

# PORTRETISTICA ÎN PICTURA ȚĂRĂNEASCĂ PE STICLĂ

Adrian – Silvan Ionescu

Tehnica sofisticată a artei populare, aflată mai de grabă la granița cu arta cultă (prin materialele folosite – culori industriale, folie de aur –, prin prezența inscripțiilor și prin unele surse de inspirație instituite de maeștri consacrați și de stiluri puternice ale epocilor anterioare sau chiar a celei contemporane – gotic, baroc, neoclasic, academist) decât în sfera artefactului anonim, soră cu pictura de șevalet de la care a împrumutat maniera de lucru, pictura pe sticlă practică de meșterii țărani transilvăneni nu a fost cercetată decât din punct de vedere etnografic, descriptiv și, uneori, comparativ. Ori tocmai aici se impune cu tărie o analiză interdisciplinară în care să primeze mijloacele criticii de artă. Trebuie avută în vedere compoziția, desenul, cromatică, gestică și veșmintele, decorul și arhitectura, peisagistica și portretistica. Pictura pe sticlă este, ca oricare alt gen artistic, un obiect estetic pe care trebuie să-l privim ca atare, făcând abstracție de finalitatea pentru care a fost creată. Chiar în epocă, devoțiunea mistică căreia îi fuseseră hărăzite inițial scade cu timpul, primatul fiind luat de factorul hedonistic: micile și sumbrele icoane destinate doar adulației sunt înlocuite, pentru fastul interiorului, de marile compoziții cu personaje multe și cromatică bogată, pe care nu se uita înscrierea, alături de semnătura meșterului – desigur unul foarte renumit – și numele donatorului precum și prețul (ce, fiind suficient de mare dacă era vorba de o comandă specială cu patronul casei sale sau cu o temă mai rară, devenea o formă de validare a statutului social al acestuia în fața comunității). Icoana își pierde treptat importanța apotropaică și taumaturgică, deci praxiologică – de unealtă de invocare, ca oricare alta din gospodărie, așa cum fuseseră moștenite ustensilele destinate practicării cultului religios încă de la primele trepte de civilizație și de conștientizare ale omenirii; pe prim plan trece axiologia, necesitatea suprastucturală. Icoana își păstrează în configurația locuinței poziția tradițională în colțul camerei, dar se alătură celorlalte elemente decorative ale ei: ștergare, scoarțe, frize de farfurii etc. Cel mai elocvent exemplu pentru mutația valorică ce o cunoaște icoana este înlocuirea formei sale clasice, pe lemn și sticlă, cu litografiile mai bogate cromatic, mai „realiste” (adică influențate de neoclasicism, cu volumetrie și detalii abundente, cu frumuseți atice și priviri blânde, dar voit contaminate de catolicism pentru ca aceasta să se infiltreze în iconografia ortodoxă), și mai la modă, deci mai frumoase. Acestui fapt datorăm, într-o oarecare măsură, tranzația icoanelor de la sat la oraș, în muzee și colecții particulare, și salvarea lor de la o iminentă pieire în locurile improprii unde fuseseră aruncate de foștii proprietari cărora nu le mai puteau satisface necesitățile estetice, de poziție socială și de convingere.

În analiza plastică ce o suscită pictura pe sticlă trebuie acordat un loc important și portretisticii, chiar dacă aceasta nu avea pentru creatorii ei înțelesul pe care i-l dăm noi astăzi. Nu este vorba de o portretistică stricto-sensu fiindcă pentru meșterul țăran era de neconceput ca cineva să-i pozeze – deci nu avem de-a face cu un mimesis ca la artistul cult ce pornește de la un model – ci de la elemente disparate de portret pe care el le încheagă în chipurile sfinților săi. Excelent observator al celor ce-l înconjoară – și în special al consătenilor ale căror gesturi și veșminte le surprinde cu imediatețe în compozițiile sale – iconarul nu putea rămâne insensibil la figurile și expresiile acestora, pe care le va folosi cu aceeași vervă la personajele biblice. De aceea acestea apar perfect individualizate și recongnoscibile și prin fizionomie nu doar prin atributele impuse de erminii de la care, după cum se știe, meșterii nu arareori se îndepărtau cu dezinvoltură în favoarea imaginației lor debordante. Pe lângă diferențele irefutabile ale fiecărui centru sau meșter, sesizăm în chiar creația acestora mari variații de tratare a aceleiași scene și personaj la intervale mici de timp. Bineînțeles, și diversitatea portretelor este foarte mare, fapt ce întărește aserțiunea folosirii unor elemente disparate, în toate combinațiile posibile, pentru a realiza chipuri originale, irepetabile.

