

MUZEUL ȚĂRII CRIȘURILOR ORADEA

B I H A R E A

Culegere de studii și materiale de etnografie și artă

2013

MUZEUL ȚĂRII CRIȘURILOR
BIHAREA

| | |
|-----------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Redactor-șef | Dr. Aurel Chiriac, Muzeul Țării Crișurilor |
| Secretar de redacție | Dr. Ioan Goman, Muzeul Țării Crișurilor, Secția de Etnografie Dr. Vasile Sarca, Muzeul Țării Crișurilor, Secția de Artă |
| Membru | Dr. Vasile Todinca, Muzeul Țării Crișurilor, Secția de Etnografie Dr. Simona Bala, Muzeul Țării Crișurilor, Secția de Etnografie Dr. Sabina Horvath, Muzeul Țării Crișurilor, Secția de Etnografie Dr. Agata Chifor, Muzeul Țării Crișurilor, Secția de Artă Florian Heredea, Muzeul Țării Crișurilor, Secția de Artă |
| Comitetul științific | Prof. univ. dr. Barbu Ștefănescu , Universitatea din Oradea, Muzeul Țării Crișurilor Prof. univ. dr. Ioan Godea, Universitatea din Oradea, Muzeul Țării Crișurilor Dr. Ligia Fulga, Muzeul de Etnografie Brașov Dr. Denis Chevallier, Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée, Marsilia Dr. Mihai Ursu, Muzeul Național de Etnografie și Istorie Naturală Chișinău Academician Marius Porumb, Institutul de Arheologie și Istoria Artei Cluj-Napoca Prof. univ. dr. Nicolae Sabău, Universitatea Babeș-Bolyai Cluj-Napoca |

Orice corespondență se va adresa /Toute correspondance sera envoyée / Please send any mail too the following address/ Richtn Sie bitte jedwelche Korespondez an die Adresse

MUZEUL ȚĂRII CRIȘURILOR,
410464 ORADEA
Bld. Dacia nr. 1-3
ROMÂNIA
Tel/Fax: 0259479918
Email: contact@mtariicrisurilor.ro

ISSN 1013-4166

Procesare computerizată: Simona CURA
Traducere rezumate: Amalia MOLDOVAN (franceză); Simona ȘTEF (engleză)

Responsabilitatea pentru conținutul materialelor publicate aparține în exclusivitate autorilor

MUZEUL ȚĂRII CRIȘURILOR

BIHAREA

Culegere de studii,
materiale de etnografie și artă

XL
2013

Editura Muzeului Țării Crișurilor
ORADEA, 2013

CUPRINS • SOMMAIRE • CONTENTS • INHALT

STUDII

ETNOGRAFIE

- Sabina HORVATH**, Informații etnografice cuprinse în câteva monografii satești din Bihor date la mijlocul secolului al XX - lea • *Ethnographic Information on a Few Monographies of the Villages from Bihor Dated at the Middle of the 20th Century* 9
- Vasile TODINCA**, Simboluri și arhetipuri în ceremonialul nupțial • *Symbols and Archetypes in Wedding Rituals* 23
- Ioan GOMAN**, Empirism și magie în cultivarea și prelucrarea cânepii în satul Boianu Mare - județul Bihor • *Empirism and Magic in Cultivation and Processing of Hemp in Boianu Mare Village - Bihor County* 31

ARTĂ

- Agata CHIFOR**, Pictori din școala germană în colecția Muzeului Țării Crișurilor din Oradea • *Painters from the German School - Universal Painting Collection of Oradea Museum* 41
- Ana MARTIN**, Gravorul și editorul de stampe Martin Engelbrecht • *The Engraver and the Stamp Editor Martin Engelbrecht* 57
- TAMAS Alice**, Ecouri ale avangardei artistice europene în colecția de sculptură a Muzeului Țării Crișurilor • *Echoes of the European Avnt-Garde Art Present in The Sculpture Collection of the Oradea „Țara Crișurilor Museum”* 69
- Maria ZINTZ**, Artiști plastici la Oradea, 1950-2000: Nistor Coita (1943-2013) • *Plastic Artists from Oradea, 1950 - 2000: Nistor Coita (1943 - 2013)* 83

MUZEOGRAFIE

- Vasile SARCA**, Din istoria primei clădiri proprii a Societății de Arheologie și Istorie a comitatului Bihor și orașului Oradea (1889 și 1917). Glorie și decadență (partea a II-a) • *From the history of the first building owned by the Archeology and History Society of Bihor County, City of Oradea between the years 1889 and 1917. (part II)* 99
- SZILÁGYI Mária Ildikó, Vasile SARCA**, Lucrări intrate în colecția Secției de Artă a Muzeului Țării Crișurilor Oradea, între anii 2006-2013 •

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>L'enrichissement de la collection d'art du complexe museal d oradea dans l'intervalle 2006-2013</i> | 153 |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

RESTAURARE

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Florian HEREDEA , Probleme ale restaurării picturii pe suport de lemn în arta cultă și cea de factură populară • <i>Problèmes de restauration de la peinture sur bois dans l'art culte et dans celui de facture populaire</i> | 163 |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Irene MĂRGINEAN și PRECUB Attila , Restaurarea unui candelabru, cu brațe de lemn, datând din a doua jumătate a secolului al XIX-lea • <i>La restauration d'un candélabre à bras en bois datant de la deuxième moitié du XIX e siècle</i> | 171 |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

IN MEMORIAM

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Între pâini - Testamentul lui Barbu Ștefănescu (Aurel Chiriac) • <i>Between Breads - Barbu Ștefănescu's Testament</i> | 179 |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

PATRIMONIU

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Piese din colecția Secției de Etnografie a Muzeului Țării Crișurilor clasate în categoria tezaur • <i>Museum pieces from the Ethnography Department, "Țara Crișurilor" Museum, classified in the treasury category</i> | 183 |
| Piese din colecția Secției de Artă a Muzeului Țării Crișurilor clasate în categoria tezaur - Artă universală • <i>Museum pieces from the Art Department, "Țara Crișurilor" Museum, classified in the treasury category – World Art....</i> | 195 |

ETNOGRAFIE

INFORMAȚII ETNOGRAFICE CUPRINSE ÎN CÂTEVA MONOGRAFII SĂTEȘTI DIN BIHOR DATATE LA MIJLOCUL SECOLULUI AL XX-LEA

SABINA HORVATH*

ETHNOGRAPHIC INFORMATION ON A FEW MONOGRAPHS OF THE VILLAGES FROM BIHOR DATED AT THE MIDDLE 20TH CENTURY

In the middle of the 20th century, in 1941 the Prefecture of Bihor by ordinance number 9827/1941 entrusted the priests, teachers, doctors, veterinarians, agronomists and notaries to compile monographs on rural villages where they operated. We do not know how many works were written after this step, but for this study we had access to a number of localities Belejeni 15 monographs Belejeni, Budureasa – Cărbunari, Drăgănești, Agriș, Negru, Măraș, Gruilung, Ciulești, Vintere, Stoieniști, Șiad, Săldăbagiu Mic, Secaciu, Șoimuș – Pietreasa, Spinuș de Pomezau. The monographs begin by presenting the geographical location of the village, continuing with some lines on local history, where the authors had sufficient data about the history of the schools, churches, notaries and other institutions in the life of communities. They wrote about nationalism, culture and people's character but for this paper we will use only that specific information depicting peasant communities. The ethnographic details are generously covering both material and spiritual aspects concerning the living of the rural communities. The material issues considered were occupations, description of houses and homestead, folk and traditional aspects of food and folk medicine. The traditional and spiritual aspects described in the paper were those related to the holidays of the year and the important moments of human life - birth, marriage, death.

Their importance in the research lies in their age for over half a century, but showing a much older world, which makes that these testimonials are even more precious. This also comes from the fact that ethnography uses mostly information obtained through field research where suppliers are people living a traditional existence speak about their lives and their ancestors. But as all told and not record information, it loses consistency in time. From this point of view the data presented in the ethnographic monographs to which we refer are important for the ethnographer on one hand in order to verify what is obtained by direct field research and data comparison and, secondly, by reconstituting less known episodes of traditional life.

Key Words: monographs, occupations, home, homestead, alimentation, folk medicine, customs, Bihor

La mijlocul secolului al XX-lea Prefectura Județului Bihor prin ordonanța numărul 9827/1941 a încredințat preoților, învățătorilor, medicilor, medicilor veterinari, agronomilor și notarilor din sate să alcătuiască studii monografice despre localitățile unde își desfășoară activitatea. Nu știm dacă ordonanța viza toate localitățile din Bihor însă pentru lucrarea de față am avut acces la monografiile ale localităților Belejeni, Budureasa – Cărbunari, Drăgănești, Agriș, Negru, Măraș, Gruilung, Ciulești, Vintere, Stoieniști, Șiad, Săldăbagiu Mic, Secaciu, Șoimuș (com. Pietreasa), Spinuș de Pomezau, toate cuprinse în același dosar de arhivă¹, suficiente însă pentru a contura modul de viață tradițional din prima parte a secolului al XX-lea în cele cincisprezece sate. Monografiile încep cu prezentarea localităților din punct de vedere geografic și istoric, scriindu-se în același timp și istoricul școlilor, al bisericilor, al notariatelor

*Muzeul Țării Crișurilor, etnografie@mtariicrisurilor.ro

¹Arhivele Naționale Serviciul județean Bihor, Fond *Prefectura Județului Bihor - Actele Suprefectului* (în continuare ANSJb, Fond *Prefectura*), inv. 90, *Monografii / 1941*, inv. 46

sau a altor instituții cu rol important în viața comunităților respective. S-au scris de asemenea rânduri despre naționalismul, cultura și caracterul localnicilor, însă pentru lucrarea de față vom utiliza îndeosebi pe cele care înfățișează traiul comunităților țărănești. Din acest punct de vedere informațiile etnografice prezente acoperă cu generozitate atât aspectele materiale cât și cele spirituale ale societăților în cauză.

Ocupațiile locuitorilor din satele enumerate țineau în primul rând de posibilitățile de valorificare ale spațiului geografic în care era așezată o localitate așa încât principalele îndeletniciri erau în strânsă legătură cu terenul agricol pe care îl aveau în folosință și cu animalele pe care le creșteau. Cele cincisprezece sate se aflau în regiuni premontane și cu preponderență deluroase unde pământul agricol nu avea randamente îndeșulătoare dar cu toate acestea agricultura era ocupația de bază. Era mai degrabă o agricultură de subzistență cu performanțe slabe așa cum s-a păstrat încă din secolele anterioare². În monografia satului Măraș (scrisă în decembrie 1941) se spunea că "pământul e sărac și nu hrănește de ajuns populația satului"³ iar solul aferent satului Ciulești era considerat "neprielnic pentru cereale"⁴. Locuitorii satului Săldăbagiu Mic aveau de asemenea "puțin pământ pentru nevoile lor"⁵ iar satul Budureasa dispunea de un teren "puțin fertil atât pentru cereale cât și pentru nutrețuri"⁶ din acest motiv în hotarul satului se cultiva "secară, porumb, mai puțin grâul și ovăzul care nu aveau rod satisfăcător, zarzavaturile nu prea priau iar cartoful după anotimp"⁷. Spre comparație, hotarul satului Negru aflat în lunca Crișului Negru, beneficia de un pământ bun așa încât se cultivau cereale cu bune randamente, plante de nutreț și zarzavaturi⁸.

Randamentul redus al pământului agricol i-a determinat pe locuitori să caute modalități de îmbunătățire prin fertilizarea solului. Nebeneficiind de avantajele unei agriculturi moderne agricultura avea la îndemână trei posibilități: gunoiera, odihna periodică a pământului și alternanța pe aceeași suprafață a culturilor⁹. Referitor satului Drăgănești în 1941, sunt scrise astfel de informații despre sistemele de cultură și alternanța lor în vederea optimizării producțiilor cerealiere. Fertilizarea se făcea prin gunoie iar cât privește alternanța culturilor se menționa că porumbul se însămânța în locul unde cu un an în urmă fusese fânul; în următorul an după cultivarea terenului cu porumb se semăna grâu iar peste acesta primăvara se semăna trifoi; după secerat, pământul rămânea miriște și timp de un an era loc pentru nutreț¹⁰. Creșterea animalelor este consemnată în majoritatea monografiilor ca fiind o ocupație complementară agriculturii. Dar unele sate se individualizează mai mult în această direcție precum e cazul satului Șiad ai cărui locuitori s-au ocupat cu creșterea porcilor și oilor din

²Barbu Ștefănescu (coordonator), Aurel Chiriac, Ioan Goman, Stelian Nistor, *Agricultură, meșteșug și comerț la locuitorii zonei Beiușului în secolele XVIII – XX*, Editura Universității Oradea, Oradea, 2001, p. 46

³ANSJBh, Fond *Prefectura...*, f. 79

⁴*Ibidem*, f. 143

⁵*Ibidem*, f. 136

⁶*Ibidem*, f. 10

⁷*Ibidem*, f. 26

⁸*Ibidem*, f. 86

⁹Barbu Ștefănescu (coordonator), Aurel Chiriac, Ioan Goman, Stelian Nistor, *op. cit.*, p. 63

¹⁰ANSJBh, Fond *Prefectura...*, f. 50

comercializarea cărora obțineau venituri importante¹¹. O tradiție ce s-a păstrat chiar din secolul al XVIII-lea când întreaga zonă a Beliului era mare crescătoare de porci¹². Dar în mod obișnuit țărani creșteau animale pentru nevoile lor de hrană sau ca animale de tracțiune, așa cum e satul Drăgănești despre care se spunea că oamenii aveau "puțini boi, două – trei perechi în tot satul", "cam douăzeci de perechi de vaci ce erau folosite și la tras; porci, oi și capre se țin mai cu seamă în timpul verii, iarna fiind greu de întreținut din cauza lipsei de nutreț"¹³.

Pe lângă agricultură și creșterea animalelor țărani care dispuneau în hotarul satului lor de fond forestier lucrau la pădure, la fasonatul lemnului așa cum era cazul sătenilor din Stoienești¹⁴, Ciulești¹⁵ sau a celor din Măraș pentru care „pădurea era unicul lor mijloc de trai”¹⁶. Munca la pădure o făceau de regulă după terminarea lucrului la pământ toamna târziu și continua până la începutul verii așa încât pădurăritul nu s-a suprapus peste sezonul muncilor agricole¹⁷. Unele sate s-au specializat în confecționarea obiectelor de uz casnic din lemn pe care le valorificau în târguri sau ducându-le spre regiuni de câmpie unde le dădeau la schimb pe cereale. E cazul țăranilor din satul Budureasa ce apar în documente la mijlocul secolului al XIX-lea ca meșteri de lăzi de zestre și care plăteau taxe pentru practicarea acestui meșteșug¹⁸, consemnat și în monografia satului din 1941 ca fiind aducător de importante venituri pentru cei care îl practicau¹⁹. În aceeași monografie se scria că locuitorii „primăvara și toamna transportă scânduri din comunele moțești – Rogăjel și Răchițel sau chiar de pe valea râului Someș, pe care le vând în târgul Beiuș; transportă bușteni de pe muntele Poiana, creasta Custurilor, vârful Băița pe care apoi le prelucrează în scânduri sau leături valorificându-le în orașul Beiuș”²⁰. Pentru satul Budureasa o altă ocupație aducătoare de venituri importante a fost cea a ștezatului sumanelor în așa numitele „piue” – instalații țărănești pentru împâslirea țesăturilor din lână. Pielele erau amplasate de regulă pe râurile de munte cu ape limpezi ce nu aduc în drumul lor nisipuri, mături ce ar putea altera calitatea postavului. Pe un curs de râu puteau fi amplasate mai multe piue ce deserveau atât localnicii cât și nevoile altor sate ce nu dispuneau de astfel de instalații, oamenii venind de la mari depărtări să își ștezeze postavul²¹. Pielele din Budureasa, așa cum sunt ele consemnate în monografia satului alcătuită în 1941, aparțineau satului și erau amplasate de-a lungul văii Buduresei ce tranzita așezarea. Deserveau „aproape întreg Bihorul dar veneau oameni și din Arad” după cum precizează autorul monografiei. Perioada optimă de ștețarit era în lunile noiembrie și decembrie când lucrul la câmp înceta dar și când râurile de munte erau

¹¹ *Ibidem*, f. 129

¹² Sabina Horvath, *Alimentația tradițională din Bihor în secolul al XVIII – lea, al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea*, Oradea, 2012, p.149 – 150, teză de doctorat - manuscris

¹³ ANSJBh, Fond Prefectura..., f. 50

¹⁴ *Ibidem*, f. 142

¹⁵ *Ibidem*, f. 37

¹⁶ *Ibidem*, f. 75

¹⁷ Ioan Godea, *Carcateristici ale culturii populare din Bihor*, București, 1977, p. 48

¹⁸ Virgil Maxim, și Gheorghe Mudura, *Valorificări etnografice din fondurile arhivistice în Biharia II/ 1974*, Oradea, 1974, p. 62 – 63; Ioan Godea, *op. cit.*, p. 78

¹⁹ ANSJBh, Fond Prefectura..., f. 26

²⁰ *Ibidem*, f. 25

²¹ Ioan Godea, *op. cit.*, p.133, 134

limpezi. Stofa de suman (postavul) era „vetoită” și îndesată prin baterea în piue și stropirea ei cu apă caldă²².

Pământul puțin și neroditor i-a determinat pe țăranii din zonele de munte și deal să muncească pentru cereale în regiunile de câmpie. Era un fenomen ce se petrecea în secolele al XVIII –lea și al XIX-lea, an de an prin care țăranii din Depresiunea Beiușului se deplasau la muncă în câmpie pentru a –și întregi resursele alimentare și cele bănești. Duceau în drumul lor fructe sau produse meșteșugărești pentru ca la întoarcere să aducă cereale²³. La mijlocul secolului al XX-lea, despre țăranii din Vintere se scria că „în trecut își câștigau existența mergând la lucru în Banat”²⁴. E și cazul țăranilor din satul Budureasa ce parcurgeau aceleași drumuri spre șes pentru a vinde „scândura de brad”, după cum se amintește în rândurile monografice menționate: „cu această marfă cei mai înstăriți cutreierau mare parte din Ardeal și țara ungurească pe la Gyula, Cioba, Bichiș, Oradea, etc. - mergeau cu căruțele cu boii și aduceau cereale.....restul familiilor lucrau pusele de la câmpie în schimbul cerealelor”²⁵.

Un alt aspect surprins foarte bine în monografiile la care facem referire este cel al descrierii gospodăriei și casei țărănești. Așa de pildă în monografia satului Belejeni se vorbește despre construcțiile ce compun gospodăria, descriind o gospodărie cu o amplasare pe trei laturi ale curții –, în fața casei în curte (ocol) se află grajdul (șura cu poiata) în fața grajdului spre ieșirea la stradă e amplasată o colniță sau cocină - loc de ținut porci, păsări sau viței. Pe podul colniței se pun cerealele țăranului. Între colniță și casă se află poarta de intrare sau căputul ce poate fi din scânduri sau leasă sau zapi de lemn”. În spațiul din imediata apropiere a grajdului se afla „aria unde se îmblătea și treiera grâul sau se adunau celelalte cereale. De lângă arie se întindea grădina unde se și depozita nutrețul pentru vite; fiind și locul unde se însămânțau legumele de peste an”²⁶. În trecut, se spune în monografia satului Șiad „casele erau făcute din nuiiele și acoperite cu paie.... dar acum sunt case frumoase și curate, grajduri, cuptoriște...”²⁷; cele din satul Belejeni sunt descrise ca fiind „case simple cu formă lungăreață”²⁸. Vechile case din Belejeni erau scunde, aveau pereții ridicați din lemne de stejar, cu pereți lipiți cu pământ și văruiți, acoperite cu paie. Erau formate din două sau cel mult trei camere dintre care cea din mijloc se numea tindă unde era amplasat și cuptorul pentru copt pâine²⁹. Astfel descrise putem spune că este vorba despre un tip de case vechi, din lemn, ce la sfârșitul secolului al XVIII-lea aveau ponderea cea mai mare, de aproximativ 70% din totalul caselor de pe actualul teritoriu al județului Bihor, restul de 30% fiind construite din chirpici sau pământ bătut³⁰. Casele „mai noi”

²² *Ibidem*, f. 26

²³ Barbu Ștefănescu, *Tehnică agricolă și ritm de muncă în gospodăria țărănească din Crișana (sec. al XVIII-lea și începutul sec. al XIX-lea)*, (în continuare Barbu Ștefănescu, *Tehnică agricolă...*) vol. I, Oradea, 1995, p. 178

²⁴ ANSJBh, *Fond Prefectura...*, f. 148

²⁵ *Ibidem*, f.12

²⁶ *Ibidem*, f.31

²⁷ *Ibidem*, f. 129

²⁸ *Ibidem*, f. 30

²⁹ *Ibidem*, f.30

³⁰ Ioan Godea, *op. cit.*, p. 60

din Belejeni erau construite din „îngrădele de stejar, mai ridicate, mai spațioase cu ferestre mai mari... mai igienice, acoperite cu țiglă. Ferestrele sunt vâpsite cu culori sau verzi. Toate casele au puțin târnaț sub perete îngrădit cu scânduri sau dezgrădite. Înspre stradă se află camera mai mare care servește ca o cameră ținută mai curată, de primire”³¹. Acest model de casă e specific începutului de secol XX perioadă în care acoperișul din țigla a înlocuit treptat acoperișul din paie și când au fost adoptate și alte modernizări atât în arhitectura casei cât și în privința materialelor folosite la construirea ei³². Casele din Spinuș – Pomezeeu de regulă aveau o tindă cu una sau două încăperi „în care se găsesc toți membrii unei familii”; locuințele aveau geamuri minuscule, camere scunde cu pământ bătut pe jos iar grajdurile erau amplasate în capătul curților³³. Despre casele din Gruilung se scria că „nu există dormitor separat ci țăranii dorm în aceeași odaie în care și gătesc” iar camerele erau joase și cu ferestre mici³⁴.

Prin prezența mobilierului de uz casnic se reflectă un important element de civilizație al lumii țărănești³⁵, spunea istoricul Barbu Ștefănescu. Din acest punct de vedere descrierea interiorului țărănesc specific satului Belejeni reprezintă o mărturie valoroasă ce poate fi bază pentru cercetări viitoare. Astfel că în mod obișnuit în „camera curată” erau așezate două paturi „făcute din scânduri cu o lungime de 2 metri sau chiar mai lungi, cu picioare înalte de 70 – 80 de cm”; paturile erau acoperite cu lipidee (cearșafuri), lucrate de femeia din casă în războiul de țesut. Peste lipideu erau așezate perini mai înguste sau mai late, fiecare după croiala sa – „cele mai înguste sunt pregătite din cânepă iar cele mai late sunt de fabrică de diferite culori”³⁶ – se face referire la fețele de perină, în primul caz ele erau lucrate în casă din pânză de cânepă, în sau bumbac iar în cel de-al doilea caz pânza era cumpărată din târg însă croiala se făcea în casă. „La ambele se vede lucrul de mână, motive românești dar sunt și simple adică fără cusături de mână cu ață de altă culoare”³⁷. Între cele două paturi era așezată masa pe lângă care înspre front își avea locul câte o ladă de zestre în care se păstrau hainele; de-a lungul fiecărui pat se afla câte o laviță iar în familiile cu copil mic, undeva în cameră, își găsea locul și un pat mai mic sau un leagăn pentru sugari. „În cameră, spre ușă se află soba – camnița - pentru încălzit și pregătit mâncare. În casele vechi se mai găseau sobe din cahle, bătrânești însă în cele mai noi sunt făcute din zgură sau fier”. „Podișorul” e un obiect de mobilier de forma unui dulap unde se păstrau oalele cu lapte sau alte vase pentru pregătit mâncarea sau chiar alimente. Lângă „podîșor” se putea amplasa o laviță pe care sunt așezate oalele pentru apă; deasupra „podîșorului” era fixat blidarul unde se așează blidele „după ce se spală”³⁸. Un loc important în interiorul casei l-a avut icoana, în mod obișnuit erau icoane cu chipul Mântuitorului, al Maicii Domnului sau cu chipurile Sfinților. Pe pereți,

³¹ ANSJBh, Fond *Prefectura...*, f.30

³² Ioan Godea, *op. cit.*, p.60 - 66

³³ ANSJBh, Fond *Prefectura...*, f. 124

³⁴ *Ibidem*, f. 59

³⁵ Barbu Ștefănescu, *Mobilier țărănesc din Crișana*, (în continuare Barbu Ștefănescu, *Mobilier țărănesc...*), Oradea, 1997, p.7

³⁶ ANSJBh, Fond *Prefectura...*, f.30

³⁷ *Ibidem*, f.30

³⁸ *Ibidem*, f.30 - 31

printre icoane și de regulă deasupra ferestrelor frontale se așezau „talgerele” – farfurii lucrate la roata olarului din pământ smălțuit sau uneori din porțelan, cumpărate din târguri. Icoanele sau „talgerele” erau împodobite de ștergare. Pe pereții laterali erau fixate „rudarele” câte una pentru fiecare perete, împodobite cu ștergare sau alte lucruri țesute în casă³⁹. Pentru utilitate „îci - colea pe pereți sunt bătute cuie în care se atârnă hainele lor, fie de port fie de sărbătoare”; „pe grinda casei se afla câte un răștitor cu tort de cânepă, răștieț de pe fuse să se facă jirebie, apoi fuse pentru tors”⁴⁰.

Portul țărănesc românesc e caracterizat în majoritatea monografiilor ca fiind unul foarte frumos ornamentat făcându-l pe țăran să fie mândru de straiele sale. „Albiturile” erau făcute din pânză de bumbac cu cânepă țesută în gospodărie, cămășile „făcute în casă de femei și fete lucrate în ace, asemenea și ciorapii de lângă picioare și obiala de lână și de fir de cânepă”⁴¹. Despre portul bărbătesc din satul Agriș se spunea că e „portul dacic”⁴²; portul românesc din satul Negru era format din „cămăși și ȋtari țesute din in și cânepă, cojoace și opinci”, articole de îmbrăcăminte ce se regăseau și în portul maghiar din sat⁴³. Portul bărbătesc din satul Măraș pe timp de vara era format din cămașă și izmene lungi iar iarna se adăuga sumanul și „cioarecii” făcuți din lână de oaie⁴⁴. Portul bărbaților bătrâni din Belejeni cuprindea cămașa prevăzută în jurul gâtului cu „ginar” cusut din „ață neagră”; pentru bărbații de vârstă mijlocie „ginarul” era făcut din „ață roșie” iar cămașa era croită cu o deschizătură la gât, bărbații tineri purtând cămașa închisă la gât iar pentru tinerii necăsătoriți cusăturile erau făcute cu ață albă. Sumanele și cioarecii erau împodobiți cu cusături din postav de diferite culori iar cojocul ce era purtat pe sub suman era făcut din piele de oaie. În satul Belejeni se purtau două modele de cojoc – cel „binșenesc” specific Depresiunii Beiușului și cel „cohănesc” specific regiunii Vașcăului, create atât pentru bărbați cât și pentru femei⁴⁵. Cojocul binșenesc e împrejmuit de jur împrejur cu blană neagră pe fond alb ornamentat cu „ciupi” cu diferite cusături din piele și broderii. Cel cohănesc de format mai scurt ajungând doar până mai sus de talie, adânc răscroît în față, brodat pe aproape întreaga suprafață și fără a fi împrejmuit cu blană pe margini se purta pe tot cursul superior al Crișului Negru⁴⁶. Bărbații din Stoienești purtau pe timpul verii „cămașă din cânepă cu cusături naționale, izmene largi...pălării de păr sau paie” iar pe timpul iernii se adăugau sumanele de lână, cojoacele și căciulie de blană⁴⁷.

Femeile din Măraș purtau „poale cu spăcel, rochie și bluză... spăcelul și poalele sunt de o frumusețe rară”⁴⁸. Poalele femeiești purtate în Belejeni erau ornamentate cu „ciur” în partea lor inferioară, pe sub acesta fiind aplicată „fodra” iar după aceea „cipca” croșetată cu diferite motive florale sau geometrice⁴⁹. Portul țărănesc din

³⁹ *Ibidem*, f.31

⁴⁰ *Ibidem*, f.31

⁴¹ *Ibidem*, f. 27

⁴² *Ibidem*, f. 1

⁴³ *Ibidem*, f. 106

⁴⁴ *Ibidem*, f.78

⁴⁵ *Ibidem*, f. 34

⁴⁶ *Ibidem*, f. 34

⁴⁷ Tereza Mózses, *Portul popular din nord-vestul României din Țara Crișurilor*, Oradea, 2002, p. 23- 24

⁴⁸ ANSJBh, *Fond Prefectura...*, f. 143

⁴⁹ *Ibidem*, f.78

Stoienescu era compus din poale și cămăși din cânepă țesute în casă și „cu frumoase cusături naționale” și șorț de regulă cumpărat din târguri; pe timp de iarnă se poartă sumane și cojoace. Femeile măritate purtau pe cap „marame negre” iar fetele tinere purtau „marame albe și erau încălțate opinci ori sandale”⁵⁰.

Încălțăminte tradițională o reprezenta opincile „pentru că din opincă nu poți ajunge mai jos” spunea o vorbă a țăranilor din satul Budureasa; pentru sărbători flăcăii și fetele se încălțau cu cizme sau bocanci⁵¹.

Înnorile vestimentare au pătruns treptat dinspre oraș, „din lipsă de bumbac hainele de pânză de casă sunt înlocuite cu material de fabrică” se precizează în monografia satului Belejeni⁵². Prin comparație, despre țăranii din satul Budureasa se spunea că „frumosul port din bătrâni nu l-au schimbat pe zdrențele de la oraș...” așa încât în folclorul local erau ridiculizați cei ce încercau să poarte alte straie decât cele tradiționale:

„Pe cela cu nădragi
”Ie-l drace și-l du de aici
Țină Dumnezeu oile
Și-om purta sumanele”⁵³.

Alimentația, un alt aspect al vieții tradiționale era strict legată de ocupația locuitorilor din satele la care facem referire – agricultura și creșterea animalelor. Hrana („traiful”) oamenilor e considerată săracăcioasă – „românul fiind din fire blând și răbdător se mulțumește în ceea ce privește hrana cu puțin, mănâncă ceea ce poate agonisi în natură...” se precizează în monografia comunei Budureasa. Hrana zilnică a celor din Budureasa era pâine de secară cu porumb iar cei mai săraci se hrăneau cu mălai însă chiar și în situația acesta țăranul se declara mulțumit atâta vreme cât nu trebuia să renunțe la animalele din curte pentru a putea obține cereale; - „până este mălaiu nu ies boii din ocol”⁵⁴. Expresie ce arată atașamentul profund al țăranului față de animalele sale⁵⁵, „răbdând” chiar și o hrană săracăcioasă. O parabolă țărănească menționată în satul Spinuș de Pomezee spunea că „am semănat o vică de grâu, n-om avea nevoie de ea”⁵⁶ – prin traducere își doreau să nu o folosească deoarece grâul se întrebuița la înmormântări ori parastase, pe lângă alte momente festive din viața omului. Așadar porumbul era principala cereală consumată determinând chiar la mijlocul secolului al XX-lea dezechilibre nutritive fiind amintit un caz de pelagră „cu erupții pe tot corpul” în clasa a VI – a în școala din Spinuș de Pomezee⁵⁷. Traiful țăranilor din Belejeni era considerat „simplu” iar oamenii „alergau zilnic de timpuriu până noaptea târziu după un codru de pâine”; „mâncărurile erau slabe...” ca a altor sate de munte; „pâinea slabă” făcută din „cereale slabe... așa încât oamenii

⁵⁰ *Ibidem*, f. 34

⁵¹ *Ibidem*, f. 143

⁵² *Ibidem*, f. 27

⁵³ *Ibidem*, f. 34

⁵⁴ *Ibidem*, f. 27

⁵⁵ *Ibidem*, f. 27

⁵⁶ Dumitru Colțea. *Obiceiuri legate de păstoritul tradițional în satele din jurul Beiușului în Crisia XVI*, Oradea, 1986, p. 442 - 446

⁵⁷ ANSJBh, Fond *Prefectura...*, f. 123

de la câmpie nu s-ar uita la ea și la mâncarea lor”⁵⁸. Țăranii din Gruilung se hrăneau săracăcios, „cu mălai și legume”, „rar se întâmpla ca un om să aibă două feluri de mâncare”⁵⁹. Acolo unde situația materială o permitea, de regulă în gospodăriile în care se țineau vaci cu lapte alimentația era completată cu produse lactate pe când cei „săracii aveau vacile lor adică caprele” se spune în monografia satului Budureasa⁶⁰. Alimentele care întregesc sistemul alimentar tradițional erau fasolea, varza, fructele, cartoful „care fac cât jumătate din cereale”. Carnea consumată în mod obișnuit era cea de porc pe timp de iarnă, vara de păsări iar toamna de oaie însă doar în cantități reduse⁶¹. Alimente precum „zahărul, orezul, ceaiul, cafeaua nu sunt cunoscute de foarte mulți oameni decât atunci când sunt bolnavi”⁶² - alimente ce s-au aflat la începutul răspândirii lor la granița dintre medicină și gastronomie și făcând parte dintre luxurile alimentare ale Europei vreme de multe secole.

În timpul posturilor hrana țărănească era strict vegetală compusă din „ulei, ceapă, poame etc.”⁶³ iar mâncarea de post se pregătea doar cu „ulei de semințe de bostan și floarea soarelui”⁶⁴. Țăranul a dat o importanță specială postului, egalabilă uneori sărbătorii însăși tocmai de aceea momentul de început al postului era marcat prin „curățirea” ustensilelor casnice necesare preparării hranei. Pentru perioada postului bătrânii satului Belejeni, își pregăteau vase ce le foloseau doar pe timpul postului și în care „nu puneau mâncare pregătită cu unsoare”⁶⁵. În timpul sărbătorilor sistemul alimentar se îmbunătățea prin sacrificarea tradițională a porcului de Crăciun, iar de Paști a altor animale mai mici⁶⁶.

Sunt prezente și câteva însemnări de medicină populară, impresionante prin caracterul lor apotropaic; astfel că e menționată o practică specifică satului Stoienești de la mijlocul secolului al XX-lea folosită atunci când un om suferea de durere de cap ceea ce în limbajul satului însemna că suferă de „soare sec” iar în vederea vindecării lui o „babă îi descântă de soare sec”⁶⁷. În satul Agriș „buboiul” era vindecat „cu roșie coaptă”, „boala de friguri (malaria)” se vindeca cu ajutorul unei insecte numită local „pepe de friguri” iar pentru „durerea de cap nu există leac mai bun ca descântecul babei”⁶⁸. La serviciile unei bătrâne știutoare de descânțete apelau și locuitorii satului Gruilung pentru cazurile „de străgă” - prin *străgă* se înțelegeau spiritele rele ce fac necaz omului „dându-i boală, ducându-i mana de la vaci”. Redăm un astfel de descântec ce se află scris în întregime în monografia satului Gruilung.

„Ajută – mă Doamne, Mărie Sfântă (își face cruce)
Mă luai și mă dusei

⁵⁸ *Ibidem*, f.123

⁵⁹ *Ibidem*, f. 33

⁶⁰ *Ibidem*, f.59

⁶¹ *Ibidem*, f. 27

⁶² *Ibidem*, f.123

⁶³ *Ibidem*, f. 54

⁶⁴ *Ibidem*, f. 27

⁶⁵ *Ibidem*, f.33

⁶⁶ *Ibidem*, f.33

⁶⁷ *Ibidem*, f.27

⁶⁸ *Ibidem*, f. 144

În seara lăsatului
Pe ulița satului.
Când fusei la mijlocul satului
Mă întâlnei cu nouă strigoi
Cu nouă strigoaie cu nouă cuțitoaie.
Mergeam anume la Floare
Și – i tăiam capu și-i mâncăm carnea
Și-i bem sângele.
Hou!
Acolo nu mereți
Că vă opresc eu cu cuvântul meu
Cu puterea lui Dumnezeu,
Că Floarea n-are carne a vă sătura,
Nici sânge a vă adăpa.
Vă luați și vă duceți în Munții Galionului
Că acolo este o pasăre galbină, nagalbină, jrebicalbină,
În picioare-i vă țâpați
Jos la pământ o aplecați,
Grumaj-i rupeți,
Carnea-i mâncați,
Sângele –i beți,
Nume de moartă – i puneți.
Căci Floare n – are carne a vă sătura,
Nici sânge a vă adăpa.
Floarea și tresară mândru și curat
Ca aurul strecurat,
Ca Dumnezeu ce a dat.
Nimica nu i-a fost
Nimica să nu-i fie,
Din ceasul și din clipita asta înainte.
Leacu-i Doamne de la tine,
Descântecu-i de la mine,
Dă-i Doamne leac din leacul tău
Și din descântecul meu
Amin.”

Femeie care a descântat își face semnul crucii și suflă peste oala cu apă în care a stins nouă cărbuni iar cu „apa descântată” udă pe numita Floare și îi oferă să bea de trei ori câte nouă înghițituri⁶⁹. Descântecul emite o emoție puternică prin cuvintele rostite într-o anumită cadență alături de mesajul dramatic și gesturile însoțitoare, în special semnul crucii prin care divinitatea e chemată să participe prin vindecarea persoanei aflată într-un pericol iminent. În satul Gruilung în mod curent pentru diferite afecțiuni se foloseau plante medicinale precum frunza de brustur, nalba, hreanul, frunza de rug, iarba grasă etc.⁷⁰.

⁶⁹ *Ibidem*, f. 5

⁷⁰ *Ibidem*, f. 71

Sunt menționate câteva obiceiuri legate de sărbătorile de peste an, așa cum sunt cele din satul Stoienești din timpul Crăciunului când copiii mergeau a colinda în ziua de Ajun, având fiecare în mână câte „un baltag (baston)” pe care înșirau colacii primiți⁷¹. În satul Negru tinerii români umblau cu colindul și turca din seara Ajunului până în ziua de Crăciun iar în a treia seară de Crăciun sătenii se întâlneau la horă unde jucau și făceau reprezentări hazlii; astfel își petreceau și sărbătorile de Bobotează și Sfântul Ioan⁷². În satul Stoienești de „Sântoader (Sfântul Teodor) se fierbea grâu și se ducea la biserică”, desigur aici se face referire la coliva dată de pomană în memoria morților satului; la sărbătoarea celor „Patruzeci de Sfinți” copiii înconjurau casele în zgomot de clopoței și făceau focuri la rădăcinile pomilor pentru a nu fi „stricați” de omizi și „pentru a alunga șerpii”. La sărbătoarea Sfântului Gheorghe sătenii „se udau unii pe alții” și se adunau pe un deal făcând focuri și strigând versuri satirice adresate anumitor persoane din sat⁷³. În satul Negru de sărbătoarea Sfântului Gheorghe se puneau rug pe pereți, pe uși și ferestre ca să nu intre nălucile să ducă laptele de la vaci iar băieții și fetele se udau cu apă⁷⁴. De Paști în satul Stoienești copiii mergeau prin sat după ouă roșii cântând „Hristos a Înviat”⁷⁵; în satul Negru, Învierea se desfășura la orele trei noaptea, restul zilelor de sărbătoare sătenii petrecându-le în jurul bisericii unde ciocneau ouă și jucau jocuri bătrânești - printre cele mai obișnuite jocuri erau cele numite „ținutul cu mingea, de-a lilioaza, de-a țit mălai sau jocuri de cărți”⁷⁶. La Rusalii în satul Stoienești se presăra iarbă și ramuri de tei prin case iar la grajduri se puneau ramuri de măcieșe „pentru a nu intra strigoii și să ducă laptele vacilor”⁷⁷. Sărbătoarea Sânzienelor (24 iunie) în satul Negru era întâmpinată cu flori de sânziene „ca toți ai casei să înflorească”⁷⁸.

Cât privește obiceiurile legate de evenimentele majore din viața omului – naștere, căsătorie, moarte - acestea au fost detaliat descrise în monografia satelor Șoimuș (com. Petreasa) și Belejeni. La nașterea unui copil în satul Șoimuș obiceiul era să vină rudele și vecinii cu „posâta” ce consta în feluri de mâncare gata pregătite pentru lăuză – în mod obișnuit se aducea „friptură, plăcintă, țuică, bere...”, iar oaspeții împreună cu lăuza „beau și mâncau...”. Momentul botezului propriu zis era marcat prin ducerea pruncului de către nașă și moașă la biserică iar în drumul lor „închinau cu băutură cu toți cei pe care îi întâlneau urându-i noroc în viață celui nou născut”⁷⁹.

În monografia aceluiași același sat nunta e descrisă într-un mod spectacular – „Flăcăul hotărâște a se căsători” așa încât merge în pețit la fata aleasa „însoțit de unul sau amândoi părinții și câteva rude sau cunoscuți dintre care nu putea lipsi grăitorul” – persoana ce lua cuvântul în numele feciorului gata de însurat; sosiți la casa viitoareii mirese „grăitorul” ia cuvântul spunând: „Dragi oameni, apoi am venit la casa dumneavoastră cu o dorință. Dumneavoastră aveți o fetiță iar nouă ne-a dat

⁷¹ *Ibidem*, f. 55

⁷² *Ibidem*, f. 37, 144

⁷³ *Ibidem*, f. 104

⁷⁴ *Ibidem*, f. 144

⁷⁵ *Ibidem*, f. 104

⁷⁶ *Ibidem*, f. 144

⁷⁷ *Ibidem*, f. 104

⁷⁸ *Ibidem*, f. 144

⁷⁹ *Ibidem*, f. 104

Dumnezeu un fecior care a ajuns la vârsta a se căsători dacă și Dumnezeu va vrea și i-o fi partea. Dacă și dumneavoastră vă place de noi și gândiți că ne-ați putea da fata vă poftim să veniți la noi să cotați casa și locul și apoi ne-om înțelege și cu treaba”⁸⁰. În condițiile în care înțelegerea se realiza și toate cerințele erau acceptate pețirea era urmată de o altă etapă așa numita „băgarea cărților” adică depunerea actelor la primăria sau comună pentru îndeplinirea căsătoriei civile⁸¹. După înfăptuirea căsătoriei legale se făcea cununia la biserică și nunta propriu zisă. Sătenii erau invitați cu „chemători” sau „vâlfii” - de regulă doi flăcăi, prieteni ai mirelui sau ai miresei ce mergeau din casă în casă cântând. Fiecare dintre ei purtau câte un băț îmbrăcat cu maramă și batiste; atât mirele cât și mireasa aveau invitații proprii, de regulă organizându-se nunta atât la casa mirelui cât și a miresei, obicei specific satelor Belejani și Șoimuș⁸².

În satul Șoimuș nunta se desfășura într-un mod spectacular - „cuscrii mari (părinții mirelui) și cu oaspeții săi între care și indispensabilul grăitor ” se duceau spre casa „cuscrilor mici” (părinții miresei). Familia miresei și oaspeții lor numiți *corintei*⁸³, ies în întâmpinare împreună cu propriul grăitor. În momentul întâlnirii celor două alături *se joacă* o scenă cu un dialog hazliu între cei doi grăitori – grăitorul mirelui dă binețe spunând: „Bună ziua la dumneavoastră oameni buni, vă rog să ne ascultați. De trei zile am plecat de acasă și tot venind n-am găsit oameni care să-și petreacă așa cu voie bună ca voi, până ajunserăm aici la dumneavoastră. Te rog frate” - se adresează grăitorului miresei – „să ne faci rând ca până mâine să primim sălaș aici la dumneavoastră”. Astfel zicând închina cu sticla de țuică și bând amândoi dar și primind răspuns favorabil intrau împreună cu cuscrii în casă și se așezau la masa pregătită dinainte pentru ei. Grăitorul mirelui reia dialogul cu interlocutorul său spunând: „Uite frate, între noi, precum știi s-a întâmplat un târg. Știi bine că feciorul acesta a cerut pe fecioara Floarea de soție, te rog s-o aduci aici la masă”. Grăitorul miresei îi răspunde oarecum nedumerit: „Pe aici avem multe femei pe care le cheamă Floarea. Voi căuta să văd dacă voi afla-o pe aceea pe care o cereți voi”. Spunând astfel pleacă să aducă mireasa cerută iar când vine aducea cu dânsul o femeie în vârstă, „o babă”, pe nume Floarea și o prezintă cuscrilor mari. Grăitorul mirelui îi răspunde „Ei bine frate avem noi om și pentru asta, dar vezi eu nu ți-am cerut să ne aduci femeie cu conciu și fată fecioară cu numele de Floare, pe care ne-am înțeles”; „Aha, acum știi eu ce așteptați voi” îi răspunde celălalt continuând scena. Gesturile însoțitoare în tot acest timp sunt cele în care grăitorii închină între ei „sticla cu pălincă” semn de bună înțelegere și de excludere a oricărei forme de conflict. O scenă amuzantă e cea în care grăitorul miresei prefăcându-se că a uitat pe cine trebuie să aducă se întorcea îndărăt întrebând: „Ce ziseși tu măi? - pare că mă strigași să vin înapoi?”; grăitorul mirelui intra în joc răspunzându-i: „Da de unde eu nu te-am chemat dar știu ce te doare – n-ai băut de ajuns” și îi închină sticla de palincă din nou. Grăitorul miresei primea oferta iar apoi pleca mulțumit dar după câteva minute se întorcea spunând că fata cerută nu e acasă ci s-a dus la moară dar că se va întoarce „deloc” (n.n. imediat, de îndată); din nou se închină cu palincă moment în care grăitorul miresei spunea: „No amu m-oi

⁸⁰ *Ibidem*, f. 111

⁸¹ *Ibidem*, f. 111

⁸² *Ibidem*, f. 111

⁸³ *Ibidem*, f. 111, 35

duce s-o aduc” și se întorcea cu mireasa promisă; fata intra în casă, dădea binețe și „îi îmbia” pe oaspeți cu palincă și se așeza pe locul rezervat ei. De menționat că în tot acest timp nuntașii asistă la întreaga reprezentație, participând pe alocuri cu strigături și chiuături. Scena continuă cu un episod *regizat* de către grăitorul mirelui ce într-un anumit moment „își pleacă urechea spre mireasă” simulând o discuție cu aceasta în urma căreia mireasa chipurile i-ar fi dezvăluit ceva - „Hei frate, îmi spuse fata că s-a gătat tatăl său cu cină bună și cu un berbec fript, unul fiert, cu bidăiaș și trei hurdaună de țuică ca cuscii să se facă cu voie bună. Dacă-i așa să le vedem frate pe masă”. Momentul marchează servirea cinei prin care toții nuntașii atât din partea mirelui cât și a miresei sunt ospătați cu mâncare și băutură și se prind în joc. Ca la un semn, nuntașii din partea mirelui se pregăteau să plece luând și mireasa cu ei⁸⁴.

Ceremonialul nupțial continuă la casa mirelui, așa cum se află descris în monografia satului Belejani. La casa mirelui se desfășoară ritualul numit „învelitul miresei” prin care „din plete îi fac conciu”, ritual ce marchează trecerea de la stadiul de feciorie la cel de femeie măritată⁸⁵. În alte sate din Bihor „învelitul miresei” se mai numea și „pieptănatul nevestesc al miresei” făcut de două femei ai căror părinți să fie în viață pentru ca nici părinții miresei să nu se stingă de dorul fiicei lor; despletitul miresei era făcut de către mire de asemenea doar dacă îi trăiau părinții, după care cele două femei îi formau conciu⁸⁶. După ce mireasa a fost „învelită” era „jucată pentru bani”, nuntașii *plătind* astfel primul joc al miresei după măritiș; invitații miresei ce „petreceau la casa părintească” mergeau și ei spre casa mirelui unde găseau mireasa „cu conciu”; aceștia „jucau mireasa” plătind și ei jocul. Nunta continua cu invitații ambelor părți până într-un moment în care invitații miresei părăseau casa mirelui întorcându-se la casa părintească a fetei unde mai continuau ospățul⁸⁷.

Obiceiurile practicate la ritualul de înmormântare în lumea satului sunt numeroase diferențiindu-se de la un sat la altul. Între monografiile avute în vedere pentru lucrarea de față cea mai complexă descriere a ritualului de înmormântare e specifică satului Șoimuș. „Spălarea mortului” se făcea „după ce bolnavul și-a dat sufletul, trupul mort se pune cu picioarele într-un ciubăr sau albie, unii țin mortul în puterea lor iar altul îl spală. Apoi îl îmbracă și îl așează pe laviță, mai apoi în sicriu... În sicriu se pune un băț cu un bănuț înfipt într-un capăt al bățului”⁸⁸ – (în alte locuri acesta poartă denumirea de palțau⁸⁹). Priveghiul se ținea două nopți, timp în care se bocea mortul dar se și jucau jocuri de priveghi, se menționează în monografia satului Belejani⁹⁰. În satul Șoimuș la scoaterea sicriului din casă „se lasă de trei ori pe pragul ușii ... spre a nu se întoarce mortul înapoi”⁹¹. În drumul cortegiului spre cimitir,

⁸⁴ Termen folosit pentru oaspeții miresei atât în satul Șoimuș cât și Belejani.

⁸⁵ *Ibidem*, f. 111 - 112

⁸⁶ *Ibidem*, f. 35

⁸⁷ Maria Călugăru – Bocșe, *Obiceiuri de nuntă la români, în Bihor în Zilele Folclorului Bihorean*, Oradea, 1968, p. 213

⁸⁸ ANSJBh, Fond Prefectura ..., f. 35

⁸⁹ *Ibidem*, f. 113

⁹⁰ Sabina Horvath, *Ritualul de înmormântare și frica față de mort în sate din bazinul Crișului Negru, în Biharea XXVI-XXVII /1999 – 2000*, Oradea. 2005, p.219

⁹¹ *Ibidem*, f.35

în satul Agriș se credea că a merge alături de preot la groapă însemna cauza unor nenorociri ce se puteau ivi peste an⁹².

Pe tot parcursul înmormântării se auzeau bocete din partea rudelor apropiate decedatului sau al femeilor bocitoare, combinând „vorbele cele mai jalnice și cutremurătoare pentru a impresiona auditoriul și a ușura durerea”⁹³. Redăm câteva astfel de bocete așa cum au fost ele scrise în monografia satului Șoimuș:

1. „O ierte-te Dumenzeu
Numai precum te iert eu,
Unde pleci unde te duci,
La casa cea fără uși
Cum îi sta, cum ti-i întoarece
În casa fără obloace.
Gată mamă cina bine,
Că vine Petre la tine,
Petre meu inima mea
Cui lași tu căsuța ta?
Petre, pentru Dumenzeu
Cui lași tu ocolul tău?
Cum lași prunci și pe mine
Singuri și n' avem pe nime”.

2. „Ardă-te focul pământ
Ce lăcată te-ai făcut,
Că cine se bagă-n tine
Nu mai iese până-i lume”.

3. „Puiul meu pană din chert,
Nu știu cine te-a tăiat.
Că nu te-a tăiat bine,
C-au rămas doi prunci din tine ”.

4. „Puiul meu pană din rât,
Tăt mă mir cine te-a rupt.
Că te-a rupt pângă butuc,
Să nu mai răsari mai mult ”.

5. „Dragu meu ortacu meu,
Da cu cine – oi trage eu?
Soțul meu ocolul tău
Fără tine sta-o rău,
Soțul meu căsuța ta

⁹² *Ibidem*, f.113

⁹³ *Ibidem*, f. 1

Fără tine rău i-o sta”.

6. „Maica mea ce te-o îndemnat
D’ așa mândru te-ai gătat?
Te-ai gătat la biserică
Batăr că nu-i duminică”.

7. „Dacă pleci măicuța
Nu te duce cu apa,
Că apa e urlătoare
Și nu e întorcătoare,
Te du maică cu soarele
Ce-ncălzește ogoarele
Că soarele-i umblător
Și iar-i întorcător”.

8. „Dragul meu tată iubit
Dară tu unde-ai pornit
Pe drumuțu neumblat
Și n’ apoi nentărnurat”⁹⁴.

Informațiile apărute în monografii sunt importante din punct de vedere al cercetării etnografice pentru că reflectă un mod de viață îndepărtat zilelor noastre. Vechimea scrierii lor este de peste jumătate de secol înfățișând o lume cu mult mai veche, ceea ce face ca aceste mărturii să fie cu atât mai prețioase pentru cercetători. Acest lucru venind și din faptul că etnografia întrebuințează în mare parte informații obținute prin cercetarea de teren unde *furnizorii* sunt persoane ce trăiesc în mediul tradițional și care vorbesc despre traiul lor dar și al înaintașilor lor. Însă ca orice informație spusă dar neconsemnată în scris, cu trecerea timpului pierde din consistență. Din acest punct de vedere datele etnografice prezente în aceste monografii sunt importante pentru etnograf pe de o parte în vederea *verificării* a ceea ce se obține prin cercetarea directă de teren și compararea datelor iar pe de altă parte prin completarea datelor mai puțin cunoscute din viața tradițională.

⁹⁴ *Ibidem*, f.113

SIMBOLURI ȘI ARHETIPURI ÎN CEREMONIALUL NUPTIAL

VASILE TODINCA*

SYMBOLS AND ARCHETYPES IN WEDDING RITUALS

During history, symbol exerted a strong and permanent shaping action on society and individual, being a moral compass, and axiological standard and action example. These qualities are mostly proper to universal and ancient symbols called archetypes.

The general symbol and the archetypal one in this case, are always an opening to the world of mystery and bright, beyond the tangible realities. Through actions and events created during the wedding ceremony the nuptial symbolism acquires an opening towards archetypal symbols and the world of mystery, beyond the real world, separate from that transcendent censure.

Understanding and thinking at wedding as a spiritual structure which rests on the symbol with a load of emotionality and dynamism, revealing cosmic horizons extended in myth - is possible today only in scattered places. That's because traditional Romanian village the way we used to know it during childhood, full of customs and rituals of the earth can be found very rarely, only as a suspended tear from the eye of God and nothingness.

Our paper seeks to restore these symbols of nuptial ceremony prolonged in mystery.

Keywords: wedding, ritual, symbol, archetype, myth.

În tratarea problematicii de față am pornit de la ideea că *simbolul autentic* e un semn ce rezonază în sufletele oamenilor prin importanța și gravitatea sensurilor sale, ce se referă întotdeauna la problemele fundamentale ale existenței, naștere, căsătorie și moarte. El este semnul ce păstrează un echilibru optim între conținut și expresie, între spirit și materie, între intelectual și afectiv. Cultura umană a debutat prin simbol și mit spune cercetătorul Ivan Evseev¹, astfel, prin simboluri moștenite din epoci ancestrale, omenirea și-a păstrat unitatea și continuitatea ei spirituală².

De la puzderia de semne pur convenționale și arbitrare, acceptate mai ales din rațiuni practice, marea și adevărata cultură tinde mereu să se întoarcă la simbolul polivalent, plin de conținut și înzestrat cu mare forță sugestivă. Dovadă în acest sens ne sunt marile reușite ale creatorilor de literatură, de sisteme filosofice sau de opere plastice.

Simbolul, înrudit genetic și funcțional cu *mitul* și cu ritualul religios, indiferent în ce ipostază, instituie o lume a imaginarului, adesea infinit mai bogată și mai frumoasă decât lumea imediată, a ontosului dominat de legile necesității implacabile. *Simbolul* în general, iar cel *arhetipal* în special, reprezintă întotdeauna o deschidere spre lumea misterului, aflată dincolo de realitatea palpabilă.

În configurația marilor simboluri ale omenirii deslusim reflexele de lumină cerească și umbrele imperiului dezordinii, ale suferinței, întinericului și ale morții. Purtător al memoriei colective, *simbolul* a exercitat o puternică și permanentă acțiune modelatoare asupra societății și a individului, fiind un reper moral, etalon axiologic

*Muzeul Țării Crișurilor, etnografie@muzeultariicrisurilor.ro

¹ Ivan Evseev, *Dictionar de simboluri și arhetipuri culturale*, Editura Amarcord Timișoara, 1994, p. 6

² *Ibidem* p.9

si exemplu în acțiune.

Reflecțiile asupra „existenței umane” sau rezumat de obicei la opoziția viață-moarte adică la pragurile biologice; nașterea la intrarea în existență și moartea la intrarea în postexistență.³ Etnologul Ion Ghinoiu a atras atenția asupra faptului că din acest raționament, lipsește „concepția”, drumul din preexistență în existență. Asupra acestui moment Domnia Sa se oprește în lucrarea *Cărările sufletului*⁴, arătând că de fapt viața omului „a înmugurit pe ramura maternă cu nouă luni mai devreme”⁵ față de modul cum individul își numără anii de la naștere. Aici intervin două evenimente biologice majore arată același cercetător, fecundația celulei-ou și nașterea copilului, primul pregătit de obiceiurile de nuntă (debutul vieții intrauterine, preexistența), al doilea pregătit de obiceiurile de naștere (debutul în existență).⁶

Ca atare, cele trei dimensiuni preexistența, existența și postexistența, marcate de tot atâtea fenomene de natură biologică, concepția, nașterea și moartea, formează întregul la care se raportează orice eveniment din viața umană.⁷

Lucrarea noastră își propune să decodifice încărcătura de sensuri și simboluri al momentului de mijloc, acela al „amiezii vieții”, când „mădularele nepereche” s-au întâlnit după căutări spre a intra în „zodia rodniciei”. Asupra acestui moment al „existenței umane” s-au aplecat deopotrivă etnografi, sociologi, demografi, etc. fiecare cercetându-l din perspectiva specialității lor. Astfel, există un bogat și complex material, fie la nivel general descriptiv, fie la nivel interpretativ (explicitarea unor termeni, concepte, coroborarea unor interpretări mai noi cu realități existente sau de mult apuse). De asemenea într-un alt plan există numeroase monografii zonale, culegeri de folclor pe această temă, studii și cercetări de folclor comparat, care întregesc acest câmp existențialo-informațional.

În aproape toate aceste cercetări, de mai mică sau mai mare amploare, acest moment crucial al existenței umane, este definit ca „trecere”.

Încărcătura de sensuri și simboluri, de aspecte și manifestări deschise înțelesurilor despre viață, conferă ceremonialului de nuntă un loc aparte în riturile de trecere. Conștiința comunității tradiționale capătă noi valențe sociale în manifestările de acest fel, întrucât nunta punctează un moment de întemeiere, de început al unui nou mod de a trăi în viața colectivității și de a participa la problemele acesteia. Ideea unei „noi alcătuirii” a vieții capătă semnificații existențiale deosebite pentru cei în cauză, grație pregătirii ceremonialului nunții până în cele mai mici detalii, care sunt tot atâtea momente de pregătire a intrării în comunitate „în rândul lumii”. Pe semne că noul cuplu nu este lăsat la voia întâmplării, că mentalitatea populară românească caută punerea lor într-o *rânduială* într-o ordine a lumii, ardine de altfel, consacrată de șirul generațiilor, în care el intră și se regăsește.

Cuvântul nuntă vine din grecescul *gamos* și din latinescul *nuptiae* și înseamnă unirea fizică dintre un bărbat și o femeie, una din legile esențiale ale naturii stabilite de Dumnezeu încă de la începutul existenței omului. Dovezi găsim în *Sfânta Scriptură*,

³ Ion Ghinoiu, *Lumea de aici, lumea de dincolo*, Ed. Fundației Culturale Române, București 1999

⁴ Ion Ghinoiu, *Cărările sufletului*, Ed. Etnologică, București, 2004, p.100-120

⁵ *Ibidem*, p. 100

⁶ *Ibidem* p. 112

⁷ *Ibidem* p. 109

în cartea *Facerea* la capitolul 2 versetele 18-24, unde ne spune că nu e bine să fie omul singur pe Pământ. Să-i facem ajutor potrivit pentru el... iar coasta luată din Adam, a făcut-o Dumnezeu femeie și a adus-o lui Adam... De aceea va lăsa omul pe tatăl său și pe mama sa și se va uni cu femeia sa și vor fi amândoi un trup.

Nunta este considerată de către specialiștii domeniului prin proporțiile pe care le ia, cât și prin conținutul deosebit de bogat și complex drept cea mai însemnată *rostitură* în ciclul evenimentelor *veacului de om*, una dintre manifestările spiritului ridicată la rang de supremă sărbătoare, sărbătoare la care participă formal și informal întreaga obște sătească.

