosebită strălucire în perioadele cele mai glorioase ale luptei duse de popor pentru păstrarea ființei naționale, pentru unitate și progres, pentru eliberare socială și națională, atîngînd apogeul în zilele de intensă trăire a unor împliniri fără precedent. Cu alte cuvinte, Ceaușescu ceruse să se dea o mai mare importanță elucubrațiilor despre continuitatea românească din neolitic, muzicii populare, în dauna celei culte, și politicii, în dauna muzicii. Sînt înșirate, apoi, titlurile sălilor muzeului, începînd cu titlul primeia, *Izvoarele*

*istorice ale muzicii românești din orînduirea comunei primitive în perioada feudalismului timpuriu (mileniul V î.e.n. – secolul X e.n.), și terminînd cu cel al sălilor IX – X: 16 ani lumină (1965 – pînă în zilele noastre).*

Bineînțeles, Ceaușescu observase că, în muzeu, sînt prea puține citate din istoricele sale discursuri, astfel încît,

*Pentru îmbogățirea ideatică s-au asigurat, în fiecare spațiu expozițional, citate de înaltă semnificație din opera tovarășului Nicolae Ceaușescu, secretarul general al partidului Comunist Român, președintele Republicii Socialiste România, menite să arunce o lumină nouă asupra proceselor, evenimentelor, creației populare și operelor personalităților prezentate.*

Urmează 43 de pagini de amănunțită descriere a expoziției, culminînd cu un panou central de onoare, dedicat ctitorului României moderne – întîiul președinte al țării, tovarășul....

Modificările au fost operate, dar Secția de Propagandă tot nu și-a dat avizul pentru inaugurarea muzeului, așa încît, la 30 martie 1984, la Consiliul Culturii și Educației Socialiste era alcătuit un nou proiect pentru SALA „CÎNTAREA ROMÂNIEI”:

*„Cîntarea României” este concepută ca inițiativă a tovarășului Nicolae Ceaușescu, secretar general al partidului Comunist Român, președintele Republicii Socialiste România, ctitorul României socialiste, oglindind spiritul de emulație creatoare al poporului român.*

Urmează, pe două pagini, descrierea sălii. Este interesant de remarcat însă, că, dacă în 1981, pe vremea cînd o asemenea sală nici nu fusese amenajată, timida adresare către dictator în calitatea sa de „ctitor” fusese cenzurată, în 1984 nu mai exista nici o jenă. E adevărat, între timp, avusese loc, la 1 – 2 iunie 1982, celebra Plenară de la Mangalia.

Ultimul document pe care îl prezentăm probează faptul că cei 12 ani de organizare și reorganizare a acestui muzeu au însemnat nu numai timp și muncă irosite, ci și bani aruncați. În același an, 1984, celălalt director adjunct al Direcției artelor și instituțiilor de spectacole (unul era Iulian Antonescu), Cecilia Stan, trimite Direcției Economice a C.C.E.S., următorul referat:

*În vederea finalizării lucrărilor de amenajare a sălii dedicate Festivalului național „Cîntarea României” din cadrul Muzeului Muzicii Românești, vă rugăm să aprobați efectuarea următoarelor lucrări:*

*- 8 basoreliefuri cu teme inspirate din ideile majore ce stau la baza Festivalului Național „Cîntarea României”, lucrări ce vor fi montate pe stîlpii din rotundă.*

*- O foto-tapiserie reprezentînd o horă în care participă tovarășul Nicolae Ceaușescu și tovarășa Elena Ceaușescu, alături de oameni ai muncii.*

*- Un panou decorativ (hartă) ce va constitui capătul de perspectivă al sălii și va ilustra instituțiile artistice și participanții la Festivalul Național „Cîntarea României”.*

*Lucrările mai susmenționate vor fi executate prin Fondul plastic de către artistul Radu Dan, conform schișelor și machetelor prezentate și aprobate de către conducerea Consiliului Culturii și Educației Socialiste. Costul acestor lucrări se estimează în jurul sumei de 70.000 lei. [Aproximăm această sumă la echivalentul a c. 130.000.000 lei, la valoarea de la începutul anului 2004.]*

*Menționăm că finanțarea lucrărilor se va face din bugetul direcției noastre.*

Am prezentat extrase din aceste documente nu din dorința de a incrimina instituții și, cu atît mai puțin, niște persoane. Faptul că, la panoul de onoare al muzeului, ar fi trebuit să fie expus bustul lui Ion Irimescu,

înfățișându-l pe dictator, nu are nici o relevanță, din punctul nostru de vedere, pentru opera venerabilului sculptor. Faptul că sonetele din 1980 erau scrise de Corneliu Vadim Tudor nu schimbă cu nimic locul acestuia în peisajul literar și politic al ultimelor două decenii, așa cum îl știm. Mulți dintre cei care au lucrat, sisific, în toți acei ani, au fost și sînt reputați specialiști, oameni de cultură. Chiar dacă este un lucru bine știut, trebuie să repetăm că Iulian Antonescu, de exemplu, a fost unul dintre cei mai valoroși muzeologi din România celei de a doua jumătăți de veac XX. Clemansa Firca, pe de altă parte, primul director, după redeschiderea Muzeului „George Enescu“, în 1991, și muzicolog cu o ținută morală recunoscută de întreaga breaslă, s-a străduit, ani în șir, să găsească loc,

printre citatele ceașiste, și pentru obiecte legate, într-adevăr, de muzica românească. Exemplele ar putea continua. Așadar, nu pentru a lansa acuze personale am reprodus aceste pagini, ci pentru a îndemna la o necesară reflecție asupra forței și slăbiciunilor infernalei mașini a propagandei comuniste și, mai ales, la influența acesteia asupra muzeelor României, așa cum le avem, în unele cazuri, pînă în ziua de astăzi. Vom înțelege, atunci, poate, ceva mai bine, că unele dintre problemele pe care mai multe muzee le au astăzi, în raporturile lor, atît cu autoritățile, cît și cu publicul lor, își au rădăcinile în anii în care tematicile se croiau, cu foarfeca, în birourile din Casa Scînteii, iar bunul cel mai de preț dintr-o sală de expoziție trebuia să fie *citatul*.

#### ABSTRACT

The National “George Enescu” Museum was established in 1956, one year after the great Romanian composer died in Paris. The museum was closed, in 1977, following Ceaușescu’s order. Immediately, a team of specialists started to work for a so-called “museum of the Romanian

music”. The article is trying to summarise the efforts of the propaganda machine in organising the museum – in fact, not a museum devoted to the Romanian music, but to the dictator.

## NOI MODALITĂȚI DE PREZENTARE A ISTORIEI CONTEMPORANE ÎN MUZEUL NAȚIONAL DE ISTORIE A ROMÂNIEI\*

Mihaela Cristina VERZEA

**M**asa rotundă „Noi modalități de prezentare a istoriei contemporane în Muzeul Național de Istorie a României“ a avut loc, la sediul muzeului, în ziua de 10 decembrie 2003. Scopul declarat al evenimentului a fost acela „de a evidenția reperele istorice și muzeografice absolut nescesare în conceperea noii expoziții permanente de istorie contemporană“.

### De ce acum?

După anul 1989, au fost încercări de reorganizare a expoziției de istorie contemporană. O primă tentativă s-a consumat între anii 1990-1992, când în sala nr. 42, la etajul 1 al clădirii, a fost prezentată perioada 1919 - 1928. Lipsa dotărilor expoziționale a împiedicat prezentarea întregii epoci istorice. Începând cu anul 1995, o bună parte din exponatele acestei săli au fost scoase din expoziția permanentă pentru a fi utilizate în cadrul unor expoziții temporare. În aceste condiții sala a fost închisă.

În luna decembrie a anului 2000, secția de istorie contemporană a organizat o masă rotundă, cu tema „Repere și modalități de prezentare a istoriei contemporane a României“, la care au fost invitați profesori universitari și muzeografi din mai multe centre de cultură. S-a discutat pe marginea tematicii propuse la acea dată de secția de istorie contemporană.

Ulterior acestui eveniment au survenit unele modificări. Începând cu luna septembrie a anului 2002, Muzeul Național de Istorie a României a intrat

într-un amplu proces de reorganizare, care presupune consolidarea edificiului, precum și schimbarea la nivel conceptual, a expoziției permanente de arheologie și istorie. S-a impus, astfel, corelarea tematicii secției de istorie contemporană cu cele ale secțiilor de istorie străveche, antică, medie și modernă, pe baza a două principii fundamentale (de la om la societate și evoluția structurilor puterii). Un element de noutate pentru secția noastră este prezentarea perioadei regimului comunist.

La nivelul întregii instituții s-a căzut de acord asupra următoarei idei: **noul muzeu trebuie să se adreseze în primul rând publicului**, evident fără a eluda rigoarea științifică. Orice moment istoric va fi mult mai bine receptat, dacă, din punct de vedere scenografic, va fi bine reprezentat.

Totodată, titulatura instituției ne obligă fără doar și poate la o abordare aparte a istoriei contemporane. Prezentarea nu se dorește exhaustivă. Încercăm să surprindem momentele esențiale în evoluția societății românești în acest interval de timp. Astfel, parafrazându-l pe Eric Hobsbawm, am definit secolul XX, „secolul extremelor“. Se intenționează astfel să se illustreze trecerea de la democrație la regim autoritar, apoi la un sistem politic de factură totalitară, cu toate consecințele acestui proces evolutiv. Evenimentele politice, economice, militare și nu în ultimul rând sociale, de viață cotidiană, considerate semnificative, au fost cuprinse în proiectul tematic al

\* Sperăm ca acest articol să redeschidă o dezbatere pe care *Revista muzeelor* a lansat-o cu câțiva ani în urmă, referitoare la soarta muzeelor de istorie și, în special, a celor de istorie contemporană. Rugăm cititorii revistei să considere setul de întrebări ca fiindu-le direct adresate. Așteptăm reacțiile dumneavoastră cu privire la materialul publicat acum. (N. red.)



expoziției permanente de istorie contemporană.

Materialul audio-vizual, cu impact deosebit asupra publicului vizitator, va completa creionarea perioadei supuse atenției.

Patrimoniul secției de istorie contemporană poate fi catalogat ca fiind sărac. Există unele categorii de piese care mai pot fi achiziționate (cotidian). Irecuperabile sunt obiectele personale ale elitelor politice, culturale interbelice, decimate de regimul comunist (exemplu: Iuliu Maniu este prezent în patrimoniul Muzeului Național de Istorie a României doar printr-o batistă!).

#### Concluzii:

Evenimentul a reunit personalități de marcă ale unor instituții prestigioase: Ministerul Culturii și Cultelor, Muzeul Țăranului Român, Institutul de Istorie „Nicolae Iorga” al Academiei Române, Consiliul Național pentru Studierea Arhivelor Securității, Institutul Național pentru Studiul Totalitarismului, Arhivele Naționale Istorice Centrale, Institutul Român pentru Istorie Recentă, Centrul pentru Formare, Educație Permanentă și Management în Domeniul Culturii, revista *Magazin Istoric*.

Beneficiind de prezența domnului academician Dinu C. Giurescu, în calitate de moderator, acțiunea și-a atins scopul, evidențiindu-se, în mod special, reperele istorice coordonatoare ale expoziției permanente de istorie contemporană.

Dezbaterile asupra proiectului tematic au relevat opinii distincte asupra unor momente mai delicate ale istoriei noastre. Un numitor comun și-au găsit acele puncte de vedere care opinau pentru evitarea politizării excesive a expoziției permanente de istorie contemporană, aspectele de viață cotidiană trebuind să-și găsească o largă reprezentare în cadrul acesteia.

Cum era de așteptat, cele mai



Bustul regelui  
Ferdinand, D.  
Mățăoanu.

multe discuții s-au axat pe perioada regimului comunist. Abordarea proiectului, considerată exclusivistă, a întâmpinat critici, de altfel, binevenite. Probabil la acest nivel se vor opera anumite modificări, de ordin conceptual, incluzându-se în lista aspectelor tratate și acele realități proprii României comuniste, pozitive (fenomenul desovietizării, liberalizarea specifică perioadei 1965-1971 și impactul acestora asupra societății românești).

Insistăm, însă, pe ideea absenței unei abordări exhaustive a istoriei contemporane. Muzeul Național de Istorie a României are menirea de a nu omite evenimentele de maximă semnificație, pentru istoria noastră națională, în contextul evoluției europene, însă nu poate să cuprindă tot ceea ce a fost și este consemnat de către istorici. De altfel, destinația sălii multimedia este aceea de a completa baza istorică informațională, prin texte, fotografii, difuzarea unor filme



Robă și tocă de  
Doctor Honoris  
Causa oferite lui  
Nicolae Iorga,  
Oxford, 1930

istorice. Intervenția criteriului selectiv este necesară și sperăm ca acesta să fie utilizat cu succes de către noi, muzeografi.

Unul din cele mai importante câștiguri ale acestei manifestări a fost stabilirea unor contacte cu instituțiile mai sus menționate. Lipsa materialului documentar pe anumite segmente istorice poate fi suplinită prin cooperarea cu Consiliul Național pentru Studierea Arhivelor Securității, Arhivele Naționale Istorice Centrale, Institutul Național pentru Studierea Totalitarismului, Institutul Român pentru Istorie Recentă. Se impune și cooptarea altor instituții, precum: Arhiva Radio, Arhiva Națională Cinematografică, Serviciul Român de Informații.

Reproducem, în continuare, proiectul tematic al expoziției de istorie contemporană, în forma prezentată invitaților la evenimentul din 10 decembrie 2003.

1. Am specificat doar reconstituirile propuse, nu și etalarea clasică; valabil pentru tot documentul.

## PROPUNERE:

**PLANUL TEMATIC AL EXPOZIȚIEI  
PERMANENTE DE ISTORIE  
CONTEMPORANĂ**

## PERIOADA:

1919 – 1989

## SPAȚIUL ALOCAT:

5 săli (~600 m<sup>2</sup>).

O sală multimedia.

## PLANUL DEZVOLTAT:

**PLAN TEMATIC  
SECOLUL XX – „SECOLUL  
EXTREMELOR“  
EXPOZIȚIA PERMANENTĂ  
DE ISTORIE  
CONTEMPORANĂ (1919-1989)**

**SALA I. UNITATE ȘI  
DIVERSITATE ÎN ROMÂNIA  
MARE (1919 – 1940).**

## STRUCTURILE PUTERII:

**MONARHIA** (Încoronarea de la Alba Iulia, Regența, lovitura de stat de la 8 Iunie 1930, monarhia autoritară - 1938 – 1940).

**PARLAMENTUL.**

**GUVERNUL.**

**PARTIDE POLITICE.**

**POLITICA EXTERNĂ.**

**ASPECTE ECONOMICE.**

**CULTURĂ ÎN PERIOADA  
INTERBELICĂ.**

Propunem reconstituirea Încoronării și a momentului 8 iunie 1930 (jurământul depus de Carol al II-lea în fața Camerelor reunite)<sup>1</sup>.

**SALA II. VIAȚA COTIDIANĂ  
ÎN  
PERIOADA INTERBELICĂ**

Propunem reconstituirea unui interior de locuință a clasei de mijloc, și a unui magazin de coloniale din zona Lipscani.

### **SALA III. RECONSTITURE – PROMENADĂ PE CALEA VICTORIEI (PERIOADA INTERBELICĂ).**

### **SALA IV. ROMÂNIA ÎNTRE AL TREILEA REICH SI NATIUNILE UNITE (1941 – 1945).**

A. Pierderile teritoriale din anul 1940.

B. Politica antisemită (1940 – 1944).

C. Participarea României la campaniile din Est și din Vest.

D. Conferința de Pace de la Paris.

### **SALA V. REGIMUL COMUNIST (1945 – 1989).**

**PRELUAREA PUTERII**  
(guvernul Petru Groza, alegerile din noiembrie 1946, abdicarea forțată a Regelui Mihai, Partidul Unic).

**SOVIETIZAREA** (începutul sovietizării, formele instituționale ale procesului de sovietizare, asociații).

#### **PROPAGANDA.**

**DISTRUGERE A  
PROPRIETĂȚII PRIVATE**  
(acțiunea de naționalizare, colectivizare a agriculturii).

**REPRESIUNE ȘI REVOLTĂ**  
(uniformizarea socio-economică la un standard de viață foarte redus).

**CULTUL PERSONALITĂȚII  
LA NICOLAE CEAUȘESCU.**

#### **EXILUL ROMÂNESC.**

**CĂDEREA DICTATURII  
PERSONALE.**

**Propunem reconstituirea unui  
birou de anchetator, a unei barăci de  
la Canalul Dunăre Marea Neagră, și  
a unei celule de închisoare.**

În perioada regimului Ceaușescu, s-a trecut de la represiunea fizică la un nou tip de represiune a cărei latură dominantă a fost suprimarea personalității individuale prin măsuri economico-sociale și culturale.

Reconstituirea unui interior de locuință de bloc, din perioada 1983-1989.

Reconstituirea unui magazin alimentar din aceeași perioadă.

### **ÎNTREBĂRI**

De când începe istoria contemporană?

Sunteți de acord cu planul tematic al expoziției permanente de istorie contemporană?

Muzeul nu este o carte de istorie. Acceptați prezentarea unor realități istorice, prin ceea ce este mai semnificativ?

Numiți evenimetele istorice care trebuie să se regăsească în mod obligatoriu într-un muzeu național de istorie.

Considerați necesară tratarea aspectelor economice, culturale, tehnice, etc., care fac deja obiectul unor muzee tematice?

Care credeți că trebuie să fie ponderea reconstituirilor în cadrul viitoarei expoziții de istorie contemporană?

Cum vedeți dumneavoastră reflectarea perioadei regimului antonescian, din punct de vedere al tratamentului aplicat comunității evreiești?

Perioada regimului comunist ridică foarte multe discuții. Dat fiind faptul că indubitabil aspectele negative sunt dominante, am apelat doar la abordarea acestora. Sunteți de acord cu această viziune?

Care este opinia dumneavoastră privind următoarele probleme?

Care sunt elementele definitorii ale regimului comunist din România?

În ce mod trebuie abordată problema unor realizări economico-sociale din comunism?

Care este rolul emigrației române după 1944?

Care a fost impactul exercitat de dizidență asupra societății românești?

## PROIECT DE EXPOZIȚIE CERAMICĂ DIN MOLDOVA ÎN COLECȚIILE MUZEULUI REGIUNII PORȚILOR DE FIER

Varvara Magdalena MĂNEANU

### I. ARTICOL PUBLICITAR CERAMICĂ DIN MOLDOVA ÎN COLECȚIILE MUZEULUI REGIUNII PORȚILOR DE FIER (expoziție)

A devenit deja o obișnuință pentru Muzeul Regiunii Porților de Fier ca periodic să prezinte publicului diferite oferte culturale. În acest caz, este vorba de un nou proiect expozițional realizat de Secția de Etnografie și artă populară: *Ceramica din Moldova în colecțiile Muzeului Porțile de Fier*.

Trebuie precizat de la început că întreg materialul expus și titlul însuși conține dedicarea acestui demers Marii Sărbători Naționale de la 1 Decembrie, deoarece este cunoscut faptul că Muzeul Regiunii Porților de Fier mai are pe lângă caracterul zonal, conferit de fondatorul său, Al. Bărcăcilă și un caracter național, după asimilarea patrimoniului Muzeului „Dr. C. Istrati” ce a funcționat în Severinul interbelic. În acest context, se cuvine să amintim că marea personalitate, Dr. C. I. Istrati, de la care noi cei de azi am moștenit un muzeu cu un patrimoniu deosebit de valoros, a desfășurat în perioada 1914-1916 o intensă activitate publicistică și oratorică, alături de B. Șt. Delavrancea, N. Iorga, I. Cantacuzino, Oct. Goga și alți intelectuali de frunte în *spiritul realizării unității naționale*. În același spirit al unității culturale, acesta a colecționat pentru muzeul ce avea să-i poarte numele obiecte de la românii din toate zonele etnografice.

Astfel se explică prezența în colecțiile Muzeului Regiunii Porților de Fier a unui număr de interesante și rare piese de ceramică din Moldova, din diferite centre și epoci, precum:

- ceramică eneolitică atribuită culturii Cucuteni
- ceramică medievală monumentală
- ceramică monumentală produsă în atelierul parizianului Formije, inspirată de ceramica monumentală moldovenească din epoca lui Ștefan cel Mare.
- ceramică zgrăfitată de Bucovina
- ceramică uzuală smălțuită sau neagră din diferite centre.

De aceea, munca pe tărâm cultural al acestei mari personalități, valorificată de noi azi prin proiectul expozițional propus, se cuvine să o dedicăm marelui eveniment Unirea de la 1 Decembrie pentru care Dr. C. I. Istrati nu și-a precupețit energia, dar la care nu a putut participa, stingându-se din viață cu câteva luni înainte de petrecerea marelui eveniment, în ianuarie 1918.

De altfel, unele piese expuse ilustrează ideea de unitate spirituală românească (din punct de vedere al ormameticii), vizitatorul având ocazia să observe cum un ornament specific românesc, precum „bradul”, „crenguța de brad”, apare pe ceramică din Moldova, Oltenia, Muntenia.

O altă idee principală este evidențierea valorii și diversității patrimoniului muzeal, ce face din Muzeul Regiunii Porților de Fier, o

*instituție care poate să vină cu o ofertă culturală din patrimoniu național (în cazul nostru Ceramică din Moldova).*

Materialul expozițional care este desfășurat pe grupe tipologice, în ordine cronologică, prezintă interes atât din punct de vedere didactic, servind la consolidarea cunoștințelor de istorie, publicul școlar local putând aprofunda aspecte de civilizație și cultură românească din zona Moldovei, pe viu, cât și din punct de vedere al spectacolului; divertisment cultural pentru alte categorii de public care frecventează muzeul ca opțiune de desțindere.

În ceea ce privește valoarea acestui patrimoniu, amintim că despre Cultura Cucuteni cercetătoarea Linda Ellis (S.U.A) afirma că „este un unicat în Europa de acum 5000 de ani”. Ceramica medievală monumentală moldovenească destinată împodobirii fațadelor construcțiilor în Moldova (de origine bizantină), după ce a suferit influențe apusene, pe pământ moldovenesc a dat naștere „discului” de la bisericile lui Ștefan cel Mare, ceea ce este o manifestare artistică cu valoare europeană cu totul românească. De aceea, a și folosit ca sursă de inspirație pentru un ceramist și un arhitect renumit al Franței de la 1900. Alături de acestea, ceramica zgrăfită din Bucovina, reprezentată tot de ceramică monumentală - cahle de sobă - ilustrează alinierea modului de viață al unor elemente din societatea moldovenească a secolului al XIX-lea la moda, gusturile și standardele europene.

Considerăm că succintele noastre aprecieri pot să constituie un bun pretext pentru o vizită la Muzeul Regiunii Porților de Fier, temei pentru a putea cunoaște și aceste bijuterii de civilizație românească.

## II. DESFĂȘURAREA EXPOZIȚIEI

### VITRINA I - AFIȘ

### VITRINA II

#### TEXT:

Dr. C. I. Istrati în perioada 1914-1916 a desfășurat o intensă activitate publicistică și oratorică, alături de alți intelectuali de frunte, în spiritul realizării unității naționale. În același spirit al unității culturale, acesta a colecționat obiecte din toate zonele etnografice ale țării, de aceea a avut un caracter național.

IMAGINE: CATALOGUL MUZEULUI „Dr. C. I. Istrati”

#### ETICHETĂ:

ASPECTE DIN MUZEUL „Dr. C. I. Istrati”  
(expunerea ceramicii monumentale -cahle de sobă)

#### TEXT:

Muzeul Regiunii Porților de Fier are pe lângă caracterul zonal conferit de fondatorul său, Al .Bărcăcilă și un caracter național, după asimilarea patrimoniului Muzeului „Dr. C. Istrati”. Astfel se explică prezența în colecțiile acestuia a unui număr de interesante și rare piese de ceramică din Moldova din diferite centre și epoci, precum:

- ceramică eneolitică atribuită culturii Cucuteni
- ceramică medievală monumentală
- ceramică zgrăfită de Bucovina
- ceramică uzuală zmălțuită sau neagră din diferite centre
- ceramică monumentală produsă în atelierul parizianului Formije, inspirată de ceramica monumentală moldovenească din epoca lui Ștefan cel Mare.

IMAGINE - MUZEUL  
REGIUNII PORȚILOR DE FIER  
(Disponerea imaginilor celor  
două muzee se va face astfel încât să se  
sugereze faptul că primul a fost  
asimilat de către cel de al doilea)

### VITRINA III

ETICHETĂ:  
CERAMICĂ ENEOLITICĂ

TEXT:

Ceramica eneolitică Cucuteni, denumită astfel după așezarea unde a fost descoperită (comuna Cucuteni mileniul IV-III î. e. n.) și dezvoltată în Moldova, apoi răspândită în Muntenia de N-E, Transilvania de S-E, este una din cele mai interesante și strălucite culturi eneolitice europene. Pare a se înrudi cu ceramica din centrul și răsăritul asiatic al epocii eneolitice.

- vase eneolitice atribuite culturii Cucuteni\*

-detaliu, formă și decor de vas atribuit culturii Cucuteni

TEXT :

Cercetătoarea Linda Ellis (S.U.A.) o consideră „*un unicat în Europa de acum 5 000 de ani* “. Se pare că o asemenea cultură este atestată numai prin părțile Chinei.

TEXT:

Calitatea deosebită a acestor vase se explică prin faptul că ele au fost arse în cuptoare special amenajate ce puteau asigura o temperatură reglabilă.

În ceea ce privește cromatica, ea este la fel de vie și azi, reține atenția culoarea neagră a ornamentelor obținută la o temperatură de peste 1000 grade Celsius.

