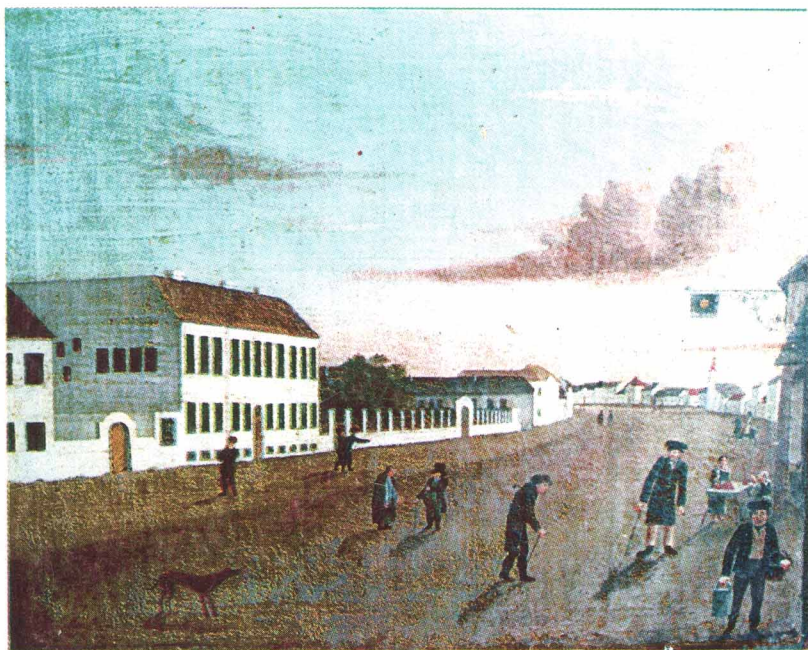


MUSEUM ARAD

STUDII ȘI COMUNICĂRI

III.



1996

MUSEUM ARAD

STUDII ȘI COMUNICĂRI
III.

1996

MUZEUL JUDEȚEAN ARAD
Plăța G. Enescu nr. 1

<https://biblioteca-digitala.ro>

Coperta I A.L. Keller, *Piața Primăriei vechi a Aradului*, 1826
pictură pânză/ulei, 78 x 63 cm. Colecția Muzeului de istorie

Colegiul de redacție

Pascu Hurezan - Redactor șef
Elena Rodica Colta - Redactor șef adjunct
Gheorghe Lanevski - Redactor
Peter Hügel - Redactor

Adresa

Redacția "Studii și comunicări"
MUZEUL DE ISTORIE
Piața Enescu nr. 1, 2900 Arad. România
Fax/Tel. 00 40 (0)57 / 281 847

ISSN 1224 - 6875

Tehnoredactare, tipar

TRINOM S.R.L.
Str. I.R. Șirianu nr. 29, Arad. România
Fax/Tel. 00 40 (0) 57 /281 707

**Volum comemorativ dedicat împlinirii
a 50 de ani de la moartea
istoricului de artă Coriolan Petranu**

PORTRETUL TRANSILVĂNEAN ÎN SECOLELE XVI - XVII ÎN PINACOTECA BRUKENTHAL

Elena Popescu

Colecția de pictură transilvăneană a Galeriei de artă Brukenthal, cuprinde lucrări reprezentative, care ilustrează principalele momente ale evoluției artei în Transilvania, oferind o imagine a modului în care curentele și stilurile Europei Centrale au fost receptate și asimilate în arta acestei provincii. Cele două portrete din secolul al XVI-lea și cele 8 portrete din secolul al XVII-lea existente în Pinacoteca Brukenthal, nu reprezintă decât o foarte mică parte din materialul portretistic al colecției. Totuși ele ne ajută să întregim informațiile noastre referitoare la acest gen al artei bogat și generos prin diversitatea personajelor prezentate, prin subtilitățile sufletești pe care pictorul le surprinde.

Portretul ca “gen artistic este o categorie apărută în antichitatea greco-romană în concepția căreia omul devine măsura tuturor lucrurilor, iar chipul său etalon”.¹⁾

Odată apărut ca gen artistic, portretul va evolua de-a lungul veacurilor cunoscând diferite faze de dezvoltare.

Epoca Renașterii, reluând rațiunile estetice ale antichității face ca portretul să fie considerat o emblema a spiritualității umane și o reflecție asupra poziției omului în societate într-o anumită epocă istorică. De la Renaștere, portretul devine ceea ce a continuat să fie până acum “exprimarea de către artist a personalității modelului”.²⁾

Problema artistică pe care o prezintă portretul și o mare parte a fascinației lui, așa după cum spune John Pope-Hennessy, se datorează faptului că el rezultă din “interacțiunea a două forțe, artist și model și nu din acțiunea uneia singură”.³⁾

Aceeași idee este susținută și de Jutta Hammer⁴⁾ când afirmă că “în portretul unui anumit om artistul transpune imaginea lumii și a omului timpului său, conform propriei sale experiențe sociale și a fanteziei sale creatoare.”

În Transilvania, care era mai departe de centrele culturii apusene, influențele artistice ajung mai târziu, totuși portretul, la fel ca și în celelalte țări europene, a fost prezent, devenind genul artistic cel mai cultivat, care a direcționat tendința generală a artei transilvănene din această perioadă. “Predilecția pentru portret în Transilvania, (așa după cum arată criticul Ion Frunzetti)⁵⁾ este explicabilă, e firească, dacă ne gândim la laicizarea artei care este rezultatul transformărilor sociale”.

Portretul constituie aici o primă formă de manifestare a spiritului laic, un spirit nou, antropocentric, un spirit umanist, opus spiritului teocentric.

În Transilvania, după o lungă stagnare a creației artistice datorate Reformei religioase de la începutul secolului al XVI-lea, se produce o schimbare radicală a concepției despre artă.

În pictura secolelor XVI - XVIII ale acestei provincii, remarcăm existența paralelă și interferența unor stiluri artistice ale căror elemente compoziționale sunt puternic comprimate. Astfel, în pictura secolului al XVI-lea, reapar elemente ale goticului tardiv, care se împletesc cu perspectivele noii viziuni realiste, specifice Renașterii transilvănene, prin introducerea peisajului veridic în fundal, prin importanța acordată personajului portretizat, prin preocuparea pentru sublinierea amănuntului.

Pictura care certifică cele menționate, este portretul reprezentându-l pe judele Brașovului Lucas Hirscher (1519-1590)⁶⁾ Portretul, lucrare de mare valoare artistică, este realizat de Gregorius Pictor din Brașov. Autorul, activ între anii 1523-1553⁷⁾, a făcut parte dintre “ultimii meșteri de altare care s-a adaptat spiritului reformei”.⁸⁾ Gregorius Pictor din Brașov, se profilează ca un pictor meșter al Renașterii, detașându-se din punct de vedere artistic de numeroșii anonimi transilvăneni. Portretul judei Lucas Hirscher dăruit baronului Samuel von Brukenenthal de judele Brașovului, Josef Traugott Schobeln⁹⁾, considerată prima pictură laică de șevalet din țara noastră, document uman și social-istoric, atestă un pictor format în spiritul și tradiția picturii renascentiste germane, suprapus pe fondul de tradiție gotică,



Gregorius din Brașov
"Portretul judei Lucas Hirscher"

încă puternic în Transilvania. El mânuiește cu siguranță uneltele limbajului plastic. Tabloul este în același timp cea mai valoroasă lucrare cunoscută a lui Gregorius, evidențiind măiestria portretistică a artistului. Portretul este una din lucrările sale de forță, în care se afirmă puterea sa creatoare. De asemenea, deslușim atmosfera, stilul, psihologia personajelor transilvănene contemporane artistului cu caracteristicile de mentalitate, de lume interioară a unei societăți.

Personajul este prezentat în prim planul tabloului în picioare, trei sferturi, în semiprofil spre stânga, în veșmântul de epocă al patricianului transilvănean, în mâini ținând mățaniile ca simbol al

credinței sale. Tot în prim plan, în colțul din stânga, jos, al tabloului este realizat blazonul familiei Hirscher, iar în colțul din dreapta, jos, al tabloului apare o clepsidră, simbol al trecerii timpului, a ireversibilității acestuia. În plan secund și în fundal, compoziția se desfășoară pe registre ample. Peisajul stâncos din fundal prezintă imaginile Castelului Bran și a capelei Sf. Martin din Brașov.¹⁰⁾

Grafia sensibilă, dar fermă, conferă personajului o expresie severă. Portretul cucerește prin paleta de tonuri grave, dar calde, prin talentul de decorator al artistului, relevat prin câteva elemente compoziționale și cromatice. Ca element de reper ne poate servi blazonul având, “în scut albastru un leu auriu cu o coadă împletită ținând o săgeată în laba dreaptă”.¹¹⁾

Tabloul prezintă tipologia comunității germane brașovene, culoarea unei epoci, și constituie în același timp o imagine, o expresie plastică a concepției artistice a evului mediu transilvănean în tranziție spre arta Renașterii-

Așa cum numeroși istorici de artă au remarcat portretul lui Lucas Hirscher este vizibil influențat de școala lui Holbein cel Tânăr, în desen, cromatică și în formularea compozițională.¹²⁾

Tabloul ne amintește de portretul lui Bonifaciu Amerbach, realizat de Holbein cel Tânăr.¹³⁾ Michael Csaki¹⁴⁾, semnală pe verso-ul tabloului un desen în peniță reprezentând un bărbat cu barbă, dar care, cu ocazia restaurării, a fost distrus.

O altă lucrare reprezentativă pentru maniera artistică specifică portretului transilvănean din secolul al XVI-lea este *Portret de bărbat cu carte*,¹⁵⁾ care provine de la capela Sf. Iacob din Sibiu, dăruită în secolul al XIX-lea.¹⁶⁾

Realizat în 1558, de un anonim transilvănean, rămâne și el caracteristic pentru împletirea elementelor gotice și renașcentiste în pictura transilvăneană a secolului al XVI-lea. Tradiția gotică se remarcă prin rigiditatea atitudinii personajului, ce se profilează bust, în haină neagră, pe un fundal cu accente de verde cenușiu, presărat cu înscricțiuni și însemne heraldice. Influențele Renașterii sunt vizibile în tratarea expresivă a fizionomiei personajului, amintind de “concepția antropocentristă”, și prin decorul care încadrează inscripția biblică din prim planul lucrării. Cartea pe care o ține în mâini este un atribut al personalității celui portretizat, subliniind poziția sa socială de intelectual.

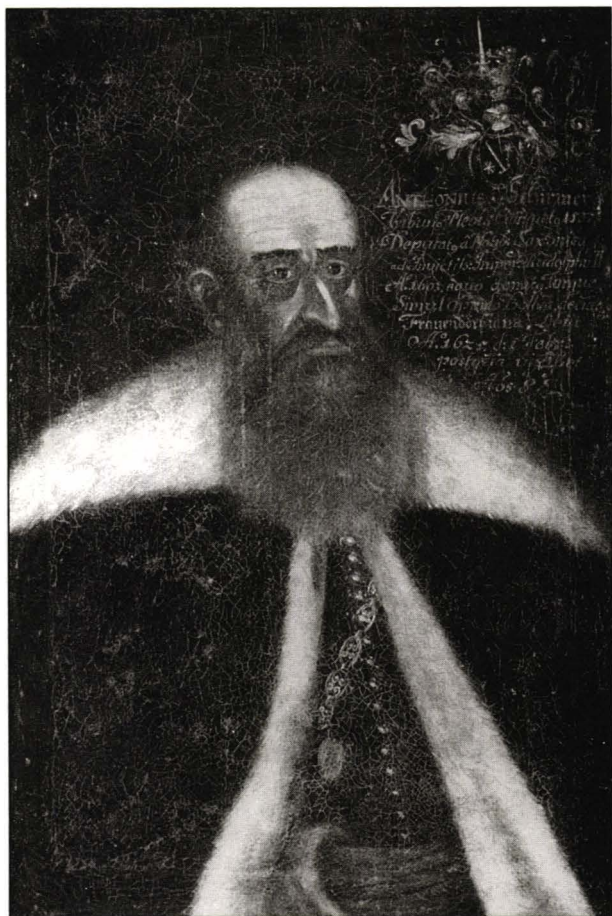


Anonim transilvănean,
Portret de bărbat cu carte

Cu toate influențele artei occidentale, în această epocă nu putem vorbi în Transilvania de o mișcare plastică cu etape distincte, de existența unui stil bine conturat. Din a doua jumătate a secolului al XVI-lea și până în secolul al XVII-lea, se poate constata o decădere a picturii de șevalet în Transilvania, datorată pătrunderii reformismului protestant.

Colecția de pictură a Pinacotecii Brukenthal mai deține patru portrete realizate în spiritul specific primei jumătăți a secolului al XVII-lea.

Portretul lui Anthonius Schirmer (1537-1625)¹⁷⁾. Tabloul este realizat de un anonim transilvănean de la începutul secolului al XVII-lea. Personajul este, după cum relatează inscripția în limba latină, orator și jude al Sibiului, delegatul națiunii săsești la curtea



Anonim transilvănean,
Anthonius Schirmer

împăratului Rudolf al II-lea. El poartă costum de patrician sas, garnisit cu o bogată blană albă; este prezentat bust în semiprofil spre dreapta cu mâinile duse la brâu. Artistul subliniază câteva trăsături fizionomice caracteristice personajului, nasul acvilin proeminent, fruntea înaltă cu sprâncene energice, barba stufoasă. Blazonul și inscripția din dreapta tabloului vor să scoată în evidență importanța și rangul social al persoanelui, originea sa nobiliară.

*Portretul lui Georg Schirmer IV (1596-1644)*¹⁸⁾. După cum relatează inscripția în limba latină, el este farmacist și senator.



Anonim transilvănean,
Georg Schirmer IV

Pictorul anonim îl prezintă bust, în semiprofil spre dreapta, îmbrăcat în port de patrician sas, cu mâinile duse la brâu. Figura personajului este mai expresivă și gestica mai firească, fapt ce evidențiază și mai mult personalitatea celui portretizat.

*Portretul lui Michael, fiul lui Georg Glöckner.*¹⁹⁾ Artistul anonim realizează un portret de copil destul de grotesc, printr-un desen arhaic și monoton. Copilul este prezentat în picioare în semiprofil spre stânga cu un buchet de crini în mână. Stângăcia



Anonim transilvănean,
Michael, fiul lui Georg Glöckner

execuției fizionomice lasă totuși loc unei redări amănunțite a detaliilor decorative din vestimentație. Dantelele de la mâneci și nasturii veșmântului precum și crinii din mâna copilului sunt reprezentați cu migală și interes de miniaturist. De o atenție deosebită se bucură blazonul și inscripția, realizate într-o caligrafie elegantă.

Portretul lui Johannes Sigerus (1644-1696)²⁰⁾ Senator de Brașov portretul aparține unui artist anonim din a doua jumătate a secolului al XVII-lea. El este prezentat bust în semiprofil spre



Anonim transilvănean,
Johannes Sigerus

dreapta, îmbrăcat în costum de patrician sas. Acest portret evidențiază evoluția artistică a portretisticii transilvănene din a doua jumătate a secolului al XVII-lea. Lucrarea depășește factura arhaizantă, pregnant liniară a celor trei portrete prezentate mai sus, păstrând totuși unele din caracteristicile portretului transilvănean al epocii: realizarea blazonului și a inscripției, preferința pentru detalierea decorației vestimentare, prin care este subliniată poziția socială a personajului.

Deși mențiunile documentare privind aceste lucrări provin numai din inscripțiile lor, aceste portrete anonime din secolul al XVII-lea, din colecția Brukenthal, constituie repere importante ale evoluției creației plastice transilvănene în această perioadă.

După o lungă perioadă de stagnare a creației artistice, datorită Reformei religioase de la începutul secolului al XVI-lea, cât și datorită întreruperii legăturilor tradiționale cu focarele de artă europeană, prin ocuparea ținuturilor din Ungaria de către turci, perioada de stabilitate, care a urmat zbuciumatei epoci a războiului de 30 de ani (1618-1648), a permis ca la sfârșitul secolului al XVII-lea să asistăm, din nou, la o înflorire a vieții cultural-artistice transilvănene.

Întreruperea legăturilor culturale cu centrele austriece și din sudul Germaniei au dus la apropierea de arta din părțile nordice ale Europei Centrale. Astfel, din regiunea Zips din sudul Slovaciei, se stabilește la Sibiu pe la 1670-1673, JEREMIAS STRANOVIVS CEL BĂTRÂN (....-1702)²¹⁾ care, în 1675 se însoară cu Johanna Hopp și va crea aici până la sfârșitul vieții. Jeremias Stranovius cel Bătrân este apreciat ca fiind un precursor al barocului transilvănean.²²⁾

O primă lucrare a sa este pictura reprezentând-o pe *Eva Armbruster*, Germana născută Rammeln (1635-1680)²³⁾ din Pomerania, soția comitelui sas din Sibiu, Georg Armbruster. Eva Armbruster este prezentată în picioare în semiprofil spre stânga, în costum de patriciană, bogat împodobit cu dantele și bijuterii specifice, realizate cu deosebit talent miniatural. Deși caracterul chipului este bine individualizat, presupunând în același timp o evidentă asemănare cu modelul, expresia pare mai degrabă o mască prin impasibilitate, prin lipsă de viață. Urmărind personajul feminin, remarcăm ochii lucioși dar reci, goi, buzele conturate dar inexpresive, sprâncenele energic trasate ce rămân neclintite. Aspectul pielii obrazului și al mâinilor nu degajă căldură și vitalitate. Totuși tratarea cvasi-statuară conferă personajului o oarecare monumentalitate, subliniind atitudinea aristocratică a Evei Armbruster. Această prezentare a figurii aduce o umbră de melancolie și sobrietate. Mâna întinsă către flori se vrea un gest feminin, sensibil dar artistul redă mișcarea cu destulă stângăcie. Veșmântul alb și dantelat evidențiază portretul, prin contrast cu ambientul redat în tonalități închise dar calde. Artistul este un corect executant al naturilor moarte. Vaza cu flori așezată



Jeremias Stranovius cel Bătrân,
Eva Armbruster Germana

pe masă în stânga tabloului amintește de natura moartă germană din secolul al XVII-lea.

Tot lui îi aparține și portretul reprezentându-l pe *Mathias Semriger* (1624-1680)²⁴⁾ comitele sașilor din Sibiu, prezentat în picioare în mărime naturală în semiprofil spre stânga, în port de patrician sas. Capul puternic construit, părul tuns scurt, barba rotunjită, nasul acvilin, ochii mici cu privirea penetrantă, gura subțire strânsă (zgârcită la vorbă) caracterizează siguranța personajului



Jeremias Stranovius cel Bătrân
Mathias Semringer

influent, conturează personalitatea celui bogat, cu o ținută emfatică. Îmbrăcămintea, de culoare brună împodobită și căptușită cu hermină, contribuie la solemnitatea sa tăcută și la efectul monumental al figurii. Deasupra lui ca și în tabloul Evei Armbruster se vălurează cutele unei draperii, gândită ca ecran menit a sublinia figura și gestica personajului, fiind potrivită și ca pată de culoare. Cele două personaje Eva Armbruster și Mathias Semringer, apar ca o imagine profund grafică lipsită de o modelare volumetrică și în clar obscur, totuși ele impresionează prin monumentalitate.

Eugen Schileru²⁵⁾ precizează că “în toate aceste portrete artistul continuă cele mai bune tradiții realiste ale picturii germane redând cu respect realitatea, izbutind să construiască figuri puternice și utilizând o gamă cromatică, poate naivă, dar întotdeauna proaspătă și fermecătoare”.

Preocupările genealogice și heraldice sunt evidente în portretele realizate de Jeremias Stranovius cel Bătrân prin afișarea unor inscripții elegant desenate, a blazoanelor de familie, prin care aflăm numele, funcția sau “deviza” celui portretizat. Pe lângă valoarea documentară aceste detalii heraldice țin de moda epocii și sunt dovada influenței Renașterii germane târzii.

Alte două portrete realizate la sfârșitul secolului al XVII-lea, reprezentându-i pe preotul luteran *Isaak Zabanius* (1623-1707)²⁶⁾



Anonim
transilvănean,
*Isaak
Zabanius*

și soția sa Regina Zabanius, născută Stierwitz, nesemnate, prezintă similitudini, în maniera de lucru, cu creația lui Jeremias Stranovius cel Bătrân.

Preotul luteran Isaak Zabanius prezentat în picioare, trei sferturi, în semiprofil spre dreapta, în costum preoțesc, cu mantia garnisită cu blană. Privirea meditativă, fruntea ușor pleșuvă, stăpânită de limpezimea gândului, buzele marcate de o linie severă, părul, barba și mustața sunt realizate printr-o grafie fină.

Doamna Regina Zabanius (1632-....)²⁷⁾, este prezentată în



Anonim transilvănean,
Regina Zabanius

picioare, trei sferturi, în semiprofil spre stânga. Poartă veșmânt de patriciană, împodobit cu bijuterii specifice din aur și argint aurit și pietre prețioase, realizate miniatural. În mâna stângă ține o batistă brodată după moda vremii, cu dreapta arată inscripția pe o carte. Chipul de mască al doamnei Zabanius este accentuat de lipsa de culoare pierdută prin desele spălări ale tabloului. Dacă scoatem ramele acestor două tablouri, pandante și alăturate, ni se dezvăluie o curioasă continuitate între ele. Draperia, un simplu fundal monoton, liniar, care încearcă o timidă dinamizare a spațiului pictural, având important rol în echilibrul cromatic al compoziției, continuă prin racord de la o lucrare la cealaltă. Masa schițată și ea liniar, prin alipirea celor două jumătăți formează un întreg. Corespondența intenționată dintre aceste două tablouri este destinată să lege intim două figuri separate. Deși în aceste rânduri nu ne-am propus o analiză aprofundată prin care să concluzionăm apartenența acestor două tablouri la opera lui Jeremias Stranovius cel Bătrân, totuși semnalăm unele analogii compoziționale, stilistice și cromatice, în tratarea personajelor și în special a manierei de realizare a costumului, a elementelor de decor, a dantelelor și bijuteriilor care-l împodobesc. Atitudinea, tipologia și aspectul general al tratării personajelor constituie principalul element care trimite la analogii cu portretul Evei Armbruster și al lui Mathias Semringer realizate de Jeremias Stranovius cel Bătrân. Veșmântul purtat de Eva Armbruster și Regina Zabanius sunt aproape identice, bijuteriile realizate la fel, capul are același fel de vălătură, motivele decorative ale dantelelor ce împodobesc șorțurile, pieptarele și vălutura sunt identice. Ochii meditativi, sprâncenele frumos arcuite, bine conturate, desenul nasului, al gurii, bărbia și urechile dovedesc mâna aceluiași pictor. De asemenea, putem remarca asemănarea ce există în gestică și construcția mâinilor, a degetelor (acestor personaje), în realizarea florilor, a dantelelor costumului, identice la toate cele 4 personaje. Analogiile pot fi urmărite până în detalii. Motivul decorativ al dantelei de pe mâneca bluzei Evei Armbruster îl întâlnim decorând manșeta cămășii preotului Isaac Zabanius. Aceste argumente stilistice și compoziționale ne îndrituiesc să presupunem că toate aceste patru lucrări aparțin aceluiași pictor Jeremias Stranovius cel Bătrân. Ipoteza că aceste lucrări pot fi opera aceluiași Stranovius, poate fi confirmată sau infirmată în urma unor cercetări mai ample susținute și de analize

de laborator.

Acest studiu este o încercare de a limpezi, în măsura posibilităților, fiziologia complicată a unei epoci picturale transivănene ale cărei creații, chiar dacă nu sunt niște capodopere, le putem considera în general lucrări valoroase și cu siguranță esențiale pentru elaborarea unei imagini clare despre evoluția artei portretului din Transilvania din sec. XVI-XVII.