Aici muzica și dansul, poezia și jocul scenic se îmbină într-o deplină armonie⁸ Prin ceremonialul nupțial asistăm la schimbarea statutului relațiilor sociale ale individului, trecerea de la un sistem de relații de familie și de grup la alte relații familiale și la alte relații de grup, cu implicații în comportamentul protagoniștilor, care suportă ei înșiși schimbări fundamentale⁹. Aceste schimbări au loc printr-un complex de practici, de rituri și manifestări, altfel spus de obiceiuri la care se adaugă elemente ce țin de arta spectacolului. Riturile de trecere întâlnite în cadrul ceremonialului nupțial sunt similare trecerilor din natură având în finalitatea lor trei secvențe: *despărțirea, așteptarea și integrarea* în noul loc¹⁰. Din această perspectivă nunta este o îmbinare de elemente și forme spirituale, religioase și magice, de elemente și forme estetice, juridice și economice la care participă întreaga comunitate¹¹. Desigur ceremonialul nupțial nu poate fi rezumat doar la aspectele magico-religioase sau juridico-economice, întrucât nunta este în primul rând o manifestare colectivă, prin care actul căsătoriei se realizează în fața vieții obștești. Și botezul și înmormântarea ne apar ca fapte sociale, dar ele au mai mare legătură cu integrarea omului în comunitatea vieții religioase creștine, pe când nunta ne apare legată mai mult de viața socială, comunitară și de familie¹². Această manifestare la care își dau frățește mâna membrii comunității înălțuți de muzică, dans și poezie, alături de sfânta natură ia aspectul unei sărbători existențiale. Acum viața cotidiană este deconectată de la mersul ei normal, interpunându-se „timpul sărbătorii”, care dă posibilitatea comunității să se adune și să reînvie sentimentele pe care le are față de ea însăși¹³. Un asemenea „timp”, în care societatea și individul se recrează reciproc, ni-l prilejuiește ceremonialul nupțial, menit a realiza săvârșirea riturilor trecerii. Ca atare, participarea la această sărbătoare de săvârșire a ritualurilor implică ieșirea din durată temporală „obișnuită” și integrarea în timpul „mitic”¹⁴.

Între cele două specii de timp există însă o stare de continuitate, care se realizează prin intermediul riturilor, când cel ce crede în structura mitică, poate să treacă de la durată temporală „obișnuită” la timpul „sacru”¹⁵.

⁸ Ion Șeulean, *Poezia populară de nuntă*, Ed.Minerva, București, 1985, p.57

⁹ Mihai Pop, Pavel Ruxăndoiu, *Folclor literar românesc*, Ed.Didactică și Pedagogică, București, 1978, p.188

¹⁰ Arnold von Gennep, *Riturile de trecere*, Ed.Polirom,Iasi,1996., p.25-26

¹¹ Ernast Bernea, *Nunta în Țara Oltului*, în vol. *Studii de folclor și literatură*, Ed.pentru Literatură, București, 1967, p.53

¹² *Ibidem*, p.54

¹³ Vasile Golban, *Dimensiunea etico-estetică a sărbătorii*, Casa de Editură Panteon, 1995, p.29

¹⁴ Mircea Eliade, *Le sacre et le profane*,.Paris, 1965, p.24

¹⁵ Vasile Golban, *op.cit.*, p.30

Cât privește „ideea” de sărbătoare, Vasile Băncilă opina că aceasta are darul de a organiza existența în totalitatea ei, organizare ce se răsfrânge asupra comunității care participă indiferent că este sau nu chemată și asupra naturii „care își realizează adevărata condiție ca ambianță primordială a spiritului, ca spațiu metafizic”¹⁶. Ca atare, sărbătoarea ar fi o horă a comuniunilor, o horă în care se prind natura cosmică, societatea, lumea animală și vegetală, transcendentul și desigur individul prin conținerea sau topirea contradicțiilor, decepțiilor, revendicărilor¹⁷.

La acest ceas de sărbătoare participă în chip fastuos „natura”, care dă culoare întregului spațiu umanizat, îmbracă forma unui „uriaș corp de latență, o densă materia prima”¹⁸.

Cu toate că ceremonialul nupțial este așezat pe fundamentul dramei și suferinței el degajă un „optimism festiv”, o jubilarie adoratoare, întrucât omul care trăiește sărbătoarea, e un om vital, în legătură chiar biologică cu puterea de viață a naturii, pe care cu toată spiritualizarea și în ciuda tuturor aparențelor, uneori contrare n-a păstrat-o. Acest fapt spune Vasile Băncilă s-ar datora „plinătății spirituale”, a realității, a prezenței sensului providențial în lucruri, astfel lumea în care trăim nu este un haos, ci o casă cu rost¹⁹.

În această ordine ideatică putem conchide fără a greși că omul universului rural, caracterizat printr-o mare capacitate festivă, prin intermediul sărbătorilor, intră și mai mult în plinătatea existenței, în taina inepuizabilă a realului. Acest fapt realizându-se prin „trăire” – care pecetluiește substanța sărbătorii.

Sărbătorile au devenit sau înclină să devină astăzi, mai mult ca oricând, pseudosărbători întrucât sărbătoarea este ziua când nu am ziar, când nu am birou, când nu aud zgomot, când... Astfel omul modern începe să conceapă existența ca o imensă zi de lucru și să anexeze sărbătorile la celelalte zile²⁰. În lumea satului, chiar azi, la cumpăna dintre milenii, grație tradiției, zilele de lucru sunt anexate la sărbători și ca atare acestea se purifică, se spiritualizează prin ideea de sărbătoare.

Nunta reprezintă acea sărbătoare a spiritului ce degajă un „optimism festiv”, o „jubilarie adoratoare” prin însăși structura ei, fiindcă omul care trăiește sărbătoarea e un om vital, care își dă seama de plinătatea spirituală a realității, de prezența sensului providențial în lucruri²¹. În același timp, „trăirea” sărbătorii stă în profunzimea practicilor și riturilor magico-religioase, în orații, cântece, strigături etc., care dau sens și semnificație sărbătorii. Fără această încărcătură metafizică, sărbătoarea și-ar pierde rațiunea de a exista, s-ar transforma într-o pseudosărbătoare, într-un „orfanism metafizic”.

Lumea de odinioară și cea de astăzi, încă, ne oferă numeroase exemple de trăire a sărbătorii. Un asemenea cadru, îl constituie, *nunta* ca sărbătoarea, ce are metafizica și etica sa proprie. În acest spațiu etico-metafizic, țărănul român a învățat și transmis din generație în generație „capacitatea sa festivă”, modul cum trebuie trăită sărbătoarea. El a știut în mijlocul celor mai mari dureri să considere existența ca pe o sărbătoare,

¹⁶ Andrei Pleșu, *Pitoresc și Melancolie*, Ed. Humanitas, București, 1992, p.95

¹⁷ Vasile Băncilă, *Duhul sarbatorii*, Ed. Anastasia, București, 1996., p.67

¹⁸ Andrei Pleșu, *op. cit.*, p.94

¹⁹ Vasile Băncilă, *op. cit.*, p.69

²⁰ *Ibidem*, p.82

²¹ *Ibidem*, p.68

chiar dacă era o sărbătoare a tragicului, a durerii. Dintr-o asemenea categorie a sărbătorilor, face parte și actul marital întrucât acesta este încărcat cu dramatismul unificării contrariilor, cu tensiunile și stările conflictuale ce preced și însoțesc armonizarea celor două principii complementare (la început candidați la însurătoare apoi logodnici, miri și, în sfârșit, soți).

Nunta ca sărbătoare ne apare solemn declarată ca rațiunea vieții umane, scopul existenței noastre, ea deschide un nou ciclu vital, dând putință omului să creeze el însuși om.

Sărbătoarea nunții – prilej al unificării contrariilor

Formarea cuplurilor matrimoniale, generează anumite dezechilibre, în special de natură economică, în cadrul familiilor de origine, dar și o serie de tensiuni sufletești, situație care poate influența negativ soarta viitoarei familii. Prin actele rituale, ceremonii, orații, strigături, cântece, dansuri rituale, daruri etc., *nunta* este ceea care rezolvă această stare crizală.

Consacrarea noului cuplu uman are loc odată cu așezarea de către preot a cercurilor împărătești pe capul mirilor și aruncarea de către mireasă a colacului ritual peste cap și ruperea lui de cel care-l prinde, împărțindu-l nuntașilor. Toate acestea având aceeași semnificație – împerecherea și reproducerea. Acest act magic de întemeiere a „casei de piatră”, desfășurat în vremurile preistorice în văzul tuturor, a devenit paralel cu dezvoltarea sentimentului de pudicitate un episod intim al nunții. El este însă prefigurat în fel și chip de împerecherea simbolică a substitutelor mirelui (bradul, steagul) și miresei (mărul, strachina de lut, colacul din aluat). De aceea în expresiile populare feciorul de însurat apare „înalt ca bradul”, „voinic ca bradul”, în timp ce mărul (fruct, floare, ramură) este idealul de frumusețe și puritatea fecioarei înainte de căsătorie.²²

Pornind de la semnificația fundamentală a diverselor acte simbolico-rituale, nunta poate fi modelată semiotic ca un proces de armonizare treptată a contrariilor, de apropiere continuă între cele două principii, masculin și feminin până la întemeierea echilibrului familial, necesar unei vieți conjugale creatoare sub toate aspectele, când doiul complementar și tensional este înlocuit de unul unificator și totalizator. Un rol important în atenuarea conflictului marital, având rădăcini adânci în concepțiile și în practicile arhaice însoțitoare căsătoriei exogamice din societățile gentilice, revine actelor și diversilor agenți de mediere și de unificare începând cu schimbul de obiecte rituale și culminând cu legătura primei nopți de nuntă. Un asemenea schimb de obiecte rituale ni-l prezintă Vasile Sala în *Datinile poporului român la nuntă în plășile Beiușului și Vașcăului*, apărut la Tipografia Doina din Beiuș în 1937, un studiu etnografic de o însemnătate deosebită pentru reconstituirea ceremonialului nupțial în sudul Bihorului, în speță Țara Beiușului la cumpăna dintre secolele al XIX-lea și al XX-lea. Astfel, pregătirea pâinii și a colacilor rituali destinați nunții, prilejuiește înaintea desfășurării propriu-zise a acesteia, între mire și mireasă un schimb de „plămădeală”. Mirele trimite printr-un sol (ficio) un colac sau cozonac miresei din

²² Ion Ghinoiu, *Obiceiuri populare de peste an. Dicționar*, Ed. Fundației Culturale Române, București, 1997, p.138

prima coptătură, iar mireasa printr-o femeie sau surată același lucru mirelui. Cei doi colaci rituali prezenți în scenariul nunții îi vor desemna pe mire și pe mireasă luați separat sau în conjuncția lor. Procesul de transformare a grâului în făină, a făinii în aluat, frământarea și coacerea pâinii sau a colacului au semnificații simbolice profunde ce țin de tainele zămislirii vieții. La plămădirea și coacerea pâinii participă două din principalele stihii ale naturii; focul – simbolizând elementul masculin și apa – o stihie feminină. Despre conjuncția celor două principii vorbesc și ornamentele de pe colacii rituali.

Pe o întinsă arie culturală europeană, printre imaginile ce împodobesc colacul ritual de nuntă figurează soarele și luna care în simbolistica multor popoare desemnează bipolaritatea masculin-feminin²³. Schimbul tradițional de cadouri între fată și flăcău se efectuează și cu ocazia logodnei sau chiar la strângerea darurilor (cinstea), când fata îi oferă mirelui o năframă cu flori ori un ștergar cusut de mâna ei, simbol al feminității și castității, iar feciorul un ban de aur sau de metal. Tot acum se împart daruri oamenilor mai de frunte (șterguri), pentru a se cunoaște că fata știe să țese, nu este leneșă.

Cu prilejul logodnei are loc schimbul de inele, unul dintre cele mai răspândite simboluri maritale, semnificând legătura indisolubilă și credința reciprocă. Nu este exclus ca într-o fază mai veche simbolismul inelului să fi avut un substrat erotic mai pronunțat, căci era mai cu seamă un simbol feminin. Istoricii culturilor arhaice presupun că inelul era cândva un simbol al vulvei feminine, iar obiceiul de a pune inelul de logodnă pe deget avea o semnificație erotică. Se consideră, de asemenea, că în basme controlul inelului ar avea sensul unei probe de verificare a castității feminine, dar semnificațiile rituale ale inelului au evoluat, mai târziu, spre un simbolism al legăturii și unificării. Conjuncția dintre principiul masculin și feminin e stimulată și prin alte numeroase gesturi și acțiuni rituale prezente la sărbătoarea căsătoriei. Astfel împreunarea mâinilor, sărutul pe obraz, băutul din același pahar etc.

Un moment aparte îl ocupă învelitul miresei, aici considerăm că este adevărata piatră de hotar între viața de fată și ceea de nevestă. Aici se săvârșește adevărata trecere, aici e momentul de despărțire și de trecere în altă stare, acum sunt lasate într-o altă lume anumite practici și obiceiuri făcându-se trecerea la altele. Acum mireasa, însoțită de nașă și de prietenele mai apropiate se duc într-o cameră la învelit. Între timp mirele este trimis în grădină să facă dintr-o crenguță de prun o indreauă, (andrea) folosită la făcutul *conciului*. În timp ce i se făcea *conciul* de către nănașe, mireasa ținea în brațe un băiețel, care după ce este învelit primește trei pumni în spate, ca semn al părerii de rău după viața de fetie. După ce „*conciul*” este gata, mirele vine și învelește mireasa cu o cârpă neagră cu jură roșie. Aceasta respinge de două ori cârpa de nevestă și abia a teia oară o acceptă când mirele o sărută. În tot timpul acesta pe la cei ce participă la învelitul miresei circulă o sticlă cu pălincă din care fiecăre trebuie să guste pentru ca la naștere mireasa să nu aibe dureri. După învelit mireasa este dusă la masă, de data aceasta în calitate de nevestă și are loc jocul miresei și cinstea.

Un loc important în procesul de mediere simbolică îl au toate schimburile de

²³ Ivan Evseev, *Simboluri folclorice*, Ed.Facla, Timișoara, 1987, p.183

daruri între mire și mireasă și între membrii familiilor pe cale de înrudire, precum și dansurile și jocurile colective, în primul rând dansul miresei care avea sensul integrării ei în noul neam, mireasa fiind jucată mai ales de rudele mirelui. De la acest joc nu lipsesc nici bătrânii chiar de 80 de ani, toți oferind o sumă de bani „precum îi lasă inima și punga”, învârtind mireasa de 4-5 ori.

În concluzie, cumpăna dintre milenii nu-l lasă pasiv, încă, pe omul universului rural – pastoral, în fața marilor evenimente existențiale, cazul de față – *căsătoria*. Aici, în ciuda înnoirilor de tot felul mai licărește o flacără a tradiției, împletită cu elemente moderne fie ele și din “import”, flacără ce ne duce cu gândul la obiceiurile de altă dată. Satele românești, *oglinzile strămoșești, peste care calcă tălpi de fecioare să se încălzească la vatră*, rămân ultimele focare în care arhaicul nu poate fi încă pe deplin alterat. Aici încă viața omului își urmează destinul de la naștere până la moarte respectând, dacă nu în totalitate rigoarea pincipiilor și cutumelor locului, măcar parțial, dar aceste practici, ritualuri, obiceiuri le mai găsim încă nealterate în mintea celor încărcăți de ani.

Sigur, acestea se vor stinge treptat, dar ceea ce astăzi este nou, mâine va deveni tradiție.

EMPIRISM ȘI MAGIE ÎN CULTIVAREA ȘI PRELUCRAREA CÂNEPII ÎN SATUL BOIANU MARE – JUDEȚUL BIHOR

IOAN GOMAN*

EMPIRISM AND MAGIC IN CULTIVATION AND PROCESSING OF HEMP IN BOIANU MARE VILLAGE - BIHOR COUNTY

The work attempts to highlight a number of empirical ways and magical practices related to culture and the processing of the hemp, illustrated primarily by information from the village of Boianu Mare, Bihor County.

The emphasis of these beliefs and empirical practices was done according to the main stages of the processing process, following this, successively, from the implementation of the grain under the furrow hemp (seeded) up to the definitive pending of the textile fibers, of the flax itself.

Keywords: hemp cultivating, hemp processing, empirism, magic, Boianu Mare commune, Bihor County

Cultivată cu precădere în zonele de deal și de șes ale țării noastre, cânepa pentru fuior¹ (*Cannabis sativa*) a „împlinit” în lumea satului pe lângă un rol practic și unul magico-religios². Prelucrarea sa pe scară largă, în cadrul așa-zisei industrii casnice textile³, pentru obținerea fibrelor necesare confecționării celor mai multe obiecte textile din gospodăria țărănească, a condus și la individualizarea unor sate în producerea de “obiecte” necesare procesului de obținere a acestora (spete⁴, războaie de țesut⁵). Suprafața destinată cultivării ei în cadrul economiei de subzistență a fost în tot acest timp în funcție de trebuințele gospodăriei țărănești și rareori pentru a cea a unor zone din apropiere⁶. Multiplele întrebunțări primite de cânepă în spațiul românesc: plantă tehnică (pentru fuior), plantă alimentară (din semințele ei în anumite zone se putea obține ulei sau o pastă (“julfă”) ce se ungea pe pâine), plantă medicinală (folosită contra dureri de cap, aprindere de plămâni, contra limbricilor etc.), au întreținut în

*Muzeul Țării Crișurilor, etnografie@mtariicrisurilor.ro

¹ Marcela Focșa, *Tehnici tradiționale pentru prelucrarea cânepii*, în *Cibinium*, 1967-1968, Sibiu, p. 141

² Alexandru Mica, *Prelegeri de etnologie și etnografie românească*, Editura Romcor, București, f.a., p. 385

³ Ioan Godea, *Caracteristici ale culturii populare din Bihor*, București, 1977, p. 142; Angela Selagean-Butean, *Portul și industria casnică din plășile Beiuș și Vașcău (județul Bihor)*, în *Transilvania*, 1942, p. 946-948

⁴ În acest sens poate fi dat ca exemplu situația satului Valea Neagră de Jos, (județul Bihor) a cărui locuitori, încă la începutul secolului trecut, se ocupau în proporție covârșitoare (mai mult de jumătate din sat) cu făcutul spetelor, pe care le vindeau în satele din zonă. B. Ștefănescu, A. Chiriac, Fl. Goina, Fl. Costin, *Locul, meșteșugurilor tradiționale – spătărit și olărit – în viața satului Valea Neagră de Jos*, în *Crisia*, XVIII, Oradea, 1988, p. 481

⁵ În sudul Bihorului, în prima jumătate a secolului trecut, renumiți pentru războaiele de țesut realizate erau meșterii lemnari din Ceișoara și Criștiorul de Sus. Constantin Pavel, *Contribuții la etnografia Bihorului. Locuri și oameni din Munții Bihării*, Beiuș, 1926, p. 10

⁶ În secolul XIX, cânepa cultivată în zona Beiuș – Vașcău ajungea la jumătate din cantitatea produsă în întreg ținutul Munților Apuseni. Nicolae Dunăre, *Tehniciile textilelor populare românești din Valea superioară a Crișului Negru*, în *Contribuții la cunoașterea etnografiei din Țara Crișurilor*, nr. 10, Oradea, 1971, p. 10

jurul acesteia o “atmosferă” aparte⁷.

Din dorința de a o vedea cât mai roditoare, cultivarea și chiar prelucrarea cânepii a fost însoțită de om de numeroase practici magice⁸. Perspectivă ce-i permitea acestuia să pună în locul unui anumit număr de necunoscute, un singur factor, magia⁹. Cum calitatea fibrelor de cânepă era direct legată de lungimea tulpinilor sale, cele mai multe practici și credințe vor avea la bază magia prin analogie (însămânțată în perioada de creștere a luni – pentru a crește cât mai mare în tulpină, însămânțată de o persoană cu haine curate – pentru a răsării curată, fără buruienii, însămânțată dintr-o textilă albă – pentru a fi albă după topit etc.).

Cultura cânepii în practica tradițională a fost strâns legată mereu și de o serie de practici empirice. Rod a unei experiențe îndelungate, bazată îndeosebi pe surprinderea legăturilor dintre ciclul temporal, mișcarea astrilor și ciclul vegetal¹⁰, practicile empirice au fost mult timp “canoanele” în funcție de care se derulau principalele etape din desfășurarea unor astfel de activități.

Punctând aceste principale coordonate ale gândirii populare după care era perceput în trecut întreg complexul de credințe și obiceiuri din jurul acestei plante textile, încercăm a surprinde și noi aceste direcții în cele ce urmează, așa cum pot fi ele întâlnite, cei drept din ce în ce mai sporadic, în spațiul bihorean. Pentru o evidențiere cât mai nuanțată, demersul nostru va avea în vedere fiecare fază a “transformărilor” prin care trece această plantă textilă de la sămânță la fibră, luând, ca model, mai mult realitățile surprinse de noi la sfârșitul secolului al XX-lea (în anii '90), în satul Boianu Mare, din sud-estul județului Bihor. Insistând mai mult asupra unor amănunte ce privesc fazele de lucru ale acestui amplu proces, încercăm să punem în lumină (fie și într-un mod descriptiv) o serie de aspecte legate de cultivarea și prelucrarea cânepii, cel mai adesea neglijate de studiile de specialitate.

Debutul acestui lung proces avea loc relativ timpuriu prin pregătirea locului de însămânțat, amplasat de obicei în cel mai fertil pământ avut la dispoziție, ce consta dintr-o arătură și o fărâmițare a solului, în așa fel încât bulgării rămași (în urma grăpatului sau fărâmițării cu sapa - pentru suprafețele mai mici) să nu fie mai mari decât “ouăle de găină”.

Semănatul cânepii se face destul de timpuriu, în luna aprilie, urmărindu-se ca acest lucru să se realizeze doar în zilele când este lună nouă; în satul amintit existând credința că atunci și aceasta va tot crește “mândru ca luna”, întreținând speranța unei recolte frumoase. În schimb, dacă aceasta se va semăna pe lună plină sau veche, cânepa “țupă repede spic”, se coace repede, rămânând însă mică în tulpină și ca atare, în urma topirii, rezulta un fuior de slabă calitate. Persoana care realiza acest lucru, la fel ca în alte locuri¹¹, trebuia să aibă hainele curate și era bine să țină sămânța într-o

⁷ De exemplu, pentru aprinderea de plămâni se fierbea cu bălegar de cal, iar contra limbricilor se folosea decoctul de puzderii de cânepă. Nicolae Bot, *Cânepa în credințele și practicile magice românești*, în *Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei*, pe anii 1968-1970, Cluj, p. 281-282

⁸ *Ibidem*, p. 282

⁹ Lucian Blaga, *Despre gândirea magică*, București, 1992, p. 145

¹⁰ Maria Bocșe, *Grăul – finalitate și simbol în obiceiurile cu caracter agrar din Valea Barcăului*, în *Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei*, Nr. IX, 1977, Cluj-Napoca, p. 262

¹¹ Dumitru Colțea, *Termeni populari folosiți în tehnica și arta țesutului în satele de pe cursul superior și mijlociu al Crișului Negru*, în *Crisia*, XVII, Oradea, 1987, p. 418

„față de masă (abros) sau ștergură albă”, pentru ca și „cânepa să răsară curat” și fie „mândră albă” după topit¹². Dacă în alte locuri din Bihor semănatul era făcut doar de bărbați¹³, în satul amintit acest lucru îl fac cu precădere femeile. O dată semănată, parcela rămânea sub atenta “supraveghere” a gazdei până când începea să încolțească sămânța pentru ca păsările să nu mănânce sămânța. Pentru a preîntâmpina acest lucru, se obișnuia ca pe lângă anumite “raidurii” efectuate pentru a “fugării” păsările (lucru făcut cel mai adesea de copii), să se facă și anumite “spărietori” sau „ciuhe” (haine puse în pari de lemn, ce imită bustul uman, cutii de conserve sau cârpe colorate puse în pari și fluturate de vânt etc.)¹⁴.

După aproximativ 9-11 săptămâni de la semănat, “atunci când dai cu mâna peste vârful ei, peste spic („posponiță”) și iese fum”, cânepa se poate culege “că îi coaptă”. Acest lucru se făcea numai cu mâna prin “smulgere” cu rădăcină cu tot, strângând tulpinile în “mănunchiuri” care puse și legate câte patru la un loc formau o așa-zisă “mănușă” (snop). După terminarea culesului mănușile se tocmeau în grămezi circulare “roate”, unde stăteau până se duceau la topit. Înainte de a se întâmpla acest lucru cânepa era “răchezată”, i se înlătura rădăcina cu care a fost fixată în pământ prin tăiere cu toporul pe o bucată mai groasă de lemn. Rămânea neculeasă doar cânepa de toamnă sau “haldurii” cum li se spune în sat, adesea însămânțați pe marginea „cânepiștilor” și folosiți aici doar pentru sămânță. Recunoașterea cânepii de toamnă față de cea de vară, când cultura era încă în faza de maturizare și diferența de culoare nu era evidentă, se realizează aici într-un mod empiric: prin ruperea vârfului. Cea cu “zeamă” sau sevă roșatică este de toamnă, cea cu “zeamă” albă, incoloră, este de vară¹⁵.

Topitul mănușilor de cânepă se făcea în “topile”, de fapt niște gropi special realizate cu o lățime de circa 2,5-3 metri, o lungime de 4-5 metri și o adâncime de 1-1,5 metri, fapt pentru care se curățau anual de nămol sau ori de câte ori era cazul, când se utilizau de mai multe ori într-un an. Cum nu toți săteni aveau loc de topit cânepa se obișnuia ca cei ce au să-i lase și pe ceilalți, pe gratis, mai ales dacă erau rudenii, sau în schimbul anumitor servicii (de a le ajuta la un alt lucru, de a le căra ceva cu căruța etc.). Așezate în locurile „izvorose” din hotarul satului, topilele erau construite succesiv, de obicei în pantă, în așa mod încât apa să se scurgă din una în alta, formând prin dispunerea lor de-a lungul sursei de apă, un adevărat “șirag” de “ochiuri” de apă. În Boianul Mare locuri renumite pentru această utilizare erau cele din „Părăul Sumnioanii”, „Părăul Ciorgăului” sau cel de „La Topile”¹⁶.

Astăzi, datorită suprafețelor de cânepă din ce în ce mai reduse, topilele de altă dată au dispărut (doar păpurișul prezent în aceste locuri mai amintește acest lucru), topitul cânepii se face acum, prin oprirea (zăgăduirea) apei cu o zi sau două înainte, în locuri amenajate de-a lungul „firicelelor” de apă curgătoare ce străbat hotarul satului. În apă cânepa este introdusă doar de femei, secondate doar de pe margine, pentru a le pune la dispoziție „materialele” necesare, de un alt membru al familiei. Mănușile

¹² Informație, Silaghi Floare, n. 1917, Boianu Mare, nr. 285, județul Bihor

¹³ Moise Popovici, *Monografia comunei Seghiște*, în *Transilvania*, nr. 3 (mai-iunie) 1911, p. 226

¹⁴ Informație, Goman Carolina, n. 1948, Boianu Mare, nr. 44, județul Bihor; Dumitru Colțea, *op. cit.*, p. 418-419

¹⁵ Informație, Silaghi Floare, n. 1917, nr. 258, Boianu Mare, județul Bihor

¹⁶ Informație, Spătar Dumitru, n. 1921, nr. 168, Boianu Mare, județul Bihor

de cânepă sunt așezate una lângă alta pe câte un rând, alternativ, una cu “chișița” (tulpina) una cu “vârfu” (spicu) și acoperite cu bucăți de lemne și paie, peste care se pun, drept greutate, „lespezi” de pământ, pentru a le menține sub apă. După o săptămână, sau dacă nu este prea cald, chiar mai mult, cânepa era scoasă din topilă, dar numai după ce în prealabil era bine spălată de “poi” (frunze, semințe) și alte impurități. Recunoșterea cânepii topite se face prin clătirea ei în apă, dacă “poiul” merge cu ușurință jos, fără ca firul de cânepă să se rupă, atunci era bine topită, în schimb, dacă firul se rupea cu ușurință împreună cu fibra textilă, se spune că “pică”¹⁷, că a fost lăsată prea mult în apă și datorită „putrefacției” fibra nu mai putea fi folosită. De regulă, pentru spălarea și scoaterea cânepii din topilă se asociau 2-3 femei, adesea prin ajutor reciproc, pentru a isprăvi această operațiune cât mai rapid. Odată scoasă din topilă cânepa era lăsată să se stoarcă de apă, transportată acasă și pusă la uscat (pe lângă casă, garduri, acareturi etc.)¹⁸. Ca să rămână „mândră albă”, trebuia avut grijă ca aceasta să fie ferită de ploaie, motiv pentru care ori de câte ori se iveau atare primejdii era strânsă și pusă la adăpost.

După ce era bine uscată cânepa urma să fie “zdrobită” și melițată. În acest scop în localitate se foloseau melițe cu “limbă” simplă („zdrobitoare”) și cu “limbă” dublă (simplu „melițe”). Operațiunea se putea desfășura doar pe timp frumos cu mult soare, deoarece numai în aceste condiții partea lemnoasă din tulpina se frângea și înlătura ușor. În prealabil tulpinile erau „rupte” (în genunchi) sau „pe zdrobitor”), date la zdrobitor (melița cu limbă simplă) și apoi la meliță pentru a li se înlătura partea lemnoasă (“puzderiile” cum li se mai spune așchiilor rezultate) ca să rămână numai fibra. În urma acestor operațiuni fibrele rezultate din două mânuși de cânepă formau un “fuior” (o cantitate de fibre cât puteau fi cuprinse o dată strâns într-o mână) iar 12 fuioare formau o “chită”¹⁹. Urma ulterior ca aceste fuioare să fie “călcate”, frecate cu picioarele, până când se îndepărtau și resturile mai mici de puzderii. Fiind o operațiune care nu necesita o abilitate anume, de cele mai multe ori la realizarea ei participau alături de femei și bărbații.

Următoarea fază de lucru a prelucrării cânepii era pieptănatul sau „grebănatul” fuioarelor. O activitate făcută cu scopul de descâlci și sorta fuiorul rezultat. Firele lungi rămase în mână în urma tragerii prin pieptăn sau „greabăn” (o bucată de scândură în care erau “înfipte” o sumedenie de cuie ascuțite), formau așa zisul “fuior” de prima calitate (“subțărul cu îi mai spune aici”), firele mai lungi ce se scoteau dintre dinții greabănelui, formau “urzeala” (o categorie mai slabă de fuior), iar restul ce rămânea constituia o a treia categorie, “câlții”, folosită datorită calității inferioare mai mult ca material de beteală pentru pânza de mai slabă calitate (saci, zadii etc.)²⁰.

În funcție de această împărțire calitativă, fuioarele rezultate erau toarse de femei (adesea în șezători) începând cu Postul Crăciunului și până când începea cel al Paștilor. Era perioada în care furca și fusul nu lipseau aproape nici o zi din casă. Firul rezultat era adunat de pe fus pe „răschitor” și făcut „jirebghie” (scul). Acestea urmau apoi ca să fie „înălbite”, fierte în mai multe rânduri într-un vad din doage din lemn

¹⁷ Informație, Goman Carolina, n. 1948, nr. 44, Boianu Mare, județul Bihor

¹⁸ Informație, Bratiș Melica, n. 1940, nr. 93, Boianu Mare, județul Bihor

¹⁹ Informație, Silaghi Floare, n. 1917, nr. 258, Boianu Mare, județul Bihor

²⁰ Informație, Goman Carolina, n. 1948, nr. 44, Boianu Mare, județul Bihor

(ciubăr) cu leșie și puse la uscat, depănate (de pe vârtelnițe), făcute chem, „urzite” (dimensionate în urzoi în funcție de lungimea și lățimea țesăturii dorite) și puse în război (un capăt înfășurat pe „sulul” din spate al războiului, iar celălalt după ce era trecut prin ițe și spată, legat de sulul din față al acestuia)²¹. Fiecare gospodină căuta să „pună războiul” până la Lăsatul Secului („Lăsarea de Săc”) ca să poată termina de țesut cel târziu până la Paști, când începea „lucru afară” (muncile agricole) și timpul de lucru devenea mult mai prețios²². Sunt limite care în mare parte existau în majoritatea zonelor țării, unde melișatul cânepii trebuia încheiat până la Sf. Andrei (30 noiembrie), torsul până în Joia Mare (din Postul Paștilor), pentru că alminteri anumite “personaje” mitice, strigoii într-un caz și “Joimărița” într-altul, pedepseau gospodinele care nu-și terminau treaba²³. Considerente pentru care nici în anumite zile din timpul săptămânii (marțea și vinerea), de frica unor ființe supranaturale (Marțolea și Sf. Vineri) care „purtau” sau „poceau” femeile care nu le respectau, nu se lucra²⁴. De fapt o plantă de o asemenea importanță pentru industria casnică, cu activitatea ce se concentra în jurul ei, nu putea să fie lăsată la voia întâmplării, fără ca să nu fie integrată în economia gospodăriei țărănești, în funcție de momentele de “respiro” ale activităților agricole.

Pe lângă aceste modalități empirice de cultivare și prelucrare a cânepii, tradiția populară a atribuit acestei plante și o serie de valențe magice.

Cunoscută ca una dintre plantele care are, în funcție de specie, un potențial narcotic mai mult sau mai puțin ridicat, semințele cânepii pentru fuior (*Cannabis sativa*) - la fel ca și cele de cânepă indiană (*Cannabis indica*)²⁵ – erau frecvent întrebuințate în timpul mai multor ritualuri magice. Este cazul unor practici în care erau folosite ca și armă împotriva forțelor malefice (furtul laptelui), ca și hrană “rituală” (dată pentru pomenirea morților)²⁶, dar și ca și calmant (prin fumul emanat din arderea lor) pentru ameliorarea anumitor boli (de dinți, de cap, de urechi etc.)²⁷.

O altă însușire magică este dată de “capacitatea” ei de a rezista la acțiunea de disoluție a apei²⁸. Folosirea fibrelor de cânepă la confecționarea unor cămăși, așa-zise de „ciumă” sau „holeră”, după un ritual anume, ar putea fi pusă pe seama acestei “rezistențe” a cânepii. Se credea, adoptând principiul magiei prin analogie, că dacă cânepa se poate “opune” forței de disoluție a apei, tot așa și fibrele sale, prezente sub forma unei cămăși - ea însăși un simbol al protecției²⁹ - făcută într-o singură noapte de un anumit număr de femei (toarsă, țesută și croită), poate să se opună și forței distructive ale acestor molime care bântuiau în trecut satele. Fapt ce poate explica și

²¹ Barbu Ștefănescu (coord.), *Agricultură, meșteșug și comerț la locuitorii zonei Beiușului în secolele XVIII-XX*, Oradea, 2001, p. 190-196

²² Informație, Bratiș Melica, n. 1940, Boianu Mare, nr. 93, județul Bihor

²³ Valer Butură, *Străvechi mărturii de civilizație românească*, București, 1989, p. 279

²⁴ Informație, Silaghi Floare, n. 1917, nr. 258, Boianu Mare, județul Bihor

²⁵ Folosită ca atare de preoții traco-misieni (kapnobatai), menționați și de Strabon. Mențiuni despre folosirea acestei plante de traci în secolul I. e.n., vor fi făcute și de geograful roman Pomponius Mela. Ivan Evseev, *Dicționar de magie, demonologie și mitologie românească*, Timișoara, 1997, p. 76-77

²⁶ *Ibidem*, p. 77

²⁷ Gheorghe Iordache, *Uneltele prelucrării plantelor textile*, în *Anuarul Institutului de cercetări etnografice și dialectologice*, București, 1985, p. 229

²⁸ Ivan Evseev, *op. cit.*, p. 77

²⁹ *Ibidem*, p. 72

prezența cânepii în cadrul altor manifestări cu rol apotropaic.

Invocarea cânepii, mai exact a transformărilor parcurse de plantă în cadrul procesului de obținere a fibrelor, în anumite momente rituale menite a înlătura acțiunea unor forțe vrășmașe (strigoi cu precădere) se bazează pe rezistența acesteia la “chinurile” din timpul prelucrării (care ating paroxismul în momentul melițatului). “Ciopârțirea” cânepii la trecerea prin meliță - a cărui limbă este și „arma” de luptă preferată de strigoi - poate fi asemuită cu “ciopârțirea” duhului rău din unele texte ale descântecelelor³⁰. Această “exorcizare” la care era supusă în acest mod cânepa era folosită ca “pildă” și “amenințare” pentru acțiunile întreprinse de anumite forțe ale răului. Prezența unor istorisiri în care amenințările nocturne la adresa unor ființe omenești (mai mult fete fecioare) era anihilată prin reținerea atenției acestor forțe vrășmașe (strigoi) până în zori, când puterea le pierdea, prin depănarea lungului proces de prelucrare a cânepii³¹, poate fi o dovadă în acest sens. Acest „chin al cânepii” era apoi menționat și în multe descântece pentru alungarea “bolilor” apărute din senin (cazul junghiurilor), când printr-o simplă enumerare a operațiilor de prelucrare a cânepii, invocându-se după fiecare incantația “să nu mă junhie junghiul”³², se credea că acțiunea acestora poate fi anihilată. Dealtfel frecvențele mențiuni ale transformărilor suferite de asemenea plante în diverse creații populare (legende mai ales), îi determină pe unii specialiști să vorbească de “chinul plantelor” ca despre un “motiv” apartine din folclorul românesc³³.

Resturile tulpinilor de cânepă (puzdăriile) rezultate în urma prelucrării erau și ele implicate în cadrul unor manifestări cu caracter apotropaic. Această valoare benefică a cânepii, “răspândită pe aproape întreg mapamondul”, apare bine pusă în evidență, de astă dată, în strânsă legătură cu o altă renumită plantă de cultură: grâul³⁴. Capacitatea puzderiilor de a “lua puterea strâjilor ce vor mana grâului”, puterea acestora de a nu le lăsa să se aproprie de semănătura peste a cărui capăt au fost presărate, scoate în evidență și la acest nivel, rolul cânepii de anihilare a forțelor malefice. O asemenea valoare magico-benefică a cânepii este reliefată și prin analogia care se face între creșterea acesteia și a grâului. Ducerea unor puzderii, când se pleacă la însămânțatul grâului, pentru a fi presărate peste semănătura acestuia, “ca să crească și grâul înalt, cât cânepa”³⁵, bazată tot pe principiul magiei prin analogie, face parte din complexul de tehnici prin care omul “încearcă” să influențeze dezvoltarea unor culturi de care depindea însăși existența sa. Aceste credințe scot bine în evidență legăturile strânse statornicite în timp între cele două plante de cultură, de a căror „generozitate” a fost legată de-a lungul secolelor existența omului de pe aceste meleaguri, una “hrănindu-l” cealaltă “îmbrăcându-l”.

Importanța cânepii pentru lumea satului românesc, în strânsă legătură cu cele

³⁰ *Ibidem*, p. 77

³¹ Marianne Mensil, *Etnologul, între șarpe și balaur*, Editura Paideia, 1997, p. 160-161

³² Nicolae Dunăre, *Tehnicile textilelor populare românești din Valea Superoară a Crișului Negru*, în *Contribuții la cunoașterea etnografiei din Țara Crișurilor*, 10, 1971, Oradea, p.11

³³ A se vedea, Sabina Ispas, *Motivul “chinul plantelor” în folclorul românesc*, în *Revista de etnografie și folclor*, Editura RSR, Tom. 29, Nr. 2

³⁴ Maria Bocșe, *Grâul – finalitate și simbol în obiceiurile cu caracter agrar din Valea Barcăului*, în, *Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei*, nr. IX, 1977, Cluj Napoca, p. 267

³⁵ *Ibidem*

spuse până acum, poate fi reliefată și prin existența unor mărturii care amintesc despre păstrarea, în unele zone, într-o formă versificată, a unui “Plugușor” al cânepii³⁶, asemănător cu cel cunoscută astăzi despre grâu.

Atenția mare de care se bucură cânepa în tradiția populară, prezența cânepii în majoritatea “produselor” spiritualității populare: credințe, cântece, descântece, obiceiuri etc. scoate pe deplin în evidență impactul avut de această plantă textilă asupra culturii materiale și a mentalității locuitorilor acestor meleaguri.

³⁶ Nicolae Bot, *op. cit.*, p. 320

ARTĂ

PICTORI DIN ȘCOALA GERMANĂ ÎN COLECȚIA MUZEULUI ȚĂRII CRIȘURILOR DIN ORADEA

AGATA CHIFOR*

PAINTERS FROM THE GERMAN SCHOOL –
UNIVERSAL PAINTING COLLECTION OF ORADEA MUSEUM

The study aims to highlight the contribution of German artists which are presents with works in the Oradea Museum's painting collection: *Knight*, created by a german anonymous from the late XV- th century, *Adoration of the Shepherds* by a disciple of Adam Elscheimer (1578-1610); *Church interior* by Peter Herwegen (1814-1893), *Winter landscape* by Adolf Stademann (1824-1895), *Party at the village* by the renowned painter Max Liebermann (1847-1935), promoter of the Impressionism in German art. The author examines their work, highlighting the relevance of the paintings in the context of the era in which they were created, their thematic and iconographic meanings.

Key words: *German school, Adam Elscheimer, Peter Herwegen, Adolf Stademann, Max Liebermann.*

Prezentul studiu are ca obiect analiza unor lucrări reprezentative din școala germană aflate în colecția Muzeului Țării Crișurilor din Oradea: *Cavaler cruciat* - panou datorat unui anonim german de la sfârșitul secolului al XV-lea, *Adorația păstorilor*, lucrare prebarocă databilă în secolul al XVI-lea, atribuită școlii lui Adam Elscheimer și trei tablouri din secolul al XIX-lea: *Interior de biserică* semnat de Peter Herwegen, *Peisaj de iarnă* de Adolf Stademann, respectiv *Petrecere la maginea satului*, creație a renumitului pictor Max Liebermann.

Databil la sfârșitul secolului al XV-lea, *Cavalerul cruciat*¹ (Fig.nr.1) este realizat în ulei pe suport de lemn, tehnică ce permite încadrarea acestuia într-o etapă de difuzare a invenției lui Van Eyck (1390-1441) în spațiul german; creație a unui anonim german, panoul era probabil parte integrantă dintr-un poliptic. Deși are în centru o temă inspirată din Evul Mediu (imaginea cavalerului ce se roagă în genunchi, întâlnită deopotrivă în miniaturi și vitralii), lucrarea este realizată în tehnica ulei pe lemn, cu “mijloace cromatice surprinzător de moderne” (Al. Avram). Redat monumental, în prim-planul imaginii, cavalerul privește în sus cu mâinile împreunate, în momentul de rugăciune în fața unui altar din panoul central. E îmbrăcat în tunică roșie („surcot” fr.) decorată cu butoni metalici rotunzi, pantofi și pantaloni bufanți albi, ciorapi negri. Poartă un coif tip “salade”², de formă rotundă, mulat pe cap, cel mai utilizat tip de coif în perioada de sfârșit a Evului Mediu. Înelitoarea gâtului (“gorgerin”.fr; “

* Muzeul Țării Crișurilor, agatachifor@yahoo.com

¹Al. Avram, *Muzeul Țării Crișurilor Oradea*, Edit. Meridiane, 1973, p. 6, il. nr. 17; A. Chifor, *Lucrări clasate în categoria Tezaur din colecția de pictură a Muzeului Țării Crișurilor*, în volumul omagial *Interferențe intelectuale. Studia in honorem Aurel Chiriac*, Edit. Muzeului Țării Crișurilor, 2012, p. 520, il. nr. 3, p. 527

²Cuvântul provine din caelum care înseamnă “cer”, “cupolă” în latina vulgară, de unde provine celata în italiana veche și salada în franceza veche

kragen”- germ.) este prinsă de coif, fiind o pânză de culoare albă cu reflexe roz. Sub tunică roșie, exterioară, se vede un fragment dintr-un veșmânt alb; de aceeași culoare sunt pantalonii ușor bufanți legați cu o bentiță sub genunchi și mânecile atașate costumației propriu-zise. În partea dreaptă a taliei atârnă un pumnal, cu aspectul unui cuțit mare cu lama dreaptă, mai mic decât o spadă, legat cu un șnur la capăt, susținut de mâna îndoită din cot a personajului. Lângă pumnal se află teaca de culoare neagră, cu vârful metalic poleit. Din partea stângă, neredată în tablou a personajului, este vizibil mânerul circular, în formă de rozetă poleită al unei spade lungi cu teaca din piele vopsită în roșu. Dintre toate armele Evului Mediu³ occidental, spada a fost investită de-a lungul timpului cu cea mai bogată simbolistică ceremonială, religioasă și judiciară; arma prin excelență a cavalerului medieval, ea era înmănată personal de senior în momentul investiturii⁴. De spada cavalerului sunt prinse cu un șnur alb, mănușile din plăci de oțel ale acestuia („gantelets”fr.; “handschuhe”-germ.). Cavalerul e redat îngenunchiat, într-o gestică tipic medievală de implorare a *Providenței*, aluzie evidentă la calitatea sa de „*miles christianus*”, luptător pentru Hristos, apărător al credinței creștine împotriva păgânilor; de altfel, degetele subțiri și alungite denotă spiritualizare, la fel ca sobrietatea interiorului. Panoul este o mărturie picturală asupra tematicii picturii medievale laice, fiind un document iconografic inedit asupra vestimentației și înfățișării cavalerilor, categorie socială cu o misiune bine definită în lumea Evului Mediu. De asemenea, imaginea este un prilej de a reda simboluri aristocratice specifice rangului nobiliar al personajului, cum sunt scutul și coiful. În stânga lucrării, pe perete e agățat un scut pictat în alb decorat cu emblema blazonului: două linii de culoare roșie și brună intersectate în cruce pe diagonală și un cerc negru la mijloc, similar cu bulinele ce decorează tunică roșie. Culoarele ce apar în decorația scutului sunt identice cu cele prezente în vestimentația cavalerului. În partea inferioară a lucrării, pe un postament e așezat un alt simbol specific, un coif de oțel greoi, de tip mai vechi, cu formă conică (“helm”-germ.), prevăzut cu vizieră, folosit în timpul confruntărilor armate⁵. Panoul atrage atenția prin modernitatea viziunii picturale a artistului, evidentă în abilitatea de a reda jocul de lumini și umbre, vizibil în toate detaliile anatomice și vestimentare: figura și mâinile, sugestia pliurilor în reprezentarea gulerului, a tunicii albe și a pantalonilor, reflexele de umbră ale coifului, mănușilor și șnurului de la pumnal, respectiv umbra lăsată de corp pe podeaua încăperii. Se remarcă realismul portretului, atitudinea specifică de implorare a îndurării divine, vizibilă în privirea personajului precum și deosebita finețe a mâinilor acestuia.

Redată ca subiect periferic, subordonat *Nașterii Domnului* în pictura gotică, *Adorația păstorilor* este tema centrală a lucrării cu același titlu atribuite școlii lui Adam

³<http://jeanmichel.rouand.free.fr/chateaux/armes/armure.htm>

⁴vezi Zeno Karl Pinter, *Spada și sabia medievală în Transilvania și Banat (secolele IX-XIV)*, Edit. Banatica, Reșița, 2001; Dragoș Ungureanu, *Evoluția armelor și uniformelor militare din Evul Mediu până în timpul celui de-al Doilea Război Mondial*, la <http://www.cimec.ro/Istorie/ArmeUniforme/default.htm>;

⁵Registrul de pictură al M.T.C: Anonim german, *Cavaler cruciat, sec. XV*, ulei / lemn, 890 x 660 mm, Prov. Transfer Sfatul popular al orașului Oradea, 1961, nr. inv. 98

Elsheimer din colecția Muzeului Țării Crișurilor⁶. Adam Elsheimer (1578-1610) este considerat alături de Dürer, unul din cei mai inovatori artiști germani ai secolului al XVII-lea, cu o influență marcantă asupra picturii baroce europene. Pictor și gravor reputat, s-a bucurat de aprecierea contemporanilor, inclusiv a lui Rubens care afirma despre Elsheimer că “nu este nimeni care să-l fi egalat în redarea personajelor mici, a peisajului și atâtor alte subiecte”. După ce studiază operele măștrilor venețieni, se stabilește la Roma (1600), realizând o parte din cele mai importante lucrări. Aici a avut o influență decisivă asupra lui Pieter Lastman, viitorul maestru al lui Rembrandt. În 1607 a fost primit în celebra gildă a pictorilor *Accademia di San Luca*.

Prin clarobscurul și naturalismului lucrărilor sale, Elsheimer a avut alături de Carravaggio un rol determinant în elaborarea picturii moderne, fiind un important precursor al picturii baroce în domeniul scenelor de interior. A avut mulți discipoli și continuatori în cadrul școlii olandeze de pictură: Cornelius Poelenburg, Andre Shalbert, Leonaert Bramer, Teniers cel Bătrân, Pieter Lastman, Peter de Saar, Moses van Uyttenbroeck. Din școala germană, Thomas de Hagelstein i-a imitat stilul și i-a copiat lucrările. Într-o perioadă de creație scurtă, de doar 32 de ani au rămas de la el 40 de picturi, 30 de desene și guașe, dintre care puține sunt semnate sau datate. Lucrările sale executate pe foiță de cupru sunt considerate un valoros tezaur al galeriilor de artă europene. *Stadelsches Kunstinstitut* din Frankfurt deține un număr important de opere din creația sa⁷.

Pictată în ulei pe lemn de stejar, *Adorația păstorilor* a ajuns în colecția muzeului orădean în 1967, prin transfer de la Muzeul de Artă al României. În 1980 lucrarea a fost obiectul unor mici intervenții de curățire și integrare cromatică. Suportul din lemn de stejar este consolidat cu stîngii de lemn după un sistem frecvent utilizat în secolele XVI-XVII pentru protejarea lucrărilor pe suport de lemn, fiind un argument în favoarea autenticității și a datării lucrării în această epocă. Pe spatele tabloului este lipit un text în limba germană ce conține date biografice referitoare la Adam Elsheimer, confirmând identitatea germană a autorului tabloului.

⁶Registrul de pictură al M.T.C: Adam Elsheimer (Școala lui), *Adorația păstorilor*, ulei pe lemn, 410x300mm, nesemnat, nedatat, Transfer de la Muzeul de Artă al României, nr.inv.10; atribuit lui Elsheimer Adam în *Muzeul de Artă al României. Galeria universală. Catalog*, Edit. de Stat pentru Literatură și Artă, p. 81; Al. Avram atribuie lucrarea școlii lui Adam Elsheimert în *Vă prezentăm Muzeul Țării Crișurilor, Secția de Artă universală (Crișana, Anul XXVII, nr. 130, 3 iunie, p. 2)* și *Muzeul Țării Crișurilor, Galeria de Artă*. Ghid, Ed. Meridiane, 1973, p. 6, fig nr 18, reprod. M. Zintz, *Colecția de pictură universală a Secției de artă, Biharea*, 1991

⁷Adophe Siret, *Peintres de toutes les Écoles. Depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, Bruxelles, 1848, p. 196; James R. Hobbes, *The Picture collector's manual. Being a Dictionary of Painters*, I, Londra, 1849, p. 81; Leo Bachelin, *op.cit.*, p.133-135; Thieme-Becker, *Kunstler Lexicon*, X, 1914, *Enciclopedia italiana*, XIII, 1932; Carel van Mander, *Cartea pictorilor*, Edit. Meridiane, 1977, p.423 *Le grand Dictionnaire de la peinture des origines à nos jours*, 1992, p.203-204; A. Gotz, *Pictura germană în secolul al XVII-lea*, Ed. Meridiane, 1982, p. 17-32; *Alte Pinakothek, Neue Pinakothek Munich*, 1995, p.12-13, J. Turner, *The Dictionary of Art*, X, Oxford University Press, 1996, p.156-161; A. Prater, H. Bauer, *Painting of the Baroque*, Taschen, 1997, p.57,145; *Pictura barocă. Doua secole de minunății în pragul picturii moderne*, Ed.Fundației Culturale Române, 1999, p.258-259; V. Florea, Gh. Szekely, *Mică enciclopedie de artă universală*, Edit.Litera, 2005, p. 146; Stay Sapir, *Ténèbres sans leçons. Esthétique et épistémologie de la peinture ténébriste romaine, 1595-1610, Thèse doctorale*, 2008 http://www.artcyclopedia.com/artists/elsheimer_adam.html, "Adam Elsheimer - Life and Work, Venice, Rome, Influence, Galleries" -<http://encyclopedia.stateuniversity.com/pages/568/Adam-Elsheimer.html#ixzz0GVorJeDH&A>

Atribuită școlii lui Elsheimer, lucrarea din colecția Muzeului Țării Crișurilor este o interpretare prebarocă a temei adorației lui Iisus (Fig.nr.2). În acest caz, *Pruncul* este redat ca o personificare a luminii coborâte din cer în momentul *Nașterii Sale*. Modernitatea lui Elsheimer este vizibilă în efectele de lumină misterioase, prebaroce ale lucrărilor, care au fost dezvoltate în aceeași direcție de Rembrandt, iar ulterior de Georges de la Tour⁸.

De format mic, cu detalii minuțioase și clarobscur delicat, tabloul impresionează prin umanizarea subiectului, căruia artistul îi conferă dimensiunea unui eveniment de excepție, încărcat de mister și autenticitate.

Realizată într-o gamă cromatică restrânsă, scena religioasă este o nocturnă care îl reprezintă pe Iisus nou-născut în interiorul unui grajd, înconjurat de Maria, Iosif și păstori. Tânăra mamă desface pânza albă în care e învelit copilul pentru a-l arăta păstorilor. Chipul Mariei, lipsit de atributele sacralității denotă inspirația artistului din realitate; cu o tipologie fizionomică tipic germanică, ea are naturalețea unei femei simple. Pruncul e așezat aproape de podea, într-un coș împletit specific celor folosite în gospodăriile țărănești; spicele de grâu redată minuțios sunt un evident simbol euharistic (Fig.nr.3). Din tablou lipsesc magii în veșminte fastuoase, precum și îngerii vestitori ai marelui eveniment, în schimb sunt redați mai mulți păstori. Aceștia au vârste și fizionomii diferite, bine individualizate și naturaliste; rolul lor este de a se substitui simbolic întregii umanități în gestul de închinare și adorație a *Pruncului*. Din punct de vedere estetic, tabloul este un exemplu de simbioză între poezia luminii și realismul personajelor, reflectând astfel specificul stilului promovat de artist. Cu figuri naturaliste, specifice unor oameni simpli, aceștia sunt reprezentați îngenunchind în fața *Pruncului* sau discutând (Fig. nr.4). În stânga e redată o femeie în vârstă, în veșminte modeste, vorbind cu unul dintre păstori⁹. Pruncul sfânt justifică atât prezența păstorilor, cât și a luminii care se răsfrânge dinspre El pe figurile personajelor și pe podeaua grajdului. La atmosfera de mister a nopții sfinte contribuie raza de lumină a felinarului aflat pe podea, în spatele femeii. În spațiul modest, cufundat în obscuritate al grajdului, strălucirea luminii aurii concentrate asupra elementului central de interes al compoziției- *Pruncul Iisus*- sugerează caracterul de mister al marelui eveniment din istoria creștinismului. Nuanțele de brun care predomină în redarea veșmintelor și a fundalului sunt adecvate tehnicii clarobscurului, alcătuind (la fel ca în lucrările lui Caravaggio) un contrast cromatic pentru lumina care iradiază în jurul copilului. Iosif, un bărbat matur, cu barbă și fizionomie germanică stă în spatele Mariei și discută cu un păstor tânăr. Acesta din urmă arată spre ieslea din spate, indicându-i lui Iosif locul unde ar putea așeza copilul. Pe ușa deschisă, în colțul stâng al lucrării se văd venind din departe, alți doi păstori cu felinare în mâini. Maniera în care sunt redată tipologiile și veșmintele personajelor sugerează inspirația artistului din realitate.

⁸Specialitatea lui Adam Elsheimer au fost îndeosebi scenele nocturne (peisaje și scene de interior) cu un clarobscur misterios: razele lunii, focul, lumânarea sunt unicele surse de lumină ale unor compoziții rămase în obscuritate ; de la ele pornesc fascicule aurii ce contrastează cu întunecimea încăperii. Prin acest aspect Elsheimer este considerat un precursor al pictorilor de interior olandezi, creatori ai scenei de gen. Se crede că studiile de figuri ale lui Elsheimer, care a fost și un remarcabil desenator, i-au servit ca modele lui Rembrandt. Acesta s-a inițiat în pictura sa atât prin intermediul lui Pieter Lastman, maestrul său, cât și prin gravurile lui Hendrick Gout.

⁹Femeia cu care se întoarce Iosif, în *Protoevanghelia lui Iacob* (text apocrif)

De altfel, întreaga ambianță a grajdului (unelte de lucru, ieslea, boul, fânul) creează o puternică impresie de autenticitate, conturând mediul specific unei anexe gospodărești de la țară. Astfel, se poate remarca minuțiozitatea cu care sunt descrise detaliile de interior ale grajdului din lemn, pe jos și pe pereți aflându-se diferite unelte: fierăstrău, coasă, greblă, mătură, seceră, roată de căruță (Fig.nr.5).

Prin naturalismul păstorilor ce se închină cu smerenie în fața *Pruncului*, descrierea minuțioasă a structurii de lemn a grajdului și a uneltelor de lucru (aluzie la simplitatea și modestia ambianței în care s-a născut *Mântuitorul lumii*), tabloul din colecția muzeului orădean are analogii cu *Adorația păstorilor* realizată de Caravaggio în 1609, lucrare ce marchează începutul stilului cunoscut sub numele de „Nativitatea săracă” în iconografia temei¹⁰.

Un argument în favoarea executării tabloului de către un discipol al lui Elsheimer îl constituie similitudinile dintre acesta și *Adorația păstorilor* realizată în 1634 de Rembrandt, influențat de Elsheimer prin intermediul lui Pieter Lastman. Lucrarea lui Rembrandt interpretează în același mod tema, în jurul *Pruncului* aflându-se Maria și o mulțime de păstori cu figuri și veșminte simple specifice unor țărani, iar scena este plasată tot în interiorul unui grajd, cu descrierea naturalistă a interiorului. Unul dintre personaje ține în mână un felinar similar celui aflat în lucrarea lui Elsheimer. Lumina aurie este direcționată și în acest caz asupra *Pruncului*, elementul central al compoziției.

Integrarea tabloului în școala lui Adam Elsheimer a fost confirmată de istoricul de artă Alexandru Avram: “distribuția savantă a luminii, finețea execuției și totodată o asemănare cu maniera de lucru a maestrului permite încadrarea lucrării în școala acestuia”. Lucrarea din colecția muzeului orădean ilustrează trăsăturile cele mai tipice ale stilului creat de Elsheimer: clarobscurul misterios, caracterul naturalist al personajelor și minuțiozitatea detaliilor. Combinând aceste procedee specifice barocului, artistul a creat o compoziție originală. La fel ca și la Rembrandt, bucuria *Nașterii Domnului* este trăită într-un mediu ce sugerează modestia condițiilor în care a venit pe lume *Mântuitorul*, dar și dimensiunea spirituală, supranaturală a acestuia. Realizând un contrast între austeritatea cromatică a interiorului și lumina aurie ce simbolizează misterul *Nașterii lui Iisus*, autorul a realizat o scenă plină de farmec poetic, o îmbinare inedită de autenticitate și mister.

Pictor, grafician, litograf, Peter Herwegen (1814-1893) s-a născut la Köln la 15 februarie 1814. A luat primele lecții de desen și pictură încă din anii 1826-1830 cu pictorul Egidius Mengelberg. În 1837 s-a stabilit la München și într-un timp relativ scurt a lucrat ca artist autonom; a expus la München și Viena în perioada 1854-1883. Peter Herwegen a fost un admirator al stilurilor gotic și neogotic, fapt evident în multe din desenele sale (*Masa la Castelul Hohenschwangau*, 1893, Galeria Bassenge-Berlin), în litografii (*Primăria din München*) și picturi. În afară de desene, picturi și litografii, artistul a realizat ilustrații de carte, foi comemorative, diplome, reclame, albume și cărți de vizită. Fiica sa, Veronica Maria Herwegen-Manini i-a moștenit talentul, realizând frumoase acuarele și picturi cu tematică arhitecturală¹¹.

¹⁰Caravaggio, *Adorația păstorilor*, 314 cm x 211 cm, 1609, Muzeul regional din Messina, http://fr.wikipedia.org/wiki/Liste_de_peintures_du_Caravage

¹¹Saur. *The Artists of the world*, Leipzig, 2000, vol. IV, p.718; „Herwegen, Peter“ in: *Allgemeine Deutsche Biographie*, herausgegeben von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Band 50 (1905), http://de.wikisource.org/wiki/ADB:Herwegen,_Peter

În lucrarea *Interior de biserică*¹² (Fig.nr.6) din colecția Muzeului Țării Crișurilor artistul redă extrem de veridic un interior de biserică parohială cu arhitectura în stil romanic, altarul și elementele de mobilier în stil gotic.