VITRINA IV  
ETICHETĂ:  
CERAMICĂ  
MONUMENTALĂ  
MEDIEVALĂ

TEXT:

Importante centre de ceramică smălțuită au existat la Putna, Rădăuți, Suceava și Stupca. Investigațiile realizate în zonă au identificat obiecte și fragmente ceramice ce reprezintă dovezi că în secolele XIV -XV aici s-a confecționat o ceramică smălțuită de calitate superioară. Produsele acestei categorii de ceramică monumentală (plăci și discuri ornametate) având o gamă cromatică bazată pe tonuri de verde, cafeniu, galben și o ornamentică în relief, compusă atât din motive decorative geometrice, cât și elemente fitomorfe și zoomorfe sau heraldice erau utilizate în decorarea interioarelor și exterioarelor construcțiilor civile și religioase.

ETICHETĂ:

În secolul XV în Moldova erau cunoscute 50 de cuptoare, dintre care 30 numai centrul vechi al orașului Suceava.

TEXT:

Ceramica destinată împodobirii fațadelor construcțiilor în Moldova este de origine bizantină dar în privința motivelor decorative a suferit influențe apusene. Amestecul acesta a dat naștere „discului“ de la bisericile lui Ștefan cel Mare care reprezintă o manifestare artistică cu totul românească.

ETICHETĂ

Capul de bour așezat peste „cimier“, cu un „tenants“ sau cu doi „tenants“ fac parte din heraldica Moldovei.



#### ETICHETĂ

Alte plăci aflate pe minunatele citorii ale lui Ștefan cel Mare, amintesc embleme heraldice, dar în realitate acestea par a urmări doar scopuri ornamentele, întrucât le lipsește „le cimier” sau încadrarea lor într- un ecuson.

- discuri cu stema Moldovei.

#### ETICHETĂ

Discurile reprezentând un cerc central, din care pleacă raze ondulate, înfățișează motivul solar, de origine orientală.

-discuri cu motiv solar

#### ETICHETĂ

„Himera” sau centaurul înaripat cu atribute masculine și cap de femeie încoronat pare originar din Orientul Apropiat, amintind de zei asiobabilonieni cu capete de oameni și trupuri de feline înaripate.

- discuri cu Himera

#### VITRINA V

-disc cu motivul cerbului.

#### ETICHETĂ

Motivul cerbului este probabil de origine germanică.

#### ETICHETĂ

Entrelacs poate fi de proveniență arabo-bizantină

- disc cu entrelacs

#### ETICHETĂ

Zgriptorul „grifon” întâlnit în arta sasanidă prezent pe stofele fatimide din Egipt (secolul X) pătruns la noi pe cale romanică, lombardă.

#### TEXT :

În cursul secolului al XV-lea motivele se transformă, iau o înfățișare mai românească și se nasc altele noi. Un exemplu de asemenea transformare se remarcă la motivul sirenei **melusina**. Mai întâi coada de pește a melusinei tinde să se despartă de trupul

femeii sub forma a doi pești, în final fiind reprezentată printr-un trunchi de om ce ține câte un pește în fiecare mână.

-discuri cu ambele forme de Melusină

#### ETICHETĂ

Discurile se fixau în tencuială cu ajutorul piciorului ce a evoluat de la un olan tronconic către unul de formă aproape cilindrică. Indicații de expunere: discurile se expun astfel ca să se observe piciorul de încăstrare în zid pe de o parte și pe de altă parte altele se expun astfel încât să sugereze încăstrarea în zid.

#### REPREZENTĂRI GRAFICE

Tipuri de discuri (detaliu). Sistemul de încăstrare în tencuială.

#### ETICHETĂ

Motivul leului este de origine orientală caracteristic artei sasanide întâlnit și în arta bizantină.

- disc cu motivul leului.

#### VITRINA VI

Întrebuințarea ceramicii reliefate, cu motive diferite ca ornamentație exterioară a monumentelor, ilustrează o sinteză a elementului autohton cu elemente bizantino-mediteraneene, orientale, pătrunse pe cale occidentală, gotice. Artă este mai totdeauna sortită să primească influențe diverse care, contopindu-se cu elemente autohtone, dau caracterul specific al unei epoci și al meșterilor artiști. De aceea, ceramica monumentală medievală moldovenească este considerată o realizare artistică de vârf caracteristic românească și a folosit ca sursă de inspirație ceramistului francez Formije, care a creat o serie de discuri ornamentale, ce prezintă similitudini cu cele moldovenești pe care le avea prezentate și în catalogul de atelier.

Catalogul de atelier al ceramistului francez Formije din

Paris, unde sunt publicate discurile ornamentale de inspirație din arta moldovenească medievală. În 1902, un disc putea fi achiziționat la prețul de 7 franci.

#### ETICHETĂ

-Discuri create de ceramistul **Formije după modelul ceramicii monumentale medievale moldovenești** utilizate la împodobirea pavilionului românesc la Expoziția universală de la Paris 1900, care apoi au fost expuse și la Pavilionul francez în cadrul Expoziției Generale Române, București 1906.

-Discuri create de ceramistul francez cu diferite însemne de sirginte heraldică.

#### VITRINA VII CERAMICĂ ZGRAFITĂ DIN BUCOVINA

##### TEXT :

În cele mai multe centre moldovenești tradiția preistorică a olăriei negre pare să fi învins destul de timpuriu relativ puținele centre bizantine cu zgrafito. Totuși, această tehnică n-a fost cu totul pierdută, căci o regăsim mai târziu, în secolul al XIX-lea, în nordul Bucovinei, iar în secolul XX la Rădăuți.

##### TEXT :

Ceramica zgrafită păstrată în colecțiile Muzeului Regiunii Porților de Fier este reprezentată de o serie de cahle - o ceramică, de asemenea, monumentală, utilizată la placarea sobelor. Plăcile au o mare varietate de motive decorative culese din subiecte caracteristice secolului al XIX-lea: soldați, călăreți în uniforme timpului, animale, scene cu diferite personaje în costumele epocii.

- Tipuri de cahle

#### VITRINA VIII

##### TEXT:

Arhitectura pretențioasă a reședințelor voievodale, nobiliare sau locuințele unor orașeni înstăriți presupune rafinamentul ambientului realizat și prin estetica instalațiilor de încălzit. De aceea, soba este un element principal de confort și decorație a interiorului.

- fragmente de cahle de sobă de la Suceava

#### VITRINA IX CERAMICĂ UTILITARĂ NEAGRĂ ȘI SMĂLȚUITĂ DIN DIFERITE CENTRE DIN MOLDOVA SECOLUL XX

##### ETICHETĂ :

Particularitățile ceramicii negre nu sunt date de tehnica de lucru, de calitățile lutului sau de modul său de preparare și de tipurile cuptoarelor de ars, ci de tehnica de ardere.

##### ETICHETĂ

**Hargău** - strachină de gătit la foc ce prezintă locaș pentru coadă de lemn - din comuna Horodniceni, cătuna Botești, oferite de P. Gavrilescu, 1910.

##### TEXT

După o ardere oxidantă în timpul căreia vasele devin roșii, se introduc în foc lemne întregi de brad, denumite local „fachii“, după care toate gurile cuptorului se astupă cu cioburi de oale, bălegar și lut. Se produce o a doua tratare termică, arderea reducătoare, care durează în jur de 10 ore și în care bioxidul de carbon se depune pe pereții vasului determinând culoarea neagră în diferite intensități, de la cenușiu la negru intens, în funcție de etanșitatea cuptorului, calitatea combustibilului utilizat și cantitatea de oxizi ferici existenți în compoziția lutului. Vasele negre nu au nevoie de angobă, ornamentația se realizează prin

lustruirea suprafețelor cu o piatră de râu.

- Tipuri de vase de ceramică neagră (sec XX) (DIN COLECȚIE PARTICULARĂ)

- Recipient de import utilizat în Moldova. Piesă expusă la Expoziția Generală Română, București, 1906.

### VITRINELE X-XI

#### FORME DE VASE MODELATE DE OLARII DIN MOLDOVA

- denumiri locale ale recipientelor sau părți ale acestora pipcă, pușor, răvar, talger, unchi, usnă,

PIPCĂ - toarta vasului

PUȘOR - vas pentru prins lapte cu bază îngustă, gât alungit și gură lărgită.

UNCHI - baza îngustă a vasului pentru lapte.

USNA - gura largă a vasului pentru lapte.

RĂVAR - vas mare de formă tronconică, pentru păstratul produselor pentru iarnă

GAVANOS - Borcan pentru păstratul produselor pentru iarnă

GAVANOS - Borcan pentru păstratul produselor (colecție particulară) (tipologie)

#### STRECURĂTOARE

### VITRINA XII

#### ETICHETĂ:

Întâlnim și în ceramica de uz comun din Moldova, motive decorative ca „brăduțul”, punctul, strugurele, linia vâlurită utilizate în mod curent în ceramica românească.

#### TEXT:

BRĂDUȚUL „CREANGA BRADULUI” în variante asemănătoare, realizat cu pensula sau cornul, smălțuit sau din angobă, răspândit și utilizat în toate zonele etnografice, ilustrează concret **unitatea de simțire și gândire românească.**

- creanga de brad - detaliu pe piese de mobilier din Transilvania (reprezentare grafică)

- Vase din Moldova decorat cu „creanga bradului”

- Vas din Oltenia, Tg-Jiu, decorat cu „creanga bradului”

- Vas din Oltenia, Șişești, decorat cu „creanga bradului”

### III- PLIANT ȘI CATALOGUL EXPOZIȚIEI

#### A Ceramică eneolitică.

1. Vase atribuite culturii Cucuteni

#### B. Ceramică monumentală medievală.

2. Disc cu Melusină

3. Disc cu Melusină de concepție moldovenească

4. Disc cu motiv solar

5. Disc cu leul rampant

6. Disc cu Himeră

7. Disc cu Zgrițor

8. Disc cu antrelac

9. Discuri cu motive heraldice moldovenești

10. Disc cu motiv decorativ zoomorf, cerbul

#### C. Discuri create în atelierul francezului Formije (sec XX)

11. Discuri inspirate de ceramica medievală moldovenească

#### D. Ceramică zgrăfitată din Bucovina (sec XIX)

12. Cahle de sobă

#### E. Ceramică utilitară. (sec XX)

13. Tipuri de vase de ceramică neagră (Marginea)

14. Tipuri de ceramică smălțuită

#### F. Motivul bradului, element ce exprimă unitatea de trăire și gândire românească

15. Vase din Moldova cu motivul brăduțului

16. Vas din Oltenia cu brăduț .Tg Jiu

17. Vas din Oltenia cu brăduț - Șişești

\*Ceramica eneolitică atribuită Culturii Cucuteni face parte din colecțiile secției de Istorie a Muzeului Regiunii Porților de Fier și ne-a fost

pusă la dispoziție pentru expunere de domnul arheolog dr. Gabriel Crăciunescu, căruia pe această cale îi mulțumim pentru colaborare.

## BIBLIOGRAFIE

Dicționar de istorie veche a României, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1976.

Feodosia Rotaru, *Ceramica populară din județul Bacău*, în *Carpica*, XII, 1980, p.271.

Dragoș Cusiuc, *Centre de olărie în Bucovina*, în *Analele Bucovinei*, tom II, 2, 1995, p.411; an III, 1, 1996, p.157; tom III, 2, 1996, p.431; tom. IV, 1997, p.429.

T. Bănățeanu, *Arta populară în Bucovina*, Ed. Meridiane, p.156.

Alexandru Artimon, *Orașul Medieval Tg-Trotuș în lumina datelor istorico-arheologice*, în *Carpica*, XIX, 1982, p.92.

M. D. Matei, Em. Emandi, *O casă orășenească din secolul XV de la Suceava*, în *SCIVA*, tom. 28, nr. 4 oct - dec. 1977, p.553.

Elena Busuioc, *Contribuții la cunoașterea ceramicii din sec. al XII-lea de la Suceava*, în *SCIVA*, tom. 19, nr.3, 1968, p.493.

Varvara M. Măneanu, *Ceramică zgrăfită de Bucovina (un posibil model de sinteză culturală)*, în *Porțile de Fier*, an V, nr.1(10), 2001, p.10.

V. M. Măneanu, *Catalogul ceramicii din Colecția Secției de Artă populară a Muzeului Regiunii Porților de Fier*, (manuscris), Drobeta Tr-Severin, 1990.

C. Juan-Petroi, *Ceramică ornamentală moldovenească în colecțiile Muzeului Regiunii Porților de Fier*, în *Drobeta*, V, Tr-Severin, p.125.

Barbu Slătineanu, *Studii de Artă populară*, București, Editura Meridiane, 1972, p.163.

Maria Cioară, *Zona etnografică Rădăuți*, Editura Sport Turism, 1979, p.70.

Angela Paveliuc - Olariu, *Zona etnografică Botoșani*, Editura Sport Turism, 1983, p.43.

Dorinel Ichim, *Zona etnografică Trotuș*, Editura Sport Turism, 1983, p.62.

## INVESTIREA CELUI CARE VREA SĂ SE INSTRUIASCĂ ȘI MUZEUL DE ARTĂ: DOUĂ STUDII DE CAZ ÎN MAREA BRITANIE

Veronica SEKULES

### INTRODUCERE ÎN SCENĂ

Responsabilitatea unui educator într-un muzeu constă în îndrumarea și sprijinirea celor care nu sunt din domeniu, fie profesori, fie adulți interesați de muzeu, copii sau elevi, în așa fel încât aceștia să înțeleagă și să se folosească de aspecte ale colecțiilor și să se simtă capabili să acționeze în muzeu ca individualități dotate cu capacitatea de a gândi și de a reflecta. Chiar și specialiștii au nevoie de o prezentare a culturii unei instituții private și pentru a explora ceea ce are muzeul de oferit și de ce este el special, trebuie să treacă printr-un tip de proces de prezentare. Extrapolând, acest proces de explorare este necesar oriunde apare ceva nou. Muzeul de artă este un caz aparte, parțial, datorită rolului său de depozitar cultural căruia oamenii îi acordă titlul de arbitru al bunului gust și al comunicării vizuale. Mulți oameni se simt însă intimidati, deoarece cred că se așteaptă de la ei să aibă cunoștințe și, mai mult, cunoștințe care nu sunt foarte clar definite. În procesul educațional, în special pentru școli, un sentiment de nefamiliaritate în muzeul de artă poate fi chiar descurajator. Acest lucru poate fi chiar mai dificil decât de obicei pentru un profesor care vine cu o parte din copiii pe care îi educă. Profesorul are nevoie să simtă că stăpânește situația: nu doar în domeniul potențial al cunoașterii și experienței în învățare, dar și în acela al comportamentului și interacțiunii sociale. În special, în climatul actual al stabilirii obiectivelor, al aderenței rigide la program și al garantării rezultatelor, un profesor are nevoie să știe dinainte, mai mult sau mai puțin,

cât de importantă este colaborarea cu muzeul și că timpul și banii cheltuiți în acest sens sunt justificați (Xanthoudaki 1998). Astfel, profesorul este prima persoană care are nevoie să aibă încredere că va răspunde suficient de bine mediului muzeal, sau că va fi ghidat în siguranță aici, pentru ca grupul său să obțină realizări solide. Profesorii se îndreaptă spre specialiștii muzeului, pentru ajutor și una dintre cererile lor esențiale este să fie învățați să se descurce prin propriile puteri, pentru a-le permite să-și îndeplinească rolul care le este familiar, cel pedagogic.

Dar chiar avem în vedere un mediu în care rolul pedagogic al profesorului este la fel ca acela de la școală? Cred că nu. Metodele de predare într-un muzeu de artă nu sunt, în nici un caz uniforme, însă tind să fie diferite de cele familiare, de la școală. După mulți ani de experiență, am observat de nenumărate ori cum ideile stimulate de observarea unui obiect pot fi dezvoltate și împărtășite dinamic, în urma discuțiilor de grup; am observat că examinarea și discuțiile despre obiecte poate conduce la o revelație imediată pentru o persoană sau un grup, și că oamenii se simt, repede, nu doar mai încrezători în propriile puteri, dar și mai bogați în experiență (Sekules 1999, Tickle 1996, Sekules, Tickle and Xanthoudaki 1999, Sekules and Xanthoudaki 2000). Toate aceste caracteristici pot fi verificate în literatura de specialitate, cunoscute ca fenomene specifice muzeu (Tabelul 1). Există un număr tot mai mare de cercetări care scot în evidență măsura în care tipul de întâlnire cu educația

estetică deschisă, din muzeele de artă, poate conduce la o creștere a încrederii în înțelegerea culturii și societății, care este, la rândul său, puternic motivată de succesul obținut în cultura generală. (Hein, 1998; Falk and Dierking, 1992; Falk, Dierking and Holland 1995; Cziksentiimihalyi and Robinson, 1990).

Pentru a cerceta și a ilustra aceste probleme educaționale, voi rezuma, în continuare, două cazuri recente care se concentrează pe linia fină dintre educația formală și cea informală - care operează între muzeu și școală. Voi încerca, prin intermediul acestor studii, să ilustrez aspectele cheie ale condițiilor culturale, de mediu, organizaționale, educaționale și interpersonale, în interiorul cărora cel care învață operează între cele două tipuri de instituții. Sper să scot în evidență câteva condiții și factori cheie, care au fost comuni proiectelor în care cel care dorește să se educe a fost investit și să traseze un număr de concluzii care pot forma bazele pe care se construiesc viitoarele proiecte.

**Care sunt condițiile și abordările educaționale care îl reinvestesc cel mai bine pe cel care dorește să învețe în lucru cu școala și muzeul de artă?**

În muzeul de artă există potențial pentru furnizarea unor anumite reguli de bază, dincolo de obișnuita reinvestire a celor dornici să se instruiască. Dar, înainte de toate, ce înțeleg eu prin „reinvestirea celui care vrea să se instruiască”? O cale de a defini această expresie ar fi oferirea, către cel care dorește să se instruiască, a unor noi resurse sau noi instrumente și competențe, pentru a se putea pregăti pentru o nouă experiență - aceasta este reinvestirea. Este, oare, o chestiune legată de stabilirea de noi ținte și de a-i oferi, celui care dorește să se instruiască, spațiu și resurse pentru a le atinge? Într-o oarecare măsură, răspunsul ar trebui să fie „Da”, însă, dacă acest lucru ar fi suficient,

atunci ar fi de ajuns ca profesorul să definitiveze un plan de predare, apoi să îl încerce, pentru a vedea dacă acele puncte care au fost definite au fost și învățate, aceasta fiind o parte a rutinei, normale și acceptate, atât de școli, cât și de educația muzeală tradițională. Este o chestiune de respect față de cel care dorește să învețe - având în vedere experiența lor individuală și dorința de îmbunătățire, urmând o abordare constructivistă a educației muzeale (Hein 1998)? Da, într-o oarecare măsură, și acesta este un răspuns. Însă doresc să merg mai departe și să trec peste acest lucru și să afirm că cheia unei adevărate reinvestiri a celui dornic să învețe se află pe un teren imprevizibil și, într-o oarecare măsură, acest teren ar trebui să fie negociat între profesor și „elev”. Oricare ar fi mediul din care provine, celui care este dornic să învețe trebuie să îi fie permis să treacă dincolo de așteptările, limitate, ale profesorului; într-adevăr, atât profesorului, cât și elevului ar trebui să li se permită să învețe să-și depășească propriile lor așteptări limitate (Sanger and Tickle 1993). Spus mai simplu, ei ar putea să pornească să învețe un lucru și să ajungă să învețe altceva și au nevoie de libertatea și curajul de a cerceta, oriunde instinctele și înclinațiile lor îi duc. Pentru a fi cu adevărat reinvestit, cel care dorește să învețe ar trebui să capete încredere pentru a explora terenul educației, în mod independent, și să fie capabil să-l folosească în mod creativ, să-și vadă potențialul dezvoltării sale viitoare, ceea ce a fost definit ca „experiență transformativă” (Ross 1982). Pentru a fi cu adevărat reinvestit, profesorul nu ar trebui să conducă impunându-se, ci ar trebui să fie pregătit să-l asculte pe elev. Profesorul ar trebui mai degrabă să contureze zone de operare, decât să stabilească limite. Elevii ar trebui să aibă spațiu de manevră creativă în cadrul acestor sarcini și nu să se găsească constrânși de limite.



Chiar dacă aceasta poate fi calea logică a educației în muzeu, ea nu este o filozofie ușoară pentru educația adoptată în școli și nu se aplică tuturor materiilor de studiu. Orice profesor care își stabilește un obiectiv educațional, pentru că profesorii sunt obligați, prin lege, să o facă, se angajează, în mod necesar, în stabilirea unor limite. În definirea termenilor pentru educația elevilor lor, profesorii trebuie să se limiteze. În atingerea scopurilor definite pentru educație, elevii ar trebui să aibă în vedere anumite tipuri de gândire și să le ignore pe altele. În mod tradițional, este prețuită gândirea care este, cu prioritate, orientată spre un scop, spre atingerea unor obiective care provoacă progresul (acest lucru este dezbătut pe larg mai jos, în legătură cu un studiu de caz). În timp ce școala este orientată spre această metodă de educație, bazată pe evaluare, muzeul, în mod obișnuit, nu este așa. Definiția educației, valabilă, în momentul de față, pentru Guvernul britanic – care sprijină proiectul de cercetare, ca modalitate de conturare, în viitor, a educației permanente în muzee, este următoarea:

*Educația este un proces al angajamentului activ cu experiența. Este ceea ce oamenii fac când vor să dea un sens lumii în care trăiesc. Poate implica dezvoltarea sau adâncirea abilităților, cunoașterii, înțelegerii, conștientizării valorilor, ideilor și sentimentelor sau o creștere a capacității de reflecție. Educația eficientă conduce la schimbare, dezvoltare și dorință de a învăța mai mult.*

*Inspiring learning for All, A Framework for Museums Archives and Libraries, (Re:source 2002.)*

Presupune un program dinainte orientat al educației care rezultă într-o serie continuă de elemente automotivate, care se intersectează, deschise la stimuli și neconstrânse de

limite. Un muzeu este un mediu multisenzorial în care nu putem anticipa cum va răspunde fiecare individ în parte și acest lucru ar putea fi exploatat în avantajul său ca un mediu ideal pentru a lucra mai deschis, pentru a testa limite și granițe. Este, de asemenea, unul pentru care multe pretenții au fost ridicate, pentru experiențe transformatoare în educație. (Tabelul 1). Vizitatorul/elevul are o libertate potențială aici și, recunoscând că reacțiile sale vor fi variabile și neprevăzute și permițându-i să exploreze aceste reacții, aceasta este experiența potențială a reinvestirii.

#### **Reinvestire în acești termeni? Opinii diferite despre succes într-un proiect școală-muzeu**

O dată cu introducerea în Marea Britanie a Strategiei Guvernamentale pentru Educație în Școli pentru Stadiile Primare 1 și 2, în 1998\*, a existat o presiune asupra tuturor tipurilor de școli din Anglia și Țara Galilor pentru a-și îmbunătăți standardele la materiile citire și scriere. Fiecare școală a trebuit să dedice o oră pe zi unei secvențe de lucru bine definită anterior. Nerăbdătoare să încurajeze vizitele școlare în contextul reducerii timpului și banilor alocați programei extra-școlare, muzeele și galeriile de artă au venit repede cu proiecte interdisciplinare pentru a permite aplicarea strategiilor educaționale pe colecțiile deținute de ele (Wilkinson and Clive 2001). Prin Programul Educațional al Muzeelor și Colecțiilor din 2000, fondurile guvernamentale au fost alocate unei game largi de proiecte, care au avut ca prioritate atât limba și gramatica, cât și matematica (având în vedere că acel an a ținut, de asemenea, o Strategie proprie pentru îmbunătățirea standardelor) și care a răspândit noi practici. De exemplu, Fitzwilliam Museum și Kettles Yard Art Gallery din Cambridge, au înființat un program școlar secundar numit „Înțeleg ce vrei

să spui”, care a avut ca rezultat înființarea unui website, de asemenea finanțat de plan, ([www.accessart.org.uk](http://www.accessart.org.uk) <<http://www.accessart.org.uk>>), care oferea un meniu de abordare a obiectelor, dar și sugestii de activități în atelier de lucru înființate în parteneriat cu profesorii. Alte proiecte aplicate elevilor cu probleme legate de exprimare și gramatică, cum ar fi expoziția „Viziune asupra Africii” a Muzeului Horniman și la Fabrica, o galerie de artă din Brighton, fiecare dintre ele având ca țintă lucrul cu un număr de grupe diferite de vârstă, cu deficiențe la citit sau dislexie. În fiecare caz, posibilitatea ca arta să furnizeze o bază pentru vocabularul și exprimarea descriptivă a fost văzută ca un potențial pentru dezvoltarea stimei, o inovație educativă.

În acest climat, focalizat pe cunoștințe, a fost organizat un proiect educațional, în colaborare, de către Centrul Sainsbury și Unitatea Specială de limbă, de la o școală secundară din Norfolk ca o parte de cercetare, pentru a testa fezabilitatea folosirii mediului muzeului de artă pentru dezvoltarea abilităților de limbaj pentru un grup de elevi cu deficiențe de vorbire, cu vârste cuprinse între 12 și 15 ani. Punând accentul pe modul lor de exprimare, profesorul a vrut, de asemenea, să-și încurajeze elevii să înțeleagă mai bine capacitatea lor vizuală iar ei, la rândul lor, să-și dezvolte modelele de conlucrare.