Hieratismul ce caracterizează operele mai vechi, de prin secolul al XVIII-lea și începutul celui de-al XIX-lea, datorate unor meșteri complecși, deprinși cu pictura murală și de icoană pe lemn, de bună sorginte grecească prin filieră mănăstirească, dispăre din lucrările unor țărani slujitori ai penelului, mai puțin școliți și cunoscători de tehnici alambicate dar plini de fantezie și de bun simț. Chipuri spiritualizate dar dezvoltate în sfera observației reliste, deloc idealizate, cu ochi mari și gesturi corect surprinse dar reci, necomunicative, se întâlnesc doar la meșteri ca Ion Pop și Nicolae Caceavei din Făgăraș, ambii lucrând la mijlocul secolului al XIX-lea, cu o deosebită știință a volumetriei realizată din modelarea culorii și dozarea umbrelor și luminilor. La ambii însă, frontalitatea nu mai este o regulă, ei ingeniindu-se în curajoase flectări ale corpului și surprinderi ale capului în trei sferturi sau chiar semiprofil. Oricât ar fi de asemănătoare trăsăturile chipului lui Isus, ele nu sunt totuși stereotipe, expresia variind în funcție de tema iconografică, una fiind în cea a Pantocratorului și alta în parabola cu vița vie.

Variația portretului Mântuitorului – în afara diferențelor stilistice esențiale de la un centru la altul – este însă poate cel mai puțin accentuată, majoritatea meșterilor nepermițându-și prea multe libertăți la această tratare în comparație cu altele. El apare fie ca Iisus Emanuel tânăr imberb, fie ca Învățătorul, Pantocratorul, Judecătorul sever, pletos și bărbos, de tip sirian.

Chipul Maicii Domnului comportă mult mai multe variante și tratări. Nota de blândețe maternă, firesc umană, e căutată de majoritatea iconarilor. O găsim în simplitatea tratării meșterului niculean, fără mari pretenții artistice – de fapt, acești descălecători ai tehnicii pe pământul românesc nici măcar nu își imaginau că fac artă și că sunt artiști – dar cu mult bun simț și dragoste pentru mama tuturor mamelor și patroana tuturor Mariilor (nume foarte frecvent) fie ea veselă, strângându-și Pruncul la piept, fie îndurerată, plângându-l. La Nicula este greu

să se vorbească de preocupări portretistice ci, mai de grabă, de forța primară, instinctivă, de a surprinde cu câteva linii, uneori nesigure și fruste, sentimentele, tribulațiile, stările fizice ale personajelor. Trupul lipsit de viață al lui Isus dintr-o „Plângere” depășește decorativismul cu care ne-au obișnuit acești iconari: deși e sigur că nu aveau surse de inspirație culte, meșterii redau trăsăturile ce caracterizează moartea (ochii închiși, arcadele și colțurile gurii căzute, mâna și picioarele atârând, trupul inert, costeliv, cu accentuarea expresionistă a coastelor).

Altor centre le este specifică figura radiind veselie a Maicii Domnului cu Pruncul. Șcheii Brașovului dau acea sărbătorească Galcato-trofussa, cu salba de galbeni – temă bine cunoscută și caracteristică centrului. Mai mult ca toate, această temă are un pronunțat caracter laic datorită bogăției veșmintelor, cu elemente de costum țărănesc local, cât și datorită imaginii profund intime – actul alăptării – care rupe barierele dintre sacru și profan, care umanizează și apropie personajele de privitor. Tot atât de normală este și strângerea protectoare la piept cu ambele mâini, a Pruncului, într-o icoană de Laz din perioada târzie a centrului, când contaminarea neoclasică era foarte mare. Acest lucru se simte la modelele culorilor și la chipul de putii renașcentist italian al Pruncului. Figura deschisă, candidă, a Mariei este însă apropiată de tipul tradițional, cu singura excepție a luminilor și umbrelor măiestrit redade, ce în vechime nu erau tratate prin modelare și degradeuri acromatice, ci prin hașuri ca în pictura de frescă.

Altă Maică a Domnului cu Pruncul – lucrare de excepție a unui centru încă neidentificat – are o gravitate imperială, surâde reținut și are un aer obosit datorită cearcănelor de sub ochi, ce-i conferă o mare individualizare; gesturile gracile și ponderate cu care ține Pruncul și arată înspre El subliniază noblețea ce rezidă în toate trăsăturile și în eleganța veșmintelor. Pruncul nu are obișnuita fizionomie de copil ci pare mai mult un tânăr Christ bizantin micșorat la scară pentru a putea fi folosit în această compoziție. Ambele chipuri sunt neobișnuite pentru felul de lucru al iconarilor pe sticlă și aparțin desigur unui meșter de mare talent și cu o bună educație artistică sau suficient de umblat pentru a crea opere unice, inimitabile și remarcabile portrete într-o tehnică cu acest gen.