NOTE

1. Sanda Maria Buta, *Portretul în colecția Muzeului de artă*, Brașov, 1976, p.4.
2. John Pope Hennessy, *Portretul în Renaștere*, București, 1976, p.117.
3. Idem. p.9.
4. Jutta Hammer, *Probleme privind definirea portretului*, în "Studia Universitatis Babes-Bolyai", Cluj-Napoca, 1971, p.127.
5. Ion Frunzetti, *Artă românească în secolul al XIX-lea*, București, 1991, p.24.
6. *Portretul lui Lucas Hirscher* ulei/lemn de tei, 89x67cm. Semnat cu monograma G.R. pe muchia de jos a tăbliței de lemn prinsă de stejar. Inscripție în stânga sus pe tăblița de lemn ce atârna pe stejar "LVUCAS HYRSER JVDEX BRASSOVIEN'S ANNORVM AETATIS L III ANNO CRISTI MIL.DVCE XXXV".
7. Pavel Binder consemnează: "Pictorul brașovean Gregorius (cca.1490-1543) a fost primit în breasla pictorilor, tâmplarilor și sculptorilor în 1523, iar în 1540-1541 era starostele breslei. Pictorul Gregorius a făcut parte dintre ultimii meșteri de altare care s-au adaptat spiritului reformei. Pe lângă portretul judei brașovean Lucas Hirscher (1535) executat în stilul tânărului Holbein, Gregorius a mai realizat unele fresce în camerele castelului de la Bran. vezi Pavel Binder, *Date despre picturile murale din sec. al XVI-lea de la Brașov și Sibiu*, în "Buletinul Monumentelor istorice", anul XI, nr.2/1971, p.16.
8. Gernot Nussbächer, *Contribuții cu privire la tabloul judei Brașovului Lucas Hirscher*, în "Culegere de studii și cercetări", 1/1967, Brașov, p.250-252.
9. Idem, *Wer Malte Lucas Hirscher*, în "Volkzeitung", nr.370 din 11 oct. 1963. În articol Nussbächer afirmă că acest tablou face parte din colecția inițială a baronului Samuel von Brukenthal, fiindu-i dăruit de judele Brașovului Josef Traugott von Schobeln. În anul 1785 tabloul se găsea în posesia doamnei Albrich din Brașov.

10. Gernot Nussbächer, *Contribuții....*, p.249.
11. Idem, p.249.
12. Ibidem, p.248-249.
13. Radu Boureanu, *Holbein*, București, 1975, reproduc. nr.9.
14. vezi Michael Csaki, *Catalog 1909*; nr.cat. 416, p.128.
15. *Portret de bărbat cu carte*, ulei/lemn de tei, 30,5x22,7cm. Nesemnlat, nedatat. Anul 1558 apare în inscripția din stânga sus "ANNO A NATO CHRISTO 1558, AETATIS SUE 31".
16. Karin Bertalan, *Die Sammlung Sächsischer Malerei im Hermannstädter Brückenthalmuseums*, în "Sie prägten unsere Kunst", Cluj-Napoca, 1985, p.40. vezi și J.Bielz, *Portret catalog der Siebenbürgen Sachsen*, 1906, nr.cat. 1023, p.92.
17. *Portretul lui Antonius Schirmer*, ulei/pânză dublată, 85,5x57,5cm. Nesemnlat. Nedatat. Inscriptii în dreapta sus, sub blazon: ANTHONIUS SCHIRMER TRIBUNUS PLEBIS CIBI: NATUS 1537. DEPUTATUS A NATIO SAXONICA AD INVICTIS: IMPER:RUDOLPHUM II, A.O. 1603, A QUO DONATUS TORQUE SIMUL OPPIDO BOLLYA DECIMAQUE. FRAUENDORFIANA, OBIIT AO 1625. d 1 FEBR. POSTQUA VIXISSET ANNOS 88" vezi J.Bielz, *Portret catalog.....*, nr.cat. 852, p.76.
18. *Portretul lui Georgs Schirmer*, ulei/pânză 82x51.5 cm Nesemnlat. Nedatat. Inscriptie în dreapta sus sub blazon: "GEOGIUS SCHIRMER JUVEN. TANTEM IN NUMER: SENAT: CIBINI RECEPTUS NATUS AO 1596 DENATUS 1644, AET S. Vezi M. Csaki, *Catalog 1909*, Nr. cat. 535, pag. 161.
19. *Portretul lui Michael fiul lui Georg Glöckner*, ulei/pânză, 144x73cm. Nesemnlat. Nedatat. Inscriptie: JUCUND, PUERUS MICHAEL PROD: AC CIRC:D:GEORG CLOCKNERI, PATR:CIB:AC PROVIS:AD RUBR:TURRI BENE MORILI. FILIOBUS OBIIT A:1638 DIE 28 JULY AET SUAE MEN 3 HEB. 3"
20. *Portretul lui Johannes Sigerus*, ulei/pânză, 79x61cm. Nesemnlat. Data 1687. Inscriptie în dreapta sus sub blazn "JOHANNES SIGERUS SENATOR CORONENSIS AETATIS SUAE AB 41-1687".
21. Benezit E., *Dictionnaire des peintres sculpteurs dessinateurs et graveurs*, Tome 8 Librairie Grund, 1955, p.149; *Mitteilungen aus den Baron von Brückenthalischen Museum*, herausgeben von der Gessellschaft der Freunde der Baron Neue Folge, II, 1932, Hermannstadt; *Mitteilungen XII/1947*, p.6.
22. Teodor Ionescu, *Problema identificării tablourilor în Galeria Brukenenthal* în "Studii și comunicări", 5/1956, p.36.
23. *Eva Armbruster*, ulei/pânză, 200x150cm. Nesemnlat, Nedatat. Inscriptie în stânga sub blazon: "EVA GERMANA VON RAMMELN AETATIS SUE 45 ANNOS OBIIT DIE 7 SEPTEMBRIS A: 1680. Symbol:Wilgerin aus

Erden Bürgerin im Himmell vezi J.Bielz, *Portret Catalog*, nr.cat. 10, p.2. (Reproducerea nr.10)

24. *Mathias Semriger* ulei/pânză, 208x128cm. Nesemnăt. Nedat. Inscriptie în stânga sub blozn: MATHIAS SEMRINGIER I.R.C.OBIJT ANNO 1680 DIE 3 APRIL AETAS 56", vezi J.Bielz, *Portret Catalog*, nr.cat.784, p.69.

25. Eugen Schileru, *Centenarul Muzeului Brukenthal*, în Studii și cercetări de istoria artei, I, nr.3-4. 1954, p.182.

26. *Isaac Zabanius*, ulei/pânză 118x83,5cm. Nesemnăt. Nedat. În stînga și în dreapta blazonului apare anul 16... 96. Inscriptii: "AETATIS SUAE 64", vezi J.Bielz, *Portret Catalog*, nr.cat. 1003, p.90.

27. *Regina Zabanius*, ulei/pânză, 116x82,8cm. Nesemnăt. Nedat. Inscriptii sus pe blazon: "M I Z 1696 AETATIS SUAE 64". vezi J.Bielz, op.cit., nr.cat. 1004, p.90.

SIEBENBÜRGISCHE PORTÄTS AUS DEM XVI-XVII: JAHRHUNDERT IN DER BRUKENTHAL-PINAKOTHEK

Die Sammlung von Portäts aus dem XVI-XVII Jh. aus der Pinakothek des Brukenthal Museums ermöglicht das Studium dieses, zu jener Zeit in Siebenbürgen äusserst kultivierten Genres.

Charakteristisch für die Malerei diser Provinz ist seit dem XVI. Jh. das Zusammenleben und die Interferenz verschiedener Stilrichtungen. Elemente der späten Gothik verflechten sich mit den Perspektiven der neuen realistischen Vision (spezifisch für die Siebenbürgische Renaissance) gekennzeichnet durch die Einführung des veridischen Fundals und durch die Aufmerksamkeit die der portätisierten Person gewidmet wird. Diese Charakteristika finden einen klaren Niederschlag im Porträt des kronstädter Richters Lucas Hirscher, gemalt von Gregorius aus Kronstadt um 1530.

Eine essentielle Änderung in der Kunst der Provinz bringt in der zweiten Hälfte des XVII. Jh. das Eindringen des Protestantismus mit sich. Ein allmählicher Untergang der Staffeleimalerei ist zu beobachten plastisch illustriert von den Porträts des Anthonius Schirmer, Georg Schirmer IV, Michael, der Sohn von Georg Glückner und Johannes Sigerus alle von anonymen siebenbürgischen Malern stammend.

Eine Wendung erscheint erst gegen Ende des XVII. Jh. als sich eine neue Künstlergruppe in Hermannstadt niederliess, unter ihnen auch Jeremias Stranovius der Ältere, Vorgänger der siebenbürgischen Barock.

Die beiden in der Brukenthal-Pinakothek vorhandenen, von Jeremias Stranovius d.Ä. gemalten Porträte, jenes der Eva Armbruster und das vom Mathias Semringer, definieren einen Künstler der monumentale Figuren konstruiert, der die volumetrische Modellage kennt sowie das Klar-Obskure.

Kennzeichnend für die siebenbürgische Kunst vom Ende des XVII. Jh. sind auch die Porträte von Isaak und Regina Zabanius, zwei hermannstädter Persönlichkeiten gemalt von einem siebenbürger Anonymen.

STUDIU ASUPRA UNUI “PORTRET DE PRELAT” ATRIBUIT LUI CARLO MARATTI (MARATTA) (1625-1713)

Eleonora Costescu

1.Considerații privind paternitatea lucrării

În cele ce urmează va fi vorba de un portret, de relativ mari dimensiuni¹, reprezentând un personaj în picioare (văzut până aproape de genunchi), aparținând donației pe care soții Eleonora Costescu și Vasile Varga au făcut-o în 1980 Muzeului Orașului Lipova. Lucrarea se află într-o ramă lată, probabil de epocă², turnată și poleită, cu mici porțiuni de gips lipsă. Este o pictură pe pânză, reantoalată la o dată ce nu poate fi determinată în orice caz, de vreme îndelungată dată fiind starea pânzei -, ținută într-o gamă surdă și, din nefericire, și foarte întunecată, probabil și prin alterarea verniurilor. Acest fapt dăunează, evident, impresiei de ansamblu, împiedicând însă și descifrarea inscripțiilor care s-ar afla, eventual, pe foile de hârtie răspândite pe masă sau ținute cu ambele mâini de personajul reprezentat. Pentru moment, putem avansa totuși părerea că ne aflăm în fața unui tablou datorat lui Carlo Maratti, una din figurile de seamă ale școlii romane de pictură din veacul al XVII-lea. Motivele pentru care facem această atribuire vor reieși, sperăm, din cele ce urmează.

Carlo Maratti s-a născut în 1625 la Camerano, mică localitate din acea provincie aparținând statului papal, ce se întinde în centrul Italiei de-a lungul coastei Adriatice, având în față țărmul Iliriei și Dalmației. Făcea parte dintr-o familie de imigranți iliri, așa cum și alți câțiva cunoscuți artiști ai Renașterii italiene proveneau de dincolo de coridorul Adriatice. De n-ar fi decât să-l menționăm pe Giulio Clovio (1498-1578), unul din dascălii lui El Greco la sosirea sa în

Italia, ca și pe unul din primii reprezentanți ai manierismului venețian - alături de Tintoretto -, Andrea Medolla, zis Schiavone, născut la Zara sau Sebenik în 1522 și decedat în orașul lagunelor în 1563.

Vocația pentru pictură a lui Carlo Maratti s-a manifestat de foarte timpuriu din moment ce, încă din 1636 - adică la numai 11 ani -, este dus de fratele său, Bernabo, la Roma unde, după un scurt stagiul la școala unui pictor al cărui nume nu ne-a parvenit, intră în atelierul unuia din corifeii picturii romane ai epocii, Andrea Sacchi (Netuno lângă Roma 1599 - Roma 1661). Succesul lui Carlo Maratti a fost rapid și răsunător. La numai 25 de ani i se încredințează o comandă importantă, o mare compoziție înfățișând *"Nativitatea"* pentru biserica S.Giovanni de'Falegnami din Roma. Au urmat de îndată altele care i-au asigurat un succes deplin: pictura murală a unei capele din biserica S.Isidoro, tabloul de altar al Sf. Augustin pentru biserica S.Maria delle Sette Dolori, compoziția de mari dimensiuni *"Viziția"* din biserica S.Maria delle Pace (toate trei la Roma), precum și două capele laterale din capela Chiggi, construită în 1658 în Domul din Siena (*"Viziția"* și *"Fuga în Egipt"*). De asemenea și *"Închinarea păstorilor"* executată la comanda papei Alexandru al VII-lea, destinată Galeriei din Palazzo Quirinale din Roma.³

"Sub protecția papei Alexandru al VII-lea și a urmașilor acestuia /Carlo Maratti/ a devenit *cel mai popular artist din Roma*. /s.n./ ⁴

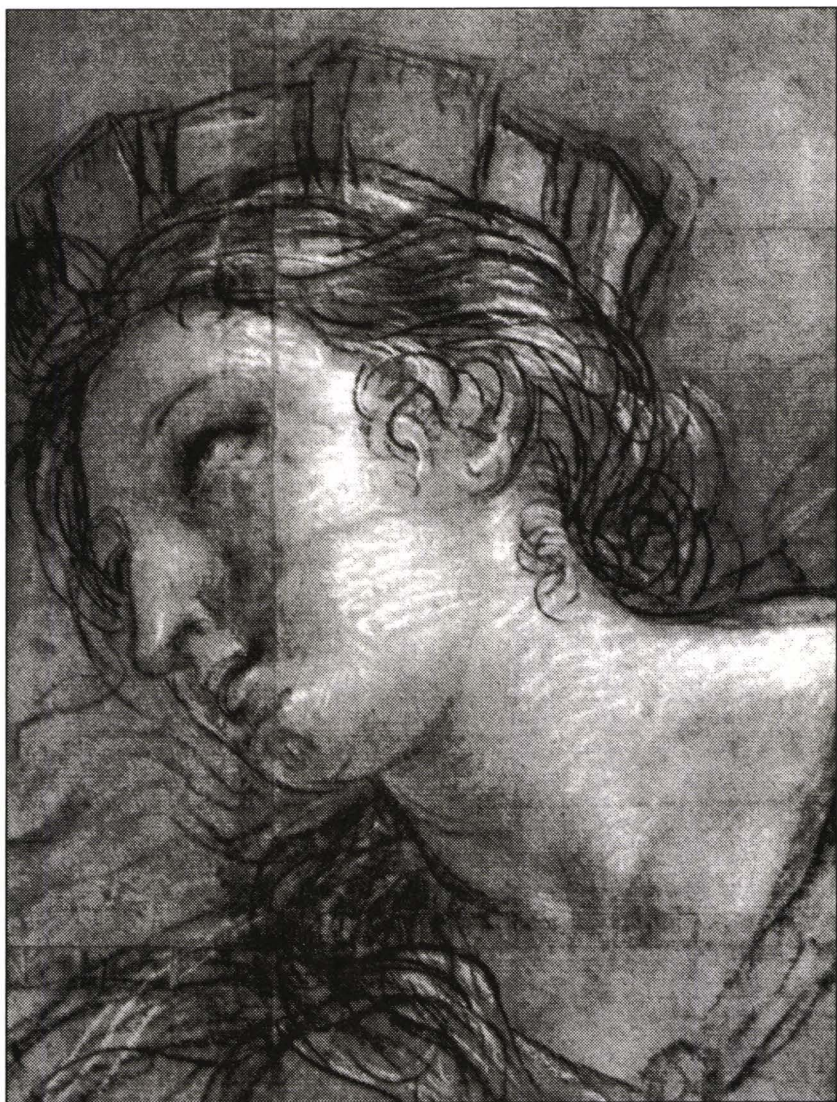
Se poate spune, fără exagerare, că activitatea pictorului a fost prodigioasă. Este suficient să amintim că este autorul a circa 60 de ansambluri compoziționale (în frescă și în ulei), care împodobesc o serie de așezăminte religioase, mai ales la Roma, dar și în alte câteva orașe din restul Italiei.⁵ Alte opere importante, tot de mari dimensiuni se află însă și în importante muzee și galerii italiene sau străine.⁶ Spre deosebire de contemporanul și rivalul său din epocă, Pietro da Cortona (1596-1669), activitatea de pictor muralist a lui Carlo Maratti a fost relativ limitată. În afara unora din operele menționate mai sus nu putea aminti, în acest domeniu, decât fresca din Palazzo Altieri din Roma și pe cea din Villa Falconieri din Frascati, opere ce nu depășesc nivelul mediu al creației artistice din epocă. O serie de compoziții cu caracter istorico-mitologic întregesc imaginea lui Carlo Maratti în domeniul compozițiilor cu caracter

monumental din epoca de dominare a spiritului Contrareformei. De altfel și ponderea lor este cu mult mai mică⁷ decât cea menită să servească propaganda religioasă într-o vreme în care unele din figurile de seamă din portretistica lui Maratti - între care un loc important îl ocupă viitorul papă Inocențiu al XI-lea - pregăteau (deocamdată ideologic, numai), campaniile anti-otomane spre răsăritul Europei. Vom reveni asupra acestui aspect.

Oricât de apreciate au fost la momentul respectiv compozițiile cu caracter istorico-mitologic sau chiar religios, ele nu reprezintă însă partea majoră a creației acestui artist de frunte al școlii romane de pictură din veacul al XVII-lea, ci cele câteva portrete rămase de la el, dintre care și cel aflat în colecția Muzeului Orașului Lipova (în caz că și examenele de laborator vor confirma argumentația noastră bazată, pentru moment, pe criterii de limbaj formal care, în ceea ce-l privește pe Carlo Maratti, ni s-au părut deosebit de convingătoare). Mai întâi, o constatare de ordin general. Există în portretistica lui Carlo Maratti câteva elemente definitorii pentru concepția artistului în ceea ce privește punerea în cadru, ca și folosirea frecventă a unor elemente de recuzită menite să definească, am spune, statutul intelectual al personajului reprezentat. Acesta este adesea înfățișat având ca fundal, în stânga, o draperie, iar la dreapta o masă cu diverse obiecte între care un loc de frunte îl ocupă câteva foi cu hârtie de scris.

Exemplul cel mai izbitor, în această privință, îl constituie "*Portretul cardinalului Alderano Cybo*"⁸ aflat în colecția Muzeului din Marsilia. Ca și în tabloul de la Lipova, personajul este văzut în picioare, din 3/4 spre stânga, până la șold, capul din față. Mai concludent ni se pare însă felul cum în ambele lucrări, foile de hârtie sunt răspândite pe masă ca și cele pe care figurile respective le țin, desfăcute, în mâini. Pe cele din Muzeul marseilez, Hermann Voss susține că se poate citi semnătura pictorului.⁹ De altfel, în "*Portretul Mariei Maddalena Rospigliosi*", pe care l-am cercetat în septembrie 1982 la Paris (Luvru, Pavillon de Flore), unde figura alături de alți "manieriști", ca Guercino, Pierfrancesco Mola, ne întâmpină același procedeu: pe foile de hârtie de pe masă se află o hârtie care se poate descifra, parțial, astfel: ".... Maria Maddalena Rospigliosi", semnătura și data 686 (probabil 1686).¹⁰

De altfel, încă din anii 1667-1669, Maratti executase portretul



Carlo Maratti, *Studiu de cap*, desen
Berlin, Kupferstichkabinett

unui alt Rospigliosi, familie de aristocrați cu rol deosebit de important în istoria politică și religioasă a societății romane din veacul al XVII-lea. Este vorba, mai întâi, de "*Portretul cardinalului Jacopo Rospigliosi*" (cu tichie și capușon), "gemalt von Carlo Maratti zwischen 1667-1669", lucrare ce se păstrează azi în patrimoniul Muzeului Fitzwilliam Museum din Cambridge.¹¹ Portretul aceleiași personaj (de data aceasta indicat de H.Voss drept Giacomo și nu Jacopo), se află în colecția Muzeului Poldi-Pezzoli din Milano.¹² Nu poate fi decât o variantă - dacă nu, chiar o replică - a aceluia de la Cambridge. Giovanni Pietro Bellori (1615-1696), cunoscutul teoretician al barocului italian, autorul acelor "*Vitte de' pittori, scultori e architetti*" (1672), susține că, văzând tabloul înfățișându-l pe cardinalul Jacopo Rospigliosi, papa Clement al IX-lea a dorit ca Maratti să execute și portretul său.¹³

"*Portretul lui Clement al IX-lea*" (și el un Rospigliosi), a avut o soartă ingrată, papa încetând din viață înainte de terminarea tabloului, pe care artistul a trebuit să-l sfârșească în atelier. Bellori ne informează din nou că, în timpul pozării, suveranul pontif, bolnav deja, a leșinat.¹⁴ Maratti a executat după modelul respectiv două tablouri: unul păstrat la Ermitajul din Sankt Petersburg, iar celălalt în Palatul Rospigliosi din Roma. Lucrarea reprezintă - s-ar putea spune -, summum-ul artei pictorului, deși - așa cum menționează și Hermann Voss, el amintește în chip prea vădit celebrul portret, din 1650, al lui Velasquez înfățișându-l pe papa Inocențiu al X-lea (Roma, Galeria Doria Pamfilij). Maratti a fost, fără îndoială, un excelent desenator. El n-a putut atinge însă niciodată gradul de subtilitate cromatică a maestrului spaniol, astfel încât lucrarea lui de la Ermitaj mi s-a părut întotdeauna de un colorit prea strident în contrast cu cel din majoritatea portretelor lui Maratti, ținute, în genere, într-o gamă de o sobră distincție, în deplin acord cu principiile de sorginte renașcentistă - trecut însă prin filiera pictorilor bolognezi Carracci -, pe care Carlo Maratti i-a recunoscut întotdeauna drept mentori spirituali ai viziunii sale artistice.

Cu puține excepții, Carlo Maratti a practicat o portretistică în care figurile nu erau văzute integral ci, uneori, bust (ca în "*Portretul de necunoscut*" din fosta colecție Kaiser Friedrich Museum din Berlin), mai adesea până la șold ("*Portretul cardinalului Alderano Cybo*" din Muzeul marselez), sau stând ca la "*Portretul*

papei Clement al IX-lea” (Ermitaj), așezat într-un jilt cu spătar. Nu cunosc decât un singur exemplu în care personajul este înfățișat în picioare, înveșmântat în acel “costum de aparat”, caracteristic artei baroce. Este cazul “*Portretului cardinalului Antonio Barberini*”, din Galeria Corsini de la Roma, înfățișat într-o atitudine ce amintește de unele din portretele prezentate în pictura unui Van Dyck (“*Portretul negustorului Sebastian Leers*” și cel al soției sale, ambele în Alte Pinakothek din München), datând din timpul trecerii maestrului flamand prin Olanda (între 1627-1628). La vremea respectivă, acesta nu avea decât 28-29 de ani, lucrările menționate fiind lipsite de verva manifestată în tablourile cu figuri în picioare datând din anii trecerii sale prin Franța și, mai ales, ai stabilirii sale definitive în Anglia.