Elevii au început lucru de dimineață cu sesiuni în muzeu, conduse de mine și de profesorul lor. Ei au descris obiecte în detaliu și apoi au început să inventeze povești inspirate de ele. După ce am observat cât de inhibați erau de frica de a nu recunoaște cuvinte, reguli gramaticale sau de silabisire, asociate cu cititul și scrisul, le-am permis să folosească casete audio pentru a le da libertatea de a crea povești spontane. Proiectul ar fi

trebuit însă să se concentreze pe abilități de învățare. Astfel a fost introdus un element vizual fără a ne îndepărta de la obiectivul inițial. Au fost angajați doi artiști să asiste iar ei au venit cu o soluție care a făcut posibilă atât dezvoltarea vizuală, cât și cea verbală, soluție care a implicat crearea unor animații simple pentru povești, prin intermediul proiecțiilor de umbre, folosind proiectoare. În cursul pregătirii animației lor, copii au împărțit poveștile lor în scene separate care puteau fi jucate. Acest lucru a furnizat, de asemenea, o cale perfectă pentru alte tipuri de conversație, necesitând negociere și muncă în echipă - elevi și profesori (Ling Chang and Wells, 1988). Am făcut, de asemenea, descoperiri interesante privind raportul variat de dezvoltare dintre cele două tipuri de limbaj, cel vizual și cel verbal. Uneori s-au dezvoltat idei noi pentru povești ca rezultat al experimentării vizuale, alteori prin discuții. Abilitățile au fost independente și, uneori, părea că una se dezvoltă în detrimentul altei, sau, pur și simplu, într-un ritm diferit, implicând diferite tipuri de gândire și interacțiune. (Gardner 1983, 1999)

Acesta a fost un bun exemplu de proiect în care rezultatele, în termenii creșterii generale în articulare, încredere și produs creativ printre elevi, au fost impresionante și mai mari decât se anticipa. La sfârșit, ei au executat animațiile lor în public depășindu-și considerabilele inhibiții personale. Ei au fost, cu alte cuvinte, reînzuțrați / reinvestiți cu un număr de modalități. Multe dintre aceste caracteristici au fost identificate în proiectele educaționale ale altor muzee (Tabelul 1). Cu toate acestea, aparent, profesorul de la școală, eu și artistul am avut abordări diferite, atât în ceea ce privește metodele educaționale, cât și aprecierea succesului. Au fost, în mod clar, așteptări diferite din toate părțile și rezultatele au fost în mod diferit evaluate, bazându-se pe a cui

opinie, artiști, profesori, personalul din muzeu sau elevi, erau gândite. Așteptările profesorului de școală, în mod clar generate de climatul cadrului tehnic guvernamental pentru evaluarea cunoștințelor, au devenit pentru elevii ei mai mult autocritică, capabilă să aprecieze povești bune și proaste și să recunoască care aspect al jocului lor necesită a fi îmbunătățit. Ea era preocupată de faptul că elevii ei nu au atins ceea ce ea considera câștig semnificativ în dezvoltarea capacității de citire (pe care, pentru a fi corecți, nu am urmărit să o îmbunătățim) sau a abilităților de învățare.

Mai târziu, eu și cu profesoara am discutat chestiunea standardelor și a criticii la anumite niveluri. Era clar că ea nu era conștientă de valoarea atribuită muzeelor de artă, de menținerea unui context fluid și pozitiv în discuții și activități cu publicul non-specialist. (Wilkinson and Clive 2001, Cox, Lamb, Orbach and Wilson 2000). Este un lucru comun proiectelor educaționale, în special în muzeele de artă, să fie exploratoare și, deoarece pot fi stabilite mai multe obiective și pot fi anticipate mai multe rezultate, dacă nu sunt produse foarte specifice (cum ar fi desenarea unor obiecte particulare, de exemplu), acestea tind să nu se definească în termeni de obiective precise. Din contră, atmosfera evaluării în școală a fost descrisă ca o „rațiune tehnică” (Hamblen 1984), caracterizată de stabilirea obiectivelor controlabile și de fixarea parametrilor clari pentru opinii și răspunsuri „bine” și „greșit”. Proiectul nostru experimentează un tip diferit de agendă instituțională, muzeul de artă tinzând spre a avea un „control extern mai larg al activităților educaționale” în comparație cu școala (Haanstra, 2003).

Succesele semnificative în dezvoltarea socială și a respectului în cadrul întregului grup de copii au fost

conștientizate atât de către școală, cât și de către muzeu. Acesta este locul în care contextul profesional și agenda exploratorie a mediului muzeului de artă își arată cu adevărat avantajele sale. Stilul permisiv al educației de aici le oferă copiilor ocazia de a deveni încrezători, mai articulați și mai atenți. Părerile lor despre stabilirea unei valori culturale ridicate au fost cele de încredere, aducându-le beneficii majore în termenii abilităților sociale, care includ muncă în echipă, încredere în actele proprii și, în general, un sens al încrederii în sine și succes ca grup. (Sharp and Dust 1997, 10) Deși nu s-a constatat o creștere a abilității, elevii au avut de câștigat, iar acest lucru a fost dovedit prin dezvoltarea comunicării generale și au realizat, în același timp, o muncă cu adevărat originală. De exemplu, un băiat, care comunica greu la început, împrumuta regulat casetofonul pentru a inventa mai multe povești acasă. Am putut, astfel, să observăm la copiii ceva asemănător cu ceea ce Malcolm Ross și echipa sa de cercetare definea ca „experiență transformatoare”, și anume că efortul depus pentru o mai mare putere de exprimare a condus atât la o dezvoltare personală, cât și la un câștig științific. (Ross, Radnor, Mitchell, Bierton 1993).

Acest proiect a atins unul dintre cele mai contestate subiecte din evaluarea școlară pe vârste, care arată cum să fie luat în considerare progresul din zone care sunt dificil de cuantificat, dar care marchează totuși o dezvoltare distinctă într-o persoană completă. Profesorul a concluzionat că în evaluarea întregii game de rezultate benefice, ca eșecurile și dezamăgirile, ea trebuie să fie foarte atentă la punctele individuale tari și slabe și să realizeze o evaluare modulată senzitiv. (Hargreaves 1989, 150-156; Ross, Radnor, Mitchell, Bierton 1993). „Nu este o știință exactă”, a reasigurat-o unul dintre colegii ei. Ea a câștigat o cunoaștere mai profundă a gamei

abilităților elevilor ei și, la sfârșit, a fost mai bine pregătită să planifice proiecte viitoare pentru a-i asista pe căi specifice. Ea a decis, drept urmare, să-și împartă copiii în două grupuri de studiu, în funcție de nevoile și abilitățile lor personale și am hotărât împreună că, în mod ideal, orice curs viitor ar trebui să fie alternativ, între muzeul de artă și școală, fazele exploratorii în muzeul de artă fiind consolidate la școală prin metode de predare direcționate spre practică.

În ceea ce privește evaluarea succesului unor proiecte comune, muzeele de artă și școli, este nevoie de o adevărată împărțire atât a cunoștințelor, cât și a aspirațiilor, între personalul educațional al fiecărei instituții. Nu doar posibilitățile de dezvoltare ar trebui accentuate la început, ci și parametrii potențiali restrictivi ar trebui să fie cunoscuți, astfel încât proiectul să conducă la un parteneriat mai puternic între personalul specializat care își înțelege rolurile său.

### **Folosind sculptura pentru a lărgi experiența copiilor preșcolari**

Acesta este un alt proiect de cercetare, care vrea să pună în evidență aspecte diverse ale potențialului muzeului în reinvestirea celui care este dornic să învețe. În mai 2002, am primit o scrisoare, în care eram rugată de o profesoară de copii mici dintr-o mică școală primară rurală să o ajut, în scrisoare fiind inclusiv o fotocopie a „Schemei de lucru” recomandată de Autoritatea Britanică pentru Calificative și Curiculă, pentru subiectul „Ce este sculptura?”. Problema ei era această Schema de lucru, făcută să ajute profesorii în înțelegerea Curiculei Naționale pentru copiii cu vârste cuprinse între 5 și 11 ani, care pune puternic accentul pe arta creată în mediu, folosind materiale naturale. Ea nu avea nici un fel de

experiență în acest domeniu și nu înțelegea cum și-ar putea adapta propria ei metodă cu programa pentru școlarii ei. Schema de lucru, care a fost concepută mai degrabă ca ghid decât ca instrument statutoriu, presupunea ca, la sfârșitul proiectului, majoritatea copiilor să fie capabili să: „exploreze ideile referitoare la sculptură; să investigheze și să folosească materialele și procesele pentru a comunica idei și înțelesuri în formă tridimensională; comentarea asemănărilor și diferențelor dintre creația lor și cea a celorlalți; adaptarea și îmbunătățirea muncii lor.” Vizitarea unui muzeu de artă, ca parte a Schemei, nu era impusă, însă profesorul era experimentat în această zonă și pentru noi a devenit parte a unui proiect care a condus la dezvoltări semnificative.

Profesoara și eu am început cu o planificare detaliată. Am fost de la început explicit referitor la dorința de a adăuga muzeul în program, pentru a construi noi experiențe și pentru a încuraja o mai mare articularitate, pe lângă încurajarea unor noi competențe și abilități. Reinvestirea celui care dorește să învețe a fost scopul nostru, deși nu am folosit acest termen precis.

Țintele noastre generale au fost:

Să explorăm întrebarea „Ce este sculptura?”, cu referință la experiența deja acumulată a elevilor, și să încercăm și să construim pe aceasta, prin intermediul lucrului pe limbaj și abilități de observare în clasă și în muzeu.

Să încurajăm folosirea termenilor specifici asociați cu sculptura, în special forma, alura, spațiul, scala, culoarea, calitățile tactile, cum ar fi duritatea, iregularitatea, asprime, netezime.

Să explorăm proprietățile materialelor diferite și să primim tipuri diferite de subiecte.

Am dorit să lucrăm cu un artist pentru a dezvolta abilitățile elevilor, atât în înțelegerea sculpturii, cât și în

modelarea sculpturii, folosind lut sau material de modelat și folosind materialele găsite în mediul înconjurător local.

De asemenea, am decis să folosim colecțiile de artă internaționale ale Centrului Sainsbury, pentru a câștiga o mai largă înțelegere a sculpturii ca fenomen cultural, pentru a privi la diferite tipuri de sculptură, făcute de oameni diferiți, în culturi și perioade diferite.

Am avut în vedere activități săptămânale programate pe puncte. Au fost, în principal, trei nivele importante de pornire:

- Observarea, folosirea și discutarea obiectelor în școală
- Observarea, discutarea și desenaarea în muzeu.
- Copiii făcând propriile lor sculpturi în muzeu.

Profesoara și-a început programul prin discutarea unor obiecte personale cu elevii săi. Apoi le-a cerut să aducă fiecare câte trei obiecte personale de acasă, care să reprezinte ceva pentru ei. Pentru fiecare ședință fie profesoara, fie eu am înregistrat informațiile, fie sub formă de note, fie pe casete. La sfârșitul fiecărei ședințe am avut o discuție evaluativă, pe baza acesteia alcătuind planul săptămânii viitoare.

Inițial, am planificat alte elemente, cum ar fi dispunerea sculpturilor și aranjarea unui muzeu în clasă, punând trei obiecte împreună pentru a alcătui o poveste despre ele, făcând un catalog de clasă. Dar, o dată ce am început programul, am descoperit că trebuia să adaptăm ordinea și conținutul ședințelor noastre, pentru a răspunde la ceea ce noi am perceput ca fiind nevoile de moment ale elevilor, pe măsura ce avansam. Într-un fel, acest lucru, în sine, este o dovadă că îi reinvesteam pe elevi, că acordam prioritate nevoilor lor, dincolo de planurile curriculei, sau orice alte planificări, sau îndrumări externe. Pentru a lucra așa, era esențial

să păstrăm informațiile cu grijă și să le evaluăm, cel puțin, într-o oarecare măsură, imediat.

### **Grupul de discuție ca mijloc de stabilire a valorilor**

Uitându-ne la informațiile din primele sesiuni de observare, am descoperit mai multe tipuri diferite de a învăța, decât ne așteptam în acel moment. În aprecierea obiectelor prețioase pentru fiecare în parte, discuțiile au arătat, în mod repetat, că elevii au apreciat setul de valori al celui alt și că a existat un tip de consistență despre motivele pentru care acele obiecte au fost alese. Acestea s-au centrat în principal pe preciozitate, raritate, fragilitate, valoare financiară, împărtășirea identității, activități favorite, hobby-uri și lucruri de interes, valori familiale și relații personale. Unele obiecte au avut o însemnătate semnificativă pentru copilărie, cum ar fi un obiect favorit pentru confortul personal, 'acesta este ursulețul meu favorit, dorm cu el și merge peste tot cu mine', ori, 'cățelul pe care l-am primit de Crăciun, este jucăria mea preferată dintre jucăriile cu care dorm'. Există, de asemenea, o îmbrăcăminte specială, pentru un rol special: 'Port aceasta ... când merg la meciurile de fotbal, port acestea când urmăresc meciuri, folosesc acestea când joc fotbal acasă'.

Deseori expertiza celui care a adus obiectul făcea referință la: „Ești un expert în fotbal?”, „Ești expert în rechini?”, „Ești expert în bufnițe?”. Discutarea materialelor obiectelor lor a fost exploratoare, ei au avut experiențe proprii în termeni de vâz, auz, miros și pipăit. Piatra lui Lewis (un obiect găsit despre care toți au putut fi obiectivi) a fost un bun exemplu în care toți și-au folosit aproape toate simțurile, în timp ce îl priveau, comentând:

„arată prostește; seamănă cu un cartof; miroase ca un cartof; are linii pe el; nu miroase a nimic; este netedă; face vreun zgomot? este tare, e făcută

din stâncă; este un pic zgâriată; arată ca și cum ar fi fost crăpată; este lipicioasă la atingere; este crăpată pe vene; miroase un pic ciudat; arată ca un dinte de dinozaur, modul în care se curbează și are un colț mic.”

Vocabularul descriptiv a fost aici deja chiar bogat, însă discuțiile s-au adâncit când ne-am uitat la alte obiecte, pe care elevii nu le aveau și putând fi astfel mai obiectivi referindu-se la ele, acest lucru fiind o etapă nouă și importantă. Aceste obiecte au variat de la cele care erau în mod clar sculpturi, la lucruri aflate la graniță, jucării și obiecte găsite, dintr-un spectru larg de materiale: un corn de cerb, fildeș sculptat, corn, pieptene de os, păpuși javaneze, figurine de lemn africane, presse-papier de sticlă, figurine ceramice, figurine-lumânări din ceară, pietre, lemn plutitor. Am compilat, de asemenea, o listă de cuvinte la care am fi putut face recurs ca semnificații care să întărească învățarea. Însă nu ne-am referit la ele deloc. Din momentul în care copiii au văzut obiectele, s-au îmbulzit să le atingă și să vorbească despre ele și, pur și simplu, nu era nevoie să începem să îi instruiem să folosească cuvinte „corecte” sau descrieri convenționale. Atât profesoara, cât și eu am simțit instinctiv că lista de cuvinte mai degrabă i-ar fi inhibat decât le-ar fi folosit în exprimare. Am simțit că pentru copii atât de mici cel mai bun mod de a învăța acest subiect era experiențial, însă i-a împins să-și dezvolte vocabularul, în timp ce examinam tot mai multe obiecte. Fiecare persoană a vorbit pe rând. Copiii, mai mult sau mai puțin, au alternat între descrierea, cât mai imaginativ posibil, a ceea ce văd sau simt și folosirea a ceea ce a fost spus înainte. În general, un fapt era notabil, cât de mult s-a îmbogățit vocabularul lor. O dată cu progresarea discuției noastre, era clar că ei interpretau aceste obiecte, în mod simultan, ca fenomene culturale și ca fenomene fizice, iar, în

timp ce își foloseau memoria și imaginația lor pentru a face comparații care i-ar fi ajutat să le identifice, erau nerăbdători să le asocieze cu un domeniu al experienței (Perkins 1994). Ei s-au inspirat unul pe celălalt pentru face, în special, comparații bogate și câteodată era clar că elevii se bucură văzând ce amintiri evocă obiectul și le-a plăcut să dezvolte idei în cadrul întregului grup.

### **Rolul muzeului în adâncirea experienței**

Experiența vizualizării obiectelor într-un muzeu de artă este începutul unui proces de scoatere a obiectului de pe tărâmul individual, pentru a le permite copiilor să-l gândească mai obiectiv, ascuțindu-și observațiile lor. Discuțiile au început cu adevărat să curgă de îndată ce ei au recunoscut în muzeu mai multe exemple de tipuri de obiecte și materiale cu care au lucrat în clasă. Profesionalismul și calitatea înaltă a expunerii și iluminăției muzeale a fost, în mod clar, un factor important în adâncirea conștientizării obiectelor și a valorii lor culturale. Înțelegerea lor s-a adâncit pe măsură ce au muncit, sub îndrumarea unui artist. Au devenit din ce în mai motivați, iar simțul lor de deținere și implicare cu imaginarul propriu a fost foarte izbitor. Ei au dat semne că și-au relaționat propriile lor idei cu obiectele din muzeu, în mod notabil cu un cuțit indian nord-american, o veche mască americană, o sculptură modernă intitulată „Bucket man”, un Club din insulele Marquesas și, în timp ce se părea că, la început, încearcă să le copieze, de fapt ei ales, în mod spontan, să-și creeze propria lor versiune ca mijloc de răspuns și angajament. Își creau propriile lor colecții.

Însă, cel mai important lucru dintre toate, prin crearea propriilor lor obiecte și, mai important, discutarea lor apoi în clasă, ei au început să-și stabilească un nou set de valori, care are de a face cu interpretarea și



narativul. Acesta este un bun exemplu de situație în care cei care doresc să învețe se instruiesc reciproc. Avându-și stabilită agenda, în termenii propriilor răspunsuri la obiecte și experiențe în muzeu, ei s-au afirmat în această sesiune, dându-și unul celuilalt autorizare să-și dezvolte răspunsurile viitoare. Mai mult, aparent aceste narațiuni generate și negociate personal au mers mai departe, devenind stimulente pentru continuarea muncii lor. De exemplu, un băiat care a creat o bufniță cu cap mobil, a mers să găsească mai multe bufnițe în muzeu la vizita următoare și a creat un alt mediu legat de subiectul bufniță în timpul următoarei sesiuni de practică (el a adus și o carte despre bufnițe ca obiect prețios, acesta devenind astfel un interes consistent în cazul său). Impresiile sale finale asupra sculpturii au influențate de grija că fragila sa bufniță se va clătina și se va sparge. Puternic motivat de propria sa experiență, el a insistat spre final că sculptura era fragilă și prețioasă și nu se putea mișca. (Falk and Dierking 1992, 104-106). Un alt băiat a dat dovadă de o consistență remarcabilă în urmărirea muncii sale, prin crearea mai multor versiuni ale unei figuri de „om în vârstă” drept răspuns la o figură ce a văzut-o în muzeul de artă. Acestea s-au relaționat la un dar primit de la bunicul său, care era obiectul ales inițial de adus de acasă.

Dezvoltarea narativă a continuat după ce copiii au vizitat muzeul a doua oară și au creat noi sculpturi, de această dată folosind materiale din mediu. Artistul le-a permis să colecționeze orice, cum ar fi frunze, ramuri, pene, pământ, pietre și li s-a dat o libertate deplină să creeze ceea ce vor. După ce am văzut munca cu artistul la sfârșitul atelierului de lucru, fiecare grup de copii (ei au lucrat mai mult în grup) a pus în discuție munca lor sub forma unor povești care li s-au întâmplat în timp ce-și creau sculpturile proprii. Scopul prim în

sculpturile lor a devenit transpunerea lucrurilor imaginare în trei dimensiuni și astfel au început să înțeleagă unul dintre principalele roluri ale sculpturii. Cea mai remarcabilă lucrare a fost „lanțul de frunze”, care a fost, în viziunea fetei de șase ani care l-a făcut, nu doar o sinteză a experiențelor ei recente cu obiectele, că ca o metaforă pentru schimbare în viitor și recunoașterea binelui și răului despre care mai târziu a scris o poezie.

### **Reinvestirea celui care dorește să învețe**

Atmosfera discuțiilor deschise pe care le-am construit gradual în cadrul proiectului și încurajarea consistentă a copiilor de a-și exprima punctele lor de vedere a contribuit la creșterea articularității și creativității (Mercer, Edwards, Maybin 1988). Profesoara a spus: „Ei au vorbit mult despre acele sculpturi pe care le-au făcut la Sainsbury Centre. Este uimitor cât de mult au scris... A fost remarcabil să vezi cât de mult s-au schimbat în bine. Unii dintre ei vorbesc mult mai mult și folosesc un vocabular mai larg. Vizitele au fost acelea care au ajutat cu adevărat în special la stimularea acestuia...”

La sfârșitul lucrului în muzeu, profesoara a putut vedea cum elevii își stabileau propria lor agendă pentru o educare mai largă pe care ea o putea urmări printr-un mod interdisciplinar (Wilkinson and Clive 2001). Astfel, după ce ei au continuat să lege lucrul cu matematica și scrisul „Cantitatea lucrului matematic a fost excepțională - cu adevărat a acoperit doi ani”. Ei și-au dezvoltat propriile povești în urma atelierelor de lucru practice din muzeu. Acestea au fost derivate dintr-un exercițiu în grup, în care ei au stabilit personajele principale, profesoara transcriind povestea, apoi fiecare persoană a adaptat-o. Rezultatele au fost în mod sesizant diferite unele de celelalte și au demonstrat încă o dată că rezultate ale muncii deschise.

Entuziasmul copiilor pentru efectele multiple ale sculpturii a fost extrem de evident pentru noi, iar ei au dezvoltat un repertoriu de înțelegere care a fost mult îmbunătățit de-a lungul muncii noastre și în multe feluri a mers mult mai departe decât era prevăzut în Schema de Lucru de la care am plecat. Pentru a le testa conceptele, am încheiat prin interviuarea lor pentru a obține niște idei mai clare despre modul în care s-a dezvoltat înțelegerea lor. Rezultatele interviurilor au fost revelatoare pentru atitudinea lor și sunt rezumate în Tabelul 2. Copiii au avut suficientă sofisticare pentru a dezbate problemele între ei, de exemplu, care materiale se pot defini ca fiind pentru sculptat, dacă este legitim sculpturii să se schimbe, sau circumstanțele în care un cuțit de masă poate fi considerat sculptură. Ceea ce este, în mod particular, revelator este diferența accentului pus pe calități și valori între cele două grupuri intervievate, care demonstrează importanța de a nu face presupunerea că toți elevii învață același lucru. Aceste rezultate disparate nu arată doar efectele dinamicii grupului asupra semnificațiilor împărtășite, ci și sunt, cred eu, dezvăluite de elevi autorizați cărora li s-a permis să-și dezvolte independența și care au fost, de asemenea, așa cum analiza Vygotsky, influențați de contextele sociale (Vygotsky 1978, Mcmanus 1987). Sublimează, de asemenea, ideea că discuția în sine nu garantează uniformitatea sau consistența standardelor. În contextul unor culturi orientate spre examene, discuțiile ar trebui să fie suplimentate de accent didactic pus pe problemele cheie și pe terminologia potrivită subiectului. Au fost create fundațiile foarte stabile pentru a continua munca și sunt încredincioase că detaliile rămase din cunoașterea vocabularului pot fi mai ușor obținute după ce ei au acumulat experiență personală despre natura sculpturii.

### Concluzii

În ambele studii de caz expuse aici metodele de predare au permis copiilor să treacă dincolo de așteptările noastre inițiale și, în multe cazuri, ei le-au depășit mult. Mediul muzeal a furnizat o cultură în care această abordare a putut fi atât dezvoltată, cât și controlată. Folosind muzeul pentru a explora un cadru de predare pentru a reinvesti elevii, se pot exploata caracteristicile sale ca mediu în care parcurgerea și crearea alegerilor este norma. Va exista întotdeauna o tendință pentru gândire să exploreze, iar pentru elev să învețe toate tipurile de lucruri neprevăzute și nu în mod necesar acelea pe care profesorul crede că i le predă (Sword 1993). Este, de asemenea, un mediu important în care reacțiile la obiecte pot fi profesionalizate într-un context de înaltă valoare culturală. Copiii pot nu numai să recunoască lucrurile pe care le cunoșteau și să-și confirme astfel primele impresii, ci și le văd într-un nou context, cu o conștientizare mărită, ridicată la nivelul unei importanțe și grad de concentrare mai mari. Experiența a fost în acest sens transformativă.

Recunoașterea etapelor de dezvoltare a reinvestirii elevilor a avut un important rol pentru profesor. În aceste proiecte am recunoscut că ar trebuit să le permitem copiilor să-și dezvolte experiența în ritm propriu și este important pentru profesori să aprecieze care este cel mai potrivit nivel al reinvestirii și nu să stabilească scopuri prea înalte pentru dezvoltarea copiilor. Artistul a jucat, de asemenea, un rol crucial aici, prin faptul că a permis dezvoltarea de noi abilități care au putut fi transformate în oportunități creative, prin care elevii au fost capabili să spună noi idei prin munca pe care au făcut-o. Procesul a permis continuarea dezvoltării profesionale într-o nouă fază și a fost,

în special, important că artistul nu ar trebui să dea rețete strict controlate pentru crearea artei, ci ar trebui să joace rolul persoanei care încurajează invenția. Dacă ar fi prea autoritari, prescriind prea strict ceea ce ar trebui făcut, el ar putea restrânge învățarea și ar strivi inițiativele elevilor. Democrația situației este foarte importantă și aceasta devine mult mai importantă în lucrul cu copii mai mari ca vârstă (Stringer 1999, Sharp and Dust 1997). Sunt convinsă că atmosfera pe care am creat-o, de echilibru intelectual, chiar egalitate, între liderii cursului, artiști și elevi, i-a ajutat pe copiii să se simtă încrezători în sine, reinvestiți și să aibă încrederea că pot fi creativi, fără inhibiții.