Admirabile calități de portret găsim într-o icoană de pe Valea Sebeșului cu Maica Domnului fără Prunc, rugându-se, cu ochii plecați cucernic și mâinile împreunate; pe lângă linia frumoasă a gurii și nasului, meșterul i-a ridicat, cu un aer de abandon, un colț al maforionului pentru a releva minunate bucle castanii, revărsate pe umeri, în valuri.

Zâmbetul Mariei apare constant în lucrările unor meșteri de marcă precum Savu Moga sau Matei Țimforea, preocupați în egală măsură de individualizarea personajelor lor. Ei îl folosesc de multe ori convențional în teme tragice, ca „Maica Domnului îndurerată” unde o Marie mulțumită, îmbujorată, elegantă în maforionul ei negru bordat cu auriu și cu un decolteu cochet, aproape pozează, cu ochii spre privitor și schițând un zâmbet indiferent deși își frânge mâinile de durere, strânse la piept, având alături o miniatură a crucii supliciului. Personaj principal ce se preta la o atenție deosebită în redarea trăsăturilor caracteristice, cei doi meșteri s-au străduit, fiecare în felul lui, să fie cât mai scrupuloși. Moga

are o observație mai realistă pe când Timforea preferă o tratare mai expeditivă a figurii mari pentru a se ocupa în voie de personajele mici cu care nu se poate abține să nu-și agrementeze toate compozițiile (în cazul de față Sf. Duh, Dumnezeu Tatăl, Isus crucificat, Sf. Haralambie). De altfel, miriadele de personaje, surprinse în cele mai variate poziții, fac savoarea lucrărilor lui Timforea. Marea sa calitate este că nu se repetă niciodată, nu cade în stereotipie. Nu este tot atât de bun portretist ca Savu Moga și nici nu se interesează ca acesta de o aprofundare a fizionomiilor, dar îl atrage individualizarea prin gestică și veșmânt, în care este neîntrecut. Figurile rezolvate de câteva linii esențiale, fără umbre și modeleu căci Timforea rămâne prin excelență un grafician ce-și colorează desenele – capătă viață și caracteristici prin vestimentația tratată cu acuratețe, în cele mai mici amănunte. Cunoscuta „Judecată de Apoi” este una dintre temele cele mai dragi meșterului pentru că se poate desfășura în voie atunci când îi descrie pe păcătoșii ce se îndreptau spre Iad, încă veseli și indiferenți la ce-i aștepta. Aceștia sunt contemporanii lui și a încercat să întrerupeze în ei tot răul pe care-l cunoștea și pe toți dușmanii țaranului român. Încă mai persista preconcepția că toate nenorocirile și relele vin de la oraș, de la viața civilizația nemțească, așa că este simptomatic faptul că toți păcătoșii sunt îmbrăcați în „haine nemțești”. În cortegiu sunt recongnoscibili, administratorul și portărelul, husarul său polițaiul ungar, cămătarul evreu, cârciumarul ce îndoaie băutura cu apă, prostituata și soția infidelă, cuplul de concubini, lăutarii (care conduc grupul ca la o paradă). E curios că scripcarul, clarinetistul și alți muzicanți, apar constant ca personaje reale, fie mergând în Purgatoriu, fie suflându-i în urechi lui Isus în scena batjocoririi, fie înveselind ospățul bogatului în vreme ce Lazăr este lăsat să flămânzească și să-i fie linse rănilile de câini – se pare că meșterul avea o aversiune declarată față de cealaltă breaslă artistică.