Tabloul este remarcabil prin ingeniozitatea în sugestia spațialității, un fel de *trompe l'oeil* menit să integreze privitorul în ambianța tabloului. Lucrarea impresionează prin capacitatea artistului de a descrie cu lux de amănunte întreg universul interior al bisericii, în toate componentele sale specifice de arhitectură, decorație sculpturală și mobilier: coloane, capitelluri cu croșete, boltă semicilindrică, galerie cu arcade geminate în stil romanic la etaj, ferestre în stil gotic, altarul principal, balustrada de lemn cu sculpturi adosate în stilul goticului tardiv, tronul episcopal și stranele decorate cu sculpturi, ceasul astronomic cu fronton prevăzut cu sculpturi (Fig.nr.7), epitaful cu statuie gisant din marmură roz, pavimentul compus din plăci mari de piatră șlefuită, un steag, un portret agățat pe perete, o ladă ferecată. Artistul a redat cu mult spirit de observație detalii menite să confere autenticitate, cum sunt părți de perete cu igrasie, fragmente din vechea pictură murală, motivul solar al ceasului astronomic, cele mai mici detalii sculpturale ale mobilierului și altarului. Deși redat la cea mai mare distanță de primul-plan al lucrării, în centrul altarului este vizibil atât motivul acestuia- *Răstignirea Domnului*, cât și elementele de decorație sculptate, pictate sau traforate în lemn, lumânările aprinse, fața de masă pe care e așezată monștranta cu ostie (Fig. nr. 8). În același timp, subiectul abordat este un pretext de a analiza ambianța socială, umană a bisericii prin intermediul unor personaje cu tipologii variate- preoți, femei, copii, bătrâni (Fig nr.9). Puternic individualizate, reprezentările denotă talentul artistului în redarea extrem de veridică a fizionomiei, expresiei, stării sufletești, în definirea unor adevărate profiluri umane și sociale. Redate în prim-planul tabloului, aceste personaje cu chipuri realiste și un statut social mediu sau precar par inspirate din scena de gen flamando-olandeză. În afară de sugestia veridică a perspectivei la care contribuie atât pavimentul, cât și dispunerea în spațiu a elementelor arhitecturale, artistul a redat un fascicul de lumină venit dinspre fereastra din stânga; direcționat spre altar, el simbolizează sacralitatea momentului euharistic.

Din secolul al XIX-lea datează peisajul semnat de germanul Adolf Stademann (1824-1895). Originar din München, unde și-a petrecut cea mai mare parte a vieții, a fost fiul desenatorului și litografului Ferdinand Stademann (1791-1872). A studiat la Academia de Artă din orașul natal, fiind îndrumat de Carl August Lebschée (1800-1877), creator de peisaje și scene de vânătoare, respectiv de peisagistul Eduard Moritz Lotze (1809-1890), autorul unor peisaje alpine cu animale. În prima etapă a creației, Stademann a realizat nocturne pitorești ce reflectă influența stilului lui Eduard Schleicht cel Bătrân (1812-1874). Treptat și-a restrâns sfera tematică a lucrărilor sale și s-a specializat în realizarea de peisaje hibernale, respectiv peisaje cu clar de lună cu tușă impresionistă (*Pescari pe un lac cu clar de lună*), teme prin care s-a făcut remarcat și cu care a avut mare succes, devenind unul din cei mai

¹²Registrul de pictură al M.T.C.: Peter Herwegen, *Interior de biserică*, ulei pe pânză, 880x1165mm, Prov. Transfer de la Muzeul de Artă al României (inv. 769), semnat stânga jos cu brun Herwegen, nedatat, nr. inv. 4; *Muzeul de Artă al României. Galeria universală. Catalog*, Edit. de Stat pentru Literatură și Artă, p. 81; Saur. *The Artists of the world*, Leipzig, 2000, vol. IV, p. 718; „Herwegen, Peter“ in: *Allgemeine Deutsche Biographie, herausgegeben von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, Band 50 (1905), http://de.wikisource.org/wiki/ADB:Herwegen,_Peter

cunoscuți peisagiști ai orașului Munchen. A pictat cu realism și minuțiozitate peisaje de iarnă inspirate de orașul natal. Remarcabile prin pitoresc, peisajele sale hibernale valorifică în primul rând moștenirea peisagisticii olandeze din secolul al XVII-lea, dar și interesul pentru detaliul realist specific *biedermeier*-ului. A fost influențat și de manifestările timpurii ale artei moderne. Lucrările sale pot fi admirate la Neue Pinakothek din Munchen (*Gheață*), Schack-Galerie, Stadtmuseum din Munchen (*Gheață pe Lacul Kleinhesseloher*), Galeria Lienbachhaus München (*Peisaj de iarnă*), Historischen Museum din Frankfurt, muzeele din Baden-Baden, Regensburg, Mainz. Seriile de peisaje hibernale se individualizează prin pitorescul reprezentării și o gamă cromatică sobră¹³. Din 1850 Stademann a fost prezent în toate societățile de artă și la toate expozițiile, participând cu peisaje reprezentând: *Clar de lună pe Elba* (1860), *Dimineață de iarnă* (1860), *Seri de toamnă* (1871), *Drumuri de țară* (1873), *Zonă rurală pe Isar* (1876), *Case de pescari la Scheveningen*, *Răsărit de lună la Dordrecht*, peisaje marine din Olanda etc. A fost un artist popular încă din timpul vieții, datorită abilității de a reda efectele de lumină și atmosfera locului.

Tabloul intitulat *Peisaj de iarnă*¹⁴ (Fig nr.10) aflat în colecția Muzeului Țării Crișurilor se distinge prin realismul cu care pictorul sugerează atmosfera hibernală prin câteva căsuțe înzăpezite și un lac înghețat. Compoziția are în centru un lac înghețat și copii jucându-se. În dreapta- căsuțele cu acoperișurile pline de zăpadă și hornuri din care iese fum sunt micșorate progresiv pentru a crea senzația de perspectivă; în fața lor-doi copaci desfrunziți și câteva ciori în zbor accentuează senzația de solitudine. Cerul valorat cromatic e prevăzut cu nori de culoare alb-gri. Gama cromatică sobră este specifică peisajului hibernal, cu nuanțe complexe, combinații de alb, negru, bleumarin și brun. Se remarcă lejeritatea tușei prin care artistul obține atât efecte realiste în descrierea elementelor de peisaj, cât și detalii de factură impresionistă (redarea oamenilor). Capacitatea de a sugera atmosfera este vizibilă în sugestia exactă a materialității și structurii specifice: transparența lucioasă a gheții, moliciunea greoaie a zăpezii, în contrast cu evanescența fumului ce se ridică din hornuri (Fig. nr. 11). Pe o etichetă veche lipită pe spatele tabloului este trecută, în limba germană denumirea lucrării: "*Motiv aus Ober Baiern*" (*Motiv din Bavaria Superioară*) și se precizează că este vorba de o lucrare originală semnată de Stademann: "*Original von A. Stademann*" (Fig nr. 12).

Pictor, gravor și litograf german, unul din cei mai importanți graficieni ai epocii, Max Liebermann (1847-1935) s-a născut la Berlin la 20 iulie 1847, fiind fiul unui industriaș evreu. A luat primele lecții de desen cu renumitul pictor berlinez Carl Steffek între 1866-1868 în timp ce studia la Facultatea de filosofie a Universității din Berlin. În ciuda opoziției părinților, Liebermann a renunțat la filosofie și s-a orientat

¹³Hermann Alex. Müller, *Biographisches Künstler-Lexikon, Verlag des Bibliographischen Instituts, Leipzig, 1882* în [#http://www.retrobibliothek.de/retrobib/seite.html?id=67204](http://www.retrobibliothek.de/retrobib/seite.html?id=67204) # Stademann ; Thieme-Becker, Bd. XXXI, 1937, p. 434; Saur. *The Artists of the world*, Leipzig, 2000, vol. IX, p. 401; https://www.galeriefach.de/kuenstler/s/stademann_adolf_e.html; http://feherhajogaleria.hu/alkoto/440/Stademann_Adolf; http://www.kunsthandel-krausz.de/deutsch/kuenstler/stademann/bio_stademann.html ; Hyacinth Holland: Stademann, Adolf. în: *Allgemeine Deutsche Biographie* (ADB), Band 54, Duncker & Humblot, Leipzig 1908, S. 426 f.; http://de.wikisource.org/wiki/ADB:Stademann,_Adolf

¹⁴Registrul de pictură al M.T.C.: Adolf Stademann, *Peisaj de iarnă*, ulei pe pânză, 430x582mm, semnat stânga jos cu negru Ad. Stademann, Prov. Transfer de la Muzeul de Artă al României, inv. nr. 578

spre Academia de Artă din Weimar, unde între anii 1869-1872 a studiat pictura și desenul cu Ferdinand Pauwels, Charles Verlat și Paul Thumann.

Reprezentant de seamă al modernismului în pictura germană, Liebermann a fost creatorul unei opere de o rară amploare stilistică și tematică. Și-a început cariera cu scene de gen inspirate din mediul rural. Preferința pentru subiecte realiste i-a fost stimulată de pictura olandeză din secolul al XVII-lea pe care a descoperit-o cu prilejul unei călătorii de studiu în 1871. În același an, cu ocazia unei excursii la Düsseldorf, tânărul artist l-a cunoscut pe renumitul pictor maghiar Mihály Munkácsy, stabilit aici. În această etapă timpurie este evidentă influența lui Munkácsy asupra stilului său, vizibilă în prima sa lucrare de mari dimensiuni, *Fete jumulind găște* (1872). La început lucrarea i-a adus critici vehemente, fiind considerat “pictor al murdăriei și apostol al urâteniei.” Fără a se lăsa intimidat de aceste critici, Liebermann a continuat să picteze subiecte similare. Prin realismul tematic și stilistic al tablourilor din această etapă de creație, Liebermann a devenit figura proeminentă, liderul picturii anti-academiste. Cu toate acestea, paleta sa cromatică a avut la început o tentă grea, explicabilă prin influența lui Munkácsy, dar și prin recursul la fondul de bitum.

Atras de schimbările premergătoare impresionismului, de maniera lui Courbet și Millet, Liebermann s-a stabilit la Paris în 1873. Între anii 1873-1878 a lucrat la Paris, dar și la Barbizon. Vara petrecută la Barbizon în 1873, unde l-a cunoscut pe Millet și a studiat lucrările lui Corot, Troyon și Daubigny a avut ca efect luminozitatea și claritatea progresivă a paletei, făcându-l să renunțe la stilul lui Munkácsy sub influența căruia realizase primele lucrări. El recunoștea că “Munkácsy m-a atras cu putere, dar și mai mult îmi plac Troyon, Daubigny, Corot, și îndeosebi Millet”¹⁵. La Barbizon a studiat creația lui Millet, ale cărui tablouri cu țărani au avut cel mai mare impact asupra operei sale. Sub influența lui Millet și a artiștilor de la Barbizon gama cromatică a lui Liebermann s-a diversificat treptat, iar subiectele realiste au cedat locul tematicii impresioniste. Pictura în aer liber, una din principalele cuceriri ale impresionismului, convingerea că realitatea trebuie să fie principala sursă de inspirație a artistului sunt și un rezultat al impactului pe care l-a avut arta lui Courbet și Manet.

O importanță decisivă în formația artistică a lui Liebermann au avut-o călătoriile de studiu în Olanda, unde revine constant începând din 1872. Pe parcursul sejurului la Haarlem a executat numeroase copii după lucrările lui Frans Hals, fiind influențat de spontaneitatea și fluența tușei acestuia. Călătoriile constante în Țările de Jos i-au oferit motive noi de creație pentru o serie de tablouri inspirate din ambianța orfelinatelor și azilurilor de bătrâni din Amsterdam, respectiv din viața țăranilor și a satelor olandeze. Oamenii pictați de Liebermann sunt redați în ambianța corespunzătoare mediului în care lucrează, iar secvențele de viață sunt remarcabile prin simplitate, firesc și senzația de autenticitate. În seria de lucrări inspirate de orfelinatul din Amsterdam (1876) a optat pentru tehnica petelor solare, respectiv pentru tonuri luminoase, temperate care-l apropie de maniera lui Vermeer și a școlii de pictură din Delft.

În 1878 artistul s-a mutat la München, unde a fost marcat de realismul lui Wilhelm Leibl (1844-1900). Criticat pentru lucrarea *Hristos în Templa*, contestată de cler

¹⁵<http://www.hagalil.com/tmunoth/bilder/kunst/liebermann-l.htm>

pentru naturalismul ei considerat indecent, Liebermann s-a dedicat exclusiv picturii *pleinair*-iste și descrierii vieții oamenilor simpli.

Eforturile de a face din viața omului simplu un subiect în sine al artei nu au fost acceptate în totalitate. Numai atunci când artistul a devenit un nume consacrat în Franța, Belgia, Olanda, compatrioții săi i-au reconsiderat rolul său în istoria artei germane. S-a spus despre el că a făcut pentru Germania ceea ce a făcut Millet pentru Franța.

În 1884 s-a întors la Berlin, oraș în care a rămas pentru tot restul vieții. Și-a creat un renume ca portretist, realizând portrete ale unor personalități ca: *Wilhelm Bode* (1904), *Eugen Gutmann* (1907), *Carl Duisberg* (1909), *Richard Strauss* (1918); concomitent, a pictat priveliști ale casei sale de vacanță de la Wannsee.

Din 1897 a fost numit profesor la Academia Regală de Arte. În 1899 a participat în calitate de cofondator la înființarea *Sezession*-ului berlinez, devenind peste un an președinte al acestui curent artistic modernist din Germania. A fost deopotrivă membru al Societății Naționale de Arte Frumoase, al Societății Regale Belgiene a Acuareliștilor din Haga.

În această etapă berlineză a creației, inaugurată după 1890 Liebermann a început să picteze imagini pline de culoare și viață ale burgheziei din *La Belle Epoque*, datorită cărora a fost numit "Manet al germanilor": *Călăreți pe plajă* (1900), *Joc de tenis la mare* (1901), *Aleea papagalilor din Grădina zoologică din Amsterdam* (1902), *Joc de polo în parcul Jenish* (1902-1903); *Terasa restaurantului Iacob din Nienstedten pe Elba* (1902), *Joc de tenis pe plajă* (1903); *În drum spre școală la Edam* (1904), *Restaurantul De Oude Vink* (1905), *Dune lângă Nordwijk* (1906), *Băieți la baie* (1907), *Cursă hipică la Cascinen* (1909), *Terasă cu vedere spre grădina de flori din Wannsee* (1918) etc. Picturile sale cu străzi, cafenele, scene de plajă și grădini publice sunt adevărate instantanee impresioniste ale vieții burgheze, imortalizate în momentele de petrecere a timpului liber, un ecou întârziat al influenței lui Monet, Degas, Manet. Asemenea curselor de cai ale lui Degas, seriile de lucrări cu jucători de tenis sau polo sunt un prilej de a surprinde mișcarea instantanee, imprevizibilă. Datorită acestor lucrări Liebermann este considerat alături de Lovis Corinth și Max Slevogt cel mai important reprezentant al *impresionismului german*, având analogii cu Manet. Lucrarea *Femeie udând grădina de flori* reflectă influența lui Monet.

În ultima perioadă de creație Liebermann și-a concentrat atenția asupra autoportretelor; a mai pictat portrete ale nepoatei sale și priveliști ale reședinței de vară de pe malul lacului Wannsee, unde artistul s-a retras încă din 1909. S-a ocupat deopotrivă de ilustrație de carte (Goethe, Kleist, Heine). Din averea moștenită a achiziționat o valoroasă colecție de tablouri ale impresionistilor francezi.

Lucrările lui Liebermann sunt prezente în cele mai multe muzee de artă din Germania și Europa: Galeria Națională din Berlin, Pinacoteca din Munchen (*Femeie cu capre*), Galeria din Hamburg, Galeria din Hanovra (*Străduță într-un sat olandez*), Galeria din Dresda (*Croitoreasa*), Strassbourg (*Olandeza orfană*), Muzeul Luxemburg din Paris (*Pivniță de bere la Brandenburg*), Veneția (*Bătrâna cu piscică*), iar gravurile în principalele cabinete de stampe din Europa.

Între anii 1920-1932 Liebermann a devenit președinte al Academiei de Arte din

Prusia. În 1933 și-a dat demisia deoarece în contextul creșterii influenței naziste, Academia a decis să nu mai expună artiști evrei. S-a îmbolnăvit grav și a murit în 1935 în apartamentul său din Berlin¹⁶. La 30 aprilie 2006 *Societatea Max Liebermann* a deschis un muzeu permanent la vila familiei Liebermann de la Berlin-Wannsee pe care soția acestuia a fost nevoită să o vândă în 1940.

Meritul lui Liebermann rezidă în faptul că a asimilat creator atât stilul și temele specifice artiștilor olandezi din secolul al XVII-lea, în prima etapă de creație, cât și lecția impresionismului francez, în perioada de după 1890.

Considerat principalul interpret și promotor al impresionismului în Germania, Liebermann lucrează diferit de impresionistii francezi; tablourile sale se caracterizează prin culori mai reci, o tușă dinamică, spontană cu răsuciri de pensulă expresive, încărcate de pastă. Liebermann a dezvoltat o variantă personală și mai discretă a impresionismului, în care predomină tonurile deschise, luminoase, dar sobre și desenul ocupă un loc mai important decât în creația impresionistilor francezi¹⁷.

Aceste elemente sunt vizibile și în tabloul *Petrecere la marginea satului* (Fig. nr.13)¹⁸, aflat în colecția Muzeului Țării Crișurilor din Oradea. Lucrarea, ce exteriorizează crezul artistului în natură ca sursă majoră de inspirație creatoare are ca subiect un peisaj relativ modest, tratat însă în manieră impresionistă, cu o tușă liberă, spontană și expresivă. Alcătuit din câțiva copaci și o casă schițată sumar, la o margine de sat, peisajul rezultă din îmbinarea unor tușe nervoase, orientate în direcții diferite, pe fundalul unui cer albastru deschis. În prim-plan sunt sugerate cu aceeași tușă impresionistă niște siluete în fața unor case. Gama cromatică, specifică artistului este predominant rece (albastru, gri, brun), cu nuanțe de ocru în sugestia reflexelor de lumină, de roz și albastru în redarea oamenilor. Dinamismul interior al tușei este specific manierei artistului, fiind vizibil în toate elementele compoziției; cer, nori, copaci, personaje și fundal (Fig. nr.14). Tabloul este semnat stânga jos, cu brun M. Liebermann, nefiind datat. Lucrarea este încadrabilă în cea de-a doua etapă majoră de creație, după 1890, când, sub influența impresionismului francez paleta sa a început să devină mai luminoasă, iar tușa mai dinamică.

¹⁶Meyers *Universal Lexikon*, Leipzig, 1981, band II, p. 724; C. Prut, *Dicționar de artă modernă*, Edit. Albatros, 1982, p. 251; Oxford Concise of art and artists, 1990; M. Zintz, *Colecția de pictură universală în Biharea*, XVIII, 1991, p. 198; *Le grand Dictionnaire de la peinture des origines à nos jours*, Royal Smeeets Offset, 1992, p. 435; <http://www.liebermann-max.com/>; A. Boelke, A. Czock, J. Dilling, *100 de personalități ale secolului XX: Pictori*, Edit. All Educational, 2003, p. 108-109

¹⁷V. Florea, Gh. Szekely, *Mică enciclopedie de artă universală*, Edit. Litera, 2005, p. 252; E.H. Gombrich, *Istoria artei*, 1950, p. 251

¹⁸Registrul de pictură al M.T.C.: Max Liebermann, *Petrecere la marginea satului*, ulei pe pânză, 420x360mm, Prov. Transfer de la Muzeul de Artă al României, semnat stânga jos cu brun M. Liebermann, nedatat, nr. inv. 3; lucrare reprodușă la Al. Avram, *Muzeul Țării Crișurilor Oradea, Galeria de Artă. Ghid*, Edit. Meridiane, 1973, il. nr. 21



Fig. nr. 1. Școala germană, sf. sec XV, *Cavaler cruciat*, ulei/ lemn, 890x660mm, nr. inv. 98

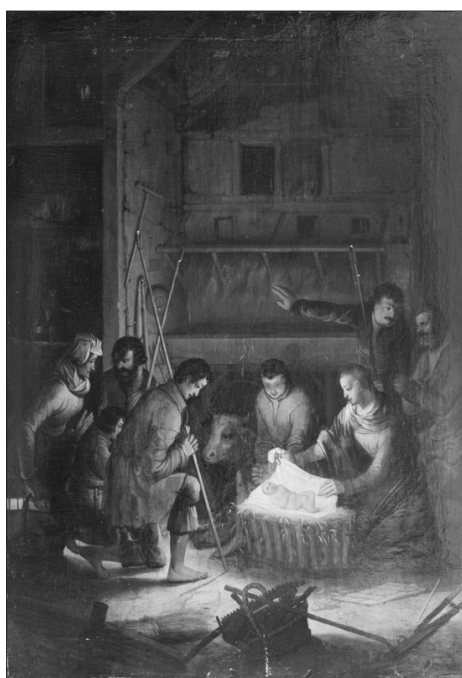


Fig. nr. 2. Școala lui Adam Elsheimer, *Adorația păstorilor*, sec. XVI, ulei/ lemn, 410x300mm, nr. inv. 10



Fig nr.3. Pruncul Iisus, detaliu din *Adorația păstorilor*

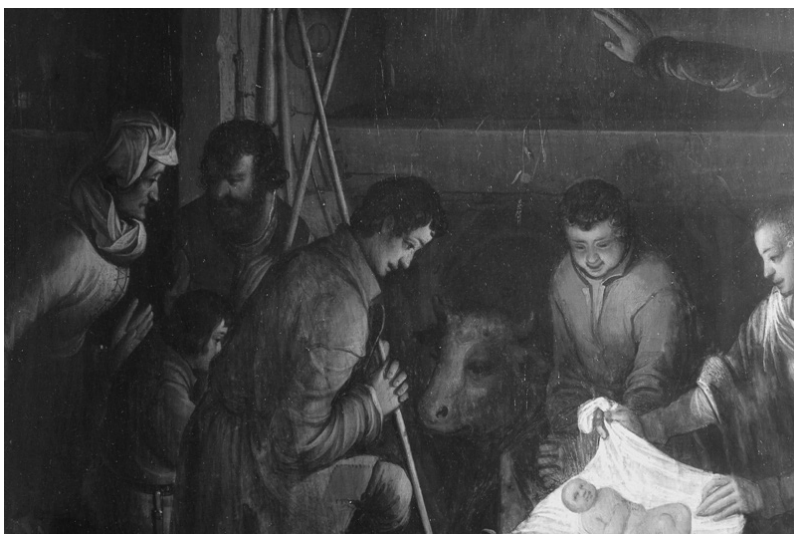


Fig.nr.4. Păștorii, detaliu din *Adorația păstorilor*



Fig. nr.5. Unelte de lucru, detaliu din *Adorația păstorilor*

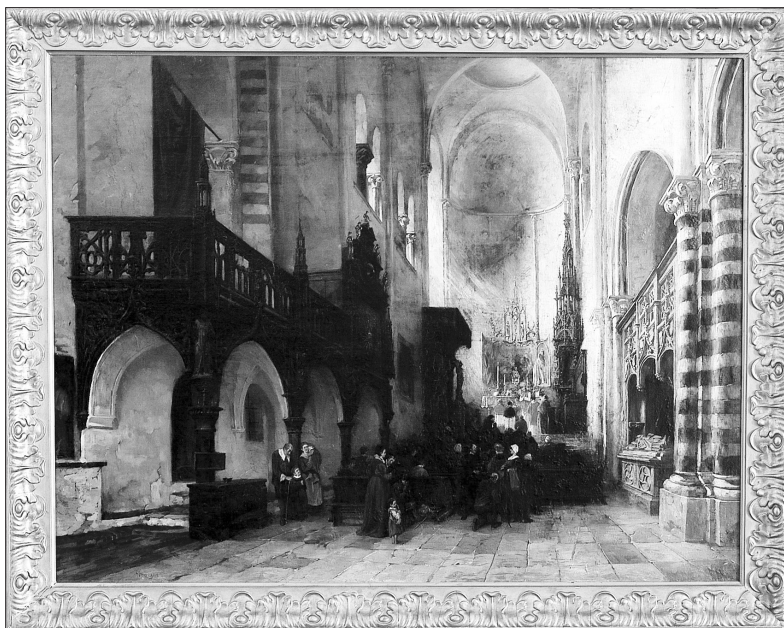


Fig. nr. 6. Peter Herwegen, *Interior de biserică*, ulei pe pânză, 880 x 1165mm, semnat stânga jos cu brun Herwegen, nedatat, nr. inv. 4



Fig. nr. 7 . Elemente de arhitectură și mobilier, ceas astronomic, detaliu din *Interior de biserică*



Fig. nr. 8. Altarul bisericii și tronul episcopal, detaliu din *Interior de biserică*



Fig. nr.9. Tipologii umane și sociale, detaliu din *Interior de biserică*



Fig.nr.10. Adolf Stademann, *Peisaj de iarnă* (Motiv din Ober Bayern), ulei pe pânză, 430x582mm, semnat stânga jos cu negru Ad. Stademann, inv. nr. 578



Fig. nr. 11. *Peisaj de iarnă*, detaliu



Fig. nr. 12. Etichetă pe spatele lucrării, cu semnătura artistului



Fig. nr.13. Max Liebermann, *Petrecere la marginea satului*, ulei pe pânză, 420x360mm, semnat stânga jos cu brun M. Liebermann, nr.inv.3



Fig.nr.14 . *Petrecere la marginea satului*, detaliu

GRAVORUL ȘI EDITORUL DE STAMPE MARTIN ENGELBRECHT

ANA MARTIN*

THE ENGRAVER AND THE STAMP EDITOR MARTIN ENGELBRECHT

Martin Engelbrecht (1684-1756) belongs to the engraving school together with other masters presented in our previous studies, whose works are in the old engraving collection of “Tara Crisurilor” Museum. In 1719, together with his brother Cristian Engelbrecht, who was also an engraver, he opened a publishing house that produced a large variety of works and held the monopoly in printing those “miniature diorama” that he had invented. He had no competitor among his contemporaries in this field.

“Tara Crisurilor” Museum holds 8 engravings signed by the artist, dated between 1719 and 1749. The boards are included in the rare original engravings category which adds value to them.

Martin Engelbrecht was appreciated both for his work as a book editor and stamps and also for his original graphic creations.

Key words: engraving, engraver, collection, style, baroque

Martin Engelbrecht (1684-1756) face parte din școala austriacă de gravură, alături de alți maeștrii prezentați în studiile noastre anterioare¹, ale căror lucrări se află în colecția de grafică veche a Muzeului Țării Crișurilor.

În colecția Muzeului din Oradea el semnează 8 lucrări databile în perioada anilor 1719-1749 când funcționează privilegiile sale imperiale, pentru editarea de stampe. Primul privilegiu datează din 1719, apoi va fi reînnoit din 10 în 10 ani respectiv: în 1729 și 1739 așa cum apare pe fiecare planșă, în stânga jos, în cadru inscripția: C.P.S.C.M. (Cum Gratia et Priv.Sac. Caes Majestis). Pentru a le deosebi, de la un deceniu la altul, meșterul gravor le inscripționează diferit: C.P.S.C.Maj, C.Pr.S.C.Maj, C.Priv.S.C.Maj, Cum Priv. S.C.Maj, fapt care ar permite gruparea planșelor într-un deceniu sau altul.

De asemeni, după semnătura artistului în dreapta jos pe planșa gravată apare prescurtarea *A.V.* ce face trimitere la alte inscripții similare cum ar fi *Aug. Vindel* sau *Augusta Vindellicorum*, numele latin al orașului Augsburg². Aceste inscripții localizează, de fapt, editarea stampelor în orașul Augsburg.

Martin Engelbrecht s-a născut la Augsburg în 1684 ca fiu al unui negustor. Și-a început cariera la o editură locală. În 1708, împreună cu fratele său a plecat la Berlin unde a lucrat după proiectele lui Eosander von Goethe. A mai lucrat la o fabrică de porțelan din Charlottenburg. A revenit la Augsburg și a lucrat în diverse domenii

*Muzeul Țării Crișurilor, a_martin_9@yahoo.com

¹Ana Martin, Școala austriacă de gravură. Lucrări inedite din colecția Muzeului Țării Crișurilor, Partea I, în Biharea, Oradea, Editura Muzeului Țării Crișurilor, 2011, p. 155 ; Ibidem, Partea a II-a, Adam Bartsch, în Biharea, Oradea, Editura Muzeului Țării Crișurilor, 2012, p. 183

²Problema incipțiilor de pe exemplarele gravate și semnificația lor este espusă de Ana Martin, Școala austriacă de gravură. Lucrări inedite din colecția Muzeului Țării Crișurilor, Partea I, în Biharea, Oradea, Editura Muzeului Țării Crișurilor, 2011, p. 155

ale artei decorative, în principal în cel al ilustrației de carte reproducând opera mai multor artiști. În 1711 s-a întors la Berlin, unde a lucrat împreună cu fratele său mai mare, gravorul Cristian Engelbrecht (1672-1735) ca editor de carte și stampe. Ei au hotărât să-și deschidă propria lor editură, în orașul natal, la Augsburg, în 1719, care s-a dovedit a fi o întreprindere de succes ce va dăinui până în prima jumătate a secolului al XIX-lea. După moartea fratelui său, Martin Engelbrecht a condus singur editura și s-a extins considerabil, astfel încât, la moartea sa, în 1756, fiul său Christian Wilhelm a preluat compania, apoi fiul acestuia, Paul Martin Wilhelm, în 1787 și, în final, fiul acestuia din urmă, până în 1826.

Martin Engelbrecht și-a început cariera ca și gravor de reproducere după Rugendas și alți maștri. A realizat, apoi ilustrații pentru *Metamorfozele* lui Ovidiu, *Războiul spaniol de Succesiune*, *Principii arhitecți* de P. Decher, 92 de vederi din Veneția, un jurnal de modă, publicat în jurul anilor 1730. În total Engelbrecht a creat peste 3000 de opere grafice originale.

Casa de editură a lui Martin Engelbrecht a produs o mare varietate de lucrări, dar a deținut monopolul în tipărirea acelor « diorame în miniatură » al căror inventator este. În acest domeniu nu a putut fi concurat de nici o altă editură. Pentru a face față cererii de pe piață, Engelbrecht a angajat artiști gravori ca Ieremias Wachsmuth (1711-1771) și Iohan David Nesselthaler (1717-1766) sau Georg Gottfried Winkler (1710-1786) pentru modelele de ornament, vederi, portrete, scene religioase, și de gen, costume, etc³.

În preajma anilor 1730 Martin Engelbrecht a creat așa numitele „teatre în miniatură”, de fapt, niște diorame formate din 5-8 foi cu imagini, care introduse într-o cutie și dispuse una în spatele celeilalte crează impresia de perspectivă, ca într-o piesă de teatru. „Aceste diorame de mici dimensiuni sunt considerate ca precursori ale teatrelor de hârtie, fiind cele mai vechi teatre din istorie și vor deveni populare în secolul al XIX-lea⁴. Ele au fost apreciate de fotografi și folosite în cinematografie pentru efectele optice menite să sporească dramatismul unor scene.

Astfel, într-o lume avidă după noutăți și divertisment, așa cum era cea a secolului al XVIII-lea, invenția gravorului din Augsburg se răspândește cu repeziciune în toată Europa. Dioramele sale au devenit un joc foarte popular, la îndemâna oricui. De la subiectele unor piese de teatru, la cele religioase, la peisaje, la scene din viața de curte sau anotimpuri, aria tematică se lărgește treptat proporțional cu succesul la marele public.

Principiul descoperit de gravorul și editorul Martin Engelbrecht a stat la baza producerii primelor «cărți mobile», unde personajele se mișcă și acționează după conținutul cărții pentru a crea efectul tridimensional. Astfel de cărți au fost realizate de o firmă de publicitate din Londra: «Dean și Fiul», care, între 1860-1900 au tipărit în jur de 50 de titluri⁵. La rândul lui Engelbrecht a realizat peste 41 de seturi de diorame de teatru în miniatură, astăzi foarte rare și prețuite, în orice colecție s-ar afla.

Gravurile semnate de Martin Engelbrecht din colecția Muzeului Țării Crișurilor din Oradea dezvăluie altă latură a creației sale, aceea de promotor al subiectelor

³Pentru datele biografice am consultat versiunile on line ale următoarelor surse istoriografice: Müller Hannelore, Engelbrecht, Martin, în *Noua Biografie Germană*, vol 4, 1959, p.512; Friedrich Schott, *Der al kupferstecher und kunstverleger Martin Engelbrecht und seine nachfolger*, 1924, Buchdruck und verlagswesen, 1997; Nagler, K.G., *Neues Allgemeines Künstler Lexicon*, München, vol.4, 1905, p. 325

⁴Ibidem.

⁵Ibidem.

biblice prin foile volante tipărite în calcografia proprie. În plus, acestea se înscriu în categoria gravurilor originale, deoarece Martin Engelbrecht nu s-a folosit de intermediari, cum ar fi un pictor sau desenator, el nu a reprodus deci, opera unui pictor sau desenator ci a transpus pe placa de metal propriile creații. Bunăoară, se știe că un gravor are nevoie de un desen pregătit al operei ce urmează să fie gravată. De multe ori era transpusă o pictură în desen ca să poată fi apoi incizată pe placa de aramă. Prin urmare, se întâmpla, de exemplu, ca transpunerea să fie fidelă, bună, sau mai puțin bună, în conformitate cu măiestria meșterului gravor.

Pe toate cele 8 planșe din colecția muzeului orădean nu apare numele nici unui pictor. În caz contrar, numele pictorului ar fi fost urmat de particula « pinxit », sau al desenatorului de « invenit » sau « delineavit » (inventat, desenat). Deoarece aceste inscripții lipsesc ne îndreptățesc să catalogăm stampele lui Engelbrecht ca fiind originale. Deci, ele au fost desenate și gravate de un singur autor, Martin Engelbrecht, argument ce le sporește valoarea și autenticitatea.

Din punct de vedere tematic gravurile orădene se înscriu în arealul biblic al Vechiului și al Noului Testament. Ele au circulat ca și foi volante pentru a face cunoscute evenimentele biblice marelui public. De fapt, acesta era unul din scopurile mărturisite ale gravurii, de răspândire a cunoașterii spirituale în rândul maselor populare. Odată finalizată, opera gravată putea fi reprodusă în mai multe exemplare, iar suportul ei, hârtia, era mai puțin costisitoare decât al altor genuri de artă. De aici, și larga ei prezență, azi, în colecții naționale și private.

Am catalogat cele 8 lucrări în ordinea cronologiei biblice. Astfel, prima (nr.cat. 1) ilustrează întâlnirea dintre David și Ionathan de lângă piatra Ezel. David a fost sfătuit de Ionathan, unul din fiii lui Saul, să se ascundă din calea tatălui său, regele Saul, care devenise invidios pe faima crescândă a lui David, cu toate că acesta din urmă, era căsătorit cu fiica sa Micol.

Între David și Ionathan s-a născut o mare simpatie. După ce Ionathan s-a convins că tatăl său, regele Saul vrea să-l omoare pe David, l-a sfătuit pe acesta să fugă, însă nu înainte de a avea o ultimă întâlnire. Cei doi prieteni își jură credință reciprocă: ”Și a zis Ionatan către David:/ mergi cu pace! Iar cele pentru care ne-am jurat noi amândoi pe numele Domnului zicând: Domnul să fie între mine și tine și între copiii mei și copiii tăi, aceea să fie pe veci”(Regi,20:42).

Imaginea aduce în prim plan, două figuri întregi, într-un peisaj stâncos, văzute din semiprofil, una cu păr lung îmbrăcată într-o haină lungă cu falduri ample, David, iar celălalt, Ionathan poartă uniforma de soldat, cu zale, coif, tunică și o mantie deasupra. Gestică lor precum și faldurile veșmintelor crează impresia de mișcare, însuflețind astfel, narațiunea.

În această lucrare, gravorul a avut mult de lucru la stratificarea planurilor și succesiunea lor în alcătuirea peisajului. Suprafețele luminoase, abia lucrate contrastează puternic cu cele întunecate de hașuri dense și incizii adânci ce rețin din abundență cerneala tipografică. Textura stâncilor, a frunzișului, a solului e redată în detalii minuțioase. În planul din mijloc, mai puțin convingătoare e figura pe jumătate, văzută din spate, a băiatului trimis de Ionathan să adune săgețile trase de el.

O impresie mai bună lasă a doua lucrare (nr.cat 2) reprezentând pe cei doi

ucenici ai lui Ioan Botezătorul trimiși de acesta, pe când se afla la închisoare, la Iisus Christos. Este o gravură mult mai atent lucrată, cutraseuri inspirate, ce demonstrează o profundă cunoaștere a meșteșugului. Se detașează net de prima nu numai prin factura inciziilor dar și prin faptul că inscripția referitoare la privilegiul de gravare din stânga jos a paginii e diferită la cele două exemplare, pe una apare : C.P.S.C.Maj, pe cealaltă : C.Priv.S.C.Maj.

Așa cum afirmam mai sus, acesta e un indiciu în datarea planșelor, inscripționările arătând două privilegii diferite, știut fiind că Martin Engelbrecht și-a reînnoit privilegiile din 10 în 10 ani. Cu certitudine lucrarea de față este ulterioară primeia. Acum elementele de vegetație ca și cele de arhitectură sunt gravate cu măiestrie. Chiar și racourci-urile personajelor sunt mult mai reușite.

Compoziția se împarte în două câmpuri. În jumătatea dreaptă sub o arcadă trei personaje: unul în « mezzo busto », după gratii, Ioan Botezătorul, celelalte două, ucenicii, « figură întregă », pe niște trepte, se pregătesc de plecare, cerând mentorului lor ultimile instrucțiuni. În celălalt câmp, din stânga privitorului, personajele : Iisus și Apostolii sunt așezați în planul de mijloc, prim planul și fundalul fiind ocupate de elementele de peisaj. Iată cum evanghelistul Matei (11:2-5) descrie scena: „Și auzind Ioan din închisoare, despre faptele lui Hristos și trimițând pe doi dintre ucenicii săi, a zis Lui: Tu ești Cel care vine, sau să așteptăm pe altul?/ Și Iisus răspunzând le-a zis: mergeți și spuneți lui Ioan cele ce auziți și vedeți:/ orbii își capătă vederea și șchiopii umblă, leproșii se curățesc și surzii aud, morții înviază și săracilor li se binevestește”.

În Noul Testament, toate cele patru Evanghelii povestesc sfârșitul tragic al lui Ioan Botezătorul. În închisoare fiind i s-a tăiat capul la cererea Salomeei, fiica Irodiadei, ca răzbunare din partea acesteia din urmă. Irodiada, soția lui Irod era acuzată de Ioan Botezătorul că trăia în păcat cu Irod, ea fiind soția legitimă a lui Filip, fratele vitreg al lui Irod.

Scena tăierii capului lui Ioan Botezătorul este plasată de gravorul Martin Engelbrecht (nr.cat.3) într-o încăpere cu mai multe personaje dispuse în jurul celui decapitat. Trunchiul se află întins pe jos iar capul e așezat pe o tavă ținută de un slujitor. Două femei, Salomeea și o slujnică gesticulează arătând spre capul tăiat. Ele focalizează asupra lor privirile celor din jur: soldați și temniceri, ca și cum aceștia ar aștepta aprobare din partea lor pentru omorul săvârșit.

Se observă strădania meșterului gravor în dispunerea luminii pentru a crea o atmosferă de interior. Inciziile fine, paralele alternează cu romburi și pătrate strânse oprindu-se doar pe alocuri, acolo unde înconjoară suprafețele restrânse de lumina ce se strecoară printre gratiile închisorii.

Următoarele cinci planșe create de Martin Engelbrecht ilustrează scene din viața lui Iisus. De exemplu, pentru scena ungerii picioarelor lui Iisus cu mir (nr.cat. 4), artistul gravor recurge la Evanghelistul Ioan care zice: „Deci, cu șase zile înainte de Paști/ Iisus a venit în Betania, unde era Lazăr. Cel pe care îl înviase din morți/Și I-au făcut acolo cină și Marta slujea. Și lazăr era unul dintre cei care sedeau cu El la masă./ Deci, Maria, luând o litră cu mir de nard curat, de mult preț a uns picioarele lui Iisus și le-a șters cu părul capului ei, iar casa s-a umplut de mirosul mirului,, (12:1-3).

Mirul de nard era obținut „dintr-o plantă erbacee înrudită cu valeriana și era

importată din nordul Indiei, fiind folosită de evrei și romani deopotrivă pentru ungerea morților⁶. În vechime, unguentele prețioase se păstrau în vase de alabastru prin care li se sporea calitatea odată cu trecerea anilor. Vasul de alabastru menționat în Evanghelii (Matei, 26:7; Marcu 14:3; Luca 7: 37) a fost un vas foarte scump care conținea mir de nard⁷. Ungerea lui Iisus cu mirul de nard înainte de Paști are și o conotație simbolică, anticipând evenimentele viitoare din viața Sa.

Imaginea plastică înșiruie de la dreapta la stânga, în planul secund personajele: Apostolii lui Iisus, Lazăr și surorile lui, slujitorii. În centru domină figura lui Iisus cu aura din razele de lumină din jurul capului. Iisus vorbește cu cel așezat lângă El la masă și întinde mâna spre bărbatul aflat în greapta Sa. Ingenunchiată, o femeie îi șterge picioarele cu părul capului ei. Comesenii au reacții diferite, uneori contradictorii întipărite într-o gestică amplă provocată, probabil, de vorbele lui Iuda Iscarioteanul și de răspunsul lui Iisus. Căci: „ Iuda Iscarioteanul, care avea să-l vândă a zis: / Pentru ce nu s-a vândut mirul acesta cu trei sute de dinari și să se fi dat săracilor... A zis deci Iisus: Las-o că pentru ziua îngropăciunii mele l-a păstrat./ Că pe săraci orișicând îi aveți cu voi dar pe Mine nu Mă aveți orișicând” (Ioan12:4-8).

Artistul gravor a surprins magistral mimica facies-urilor, gestică membrelor și a corpurilor reușind să redea astfel atmosfera tensionată, încărcată de întrebările Apostolilor rămasă, în acea zi, deocamdată, fără răspuns. Parcă și hașurile gravorului ce se succed în valuri pe corpuri și veșminte vin să accentueze freământul personajelor. Falduri ample, racourç-uri și profiluri îndrăznețe, amplitudinea mișcărilor, draperiile din fundal sunt câteva mijloace de expresie artistică, prin care narațiunea este plasată în mediul specific baroc al primelor decenii ale secolului al XVIII-lea.

Un mod de lucru similar îl găsim în altă scenă din viața lui Iisus, aceea a vindecării celor demonizați (nr.cat 5). După Schimbarea la Față, Iisus a coborât de pe munte: „ Și iată un bărbat din mulțime / a strigat zicând: Învățătorule rogu-mă Ție, caută spre fiul meu, că îl am numai pe el/ Și iată un duh îl apucă și îndată strigă și-l zguduie cu spume și abia pleacă de la el, după ce l-a zdrobit./ Și am rugat pe ucenicii Țăi ca să-l scoată și n-au putut... Iar Iisus răspunzând a zis... Adu aici pe fiul tău/ Și apropiindu-se el demonul l-a aruncat la pământ și l-a zguduit. Iar Iisus a certat duhul cel necurat și a vindecat copilul și l-a dat tatălui lui (Luca 9:37-42).

Scena cuprinde două grupuri de personaje despărțite de elementele de peisaj. În dreapta e tatăl și copilul bolnav însoțiți de doi oameni. În stânga, Iisus urmat de șase dintre ucenicii Săi înaintează spre bolnav. Întregul subiect biblic e amplasat într-un peisaj muntos cu vegetație bogată al cărui frunziș denotă apetența gravorului pentru detaliu.

Comparând ultimele două planșe găsim aceeași abordare a inciziilor dar și a dispunerii hașurilor, cu mențiunea că în al doilea caz domină zonele umbrite. Acum umbrele cresc treptat de la densitatea traseurilor încărcate de cerneală până la alternanța juxtapunerilor și întretăierilor lucrate cu știința gravorului stăpân pe arta sa. Și totuși, în ciuda virtuozității incizionale demonstrată nouă de meșterul gravor această lucrare este mai puțin lucrată decât cea analizată anterior. Întreaga ei factură este impregnată de negrul ce se luptă din răputeri să creeze perspectiva. Amplasarea figurilor în spațiu prin modalitățile de limbaj plastic se face greoi. Chiar și atitudinea personajelor are în ea ceva convențional, teatral cu toate că meșterul gravor a vrut,

⁶Dicționar biblic, Editura cartea creștină, Oradea, 1995, p.1326

⁷Ibidem.

dinadins, să acopere aceste carențe prin ingeniozitatea traseurilor dălțiței.

Dar, va reuși acest lucru în următoarea sa lucrare intitulată „Iisus încoronat cu spini” (nr.cat. 6). De această dată, Martin Engelbrecht realizează o operă mult mai picturală, net superioară altor planșe editate de el.

Într-o încăpere modulată convențional prin niște elemente arhitecturale, Iisus e așezat cu capul plecat înainte. E înconjurat de patru dintre torționarii săi. Alții trei, din stânga privesc scena. De remarcat, la gravorul Engelbrecht sunt racourç-urile personajelor întâlnite și în alte lucrări ale sale. În mod clar se simte atras de această modalitate de limbaj plastic, de care se servește destul de frecvent pentru a surprinde atmosfera evenimentului. Cel de față este unul dramatic sporit de plăcerea vizibilă a celor ce-l schingiuesc pe Iisus. Satisfacția lor se vede în mimica feței și a gesturilor lor, a corpurilor contorsionate, în așa fel, încât, să-și poată face treaba pe îndelete.

Nu întâmplător, gravorul transpune această scenă relatată cu lux de amănunte, în evanghelia lui Matei: „Atunci ostașii dregătorului, ducând pe Iisus în pretoriu, au adunat în jurul Lui toată ceata de ostași./ Şi dezbrăcându-L de hainele Lui L-au îmbrăcat cu o hlamidă roșie./ Şi împletind o cunună de spini i-au pus-o pe cap şi trestie în dreapta Lui şi îngenunchind înaintea Lui îşi băteau joc de El zicând: bucură-Te, regele iudeilor/ Şi scuipând asupra Lui, au luat trestia şi-l băteau peste cap (27:27-30).

În continuare evanghelistul Ioan relatează : „Deci a ieşit Iisus afară purtând cununa de spini şi haina roşie. Şi le-a zis Pilat. Iată omul! Când L-au văzut deci arhierii şi slujitorii au strigat zicând: Răstigheşte-L, Răstigheşte-L” (19:5-6).

Acest moment face obiectul următoarei stampe finalizată de Martin Engelbrecht (nr.cat.7). El împarte imaginea în două registre: unul inferior în stânga jos cuprinde grupul arhierilor şi slujitorilor cu mâinile întinse spre Iisus într-un gest de vehementă acuzare şi registrul superior cu Iisus în centru înconjurat de soldaţi. În jumătatea dreaptă a paginii domină figura întreagă a lui Pilat, guvernatorul roman al provinciei Iudeea. Cu spatele la privitor, Pilat e întors, într-un uşor semiprofil, spre mulţimea, pe care încearcă să o potolească, printr-un gest sugestiv al mâinii stângi.

În fundal, un ansamblu de clădiri etajate în trepte încearcă să compună perspectiva din aliniamentul cornişelor. Chiar şi cerul înnorat din ultimul plan e în ton cu atmosfera temei. Iisus este plasat exact la mijloc, la conjuncţia dintre cele două registre. Întreaga sursă de lumină, situată undeva în dreapta sus cade asupra Lui întărind importanţa figurii centrale. Bustul lui Iisus, puternic scăldat în lumină contrastează puternic cu toată factura zonelor dimprejur. Aceasta a fost, probabil şi intenţia meşterului gravor, de a focaliza atenţia asupra celui ce avea de împlinit o misiune atât de grea.

Altă secvenţă din patimile Lui Iisus: Drumul Crucii, e reprezentată, de aesmeni, de gravorul austriac Martin Engelbrecht (nr.cat.8). Într-un cartuş rococo, Iisus, încoronat cu spini îşi duce crucea pe spatele încovoiat de greutatea ei. E flancat de doi soldaţi: unul poartă un steag, celălalt supune poalele hainelor lui Iisus. De la al patrulea personaj ce populează scena, vizibil este doar facies-ul şi un segment din membrele inferioare. Întregul grup, situat în prim planul imagistic înaintează cu mare greutate pe drumul Golgotei. Mişcarea personajelor e subliniată de drapajul veşmintelor, de jocul faldurilor precum şi de racourç-ul corpurilor sau contrapostul membrelor.

Acestea sunt câteva din accesoriile tipic baroce folosite de artist la punerea în pagină a subiectului, bineînțeles, împreună cu însăși chenarul stilizat al scoicii rocaille sau al frunzei de acant. Pe de altă parte, compoziția respectă și ea regulile stilului baroc: planuri ce se întretaie în formă de litera X, curbe și contracurbe ivite din conturul volumelor.

Ca într-un leit-motiv și în această lucrare meșterul gravor direcționează lumina pe figura centrală. Ea cade vertical, de sus în jos, ca și cum ar îndemna privitorul să se concentreze în câmpul din mijloc, pe cel în jurul căruia gravitează acțiunea. Din textura inciziilor se observă cunoașterea temeinică al potențialului expresiv al fiecărui instrument de gravat. Bunăoară, dălțița și matoarul conduc gradual intensitatea hașurilor spre fixarea în spațiu a volumelor.

Alături de știința dozării eclerajului, aceste calități îl propulsează pe gravorul austriac Martin Engelbrecht printre cei mai buni artiști ai genului, considerat ca atare și de către contemporanii săi. El a fost apreciat deopotrivă și pentru munca sa în domeniul editoriei de carte și de stampe precum și pentru creațiile grafice originale.

CATALOG

1.) IURAMENTO FIRMATUS AMOR INTER DAVIDEM ET IONATHAM

Dălțiță: 205x295mm

Semnăt dreapta jos: Mart. Engelbrecht excud. A.V., în stânga jos: C.P.S.C.Maj.

Inscripții în limba latină și germană sub cadru de la stânga la dreapta: Ut propriam vitam davidem fidus amabat / Ionatham, in Domino foedus uterq... ferit/ Et Jurata animi consortia firmat / Pignus amicitiae mens, manus asq... pium / ; Iuramento firmatus amor inter Davidem et Ionatham. 1. Sam. XX v.8-17

Hârtie vergé

Foto digi grafică: 163

Proveniență: Donația Böszörményi Géza, 1909, M.Ț.C.; Inventar: 163



2.) LEGATIO S. IOANIS AD CHRISTUM

Dălțiță: 205x290mm

Semnăt dreapta jos: Mart. Engelbrecht excud. A.V., în stânga jos: C.Priv.S.C.Maj.

Inscripții în limba latină și germană sub cadru de la stânga la dreapta: Qui digito monstrans divinus, dixerat, hic est/ Agnus, discipulos is jubet ire suos/ ut Dominum quaerat, referant, ut verba salutis/ Is, quae oridisbent, facta stupenda docet/ ; Legatio S.Ioanis ad Cristum. Math. XI.v.2

Hârtie vergé

Foto digi grafică: 152

Proveniență: Donația Böszörményi Géza, 1909, M.Ț.C.; Inventar: 152



3.) TRUNCATUS CAPITE S. IOANNES BAPTISTA.

Dălțiță: 205x295mm

Semnat dreapta jos: Mart. Engelbrecht excud. A. V., în stânga jos: C.Priv.S.C.Maj.

Inscripții în limba latină și germană sub cadru de la stânga la dreapta: Nescia ferre virum, quem veri laudat imago / Foemina persuasit foeda ferire caput./ Hinc discas trist, quos sert a stutia, fructus;/ odia si accedand, enecat illa probum; Truncatus capite S. Ioannes Baptista. Math. XV V.10.11

Hârtie vergé

Foto digi grafică: 218

Proveniență: Donația Böszörményi Géza, 1909, M.Ț.C.; Inventar: 218



4.) IESUS AD SEPULTURAM UNCTUS

Dălțiță: 290x203mm

Semnat dreapta jos: Mart. Engelbrecht excud. A.V., în stânga jos: C.P.S.C.Maj.

Inscripții în limba latină și germană sub cadru de la stânga la dreapta: Egregium facinus, celebrata laude canendum! / Proditor id culpat, Iesus at ipse probat./ Balsama funduntur pedibus morientis amore / Suppeditata oscula sancta patent; Iesus ad sepulturam unctus. Ioh.XII.v.1-7

Hârtie vergé

Foto digi grafică: 166

Proveniență: Donația Böszörményi Géza, 1909, M.Ț.C.; Inventar: 166



5.) IESUS DAEMONIUM EJICIT

Dălțiță: 210x295mm

Semnat dreapta jos: Mart. Engelbrecht excud. A.V., în stânga jos: Cum. Priv.S.C.Maj.

Inscripții în limba latină și germană sub cadru de la stânga la dreapta: Unicus heu natus stygio torquetur ab hoste./ Dum rapit ac lacerat, Spuma boando fluit;/ Discipulis obedire negat; pater inde Magistrum / Invocat; auxilium qui tulit et misero; Iesus daemonium ejicit, Luc.IX

Hârtie vergé

Foto digi grafică: 168

Proveniență: Donația Böszörményi Géza, 1909, M.Ț.C.; Inventar: 168



6.) IESUS SPINIS CORONATUS

Dălțiță: 205x290mm

Semnat dreapta jos: Mart. Engelbrecht excud. A.V., în stânga jos: Cum. Priv.S.C.Maj.

Inscripții în limba latină și germană sub cadru de la stânga la dreapta: Spina maligna caput cingit coeleste corona/ Illudit sancta turba nefanda Deo/ Quem chorus excelsus coeli veneratur, adorat/ Infanis furor hic mea fama, pecor! ; Iesus spinis coronatus/ Math.XXVII,v. 29

Hârtie vergé

Foto digi grafică: 224

Proveniență: Donația Böszörményi Géza, 1909, M.Ț.C.; Inventar: 224



7.) IESUS MISERANDUM SPECTACULUM

Dălțiță: 203x290mm

Semnat dreapta jos: Mart. Engelbrecht excud. A.V., în stânga jos: Cum. Priv.S.C.Maj.

Inscripții în limba latină și germană sub cadru de la stânga la dreapta: Ecce homo! Quae facies mesera et quae tristis imago/ Gentile en pectus frangitur atque dolet: / Insantem sistit, peccatorisque camora/ marmoreum prctus frangere voce cupit; Iesus miserandum spectaculum. Ioh. XIX v.5

Hârtie vergé

Foto digi grafică: 165

Proveniență: Donația Böszörményi Géza, 1909, M.Ț.C.; Inventar: 165



8.) FACTUS EST PRINCIPATUS SUPER HUMERUM EJUS

Dălțiță: 305x200mm

Semnat dreapta jos: Mart. Engelbrecht excud. A.V., în stânga jos: C.Pr.S.C.Maj.

Inscripții în limba latină și germană sub cadru de la stânga la dreapta: Factus est principatus super / humerum ejus., Isa 9.v.6

Hârtie vergé

Foto digi grafică: 13

Proveniență: Donația Böszörményi Géza, 1909, M.Ț.C.; Inventar: 13



ECOURI ALE AVANGARDEI ARTISTICE EUROPENE ÎN COLECȚIA DE SCULPTURĂ A MUZEULUI ȚĂRII CRIȘURILOR DIN ORADEA

TAMAS ALICE*

ECHOES OF THE EUROPEAN AVANT-GARDE ART PRESENT IN THE SCULPTURE COLLECTION OF THE ORADEAN CRIȘ COUNTY MUSEUM

The sculpture exhibition organized in august 2012 in the White Hall of the Oradean Criș County Museum, its proposed to illustrated echoes of the experiences and dialogues of the European avant-garde art present in the works of some well known Romanian artists from the 20-th century. Some of them have studied in academies, fine art schools, in capitals and European artistic centers, have joined artistic groups, creating contacts with distinguished personalities of the European modern culture, have participated of many exhibitions, symposiums, biennales, triennales, were appreciated and received prizes in Europe and not only, bringing an important contribution to the fame and recognition of the Roumanian cultural values abroad

Keywords: European avant-garde, Roumanian avant-garde, sculpture, artists, exhibitions
Cuvinte cheie: avangarda europeană, avangarda românească, sculptură, artiști, expoziții

Expoziția de sculptură organizată în august 2012, în Salonul Alb al Muzeului Țării Crișurilor din Oradea, la îndemnul Domnului Director dr. Aurel Chiriac în colaborare cu Domnul Florian Heredea, pictorul și restauratorul de pictură de la secția de artă, și-a propus să ilustreze ecouri ale experiențelor și dialogurilor avangardei europene prezente în lucrările unor artiști români de renume al secolului al XX-lea (fig.1). Câțiva dintre ei au studiat în academii, școli de belle arte din capitalele și centrele artistice europene, au frecventat cercuri artistice, au participat la expoziții, simpozioane, bienale, trienale internaționale, au fost apreciați și premiați pe plan european și nu numai, contribuind astfel la recunoașterea valorilor culturale românești de peste hotare.

Printre personalitățile proeminente ale sculpturii românești născute în secolul al XIX-lea se numără și Ion Jalea (n. în jud.Tulcea, comuna Casimcea la 19 mai 1887-d. la București în 7 nov 1983)¹. Calitatea de Membru al Academiei Române la vârsta venerabilă de 70 de ani, titlul de Artist al Poporului (1957) funcțiile de președinte U.A.P. (1956-68) și președinte de onoare în continuare, sunt rodul recunoașterii activității de o viață al artistului sculptor, ce și-a realizat sculpturile monumentale cu

*Muzul Țării Crișurilor, tamasalice@yahoo.com

¹ M. Mihalache, *Ion Jalea*, ESPLA, București, 1956; P. Comarnescu, *Ion Jalea*, Ed. Meridiane, București, 1962; G. Opprescu, *Sculptura Românească*, Ed. Meridiane, București, 1965; O. Barbosa, *Dicționarul artiștilor români contemporani*, Ed. Meridiane, București, 1976; Gabriela Crișan, *Catalogul Sculpturii Românești Moderne din Colecția de Artă a Complexului Muzeal Județean*, extras din *Crisia XVIII*, 1988, Complexul Muzeal Județean Bihor, Oradea, 1988, p. 774; *Enciclopedia Artiștilor Români Contemporani*, vol. III, Ed. Arc, 2000, p.103; internet http://en.wikipedia.org/wiki/Ion_Jalea http://www.facebook.com/pages/Muzeul_De_Sculptura_Ion_Jalea

o singură mână, după ce și-a pierdut brațul stâng în Primul Război Mondial. Înzestrat cu un talent descoperit încă din tinerețe, de profesorul de desen, pictorul Dimitrie Hârlescu la Gimnaziul din Constanța (între 1899-1903), a fost îndrumat în continuare de profesori ca Wladimir Hegel (1839-1918), Ștefan Ionescu Valbudea (1856-1918) și Anibal Spoldi la Școala de Arte și Meserii (între 1903-1907), de Dimitrie Paciurea (1873-1932) și Frederick Storck (1872-1924) la Academia de Arte Frumoase (între 1907-1911) din București. Și-a desăvârșit formația la Paris (între 1915-16 și 1919-22) la Academia Julian, la Academia Grand Chaumière, în atelierul lui Auguste Rodin (1840-1917) și Antoine Bourdelle (1861-1921). Ion Jalea a fost profund impresionat de sculptura romantică franceză, fiind influențat în special de concepțiile compoziționale ale lui François Rude (1784-1855) și Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875) care și-au pus amprenta pe întreaga creație de mai târziu. Lucrarea de factură impresionistă, *Mama și copilul* executată în bronz, nedată (fig.2), este o operă din tinerețe al artistului. Realizată probabil în primele decenii ale secolului al XX-lea, lucrarea de mici dimensiuni, prezintă similitudini ca formă și conținut cu grupul statuar, al Eroilor Francezi „căzuți pe câmpul de onoare al pământului românesc” în Primul Război Mondial, executat de Ion Jalea între 1920 și 1922, inaugurat la 25 octombrie 1922. Conform textului bilingv de pe soclul monumentului amplasat în parcul Cișmigiu din București, grupul statuar din marmură de Carrara a fost ridicat în cinstea celor care s-au jertfit alături de soldații români la Mărășești la 6 august 1917. Pe front, au fost răniți 117.000 de soldați români și francezi, însuși Ion Jalea și-a pierdut brațul stâng, datorită schijelor unui obuz explodat în apropiere, alții au murit, sau au fost luați prizonieri. **PORTRETUL MAMEI**, coafura cu cosițe împletite ale acesteia, voalul, atitudinea de tandrețe cu care ține protector capul copilășului în timp ce-l sărută pe tâmplă, prezintă similitudini cu portretul și atitudinea surorii de caritate din grupul statuar, ce sprijină capul soldatului francez rănit pe câmpul de luptă. Această atitudine plină de gingășie, marcată de sentimentul suferinței materne la pierderea fiului, ne amintește de tema biblică ilustrată în celebrul grup statuar „Pietă” executată tot din marmură de Carrara în 1499 de Michelangelo Buonarroti (1475-1564).