**Tabelul 1. Rezultate care au fost raportate de cercetările și studiile de caz din Marea Britanie despre valoarea învățării în Muzeu și galerii de artă**

Creșterea abilităților de observare  
Încurajarea discuțiilor  
Valorificarea opiniilor personale  
Încurajarea învățării independente  
Punerea în discuție a problemelor morale și etice  
Creșterea dezvoltării sociale  
Dezvoltarea încrederii în sine  
Îmbunătățirea încrederii  
Permiterea contactului cu obiectele reale  
Promovarea înțelegerii istoriei, arheologiei, culturii materiale  
Sprijinul cu educația  
Încurajarea comunicării  
Creșterea imaginii școlii  
Activitate  
Spații flexibile de lucru  
A permis diferitelor abilități să fie puse în practică  
Pace și liniște  
Oportunitatea de a lucra cu grupuri variate ca mărime  
Crearea de noi mijloace de

creativitate în scris sau artă vizuală  
Schimbarea de atitudini  
Evocarea de sentimente  
A avut un impact pe termen lung  
Plăcut, atractiv, amuzant  
(Rezumare din Oddie and Allen 1998, Sharp and Dust 1997, Anderson 1999, Wilkinson and Clive 2001)

**Tabelul 2**

**Definiții a "Ce este sculptura?"**

Acesta arată măsura în care ideile copiilor ai fost îmbogățite de-a lungul desfășurării proiectului, după ce a început în anumite limite în sesiunea inițială

(1) - discuții din clasă despre obiecte; (2) și (3) - interviuri cu VS, trei copii în fiecare grup

**1. Idei inițiale (15 mai, înainte de vizite sau creații la muzeu)**

Marioneta de umbră nu este o sculptură deoarece este plată  
În mod normal, sculpturile sunt metal  
Sculpturile sunt netede jos  
Lucrurile care stau în picioare sunt sculpturi  
Lucrurile care stau pe jos nu sunt sculpturi  
Joseph din lemn este sculptură (stă în picioare)  
Oaia de lemn nu poate fi sculptură pentru că nu stă în picioare

Presse-papiers e sculptură, conform bunicii copilului, e sculptură, conform mamei ei (ea acceptă părerea bunicii)

**2. Grupul 1 interviuat pe 18 iulie.**

Sculptura este greu de făcut.  
Trebuie să stea în picioare.  
Trebuie să fie făcută.  
Lucruri (de exemplu, obiecte de zi cu zi, materiale naturale) trebuie să fie transformate în sculptură  
prin adăugare, modelare într-un fel, dispunere în picioare, să fie

făcute ca parte a unei opera mai mari sau a unei figure.

Sculptura poate fi făcută din:

Lut  
Fibre de sticlă  
Lemn  
Piatră  
Nisip  
Pământ  
Sticlă  
Alge  
Frunze  
Iarbă  
Urzici  
Tufişuri (care ar trebui să fie tunse în anumite forme)  
Metal  
Fructe sălbatice  
Buşteni

### 3. Grupul 2 interviuat pe 18 iulie.

O statuie este o sculptură.

Sculptura este:

Preţioasă

Fragilă

Stă fermă în picioare

Nu se mişcă şi nu vorbeşte

Este făcută pentru a fi păstrată şi avută grijă de ea

Este pentru a fi privită

Este expusă într-un muzeu

Este expusă într-o poziţie specială

Poate fi afară

În afara Sainsbury Centre

În afara Woburn Abbey

În afara unei biserici

Poate fi magică, ţine la distanţă spiritele rele

## THE EMPOWERMENT OF THE LEARNER IN THE ART MUSEUM: TWO CASE STUDIES IN THE UK

### INTRODUCTION: SETTING THE SCENE

A large part of the job of an educator in a museum, is to help people who are non-specialists, whether they are teachers, adults with general interest, children, or school pupils, to understand and to make use of aspects of the collections, and to feel confident that they can function in the museum as thinking, reflecting individuals. Even specialists such as artists and art historians can need an introduction to the culture of a particular institution, and may need to undergo some kind of induction process in order to explore what the museum has to offer, and to discover what is individual about it. To some extent, this exploratory process is necessary anywhere new. But the art museum presents a special case, partly because of its role as a cultural

repository to which people defer as an arbiter of taste and visual communication. Many people find the environment intimidating precisely because they think they are expected to know things, and furthermore, things which are not necessarily very clearly defined. In educational situations, especially for schools, a feeling of unfamiliarity in the art museum can be especially debilitating, even disempowering. This can be more than usually difficult for a teacher bringing a party of children. The teacher needs to feel in control: not only of the potential areas of knowledge and the learning experience, but of behaviour and social interaction. Especially in the current climate of target setting, of rigid adherence to curricula and of guaranteeing certain positive outcomes, a teacher needs to know more or less in advance that the work

with the museum is going to be worthwhile, and that the time and money spent on it will be justifiable (Xanthoudaki 1998). So the teacher is the first person who needs to be confident that s/he can respond well enough to the museum environment, or can be securely guided there, in order for her/his group to gain solid achievements. Teachers often turn to museum specialists for guidance and one of their key requirements is to do with their own empowerment, in order to enable them to conduct their familiar pedagogical role with ease.

But are we really looking at an environment where the teacher's pedagogical role is the same as their familiar one from school? I think not. Teaching methods in the art museum are by no means uniform, but do tend to be different from those familiar from school. Over many years in my own practice I have observed numerous times how ideas stimulated by observation of an object can be developed and shared dynamically via group discussion; that examination and discussion of objects can lead to sudden revelation in an individual or among a group; and that people can very rapidly feel not only empowered, but changed by the experience (Sekules 1999, Tickle 1996, Sekules, Tickle and Xanthoudaki 1999, Sekules and Xanthoudaki 2000). These characteristics can all be verified in the literature as known museum-related phenomena (Figure 1). There is a growing body of research which is highlighting the extent to which the type of encounter in the art museum with open-ended aesthetic education, can lead to a growing confidence in social and cultural understanding, which is in turn highly motivating towards general educational advancement (Hein, 1998; Falk and Dierking, 1992; Falk, Dierking and Holland 1995; Cziksentiimihalyi and Robinson, 1990).

In order to explore and illustrate these educational issues, I shall therefore summarise two recent case studies concentrating on the fine line between formal and informal education which operates between museum and school. I shall attempt through these studies to characterise key aspects of the cultural, environmental, organisational, educational and interpersonal conditions within which the learner operates between the two types of institution. I shall hope to highlight some key conditions and factors which have been common to projects in which the learner has been empowered and to draw a number of conclusions which can form the basis on which to plan future projects.

#### WHAT ARE THE CONDITIONS AND APPROACHES TO TEACHING WHICH BEST EMPOWER THE LEARNER IN WORK ACROSS THE SCHOOL AND THE ART MUSEUM?

In the art museum, there is potential, providing certain ground rules are observed, for more than usual *empowerment* of the learner. But first of all, what do I mean by 'empowering the learner'? One way of characterising this would be to say that giving the learner new resources or new skills and competences in preparation for a new experience is empowering. Is it a question of setting new goals and allowing the learner the space and resources to achieve them? To some extent the answer has to be 'yes' but if this were enough, then it would suffice for the teacher to set out a plan for teaching and then to test to see if those items which have been defined have been learnt, which is part of the normal and accepted routine both of school and of traditional museum education. Is it a question of respect for the learner, taking into account their particular experience and

desire for improvement following a constructivist approach to museum learning (Hein 1998)? Yes, to some extent it is this too. But I would like to go further than this and state that the key to real empowerment for the learner lies in more unpredictable terrain and to some extent terrain that needs to be negotiated together between teacher and learner. In whichever environment he/she is located, the learner needs to be allowed to roam beyond the limited expectations of the teacher, indeed, both teacher and pupil need to allow their learning to move beyond their own limited expectations (Sanger and Tickle 1993). Put simplistically, they may set off to learn one thing and end up learning something quite else and they need the freedom and courage to explore wherever their instincts and inclinations take them. To be really empowered, the learner needs to acquire the confidence to explore the learning terrain independently and to be able to use it creatively, to be able to see some potential for his or her own further development, something which has been identified as 'transformative experience' (Ross 1982). To be really empowering, the teacher should not lead too strongly, but should be prepared to listen to the pupil. The teacher should outline areas of operation rather than setting limits. Pupils should have room for creative manoeuvre within tasks and not find themselves constrained by tight boundaries.

While this may be a logical way to work in the museum, this is not an easy philosophy of learning to adopt in school and it will not work for all subjects. Any teacher, who sets a learning goal, as teachers have to do by law, necessarily engages in setting limits. In defining the terms for their pupils' learning, teachers have to circumscribe them. In reaching defined goals for learning, pupils need to

prioritise certain types of thinking and ignore others. The assessment culture awards marks for goal-oriented prioritised thinking, for benchmarks, which show progress (this is discussed more fully below in relation to a case study). While school is geared towards this method of assessment-driven learning, the museum, currently, is not. The definition of learning currently being adopted by a British Government sponsored research project into the future promotion of life-long learning in museums is as follows:

*'Learning is a process of active engagement with experience. It is what people do when they want to make sense of the world. It may involve the development or deepening of skills, knowledge, understanding, awareness, values, ideas and feelings, or an increase in the capacity to reflect. Effective learning leads to change, development and the desire to learn more'*

*Inspiring learning for All, A Framework for Museums Archives and Libraries, (Re:source 2002.)*

It assumes a self-directed programme of learning resulting in a self-motivating continuum, open to stimuli and unconstrained by limits. A museum is a multi-sensory environment in which we cannot predict how any individual is going to respond and this may be exploited to advantage as an ideal environment for working more openly in order to test limits and boundaries. It is also one for which many claims have been made, for transformative experiences in learning (Figure 1). The viewer/learner has potential freedom there and recognising that the learner's responses will be variable and unpredictable and allowing them to explore those responses is a potentially empowering experience.



**EMPOWERMENT ON WHOSE  
TERMS? DIFFERING JUDGEMENTS  
OF SUCCESS IN A SCHOOL-MUSEUM  
PROJECT**

Since the introduction in England of the Government Literacy Strategy for Key Stages 1 and 2 in 1998, there has been pressure on all types of schools in England and Wales to improve standards of reading and writing. Each school had to devote at least one hour per day to a carefully prescribed sequence of work. Museums and art galleries anxious to continue to encourage school visits in a context of reductions of time and money for extra-curricular work, quickly came up with interdisciplinary projects in order to allow literacy strategies to be applied to their collections (Wilkinson and Clive 2001). Under their Museums and Galleries Education Programme of 2000, Government funding was given to a whole range of projects which would prioritise both literacy and numeracy (since that year also subject to its own Strategy for improving standards) and disseminate new practices. For example, the Fitzwilliam Museum and Kettles Yard Art Gallery in Cambridge, devised a secondary school programme called, *'I see what you mean'*, which resulted in a contribution to a website also funded by the scheme ([www.accessart.org.uk](http://www.accessart.org.uk)) offering a menu of approaches to objects, plus suggested workshop activities devised in partnership with teachers. Other projects applied to pupils with language and literacy problems, such as those at the Horniman Museum's 'Visions of Africa' exhibition and at Fabrica, an artists run gallery in Brighton, each aiming to work with a number of different age-groups with problems of reading deficiency, or dyslexia. In each case, the opportunity for art to provide a focus for descriptive vocabulary and expression was seen

alongside the potential for esteem development, as educationally innovative.

It was in this literacy-focussed climate that an educational project between the Sainsbury Centre and the Special language Unit at a Norfolk secondary school was organised as a piece of research, to test the feasibility of using the art museum environment to develop oral language skills for a group of language-deficient pupils ranging in age from 12 – 15 years. As well as working on their language, the teacher wanted to encourage in the pupils in greater understanding of their visual strengths and for them to develop co-operative working patterns.

The pupils began work with several morning sessions in the museum with me and their teacher. They described objects in detail, and had then began to make up stories inspired by them. After observing how inhibited they were by their fear of the word recognition, grammatical or spelling rules associated with reading and writing, we allowed them to use tape-recorders to give them the freedom to create spontaneous narratives. The project still needed to concentrate on literacy skills, and thus a visual element had to be introduced without detracting from this. Two artists were employed to assist here and came up with a solution which would enable both visual and verbal development, involving the making of simple animations for the stories, by means of shadow projections, using overhead projectors. In the course of preparing their animations the children extended their stories into separate scenes which could be performed. This also proved to be a perfect vehicle for other kinds of conversation, necessitating negotiation and teamwork among pupils and teachers (Ling Chang and Wells, 1988). There

were also interesting discoveries about the varied rate of development between languages, visual and verbal. Sometimes new story ideas would develop as a result of experimenting with visuals, sometimes through discussion. Skills were interdependent, and sometimes it could be shown that one developed either to the detriment of the other, or simply at a different rate, involving different types of interaction and thinking. (Gardner 1983, 1999)

This was a good example of a project in which the outcomes, in terms of a general rise in articulacy, confidence and creative output among the pupils was striking and much greater than anticipated. At the end they performed their animations in public overcoming considerable personal inhibitions. They were, in other words, empowered in a number of ways. Many of these characteristics have been identified in other museum education projects (Figure 1). However, it was also apparent that the school teacher and myself and the artists had different approaches both to teaching methods and to judgements of success. There had clearly been different expectations on all sides, and outcomes were differently valued, depending on whose opinion among artists, teachers, museum personnel and pupils, was being sought. The school teacher's expectations, clearly generated within a climate of the government's technical framework for literacy assessment, were for her pupils to become more self-critical, able to judge good and bad stories and to recognise which aspects of their performance they needed to improve. She was concerned that her pupils did not achieve what she regarded as significant gains in reading age development (which to be fair, we had not set out to improve) or measurable literacy skills.

Later, the teacher and I discussed the issue of standards and criticism at some length. It was clear that she had not been aware of the value attributed in art museums, to the maintenance of a fluid and positive context in discussions and activities with non-specialist audiences. (Wilkinson and Clive 2001, Cox, Lamb, Orbach and Wilson 2000). It is common for educational projects, especially in the art museum, to be exploratory and while overall aims may be set, and desirable outcomes predicted, unless they are very specific products (like drawings of particular objects, for example) these tend not to be defined in terms of precise targets. On the contrary, the assessment-driven atmosphere of school has been described as one of 'technocratic rationality' (Hamblen 1984), characterised by the setting of controllable goals and establishment of clear parameters for 'right' and 'wrong' opinions and answers. Our project demonstrated a different kind of institutional agenda, the art museum tending to have a 'looser external control of learning activities' than school (Haanstra, 2003).

Significant gains in social and 'esteem development' among the whole group of children were readily acknowledged both by school and museum. This is where the professional context and exploratory agenda of the art museum environment really showed its advantages. The facilitatory style of teaching there, enabled the pupils to become more confidently articulate and observant. Their judgements in a setting of high cultural value were trusted, and it brought them major benefits in terms of social skills, which included collaborative working, confidence in performance and overall, a sense of self-worth and group achievement. (Sharp and Dust 1997, 10) Whatever their lack of quantifiable skill-gain in reading, pupils provably gained

competence in general communication skills, and produced some really original new work. For example, one boy who would barely communicate at the start, was regularly borrowing the tape-recorder in order to make up more stories at home. We were able to witness among the pupils something akin to what Malcolm Ross and his research team defined as 'transformative experience', in that the striving among the pupils for greater expressive power was leading to personal development as much as academic gain (Ross, Radnor, Mitchell, Berton 1993).

This project hit upon one of the most contested subjects in school-age assessment, that is, how to take account of improvements in areas which are difficult to quantify, yet which nevertheless mark a distinct development in the whole person. The teacher concluded, that in assessing the entire range of beneficial outcomes as well as failings and disappointments, she must be alert to individual strengths and weaknesses and produce a sensitively modulated evaluation ((Hargreaves 1989, 150-156; Ross, Radnor, Mitchell, Berton 1993). 'It is not an exact science you know', said one of her colleagues reassuringly. She gained a deeper knowledge of the range of her pupils' skills and at the end was better equipped to plan further developments to assist them in specific ways. She resolved as a result of the course to teach the pupils in two groups according to their particular needs and abilities and we decided jointly that ideally any future course should alternate between art museum and school, the exploratory phases in the art museum being consolidated in school through more directed practical teaching.

In order to address the issue of differing judgements of success in art projects between arts organisations

and schools, there needs to be a real sharing both of knowledge and of aspirations between the educational staff from each institution. Not only the development possibilities must be outlined at the start, but also, the potentially restrictive parameters need to be known, so that the project can lead to a strong partnership between specialist staff who each understand the potentialities of their roles.

#### USING SCULPTURE TO BROADEN THE EXPERIENCE OF YOUNG CHILDREN

This is an account of another research project which demonstrated different aspects of the potential in the museum for empowerment of the learner. One day in May 2002, I suddenly got a plea for help from a teacher of infants at a small rural primary school enclosing a photocopy of a recommended 'Scheme of Work' by the UK Qualifications and Curriculum Authority, for the subject, 'What is Sculpture?'. Her problem was that this Scheme of Work, designed to assist teachers in delivery of the National curriculum for 5 to 11 year old children, placed heavy emphasis on creating art in the environment, using natural materials. She had no experience of this and could not see how she could adapt it to suit her own situation and curriculum for her young children. The Scheme of Work, which was intended as a guide rather than a statutory instrument, supposed that at the end of the project, most children would be able to: 'explore ideas about sculpture; investigate and use materials and processes to communicate ideas and meanings in three dimensional form; comment on similarities and differences between their own and others work; adapt and improve their own work.' Visiting an art museum as part of the work was not necessarily envisaged, but the teacher was experienced in this area, and for us

it was to become the part of the project that produced the most significant developments.

The teacher and I began with some detailed planning. We were from the outset explicit about wanting to add use of the museum to the programme in order to build new experiences, and encourage greater articulateness, alongside the encouragement of new competences and skills. Empowering the learners was our aim, although we did not use this precise term.

Our overall aims were:

To explore the question 'What is sculpture?' with reference to the pupils' existing experience and to try and build on that through working on language and observation skills in class and in the museum.

To encourage the use of specific terms associated with sculpture, in particular form, shape, space, scale, colour, tactile qualities eg. hard, bumpy, rough, smooth.

to explore the properties of different materials and to look at different kinds of subject matter.

We wanted to work with an artist in order to develop the pupils skill both in understanding and in making sculpture, using clay or modelling material and using found materials from the local environment.

We also planned to make use of the world-wide focus of the art collections in the Sainsbury Centre to gain some broader understanding of sculpture as a cultural phenomenon, to look at different kinds of sculpture made for different peoples in different cultures and periods.

We planned an outline programme weekly activities. There were basically three main levels of input:

Observation, handling and discussion of objects in school

Observation, discussion and drawing in the museum

Children making their own sculptures in the museum.

The teacher began her programme by discussing some objects of her own with the children. Then she asked them to bring in 3 items each from home which were special to them. From each session either the teacher or I recorded data, either in note form or on tapes. At the end of each session we had an evaluative discussion on which basis we confirmed plans for the following week.

Initially we had planned other elements, such as displaying sculptures and setting up a class museum, putting three objects together to make up a story about them, making up a class book. But as we began our programme, we quickly discovered that we had to adapt the order and content of our sessions in response to what we perceived as the pupils' emerging needs as we worked. In a sense this in itself is evidence that we were empowering the learners, in that we were prioritising their needs over our curriculum plans, or any external guidelines. In order to work like this it was essential that we kept careful data and evaluated it at least to some extent immediately.

### **Group discussion as a means of establishing values**

Looking back upon data from the early observation sessions, there is evidence for rather more different kinds of learning than we realised at the time. In appreciating each other's precious objects, discussion repeatedly showed that pupils were deferring to that person's set of values and that there was a kind of consistency about the reasons why special objects were chosen. These mainly centred on preciousness, rarity, fragility, monetary value, sharing of identity, favourite activities, hobbies and interests, family values and relationships. Some of the

objects had significant childhood meaning, such as a favourite comfort object *'this is my favourite bear, I sleep with it and it goes everywhere'*, or, *'the dog I got for Christmas, it is my best toy of my bed stuff'*. There is also special clothing for a particular role: *'I have worn this...when I go to football matches, I wear these when I watch matches, I use these when I play football at home'*.

Often the expertise of the bringer of the object was deferred to: *'Are you an expert in football?'* *'Are you an expert in sharks?'* *'Are you an expert on owls?'* Discussion of the materials of their objects was exploratory, they were experiencing them in terms of sight, hearing, smell and feel. Lewis's stone (a found object about which they could all be objective) was a good example of exploration in which they used almost all the senses, as they passed it round, commenting:

*'it looks quite silky; looks like a potato; smells like a potato; it's got lines on it; it doesn't smell of anything; it is smooth; does it make a noise? It's hard, it's made of rock; it's a bit scratched; it looks as if it has been cracked open; it feels sticky; it's cracked open by the veins; it smells a bit funny; it looks like a dinosaur tooth, the way it curves and got a short bit'*

Descriptive vocabulary here was already quite rich, but discussion deepened when we looked at other objects, which the pupils did not own and could therefore be more objective about, which was an important next stage. These objects ranged from things which were clearly sculpture, to borderline things, toys and found objects and a wide range of materials: an antler, carved tusk, horn, bone comb, Javanese shadow puppet, wooden African figure, glass paperweight, ceramic figure, cast wax candle with figures, stones, driftwood. We also compiled a list of words

relating to materials and techniques which we could have recourse to as a means of reinforcing learning. As it happened we didn't refer to them at all. The instant the children saw the objects they were bursting to touch them and to talk about them, and it simply was not appropriate to begin to drill them in 'correct' words or conventional descriptions. Both the teacher and I felt instinctively that a list of words would have been inhibiting rather than empowering at this moment. We felt that the best way for such young children to learn about this subject was experientially, but that we would push them to develop their vocabulary as we examined more and more objects. Each person was allowed to speak in turn. The children more or less alternated between describing as imaginatively as possible what they saw and felt, or echoing what had been said before. Overall it was noticeable how their vocabulary was widening. As our discussions progressed, it was clear that they were interpreting these objects simultaneously as cultural phenomena and as physical ones and as they searched their memories or imaginations for comparisons which would help them identify them, they were keen to associate them with a range of experience (Perkins 1994). They inspired each other to make especially rich comparisons and it was sometimes clear that the children enjoyed seeing what memories the object evoked and liked to develop ideas among the whole group.

### **The role of the museum in deepening experience**

The experience of viewing objects in the art museum began the process of taking the work out of the realm of the personal and enabled the children to think more objectively, sharpening their observations. Discussion really started to flow as they recognised in the museum many

examples of the kinds of objects and materials they had been handling in class. The professionalism and high quality of the museum display and lighting was clearly an important factor in heightening their awareness of objects and their cultural value. Their understanding deepened further as they made their own work under the guidance of an artist. They became increasingly self-motivated and their sense of ownership and involvement with their self-generated imagery was very striking. They showed signs of relating their own ideas to objects in the museum, notably to a North American Indian knife, an ancient American mask, a modern sculpture called 'Bucket man', a Club from the Marquesas Islands, and while it appeared at first that they were trying to copy them, in fact they chose spontaneously to try make their own versions as a means of response and engagement. They were making the collections their own.

But most striking of all, through making their own objects, and most importantly, discussing them afterwards in class, they began to establish a new set of values which were all to do with interpretation and narrative. This is a good example of a situation where the learners were empowering each other. Having set the agenda in terms of their own responses to objects and experiences in the museum, they were affirming them in this session, giving each other licence to develop further responses. Furthermore, it became apparent that these personally generated and negotiated narratives went on to become stimuli for the continuation of their work. For example, one boy who made an owl with a moveable head, went on to find more owls in the museum on the next visit and to make another owl-related environment during the next practical session (he had also brought the owl book in as his precious object, so this was a

consistent interest in his case). His final impressions of sculpture were influenced by the worry that his fragile owl would wobble and break. Strongly motivated by his own experience, he insisted to the end that sculpture was fragile and precious and could not move by itself (Falk and Dierking 1992, 104-106). Another boy showed remarkable consistency in following his interests through making four different versions of a figure of an 'old man' in response to a figure he had seen in the art museum. These related to a gift from his grandfather which had been his initial chosen object from home.

Narrative development continued after the children visited the museum the second time and made new sculptures, this time using found materials in the environment. The artist allowed them to collect anything, such as leaves, twigs, feathers, soil, stones, and they were given a completely open brief to create whatever they liked. As we viewed the work with the artist at the end of the workshop, each group of children (they had mostly worked in groups) discussed their work in terms of stories that had occurred to them as they made their sculptures. The overriding aim in their sculptures became to bring imaginary things to life in three dimensions, and thereby, they began to understand one of the principal roles of sculpture. Most remarkable was a 'chain of leaves', which was seen by the 6 year old girl who made it, not only as a synthesis of her recent experiences of objects, but as a metaphor for change in the future, and the recognition of good and evil about which she later wrote a poem.

### **Empowering the learner**

The atmosphere of open discussion we had gradually built up over the project and the consistent encouragement for the pupils to express their points of view



contributed to a general increase in articulateness and creativity (Mercer, Edwards, Maybin 1988). The teacher said:

*'They talked a lot about those sculptures they did at the Sainsbury Centre. It's amazing really how much they wrote. ... It was very striking to see how much they they improved. Some of them are talking a lot more and are using a wider vocabulary. It was the visits that really helped to stimulate that especially....'*

By the end of the work in the museum, the teacher could see how the pupils were setting their own agenda for wide-ranging learning which she could follow through in an interdisciplinary way (Wilkinson and Clive 2001). So, afterwards they went on to link the work with mathematics and with writing *'The amount of maths work was outstanding – really stretched the year 2s.'* They developed their own stories following on from the final practical workshop at the museum. These were derived from a group exercise where they established main characters, the teacher transcribed the main story then each person adapted it. The results were strikingly different from each other and demonstrate once more the unpredictable results of open-ended working.