Dar și alți meșteri întrebuintează costumele ca o formă sigură de specificare a naționalității, statutului și trăsăturilor caracteriologice ale personajelor. Soldații ce păzesc mormântul, într-o „Înviere” de Lazăr, au fizionomii și veșminte care le arată proveniența și răutatea: unul e turc, altul ungar și altul tătar. Călăul care a retezat capul Sf. Ioan Botezătorul și i-l oferă, zâmbind. Salomeii, într-o icoană de Savu Moga, poartă cizme roșii, pantaloni verzi cu găitane, căciula cu pană și mustăți mari de husar ungar. Nici Salomea nu e iertată fiind plasată direct în mediul orășenesc prin costumele ce-l poartă: rochie cu crinolină, cațaveică, guler și manșete de dantelă și coafură la modă. De altfel, Moga este unul dintre cei mai scrupuloși în redarea îmbrăcăminții, atât a celei contemporane lui cât și a celei istorice. După lucrările lui pot fi reconstituite atât veșmintele civile cât și sacerdotale și militare. Un Sf. Dumitru poartă o frumoasă armură romană la fel ca și sacerdotale și militare. Un Sf. Dumitru poartă o frumoasă armură romană la fel ca și uriașul Lie căzut sub copitele calului. Pe când sfântul are o figură senină, liniștită de credința în victorie, adversarul are o expresie sălbatică, de spaimă și disperare, fără cască, cu părul răvășit și încercând să se apere cu ultimele puteri. Trebuie atrasă atenția și asupra mișcării și anatomiei corecte a calului ridicat pe picioarele dinapoi, ca și a decorativismului trasării coamei și

cozii, sau a bogăției harnașamentului, ce-l fac demn să stea alături de marile tablouri ecvestre ale lumii – de un Paolo Uccello cu „Bătălia de la San Romano” de pildă. Am mai întâlnit în icoanele pe sticlă cai frumos desenați sau colorați dar niciodată unul la fel de expresiv ca acesta; capul său exprimă toată concentrarea și forța luptei mai mult chiar decât figura pașnică a stăpânului. Un echpaj invidiabil are și Sf. Ilie din icoanele târzii, ce suferiseră diverse influențe culte, ale lui Matei Timfoarea. Compoziția suscită un comentariu asupra noutăților ce le aduce: pe lângă perspectiva bine lucrată a trăsurii (și aceasta a cunoscut o evoluție de la căruța arhaică cu care ne obișnuisem), caii roșii merg într-un trap mărunț, cu gâturile cabrate, mânați de pe capră de un înger cu trăsături feminine și veșminte în concordanță, la modă (rochie decoltată, mâneci bufante, coafură à l'antique) în timp ce sfântul stă trântit în fundul caleștii, ca un adevărat latifundiar bătrân, și binecuvântează. Nici Elisei, nici copilul ce acesta îl prinde, nici corbul ce-l hrănea pe sfânt în sihăstria din deșert, nimic din elementele cunoscute ale acestei teme nu mai apar în noua ei abordare.

Veșmintele sacerdotale sunt des întâlnite în icoanele pe sticlă și totdeauna se găsesc în ele elemente noi, înșolite, în funcție de imaginația meșterului. Unui Sf. Haralambie de Făgăraș, probabil operă a lui Petru Tămaș, îi apare din mâneca dreaptă un chip uman, plasat acolo cu ghidușie ca și monștrii ciopliți în piatră, în locurile inaccesibile comanditarilor catedralelor gotice, spre bucuria artistului. Impresionant prin strălucirea și bogăția decorului texturii costumului și prin iconografie și rafinamentul portretului, este și un Isus Christos, slujind ca mare arhiereu, binecuvântând cu o mână și ținând în cealaltă cupa împărtășaniei – creație a unui foarte bun meșter (din păcate necunoscut) din Scheii Brașovului. Rigoarea cu care este urmărită consemnarea pieselor vestimentare (stihar, epitrahil, sacos, omofor, nebederniță, mitră) îl fac un bun document. Tot ca mare arhiereu, fastuos înveșmântat și binecuvântând de pe tronul său baroc, apare și Sf. Nicolae, într-o creație din Valea Sebeșului.

Impresionant prin varietatea chipurilor și prin cea a felurilor multiple de a îmbrăca toga și de scurgere a faldurilor, fără să fie înghețate ca în alte cazuri, este și un „Sobor al Apostolilor” de Valea Sebeșului, unde meșterul a fost foarte atent la fiecare expresie, la fiecare barbă și coafură care să-i individualizeze pe cei 12 învățăcei ai lui Isus. Meșterul avea mari cunoștințe de perspectivă pentru că a știut să-i micșoreze pe cei mai din spate și chiar să acopere părți din cei aflați în planurile secunde; se documentase bine în privința îmbrăcăminții, încălțându-i în sandale și nerecurgând la ceva convențional.

Tot atât de interesant în privința portretului și a veșmântului e meșterul anonim al „Botezului”: haina din păr de cămilă și sandalele Sf. Ioan Botezătorul, acoperământul lui Isus, curgând în falduri bogate. Anatomia este unică prin corectitudine; de asemenea, expresia și compoziția bine gândită, centripetată de trupul gol al lui Isus, puțin aplecat înaintea, într-un gest de devoțiune, pentru a primi botezul lui Ioan. Îngerul ce asistă la scenă, cu un veșmânt bogat, pregătit să-l învelească pe botezat, privește concentrat evoluția actului. Totul este impostat într-un peisaj cu arbori și stânci, iar apa Iordanului mișună de pești. Neavând anatomia corectă a precedentelor icoane este totuși demnă de amintit și

cea cu „Cei 40 de mucednici” pentru expresivitatea trupurilor goale, zgribulite de frig și de teama supliciului ce-i aștepta. De altfel, meșterul, cu posibilitățile sale relativ modeste, s-a preocupat și de trăsăturile fizionomice distinctive ale martirilor.