Modelajul impresionist este ilustrat și de portretul din tinerețe al celebrei pianiste și scriitoare *Cella Delavrancea* (n.15 decembrie 1887 - d. 9 august 1991) executat în 1933 în bronz de sculptorița Milița Petrașcu (n. 31 decembrie 1892, Chișinău - d. 1 februarie 1976 București)². Celebra sculptoriță pe numele de botez Melania Nicolaevici, provenea dintr-o familie înstărită; bunicul după mamă, preot fiind rudă cu scriitorul Bogdan Petriceicu Hașdeu (1838-1907). Anturajul și posibilitățile financiare i-au înlesnit o educație aleasă, vorbind de timpuriu limbile rusă, germană și franceză.

² G. Oprescu, *op.cit.*; A. Nanu, *Milița Petrașcu*, în *Arta Plastică*, nr. 11, 1967; M. Drișcu, *Milița Petrașcu*, în *Arta*, nr. 2, 1971; I. Frunzetti, *Salonul de Pictură și Sculptură*, București, 1971, în *Arta*, nr. 1, 1972; I. Jalea, *Milița Petrașcu*, în *Arta*, nr. 11, 1972; P. Vintilă, *Milița Petrașcu*, București, 1972; Al. Avram, *Muzeul Țării Crișurilor* (Ghid) București, 1973; R. Bogdan, *Mișcarea artistică de avangardă din România*, în *Pagini de artă modernă românească*, București, 1974, p. 110; S. Nistor, *Milița Petrașcu*, București, 1973, p. 56; V. Crăciun *Expoziția Milița Petrașcu la Muzeul Județean Covasna*, (catalog) 1978; C. Prut, *Dicționar de Artă Modernă*, București, 1982, p. 352; Gabriela Crișan, *op.cit.*, p.776; internet <http://manega.wordpress.com/2011/11/26> www.adevarul.ro/cultura/literar_si_artistic/retro/Vamai http://www.certitudine.ro/articole/clubul_perfect_transatlantic/view/ http://www.observatorulcultural.ro/corespondențe_Cella_Delavrancea

Între 1899-1907 a urmat studii liceale la Chișinău și Sankt Petersburg, studiind desenul cu sculptorul Nicolai Beklenișev; din 1908 în Crimeea, intră într-un anturaj de tineri rebeli. Între anii 1907- 1909 a urmat Facultatea de Litere și Filosofie de la Universitatea „Bestuiev” din Sankt Petersburg și a studiat sculptura cu Feldman, Ilia Ghinsburg, Mașcov și Koncialovski. La Academia de Arte Frumoase din Moscova, între 1909-1910, a studiat desen anatomic cu Konioncov, Ivan Dzubanov. A plecat apoi în Germania, la Academia de pictură din München condusă de promotorii expresionismului Wassily Kandinsky (1866-1925), Alexei Javlensky (1864-1941), unde a studiat între 1910-1911 sculptura cu Gütner, Bermen, colaborând între timp și cu grupul „Jugend”. La Paris a studiat între 1912-24 la Academia La Grand Chaumière cu profesorul Antoine Bourdelle (1861-1921), desenul cu Felix Eduard Walloton (1865-1925) și pictura cu Henry Matisse (1869-1954). Între 1919-1923 în atelierul lui Constantin Brâncuși (1876-1957), studiază modelajul și gândirea sintetică, cunoscându-i în acest răstimp pe Alexander Archipenco (1880-1964), pe cubiștii Jean Metzinger (1883-1956) și Picasso (1881-1973), pe matematicianul Maurice Princet (1875-1973), pe nuvelistul suedez Frederic Louis Sauser cunoscut sub pseudonimul Blaise Cendrars (1887-1961), pe poetul francez fondatorul suprarealismului, Philipe Soupault (1897-1990), pe poetul și editorul italian, fondator al futurismului, Filippo Tomaso Emilio Marinetti (1876-1949), pe scriitorul francez Raymund Radiquet (1903-1923), pe sculptorița Irina Codreanu (1896- 1978) și în 1922 pe pianista Cella Delavrancea. Intrând în cercul literar artistic al lui Appolinaire (1880-1919), întâlnește personalități precum scriitorul rus mistic, simbolist, decadentist, Nicolaj Minsky, pseudonimul numelui Nicolai Maximovici Vilenkin (1855-1937), pe scriitorul și jurnalistul sovietic Ilya Gregorjevici Ehrenburg (1891-1967) respectiv soții Sonia (1884-1979) și Robert Delaunay (1885-1941). Din anul 1914 în Elveția, la Zürich, un grup de răzvrățiți printre care profeții dadaismului, soții Hugo Ball (1886-1924) și Emmy Hennings (1885-1948), arhitectul teoreticianul Marcel Hermann Janco (1895-1984)³, Richard Huelsenberg (1892-1974), poetul, artistul performant Samuel Rosenstock zis „Samiro” cunoscut ca și Tristan Tzara (1896-1963)⁴ și artistul abstract, poetul franco-german Jean (Hans) Arp (1886-1966), au înființat cafeneaua „Cabaret Voltaire”. Activitatea mișcării „Dada” al cărui mentor era Tristan Tzara, s-a desfășurat la cafenea, aceasta fiind un loc de întâlnire al artiștilor, politicienilor nonconformiști în anturajul cărora Milița Petrașcu l-a cunoscut și pe V. I. Lenin (1870-1924). În 1919 participă la „Salonul Independenților” de la Paris, expunând un bust.

Mișcarea artistică de avangardă din România, a fost promovată în perioada interbelică de artiști consacrați deja în Occident, chemați înapoi în țară precum: arhitectul, artistul și teoreticianul Marcel H. Iancu (1895-1984), suprarealistul Victor Brauner (1903-1966), avangardistul Jovanaki Ion Eugen sau simplu Ion Vinea (1895-1964), pictorul expresionist-abstract Hans Mattis-Teutsch (1884-1960), pictorul cubist Max Herman Maxy (1895-1971), Corneliu Mihăilescu (1887-1965) și Milița Petrașcu. Mișcarea artistică care s-a numit generic „Cruciada CONTIMPORANULUI”, a fost la

³ W. Verksuf *Marcel Iancu, Dada*, Teufen(Elveția)1957; Herry Seiwert *Marcel Ianco: Dadaist, Zeitgenosse, wohltemperierter morgenländischer konstruktivist*. Lang, Frankfurt am Mein,1993; www.iancu.com/?page_ID=22

⁴ [Sites.google.com/site/avangardaromana/tristan tzara](https://sites.google.com/site/avangardaromana/tristan_tzara)

origine o acțiune de constituire și promovare a mișcării moderniste europene în toate straturile culturale și categoriile sociale din România. În 1924 s-a organizat Prima Expoziție Internațională „Contimporanul” în Sala Sindicatelor Artelor Frumoase din București. Din 1925, Milița a fost colaboratoare la revista „Contimporanul”, publicând articole despre artă, sculptură participând la primul „Salon Oficial” din România unde a câștigat premiul I. În 1927 expune împreună cu pictorul cubist Georges Valmier (1885-1937) la Galeria „Briant Robert” din Paris și execută în colaborare cu arhitectul Octav Doicescu (1902-1981) monumentul „Fântâna Miorița”. În 1930 participă la expoziția de Artă Română Modernă, la Centenarul Independenței Belgiei, la a II-a Expoziție a Revistei „Contimporanul” în Sala Ileana și la „Salonul Oficial”. În 1933 execută portretul celebrei pianiste Cella Delavrancea, o personalitate marcantă a culturii românești, care s-a bucurat de o largă recunoaștere internațională. Pe Milița Petrașcu a cunoscut-o în 1922 în atelierul lui Constantin Brâncuși, mai apoi aceasta devenindu-i susținătoare și prietenă constantă de-a lungul vieții.

Cella Delavrancea, fiica cea mare a scriitorului Barbu Ștefănescu Delavrancea (1858-1918) și a pianistei Maria Lupașcu (1862-1938) licențiată în filosofie și matematică, profesoară la liceu, a crescut într-o atmosferă intelectuală, unde se întâlneau scriitori precum Ion Luca Caragiale (1852-1912), Duiliu Zamfirescu (1858-1922) și Alexandru Vlahuță (1858-1919). Cella a primit o educație aleasă: în familie se vorbea curent în limbile franceză și germană. Având un temperament bogat, cu multe talente înnăscute, a studiat pian în familie, la 14 ani a cântat un vals de Chopin la Viena. A studiat filosofia și matematica, a urmat cursurile Conservatorului din București, al Conservatorului din Paris, în clasa lui Isidor Philipp (1863-1958)⁵. A concertat în marile orașe europene, de multe ori în duet cu George Enescu (1881-1955), în 1919 cu Nadia Boulanger (1887-1979)⁶ sau Dinu Lipatti (1917-1950). Cella a fost prietenă și confidentă a reginei Maria⁷ a României (1875-1938). În cariera de scriitor a debutat în 1946, scriind nuvele, critici muzicale, impresii de călătorie, a fost membră a cenaclului Eugen Lovinescu (1881-1943), începându-și cariera didactică în 1950 ca și profesoară de pian la Conservatorul de Muzică din București.

Ioana Vlasu în cartea ei „Cultul prieteniei și arta portretului” descrie numărul mare de comenzi de portrete desenate, pictate, sculptate începând din perioada interbelică, care reflectă pe de o parte cultul statutului social și nevoia de autocomemorare, pe de altă parte fiind o modalitate de vizualizare al fizionomiei, aspectului psihologic și caracterului comandatarului. Milița Petrașcu era o mare maestră a portretului, imortalizând de-a lungul vieții nenumărate personalități ale culturii, artei, muzicii, literaturii românești și universale. În București, în perioada interbelică, o formă de socializare culturală după model occidental erau Saloanele bucureștene, care au fost descrise foarte frumos de scriitoarea Yvonne Henriette Stahl (1900-1984)⁸. Printre

⁵ en.wikipedia.org/wiki/Isidor_Philipp

⁶ Nadia Boulanger(1887-1979), a fost o mare pianistă, compozitoare, dirijoare , pedagog desăvârșit, a format generații întregi de muzicieni celebrii, profesoara pariziană al lui George Enescu(1881-1955)

⁷ Mircea Zăciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu, *Dicționarul scriitorilor români*, vol.II, București, 1998; ro.wikipedia.org/wiki/CellaDelavrancea; ww.observatorul.com/articles_main.asp?action=articleviewdetail&ID=236

⁸ Yvonne Henriette Stahl (1900-1984)scriitoare română, de origine franceză, traducătoare din literatura universală, fiica scriitorului, stenografului șef al Parlamentului României Henry Stahl(1877-1942),

acestea se numărau saloanele literar-artistice ale Mariei Rosetti Tescanu (1878-1969)⁹, ale Irinei Procopiu (1873-1954)¹⁰, ale pianistei Cella Dellavrancea „o personalitate multilaterală care știa prin muzică să dea viață întâlnirilor”, care depunea efort cu o măiestrie deosebită să onoreze clipa cu farmecul lirismului și ale Miliței Petrașcu „în care domnea mai multă originalitate și fantezie”. Cella Delavrancea (fig.3) exersa la pian, în timp ce Milița schița discret în caiet, până reușea să immortalizeze esențialul subtil, ce G. Oprescu l-a descris ca fiind „Pierrot Melancolique”. Cella n-a văzut niciodată schițele, a văzut în schimb portretul în bronz la Muzeul Național de Artă și și-a notat în memorii „(Milița) a prins expresia de mirată așteptare care mă caracterizează ... mă simțeam ca pe un nor plutind într-un eter de incantații ...”¹¹

Tematica portretului cu accente clasicizante, ce denotă o deosebită admirație pentru modelajul vechilor opere antice greco-romane, se remarcă în portretul idealizat al sculptoriței, ceramistei *Zoe Băicoianu* (n. 15 august 1910 la Predeal - d. 8 martie 1987 București)¹² executată în bronz de Boris Caragea (n. 11, 24 ianuarie, 1906, Balcic, Bulgaria - d.8 august 1982, București). Lucrarea executată în 1968 (fig.4), ne impresionează în primul rând prin supradimensionarea ei, prin fizionomia de o rară frumusețe, exprimată prin proporțiile de aur, a detaliilor fine, prin epiderma netedă ce transcende limitele vârstei, specifice statuilor antice grecești. Lucrarea privită din profil parcă plutește, totul sprijinindu-se doar pe mușchii sternocleidomastoridieni într-un echilibru perfect. Restul pare să fie insignifiant: urechile, coafura, diadema cu teaca spiralată pentru fixat cocul sunt abia schițate, modelate în mod voit impresionist, patinat, dând portretului academic o savoare picturală. Sculptorul a reușit să redea nu numai aspectul fizic deosebit de frumos al sculptoriței, dar a surprins și esența caracterului ei, prin prisma experiențelor și sentimentelor personale, la fel ca în mitul lui Pygmalion.

Sculptorița *Zoe Băicoianu*, fiica unei doamne de onoare de la Curtea Regală, a urmat studii de artă în Franța, Școala de Arte Frumoase din Paris, Școala Română de la Roma; în 1937 a studiat cu André Lhote (1885-1962). *Zoe Băicoianu* a avut preocupări multiple: a debutat la Paris în 1931, a participat la expoziții colective și individuale organizate atât în țară, cât și în străinătate și a predat ca profesor la Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu” din București. Realizând lucrări în diverse materiale și tehnici, de la plastică mică până la monumente de ambianță arhitecturală, operele ei se regăsesc și azi în foruri publice, muzee și colecții particulare. Fiind apreciată pentru hărnicia ei, a obținut premii și distincții. În 1953

sora sociologului Henri H.Stahl(1901-1991), între 1922-25 a urmat cursuri la Conservatorul de Artă Dramatică București, a debutat în 1931, a scris nuvele, romane pe care le-a tradus și publicat cu succes și în Franța; jurnalul.ro/cultura/carte/henriette-yvonne-stahl-puterea-fara

⁹ Maria Rosetti Tescanu (1878-1969), căsătorită cu prințul Mihai G. Cantacuzino(1867-1928 politician și ministru român), doamna de companie a Reginei Maria a României(1875-1938), recăsătorită cu George Enescu(1881-1955) ro.wikipedia.org/wiki/Maria_Tescanu_Rosetti

¹⁰ Irina Procopiu (1873-1954) domnișoară de onoare (în 1926 cu ocazia unei călătorii în SUA,Canada) a Reginei Maria a României(1875-1938); Iulian Pruteanu-Isăcescu *Din Corespondența Casei Regale a României* astra.iasi.roedu.net/texte/nr.47Regina Maria.html

¹¹ Ioana Vlasiu *Cultul prieteniei și arta portretului* în *Revista sud est, Artă, Cultură, Civilizație*, nr1, 2005, p.113-118

¹² George Marcu, *Enciclopedia personalităților feminine din România*, Ed. Meridiane, București, 2012; http://enciclopediaromaniei.ro/wiki/Zoe_B%C4%83icoianu;

realizează busturile lui Ion Luca Caragiale (1852-1912) și Nicolae Grigorescu (1838-1907) amplasate în București în Parcul Herăstrău, monumentul funerar al lui Francisc Șirato (1877-1953) în Cimitirul Evanghelic. Începând din 1957, realizează în colaborare cu alți artiști lucrări monumentale amplasate în spații publice special amenajate după concepțiile epocii respective. Astfel realizează în colaborare cu Marius Butunoiu (1919-1999), T. N. Ionescu și I. Dămăceanu „Monumentul Eroilor Patriei” amplasat în fața Academiei Militare din București, în 1959, în colaborare cu Boris Caragea realizează una dintre basoreliefurile de la fațada Operei Române din București¹³, în 1960 basorelieful „Tineri sportivi” în Sala Sporturilor din Constanța, în 1965 „Marea și Navigația” pe parapetul portului Tomis, „Femeie Gânditoare” la Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași și mozaicul din sticlă „Bust de Fată” la ASE din București etc¹⁴.

Boris Caragea a avut o copilărie plină de suferințe, a rămas orfan la 11 ani, a lucrat la o fabrică ca ucenic, după primul război mondial în 1924-25 a luat lecții de desen cu Hrandt Avakian (1900-1990), între 1926 -1932 cu ajutorul sculptoriței Zoe Băicoianu s-a înscris la Școala de Arte Frumoase din București având profesori pe Frederick Storck (1872-1942) și Oscar Han (1891-1976), și-a perfecționat studiile lucrând 2 ani în atelierul maestrului Dimitrie Paciurea (1873-1932) după ce obținuse Bursa Paciurea în 1932. Având probleme materiale Oscar Han l-a ajutat să-și ia examenele de stat de doi ani într-un an, reușind astfel să-și termine studiile. Cariera lui ascensională a cunoscut două faze distincte. Prima fază ce se întinde între 1933 și 1944 începând cu absolvirea Academiei, debutând sub zodia Saloanelor Oficiale, a recunoașterii, a premiilor, a comenzilor Casei Regale, a excursiilor de studii de-a lungul coastei Mediteranei, la Constantinopol, Atena, Alger, Marsilia, Cassis, Neapole, sub influența stilului sculpturilor lui Antoine Bourdelle (1861-1929) și din 1935 sub influența lui Ivan Meštrović (1883-1962). A doua fază de creație a fost cea revoluționară după 1944 (și-a distrus lucrările din prima fază, pentru a demonstra că-și reneagă trecutul) sub influența lucrărilor monumentale ale sculptoriței sovietice Vera Mukhina (1889-1953), pline de un romantism militant socialist în amalgam cu sentimente lirice. Ca și reprezentant de seamă al spiritului epocii, a beneficiat din plin de ceea ce-i putea oferi realismul socialist: comenzi oficiale, președenție U.A.P, expoziții organizate în stăinătate, bienalele de la Veneția, a fost ales Membru corespondent al Academiei R.P.R., Membru Emerit al Artei, Artist al Poporului, i s-a oferit de câteva ori Premiul de Stat¹⁵, etc.

Tendința de abstractizare al portretului feminin este ilustrată de *Studenta* (fig.5) executată în 1966 de sculptorița Iulia Oniță (n. 1 august 1922, Dorohoi - d. 28 aprilie 1987)¹⁶. Portretul simbolist, aerodinamic, fără detalii naturaliste al unei tinere,

¹³ Opera Română a fost construită în 1953 sub coordonarea sovietică a arhitectului Octav Doicescu (1902-1981), basorelieful de la intrare pe partea stângă „Scenă de operă” executată de Zoe Băicoianu în colaborare cu Boris Caragea

¹⁴ <http://www.docstoc.com/docs/21737279/BD>; [www.zb.ro/ ziarul de dimineată/ proze-lite-vi-imparateasa-de-anamaria-smighelschi-10119373](http://www.zb.ro/ziarul_de_dimineata/proze-lite-vi-imparateasa-de-anamaria-smighelschi-10119373) Zoe Băicoianu „o superbă boieroică cultivată, talentată și spirituală îl descoperise pe Boris Caragea la Balcic, hamal în port... și-l făcuse sculptor, laureat al Premiului de Stat și șef de catedră la Belle Arte

¹⁵ Amelia Pavel, *Boris Caragea*, Ed. Meridiane, București, 1970; ro.wikipedia.org/wiki/Boris_Caragea, <http://memorielocala.aman.ro/files/monumente.html>,

¹⁶ Maria Dumitrescu, *Iulia Oniță*, Ed. Meridiane, București, 1967; Aurelia Mocanu, *Iulia Oniță*,

sugerează acel moment de solemnitate și ambiție pentru cunoaștere și autodepășire pe care o au tinerii, începând din momentul admiterii în rândul studenților unei facultăți mult visate. Sculptorița face parte din generația artiștilor formați în țară, îndrumați de profesori celebri ce au studiat în Occident. Astfel Iulia Oniță a urmat Academia de Arte Frumoase din Iași (1941-1943) sub îndrumarea lui Ion Irimescu (1903-1928)¹⁷ și s-a înscris la Academia de Arte Frumoase din București (1943) sub îndrumarea lui Cornel Medrea (1888-1964)¹⁸. Debutând în 1946 la Iași, participând cu regularitate la expozițiile de Stat în capitală și orașele din țară și străinătate, la expoziții de grup românești și internaționale, participând la concursuri de proiecte pentru lucrări monumentale, la festivaluri naționale, a obținut premii și recunoașterea profesională, devenind profesor de sculptură la Institutul Pedagogic din București. La Oradea a realizat în 1958, în stil realist socialist „Monumentul ostașului român” amplasat în Parcul „22 Decembrie”.

Simbolismul exagerării cavalerismului medieval de tip *Don Quijote* având surse de inspirație din literatura universală al celebrului romancier, dramaturg spaniol Miguel de Cervantes Saavedra (1547 - 1616) a fost interpretat în perioada interbelică prin tendințe de sublimare al dinamismului printr-un modelaj fin aproape imponderal al liniilor și formelor ca în cazul lucrării (fig. 6) executate în 1935 de Josif Fekete (n. la Hunedoara în 15 iunie, 1903 - d. 12 octombrie 1979)¹⁹ sau prin tratarea monolită în stil cubist al sentimentului de eșec în urma tuturor eforturilor ca în cazul lucrării executate aproximativ în 1930 (fig.7) de Ion Valentin Anestin (n. 24 decembrie 1900, București - 6 decembrie 1963 București)²⁰. Amândoi au studiat în țară, au fost studenți la Academia de Arte Frumoase din București, Anestin între 1918-1920, Fekete între 1921-27 având ca profesor pe Frederick Stork (1872-1942) care la rândul lui a studiat la München. Anestin a studiat și la Academia liberă de Artă înființată de Arthur Verona (1868-1946) care studiasse și el la rândul lui la Viena, sub îndrumarea profesorilor Fritz von Uhde (1848-1911) și unul din fondatorii Școlii de pictură în plain-air de la München și de la Baia-Mare, celebrul Simon Hollósy (1857-1918). De asemenea Verona a studiat și la Academia din München și Academia Julien din Paris. Fekete i-a avut profesori și pe Paciurea (1873-1932), Constantin Artachino (1870- 1954) și George Demetrescu Mirea (1852- 1934) care la rândul lor fiecare au studiat la Paris.

Simbolul solidarității, colaborării, coeziunii de grup este tema preferențială a lui Balogh Péter (n. 30 iulie 1920, com. Mișca, jud. Bihor - 1994, București) lucrările

București, 1987;

¹⁷ Ion Irimescu (1903-1928) a studiat la Școala de Belle Arte din București în clasa profesorului Dimitrie Paciurea (1873-1932) care studiasse ca bursier între 1890-1894 la Paris în atelierele lui Gabriel Jules Thomas (1824-1905), Jean Antoine Injalbert (1845-1933), Aimé-Jules Dalou (1838-1902), sub influența lui August Rodin (1840-1917). De asemenea Irimescu a studiat în Franța la Fontenay aux Roses și la Academia Grande Chaumière în clasa lui Joseph Bernard (1866-1931).

¹⁸ Cornel Medrea (1888-1964) a urmat cursurile Școlii de Arte și Meserii din Budapesta sub îndrumarea profesorilor Mátray Lajos (1875-1941), Maroti Géza (1875-1941), Ligeti Miklós (1871-1944 care a studiat și el în Franța la Rodin) și Zala György (1858-1937).

¹⁹ Gabriela Crișan, *Iosif Fekete*, Sala Dalles 1973; Mircea Țoca, *Iosif Fekete*, Ed. Meridiane, București, 1977; Anisia Dimitriu *Fekete Viața și activitatea sculptorului Iosif Fekete Negrulea 1903-1979*, București, 1987; Gabriela Crișan, *Catalogul...*, p. 769

²⁰ Mariana Vida, *Un caricaturist uitat, Ion Valentin Anestin*, în *Ziarul Financiar*, 4 august, 2006; Mircea Eliade, *Autobiografy*, University of Chicago Press, Chicago, 1990, p.130; Paula Romanescu, *Ion Ion la Palat*, în *Viața Medicală*, nr. 38, 22 sept, 2006; Gabriela Crișan, *Catalogul...*, p.764

lui executate în anii 60, fiind modalități de exprimare plastică monumentală în metal în stil cubist, cum sunt *Victorioșii* (fig.8) sau cu un grad de abstractizare pronunțat aproape fluid și aerat, ca și în cazul *Grupului familial*, (fig.9) într-un stil simbolist elaborat, ușor recognoscibil, personal. Balogh Péter absolvice Institutul de Arte Plastice “Nicolae Grigorescu” în 1954 avându-i profesori pe Boris Caragea și Constantin Baraschi (1902-1966). Baraschi studiasse în clasa lui Paciurea (1873 - 1932) la Belle Arte, la Academia Julien cu Henry Bouchard (1875-1960), Antoine Bourdelle (1861-1929) și La Grand Chaumière în Paris²¹.

Din a doua sau a treia generație de artiști români influențați direct sau indirect de artiști avangardiști veniți din marile centre artistice europene, fac parte și Ovidiu Maitec (n. 3 decembrie, 1925, Arad - d. 2007 București) care continuă abstracționismul și simbolismul concepțiilor lui Brâncuși, atât de apreciat pe plan mondial. Simbolismul arhaic architectural și miturile cosmogonice tăiate în lemn, asocierea omului cu natura în lucrarea *Pomul* (executat în anii 70) contrastează izbitor cu stilul realismului socialist al monumentului lui Mihai Eminescu (1850-1889) inaugurat în 1990, în central orașului Oradea²².

Savoarea formelor și simbolurilor artei populare transilvane, contrastează izbitor cu constructivismul rece industrial, urban, transparent, al lucrării *Structură* (fig.10) executat în 1971, semnat de Szervátiusz Tibor (n. 26 iulie 1930, Cluj)²³. Fiu al celebrului sculptor Szervátiusz Jenő (Eugen) (1903-1983)²⁴ este descendent al unei vechi familii săsești din Cluj, Transilvania care a primit pe vremea regelui Matei Corvin (1443-1490) pentru serviciile lor deosebite apelativul latinesc „Servatius”. Conform tradiției din familie, Tibor și-a însușit în atelierul tatălui său meseria de rotar, butnar, constructor căruțe precum și tainele prelucrării artistice a lemnului, pietrei, fierului și cuprului. Între timp cu ocazia călătoriilor făcute împreună cu tatăl său prin satele și orașele din Transilvania, a avut prilejul să studieze arta medievală și tradițiile populare din diverse regiuni.

Tatăl său, Eugen, a studiat între 1925-27 la École Libre de pe Rue de Temple din Paris, unde a avut prilejul să ia contact cu curente avangardiste ale lui Modigliani (1884-1920), Picasso (1881-1973), Brâncuși (1876-1957), Kandinskij (1866-1925), Archipenko (1880-1964) și Barlach (1870-1938). Din 1927 s-a înscris la Cluj la Școala de Belle Arte sub îndrumarea lui Romul Ladea (1901-1970) care și el la rândul lui a studiat în 1924 la Academia Julien și în atelierul lui Brâncuși din Paris. Szervátiusz Eugen sub influența Școlii de la Baia-Mare, a deschis împreună cu Szolnay Sándor între 1933-34 o școală liberă de pictură în Pavilionul de pe Alea Parcului Central din Cluj, iar din 1940-42 la Șumuleu, în Harghita, a ținut cursuri de sculptură în lemn la Institutul Popular KALOT. În al II-lea Război Mondial, tatăl este luat prizonier în

²¹ Igor Sfetlov, *Sovrenennaia rumânscăia sculptura*, Moscova, 1974; Mezei Jozsef, *Balogh Péter*, București, 1976; O. Barbosa, *op.cit.*; C. Prut, *op.cit.*; xxx, *Româniai Magyar irodalmi Lexikon*, București 1981; xxx, *International Who is Who of Intellectuals*, vol. IV, Cambridge 1982

²² *Album Ovidiu Maitec*, conceput de Ovidiu Maitec, col. Ei Înșiși, Ed. Anastasia, București, 1998; xxx, *Enciclopedia Artiștilor Români Contemporani*, vol. II, Ed. Arc 2000, p.109

²³ Szervátiusz Klára, *Szervátiusz Tibor* Ed. Mikes, Budapest, 2009; hu.wikipedia.org/wiki/szervatiusz_jeno

²⁴ Mircea Țoca, *Sculptori clujeni*, Ed. Meridiane, București, 1978; xxx, *Enciclopedia Artiștilor Români Contemporani*, vol. III. Ed. Arc, 2000, p.173; titoktarcsi.blogspot.ro/2010/09/szervatiusz-jeno-elso-munkaja.html

Danemarca, iar fiul ajunge într-o tabără de refugiați din Budapesta de unde scapă în 1945.

Szervátiusz Tibor s-a înscris în 1950 la Institutul de Arte Plastice din Cluj, unde l-a avut profesor pe Arthur Vetró (1919- 1992)²⁵.

Se poate afirma că din anii '50 Szervátiusz Tibor și-a executat lucrările sub influența constructivismului. Deși lucrarea este semnată și datată 1971, rămâne tributară stilului constructivist. Dubla spirală formată din baghete subțiri sudate pot fi liber interpretate filosofic.

Din 1957 a beneficiat de o bursă de studii în U.R.S.S., fiind impresionat profund de arta popoarelor primitive și a Egiptului antic din colecțiile muzeale. Ajuns acasă s-a hotărât să reia modalitățile de expresie specifice ale simbolismului și expresivitatea artei tradiționale autohtone, abordând tematica istorică și a baladelor populare.

Opțiunile de explorare a noilor modalități de exprimare plastică atât ca formă, texturi, experimente chimice în vederea obținerii unor subtilități coloristice, studiate perseverent și sistematic încă de pe băncile facultății, au fost armonios îmbinate de ceramista Marta Jakabovits născută Sárközy (n. 22 septembrie, Tășnad, 1944)²⁶ cu concepții din zonele mai puțin explorate ale vestigiilor unor culturi ancestrale. Figurinele din piatră, lut, metale, componente nelipsite ale unor ritualuri străvechi precreștine ce au ieșit la iveală prin săpături arheologice, au fost restaurate, conservate și expuse în muzeele din toată lumea, reușind să capteze atenția și să supraviețuiască milenii de-a rândul până în zilele noastre, mai mult sau mai puțin abstractizate sub forma păpușilor în arta populară. Apelul către arhaismul organic al idolului feminin numit *Figurină* executată în 1979, ne reamintește subtil de cultul fertilității, cu simbolistica nașterii căminului familial (Fig.11). Figurina a fost modelată după o persoană dragă din ambianța familiei artistei, care i-a oferit toată grija, iubirea și poveștile din copilăria ei. Marta Sárközy s-a căsătorit cu pictorul Jakabovits Miklós (1936-2012)²⁷ care a absolvit în 1959 Institutul de Arte Plastice „Ion Andreescu” din Cluj, a studiat sub îndrumarea profesorilor Kádár Tibor (1919-1962) și Miklossy Gábor (1912-1998) unul dintre fondatorii în 1957 a Liceului de Artă din Oradea, care și ei la rândul lor studiaseră la Budapesta²⁸. Marta a studiat între 1965-1971 la Institutul de Arte Plastice și Decorative “Ion Andreescu” din Cluj, fiind îndrumată de profesori de renume printre care și de profesori ca Balaskó Nándor (1918-1996)²⁹, Brettner György (1932-1977), Ana Lupaș (n.1940) și Mircea Spătaru (1937-2011).

²⁵ Arthur Vetró (1919-1992) a studiat începând din 1938 la Școala de Belle Arte din Timișoara sub îndrumarea lui Romul Ladea (1901-1970), Iuliu Podlipny (1898-1993) și Catul Bogdan (1897-1978). Din 1940 pleacă la Budapesta unde până în 1945 a studiat la Academia de Arte Frumoase sub îndrumarea lui Sidló Ferenc (1882-1954) și în paralel la Institutul de Arte Decorative, a studiat cu Makai Lajos și Strobl Alajos (1856-1926). După 1945 a plecat la Viena unde a studiat la Hans Bitterlich (1860-1949), după care la München unde și-a desăvârșit măiestria sub îndrumarea lui Wilhelm von Rümmer (1850-1906).

²⁶ Col. Múterem, *Jakabovits Márta*, coord. Kozma Mária, Ed. Pallas - Akadémia, Miercurea-Ciuc, 2009, p.19; en.wikipedia.org/wiki/Nándor_Balaskó

²⁷ Catalog coord. Dr. Aurel Chiriac *Salonul Municipal de Artă Oradea*, Ed. Muzeului Țării Crișurilor Oradea, p. 78

²⁸ www.kieselbach.hu/muvesz/kadar-tibor_9588; www.hhrf.org/kissebsegkutatas/kk_2001_cikk.php?id=424

²⁹ Balaskó Nándor a studiat la Institutul de Belle Arte din Budapesta în clasa profesorului, rectorului universitar Kandó László (1886-1952) care la rândul său a studiat la Paris la Academia Julian sub îndrumarea lui Jean Paul Laurens (1838-1921), activase la colonia artistică de la Baia-Mare și fondase în 1912 colonia artistică de la Kecskemét din Ungaria.



Fig.1 Aspect din expoziție



Fig.2 Ion Jalea *Mama și copilul*

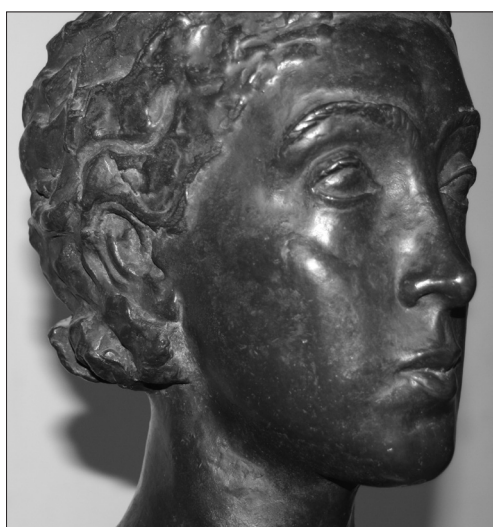


Fig.3 Milița Petrașcu *Cella Delavrancea*

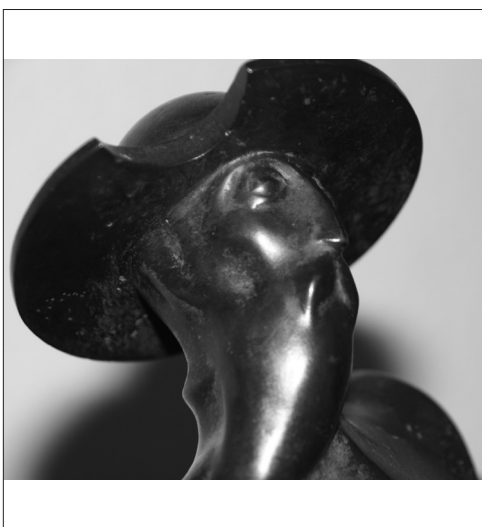
Fig.4 Boris Caragea *Zoe Băicoianu*Fig. 5 Iulia Oniță *Studenta*Fig.6 Iosif Fekete *Don Quijote*Fig.7 Ion Anestin *Don Quijote*



Fig.8 Balogh Péter *Victorioșii*



Fig.9 Balogh Péter *Grup Familiar*

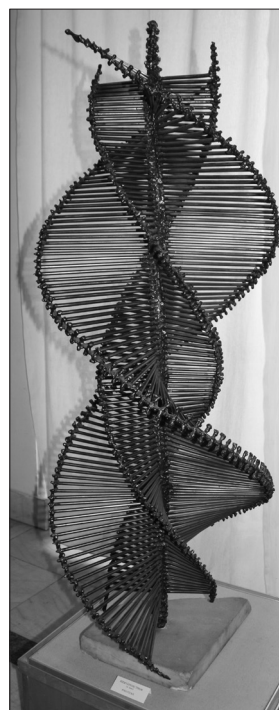


Fig.10 Szervatiusz Tibor *Structură*



Fig. 11 Marta Jakobovics *Figurină*

ARTIȘTI PLASTICI LA ORADEA, 1950 – 2000: NISTOR COITA (1943 – 2013)

MARIA ZINTZ*

PLASTIC ARTISTS FROM ORADEA,
1950 – 2000: NISTOR COITA (1943 – 2013)

Nistor Coita was considered soon after his first individual exhibitions a talented graphic artist, very keen on drawing. He wrote and transcribed stories inspired by life in all its aspects and man's metamorphoses and avatars. He gave up figurative expression means because he wanted to show human adventure, its hypostases, what is directly related to the human condition and life's continuity through constant movement and transformation, sometimes perceived as violent, showing the cataclysms that are capable to determine new beginnings, while the Eros became a very real, thrilling vital aspect leading to inevitable transformation yet ensuring continuity. Once he has discovered his particular language it became inexhaustible. The artist has structured his own works after 2000 in some different cycles: Cohabitation Exercises, Journeys to Onirolandia, Manuscripts, Fragments and Cosmographies. His "journeys" are continued by Passages/ Meta-Journeys where the personal mythologies were articulated revealing his most intimate inner feelings. After that came the Manuscripts, where he charges his signs with rhythms created by the pulse of deep emotional tension. As a matter of fact, all his works are "writings"- ideograms built from an essentialized figurative crossed by a constant quiver.

Key words: Nistor Coita, graphics, personal mythology, ideogram, freedom of expression.

Nistor Coita a fost considerat încă după primele expoziții personale un grafician talentat, pasionat de desen. A lucrat mult, lucrările sale fiind create sub impulsul unei imperioase nevoi interioare de exprimare, multe datorate unor aparente dicteuri care l-ar apropia, în parte, de suprarealism. Încă la prima expoziție personală de la Galeria de artă din Oradea, organizată în 1969 se observa că „grafica lui Nistor Coita erupe dintr-o zonă a incontrollabilului rațional sau afectiv ca o pură și extrem de sugestivă inflorescență plastică¹.

L-am cunoscut cu mult timp în urmă, când i-am organizat o expoziție personală, în 1979, la Muzeul Țării Crișurilor din Oradea. Era plin de umor, dar în același timp discret, distins, un interlocutor inteligent și fermecător. În ultimii ani a luptat cu toate puterile cu o boală pe care a presimțit-o și care, până la urmă, a luat forma unui balaur amenințător în lucrările sale. Criticul de artă Radu Ionescu îl descria astfel pe Nistor Coita: „Prea discret pentru a deveni un personaj public, prea distins pentru a se afișa oricând, oriunde și oricui, Nistor Coita ocupă în arta românească un loc cu mult mai mare decât își închipuie chiar el însuși”. Privesc fotografia lui Nistor Coita din impecabilul album tipărit la Galeria „Dana” din Iași, care i-a organizat în anul 2012 o expoziție retrospectivă cu lucrări create între anii 2000 – 2012. Îmi apare cutremurătoare datorită severității chipului, privirii scrutătoare, care nu ne menajează, cu mâinile strânse a rugăciune sau, poate, ca un semn ca nu a abdicat, că lupta continuă.

* Muzeul Țării Crișurilor Oradea, zintzmaria@yahoo.com

¹ G. Grigurcu, *Salonul de toamnă*, în *Familia*, noiembrie 1969, p. 2

Cu toate că este vorba de o mare libertate de exprimare, în care imaginația devine debordantă, observăm coerența exprimării de-a lungul timpului, deși, cum era firesc, temele s-au îmbogățit, s-au diversificat. De fapt, Nistor Coita scrie, transcrie povestiri inspirate din viață, sub toate aspectele ei, de metamorfozele omului, de avatarurile sale. Poate la început l-au inspirat chiar scenografiile din Teatrul de Păpuși din Oradea, unde a lucrat înainte de a intra la Institutul „Ion Andreescu” din Cluj-Napoca și mai apoi de desenele animate, unde personajele sunt mereu în mișcare, se metamorfozează, devin elastice, maleabile, diforme, grotești și totuși mereu credibile, verosimile, urmărindu-le povestea fascinați, amuzați, terificați, uimiți. Nistor Coita pare tipic pentru ardeleanul molcom, discret, așezat, modest, lângă care te simți confortabil, pentru că îți oferă șansa comunicării, te face să te simți apropiatul său. Se ascundea însă după umorul fin cu discreție, cu finețe, pentru a se descătușa în lumea infinită și fascinantă a personajelor din lucrările sale. Vorbea cu recunoștință și admirație despre mentorul său, Paul Fux, graficianul-scenograf de la Teatrul de Păpuși din Oradea, care, observând talentul tânărului de nici 20 de ani, l-a pregătit și l-a încurajat să intre la institutul clujean. L-a admirat pe Paul Fux pentru libertatea sa de exprimare care nu ezita să-i imprime liniei propria tensiune existențială, ca și emoțiile încercate în fața poeziilor pe care le-a ilustrat.

Nistor Coita a expus și el în 1968 la județeană orădeană ilustrații (gravuri în metal) la „Scribul negru”, care și marca noua fază a decantărilor, vizând esențializarea limbajului pe suprafețele parcimonios prelucrate, nelipsite de o austeră noblete, conferind o admirabilă plasticitate corpurilor. A avut însă și calitatea de a rezuma și de a restitui într-un sistem coerent de simboluri proza călisceniană, de excepțională densitate și complexitate epică. Mircea Țoca scria în 1978 că Nistor Coita a ajuns în scurtă vreme la o epurare severă a lexicului, la o codificare a acestuia, având ceva din aparenta ariditate a matematicii². Domeniul preferat continua să rămână cel al gravurii în metal, dobândind o calitate tactilă prin imprimare, hârtia se constituia ca teritoriu privilegiat al unei confruntări, cel mai adesea dramatice, între petele întunecate, între zonele de lumină și între familiile de semne, când riguros și elementar geometrice – cercuri, pătrate, elipse: *Compoziție cu aparat de zburat* (1974), *Generator de zbor* (1975), când alăturate în suple și fluente înșirări, ca de text inițiativ – *Omul dimineții*, *Compoziție* (1971).

Am avut plăcerea să organizez expoziția sa personală de la Muzeul Țării Crișurilor din 1979, Oradea, unde expunea, printre alte numeroase lucrări, unele pe care autorul lor le denumise nu întâmplător *Manuscris 1*, *Manuscris 2*, *Manuscris 3*, *A doua filă de jurnal*, *Marele peisaj*, *Însemne pe un perete* (desen), *Câmp verde* (pointe sèche), *Spațiul limitrof* (pointe sèche). În același an Nistor Coita expunea și la „Căminul artei” din București. Sesizam atunci în catalogul expoziției³ nevoia de efuziune, de destăinuire, numai că ea se manifesta disimulat, prin persiflări și cu umor în forme pe care le recunoaștem ca aparținând regnului uman, dar într-o permanentă transformare și dezvoltare. Era atras irezistibil de capacitatea expresivă a duetului fluid al liniei, sondând curios posibilitățile de devenire a formei pentru a spune ceva, lăsând urme, semne ale ființei sale, ale dorințelor, ale imaginației. El construia în virtutea infinită

² Mircea Țoca, *Nistor Coita*, în *Familia*, nr. 6, iunie 1998, p. 13

³ Maria Zintz, text în catalogul expoziției, 1979

a permutabilității datelor cunoașterii, încercând astfel o mediere a pactului dintre inteligență și o sensibilitate neliniștită. În lucrările sale echivalențele plastice luau forme ciudate prin detaliile anatomice unele hibride, umane și animaliere. Par ființe ambigue, fabuloase, într-o mișcare fără oprire, pline de vervă, într-o continuă transformare, cum este și viața, printr-o acțiune concomitentă a mai multor „câmpuri” de tensiune ce se vor eliberate, uneori pornite dintr-o simultaneitate de stări, prin dramatice juxtapuneri, prin dezmembrare și recombinație, surprinse ca într-un flux de animație. Am putea vorbi și de o „narațiune”, de „întâmplări”, care se derulează într-o succesiune de momente, imaginația devenind debordantă. Sunt forme care amintesc de cele ale nudului omenesc, adeseori vizând cuplul (bărbat-femeie), reduse la fragmente, cu deformări, abrevieri, contorsionări, dar conduse pe traseele lor cu o mână sigură și cu mare rapiditate ce induce o dinamică extraordinară pe suprafața hârtiei. Formele aleargă, se întâlnesc, se ciocnesc, se zbat, vedem bătălii pentru câștigarea spațiului, a locului de afirmare existențială, de supremație, lupta contrariilor, atracția bărbat-femeie, atracția lumină-întuneric, tensiuni, încheștări cu rezolvări expresioniste, vârtejuri care smulg aceste personaje pentru a le purta în spații imponderabile, le contorsionează, le pulverizează chiar, pentru a deveni capabile să urmeze acele trasee. Autorul „personalizează” aceste lucrări ca „descărcări” ale propriei energii gestice, devenind propria scriitură a lui Nistor Coita. Olga Bușneag numea aceste lucrări „stenoplastica” lui Nistor Coita, pentru că dădeau adeseori senzația de dicteu automat. Observa pe bună dreptate că „bătălia pentru găsirea unui «semn» care să fie al său s-a încheiat: o formă-embrion, făptură interregnală-eliptică, elastică și imprevizibilă în avatarurile ei a împânzit toate lucrările realizate în ultimii ani”⁴.

Gestualismul lui Nistor Coita a fost asemănat cu cel al lui Henry Michaux (1899-1980). Dar grafica lui Michaux a fost creată și de o sensibilitate mistică. Poezia acestuia, ca și pictura era expresia „negativității substanțiale a universului resimțit ca ireductibil ostil”. Căutând salvarea din acest univers, el explora ținuturile cele mai obscure ale ființei lăuntrice a omului și proiecta imagini înspăimântătoare de o intensitate ce nu poate fi regăsită decât rareori la suprarealiști⁵. Nistor Coita recurgea însă cel mai adesea la umor, tensiunile nu vor determina deznodământul cu efecte tragice, pentru că chiar atunci când apar, ele sunt transmutate în spații imense, cosmice, ca în compozițiile în care formele hibride stau să se dezintegreze sau să se pulverizeze, purtate de vârtejurile care le dinamizează în spațiile imense sugerând viteze amețitoare unde făpturile ciudate sunt sortite unor prăbușiri icarice (*Spațiu limitrof*) ori apocaliptice.

Adeseori „narațiunea” cuprinde grupări de momente, de episoade în care formele evocă vitalitatea unor ritmuri esențiale. Alteleori ele transmit un mesaj mai enigmatic, având valoare de semn, ca într-o scriere criptică, înțelegerea sistemului morfologic, al formelor presupunând o pătrundere inițiativă din partea privitorului. Lumea înseamnă pentru el în primul rând geneză, devenire, forma e pusă mereu la încercare în dorința captării unor ritmuri existențiale, uneori imperceptibile, și mereu altele, așa cum sunt și momentele secvențiale ale vieții. „Povestea” se construiește pe parcursul lungului

⁴ Olga Bușneag, *Nistor Coita*, în *Arta*, nr. 9, septembrie 1979, Muzeul Țării Crișurilor, Oradea

⁵ Dan Grigorescu, *Dicționarul avangardelor*, Editura Enciclopedică, București, 2003, p. 430

drum al frământărilor interioare cu incitarea, dar și cu speranța limpezirii tensiunilor, împingând în acest scop gândirea plastică dincolo de real, în imaginarul fabulos, amintindu-ne de o frază scrisă de Paul Klee: „Inima noastră bate spre a ne duce spre profunzimi, spre insondabilele profunzimi ale sufletului primordial”. Tocmai de aceea sunt atât de importante formele în devenirea lor plastică, a căror viață oricât ar fi de tumultuoasă de fapt nu se manifestă niciodată anarhic. Ritmul lor, cel mai adesea ordonat, se face simțit chiar și acolo unde apare năvalnică spontaneitatea declanșantă a gestului creativ.

Criticul și istoricul de artă Radu Bogdan se întreba, privindu-i lucrările, dacă „există vreo legătură între semn, impulsul grafic și realitate, capabile să se contopească organic într-o entitate artistică. Iată întrebarea la care răspund afirmativ imaginile desenate și gravate ale lui Nistor Coita. Ele sunt reprezentative prin soluția lor, dar numai în măsura în care le acceptăm ca simbolice, ca trimiteri la o lume de idei și sugestii dincolo de simpla figură. Figura este aici un «obiect» în continuă transformare, un embrion proteic care evoluează la nesfârșit pe culoarele nebănuite ale imaginației (...)”. Este afirmată o voință de comunicare, de limpezire a încălțitelor trasee existențiale, prin intermediul desenului de o mare suplețe semantică. Semnificațiile existențiale sunt filtrate în ritmul formelor cuprinse în spațiile compoziționale pe verticală, în mai multe registre orizontale. Formele echivoce subliniate prin linii curbe sunt răsucite, contorsionate impetuos sau contrapunctate de oblice și verticale energice, potențate expresiv prin impulsuri ascensionale ori prin accente de negru sau de culoare. Ele sunt reluate, transformate într-o succesiune de imagini, de fiecare dată unitare plastic, insinuând insistent infinitele lor posibilități de metamorfozare, el câștigând astfel sensuri suplimentare. Este modul său de a se pune în acord cu lumea, de a evada din cotidian și de a fi racordat la viața sa intimă, secretă, adâncă și perpetuă, la existența lumii. Dorința sa de a evada se manifesta încă în 1973 prin lucrările prezente în Expoziția artiștilor orădeni la Debrețin. Nistor Coita a relatat atunci despre preocuparea sa pentru tema zborului. „Mă preocupă tema zborului pe care o folosesc adesea. În felul acesta artistul își poate imagina linia dintr-o altă perspectivă decât cea obișnuită (...). Am nevoie de spațiu pentru a reprezenta omul în mișcare, dar într-o modalitate concentrată, care să mă apropie de modalitatea de a desena a lui Paul Klee (...). Noul meu loc de muncă la Teatrul de Păpuși din Oradea mă influențează și în activitatea mea de grafician”⁶. Este o viziune romantică care se regăsește în întreaga creație a lui Nistor Coita.

Pentru că lucrările sale se înscriu într-o expresie psihologică cu un preaplin ce trebuia exteriorizat, era nevoie ca ele să primească forme care să „descarce” energia, căutările, dorințele, tumultul, înlăturând orice zăgăzuire pentru a putea fi trăite în forme care ne deconcerțeazăne, tulburăne, uimesc, în șuvoaie de forme ce dezvăluie nu odată fără rețineri, chiar brutal, trăiri omenești. Putem sesiza și un anume expresionism în acest imaginar de forme datorită contorsionărilor formale, tensiunilor, unor ritmuri sacadate, prezenței unor vietăți care în ciuda aspectului lor amintesc de cel omenesc, aproape întotdeauna nud, chiar dacă ceea ce ne comunică se sustrage prinderii într-o formulă, într-o definiție, se înscrie însă limpede, fără ezitare într-un univers al germinației, al perpetuării, al existenței nelimitate. „Este o viziune

⁶ *Elmôndya Nistor Coita graficus* (Relatează graficianul Nistor Coita), în *Faklya*, 31 august 1973, p. 3

de bestiar, care la o cercetare mai atentă își trădează (cu cât de intensă surpriză) pecetea umană. Dacă o asemenea viziune devine posibilă, aceasta se datorește nu numai ingeniozității imaginative ci și unui simț pronunțat al compoziției îmbinat cu o mare siguranță a execuției” (Radu Bogdan). Sunt semne și forme grafice ori pictografice care spun mereu ceva (transcriu ceva), consemnează ceva printr-un aport personal la înnoirea unui vocabular grafic și plastic, amintind de predecesori iluștri ca Wasili Kadinsky și Paul Klee, fiind vorba de o expresivă, sugestivă relaționare între figurativ și abstract (semn) întemeiată pe realitatea unei acomodări posibile între ceea ce Oskar Schlemmer (cel ce a dezvoltat o întreagă teorie despre organism, fără a renunța la motivația iconografică pe care o subsuma schemei lucrării) numea legitățile trupului și legitățile spațiului. Există în numeroase lucrări ale lui Coita ceea ce s-ar putea numi „contact organic”, un „dialog organic” și senzorial din care, prin contactul formelor, al liniilor, se nasc alte forme ori rupturi, o energie pe cale de a exploda ce duce la o diminuare amețitoare, dezintegratoare a formelor în spații cu sugestii cosmice, ca în *Spațiul limitrof*, în mai multe variante. Uneori, formele care inevitabil amintesc, chiar dacă vag de cele umane (sau de unele pe care ne-am putea imagina că locuiesc pe alte planete) sunt reduse doar la câteva semne, supuse avatarurilor unor călătorii, ori consecințelor unor bătălii sau confruntări pe câmpuri de luptă. Ai impresia că figurile acestea ciudate sunt imponderabile, că în acele spații lipsesc legile gravitației, ceea ce face ca ele să fie într-o permanentă mișcare (*Cosmotică*, 1994). Nistor Coita nu a renunțat de-a lungul timpului la formele sale proteice, dovedindu-și cum nota și criticul de artă Adrian Guță în Catalogul expoziției personale din 1994, coerența interioară a discursului, datorită căruia este rapid identificabilă în orice context (grup, timp)⁷. Este „scriitura” sa, și, cu toate că formele sunt ciudate, ele ne par cunoscute. Le privești fascinat sau amuzat și în mod difuz percepi sensul lor, le simți apropiate, pentru că ele conțin ceva atât de omenesc și își trăiesc viața într-un mod atât de firesc, de primar, de sincer, într-o „curgere” nesfârșită. Există o identitate cu demersurile interioare ale organismului viu, cu impulsurile și puterile sale, dar și nevoia de continuitate și permanență, nevoia „de a fi”, de a se manifesta (chiar brutal). Elementul uman (forma), chiar dacă numai un fragment, numai o rădăcină, se manifestă ca o prezență activă, intensă, dar consideră autorul, această intensitate (chiar explozivă) trebuie ordonată, concentrată, constrânsă să ajungă la esența ei, la semn pentru a fi o mărturie pe răbojul timpului. În unele lucrări, mai ales după 1990, formele se înscriu în șiruri, în registre pe orizontală, amintindu-mi de șirurile de basoreliefuli mesopotamiene ori de scrierea pictografică egipteană. Un aer oriental poate fi de altfel sesizabil în numeroase lucrări ale lui Coita (*Parcurs, Cursul lucrurilor, Sens unic*). Sunt straturi ale memoriei în care alături de linie intervine și culoarea, mai ales albastrul, ceea ce indică mai clar în unele lucrări un spațiu cosmic imens în care formele par să plutească în cele mai bizare poziții într-o libertate cuceritoare. Tocmai datorită acestei impresii de libertate totală care permite totul, ne atrage „lumea” ce populează lucrările lui Nistor Coita. Este subiectivă, personală, dar firească chiar în cele mai brutale, mai explozive manifestări ori în cele mai vădit conceptualizate, în reprezentări concentrate, eliptice care se repetă în șiruri, în frize ce ar putea continua la nesfârșit.

⁷ Adrian Guță, *Catalogul expoziției personale Nistor Coita*, Galeria Etaj ¾, Teatrul Național, martie 1995

Unele lucrări au fost numite de autorul lor simplu: *Comentarii la viața cotidiană*, pe care o surprinde ca o continuă agitație, amuzat sau mai grav, cu tensiuni, contorsiuni, ciocniri, transformări în spații în care domnește violența, haosul, dar unde formele cu aluzii umane se adaptează, devenind elastice, având o mare mobilitate pentru a le permite transformarea, amintind poate de proteicele forme ale sculpturii din perioada romanică și, desigur, de fascinantele filme de animație.

Tot în Catalogul expoziției sale din 1994, Ann H. Albritton scria că „descoperind o lume erotică ciudată, nepământeană, populată de specii necunoscute, personajele misterioase și jucăușe ale domnului Nistor Coita ne amuză. În același timp, ele ne par familiare, poate chiar umane, dar nu se lasă surprinse, zburdând și veselindu-se în întreaga sa operă (...). Alte spații pline sunt populate de imagini suprarealiste, amintind de Brauner, iar dănțuitorii dezlănțuiți – bahici sau dionisiaci – se împreunează sau păcătuiesc nevinovat, hârjonindu-se”⁸. Alteori, în alte lucrări, o lentilă imensă pare să se focalizeze asupra unui detaliu, pentru a-l reliefa mai apoi în mărime naturală (...). În același timp opera lui Coita se încadrează în arta anilor '90, caracterizată prin descentrare, imagini deloc alegorice, continuă interogație și căutare, respingând măiestria⁹. Sunt întrebările sale (și chiar răspunsuri, deși ambigue) asupra condiției umane, asupra prezentului, poate a viitorului. Pare o joacă a mâinii unui păpușar, care fascinează spectatorul prin inepuizabile forme, încă recognoscibile ca fiind umane, deși în alte lucrări, ele s-au pulverizat ca urmare a unui cataclism sau pe cale să se întâmple, prin derularea unor cicluri care inevitabil ajung la un punct când e nevoie de transformare, de un nou început. Am observat acolo efortul către expresie, către încarnarea unui limbaj plastic în care preponderent este grafismul, pentru a pătrunde în realitățile profunde ale ființei.

Tudor Vianu se referea într-un articol scris în 1920, comentând expresionismul, la instinctualizarea voinței de artă, la capacitatea vitală a artei de a organiza dinăuntru, printr-o forță naturală de a face coerente universurile expresive artistice. Aceste forme, semne (care amintesc de cele umane, uneori caricaturi ale lor) identifică astfel tensiuni și energii maxime, impune liniei, materiei ca ordine compozițională, reprezentând pentru artist o înălțare a carnalității și organicității și nu o renunțare la ea. Nistor Coita îi insuflă o ingenuitate, un suflu al devenirii continue, o sinceritate cuceritoare, o bucurie creatoare care face ca nici o lucrare să nu repete ceea ce există în alta, doar să o continue. Viața e diversă, surprinzătoare, iar lucrările „transcriu” freacă, tumultul, zbaterile uneori benigne, alteori dure până la violență. Spațiul chiar când este limitat pare să se dilate, barierele pot fi rupte, continuitatea este asigurată. Așadar, de la studii analitice de figuri a ajuns pe nesimțite la suite, a căror încheiere „trăda” o mare tensiune interioară. Imprimată pe lângă alb-negru, în nuanțe delicate de ocru, verde, sepia, portocaliu, roșu-deschis, imaginile se alcătuiau din nenumărate mici forme ce se structurau pe orizontale ori pe verticală ca într-o inductibilă rețesare a organicului în tipare geometrice. În faze succesive ale elaborării, suprafața devenea scriitură densă, cuprinzătoare, savuroasă, alcătuindu-se din suprapuneri de lungi serii de semne, reale și fanteziste, concrete și ireale, cuminți și neastâmpărate, docile și mai ales răzvrătite, purtând toate amprenta aceleiași elan al dobândirii unui nou și

⁸ Ann H. Albritton în *Catalogul expoziției personale*, București, 1993

⁹ *Ibidem*

necesar echilibru. Sunt trăsături pe care le observase și Mircea Țoca în cartea *Artiști orădeni*¹⁰, iar criticul Călin Dan observa că „saturarea semantică a paginii este atât de pregnantă, încât orice „traducere” apare tautologică. În realitate, analiza este dificilă datorită câtorva nuclee de contradicții pe care artistul le cultivă ca strategie a exprimării¹¹. Iar deformările pe care ideograma sa inițială le suferă sunt modalitatea prin care Nistor Coita reinventează scrierea. Într-o altă cronică de expoziție, se observă că subiectul expoziției este unul singur: omenirea. Înseriați sau schematizați prin dispariția detaliilor, un imens furnicar în care fiecare face altceva, iar toți la un loc recompun o imensă și nestăvilită mișcare. Fără să existe în aceste lucrări o adresă directă la erotism, vigoarea personajelor, dinamismul lor, diversitatea atitudinilor, apropierea sau suprapunerile conferă întregului ciclu o senzualitate de o nebănuită forță (...)”¹².