“*Portretul cardinalului Antonio Barberini*” a fost pictat în anii 1660 și este astfel descris de Bellori: “Portret ca figură în picioare, cu costumul complet de cardinal, capă și ordinul Sf.Duh pe piept; de o parte, o portieră dând într-o cameră câptușită cu brocart, de altă parte, o masă cu un crucifix în fildeș, clopoțel, bareță roșie și câteva foi”. În ciuda roșului dominant, caracterul cromatic este precumpănitor foarte reținut, deoarece toate celelalte tonuri sunt acordate la un cenușiu neutru ... caracterul general este de o rece distincție”.¹⁶

Din repertoriul portretisticii lui Maratti ar mai fi de menționat și “*Portretul lui Andrea Sacchi*”, bătrînul maestru al artistului, datând în 1660, aflat la Muzeul Prado din Madrid (mult timp considerat drept o lucrare a acestuia¹⁷, precum și “*Autoportretul*” pictorului, cu “ochi meditativi și gura puternic individualizată”, figurând în colecția Galeriei Corsini din Florența. Un desen în cretă roșie, cu aceeași temă, este păstrat la British Museum din Londra.¹⁸ Un admirabil desen datorat lui Carlo Maratti, înfățișându-l pe Sf.Borromeo l-am putut vedea într-o expoziție de desene (Drawing Exhibition) în 1978, la Windsor Castle. Nu avem detalii despre un alt “*Autoportret*” al lui Maratti care, după *Bryan's Dictionnary* ... s-ar afla la Luvru.¹⁹ Monumentala publicație cu caracter colectiv apărută în două volume în 1929 (*La Peinture au Musee du Louvre*), nu pomeneste ca aflându-se în patrimoniul său, decât portretul Mariei Maddalena Rospigliosi²⁰, despre care am amintit. În schimb, el se află menționat - fără însă nici un fel de descriere - în atât de precis documentata operă a lui Hermann Voss, la care ne-am referit adesea.²¹ Tot în Franța se află

și "*Portretul lui Andre Lenotre*" (1613-1700), creatorul grădinilor și a jocurilor de apă "a la française", executat în 1678, atunci când autorul grandiosului ansamblu arhitectural al parcului de la Versailles se afla la Roma. Portretul său se păstrează în colecția de la Versailles.²²

Pentru a încheia lista lucrărilor de portrete datorate lui Carlo Maratti - cunoscute, fie direct, fie din literatura de specialitate - vom mai aminti numai câteva, și, de altfel, sumar citate: "*Portretul lui Filippo Corsini*", din Galeria ce-i poartă numele, la Florența, cel al pictoriței de miniaturi, *Giovanna Garzoni* (din Galeria Ascoli Piceno), "*Portretul unui necunoscut*" de la Galeria Corsini din Roma²³, precum și "*Portretul unui cardinal*" figurând în colecția Galeriei Naționale din Londra.²⁴ Despre portretele din familia Faustinei Zeppi, *Noua Enciclopedia Italiană* nu dă nici un fel de detalii.²⁵ Este vorba, desigur, de familia fiicei lui Maratti, Faustina, despre al cărei portret Gabriel Rouches afirma că s-ar afla, și el, în Galeria Corsini din Roma.²⁶

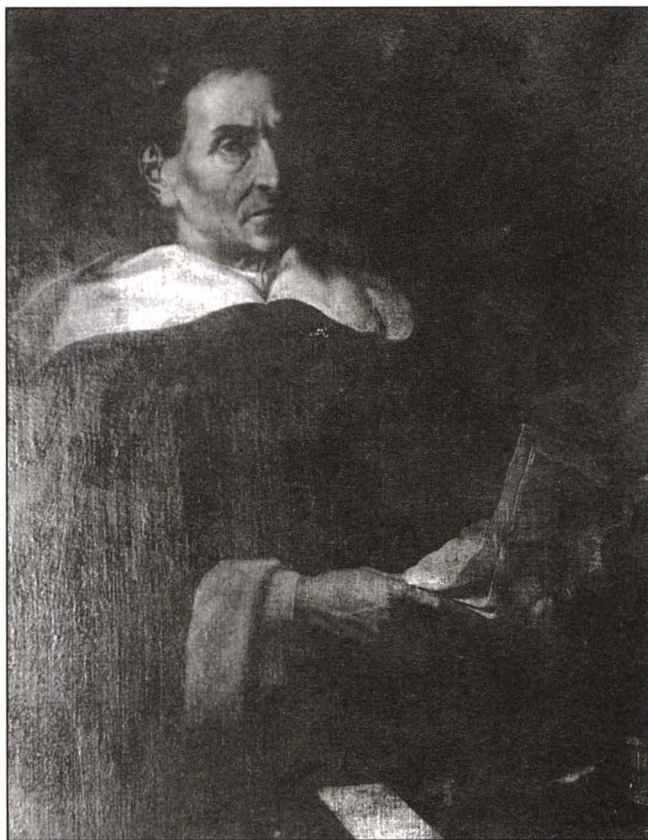
Dacă este adevărat că Maratti ar fi și autorul "*Portretului papei Clement al XI-lea*"²⁷, aceasta ar însemna că ne aflăm în fața uneia din ultimele opere importante ale artistului deoarece Gianfranco Albani (Urbino 1649 - Roma 1721) a devenit papă sub numele amintit mai sus abia în 1700.²⁸ Începând, deci, abia cu această dată bătrânul maestru îl va fi putut portretiza în calitatea sa de suveran pontif. De altfel, Maratti va picta tot mai puțin în ultima parte a vieții sale, începând din 1706, chiar deloc, "din pricina unei puternice slăbiri a văzului și a nesiguranței de mână".²⁹ A continuat însă să mai predea meșteșugul picturii până la încetarea sa din viață, în 1713.³⁰

După cum vedem, este vorba de un număr relativ restrâns de lucrări înfățișând, aproape toate, figuri de prim plan din societatea romană a epocii. Din această cauză, ele au figurat, încă de la început, în colecțiile familiilor nobiliare ale celor portretizați. Tabloul de la Lipova s-ar părea că face excepție în această privință. Care ar putea fi cauza? O primă explicație rezultă, credem din cele relatate până acum, personajul înfățișat nereprezentând, probabil, pe nici unul din "strămoșii" ilustrelor familii de care am amintit, în colecția cărora ele s-au aflat încă din momentul realizării lor. O descifrare a eventualelor inscripții de pe foile de hârtie de pe masă sau ținute în mâini ne-ar putea furniza, poate, oarecari lămuriri în această

privință. Până atunci va trebui să ne mulțumim cu ceea ce ne dezvăluie costumele în care este învestmântat personajul din portretul de la Lipova.

2. Ipoteze privind starea civilă și socială a personajului reprezentat în tabloul de la Lipova.

În vechiul inventar al colecției Eleonora Costescu, întocmit în 1971, din dispoziția fostului președinte al CSCA, Pompiliu Macovei, de către o comisie de muzeografi ai Muzeului Național de Artă din București, specialistul din Secția de Artă Universală, Carmen Răchițeanu, a intitulat tabloul de la Lipova ca "*Portret de inchizitor*", subscriind și la atribuirea lucrării respective pictorului



Carlo
Maratti,
*Portret
de prelat*,
Muzeul
Lipova
(Arad)

roman din secolul al XVII-lea, Carlo Maratti.³¹ La epoca respectivă, înainte ca semnatarul rândurilor de față să fi întreprins, cu prilejul diverselor sale călătorii, cercetări suplimentare ale căror rezultate le prezentăm în rândurile de față, titlul propus s-a datorat, am putea spune, uneia din acele intuiții cu rol atât de important, adesea, în identificarea unor obiecte de artă. De fapt, nu era vorba numai de o simplă intuiție ci, mai degrabă, de impresia pe care portretul de la Lipova o produce oricărui observator ceva mai atent, impresie ținând nu atât de austeritatea ținutei vestimentare a personajului înfățișat, cât de întreaga sa fizionomie de o reținut gravă și rece expresie a figurii: o față emaciată și suptă, ca împietrită, în care vii sunt numai ochii sfredelitori, pătrunzând dincolo de aparența exterioară a lucrurilor; o gură strânsă, pecetluită în amărăciune.

În ceea ce privește însă precizarea identității personajului reprezentat, primul lucru ce se cerea făcut era să se stabilească ordinul religios călugăresc căruia acesta îi aparținea. Neavând la îndemână o enciclopedie sau o lucrare cu caracter mai general în legătură cu vestimentația diferitelor ordine călugărești, am analizat - prin comparație -, tot ceea ce am găsit asemănător sobrului costum pe care-l poartă prelatul din tabloul de la Lipova. Credem că nu ne înșelăm atunci când îl considerăm ca aparținând ordinului dominican "contemplativ", adică celui "ordo fratrum praedicatorum", fondat în 1206 de Sf.Dominic.³² Făcând parte, inițial, din ordinul augustin (Augustinerchorehrrren-Order), papa Honoriu al III-lea l-a instituit, la Toulouse, în 1216, ca ordin de sine stătător. Ulterior, papa Grigorie al IX-lea a încredințat dominicanilor sarcina suprimării, prin toate mijloacele, a ereziei albigenzilor (a catharilor) din Languedoc, a cărei largă răspândire începuse să dea probleme serioase unității bisericii catolice. Atunci când același Grigorie al IX-lea a pus bazele instituției Inchiziției, tot dominicanii au fost cei însărcinați să-i conducă destinele, ordinul lor devenind astfel cel mai important, de-a lungul mai multor secole.³³

Ordinul dominican s-a aflat vreme îndelungată în concurență cu franciscanii, dar aceasta, desigur, numai în ceea ce privește locul de prim plan pe care ambele ordine l-au jucat în lumea catolică. Spre deosebire însă de minoriți, dominicanii s-au impus, încă de la început, prin preeminența intelectului, a erudiției și a gândirii speculative, în cercetarea aprofundată a doctrinei creștine apusene.

Din rândurile lor s-au recrutat unele din mințile cele mai luminate ale filosofiei medievale: Albertus Magnus³⁴, Toma d'Aquino³⁵, Meister Eckhart³⁶, Heinrich Seuse (Suso)³⁷ sau Johannes Tauler.³⁸ Mai târziu întâlnim figuri de mai restrânsă, poate, rezonanță spirituală, dar de mai mare importanță politică și istorică, precum cea a "marelui inchiizitor" - de fapt, priorul dominican Tomaso de Torquemada³⁹, sau cea a lui Tommaso de Vio, zis Cajetan, cel care a avut drept sarcină - fără succes, de altfel -, de-a readuce pe Luther în sânul bisericii catolice⁴⁰ - precum și teologul dominican Melchior Cano⁴¹, care a jucat un rol și în dezbaterile Conciliului de la Trenta (1545-1563), prin care s-a urmărit o reformă a instituțiilor pontificale, în măsură să se opună celei înfăptuite de Luther.⁴² Dar încă din 1542, papa Paul al III-lea imprimase vieții religioase o nouă vigoare prin instituirea acelei Sacra Congregatio Romana (Sfântul Oficiu), a cărei congregație a cardinalilor ratifică, până azi, lucrările curiei romane.⁴³

În Franța, odată cu Revoluția din 1789, ordinul dominicanilor (cunoscut aici ca cel al iacobinilor, deoarece mănăstirea lor principală se afla pe rue Jacob⁴⁴) a fost suprimat și n-a fost repus în drepturi decât în 1839, prin Henri Lacordaire, după ce acesta îmbrăcase rasa dominicană. Până astăzi însă, funcțiile "competențelor" în ierarhia înaltă a Vaticanului sunt recrutate din rândul ordinului dominicanilor (magister sacrii palatii").⁴⁵ Facultatea teologică din Freiburg (Elveția) se află sub conducere dominicană, tot astfel și Scoala pentru studiul Bibliei din Ierusalim.⁴⁶ Învățământul superior dominican implică un studiu de 2 ani de filosofie, un altul, tot de 2 ani, de teologie, precum și alți 4 ani de aprofundare a scrierii lui Toma d'Aquino, "*Summa Theologica*".⁴⁷

Deși ordinul dominican nu mai dispunea de influența de care se bucurase atunci când, sub papa Grigore al IX-lea, au fost puse bazele Inchiziției, rolul acesteia, chiar în secolele al XVI-lea, al XVII-lea și al XVIII-lea era încă destul de important în Italia⁴⁸, deși procesele răsunătoare ale unui Giordano Bruno (1548-1600), sau ale unui Galileo Galilei (1564-1642) îi știrbiseră, în mare măsură, autoritatea. După secole în care Inchiziția se compromisese prin tot felul de acțiuni, prea adesea arbitrare, nedrepte, valabilitatea dănuirii ei era pusă acum nu numai la îndoială, dar chiar contestată. (A se vedea, în această privință, unele din gravurile lui Goya, adevărate "pamflete" nu numai la adresa Inchiziției, dar chiar și a Bisericii).

Numai că în Italia sfârșitului de veac al XVII-lea asistăm la o neașteptată revigorare a instituțiilor religioase, ceea ce a amânat, într-un fel, punerea cu acuitate a problemei unor reforme în sânul bisericii romano-catolice.

3. Climatul politic și moral în care ia naștere portretistica lui Maratti

Personalitatea care a produs un asemenea reviriment în viața religioasă a fost papa Inocențiu al XI-lea, cel care - pe când era numai cardinal -, i-a pozat, în 1678, lui Carlo Maratti, și al cărui monument funerar acesta l-a executat într-un spațiu aflat în stânga navei principale din sanctuarul bisericii Sf.Petru din Roma. Am menționat, la timpul potrivit, că Inocențiu al XI-lea a fost un adevărat reformator al bisericii catolice. "Tenace în principiile sale morale și profund religios, el a fost un adversar al iezuiților, din ale căror scrieri a condamnat 65 de teze, pe care le-a socotit drept imorale".⁴⁹ S-a interesat, un oarecare timp, de jansenism⁵⁰ și de quietism⁵¹, fiind atras, probabil, la început, de ceea ce acestea propuneau ca ideal de severitate și de adâncă pietate în viața unei societăți dominate de "lassismul" (lasse=obosit) practicat de iezuiți.⁵² Curând însă și-a dat seama că rolul său public trebuia să aibă în vedere, în primul rând, reafirmarea autorității pontificale. De aici intransigența în conflictul cu Ludovic al XIV-lea, care revendica reactualizarea unor mai vechi drepturi ale Franței în relațiile ei cu Sf.Scaun,⁵³ fapt, de altfel, nu destul de semnificativ pentru a ne reține atenția. Nu interesează aici nici implicarea lui în încercarea lui Iacob al II-lea (1633-1701), de-a reintroduce catolicismul în Anglia.⁵⁴ Ceea ce este însă mai important pentru noi a fost politica - i-am zice, "răsăriteană" -, a lui Inocențiu al XI-lea prin care a încercat a determina Occidentul să adopte o politică în măsură de-a opune o stavilă înaintării otomane spre centrul Europei. În acest sens, el a susținut bănește eforturile Austriei în lupta ce se dădea acum chiar la porțile acesteia, Viena. A mizat pe succesul lui Ioan III Sobieski (Olesko, Galiția 1624-1696), învingătorul turcilor la Hotin, în 1673, și apoi, în 1683, în acțiunea sa de despresurare a Vienei, conștient fiind de semnificația adâncă a acestui fapt.

Principalul obiectiv al vieții lui Inocențiu al XI-lea a fost "organizarea unei cruciade creștine" de eliberare a Europei de

pericolul otoman, lucru ce nu s-a putut realiza din pricina conflictelor dintre diferitele state europene.⁵⁵ În acest sens, el a sprijinit alianța dintre Ioan Sobieski și împăratul de la Viena, precum și adeziunea, în 1684, a Veneției la Liga sfântă etc.⁵⁶ După Lepanto (1571), această acțiune urmărită cu tenacitate de Inocențiu al XI-lea a reprezentat o a doua mare tentativă de solidaritate europeană în fața unui posibil pericol străin. Venerat ca sfânt după moarte, Inocențiu al XI-lea a fost propus spre beatificare încă din 1714, proces ce nu s-a putut definitiva decât la 7 octombrie 1956.⁵⁷ Exemplul lui a acționat însă ca un stimulent pentru succesorul său, Inocențiu al XII-lea (papă între 1691-1700), “părintele săracilor” care, după ce a funcționat - între altele -, și ca legat papal în Polonia, a continuat principiile morale introduse de predecesorul său, reușind chiar să le lărgască, în sensul că a interzis, prin constituție, favorizarea - în vreun fel sau altul -, a rudelor suveranilor pontifi (așa-zisul “nepotism”)⁵⁸

Rândurile de mai sus au avut drept scop de-a fixa climatul politic și moral în care a luat naștere portretistica lui Maratti, mai ales în ceea ce privește tabloul de la Lipova. S-a acreditat de mult ideea conform căreia - cu excepția sculpturii în care strălucește statura de uriaș a unui Bernini -, în ceea ce privește pictura, arta italiană din secolul al XVII-lea a marcat un moment de oboseală, de relativă stagnare a forțelor sale creatoare. O tentativă de reconsiderare, sub un unghi nou, a acestei teze s-ar fi putut pune în practică în vara anului 1982 atunci când, la Luvru - într-un spațiu în care, din nefericire, ieșea din circuitul obișnuit, deci, mai puțin frecventat -, s-a deschis expoziția “*Pictura italiană din secolul al XVII-lea*”, expoziție care, poate și din această cauză, nu și-a atins decât parțial scopul. În plus, ni s-a părut că organizatorii ei n-au avut un punct de vedere suficient de limpede pentru a scoate în relief câteva momente-cheie din tema aleasă. Au predominat scenele religioase sau istorico-mitologice continuând astfel un repertoriu tematic pus în circulație în epoca precedentă, lipsit însă de acel suflu însuflețitor de viață, de inventivitate și de forță de expresie care a caracterizat arta Renașterii.

Este drept că unul din capitolele de frunte ale secolului al XVII-lea, anume pictura monumentală barocă, n-a putut figura în expoziția din 1982, lucru lesne de înțeles dacă ne gândim că operele de acest gen fac parte integrantă din arhitectura interioară a palatelor

sau ansamblurilor bisericești pe care le decorează, deci, în imposibilitate de a fi deplasate. N-au fost subliniate însă nici opere ușor transportabile din categoria, de pildă, care marca dezvoltarea peisajului - ca gen de sine stătător - în arta italiană (în arta flamando-olandeză el fiind practicat, așa cum se știe, de vreme îndelungată și cu rezultate din cele mai strălucite). Un accent principal ar fi trebuit pus, în orice caz, pe arta portretului, capitol în care întâlnim nume de relativă însemnătate, ca cel al unui Andrea Sacchi⁵⁹, al unui Domenichino⁶⁰, al unui Giovanni Battista Gaulli⁶¹ sau chiar al lui Andrea Pozzo.⁶²

4. "Portretul de prelat" - un portret efigie

Trecând din nou în revistă - cu prilejul redactării acestui studiu -, a imagisticii picturii italiene din secolul al XVII-lea, a trebuit să admitem, totuși, ideea că, în linii generale, rare sunt lucrările care merită o adăstare mai îndelungă asupra lor. Între acestea, nu credem că greșim atunci când acordăm "*Portretului de prelat*" (inchizitor?), al lui Carlo Maratti un rol de prim ordin. Vom explica în cele ce urmează și, într-un fel, în încheiere, motivele ce ne îndeamnă să avansăm o asemenea afirmație. Nu este vorba, aici, de un portret "asemănător" (nici nu știm măcar dacă acesta a fost cazul). Nu putem spune nici că este de-o expresivitate ieșită din comun, lucru de altfel relativ frecvent, mai ales în portretistica olandeză (să ne gândim numai la Frans Hals, de pildă). El este însă, în chip suveran, ceea ce am putea numi, cu un termen pe care nu știm cum am putea să-l înlocuim, un "portret-efigie".

Un caz exemplar, în această privință, îl constituie "*Portretul lui Erasm*" - cel de la Luvru⁶³ -, executat în 1523 de Hans Holbein cel Tânăr. Este o "image-efigie" tipică a unui umanist din epoca Renașterii, "cu privirea atentă, cu obrajii brăzdați /.../ trădând temperamentul omului dedicat studiului, uzat, consumat și ca spiritualizat de efortul fără preget al gândirii", care, așezat liniștit la masa lui de lucru "își așterne gândurile pe hârtia ce-i stă în față".⁶⁴ Față de umanistul Renașterii, senin și încrezător în forțele minții sale și în legile ce guvernează cosmosul⁶⁵, omul de la sfârșitul veacului al XVII-lea a trăit răsturnări de tot felul - de ordin spiritual și științific -, în măsură să-i zdruncine din temelii toate certitudinile, cu excepția uneia singure, cea a religiei. De unde o extraordinară redeșteptare

a unui sentiment de fervoare religioasă. “După despresurarea Vienei, în 1683, stindardul capturat de la marele vizir i-a fost transmis lui Inocențiu al XI-lea și atârnat deasupra portretului principal al catedralei Sf.Petru. Victoria fiind obținută în a treizecea zi de la sărbătoarea Înălțării Maicii Domnului, papa a extins, în cadrul întregii lumi catolice, celebrarea acestei zile prin rugăciuni în cinstea numelui sfânt al Mariei /.../.⁶⁶

Dacă, din punctul de vedere al realizării unei “imagini-efigie”, ne-am permis să punem în legătură *“Portretul de prelat”* de la Lipova cu cel al lui Holbein de la Paris, în ceea ce privește compoziția și punerea în pagină el se apropie de opera unui alt mare maestru al Renașterii: Albrecht Dürer. Constatarea aceasta ni s-a impus cu prilejul vizitei din vara anului 1974 la Casa-Muzeu Dürer (Dürerhaus) din Nürnberg unde, la etajul superior, se află un fel de secție documentară în care este prezentată o reproducere după o gravură (originalul în colecția Albertina din Viena). Gravura îl înfățișează pe același Erasm, pictat și de Holbein. Desenul preliminar a fost realizat de Dürer în 1520, cu prilejul trecerii sale prin Anvers. Șase ani mai târziu, în 1526, Dürer a reluat motivul (inițial, numai fața și fără mâini) și a executat o gravură, de fapt, un mare portret -, în care umanistul este înfățișat din 3/4, scriind în fața unui pupitru.⁶⁷ Organizatorii expunerii acelei părți cu caracter documentar din Dürerhaus s-au gândit - pe bună dreptate -, să urmărească similitudinile și filiațiile ce se pot stabili între unele teme dureriene și cea a posterității sale artistice. În cazul ce ne interesează aici, între respectivul portret al lui Erasm și un alt portret, de data aceasta cel de Maratti de la Lipova, portret înfățișat într-o izbitor de asemănătoare viziune a formei într-un spațiu interior, cu primul.

Similitudinile dintre portretul lui Dürer și cel al lui Maratti nu se reduc numai ca compoziție și punere în pagină. Ele se regăsesc și în unele elemente, aparent, de detaliu, cum ar fi modul cum sunt interpretate mâinile personajelor reprezentate, unul din punctele de excelență ale picturii lui Maratti, mai ales atunci când este vorba de portretistica sa. Așa cum se exprima un cunoscut istoric al artei, Louis Reau, vorbind despre mâinile lui Erasm pictate de Holbein - observația putând fi ușor extinsă și la cele ale lui Maratti -, “ele nu sunt bune la toate, așa cum le-a modelat cu ușurință Van Dyck,

ci - așa cum spunea atât de bine Henri Heine -, ele posedă ceva de ordin intelectual”.⁶⁸

Trei exemple reprezentative despărțite ca viziune plastică: cele două ale lui Erasm (Holbein și Dürer) și “Portretul de prelat” al lui Maratti de la Lipova. Indiferent dacă lucrarea din urmă a apărut într-o epocă în care resursele creatoare păreau a se fi epuizat, figura pe care o înfățișează reprezintă totuși o imagine de o extraordinară expresivitate. În ciuda diferențelor, între operele menționate există ceva comun, un element de ordin atemporal, am spune, decurgând din prestața și din autoritatea cu care imaginile respective au fost investite de către creatorii lor. Acest fapt se datorează, poate, și remarcabilului dar de desenator al lui Maratti, care a fost, așa cum știm, și un gravor prețuit la vremea lui ⁶⁹, deși opera lui gravată nu s-a extins - din nefericire -, și la genul portretului unde, prin darul lui de desenator înăscut, ar fi obținut rezultate remarcabile, comparabile întru totul cu cele ale marilor gravori din epocă: Claude Mellan (1598-1688), Robert Nanteuil (1618 sau 1623-1678), Antoine Masson (1636-1700), sau Gerard Edelinck (1640-1707).

Maratti a fost exclusiv un desenator și nu un mânăitor sensibil al culorii, iar atunci când s-a aventurat pe acest teren, reușitele lui au fost - cum am mai menționat -, discutabile. Ca și cum, în propria lui țară, n-ar fi existat o școală ale cărei realizări, în domeniul sensibilității cromatice, au reprezentat culmi greu de egalat: cea venețiană. Ca desenator însă - mai ales în portrete -, Maratti a fost suveran. Un desen ferm și incisiv, cu ceva în el - am zice -, definitiv, inebranabil, în măsură să sublinieze - ca în cazul tabloului de la Lipova -, trăsăturile unui personaj caracterizat printr-un fel de impersonală duritate; un individ obișnuit să judece și să condamne, fără a se implica, în nici un fel, în problemele de conștiință ale celui care i se afla în față.