Pe lângă imixtiunile în subiecte religioase, despre care am vorbit tangențial mai sus – la care mai trebuie adăugat Sf. Teodor Tiron sub chipul și veșmintele lui Mihai Viteazul<sup>1</sup>, trebuie să ne ocupăm și de subiecte mirene stricto-sensu, precum portretul împăratului Franz Joseph I, de Nicolae Oancea din Vale<sup>2</sup>. Folosind ca model un portret de tinerețe al monarhului (comparația făcută cu unul deja cunoscut, fără favoriți, infirmă aserțiunea nefondată a unor cercetători că „fizionomia e imaginară”)<sup>3</sup>, meșterul își aduce contribuția fantezistă plasându-l într-un peisaj deluros, încadrat de două construcții impozante care voiau să sugereze, probabil, palatul Schönbrun. Lucrarea păstrează și elemente de icoană prin înscrierea numelui celui portretizat în două cartușe înflorate, plasate de-o parte și de alta a capului, întocmai ca în scenele religioase. O alta, lucrată la Nicula „reprezintă o doamnă elegantă, purtând rochie de crinolină mâneci a gigot și coafură à la Sévigné”, aducând pe o tavă o carafă și niște pahare; este încadrată de o bogată împletitură de trandafiri, decor specific centrului. Jos este o inscripție ce simulează stângaci caracterele ebraice. Aceasta denotă că atelierul iconarilor lucrau nu numai pentru ortodocși ci erau deschise comandatarilor de orice confesiune. Tot o inscripție în ebraică, de data aceasta foarte frumos caligrafiată – dar, din păcate, fragmentară din cauza unei spărturi – apare la baza unei icoane deosebite, cu Adam și Eva, lucrată la Nicula. Este opera unuia dintre meșterii de excepție ai centrului care avea serioase cunoștințe de anatomie și mișcare, față de confracții ale căror creații naive le-am analizat deja. Mărul și șarpele își păstrează obișnuitul decorativism dar corpurile celor doi părinți ai umanității sunt excelent surprinse în acțiuni firești, dialogând prin gesturi. Pe lângă aceasta, Adam apare în profil, împostare foarte rar uzitată de iconari. Un alt exemplu de figurare în profil e tot de la Nicula, cu Iisus rugându-se pe Muntele Măslinilor, apărându-i pe un norișor, ca un spectru prevestitor, uneltele martirajului adunate în cupa Sfântului Graal. Față de precedentă lucrare, aceasta are multe neclarități și expedieri ale compoziției. Cât de elegant-pudic era acoperită goliciunea Evei cu propriile plete și cât de fragil sunt rezolvate cutele draperiei ce-l acoperă pe Iisus! Cât de expresive și elocvente sunt privirile lui Adam și ale Evei și ce plată și fără ținută e cea a mântuitorului, cu toate că meșterul s-a obstinat să o direcționeze spre țării!. Dar, de multe ori, lipsa de har și de meșteșug dau un șarm deosebit unor lucrări care, fără să se vrea, capătă trăsături caricaturale, hilare, ca un Sf. Nicolae, tot de Nicula, a cărui figură asimetrică este accentuată și de mitra pusă cam pe-o sprânceană. Meșterul este în afara oricărei bănueli de lipsă de devoțiune față de scena tratată căci sânguința cu care a lucrat este evidentă din minuția cu care a

1. Juliana Dancu, Dumitru Dancu, *Pictura țărănească pe sticlă*, București, 1975, fig. 34.

2. Ibidem, fig. 140.

3. Ibidem, p. 118.

desenat solzii omoforului și cutele paralele ale sacosului. Nota caricaturală a fost doar rodul hazardului pe care arta îl rezervă anumitor aleși. E greu de spus cum era apreciată această icoană în epocă dar noi, ca beneficiari ai existenței unor categorii estetice cu mare deschidere, o salutăm ca pe o creație deosebită, ironică și cu mare forță de sugestie. La fel și pentru un Arhanghel Mihail cu fizionomie orientală, sprâncenat și cu ochii oblici, zâmbind discret; el are cuirasă și pelerină prinsă cu o fundă pe umărul drept. De la individualizări accidentale la adevărată portretistică originală ce ajunge până la chintesență în caricatură, meșterii țărani iconari pe sticlă ne dau măsura talentului și spiritului lor de observație – uneori chiar incisiv – ironic, având tendințe moralizatoare, corective – de ale căror valențe nu ne putem da seama decât printr-o analiză plastică a creațiilor lor ca opere de artă în sine, competitive cu oricare dintre capodoperele picturii universale.