Nistor Coita a dorit să comunice. Nu a renunțat la limbajul pe care l-a inventat și la care privitorul devine complice ori chiar coautor, pentru că ar fi dispărut continuitatea comunicării și astfel chiar credibilitatea sa. A dorit să dezvăluie aventura omenească, ceea ce ține de condiția omului, continuitatea vieții prin continuă mișcare, transformare, chiar violentă, cataclismele care pot determina un nou început, iar erosul devine un aspect vital, tulburător, real, ducând la inevitabile transformări, făcând posibilă continuitatea. Odată descoperindu-și limbajul, acesta a devenit inepuizabil, iar Nistor Coita l-a folosit pasional, cu febrilitate, surprins el însuși de posibilitățile sale expresive. De aceea și viteza cu care a lucrat a fost pe măsură, unii critici de artă amintindu-și de Henry Michaux. Dar, așa cum observam, Nistor Coita, explorând condiția umană, nu a proiectat imagini înspăimântătoare nici măcar în compozițiile în care apar cataclisme cosmice. M-aș gândi, poate la Georges Mathieu, care lucra cu o extraordinară viteză, așternând culorile cu gesturi energice, îndrăgostit de spectacol și de reprezentatie, folosind suprafața lucrării ca pe un câmp de bătălie.

Artistul a avut nevoie de un spațiu care mental este mărit la infinit pentru vietățile sale în expansiune, neobosite, în veșnică mișcare. Când, totuși, el se oprește din această cavalcadă și găsește, mai curând acceptă să le privească, să insiste asupra unui „personaj”, chiar asupra unui fragment, priveliștea este tristă, senzația de însingurare, de izolare devine apăsătoare. Personajul primește expresii variate prin repetarea sa, dar niciodată una de bucurie, de mulțumire. Se simte în elementul său numai în mișcare, fie și violentă, agresivă, în libertate, chiar dacă există pericole, iar eroul are rolul său primordial, are o menire, un destin ce trebuie împlinit. Dinamica ține omenirea în echilibru, tensiunile sunt atent dirijate, compozițiile stăpânite, dar păstrând mereu suflul vital, lupta contrariilor care menține și perpetuează viața, chiar dacă spațiul a devenit adeseori un câmp de luptă.

Ann H. Albritton¹³ mai scria în catalogul expoziției, referindu-se la lucrările din ultima perioadă ale lui Nistor Coita „(...) Din cutiile de carton negre ale creației sale de dată recentă, se detașează din pete de culoare de un roșu sângieru foi căzătoare de desen liric și uneori, brutal, dând iluzia unor „cutii ale Pandorei” sau a unei amenințări

¹⁰ Mircea Țoca, *Artiști orădeni*, Ed. Meridiane, 1983, p. 25

¹¹ Călin Dan, *Nistor Coita*, în *Arta*, 1984

¹² Radu Ionescu, Am avut totuși, bucuria la sfârșit, în ...

¹³ Ann H Albritton, *op. cit.*

greu de imaginat. Eros, desigur, dar și prăbușire, teamă, zbor, teroare, rău, frumusețe, haos, dezordine. Să fie vorba de subversiune? O interogație asupra forțelor ce vor fi fost sau mai sunt încă, sau simpla interogație asupra condiției umane? Coita nu oferă răspunsuri. Această ambiguitate a creației sale devine pentru noi și mai complicată, prin cutiile care debordează în fața noastră chipuri sub forma unei guri uriașe sau prin cutii care acuză; dar pe cine? În același timp, ele ne intrigă și ne joacă în minte, în vreme ce noi încercăm să găsim o cale prin care să le înțelegem și să le codificăm. Astfel de lucrări, pline de sensuri, ambiguități și dificultăți în descifrare pot sta alături de cele ale unor artiști din lume, frământați de aceleași probleme. Maniera calmă și spiritul fin ale lui Coita ascund o sensibilitate puternică, dinamică¹⁴. Dramatismul e mai prezent, tragicul e insinuat ca o luptă continuă cu forțele răului.

În anul 2012, în expoziția organizată la Iași, Nistor Coita a expus lucrări create după anul 2000, cuprinse în câteva cicluri cu caracter retrospectiv, aparținând unei mitologii personale. Criticul de artă Maria Magdalena scria despre Nistor Coita că „este tipul de artist al cărui discurs plastic s-a construit ca o reacție la provocarea venită din exterior, răspunsul instinctiv, personal, a fost transpus într-un semn interpretat întotdeauna la nivelul scriiturii. De aproximativ patruzeci de ani, Nistor Coita ne fascinează cu ideogramele lui, cu benzile desenate sau pictate, care ne incită prin ritmul, prin muzicalitatea acelor „portative” al căror „cânt” unește, leagă sau dezleagă personaje, sunt, așa cum le denumește autorul, „comentarii” la viața cotidiană”. Iar Adrian Guță observa prezența unor filtrate ecouri provenite din surse variate – codurile ideogramatice – ale Orientului antic, „aroma vizuală a palimpsestului, automatismul suprarealist impregnat de alerta și factura neoexpresionistă (...).”

Nistor Coita și-a structurat chiar el lucrările create după 2000 în câteva cicluri: *Exerciții de coabitare* (2000), *Călătorii în Onirolandia*, *Manuscrise, pasaje și cosmografii*. Au început acele metacălătorii ale personajului biblic, *Sfântul Gheorghe și balaurul*, care se transformă, așa cum afirma autorul însuși, într-o „figură monadă, magică, ce se perpetuează într-o zbatere logică sau illogică, închisă într-o ordine obstinată, labirintică ...” În *Exerciții de coabitare*, Nistor Coita a apelat la culoare, care primește calități simbolice expresive. El definea *Exercițiile* astfel: „putem vorbi de o dinamică a conflictului și a acceptării, existând multe implicări în acest dialog de complementaritate și vitalitate, dintre psihismul obscur și conștiința trează, dintre perversiunea unei abstracții (o linie șerpuită) și un tip superior de umanitate...”.

Personajul aureolat apare călare, singur în confruntare cu balaurul, șarpele amenințător al răului poate fi oriunde, cu forme și ipostaze diferite, într-o confruntare permanentă. Contrastele cromatice au o expresivitate dramatică. Perspectiva pericolului este prezentă. Forma șarpelui este amenințătoare, pare de nedoborât, elastică, sinuoasă, în negru cu accente de roșu, în roșu de foc, în albastru electric ori subliniat cu alb, se prelinge ca o limbă uriașă, ca o panglică unduitoare, cu răsuciri care tensionează imaginea. Calul, cel care îl ajută pe războinic, devine o componentă importantă și expresivă, cu accente tragice. Nistor Coita, cu sensibilitatea sa fină, presimțise răul care se instalase în propriul timp cu mult înainte de a se manifesta fățiș.

¹⁴ *Ibidem*

Exercițiile se continuă cu *Călătorii în Onirolandia*, unde formele sunt mai numeroase, „surprinse” într-o dinamică teribilă, exprimând stări de violență, trăiri dramatice (*Vedenie*, 2004), apar îngeri și semne ale crucii (*Confuzie* (2004), *Vis de o clipă* (2004)). Lupta cu forțe obscure – forțe umanoide evidențiate prin linii agitate, aparent haotice – în cele mai nebănuite poziții, apare și în *Legendă* (2009), în *Lupta cu umbra* (2004), dar și în alte lucrări din acest ciclu, chiar și jocul având aceste conotații ale violenței. Personajele sunt supuse sau cuprinse de forțe primare, agitația este continuă, neliniștea permanentă, plonjând într-un spațiu în care este prezentă primejdia, ca și presimțirea unei oboseli, unei sfârșeli, călătoria este plină de obstacole... Scriitura, jurnalul său intim se referă la stări apăsătoare, neliniștitoare, autorul se simțea încolțit de un rău care încă nu-și arăta fața.

Următorul ciclu e numit *Pasaje / Metacălătorii* în care mitologiile personale erau articulate, dezvăluind trăirile sale cele mai intime. Pasajele erau definite de Nistor Coita ca „moment de trecere, de traversare de undeva până altundeva, ce poartă cu ea propriile ei opreliști...”. Pentru a putea urmări și înțelege ceea ce se întâmplă în lumea creată în aceste imagini, condusă de forțe obscure, a încercat să-i zăgăzuiască manifestările în benzi mai ales pe orizontală. Sunt personaje căzute, gata să cadă, pierdute în ritmul continuu. Par epuizate dar încă în timpul unor acțiuni de neînțeles (*Mesageri* (2007)), pe fond negru, formele apărând ca niște entități fără timp dar nu mai puțin tulburătoare, în ipostaze de îngeri sau demoni (linia roșie, șerpuitoare, amintind de șarpele răului) – *Pasaje II* (2007). În *Rivalul căzut* (acrilic pe pânză, șarpele este încolăcit, dar prin culorile sale vii pare o forță încă amenințătoare. Pasajele au condus la *Cosmografii*, denumite și *Surpări în vis* – aglomerări de semne, celule existențiale, situații diverse, o expandare psihologică spre nesfârșit, metaforă a existenței, ceva contrar rațiunii, chiar opus ei, ceva ce se poate identifica cu nesăbuinta ... (Nistor Coita). În aceste lucrări abordează mai multe proiecte vizuale deodată, care se ramifică în drumuri sinuoase, se intersectează, apropiindu-se, îndepărtându-se. Formele abia mai amintesc de cele umanoide dar par animate, urmându-și destinul, cu suișuri și coborâșuri, aproape pierdute, revenind însă, hotărâte să-și continue drumul cu toate provocările, ispitele, capcanele ivite. Nici nu mai poți și nici nu mai e nevoie să urmărești narațiunile datorate desenului debordant, accentelor cromatice, traseelor care par de neoprit, vervei, chiar umorului recognoscibil în lucrările sale, pentru că *simți* de fiecare dată în ele prezența unei mărturisiri, expresia existenței unui om, imaginea situându-se, coerentă, între semnul vizual și semnificant. Un ciclu este numit de autor *Manuscrise*, fiind prezentă în continuare starea de tensiune emoțională transmisă, ritmului semnelor sale. Și aceste lucrări ne îndeamnă la o meditație continuă asupra condiției umane datorită metamorfozelor neîntrerupte ale formelor, ale omenescului în toată complexitatea lui. De altfel toate lucrările sale sunt „scriere”, formele fiind ideograme datorate unui figurativ esențializat, dar străbătut de un freamăt continuu. „Alfabetul plastic elaborat de Nistor Coita, coerent, unitar și totuși ineputabil în variantele sale de semne, îl convinge pe receptor de inconfundabilitatea lui” (Adrian Guță). Tematica se repetă uneori, dar, în fiecare lucrare, artistul a urmărit să exprime altceva, prin schimbări de ritm sau compoziționale, aflate în legătură cu starea sufletească.

De la figurile jucăușe, exaltate de bucuria de a exista, de la tumultul existențial din lucrările anilor '80 - '90 a ajuns la forme întunecate (*Cum să le ignori* (2009), *Mulțime de observatori* (2009)), la forme căzătoare (*Un fals ideal* (2010), *Înger refuzat* (2011)).

În 2013 a fost organizată la Palatele brâncovenești de la Mogoșoaia ultima expoziție personală la care grav, bolnav, a participat cu ultimele puteri. O expoziție impresionantă prin selecția făcută, prin teribil, a ei forță de expresie, lucrările din ultimii ani dezvăluind lupta artistului cu forțele răului¹⁵.

IMAGINI FOTO

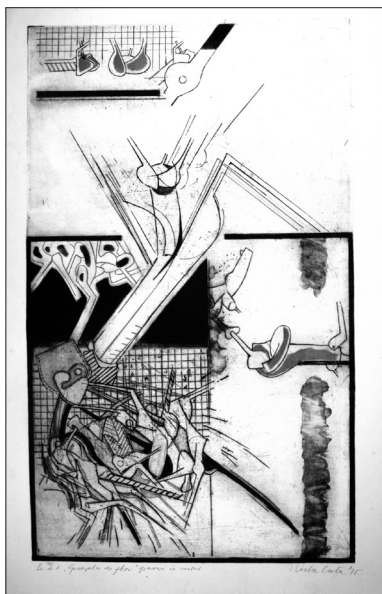


Foto 1 – *GENERATOR DE ZBOR*, gravură în metal, 84x50 cm, semnat și datat dreapta jos cu creion Nistor Coita '75, inv.Gr.2298, colecția Muzeului Țării Crișurilor Oradea

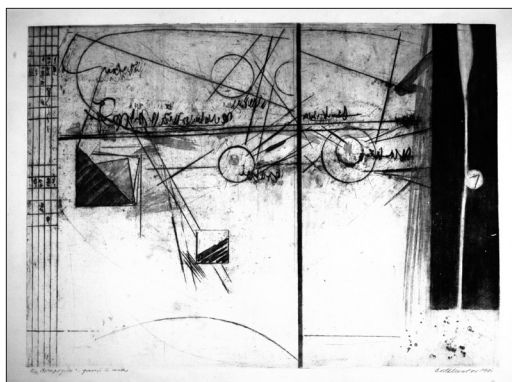


Foto 2 – *OBTIUNE PENTRU ZBOR I*, gravură în metal, 69x57 cm, semnat și datat dreapta jos cu creion Coita Nistor 1971, inv.Gr.2326, colecția Muzeului Țării Crișurilor Oradea

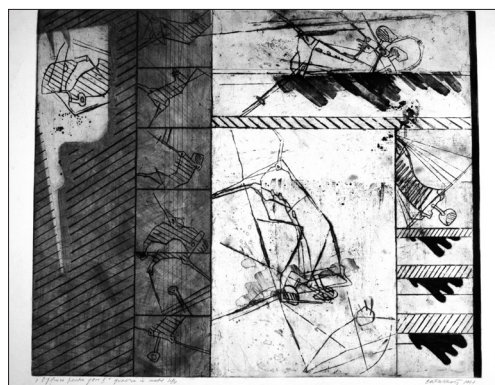


Foto 3 – *OBTIUNE PENTRU ZBOR II*, gravură în metal, 58x70 cm, semnat și datat dreapta jos cu creion Coita Nistor 1971, inv.Gr.2327, colecția Muzeului Țării Crișurilor Oradea

¹⁵ Catalogul expoziției personale Nistor Coita la Palatele Brâncovenești de la Mogoșoaia, aprilie 2013

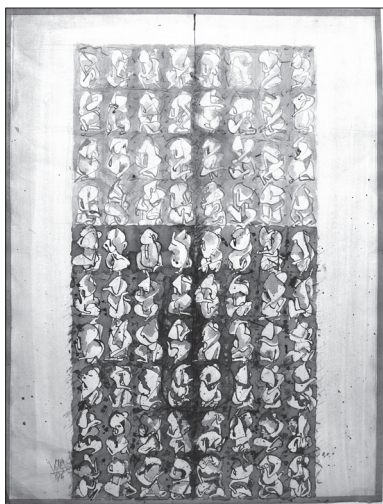


Foto 4 – *MANUSCRIS III*, tuș pe hârtie, 49x60 cm, semnat și datat stânga jos N.C. (19)76 cu creion, inv.Gr.2804, colecția Muzeului Țării Crișurilor Oradea

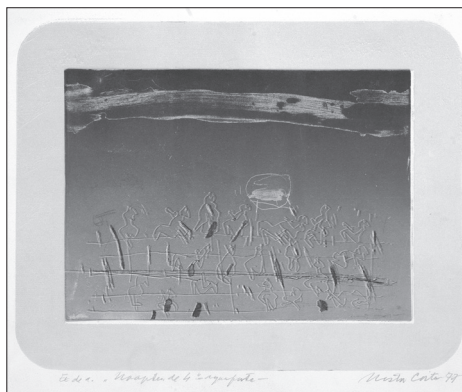


Foto 5 – *NOAPTEA DE 4*, gravură în metal, 24x31 cm, semnat și datat dreapta jos cu creion Nistor Coita '77, inv.Gr.4313, colecția Muzeului Țării Crișurilor Oradea

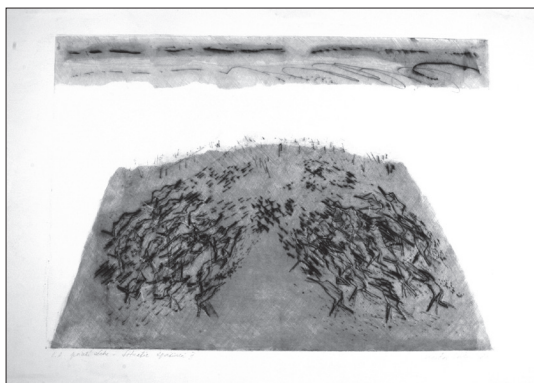


Foto 6 – *SITUAȚIE SPAȚIALĂ II*, pointe sèche, 49,5x69 cm, inv.Gr.9847, colecția Muzeului Țării Crișurilor Oradea



Foto 7 – *DESEN*, tuș acuarelă, 47x33 cm, semnat și datat dreapta jos cu negru Nistor Coita '78, inv.Gr.9848, colecția Muzeului Țării Crișurilor Oradea



Foto 8 – *ABSENTUL SI VEGHEA*,
guașă pe hârtie, 59x49 cm, 2004



Foto 9 – *ALESUL*, acrilic, crete,
ceară pe pânză, 94x119 cm, 2012



Foto 10 – *EC16*, guașă pe carton,
55x45 cm, 2003



Foto 11 – *EC21*, guașă pe carton,
52x45 cm, 2003



Foto 12 – *EC23*, guașă pe carton,
59x49 cm, 2003



Foto 13 – *EC27*, guașă pe carton,
59x49 cm, 2003



Foto 14 – *MANUSCRIS V*, guașă pe hartie
japoneză, 98x65, 2010

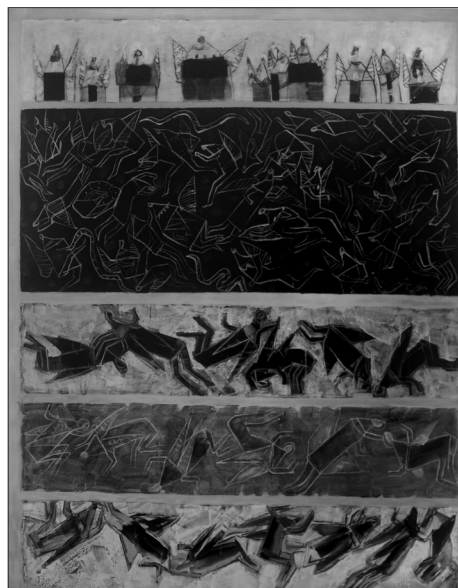


Foto 15 – *MASAGERI*, acrilic pe pânză,
162x131 cm, 2007

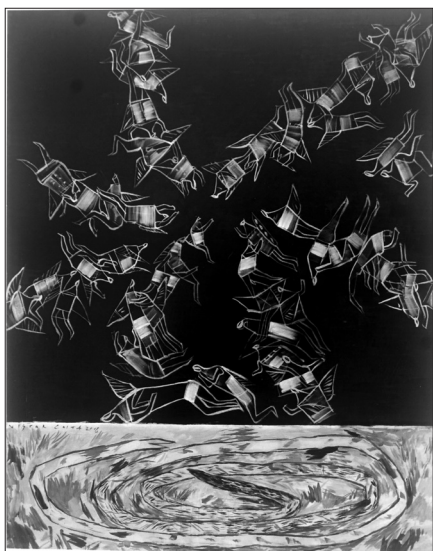


Foto 16 – *RIVALUL CAZUT*, acrilic pe pânză,
162x132 cm, 2007



Foto 17 – *UN FALS IDEAL*, acrilic pe pânză,
83x74 cm, 2010



Foto 18 – *VEDENIE*, guașă pe hârtie, 64x47 cm, 2004

MUZEOGRAFIE

DIN ISTORIA PRIMEI CLĂDIRI PROPRII A SOCIETĂȚII DE ARHEOLOGIE ȘI ISTORIE A COMITATULUI BIHOR ȘI ORAȘULUI ORADEA (1889 ȘI 1917)

GLORIE ȘI DECADENȚĂ PARTEA A II-A

VASILE SARCA*

FROM THE HISTORY OF THE FIRST BUILDING OWNED BY THE ARCHEOLOGY AND HISTORY SOCIETY OF BIHOR COUNTY ORADEA CITY BETWEEN THE YEARS 1889 AND 1917 GLORY AND DECADENCE PART II

The present text and communication aims at continuing the one that had already been published, under the same title, in the latest annual of Oradea museum.

We consider that the importance of the reported events lies in the fact that the museum institution from Oradea was, for the first and the last time, in the possession of its own building, between the years 1896 and 1970. It is also very important the fact that this building had been designed in response to a pretext which was stipulating the condition of erecting a museum building around an ecclesiastical and secular art collection, namely the Ipolyi collection which was exhibited in Oradea between the years 1896 and 1918/19.

Key words: „Ipolyi” Museum building, precalculation, The Archeology and History Society of Bihor County and City of Oradea.

Consecvenți cu promisiunea făcută în numărul trecut al anuarului nostru precum și cu enunțarea subtitlului materialului de față, în cele ce urmează cotinuăm publicarea, traducerea și comentarea succintă a celei de a doua părți a conținutului unuia din dosarele privind istoria muzeului orădean între anii 1889 și 1917¹.

Cu riscul de a repeta câteva din ideile enunțate în prima parte a materialului, menționăm că structura cronologică a dosarului amintit nu se suprapune pe câteva din marile etape ale istoriei instituției muzeale. Structurarea aceasta a conținutului a fost făcută de către arhivar, după momentul trecerii documentelor din proprietatea Societății muzeale în cea a Arhivelor statului.

În cele ce urmează cotinuăm cu redarea prin traducere din limba maghiară în limba română precum și cu o succintă comentare a conținutului documentelor².

pag. 51

Coala nr. 42 - este în continuare la cea cu numărul 41 și cuprinde programul
manifestațiilor

- numerotarea aceasta, precum și cele din susul paginilor următoare,
a fost făcută de către arhivarul Arhivelor Statului, Filiala Oradea,
după intrarea dosarului în proprietatea acesteia.

*Muzeul Țării Crișurilor Oradea, puiu_sarca@yahoo.com

¹A.N.-S.J.Bh., Fondul Societății de Arheologie și Istorie, Dosar 8, anii 1889,1917, passim

²Traducerea a fost făcută de către autorul acestui material, fapt pentru care își asumă responsabilitatea

Programul festivității³

1. Înainte de masă, la orele 9, misă solemnă în catedrala orădeană de rit latin.
La finele acesteia:

2. Deplasarea spre marea sală a palatului episcopal.

3. La orele $\frac{3}{4}$ 11 (10⁴⁵ n.tr.), adunare festivă, având următorul conținut:

a) **Imnul.** De Kölcsey; interpretează cercul orădean al iubitorilor muzicii⁴.

b) **Cuvântul prezidențial de deschidere.** Rostit de dr. László Beöthy prim comite, președinte al societății (de Arheologie și Istorie...n.n.)

c) **Îndatoririle culturale ale muzeului orădean.** Lecturări; lector dr. Vilmos Fraknói, episcop ales

d) **Cetatea Bihariei și descălecatul** (ungurilor n.n.). Lecturare; lector Vince Bunytai, canonic

e) **Înființarea muzeului comitatului Bihor și orașului Oradea.** Prezintă dr. János Karácsonyi, secretar al Societății

f) **Oratoriu.** De Vörösmarty; interpretează cercul orădean al iubitorilor muzicii

4) Deplasarea spre clădirea noului muzeu.

5) Dezvelirea plăcii comemorative și predarea colecțiilor⁵.

6) Vizionarea colecțiilor.

La adunare pot participa doar autoritățile, corporațiile și persoanele particulare invitate, precum și membrii societății⁶.

Comentariu: De fapt acesta a fost momentul de glorie și măreție al existenței S.A.I.J.B.O.O. și a muzeului în edificiul ridicat de arhitectul Kálmán Rimanóczy, între anii 1872 – 1896 – 1918. După o scurtă perioadă de strălucire, în scurt timp se întrevede declinul. Semnele sale s-au arătat sub forma: - scăderii interesului publicului față de Muzeu, - un furt de proporții, de obiecte de podoabă, neelucidat nici până azi, defecțiuni în clădire, care nu s-au putut remedia și în final împachetarea și transferul colecției Ipolyi pe teritoriul Ungariei de azi, unde constituie unul din materialele de bază expoziționale ale celei mai mari expoziții de artă ecleziastică de la Estergom (Strigoni, Ungaria).

Între deschiderea festivă a porților acestui muzeu în clădire proprie și începutul declinului său, apărut destul de repede, s-a desfășurat o viață culturală normală, cu luminile și umbrele sale inerente.

³Pentru conținutul expozițional al Muzeului orădean, la data deschiderii sale din anul 1896, rog a consulta: Vasile Sarca, RESTITUTIO, Organizarea și conținutul primei expoziții permanente a colecției Societății de Arheologie și Istorie a comitatului Bihor și a orașului Oradea, respectiv a colecției de artă religioasă și laică a episcopului de rit latin de Oradea, Ipolyi (Stummer) Arnold, în Biharea XXXIV-XXXVI, 2007-2009, Oradea, Ed. Muzeul Țării Crișurilor, p. 253-288

⁴Autorii anunțului de pe afiș țin să evidențieze interpretarea imnului maghiar, spre deosebire de cel austriac forma statală fiind cea de imperiu bicefal, apărut în urma convenției din 1867.

⁵Două la număr: 1, cea veche a muzeului și 2, segmentul lăsat moștenire din colecția fostului episcop de Oradea, Arnold Stummer Ipolyi ()

⁶Din limitarea invitațiilor participanți la festivități reiese și caracterul elitist și mod sigur naționalist al evenimentului.

pag. 52

- nr. de pagină obținut în urma reorganizării conținutului dosarului, după criteriul cronologic, în vederea obținerii unei imagini logice a derulării evenimentelor

Coala nr. indescifrabil

Nr.crt.

Coală pentru semnături

| Nr. crt. | Numele donatorului | Adresa | Suma | | Notă |
|-------------|--------------------|--------|------|-----|-----------------------------|
| | | | Frt. | Cr. | |
| | Wenterbelter (?) | | | 40 | 14.08.1896 indescifrabil |
| | | | | | |
| | | | | | |

Comentariu: - este o filă tipărită, completată la o singură rubrică, cu o donație de 40 crăițari, probabil în beneficiul noului muzeu.

pag. 52

Coala nr. indescifrabil1896 / 7⁷

*Lui Kálmán Rimanóczy pentru construcție
cea de a-A IV-a plată de 9000ft
17 oct. 1896 sub numărul de înregistrare 37 ca și plată.
În baza deciziei executorie LXIII a
ședinței comitetului ales
Nr. 37.1.K.*

Comentariu: - este coperta dosarului care include actul / chitanța de repartizare a sumei de 9000 de fl. către arhitectul constructor Kálmán Rimanóczy, precum și semnătura de primire a acestuia.

pag. 53

Coala nr. 38

Antet: *Societatea de Arheologie și Istorie a județului Bihor
și orașului Oradea*

Proces verbal întocmit cu ocazia Adunării consiliului ales al Societatea de Arheologie și Istorie a județului Bihor și orașului Oradea ținută la 1 octombrie 1896, cu privire la articolul extras

⁷Istoria Societății de Arheologie și Istorie a fost scrisă, pentru perioada 1871-1933/37 de către regretatul istoric de artă și bibliotecar și arhivar al muzeului orădean, dr. József Biró, vezi, în traducere și comentat: Vasile Sarca, RESTITUTIO, un text semnat József Biró, cu privire la istoria Muzeului orădean și a „Societății de Arheologie și Istorie a județului Bihor și orașului Oradea”, în Biharea XXXI-XXXIII, 2004-2006, Oradea, Ed. Muzeului Țării Crișurilor, p. 351-373

LXIII. Președintele raportează că, împuternicita comisie, împreună cu arhitectul-constructor Kálmán Rimanóczy au întocmit calculele de decont final. În legătură cu acestea, secretarul comunică faptul că, la acoperiș s-au produs inundații și locuința portărelului este umedă.

Consiliul de conducere împuternicește comisia de supraveghere a construcției ca, suma destinată construcției și rămasă restanță (prin scăderea procentului de 10% reprezentând asigurarea) precum și sumele lucrărilor suplimentare, comandate de către comisie după corectarea lipsurilor semnalate de către aceasta și în urma altor sesizări, să fie decontate domnului Kálmán Rimanóczy. Iar domnul Kálmán Rimanóczy și pe calea indicațiilor din procesul verbal este rugat să remedieze lipsurile și necazurile.

Oradea, la 17 octombrie 1896

*Consemnat și dat publicității
Dr. János Káracsonyi*

Comentariu: Este procesul verbal întocmit în cadrul ședinței Adunării consiliului ales al Societatea de Arheologie și Istorie a județului Bihor și orașului Oradea cu privire la articolul LXIII, prin care pe de o parte se arată că au fost întocmite calculele de decont final destinat arhitectului-constructor K. Rimanóczy iar pe de alta se semnalează apariția unor defecțiuni precum cel de la acoperiș și de locuința portărelului, cerând ca acestea să fie remediate.

Lipsurile semnalate sunt făcute pe un ton elegant iar formula de adresare către constructor, se reduce la cea de „domnului”, fără a se mai face apel la pompozitățile și prețiozitățile caracteristice limbajului timpului. Să fi ascuns oare, o formulă, la fel de elegantă, de muștrare?

pag. 54

Coala nr. 39

Mandat de plată

Privind suma de nouă mii adică 9000 de florini, sumă ce se virează în contul distinsului domn Kálmán Rimanóczy, pentru construcția muzeului, făcută din împuternicirea Societății de Arheologie și Istorie a județului Bihor (figurează încă sub vechea denumire n.n.), coform bilanțului contabil, din suma încă neachitată, până la plata finală, drept, avans, se vor plăti din casieria Societății de Arheologie și Istorie a județului Bihor

Oradea la, 16 octombrie 1896

*Lajos Gyalokay
în calitate de președinte a comisiei pentru construire*

(Chitanță de mână n.n.)

*În baza mandatului de față, am ridicat cu mulțumiri,
suma de 9000 de c(oroane) a(ustriece), adică
nouă mii de florini, sub formă de avans, în cursul zilei
de azi, privind efectuarea construcției, de la distinsul domn
Samuel Gálbory, casier al societății.*

Oradea la 17 octombrie 1896

Kálmán Rimanóczy locțiitor constructor

Kálmán Rimanóczy jr.

În fața noastră: Jenő Berger

Dezső Rosenfeld

După decont își pierde calitatea oficială

17 februarie 1896

semnătură indescifrabilă

casier

Comentariu: - avem în față un document financiar redactat caligrafic dar fără antet.

Prima parte este un mandat de plată întocmit de către Lajos Gyalokay, președintele comisiei pentru construire, emis la Oradea la 16 octombrie 1896 și destinat arhitectului și antreprenorului constructor Kálmán Rimanóczy - senior.

Pe aceeași pagină, în stânga și la mijloc, arhitectul susamintit precum și fiul acestuia, recunosc la 17 octombrie 1896, printr-un înscris de mână, redactat tot la Oradea, ridicarea sumei de 9000 de forinți de la Samuel Galbory, casierul societății. Ca martori au fost de față două persoane: J.Berger și D. Rosenfeld.

Pe coloana din dreapta, cu un scris în diagonală, ceva mai neglijent decât celelalte două, casierul cu o semnătură indescifrabilă, recunoaște la 17 februarie 1897 că, după decontare chitanța își pierde calitatea oficială.

pag. 55

Coala nenumerotată, așezată în fața coli cu nr. 40 și slujind drept supracopertă

20 X 96

Arheologie

*În scopul reglementării cheltuielilor
legate de construcție, cu Rimanóczy*

Antedirecționare și completare

30.704 f 96

Achitat 27.600

Cauțiune 1.565

29.165

Indescifrabil 2.000

31.165 f

Respectabilul domn

Sámuel Gálbory – senior
casier al Societății

Comentariu: Este o ciornă cu diferite adnotări, aparent neglijentă, făcute de mână, cu creion și cu cerneală, de către cel puțin două persoane diferite.

Sunt consemnate sumele datorate lui K. Rimanóczy pentru construirea muzeului.

Printre rândurile acestei consemnări, în raport cu cele anterioare, mult mai oficiale, se poate intui o oarecare răcire a relațiilor dintre comanditar și executor. Acesta din urmă are unele scăpări în ce privește calitatea lucrărilor executate. De vină să fi fost eventualele subînchirieri a unora dintre lucrări, nesupravegheate îndeajuns? De vină să fi fost și comisia de supraveghere, din partea beneficiarului, care își aduce și ea criticile, după executarea lucrării, în loc să le fi corijat la fața locului în timpul executării? Oricum totul se încheie în mod amiabil. Societatea plătește manopera în rate iar arhitectul constructor își ridică banii tot în rate. Părerile unuia despre celălalt rămân consemnate doar în notele interne proprii, în ciorne: nu tu "*respectabilului domn Rimanóczy*", nici măcar "*domnului*", pur și simplu "*cu Rimanóczy*", care oricum era deja o somitate în oraș, la acea dată. În schimb casierului Societății i se face adresarea de "*respectabilului domn*".

pag. 56

Coala nr. 40

(Convocator n.tr.)

Rog pe respectabilii membrii ai comisiei Societății de Arheologie și Istorie a județului Bihor și orașului Oradea, împuterniciți cu supravegherea construirii Muzeului, să binevoiască a se prezenta în clădirea instituției, în 15 ale lunii în curs, la orele 4 pm.

Obiectivul întrunirii comisiei îl va constitui: garanția prezentată de către domnul constructor (text tăiat n.tr.), responsabilitatea ce umblă cu garanția de un an privind orce (text tăiat n.tr.) în final, dacă totul se va găsi în ordine asigurarea aferentă constructorului se va putea plăti ?

În absența președintelui comisiei pentru supravegherea construcției, semnatul de mai jos îi convoacă pe domnii membrii, ca urmare a faptului că în 15 a lunii în curs expiră garanția din actele înscrise, iar Societatea noastră să nu achite cheltuieli finale ulterioare și să nu fie expusă pagubelor ori neplăcerilor.

Scopul întâlnirii comitetului îl constituie garanția de un an de zile acordată de către domnul constructor precum și baza consecințelor ce decurg din aceasta, întrucât, în final, dacă totul va fi găsit în ordine, să se poată achita către acesta garanția depusă.

În absența președintelui comisiei pentru construcție, semnatul îi invită pe distinșii membri, în vederea încheierii rezolvării socotelilor finale, pentru ca nu cumva Societatea să sufere pagube ori neplăceri, ca urmare a faptului că, termenul de garanție înscris în actele depuse, expiră în 15 ale lunii în curs, după data plăților finale ce urmează a fi restituite.

Oradea Mare, la 12 mai 1897

Înălțimii sale domnului Károly Szahlender Gálbory Sámuel
Respectabilului domn Márton (Martin) Hegyesy senior al comisiei pentru construcție
Respectabilului domn Dávid Busch și casier al Societății
Respectabilului domn Pál Baróthy-secretar notar-semnătura lizibilă văzut Pál Bavósky
Respectabilului domn Kálmán Rimanóczy-jr.-semnătură ilizibilă

Îl rog pe domnul secretar al Societății dr. János Karácsonyi, ca în această problemă importantă, să ne onoreze cu prezența și în calitate de reprezentant al Societății, în postura de secretar al acesteia și să binevoiască a acorda sprijin în rezolvarea problemelor.

Semnat indescifrabil (Gálbory Sámuel ?)

Regret, dar la 15 mai nu pot fi acasă. În cazul în care s-ar putea amâna, aş putea sta la dispoziție în data de 18.

Semnat Károly Szahlender

Fragment de frază parțial incoerentă, cu tăieturi:

este satisfăcut domnul constructor cu antecalcularele financiare cu privire la faptul că acestea sunt corecte și în general într-o stare impecabilă

Comentariu: Ciorna, redactată în grabă și destul de neglijent, cu intervenții în text, cu toate că poartă semnăturile celor vizați încă din această fază, trebuie să fi stat la baza unui **Convocator** final, care își propunea să adune laolaltă pe membrii comisiei de supraveghere al construcției clădirii muzeale, în frunte cu secretarul Societății, dr. János Karácsonyi, spre a putea achita antreprenorului garanțiile stipulate în contract, cărora, conform acestuia, îi expira termenul.

Iată cum se adevărește dictonul că “cel mai greu este să aduni laolaltă trei oameni” necum șase, cu atât mai mult cu cât obiectul întrunirii l-a constituit achitarea unei sume, destul de substanțială, de bani.

pag. 57

Coală nenumerotată

Ca urmare a impedimentului care i-a oprit pe membrii (Societății) de a se întruni la 15 ale lunii în curs, convorbirile neputând fi ținute: îl rog pe respectabilul domn Kálmán Rimanóczy ca urmare a tergiversării intervenite să aibă amabilitatea a se prezenta la discuțiile fixate pentru 20 a lunii în curs.

Oradea Mare, la 15 mai 1897

Sámuel Gálbory

membru al comisiei

de supraveghere și al Societății

*Tot în acest interes al meu, am onoarea,
a-l ruga pe respectabilul domnul
Pál Baróthy, secretar al comisiei (să
facă act de prezență n.n.)*

Gálbory

*Am luat la cunoștință
14 / V 97 Pál Baróthy*

Mai nou

Din cauza bolii domnului președinte nu am putut veni la consultație: cu respect îi rog pe domnii desemnați deja în repetate rânduri ca în cursul lunii, după masă, la orele să binevoiască a se prezenta la sediul muzeului 18 mai 1897

Înălțimii sale domnului Károly Sahlander

Respectabilului domn Márton (Martin) Hegysi

Respectabilului domn Dávid Busch

Respectabilului domn Pál Baróthy

Respectabilului domn Kálmán Rimanóczy-jr

Funcționar principal dr. János Karácsonyi, secretar al Societății

Comentariu: după cum se poate observa și după forma punerii în pagină, înscrisul acesta de mână, care are pe puțin doi autori, constituie cea de a doua copertă a documentului anterior. Atât coala cu nr. 40 cât și prima copertă, amintită în fața ei, tratează toate trei aceeași problemă a convocării comisiei de supraveghere a construcției muzeului, ce urma să se întrunească în scopul eliberării către constructor a garanției reținute.

pag. 58

Coala nr. 43 (+ una coală, în continuare)

Antet: - Stema regatului Ungariei – (tipărit)

- Emitent: Inspectoratul General al Muzeelor și Bibliotecilor – (tipărit)

- Numărul 263 – (scris de mână)

Înalt Demnitatea sale domnului László Beöthy, prim comite⁸, președintele societății de arheologie și istorie al județului Bihor

Oradea Mare

Cu referire la cererea din 4 mai 1900, înaintată înaltdemnității sale domnul ministru al religiilor și educației de către societatea de arheologie și istorie a județului Bihor, aflată sub conducerea înțeleptei voastre demnități, înaintată în mod partinic în fața înaltdemnității sale spre rezolvare, în scopul diminuării cheltuielilor privind construcția muzeului orădean, am inclus, sub formă de ajutor extraordinar, în bugetul anului în curs, 4000 de forinți, aducând în atenție prioritară și am făcut demers de înaltare, în cursul zilei de azi, către Înaltdemnitătea sa, cerând ca suma să fie dirijată spre mâinile demnității voastre.

În timp ce am onoarea de vă aduce la cunoștință, spre bucuria Demnității voastre (cele de mai sus n. tr.) am norocul de a vă încunoștiința asupra faptului că, din renta normală aferentă anului în curs, în scopul sporiri pieselor din colecția de arheologie

⁸Prim comitele județului Bihor ocupa, în mod onorific și funcția de președinte al S.A.I.J.B.O.O.

și de artă industrială ale societății, am venit cu propunerea către înaltul guvern de a admite 600 de coroane și în același timp am făcut pași în direcția

pag. 59

Coala nr. nenumerotat, continuare la coala nr. 43

(aprobării n. tr.) a altor 4000 de cor., în scopul ștergerii totale a datoriei ce apasă asupra averii societății, acumulate prin împrumutul făcut, în scopul construcției, demers aferent anului 1902 și inclus în preconizatul buget de stat.

(Rog pe n.tr.) Demnitatea voastră să primească expresia sinceră a respectului meu deosebit.

Budapesta, 7 iunie 1901

Vilmos Fraknoi

Inspector general al muzeelor și bibliotecilor

Comentariu: - Dosarul de arhivă nu conține nici ciorna și nici copia - ca de altfel nici multe din documentele prezentate - trimise la 4 mai 1900 de către S.A.I.J.B.O.O.- ci numai răspunsul forului superior la adresa expediată.

Scrisoarea, redactată de mână, cu caractere caligrafice impecabile, este răspunsul forului superior, al Inspectoratului General al Muzeelor și Bibliotecilor, din Budapesta, prin care acesta acordă muzeului orădean un avans de 600 de coroane, din preconizata sumă de 4000, în scopul utilării acestuia pe de o parte iar pe de alta a achitării unor datorii acumulate pe parcursul construirii clădirii.

Imperiul se afla într-o situație fericită materială, situându-se în perioada celui *belle epoque*, fapt care îi permitea astfel de gesturi, cu atât mai mult cu cât intenția de la centru a fost aceea de a se amesteca, tot mai mult în activitatea muzeului local, născut din inițiativa societății civile, dar trecut, pe nesimțite în sfera de activitate a bisericii de rit latin și a controlului statului maghiar, component al Imperiului Austro-Ungar, stăpân peste Transilvania și Partium, în urma Concordatului de la 1867.

pag. 60

Coala nr. 45

Antet: - *Stema regatului Ungariei*

- Emitent: *Inspectoratul General al Muzeelor și Bibliotecilor* – (tipărit)
- Numărul 537 – (scris de mână)
- Anul: 1901 – (scris de mână)

Către respectabila Președenție a societății de arheologie și istorie a județului Bihor și orașului Oradea

Oradea Mare

Din petiția înaintată la 2 noiembrie a anul trecut (1901 n. tr.) în mod aprobativ am luat la cunoștință decizia respectoasei Președenții, de a pune în mișcare siguranța patrimoniului muzeal al societății, prin fixarea unor prețuri controlabile.

Ca obiect al modalităților de indeplinire a acestui plan, de transmitere a îndrumărilor cerute, domnul consilier ministerial Ernő Kammerer, inspector general, a avut amabilitatea de a lua asupra sa și care, în acest scop, va intra, în contact nemijlocit cu respectabila Președenție.

Cu respect oficial

Budapesta, 13 februarie, 1902

Indescifrabil (Imre Szalay n. tr.)

Locțiitorul inspectorului general al muzeelor și bibliotecilor

Comentariu: avem în față o adresă întocmită de către locțiitorul Inspectoratului General al Muzeelor și Bibliotecilor din Budapesta, înaintată președintelui S.A.I.J. B.O.O. prin care ia la cunoștință informația transmisă de către muzeul orădean de a „*pune în mișcare siguranța patrimoniului muzeal al societății prin fixarea unor prețuri controlabile*”. Deși născut dintr-o inițiativă a societății civile locale, problema muzeelor provinciale intră treptat sub un control centralizat. Acest fapt, după cum vom vedea a avut atât laturi pozitive cât și negative. Printre acestea s-au numărat sprijinul material în vederea înscrierii în circuitul național și internațional dar și obligația acceptării de a aplica politicile centrale imperiale, în cazul de față a celor dictate de către Budapesta.

pag. 61

Coala nr.47 (supracopertă la coala nr. 48 în formatul uzual și azi al dosarelor de tribunal)

Antet: (în timbru sec): - *Stema regatului Ungariei*

- (dedesupt încadrat): *Ministrul Cultelor și al Educației
publice al Regatului Ungariei*

Nr. 58065

*Către Președenția Societății de Arheologie
și Istorie a comitatului Bihor și a orașului
Oradea în scopul luării la cunoștință și al
demersurilor ulterioare, vă expediem cu
specificația ca decizia asupra controlului
sumei să fie exercitată de către Inspectoratul
General al Muzeelor și Bibliotecilor
Budapesta, 9 oct. 1902*

Semnat indescifrabil

Comentariu: totodată, probabil, un prim document dactilografiat din acest dosar, o încercare de a ține pasul cu noutățile tehnice ale vremii, dotare venită din partea forului central.

pag. 62

Coala nr. 48 continuare la Coala 47

Antet: *Ministrul Cultelor și Educației Publice, copia deciziei nr.58065 din 9 oct. 1902, expedită către instituția financiară a regatului maghiar (dactilografiat)*

Îndrum instituția finanțelor publice ca din cele 8000 de coroane destinate cheltuielilor de construcție, sub formă de scadență a ratelor; ca cea de a II-a și totodată ultima tranșă, în sumă de patru mii /4000/ de coroane să se achite președenției societății de arheologie și istorie a județului Bihor și orașului Oradea, contra unei chitanțe ștampilate și să se facă decontarea în extrasul de jurnal la capitolul "debite și credite excepționale", ce se vor vira în contul portofoliului, ministrului cultelor și educației publice.

*Spre adevărirea copiei oficiale
Aurel Grahotsay
Director*

Comentariu: - mecanismul financiar, rezultat și din comunicările anterioare, intră în funcțiune prin înștiințarea consemnată în documentul de față, prin care ministrul Cultelor și Educației publice face cunoscut Societății muzeale orădene, printr-o decizie că i s-a repartizat 8000 de coroane, din care jumătate au fost vărsate spre virare, Ministerului Finanțelor Publice, contra unei chitanțe ștampilate și a unui extras de jurnal de la capitolul „debite și credite excepționale”.

pag. 63

Coala nr.49 (dactilografiată)

Nr.2592/1904

Raportul de constatare a serviciului ingineresc al orașului nr. 595/904, privind problema cererii înaintată societății de arheologie și istorie a comitatului Bihor și orașului Oradea.-

DECIZIE FINALĂ:

După ce, conform celor cuprinse în raport, în proiectul de extindere a sistemului principal de apaduct și str. MUZEULUI este inclusă și astfel împrejurimile MUZEULUI, din punct de vedere pompieristic vor fi reglementate încă în anul în curs, pe de altă parte, faptul că, în apropierea imediată, în piața Schlauch, există deja o fântână comună cu conductă – necesitățile circulației nu solicită existența unei fântâni cu conductă pe strada Muzeului – consiliul nu consideră realizabilă cererea societății de arheologie și istorie a comitatului Bihor și orașului Oradea, cu privire la înființarea unei fântâni comune cu conductă.-

Asupra celor de mai sus, consiliul ales al societății de arheologie și istorie a comitatului Bihor și orașului Oradea precum și serviciul ingineresc al primăriei vor

fi informați printr-o decizie finală.-

Din ședința ținută de către consiliul orașului Oradea, la 6 aprilie 1904.-

*(Ștampila rotundă a orașului Oradea, în
partea centrală cu stema, parțial vizibilă)*

*Károly Rimler
primar*

i.J.e.L.-

Comentariu: - documentul lasă să se întrevadă un oraș modern în plină dezvoltare. Funcția de primar este îndeplinită de către unul din cei mai importanți primari pe care i-a avut orașul Oradea, Károly Rimler. Printre altele, în timpul mandatului său a fost construită și dată în folosință clădirea Primăriei din Oradea, modernă și funcțională și azi. Din răspunsul serviciului ingineresc al orașului rezultă câteva din modernizările aduse zonei muzeale, a grădinilor Schlauch / azi parcul Petőfi și a complexului baroc (Palatul Episcopal, Catedrala romano-catolică și Șirul Canonicilor), privind extinderea sistemului de apă și canalizare și a celui de organizare a pazei contra incendiilor. Refuzul serviciilor primăriei a însemnat mai mult o utilizare rațională a banului public decât un act de rea voință.

pag. 64

Coala nr.55

Contract de efectuare a unor lucrări

Încheiat pe de o parte între președenția societății de istorie și arheologie a comitatului Bihor și a orașului Oradea, în calitate de beneficiari ai lucrării și pe de alta între Antal (Anton) Lukács, tâmplar, în calitate de întreprinzător, cu privire la înțelegerea următoare:

1) În baza împuternicirii președenției Societății, Antal Lukács angajază, din atecalculul contabil anex (aferent n. tr.), confecționarea dulapurilor cu sticlă, în calitate și mărimea stabilită.

2) Suma stabilită este de 1000, adică una mie de coroane, din care 300 de coroane se plătesc în avans, 200 de coroane se vor achita ca bani ghiață odată cu avansarea lucrării, iar restul de 500 de coroane se vor plăti angajatorului după terminarea totală și impecabilă a lucrării.

3) Angajatorul este obligat ca cel târziu până la 31 iulie 1905 să predea lucrarea în stare impecabilă. În cazul în care termenul nu se va respecta, după fiecare zi de întârziere se vor achita câte 10 (coroane?, creițari? indescifrabil n.n.) de către angajator. Clauza aceasta din urmă nu se va aplica în cazul unei greve muncitorești.

pag.65

Coala nr. nenumerotată - continuare la coala nr.55

4) Angajatorul va acorda o garanție de 2 ani pentru lucrarea executată.

5) Angajatorului îi revine sarcina de a transporta lucrarea finită în spațiul muzeului și acolo să o instaleze în locul indicat.

6) Beneficiarul, în ce-l privește – acceptă înțelegerea cuprinsă în punctele de mai sus.,

Redactat la Oradea Mare la 23 mai 1905

În fața noastră

(indescifrabil) *Dr. Kálmán Hunz(?)*

Antal Lukás

tâmplar de mobilier

Comentariu: - este un exemplar a unui contract, încheiat între Societatea de Arheologie și Istorie și un maestru tâmplar de mobilă, în vederea confecționării unor piese de mobilier. Înțelegerea este redactată în 6 puncte care stipulează condițiile efectuării lucrării precum și a plății acesteia. Scris de mână, relativ în acord cu normele caligrafiei. Nu are nici un antet și nici șampilă.

Inevitabilul însă, se produce în mod inexorabil. Înainte de a intra într-o nouă etapă, cea a DECADENȚEI, vom mai aminti câteva evenimente, printre care trecerea instituției muzeale sub controlul nemijlocit, fapt amintit și anterior, al Inspectoratului General al Muzeelor și Bibliotecilor, cu sediul la Budapesta (I. G.M.B. pe mai departe) care, pe lângă supraveghere a intermediat și plățile acordate de către stat, ocupându-se și de probleme și de altă natură. Dosarul nostru în cauză conține un număr de 11 adrese expediate de către acest for superior, între anii 1901 și 1917, fapt ce nu exclude ca ele să fi fost mult mai multe.

pag. 66

Coala nr.50

Societatea de Arheologie și Istorie a comitatului Bihor și orașului Oradea

Nr.40

1905

Resp(ectabilului)

domn arhitect

Kálmán Rimanóczy

Loco

Comitetul ales al societății noastre, de acord cu Inspectoratul general al Muzeelor și Bibliotecilor, va extinde, la cele două capete, clădirea muzeului cu un nou edificiu, chiar dacă nu în linie dreaptă, ci în continuare. Cu ridicarea acestei clădiri, comitetul ar dori să-l împuternicească pe Respectabilul domn arhitect. Întrucât despre toate acestea, pe Respectabilitatea voastră am onoarea de a o anunța oficial și pe aceeași cale, de a o ruga, în consecință, de a intra în contact cu președenția societății, spre a nu putea fi ocolită vizita de la fața locului precum și preconizatul antecalcul contabil.

Oradea, la 4 iunie 1905

Cu respect

(nesemnăt n.tr.)

Secretar

Comentariu: Actul este ciorna sau copia unei adrese redactată de către Societatea muzeală și adresată arhitectului Rimanóczy Kálmán. Pentru prima oară pe frontispiciu apare un antet cu întreaga denumire a Societății de Arheologie și Istorie, având designul caracterelor și elementul decorativ realizate în manieră secesion. Remarcăm faptul că tocmai în această perioadă demarează și la Oradea construcția amintitului stil arhitectural venit la noi pe filiera germano-austriaco-magheară. Actul în sine se referă la mărirea spațiului clădirii, sub formă de U, prin două capete de clădiri adăugate la extremități.

Din motive necunoscute, asupra acestui proiect se va reveni ceva mai târziu, probabil prin anii 1908-1909, când se concepe un nou contract de construire, rămas printre documente, tot sub formă de ciornă nedatată și nesemnat nici de această dată. El va fi tratat de către noi la timpul potrivit.

pag. 67

Coala nr. 51 – cu antetul instituției: - sus coroana regală a Ungariei, urmată de numele instituției emitete:

Stema Ungariei (desen)

INSPECTORATUL GENERAL AL

MUZEELOR ȘI BIBLIOTECILOR (tipărit cu majuscule)

Nr. 426 / 905 (dactilografiat)

Către respectabila Președenție a

societății de arheologie și istorie a comitatului Bihor și orașului Oradea

ORADEA MARE

Cu referire la tratativele purtate în mod personal de către, inspectorul nostru general, Mór (Mauriciu) Mosinsky cu respectabila Președenție, la 15 mai a.c., fac apel la respectabila Președenție, ca în baza instrucțiunilor dobândite cu acest prilej, să binevoiască a-mi înainta cât de curând planurile dulapurilor / mobilierului muzeal precum și antecalculul contabil detaliat.

Cu respect oficial

Budapesta, 5 iunie 1905

Semnătură indescifrabilă

(Szalay Imre ?)

Inspector general oficial

Comentariu: Nota oficială emisă de către Inspectoratul Geeral al Muzeelor, în urma discuțiilor dintre inspectorul general Mosinsky și președenție, la 15 mai 1905 face apel în baza instrucțiunilor transmise, de a i se înainta cât de curând planurile mobilierului muzeal, al dulapurilor pentru exponate (în speță) precum și antecalculul contabil detaliat.

pag. 68

Coala nr. 53

1905 / nr.64

6 oct.

Subsemnații prin prezenta adevărerim că dulapurile cu sticlă confecționate de către Antal (Anton) Lukács, din înputernicirea societății de istorie și arheologie, anume: trei dulapuri complete pentru pereții celei de a II-a săli, trei dulapuri cu doar 5 jumătăți de etajere, deasupra vechilor dulapuri de pe lângă cei

pag. 69

Coala nr: nenumărată, continuare la coala nr 53

trei pereți și în sfârșit un dulap mare complet, la peretele interior al celei de a III-a săli, le-am verificat și le-am găsit corespunzătoare.

Oradea Mare, la 6 oct. 1905

Dr. Gyula (Iuliu) Némethy
Gyula (Iuliu) Közepesy
Custode

Comentariu: Este de fapt un act de constatare din partea reprezentanților instituției muzeale făcut asupra lucrărilor de tâmplărie executate de către Antal Lukács constând dintr-un mobilier expozițional format din 3 dulapuri pentru un perete din a doua sală, 3 dulapuri simple, cu câte 5 etajere pentru ceilalți pereți și un dulap, cu câte 5 etajere pentru a treia sală. Este un proces-verbal, de fapt o **minută** privind starea mobilierului (dulapurilor) expozițional, recepționate. Este scris de mână, grăbit, neglijent.

pag. 70

Coala nr. 57

(Antecalcul contabil n.tr.)

| Nr. crt. | Obiectul | Dimensiuni | | | | | | Suma aferentă | | | | | |
|------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|---|---------|---|------|---|---------------|------|-----------------|------|---------|------|
| | | liniari | | pătrați | | cubi | | preț unitar | | cu amănuntul | | En gros | |
| | | M | C | M | C | M | C | Cor. | Fil. | Cor. | Fil. | Cor. | Fil. |
| | Report | | | | | | | | | | | | |
| Antecalcul financiar | | | | | | | | | | | | | |
| Lucrările de reparații ce se impun a fi efectuate la acoperișul muzeului "Ipolyi" ⁹ | | | | | | | | | | | | | |
| 1. | Deasupra acoperișului inferior, la punctul de ieșire al burlanului, se vor schimba, în total, în patru locuri, tabla ancorată, de la vechiul acoperiș pe o suprafață de 8 metri pătrați | | | | | | | | | 4,20 | | 3360 | |
| 2. | Lipirea îmbinărilor de la cornișele din tablă ancorată aflate la acoperișul - cupolei | | | | | | | | | | | 900 | |
| 3. | Repararea prin lipire a ferestrelor acoperitoare a mansardei de la acoperișul - cupolă, precum și lipirea picurătoarelor aflate la cornișa situată pe aceasta | | | | | | | | | 6,00 | | 4800 | |
| 4. | Lipirea în diverse locuri a pervazului acoperitor de la atică | | | | | | | | | | | 500 | |

⁹În conștiința orădenilor, și după un deceniu mai dăinuie numele de Muzeul "Ipolyi"

| | | | |
|----|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------|-------|
| 5. | Perierea acoperișului - cupolei cu perie din sârmă de oțel, vopsirea în culoarea ardeziei / șistului 192,40 mp | 0,40 0,40 | 7696 |
| 6. | Vopsirea acoperișului inferior cu roșu angelic (?) și chituirea ancorărilor 245,00 mp | 0,30 0,30 | 7350 |
| | Total | | 24600 |

23 ale lunii aprilie 1907

| | | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------|--|
| Lucrările / manopera enumerată în prezentul antecalcul financiar le angajează pentru 220, adică Două sute douăzeci de coroane.- | Kálmán Éberl maistru tinichigiu | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------|--|

3 septembrie 1907

Kálmán (Coloman) Éberl

maistru tinichigiu

Comentariu: – reprezintă un antecalcul contabil scris de mână frumos, caligrafic, pe un **imprimat tipizat** întâlnit și în prima parte a materialului tipărit în anuarul Biharea XXXIX, 2012¹⁰, fără a se repeta strict antetul. Documentul este întocmit de către Kálmán Éberl, maistru tinichigiu și este adresat Muzeului „Ipolyi”. Documentul poartă două date: 23 aprilie 1907 și 3 septembrie 1907 și se referă în exclusivitate la „lucrările de tinichigerie de reparații la acoperișul muzeului”. Este conceput în 6 puncte, fiecare cu suma aferentă lucrării. Totalul final al lucrării s-a ridicat, la 23 aprilie 1907, la suma de 24600 coroane, ca mai apoi, la 3 septembrie același antreprenor, să revină în scris, în josul din stânga colii la oferta de 22000 coroane. Oferta nu a fost contrasemnată de către conducerea societății muzeale.

După numai 11 ani, acoperișul necesita intervenții majore. Ceva trebuie să se fi întâmplat și pe plan economic, din moment ce oferta tinichigiuului, după 4 luni se reduce cu 26 de coroane, o sumă considerabilă la acea dată.

pag. 71

Coala nr. 59

Nr. / 1907

Înalt prea demnului corp de Supraveghere

(Urmare adresei n. tr.) nr. 483/1907, primind înalta noastră apreciere înalt prea demnului corp de Supraveghere a comunicat în scris societății noastre că, în scopul sistării impedimentelor privind lipsa de spațiu a colecției (colecțiilor n. tr.) muzeale orădene și așezarea acestora în mod adecvat, consideră ca inevitabilă extinderea clădirii muzeale, și să inițieze pașii necesari, drept finalitate, spre a se transcrie din bugetul de stat suma de 10000 de coroane sub formă de ajutor în construcție.

În consecință, onorabilul Corpul de Supraveghere a sesizat societatea noastră ca (la rândul ei aceasta n. tr.) să înainteze la (forurile n. tr.) superioare proiectul de extindere a clădirii muzeale precum și antecalculul financiar.

¹⁰Vasile Sarca, Din istoria primei clădiri proprii a Societății de Arheologie și Istorie a Comitatului Bihor și orașului Oradea (1889-1917). Măreție și glorie (partea I-a), în BihareaXXXIX, 2012, Editura Muzeului Țării Crișurilor, Oradea, p. 217-272

Pentru (toate n. tr.) acestea, comitetul ales al societății noastre s-a ocupat și de trei ori, de

pag. 72

Coala nr. 60 - continuare la coala nr. 59

rezolvarea cât mai rațională a extinderii. Însă, tot mai mult s-a convins de faptul că, din 10000 de coroane, o extindere profesională, nici nu se poate face și nici nu este indicată. -

După cum, în (cele mai) s(us) s(crise), (am arătat că) în cursul lunii august și demnitatea sa domnul László (Ladislau) Fejespataky (?), inspector general, s-a putut convinge de faptul că, mărimea colecției societății noastre deja este atât de mare încât, expunerea în mod corespunzător a acesteia ar umple în totalitate 2 săli, iar pentru noile obiecte ce se colecționează, nu ar mai rămâne loc. -

Tot la această cercetare (inspecție n. tr.) din s(us) a(mintitul) august, respectabilul domn Vilibald Secmayer (?), inspector general a inspectat colecția de etnografie a societății noastre, aflată încă în stare incipientă și nu numai că a constatat necesar să înființăm o secție de etnografie, ci cu o grabă peste așteptări, arată că județul Bihor, din punct de vedere etnografic este atât de important pentru existența acestora (?), de colecționarea cât mai grabnică a acestora, deoarece schimbările rapide din zilele noastre, realmente le-ar mătura (duce la dispariție n. tr.). -

Toate acestea au impulsionat conducerea societății noastre ca, dintre toate planurile înaintate, cel al lui Kálmán Rimanóczy-junior¹¹, a cărui proiect, cu respect anexat sub sigla (cu însemnul) /, a fost găsit oportun și să-l roage pe Domnul Inspector General ca prin puterea (?) de care dispune să binevoiască a propulsa definitivarea (materializarea n. tr.) inițiativei.