Într-o asemenea imagine, “stilul” unei epoci, adică amprenta pe care aceasta o imprimă operelor create în cuprinsul ei, nu mai constituie un element capabil să definească o concepție plastică specifică acesteia. O asemenea imagine emblematică poate sta tot atât de bine alături de oricare alta, anterioară sau ulterioară ei. De altfel, modul cum se înțelege tot mai mult, în prezent, modul de desfășurare în timp a istoriei artei, nu mai ține cont, în chip exclusiv, numai de elementele novatoare ale unei epoci, pentru a face loc

ansamblului de tendințe conviețuind în cuprinsul vieții unei societăți. Acestea au fost premisele care au stat, de altfel, și la baza organizării Muzeului d'Orsay din Paris, prin prezentarea întregului spectru artistic și cultural din ultimul veac și jumătate.

NOTE

- 1.Fișă sumară: Titlu: *Portret de prelat*; ulei pe pânză; 90,6 x 77,5; starea: relativ bună (lucrarea are nevoie să fie curățată și, eventual, consolidată. Inv.3137. Proveniența: Donația Eleonora Costescu și Vasile Varga
- 2.Claus Grimm: *Alte Bildrahmen. Epochen - Typen - Material*, Verlag George D.W.Callawey, Munchen, durchgesehene Auflage 1979, nr.200 "Maratta-Rahmen"
- 3.Hermann Voss: *Die Malerei des Barock in Rom*, Im Propylaen-verlag zu Berlin, 1924, p.592-593
- 4.*Bryan's Dictionnary of Painters and Engravers*, vol.III (H - M) London, The Macmillan Company, 1904, p.281
- 5.Hermann Voss, op.cit., p.595-601
- 6.Aix, Berlin, Cassel, Dresda, Genova, Palestrina, Paris-Luvru, Roma - Galeria Barberini și Galeria Corsini, Sankt Petersburg-Ermitaj, Viena - Galeria Liechtenstein (H.Voss, op.cit., p.595-601)
- 7.*Romulus și Remus* (Berlin - Königl.Schlosser); *Jupiter și Europa* (Dublin - Galeria); *Augustus închizând templul lui Janus* (Lille-Muzeu); *Alegoria Picturii* (Roma - Galeria Corsini); *Apollo și Daphne* (comandă din 1680 a regelui Ludovic al XIV-lea); *Dăръmarea idolilor de către Constantin* (Roma - San Giovanni in Fonte); *Diana la baie* (Schleissheim - Galeria), *Toaleta Bethsabeii* (Viena - Galeria Liechtenstein).
- 8.Alderano Cybo este cel care a comandat construirea Capelei Cybo, una din creațiile timpurii ale arhitectului Carlo Fontana din biserica S.Maria del Popolo din Roma (Voss, op.cit., p.589-590)
- 9.Voss, op.cit., p.601. Citându-l pe Lafenestre (*Rome, les Musées, les Collection particulieres*), Gabriel Rouches amintește și el că o replică a portretului Mariei Maddalena Rospigliosi se află "în apartamentele private ale Palatului Rospigliosi din Roma" (XVI, XVII et XVIII-e siecles, p.61, pl.69)
- 10.Probabil că a fost expus ocazional, deoarece Voss susține că se află păstrat în depozit (op.cit., p.601)
- 11.Claus Grimm: *Alte Bildrahmen. Epochen - Typen - Material ...*, p.104
- 12.H.Voss, op.cit., p.600
- 13.Ibidem

14. Ibidem
15. În opera lui Maratti se deslușesc, alături de influența artiștilor Carracci, ecouri și din Correggio și, dincolo de acesta, a lui Rafael, alături de o alta, contemporană lui, cea a lui Poussin.
16. H. Voss, op.cit., p.601
17. Ibidem
18. Ibidem, p.600
19. *Bryan's Dictionnary of Painters and Engravers ...*, p.281
20. Gabriel Rouches: *Ecoles Italiennes (XVI_e, XVI-e et XVII_e siecles)*, vol.II din *La Peinture au Musée du Louvre, Ecoles Etrangères*, Paris, L'Illustration, 1929
21. H. Voss, op.cit., p.601
22. Ibidem, p.603
23. Ibidem, p.600-601
24. *Bryan's Dictionnary of Painters and Engravers ...*, p.281
25. *Lessico Universale Italiano di Lingua, Lettere, Arti, Scienze Tecniche*, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata de Giovanni Treccanni, Roma, vol.XIII, 1974, p.9
26. Gabriel Rouches, op.cit., p.61
27. Indicat în *Bryan's Dictionnary ...*, că s-ar afla în Galeria din Chilswick
28. *Nouveau Larousse*, 1972, p.1254
29. H. Voss, op.cit., p.593
30. Ibidem
31. Inventarul Comisiei de specialiști de la Muzeul Național de Artă, 1971
32. Fondatorul ordinului dominicanilor, Sf.Dominic, s-a născut în Spania, la Caleruega în 1170 și a murit la Bologna în 1221. Călătorind a cunoscut mișcarea albigensilor din sudul Franței pe care i-a convertit prin predici misionare (Wanderprediger). Sanctificat în 1234 (cf.*Der grosse Brockhaus*, vol.V, 1930, p.23)
33. Despre călugării dominicani, ibidem, p.21
34. Albertus Magnus, teolog și filozof dominican (Lauingen, Suabia c.1200-1280). Maestrul Sf.Toma d'Aquino (*Larousse*, 1972, p.1104)
35. Toma d'Aquino, teolog italian (castelul Roccasecca 1225-1274). Dominican. Mastru în teologie (1256). A profesat mai ales la Paris. Esențialul învățaturii sale se regăsește în "*Summa Theologica*" (1266-1273), care se organizează pe tema centrală a armoniei dintre credință și rațiune (Ibidem, p.1732)
36. Johann Eckhart sau Maestrul Eckhart, dominican german născut la Hochheim (c.1260-1327). Papa i-a condamnat teoriile mistice și panteiste (Ibidem, p.1308)
37. Heinrich Seuse (Suso), poreclit Amandus, mistic german (Constanza a.B. 1295 (?) - Ulm 1366). Fiul unui patrician, von Berg. Mama, născută Sus

(Seuze, Sewize, latinizat, Suso), originară din Uberlingen. Primit la 13 ani în mănăstirea dominicană din Constanț, s-a îndreptat încă de la 18 ani spre viața ascetică și mistică. În 1324 pleacă la studii superioare la Köln unde a găsit în Maestrul Eckhart conducătorul său spiritual. Opera principală: "Exemplar", apărută cu 4 ani înaintea morții. Biografia sa a fost scrisă de eleve și confidența sa, dominicana Elsbeth Stagel în Töss (*Der grosse Brockhaus*, vol.XVII, 1934, p.326)

38.Johannes Tauler, mistic german (Strasbourg 1300 - Strasbourg 1361). Intră în ordinul dominican. Cel mai credincios discipol al lui Meister Eckhart (*Der grosse Brockhaus*, vol.XVIII, 1934, p.498). Pentru toți cei de mai sus: De Hornstein, *Les grands mystiques allemands du XIV-e siecle*, Freiburg (Elveția), 1923

39.Juan de Torquemada, "mare inchizitor" (Valladolid 1420 - Avila 1498) dominican, duhovnicul lui Ferdinand și al Isabellei de Castilia; începând din 1483, conducătorul Inchiziției spaniole. Un alt Torquemada - Juan de Turrecremata -, cardinal dominican (Torquemada lângă Palencia 1388 - Roma 1468), a devenit în 1431 "Magister sacri palatii" la Roma, iar în 1433, teologul papal la Conciliile de la Basel și de la Ferrara-Florența; în 1439, cardinal. A fost un învățat de frunte și teolog, susținătorul puterii papale. Autorul scrierii: "Summa de Ecclesia", tipărită la Roma în 1489 și al acelor "Commentarii in Decretum Gratiani" (6 vol.in folio, Lyon, 1519) (*Der grosse Brockhaus*, vol.XVIII, 1934, pp.767-768)

40.Tommaso de Vio, zis Cajetan, cardinal italian și general al dominicanilor (Gaeta 1469-1534). Legat papal în Germania. A fost însărcinat în 1517 să readucă pe Luther în comunitatea catolică, sarcină în care a eșuat (*Larousse*, p.1211)

41.Melchior Cano (Tarancon prov.Cunca 1509 - Toledo 1560). Intră în 1523 în ordinul dominican; în 1551 teolog la Conciliul de la Trenta; 1554 rector al Colegiului din Valladolid; 1557 Prior de Salamanca; 1560 Provincial al Ordinului. Opozant al iezuiților și unul din cei mai de seamă teologi spanioli ai epocii. Prin opera lui clasică "De loci theologicis" (1563), a fost fondatorul teologiei fundamentale sau al doctrinei cunoașterii teologice (*Brockhaus*, vol.X, 1929, p.626)

42.Conciliul ecumenic ținut la Trenta (1545-1563) a operat marea reformă a bisericii catolice, ca urmare a Reformei protestante și a restaurat disciplina (N.Paulus: *Die deutsche Dominikaner im Kampf gegen Luther*, 1903)

43.Inchiziția (Inquisitio haereticae pravitatis). Bibliogr. Bertoletti: *Martiri del libero pensiero e vittime della Santa Inquisitione nei secoli XVI, XVII e XVIII* - Studii e ricerche negli Archivi di Roma e di Mantova, 1892. In *Der grosse Brockhaus*, vol.IX, 1931, p.137

44.Capitolul despre ordinul dominican în *Der grosse Brockhaus*, vol.V, 1930, p.21

- 45.Ibidem
- 46.Ibidem
- 47.Ibidem
- 48.Bertoletti: *Martiri del libero pensiero ...*
- 49.Capitolul despre Inocențiu al XI-lea în *Der grosse Brockhaus*, vol.IX, 1931, p.133
- 50.Jansenius (Corneille Jansen zis), teolog olandez, episcop de Ypres (1585-1638). Scrierea lui postumă este *Augustinus*, în care expune, din punctul său de vedere, doctrina Sf.Augustin în legătură cu grația (harul), liberul arbitru și predestinarea. A dat naștere doctrinei janseniste ce tindea să limiteze libertatea umană pornind de la principiul că harul este acordat unor ființe încă de la naștere, iar altora le este refuzat (*Larousse*, p.563)
- 51.Doctrină mistică (lat.quietus = liniștit) derivată din scrierile preotului spaniol Miguel de Molinos (1628-1696), conform căreia desăvârșirea creștină ar consta în dragostea de Dumnezeu și în inacțiunea inimii. Molinos a murit în închisorile papale (*Larousse*, p.848 și 1537)
- 52.Membri ai ordinului religios *Compania lui Iisus*, fondat de Sf.Ignațiu de Loyola (Azpeitia, Guipuzcoa 1491-1556). A lăsat un ghid de meditații sistematice, *Exercițiile spirituale* (*Larousse*, p.1426)
- 53.G.Michaud: *Louis XIV et Innocent XI* (4 vol. 1882/1883), M.Immich: *Innocenz XI* (1900); F.de Bojani: *Innocent XI, Sa correspondance avec ses nonces, 1676-1679*, 1909; L.Pastor: *Geschichte der Papste*, vol.14 (1930) (Toate în *Der grosse Brockhaus*, vol.IX. 1931, p.133)
- 54.*Der grosse Brockhaus*, IX, 1931, p.133
- 55.*Lessico Universale Italiano di Lingua, Lettere, Arti, Scienze Tecnice*, instituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccanni, Roma 1977, vol.X, p.436
- 56.Ibidem
- 57.Ibidem
- 58.*Der grosse Brockhaus*, vol.IX, 1931, p.134
- 59.*Portretului Monsegniorului Clemente Merlini* (Roma, Galeria Borghese) (H.Voss, op.cit., p.531, il.239)
- 60.De Domenichino: *Portretul cardinalului Girolamo Agucchia* (Florența - Uffizzi); *Portretul arhitectului Vincenzo Scamozzi* (Berlin, Kaiser Friedrich Museum) (H.Voss, p.506, il.188)
- 61.De Gaulli: *Portretul papei Alexandru al VII-lea* (odinioară la Munchen, colecția Messinger); *Portretul cardinalului Capodiferro* (Roma - Galeria Spaa); *Portretul papii Clement al IX-lea* (Roma Galleria di S.Lucca); *Portretul lui Bernini* (col.particulară); *Portretul lui Bernini* (Roma - galeria Corsini) (H.Voss: op.cit., p.586, il.325-327)
- 62.*Autoportretul lui Andrea Pozzo*, de la Uffizzi (Florența) (H.Voss, p.580-581, il.308)

63. Pictat în 1523, acest *Portret al lui Erasm* de la Luvru, este singurul pictat de Holbein datând din epoca de la Basel; un altul, din aceeași perioadă, se află la Muzeul din Basel, și un al treilea, în Anglia, la Longford Castle, o replică a acestuia, în colecția lui Walter Gay (Gabriel Rouches, *La Peinture au Musée du Louvre - La Peinture italienne ...*, p.22, pl.25)
64. Gabriel Rouches, op.cit., p.22
65. Ernst Cassirer: *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*, în "Zeitschrift für Aesthetik", 1937
66. Jean Delumeau: *Frica în Occident (secolele XIV-XVIII), O cetate asediată*, vol.II, Ed.Meridiane, 1986, p.130
67. Gabriel Rouches: *La Peinture au Musée du Louvre - La Peinture allemande ...*, p.22
68. Ibidem
69. Bartzsch, *Les peintres graveurs*, vol.2, ed.IX, 1920; *L'Opera incisa di Carlo Maratti a Conra di Paulo Bellini*, Pavia, 1977

Résumé

La collection d'art du Musée de la Ville de Lipova (département d'Arad) conserve un tableau d'assez grandes dimensions (99,6 x 77,5) représentant un portrait de religieux tenant des feuilles dans ses mains et d'autres feuilles éparpillées sur la table. Jusqu'au moment où, grâce à des examens de laboratoire, capables de déchiffrer les inscriptions de ces feuilles qui indiqueront, éventuellement, le nom de l'artiste, on peut le considérer comme étant celui de Carlo Maratti. Ainsi il était, d'ailleurs, connu dans la famille d'où il provient. Cette attribution peut se soutenir en comparant le tableau de Lipova à d'autres portraits de C.M., surtout avec celui représentant le cardinal Alderano Cybo (Musée de Marseille)

On sait que la plupart des portraits de C.M. - genre qui constitue, peut-être, la partie la plus intéressante de son œuvre - , se trouve dans des collections ayant appartenu aux membres des familles de la noblesse italienne du XVII^e siècle. De toute façon, le personnage de la peinture de Lipova ne fait pas partie de cette catégorie sociale. Il porte un austère costume de religieux appartenant, probablement, à l'ordre dominicain. L'auteur rappelle les rapports établis, dès sa fondation, entre l'ordre dominicain et l'Inquisition.

D'ailleurs, dans la famille d'ou il provient, le tableau était connu sous le nom de "Portrait d'inquisiteur".

Indifferemment a son rang dans la société, le tableau de Lipova possède d'incontestables qualités d'expression humaine et plastique. Par ses traits caractéristiques, cette peinture trouve son correspondant dans la catégorie de ces portraits que l'auteur désigne sous le nom d'"images-effigies", dont il prend comme exemple significatif le "*Portrait d'Erasme*", peint par Hans Holbein le Jeune à Bâle, en 1523 (Paris-Louvre). Par de dessin ferme et incisif, par la pureté du style et par le caractère - on dirait -, inébranlable de la composition, le tableau de Lipova s'inscrit dans la ligne des images emblématiques, capables de révéler l'esprit d'une époque mieux que tout autre document.

L'auteur établit aussi des rapports entre le portrait de Lipova et un autre portrait, toujours d'Erasme, gravé cette fois-ci par Albrecht Dürer. L'attitude des deux personnages, la mise en page, la manière par laquelle l'artiste traite la forme, et même certains détails (l'expression des mains), ne pouvant être dus au hasard. Ce fut probablement le motif qui a déterminé les organisateurs de la section documentaire du Musée Dürer (Dürerhaus) de Nürnberg, à placer une reproduction de la gravure de Dürer a proximité d'une autre reproduction d'après un des portraits caractéristiques pour le style de portraitiste de C.M.

CONFLUENȚE STILISTICE ÎN ARTA MEDIEVALĂ MOLDOVENEASCĂ ILUSTRATĂ DE UN ICONOSTAS DIN JUDEȚUL IAȘI

Lucia Ionescu

În satul Zlodica, astăzi comuna Ceplenița, parohia Cotnari, se află o veche biserică din lemn, fostă de schit, cu hramul Sfinților Voievozi.

*Marele Dicționar Geografic al României*¹⁾, (1902), consemnează existența unei biserici din lemn, foarte veche, aparținând satului Zlodica, comuna Cotnari, plaiul Bahluiului.

Cunoscut ca Dealul Zlodici sau Dealul Răufăcătorului²⁾, prima sa atestare documentară datează de la 1604 când se precizează că face parte din podgoriile Cotnarului, Nestor Ureche deținând vii în acele locuri.³⁾

Printr-un zapis din anul 1605, Ieremia Movilă întărește Mănăstirea Dragomirna cu două fâlcii de vie din dealul Zlodici.⁴⁾ În anul 1663, aprilie, voievodul Eustatie Dabija întărește printr-un zapis stăpânirea peste două fâlcii de vie de la Zlodica, mănăstirii lui Aron Vodă din țarina Iașilor.⁵⁾

În secolul al XVIII-lea, începând cu anul 1760, prin *Aventarionul Casei Spitalului Sf. Spiridon* din Iași⁶⁾, Zlodica va aparține epitropiei Spitalului Sf. Spiridon din această localitate.

În ceea ce privește vechimea bisericii Sf. Voievozi din Zlodica, o însemnare din anul 1831, sept. 15, aflată la Arhivele Statului Iași, Visteria Moldovei face precizarea că "în acest sat (adică Cotnari), sunt trei biserici creștinești: întâia biserică de piatră cu hramul Sf. Paraschiva, (este vorba de ctitoria lui Ștefan cel Mare din 1493), al doilea bisărică de lemn cu hramul Sf. Neculai

(Horodiștea), al treilea bisărică de lemn cu hramul Mai Marilor Voievozi, (Zlodica) bez și bisărică de piatră catolicească”.⁷⁾

O primă mențiune documentară asupra bisericii “*Sf. Voievozi*” este publicată de Gh. Ghibănescu în “*Surete și Ispisoace*” și reproduce un zăpis scris la let 7217 (1709), de către Vasilie diacul de svânta mănăstire în Zlodica.⁸⁾ “și eu Vasile diacul... am scris zăpisu”.

Cu certitudine deci, biserica exista la cea dată, deși ea este mai veche, aparținând sec. al XVII-lea.

O altă mențiune documentară asupra bisericii, ne este dată tot de Gh. Ghibănescu în “*Însemnări și notițe de pe cărți*”, publicată în buletinul “*Ion Neculce*”, din 1928,⁹⁾ de data aceasta însemnarea fiind făcută pe o Evanghelie de Râmnic de la 7254 (1746), în care se precizează că Ștefan Bosie cămăraș face danie pentru biserica Zlodica, paraclisul Cotari, la martie 8 let 7261 (1753).

Întrucât în Zlodica, în anul 1902 (conform *Marelui Dicționar Geografic al României*) existau doar 60 de familii, și o singură biserică, cea a *Sf. Voievozi*, considerăm eronată informația lui N. Stoicescu, care afirmă că ar exista: o biserică de lemn de sec. XVII și biserică de sec. XVIII, ctitoria lui Ștefan Bosie, ante 1753. Dania acestuia, este făcută credem singurei biserici din Zlodica, biserica de lemn cu hramul *Sf. Voievozi*.

Preotul Iustin Gașpar, într-un articol publicat în anul 1958,¹⁰⁾ face o descriere sumară a acestei biserici din care selectez: “biserică construită din lemn din scânduri de stejar în număr de 133 bucăți. Spre nord este susținută de doi contraforți din piatră. Clopotnița din scândură de brad este de dată recentă. Uși și ferestre împodobite cu un brâu de rozete sculptate de 30 cm înălțime. Interiorul despărțit prin lemn de stejar sculptat cu aceeași decorație”. În continuare face și o scurtă referire la icoane: “pictura este de un pictor rus, în culori vii și bine păstrate”, argumentându-și afirmația prin prezența inscripțiilor în limba slavonă.

Este greu de recunoscut arhitectura exterioară a acestei biserici sub actuala înfățișare. Întregul corp al bisericii a fost placat cu scândură de brad vopsită cu alb, vopsea pe care au extins-o și pe căluții sculptați ce susțin cornișa.

Un turn-clopotniță a înlocuit pridvorul din scândură de brad (adăugat odinioară, probabil în decursul sec. al XIX-lea). Din această

intervenție nefericită săvârșită în anul 1989 (?), au rămas neacoperite ancadramentele a două ferestre: una de pe peretele sudic al naosului și fereastra de la altar. Fereastra de pe peretele nordic al naosului a fost acoperită aproape total, iar portalul nu mai există.

Se păstrează în schimb, într-o bună stare de conservare despărțirea naosului de pronaos prin trei arce în plin cintru sprijinite pe stâlpi de stejar, sculptați cu aceleași motive de factură populară similare cu cele ale ancadramentelor ferestrelor.

Dacă problemele legate de datarea bisericii s-au dovedit mai simple, iconostasul ridică probleme dificile din mai multe puncte de vedere.

Cu certitudine nu este iconostasul original. Cel actual nu a aparținut bisericii din Zlodica. A fost montat prin fragmentare cu reducere a dimensiunilor sale și fixare cu cuie pe un suport de scândură groasă.

După dimensiunile sale reale, el provine de la o biserică mult mai mare și mai înaltă. Dacă ar fi provenit de la biserica din lemn *Sf. Nicolae* din Horodiștea Cotnari, ctitorită la anul 7210 (1702), biserică ruinată, ale cărei icoane au căpătat o destinație necunoscută, ar fi avut o dimensiune similară cu cel de la Zlodica.

Singura biserică de zid apropiată este ctitoria lui Ștefan cel Mare, biserica *Sf. Paraschiva*, biserică înaltă, specifică stilului moldovenesc.

Documentar, există numeroase intervenții de-a lungul secolelor, asupra acestei ctitorii. Există posibilitatea ca în decursul secolului al XVIII-lea sau în secolul al XIX-lea când s-a realizat noul iconostas, ce s-a păstrat din cel vechi, și fiind în stare proastă de conservare, să-l fi transferat la Zlodica? Analizând scheletul iconostasului realizăm că: icoanele împărătești corespund dimensiunii interiorului bisericii. Începând cu prăznicarele însă, și continuând cu friza Sfinților Apostoli, constatăm că icoanele sunt afectate ca înălțime, iar în ceea ce privește lățimea lor, ele neîncăpând au fost extinse pe pereții laterali ai naosului. Același lucru se întâmplă și cu friza *Sfinților Prooroci* care, pentru a face loc Crucii *Răstignirii* și moleniilor, concepute foarte înalte (Crucea are peste 1 m înălțime iar moleniile aproximativ 70 cm), au fost prinse în majoritate pe pereții laterali. De altfel, atât Crucea cât și cele două molenii sunt

sprijinite pe spatele acestor icoane ale *Sfinților Prooroci*, motiv pentru care nici nu pot fi văzute în întregime.

Decorația propriu-zisă a iconostasului care constă în motive vegetal-florale: vrejul, laleaua, macul, apare sporadic pictată în tempera cu roșu garanță, albastru ceruleum, verde, pe o friză îngustă, în timpanul sau pe rama icoanelor. Întrucât întreg ansamblul iconostasului este vizibil tăiat cu fierăstrăul și prins empiric, este greu de știut de unde provine.

Icoanele, sunt și ele atât ca și concepție, ca factură, cât și ca tehnică de lucru, diferite.

Poalele de icoană, pictate în ulei pe lemn, cu inscripții cu caractere chirilice, aparțin primei jumătăți a secolului al XIX-lea.

Marile icoane împărătești sunt diferite. Icoana *Sf. Nicolae*, a *Mântuitorului*, icoana de hram, precum și *Deisis-ul*, sunt pictate în tempera pe un blat din lemn de tei cu un grund preparat direct pe suport.

Reprezentările, caracterizate printr-o redare trei sferturi, (excepție făcând icoana hram, unde *Sf. Arhangheli* apar pe un suport de nori), frontalitate, expresivitate accentuată a feței determinată de fixitatea privirilor. naivitatea desenului, a modului de așternere a culorii, ne determină să le atribuim aceluiași zugrav moldovean din cea de a doua jumătate a secolului al XVIII-lea.