Fig.1. – Isus Pantocrator –  
Ion Pop (Făgăraș).



Fig.1. – Plângerea  
(Nicula).

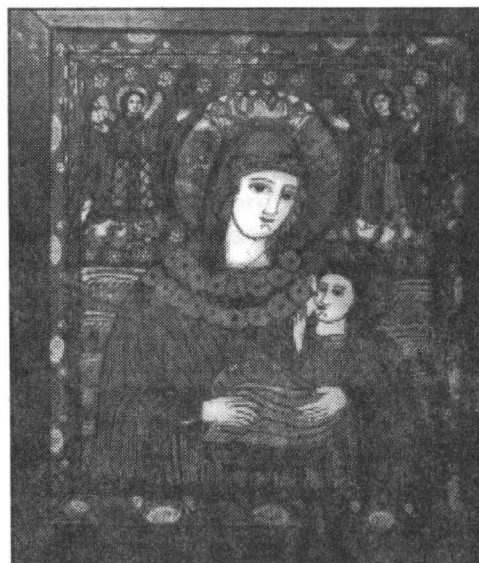


Fig.3. – Maica D-lui cu pruncul (Șcheii  
Brașovului).

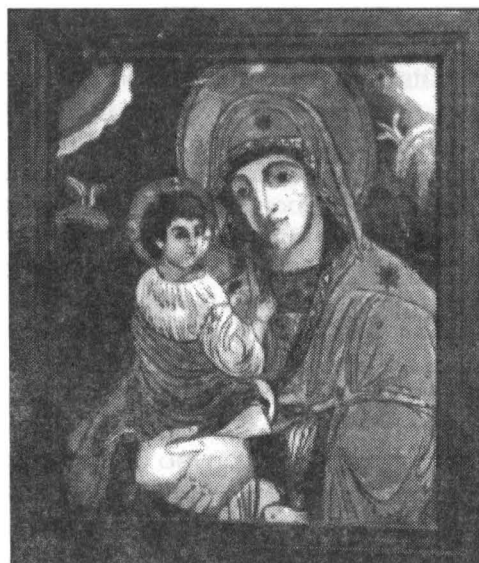


Fig.4. – Maica D-lui cu  
pruncul (Laz).



Fig.5. – Maica D-lui cu pruncul  
(Centru neidentificat).

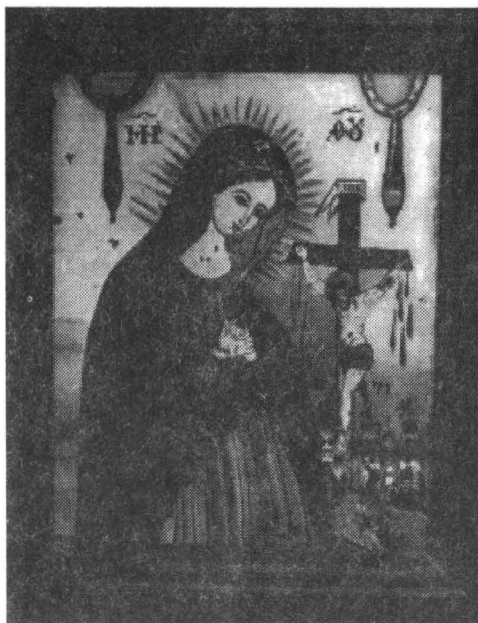


Fig.6. – Maica D-lui îndurerată  
Savu Moga (Arpașul de Sus).



Fig.7. – Maica D-lui îndurerată  
Matei Țimforea (Cârțișoara)



Fig.8. – Tăierea capului. Sf. Ioan  
Botezătorul Savu Moga (Arpașul de Sus).



Fig.9. – Sf. Haralambie (Detaliu)  
Petru Tâmaș (Făgăraș)



Fig.10 – isus Christos Mare Arhierou  
(Șcheii Brașovului).



Fig.11 – Sf. Nicolae (Valea Sebeșului).