Conform acestui proiect lărgirea clădirii muzeului orădean ar costa 50000 de coroane, însă ar dubla încăperile instituției.

Conform nr.(lui) ./, cu proiectele tehnice anexate deasemenea aici, amintesc de planurile de ordin II. pe care societatea noastră le-a găsit inoportune și inacceptabile, deoarece acestea, cu toate că ar mări spațiul clădirii muzeului cu 3 încăperi, rezultatul final ar fi de așa manieră încât o extindere ulterioară ar fi practic imposibilă. -

Acum, în schimb, prin realizarea proiectelor pe jumătate pregătite, în același timp vom atinge un triplu scop. Preocupați vreme îndelungată (cuvânt indescifrabil / ilizibil) de produsele tipografice obligatorii, de așezarea acestora, am putea expune în totalitate și ar putea fii dezvoltate colecțiile de opere istorice și am putea pune (pe picioare /ridica) secția de etnografie a comitatului Bihor.

Cu adânc respect rugăm (un cuvânt și două majuscule indescifrabile, probabil formule de politețe referitoare la amintitul Vilibald Secmayer) inspectoratul general, ca cele expuse aici să le ia în grațioasa

¹¹Rimanóczy Kálmán – junior (1870 - 1912) arhitect și antreprenor orădean, fiul lui Rimanóczy Kálmán – senior (1840 - 1908) arhitect și antreprenor, proiectantul și constructorul clădirii proprii a Societății de Arheologie și Istorie a județului Bihor și a orașului Oradea, de fapt a singurei clădiri muzeale proprii instituției

pag. 73

Coala nr. nenumerotată - continuare la colile 59 și 60

sa atenție și să binevoiască a ajuta – sprijini atingerea scopului nobil al societății noastre cu privire la lărgirea clădirii muzeului.

Redactat la Oradea Mare, la 14 septembrie 1907, cu prilejul ținerii adunării electivă

Secretar

Vicepreședinte

Comentariu: Este o ciornă nesemnată, întocmită cu intenția de a servi drept model pentru un **Raport**, adresat Inspectoratului General al Muzeelor, prin care se solicita suma de 10000 de coroane, din bugetul Ministerului de resort, în vederea lărgirii spațiului clădirii muzeului. Este un răspuns la adresa nr. 483 / 907. Mai mult ca sigur că, sub forma sa definitivă, a luat drumul Budapestei.

pag. 74

Coala nr. 8/61

Antet: - *Stema Ungariei*

- *Inspectoratului General al Muzeelor și Bibliotecilor*

Nr. 1017 /908

*Către Președenția societății de arheologie și istorie a comitatului
Bihor și orașului Oradea*

Oradea Mare

Referitor la (adresa n.tr.) nr.33 din 11 noiembrie a(nul) c(urent) înaintată, alăturând /având în anexă proiectul privind extinderea Societății și antecalculul financiar, îl înapoiez respectabilei Președenții cu mențiunea că, după ce preconizata extindere se acordează organic la sistemul proiectului de bază și dă posibilitatea și altor viitoare (posibile n. tr.) extinderi, pe acela îl găsesc oportun ca și planul prezentat, deasemeni aprob și antecalculul contabil pe care îl găsesc /apreciez ca realist și împluternicesc în baza acestora, respectabila Președenție să efectueze lucrările planificate.

*Rog respectabila Președenție să primească expresia alesului meu respect
Budapesta, la 15 ale lunii martie 1909*

Semnat de mână, parțial indescifrabil

Imre (Emeric) Szalay

l(ocfiitor) inspector gen(eral)

Comentariu: – este o adresă a Inspectoratului General al Muzeelor și Bibliotecilor către Președenția Societății de Arheologie și Istorie a comitatului Bihor și orașului Oradea, prin care se aprobă înaintatul proiect al dezvoltării / lărgirii clădirii muzeului și antecalculul financiar. Textul este dactilografiat pe coală de tip A4.

Curios este faptul că, în timp ce clădirea ridicată cu peste un deceniu în urmă, prezintă defecțiuni serioase de construcție, se anticipează și se cere lărgirea acesteia cu alte două corpuri, în prelungire.

pag. 75

Coala nr. 63

| Nr. crt. | Obiectul | Dimensiuni | | | | | | Suma aferentă | | | | | |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|---|---------|---|------|---|---------------|-----------|-----------------|------|---------|------|
| | | liniari | | pătrați | | cubi | | preț unitar | | cu amănuntul | | En gros | |
| | | M | C | M | C | M | C | Cor. | Fil. | Cor. | Fil. | Cor. | Fil. |
| <u>Antecalcul contabil</u> în contul Muzeului de Atichități & Ipolyi <u>la Oradea Mare</u> | | | | | | | | | | | | | |
| 1. | Repararea fațadelor vechii clădiri cu înlocuirea părților de pereți crăpați și a părților căzute de mortar și zugrăvirea întregii fațade <div>1150m²</div> | | | | | | | | c(oroane) | | 805 | | |
| 2. | Vopsirea tablei din fier de la acoperișul cupolei | | | | | | | | - II - | | 140 | | |
| | în total | | | | | | | | Cor(oane) | | 945 | | |

Cu respect deosebit

Oradea Mare, la 24 aug. 1909

Kálmán Rimanóczy – jr.¹²

Comentariu: - prezintă un scurt antecalcul financiar (în două puncte) privind două categorii de reparații la : 1) fațada vechii clădiri și la: 2) acoperișul din tablă a cupolei. Este redactat de mână, cu scris caligrafic, relativ lăbărtat, fapt ce face, pe alocuri, textul greu lizibil, pe un imprimat tipizat aidoma celui utilizat anterior (în coala nr. 57)¹³. Antecalculul este întocmit de către Biroul antreprenorial al arhitectului – constructor Kálmán Rimanóczy – jr. Interesant că numai după 13 ani de la predarea noii clădiri muzeale pe atunci, fiul și continuatorul arhitectului Kálmán Rimanóczy – sr., numește clădirea drept „veche”. Curios rămâne și faptul că acea clădire s-a depreciat atât de repede.

pag. 76

Colile nr. 95, 95 verso și 96*Contract de construire*

Asupra înțelegerii dintre Societatea de arheologie și istorie a comitatului Bihor și a orașului Oradea, reprezentată prin Dr. János (Ioan) Karácsonyi, ca vicepreședinte, în calitate de beneficiar, pe de altă parte Kálmán Rimanóczy, arhitect - constructor, locuitor al orașului Oradea, în calitate de antreprenor / angajator care s-au stipulat în următoarele:

1. Obiectul angajamentului îl constituie lărgirea locației societății în baza aprobării date de către societatea de arheologie și istorie a comitatului Bihor

¹²În urma decesului tatălui său, Kálmán Rimanóczy - jr. preia întreaga responsabilitate a firmei omonime.

¹³După cum reiese, imprimatul tipizat era utilizat de către diverse firme, în conceperea antecalculului financiar, fără a respecta întrutotul rubricatura tipărită

și orașului Oradea. Această extindere, se mijlocește / realizează doar conform proiectului și antecalculului financiar anexat, astfel încât cele două aripi din spate ale spațiului societății să se prelungească prin adăugarea a câte unui corp de clădire.

2. Clădirile anexate vor fi aduse la numitor comun ca părți organice ale clădirii principale și vor fi construite ca având un aspect exterior asemănător / identic cu al acesteia.

Datorită noii construcții a devenit necesară împreunarea subsolului și parterului cu cel al vechii construcții precum și alte lucrări ce aparțin de contract și care nu vor necesita demersuri suplimentare.

3. Cheltuielile privind întregul angajament s-au stabilit în 10000, adică zece mii de coroane sumă pentru care antreprenorul reprezentat prin mine, se obligă a îndeplini lucrările semnalate în proiect, punctele din antecalculul contabil și este dator să le execute conform calității corespunzătoare, prețurilor unitare, pentru ca, până la înmânarea cheii clădirii, să fie predată beneficiarului construcția în stare finită. În cazul în care, pe parcursul (lucrărilor n. tr.) de construcție s-ar ivi / impune vreo condiție a necesității necuprinderii în antecalculul contabil, ori vreo lucrare ce ar fi dictată de împrejurări anterior

pag.77

Coala nr. 95 verso

neprevăzute, pe acestea antreprenorul are obligația a le îndeplini fără vreun demers aparte. Lucrări în plus (indescifrabil n. tr.) ce nu sunt supuse antecalculului și nici comandate (se vor efectua n.tr.) doar cu remunerarea expresă la care acesta se va angaja.

4. Lucrările vor demara imediat (în cel mai scurt timp n. tr.) și până la 1 noi. 1909 se vor preda în stare finită.

5. Din suma angajată 5000, adică cinci mii de coroane, la 1 iul. 1909 se vor achita, însă numai în cazul în care la acea dată clădirea (cea nouă n.tr.) va sta sub acoperiș. Restul de 5000 de coroane se vor achita la 1 decembrie 1909, doar în cazul în care se va face predarea în stare impecabilă. Beneficiarul are dreptul să rețină sumele aferente eventualelor lipsuri / defecțiuni și în cazul în care antreprenorul nu le-ar remedia, să se facă reparațiile pe cheltuiala acestuia.

6. Timbrul și cheltuielile aferente contractului intră în atribuțiile antreprenorului.

7. Pentru proiectele și antecalculul întocmit anterior, antreprenorul nu poate pretinde o taxă aparte, din contră, din suma angajată are obligația să execute eventualele planuri de detalii necesare.

pag.78

Coala nr. 96

8. În caz de diferende procesuale, părțile implicate se vor adresa competenței judecătorei regale orășenești orădene.

Contract care a fost întocmit, acceptat și semnat de către ambele părți.

*Redactat la Oradea Mare, nedatat
nesemnat*

Comentariu: prezintă ciorna contractului privind lucrările de extindere a clădirii Muzeului Societății muzeale. Actul este conceput pe 3 pagini de tip A4, în 8 puncte și este redactat în grabă, destul de neglijent, probabil servind drept bază la exemplarele contractului definitiv.

Drept contractanți, în introducere, sunt amintiți dr. János Karácsonyi, vicepreședinte al Societății muzeale, în calitate de beneficiar și Kálmán Rimanóczy arhitect – constructor, în calitate de angajator al lucrării. Cu toate că nu este datat, contractul trebuie să se fi perfectat undeva la începutul anului 1909, înainte de data de 1 iunie, dată a scadenței celor 5000 de coroane, cu titlul de plată. Sigur rămâne faptul că lucrările de lărgire a clădirii, cu alte două corpuri, s-a efectuat cu deja bine cunoscuta firmă a familiei Rimanóczy.

pag.79

Coala nr.65

Antet:

Biroul central

str. Uri nr.3

telefon nr. 796

*Depozitul Fabricii de fierăstraie cu abur,
de lucrări de tâmplărie, de parchet și mobilier*

telefon nr. 279

Depozitul orașenesc de mobilă

Calea Rákóczy nr. 270

*Kálmán Rimanóczy – junior
arhitect și constructor*

Oradea Mare, la 10 noiembrie 1909

Copie

Prenotare.....

Nr. chitanță.....

Respectabilei

*Societăți de arheologie și istorie a comitatului Bihor și orașului
Oradea*

Lucrările exterioare ale firmei mele la extinderea Muzeului „Ipolyi”

Loco

| | | | | | |
|----|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|---|----------|----|
| 1) | Conform înțelegerii cuprinse în nota redactată la 22 a-II-a 1909, în vecinătate cu noua clădire, în 2 corpuri de clădiri, se vor schimba câte 1-1 buc(ăți) de grinzi de plafon / tavan și legat de acestea lucrările de zidărie, de ridicare și demontare a schelelor, efectuarea unor noi pervaze / cornișe ? (indescifrabil) 2 buc. de grinzi de 7 m.l., de 12/20cm, (în total) 0,53 m ³ plățile către dulgheri | 46 | - | 24 26 | 38 |
|----|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|---|----------|----|

| | | | | | |
|--|---------------|--|--|----|----|
| | Report | | | 60 | 54 |
|--|---------------|--|--|----|----|

pag. 80

Coala nr: nenumerotată (logic, 65 verso)

| | | | | | |
|----|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|---|----|-----|----|
| | Report | | | 60. | 54 |
| | Gusztáv Víg (indescifrabil) ¹⁴ 20 ore | - | 62 | 12. | 40 |
| | József Nagy (zilier?) 18 – 11- | - | 33 | 5. | 94 |
| | Julcsa Fehér - 11- | - | 25 | 2. | 50 |
| | Viski Józsefné ¹⁵ - 11- | - | 25 | 2. | 50 |
| | (d-na, femeia lui) Töbiás 10 – 11- | - | 25 | 2. | 50 |
| | (d-na, femeia lui) Warvatki ? 10 – 11- | - | 25 | 2. | 50 |
| | 13 lăzi pt. cărat , cu mortar | 2 | | 26 | - |
| | 1 ladă - 11- - 11 -, cu nisip | | | 2 | - |
| | 1 – 11- - 11 – 11 -, cu ciment | | | 2 | - |
| | 1 sac cu gips | | | 2 | - |
| | 20 (unități de măsură indescifrabile) gips | - | 10 | 2 | - |
| | 40 cărămizi | | | 1 | 60 |
| | 1 pac(het) de cuie pt. stucatură | | | - | 90 |
| | 2 legături trestie | | | - | 60 |
| | 1,5 legătură de sârmă | - | 30 | 4. | 50 |
| | 60 buc. cuie 2/2 | - | 03 | 1. | 80 |
| 2) | Repararea pavimentului din vechea clădire prin completare cu plăcile din ciment / lipsă / necesare | | | | |
| | Gusztáv Vigh (idescifrabil) 10 ore | | 62 | 6. | 20 |
| | Gy. Bodnár - 11- | | 62 | 3. | 10 |
| | (d-na, femeia lui) Töbias zilier 10 ore | | 25 | 2. | 50 |
| | Julcsa Fehér 10 ore | | 25 | 2. | 50 |

Report

146, 50

pag. 81

| | | | | | |
|----|--------------------------------------------------------------------------|---|----|-------------|-----------|
| | Report | | | 146. | 58 |
| | 30 buc. plăci noi din ciment | | 25 | 7. | 50 |
| | 3 lăzi de cărat, cu mortar | 2 | - | 6 | - |
| | 1,5 l(egături) (indescifrabil) | | 10 | 1. | 50 |
| | Reparații la 2 încăperi, făcute la comanda domnului director Köepessy | | | | |
| 3) | J. Wargás (indescifrabil) 15 ore | 7 | 70 | 10. | 50 |
| | József Nahy zilier 6 ore | | 33 | 1. | 98 |
| | ½ ladă de cărat, cu mortar | | | | 1 |
| | 3 kg. Gips | | 10 | - | 30 |
| | Ajutor în caz de accidente și boală | | | 3. | - |
| | Cor(oane) | | | 178. | 96 |

Coala nr. 66*Cu tot respectul**Kálmán Rimanóczy – junior*¹⁴Probabil zilieri, lucrând câte 10 ore pe zi¹⁵Caz specific în lumea maghiară, soția poartă numele și prenumele soțului, în traducere aproximativă d-na József (Iosif) Viski sau mai vulgar dar mai aproape de text, Viski Josifoia; uneori este urmat și de numele de fată a persoanei

Comentariu: – sunt copiile unui antecalcul financiar privind materialele utilizate și lucrările efectuate de către firma arhitectului și atreprenorului Kálmán Rimanóczy – jr. la extinderea aripilor clădirii muzeului Societății de Arheologie și Istorie. Textul este redactat de mână cu o legeritate parțial neglijentă, fapt ce-l face greu lizibil. Colile utilizate sunt formularele unui imprimat tipizat, tipărit, având un antet personalizat.

De semnalizat două probleme de ordin social: pe de o parte utilizarea forței de muncă feminine pe o durată de 10 ore pe zi iar pe de altă parte achitarea unui ajutor în caz de accidente și boală.

pag. 82

Coala nr. 8 /67

Antet: *tipărit*

Stema Regatului Ungariei

înconjurată de două crengi cu

frunze de lauri

Oficiul Regal Maghiar pentru

Construcții, al județului Bihor, Oradea

Nr. 5. I. A

1910

Către prestigioasa Președenție a societății de arheologie și istorie a comitatului Bihor și orașului Oradea

Loco

Urmare a contactării mele pe cale verbală, am efectuat expertiza lucrărilor de extindere a muzeului local. Asupra celor constatate am onoarea, cu respect, a informa prestigioasa Președenție, în cele ce urmează.

Clădirea muzeului a fost extinsă în partea din spate, dinspre grădină, cu două aripi de clădire, aripi care, fiecare (în parte n. tr.) includ câte un spațiu cuprins în subsol. Cu ajutorul proiectului pus la dispoziție, făcând comparație cu noua clădire, am constatat, că aceasta, atât ca dimensiuni cât și execuție, corespunde planului. Apoi analizând fiecare capitol al antecalculului financiar, în ordine și în mod detaliat, precum și muncile executate, m-am convins de faptul că toate lucrările preconizate au fost terminate și anume prin utilizarea de materiale de categoria I-a, prin lucrări executate impecabil, astfel încât în calitatea muncii efectuate nu am semnalat nici o lipsă.

În fine, am mai constatat că, în afara sumei angajate de 10.000 de coroane, s-au mai efectuat și alte lucrări suplimentare de către antreprenorul Kálmán Rimanóczy, ce urmează a fi achitate în plus, anume, în vechea clădire au fost schimbate unele grinzi de tavan aflate în stare de putrefacție totală (?) cu altele noi și tot în vechea clădire au fost reparate plăcile din ciment de la paviment. Recunoscând necesitatea acestor lucrări suplimentare, propun ca suma de 178 de coroane și 36 de fileri, de altfel calculată în mod echitabil, să fie achitată împreună cu cele 10000 de coroane angajate, totalul deci, se ridică la 10178 coroane și 36 de fileri, sumă ce se poate

achita (achitabilă în text) domnului arhitect și constructor
pag.83

Coala nr. 8 / 67 verso

Kálmán Rimanóczy.

Oradea Mare, la 17 ale lunii ianuarie 1910

*Ștampila rotundă a
Oficiului Reg. Magh. pt.
Construcții al com. Bihor cu
stema Ungariei la mijloc*

*Domokos (Dominic) Varro
expert tehnic regal*

Comentariu : Avem în față Raportul consilierului regal al orașului care, răspunde la solicitarea verbală de a superviza lucrările de lărgire a clădirii muzeului, asupra cărora face o dare de seamă. În ceea ce privesc aceste noi lucrări, constând în adăugarea a două corpuri, se arată că atât dimensiunile cât și execuția corespund proiectului. Sunt apreciate în mod pozitiv și cheltuielile de execuție ce decurg din antecalcul, precum și faptul că s-au utilizat materii prime de calitate superioară prelucrate în mod impecabil.

În ceea ce privesc însă reparațiile la așa umită clădire veche, se arată că „unele grinzi din tavan, complet putrezite, au fost schimbate cu altele noi”, la fel și pavimentul din plăci de ciment.

Actul este redactat de mână, chiar dacă nu caligrafic, dar măcar lizibil, pe coli de mărime A4.

pag. 84

Coala nr. 68

Chitanță

*Două mărci fiscale maghiare
de 30, respectiv 5 fileri*

*Asupra sumei de 10000, adică zece mii de coroane, sumă pe care am ridicat-o, sub formă de bani gheață, de la societatea de arheologie și istorie a comitatului Bihor și orașului Oradea, în contul lucrărilor de construcție efectuate.
Oradea Mare, la 14 februarie 1910*

Kálmán Rimanóczy

Comentariu: - Reprezintă o chitanță de mână, redactată caligrafic cu un scris grăbit, dar citeț, pe o coală de tip A4 albă, prin care atreprenorul recunoaște încasarea sumei de 10000 de coroane de la societatea muzeală. Actul este timbrat cu două mărci fiscale

pag. 85

Coala nr. 70

Stema Ungariei

Inspectoratul General al

Muzeelor și Bibliotecilor

Nr. 170

*Către prestigioasa Președenție a Societății de Arheologie și
Istorie a comitatului Bihor și orașului Oradea*

Oradea Mare

Luând cunoștiță, în mod aprobativ, din nota înaintată de către prestigioasa Președinție, la 17 februarie a anului în curs, de executarea efectuată conform proiectului aprobat de către inspectoratul general, privind extinderea muzeului societății, din suma de 10000 de coroane, aprobată în acest scop și mandatată a se achita, în două rate anuale către antreprenorul constructor, dintr-un ajutor de stat excepțional, despre încasarea sumei transmise, de 10000 de coroane, amintită în chitanță precum și prin prezentarea expertizei asupra execuției impecabile a construcției, emisă de către Oficiul Reg. Magh. Pt. Construcții, o consider ca și achitată și despre aceasta, prin încheierea anexelor celor trei (solicitări n.tr.) înaintate, anunț prestigioasa Președenție că se poate considera absolvită.

Cu respecte oficiale

Budapesta, 22 ale lunii martie 1910

(Semnătură indescifrabilă) Imre Szalay (?)

locțiitor al inspectorului general

Comentariu: - Este adresa prin care Inspectoratul general al Muzeelor și Bibliotecilor din Budapesta anunță Președenția S.A.I.J.B.O.O. de faptul că a luat notă de încheierea lucrărilor de extindere a Clădirii Muzeului societății, de nota de apreciere pozitivă a Oficiului Regal maghiar pentru Construcții al județului Bihor, Oradea, de faptul că s-a achitat constructorului, pentru lucrarea de extindere, suma de 10.000 de coroane și consideră cazul acesta ca și încheiat. Textul este dactilografiat pe o coală de tip A4, având în partea stângă sus amintita stemă și antetul Inspectoratului

pag.86

Coala nr. 72

Antet:

Biroul de construcții

Telefon nr. 796

Ferăstrău cu aburi, lucrări

de tâmplărie la clădiri,

parchet și depozit de

mobilier

Telefon nr. 279

Kálmán Rimanóczy - jr.

arhitect și constructor

Oradea Mare, la 26 martie 1912

R(espectosului) d(estinatar) Măritului și înaltrespectabilului domnu Canonic János Karácsonyi

Loco

Încă, în cursul anului trecut Înălțimea voastră a avut amabilitatea să-mi comunice că, din suma destinată muzeului, de

178,36 C(oroane)

vor obține repartizare, în cadrul ședinței consiliului de administrație, în speranța că, de atunci aceasta s-a ținut, rog respectuos a îndruma casieria spre a egaliza suma de mai sus.

Cu respect

Kálmán Rimanóczy junior

Comentariu: - Este o adresă prin care arhitectul constructor se adresează canonicului János Karácsonyi, spre a da dispoziție casierei Muzeului să achite diferența de 178,36 coroane. Textul este redactat de mână pe un imprimat tipărit.

pag. 87

Coala nr. 73

Fără antet

Antecalcul financiar

Privind lucrările și materialele adăugate la locuința supraveghetorului din cadrul muzeului de Arheologie

| Nr. crt. | Obiectul | Măsur | | | | | | Suma de bani | | | | | |
|----------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------|---|--------|---|-----|---|--------------|------|----------------|------|-------------|----------|
| | | liniar | | pătrat | | cub | | preț unitar | | preț cu bucăți | | total | |
| | | M | C | M | C | M | C | Cor. | Fil. | Cor. | Fil. | Cor. | Fil. |
| 1. | Prețuri de bază la ridicarea și căratul pământului din fundația destinată noilor pereți intermediari, 5m. Lungime, adâncime 5 (inescifrabil n. tr.) | | | | | | | | | 1 | | 1, | 00 |
| 2. | tot aici ridicarea de pereți de bază, ciment, beton (inescifrabil n. tr.) | | | | | | | | | | | 7 | |
| 3. | ridicarea peretelui pe vericală, prin completarea și reutilizarea cărămizilor provenite din pereții intermediari, lungime 5, lățime 2,56 | | | | | | | | | 10 | | 36, | 00 |
| 4. | la aceiași pereți intermediari tencuirea cu finisarea pe ambele părți, 2,4 | | | | | | | | | 0, | 80 | 19, | 20 |
| 5. | Dărâmarea unui perete intermediar, curățirea (recuperarea n. tr.) cărămizilor, ridicarea molozului, preț aproximativ | | | | | | | | | | | 15, | |
| 6. | Recostruirea unui horn în partea dinspre curte, prin străpungerea cornișei (pervazului ?) acoperișului prin adăugarea materialelor, în stare finită, în înălțime de 8 m liniari | | | | | | | | | | | 80, | 00 |
| 7. | Reașezarea acoperișului din tablă între hornuri/ coșuri | | | | | | | | | | | 10, | 00 |
| | Totalul în coroane | | | | | | | | | | | 168, | 0 |

Report:

Oradea Mare, 12 XII 1915

*István (Ștefan) Kiss,
maistru zidar calificat
Str. Îngustă nr. 9
Telefon 1118*

Comentariu: Este un alt antecalcul financiar, întocmit de către un maistru constructor asupra lucrărilor de edificare efectuate la ridicarea locuinței paznicului muzeului societății și a cheltuielilor cu manopera și cu materialele. Textul, scris de mână, mai mult școlăresc decât caligrafic, este redactat pe un formular tipizat asemănător cu cele întâlnite anterior.

pag 88

Coala nr. 74

Antet:

Coroana Ungariei

*Inspectoratul General al Muzeelor
și Bibliotecilor*

Budapesta, VIII, str. Sándor főherceg (principele n.tr.) nr.13

Nr. 933

*Către respectabila Președenție a Societății de Arheologie și Istorie a
Comitatului Bihor și orașului Oradea*

Oradea Mare

Cu referire la adresa nr. 14, înaintată la 19 octombrie 1916, vă fac cunoscut că, având în vedere starea insuportabilă a clădirii muzeului ce reprezintă proprietatea respectabilei Președenții a societății, Inspectoratul nostru General, în cadrul ședinței ținută la 29 noiembrie 1916, în principiu, a decis, ca pentru planificata așezare a acoperișului și pentru renovarea clădirii, va propune înalt demnității sale, domnul ministru al cultelor și învățământului regal maghiar, din veniturile proprii, o sumă îndestulătoare (de fapt satisfăcătoare n. tr.), însă în scopul unei contribuții, mai întâi, va face căutarea (înainta o adresă n. tr.) către respectabila Președenție, iar problema, abia după sosirea răspunsului ședinței programate a discuta distribuirea venitului statului pe perioada 1916 / 17, va fi supusă unei discuții meritorii.

Raportat la aceasta, rog a binevoi a comunica în cel mai scurt timp, cu ce sumă ar fi dispusă Societatea să contribuie din propriile resurse la cheltuielile de reparații.

Cu respect

Budapesta, la 24 ale lunii decembrie 1916

József (Iosif) Mihalik

Inspector general referent

Comentariu: Conține răspunsul dactilografiat al Inspectoratului General al Muzeelor și Bibliotecilor din Budapesta, către Președenția S.A.I.C.B.O.O., pe o coală cu antet de tip A4. Este răspunsul la o adresă expediată de către aceasta din urmă, la 19 octombrie 1916, ca răspuns la solicitarea prin care se întreprind unele reparații la

acoperișul clădirii muzeului, aflat într-o „stare insuportabilă”. Pe lângă suma promisă la nivel central, se cere ca și instituția orădeană să contribuie cu o sumă de bani pe care este rugată să o specifice.

Treburile de pe front începuseră să nu mai meargă conform așteptărilor. România, vecină nemijlocită cu Imperiul Austro-Ungar, neutră până la acea dată, la mijlocul lunii august 1916 intră și ea în război, împotriva Puterilor Centrale, înaintând în Ardeal. Noua situație strategică a pus pe gânduri Ministerul Cultelor și Culturii din Budapesta care, tocmai în aceste zile trimite la muzeul orădean o comisie ministerială spre a înregistra și ambala Colecția de artă Ipolyi, spre a o expedia la Budapesta iar mai apoi la Esztergom (Strigoniu). Până la sfârșitul conflagrației lucrările ambalate rămân însă la Oradea.

pag. 89

Coala nr. 83

*Parafa de înregistrare a actului la
Inspectoratul General al Muzeelor și Bibliotecilor
nr. 263 sosit la 3 IV 1917*

*Antecalcul – directivă
asupra transformării și reacoperirii Muzeului orădean*

| | | | | | | |
|----|----------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------|-----|----|--------|---|
| 1. | Desfacerea actualului acoperiș din tablă de fier | 650,00m ² | 0, | 80 | 620 | - |
| 2. | Demontarea actualului acoperiș, reacoperirea cu scânduri, adăugarea de material lemnos lipsă | 620,00m ² | 10, | 00 | 6200 | - |
| 3. | Acoperirea cu tablă ancorată de categoria I-a | 650,00m ² | 13, | 00 | 8450 | - |
| 4. | Confecționarea de streșini / jgheaburi din tablă ancorată | 85,00m ² | 42, | 00 | 1020 | - |
| 5. | Burlane cot din tablă anc. | 10 buc. | 15, | 00 | 150 | - |
| 6. | Ferestre de acoperiș (lucarne) din tablă anc. deschizătoare (?) | 6 buc. | 50 | - | 300 | - |
| | Total | | | | 16610 | - |
| | Sumă din care se scade | | | | | |
| 1. | Valoarea tablei din fier vechi | 650m ² 0,40 | 260 | - | | |
| 2. | Deasemeni vopsitul plăcilor din tablă anc. de 60 m ² | 10 m ² | 600 | - | | |
| | Total | | | | 860 | - |
| | Total cheltuieli | | | | 15.780 | - |

12 ale lunii ianuarie 1917

Semnat indescifrabil Pal ? Csévy (conform cu originalul n.tr.)

Inginer șef

Comentariu: - Reprezintă din nou un scurt antecalcul financiar privind transformarea și acoperirea cu polei a Muzeului orădean. Este redactat de mână, cu litere cursive mărunț scrise, relativ lizibile, pe un imprimat tipizat căruia îi lipsește cunoscutul antet

pag. 90

Coala nr. 78

Lipsă **Antet**, lipsă formula de introducere / adresare

-se pare că partea introductivă ori lipsește ori este rătăcită printre alte documente legate de muzeul orădean

Conform propunerii făcute în problema reparațiilor la acoperișul muzeului orădean, acoperirea cupolei s-ar putea face cu tablă ancorată, deoarece, în momentul de față, plăci din Eternit nu se pot primi (găsi n. tr.). Cheltuielile s-ar ridica la 15780 de coroane.

Față de cele specificate nu pot comenta, fără a avea cunoștință de cât de mare este suprafața ce urmează a fi acoperită, fără a cunoaște în detaliu antecalculul financiar, astfel încât mă restrâng a-mi da cu părerea asupra acoperișului în urma contemplării acestuia.

Regret că nu pot mijloci acoperirea cu Eternit, deoarece acesta este rezistent / durabil, este un material ușor, care nu necesită reparații, în vreme ce plăcile din tablă din fier ancorat ruginesc iar în cazul în care nu sunt de calitate impecabilă, lucru care în momentul de față este foarte probabil, ar necesita, în scurt timp vopsire, permanentă întreținere și reparații.-

Eternitul precum și materialele similare utilizate la izolări, confecționate cu azbest, au fost sechestrate de către armată, însă ministerul de război, dă deslegare cu dezinvoltură, de fiecare dată, în scopuri culturale. În tot cazul ar fi indicat, în acest scop, a se adresa ministerului de război, cu indicarea cantității necesare și decizia, în privința acoperișului, să fie luată în final doar după sosirea răspunsului cerut.

În momentul de față acoperișul din Eternit ar costa cca. 6,80-7,00 coroane per m² în stare finită, însă în afara cheltuielilor de transport și al simbriei muncitorilor necalificați, este mai ieftin deci decât prețul acoperirii cu tablă din fier ancorat, pentru care se cere aproximativ 11,50 coroane per m². Însă și din punct de vedere al calității și al întreținerii ar fi cel mai indicat (de dorit n. tr.) a se utiliza Eternitul și prin aceasta să se evite cheltuielile ulterioare.

Fac această propunere în baza tratativelor purtate de mine cu Intreprinderea de Eternit care, cu toate că în momentul de față nu angajează lucrări particulare, însă ar fi dispuși să execute acoperirea unei clădiri aparținătoare unei instituții de interes comun, în scopul interesului cultural.

pag. 91

Coala nr. nenumerotată, probabil continuare (verso) la coala nr. 78

Cred deci că, încă de pe acum ar trebui întreprinse proiectele de restaurare, pentru ca la momentul potrivit și restaurarea să aibă efect (să poată fi materializată n. tr.). Observ însă, din raportul lui Elemér Varju că, (starea n. tr.) acoperișului muzeului este atât de rea, încât apa pluvială se scurge în interiorul sălilor iar podeaua necesită și ea reparații.

Demnității voastre i-ar reveni, deci, obligația de a stabili care dintre lucrări să aibă prioritate? Consider că reparațiile la acoperiș ar fi cele mai necesare, acestea însă, abia dacă ar putea fi efectuate cu 7.000 de c(oroane), iar până când, deci,

acești bani necesari nu se vor aduna – după opinia mea – cu orice alt tip de lucrări va trebui să așteptăm. În următoarea jumătate de an / 1 iul. – 31 dec. 1917 / va deveni scadentă a doua (tranză n.tr.) a ratei de 5.000 de coroane, din subvenția de stat, (astfel că n.tr.) societatea va dispune, în primăvara anului viitor (1918 n.n.) de 12.000 de c(oroane). Cu respect, deci, întreb pe Demnitatea voastră, să nu așteptăm cu restaurarea acoperișului până în primăvara anului viitor?

În privința obiectivului misiunii lui Elemér Varju, Demnitatea voastră va binevoi a lua cunoștință din scrisoarea ce mi-a adresat-o domnul László (Ladislau) Fehérpataky, anexată ca răspuns, sub nr. :-

Rog pe Demnitatea Voastră să primească expresia deosebitului meu respect.

Budapesta, 14 ale lunii martie 1917

Anexa 1 buc. (exemplar)

umil respectosul dumneavoastră adept

József (Iosif) Mihalik

inspector general referent

Comentariu: Este răspunsul inspectorului general referent József (Iosif) Mihalik la solicitarea Președenției Societății muzeale de a se lua măsuri cât mai grabnice de reparații la acoperiș, deoarece precipitațiile pătrund în clădire.

Este interesant faptul că se pune în discuție un anumit material utilizat în izolație, anume Eternitul care este considerat și un produs strategic. Interesant este și faptul că se presupune că Ministerul de război, în plină stare conflictuală, ar putea face rabat prin renunțarea unei cantități în scopuri culturale, de unde rezultă și importanța deosebită care s-a dat unei instituții muzeale provinciale.

pag. 92

Coala nr.77

Antetul:

Stema Ungariei

Inspectoratul General al Muzeelor

și Bibliotecilor

Budapesta, VIII, str. Sándor főherceg nr.13

Nr. 235

Demnului și respectabilului

Domn dr. János Karácsony președinte a

Societății de Arheologie și Istorie a comitatului Bihor

și orașului Oradea

Oradea Mare

Întrucât am avut onoarea a vă expedia opinia domnului dr. Dezső (Dezideriu) Hüttl, inspectorul nostru specialist în construcții, în problema renovării muzeului orădean, în copie, în scrisoarea nr. :-, cu respect rog pe Demnitatea voastră să binevoiască, cât mai degrabă a pune la dispoziția Inspectoratului nostru General, proiectul și antecalculul financiar întocmit de către inginerul șef al Capitlului¹⁶ nr.1

Oradea.

Asupra inspecției de specialitate de la fața locului și a purtării de discuții cu Demnitatea voastră, pe această temă (obiect n.tr) cu dr.(ul) Dezső (Dezideriu) Hüttl, care intenționează să călătorească la Oradea Mare, la o dată ce urmează a fi stabilită ulterior de către dânsul, aş rămâne îndatorat Demnității Voastre, dacă ar binevoi să mă anunțe personal asupra datei călătoriei (cu destinația n.tr) dus și întors.

Rog pe Demnitatea Voastră să primească expresia deosebitului meu respect.
Budapesta, la 29 ale lunii martie 1917

Semnat de mână

Ștampilă ovală cu stema Ungariei și
inscripția Insp. Gen. Al Muz. și Bibl.

József (Iosif) Mihalik

consilier regal, inspector
referent

Comentariu: Este adresa inspectorului general referent al Inspectoratului General al Muzeelor și Bibliotecilor către președintele S.A.I.C.B.O.O., prin care anunță trimiterea părerii / considerațiilor inspectorului în construcții, în copie și solicită totodată trimiterea proiectului de restaurare a clădirii muzeului, întocmit de către inginerul șef al Capitlului nr.1 Oradea. Totodată se cer detalii asupra deplasării la Oradea a inspectorului în construcții (data, mersul trenurilor).

Coala nr. 80

Antetul:

Stema Regatului Ungariei

Inspectoratul General al Muzeelor

și Bibliotecilor

Budapesta, VIII, str. Sándor főherceg nr.13

(Fără nr. de înregistrare n.n.)

Demnului și Înaltrespectabilului Domn Președinte

Am onoarea de a vă informa că, inspectorul nostru de specialitate, domnul dr. Dezső Hüttl, profesor (ordinar, comun n.tr.) al facultății tehnice, va sosi la Oradea Mare în problema construirii¹⁷ muzeului de acolo, - luni – 16 ale lunii în curs (16 aprilie 1917 n.n.), cu trenul de după amiază.

În cazul în care împrejurările deplasării mele la București¹⁸ îmi vor permite și eu voi descinde cu domnul inspector general Desző Hüttl, în caz contrar va călători doar singur. Întoarcerea ar avea loc în 17 (aprilie 1917 n.n.) înainte de masă.

Am acceptat cu mulțumiri amabila înștiințare a Demnității Voastre, privind actualele condiții extrem de grele, că ați binevoit, cu anticipație, a vă gândi la loc (uri) de cazare acceptabile.

Rog pe Demnul Domn Președinte să primească expresia deosebitului meu respect.

Budapesta, la 10 ale lunii aprilie 1917

¹⁶Loc de autentificare și adeverire a documentelor

*Semnat de mână József Mihalik
consilier regal, inspector
general referent*

Comentariu: Este o adresă prin care inspectorul general referent și consilier regal al Insp. Gen. al Muz. și Bibl. îl anunță pe președintele Societății asupra iminentei deplasări la Oradea Mare în problema „construirii (?) muzeului de acolo”. Președintele este anunțat tot odată de către inspectorul șef că, dacă timpul îi va permite, în cadrul unei călătorii la București, și acesta va descinde la fața locului însoțindu-l pe expert. Mulțumește deasemeni pentru faptul că, „în condițiile actuale deosebit de grele”, președintele s-a gândit să le asigure loc de cazare corespunzător. Textul este dactilografiat pe o coală cu antet, de format A4.

Precizia imperială de sorginte austriacă nu s-a dezmințit nici în vremuri de restriște.
pag. 94

Coala nr. 75

Antetul:

*Stema Regatului Ungariei
Inspectoratul General al Muzeelor
și Bibliotecilor
Budapesta, VIII, str. Sándor főherceg nr.13
Nr.263*

*Demnității Sale Înaltpredemnului
domn dr. János Karácsony
președintele Societății de Arheologie și Istorie
a comitatului Bihor și orașului Oradea*

Oradea Mare

Cu referire la documentul cu nr. 18, emis la 1 ale lunii aprilie a anului în curs (1917 n.tr.), am onoarea a o înștiința pe Demnitatea voastră că, în urma inspecției efectuate la Oradea, la 16 ale lunii aprilie anul în curs, de către József Mihalik, consilier regal, inspector general referent și Dezső Hüttl, inspector general, din raportul întocmit, Inspectoratul General s-a convins că edificiul muzeului Societății de Arheologie și Istorie a comitatului Bihor și orașului Oradea are probleme grave, care pot fi remediate doar în mod radical.

Principala defecțiune, în afara excesivei economii făcute la edificare, se ascunde / rezidă în însăși proiectarea care, în mod nepractic, nu a luat în considerare greutatea menținerii și ale permanentei supravegheri. Din cauza economiei, acoperișul a fost acoperit cu tablă de slabă calitate, cauză din care pervazurile / cornișele nu sunt acoperite cu tablă, din această cauză nu există plinte, nu există izolație la sol, nu există trotuar în jurul clădirii etc. – din cauza proiectului defectuos accesul în spațiul

¹⁷Mai precisă ar fi fost formulare „în legătură cu problemele construcției”

¹⁸În plin război mondial Oradea a fost o placă turnantă a trimiterii armatelor Imperiului austro-ungar pe fronturi

acoperișului este greu accesibil, paza, îngrijirea sunt aproape imposibile, fapt ce face ca zăpada să se depună în streășini, cauză din care apa nu are scurgere, lucru ce provoacă ocazionale inundații. –

Un ajutor radical ar fi posibil doar prin reconstrucția în totalitate a (clădirii n.tr.) muzeului. Din păcate, pentru acest lucru, actualele vremuri nu sunt adecvate, din contră, chiar și după încheierea păcii, vreme de mulți ani nu se poate gândi la așa ceva.

pag. 95

Coala nr. 75 verso

Totala reconstrucție, pentru moment, poate fi amânată. Acum doar siguranța cea mai stringentă / necesară a clădirii trebuie, pe cât posibil cât mai ieftin, rezolvată, împotriva infiltrațiilor apei de ploaie.

Acoperirea / izolarea cu eternit ar face necesare înălțarea înclinației acoperișului și modificarea geamurilor (lucarnelor ? n.n.) din partea centrală mai înaltă, lucru ce ar implica mari cheltuieli. Antecalculul prezentat, în suma de 15.780 de coroane, ar cuprinde doar schimbările de la acoperiș și manopera lucrărilor de la acesta, însă modificările la ferestre, decurgând din acestea precum și lucrările de reparații de la tencuială, nu sunt preliminate / prevăzute. Însă pentru acestea, deasemei, suma necesară nu ar fi neglijabilă. – La acestea se mai adaugă și curățirea pervazurilor, acoperirea lor precum și repararea podelelor înfundate.

Deoarece, conform părerii specialiștilor umblați / prezenți la fața locului, lucrările ce urmează a se efectua pot fi neglijate, ele trebuind a fi restrânse la siguranța de momet a clădirii și la refacerea acoperișului. Acoperământul din tablă trebuiește demontat, acoperișul va fi prevăzut conform normelor, cu un alt acoperământ din lemn-ciment (?), cu lucrări de tinichigerie de calitate, să fie prevăzute cu burlane verticale, iar streășina de la atica mansardei superioare, dimpreună cu burlanele ce conduc în jos (apa n.tr.), vor fi mai bine îmbinate. Aceste lucrări, față de planul preconizat, s-ar putea realiza considerabil mai ieftin, astfel încât să rămână bani și pentru repararea podelelor, pentru unele lucrări de vopsire și zugrăvire și pentru unele munci reduse de renovare, ce s-ar putea efectua.

În felul acesta clădirea ar mai putea rezista, cu mici reparații anuale, încă 10-15 ani, după care aceasta ar trebui reconstruită din temelii.

În cadrul ședinței ținute de către Inspectoratul nostru General, în 24 ale lunii aprilie a.c., acesta s-a ocupat în profunzime de cazul clădirii muzeului orădean, și a specificat, la inițiativa inspectoratului general de specialitate că acoperișul clădirii, în mod vremelnic / provizoriu să se acopere cu lemn-ciment și în concordanță cu aceasta să se remedieze și să se îndrepte jgheburile nereglementare, lucrări care, în împrejurările actuale ar necesita cheltuieli în sumă de 8000 de c(oroane). Drept acoperire pentru

pag. 96

Coala nr. 76

acestea ar servi, prima tranșă de 5.000 de c(oroane) cuprinse în bugetul din acest an alocat refacerii clădirii muzeale, mai departe cele 1.000 de c(oroane) ale capitlului de rit latin și 1.100 de c(oroane) ale societății de sprijinire a muzeului, în timp ce pentru refacerea zugrăveli interioare, pentru vopsiri și reorganizări, s-ar putea alocă cele 6.000 de c(oroane) oferite de către Excelența sa domnul episcop, contele Miklós Széchenyi.

Odată cu înștiințarea ce o fac Demnității voastre despre decizia Inspectoratului nostru General, rog a prelucra / revizui proiectul înscris sub nr. -/- și antecalculul financiar, în lumina celor comunicate, după care, binevoiți a o înainta din nou.

Rog pe Demnitatea Voastră să primească expresia deosebitelor mele respecte.

Budapesta, la 30 ale lunii aprilie 1917 (luna și ziua sunt scrise de mână n.n.)

Semnat de mână

Dr. Remig Békefi

Inspector general

Comentariu: conțin scrisoarea de răspuns trimisă de către Inspectoratul General al Muzeelor și Bibliotecilor către dr. János Karacsony, președinte la S.A.I.C.B.O.O., prin care face referire la adresa societății, din 1 aprilie 1917, atingând unele probleme stringente printre care: - referatul întocmit de către cei doi inspectori (I. Mihalik și dr. D. Hüttl) în urma descinderii la fața locului prin care au convins Inspectoratul General de „problemele grave pe care le are clădirea Muzeului și care pot fi reparate doar în mod radical”; - ca motive sunt invocate: „prea marea economie făcută în timpul construirii”, drept vină principală, care rezidă ca viciu ascuns, în proiectarea care, „în mod nepractic nu a ținut cont de greutatea menținerii și a permanentei supravegheri”; - continuă cu înșirarea defecțiunilor ce izvorăsc din cele de mai sus.

Urmează un șir de remedii radicale, de data aceasta: - se propune ca unică soluție totală, reconstrucția muzeului, lucru ce pare practic imposibil; - se propune apoi remedierea celor mai stringente defecțiuni, pe cât posibil cât mai ieftin.

În baza constatărilor făcute la fața locului, se impune ca primă necesitate doar efectuarea lucrărilor de primă urgență.

Se dă un termen de grație, de supraviețuire a clădirii, de 15 ani, cu mici remedieri anuale, după care se propune o „reconstruire din temelii”.

Se mai specifică faptul că, în cadrul ședinței Inspectoratului General, ținută la 24 aprilie 1917, s-a discutat „în profunzime cazul muzeului orădean” și s-au făcut propuneri la inițiativa inspectoratului de specialitate.

Se specifică și costul remedierilor, precum și posibilele surse de finanțare: fondul de stat, capitlul de rit latin al Oradiei, societatea de susținere a muzeului, precum și contribuția episcopului.

Se mai cere revizuirea proiectului de renovare și a antecalculului financiar și returnarea acestuia spre avizare.

Textul acesta pune degetul pe rană și recunoaște starea deplorabilă în care se afla

clădirea muzeului. Aceasta se identifică cu nivelul cel mai de jos al „decadenței” enunțate în subtitlul acestui material, în cea ce privește starea de conservare a clădirii. În mod logic se pune întrebarea: de ce atâta interes pentru o clădire muzeală de provincie. Intuim răspunsul: deoarece acea clădire adăpostea una din cele mai mari colecții de artă medievală și modernă, ecleziastică și laică din această parte de Europă.

Dactilografiat pe o coală cu antet, de format A4.

pag 97

Coala nr. 87, față

Imprimat tipizat dactilografiat.

Lipsește antetul

| Nr. crt. | Greutate și cantitate | Obiectul Antecalcul nr. 1 | Preț cu amănuntul | | Total | |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------|------|---------|------|
| | | | Coroane | Fil. | Coroane | Fil. |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 |
| <p style="text-align: center;">ANTECALCUL FINANCIAR <i>privind reparațiile neamânabile ce urmează a fi efectuate la clădirea muzeului societății de arheologie și istorie a comitatului Bihor și orașului Oradea</i> 1. Acoperișul</p> | | | | | | |
| 1. | | Tratarea colilor ruginite acoperitoare, aflate pe acoperișul plat al cupolei de deasupra sălii mari, cu bitum fierbinte și acoperirea acestora cu 13,00 x 5,00 = 65.000 m ² | á | 4.- | 260 | - |
| 2. | | Tot acolo dubla vopsire a plăcilor pătrate de la ascuțișul cupolei și a pervazelor / cadrelor ferestrelor de acolo 16,00 x 2 = 32.00 m în culoarea ardeziei (?) 6.00 x 2 = <u>12.00 m</u> 44,00 m x 450 = 198,00 | á | 7.- | 1386 | - |
| 3. | | Acoperirea cu smoală fierbinte și presărarea cu nisip a streășinei și a pervazului din spatele aticei cupolei 17.00 x 2 = 34.00 ml. 8.60 x 2 = <u>17.20 ml.</u> 51.20m. x 2 = 102,40 | á | 4. | 409. | 60 |

| | | | | | | |
|----|--|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|-------|---------------|----------|
| 4. | | <p>Acoperirea și presărarea cu nisip a acoperișului pervazului principal de la sala înaltă</p> $18,00 \times 2 = 36,00 \text{ ml.}$ $9,20 \times 2 = 18,40 \text{ ml.}$ <u>54,40 ml.</u> report | 3. | K(or) | 163. 2218. | 20 80 |
|----|--|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|-------|---------------|----------|

pag. 98

Coala nr. 87 verso

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 |
|-----------------------|---|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---|------|--------------------|----------------|
| | | report | | | 2218, | 80 |
| 5. | | <p>Acoperirea cu smoală fierbinte și presărarea cu nisip a acoperișului plat din fier de la nivelul parterului</p> $30,00 \times 7,50 = 225,00 \text{ m}^2$ $30,00 \times 6,00 = 180,00 \text{ m}^2$ $9,20 \times 7,00 \times 2 = 128,80 \text{ m}^2$ $1,60 \times 8,00 \times 2 = 25,60 \text{ m}^2$ total 559,40m ² | á | 4. | 2237, | 60 |
| 6. | | <p>Acoperiri la atică – identic cu cele de mai înainte</p> $52,20 \times 6,00 = 58,20 \text{ ml.}$ | “ | 3. | 174, | 60 |
| 7. | | <p>Pervazele din fața aticei – acoperire ca și mai înainte</p> $6,40 \times 4 = 25,60 \text{ ml.}$ $13,30 \times 2 = 26,60 \text{ m}^2$ Total 52,20 | á | 3. | 156, | 60 |
| 8. | | <p>Aceleași operațiuni și la pervazul superior de la intrare</p> $7,00 \times 1,30 = 9,10 \text{ m}^2$ -I- <u>Total coroane</u> | “ | 4. | <u>36.</u> 4824 | <u>40</u> - |
| II. Partea interioară | | | | | | |
| 1. | | <p>Repararea infiltrațiilor de pe tavanul, pereții și pervazurile sălii înalte, cu eșafodaj, lungimea sălii 16,00 m, lățimea 8,20 m, înălțimea 9,00, în suprafață de 566,80 m²</p> | | 1.60 | 906 | 88 |
| 2. | | <p>În holul anterior, aceleași operațiuni:</p> lungime 10,00m, lățime 6,00m + 3,00 x 2.00 x 2, înălțime 5m = <u>292,00 m²</u> | á | 1- | 292 | - |
| 3. | | <p>În cele două săli de la colțuri</p> $5,00 \times 5,00 \text{ m înălțime}$ $5,00 \text{ m} \times 2 = \underline{250,00 \text{ m}^2}$ | á | 1- | 250. | - |

| | | | | | | |
|----|--|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--|------|-------|----|
| 4. | | În cele 2 câte 2 încăperi, la stânga și la dreapta sălii (mari n.n.) $5,80 \times 6,00\text{m}$ $5,00 \text{ înălțime} \times 2 = \underline{619,00 \text{ m}^2}$ | | 1,00 | 619 | - |
| 5. | | În cele 2 încăperi de lângă sălile noi $5,00 \times 5,00 \times 5,00 \text{ înălțime} \times 2 = \underline{250,00 \text{ m}^2}$ | | 1- | 250. | - |
| 6. | | Șala posterioară $16,00 \times 4,50 / 5,00$ $\text{Înălțime} = \underline{277,00 \text{ m}^2}$ | | 1- | 277. | - |
| | | report | | | 2594. | 88 |

pag. 99

Coala nr. 88

| | | | | | | |
|-----|--|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---|------|--------------|-----------|
| | | report | | | 2594. | 88 |
| 7. | | Demontarea, curățirea, depozitarea plăcilor de pavaj din ciment, înfundate 1. $16,00 \times 8,20 = 131,20 \text{ m}^2$ 2. în holul anterior $10,00 \times 6,00 = 60,00 \text{ m}^2$ $3,00 \times 2,50 = 15,00 \text{ m}^2$ 3. În cele două săli dinspre nord $5,80 \times 6,00 \times 2 = 69,60 \text{ m}^2$ în ferestre și uși $\underline{5,00 \text{ m}^2}$ Total $280,80 \text{ m}^2$ | a | 1- | 280. | 80 |
| 8. | | Udarea prealabilă și bătătorirea viguroasă a umpluturii inferioare a acestor spații $280,80 \text{ m}^2$ | | 1. | 280. | 80 |
| 9. | | Aici se confecționează un strat de beton din ciment tip port 1., gros de 6 cm, în mestec de 1:8 $\underline{1280,00 \text{ m}^2}$ | | 6. | 1684. | 80 |
| 10. | | Reașezarea plăcilor de ciment existente în mortar de ciment tip port.1., completarea golurilor prin umplerea părților lipsă $280,80 \text{ m}^2$ | a | 5. | 1404. | 00 |
| 11. | | Zugrăvirea tuturor pereților și plafoanelor încăperilor, cu excepția ultimelor două săli, în culori deschise, luminoase $\underline{2254,80 \text{ m}^2}$ -II- Total coroane | a | 0,50 | <u>1127.</u> | <u>40</u> |
| | | | | | 7372. | 68 |

| -III- Lucrări de tinichigerie | | | | | | |
|-------------------------------|--|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--|--|---------------------|---|
| 1 | | Repararea tuturor acoperişurilor, a scheletelor; extragerea din perete a celor două țevi de scurgere de sub părțile vopsite și smolite, prin conducerea liberă și ocolirea pervazului în medie | | | | - |
| | | Total | | | $\frac{1900}{1900}$ | - |

Oradea, 30 mai 1917

Ștampila firmei

Societatea pe acțiuni și fabrica de cărămizi

Sztarill

Obs: Colile nr.88 verso, 90 față, 90 verso și 91 față nu au fost identificate, fie că nu există, fie că s-au rătăcit printre alte coli.

pag. 100

Coala nr. 91 verso

| Nr. crt. | Măsurare și cantitate | Obiectul | Preț unitar | | Total | |
|----------|-----------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------|------|-----------|------|
| | | | Cor(oane) | Fil. | Cor(oane) | Fil. |
| 1. | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 |
| | | report | | | 5718. | 60 |
| | | Total 54.40 ml | á 9. | - | 489. | 60 |
| 8. | | Sub aceasta o podire cu scândură „vankos” în grosime de 25m/m (25 mm n.tr.) <u>54,40ml.</u> | “ 7. | - | 380. | 80 |
| 9. | | Demontarea acoperişurilor de la atică și reacoperirea acestora cu tablă de fier ondulată, prin legare, în medie cu 60 c/m (60 cm n.tr.) pe lăţime $6.40 \times 4 = 25.60 \text{ ml}$ $13.30 \times 2 = 26.60 \text{ m}^2 \text{ (indescifrabil)}$ <u>52.20 ml</u> | “ 12. | - | 626. | 40 |
| 10. | | Aceleaşi (operaţiuni n.n.) deasupra vârfului / înălţimii de la intrare 7.00 x 1.30 = <u>9.10 m²</u> | á 16. | - | 145. | 60 |
| 11. | | Sub aceste scânduri | “ 7. | | 63. | 70 |
| 12. | | Demontarea acoperişului din faţa aticei şi aşezarea de noi scânduri în lăţime de 60c/m $52.20 \times 6.00 = 58.20 \text{ ml.}$ | “ 6. | - | 349. | 20 |

| | | | | | | |
|-----|------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------|----|---------|----|
| 13. | | Acoperirea acestora cu tablă de fier odulată de 58.20 m ² | á 11. | - | 640. | 20 |
| 14. | încă | Demontarea tuturor plăcilor plate din fier 30.00 x 7.50 = 225.00 m ² 30.00 x 6.00 = 180.00 -□- 9.20 x 7.00 x 2 = 128.80 -□- 1.60 x 8.00 x 2 = 25.60 -□- 6.80 x 8.00 x 2 = 108.80 -□- Total 668.20 m ² | 1. | 90 | 668. | 20 |
| 15. | | Demotarea parțială a eșafodajului acoperișului și a scândurilor 668.20 m ² | 1. | 40 | 935. | 48 |
| 16. | | Confecționarea unui nou eșafodaj la acoperiș cu scheletul de 50 c / m și panta în ridicare, din materialul existent și din completarea cu scânduri de 25 c / m și cu table din fier, 680.00 m ² | 650 | | 4420. | 00 |
| 17. | | report | | | 14.407. | 78 |

pag. 101

Coala nr. 92

| | | | | | | |
|-----|-----------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|---|---------|----|
| | | report | | | 14.407. | 78 |
| 17. | | Îmbrăcarea întregului acoperiș cu table din fier, de 18, ondulate și galvanizate 680.00 m ² | 16. | - | 10880. | - |
| 18. | | Repararea a 7 ferestre decorative și așezarea acestora la cupolă | 45. | - | 280. | - |
| 19. | | Identic, tot acolo, la cele patru colțuri | 40. | - | 160. | - |
| 20. | | Streașină verticală nouă, de 20 c/m, pe pervazul principal, prinse în suporturi de fier tare, vopsit 54.00 ml. cu trageri în sârmă | 9. | - | 486. | - |
| 21. | | Aceiași operațiune la pervazurile principale de la parter, galvanizate 5.40 x 2 = 10.80 ml. 5.50 x 2 = 11.00 -□- 11.30 x 2 = 24.60 -□- 8.10 x 2 = 16.20 -□- -15.20 -□- 77.80 ml. | 9. | - | 700. | 20 |
| 22. | | Noi țevi pentru scurgere, cu coturi din fier cu diametrul de 13 c/m 4.00 x 2 = 8.00 8.50 x 10 = 85.00 93.00 ml. | 9. | - | 837. | - |
| 22. | (?n.n.) ⁹⁾ | Confecționarea unei nișe de ieșire de urgență | | | 40. | - |
| 23. | | Confecționarea (unei nișe de) aerisire | 6. | - | 60. | - |

| Total (cheltuieli n.n.) la acoperișuri | | | | | 27.850. 98 | |
|----------------------------------------|--|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------|---|-------------|---|
| -II- La pereții exteriori | | | | | | |
| 1. | | / și ferestre noi în partea superioară a salonului / Demontarea a 20 de ferestre, a gratiilor și coborârea acestora | 6. | - | 120. | - |
| 2. | | În partea inferioară a acestora, încastrarea a 20 de ferestre la înălțimea de 150 cm | á 40. | - | 800. | - |
| 3. | | Fixarea aici a 16 buc. ferestre din metal de dimensiunea 1.40 / 1.05 | 16. | - | 256. | - |
| 4. | | Identic, 4 buc. în mărime de 1.40 / 70 | 14. | - | 56. | - |
| 5. | | Aici, 16 ferestre din fier „faxon”, cu sticlă, vopsite de trei ori, de mărimea 1,40 x 1,05 | á | - | 120.00 1920 | - |
| | | report | | | 3.152. | - |

pag. 102

Coala nr. 92 verso

| | | | | | | |
|----|--|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------|---|--------|----|
| | | report | | | 3.152. | - |
| 6. | | 4 identice cu dimensiunile 1.40 / 70 | 80. | | 320. | - |
| 7. | | La pereții înălțați ai sălii, la atică, repararea tencuielii și a pervazelor cu mortar de ciment tip port 1.: $17.30 \times 2 = 34.60 \text{ ml}$ $9.20 \times 2 = 18.40 - \square -$ $53.00 \text{ ml} \times 4.30$ 227.90 m^2 | á 10. | - | 2.279 | - |
| 8. | | Aceleași (operațiune n.n.) la pereții aticei 5.00 de la parter; la socluri, la pervaze, soclul, aticele se repară cu tencuială de ciment curat de tip port 1.: $6.40 \times 4 = 25.60 \text{ ml}$ $13.30 \times 2 = 26.60$ $57.20 \text{ m}^2 \times 1.30 = 74.30 \text{ m}^2$ peretele de la parter și soclul $6.40 \times 4 = 25.60 \text{ ml}$ $5.40 \times 2 = 10.80 - \square -$ $13.30 \times 2 = 26.60 - \square -$ $= 5.00 - \square -$ $5.50 \times 2 = 11.00 - \square -$ $12.30 \times 2 = 24.60 - \square -$ $8.15 \times 2 = 16.30 - \square -$ $15.20 - \square -$ $1.00 \times 2 = 2.00 - \square -$ $0.60 \times 6 = 3.60 - \square -$ $140.70 \text{ ml} \times 7.50 = 1.055.25 \text{ m}^2$ | 8. | 0 | 8.442. | 00 |

¹⁹ Repetarea numărului 22 de la rubrica nr.crt. provine din textul original, probabil din neatenția celui care a completat tabelul

| | | | | | | |
|-----|--|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------|--|----------------|---------|
| 9. | | Revopsirea în trei rânduri (etape) a tuturor pereților interiori și exteriori: 1055.25 m ² 74.30 -□- 227.90 -□- Total 1.357.45 m ² | 0.60 | | 814. | 47 |
| 10. | | Trasportul surplusului de moloz, în medie -II- Total | coroane | | 250. 15.257 | - 47 |

Pag 103

Coala nr. 93

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 |
|------|---|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------|---|---------------------------------|------------------------|
| I | | <u>III – Părțile interne interioare</u> Decontarea lucrărilor terminate, din capitolul II de la antecalculul contabil nr. 1 TOTALIZARE: Lucrări efectuate la acoperiș | | | 7.372. | 68 |
| I. | | la pereții exteriori | | | 27.850. | 98 |
| II. | | la pereții interiori | | | 15.257. | 47 |
| III. | | Suma finală | coroane | | <u>7.372.</u> <u>50.481.</u> | <u>68</u> <u>13</u> |

Întocmit la Oradea Mare, la 30 mai 1917

Ștampila
Societatea, de construcții și fabrica de
cărămizi,
pe acțiuni SZTARILL
semnat de mână
Sztarill
arhitect

Comentariu: Cuprind antecalculul financiar al Firmei de construcții Starill și a Fabricii de cărămizi, Societate pe Acțiuni, cu privire la reparațiile urgente la clădirea muzeului societății de arheologie și istorie a comitatului Bihor și orașului Oradea. Întreg materialul este dactilografiat pe formulare tipizate, fără a fi personalizate cu sigla antreprenorului. Materialul este grupat în două părți, primul pe trei paginii, (87, 87verso și 88), ștampilat dar nesemnat la final și al doilea pe 4 pagini (91verso, 92, 92 verso, 93). Din fericire ultima pagină (93) există, aceasta indicând suma finală a antecalculului. Odată cu trecerea lucrărilor de întreținere a clădirii muzeale în atribuțiile firmei Starill, se încheie etapa glorioasă și laborioasă a activității firmei Kálmán Rimanóczy, tatăl și fiul, plecați relativ prematur din rândul marilor arhitecți și constructori ai orașului Oradea, de la cumpăna secolelor al XIX-lea și al XX-lea. Cu predilecție tatăl a lăsat în urma sa numeroase clădiri care fac cinste și astăzi orașului. Prin materialul publicat sub titlul de mai sus în Anuarul Muzeului orădean și contiat prin articolul de față ne aducem un pios omagiu la centenarul trecerii în neființă a seniorului arhitect.