The childrens' enthusiasm for multi-layered responses to sculpture was strikingly evident to us, and they developed a repertoire of understanding, which was greatly improved over the course of our work and in many ways went far further than was envisaged in the Scheme of Work we had started from. In order to test their concepts, we finished by interviewing them to gain some firmer idea about how their understanding had developed. The results of the interviews were very revealing of their attitudes and are summarised in table

form in **Figure 2**. The children had enough sophistication to debate issues among themselves, for example, as to which materials to define as sculptural, whether it was legitimate for sculpture to move, or the circumstances in which a dinner knife could be considered as sculpture. What is particularly revealing is the difference in emphasis of qualities and values between the two groups interviewed, which demonstrates the importance of not making assumptions that all pupils are learning the same thing. These disparate results not only show the effect of group dynamics on shared understandings, but are, I believe, shown up by empowered learners who have been allowed to develop their independence and who have also, as Vygotsky analysed, been influenced by social contexts (Vygotsky 1978, Mcmanus 1987). It also highlights that discussion alone does not guarantee uniformity or consistent standards. In the context of exam-oriented cultures, discussions need to be supplemented by didactic reinforcement of the key issues and terminology pertinent to the subject. Very stable foundations were laid for continuing the work and I feel confident that the remaining detailed knowledge of vocabulary could more easily be acquired after they had built up their personal experience of the nature of sculpture.

## CONCLUSIONS

In both the case studies outlined here the teaching methods allowed for the children to roam beyond our original expectations and in many ways they far exceeded them. The museum environment provided a culture where this approach could be both developed and controlled. Using the museum to explore a framework for teaching in order to empower the learner, exploits its characteristic as an environment where roaming and making choices is the norm. There will always be a tendency there for the

mind to wander and for the pupil to learn all kinds of unpredictable things, and not necessarily that which the teacher thinks is being taught (Sword 1993). It is also, most importantly, an environment where responses to objects can be professionalized in a context of high cultural value. Children could not only recognise things they knew and have their initial impressions confirmed, but see them in a new context with a heightened awareness, elevated to a greater importance and degree of concentration. The experience was in that sense transformative.

Recognising stages in the growing empowerment of the pupils was an important role for the teachers. In these projects we recognised that we had to allow the children to develop experience at their own pace and it is important for the teachers to judge what is the appropriate level of empowerment, and not to set ambitions for pupils' development too high. The artists also played a crucial

role here, in enabling new skills which could turn these transformative experiences into creative opportunities whereby pupils were enabled to say something new through the work they made. The process allowed for continuation of personal development into a new phase and it was especially important that the artists should not give tightly controlled recipes for making art, but should act as facilitators encouraging invention. Had they been too directive, prescribing too tightly what was to be made, they might have constrained the learning and squashed the pupils' initiatives. The democracy of the situation is very important and this becomes even more important in such work with older pupils (Stringer 1999, Sharp and Dust 1997). I am convinced that the atmosphere we created of intellectual balance, even equality, between course tutors, artists and pupils, helped the pupils to feel confident, empowered, and trusted to be uninhibitedly creative.

## BIBLIOGRAFIE

- Anderson, D. (1999) A Commonwealth: Museums and Learning in the United Kingdom, Stationery Office, London.
- Clive, S. (2001) Creative Partnerships between art galleries and teachers of Art and Design at KS3, London, **engage**
- Csikszentmihalyi, M. and Robinson, E.R. (1990) The Art of Seeing: an Interpretation of the Aesthetic Encounter Malibu, California. J.Paul Getty Museum and Getty Center for Education in the Arts.
- DCMS 2001: Culture and Creativity. The Next Ten Years. London, Department of Culture, Media and Sport.
- Falk, J.H. and Dierking, L.D. (1992) The Museum Experience, Washington DC, Whalesback.
- Falk, J.H., Dierking, L.D., Holland D.G. (1995) 'What do we think People Learn In Museums?' in J.H. Falk and L.D. Dierking (eds) Public Institutions for Personal Learning: establishing a research agenda, Washington, American Association of Museums.
- Gardner, H. (1983) Frames of Mind, (London, Heinemann)
- Gardner, H. (1993) The Unschooled Mind, London, Fontana
- Howard Gardner, H. (1999) Intelligence Reframed, New York, Basic Books.
- Goodson, I (1995) 'The story so far: personal knowledge and the political', London, Taylor and Francis, 89-98.
- Blakemore, Miranda Weston-Smith (eds) Images and Understanding, Cambridge University Press, 310-330.
- Haanstra, F. (forthcoming) 'Visitors' learning experiences in Dutch museums' quoted from an article submitted for a forthcoming Researching Visual Arts Education, ed Xanthoudaki, Tickle and Sekules, published by Kluwer, Amsterdam, 2003.
- Hargreaves, D. 1989 (ed) Children and the Arts Milton Keynes, Open University Press
- Hein, G. (1998) Learning in the Museum. London, Routledge
- Hooper-Greenhill, E. (2000), Museums and The Interpretation of Visual Culture. London, Routledge.
- Ling Chang, G., & Wells, G. (1988), 'The literate potential of collaborative talk' in: McClure, M., Phillips, T., Wilkinson, A., Oracy Matters, Milton Keynes, Philadelphia, Open University Press, 95-109.
- McClure, M., Phillips, T., Wilkinson, A. (1988), Oracy Matters, Milton Keynes, Philadelphia, Open University Press.
- McManus, P. (1987) 'It's the company you keep... the social determination of learning-related behaviour in a science museum' International Journal of Museum Management and Curatorship, June.
- Mercer, N., Edwards, D., Maybin, J. (1988), 'Putting context into oracy: the construction of shared knowledge through classroom discourse', in McClure, M., Phillips, T., Wilkinson, A., Oracy Matters (Milton Keynes, Philadelphia, Open University Press, 122-132).
- NACCCE (2000): All Our Futures: Creativity, Culture and Education, London, National Advisory Committee on Creativity and Cultural Education and Department for Education and Employment.
- Oddie, D. and Allen, G. (1998), Artists in Schools, a review, London, Office for Standards in Education, Stationery Office,
- Perkins, D.N. (1994) The Intelligent Eye: Learning to Think by Looking at Art, Santa Monica, Getty Centre for Education in the Arts.
- Robinson, K. (ed) (1982), The Arts in Schools: Principles, Practice and Provision, London, Gulbenkian

## Foundation

Ross M. (ed) (1982) The Development of Aesthetic Experience, Oxford, Pergamon Press.

Ross, M. Radnor, H. Mitchell, S. and Berton, C. (1993), Assessing Achievement in the Arts Buckingham, Bristol, Open University Press

Sekules, V. (1984), 'A small child could do it? The University of East Anglia Collection of Abstract Art and Design, an experiment in gallery education' Museums Journal, 125-127.

Sekules, V. Tickle, L., Xanthoudaki, M. (1999) 'Seeking Art Expertise: experiences of primary school teachers' Journal of In-service Education, Vol 25 no. 3, 571-581.

Sekules V. and Xanthoudaki M. (2000), Visual Arts, Schools and Museums. In-service training for the Non-specialist teacher: a European project, Norwich, Sainsbury Centre for Visual Arts, London Institut Français

Sharp, C. and Dust, K. (1997), Artists in Schools. A Handbook for Teachers and Artists Revised edition, London, Bedford Square Press

Stake, R.E. (1995) The Art of Case Study Research, London, Sage.

Stringer E.T. (1999) Action Research (Second Edition) London, Sage.

Sword, F. (1993) 'Points of contact' Journal of Education in Museums, vol 15, 7-9

Taylor, R. (1992) The Visual Arts in Education. Completing the Circle Brighton, Falmer Press

Tickle L. (ed) (1996) Understanding art in primary schools. Cases from teachers' research London and New York, Routledge.

Vygotsky, L.S. (1978) Mind in Society: the development of higher psychological processes Cambridge, MA, Harvard University Press.

Wilkinson, S. and Clive, S. (2001) Developing Cross-curricular learning in Museums and Galleries, London, Trentham Books

Xanthoudaki, M. (1998), 'Is it always worth the trip? The contribution of Museum and Gallery Education Programmes to Classroom Art Education' Cambridge Journal of Education, 28, 181-195.

Yin, R.K. (1994), Case Study Research, London, Sage

**Figure 1: Claims that have been made in UK research reports and case studies about the value of learning in Museums and art galleries**

- Enhances observation skills
- Encourages discussion
- Values personal opinion
- Encourages independent learning
- Raises moral and ethical issues
- Enhances social development
- Develops self-esteem
- Boosts confidence
- Allows contact with real objects
- Promotes understanding of history, archaeology, material culture
- Assists with literacy
- Encourages communication
- Enhances the image of the school
- Hands on activity
- Flexible working spaces
- Allows different skills to be practised
- Peace and quiet
- Opportunity to work with varying group sizes
- Opens up new means to creativity in writing or visual arts
- Changes attitudes
- Evokes feelings
- Has a long-term impact
- Enjoyable, attractive and fun

(summarised from Oddie and Allen 1998, Sharp and Dust 1997, Anderson 1999, Wilkinson and Clive 2001)

**Figure 2  
Definitions of 'What is Sculpture?'**

This shows the extent to which the children's ideas were enriched over the course of the project, having started off as fairly limited in the initial session.

Derived (1) from class discussion with objects (2) and (3) from interviews with VS, 3 children in each group.

**1. Initial ideas (May 15. before museum visits or making)**

Shadow puppet is not sculpture because it is flat

Normally sculptures are metal

Sculptures are smooth at the bottom

Things that stand up are sculptures

Things that lay down aren't

Woollen Joseph is sculpture (has a stand)

Woollen sheep can't be sculpture because it doesn't have a stand

Paperweight is sculpture according to child's grandmother, not sculpture according to her mother (she accepts her grandmother's view).

**2. Group 1 interview July 18.**

Sculpture is hard to make.

It needs to have a stand.

It must be made.

Things (eg. everyday objects, natural materials) need to be turned into sculpture by being added to, shaped in some way, displayed on stand, made part of a larger composition or figure.

Sculpture can be made from:

Clay

Fibreglass

Wood

Rock

Sand

Mud

Glass

Seaweed

Leaves

Grass

Nettles

Bushes (which have to be sawn into shape)

Metal

Glass

Berries

Logs

**3. Group 2 interview July 18.**

A statue is sculpture.

Sculpture is:

Precious

Fragile

Stands firmly

Doesn't move or talk

Is made to be kept

& to be looked after

Is for looking at

Is shown in a museum

Is shown in a case or on a special  
stand

Can be outside

Outside Sainsbury Centre

Outside Woburn Abbey

Outside a church

Can be magical, to keep away evil  
spirits



## AUDIENȚA DE MÂINE A MUZEULUI –PROVOCAREA CHEIE A DEZVOLTĂRII PUBLICULUI DE AZI

Dorana CIORAN

În prezent instituțiile culturale se confruntă, mai mult ca niciodată, cu provocări multiple. Prin instituții culturale înțelegem acele structuri care urmăresc să educe, să informeze și să „amuze” publicul prin activități bazate pe valorificarea unor colecții, urmare a unor activități de cercetare. Conform acestei definiții, muzeelor li se alătură galeriile de artă, siturile arheologice, grădinile botanice, grădinile zoologice, acvariile, parcurile naționale. Toate acestea se confruntă cu necesitatea de a echilibra „agenda activităților pentru public” (orientate spre elaborarea de programe pentru atragerea vizitatorilor) cu „agenda activităților pasive” (cum ar fi dezvoltarea patrimoniului, întreținerea lui, cercetarea științifică, etc.). Echilibrul între cele două tipuri de activități a fost foarte dificil de întreținut în ultimul timp, din motive la care ne vom referi în continuare și riscă să se deterioreze în viitor.

**Instituțiile culturale se confruntă cu o criză dublă: financiară și managerială.** Problemele financiare sunt o constantă negativă a celor mai multe, dacă nu a tuturor instituțiilor culturale afectate de reducerea subsidiilor guvernamentale, de scăderea nivelului de trai, cu efecte directe în cuantumul cheltuielilor afectate educației culturale și nu în ultimul rând cu nivelul scăzut al educației culturale la categoriile sociale paupere ale populației. Mai mult, austeritatea bugetară se va înăspri.

În acest context, interesul față de „audiență” crește. Se fac deseori referiri la creșterea veniturilor proprii,

la reducerea costurilor, la sponsorizări, la abordări financiar-contabile, la creșterea numărului de vizitatori.

Așa cum era de așteptat, orientarea spre „agenda activităților pentru public” a cauzat în rândul celor implicați în „activitățile pasive” ale instituției (muzeografi, conservatori, cercetători) nașterea sentimentului de abandon al funcției primordiale a muzeului, sentimentul de „vânzare” a valorilor sale fundamentale. Deși criza intelectuală este una internă, ea se reflectă vizibil și în exterior. Tot mai des publicul însuși se întreabă care este valoarea unui muzeu în termeni de relevanță a instituției, de influență asupra vieții de zi cu zi, de identificare și explicare a punctelor de contact între colecții și indivizi/ grupuri/ societate. Exista însă și o altă dimensiune, total diferită de cea enunțată, una particulară, rezultând din interpretarea vieții fiecăruia, a înțelegerii și aprecierii tezaurului muzeal în funcție de experiență, educație și sistemul propriu de valori.

Paradoxal, răspunsul la criza financiară poate ajuta confruntarea cu criza intelectuală din interiorul și din afara instituției. Pe măsură ce se confruntă cu provocările financiare, va crește interesul pentru formarea de parteneriate cu alte structuri, instituții similare, grupări comunitare, fundații –în scopul dezvoltării de legături strategice. Aceste parteneriate nu se vor realiza decât dacă expoziția/ programul/ serviciul va avea public, deci într-o accepțiune mai largă, vor fi relevante. În scurt timp nu va mai fi suficient să avem doar idei de expoziții, activități, tematici de cercetare.

Toate acestea vor trebui testate pentru a verifica interesul publicului. Personalul responsabil cu „agenda pasivă” va trebui să înțeleagă însemnătatea interesului publicului, în timp ce angajații implicați în „agenda activităților pentru public” vor dezvolta și se vor concentra asupra unor etaloane de apreciere mai mare, pentru îndeplinirea unor standarde de calitate. Ne aflăm sub incidența unei paradigme noi; spre deosebire de alte domenii împreună cu instituțiile care le reprezintă, cele culturale riscă să fie percepute ca entități neesențiale, chiar extravagante și de aceea sunt ținte relativ vulnerabile ale restricțiilor guvernamentale.

Cu mult mai serioasă este provocarea intelectuală: pentru foarte mulți dintre compatrioții noștri instituțiile culturale sunt asimilate cu spații publice deloc atractive în comparație cu un stadion sau o disco-tecă și sunt considerate extravagante chiar și în condițiile unui buget semnificativ redus. Ca urmare personalul muzeelor și instituțiilor similare traversează o criză intelectuală de încredere. Ne-am abandonat profesional. Am înlocuit integritatea muzeografului cu acțiunile experimentale pentru public și educația cu recreerea și distracția. Am renunțat la autoritatea obiectului în favoarea unor idei periferice, fără substanță. Mai mult ne-am transformat în manageri de magazine, restaurante, centre de profit.

Indiferent de modul în care definești rolul unei instituții culturale, ca instrument al civilizării, socializării, educației sau experienței, esențial rămâne servirea interesului public.

Un serviciu public responsabil și sensibil la cerințe este cheia reușitei noastre, a dezvoltării și menținerii „audientei” muzeului.

În afara dinamicii intelectuale și financiare există câteva probleme legate de piață, care în viitorul apropiat vor solicita rezolvări creative. Iată câteva din cele mai semnificative:

**GENERATIA X** —un termen general dat generației tinere, care sunt copiii celor aflați acum la vârsta de 40 și peste. Această generație se confruntă azi cu un viitor incert, a cărei carieră și perspective sociale se confruntă cu problemele economice, schimbări la nivel de guvernare și implicit tot ce decurge din această stare, de fapt o situație de haos. Ei se simt trădați de către părinții lor ale căror idealuri din anii 60 s-au transformat atât de rapid în materialismul anilor 90-2000. Ca rezultat a acestei stări de spirit, ei sunt niște „rebeli” mohorâți și nemulțumiți și nu se numără printre cei care fac parte din publicul tradițional al muzeului. Provocarea instituțiilor culturale nu trebuie pur și simplu să ignore acest segment al societății. Generația X constituie un grup relativ mare al societății și nu ne putem azi permite să pierdem acest segment - posibil public al muzeului, acum când ne aflăm într-un context economic în care mari schimbări și provocări se întrevăd pe viitor. Pierderea pentru dezvoltarea viitorului public ar putea fi ireparabilă. Misiunea este enormă, cu soluții nu foarte la-ndemână și nici foarte evidente, dar este esențială pentru viitorul instituțiilor culturale.

#### CONTINUAREA ATRAGERII PUBLICULUI FORMAT DIN GENERATIA CELOR VÂRSTNICI

O altă provocare a muzeelor și a instituțiilor culturale este apelarea și atragerea în continuare al acestui segment de populație. Prin natura lucrurilor și ca rezultat al unei societăți din ce în ce mai violente, tulburătoare, această categorie rareori se aventurează să iasă, să meargă la muzee sau în orice altă parte. Și totuși ei sunt în căutarea unor noi modalități de ași petrece timpul liber, în căutarea de noi oportunități, diferite și incitante.

Adesea imaginea tradițională despre muzee este una prăfuită, aridă și uneori peste măsură de

intelectualistă, așa încât este mai puțin probabil ca ei să-și caute aici petrecerea timpului liber. Datoria noastră este să găsim noi modalități prin care aceștia să fie implicați în activitățile și evenimentele culturale, să recurgem la parteneriate, să le oferim programe speciale într-un cadru organizat, definit poate puțin îndrăzneț „Universitatea Vârstei a Treia”. În acest sens Muzeul în aer liber „ASTRA” Sibiu - a avut o inițiativă, încă cu ani în urmă, pregătind și apoi angajând pe perioada sezonului turistic persoane/familii de vârstă a treia pentru prezentarea și întreținerea monumentelor. Trebuie înlocuite învechitele și tradiționalele oferte pentru această categorie de public, cu unele noi, incitante și pe măsura celor cărora ne adresăm.

#### CONCENTRAREA ATENȚIEI ASUPRA FAMILIEI CA O ENTITATE

Segmentul de public – în cazul de față familia- trebuie să se constituie într-o țintă majoră în politica de marketing a muzeelor. Ideea este că dacă reușim sa-i atragem pe copii, întreaga familie îi va urma. Această politică are succes, așa încât trebuie să avem în vedere realizarea și oferirea unor programe speciale, cum ar fi: programe pe timpul vacanțelor școlare, activități specifice pe timpul sezonului de vară, evenimente legate de sărbătorile de iarnă. Provocarea trebuie să urmărească, să „adune”, să „atrage” întreaga familie. Nu trebuie să uităm că acești copii vor ajunge la vârstă când se vor desprinde de familie și atunci din strategia de marketing- care are ca țintă familia ca o entitate- nu trebuie să lipsească programele speciale, oferta pentru adulți/ părinți/

bunici. Altfel aceștia, când vor rămâne singuri nu vor mai fi publicul muzeului.

#### AVANTAJUL INNOIRILOR TEHNOLOGICE- MIJLOC ÎN ATRAGEREA PUBLICULUI

În acest domeniu au avut loc schimbări uimitoare. Realitatea virtuală devine de la o zi la alta o experiență care aduce cu sine o diversitate de preocupări „culturale” chiar în mediul familial. Dorința de a ieși și vizita un muzeu va scădea simțitor. La aceasta se adaugă CD-urile, casetele video și alte tipuri de suporturi audio-vizuale care aduc lumea muzeului în chiar casa noastră. Muzeele tradiționale dacă nu au șansa și posibilitatea să utilizeze noile descoperiri, riscă să rămână fără public. Ele însele ar trebui să devină „instituții virtuale” care să aibă posibilitatea să-și disemineze dincolo de zidurile instituției, oferta, programele, serviciile pentru public. Este o ocazie excepțională pentru formarea unei posibile audiențe, altfel riscă să rămână simple depozitare de colecții pentru generațiile viitoare, iar activitatea lor va fi doar de colecționare, cercetare, conservare.

În cazul instituțiilor culturale dezvoltarea audienței este o mare problemă asupra căreia trebuie să ne concentrăm toate energiile. Reducerile de buget alocate muzeelor vor continua și pe viitor, ele nu sunt un fenomen temporar.

Dacă vrem să supraviețuim, pe viitor strategiile de marketing trebuie să fie pe termen lung și să se adreseze diferențiat pentru diferitele segmente de public, cu programe, servicii care să le satisfacă cerințele și dorințele.

## IMAGINEA MUZEELOR DE ETNOGRAFIE DIN ROMANIA PE PAGINA DE WEB

dr. Ligia FULGA

**S**ecolul al XXI-lea se caracterizează, deocamdată, ca cea mai rapidă perioadă de dezvoltare și perfecționare a tehnologiilor și informațiilor. În acest context, apariția Internetului devine inevitabil cea mai rapidă informare posibilă la ora actuală, reușind să aibă o multitudine infinită de contacte cum nu a fost realizabil vreodată.

Necesitatea schimbului de informații și de cunoaștere a arătat că site-urile sunt „cărți de vizită” unde sunt stocate și reactualizate informațiile exprimate într-un limbaj lingvistic și non-lingvistic (iconic).

Cât le preocupă pe instituțiile muzeale să-și prezinte imaginea proprie? Oare există astăzi interes pentru a evidenția acest tip de „identitate vizuală” referitor la instituțiile de profil din România? Se poate vorbi chiar de vânzarea de imagine care atrage și urmărește avantaje pentru instituția culturală care utilizează Internetul sau se constata că aceasta formă de publicitate nu este familiară, preferându-se în continuare pliante, articole în presă, dialoguri directe etc.

Aceste întrebări s-au putut formula în urma unui experiment susținut de arhitecții, designerii și muzeograful tineri, înscriși la cursul de master intitulat „Gestiunea patrimoniului”, din cadrul Institutului de arhitectură „I. Mincu” din București. Ideea de bază a fost cum este gestionată imaginea unei instituții care deține patrimoniu, urmărindu-se a întreprinde „o critică” a paginilor de Web la alegere.

S-a constatat că acest gen de comentariu a unor site-uri proprii unor muzee, de persoane care posedă cunoștințe în acest domeniu, dar din afara rețelei muzeale, este extrem de profitabil pentru toți cei ce sunt interesați în conceperea unui astfel de pagini.

S-a analizat adresa site-ului, pagina de întâmpinare, impactul vizual, compoziția și cromatica, cu analiza tipului de informații, conținutul și accesarea lor.

**1. Adresa site-lui** este importantă pentru stabilirea contactului pe Internet. Asocierea de cuvinte poate fi un avantaj dacă adresa este corect concepută; poate fi un dezavantaj atât pentru instituție, cât și pentru utilizator, dacă apare o neconcordanță dintre adresa site-lui și informația din interior, deoarece produce confuzie la afișarea datelor în motorul de căutare, astfel încât este o pierdere de timp și disconfort. A se evita adresa serverului care găzduiește site-ul, acest lucru putând aduce prejudicii în accesare, fiind de dorit în schimb adresa instituției în clar.

**2. Pagina de întâmpinare** are rolul de a atrage utilizatorul de internet, care astfel este invitat să viziteze site-ul respectiv. Trebuie concepută ca o pagină interactivă, cu o bogăție de informații structurate și ordonate în mod coerent (spre exemplu istoricul muzeului, istoricul clădirii, concepte, misiune, scop, obiective, colecții, expoziții, evenimente, informații curente etc.)

**3. Impactul vizual** este hotărâtor pentru utilizator dacă vizitează sau nu un site; de aceea, cromatica și calitatea imaginilor este extrem de importantă, este egală cu accesarea informațiilor care trebuie să aibă o relativă cursivitate pentru a fi înțeleasă de diverși utilizatori.

Înainte de a citi ceva care are drept suport o imagine, ochiul sesizează mai întâi imaginea și apoi textul, motiv pentru care asocierea de culori este unul din elementele vitale ale unui compoziții de gen imagine-text.

Culoarea predominantă, culorile complementare, nuanțele, ponderea unora în raport cu celelalte, intensitatea culorii, luminozitatea ei în raport cu textul, cromatica textului și, în sfârșit, imbinarea celor două elemente cu imaginea fotografică, toate formează compoziția site-ului. Asocierea greșită a acestor elemente duce la prăbușirea întregii compoziții, care devine dezechilibrată fie datorită unor nuanțe de culoare neinspirate, fie datorită raportului dintre plin și gol, fie datorită caracterului sau mărimii fontului ales pentru text. Toate pot avea un efect obositor pentru vizitator.

**4. Informațiile** incluse în aceste pagini de WEB care aparțin muzeelor în general pot fi împărțite în două categorii: informații specializate, de profil, care fac parte din limbajul domeniului respectiv și informații non-specializate, cu caracter general, care conțin date necesare de orientare, servicii, programul instituției, tarife etc.

Textele specializate trebuie să susțină imagini în format virtual, care să redea spațiul expozițional; aici întâlnim formulări eliptice, metaforice, ca titluri de săli tematice, se mizează pe o receptare intuitivă, vizualitatea jucând un rol predominant. Pe alte site-uri apar liste lungi cu informații excesive, nerelevante pentru utiliza-

torul mediu, uitându-se că pagina respectivă este oferită tuturor, nu numai specialiștilor.

Revenind la pagina de întâmpinare care are rolul de a anunța conținutul site-ului respectiv, în ceea ce privește muzeele de etnografie nu e suficient să se prezinte expoziția permanentă sau o expoziție temporară organizată în anii precedenți; considerăm că anumite tendințe sau orientări moderne ar trebui să aibă un spațiu distinct în compoziția paginii de WEB. Comunicare profesională cu alte muzee de același profil este unul dintre scopurile principale ale site-lui.