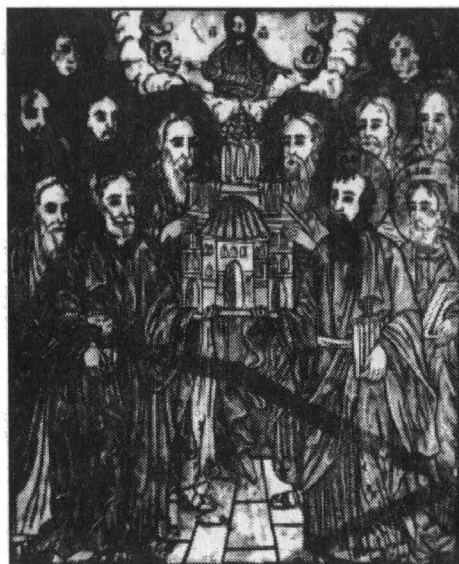


Fig 12 – Soborul Apostolilor  
(Valea Sebeșului).

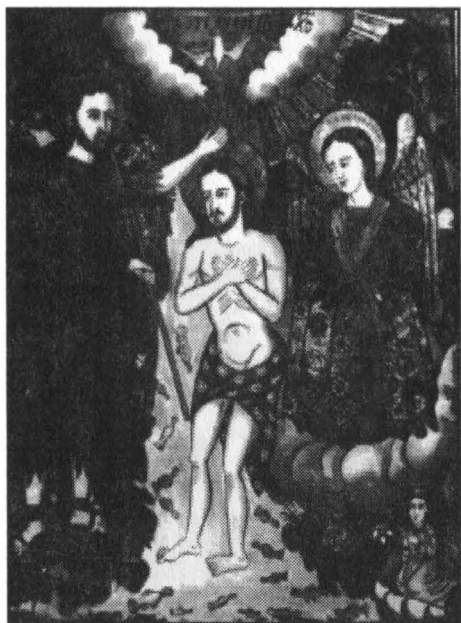


Fig.13 – Botezul lui Isus  
(Centru neidentificat)

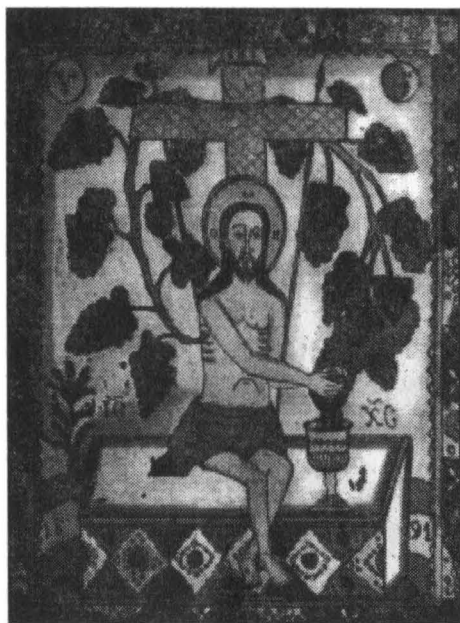


Fig.14 – Isus – Vița-de-vie  
Matei Țimforea (Cârțișoara 1891).

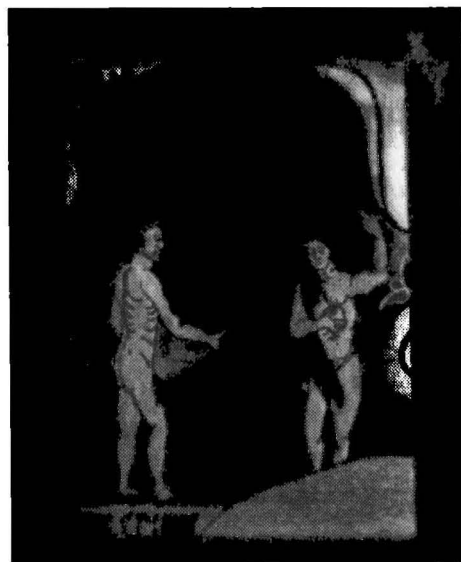


Fig.15 – Adam și Eva  
(Nicula).



Fig. 16 – Isus rugându-se  
(Nicula).



Fig. 17 – Sf. Nicolae (Nicula).



Fig. 18 – Arhanghel Mihail.

## **THE PORTRAITURE IN THE PEASANTS' PAINTING ON GLASSES**

### **Abstract**

Until recently the study of painting on glass was made only from an ethnographic point of view. But the craft is closer to the technique of easel painting than to the production of anonymous peasant artifacts. So that an interdisciplinary research (i.e. n. aesthetic approach to it) is quite necessary. It is very important to analyze their composition, their landscape and portraiture, with the means of the art critic.