Icoanele, de factură populară, prezintă calitățile inerente picturii de icoane specifice acestui gen și acestei perioade.

O notă aparte o face icoana împărătească a "*Maicii Domnului cu pruncul*". Ca dimensiuni este similară cu celelalte, 85/65cm, dar concepția și rezolvarea plastică este total diferită. Este încadrată de un chenar în relief, având pictate pe un fond de roșu-garanță închis motivele florale: laleaua, macul, înscrise în arabescul lujerilor, trasate lejer cu roșu, griuri și verde. Pe fondul adâncit în grosimea blatului, Maica Domnului cu Pruncul, tipul Hodighitria, este reprezentată trei sferturi, încadrată în partea superioară de cei doi Sfinți Arhangheli bust. Atât portretul Fecioarei cât și a Pruncului Iisus, sunt de o mare spiritualitate: chipuri interiorizate, modelate în tonuri de sienă - roșu englez - umbră.

De fapt, roșul, în contrast de cald-rece este culoarea dominantă a icoanei, pe fond albastru de Prusia. Roșului maforionului Fecioarei îi corespunde un roșu ocru-orange, al mantiei lui Iisus. Cute adânci,

închise însoțite de hașuri trasate savant, completează armonia și calmul pe care le degajă această icoană. Inscripțiile cu roșu sunt în limba slavonă.

Realizarea plastică diferită, concepția, maniera de execuție ne determină să o situăm într-o perioadă anterioară celorlalte. Am putea avansa supoziția că poate a aparținut iconostasului original, sau poate a fost adusă de la Horodiștea (Cotnari) 7210 (1702), unde pr. I. Gașpar semnalase prezența unei icoane a *Maicii Domnului* și a altor câteva cu o pictură remarcabilă.¹¹⁾ Aceasta ar putea fi motivul pentru care celelalte icoane care au completat icoanele împărătești și icoana de hram sunt diferite.

Cu o datare apropiată, respectiv sfârșitul secolului al XVII-lea, cel târziu începutul secolului al XVIII-lea, se încadrează restul icoanelor ce constituie ansamblul actual al iconostasului bisericii din Zlodica.

Operă unitară, ce demonstrează apartenența lor aceluiași autor, ele fac dovada unei remarcabile realizări artistice, având deplin temei a-l situa pe zugravul anonim în rândul măștrilor epocii sale, ca un desenator viguros și un subtil colorist.

Sobrietatea compozițiilor este completată de savantul acord cromatic, un rol deosebit revenindu-i griului, ocrului auriu ce introduc în armonia ansamblului un surplus de strălucire.

Reduse la esențial, compozițiile praznicelor împărătești, în care grupurile de personaje, solid construite, se detașează pe fundalurile sobre în acorduri tonale vibrante, se constituie fiecare ca o unitate de sine stătătoare dar dau o unitate deplină ansamblului.

Desenul este viguros. Liniile sunt trasate cu o mare siguranță, incisiv. Cursivitatea liniei, spontaneitatea desenului, demonstrează calitățile unui autor de frescă.

Analizând rezolvarea portretelor, desenul de o expresivitate deosebită a mâinilor, ansamblul veșmintelor cu draperiile liniștite, trasate expert printr-o singură linie modulată, tenta plată de culoare așternută savant, în pasaje tonale de o mare noblete cromatică, putem atribui aceste icoane unui zugrav de frescă și nu unui iconar. În sprijinul acestei afirmații se dovedesc și rezolvările compoziționale ale praznicelor împărătești; rigoarea distribuției personajelor cu formele modelate plat după canonul bizantin corespunde unor fundaluri sobre de arhitecturi de o geometrie plană sau de peisaj

sugerat printr-o ordonare liniară caracteristică picturii murale din nordul Moldovei. Să nu uităm că icoanele provin dintr-o zonă de excepție a artei medievale moldovenești, Cotnariul și Hârlăul, aflat la câțiva kilometri, fiind puncte de referință în acest domeniu.

Înșiruirea praznicelor împărătești este ordonată de cronologia stabilită de biserica creștină: ciclul din viața Fecioarei este ilustrat prin reprezentările *Nașterii Maicii Domnului*, *Prezentarea la Templu*, *Buna Vestire* și *Adormirea Maicii Domnului*. Ciclul vieții Mântuitorului, se interferează cu al Mamei sale printr-o neglijență sau necunoaștere datorate celor ce au montat icoanele în actualul iconostas. Orânduindu-le corect descifrăm: *Nașterea lui Iisus*, *Întâmpinarea Domnului*, *Botezul Domnului*, *Învierea lui Lazăr*, *Intrarea Domnului în Ierusalim*. *Răstignirea Domnului*, ciclul continuând cu *Învierea Domnului* sub forma *Anastasis-ului* și *Înălțarea Domnului*, având în axul iconostasului reprezentarea rafinată a *Mandilionului*.

Calitățile desenului și cromaticii sunt evidente și în reprezentările *Sfinților Apostoli* (60/33cm), văzuți figură întreagă, din semiprofil, de o sobră monumentalitate, încadrați în arcuri în plin cintru, îndreptându-se în pas ușor spre Iisus din scena *Deisis-ului*, redat, aici simplificat. Maica Domnului este inclusă în rândul Sf. Apostoli, în dreapta lui Iisus, având ca pandant pe Sf. Ioan Evanghelistul. Sfinții Prooroci sunt redați bust pe un blat întreg pe care sunt singularizai prin încadrarea lor în medalioane rotunde roșii dar și prin tipologii de vârstă și caracter diferite.

Crucea *Răstignirii*, înaltă, cu laturile treflate în care corpul lui Iisus redat într-o unduire ușoară este modelat în tonuri de gri-sienă-umbră, prezintă la extremități simbolurile celor patru evangheliști. Cele două molenii, terminate în partea superioară în arc în potcoavă, cuprind o reprezentare sobră, cu o expresivitate și gestică reținută a celor două personaje: Maica Domnului și Sfântul Ioan Evanghelistul

Inscripțiile, plasate în registrul superior al icoanelor cuprinzând denumirea personajelor și tema iconografică, sunt trasate cu roșu în limba slavonă.

În ceea ce privește starea de conservare atât a monumentului cât și a icoanelor, ele sunt suficient de convingătoare pentru a trage un mare semnal de alarmă.

NOTE

1. *Marele Dicționar Geografic al României*, vol.V, București, 1902, o.794.
2. Documente privind istoria României, Veac XVII, A, Moldova, 1952, p.258.
3. Pr. Iustin Gașpar, "Schituri și biserici de lemn din raionul Hârlău", *Revista Muzeelor și Monumentelor*, 1958, nr.11-12, .918, conform *Catalog documente moldovenești din Arhiva Istorică Centrală*, București, 1958, p.280.
4. Ibidem, p.918 și 292.
5. Gh.Ghibănescu, "Ispisoace și Surete", vol.IV, Dacia, Iași, 1908, p.184.
6. Pr. I.Gașpar, op.cit., p.918, conform *Istoricului Spitalului Orășenesc*, Iași, p.45-48.
7. Ibidem, p.918, conform *Catalog documente moldovenești*, op.cit., p.402.
8. Ibidem. p.918.
9. Ibidem, p.918.
10. Pr. I.Gașpar; "Schituri și biserici de lemn din raionul Hârlău", *Revista Muzeelor și Monumentelor*, Buc., 1958, nr.11-12, p.914-918.

STILISTISCHE KONFLUENZEN IN DER MITTELALTERLICHEN KUNST DER MOLDAU ILLUSTRIERT DURCH EIN IKONOSTAS AUS DEM KREIS JASSY

Die Holzkirche aus Zlodica (Gem.Cotnari, Kr.Jassz) wurde wahrscheinlich im XVII. Jh. errichtet und de "Heilingen Wojewoden" geweiht. Im Laufe der Zeit erlitt sie eine Reihe baulicher Eingriffe, die letzten wahrscheinlich 1989 (?), die es schwierig machen die eingängliche Aussenarchitektur hinter dem heutigen Aussehen zu erkennen. Ähnlich scheint es auch mit dem Ikonostas geschehen zu sein, die heutige Form ist nicht mehr die originale.

Aus bisnoch unbekannten Gründen wurden im Laufe der Zeit die kaiserlichen Ikonen mit anderen, grösseren ersetzt die aus einer Kirche höheren Ranges stammen (möglich aus der Kirche Hlg, Paraschiva, Stiftung des Stefan dem Grossen, Kirche die ihrerseits auch etliche Eingriffe zu verzeichnen hat). Sicher ist, dass im

heutigen Ikonostas Ikonen anzutreffen sind die in drei verschiedenen Manieren ausgeführt wurden.

Der Ikonensaum wurde in Öl auf Holz gemalt, mit kyrillischen Buchstaben, und gehört in die erste Hälfte des XIX. Jh. Es handelt sich hiermit um den jüngsten Teil des Ikonostas. Die kaiserlichen Ikonen (mit Ausnahme der *Gottesmutter mit Kind*) sind in volkstümlicher Weise gearbeitet und Weisen auf einen moldauischen Maler der zweiten Hälfte des XVIII. Jh. hin. Die Ikone *Mutter Gottes* und die restlichen Ikonen des Ikonostas steigen technisch und stilistisch bis gegen Ende des XVII. Anfang des XVIII. Jh. hinab in Richtung Original.

Somit vereint das heutige Ikonostas auf eine originelle Art Teile die stilistisch zu ganz verschiedenen Perioden gehören.

ZUGRAVUL VASILE DIACONUL - SCHITĂ BIOGRAFICĂ

Dorina Pârvulescu

Numele Diaconului Vasile se asociază de obicei cu constituirea în zona Banatului a unei prime școli de zugrăvie în primele decenii ale secolului al XVIII-lea, iar acesta este încadrat între meșterii care, formați în ambianța picturii postbrâncovenești, au contribuit la difuzarea acesteia în provinciile învecinate Țării Românești, în prima jumătate a etapei istorice amintite.

Vom încerca în cele ce urmează să restituim pe cât posibil, pe baza materialului documentar și iconografic existent, imaginea corectă a activității sale, pornind de la întrebarea - ce anume și cât știm azi despre viața acestui reprezentativ personaj al culturii românești a veacului al XVIII-lea.

Ca și-n majoritatea cazurilor privind zugravii epocii, informațiile relative la datele sale biografice sunt destul de sumare. Conform tradiției urmașilor familiei Diaconovici, Vasile sau Vasilie s-a născut în Oltenia, în satul Românești (Gorj)¹, fiu al lui Alexe², probabil la începutul secolului al XVIII-lea, în jurul anilor 1700. Perioada care a urmat până la începutul deceniului al patrulea, de când suntem în posesia primelor informații în ce-l privește, ne este total necunoscută. Presupunem că a fost perioada sa de formare ca preot și în paralel ca zugrav.

Desfășurată în Oltenia, între 1733 și 1735, această perioadă de început în meseria de zugrav de biserici și iconar, ne este atestată de inscripțiile de meșter ale câtorva biserici oltene și de o semnătură pe o icoană.

În ordine cronologică, numele de Vasile apare într-o primă

mențione în anul 1733, în inscripția aflată la proscomidia bisericii din Vădeni (Gorj), membru al unei echipe de zugravi condusă de Hranite Grigore.³ Datorită faptului că este amintit printre zugravi și nu ca ucenic putem presupune că la acea dată își încheiase ucenicia.

În anul următor, deci în 1734, numele său reapare între al altor meșteri zugravi care, aflați din nou sub conducerea lui Grigore Hranite, realizau pictura murală a bisericii din Glogova (Gorj).⁴ Continuând desigur colaborarea cu Grigorie Hranite, Vasile a venit în completarea echipei care începuse în anul 1732 refacerea picturii murale din naosul bisericii mănăstirii Tismana. Numele său este menționat într-o inscripție aflată în cupola bisericii, alături de cele ale lui Grigore Hranite, Gheorghe și Tudor, în anul 1735.⁵

În același an semna pare-se pe o icoană, din nefericire dispărută azi, pentru prima dată cu numele cu care a rămas cunoscut - Vasile Diacon.⁶

Această primă perioadă din viața și activitatea zugravului Vasile, în ținutul de baștină s-a întrerupt brusc, în anul 1736, odată cu strămutarea sa și a familiei în zona Banatului, în localitatea Srediștea din apropierea Vîrșetului.⁷ A fost unul dintre cazurile frecvente de emigrare, impusă prin dispoziție imperială, vizând popularea sau doar repopularea unor zone din Banat, în cadrul politicii imperiale de colonizare, într-o perioadă când Oltenia se mai afla încă sub dominație austriacă.

Anii petrecuți de Diaconul Vasile în zona Vîrșetului (Jugoslavia), aproape trei decenii, au însemnat în viața acestuia o perioadă extrem de complexă, în care personalitatea sa s-a manifestat practic în toate domeniile vieții sociale și culturale.

Sursa principală de informație privind acest moment, îl reprezintă până azi *"Istoria politico-religioasă ..."* a canonicului Nicolae Tincu-Velia, dedicată problemelor social-politice și religioase ale românilor, aflați încă sub conducere religioasă sârbească.⁸

Invocând drept sursă de informație principală "tradiția", autorul îi dedică Diaconului Vasile câteva pagini la capitolul dedicat învățământului românesc. Fiind una dintre puținele noastre surse de informație asupra vieții Diaconului, acest fragment, de altfel ades citat, suportă în opinia noastră unele nuanțări, care permit conturarea mai precisă a unei personalități complexe, extrem de active, desfășurând

în ținutul adoptiv o reală muncă de pionierat, ca preot, primar, învățător și zugrav.

În primul rând, trebuie să subliniem faptul că Vasile a condus micul grup de români din Oltenia în calitate sa principală de preot, "diacon" .⁹

În paralel cu aceasta, fiind probabil unicul intelectual al comunității i-a fost atribuită și funcția administrativă de "vătaf", deci de primar al satului; în această calitate de intelectual a fost și învățătorul satului, înființând acea ades menționată școală "casnică", deci cu caracter laic.

Ca preot și dascăl Diaconul Vasile a contribuit la răspândirea limbii române chiar printre familiile de sârbi, veniți ulterior la Srediștea, după cum notează Tincu-Velia într-un fragment mai puțin citat: "Diaconovici Loga până la zidirea bisericii în Srediștea Mare execută servițiul dumnezeiesc în mănăstirea din Srediștea Mică, în românește. După răzmerița din an 1738-9, așezându-se în Srediștea Mare douăzeci și cinci de familii sârbești din colonia patriarhului Arseniu Sacabent, Diaconul Loga a fost însărcinat pre copii a-i învăța românește."¹⁰

După cum se știe de altfel, în cadrul școlii de la Srediștea diaconul a inițiat și un atelier de zugrăvie, desigur după modelul celor existente în mănăstirile din Oltenia, bazându-se deci pe cunoștințele artistice dobândite alături de Grigorie Ranite, dublate probabil și pe un real talent, dacă înțelegem în acest fel sensul frazei lui N.Tincu-Velia, din textul amintit anterior:

"Acest vătaf al comunei era și cărturariu bun apoi și zugrav foarte ghibaciu și de după măiestria aceasta și metoda didactică și făcuse un bun renume în tot Banatul. El a propus în școală pe lângă mai multe scințe și meșteșugul zografiei."¹¹

Pe baza acestui fragment din care reiese de altfel foarte clar faptul că Diaconul Vasile și-a valorificat în cadrul școlii din sat și meseria de zugrav, s-a tras concluzia firească după care la Srediștea a funcționat sub conducerea sa, prima școală de zugrăvie de pe teritoriul Banatului. De altfel, lectura în continuare a textului ni-i face cunoscuți și pe ucenicii - George, unul dintre fiii Diaconului, vârșeteanul Stancu Raicu și Petruț din Timișoara.¹² La data respectivă Tincu-Velia îi cunoștea doar pe cei trei viitori zugravi, a căror

activitate, cu excepția persoanei lui Petruț, este astăzi suficient de bine conturată.

Un document pe care-l considerăm de primă importanță, ne face cunoscut, în opinia noastră încă un ucenic al Diaconului Vasilie, neamintit de istoriografia de artă românească. Probabil cu ocazia unor verificări efectuate de poliție în eparhia Timișoarei, pe la anul 1754, unui oarecare Ioan (scris cu grafia sârbă - Iovan), i se solicită date biografice. Aflăm cu această ocazie că Ioan venea din Valahia, stabilindu-se în zona Vârșetului prin anul 1744. În această zonă, a intrat timp de patru ani ucenic la “maestrul Vasilie zugrav”, iar după terminarea uceniciei a pictat la mai multe biserici din eparhia Timișoarei, între care la Mănăstur și Fibiș, împreună cu un zugrav pe nume Toma.¹³

Poate că numele de Vasilie, indicat de document, n-ar fi suficient pentru stabilirea identității “maestrului zugrav”, însă credem că identificarea sa cu persoana Diaconului Vasile este plauzibilă din două considerente: în primul rând pentru că pe teritoriul Banatului nu ne mai este cunoscut vreun zugrav omonim, iar în al doilea rând ni se pare logic ca un român venit de peste munți să-și facă ucenicia (având această alternativă), la un zugrav român. Care a fost motivul pentru care Vasile Diaconul a inițiat învățământul artistic de la Srebiște aflăm parțial tot din textul lui N.Tincu-Velia, care ne mai spune că: “toți acești patru zugravi (deci Diaconul Vasile alături de ucenicii menționați, mai puțin Ioan), în urma mandatului episcopesc au avut a însemna numele sfinților și alte inscripțiuni prin bisericile românești numai slavonește”.¹⁴ Fragmentul nu ni se pare tocmai explicit, dar este posibil ca autorul să se fi referit nu la vechea scriere slavonă, care în epoca respectivă nu prea mai era în uz, ci la limba sârbă, limba conducerii religioase a românilor, care trebuia poate să înlocuiască textele vechi, probabil deteriorate. Oricum o astfel de obligație din partea unui meșter zugrav dovedea că acesta se bucura de încredere din partea episcopului sârb iar pe de altă parte justifică cu atât mai mult înființarea atelierului de zugrăvie, ai cărui ucenici deveneau implicit ajutoare serioase ale meșterului.

Dacă aceste laturi ale personalității Diaconului sunt suficiente pentru a contura imaginea unui personaj extrem de activ, conștient de rolul său important în dezvoltarea culturală și spirituală a micii

comunități românești nou înființate, tocmai datele ce-i privesc activitatea de zugrav de biserici și iconar sunt în mod paradoxal destul de neconcludente.¹⁵

Se presupune că pe la 1745 ar fi participat, lucrând în echipă cu zugravii Nedelcu și Serban Popovici, la realizarea picturii murale a bisericii din Ritișor¹⁶ iar câțiva ani mai târziu, între 1752-1755, în aceeași echipă, ar fi lucrat la biserica din Iasa Tomic (Modos).¹⁷ Din informațiile bibliografice pe care le deținem, rezultă că monumentele menționate nu mai păstrează pictura murală inițială, datorită intervențiilor ulterioare¹⁸, astfel că nu avem nici un indiciu privind stilistica picturii acestora. Putem însă presupune că lucrând alături de cei doi zugravi amintiți - Nedelcu și Serban Popovici, care în deceniul șase al secolului pictau încă în maniera tradițională de factură brâncovenească, Diaconul Vasile nu putea să facă excepție.

Același semn de întrebare se pune și față de activitatea sa ca pictor de icoane. Nu ni s-a păstrat de la Diaconul Vasile nici o icoană care semnată fiind să ne permită să-i cunoaștem tehnica de lucru și particularitățile stilistice. Nu știm pe ce bază, i-a fost atribuită zugravului nostru o icoană cu tema Sfântul Ioan Botezătorul, provenită din biserica de la Izbiște (Jugoslavia).¹⁹

Icoana care, după dimensiunile destul de mari (78x54 cm) făcea probabil parte din seria icoanelor împărătești ale bisericii, îl prezintă pe Sfântul Ioan bust, binecuvântând cu dreapta, cu crucea și un rotulus desfășurat în mâna stângă. Personajul ocupă trei sferturi din economia icoanei, restul de un sfert fiind reprezentat de fondul roz, presărat cu stelute albe, pe care este scris cu negru numele sfântului. Este înveșmântat tradițional, cu tunică din blană de capră, peste care, trecând peste umărul drept, cade mantia verde de China, cu drapajul bogat sugerat prin blicuri negre. Câmpul acesteia este decorat cu două benzi albe desenate delicat, cu decor floral stilizat, iar marginile conturate cu aceeași linie fină albă. Figura este severă, trăsăturile desenate ferm, pleoapele roz, obrajii cu ocră și rozuri, nasul ușor acvilin, urechile în formă de virgulă. Părul este castaniu cu şuvițe minuțios desenate cu brun închis, cu şuvițe într-o aparentă, dar simetrică dezordine. De-a lungul unuia dintre blicuri, se află înscris un nume (?) indescifrabil. Acest tip de icoană, cu fondul presărat cu stelute albe, se întâlnește des în zona Banatului de sud. De altfel, icoana de la Izbiște este, stilistic, foarte apropiată de



Vasile Diaconul (atribuit lui)
Sfântul Ioan Botezătorul
1/2 secolul XVIII,
col. Narodnii Museii Vârșeț

icoanele împărătești ale vechii biserici din Berzeasca (Caraș-Severin), începând cu construcția și desenul personajelor, modeleul volumelor vestimentației până la detaliul decorativ mai puțin frecvent, reprezentat de linia albă a conturului tunicilor.²⁰

Pe această bază credem că icoana de la Izbiște se încadrează

între cele specifice zonei de sud a Banatului iar paternitatea sa rămâne sub semnul întrebării.