De exemplu, **MEBv** a inserat în pagina sa, pentru perioada 2001-2003, următoarele direcții, care explică politica profesională a instituției: *orientări muzeografice moderne în valorificarea patrimoniului etnologic, muzeul etnografic – muzeu pedagogic, muzeul etnografic implicat în relații și programe internaționale, muzeul etnografic și comunitatea locală.*

Serviciile educative pot deveni o țintă precisă pentru un anumit tip de utilizatori. Ele trebuie să ocupe un loc important în economia de spațiu a site-ului

Ele devin interesante și atractive în măsura în care vin în sprijinul elevilor. De pildă, vizite virtuale în muzeu, cu ajutorul unor publicații precum *ArtGame*, mici cărți pentru copii cu vârste cuprinse între 6 și 12 ani intitulate **Jucați-vă cu noi**.

Relația cu mass-media locală, relații publice în general, poate deveni un segment important în conținutul site-ului, atât înainte de vernisaje, cât și după, pentru a sugera o percepție cât mai apropiată de comunitate.

Mai trebuie adăugat că sunt site-uri de muzee care includ hărți de orientare, un aspect necesar, însă intenția respectivă nu este dusă până la capăt. Ele trebuie să aibă în vedere așezarea topo a instituției și care sunt traseele de acces, extrem de utile pentru cel ce intenționează să viziteze muzeul.

Sunt primele încercări de a analiza paginile de WEB ale unor muzee din România care posedă acest tip de informare electronică. În ceea ce privește imaginea muzeelor de etnografie (pavilionare sau în aer liber) putem face următoarele observații:

- numărul extrem de redus al site-urilor instituțiilor muzeale, ceea ce indică lipsa de interes pentru acest tip de informare modernă, rămânând în continuare în sfera publicității clasice pe suport de hârtie (pliante, ghiduri, afișe). Se pune întrebarea dacă managementul instituției nu are în vedere acest aspect, pur și simplu, și atunci se acuză lipsa surselor financiare sau lipsa mijloacelor de realizare, sau este preocupată instituția, însă este blocată financiar pentru a realiza acest gen de publicitate.

- Este firesc să se prezinte pe site-ul unui muzeu de etnografie o parte, un mic segment din totalitatea aspectelor care sunt însumate etnografiei și folclorului, este un tip de **pars pro toto**, este aspectul particular, dar semnificativ, predominant, reprezentativ, care a preocupat instituția muzeală într-o anumită perioadă.

- Discursul profesional despre ... are un caracter limitat ca înțelegere, pentru că este *expozitiv*, se folosesc termeni din limbajul popular preluat de cei ce lucrează în muzeu, fără să se țină cont cui este adresat site-ul. Putem spune că expunerea pe site nu e raportată la utilizatorii care nu cunosc România, nu au mai vizitat muzee etnografice și nu cunosc o serie de termeni de specialitate. Considerăm oportună practicarea unui discurs *explicativ*, cu date lămuritoare asupra realităților etnografice, necunoscute majorității utilizatorilor, cu inserarea pe site a unui *dicționar* virtual, folosindu-se în funcție de context chiar interogații retorice de tipul „Știți cum se toarce lâna?”

- Cum sunt prezentate în acest moment pe paginile de WEB muzeele de etnografie, se poate aprecia că este un **domeniu refuzat** de către marii utilizatori, adică de publicul tânăr.

PS. Material realizat cu sprijinul studenților de la Institutul de arhitectură „I. Mincu”, București, participanți la cursul de master cu tema „Gestiunea patrimoniului”.



## **SIMPOZIOANELE INTERNAȚIONALE DE ANTROPOLOGIA MINORITĂȚILOR DE LA COMPLEXUL MUZEAL ARAD**

**Elena Rodica COLTA**

**I**nițiativa unui simpozion internațional de antropologia minorităților a apărut în urmă cu 5 ani. Proiectul a stârnit în diverse medii locale numeroase discuții. Mulți s-au întrebat pentru ce se organizează un asemenea simpozion într-o vreme în care țară vecină, Iugoslavia, cu probleme etnice, este bombardată. Ca să arătăm că noi românii suntem alfel? Ca să demonstrăm că la noi minoritățile au un alt statut?

Nimic din toate acestea. Proiectul s-a născut dintr-o realitate zonală, fiindcă în județul Arad trăiesc alături de români încă 9 minorități. Ori vreme de 50 de ani acestea au fost omise sistematic din preocupările muzeului, care potrivit indicațiilor primite a practicat un „naționalism de tip comunist”, în care ceilalți nu mai încăpeau.

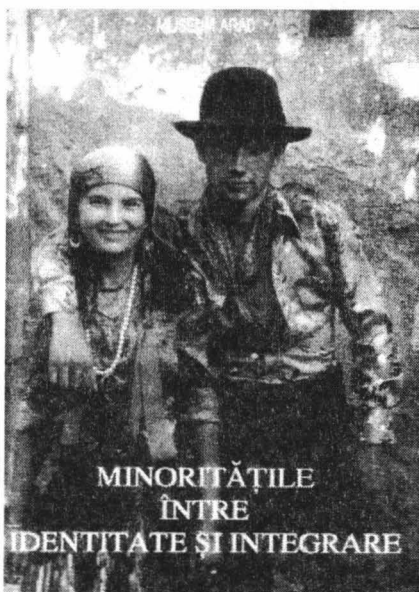
Schimbările produse după 1990 s-au materializat în activitatea muzeelor, printre altele, și printr-o deschidere tematică, prin renunțarea la subiectele tabu, prin schimbarea perspectivei asupra istoriei.

Această libertate de abordare a trecutului și prezentului, a permis, în cazul muzeului din Arad, o regândire a cercetării și a valorificării expoziționale a zonei. Conducerea instituției a considerat că venise vremea includerii în programele de cercetare științifică și a celor 9 minorități, care în felul acesta aveau să-și găsească locul alături de români în istoria și cultura zonei.

În acest proiect ambițios de recuperare a „alterității” simpozionul reprezenta primul pas, acela de cunoaștere și recunoaștere a problemei

minorităților în spațiul central și este european. Subiectele și discuțiile purtate urmau să asigure o bază logistică pentru cercetările de teren, pentru expoziția permanentă. Fiindcă nu poți să trăiești cu cineva, dacă nu îl înțelegi și nu îl respecți, ori pentru asta trebuie să îl cunoști, să îi cunoști tradițiile, obiceiurile, religia, cultura, istoria.

Această nevoie de cunoaștere a motivat prima ediție a Simpozionului internațional interdisciplinar din 22-23 aprilie 1999, care sub titlul „Minoritățile între identitate și integrare” își propunea să efectueze o radiografie a situației actuale al diferitelor grupuri etnice din zonă, dar nu numai și a modului în care reușesc să-și păstreze identitatea.



Încă de la această primă ediție, Complexul Muzeal Arad a găsit în Direcția Minorități Naționale din Ministerul Culturii un partener interesat în derularea și finanțarea proiectului. Și tot de la prima ediție manifestarea a fost gândită ca una complexă, lucrările simpozionului urmând să fie punctate cu vernisaje, vizionări de filme, lansări de carte, activități care să permită o abordare multiplă a „celuilalt”.

De la lansarea acestei inițiative au trecut 5 ani, vreme în care simpozionul a intrat în calendarul manifestărilor central-europene fiind mediatizat de străini care l-au prezentat apreciativ în paginile unor reviste științifice.

Analizând din perspectiva acestui timp, edițiile care s-au consumat, temele și subiectele care au fost dezbătute, mereu altele, putem spune că fiecare ediție a adus ceva nou, că a existat o strategie în organizarea pe termen lung a manifestării.

Un prim aspect urmărit a fost acela de a aduna la Arad un grup cât mai divers de specialiști: istorici, lingviști, sociologi, etnologi, antropologi de la muzee, institute de cercetare,

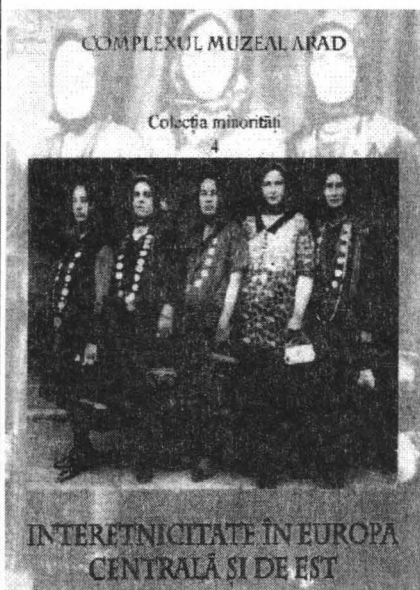
universități, care să abordeze subiectul din perspective diferite, cât mai nuanțate.

Și într-adevăr problematica abordată a fost extrem de diversă, de la legislație, probleme de învățământ în limba maternă sau drame ale istoriei precum moartea celor peste 4000 de prizonieri sârbi în cetatea Aradului în primul război mondial, deportarea evreilor în lagăre de muncă, deportarea germanilor în URSS până la prezentări ale unor tradiții, a unor comunități etc.

Al doilea aspect care ne-a interesat când am gândit diferitele ediții a fost să invităm, alături de specialiștii din țară, cercetători de prestigiu din țările de limbă (Serbia, Ungaria, Slovacia, Cehia, Germania) ale diferitelor etnii care trăiesc în județ. Prezența acestor străini, apreciată de grupurile etnice locale, ne-a oferit o perspectivă largită asupra problemelor, soluții de supraviețuire de la o țară la alta dovedindu-se diferite în funcție de drepturile acordate acestor minorități de stat, de condițiile specifice în care trăiesc diferitele etnii. Studiile de caz au scos la iveală o anumită similaritate în pierderea identității la grupurile etnice mici.

Au fost invitați de asemenea cercetători din rândul etniilor, (maghiari, evrei, romi din România dar și români din Ungaria și Serbia) care au prezentat problemele grupului din interior, exprimând punctul de vedere al minorității respective. Francheșea sau ineditul unor opinii cum a fost cea susținută de antropologul Delia Grigore la primul simpozion, care a pus în circulație referindu-se la romi termenul de identitate non teritorială și a vorbit despre modelul nomad, a provocat numeroase discuții, dar a oferit și un alt mod de a înțelege a acestei minorități.

Și în fine, ultimul aspect, pe care l-am avut în vedere organizatorii simpozionului din 2003 a fost acela de a oferi posibilitatea generației tinere de



cercetători să-și prezinte propriile direcții de abordare a multietnicității. După cum era de prevăzut, tinerii istorici și sociologi au demolat multe tabuuri, subiectele abordate, concluziile trase nefiind acceptate în totalitate de generațiile conservatoare. Dar cum generațiile se succed, am considerat util să stabilim o punte între vechi și nou, fiindcă această perspectivă nouă e pregătește de fapt racordarea noastră viitoare la modul european de abordare a cercetării.

Pentru ca toată lumea să înțeleagă, a fost asigurată încă de la prima manifestare traducerea, atât a comunicărilor cât și a discuțiilor.

Comunicările prezentate au fost anual tipărite în volume, care alcătuiesc printre publicațiile muzeului din Arad o serie specială, intitulată *Colecția minorități*. Difuzate la marile biblioteci de stat, universități și muzee din țările central europene, s-au bucurat de cronicile favorabile.

În timpul lucrărilor s-au născut parteneriate între Muzeul din Arad și Muzeul Voievodinei din Novi Sad, s-au stabilit colaborări cu Institutul de etnologie din Beograd, cu Institutul de Cercetare al Slovacilor, cu Institutul de Cercetare al Românilor și cu Institutul de romologie din Ungaria.

Dincolo de aceste aspecte ce țin de organizare și care urmăresc pe termen lung construirea unei alte

imagini despre cercetarea în muzeele românești, există satisfacția de a fi depășit dificultățile de comunicare inițiale, prejudecățile și o anumită intoleranță care mai persistă încă între majoritate și minoritate sau între diferitele minorități. Am încercat să fim o gazdă primitoare, toate etniile, indiferent de mărime, bucurându-se în abordare de o atenție egală.

Ca o concluzie putem spune în încheiere că Simpozionul anual pe tema minorităților de la Arad este o formă de dialog european despre culturile alterității trecute și viitoare.

Iar dacă subiectele puse în discuție pot să le pară nepotrivite unor puritani în ale muzeologiei, care văd în muzeu o instituție de educație, trebuie să-i contrazicem, spunând că toate faptele de viață dezbătute în timpul acestor lucrări, sfârșesc în ultimă instanță prin a deveni istorie și a-și găsi locul în muzeu. Pe de altă parte respectarea alterității de către vizitatori este o problemă de cunoaștere, înțelegere și educație.

Ori într-un moment în care eroii unora sunt mai mari decât eroii altora, în care românii și maghiarii au nevoie la Arad pentru o statuie de un Parc al reconcilierii, simpozionul să rămână un proiect actual și necesar.

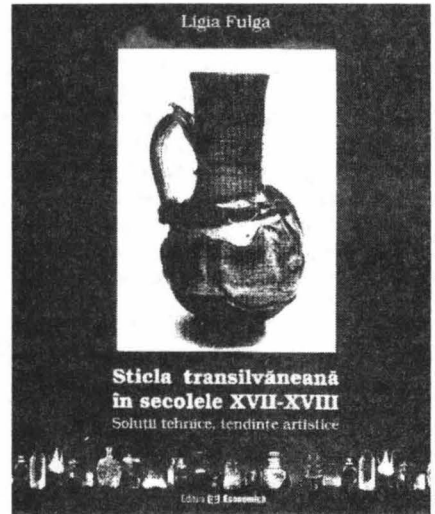
## „STICLA TRANSILVĂNEANĂ ÎN SECOLELE XVII – XVIII. SOLUȚII TEHNICE, TENDINȚE ARTISTICE“

dr. Paula POPOIU

Cartea Ligiei Fulga, *Sticla transilvăneană în secolele XVII – XVIII. Soluții tehnice, tendințe artistice*, apărută în Editura Economică, constituie pentru lumea specialiștilor un dar mult așteptat. Ea a luat naștere după o cercetare sistematică, aprofundată și deopotrivă interdisciplinară, asupra unui domeniu prea puțin abordat de etnologi și, în general, foarte puțin cunoscut - sticla transilvăneană.

Autoarea nu este interesată numai de stabilirea tipologiilor sau de analize formale, ci înscrie artefactul și meșteșugul care i-a dat naștere în contextul mai larg al istoriei și al universului profesional al sticlarilor, refăcând din documente și informații inedite extrase din obiect, un anume tip de atmosferă a orașelor transilvane din secolele XVII – XVIII, accentuând pe rolul jucat de geopolitic și socio-economic în apariția și dezvoltarea atelierelor și *glăjăriilor* din sud-estul Transilvaniei. Concepția este una diacronică, ce include Transilvania în estul european antrenat, la acea vreme, într-un efort special de modernizare și occidentalizare a unei lumi care se desfășura ca o punte între Orientul marcat de bizantinism și Occidentul aflat în plin proces de capitalizare.

Demersul este esențialmente interdisciplinar, analiza etnologică fiind completată de analiza stilistică și formală caracteristică istoricului de artă, de folosirea documentului care imprimă cercetării obiectivitatea istoricului de bună calitate, de informații arheologice, multe dintre ele inedite (de exemplu prelucrarea



materialului rezultat din săpăturile de la Primăria Veche din Sibiu). Pentru prima dată, într-o carte de profil etnologic, este folosită analiza fizico-chimică, precisă, punctuală, care lasă obiectul să vorbească limbajul sigur conferit de știința exactă. Multe dintre obiectele care au constituit materia primă pentru cercetare în vederea redactării lucrării au fost supuse proceselor complexe de conservare și restaurare, mai ales când este vorba de materialul rezultat din săpături arheologice. Cercetarea colecțiilor de sticlărie din muzeele transilvănene a fost completată de cercetarea etnologică de teren (Avrig, Cârțișoara, Arpașu de Jos, Porumbacu de Sus etc.), „analiza documentului de oralitate” – cum spune însăși autoarea – subliniind existența în mentalitatea actuală a unei conștiințe „a identității proprii datorate meseriei de sticlar”,

într-o lume „diferită ... cu reguli și cutume riguros respectate și acceptate”.

Cartea este structurată pe patru capitole, primul fiind rezervat delimitărilor metodologice și precizării conceptelor atât de necesare pentru domeniul etnologiei românești, mai ales când este vorba de o lucrare cu caracter monografic privind un domeniu atât de puțin cunoscut.

Interesant este, de asemenea, Capitolul II care are în vedere „Apariția și dezvoltarea atelierelor de sticlă în contextul social-economic al Transilvaniei în secolele XVII-XVIII”. Autoarea aduce aici o necesară lămurire care rezolvă o polemică a specialiștilor privind vechimea meseriei de sticlă, a atelierelor (*hutelor*) și manufacturilor de sticlă din Transilvania stabilind, pe baza documentelor, că acestea au fost prezente aici, cel puțin din secolul XV (folosirea geamurilor în mediul urban transilvănean se generalizează la începutul secolului XVI). Autoarea subliniază și rolul sticlărilor itineranți care proveneau din Italia, Germania sau Polonia, amintind centre de mare prestigiu, cum sunt cele venețiene (centrul de la Murano, de exemplu).

Capitolul III prezintă un studiu de caz: *glăjăria* de la Porumbacu de Sus, aleasă pentru productivitatea ei deosebită, dar și pentru că longevitatea ei. Descrierea precisă a uneltelor, a materiilor prime folosite, a procesului tehnologic, a formelor rezultate, nu scapă din vedere contextul uman în care toate acestea s-au născut, cine au fost cei care au exercitat această „*artă a focului*”.

Analiza morfologică și stilistică a sticlei transilvănene, de la obiectele de utilitate până la suportul pe care se înscriu imaginile sacre ale icoanelor, face obiectul unui capitol distinct – Capitolul IV. Remarcabil este efortul de înscrie analiza artefactului de sorginte etnologică sau arheologică, în parametrii obiectivi ai limbajului

controlat solicitat de transcrierea modernă a informației pe suport electronic. Metoda riguroasă de descriere a permis o comparație pertinentă între obiecte, centre, tehnici cu o benefică influență asupra stabilirii tipologiilor.

Este, într-adevăr, remarcabilă eleganța frazei, claritatea stilului cu care este scrisă această carte dar, mai ales, frapează precizia afirmației care are totdeauna ca temelie veridicitatea conferită de documente. Totul se bazează pe autoritatea documentului de arhivă, a analizei obiectelor, a informațiilor oferite de domenii conexe susținute cu frumoase imagini de epocă sau cu cele care redau, cu măiestrie fotografică, transparența și prețiozitatea sticlei.

O bogată și diversă bibliografie incluzând titluri ale istoriei de artă, istoriei, etnologiei, arheologiei, istoriei civilizațiilor, completată cu documente inedite cercetate în arhive, completează această carte fără de care nu se va mai putea, de acum, scrie, vorbi sau cerceta meșteșugul sticlăriei în general și al sticlăriei transilvănene în special. În afară de înalta ținută științifică, cartea beneficiază de o ilustrație deosebită și o prezentare grafică excepțională, de o eleganță rară care determină cititorul să-și dorească să o aibă în biblioteca sa.

În genere, vorbind despre o carte excepțională, ești tentat să lași în umbră autorul care de obicei, vorbește prin creația sa. În cazul de față trebuie să menționăm extraordinara afinitate între autoare, Ligia Fulga, și subiectul ales. Eleganța, transparența și aparenta fragilitate a sticlei putând pot, în aceeași termeni și pe autoare, creatoare a unui muzeu etnografic deosebit și iată, a unei cărți de natură să provoace nu numai interesul specialiștilor, dar și a celor îndrăgostiți de cuvântul întrupat în scriere. „*Carte frumoasă, cinste cui te-a scris !*”

## LA CEAS ANIVERSAR

Virgiliu Z. TEODORESCU

**L**a 16 decembrie 2003, în Lincinta Palatului Parlamentului României, a avut loc solemnitatea marcării a 10 ani de la inaugurarea sălii de expoziții „Constantin Brâncuși” gazdă ospitalieră a numeroase și variate manifestări artistice, reunind în generoasele spații lucrări ale artiștilor plastici.

Pentru colectivul Serviciului de ambiantare și expoziții al Camerei Deputaților este onorantă responsabilitatea de a fi organizator al manifestărilor conform unui program-calendar anual prin care se asigură o expunere temporară în sala „Constantin Brâncuși”, diversificată ca genuri de lucrări ale artiștilor plastici. Tot acestui colectiv îi revine misiunea de a asigura o selectare a ceea ce se reține de la fiecare artist pentru a constitui, în timp, patrimoniul de artă al acestei instituții, precum și permanenta grijă acordată valorilor teaurizate, fie cele expuse, fie cele depozitate. Concomitent, printr-o riguroasă acțiune de achiziții, s-a completat zestrea spațiilor palatului cu piese de mobilier, elemente decorative etc.

Numeric, dar, mai ales, valoric, acest patrimoniu a crescu de la an la an, ajungându-se, la acest bilanț al celor zece ani de activitate, ca Palatul Parlamentului să dețină, față de cele 76 în 1993, peste 600 de lucrări de artă, majoritatea ambientând, prin specificul lor, spațiile coridoarelor, sălilor, fiind efectiv o prezență benefică, odihnitoare menită să aibă un rol complementar în concordanță cu elementele de arhitectură interioară.

Sala „Constantin Brâncuși” - prin suprafața, iluminatul, remodelările modulare, de la caz la caz, a ceea ce au

devenit pereții cu menire de simeză - oferă condiții optime de expunere adecvată fiecărui gen de creație artistică: pictură, sculptură, artă decorativă, tapiserie, ceramică, sticlă, țesături, artă populară ș.a. Tot aceste spații au reunit, în anumite împrejurări, semnificative manifestări la care dezbaterile cu referință la artă au avut un deosebit răsunet.

Momentul aniversar a fost prilej de prezentare a unei părți a patrimoniului, dobândit în acest deceniu, de la expozanți, dar și prin achiziții. Cu acest prilej a fost inaugurată expoziția *Împlinirea unui ideal*, căreia i-a fost sorocit caracterul de permanență, menită a aduce în ambianța Palatului Parlamentului elemente ale artei populare, prilej de subtilă enunțare, pentru cei doritori, a ne înțelege obârșia, dragostea de frumos, preluată ca o firească și sacră moștenire de la înaintașii noștri. Noile piese care completează acest patrimoniu sunt donația familiei Rogojan. Pe parcursul anilor de prezență pe plaiurile țării, această familie a acordat o atenție deosebită artei populare achiziționând și realizând, astfel, o bogată colecție de ordinul a sute de variate obiecte. Le-au reținut predilect atenția dragostea de frumos al țărânului român care, în orice împrejurare, a avut o constantă preocupare pentru linie și culoare, realizând o sintetică redare pe cele ce-i erau în preajmă, frumosul sugerat de natura înconjurătoare, fiind, de fapt, expresia înaltei filozofii de a se considera permanent o componentă a acestei lumi. Ca atare, portul popular, obiectele de lemn, ceramica, țesăturile menite a fi covoare, acoperământul de pat sau de perete, ștergarele sunt purtătoare și relevante prezențe,



predilect ale florei - variată prin forme și culoare. Un loc aparte în această ambianță o constituie viața spirituală care, prin modul de dăltuire a lemnului pentru piese de mobilier sau alte folosințe, conduce spre timpuri ancestrale, elementul solar fiind o prezență transmisă către timpurile noastre, în condițiile în care a coabitat cu spiritualitatea creștină sugerată de valoroasele icoane, fie pictate pe lemn, fie pe sticlă, a căror proveniență te readuce fie în fața unor lucrări semnate și datate, fie adeseori în fața unor anonimi care, din respect pentru tema abordată, pentru menirea piesei, au realizat-o pentru a ne oferi azi, mâine prilej de meditație la ceea ce suntem și ce trebuie să transmitem către viitorime. Repetăm, ca un corolar al tuturor pieselor care constituie colecția de artă populară „Marghiolița Constantinescu-Rogojan și Gheorghe Rogojan” este această menire de a ne readuce aminte obârșia, moștenirea pe care avem obligația morală de a o respecta, completa și a o transmite ca pilduitoare moștenire către viitorime.

Momentul aniversar a fost marcat prin deschiderea acestei complexe expoziții în spațiile modulate ale sălii „Constantin Brâncuși”, dar și de un eveniment editorial, prin publicarea albumului *La an aniversar*. Este apreciazabilă realizare a colectivului Serviciului pentru ambiantare și

expoziții ca redactor al textului, al selecției pieselor reproduse și care a avut, în colectivul Monitorului Oficial al României un companion, prin strădania și competența căruia a fost realizat un volum de o ținută deosebită. La timpul viitor acest album va constitui o sintetică evocare a primului deceniu, cel de început, deschiderea acestei părți spre artă fiind o misiune care a reclamat multă înțelegere, antrenare a multora, depășirea unor rețineri și, în ultimă instanță, o deja verificată benefică prezență în ambianța unei instituții cu pregnant caracter politic.

La ceasul aniversar numeroasa participare a avut prilejul să întâlnească pe cei care au declanșat în spațiile Palatului Parlamentului aceste preocupări, pe cei care au preluat și duc pe mai departe această nobilă misiune. Enunțurile pronunțate cu acest prilej au vizat atât faptele acestui deceniu dar și perspectivele și misiunile ce revin micului colectiv de specialiști. Pentru iubitorii de artă, această adecvată instituție muzeală încorporată în viața instituției politice - Parlamentul României - reciproc urare, la final de an 2003, constituie atât pentru 2004, cât și pentru următorul deceniu un prilej de angajantă participare afectivă la viitoarele înfăptuiri: LA MULȚI ANI !