Though the painters had models to pose from them, some of the countenances of their saints exhibited genuine portraiture. As they had observed every detail in their contemporaries – their fashion, their movements and behaviour, they also paid attention to their faces. Some are realistically tresed, with correct shadows and volume, such as those made by Savu Moga of Arpașul de Sus or Ion Pop of Făgăraș. But the majority of the painters ignored volume, their works being only two-dimensional drawing. Some painters could only produce figures resembling caricatures, due only to lack of skill and not a lack of devotion.

Although the painters were not traveled people and some of them were quite illiterate, their works are reminiscent of the masterpieces of former periods such as the Romanesque, Gothic or baroque styles (e. g. the countenances of the Virgin and the child had often many traits from the Romanesque frescos of Catalonia; some decorations on the background or of the saints' clothes are reminiscent of Gothic art.) This is a very good example of assimilation.

The characters' attire is used as a means of their identification. Matei Țimforea of Cîrțișoara liked to paint in his composition of „The Last Judgement” a lot of characters, all differently clad, in order to describe the sinners as an embodiment of all the enemies of the Romanian peasant; the Austrian administrator, the Hungarian hussar, the Jewish creditor, the barkeeper who water in alcohol, the fiddler and other musicians of the tavern, the whore and the unfaithful wife, the drunkard etc. – all of them are wearing the attire of the city inhabitants of the period. So the icons are documents for the period's clothing: not only the peasant's costume or the courtesan's gown but also the clergyman's garment are very well preserved in these paintings. It is very easy to distinguish between the deacon's garb and that of a bishop. There are details of soldiers' uniforms, the contemporary ones, as those of the hussars – or historical ones – Roman cuirasses, helmets and sandals, Turkish shields and sabres.

Sometimes the saints had the countenances of wellknown celebrities. A very rare theme presents St. Theodore Tiron with the traits and clothes of Michael the Brave, the celebrated Wallachian prince and fighter against the Turks in the late 16<sup>th</sup> century and the beginning of the 17<sup>th</sup> century. There were also laic representations such as the portrait of the Emperor Franz Joseph I or an elegant lady wearing a crinoline, „mutton chops aleevea” and a hairstyle „À la Sévigné”, bringing a plate with glasses. This particular painting has a text in very poorly written Hebrew letters. That means the painters were not only working at the call of the Orthodox people but also for other faiths. We have discovered also a very interesting work with Adam and Eve – where Adam is figured in profile (a position very seldom by the peasant artists) – also with an inscription in Hebrew, with excellent penmanship.

Due to its expressiveness and refinement, the art of the painters on glass is no longer an anonymous peasant craft; the painters themselves were aware of their artistry and that is why so often put down, proudly, their signatures. It is hard not to apply to them the title of „artists” along with the great masters of painting.

### Lista ilustrațiilor

1. Iisus Pantocrator, Ion Pop, Făgăraș, Colecția Klaus Kessler, București.
2. Plângerea, Nicula, colecția Corneliu Ciobanu, București.
3. Maica Domnului cu Pruncul, – Galacto-trofussa, Șcheii Brașovului, colecția Mihaela Ciobanu, București.
4. Maica Domnului cu Pruncul, Laz, colecția Iosif Vass, București.
5. Maica Domnului cu pruncul, Centru neidentificat, Colecția Corneliu Ciobanu, București.
6. Maica Domnului îndurerată, Savu Moga, Arpașul de Sus, 1871, Colecția Olga Șerbana, București.
7. Maica Domnului îndurerată, Matei Țimoftea, Cîrțișoara, 1892, Colecția Olga Șerbana, București.
8. Tăierea capului Sf. Ioan Botezătorul, Savu Moga, Arpașul de Sus, 1860, Colecția Șerbana, București.
9. Sf. Haralambie (detaliu), Petru Tămaș, Făgăraș, Colecția Constantin Chiriță, București.
10. Iisus Christos mare arhieru, Șcheii Brașovului, Colecția Dan Nasta, București.
11. Sf. Nicolae, Valea Sebeșului, Colecția Olga Șerbana, București.
12. Soborul Apostolilor, Valea Sebeșului, Colecția Olga Șerbana, București.
13. Botezul, Centru neidentificat, colecția Olga Șerbana, București.
14. Iisus, Viță de vie, Matei Țimforea, Cîrțișoara, 1891, colecția Olga Șerbana, București.
15. Adam și Eva, Nicula, Colecția Horia Flămându, București.
16. Iisus rugându-se, Nicula, Colecția Ioana Vlasiu, București.
17. Sf. Nicolae, Nicula, Colecția Corneliu Ciobanu, București.
18. Arhanghelul Mihail, Colecția Dan Nasta, București.