Este posibil ca în deceniul șase al secolului, Diaconul Vasile să fi trecut în zona Banatului Timișan, însoțindu-și fiul, pe zugravul George, la Bocșa Montană, unde acesta s-a stabilit împreună cu familia. Cu toate acestea, George Diaconovici n-a întrerupt relațiile cu ținutul în care s-a născut, deoarece între 1763-1764 semnătura sa apare pe câteva icoane și uși împărătești pictate pentru bisericile sârbești de la Ritișor, Srediștea Mare și Alibunar. Păstrarea legăturilor cu zona Vârșetului ne apare cu atât mai firească cu cât știm că fratele lui George, Eustațiu, ce semna ca "ierei Eustațiu Diaconovici", rămăsese la Srediștea Mare, moștenind probabil parohia românească a tatălui.²¹

Ultima perioadă din viața și activitatea Diaconului, este atestată de inscripțiile din două biserici - în 1762, Clopodia și în 1763, Radimna. Din vechea biserică de la Clopodia, s-au păstrat doar două dintre icoanele împărătești, respectiv ușile împărătești semuate și date - "GHEORGHE MOLER DIACONOVICI ZUGRAFUL 176 (?)". Textul pisaniei îl menționează ca zugrav principal pe Diaconul Vasile alături de George, Ioan Popovici, Radu Lazarevici, Stancu Raicu ca ucenic.²² Pornind de la această inscripție, I. Miloia a fost primul care i-a atribuit Diaconului Vasile icoanele împărătești din biserică. Acestea prezintă imaginile *Fecioarei Maria cu pruncul* de tip Hodighitria și *Isus binecuvântând*.²³ Cele două personaje sunt redade identic: figuri ovale cu bărbia rotunjită, sprâncene frumos arcuite, nas subțire și drept, gura cu buze cărnoase; obrajii ocru sunt discret înviorați cu tonuri de rozuri și oranje. Intensitatea privirii datorată pupilelor aproape negre este accentuată și de cearcănele și de micile puncte roșii de la colțurile interioare ale ochilor. Trupurile sunt ușor prea mari față de mărimea capetelor, iar mâinile deși elegant desenate sunt de-a dreptul disproporționate, fără să dăuneze de fapt ansamblului icoanelor. De remarcat în mod deosebit la cele două icoane este însă redarea extrem de lejeră a vestimentației, a cărei modelul tonal conferă trupurilor volum și dinamism. De remarcat tunică pruncului Isus, albă, decorată în jurul gâtului și la manșete de asemenea cu alb, înviorat de brăul roșu și de funda albăstră de la gât, ce ne duce cu gândul la costumul popular românesc. Așezat pe brațul stâng al mamei, acesta binecuvântează



Vasile Diaconul
(atribuit lui),
Maica Domnului cu pruncul,
1762 (?)
Col. Muzeului Banatului
Timișoara



Vasile Diaconul
(atribuit lui),
Isus binecuvântând,
1762 (?)
Col. Muzeul Banatului
Timișoara

cu dreapta iar în stânga ține evanghelia. Mantia redată cu ocră îi înfășoară genunchii, formând cute largi, modelate de asemenea cu tonuri mai deschise de ocră. Fondul albastru ceruleum, plat cu două pete de culoare mai închisă sugerând norii potențează frumusețea deosebită a personajelor pictate. Desigur execuția perfectă atât a desenului cât și a cromaticii și volumelor au fost motivele pentru care atât I.Miloia cât și toți cei care s-au ocupat de-a lungul timpului de activitatea zugravului, au fost de acord în a i le atribui, deși nu sunt semnate.²⁴

Ne apare cu atât mai surprinzător faptul că cele două icoane, atât de cunoscute, de identitatea cărora nu s-a îndoit nimeni până-n prezent, n-au fost niciodată așezate alături de ușile împărătești și



George Diaconovici,
*Ușă împărătească
de la Clopodia,
Volet dreapta,
Fragment din Buna
Vestire, Col.
Arhiepiscopiei
Timișoara*



Detaliu,
Maica Domnului,
Icoană împărătească de la
Clopodia



Detaliu,
Fecioara Maria,
Ușă împărătească
Clopodia



George Diaconovici,
Ușă împărătească de la
Clopodia, Volet stânga,
Buna Vestire cu
arhanghelul Gavril
176(3)



Detaliu,
Arhanghelul Gavril

comparate stilistic. Privind atent fragmentele amintite ale iconostasului de la Clopodia suntem în măsură să afirmăm că se aseamănă până în cele mai mici detalii. Desenul fețelor, inclusiv al expresiei acesteia, este identic, aceleași mâini mari, cu degete lungi, cu marcarea unghiilor, același fel de-a desena picioarele goale - la pruncul Isus din icoana *Fecioara Maria cu pruncul* și la arhanghelul Gavril (de pe voletul stâng al ușii împărătești), destul de nefiresc de altfel, cu degetul mare ușor opozabil. Fecioara Maria de pe voletul drept al ușii împărătești este identică cu cea din icoană, până la cele mai mici detalii în fața, mâinile, până la decorul tunicii albastre. O mică diferență apare totuși la maforionul Mariei, care este mai bogat drapat în față în icoana Fecioarei. Volumele redade cromatic sunt de asemenea identice. În mod normal o asemenea asemănare ridică următoarea întrebare: a imitat George Diaconovici în pictura ușilor împărătești atât de perfect stilul tatălui său sau el a fost cel care a realizat și cele două icoane?²⁵

Chiar avansând această ipoteză, putem admite că prezența Diaconului Vasile la Clopodia putea fi legată de pictura murală, sau a altor părți a iconostasului.

În anul următor, 1763, era pictată biserica din satul Radimna (Caraș-Severin). Inscripția dispărută azi, dar din fericire transcrisă la începutul secolului menționează ca meșteri zugravi pe Diaconul Vasile, George și Ioan Popovici.²⁶

Nesemnată și nedată icoana este pictată în stilul tradițional, specific primei jumătăți a secolului XVIII. Pe fondul împărțit în două registre cromatice, între care cel superior este presărat cu stelute mici, albe, se detașează portretul Sfântului Nicolae, reprezentat în picioare. Figura este sobră, chiar severă, ochii cu pleoape roz privesc nedefinit, în timp ce sfântul binecuvântează cu dreapta iar în stânga ține macheta unei biserici. În stânga respectiv dreapta sus se află Isus binecuvântând și Fecioara Maria oferind brâul, ambii redați 3/4, ieșind din vălătuci de pe nori. Vestmintele, decorate cu motive florale, cad rigid, ascuțit, iar hașurile sugerând cutele sunt liniare, dispuse într-o rețea ordonată. Cromatica, axată practic pe roșu și albastru, cu intervenții de oranje la epitrahil și la poalele stiharului, este în ansamblu plată, cu discrete modulații tonale ale stiharului. În ansamblu icoana realizată în manieră tradițională, este severă și impersonală.²⁷

Activitatea desfășurată de Diaconul Vasile pe parcursul a trei

*Vasile Diaconul
(atribuit lui),
Sfântul Nicolae
1/2 secolul XVIII,
Col. Vicariat Ort.
Sârb Timișoara*



decenii - Vădeni (Gorj), 1733, Radimna (Caraș-Severin), 1763, cu toate aspectele încă necunoscute, ne permite reconstituirea în ansamblu a profilului unui personaj, care depășește limitele unui simplu meșter zugrav, relevându-se drept o personalitate complexă, reprezentativă pentru cultura românească a secolului al XVIII-lea.

Dedicat poate în principal carierei preoțești, cu cunoștințe bogate dobândite într-una din mănăstirile oltene, poate Tismana, dotat desigur și cu un spirit organizatoric nativ, Vasile Diaconul a găsit resursele necesare de-a pune bazele și de-a organiza noua comunitate românească de la Srediștea, cumulând, ca unic știutor de carte,

funcțiile de primar, preot și dascăl. Seriozitatea cu care și-a îndeplinit rolul de dascăl ne este dovedită de descendenții familiei sale, ce se numără printre cei mai reprezentativi oameni de cultură din Banatul secolului al XIX-lea și primei părți a secolului nostru.

Indiferent de motivele care i-au impus inițierea învățământului artistic în cadrul acelei "școli" de zugrăvie de la Srediștea, marele său merit este de-a fi creat pe teritoriul Banatului primul nucleu al învățământului artistic organizat, în cadrul unei școli laice. Fără o pregătire serioasă, George Diaconovici, fiul zugrav al Diaconului, nu s-ar fi impus poate, ca unul dintre cei mai cunoscuți zugravi ai celei de-a doua jumătăți a secolului, deși pictura sa murală și de icoane este de-o surprinzătoare diferență calitativă. La rândul-i Stancu Raicu, dovedește în icoanele pictate, cunoștințe de desen, cromatică, iconografie, chiar dacă acestea sunt pregnant contaminate de elemente ale barocului în formele lui târzii, provinciale. În privința ucenicului Ioan, cercetările ulterioare ne vor permite poate identificarea zugravului, în persoana lui Ioan Popovici de la Oravița.

În mod paradoxal, deși a rămas cunoscut în cultura românească în primul rând ca zugrav, tocmai această latură a personalității sale, aparent bine cunoscută, se dovedește a fi la o analiză mai atentă, foarte greu de concretizat. Activitatea sa ca meșter zugrav începe în Oltenia, după toate probabilitățile în preajma lui Grigorie Ranite, continuând apoi în zona Banatului, în prima etapă în jurul Vârșetului, apoi în zona Banatului Timișan și Caraș-Severinului. Deși nu ne lipsesc informațiile documentare -inscripțiile de meșteri din bisericile din Oltenia și Banat - care-i atestă participarea clară la realizarea unor ansambluri de pictură murală, nu deținem absolut nici cel mai mic element care să ne permită recunoașterea stilisticii personale în pictură. Este ciudat că nu deținem absolut nici o semnătură a zugravului, iar unica icoană semnată, cea de le Peștișani, nu ne este cunoscută. Aceasta ar fi fost singura imagine certă, care ne-ar fi edificat în privința stilului zugravului. Celelalte icoane care i se atribuie, sunt, după cum arătam mai sus, total diferite stilistic, aparținând cronologic unor etape din evoluția picturii în Banat și sunt pictate în opinia noastră de trei zugravi, în trei maniere diferite.

Chiar dacă până acum nu cunoaștem încă o lucrare pe care s-o putem atribui în mod cert Diaconului Vasile, numărul mare de icoane răspândite pe teritoriul Banatului istoric, poate să rezerve încă

surprize. Nu excludem de asemenea posibilitatea ca cercetarea bisericii de la Radimna, să ne ofere chiar parțial răspuns la unele dintre întrebările legate de stilul Diaconului Vasile.

NOTE

1.V.Carabis, *Pictorii zugravi din județul Gorj în secolele XVIII-XIX*, R.M.M., 2, 1975, p.77; Autorul preia informația din articolul lui Iuliu Moisil, Ing.Aurel Diaconovici, Arhivele Olteniei, XI, nr.61-61/1932, p.192.

2.Numele sârbizat Alexievici, respectiv sin Alexe, ar fi fost menționat pe o "carte" cu notații autografe ale zugravului, ce exista încă la sfârșitul secolului trecut la urmașii familiei Diaconovici din Bocșa Montană. Unul dintre aceștia, teologul Mihail Diaconovici a găsit mențiunea numelui Alexievici, ceea ce l-a dus la concluzia că Vasile era fiul unui anume Alexe. vezi, M.Godinova, *Arborele familiei Diaconovici*, Dacia, V, 1943, nr.104, p.2.

3.Textul inscripției este menționat pentru prima dată de Al.Stefulescu în *Gorjul istoric și pitoresc*, Tg.-Jiu, 1904, p.304: "(B)anite, Gligorie, Vasile Zuograf, 7240 (1732), Ion (ucenic). St.Metes, *Zugrăvii bisericilor române*, A.C.M.I.T., 1928-29, p.68, redă inscripția puțin diferit: "Vasile, Grigorie Ranite, Ion ucenic, 1733". V.Drăghiceanu în "*Monumentele Olteniei, al 3-lea raport*", B.C.M.T., 27, fasc.81, iulie-septembrie, 1934, p.20, o transcrie și o traduce: "Pomenește Doamne, păzește pe Grigorie, Gheorghe, Grigorie (?), Vasile, zugravi, 7240, Ion ucenic"

4.St.Metes, op.cit., loc.cit. preia inscripția din N.Iorga, *Inscripții II*, p.8, nr.6: "Diniu (?), Vasilie, Grigorie; Stefan; Gheorghe, Serban Stan"

5.V.Carabis, loc.cit.; Rada Teodoru, *Mănăstirea Tismana*, 1968, p.13; V.Brătulescu, *Izvoarele picturii în Banat*, Mitropolia Banatului, nr.5-6, 1961, p.24

6.V.Carabis, loc.cit.: "Iată eu păcătosul, robul tău stăpâne. Vasile Diacon zugrav, 13 nov.1735"

7.M.Godinova, loc.cit., susține că Diaconul Vasile ar fi venit în Banat în anul 1706(?), citând și alți autori care stabilesc data venirii Diaconului în Banat între 1726-1737, date care de altfel sunt în contradicție cu cele certe, oferite de inscripțiile din bisericile din Oltenia.

8.Nicolae Tincu-Velia, *Istoria bisericească politico-națională a românilor preste totul*, Sibiu, 1858, p.202-203

9.N.Tincu-Velia, op.cit., p.202: "Atare școală casnică a ținut un oarecare Vasilie Diaconul Loga, în satul numit azi de sârbi Srediștea Mare, lângă Vârșet unde el în an 1736 ca "diacon" venind din România din mănăstirea

Tismana, s-a așezat și a fundat aici o comună românească care până la venirea sârbilor nu se află cum va fi fost numită.” Vezi și nota 11.

10. *ibidem*, p.203

11. *ibidem*, p.202

12. *ibidem*: “Din școala lui au ieșit iar buni cărturari și zugrafi, feciorul său George, un vârșețean Raicu și un oarecare Petruț din Timișoara.” Pentru activitatea lui George Diaconovici vezi: O.Milanovici, *Autorii obiectelor de artă inventariate în Banat*, Gradja (Materials for the study of cultural monuments of Voivodina), nr.VIII-IX, 1978, p.323, în limba sârbă; Catalog de expoziție, *Valori ale artei sârbilor în România* (Artistic treasure of Serbs in Romania), Beograd, Novi-Sad, 1991, p.34, în limba sârbă; pentru activitatea în Banatul timișan, vezi: D.Părvulescu, *Rolul familiei de zugravi Diaconovici în pictura de icoane a secolului al XVIII-lea*, *Analele Banatului* (AB), Etnografie, I, Timișoara, 1981; *idem*, *Artistic aspects of the end of the XVIII-th century in Banat. The painter George Diaconovici and the paintings from churches from Povergina and Batești*, *Ars Transsilvaniae*, IV, 1994; R.Vărtaciu, A Buzilă. *Barocul în Banat* (Catalog de expoziție), Timișoara, 1992. Pentru Stancu Raicu, vezi: Caius Pascu, *Stancu Raicu. Însemnări despre un zugrav bănățean din secolul al XVIII-lea*, *Mitropolia Banatului*, 10-12, an XVII, 1967; I.B.Muresianu, *Colecția de artă religioasă veche a Arhiepiscopiei Timișoarei și Caransebeșului*, Timișoara, 1973, cat.213, 220, 261, p.48, 55, 77; Din câte știm, activitatea lui Petruț din Timișoara nu este cunoscută.

13. Dinko Davidov, *Ikone srpskih zografa XVIII veka*, Beograd, 1977, p.35. Acest document deosebit de interesant pentru noi, vine să adauge încă un nume de zugrav, celor cunoscuți până acum în Banat ca ucenici ai Diaconului; este posibil ca ucenicul Ioan să fie identic cu Ioan Popovici din Oravița, membru al echipei de la Clopodia și Radimna.

14. N.Tincu-Velia, *op.cit.* Autorul nu cunoștea alți ucenici ai Diaconului Vasile.

15. Leposava Selmic, *Srpsko zidno slikarstvo XVIII veka*, Novi Sad, 1987, p.18, îl situează pe Vasile Diaconul printre zugravii puțin cunoscuți din Banat.

16. Catalog de expoziție, *Valori ale artei sârbilor în România*, Beograd, Novi Sad, 1991, p.34; L.Selmic, *op.cit.*

17. L.Selmic, *ibidem*; O.Milanovici, *Iz slikarstva i primenjene umetno ti u Banatu*, Gradja, VII-VIII, 1978, p. Catalog de expoziție, *Valori*, p.34. Din sursele bibliografice la care am avut acces rezultă că la biserica din Iasa Tomic se păstrează semnăturile lui Nedelcu și Serban Popovici. Autorii catalogului de expoziție menționat consideră că Vasile Diaconul ar fi realizat pictura iconostasului, fără însă să-și argumenteze afirmația. De altfel istoricii de artă din Jugoslavia menționează invariabil prezența Diaconului la biserica

menționată. Cu titlu de ipoteză, putem presupune, cunoscând stilul de lucru al zugravilor Nedelcu și Serban Popovici în deceniul șase al secolului, că Diaconul Vasile picta asemănător acestora, deci se încadra în linia picturii tradiționale postbizantine românești. De altfel, se spune că în secolul al XIX-lea, pictura realizată de acesta nu mai corespundea gustului societății sârbești, motiv pentru a fi înlocuită. Într-adevăr, după jumătatea secolului al XVIII-lea, pictura sârbească s-a deschis amplu către formele barocului târziu și rococoului dobândind forme de expresie specifice, în care tradiția ortodoxă a fost copleșită de o somptuoasă ambianță occidentală, care s-a resimțit puternic inclusiv la nivelul fondului iconografic. O astfel de ambianță se dovedea incompatibilă cu limbajul tradițional ortodox, explicând poate dispariția urmelor picturii murale realizate de Diaconul Vasile ca și de alți mulți zugravi din secolul al XVIII-lea.

18.L.Selmici, *ibidem*

19.*ibidem*. Icoana se află în colecția Muzeului din Vârșeț, nr.inv.256. Aducem pe această cale mulțumiri d-nei directoare a Muzeului Național din Vârșeț, Anika Medakovici, prin amabilitatea căreia am avut acces la fișa științifică și la reproducerea foto a icoanei.

20.Grupul icoanelor de la Berzasca se află în Colecția de artă veche a Arhiepiscopiei Timișoarei, cu temele - *Isus binecuvântând*, *Fecioara Maria cu pruncul*, *Sf.Alimpie*, iar cea de-a patra cu tema *Sf.Ioan Botezătorul* se află în custodie la Muzeul Național de Artă.

21.Din biserica sârbească de la Srediștea Mare, provine un Molitvelnic cu scurte însemnări ale lui Eustațiu Diaconovici, din perioada 1792-1796, unde acesta semnează. "ierei Eustațiu Diaconovici, paroh din Veliko Srediște". P.Momirovici, *Knjisko-arhivski spomeniti iz Banata* (Valuable books from the Banat, Gradja, II, 1958, p.196-197

22."Această biserică am zugrăvit fiind zugravi eu Ierodiaconul Vasilie Alexievici și cu fiu-meu George și cu Ioan Popovici și cu Radu Lazarevici, fiind ucenic Stancu Da... la anul 1762". Adresa către I.Miloia, Lugoj, 6.XI.1920; Arh.Muzeului Banatului; Dosar referitor la biserici și monografii ale comunelor, 1930

23.Colecția Muzeului Banatului, Timișoara, INV.:PMT 1059, PMT, 1060

24.Vezi I.Miloia, *Din activitatea Ierodiaconului Vasile*, *Analele Banatului*, III, 1930; I.Frunzetti, *Pictorii bănățeni din secolul XIX*, 1957

25.Nu cunoaștem pictura ușilor împărătești de la Srediștea și Ritisor, realizate în aceeași perioadă de timp a căror stilistică ar constitui indicii în plus în favoarea sau defavoarea ipotezei pe care am propus-o. Considerăm că unul dintre motivele pentru care icoanele de la Clopodia n-au fost nici măcar ipotetic gândite ca și creații ale lui George Diaconovici este faptul că zugravul a lucrat extrem de inegal calitativ și adesea sub capacitățile sale reale, poate datorită numărului mare de comenzi sau pur și simplu

simplificându-și stilul în funcție de comanditar. De altfel și anul înscris pe voletul stâng al ușii împărătești are exact ultima cifră destul de deteriorată, fiind citită, până acum 1769; după forma parțial lizibilă, cifra se poate însăși și “1” deci trei, ceea ce ar însemna că ușile au fost pictate o dată cu biserica sau la interval scurt de timp, deci în 1763

26. Biserica din Radimna a fost ridicată în anul 1726, cu hramul Sfântul Nicolae; pictura s-a realizat în anul 1763, conform inscripției în care se menționează meșterii zugravi și anul: “+POMENI GDI ZUGRAFIERODIRKO (IERODIAKON) K VASILIE GEORGIE, SIN, EGO IOAN, POPOVICI”; la proscomidie, iar pe tâmplă, anul 1763 (cu caractere chirilice); M. Kosovac, *Srpska pravoslavna Mitropolja Karlovacka*, Sr. Karlovici, 1908, p. 578

27. În afară de icoana cu tema Sfântul Nicolae, din biserica de la Radimna se păstrează în colecția Vicariatului Ortodox Sârb din Timișoara încă 5 icoane cu teme: Soborul celor 12 apostoli, inv. 646; *Intrarea Fecioarei Maria în biserică*, inv. 864; *Adormirea Maicii Domnului*, inv. 865; *Sfântul Ioan Botezătorul*, inv. 866; *Sfântul Nicolae*, inv. 867, care vor face obiectul unor cercetări viitoare.

RESUMÉ

Cette recherche rassemble les informations documentaires et iconographiques sur la vie et l'activité du peintre et du prêtre roumain Vasilie ou Vasile Diaconul de l'Oltenie, qui s'était établi en 1736 dans le Banat historique, l'actuelle province de Voïvodine (Jugoslavie), auprès de Virset.

Il s'était formé comme peintre probablement au cercle de Grigore Hranite de l'Oltenie, à côté duquel il est rappelé entre 1733-1735, aux églises de la province mentionnée, à Vadeni, Glogova et Tismana (département du Gorj).

Déménagé avec sa famille au Banat, il a continué approximatif vingt ans une activité complexe comme maître d'école, maire, prêtre et maître de peinture au milieu de la communauté de Sredistea Mare. Là bas, il a formé dans son école laïque, non seulement des simples élèves connaissant les “sciences”, mais des maîtres zograve, George, son fils, Stancu Raicu, Petrut et Ioan qu'en peut identifier peut-être au Ioan d'Oravita.

Malheureusement, il est très difficile à reconstituer son activité de peintre. Bien qu'il est attesté documentaire dans des églises en Voïvodine, à Ritisor et Iasa Tomic (Modos), et en Roumanie à Clopodia et à Radimna, il ne nous a parvenus aucune

traces concrets concernant le style de sa peinture. On lui attribue quelques icones provenues des églises d'Izbiste (Voivodine), de Clopodia et Radimna, mais elles ne sont pas signées et leurs éléments stylistiques totalement différents nous permettent la conclusion qu'elles appartiennent aux trois zougraves. Quant aux icones de Clopodia, attribués à Vasile Diaconul, leur comparaison avec les portes royales de la même église, signées par George Diaconovici, fils de Vasile, datées, 176(3), nous a permis d'avancer l'hypothèse qu'elles étaient peintes par George et non par son père. Bien que son activité comme peintre zougrave, reste encore inconnue, Vasile Diaconul s'impose pourtant par son activité comme maître d'école et maître de peinture, ce que lui offre une place importante dans la culture du Banat au début d'une époque de renouvellement.

CÂTEVA PORTRERE BIEDERMEIER APARTINÂND ARTIȘTILOR BĂNĂȚENI, AFLATE ÎN COLECȚIA MUZEULUI BANATULUI

Miklosik Elena

Cel mai frecvent întâlnit gen al picturii laice din secolul al XIX-lea, urmărind mai cu seamă perioada de până la mijlocul secolului, este portretul. Dominația acestuia continuă de mai bine de două sute de ani în regiunile geografice puțin mai îndepărtate de marile centre de creație, unde artiștii grupați în școli deja cu renume, cu comenzi sigure, pot aborda și alte genuri apreciate și cerute de public.

Se spune, nu fără temei, că după 1800 Contrareforma, îndeplinindu-și scopul, de a atrage prin vizual fastuos, copleșitor, ar fi umplut bisericile și centrele orașelor și castelele cu opere mărețe, și în primele decenii ale secolului al XIX-lea din această cauză ar fi secat comanda operelor mari. Deși au mai existat mecenaturi locale, câte un om de vază al societății a mai adus vestii meșteri ai Vienei pentru a-și reface castelul, totuși în provincie au fost din ce în ce mai puțini renumiți artiști străini. Au venit din capitală pentru câte o lucrare, apoi după două-trei luni, o scurtă vacanță, s-au întors tot acolo.

Însă societatea burgheză care s-a ridicat a avut din ce în ce mai multă nevoie de acești oameni care i-au satisfăcut setea de artă, care la început s-a manifestat doar ca o dorință de a avea cămine plăcute, mobilate, aranjate după modelul castelelor nobiliare. A fost o notă de bunăstare în plus, o dovadă de apartenență la clasele superioare dacă în salonașul familiei se puteau expune lucrările vreunui maestru la modă vienez sau chiar budapestan.¹ Burghezia

în ascensiune a apelat la serviciile tinerilor localnici, le-a adresat modeste comenzi și a lăsat să se întrevadă posibilitatea unor lucrări viitoare, influențând direcția drumurilor artistice. Tinerii creatori au migrat din localitățile bănățene spre comenzile familiilor burgheze, recent înnobilate prin vânzarea domeniilor erariale, stabilite în orașele mari ale Banatului, de la Vrsac, Pancevo, Timișoara, Arad sau Lugoj. De aici au plecat pentru scurt timp la studii la Viena sau în Italia. După frecventarea academiilor unii au venit înapoi, dar alții chemați de talentul lor, de teama lipsei de comenzi în zonele băștinașe au optat pentru un mediu artistic apropiat de cel al Vienei. Au ales orasul Bratislava al dietei, al posibilităților materiale, ori s-au oprit la Budapesta, oraș cosmopolit și primitiv, care s-a mărit vertiginos în această perioadă și a promis posibilitatea ridicării artistice.

Din colecția muzeului nostru am ales câteva picturi datând din prima jumătate a secolului trecut, aparținând unor autori stabiliți în Banat, pentru a ilustra faptul că artiștii bănățeni din acest timp s-au ridicat la nivelul cerințelor artistice, academice, au reușit să satisfacă exigențele unor familii locale mai înstărite, care au optat pentru aceste talente locale. Sigur au fost pictori recunoscuți, admirați deja în momentul când li s-a adresat comanda, deoarece situația financiară a modelelor ar fi permis să apeleze și la artiști vienezi, cum se obișnuia în cele mai frecvente cazuri.