Coala nr. 81**Antet:**

*Stema Regatului Ungariei
Inspectoratul General al Muzeelor
și Bibliotecilor
Budapesta, VIII, str. Sándor főherceg nr.13
Nr.428*

*Către Respectabila Președenție a Societății de Arheologie și Istorie a
Comitatului Bihor și orașului Oradea*

Oradea Mare

Inspectoratul general, examinând cele 3 ex(emplare n.tr.) prezentate asupra lucrărilor de reabilitare a muzeului orădean și a atecalculei financiar, dintre toate, Inspectoratul General, conform propunerilor sale, a găsit ca fiind cel mai acceptabil pe cel întocmit de către domnul inginer șef al Capitlului, însă a constatat că, lucrările prescrise aici, în vederea remedierii acoperișului, nu sunt suficiente, în scopul unei izolări sigure.

Conform ofertei, acoperișul din tablă ar trebui desfăcut doar în părțile cu streășină / jgheab și s-ar completa cu hârtie gudronată, restul suprafeței, pe lângă (unele n.tr.) reparații, ar rămâne în stare neschimbată.

Prin urmare, avem reținerea că, între hârtia gudronată și suprafețele din tablă de fier rămase, pe linia de îmbinare deja, dar mai ales în urma dilatării diferitelor materiale, se vor ivi infiltrații, în timpul iernilor, sub presiunea înghețurilor.

Inspectoratul nostru General a propus (utilizarea n.tr.) de „lemn-ciment” pe întreaga suprafață. Actualul acoperiș din tablă poate fi păstrat sub acesta și poate completa în jurul peretelui cupolei, noul acoperământ din tablă, însă se va îndepărta streășina de bordură și se vor confecționa jgheaburi atârănătoare din tablă ancorată, cu noi acoperitori la streășini și cu stîngii de pietriș (?).

Inspectoratul nostru Ge(neral) anexează o schiță detaliată cu evidențierea felului în care se execută, în mod profesional, un astfel de acoperiș, specifică însă faptul că, din cauza materialelor utilizate și a stîngiilor de pietriș, prețul de cost se va ridica, conform calității specificate în ofertă însă, în mod necondiționat / sigur va dăinui decenii de-a rândul.

Coala nr. 81 verso

Aprobările pentru bitumul și hârtia gudronată necesară, eventual și petru tablă ancorată se vor cere de la armată / Befestigungsbau-direction, Platzkommando /, cu specificarea calității și a cantității.

Oferta înaintată de către domnul inginer șef Géczy, dealtfel / în general, este acceptabilă, iar lucrările se vor da spre execuție în baza acesteia. Cu operațiunile de acoperire cu lemn-ciment, ar fi cel mai oportun a fi împuternicită o firmă de profil.

În urma celor expuse, Inspectoratul nostru Ge(neral) a împuternicit respectabila Președenție, să execute cât mai degrabă lucrările de reparații la muzeu, în baza proiectului și antecalculului financiar întocmit / înaintat de către inginerul șef Géza

Géczy, în momentul de față modificat în oarecare măsură, în baza observațiilor Inspectoratului Ge(neral), ținând cont de observațiile cuprinse în această scrisoare.

Cazul ratei / tranșei extraordinare anuale din bugetul de stat 1916 / 17 destinat acoperirii parțiale a cheltuielilor de reparații, conform unor informații primite de noi, pe cale verbală, din loc competent, este pe cale de a fi rezolvată, astfel că virarea acesteia poate avea loc în termen de 2 săptămâni. Cele 4 exemplare (bucăți în text n. tr.) de expertize financiare, în anexă, vi le returnez și le adaug la schița întocmită de către dr. Dezső Hüttl, inspectorul nostru general.

Budapesta, la 14 ale lunii iunie 1917

An(exez) 4 exempl. oferte
un exempl. schiță

Cu respect oficial
Semat de mână: József Mihalik
cosilier regal, inspector a(djunct)
general, referent

Comentariu: Este adresa Inspectoratului General către Președenția Societății, prin care se face referire la cele trei atecalcule financiare privind lucrările de reparații la clădirea muzeului orădean. Ditre toate, singurul antecalcul acceptabil este cel al ingierului sef al Capitlului, dar și la acesta au fost făcute unele observații. Acestea se referă la modul de reparare a acoperișului, ca atare se dau o serie de indicații în acest sens, în ce privește materialele utilizate cât și firmele executante. Se expediază și un proiect întocmit de către inspectorat, cu recomandarea de a se ține cont de el. Se specifică faptul că acesta va ridica prețul lucrării, dar asigură o durabilitate de câteva decenii. Indică furnizorii militari care ar putea livra materialele de construcții necesare.

Se revine asupra proiectului inginerului șef Géza Géczy, ca fiind cel mai acceptabil, cu unele schimbări impuse. Se cere un proiect și un antecalcul nou, adaptat noilor directive. Se face referire și la suma preconizată din buget și la termenul de virare. Se menționează returnarea a 4 exemplare de oferte de preț, precum și un exemplar din proiectul de restaurare întocmit de inspectorat. Pentru moment operațiunile militare susținute de către armata austro-ungară și aliații lor germanii cunosc unele succese, fapt care determină autoritățile civile din spatele frontului să prindă anumite speranțe.

pag. 106

Coala nr. 82

Antet:

Stema Regatului Ungariei
Inspectoratul General al Muzeelor
și Bibliotecilor
Budapesta, VIII, str. Sándor főherceg nr.13

Nr.501

Către Respectabila Președenție a Societății de Arheologie și Istorie a
Comitatului Bihor și orașului Oradea

Oradea Mare

Raportul cu nr. 16 din 10 ale lunii iulie a.c., al respectabilei Președenții, (prin care ne înștiințați n.tr.) că lucrările de reparații declarate în comunicat, însă din cauze inacceptabile se realizează conform proiectelor (mai vechi n.tr.) ale inginerului șef al Capitlului și nu în conformitate cu cele propuse de către expertul Inspectoratului General, a fost luat la cunoștință de către Inspectoratul General în mod excepțional, numai pentru faptul că – după cum spune raportul cu numărul citat – lucrările au fost deja începute la data de 10 iulie. Inspectoratul General are însă obligația de a declara, fapt conform de altfel cu desfășurarea lucrărilor că, de deplinul succes al lucrărilor de renovare, responsabilitatea îi revine, în primul rând arhitectului coordonator al lucrării, iar în al doilea rând (responsabilitatea n.tr.) încarcă (umerii n.tr.) respectabilei Președenții în raport cu statul, care a donat partea considerabilă a cheltuielilor de refacere.

Cu respect oficial

Budapesta, la 5 ale lunii septembrie 1917

*Semat de mână: József Mihalik
Inspector general adjunct
referent*

Comentariu: Conține textul scrisorii Inspectoratului General al Muzeelor și Bibliotecilor către Președenția S.A.I.C.B.O.O., din care reiese, în baza înștiințării nr. 16/10 iulie 1917, al acesteia din urmă că, din motive necunoscute și neacceptate, lucrările de reparație se desfășoară coform planurilor inițiale ale ing. șef Géze Géczy și nu ale celor trimise de către Inspectoratul General. Motivația constă în faptul că începerea lucrărilor a devansat pe cea a primirii modificărilor inspectoratului. Instituția coordonatoare acceptă faptul împlinit, însă transferă responsabilitatea în seama executantului și a președenției societății.

Tonul forului superior începe să-și piardă din optimism. Pe frontul din Moldova, armata română, în cursul verii anului 1917 a repurtat o serie de victorii strălucitoare. Chiar dacă deznodământul final nu era încă aproape, în redactarea corespondenței de către autoritățile centrale se simte o răceală, mai mult o încercare de a ieși de sub responsabilitate.

Textul este dactilografiat pe o coală de tip A4, conținând deja cunoscutul atet.

pag. 107

Coala nr. 84**Antet:**

*Diferite obiecte de tinichigerie
(cazan de baie cu duș, cadă, chiuvetă,
dulap metalic, cișmea)*

*Mihály Töttös
= tinichigiu și instalator de ape ducte
Oradea Mare, str. Huszár nr. 13*

*Ofertă**Oradea Mare, 191.....**privind lucrările de tinichigerie ce urmează a fi efectuate la acoperișul muzeului orădean.*

1. Repararea, lipirea cu grijă și peticirea jgheaburilor / streășinilor, la 50 metri liniari ai aticii de la cupolă și completarea cu circa 10 metri liniari, mai departe, desprinderea din perete a celor două burlane de scurgere și completarea, în exteriorul peretelui, prin dăltuire, cu noi burlane de ploaie

Suma, după completa terminare, de aproximativ *500*

2. Demontarea tablei vechi, stricate, uzate de pe acoperișul scund, deasemeni demontarea jgheaburilor de la acoperiș și acoperirea cupolei cu plăci din fier de tablă de nr. 18, împreună cu peretele de întărire (?) 1000 m², de nr.18 la metru, din tablă ancorată, cu desfacerea acestora

10000

După terminarea completă, în total *1.000*

Confecționarea de jgheaburi la acoperiș, deasemeni din tablă ancorată, de 18, 50 m liniari a 10 c(oroane)

500-----
*Total**11.000**Cu respect**Mihály Tóttös*

Comentariu: Este oferta unui mic meseriaș, tinichigiu și instalator de apeducte, care face și antecalculul unor lucrări de tinichigerie la acoperișul clădirii muzeului. Textul este redactat de mână, îngrijit, denotând înclinații mai mult spre meserie decât spre caligrafie. Coala utilizată este personalizată cu un antet ce cuprinde un desen cadru tip secesion, incluzând câteva din lucrurile cărora li se face reclamă. Caracterele sunt obișnuite, coala utilizată este de tip A4 cu filigran. Incomplet datată.

pag. 108

Coala nr. 85**Antet:**

*Diferite obiecte de tinichigerie
(cazan de baie cu duș, cadă, chiuvetă,
dulap metalic, cișmea)*

*Mihály Tóttös
= tinichigiu și instalator de apeducte
Oradea Mare, str. Huszár nr. 13*

*Ofertă**Oradea Mare, 191.....*

privind lucrările de tinichigerie ce urmează a fi efectuate la acoperișul muzeului orădean

1. Repararea, lipirea cu grijă și peticirea jgheaburilor / streășinilor la 50 metri liniari ai aticii de la cupolă și completarea cu circa 10 metri liniari, mai departe, desprinderea din perete a celor două burlane de scurgere și completarea, în exteriorul peretelui, prin dăltuire, cu noi burlane de ploaie

Suma după completa terminare, de aproximativ 500

2. Repararea și peticirea jgheaburilor de pe acoperișul scund și a celui de pe acoperișul superior, cel de aproximativ 1000 de metri. După reparații și peticire, ungerea de două ori cu smoală, la fel și la tăblăria aflată pe pereții coamei. Reparații și ungere completă cu gudron.

Prețul aproximativ după terminare 3.000

Total 3.500

*Cu respect
Mihály Tóttős*

Comentariu: Același instalator revine și își reînnoiește oferta. Punctul 1 al ofertei este aproape identic, atât în enunț cât și ca preț. Punctul 2 diferă față de oferta precedentă (cea din Coala nr. 84) atât prin enunț, în sensul că unele proceduri se schimbă, cât și ca preț, care scade substanțial. Coala cu antet, mărimea, scrisul de mână sunt aproape identice. Lipsește filigranul, la fel și datarea completă. Ambele oferte, nepurtând o dată certă, am considerat, după cum le-a numerotat și arhivarul statului, să le așezăm la sfârșitul colilor din dosar.

Cele două înscrisuri par să fi rămas doar la stadiul de ofertă.

pag. 109

EPILOG

Conținutul dosarului acestuia, de la Direcția Generală a Arhivelor Statului, Filiala județului Bihor, Fond societatea de arheologie și istorie dosar nr. 8, perioada 1889 cuprinzând: construirea clădirii muzeului, reparații, cumpărarea de mobilier, observațiuni: numărul 14, nu cuprinde documente care să acopere nici perioada menționată mai sus, dar care se pot deduce din cele existente și nu acoperă nici etape istorice bine definite (1896 – 1919 spre exemplu). Reliefăm, din nou motivul, cel al edificării primei și ultimei, de altfel, clădiri proprii muzeale, născută în jurul unei mari colecții de artă ecleziastică și laică, renescentistă și modernă a episcopului de rit latin Arnold (Stummer) Ipolyi care a fost expusă la Oradea între anii 1896 și 1918 / 1919.

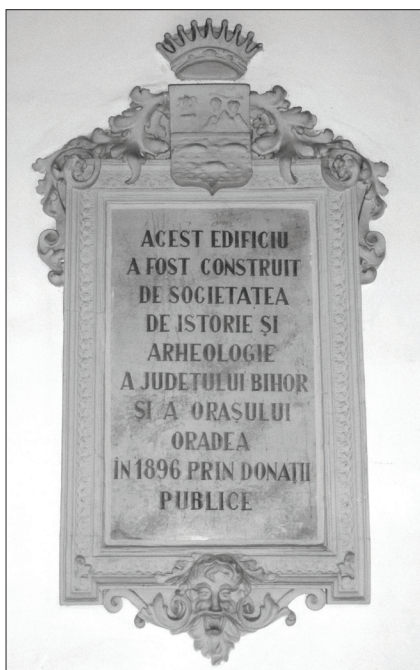
La 11 noiembrie 1918 i-a sfârșit primul război mondial prin înfrângerea Puterilor

Centrale. Prima parte a anului 1919 este una furtunoasă pentru Bihor și Oradea. Armate, înalți ofițeri și oameni politici traversează orașul, unii făcând câte o scurtă escală. Orașul cunoaște terorea dezlănțuită de grupările revoluționare bolșevice ale lui Bela Kun. Acestei stări de anarhie îi pune capăt, în ziua de Paști ortodox a lui aprilie 1919, intrarea armatei române în oraș, sub conducerea generalului român Traian Moșoiu, urmată de integrarea orașului și a zonei între hotarele României Mari, reîntregite în urma actului decizional de la Alba Iulia.

Colecția de obiecte de artă amintită mai sus, mai precis cea mai mare parte din ea, ambalată și pregătită spre evacuare încă din 1916, i-a drumul Budapestei, probabil cu scurt timp înainte de intrarea Armatei române în oraș. Într-o primă fază conținutul colecției este depozitat în holul Muzeului de Artă din Budapesta. Eminentul om de cultură și istoric de artă ardelean Coriolan Petranu împuternicit cu recuperarea valorilor artistice sustrase din teritoriile ce reveneau României, însoțește armata română, mandatată să pună capăt rebeliunii socialiste a lui B. Kun până la Budapesta²⁰. Intenția sa de a intra în holul clădirii budapestane unde erau depozitate capodoperele, a fost zăgăzuită de către un general american paradoxal un aliat al nostru, detașat în cadrul comisiei interaliatate. Și mai paradoxal și inexplicabil rămâne faptul că, Petranu în misiunea sa de recuperare a patrimoniului aparținând pământului, de acum și de *facto și de iure*, a fost obstrucționat tocmai de către ai săi, care l-au înlocuit în funcție cu Tzigara Samurcaș, împuternicit în a rezolva această problemă și care, printr-o simplă semnătură, a renunțat pentru totdeauna la întreaga colecție, după cum el însuși va mărturisi în memoriile sale, consemnate ceva mai târziu²¹. În aceste condiții, i-a fost ușor factorului decizional de la Paris, ca în anul 1924 / 25 să atribuie Ungariei proprietatea Colecției. Tot o curiozitate rămâne și uimirea conducătorilor ecleziaști și laici ai părții maghiare care, amintind de *lobby*-ul făcut de către partea italiană, un alt fost aliat cobeligerant, au arătat că nici ei înșiși nu ar fi putut apăra mai bine această cauză.

²⁰Coriolan Petranu, *Chestiunea Colecției de artă Ipolyi*, în *Revendicările artistice ale Transilvaniei*, Tiparul Tipografiei Diecezane, Arad, 1925, p. 110-122

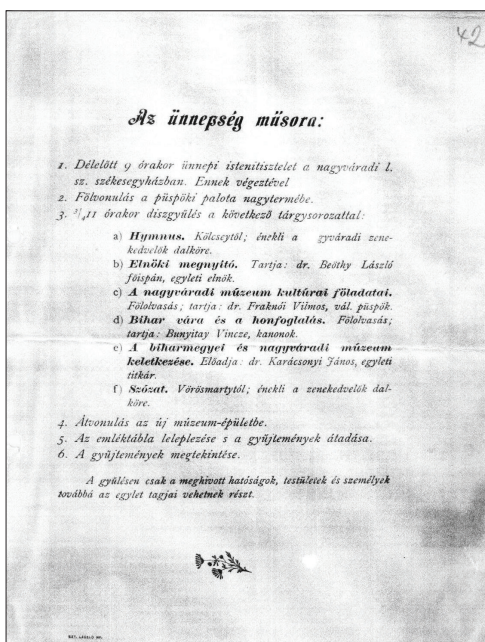
²¹Vasile Sarca, *Restituirea unui document (două procese verbale privind Colecția de obiecte de artă Ipolyi Arnold)*, în *Munții Apuseni VII-VIII*, Ed. Universității Oradea 2002, p. 45-56



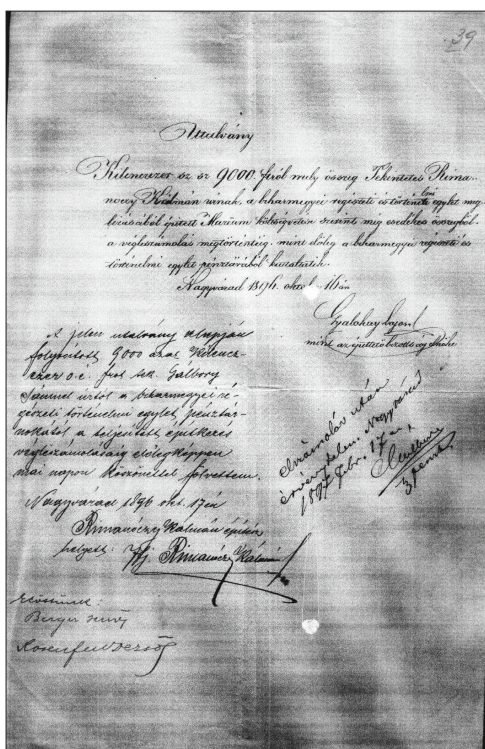
1, 2 – Plăci de marmură așezate la intrarea din Salonul de onoare



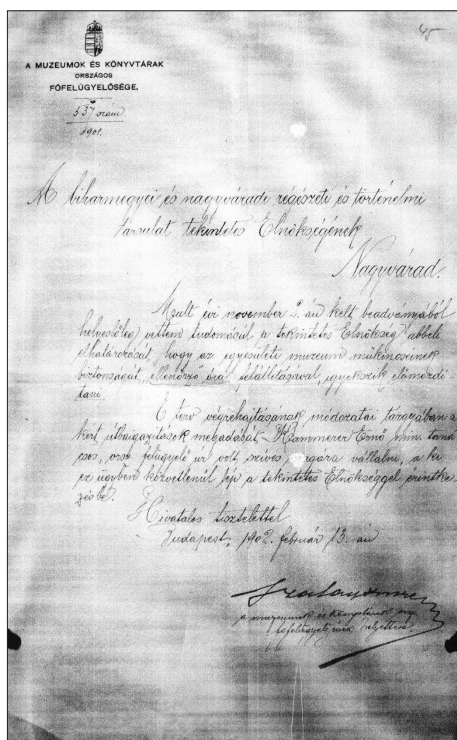
3, 4 – Intrarea în Salonul de onoare



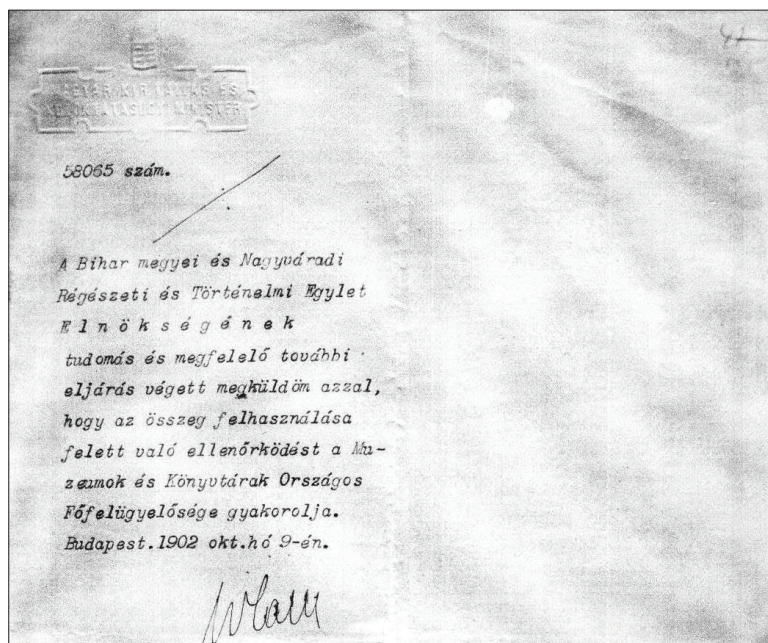
5 – Coala nr.42



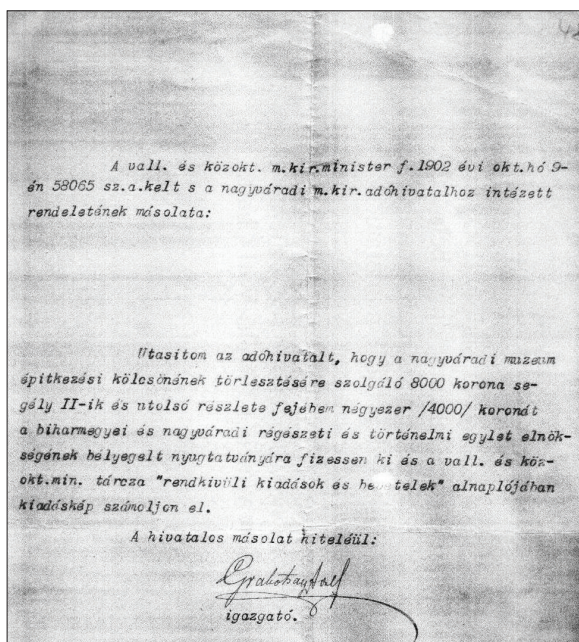
6 – Coala nr.39



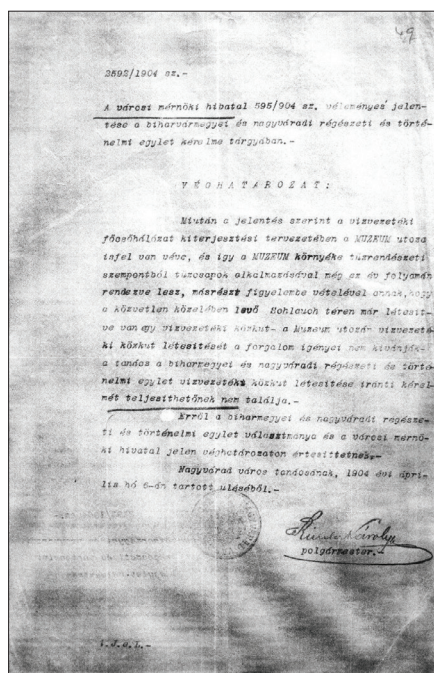
7 – Coala nr.45



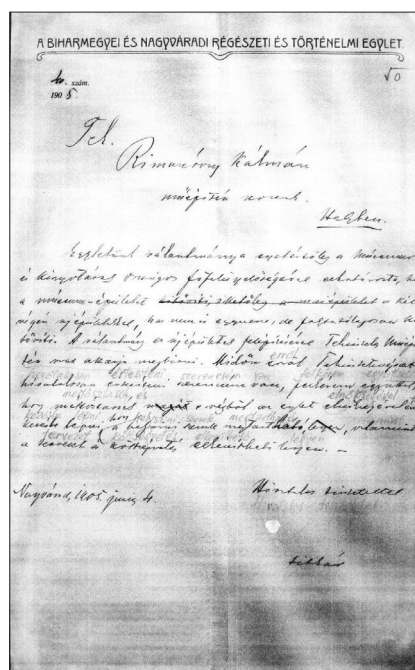
8 – Coala nr.47



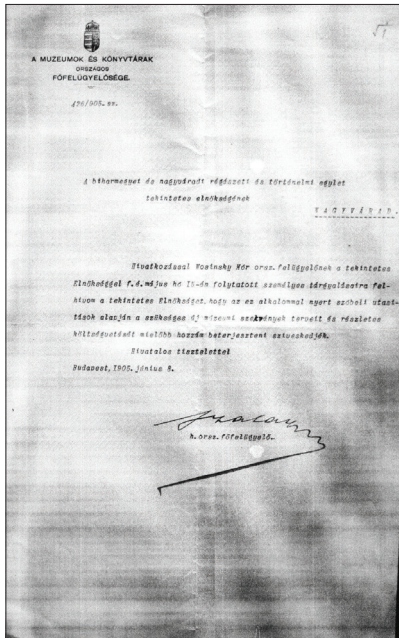
9 – Coala nr.48



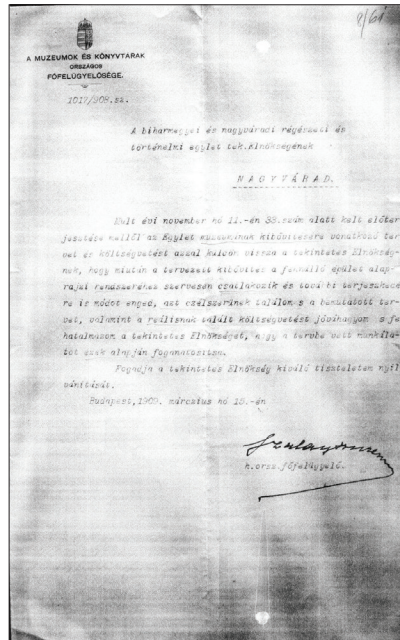
10 – Coala nr.49



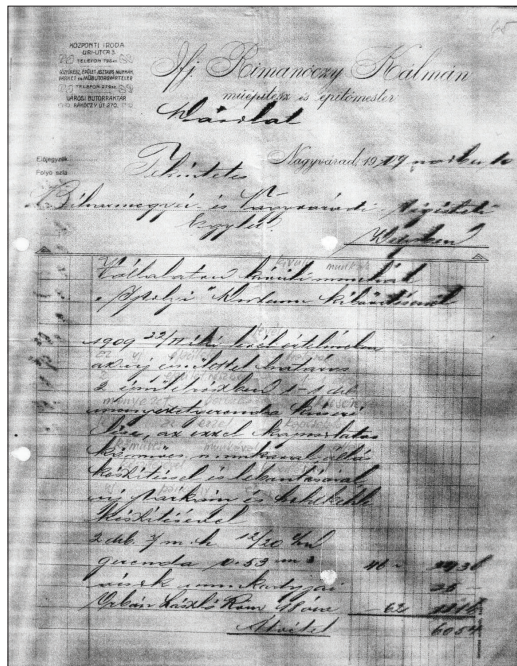
11 – Coala nr.50



12 – Coala nr.51



13 – Coala nr.8/61



14 – Coala nr.65

| Kód | Művelet és megnevezés | Tárgy | Készlet | | Összesen |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------|----------|--------|----------|
| | | | Rés. db. | K.é.é. | |
| | | <u>III. A belső részekben</u> | | | |
| I. | At 2000 számú költségvetésben felvett III. <i>számban</i> részekben elköltötték | | | | 7572.46 |
| | | <u>Összesen</u> | | | |
| II. | A költségvetésben elköltött részekben | | | | 27856.98 |
| III. | A költségvetésben elköltött részekben | | | | 15257.47 |
| IV. | A költségvetésben elköltött részekben | | | | 7572.46 |
| | | <u>Összesen</u> | | | 50684.91 |
| Kelt Magyaróvár, 1917. május 30. | | | | | |
| Készletellenőrzés és tájékoztató F. Készletellenőrzés <i>Készletellenőrzés</i> <i>Készletellenőrzés</i> | | | | | |

15 – Coala nr.93



16,17 – Imagini din partea din spate a clădirii ilustrând cele două corpuri adăugate clădirii

LUCRĂRI INTRATE ÎN COLECȚIA SECȚIEI DE ARTĂ A MUZEULUI ȚĂRII CRIȘURILOR ORADEA, ÎNTRE ANII 2006 – 2013

SZILÁGYI MÁRIA ILDIKÓ*, VASILE SARCA*

L'ENRICHISSEMENT DE LA COLLECTION D'ART DU COMPLEXE MUSEAL D ORADEA DANS L'INTERVALLE 2006 - 2013

Cette étude traite de l'enrichissement de la collection d'art du Complexe Muséal d'Oradea à partir de 2006 à nos jours (2013) avec des œuvres de graphiques, peinture, sculpture et arts décoratifs.

En dehors de certaines œuvres, nombreuses d'une grande valeur artistique et aussi matérielle, la collection d'art s'enrichit de façon permanente avec des pièces d'art que les spécialistes les considèrent comme nécessaires. Toutes ces œuvres deviennent la propriété du musée par différentes manières: *dons* (de l'auteur et / ou collectionneurs), *des acquisitions* (des institutions et des personnes) ou *des transferts* (provenant d'autres institutions similaires).

Mots-clés: graphiques, peinture, sculpture, arts décoratifs, donations, acquisitions, transferts

Consecvenți cu propunerea noastră de a înregistra activitatea Secției de Artă a muzeului nostru, în cele de mai jos ne vom ocupa de activitatea de îmbogățire, pe diverse căi, a colecției specifice segmentului muzeal.¹

Se pune, în mod firesc, întrebarea, de ce ne ocupăm, doar începând cu anul 2006 de lucrările intrate în colecția secției? Răspunsul rezidă în faptul că, până la data închiderii, până la 3 ianuarie 2006, colecția secției de artă a fost prelucrată, printre altele de către colegii responsabili de colecții, precum și într-o teză de doctorat, în manuscris până în momentul de față, a muzeografului dr. Vasile Sarca.² Studiile asupra întregii colecții, de altfel, continuă și în momentul de față, după cum se poate vedea atât în anuarul de față cât și în cele precedente, precum și în alte publicații.

Muzeul Țării Crișurilor din Oradea s-a închis parțial în fața vizitatorilor, însă ca și instituție, cu toate celelalte funcții continuă să existe. Activitatea aceasta se desfășoară în toate domeniile muzeografiei, muzeologiei, restaurării, conservării și a celorlalte activități de valorificare. Lucrările expozițiilor de bază au fost ambalate și sunt pregătite în vederea mutării în noul sediu. Până la împlinirea acestui deziderat, muzeul poate fi vizitat segmentar, printr-o serie de expoziții temporare din lucrările unor clasici dar și contemporani ai artelor.

* Muzeul Țării Crișurilor Oradea, ildikoszilagy@yahoo.com; puiu_sarca@yahoo.com

¹ Anuarele Muzeului Țării Crișurilor Oradea: *Biharea*, XXXI-XXXIII, 2004-2006, Oradea, p.337-344; *Biharea*, XXXIV-XXXVI, 2007-2009, Oradea, p.237-244; *Biharea*, XXXVII, 2010, Oradea, p.199-205; *Biharea*, XXXIX, 2012, Oradea, p.273-282.

² Vasile Sarca, *Coriolan Hora (1928-1991). O jumătate de secol de viață artistică și muzeografie la Oradea*, lucrarea de doctorat în manuscris, susținută la Facultatea de Istorie a Universității din Oradea, din 22 octombrie 2011

În afara unor lucrări, multe de o deosebită valoare artistică dar și pecuniară, colecția secției se îmbogățește permanent, chiar dacă inegal, cu o serie de piese de artă pe care specialiștii le consideră ca necesare. Toate aceste lucrări intră în proprietatea muzeului sub diverse modalități: *donatii* (de la autori sau/și colecționari), *achiziții* (de la instituții și particulari) sau prin *transferuri* (de la instituții similare).³

Actul donației, are loc în urma gestului unui artist, un colecționar ori o persoană particulară de a ceda de bună voie instituției muzeale, una sau mai multe lucrări (o colecție) din lucrările sale, creații proprii sau lucrări proprii. Actul acesta îmbracă un caracter juridic prin faptul că se face în baza unor documente specifice (donație, ofertă, propunere), dintre care cel mai important rămâne cel al donației. După toate acestea se întocmește o comisie care va evalua artistic și valoric lucrările. Lucrările vor fi înregistrate, fotografiate și dotate cu fișă analitică elaborată de muzeograful responsabil de colecție, respectiv fișă de conservare elaborată de către conservatorul colecției. În cazul în care lucrarea este într-o stare de conservare nesatisfăcătoare, lucrarea având unele deficiențe, se întrunește o comisie formată din restauratorul specialist, conservator, șeful secției, muzeograful responsabil de colecție, să decidă împreună demersurile ce se impun în vederea obiectului în cauză. Datorită faptului că la lucrările achiziționate avem preț de cumpărare, nu se întrunește comisia de evaluare, dar celelalte proceduri se aplică. Se are în vedere însă faptul că în majoritatea covârșitoare a cazurilor valoarea artistică a obiectului nu coincide cu valoarea sa comercială. Cu lucrările transferate, se procedează la fel.

Colecția Secției de Artă, după cum am amintit și în alte împrejurări este subdivizată în patru categorii de subcolecții: de pictură, de sculptură, de artă decorativă și de grafică. La finele anului 2012, colecția secției număra 12.575 de lucrări, din care 303 piese de sculptură, 795 lucrări de artă decorativă, 998 picturi și 10.479 lucrări de grafică (împărțită la rândul ei în lucrări de grafică mare, medie și mică, în care se include și colecția de ex libris, cu un număr de 7621 de piese).

Vom utiliza primordial registrul de inventar, dar și actele de intrare în muzeu.⁴

În continuare ne vom ocupa de fiecare colecție în parte.

COLECȚIA DE GRAFICĂ

2006

Se înregistrează 2 desene, la 31.01.2006, *donate* de artistul plastic Constantin Blendea din București.

2007

Se înregistrează 105 lucrări de grafică (acauarele și linogravuri) create de artista Elisabeta Székely Apperger, la 12.02.2007, *donate* de Ilona Szelei din Germania.

2008

În anul 2008 nu intră în colecția de grafică a Secției de Artă nici o lucrare.

2009

Se înregistrează 9 lucrări de grafică, create de artistul Balogh István, la 16 septembrie 2009, *achiziționate* de Deac-Dragomirești Cristina din Oradea.

³ *Actele de donație, achiziție, transfer*; aflate în arhiva secției de artă a Muzeului Țării Crișurilor Oradea

⁴ Registrele de Inventar al Secției de Artă, pe colecții

2010

În anul 2010 nu intră în colecția de grafică a Secției de Artă nici o lucrare.

2011

Se înregistrează o lucrare, *donatie* a artistului Antonio del Donno, din Italia, la data de 14 martie 2011, și o altă lucrare *donată* de artistul Ioachim Nica din Cluj-Napoca, la data de 23 mai 2011.

2012

Se înregistrează 3 lucrări *achiziționate* de Stan Corina Mihaela din Oradea, la data de 22 iunie 2012. Lucrările sunt creații ale artiștilor plastici: Balogh István, François Pamfil și Victor Cupșa.

Se înregistrează o *donatie* făcută de Francesco Leoncini, din Italia, la data de 21 mai 2012. Lucrarea este o creație a artistului plastic italian Marcello Leoncini. Mai înregistrăm o *donatie*, creație al artistului plastic Paolo Leoncini, din Italia, făcută de el însuși, la data de 28 iunie 2012. Aceste două lucrări au fost donate muzeului în urma expoziției: „*Doi pictori venețieni la Oradea: Marcello și Paolo Leoncini*”, organizată în cadrul Zilelor Muzeului Țării Crișurilor.

2013

Se înregistrează 5 lucrări *donate* de către artistul Mircea Titus Romanescu din București, la data de 1 iulie 2013. Tablourile au făcut parte din expoziția personală al artistului de la Muzeul Țării Crișurilor, din perioada 14 februarie – 10 martie 2013.

Mai înregistrăm o lucrare *donată* de către Donecea Luminița, din Oradea, la data de 1 iulie 2013. Grafica donată a fost în proprietatea lui Donecea Andrei și este o creație a artistului plastic Mottl Roman Paul.

Ultima înregistrare din anul 2013, intrată în colecția de grafică este o achiziție făcută de la Popan Georgeta Antoaneta din Oradea, autorul lucrării fiind François Pamfil.

COLECȚIA DE PICTURĂ

2006

Se înregistrează 2 lucrări *donate* de către artistul plastic Constantin Blendea, din București, la data de 31 ianuarie 2006.

Se înregistrează 2 tablouri *donate* de către artistul plastic Gheorghe Ilea, din Zalău, la data de 25 mai 2006.

Se înregistrează o lucrare picturală, un triptic, *donat* de către artistul plastic Mureșan Ioan Aurel din Oradea, la data de 25 mai 2006.

2007

Se înregistrează o *donatie* a pictorului orădean Ovidiu Sălăgean, la data de 27 februarie 2007.

Se înregistrează două lucrări *donate* de către artista plastică Adriana Blendea, din Paris, la data de 20 august 2007.

2008

În anul 2008 nu intră în colecția de pictură a Secției de Artă nici o lucrare.

2009

Se înregistrează o lucrare de pictură, intitulată *Pește*, donată de către artistul plastic Florian Heredea din Oradea, la data de 8 octombrie 2009. Lucrarea a câștigat Premiul Special al Ministerului Culturii al Ungariei, în cadrul Trienalei de Pictură "Pătratul de argint", desfășurat în anul 2006, la Przemyśl, în Polonia.

2010

Se înregistrează 10 lucrări, picturi în ulei, donate de către artistul plastic Liviu Suhar din Iași, la data de 28 iunie 2010.

2011

Se înregistrează, la data de 15 aprilie 2011, 9 lucrări transferate de la Consiliul Județean Bihor, prin *Hotărârea nr.60 din 31 martie 2011, privind aprobarea trecerii unor bunuri mobile din proprietate privată în proprietate publică a județului Bihor și darea în administrare Muzeului Țării Crișurilor*. Autorii lucrărilor: Ruzicskay György, Koródi, Vaiy, Torday Gross Carol, Coriolan Hora (*cu lucrarea sa de diplomă*), Traian Goga, Adam Andrei, Wünsche Velém și Kristófi János.

2012

Se înregistrează două lucrări de pictură, achiziționate de la artistul Liviu Suhar din Iași, la data de 22 iunie 2012.

Se înregistrează o pictură achiziționată de Negoită Lăptoiu din Cluj-Napoca, la data de 22 iunie 2012. Lucrarea a fost pictată de artistul plastic Coriolan Muntean.

Se înregistrează o pictură achiziționată de la Lucian Munteanu din Oradea, la data de 22 iunie 2012. Lucrarea este semnată de către pictorul orădean Mihai Tompa.

Se înregistrează o pictură donată de către Francesco Leoncini din Italia, la data de 21 mai 2012. Pictura a fost realizată de artistul plastic Marcello Leoncini.

2013

Se înregistrează, la data de 1 iulie 2013, o donație a artistului plastic din București, Mircea Titus Romanescu, în urma expoziției personale avute la muzeul din Oradea.

Se înregistrează 6 lucrări de pictură, donate de către Donecea Luminița din Oradea, la data de 1 iulie 2013. Semnatarii lucrărilor sunt: Nicolae Irimie (3 tablouri), Aurel Pop (2) și Traian Goga (1).

COLECȚIA DE SCULPTURĂ

2006

În anul 2006 nu intră în colecția de sculptură a Secției de Artă nici o lucrare.

2007

Se înregistrează o sculptură, achiziționată de la sculptorul Ingo Glass, din Germania, la data de 11 octombrie 2007.

2008

Se înregistrează o lucrare, donată de către artista plastică Monique François, la data de 16 iunie 2008.

2009

În anul 2009 nu intră în colecția de sculptură a Secției de Artă nici o lucrare.

2010

Se înregistrează, la data de 27 septembrie 2010, o lucrare, compusă din două părți, executată la *comanda* Muzeului Țării Crișurilor de către artistul plastic Rudolf Bone (instituția muzeală a suportat cheltuielile cu materia primă).

2011, 2012, 2013

În anii care au urmat, 2011, 2012, 2013 nu a intrat în colecția de sculptură a Secției de Artă nici o lucrare.

COLECȚIA DE ARTĂ DECORATIVĂ**2006**

În anul 2006 nu intră în colecția de artă decorativă a Secției de Artă nici o lucrare.

2007

Se înregistrează un pian, *donatie* a Mariei Olga Lintu, din Oradea, la data de 22 mai 2007.

Se înregistrează o *donatie* a artistului plastic Paolo Tait, din Italia, la data de 11 octombrie 2007.

2008

Se înregistrează 3 vase Secession, *achiziționate* de la Maria Monika Neșu, din Oradea, la data de 21 februarie 2008.

2009

În anul 2009 nu intră în colecția de artă decorativă a Secției de Artă nici o lucrare.

2010

Se înregistrează o fructieră *donată* de către muzeografa Tamas Alice din Oradea, la data de 3 februarie 2010.

2011 și 2012

În anii următori 2011 și 2012 nu intră în colecția de artă decorativă a Secției de Artă nici o lucrare.

2013

În vederea îmbogățirii colecției de artă decorativă a secției de artă, în vara anului 2013, s-a făcut *achiziții* de la Georgeta Antoaneta Popan, din Oradea. Au intrat următoarele piese:

1. MOBILIER

Salon - stil Secession geometric, începutul sec. XX:

4 scaune + 2 fotolii + 1 canapea,
una masă, oglindă cu consolă și oglinjoară

2. SETURI DE CRISTAL

Sticlute pentru cerneală stil eclectic sf. sec. XIX:

1. Călimară cu bule, inscripție gravată: *Szliacz*
2. Călimară cu capac alamă, cristal colorat

Set pahare din cristal sec. XX:

1. Baccarat, Franța - Art Deco: pahare șampanie 5 buc, pahare lichior 5 buc, pahare vin 4 buc,

2. Set pahare gravate – sec. XX, semicristal, friză cu crini: 3 pahare cu vin și 5 pahare lichior + pahare șampanie sec XX (3 buc), picior balustru, model zig-zag și spirală + un pahar cristal șampanie – sec.XIX eclectic, gravat, frize cu meandre corali, picior balustru,

3. Set pentru vin Baccarat Franța - Eclectic – sec. XIX, gravat, fațetat: una carafă, 3 pahare, 4 pahare (Secession),

4. Set șampanie Beliu – Art Deco, semicristal și sticlă neagră: una carafă globulară cu dungi, talpă mâner și dop negru, 5 pahare cu picior și cu talpă neagră,

5. Set șampanie Beliu Art Deco semicristal fumuriu 4 pahare

Tăviță semicristal gravat.

6. LĂMPI CU GAZ

7. Lămpi cu gaz, ansamblu din bronz, maiolică, sticlă matată, gravată ajourée și dégradée, sec.XIX, Arts & Crafts.

8. Lampă metal comun incompletă.

9. PIESE DE CERAMICĂ

10. Figurină de faianță: *Fetiță cu miel*, sec. XX, Germania.

11. Vază de faianță, marca Volkstadt, sec. XX.

12. Farfurie faianță, sec. XIX, Franța, marca K&G Lunéville.

13. Seturi de farfurioare cobalt sec. XX, marca Ilmenau, Franța: 4 mari și 4 mici (pentru dulceață).

Făcând o succintă comparație cu alte intrări din anii precedenți, cei în care muzeul funcționa din plin cu sălile expoziționale vom constata că numărul de piese enumerate mai sus corespund unor ani medii de îmbogățire a colecției Secției de Artă de diversele căi arătate:

- Donații (din lucrările proprii și colecțiile proprii),
- Achiziții
- Transferuri
- Comenzi făcute direct către artiștii plastici.

Este suficient să aruncăm doar o succintă privire asupra lucrărilor de artă intrate în colecția muzeului, ca să ne dăm seama că în cumpăna calității trag greu nume de înaltă ținută ale artelor plastice moderne și contemporane, naționale dar și străine.

Intenția noastră fiind aceea de a consemna o serie de evenimente petrecute într-un timp dat, considerăm că eventualele aprecieri, dacă ele vor exista să fie făcute de către istoricii și criticii de artă, specialiști în domeniu.

Pentru numărul viitor al anuarului, continuându-ne pe riplul prin așa zisul ”muzeu temporar închis”, ne propunem să semnalăm acel segment de lucrări de artă care, prin forța împrejurărilor au fost nevoite să-și schimbe locul și să intre în componența unor alte colecții de artă (în cel mai fericit caz), ori să ia alte destinații.

Reproduceri după obiectele de artă intrate în colecția muzeului**GRAFICĂ**

Foto 1 – DONAȚIE – înregistrat la data de 12 februarie 2007, autor: Elisabeta Székely Apperger, titlul lucrării: *Compoziție*, tehnică: acuarelă, dimensiuni: 70x100 cm, nesemnat, nedatat, inv.Gr.10.419

Foto 2 – ACHIZIȚIE – înregistrat la data de 16 septembrie 2009, autor: Balogh István, titlul lucrării: *Peisaj din Florența*, tehnică: acuarelă, dimensiuni: 9,2x15,5 cm, semnat și datat stânga jos cu negru – B.I. 48 – inv.Gr.10.500



Foto 1



Foto 2

PICTURĂ

Foto 3 – DONAȚIE – înregistrat la data de 8 octombrie 2009, autor: Florian Heredea, titlul lucrării: *Pește*, tehnică: mixtă pe pânză, dimensiuni: 40x50 cm, nesemnat, nedatat, inv.P.1034

Foto 4 – ACHIZIȚIE – înregistrată la data de 22 iunie 2012, autor: Liviu Suhar, titlul lucrării: *Biserica spaniolă*, tehnică: ulei pe pânză, dimensiuni: 55x65 cm, semnat și datat stânga jos cu roșu L.Suhar, '97, inv.P.1054



Foto 3



Foto 4

SCULPTURĂ

Foto 5 – DONAȚIE – înregistrată la data de 16 iunie 2008, autor: Monique François, titlul lucrării: *Cuburile mișcătoare*, tehnică: pânză pe lemn, acryl, dimensiuni: 29x26x2,7 cm, nesemnat, nedatat, inv.S.329

Foto 6 – ACHIZIȚIE – înregistrată la data de 11 octombrie 2007, autor: Ingo Glass, titlul lucrării: *Poartă spre Serbia*, material: metal, dimensiuni: 100x60x60 cm, nesemnat, nedatat, inv.S.328

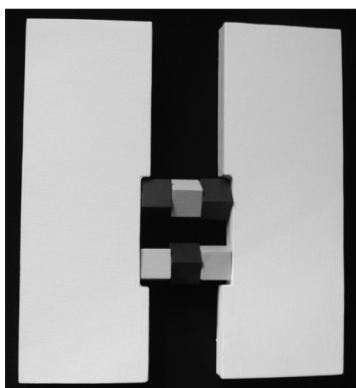


Foto 5



Foto 6

ARTĂ DECORATIVĂ

Foto 7 – DONAȚIE – înregistrată la data de 3 februarie 2010, denumirea obiectului: *Fructieră*, tehnica și material: sticlă ajurată roz degradee cu verde, metal aramă aurită, dimensiuni: 25x26x14 cm, nesemnat, nedatat, inv.D.824

Foto 8 – ACHIZIȚIE – înregistrată la data de 21 februarie 2008, denumirea obiectului: *Vas de sticlă stratificată Emile Gallé, Nancy*, tehnica și material: sticlă în straturi, matată, glazurată, dimensiuni: 14,5x11,8x6 cm, semnat Gallé, inv.D.821



Foto 7



Foto 8

RESTAURARE

PROBLEME ALE RESTAURĂRII PICTURII PE SUPORT DE LEMN ÎN ARTA CULTĂ ȘI CEA DE FACTURĂ POPULARĂ

FLORIAN HEREDEA*

PROBLÈMES DE RESTAURATION DE LA PEINTURE SUR BOIS DANS L'ART CULTE ET DANS CELUI DE FACTURE POPULAIRE

Le texte ci-dessous présente sommairement des similitudes et des différences du processus de restauration de la peinture sur bois dans l'art populaire et dans l'art culte. Ces différences résident de la matérialité de l'objet et de la modalité de la mise en œuvre. Les matériaux qui entrent dans la composition de l'objet et les techniques d'exécution (la mise en œuvre) se constituent comme facteurs internes qui influencent la modalité de résistance de l'objet au cours du temps. Le destinataire de l'objet d'art et sa condition sociale sont des facteurs externes qui influencent décisivement l'état de conservation de l'objet au cours du temps. Ensuite le texte présente le processus de restauration spécifique à chaque objet, des étapes du processus de restauration, des images-témoins de ce processus et les images finales.

Mots-clefs: restauration, investigations, dégradations, facteurs, processus de dégradation

În acest studiu mi-am propus prezentarea unei teme complexe, deosebit de generoasă, ca problematică pentru procesul de restaurare.

Drept motto a prezentei expuneri am apelat la următorul citat de Cezare Brandi, acesta fiind semnificativ: „*Opera de artă fie monument sau miniatură, rezultă ca fiind alcătuită dintr-un anumit număr de materiale și cantități de substanțe care, în interconectarea lor și datorită unor neprecizate și imprecizabile suite de împrejurări și de factori specifici, pot suferi alterări de diferite tipuri, nocive imaginii materiei sau a ambelor, necesitând astfel intervenția de restaurare.*”¹

Problematica restaurării pe suport de lemn este complexă, pentru a fi eficientă, necesită o abordare științifică, interdisciplinară, muncă de cercetare susținută de studiu aprofundat. Fără o privire de pe acest nivel, actul de restaurare este arbitrar, nociv obiectului. Astfel, devine necesară o prezentare, fie și sumară, a conținutului problematicii procesului de restaurare, a interconexiunilor cauzelor și efectelor acestora.

O parte a acestor cauze este în însăși materialitatea obiectului, a modului constituirii ca obiect (a punerii în operă), iar cealaltă parte având o cauzalitate exterioară rezultatul fiind modul în care obiectul a dăinuit în timp, numită și starea de conservare a obiectului.

Distingem, în cazul obiectului, o cauzalitate internă (factori interni), astfel amintim succint:

- tipul materialelor, a substanțelor componente, studiarea lor sub aspect fizic, chimic, biologic, conexiunile acestui complex de materiale, comportamentul acestora în timp (proces de îmbătrânire);

* Muzeul Țării Crișurilor Oradea, florianheredeaa@yahoo.com

¹ Cesare Brandi, *Teoria restaurării*, Ed. Meridiane, București, 1996, p.85

- calitatea materialelor;
- tehnici și modalități de confecționare.

Totodată, modul în care obiectul ne parvine, este consecință și a unor cauzalități exterioare (factori externi). Aceștia sunt complecși, acționează și interacționează cu materia determinându-i starea. Enumerați pe scurt, aceștia sunt:

- factori ambientali;
- factori fizici: - umiditate (relativă, variații și extreme),
- temperatură (variații și extreme),
- lumină (excese, expunere și irradiații IR și UV).
- factori chimici: apa și gazele atmosferice;
- factori biologici: interacțiunea cu lumea vie (microorganisme, insecte, animale),
- factorul uman (destinatarul: - intențional (intervenții neadecvate, vandalism),
- neintențional (accidente, manevrări defectuoase),
- factori catastrofici (incendii, inundații, cutremure).

Metodologia restaurării este rezultatul investigațiilor științifice, ca necesitate a cunoașterii materialității obiectului, a înțelegerii unității în ansamblu și în detaliu pe fiecare palier constitutiv. Ea are la bază principii care jalonează procesul de restaurare și se sprijină pe un cadru legislativ privind protejarea patrimoniului mobil și imobil.

Cauzalitatea internă a obiectului de artă, tipul, compoziția și calitatea acestuia, modul de structurare, constituie zestrea materială, care determină o tipologie specifică comportamentală, un anumit tip de conexiuni și interacțiuni. Acestea diferențiază obiectul, ca structură unică și în consecință, o problemă a restaurării individualizată. Alături de aceasta, la fel de importanți, sunt și factori externi, deoarece aceștia marchează modul în care obiectul se prezintă, contribuind astfel la istoricitatea sa. În momentul producerii, opera de artă înglobează o sumă de informații de ordin material dar și cultural istoric, acesta având un scop și o destinație. Însăși această destinație va marca și influența existența obiectului, contribuind la istoricitatea sa.

Observăm complexitatea și importanța fiecărui aspect al acestui întreg (cauzalități și factori), pentru soarta și destinul operei de artă.

Prezentarea noastră se sprijină ca argument pe două obiecte de artă – opere, care au făcut obiectul cercetării și restaurării. Asemănarea acestora se rezumă însă, doar la nivelul constituirii materiale și atât. Celelalte componente ale materialității (calitatea, tehnologia), precum și informația pe care o poartă și destinația căreia i se adresează individualizează fiecare obiect. Pe baza constituirii materiale, problematica restaurării celor două obiecte are o abordare comună ca metodologie, specifică picturii pe suport de lemn.

Lucrarea cu titlul *Soldat algerian*, de pictorul francez Ferdinand Humbert (1842-1934) în tehnica ulei pe panou de lemn, datând de la finele secolului al XIX-lea, provine dintr-un areal cultural, care a amprentat și marcat obiectul, atât material, cu tot ce conține această componentă, cât și prin informația (componenta culturală), și destinatarul căruia i se adresează. Acestea au contribuit la șansele stării de conservare a obiectului. Totuși, în ultima instanță, factorul uman este decisiv, pentru starea de conservare a obiectului, prin acțiunile și atitudinile acestuia.

Lucrarea este de dimensiune redusă, suportul, panou dintr-o singură bucată din

esență de lemn exotic (mahon), cu structură lemnoasă omogenă. Sistemul de debitare, prelucrare, tratamentele pentru destinația precisă, au constituit o bună premisă pentru durabilitate. Întregul ansamblu structural este rezultatul unui proces elaborat și corect de punere în operă.

- **Stratigrafia** este una simplă, stratul de grund fiind aplicat direct pe amorsă, fără o armare textilă. Aceasta are o foarte bună aderență la suport prezentând doar foarte fine cracluri de bătrânețe.

- **Stratul de culoare** se prezintă în condiții foarte bune, cu o foarte bună aderență la grund. Pictura în tehnica ulei, aplicat în tușe aparente, combinate cu zone lise și suprapuneri de lazururi (lacuri) colorate. Stratul de culoare prezintă cracluri de tehnică, urmare a tehnicii de suprapunere a straturilor, a compoziției culorii (pigment și liant).

- **Stratul de protecție:** este ușor oxidat cu depuneri aderente de murdărie.

Totuși, starea de conservare este precară (problematică) deoarece, dacă factorii ambientali nu au influențat această stare, factorul uman a „contribuit” decisiv la starea de degradare. Această intervenție a constat în adaptarea lucrării, respectiv a panoului, la dimensiunea ramei prin adăugarea a două șipci în partea superioară și inferioară urmată de lipirea și prinderea cu cuie de metal. Ca urmare a acestora, în zona de contact au apărut fisuri care au fracturat întregul ansamblu, consecința fiind desprinderea, clivarea și lacunarea întregului ansamblu în zona de contact, șipcă și panou. Pe direcția cuielor, de asemenea, au apărut fisuri ale masei lemnoase cu începere de fracturare a ansamblului pictural din imediata vecinătate. Perimetral, lucrarea prezenta uzuri funcționale ale manevrelor de înrămare (zgârieturi, rosături, pierderi punctuale de stratul original). Pentru luarea celor mai indicate decizii și stabilirea modalității de restaurare, s-au impus investigații privind starea structurală, prin intermediul razelor X, pentru a avea o imagine a modului de prezentare intrastructurală. S-au ales modalitățile cele mai puțin traumatice pentru întregul ansamblu, de extragerea cuielor, de înlocuire și consolidare structurală, pe verso, pentru asigurarea întregului ansamblu, aplicându-se opt punți de sprijin în vederea menținerii planeității. Această operație a fost cea mai spectaculoasă prin complexitate, amploare și manopera pe care am globat-o. Definitivarea procesului de restaurare a constat în refacerea zonelor cu adeziune scăzută, chituirea zonelor lacunare, curățarea depunerilor aderente pe stratul pictural, a versoului panoului de înscrisuri și materiale aplicate, subțierea verniului oxidat, integrarea cromatică a zonelor chituite și aplicarea verniului final de protecție.

Cel de-al doilea obiect intră în categoria picturii pe lemn de factură populară. Este pictat în tehnica tempera pe panou de lemn, pe un suport de dimensiuni relativ medii, reprezentând pe *Sfântul Nicolae*. Este caracteristică pentru pictura din Transilvania, este datată (prima jumătate a secolului al XVIII-lea, 1719), și localizată (Cociuba Mică). Dacă din punct de vedere a materialității, mari deosebiri nu sunt față de prima, deși și aici apar, în ceea ce privește calitatea procesul tehnologic, de punere în operă precum și încărcătura culturală, în acest caz și spirituală, se diferențiază. De asemenea, destinatarul, condițiile acestuia pentru păstrare au amprentat modul în care se prezintă obiectul înainte de restaurare. Din punct de vedere a stării de conservare,

la intrarea în laborator, aceasta prezenta probleme grave de sănătate pe toate palierele structurale. Este un obiect de cult, destinat unui spațiu în care condițiile de mediu sunt îndeobște foarte fluctuante. Prin natura destinației, contactul nemijlocit cu omul au avut repercursiuni asupra integrității obiectului.