## GÂNDURI DINTR-O EXPOZIȚIE: UNIVERSITATEA DIN BUCUREȘTI 1864-2004

Virgiliu Z. TEODORESCU

**„E bine să i se vorbească unui popor  
de oamenii lui mari ... despre dânșii  
trebuie să se audă pretutindeni, în  
graiul tuturor !”  
Nicolae Iorga**

Universitatea București, prestigioasa instituție de învățământ superior, la împlinirea 140 de ani de existență, a oferit publicului, în incinta Palatului Suțu, gazda Muzeului Municipiului București, prilejul de a cunoaște prin intermediul a circa 150 de diverse piese muzeistice evoluția cumulată în cele 14 decenii de permanentă ascendență. De la numărul de facultăți cu care a pornit la drum, numărul cadrelor didactice și al studenților creșterea este relevantă pentru a-i înțelege menirea formării de cadre cu înaltă pregătire cu care învățământul, cercetarea a putut realiza participări fundamentale la metamorfoza societății românești.

Este însă necesar să privim retroactiv pentru a înțelege cum s-au acumulat aceste piese relevante pentru a evidenția istoria acestei instituții. La momentele premergătoare centenarului s-a declanșat o amplă acțiune de identificare, achiziționare a relicvelor evocatoare ale evoluției vieții universitare în București. Sufletul acestei acțiuni a fost muzeograful Adrian Corbu, care, prin experiența anterior dobândită în multiplele domenii care concură la formarea unui bun muzeograf, dublat și de acea rară calitate de a ști să capteze atenția altora idealului preocupărilor sale, a reușit să declanșeze o veritabilă „vânătoare” a acestor relicve. Evlavia cu care le

recepta, le analiza și le evidenția viitoarea menire pentru noi cei mai tineri pe atunci, a fost o adevărată demonstrație de înaltă pasiune cu care o profesiune poate fi onorată. Răsunetul în rândurile celor vârstnici a fost de bun augur și, ca atare, s-a creat o reală competiție a-i aduce de prin tainice sipete asemenea relicve. Să nu uităm că anteriorii ani ai deceniului șapte din secolul al XX-lea au avut catastrofale repercusiuni nu numai asupra oamenilor, ci și a mărturiilor care le puteau fi probe acuzatoare în condițiile reprimării „foștilor exploataatori”. Ca atare, unii le-au dosit, mai mult sau mai puțin reușind să le asigure și o dăinuire efectivă, alții le-au distrus deliberat și numărul acestor mărturii s-a redus. La momentul de respiro marcat de Declarația din aprilie 1964 cei ce le mai aveau au răspuns apelului lui Adrian Corbu, fie donându-le, fie oferindu-le spre achiziționare cu sume simbolice. Așa s-a ajuns ca în clădirea Facultății de Drept, prima și singura construcție a ceea ce se dorea de cei ce au conceput-o ca o componentă a unui viitor campus universitar, să devină, la centenarul instituției, și gazda sediului rectoratului Universității. Pentru momentul centenarului s-a organizat și muzeul în respectiva clădire. Era o sală în care numai parțial au putut fi expuse într-o succesiune firească mărturii

relevante. Din păcate viața muzeului nu a fost de lungă durată. Pentru un timp a servit la momente protocolare, ca după decesul și a lui Stănică Vitalie, urmașului lui Adrian Corbu, să fie închis, procedându-se la o depozitare a patrimoniului acumulat.

Remarcabilă este în acest sens inițiativa de a readuce în atenția publică în anul 2004 aceste mărturii, acum la împlinirea a 140 de ani de existență a Universității, moment care precede cu un deceniu momentul „150” când avem convingerea că Muzeului Universității îi va fi hărăzit un spațiu adecvat. Pedagogic și psihologic, pentru fiecare „boboc”, la pășirea în viața studențească, întâlnirea cu mărturiile evoluției Universității poate fi un element de stimulare pentru o participare competitivă la anii de formare și, apoi, de aplicare a celor dobândite de la predecesori ca bune exemple. Tot așa de emoționant și de stimulator poate fi acest muzeu al Universității și pentru celelalte categorii de vârste, sesiunile de comunicări, simpozioanele, conferințele integrând în programele lor momente de trecere în revistă a exponatelor din expoziția permanentă și prezentarea ocazională a unor piese din depozit cu mesaj direct la tema abordată. Fericită ar fi chiar formula de comuniune între spațiile muzeului și sala de găzduire a unor asemenea manifestări. Pe această cale și patrimoniul s-ar completa permanent, în mod firesc, printr-o varietate de noi genuri de mărturii, inclusiv cele care să prezerve pentru viitorime imagini și înregistrări sonore.

Avem convingerea că anii auți la dispoziție pentru a marca momentul „150” nu vor fi irosiți și se va trece la constituirea unui colectiv apt să elaboreze un program coerent care să transforme proiectul într-o realitate efectivă la finalul anului 2013, Capitala României având în incinta Universității un reprezentativ muzeu care să reunească mărturiile trecutului

dar care să vizeze și menirile viitoare întru propășirea științei și culturii românești.

În incinta etajului din incinta Palatului Suțu a fost organizată o remarcabilă expoziție temporară cu o parte din patrimoniul a ceea ce a fost în urmă cu câteva decenii Muzeul Universității București. Prilej de reuniune a unui variat patrimoniul, care te conduce la remarcarea momentelor care au precedat cu aproape trei secole apariția universității ca o necesitate stringentă. Sunt evidențiate acele instituții care s-au constituit treptele, cărămizile de formare a conceptului care au generat momentul declanșat la 1857 și înfăptuit la 1864. De la începuturile modeste a celor trei facultăți, la treptata evoluție care a receptat nevoile prezente și, mai ales, de perspectivă, evoluția Universității București este relevantă de largă gamă de materiale, mărturii concludente ale acestui trecut, evidențiind oameni și fapte care, prin cele gândite și înfăptuite, au contribuit la promovarea și înălțarea prestigiului acestei școli superioare românești, aptă și capabilă să acorde acea pregătire care a devenit, în timp, temei al tuturor înfăptuirilor de natură științifică și culturală. Înscriindu-se alături de suratele din țară și străinătate, ca o prestigioasă instituție de învățământ superior, în cele 14 decenii a promovat numeroase și prestigioase nume care au fost înscrise în Cartea de Aur a Științei și Culturii Românești.

În cele două săli care au găzduit expoziția temporară au fost reunite variate genuri de mărturii evocatoare ale acestui trecut. Cele circa 150 de piese, multe componente ale patrimoniului național cu caracter de unicat, prin modul de expunere asigură o diversitate de genuri, determinând o retrospectivă de ansamblu neobositoare și atractivă. Au fost expuse variate documente, manuscrise, tipărituri, atestate, diplome, brevete, tablouri, stampe, litografii, fotografii,

pictură, sculptură, proiecte și machete ale construcțiilor gazdă a facultăților, mobilier de epocă incluzând și componentele ambientale ale activității, cărți și periodice rare, medalii, plachete, aparatură de laborator, ștampile, costume de solemnitate, drapel, etc.

Expoziția, o repetăm, a fost sugestivă prin exponatele care constituie circa o cincime din patrimoniul Muzeului Universității, în prezent, din păcate, cu statut de depozit al relicvelor, fără necesarul curent acces predilect al tinerilor elevi ce au nevoie de o informare care să le ofere prilejul de a cunoaște menirea, în evoluția sa, a fiecărei actuale alcătuirii a structurii învățământului românesc prin ceea ce reprezintă pentru ansamblul de azi și de mâine Universitatea din București, „mama” multora din puii care azi atât în București cât și în țară au lărgit și diversificat posibilitățile de studii superioare.

Parcursarea circuitului a fost un prețios prilej de întâlnire cu prestigioase nume a acelor care au urmat cursurile Universității bucureștene ca, apoi, să onoreze în postura de cadre didactice formatoare de noi generații din rândurile cărora s-au afirmat ca valoroși oameni de știință și cultură ale căror realizări înscriu azi România în patrimoniul omenirii cu prestigioase contribuții.

Regreți însă că spațiul conferit acestei expunerii n-a permis prezentarea unor mărturii care să sugereze episoade ca: reacția studențimii bucureștene în momentele 1877-1878, 1894-1896, 1906, 1914-1919, a lucrărilor de construcția a doritului campus universitar incluzând și construcția Casei de Cultură a Studenților, realizată cu o substanțială contribuție a ziarului *Universul* din București, distrugerea zonei centrale a

clădirii Universității la bombardamentul din 1944, irecuperabilă pierdere a unei mari părți din biblioteca Facultății de Istorie, a valoroasei realizări sculpturale a frontonului, a acțiunii de reconstrucție a acestui edificiu, a anilor când Universitatea a purtat numele omului de știință C.I. Parhon, a căminelor studențești, a bazelor de recreare, inclusiv a competițiilor de toate genurile prilej de afirmare a gradului de pregătire pentru viață a celor care i-au frecventat cursurile și diversitatea programelor de factură culturală și sportivă.

Ca o concluzie, după benefica și tonica întâlnire cu evocatoarele expunate pleci cu gândul că intervalul preconizat de organizatori va conduce (sublimă speranță!) la asaltul școlilor care vor aduce elevii claselor premergătoare ale momentului definirii propriului drum al vieții. Peste ani vor fi, sunt sigur, și din cei care să-și amintească că stimul le-a fost, printre altele multe, și vizitarea acestei expoziții.

În încheiere, un cuvânt de privilegiat. Am obținut și catalogul expoziției care în cele 43 de file oferă informații care onorează, dar și obligă în continuare, pe toți cei care au concurat la elaborarea acestei expoziții. Reformulăm o întrebare anterioară care încă n-a primit cuvenitul răspuns. Când un asemenea catalog se va afla spre achiziționare de la standul din holul muzeului? Tirajul va fi în directă relație cu cererea. Suntem convinși că se vor găsi doritori de a-l achiziționa, așa cum ideal ar fi să ajungem ca pentru ziua vizitei să obținem o carte poștală (sau mai multe) cu o imagine din expoziție (ansamblu și detaliu) și ștampila zilei. Pe această cale „Pro memoria” va fi onorată iar modicul venit s-ar alătura bugetului muzeului.

## „CONSERVAREA PREVENTIVĂ A BUNURILOR CULTURALE” ediția a II-a

Aurel MOLDOVEANU

Non multum sed multa

Ce aduce nou cea de a doua ediție?

În afara obișnuitelor sau nelip-sitelor corecturi și completări, câteva elemente care pot fi considerate ca fundamentale:

1. Folosirea, în explicarea inevitabilității proceselor de degradare, a celei de a doua legi a termodinamicii, a entropiei. Această lege ne spune că materia, deci și bunurile culturale, au tendința înăscută de a se descompune pe calea unor procese chimice, **spontane** ceea ce determină instabilitatea lor chimică, fapt care le face susceptibile să intre în reacții chimice cu factori fizico-chimici ai mediului ambiant umiditatea, oxigenul etc.

Au loc, astfel, procese chimice, în fapt conglomerate de reacții chimice în lanț, care induc degradarea bunurilor culturale ca rezultat al interacțiunii dintre tendința materiei spre descompunere și acțiunea factorilor fizico-chimici.

Concluzia, cu consecințe de ordin practic : tendința spre descompunere nu se finalizează decât prin intervenția factorilor fizico-chimici ai mediului ambiant : umiditatea, oxigenul, gazele reactive, temperatura și lumina. Ceea ce conduce la o altă concluzie : evitarea proceselor chimice nu se poate realiza decât printr-un control strict al factorilor menționați (denumiți altfel și microclimatici).

2. Adoptarea conceptului de „bun cultural vulnerabil”. Vulnerabile sunt bunurile care fiind mai sensibile sunt susceptibile, în raport cu celelalte, de o evoluție mai rapidă a degradării. Următoarele clase pot fi considerate ca

bunuri vulnerabile : colecțiile de ziare, documentele, cartea, fotografia, negativele, filmele cinematografice, benzile magnetice, textilele, pielea și preparatele de istorie naturală de natură organică.

Folosirea conceptului de bun cultural vulnerabil a fost impusă de nevoia de a departaja bunurile culturale deosebit de sensibile de celelalte bunuri, pentru ca măsurile de protecție aplicate acestora să fie în concordanță cu această particularitate. Bunăoară, parametrii microclimatici prezentați în literatura de specialitate (U.R. 50%-65%, t 18ș-24ș C), aceiași pentru toate clasele de bunuri, nu țin seama de această diferență.

3. Introducerea termenului de bun cultural vulnerabil a impus elaborarea unor regimuri microclimatice mult mai nuanțate : astfel, pentru bunurile vulnerabile depozitate U.R. > 30%-40%, t 1ș-3ș C; pentru aceleași bunuri expuse în săli : U.R. 30%-40%, t 15ș-18ș C; pentru colecțiile nevulnerabile (obiecte din lemn, instrumente muzicale, picturi etc.) U.R. 40%-50%, t 15ș-18ș C etc.

Introducerea unor regimuri microclimatice mai nuanțate și mai severe a fost determinată de rezultatele cercetărilor care au pus în evidență relațiile dintre factorii fizico-chimici ai mediului și procesele chimice pe care acești factori le induc în anumite condiții. Ori procesele chimice sunt nu numai cele mai frecvente procese dar și cele mai dăunătoare prin caracterul lor ireversibil. Astfel că cu cât se va înțelege mai rapid că mai multe molecule de apă și mai multă căldură (ca și lumină de altfel) înseamnă o

creștere exponențială a ratei proceselor chimice, cu atât va fi mai bine.

4. Introducerea unui nou capitol în care sunt prezentate mecanismele degradării: de ce se degradează bunurile culturale, factori care o provoacă, natura proceselor care fac efectivă degradarea și în sfârșit efectele acestora.

Din acest context rezultă importanța crucială pe care o prezintă înțelegerea rolului jucat de factorii fizico-chimici în etiologia proceselor chimice precum și faptul că singurul demers care poate fi făcut pentru ocrotirea patrimoniului este aplicarea măsurilor de conservare preventivă întrucât acestea acționează asupra factorilor înainte ca aceștia să pună în mișcare mecanismele degradării.



## MIHAI C. BĂCESCU (1907 - 1999)

A great European naturalist, who succeeded in being also a remarkable curator, in the same time, left us on 6<sup>th</sup> of August 1999, when the inhabitants of the Old Continent were preparing to watch the last eclipse of the millennium.

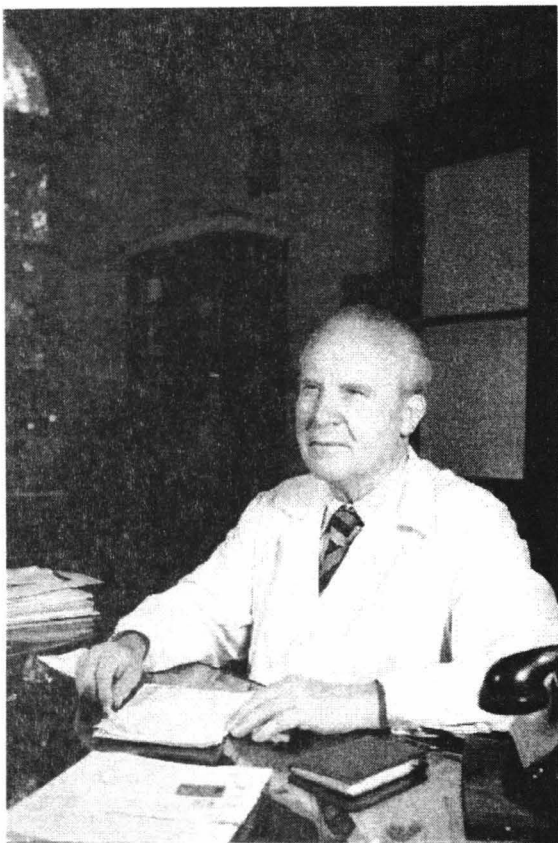
Mihai Băcescu led the destinies of the largest museum of natural history from Romania, museum which bears the name of Grigore Antipa, father of the Romanian museology, for more than two decades (1965 - 1988), but, practically, he carried on his entire activity within this institution.

Leaving a promising academic career, began at Iași, he came in Bucharest as a result of Grigore Antipa's request, who, in 1939, offered him a job as chief of department.

He contributed to the rehabilitation and rebirth of the museum when it was almost destroyed by the air raids of 1944.

Passionately fond of zoology, knowing deeply a lot of animal groups, from crustaceans to birds, in a period of a strict specialization, founder of the ecological studies in the Black Sea, learned and prolific ethno-zoologist, Mihai Băcescu was a wonderful collector. He enriched the collections as anybody else, excepting Grigore Antipa, and he began the material exchanges with museums all over the world. From his expeditions on the oceans or from his trips in far regions (Cuba, Peru, Iran, etc.) he always came back with numerous specimens of a very great value.

Mihai Băcescu created the first collection of types of the Museum from Bucharest and fully contributed to the international fame of this institution by his ideas and museological achievements and by his huge activity.



He was the president of the Committee of Museums from Romania (1964 - 1967) and the president of the Romanian' National Committee ICOM (1965 - 1974) and he had a decisive part in the reorganization and modernization of the Romanian museums. He was one of the founders of the *Revista muzeelor* (1964) ("The Romanian Journal of Museums"), the first and, unfortunately, the only museological journal in Romania.

Not a few museums of natural history gained from his huge experience, acknowledged also by ICOM which appointed Mihai Băcescu president of the International Committee of the museums of natural

history, for two subsequent legislations (1965-1968, 1968-1974) and member of the Executive.

During the international conferences of museology and of the ICOM general assemblies, his speeches and proposals were always interesting and constructive. This activity was rewarded by his appointing as a ICOM honorary member on 4<sup>th</sup> of May 1977, on the occasion of the General Assembly from Moscow, *pour les services exceptionnels rendus à l'ICO et, à la cause des musées sur le plan international*.

From his numerous papers on museology we mention here only *Les Musées de Sciences Naturelles*, published in 1970 in Training of Museum Personnel and *L'évolution des musées de sciences naturelles* (1972, Cahiers de l'Histoire Mondiale, UNESCO, 14, 1, 74-102).

On Mihai Băcescu's own initiative and co-ordination, also it was published *Liste préliminaire de*

*catalogues des spécimens types en zoologie et paléontologie?* (1968) and the very useful *Directory of the Natural Sciences Museums of the World* (Bucharest, 1971).

Mihai Băcescu was an active worker, the activities he carried on along six decades, up to his last months of life, are an eloquent example, showing that a good curator have to be, in the same time, a very good specialist in his own field, a very ample field in his case.

The Romanian Academy, which chose him as a member in 1990 and honoured him with two of its most important rewards (1947, 1963), also publishing his last volume of zoological folklore (1997), loses by Mihai Băcescu's disappearance a conspicuous collaborator, the community of the museologist from Romania, a remarkable mentor, and the International Committee of Museums, an illustrious member.

Alexandru MARINESCU

## IN MEMORIAM MIHAI C. BĂCESCU (1908-1999)

În vara anului 2004 se împlinesc cinci ani de când Academicianul Mihai C. Băcescu a intrat în nemurirea marilor oameni ai acestui neam, la venerabila vârstă de 91 de ani.

Numele său este legat de peste o jumătate de secol de muzeologia românească, ca om de știință unanim recunoscut pe plan internațional, fiind, după Antipa și Racoviță personalitatea zoologiei românești cea mai bine apreciată, fondatorul școlii românești de carcinologie și a celei moderne de oceanologie (cea din urmă, fondată de Grigore Antipa) care se bucură, în continuare, de cea mai bună cotație pe plan mondial; dar și ca

muzeograf, ca organizator de instituții (director al Muzeului Național de Istorie Naturală „Grigore Antipa” între anii 1964-1988, ctitor al Muzeului Apelor din Fălticeni, membru de onoare al ICOM). Cea mai mare strălucire a Muzeului din București a fost cunoscută în perioada cât a fost condus de Domnia Sa, instituție căreia i-a dedicat întreaga pricepere, energie, întreaga sa carieră și viață.

S-a născut 28 martie 1908 la Broșteni, Suceava, din părinți învățători. Rămâne orfan de ambii părinți la 4 ani. A fost luat și crescut de un frate al mamei, Nicolae Baci.

Urmează școala primară nr. 2 din Fălticeni, gimnaziul la Fălticeni, apoi la Liceul „Nicu Gane” din Fălticeni și „B.P. Hasdeu” din Chișinău., susținut de Prof. Ioan Hudiță. În 1928 se înscrie la Facultatea de Științe Naturale din Iași.

În 1930 este numit preparator la catedra de Morfologie animală a acestei facultăți, având ca profesori pe Paul Bujor și Ioan Borcea. Publică o primă lucrare în 1932, *Fauna Mării Negre* (la Ed. Cartea Românească), împreună cu Sergiu Cărașu. Devine licențiat al acestei facultăți în 1933, cu lucrarea de diplomă „*Vipera berus* în Moldova și Basarabia”. Între 1933 și 1938 face studii intense la Stațiunea de la Agigea care se vor concretiza în teza de doctorat *Mysidaceele din apele românești, studiu taxonomic, morfologic, biogeografic și biologic* (conducător Prof. Paul Bujor) pentru care obține, în 1938, mențiunea „*cum laude*”. În același an se căsătorește cu Elisabeta (Eliza). Tot în 1938 devine șef de lucrări la catedra de Morfologie animală condusă de Paul Bujor. La propunerea acestuia și a Prof. Emil Racoviță, i se acordă o bursă de studii în Franța la stațiunile oceanografice Roscoff, Banyuls sur Mer și la Muzeul de Istorie Naturală din Paris și cel Oceanografic din Monaco. Cu această ocazie, la Monaco, face primele cercetări asupra mizidelor din afara bazinului pontic, cercetări strălucite, inclusiv prin descrierea unor specii noi pentru știință, care impun respectul și admirația savanților francezi ai timpului.

Este chemat, la insistențele Dr. Grigore Antipa, în 1940, și numit șef de secție la Muzeul de Istorie Naturală din București, funcție asimilată cu cea de profesor universitar, renunțând, astfel, la o catedră universitară la Cluj. Va fi în apropierea marelui biolog și muzeograf român în ultimii săi patru ani de viață, dar primind, parcă, de la acesta, datoria de a-i continua și spori opera sa cea mai dragă: muzeul care-i

poartă numele ca semn de recunoaștere pentru jertfa de o viață pentru realizarea sa.

În 1941 este numit șef de laborator la Institutul de Cercetări Piscicole, pleacă pe front și, în același an, se naște fiica sa, Lotus Elena. Devine membru al Societății Zoologice de France.

Între 1944 (după moartea lui Grigore Antipa, în 9 martie) și 1947 participă efectiv la refacerea clădirii Muzeului de Istorie Naturală „Grigore Antipa”, afectată grav după două bombardamente, anglo-american și german (alături de colegii Mircea Paucă, Victoria Iuga Ganea, Theodor Bușniță și, din 1945, de Constantin Motaș) și, mai ales, îl reorganizează pe principii noi, separând fauna generală de cea a României, se creează sensul unic de vizitare, materialul biologic este expus în ordine filogenetică.

Devine director adjunct al muzeului la 15 februarie 1946, director fiind, din 1945, până în 1949, Acad. Constantin Motaș.

Începând din această perioadă, înalte foruri internaționale îi recunosc meritele și-l acceptă în rândurile lor (înaintea celor din România). Astfel, în 1948, devine membru al Societății biogeografice din Paris, în 1955 este membru al Societății internaționale de Limnologie. Doi ani mai târziu, în 1957, devine fondatorul Asociației Internaționale de Limnologie pentru studiul Dunării. În 1968, ajunge membru corespondent al Academiei „Liguria” din Bologna și Membru al Societății Senkerbergiana din Frankfurt an Main, iar, în 1969, membru al Academiei din Quito (Ecuador). În 1974 devine Membru de onoare al Societății Internaționale de Hidrobiologie al Academiei ruse. La propunerea ilustrului savant francez Maurice Fontaine este distins cu medalia „Prince Albert I-er de Monaco” (Prix Manley-Bendall) conferită de statul Francez în 1978. Este numit membru asociat al

Muzeului de Istorie Naturală din Paris și membru pe viață al Comitetului de perfecționare al Institutului Oceanografic din Paris.

În anul 1949, este numit coordonatorul colectivului de „faună” al Academiei Române și a pus bazele tipării volumelor și fasciculelor din marea colecție *Fauna României*. Va tipări, în 1951, fascicula dedicată crustaceelor cumacee, în 1954, pe cea consacrată mizidelor, pentru a încheia, în 1967, cu decapodele, toate fiind rezultatul unor cercetări asidui la Marea Neagră, începute din vremea studenției și apoi, sub îndrumarea lui Borcea, la Stațiunea de la Agigea, care îi va deveni locul preferat de studiu pentru mult timp. În 1957 devine șeful secției de oceanologie al Academiei Române, primind și premiul „Emil Racoviță” din partea celui mai înalt for științific românesc. Este numit, în 1971, șeful secției de Hidrobiologie al Institutului de Biologie al Academiei Române.