La începutul secolului al XIX-lea sunt rare acele picturi, acele lucrări comandate, care ar fi fost altceva decât portrete. Din scrisorile sau autobiografiile mai multor artiști știm că dorința de a crea și "altceva" apare și revine frecvent, dar rar pot găsi vreun doritor care să accepte cel puțin peisajele lor. Din această "meserie" în zonele noastre s-a trăit greu. Cunoscutul Barabas Miklos, reprezentantul portretului biedermeier maghiar, la mijlocul secolului cu greu a obținut 40 de forinți pentru un portret. A fost entuziasmat când pentru o comandă mai mare i s-au plătit 1.000 de forinți. În acest caz, comanditarul a făcut un adevărat efort, nu numai financiar, în sprijinul artei. Prietenul său critic de artă, dar și acceptabil portretist, marele scriitor romantic, Jokai Mor, a notat cu sarcasm cu 50 de ani mai târziu, în amintirile sale: "În atelierul lui Barabas se afla și o lucrare foarte frumoasă. Niciodată nu s-a găsit cumpărător pentru ea. Sigur, a avut prețul de 1.000 de forinți. Si pentru 1.000 de forinți - oho! - se puteau cumpăra zece boi adevărați, nu pictați." ²

Deja în al doilea deceniu al secolului trecut și artiștii bănățeni au făcut cunoștință cu noul stil mai cald, mai familiar, mai sentimental, cu *biedermeierul* atât de repede acceptat de burghezie, adoptat în locul clasicismului rece și distant, care treptat i-a cedat locul. Produsele lui fine, fragile, tandre și fără complicatele simboluri preluate din antichitatea mai puțin cunoscută, cu vădite accente romantice, și-au croit ușor drum până la sufletul acestei clase în ascensiune politică și economică, dar și până la buzunarele unor comanditari mai modești. Portretele aparținând acestui stil sunt extrem de numeroase. Ele au fost executate în ulei pe suport de lemn sau pe pânză, foarte frecvente au fost guașele și acuarelele, deseori cu intervenții de creion. Aceste lucrări sunt în general de dimensiuni mai reduse, dar au apărut - de fapt s-au menținut și apoi au avut o nouă înflorire - miniaturile lucrate în guașă pe suport de fildeș, cu dimensiuni variabile.³ Din bogata colecție a Muzeului Banatului am selectat un număr de 4 portrete de dimensiuni mai modeste. Ele se integrează bine stilului *biedermeier* atât ca datare cât și ca tratare a personajului ales pentru "eternizare". Alegerea a fost subiectivă, am încercat să mă ghidez după două criterii: obiectul ales să reprezinte rezultatul muncii unui artist de pe aceste meleaguri și personajele alese de acesta să fi făcut parte din rândul locuitorilor acestor ținuturi.

1. Primele două lucrări alese, portrete-pendant, sunt realizate de un tânăr artist stabilit la Vrsac, de Melegh Gabor, primul profesor de pictură al renumitului Brocky Carol. Pictorul s-a tras dintr-o familie de funcționari timișoreni mai înstăriți, mutați la Vrsac. Studiile foarte de timpuriu și le-a făcut la Viena, iar în 1820, la vârsta de numai 19 ani a avut un atelier personal în orașul natal. Talent înăscut, recunoscut și de profesorii săi de la Academia din Viena, în 1830, cu recomandarea împăratului Francisc I, însoțit de Brocky, pleacă în călătorie de studii începând cu Italia.⁴ În prealabil însă trece prin Timișoara, (în 1829), și se adresează conducerii comitatului pentru a putea ajunge în posesia moștenirii lăsate de părinții săi, care între timp au decedat, motivând în cererea sa că banii sunt necesari pentru a întreprinde o călătorie de studii în Italia, Franța și Țările de Jos.⁵ Câteva lucrări realizate de el, aflate azi în Galeria Națională de la Budapesta, reflectă deja influența picturii italiene, de exemplu "*Madona cu copilul*".⁶

"Portretul lui Dessewffy Antal" (nr.inv.144, dimensiuni 26 x 20,7 cm, aparține azi Muzeului Banatului), pictat în culori de ulei pe un blat din lemn cu grijă pregătit, dovedește că realizatorul picturii



Melegh Gábor,
Dessewffy Antal

este un bun mânuitor al penelului. El aduce în fața noastră un bărbat tânăr, subțirel și calm, care ne privește blând, așezat în semiprofil ușor îndreptat spre stânga, purtând demn haina neagră. Sobrietatea acesteia este puțin "îmblânzită" de șnururile aurii ale mantiei, elegant, dar totodată studiat aruncate peste umărul hainei închisă până la ultimul nasture. Eșarfa din jurul gâtului, (este tot de culoare neagră, dar are luciu de mătase), ne concentrează privirea asupra ovalului feței tinere, cu obraji de un roz-roșu mai pronunțat, cu o mică mustață și păr ondulat șaten, cu o frunte înaltă, luminată de undeva de sus din stânga de o lumină mai puternică, direcționată în special asupra capului personajului, cu reflexe calde pe șnururile aurii. Fundalul este

plăcut colorat: un brun-verzui ușor luminat în jurul umerilor, care pare să fie mai degrabă o ceață misterioasă, colorată, decât un fundal cu profunzime. Cu greu putem desprinde din el imaginea unui stâlp imens, roșcat în dreapta, care pare să nu aibă volum, fiind tratat ca un element de umplură fără importanță.

Este imaginea convențională, poate puțin idealizată a unui funcționar local, a subprefectului de Timiș, care a avut o carieră rapidă, a fost ales și ca delegat al comitatului Timiș la dietele de la Bratislava. Probabil că la aceste ședințe tânărul politician ambițios și isteț a legat prietenie cu mai bătrânul Ignățiu Koppauer, primarul orașului Timișoara, delegat și el la lucrările dietei.⁷ Așa se explică faptul că în 1808, la moartea lui Koppauer (după ce și soția acestuia a decedat la o lună și jumătate mai târziu) Dessewffy Antal a fost numit tutorele orfanilor acestuia. După numai câțiva ani, Susana, unul dintre copiii lui Koppauer, în vârstă de numai 17 ani a fost cerută în căsătorie de tutorele său.⁸

Al doilea portret, pandantul, ne-o aduce în față pe frunoasa soție a lui Dessewffy Antal, pe Susana Koppauer (nr.inv.143, dimensiuni 26,5 x 20,5 cm, colecția Muzeului Banatului). Și această pictură în ulei are ca suport un blat de lemn, asamblat cu grijă din două bucăți, pe care a fost executată lucrare, cu aceeași migală de miniaturist, concentrând întreaga atenție asupra fineții trăsăturilor personajului, asupra stării sociale a acestuia, reflectată de hainele fine, vaporoză purtate cu indiferența claselor sociale mai înstărite. Deși femeia îmbrăcată în alb, cu fața luminată, cu fruntea înaltă și carnațică caldă, sugerată cu nuanțe de rozuri pe obraz, ne privește, ea nu trădează nimic din sentimentele ei: privirea este visătoare, trece dincolo de cel ce se încumetă să se oprească în fața ei. Silueta e aranjată ca la un fotograf de artă, cu o amplă eșarfă de mătase albastră petrecută peste umerii goi, cu șiraguri de corali roșii la gât. Ea se detașează dintr-un fundal cald mai închis. Deși este mai tânără decât soțul, ei prezentat mai sus, din trăsăturile visătoare-indiferente nu putem deduce vârsta. Atât la acest tablou cât și în cazul celui precedent desenul și culoarea sunt folosite deopotrivă la redarea personajelor, totuși rolul dominant îi revine culorii. Contururile moi, umbrele colorate ale carnației sau ale materialelor îmbrăcăminții trădează simțul artistic și priceperea artistului cizelat în mediul

Melegh Gábor
Portretul Susanei
Koppauer -
Dessewffy



academiei de artă vieneză.

Portretul femeii este înviorat și de un mic peisaj plasat în zona dreaptă a lucrării. Restrâns pe un spațiu relativ mic, dispus mai mult pe verticală, pictorul face o dovadă strălucită a talentului său de miniaturist. Dacă în prim-plan și-a dovedit măiestria în redarea materialelor fine purtate de model, cu umbrele colorate de gălbui, ocru și albastru reflectate pe vaporosul material alb, acum în acest peisaj romantic ne încântă cu un cer înalt, plin de nori învolburați, cuprinși de ultimele lumini ale asfințitului, care întunecă pământul brun din planul mai apropiat, pierde culorile pomilor, dar face să strălucescă niște fructe roșii de toamnă în stânga peisajului.

Oprindu-ne pentru scurt timp la aceste arriere-planuri ale portretelor amintite observăm predilecția pictorului pentru peisajul atât de preferat ca fundal la portretele epocii. Probabil școala vieneză a lui Moritz Michael Daffinger (pictorul curții imperiale și al cercurilor elevate maghiare de la începutul secolului al XIX-lea) l-

a determinat pe Melegh să folosească și el divizarea verticală a fundalului, să acorde atenție de miniaturist acestui plan secund. De altfel el a utilizat în mod frecvent și silueta schițată a unui stâlp pentru planul secund al portretelor, ca în cazul portretului lui Dessewffy Antal sau a des publicatului bust de femeie aflat în colecția Galeriei Naționale de la Budapesta.⁹

Nu cunoaștem semnătura artistului, dar tablourile datează sigur dinainte de anul 1835.¹⁰ Portretul de bărbat este semnat cu negru în dreapta-mijloc, cu majuscule: "MELEGH/1825". Astfel de semnături pot fi întâlnite pe majoritatea picturilor provenite din colecția "veche" a muzeului. (Colecția "veche" s-a format până spre anii 20 ai secolului nostru.) Poate este intervenția grijulie a custodelui de odinioară, atribuirea și datarea acestuia, în cele mai multe cazuri s-au dovedit corecte.¹¹ Berkeszi István, biograful pictorilor timișoreni, datează aceste lucrări în anii 20 ai secolului trecut. El susține că autorul ar fi terminat aceste portrete în anul 1829, când a trecut prin Timișoara și a lăsat aici o pereche de tablouri de acest gen, reprezentând pe istoricul Bogma István, pe atunci perceptorul șef al orașului, alături de soția acestuia. Tablourile executate în acuarelă pe carton purtau manu-propria artistului alături de dată: "G.Melegh, 1829".^{12,13}

Viața nu a fost deloc generoasă cu acest tânăr activ care a excelat ca pictor, gravor și litograf, dar a publicat și ilustrații. Cu ocazia mult visatei călătorii în Vest pare-se că și-a găsit sfârșitul în valurile mării, la Trieste.

2. În aceeași perioadă putem încadra o altă lucrare de mici dimensiuni, executată în ulei pe o mică tăblie din lemn bine preparată. Este *Portretul doctorului Gheorghe Ciocârlan* (nr.inv.462, dimensiuni 18,6 x 13,5 cm), care a intrat în colecția muzeului nostru prin donația lui Ormós Zsigmond, cel care l-a cunoscut bine pe bătrânul domn, decedat în 1848 la vârsta de 84 de ani.¹⁴ În momentul portretizării medicul băilor de la Buziaș, medic important al orașului Timișoara, probabil număra cu 20 de ani mai puțin. Cu această aproximație, putem data lucrarea artistului necunoscut în al treilea deceniu al secolului trecut.

Și de această dată putem privi portretul bust al unui bărbat așezat în semiprofil, cu privire frontală. Are înfățișarea unui om



Anonim,
*Portretul
doctorului
Gheorghe
Ciocârlan*

serios, cumpătat, cu păr alb tuns scurt, cu o față de bon-vivant, roșiatică, cu nas proeminent și cărnos, cu bărbie plinuță, cu gâtul masiv ridicat deasupra gulerului-eșarfă sub care modest se aranjează un jabou elegant, mătăsoș în deschizătura scrobită a gulerului dublu. Atenția pictorului s-a concentrat asupra feței cămoase, pline, proaspăt rase a distinsului model. Iluminată din stânga partea dreaptă a obrazului accentuează umbrele din această zonă de la tonurile de ocru și roșcat până la brunuri mai închise, cu apariția umbrelor gris pe zona gâtului. Culoarele sugerează volumul, dar detaliile (sprâncenele negre, stufoase, ridurile și pleoapele) sunt redată din “vârf de pensulă”, fin, în tehnica miniaturilor. Detaliile de mai sus caracterizează tehnica unui artist școlit la Viena.

Tratarea corpului diferă puțin de restul lucrării. Confundându-se cu fundalul închis, brun-verzui, haina bleu-marină purtată de doctor este mai mult desenată, cu nuanțe de negru, și mai greu reușește să sugereze volumul corpului. Bărbatul în vârstă, afișând

o atitudine de liniște pare să fie “înghesuit” în marginile tabloului, are umerii înguști și pieptul subdimensionat față de gât.

Aceste mici erori ale desenului ne îndeamnă să credem că avem de-a face cu lucrarea unui autor local, cu studii făcute la academia vieneză, dar care în mod obișnuit lucra în alte ținuturi ale imperiului austriac, poate chiar la Timișoara. În primele decenii ale secolului al XIX-lea acest oraș, supranumit “Mica Vienă”, găzduia cu amabilitate între zidurile sale pictori talentați, care au format chiar un fel de, școală cunoscută și căutată în zona Banatului. Acești artiști peregrini, ori stabiliți temporar sau definitiv în oraș nu numai că satisfăceau cererile, comenzile bisericești și de portrete, dar aveau și discipoli, aveau ateliere-școală cunoscute de contemporanii lor cu aspirații artistice. Deseori numele acestora se pierde în ceața timpului, ei au ieșit din anonimat doar atunci când elevii lor cu talent deosebit îi amintesc ca dascăli. Un exemplu în acest sens ar fi cazul lui Constantin Daniel, al cărui prim îndrumător a fost pictorul Nesenthaler, artist nu foarte cunoscut astăzi.

Presupunem că medicul șef al orașului Timișoara, provenit dintr-o familie românească înstărită, recunoscut atât în timpul când s-a aflat în activitate, dar amintit cu cinste și la câțiva ani după deces, cu titlu nobiliar obținut încă din vremea lui Carol al III-lea¹⁵, la un astfel de artist a apelat pentru lucrare. Influențele artei austriece transpar în modul de tratare miniaturist, dar în afară de tratarea migăloasă a detaliilor mai putem observa și felul de redare a carnației și a umbrelor feței atât de apropiat de stilul lucrărilor lui Friedrich von Amerling, din anii 30 ai secolului trecut.

3. Imaginea unui elegant domn cu părul cărunț, pictat de Komlóssy Ferenc este datată 1847. Semnătura și data trecute cu majuscule în tuș (?) negru, operate probabil cu penița, în zona dreaptă spre mijloc a tabloului, sunt identice ca tehnică cu semnăturile care au apărut la pictorul Melegh: “KOMLOSSY F./1847”.

Portretul (nr.inv.145, dimensiuni 26,2 x 20 cm, cumpărat în 1912), lucrat în ulei pe suport de lemn, obținut din alăturarea pe verticală a două bucăți, pune în fața noastră imaginea unui bărbat văzut din semiprofil înspre dreapta, care privește frontal cu ochii albaștri larg deschiși. Poartă ținută de gală, este înveșmântat cu un costum verde foarte închis la culoare, la gât observăm luciul reținut



Komlóssy
Ferenc,
*Portret de
bărbat*

al cravatei din mătase neagră, legată peste gulerul la modă, înalt, ridicat peste bărbie. Pe piept poartă o decorație prinsă de o panglică roșie.

Fața plăcută, modelată din culorile ocră, roz și brun-roz mai intens are ușoare nuanțe de albastru și verde brun așternute în zonele umbrite. Fața scăldată în lumină puternică, dirijată dinspre stânga se desprinde din fundalul cald, întunecat care absoarbe contururile feței sau ale umerilor. Măiestria lui Komlossy se observă și în redarea petelor de lumină, cu strălucire temperată de pe părul blond-cărunț al modelului. Tehnica folosită este cea dobândită în clasa lui Ferdinand Georg Waldmüller la Academia de la Viena, tehnică tributară celei utilizabile în cazul miniaturilor.

Istoricul Berkeszi István analizând mai minuțios anul în care a fost realizat portretul a ajuns la concluzia că pictura reflectă trăsăturile consilierului regal Berekovics Tamás, care prin anii 40 ai secolului trecut a lucrat la Timișoara ca director cameral.¹⁶

Artistul s-a născut la Timișoara în anul 1817 și a lucrat în orașul său natal până în 1865, cu scurte perioade petrecute la Budapesta, unde a devenit membru fondator al primei asociații maghiare de artă plastică. Până în anul 1860 a organizat mai multe expoziții de pictură în Timișoara. A strălucit în pictura peisajelor. Colecția muzeului nostru deține și o mică acuarelă (un peisaj romantic de munte, de astă dată semnat caligrafic de autor) datată din 1829, care ne dezvăluie un talent neobișnuit, afirmat foarte devreme, la vârsta de numai 12 ani. În 1846, împreună cu scriitorul german Uhl, a cutureierat Principatele Dunărene, Regiunile Grănicerești și zona Băilor Herculane. Rodul acestor călătorii sunt cele 18 litografii publicate mai târziu la Viena, la care textul însoțitor a fost formulat de prietenul său german.¹⁷ După mutarea sa în capitala Imperiului austriac a trecut la pictarea florilor, albumele sale de trandafiri din Schönbrunn sunt adevărate studii botanice, însă cu mai puține pretenții artistice.

Cunoscut mai mult ca pictor peisagist, cred că prezentul portret de bărbat contribuie cu o notă pozitivă la imaginea creată despre acest talent pornit de pe meleagurile noastre. El a străbătut sud-estul și centrul Europei, copiii săi, de altfel tot artiști, sunt născuți în ținuturi diferite (în Serbia, la Praga). A lăsat în urma lui picturi cu teme variate, adevărate și plăcute documente de epocă. Nu a întrerupt contactul cu locurile de baștină nici spre bătrânețe, deoarece scrisorile lui adresate criticului și colecționarului de artă timișorean, Ormós Zsigmond, dezvăluie preocupările sale artistice și interesul manifestat față de viața culturală din orașul natal.

Tot aici merită să facem și o mică observație: majoritatea lexicoanelor de artă îl evidențiază pe Komlossy Ferenc numai ca pictor al peisajelor și florilor.¹⁸ Dacă ținem seama de faptul că, numai în colecția instituției noastre se găsesc 6 portrete realizate de artist în prima jumătate a secolului al XIX-lea, în ulei sau în culori de apă, de dimensiuni mai modeste, adevărate exemplare reușite ale stilului biedermeier, trebuie să reconsiderăm aceste afirmații. Artistul a dovedit și reale calități de portretist, a reușit să ofere comanditarilor săi - majoritatea lor fiind din burghezia funcționărească înstărită - imagini căutate și apreciate.

Aceste câteva exemple selecționate din numărul mare de portrete din secolul trecut, aflate în colecția Muzeului Banatului,

ilustrează mai mult decât setea de frumusețe, de artă abordabilă a clasei de mijloc. Ele prin semnăturile pe care le poartă, ne fac cunoștință și cu creatorii locali, atestă existența unui centru local de pictură nicidecum îndepărtat de linia artistică urmată în centrele apusene. Unii autori au dat dovadă de talent mai modest, alții însă au aspirat la faimă în marile orașe ale Imperiului austriac. Datorită acestor picturi putem recompune imaginea primei jumătăți a secolului al XIX-lea, atât cea privitoare la personajele burgheziei orășenești, cât și cea a vieții și priceperii artiștilor care au lucrat pentru ei.

NOTE

- 1.Klapka György, *Emlékeimből (Din memoriile mele)*, Budapest, 1886, p.21. În primele decenii ale secolului trecut orașul apare ca un centru foarte austriac (citat de contemporani germani), iar localitatea este semnalată nu ca "Buda" ci "Ofen" în mai multe documente. În această perioadă majoritatea artiștilor de aici provin din cercurile cunoscute ale Vienei. Abia - ca o reacție la suprimarea Revoluției din 1848-1849 - spre mijlocul anilor 50 va începe aici o viață culturală maghiară.
- 2.Jókai Mór, *Az én életem regénye (Romanul vieții mele)*, Budapest, 1912, p.187.
- 3.Deși lucrările alese sunt de dimensiuni mici și au foarte multe trăsături comune cu miniaturile ele nu se integrează strict în categoria acestora.
- 4.Dr.Lázár Béla, *Magyar biedermeier-művészet (Artă biedermeier maghiară)*, Budapest, 1913, p.35.
- 5.Berkeszi István, *Temesvari művészek (Artiști timișoreni)*, Temesvar, 1910, p.55
- 6.Kampis Antal, *Les beaux-arts en Hongrie*, Budapest, 1966, p.250.
- 7.Johann N.Preyer, *Monografia orașului liber crăiesc Timișoara*, Timișoara, 1995, p.228.
- 8.Schiff Béla, *Régi idők, régi emberek (Timpuri vechi, oameni de demult)*, Timișoara, 1941, p.94-95.
- 9.Vezi Kampis Antal, op.cit. și *Művészeti lexikon (Lexicon de artă)*, vol.3, Budapest, 1967, p.289.
- 10.Borovszky Samu, in *Magyarország vármegyéi és városai, Temes vármegye (Județele și orașele Ungariei, Județul Timiș)* prezintă pe scurt viața lui Dessewffy A. și notează că "în anul 1839 stările județului ca recunoaștere a meritelor subprefectului au comandat portretul acestuia pentru sala de consiliu a județului", p.407. Într-adevăr în această pictură, ajunsă azi la

muzeu, realizată destul de slab, dar de mari dimensiuni recunoaştem uşor acelaşi personaj, dar mai în vârstă, mai corpulent, mai puţin atrăgător.

11. Informaţiile furnizate şi de restauratoarea secţiei de artă, d-na Camelia Crişan, care a restaurat lucrările diferiţilor artişti care însă purtau semnături de acest gen, aproape identice, îmi întăresc această părere.

12. În colecţia muzeului nostru am găsit un portret foarte asemănător cu cel publicat în monografia lui Berkeszi I. Este o comandă a Societăţii de Istorie şi Arheologie din Timişoara făcută pictorului timişorean Ferenczy Istvan la începutul secolului nostru. Pictura în ulei pe pânză, de dimensiuni apreciabile (59,5 x 75 cm), foarte diferită ca realizare de stilul lui Ferenczy este doar o “replică” mărită a lucrării lui Melegh G., care probabil i-a servit ca model. Acest portret al lui Bogma Istvan are asemănări frapante de realizare cu cel al lui Dessewffy A.

13. Berkeszi Istvan, op.cit., p.56.

14. Ormos Zsigmond, *Visszaemlékezések III, Gyűjteményeim (Amintiri III, Colecţiile mele), Temesvár, 1888, p.49.*

15. În registrul vechi al Muzeului Banatului, la însemnările din anul 1896 istoricul Berjeszi István, la poziţia 1576 aminteşte ca obiect muzeal, o broderie reprezentând blazonul familiei “Csokerlyan György” (Sic!), obţinut în timpul domniei lui Carol al III-lea.

16. Berkeszi István, Registrul general al Muzeului Banatului, în anul 1912, la poziţia 4.500.

17. Berkeszi István, 1910, p.71.

18. Művészeti lexikon (Lexicon de artă) vol.2, Budapest, 1966 şi Művészeti lexikon, editat de Eber László, vol.1, Budapest, 1935.

QUELQUES PORTRAITS APPARTENANTS À L'ÉCOLE BIEDERMEIER, TROUVÉS DANS LA COLLECTION DU MUSÉE DE BANAT

(Résumé)

Les conditions particulières de la vie artistique de Banat au début du siècle sont illustrées par l'existence des écoles secondaires à Timisoara, a Vrsac ou à Arad. Dans la plupart des cas les peintres ont étudié aux grands centres de la vie artistique de l'Europe centrale, ordinairement a Vienne, mais souvent ils sont revenus à leurs région natale pour travailler.