- **Suportul:** este un panou de lemn debitat dintr-o singură bucată, din esență autohtonă (tei). Dacă esența lemnoasă, prin omogenitate, putea să asigure o premisă bună, aceasta trebuia debitată corect din trunchiul copacului în perioada optimă de vegetație și cu metode cât mai puțin traumatice pentru masa lemnoasă. Panoul prezintă o curbura de 2 cm, la mijloc; o torsiune destul de mare, aproximativ 5 cm la colț; o fractură la mijlocul panoului, obținând astfel rezultatul unei prelucrări defectuoase a panoului. Lemnul prezintă decolorări, cu scăderea rezistenței mecanice și pierdere de material în zonele respective precum și un masiv atac xilofag. Toate denotă insuficienta pregătire a panoului pentru destinația dorită. Având atâtea probleme la nivelul suportului, în mod normal, stratigrafia a fost marcată, contribuind la degradarea ansamblului. La aceasta adăugându-se calitatea relativă a materialelor utilizate în procesul de preparare a grundului, în maniera de pictare și calitatea materialelor folosite la stratul de protecție.

- **Stratigrafia:** este de tip mixt. Prezintă în zona centrală a fisurii panoului, strat de armare textil aplicat peste amorsare. Stratul de grund prezintă o slabă aderență la suport, craclat (de bătrânețe) în rețea regulată, care, prin degradarea adezivului din componența grundului, arată fluctuația condițiilor de mediu. În partea inferioară lucrarea prezintă desprinderi stratigrafice, clivaje și lacune. Pe lângă degradările datorate condițiilor de mediu, la nivelul întregului ansamblu stratigrafic, se adaugă agresiuni mecanice (zgârieturi, lovituri, carbonizări), datorate funcționalității. Perimetral avem uzuri datorate manipulării (rosături, clivaje, pierderi de material).

- **Stratul de culoare:** prezintă forme specifice de degradare, acestea datorându-se naturii pigmentilor, a gradului de finețe a acestora, a tipului de liant folosit și a modalității de aplicare în actul pictural. Formele de degradare, specifice stratului pictural, sunt: pierderea puterii de acoperire a diferiților pigmenți (zonele de verde, albastru, portocaliu), craclare, rosături, zgârieturi.

- **Fundalul icoanei:** este complex, prezintă bogate ornamentații prin incizare cu motive vegetale, purtând marca stilistică a epocii (elemente baroce). Suprafața acestuia este acoperită cu foiță metalică, având degradări specifice acesteia.

- **Stratul de protecție:** prezintă cele mai multe probleme împreună cu întregul ansamblu. Fiind și suprafața de contact cu mediul, prezintă degradări specifice: oxidare și foarte multe depuneri aderente cu suspensii atmosferice (praf, fum, ceară, grăsimi), zone cu ancrasări.

În cazul acestei lucrări, operațiunile de restaurare privind consolidarea structurală pe fiecare palier, chituiră, dar mai ales operațiunea de curățire și subțierea stratului de protecție oxidat au fost cele mai spectaculoase și complexe.

Relatând, fie și foarte pe scurt faptele, putem constata amploarea problematicei domeniului, generozitatea acestuia, care impune o permanentă cercetare în favoarea salvării obiectelor și a prelungirii existenței lor.

Bibliografie:

1. Knut Nicolaus, *The restoration of paintings*, Könemann, 1998
2. Ioan Istudor, *Noțiuni de chimia picturii*, Ediția a II-a, Daim Publishing House, 2007
3. Cesare Brandi, *Teoria restaurării*, Ed. Meridiane, București, 1996

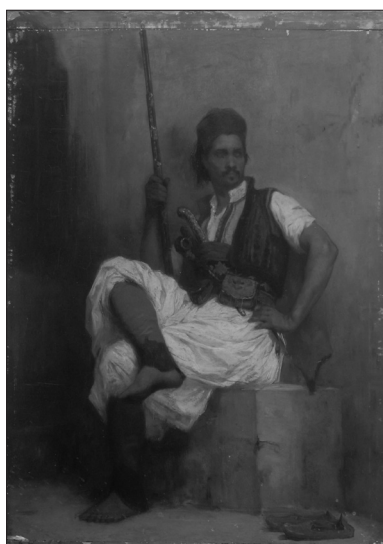
IMAGINI FOTO MARTORI ALE PROCESULUI DE RESTAURARE:Foto 1, *Soldat algerian* - înainte de restaurare

Foto 2, Investigație raze X



Foto 3, Consolidarea



Foto 4, Verso cu punți de consolidare



Foto 5, Chituire zone lacunare



Foto 6, Verso final

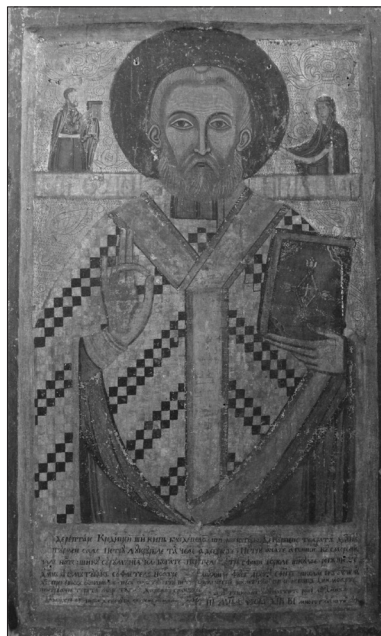


Foto 7, Sfântul Nicolae – înainte de restaurare



Foto 8, Investigarea cu raze X

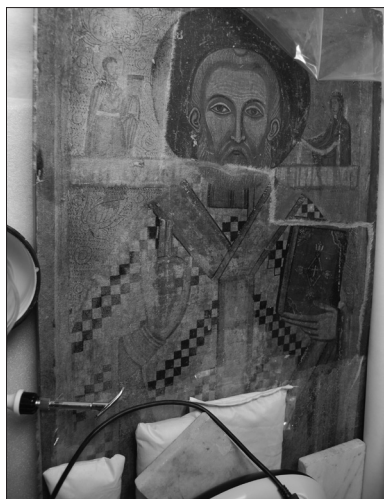
Foto 9, Verso înainte de restaurare
(forme de degradare a masei lemnoase)

Foto 10, Consolidare structurală strat pictural



Foto 11, Chituire zone lacunare

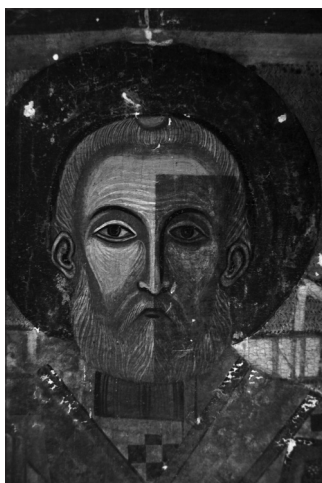


Foto 12, Curățare strat pictural

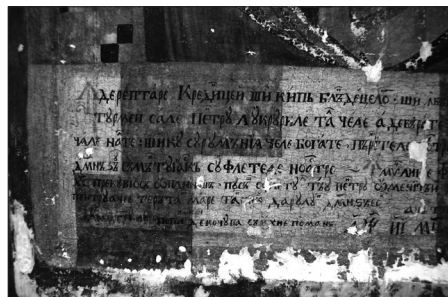


Foto 13, Curățare strat pictural

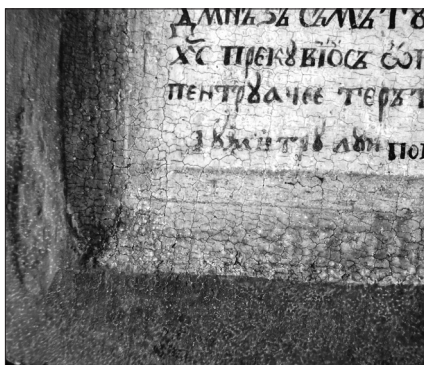


Foto 14, Integrare cromatică



Foto 15, După restaurare

RESTAURAREA UNUI CANDELABRU, CU BRAȚE DE LEMN, DATÂND DIN A DOUA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XIX-LEA

ATTILA PRECUB* ȘI IRENE MĂRGINEAN *

LA RESTAURATION D'UN CANDÉLABRE À BRAS EN BOIS DATANT DE LA DEUXIÈME MOITIÉ DU XIX E SIÈCLE

Le texte ci-présent est la continuation de celui publié dans le numéro passé et il se propose d'informer les lecteurs sur quelques ouvrages de restauration en bois, réalisés par le collectif du musée d'Oradea, dans ce cas s'agissant d'un candélabre à bras en bois.

Mots-clefs: restauration, bois, procédés, candélabre, le Musée Aurel Lazar

Comunicarea de față își propune în continuarea materialului publicat în numărul trecut să informeze cititorii asupra unor lucrări de restaurare în lemn, executate de către colectivul de restauratori ai muzeului orădean, în cazul de față a unui candelabru cu brațe de lemn.¹

Candelabru în cauză a fost achiziționat în anul 1970 de la colecționarul orădean, V. Jakabovits, în vederea decorării Salonului Festiv al Muzeului Țării Crișurilor din Oradea din Palatul baroc.²

Piesa în cauză a îndeplinit, atât o funcție utilitară, cât și una estetică, până la finele anului 2008, când spațiul respectiv a intrat în proprietatea Episcopiei Romano - Catolice de Oradea.

Corpul de iluminat, în formă conică, a fost executat în manieră neoclasică, având două rânduri de brațe, dispuse radial, pe două nivele.

Tehnicile utilizate în procesul de restaurare, au fost următoarele: *strungirea, sculptarea, bățuirea și lustruirea*. Aspectul estetic și funcțional, datorat stilului în care a fost executat, l-au recomandat, după restaurare să decoreze una din sălile de bază din cadrul muzeului memorial *Aurel Lazăr* din Oradea, muzeu subordonat Muzeului Țării Crișurilor.

A urmat un lung și laborios proces de restaurare, în vederea căruia au fost prestabilite demersul, tehnicile de lucru și materialele anexe necesare.

Starea de conservare

După cum arată fotografiile 1 și 2, din anexă, putem observa situația obiectului de dinaintea de restaurare, piesa în discuție prezentând o stare avansată de degradare. Se văd deficiențele obiectului de dinaintea restaurării, care au constat din: depuneri de praf și excremente de insecte (foto 3), slăbirea structurii acestuia, materializată prin rupturi și degradări de culoare, exfolieri ale stratului de lac (foto 4), la care s-au mai adăugat și învechirea și degradarea instalației electrice, cu precădere lipsa suporturilor pentru dulii (foto 5).

*Muzeul Țării Crișurilor Oradea, istorie@mtariicrisurilor.ro; etnografie@mtariicrisurilor.ro

¹ Irene Mărginean, Attila Precub, *Restaurarea portalului principal de la fosta Școală de Cadeți din Oradea, azi noul sediu al Muzeului Țării Crișurilor*, în Biharea, XXXIX, Oradea, 2012, p.295-307

² Registrul de evidență a colecției de artă decorativă a Secției de Artă, inv.193

În raport de acestea, s-a trecut la strategia detaliată de restaurare, la tehnicile precum și materialele necesare unui demers concret și corect menit a reda obiectului forma și funcționalitatea sa inițială.

Fotografierea obiectului

În prima fază am procedat la fotografierea obiectului, în starea sa de degradare inițială. Precizăm de la început, după cum se va vedea, că la fiecare etapă de lucru au fost executate fotografii martor ale procesului de restaurare.

Demontarea piesei

Am trecut la demontarea piesei în părțile componente (în subansamble) (foto 6, 7).

Curățirea obiectului

A avut loc curățirea obiectului (foto 8, 9), care s-a executat în două etape:

- a) - desprăfuirea cu ajutorul unor pensule și perii utilizate în domeniul de referință,
- b) - eliminarea stratului de lac învechit, utilizând o soluție de decapare, numită *super cromofag*, care prezintă calități deosebit de eficiente, utile acestei operațiuni. În continuare am desfășurat operațiuni de curățire făcând apel la *lâna de oțel*, *lame* și *cuțite de diferite profile*. Operațiunea de curățire s-a încheiat prin tamponarea cu *alcool tehnic* a suprafețelor afectate, în scopul eliminării, pe cât posibil în totalitate, a resturilor de reziduuri rămase pe suprafața obiectului.

Igienizarea piesei

Operațiunea următoare a fost cea a igienizării piesei (foto 10), demers în care am aplicat un *tratament de dezinsecție și dezinsecție*, utilizând *solvenți* destinați special acestei operațiuni, după cum urmează: *soluție antimucegai* și *soluție antitarlo*. Arătăm că, găsind urme de insecte xilofage, am tratat piesa cu soluțiile anterior menționate și am aplicat asupra ei procedeul de carantină, cu o durată de 7 zile, prin izolarea în saci de polietilenă închiși etanși, spre a elimina prin gazare atât insectele cât și ouăle lor. Procedeul aplicat, amintit de către noi s-a dovedit a avea o mare eficiență în combaterea și eliminarea acestui tip de dăunători.

Restaurarea propriu-zisă a obiectului

După fazele mai sus amintite, am trecut la restaurarea propriu-zisă a obiectului, în urma căreia, piesa i-a redobândit aspectul și funcționalitatea inițială.

Consolidarea obiectului

Am început consolidarea obiectului prin reînclieierea rupturilor (foto 11), folosind un *adeziv pe bază de acetat de polivinil și apă*;

Chituirea lacunelor

Chituirea lacunelor (foto 12), s-a făcut cu un chit special de lemn.

Completarea suporturilor

Completarea s-a făcut prin strungire a suporturilor pentru dulii (foto 13).

Integrarea cromatică

Integrarea cromatică a duliilor (foto 14), spre a reveni în concordanță cu întreg ansamblul piesei, l-am realizat cu ajutorul unui baiț de nuc anticizator, prin procedeul pensulării.

Finisarea, lăcuirea

A urmat finisarea întregii piese, în speță lăcuirea (foto 15), care s-a executat într-un loc ferit de curenți de aer, pentru a evita lipirea pe suprafața tratată a unor particule de praf, a eventualelor insecte ori alte impurități. Am respectat condițiile prescrise de temperatură ideală, de 25 °C. Am verificat cu deosebită atenție dacă suprafețele, în cauză, destinate restaurării sunt curate și bine uscate. Pentru această operațiune am utilizat un lac din polimer natural, ce prezintă o compoziție similară cu polimerii sintetici, în speță fiind vorba de *erlac* cel mai utilizat de către restauratori, deoarece garantează, obiectelor de artă din lemn, un efect nu excesiv de lucios ce valorifică venatura și culoarea naturală. Aceasta s-a realizat cu aplicare manuală, în mai multe straturi, până s-a obținut efectul perfect, satinat, al suprafețelor lăcuite.

Înlocuirea instalației electrice din candelabru

Pasul final al operațiunii de restaurare l-a constituit înlocuirea instalației electrice învechite și uzate din candelabru (foto 16), remontarea componentelor (foto 17) și punerea în funcțiune (foto 18).

În momentul de față candelabrul este funcțional, fiind expus la Muzeul Memorial *Aurel Lazăr*, într-una din sălile expoziționale.

Bibliografie:

1. Marta Guttman, Conferința internațională. *Tendențe în conservarea preventivă*. Sesiunea Națională de Conservare și Restaurare, Sibiu, 2008
2. Conf. univ. dr. Livia Bucșa, conf. univ. dr. Corneliu Bucșa, *Degradările biologice ale structurilor de lemn la monumentele istorice din România*, Universitatea "Lucian Blaga", Sibiu, http://www.transsylvaniostra.eu/download/05_livia_bucsa_degr_biologice_str_lemn.pdf
3. Plenderleith H.L., Wemer, A.E., *Conservarea antichităților și operelor de artă*, Consiliul Culturii, București, 1973



Foto 1



Foto 2



Foto 3



Foto 4



Foto 5



Foto 6



Foto 7

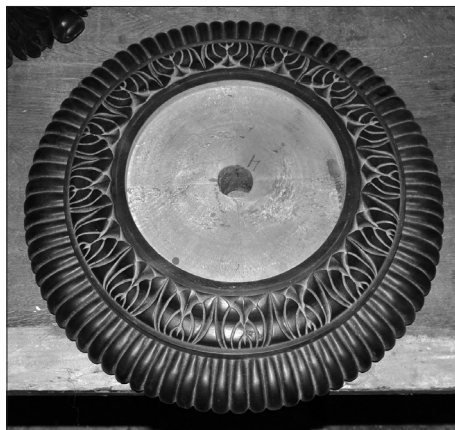


Foto 8



Foto 9



Foto 10



Foto 11

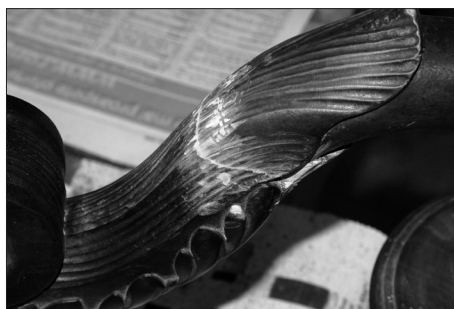


Foto 12



Foto 13



Foto 14



Foto 15



Foto 16



Foto 17



Foto 18

IN MEMORIAM

ÎN TRE PĂINI - TESTAMENTUL LUI BARBU ȘTEFĂNESCU

Barbu Ștefănescu (1953 – 2013)

Privindu-i retrospectiv destinul lui Barbu Ștefănescu ca și cercetător în ale istoriei, ajungem la o concluzie limpede: acesta și-a însușit, încă din primii ani ai activității pe acest tărâm, la muzeu, metodele clasice de studiu din domeniile de interes (la început, istorie, iar apoi etnografie). Toate contribuțiile științifice publicate - articole, studii, cărți - sunt mărturii de necontestat în acest sens. Utilizând mijloacele de documentare care stau la temelia lucrului bine făcut în investigarea istoriei și etnografiei deopotrivă, Barbu Ștefănescu a reușit să aducă la lumină, bazându-se pe un travaliu întru cunoașterea atît în folos propriu, cît și pentru *celălalt*, contribuții remarcabile, demne de respectat.

Întîlnirea sa cu Fernand Braudel, și prin acesta cu *Școala Analelor*, de fapt cu o orientare istoriografică care a impus o formulă de studiu și interpretare a faptului istoric (așezată sub semnul științificității și a unei interpretări extrem de nuanțate din perspectiva analizei faptelor, în general), l-a determinat pe Barbu Ștefănescu să se apropie tot mai mult de teme deloc atractive pînă atunci pentru istoriografia românească dintre 1945 – 1989, cum ar fi viața cotidiană, tainele ascunse ale mentalului colectiv și individual sau imaginarul social.. Discuțiile purtate în jurul *Structurilor cotidianului* m-au făcut să înțeleg că farmecul discursului braudelian l-a acaparat pentru totdeauna. A fost pentru Barbu Ștefănescu clipa în care și-a dat seama că măsura valorii ca om de știință și-o poate da doar însușindu-și o viziune istoriografică modernă, europeană.

De ce această asumare imediată a momentului Analelor? Răspunsul este foarte simplu. Subiectele asupra cărora s-au aplecat corifeii noii mișcări erau cele de interes și pentru Barbu Ștefănescu; desigur, transferate, glisate înspre realitățile satului românesc în general, și a celui bihorean – mai cu seamă beiușean –, în mod special. Avîndu-și propriile rădăcini în ruralul hunedorean, a reprezentat mereu o datorie de suflet pentru Barbu Ștefănescu să se aplece, cu preponderență, pentru a îl analiza cu obiectivitate, asupra unui mod de viață pe care l-a trăit el însuși, și care a rămas întipărit pentru totdeauna în subconștient - și față de care manifesta un profund respect și o adîncă înțelegere.

„Intenția noastră – mărturisirea într-o carte ce anunța calea pe care dorea să o urmeze în viitor, *Ruperea tăcerii* – vis-à-vis de această problematică, a satului (n.n.) - nu poate fi alta decît intenția tuturor celor care, indiferent de timp și spațiu, ambiționează la urmărirea unor fragmente ale umanității în periplul devenirii, la un plus de cunoaștere și de înțelegere a istoriei rurale, pe cît posibil o apropiere de omul acestui univers și de sensibilitatea sa, de modul său de a gândi, cum spuneam, îngreunate de puținătatea surselor documentare cu privire la o lume care nu vorbește sau o face rar, cu parcimonie și la vreme de cumpănă, chiar și în momentele privilegiate pentru istorie; cînd împrejurări excepționale fac să devină «extrem de vizibili» în documente”; țărani rămân „discreți”, „se vorbește despre ei, sau în cel mai fericit caz se vorbește

în numele lor. Ei înșiși stăruie în tăcere, ori se mulțumesc cu elocvența faptelor.” Iată, rânduri care dezvăluie motivele care l-au determinat pe Barbu Ștefănescu să îi aducă în prim plan pe „oamenilor pământului”, pe aceia care prin efortul lor de zi cu zi, aproape invariabil pentru subzistență și implicit pentru a învinge moartea, au avut forța de a supraviețui, ca umanitate, într-un areal propriu de civilizație. În cele două cărți – *Ruperea tăcerii* și *Între pâini* – pe care le considerăm a fi cele mai reprezentative pentru crezul său, el se apleacă asupra explorării profunzimilor unui suflet colectiv, cel al românului, și propune o „nouă lectură”, de această dată din perspectiva istoriei mentalităților și a imaginarului social, a „antropologiei istorice”. Întreg acest demers a fost direcționat tocmai în scopul de a releva modurile în care oamenii societăților trecute au văzut, perceput și și-au imaginat cosmosul, lumea înconjurătoare, cum se văd ei înșiși și cum îi percep pe ceilalți, precum și sistemele de valori în funcție de care și-au modelat atitudinile, comportamentele, reacțiile, atît față de alți semeni și înaintea provocărilor mediilor natural, social și politic sau cum preciza Lucien Febre în vederea „redescoperirii oamenilor prin intermediul faptelor”.

Dacă *Ruperea tăcerii* ne apare ca un exercițiu de analiză aprofundată și extrem de subtil nuanțată a unei secvențe existențiale circumscrise unui timp anume, începutul secolului al XIX-lea, când foametea dintre 1813-1817 a generat consecințe dramatice atît pentru individ, cât și pentru comunitate, *Între pâini* a gândit-o ca pe un volum unde în rol principal este perioada când are loc trecerea spre un nou an agricol, trecere plasată sub semnul morții și învierii naturii, când chiar țărani beiușeni, dar nu numai, se zbăteau între viață și moarte, cu toate că rituarurile practicate invocau șansa conservării, încă pentru o vreme, a existenței pămîntene.

„Într-un fel – ni se destăinuie Barbu Ștefănescu –, povestea acestei cărți este cea a unui proiect asumat cu mult timp în urmă și nedus pînă la capăt (ce trist adevăr evidențiază acest ultim rând acum, din perspectiva vârstei pe care urma să o îplinească – 60 de ani –, dar și a capacității lui de a duce la bun sfârșit tot ce și-a propus, cu o seriozitate, cu o disciplină, cu o rigoare a căror finalitate era evident o sinteză finală), din cauza repetatei constatări că cercetarea nu era destul de lămuritoare, nu oferea o imagine suficient de veridică asupra comportamentului și atitudinilor lumii țărănești din Transilvania, atînsă dar nu afectată de modernitate, vis-à-vis de segmentul temporal anual în care racordul dintre două recolte succesive, pe care istoriografia franceză l-a numit «la sudure», văzut ca o perioadă de criză, reală sau potențială, și pe care țărani din satele din zona Beiușului l-au asociat, mai sugestiv, morții, într-o expresie ce cuprinde tot dramatismul depășirii sale: „mori între pâini...”

Cartea, care se dovedește a fi *mărturie-mărturisire* asupra societății tradiționale românești din această zonă și nu numai, se constituie de fapt într-o complexă cronică a satului beiușean și bihorean, aflate în lunile ce le marchează cel mai mult traiul în plan existențial și spiritual, o cronică evidențiind truda, suferința, zbaterea pentru supraviețuire sau reliefînd clipele de speranță întru viațuire, incluzînd aici căsătoria, obiceiurile augurale, și, mai ales, plămuirea de vlăstare viitoare, toate însă puse în cumpănă permanent de imaginea spectrală a morții, a dispariției, mai prezente parcă în acest răstimp decît în alte perioade din traiul de peste an al comunităților țărănești.

Între pâini o putem socoti totodată un fragment dintr-un testament al lui Barbu Ștefănescu. E drept, unul nefinalizat, dar nu din voia lui, căci avem convingerea că la un moment dat (dacă luăm în considerare succesiunea subiectelor de care s-a apropiat), testamentul urma să fie desăvârșit cu o lucrare dedicată, mai mult ca sigur, perioadei de trecere de la medievalitate la modernitate, raportului „dintre tradiție – manifestată prin rezistența la schimbare – și inovația propusă prin diverse canale”, altfel spus unei etape în care tradiția a început să fie agresată tot mai puternic de intervenția contemporaneității în habitatul tradițional de veche existență.

Într-una din ultimele întâlniri cu Barbu Ștefănescu mi se confesa că trăia senzația că *Între pâini* este o carte cu prea multe pagini, prea lungă. Atunci nu o citisem, dar acum pot să afirm că nu avea dreptate. Dimpotrivă. Satul românesc, oamenii acestuia, supraviețuirea din generație în generație, datorită unui fel de a fi moștenit și respectat întru totul în datele lui esențiale, dramele umane izbucnite nu o dată din interiorul acestuia, credințele precreștine și acelea creștine, disputa mentalităților nu pot fi tratate în puține cuvinte. „Suntem convinși – susținea Barbu Ștefănescu – că problema pe care am pus-o în discuție poate fi cunoscută mai bine [...] – prin (n.n.) –] punerea de acord a duratei cu perspectiva antropologică ce privilegiază constanțele, cu condiția obligatorie însă de a nu neglija evoluțiile, în măsura în care acestea există, cum, din păcate, fac adesea etnologii, aplicată asupra realității, această dublă perspectivă duce la verificări reciproce, la temporarea punctelor de vedere exprimate, în ultimă instanță ajută pătrunderea în intimitatea tensiunii pe care lumea rurală o trăiește, într-un context mai larg, în perioada «dintre pâini». O tensiune cu repetabilitate anuală, devenită o structură a vieții țărănești – de care s-a ocupat cu deosebire antropologia –, dar care periodic se mărește brusc până la dimensiuni catastrofale sub acțiunea conjugată a unor factori perturbatori studiați de istoricii deveniți deosebit de atenți la comportamentele umane în situații-limită”.

Este cât se poate de limpede că pentru Barbu Ștefănescu aplecarea asupra răstimpului „dintre pâini” a fost generată atât de complexitatea problemelor de viață circumscrise acestuia cât și – chiar ne-am putea permite să accentuăm asupra acestei constatări – din nevoia clarificării, limpezirii acestor probleme aflate sub amenințarea permanentă a morții, ca o consecință a terminării proviziilor de grâu, mai cu seamă. Accentuarea acestui ultim adevăr ne convinge că Barbu Ștefănescu a dorit astfel să ne facă să nu uităm niciodată de ceea ce înseamnă suferința și sacrificiul în numele șansei de viață. Cartea a apărut, dar și-a cerut propriul sacrificiu, parcă ritualic, un sacrificiu probabil în numele celor despre care „povestește” cu atâta înțelegere și compasiune Barbu Ștefănescu. Un tribut care a generat durere pentru noi, dar prin care numele autorului va rămâne pentru totdeauna unul de referință în istoriografia românească de astăzi și nu numai.

Aurel CHIRIAC

PATRIMONIUM

**Piese din colecția Secției de Etnografie a
Muzeului Țării Crișurilor clasate în categoria tezaur**



Guvernul României
MINISTERUL CULTURII ȘI PATRIMONIULUI NAȚIONAL
 București 011347, Șos. Kiseleff nr. 30, sectorul 1, O.P. 33, România
 Tel.: 021 224 44 21; Fax: 021 223 31 57; www.cultura.ro

DIRECȚIA PATRIMONIULUI CULTURAL

CERTIFICAT DE CLASARE

Nr. 1650 din 13.04.2011

1. În temeiul prevederilor art.14 alin. (2) din Legea nr.182/2000 privind protejarea patrimoniului cultural național, republicată, se eliberează prezentul certificat de clasare pentru bunul cultural care se identifică prin datele următoare:

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1.1. Domeniul din care face parte (în sensul art. 3 din Legea 182/2000) | Bunuri culturale mobile cu semnificație artistică |
| 1.2. Denumirea bunului cultural | Icoană pe sticlă – Muzeul Țării Crișurilor din Oradea |
| 1.3. Autor(i), atelier, marcă, școală, atribuire | Atelier rural, Nicula |
| 1.4. Titlul sau tema | „Tăierea Împrejur” |
| 1.5. Material, tehnică, dimensiuni, suport (dimensiuni) și alți parametri de identificare | Sticlă (glajă), tempera, foiță de aur, ramă lemn. Dimensiuni: L: 31, l: 25, G: 2, Nr. inv. 2438 |
| 1.6. Dată, anul fabricației | Mijlocul secolului al XIX-lea |
| 1.7. Observații | Stare de conservare satisfăcătoare. Inscripție cu litere chirilice: „Circumcizia”. |

2.1. Prezentul certificat atestă că bunul la care se referă face parte din patrimoniul cultural național al României, fiind clasat prin Ordinul nr.2051/27.01.2011 al ministrului culturii și patrimoniului național, modificat prin Ordinul nr.2213/04.04.2011 al ministrului culturii și patrimoniului național, în categoria juridică TEZAUR.

2.2. Prezentul certificat nu garantează legalitatea titlului de proprietate al deținătorului sau asupra bunului /bunurilor la care face referire.

3. Data eliberării 13.04.2011

dr.Mircea ANGELESCU

Director Direcția Patrimoniu Cultural

Întocmit,
 dr. Ioana Lidia Ilea
 Consilier D.P.C.



Icoană pe sticlă, „Tăierea împrejur”, nr. inv. 2438



Guvernul României
MINISTERUL CULTURII ȘI PATRIMONIULUI NAȚIONAL
 București 011347, Șos. Kiseleff nr. 30, sectorul 1, O.P. 33, România
 Tel.: 021 224 44 21; Fax: 021 223 31 57; www.cultura.ro

DIRECȚIA PATRIMONIULUI CULTURAL

CERTIFICAT DE CLASARE

Nr. 1651 din 13.04.2011

1. În temeiul prevederilor art.14 alin. (2) din Legea nr.182/2000 privind protejarea patrimoniului cultural național, republicată, se eliberează prezentul certificat de clasare pentru bunul cultural care se identifică prin datele următoare:

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1.1. Domeniul din care face parte (în sensul art. 3 din Legea 182/2000) | Bunuri culturale mobile cu semnificație artistică |
| 1.2. Denumirea bunului cultural | Icoană pe sticlă – Muzeul Țării Crișurilor din Oradea |
| 1.3. Autor(i), atelier, marcă, școală, atribuire | Atelier rural, Nicula |
| 1.4. Titlul sau tema | „Înălțarea lui Iisus” |
| 1.5. Material, tehnică, dimensiuni, suport (dimensiuni) și alți parametri de identificare | Sticlă (glajă), tempera, foiță de aur, ramă de lemn Dimensiuni L: 31, l: 26,5, G: 2, Nr. inv. 2479 |
| 1.6. Datare, anul fabricației | Mijlocul secolului al XIX-lea |
| 1.7. Observații | Stare de conservare relativ bună Inscripție cu litere chirilice: „Înălțarea”. |

2.1. Prezentul certificat atestă că bunul la care se referă face parte din patrimoniul cultural național al României, fiind clasat prin Ordinul nr.2051/27.01.2011 al ministrului culturii și patrimoniului național, modificat prin Ordinul nr.2213/04.04.2011 al ministrului culturii și patrimoniului național, în categoria juridică TEZAUR.

2.2. Prezentul certificat nu garantează legalitatea titlului de proprietate al deținătorului sau asupra bunului /bunurilor la care face referire.

3. Data eliberării 13.04.2011

dr.Mircea ANGELESCU

Director Direcția Patrimoniul Cultural



Întocmit,
 dr. Ioana Lidia Ilea
 Consilier D.P.C.

Icoană pe sticlă, „Înălțarea lui Isus”, nr. inv. 2479



Guvernul României
MINISTERUL CULTURII ȘI PATRIMONIULUI NAȚIONAL
 București 011347, Șos. Kiseleff nr. 30, sectorul 1, O.P. 33, România
 Tel.: 021 224 44 21; Fax: 021 223 31 57; www.cultura.ro

DIRECȚIA PATRIMONIULUI CULTURAL

CERTIFICAT DE CLASARE

Nr. 1652 din 13.04.2011

1. În temeiul prevederilor art.14 alin. (2) din Legea nr.182/2000 privind protejarea patrimoniului cultural național, republicată, se eliberează prezentul certificat de clasare pentru bunul cultural care se identifică prin datele următoare:

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1.1. Domeniul din care face parte (în sensul art. 3 din Legea 182/2000) | Bunuri culturale mobile cu semnificație artistică |
| 1.2. Denumirea bunului cultural | Icoană pe sticlă – Muzeul Țării Crișurilor din Oradea |
| 1.3. Autor(i), atelier, marcă, școală, atribuire | Atelier rural, Șcheii Brașovului |
| 1.4. Titlul sau tema | „Sf. Nicolae” |
| 1.5. Material, tehnică, dimensiuni, suport (dimensiuni) și alți parametri de identificare | Sticlă (glajă), tempera, foiță de aur, ramă lemn. Dimensiuni: L: 49, l: 44, G: 2, Nr. inv. 7316 |
| 1.6. Date, anul fabricației | Mijlocul secolului al XIX-lea |
| 1.7. Observații | Stare de conservare bună. Inscripție cu litere chirilice: „Sfântul Nicolae”. |

2.1. Prezentul certificat atestă că bunul la care se referă face parte din patrimoniul cultural național al României, fiind clasat prin Ordinul nr.2051/27.01.2011 al ministrului culturii și patrimoniului național, modificat prin Ordinul nr.2213/04.04.2011 al ministrului culturii și patrimoniului național, în categoria juridică TEZAUR.

2.2. Prezentul certificat nu garantează legalitatea titlului de proprietate al deținătorului sau asupra bunului /bunurilor la care face referire.

3. Data eliberării 13.04.2011

dr.Mircea ANGELESCU

Director Direcția Patrimoniului Cultural

Întocmit,
 dr. Ioana Lidia Ilea
 Consilier D.P.C.



Icoană pe sticlă, „Sf. Nicolae”, nr. inv. 7316



Guvernul României
MINISTERUL CULTURII ȘI PATRIMONIULUI NAȚIONAL

București 011347, Șos. Kiseleff nr. 30, sectorul 1, O.P. 33, România
 Tel.: 021 224 44 21; Fax: 021 223 31 57; www.cultura.ro

DIRECȚIA PATRIMONIULUI CULTURAL

CERTIFICAT DE CLASARE

Nr. 1653 din 13.04.2011

1. În temeiul prevederilor art.14 alin. (2) din Legea nr.182/2000 privind protejarea patrimoniului cultural național, republicată, se eliberează prezentul certificat de clasare pentru bunul cultural care se identifică prin datele următoare:

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1.1. Domeniul din care face parte (în sensul art. 3 din Legea 182/2000) | Bunuri culturale mobile cu semnificație artistică |
| 1.2. Denumirea bunului cultural | Icoană pe sticlă – Muzeul Țării Crișurilor din Oradea |
| 1.3. Autor(i), atelier, marcă, școală, atribuire | Atelier rural, Șcheii Brașovului |
| 1.4. Titlul sau tema | „Sfinții Paisie, Vasile și Ioan” |
| 1.5. Material, tehnică, dimensiuni, suport (dimensiuni) și alți parametri de identificare | Sticlă (glajă), tempera, foiță de aur, ramă lemn; conturat cu penița, pictat cu pensula, cioplire a ramei. Dimensiuni: L: 50, l: 45, Gr: 2, Nr. inv. 7326 |
| 1.6. Date, anul fabricației | Mijlocul secolului al XIX-lea |
| 1.7. Observații | Stare de conservare relativ bună. Inscripție cu litere chirilice: „Sf Paisie, Sftu Vasile, Sf Ioan”. |

2.1. Prezentul certificat atestă că bunul la care se referă face parte din patrimoniul cultural național al României, fiind clasat prin Ordinul nr.2051/27.01.2011 al ministrului culturii și patrimoniului național, modificat prin Ordinul nr.2213/04.04.2011 al ministrului culturii și patrimoniului național, în categoria juridică TEZAUR.

2.2. Prezentul certificat nu garantează legalitatea titlului de proprietate al deținătorului sau asupra bunului /bunurilor la care face referire.

3. Data eliberării 13.04.2011

dr.Mircea ANGELESCU

Director Direcția Patrimoniului Cultural



Întocmit,
 dr. Ioana Lidia Ilea
 Consilier D.P.C.

Icoană pe sticlă, „Sfinții Paisie, Vasile și Ioan”, nr. inv. 7326



Guvernul României
MINISTERUL CULTURII ȘI PATRIMONIULUI NAȚIONAL

București 011347, Șos. Kiseleff nr. 30, sectorul 1, O.P. 33, România
 Tel.: 021 224 44 21; Fax: 021 223 31 57; www.cultura.ro

DIRECȚIA PATRIMONIULUI CULTURAL

CERTIFICAT DE CLASARE

Nr. 1654 din 13.04.2011

1. În temeiul prevederilor art.14 alin. (2) din Legea nr.182/2000 privind protejarea patrimoniului cultural național, republicată, se eliberează prezentul certificat de clasare pentru bunul cultural care se identifică prin datele următoare:

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1.1. Domeniul din care face parte (în sensul art. 3 din Legea 182/2000) | Bunuri culturale mobile cu semnificație artistică |
| 1.2. Denumirea bunului cultural | Icoană pe sticlă – Muzeul Țării Crișurilor din Oradea |
| 1.3. Autor(i), atelier, marcă, școală, atribuire | Atelier rural, Nicula |
| 1.4. Titlul sau tema | „Sf. Gheorghe” |
| 1.5. Material, tehnică, dimensiuni, suport (dimensiuni) și alți parametri de identificare | Sticlă, (glajă), tempera foiță de aur, ramă lemn, conturat cu penița, pictat cu pensula, cioplirea ramei. Dimensiuni: L: 27cm, l: 23,5 cm, Gr: 2cm, Nr. inv. 11804 |
| 1.6. Date, anul fabricației | Mijlocul secolului al XIX-lea |
| 1.7. Observații | Stare de conservare relativ bună. Inscripție cu litere Chirilice „S. Gheorghe”. |

2.1. Prezentul certificat atestă că bunul la care se referă face parte din patrimoniul cultural național al României, fiind clasat prin Ordinul nr.2051/27.01.2011 al ministrului culturii și patrimoniului național, modificat prin Ordinul nr.2213/04.04.2011 al ministrului culturii și patrimoniului național, în categoria juridică TEZAUR.

2.2. Prezentul certificat nu garantează legalitatea titlului de proprietate al deținătorului sau asupra bunului /bunurilor la care face referire.

3. Data eliberării 13.04.2011

dr.Mircea ANGELESCU

Director Direcția Patrimoniului Cultural

Întocmit,
 dr. Ioana Lidia Ilea
 Consilier D.P.C.



Icoană pe sticlă, „Sf. Gheorghe”, nr. inv. 11804



Icoană pe sticlă, „Tăierea împrejur”, nr. inv. 2438



Icoană pe sticlă, „Înălțarea lui Isus”, nr. inv. 2479



Icoană pe sticlă, „Sf. Nicolae”, nr. inv. 7316



Icoană pe sticlă, „Sfinții Paisie, Vasile și Ioan”, nr. inv. 7326



Icoană pe sticlă, „Sf. Gheorghe”, nr. inv. 11804

PATRIMONIUM

Piese din colecția Secției de Artă a Muzeului Țării
Crișurilor clasate în categoria tezaur - Artă universală



MINISTERUL CULTURII, CULTELOR ȘI PATRIMONIULUI NAȚIONAL
 București, 011347, Șos.Kiseleff nr.30, sector 1, 0.P.33, ROMÂNIA

SECRETAR DE STAT

| | |
|-----------------|--------|
| Nr. 2157 | I.V.T. |
| Data 15.07.2009 | |

CERTIFICAT DE CLASARE

Nr. 3141 din 14.07.2009

1. În temeiul prevederilor art.14 alin. (2) din Legea nr.182/2000 privind protejarea patrimoniului cultural național, republicată, se eliberează prezentul certificat de clasare pentru bunul cultural care se identifică prin datele următoare:

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------|
| 1.1. Domeniul din care face parte (în sensul art. 3 din Legea 182/2000) | Bunuri culturale mobile cu semnificație artistică |
| 1.2. Denumirea bunului cultural | Pictură de șevalet - Muzeul Țării Crișurilor din Oradea |
| 1.3. Autor(i), atelier, marcă, școală, atribuire | Școală flamandă, atribuit lui Gerard David (1460-1532) |
| 1.4. Titlul sau tema | Madona cu Pruncul |
| 1.5. Material, tehnică, dimensiuni, suport (dimensiuni) și alți parametri de identificare | Ulei pe lemn; 445 x 310 mm; nr. Inv. 19 |
| 1.6. Date, anul fabricației | Nedat |
| 1.7. Observații | Stare de conservare foarte bună. |

2.1. Prezentul certificat atestă că bunul la care se referă face parte din patrimoniul cultural național al României, fiind clasat prin Ordinul nr. 2286/07.07.2009 al ministrului culturii, cultelor și patrimoniului național în categoria juridică TEZAUR.

2.2. Prezentul certificat nu garantează legalitatea titlului de proprietate al deținătorului sau asupra bunului /bunurilor la care face referire.

3. Data eliberării 14.07.2009

VASILE TIMIS

SECRETAR DE STAT



Întocmit,
 Dr. Ioana Lidia Ilea
 Consilier D.M.C.A.V.

Pictură pe șevalet, „Madona cu Pruncul”, nr. inv. 19



MINISTERUL CULTURII, CULTELOR ȘI PATRIMONIULUI NAȚIONAL
București, 011347, Șos. Kiseleff nr.30, sector 1, 0.P.33, ROMÂNIA

DIRECȚIA MUZEE, COLECȚII ȘI ARTE VIZUALE

CERTIFICAT DE CLASARE

Nr. 5754 din 02.11.2009

1. În temeiul prevederilor art.14 alin. (2) din Legea nr.182/2000 privind protejarea patrimoniului cultural național, republicată, se eliberează prezentul certificat de clasare pentru bunul cultural care se identifică prin datele următoare:

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------|
| 1.1. Domeniul din care face parte (în sensul art. 3 din Legea 182/2000) | Bunuri culturale mobile cu semnificație artistică |
| 1.2. Denumirea bunului cultural | Pictură de șevalet - Muzeul Țării Crișurilor Oradea |
| 1.3. Autor(i), atelier, marcă, școală, atribuire | Școală olandeză, atribuit lui Marteen van Heemskercke (1498-1574) |
| 1.4. Titlul sau tema | Isus și cei doi tâlhari |
| 1.5. Material, tehnică, dimensiuni, suport (dimensiuni) și alți parametri de identificare | Ulei pe lemn, 800 x 1035 mm, nr. Inv. 72 |
| 1.6. Dată, anul fabricației | A doua jumătate a sec. XVI. Nedatat. |
| 1.7. Observații | Stare de conservare foarte bună. |

2.1. Prezentul certificat atestă că bunul la care se referă face parte din patrimoniul cultural național al României, fiind clasat prin Ordinul nr. 2442/19.10.2009 al ministrului culturii, cultelor și patrimoniului național în categoria juridică TEZAUR.

2.2. Prezentul certificat nu garantează legalitatea titlului de proprietate al deținătorului sau asupra bunului /bunurilor la care face referire.

3. Data eliberării 02.11.2009

Monica Dumitru

Director Direcția Muze, Colecții și Arte Vizuale A.V.




Întocmit,
 Dr. Ioana Lidia Ilea
 Consilier D.M.C.A.V.



Pictură pe șevalet, „Isus și cei doi tâlhari”, nr. inv. 72



Guvernul României
MINISTERUL CULTURII ȘI PATRIMONIULUI NAȚIONAL
 București 011347, Șos. Kiseleff nr. 30, sectorul 1, O.P. 33, România
 Tel.: 021 224 44 21; Fax: 021 223 31 57; www.cultura.ro

DIRECȚIA PATRIMONIULUI CULTURAL

CERTIFICAT DE CLASARE

Nr. 1305 din 31.03.2011

1. În temeiul prevederilor art.14 alin. (2) din Legea nr.182/2000 privind protejarea patrimoniului cultural național, republicată, se eliberează prezentul certificat de clasare pentru bunul cultural care se identifică prin datele următoare:

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------|
| 1.1. Domeniul din care face parte (în sensul art. 3 din Legea 182/2000) | Bunuri culturale mobile cu semnificație artistică |
| 1.2. Denumirea bunului cultural | Pictură pe panou – Muzeul Țării Crișurilor din Oradea |
| 1.3. Autor(i), atelier, marcă, școală, atribuire | Anonim german; Școala germană |
| 1.4. Titlul sau tema | Cavaler cruciat |
| 1.5. Material, tehnică, dimensiuni, suport (dimensiuni) și alți parametri de identificare | Ulei pe lemn, 890 x 660 mm, nr. inv. 98 |
| 1.6. Dată, anul fabricației | Sec. XV, nedat |
| 1.7. Observații | Stare de conservare bună, restaurat. |

2.1. Prezentul certificat atestă că bunul la care se referă face parte din patrimoniul cultural național al României, fiind clasat prin Ordinul nr.2139/14.03.2011 al ministrului culturii și patrimoniului național în categoria juridică TEZAUR.

2.2. Prezentul certificat nu garantează legalitatea titlului de proprietate al deținătorului sau asupra bunului /bunurilor la care face referire.

3. Data eliberării 31.03.2011

dr. Mircea ANGELESCU

Director Direcția Patrimoniul Cultural

Întocmit,
 dr. Ioana Lidia Ilea
 Consilier D.P.C.

Pictură pe panou, „Cavaler cruciat”, nr. inv. 98



MINISTERUL CULTURII, CULTELOR ȘI PATRIMONIULUI NAȚIONAL
București, 011347, Șos. Kiseleff nr.30, sector 1, 0.P.33, ROMÂNIA

SECRETAR DE STAT

CERTIFICAT DE CLASARE

Nr. 342 din 14.07.2009

| |
|------------------------|
| Nr. <u>2157</u> / V.T. |
| Data <u>15.07.2009</u> |

1. În temeiul prevederilor art.14 alin. (2) din Legea nr.182/2000 privind protejarea patrimoniului cultural național, republicată, se eliberează prezentul certificat de clasare pentru bunul cultural care se identifică prin datele următoare:

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1.1. Domeniul din care face parte (în sensul art. 3 din Legea 182/2000) | Bunuri culturale mobile cu semnificație artistică |
| 1.2. Denumirea bunului cultural | Pictură de șevalet - Muzeul Țării Crișurilor din Oradea |
| 1.3. Autor(i), atelier, marcă, școală, atribuire | Barabás Miklós (1810-1898), Școala academistă maghiară |
| 1.4. Titlul sau tema | Familie românească plecând la târg |
| 1.5. Material, tehnică, dimensiuni, suport (dimensiuni) și alți parametri de identificare | Ulei pe pânză, 1480 x 1190 mm; nr. Inv. P.581 |
| 1.6. Date, anul fabricației | A doua jumătate a sec. XIX |
| 1.7. Observații | Stare de conservare bună. Variantă realizată de artist a lucrării cu aceeași denumire aflată la Muzeul Național de Artă Budapesta. |

2.1. Prezentul certificat atestă că bunul la care se referă face parte din patrimoniul cultural național al României, fiind clasat prin Ordinul nr. 2286/07.07.2009 al ministrului culturii, cultelor și patrimoniului național în categoria juridică TEZAUR.

2.2. Prezentul certificat nu garantează legalitatea titlului de proprietate al deținătorului sau asupra bunului /bunurilor la care face referire.

3. Data eliberării 14.07.2009

VASILE TIMIȘ

SECRETAR DE STAT



Întocmit,
Dr. Ioana Lidia Ilea
Consilier D.M.C.A.V.

Pictură pe șevalet, „Familie românească plecând la târg”, nr. inv. 581


MINISTERUL CULTURII, CULETELOR ȘI PATRIMONIULUI NAȚIONAL
 București, 011347, Șos. Kiseleff nr.30, sector 1, 0.P.33, ROMÂNIA
DIRECȚIA MUZEE, COLECȚII ȘI ARTE VIZUALE

CERTIFICAT DE CLASARE

Nr. 5755 din 02.11.2009

1. În temeiul prevederilor art.14 alin. (2) din Legea nr.182/2000 privind protejarea patrimoniului cultural național, republicată, se eliberează prezentul certificat de clasare pentru bunul cultural care se identifică prin datele următoare:

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------|
| 1.1. Domeniul din care face parte (în sensul art. 3 din Legea 182/2000) | Bunuri culturale mobile cu semnificație artistică |
| 1.2. Denumirea bunului cultural | Pictură de șevalet - Muzeul Țării Crișurilor Oradea |
| 1.3. Autor(i), atelier, marcă, școală, atribuire | Peter Veredael, Școala olandeză |
| 1.4. Titlul sau tema | Petrecere (Scenă de gen) |
| 1.5. Material, tehnică, dimensiuni, suport (dimensiuni) și alți parametri de identificare | Ulei pe lemn, 700 x 1000 mm, nr. Inv. 700 |
| 1.6. Datare, anul fabricației | Prima jumătate a sec. XVII |
| 1.7. Observații | Stare de conservare foarte bună. |

2.1. Prezentul certificat atestă că bunul la care se referă face parte din patrimoniul cultural național al României, fiind clasat prin Ordinul nr. 2442/19.10.2009 al ministrului culturii, cultelor și patrimoniului național în categoria juridică TEZAUR.

2.2. Prezentul certificat nu garantează legalitatea titlului de proprietate al deținătorului sau asupra bunului /bunurilor la care face referire.


3. Data eliberării 02.11.2009

Monica Dumitru
 Director Direcția Muzee, Colecții și Arte Vizuale

Întocmit,
 Dr. Ioana Lidia Ilea
 Consilier D.M.C.A.V.



Pictură pe șevalet, „Petrecere (scenă de gen)”, nr. inv. 700



MINISTERUL CULTURII, CULETELOR ȘI PATRIMONIULUI NAȚIONAL
București, 011347, Șos.Kiseleff nr.30, sector 1, 0.P.33, ROMÂNIA

DIRECȚIA MUZEE, COLECȚII ȘI ARTE VIZUALE

CERTIFICAT DE CLASARE

Nr. 5756 din 02.11.2009

1. În temeiul prevederilor art.14 alin. (2) din Legea nr.182/2000 privind protejarea patrimoniului cultural național, republicată, se eliberează prezentul certificat de clasare pentru bunul cultural care se identifică prin datele următoare:

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------|
| 1.1. Domeniul din care face parte (în sensul art. 3 din Legea 182/2000) | Bunuri culturale mobile cu semnificație artistică |
| 1.2. Denumirea bunului cultural | Pictură de șevalet - Muzeul Țării Crișurilor Oradea |
| 1.3. Autor(i), atelier, marcă, școală, atribuire | Barabas Miklos (1810 - 1898), Școala maghiară |
| 1.4. Titlul sau tema | Portretul baronului Kemeny Janos |
| 1.5. Material, tehnică, dimensiuni, suport (dimensiuni) și alți parametri de identificare | Ulei pe pânză, 734 x 575 mm, nr. Inv. 704 |
| 1.6. Datare, anul fabricației | 1879 |
| 1.7. Observații | Stare de conservare foarte bună. |

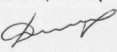

2.1. Prezentul certificat atestă că bunul la care se referă face parte din patrimoniul cultural național al României, fiind clasat prin Ordinul nr. 2442/19.10.2009 al ministrului culturii, cultelor și patrimoniului național în categoria juridică **TEZAUR**.

2.2. Prezentul certificat nu garantează legalitatea titlului de proprietate al deținătorului sau asupra bunului /bunurilor la care face referire.


3. Data eliberării 02.11.2009

Monica Dumitru

Director Direcția Muze, Colecții și Arte Vizuale

Întocmit,
 Dr. Ioana Lidia Ilea
 Consilier D.M.C.A.V.



Pictură pe șevalet, „Portretul baronului Kemeny Janos”, nr. inv. 704



Guvernul României
MINISTERUL CULTURII ȘI PATRIMONIULUI NAȚIONAL
 București 011347, Șos. Kiseleff nr. 30, sectorul 1, O.P. 33, România
 Tel.: 021 224 44 21; Fax: 021 223 31 57; www.cultura.ro

DIRECȚIA PATRIMONIULUI CULTURAL

CERTIFICAT DE CLASARE

Nr. 1306 din 30.03.2011

1. În temeiul prevederilor art.14 alin. (2) din Legea nr.182/2000 privind protejarea patrimoniului cultural național, republicată, se eliberează prezentul certificat de clasare pentru bunul cultural care se identifică prin datele următoare:

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1.1. Domeniul din care face parte (în sensul art. 3 din Legea 182/2000) | Bunuri culturale mobile cu semnificație artistică |
| 1.2. Denumirea bunului cultural | Ușă de altar - Pictură pe panou – Muzeul Țării Crișurilor din Oradea |
| 1.3. Autor(i), atelier, marcă, școală, atribuire | Anonim, școală boemiană, sec. XV |
| 1.4. Titlul sau tema | Scene religioase: Iisus în slavă și Arhanghelul Mihail ucigând demoni |
| 1.5. Material, tehnică, dimensiuni, suport (dimensiuni) și alți parametri de identificare | Tempera pe lemn, 1000 x 600 mm, nr. inv. 754 |
| 1.6. Dată, anul fabricației | Sf. sec. al XV-lea |
| 1.7. Observații | Stare de conservare bună. Face parte dintr-un altar gotic împreună cu lucrarea cu nr. inv. 755. |

2.1. Prezentul certificat atestă că bunul la care se referă face parte din patrimoniul cultural național al României, fiind clasat prin Ordinul nr.2139/14.03.2011 al ministrului culturii și patrimoniului național în categoria juridică TEZAU.

2.2. Prezentul certificat nu garantează legalitatea titlului de proprietate al deținătorului sau asupra bunului /bunurilor la care face referire.

3. Data eliberării 30.03.2011

dr.Mircea ANGELESCU

Director Direcția Patrimoniu Cultural

Întocmit,
 dr. Ioana Lidia Ilea
 Consilier D.P.C.

Ușă de altar, „Iisus în slavă și Arhanghelul Mihail ucigând demoni”, nr. inv. 754



Guvernul României
MINISTERUL CULTURII ȘI PATRIMONIULUI NAȚIONAL
 București 011347, Șos. Kiseleff nr. 30, sectorul 1, O.P. 33, România
 Tel.: 021 224 44 21; Fax: 021 223 31 57; www.cultura.ro

DIRECȚIA PATRIMONIULUI CULTURAL

CERTIFICAT DE CLASARE

Nr. 1307 din 31.03.2011

1. În temeiul prevederilor art.14 alin. (2) din Legea nr.182/2000 privind protejarea patrimoniului cultural național, republicată, se eliberează prezentul certificat de clasare pentru bunul cultural care se identifică prin datele următoare:

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1.1. Domeniul din care face parte (în sensul art. 3 din Legea 182/2000) | Bunuri culturale mobile cu semnificație artistică |
| 1.2. Denumirea bunului cultural | Ușă de altar - Pictură pe panou – Muzeul Țării Crișurilor din Oradea |
| 1.3. Autor(i), atelier, marcă, școală, atribuire | Anonim, școală boemiană, sec. XV |
| 1.4. Titlul sau tema | Scene religioase: Nașterea Domnului și Închinarea Magilor |
| 1.5. Material, tehnică, dimensiuni, suport (dimensiuni) și alți parametri de identificare | Tempera pe lemn, 1000 x 600 mm, nr. inv. 755 |
| 1.6. Date, anul fabricației | Sf. sec. al XV- lea |
| 1.7. Observații | Stare de conservare bună. Face parte dintr-un altar gotic împreună cu lucrarea cu nr. inv. 754. |

2.1. Prezentul certificat atestă că bunul la care se referă face parte din patrimoniul cultural național al României, fiind clasat prin Ordinul nr.2139/14.03.2011 al ministrului culturii și patrimoniului național în categoria juridică TEZAUR.

2.2. Prezentul certificat nu garantează legalitatea titlului de proprietate al deținătorului sau asupra bunului /bunurilor la care face referire.

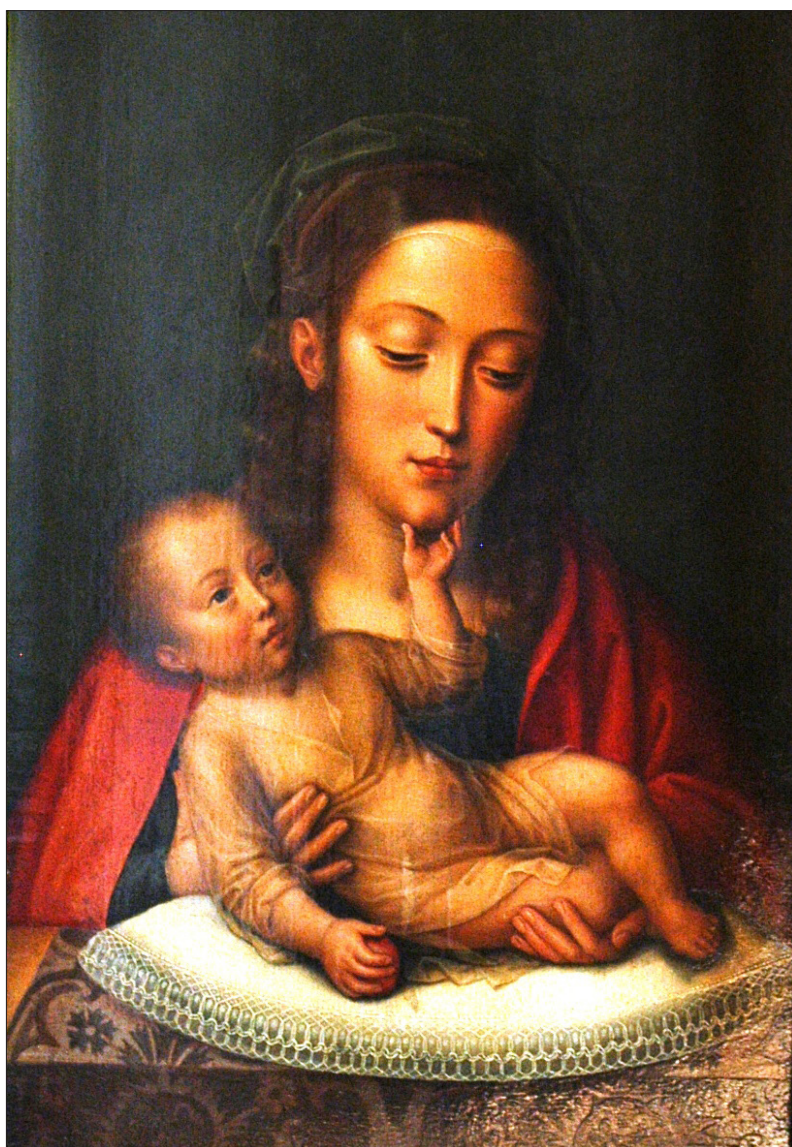
3. Data eliberării 31.03.2011

dr.Mircea ANGELESCU

Director Direcția Patrimoniu Cultural

Întocmit,
 dr. Ioana Lidia Ilea
 Consilier D.P.C.

Ușă de altar, „Nașterea Domnului și Închinarea Magilor”, nr. inv. 755



Pictură pe șevalet, „*Madona cu Pruncul*”, nr. inv. 19



Pictură pe șevalet, „*Isus și cei doi tâlhari*”, nr. inv. 72



Pictură pe panou, „*Cavaler cruciat*”, nr. inv. 98



Pictură pe șevalet, „Familie românească plecând la târg”, nr. inv. 581



Pictură pe șevalet, „Petrecere (scenă de gen)”, nr. inv. 700



Pictură pe șevalet, „*Portretul baronului Kemény János*”, nr. inv. 704



Ușă de altar, „*Isus în slavă și Arhanghelul Mihail ucigând demoni*”, nr. inv. 754



Ușă de altar, „Nașterea Domnului și Închinarea Magilor”, nr. inv. 755