Și-a intitulat, intenționat, cartea dedicată memoriilor călătoriei pe „Anton Bruun” *Chemarea apelor*, pentru că apele, fie curgătoare, fie marine, vor fi Itaca sa, spre care va peregrina toată viața. Opera sa științifică a fost dedicată cunoașterii faunei României, în primul rând, începând cu amfibienii și reptilele, continuând cu peștii și încheind cu iubirea sa de o viață, crustaceele din mai multe ordine, Cumacea, Decapoda, Isopoda, Mysidacea și Tanaidacea, toate cercetările întreprinse având caracter de pionierat, de fundație construită pentru ca edificiul ce se va ridica să înfrunte secolele. Pasul următor a fost studierea faunei de crustacee, mai ales a celor mărunte, mizide, cumacee și tanaidacee de pe toate meridianele lumii. Pe lângă materialul colectat în expedițiile la care a participat se adaugă unul cu mult mai numeros, trimis pentru determinare de specialiștii de la mari muzee și

institute de cercetare ale lumii, din Statele Unite ale Americii, Franța, Anglia, Brazilia, Australia, Olanda etc. A descris, în decursul lungii și prodigioasei sale activități, 334 taxoni noi pentru știință, din grupele de cumacee, mizide și tanaidacee; acestora li se adaugă un gen și o specie noi de copepode, cinci specii și subspecii de izopode (tot dintre crustacee), o specie de nematode, una de picnogonide, două de kinorinchi și trei subgenuri cu șase specii și subspecii de pești. A fost, fără îndoială, cel mai prolific descriptor de specii noi pentru știință din România și unul dintre cei mai mari din întreaga lume, cel mai renumit carcinolog român. Ultimii taxoni noi, mizide din Indonezia, îi publică în 1997. Nenumărați oameni de știință, carcinologi, și nu numai din România, ci și din străinătate, au dedicat și continuă să dedice specii în onoarea Domniei Sale, începând cu discipolii săi de la muzeu, Dr. Modest Guțu, Dr. Ileana Negoescu, Zarui Muradian-Ciamician, Aurel Udrescu, Amelia Marcus, Alina Bardan, Dr. Iorgu Petrescu.

Academicianul Mihai Băcescu este unul dintre cei mai prolifici oameni de știință români, dedicat în cele peste 480 de publicații, lucrări în reviste din țară și străinătate, monografii, cărți, atât tematicii științifice cât și cele de popularizare (între care, cartea *Uzina aqua*). Ca o încununare a respectului arătat de savanții lumii, i se propune să redacteze două volume dedicate cumaceelor din prestigiosul *Crustaceorum catalogus* publicat la Haga în Olanda (1988 și 1992), iar, apoi, capitolul dedicat acestor crustacee din volumul 10 (*Crustacés Peracarides*) al faimosului *Traité de zoologie* (inițiat de Pierre P. Grassée), definitivat cu ajutorul autorului acestor rânduri, ultima lucrare antumă a Academicianului Mihai C. Băcescu, apărută în martie 1999. Este, alături de

Prof. Alexandru Grossu, director al muzeului în acea perioadă, inițiatorul și fondatorul revistei științifice *Travaux* a muzeului (1957), cea mai prestigioasă revistă cu profil zoologic din România, mult apreciată de către specialiștii din toată lumea, fiind solicitată la schimb de peste 300 de instituții străine. Revista va căpăta cea mai mare strălucire în perioada cât director a fost Acad. Mihai Băcescu.

Formează școala de biologi marini de la Constanța, care va alcătui nucleul de cercetători al viitorului Institut Român de Cercetări Marine, elevii săi ducându-i faima pe toate meridianele lumii. Va coordona acest colectiv în realizarea proiectului de inventariere faunistică și ecologică a bentosului Mării Negre, lucrare de referință pentru acest bazin marin, atât de dramatic transformat din anii '80 și până în prezent. Rezultatele acestor campanii încheiate în anii '60 vor fi publicate de Academia Română în cinci volume intitulate *Ecologie marină*, coordonate tot de Mihai Băcescu.

În 1960 este ales membru al Comitetului Internațional de Explorare Științifică a Mării Mediterane (CIESMM), trei ani mai târziu devenind vicepreședinte. În 1966 organizează, în România, la Constanța, cel de-al XX-lea Congres CIESMM, la care președinte a fost ales Prințul Rainier al III-lea de Monaco, comandantul Cousteau secretar general al Comisiei, iar Prof. Băcescu președintele Comitetului de bentos. Participă, în 1969, la jubileul de 50 de ani de la fondarea CIESMM, la Monaco.

După mai bine de un deceniu de umilințe și șicane suportate la muzeu, condus vremelnice de diverși directori, de multe ori nepotriviti cu această funcție, este numit la 15 februarie 1964, director al Muzeului de Istorie Naturală „Grigore Antipa”. Este distins cu premiul „Meritul Cultural” clasa I, în 1971.

La 21 martie 1963, devine membru corespondent al Academiei Române, iar membru titular abia în 22 ianuarie 1990. Discursul de recepție rostit în 1992 s-a intitulat *Omagiul celor ce m-au îndreptat spre oceanologie și Izvoarele hidrotermale*.

Începând cu anul 1965, Acad. Mihai Băcescu își va începe periplusurile pe oceanele lumii, invitat ca specialist renumit pentru a participa la campaniile de explorare științifică a unor faimoase instituții străine, americane și franțuzești. Astfel, la 1 octombrie 1965, participă la expediția cu nava „Anton Bruun”, invitat de Fundația Națională pentru Știință a SUA, care va investiga fauna abisală de la coastele Perului. În 1967 are loc o expediție în Cuba, iar, în 1969, o altă expediție, în Tunisia. Între ianuarie-februarie 1971 participă la expediția cu nava „Thalassa” a Institutului Francez de pescuit maritim din Nantes în zona Atlanticului tropical, pe platforma continentală a Mauritaniei. În perioada februarie-martie 1977 ia parte la expediția în Oceanul Indian cu nava „Thalassa” (nord-estul Africii, Karaci, Bandar Abbas și Golful Aden, Djibouti).

Între noiembrie 1973 și ianuarie 1974 organizează și conduce prima expediție zoologică românească, pentru explorarea faunei din recifi de corali de la coastele Tanzaniei (membrii expediției: regretatul Geza Julius Müller, cercetător, la acea dată, la IRCM Constanța, Theodor Nalbant de la Muzeul „Grigore Antipa” și Dragoș Neculce, cercetător la Institutul de Biologie din București).

În 1966, devine membru al ICOM și președinte al Comitetului Muzeelor de Științe Naturale al acestui Consiliu, până în 1974, când este numit membru de onoare al acestei organizații internaționale. Publică, în 1979, lucrarea *Muzele de științe naturii ale lumii*, în colaborare (Ed. UNESCO).

În 1967, organizează sărbătorirea centenarului „Grigore Antipa“, cu participare internațională sub egida UNESCO.

Datorită eforturilor, a spiritului său organizatoric, va mobiliza exemplar toți colegii din muzeu pentru refacerea, în cât mai scurt timp, a muzeului după seismul devastator din 4 martie 1977. Multe piese valoroase vor intra în patrimoniul muzeului cu această ocazie, grație demersurilor și, mai ales, prestigiului de care se bucura savantul Mihai Băcescu, pe toate meridianele lumii.

O dată care trebuie să rămână în memoria tuturor este 17 august 1982 când a avut loc inaugurarea Muzeului Apelor din Fălticeni, care, din 28 martie 1993, îi poartă numele, iar domnia sa este declarat cetățean de onoare al Fălticeniilor.

Alături de hidrobiologie și oceanologie, un alt domeniu în care a strălucit Acad. Mihai Băcescu a fost cel al etnozoozoologiei. Astfel, publică o primă carte în 1947, *Peștii așa cum îi vede țărânul pescar român*, monografie singulară, de acest fel, în România. Cea de-a doua, *Păsările în nomenclatura și viața poporului român*, abia în 1961. Ultima lucrare de acest gen, care a apărut în 1996, *Contribuții la cunoașterea folclorului zoologic românesc*, a fost dedicată doamnei Eliza Băcescu (Ed. Academiei Române).

A condus 15 teze de doctorat din țară și străinătate.

Se pensionează la vârsta de 80 de ani.

În iarna lui 1997 se stinge din viață soția sa, cea care i-a fost aproape în toate momentele, de triumf și de mare descumpănire de-a lungul vieții.

Este sărbătorit în primăvara lui 1998, cu ocazia împlinirii vârstei de 90 de ani, în aula Facultății de Biologie din București, invitați de onoare fiind Prof. dr. Antonio Ariani de la Universitatea din Napoli și Prof.dr.doc. Karl Wittmann de la Universitatea din

Viena, prestigioși oameni de știință în domeniul mizidelor, elevi spirituali ai profesorului român. Tot în acest an este sărbătorit și la Fălticeni, primește, cu această ocazie, diploma și medalia de onoare a prefecturii județului Suceava, iar Liceul nr. 1 din Fălticeni primește numele său. Universitatea „Al. I. Cuza“ din Iași, din sânul căreia provine, îl cinstește, la rândul său, conferindu-i titlul de Doctor Honoris Causa.

Continuă să vină regulat la muzeu în pofida problemelor de sănătate multiple, fiind mereu aproape de colaboratorii din mai multe generații, întreținând vie corespondența cu specialiștii străini, oferind cu o generozitate infinită sfaturi utile tuturor celor din jur sau lucrând la memoriile din expediția tanzaniană, lucrare rămasă neterminată. Atât timp cât i-au permis puterile, prezența Domniei Sale la muzeu era un permanent exemplu de dăruire profesională, egal apreciat de prieteni și de neprieteni.

La 6 august 1999, într-un București devastat de caniculă, când cea mai mare parte a celorlalți luase deja drumul diverselor destinații de vacanță, patriarhul zoologiei românești se stinge din viață.

Anul următor, amfiteatrul Muzeului Național de Istorie Naturală „Grigore Antipa“, în care se desfășoară conferințele de popularizare, primește numele său. Apare postum, la Editura Academiei, lucrarea *Cu nava Thalassa în nord-vestul Oceanului Indian*.

Odată cu dispariția sa, lumea aceea în care au respirat marii savanți ai României apune pentru totdeauna. Să sperăm că sămânța purtată cu atâta sfințenie de Domnia sa, din mâinile lui Grigore Antipa, va fi îngrijită cu aceeași dăruire.

În luna martie, la început, în data de 9, de Sfinții Mucenici, se împlinesc 60 de ani de la moartea Acad. Grigore Antipa, urmat, la puțin timp, de devotata sa soție Alina, iar, la



sfârșitul lunii cu nume arghegian, în data de 28, 96 de ani de la nașterea Acad. Mihai C. Băcescu. Ei sunt doi din acei „uriași” pe care se sprijină tot pământul României, cei care, cu

prisosiță, binemerită de la națiunea lor pe care au servit-o până la sacrificiu.

Iorgu PETRESCU

## IN MEMORIAM MIHAI C. BĂCESCU (1908-1999)

### ABSTRACT

This summer, on August 6th, we'll commemorate five years since Academician Mihai C. Băcescu passed away at the age of 91. He was born on March 28th 1908 in Broșteni (Suceava County).

He graduated the Faculty of Biology from Iassy in 1933. His doctoral thesis „Mysids from Romanian waters, taxonomic, morphologic, biogeographic and biologic study” (marine studies were mainly realised in Agigea, Prof. Ioan Borcea, founder of that marine research station, was his most important professor) was sustained in 1938 in the same faculty. In the same year he had the opportunity to make his first study of mysids far from the Black Sea, in the Mediterranean, during a fellowship in Monaco.

Highly appreciated by Dr. Grigore Antipa, Mihai Băcescu was invited to work in the Natural History Museum from Bucharest in 1940.

Since that time, Mihai Băcescu destiny was intimately binded with this institution up to the end of his life. He was the director of this museum between 1964 and 1988.

His name is connected with more than half of century of Romanian museology, as highly distinguished man of science (together with Grigore Antipa and Emil Racoviță being the most important Romanian zoologist), founder of Romanian school of carcinology in Bucharest and of modern oceanology in Constanța, both of them world-wide appreciated, also as director of main Romanian museum of natural history, founder of „Waters Museum” from Fălticeni (who bears his name since 1993) and

the only Romanian Honoric Member of ICOM.

Member of numerous academic societies from France, USA, Germany, Italy, Ecuador, Russia. He received the prize Manley-Bendall (medal “Prince Albert I-er de Monaco”) offered by France in 1978. Vice-president of CIESMM, he organised a session of this international organism in Bucharest in 1968.

Corresponding Member of Romanian Academy since 1963 and full member in 1990. Co-founder of the „Romanian Fauna” publications edited by the Romanian Academy where he published three fascicles (Cumacea, Mysidacea and Decapoda).

He was invited to join different prestigious oceanographic expeditions in the Pacific Ocean, coasts of Peru and Chile with R.V. „Anton Bruun” (1965), Atlantic and Indian Oceans with R.V. „Thalassa” (1971, 1977). He organised the first Romanian scientific expedition for the survey of Tanzanian coral reefs (1973).

Academician Mihai Băcescu was one of the most important carcinologist of the world. He described 334 taxa of Cumacea, Mysidacea, Tanaidacea, and Isopoda.

He published about 480 papers in Romania and abroad, scientific and of science vulgarisation. Mihai Băcescu is the author of 2 volumes of Crustaceorum catalogues dedicated to Cumacea and of the chapter of Cumacea from the prestigious French *Traité de zoologie* (his last antumous paper).

## DRUM BUN, DOAMNĂ AMELIA PAVEL



**L**a sfârșitul anului 2003, mai exact, în ziua de 21 decembrie, Amelia Pavel ne-a părăsit pentru totdeauna și a lăsat, în spațiul artelor noastre de astăzi și într-un moment care nu era prin nimic previzibil, un pustiu încă greu de evaluat. Această dispariție, chiar dacă privește un om ajuns la o vîrstă venerabilă, este una abuzivă și prematură, pentru că, în mod paradoxal, Amelia Pavel își trăia abia acum, cu o frenezie unică, o tinerețe intelectuală care trecuse inexplicabil pe deasupra oricărei convenții crono-logice.

De-a lungul acestor ani, care echivalează cu traversarea unei istorii ce a modificat, de cîteva ori, fața lumii, experiențele culturale și umane ale Ameliei Pavel s-au structurat în așa fel încît discursul lor literar dobîndește o ordine aproape geometrică. Observînd un fenomen artistic de o extremă versatilitate, a cărui funcție s-a schimbat radical în raport cu evoluțiile istorice și cu interesele ideologice, mișcîndu-se cu egală dezinvoltură pe axa Răsărit – Apus și Nord – Sud, Amelia Pavel a reușit, în pofida circumstanțelor ostile și a presiunilor de tot felul, să-și păstreze întregă o anumită curiozitate ingenuă și o poftă a privirii și a discursului mereu proaspătă. Fie că scria despre arta sovietică și despre dimensiunea ei militantă, fie despre expresionismul

nordic și despre experiențele modernității, firea dezinvoltă a autoarei și solida ei cultură umanistă reușeau permanent să protejeze privirea de abjecțiile iminente ale timpului și să apere dicția de scufundarea definitivă în delirul misticoid al activismului cultural. Lipsită de orice inhibiție în fața comportamentelor și a limbajelor simbolice, chiar și atunci cînd acestea tindeau să-și părăsească statutul înalt și să intre în anumite jocuri de interese mărunte, ea a reușit să se păstreze mereu în prim-planul fenomenului artistic și să participe nemijlocit la mișcările vii ale acestuia. Ceea ce, la o primă vedere, putea trece drept atitudine exterioară și un pragmatism cultural rece era, în esență, doar vioiciune și mobilitate intelectuală, dar și o mare capacitate de a participa la dinamica globală a evenimentelor artistice, la evoluțiile lor pe spații largi și pe termene lungi, dincolo de orice tentativă a parteneriatului mărunț și a privirii joase. Bună cunoscătoare a artei europene și universale, cu o solidă cultură literară, filosofică și estetică, dar implicată profund și în arta românească, în special în cea interbelică, Amelia Pavel și-a creat, pornind poate tocmai de la acest spațiu al diversității, un mod de a evalua și de a judeca generos, fără pusee voluntariste și fără nici cea mai palidă prejudecată. Privind lucrurile ca un profesionist cu un îndelungat exercițiu și cu o solidă formație intelectuală, ea nu a căzut niciodată, așa cum ni se întîmplă multora, de nenumărate ori, în ierarhizări dogmatice și în exclusivisme grăbite. Deschisă în egală măsură către arta de tip tradițional și către experiment, către gîndirea de tip academic și către aventura limbajelor și a mijloacelor, ea a știut permanent să-și dozeze observațiile în așa fel încît fiecare artist și fiecare tendință să-și dobîndească locul legitim în peisajul larg al expresiilor artistice.

Ultimul deceniu, singurul în care am trăit cu adevărat liberi după multe alte decenii de frustrări și prizonierat, activitatea sa a fost una de-a dreptul prodigioasă. Publicând mai bine de cinci cărți în această perioadă, implicându-se în viața universitară, în elaborarea și coordonarea Dicționarului de Artă, unica lucrare de acest fel apărută la noi pînă în acest moment, și în regîndirea Galeriei naționale a Muzeului Național de Artă, ea a făcut o demonstrație spectaculoasă de vitalitate biologică și culturală. Iar această dovadă nu stă doar în faptul că și-a continuat proiectele dinainte enunțate, ci și, sau chiar în primul rînd, în acela că a reușit să-și extindă semnificativ aria de manifestare. Cele două cărți de memorialistică pe care le-a publicat în ultimii ani, în care evocarea și construcția se împletesc la fiecare pas, aduc prezența Ameliei Pavel mai aproape de spațiul literaturii, de acela în care instrumentele criticului și ale istoricului, fără a fi cu totul abandonate, sunt lăsate să respire mai relaxat și chiar să se plimbe nestingherite prin locuri îndepărtate și apăsate de o vagă melancolie. Mai mult decît în cărțile de specialitate, în textele memorialistice poate fi lesne observată solida formație umanistă a autoarei și largul orizont cultural în care s-a construit personalitatea cercetătorilor din generația din care și

ea face parte și pe care o reprezintă în mod exemplar. Prezența ei firească în actualitatea culturală și artistică românească, dar și interesul constant pentru tot ce se petrece în fenomenul artistic european, și nu numai, nu putea să rămînă neobservată și de la distanță. Ea a fost răsplătită chiar de către Consiliul Europei cu titlul de Femeia europeană a anului, iar această recunoaștere a găsit-o exact acolo unde trebuia, adică în plină activitate fizică și mentală, într-o efervescență a cercetării și a scrisului care, cel puțin din afară, părea să fie mai mare la senectute decît cu vreo cîteva decenii în urmă. Chiar dacă trupul îi era fragil și împuținat, iar deplasarea mai puțin sprintenă ca altădată, totul părea a nu fi decît o echilibrare pe care natura (sau poate cultura!) însăși a operat-o în profunzimea ființei sale. Fragilitatea trupului era compensată prin amploarea proiectelor, iar sprinteneala pierdută a picioarelor se mutase și ea, în mod legitim, în vioiciunea privirilor și în agilitatea gîndirii.

În fața dispariției unui om de cultură de o asemenea autenticitate și vigoare, gîndurile și regretele dobîdesc ele însele, dincolo de orice convenție conjuncturală, o notă gravă care le scoate din stereotip și le mîntuie de banalitate. Așadar, Drum bun, Doamnă Amelia Pavel!

**Pavel ȘUȘARĂ**

# SUMMARY \* SOMMAIRE

## editorial

ARCHAEOLOGY, MUSEUM AND SOCIETY \* ARCHÉOLOGIE, MUSÉE ET SOCIÉTÉ, Mihai BĂRBULESCU

5

## legislation \* les normes

THE NORMS OF PRESERVATION AND RESTORATION OF CLASSIFIED CULTURAL MOBILE GOODS \* LES NORMES DE LA CONSERVATION ET DE LA RESTAURATION DES BIENS MOBILES CULTURELLES CLASSIFIEES

9

## cultural heritage - research \* patrimoine - recherche

NEW DATA ON THE DEPRESSION OF THE COUNTRY OF MARAMURES \* DE NOUVELLES DONNEES SUR LA DEPRESSION DU PAYS DE MARAMURES  
Timur CHIŞ, Mihail MANOLE

19

A TRESOR OF THE POINTS OF FLECHES PREMONETAIRES, FOUND IN THE REGION OF DOBROUDJA \* UN TRESOR DES POINTES DE FLECHES PREMONETAIRES, DECOUVERT AU PAYS DE DOBROUDJA  
Gabriel TALMAŢCHI

21

ACTS CONCERNING THE INHERITANCE OF ART OF CASTLES PELES AND PELISOR DURING THE FIRST WORLD WAR \* ACTES CONCERNANT LE PATRIMOINE D'ART DES CHATEAUX PELES ET PELISOR PENDANT LA PREMIERE GUERRE MONDIALE  
Carmen TĂNĂSOIU

28

THE PORTABLE FIRE WEAPONS OF THE RUMANIAN ARMY DURING THE PARTICIPATION OF ROMANIA IN THE FIRST WORLD WAR (1916-1919)\* L'ARMEMENT A FEU PORTATIF DE L'ARMÉE ROUMAINE AU COURS DE LA PARTICIPATION DE LA ROUMANIE A LA PREMIERE GUERRE MONDIALE (1916-1919)  
Carol KONIG

34

CONSERVATION AND RESTORATION OF CERTAIN COMPANIES OF XVIII - XIX CENTURIES \* CONSERVATION ET RESTAURATION DE CERTAINES COMPAGNIES DU XVIII - XIX SIECLES  
Virginia URUCU

48

TECHNIQUES OF CHEMICAL STABILIZATION BY THE DECLORURATION OF IRON ARCHEOLOGIQUE. CELTIC SLEEVE OF SABRE - RESTORATION AND CONSERVATION \* TECHNIQUES DE STABILISATION CHIMIQUE PAR LA DECLORURATION DU FER ARCHEOLOGIQUE. FOURREAU DE SABRE CELTIQUE - RESTAURATION ET CONSERVATION  
Ana VOINIC

52

## museology \* muséologie

THE AUSTRALIAN MUSEE OF SYDNEY \* LE MUSEE AUSTRALIEN DE SYDNEY  
Iorgu PETRESCU

57

224 YEARS OF THE EUROPEAN MODE \* 224 ANNEES DE LA MODE EUROPEENNE  
Adrian Silvan IONESCU

64

THE MUSEUM OF THE NATIONAL THEATRE OF BUCHAREST \* LE MUSEE DU THEATRE NATIONAL DE BUCAREST  
Constandina BREZU-STOIAN

69

THE MUSEUM OF OLD WESTERN ART "ING. D.M."- THE BIRTH OF A MUSEUM IN MEMOIRS AND DOCUMENTS \* LE MUSEE D'ART ANCIEN OCCIDENTAL „ING. D.M.”- LA NAISSANCE D'UN MUSEE DANS DES MEMOIRS ET DOCUMENTS  
Adrian MAJURU

81

104 YEARS - UNIVERSITY OF BUCHAREST \* 104 ANNEES - UNIVERSITE DE BUCAREST  
Ionel ZĂNESCU, Camelia ENE

86

- 94 THE ENESCO MUSEUM \* LE MUSEE ENESCO  
Virgil Ștefan NIȚULESCU
- 103 NEW WAYS OF PRESENTING CONTEMPORARY HISTORY  
IN THE NATIONAL HISTORY MUSEUM OF ROMANIA  
\* DE NOUVELLES MODALITES DE PRESENTATION DE L'HISTOIRE  
CONTEMPORAINE DANS LE MUSEE NATIONAL D'HISTOIRE DE LA ROUMANIE  
Mihaela Cristina VERZEA
- 107 A PROJECT OF AN EXHIBITION: CERAMIQUE OF THE MOLDAVIE IN THE  
COLLECTIONS OF THE MUSEUM OF THE AREA OF THE IRON DOORS \* PROJET  
D'EXPOSITION CERAMIQUE DE LA MOLDAVIE DANS LES COLLECTIONS DU  
MUSEE DE LA REGION DES PORTES DE FER  
Varvara Magdalena MĂNEANU
- 114 THE EMPOWERMENT OF THE LEARNER IN THE ART MUSEUM:  
TWO CASE STUDIES IN THE UK \* L'HABILITATION DE L'ÉTUDIANT DANS  
LE MUSÉE D'ART : DEUX ÉTUDES DE CAS AU R-U  
Veronica SKEDULES
- 140 THE AUDIENCE OF TOMORROW OF THE MUSEUM – THE KEY-CHALLENGE OF  
CONTEMPORARY PUBLIC \* L'AUDIENCE DU LENDEMAIN DU MUSEE – LA  
PROVOCATION-CLEF DU PUBLIC CONTEMPORAIN  
Dorana CIORAN
- 143 THE IMAGE OF THE MUSEUMS OF ETHNOGRAPHY IN ROMANIA ON THE WEB  
PAGES \* L'IMAGE DES MUSEES D'ETHNOGRAPHIE DE  
ROUMANIE SUR LES PAGES WEB  
dr. Ligia FULGA
- chronicles, reviews \* chroniques, comptes rendus**
- 146 THE INTERNATIONAL SYMPOSIUM OF ANTHROPOLOGY OF MINORITIES AT THE  
MUSEUM OF ARAD \* LES SYMPOSIUM INTERNATIONAUX  
D'ANTHROPOLOGIE DES MINORITES DU COMPLEXE MUSEAL D'ARAD  
Elena Rodica COLTA
- 149 THE TRANSYLVANIAN GLASS IN THE 18<sup>TH</sup> – 19<sup>TH</sup>  
CENTURIES. TECHNICAL SOLUTIONS, ARTISTIC TENDENCIES \* LE VERRE DE  
TRANSYLVANIAN AUX 18<sup>EMES</sup> - 19<sup>EMES</sup> SIECLES. SOLUTIONS TECHNIQUES,  
TENDANCES ARTISTIQUES  
dr. Paula POPOIU
- 151 ANNIVERSARY \* A L'ANNIVERSAIRE  
Virgil Z. TEODORESCU
- 153 FEW WORDS ABOUT THE UNIVERSITY OF BUCHAREST \* QUELQUES  
PAROLES SUR L'UNIVERSITE DE BUCAREST  
Virgil Z. TEODORESCU
- THE PREVENTING PRESERVATION OF CULTURAL GOODS \* LA CONSERVATION  
D'EMPECHEMENT DES BIENS CULTURELLES  
Aurel MOLDOVEANU

**in memoriam**

- 158 MIHAI C. BĂCESCU (1907 - 1999)
- 159 IN MEMORIAM MIHAI C. BĂCESCU (1908-1999)
- 165 AMELIA PAVEL