C'est comme ça que les portraits de petit format signé par Gábor Melegh - représentant la jeune famille Dessewffy, le

fonctionnaire et l'historique István Bogma - ou par Ferenc Komlóssy, attesté seulement comme paysagiste, se trouvent aujourd'hui dans la collection du musée de Timisoara. Le dernier est présent avec 6 portraits réalisés au milieu du XIX-e siècle. Il y a aussi quelques oeuvres anonymes qui manquent la signatures des maîtres mais le mode de leur réalisation atteste bientôt l'influence de l'Académie de Vienne et conserve aussi le style des meilleurs miniaturistes (le cas du portrait 'de docteur Gheorghe Ciocârlan).

Ces portraits de petit format travaillés en huile sur bois (souvent exécutés à l'aquarelles) étaient demandés par des familles bourgeoises, par des hauts dignitaires de l'église ou par des fonctionnaires impériaux. Cette génération des peintres qui était liée au Banat avait utilisé la technique raffinée, les couleurs vives et naturelles, caractéristiques aux leurs maîtres à Vienne, pour satisfaire la clientèle exigeante de l'époque et pour attester le beau talent et le goût sûr qui ramène ses oeuvres parmi les meilleurs portraits de l'école biedermeier.

PATRU PORTRERE REALIZATE DE PICTORUL G. TATTARESCU EXISTENTE ÎN PINACOTECA BRUKENTHAL

Elena Popescu

Pentru cultura și arta europeană, deci implicit și pentru cultura și arta românească, sec.XIX coincide cu o perioadă de prefaceri profunde, de mutații, ce se operează în toate structurile societății. În zbuciumatul secol XIX, asistăm la mari confruntări de idei între raționalism și idealism, între clasicism și romantism, între realism și academism.

“Învățământul oficial are de dat, peste tot în Europa bătălia cu romantismul, “Academia” înseamnă în toate țările în acest moment reacția antiromantică și implicit statu-quo-ul social”¹⁾ afirma cunoscutul critic de artă I.Frunzetti.

Receptarea, cu tot mai mult interes a ideilor luminoase a grăbit schimbarea profundă a mentalității tinerilor care studiază în Italia, Franța și Austria.

Gândirea artistului, după cum remarca criticul de artă Amelia Pavel²⁾ “este marcată de conștiința unor mutații în raporturile dintre artist și lume și indică un mod de a fi în lume”.

Transformarea radicală și completă demonstrează că asistăm la o ruptură cu trecutul și la răspândirea noilor concepții apusene. Ne aflăm între două lumi, fiind influențați de fiecare.

Orientarea spre arta și civilizația occidentală s-a făcut, dar nu s-a realizat definitiv ruptura cu Orietnul, nici în ceea ce privește obiceiurile și nici în ceea ce privește mentalitatea.

“Transformările care s-au produs la începutul sec.al XIX-lea

nu sunt nicăieri mai adânci și mai generale, mai întinse, mai necruțătoare ca în Principatele dunărene”,³⁾ afirma G.Oprescu.

Urmărind evoluția lui G.Tattarescu, ca om și artist, nu putem să nu ținem seama de condițiile social-istorice și psihologice, cu toate implicațiile de ordin cultural, care au putut contribui mai târziu, la afirmarea unui mod de comportare și acțiune.

Prin convingerile și activitatea sa, a fost alături de revoluționarii de la 1848.

Dezvoltarea lui artistică într-un mediu intelectual n-a influențat numai orientarea sa spre artă, dar și-a pus amprenta și asupra conținutului acestei orientări, trezindu-i interesul pentru pictura istorică și portretistică.

“La 1848 G.Tattarescu se poate considera un artist deplin format. deși cu inegalități surprinzătoare”.⁴⁾

Important, pentru evoluția lui artistică este contactul cu operele laice ale unor artiști de tradiție occidentală cum sunt Chladek sau Szathmary sau lecțiile de desen ale lui Wallenstein la gimnaziul Sf. Sava. Artistul asimilează ca tânăr tot ce-i putea oferi capitala în materie de artă.⁵⁾ Contactul cu pictura laică îi deschide orizonturile, el devenind dornic să-și completeze cunoștințele în studiul picturii de șevalet.

În această perioadă în care învățământul artistic era la începuturi, tinerii talentați erau îndrumați spre tradiționalele centre artistice europene: Paris, Roma, Viena.

Alegerea Romei de către tânărul artist nu este întâmplătoare: pentru că, în această epocă nici un artist din Occident nu se considera format fără să fi călătorit la Roma.

Tattarescu profită din contactul cu doctrina calmă, ferită de riscuri a neoclasicismului practică de profesorii săi doar în sensul deprinderii unui meșteșug convenabil.

În învățământul academic și în special al Academiei San Luca, arta era convențională, ruptă de realitate, foarte apreciată fiind imitarea vechilor maeștri.

Preocuparea pentru desen, pentru studiul anatomiei și al perspectivei, însușirea temeinică a tehnicii, toate acestea l-au ajutat pe tânărul artist să-și dezvolte aptitudinile, să dobândească stăpânirea unor mijloace de expresie profesionale.

În Italia, Tattarescu este atras de picturalitatea lucrărilor lui

Rafael, Guido Reni, Paolo Veronese, Lucca Giordano sau Murillo, după lucrările cărora a făcut mai multe copii, multe chiar reușite, iar mai tâziu, la Paris, luând contact cu opera lui Rembrandt, îl preocupă problema clarobscurului, aprofundarea lui l-ar fi putut duce la rezultate remarcabile în creația sa.

La venirea lui în țară, după eșecul revoluției de la 1848, moment de regres pentru pictura românească, orientarea propusă de Tattarescu nu înseamnă pe plan european o schimbare, dar la nivelul artei noastre ea realiza o adevărată deschidere.

În condițiile proprii culturii române există la mijlocul sec. al XIX-lea o reacție de susținere a formelor academice, iar pictorul, prin marea sa influență, are o contribuție hotărâtoare.

Ca peste tot în Europa, în primele decenii ale sec. al XIX-lea, genul care domină tânăra pictură românească de șevalet este portretul. Răspândirea acestuia, corespunde cu redeșteptarea sentimentului valorii și demnității umane.

Analizând portretele lui G. Tattarescu comparativ cu cele realizate de M. Popp sau C. Lucca, putem remarca progresul înregistrat de arta românească la mijlocul sec. al XIX-lea.

Portretele sale depășesc reprezentările reci, în care comanditarul apare idealizat, plin de importanța rangului social.

În realizarea portretelor, artistul reușește ca, depășind limitele artei academice să lase lucrări valoroase, portretele fiind cele mai realiste creații ale sale.

Cele patru portrete, aflate în colecția M. Brukenthal, realizate în a 2-a jumătate a sec. XIX-lea, susțin această afirmație.

“Portretul lui Opreșan Iorgulescu cu fiul său Dimitrie” a ajuns la Muzeul Brukenthal prin transfer de la Patrimoniul Național în 1964. Tabloul realizat în ulei pe pânză, de mari dimensiuni, 109x88 cm, semnat în dreapta jos cu roșu, Tattarescu, și datat 1866, este cunoscut în literatura de specialitate.⁶⁾

Personajele, tatăl și fiul, așezate într-o atitudine destul de convențională, au figurile puternic individualizate. TATĂL robust și plin de viață cu trăsături hotărâte, ține patern umerii plăpânzi ai copilului. Trăsăturile lor sunt redată printr-un desen precis, carnația este deosebit de bine sugerată de pasta bogat colorată.

Sobrietatea cromatică a paletei armonizează culori calde și

Gh. Tattarescu
*Portretul lui Opreșan
Iorgulescu cu
fiul său Dimitrie*



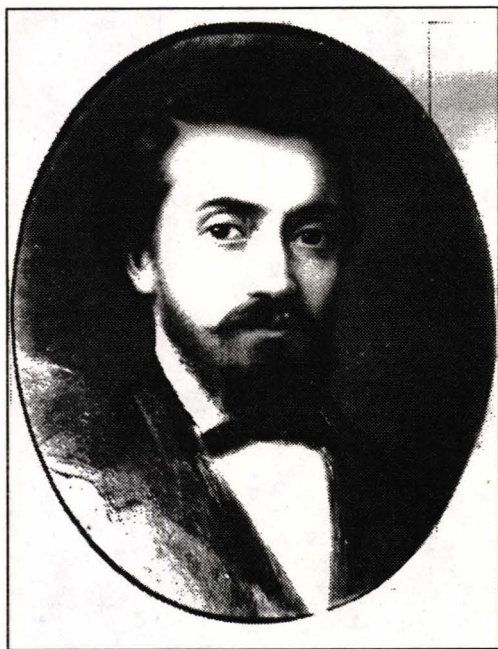
griuri transparente, pe un fond brun (tern) cu ușoare reflexe luminoase.

Realizând personajele compoziției într-un limbaj plastic sobru și concis, cu efecte de lumină și umbră mânuite cu iscusință, artistul își concentrează atenția asupra expresivității chipurilor. Cu multă atenție este realizată mâna stângă sprijinită pe reverul hainei. Piatra prețioasă, inelul cu monogramă, lanțul trecut peste vestă și atârând peste pantalon dă o notă de eleganță. Prin puține mijloace plastice artistul reușește să redea ținuta monumentală a personajului.

Din genul artistic cu o notă distinctă în creația sa, se detașează propriile lui portrete.

“Autoportretul”⁷⁾ din colecția sibiană achiziționat în 1963, este ulei pe carton de mici dimensiuni 27 x 21cm, nesemnat, nedatat. A fost restaurat în laboratorul zonal al Muzeului Brukenthal.

Ca în toate autoportretele sale și în autoportretul de la Sibiu



remarcăm talentul artistului de a se individualiza, trăsăturile fizice și sufletești fiindu-i bine precizate.

Privirea, calmă și pătrunzătoare, dă o expresie senină, dar serioasă figurii modelate cu mijloace artistice simple. Pe chipul care nu mai este foarte tânăr, încadrat de barba scurtă după moda timpului, se poate citi energia și seriozitatea care-l vor caracteriza toată viața.

Lumina cade cu generozitate pe partea stângă a figurii, iar din marea sobrietate a mijloacelor de exprimare plastică, din severitatea lor se dezvoltă griuri deosebit de aerisite.

Este portretul unui om care meditează asupra menirii sale în viață.

Așa cum afirma criticul I. Frunzetti “în autoportret” pictorul scrutează cu febrila curiozitate urmele de pe propriul său chip, ale bătăliei fiecăruia cu sine însuși.⁸⁾

Alte lucrări până acum necercetate, aflate în colecția de artă românească a Muzeului Brukenthal, sunt: “*Portret de femeie*”⁹⁾ și “*Portret de bărbat*”¹⁰⁾. Lucrări pendante, ulei pe pânză, având

aceleași dimesniuni (98 x 74 cm) ele au fost achiziționate în 1962 de la doamna Eglândina Ionescu din București.

“Portretul de femeie” este semnat în dreapta jos cu roșu, *“Tattarescu”* și datat 1870, iar *“Portretul de bărbat”* este semnat în stânga jos, cu roșu, Tattarescu și datat 1870.



Gh. Tattarescu
Portret de femeie

Aceste două lucrări aparțin perioadei de maturitate artistică a pictorului.

“Portretul tinerei femei” apare cu o imagine ușor idealizată după procedeele caracteristice academismului.

Artisul știe să pună în evidență finețea siluetei profilată pe un fundal cu un ecleraj ușor elaborat, delicatețea trăsăturilor, eleganța discretă a vestimentației.

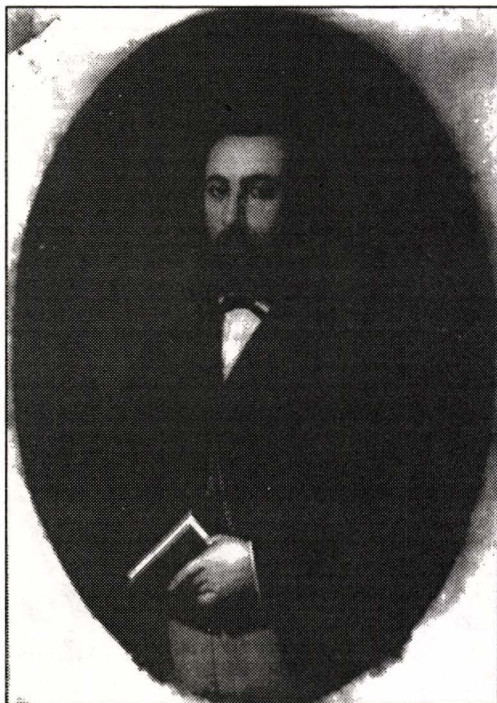
Personalitatea, grația și prospețimea tinereții sunt puse în valoare printr-un desen fin și precis.

Expresia figurii, ținuta demnă a capului, privirea concentrată,

meditativă, expresia ochilor șăgalnici, trădează o viață interioară intensă, relevând un portret psihologic de bună factură.

“Portret de bărbat”

Ca o caracteristică a creației sale portretistice este strădania artistului de a afirma valoarea omului.



Gh. Tattarescu
Portret de bărbat

Și în acest portret G. Tattarescu folosește toate posibilitățile de caracterizare a modelului său: ținuta sobră cu haina clasică închisă, aproape neagră, lanțul trecut peste vestă este un indiciu de eleganță (cochetărie) și un excelent indiciu grafic de contrast valoric în cadrul compoziției. Ținuta demnă a capului încadrat de barba scurtă, îngrijită, studiul mâinii în care ține cartea (atribut ce definește poziția socială a personajului) sunt elemente care completează personalitatea celui portretizat.

Totuși, atitudinea de poză a personajelor, aduce lucrărilor o notă de convenționalism, de artificial. Urmărind întreaga creație

artistică a pictorului G. Tattarescu, constatăm că centrul preocupărilor artistului este omul.

În cei 100 de ani care au trecut de la moartea sa, pictorul Tattarescu a fost adesea criticat pentru slăbiciunile sale și nu suficient prețuit pentru calitățile lui, pentru aportul adus la impulsionarea picturii românești, în cei peste 50 de ani de activitate artistică.

Opera lui G. Tattarescu este reprezentativă pentru o perioadă de mare importanță a dezvoltării artei naționale. Prin creația sa artistică, G. Tattarescu alături de Th. Aman a pregătiti drumul marilor clasici ai artei românești, Grigorescu și Andreescu, fiind simbolul viu al picturii naționale până la aceștia. parcurgând toate etapele de dezvoltare a școlii române de pictură. El a contribuit la perpetuarea tradiției realiste care formează fondul moștenirii artei clasice românești.¹¹⁾ Un portret complet al artistului Tattarescu este realizat de criticul Ion Frunzetti în următoarele rânduri: "este rând pe rând, un zugrav medieval de biserici, un iconar laicizant apoi, ce contribuie la introducerea realismului în arta bisericească, un bursier acaparat de învățământul academic și uluit de descoperirea artei de muzeu, un portretist ce îmbogățește conceptul de portret, adăugându-i un conținut psihologic și conferindu-i valabilitate dincolo de categoriile sociale tradițional acceptate, spre portretizare, adică extinzându-l la clasele sociale disprețuite: țărani oameni, femei din popor".¹²⁾

NOTE

1. Ion Frunzetti, *Arta Românească în secolul XIX*, București, 1991, p.166.
2. Amelia Pavel, *Confluente în gândirea estetică europeană și cea românească de la sfârșitul sec. al XIX-lea și începutul sec.al XX-lea* în S.C.I.A. nr.2/1970, p.245.
3. G.Oprescu, *Pictura românească în secolul al XIX-lea*, București, 1984, p.21.
4. Ion Frunzetti, *Arta românească în secolul al XIX-lea*, București, 1991, p.177.
5. Tattarescu și-a făcut ucenicia de la 9 ani la unchiul său, Nicolae Teodorescu, unul din cei mai cunoscuți reprezentanți ai ultimelor generații de zugravi de biserici care însă dovedește și preocupări pentru pictura laică.

- Lucrând cu acesta la Mitropolie în București în 1834-1837 - Tattarescu, intră în contact cu pictura laică, acest lucru este hotărâtor pentru evoluția sa artistică.
6. Jaques Wertheimer - Ghika - *Gheorghe M. Tattarescu, un pictor român și veacul său*, 1958, reproducerea nr.88. Adina Nanu, *Maestrii artei românești*, Gh. Tattarescu reproducerea nr. 21. Maria Olimpia Tudoran, *Catalog patrimonial de pictură românească*, vol.I, Muzeul Brukenthal, Sibiu, p.82, reproducerea nr.213.
 7. Maria Olimpia Tudoran - op.cit, p.82, reproducerea nr.212.
 8. Ion Frunzetti - în prefața la volumul Maria Hatmanu. *Autoportretul în pictura românească*, Muzeul de Istorie, Iași, p.7.
 9. Maria Olimpia Tudoran, op.cit. pag.83, reproducerea nr.215.
 10. Idem, op.cit. p.82, reproducerea nr.214.
 11. Adina Nanu, op.cit. p.27.
 12. Ion Frunzetti, *Artă românească în secolul al XIX-lea*, București, 1991., p.209.

RESUMÉ

Le développement artistique dans un milieu intellectuel a mis l'empreinte sur l'orientation de l'art de Tattarescu en éveillant son intérêt pour la peinture à sujet historique et pour le portrait.

L'enseignement académique - l'Académie San Luca de Rome surtout - l'a aidé à développer ses aptitudes, de maîtriser les moyens d'expression professionnelle.

Le portrait constitue la partie la plus réaliste de sa création. En dépassant les limites de l'art académique, ils sont représentatifs pour le progrès enregistré par l'art roumain pendant le XIX-ème s. Les quatre portraits: "Oprisan Iorgulescu et son fils Dimitrie", "Portrait de femme", "Portrait d'homme", "Autoportrait" sont la preuve de cette affirmation. L'attitude de pose des personnages leur donne une note de conventionnelle, d'artificiel, bien que l'artiste ait essayé de mettre en valeur leur personnalité.

L'oeuvre de Tattarescu est représentative pour une période très importante pour le développement de l'art national. Sa création artistique a parcouru toutes les étapes d'évolution de l'école roumaine de peinture, en frayant le chemin - avec Th.Aman - de grands classiques de l'art roumain.

MOBILIER RENASCENTIST ȘI NEORENASCENTIST ÎN COLECȚIILE MUZEALE TRANSILVĂNENE

Viorica Pop

Publicul, clientul artei Renașterii este format atât în Italia cât și în Germania (țări care ne interesează sub aspectul paternității sau influențării pieselor puse în discuție) este unul burghez, urban, dar și societatea de la curțile princiare. În ciuda diferențelor de origine, cele două clase vor colabora la constituirea unei viziuni despre lume și artă, care are rădăcinile cele mai profunde în viața urbană.¹⁾

Privitor la locul artiștilor în epocă, după ce în secolul al XV-lea în atelierul acestora domina spiritul colectiv al corporației, în secolul al XVII-lea condiția lor se schimbă, ei nu mai sunt simpli protejați ai mecenatilor, ci leagă prietenii cu aceștia, care le încredințează propriile lor comenzi sau devin ei înșiși mari seigneuri.

Renașterea reprezintă una din marile epoci de creație nu numai în arhitectură, ci și în mobilier. Aspirația la o viață confortabilă și rafinată, cunoscută la curțile seignoriale pătrunde tot mai mult în locuințele citadine cele mai reprezentative.

În perioada prerenascentistă în Europa, casa, chiar aristocratică, era mobilată sumar și păstra un caracter sobru și funcțional.²⁾ Renașterea va aduce în prim plan exigențe estetice pe lângă cele funcționale și va constitui modelul modern de mobilare al locuințelor.

Arhitectura renașcentistă va crea interioare bine proporționate, regulate ca formă și luminate de largi ferestre, în conexiune directă cu arhitectura exterioară regăsită în modelele lumii clasice. Aceeași congruență se prelungește și între decorul interior și mobilier, acesta fiind dispus într-o ordine, dată de diviziunea spațială a interioarelor și după un plan armonios organizat.

Așadar, relația dintre mobilier și decorația interioară este mai organic legată acum decât înainte și aceasta nu numai în ceea ce privesc detaliile decorative, ci structura însăși a mobilei. Izolată, aceasta reproduce la o scară redusă ideea de sinteză și evocare a antichității pe care a propulsat-o în primul rând arhitectura. La început linia orizontală, liniștită, va domina suprafețele spațioase, sensul decorării va îmbina armonios ritmul cu pauza, ordonare care se face într-o manieră destul de riguroasă. Apoi formele vor evolua astfel încât decorația devine mai mișcată, mai dinamică, ceea ce va conduce în epoca manierismului târziu la un gust și o sensibilitate apropiată de baroc.

Odată cu umanismul și imitarea antichității, secolul al XVI-lea vrea să renască toate artele de lux, printre care arta mobilierului. Potrivit uzanțelor vremii, spațiul ambiental, dominat de șemineul rafinat decorat, era mobilat cu paturi de mari dimensiuni anturat de trepte care ușurau urcarea, mici paturi pentru odihnă, leagăne, mese mobilier de șezut și chesoane pentru păstrarea lenjurilor, a veșmintelor sau a documentelor. Unele dintre aceste chesoane, începând din secolul al XVI-lea vor fi oferite tinerilor căsătoriți, ele conținând dota nupțială. Acest tip de mobilier numit **cassone** nu are numai un mesaj simbolic, marital, ci devine o piesă și cu mesaj artistic.

Plasată deopotrivă lângă pereți sau la picioarele patului cassone era construită îndeobște din lemn de nuc, ca prelungire a broiseriei peretilor și a celorlalte piese din încăpere. Forma ei se apropie de cea a sarcofagelor romane și se sprijină de obicei pe labe de leu.

Prima cassone (fig.1) pe care vreau să o prezint face parte



Fig. 1

din colecția Octavian Goga (nr. inv. II 331) a Muzeului Memorial ce-i poartă numele. Construită din lemn de nuc, de formă paralelipipedică, cu capac, așezată pe picioare simple, probabil ulterioare, lada are întreaga ornamentație concentrată pe partea ei frontală. Fără să fie o piesă de aparat, chiar dacă unele elemente sunt tratate mai grosier, impresia generală este aceea a unei maiestruozități elocventă a compoziției decorative.

Această impresie este dată de clar obscurul mișcat, creat de reliefurile în rondo-bosso în care se profilează linia sinuoasă, ondulatorie până la concentrare în volute a motivului vrejului ordonat în manieră antichizantă "à la grèque", pe de o parte și de alta a rozetei centrale sculptată însă în autorelief, la fel ca și motivele florale tot în volute ce gardează lateral fațada lăzii. Pentru a da mai multă savoare și fantezie, ebenistul face să apară la mijlocul acestui decor vegetal fructele, respectiv ciorchinii de strugure plasați și ei simetric de-o parte și de alta a rozetei centrale. Partea interioară este gândită tot în formulă antichizantă sub forma unui feston de ghirlande.

Această cassone este o piesă reprezentativă pentru secolul al XVI-lea, mai precis a doua sa jumătate, perioadă când primează decorația sculpturală, care înlocuiește intarsia de perspectivă atât de dragă primei Renașteri, marchetărie care va fi de altfel reluată mai ales în mediul german în secolul al XVII-lea.

În privința paternității piesei cred că nu greșim dacă o atribuim unui meșter transilvănean, care conservă o decorație sobră pe o suprafață amplă, dar de o manieră destul de provincială.

În continuare mă voi opri asupra a trei variante ale aceluiași tip de scaun cu brațe, din trei muzee diferite: Muzeul Național de Istorie a Transilvaniei, Muzeul Județean Tg. Mureș și Muzeul Memorial O.Goga din Ciucea.

Scaunul nu a servit întotdeauna comodității conversației; în evul mediu era un atribut al rangului social, într-o societate stăpânul casei era singurul care se așeza, scaunul său fiind înălțat. Și mai târziu, în secolele următoare, înălțimea, lărgimea, forma spătarului și bogăția ornamentelor, reflectă situația socială a proprietarului, fiind în ultima instanță tot un simbol ierarhic.

Fotoliile care au suscitât interesul nostru sunt o continuare a programului decorativ al secolelor XV-XVI, invenția formală a

secolului al XVII-lea reducându-se la detalii de decor sau compoziție. Aceste fotolii sunt o prelungire în Renașterea târzie ale așa-numitelor "caquetoires", termen francezesc ce desemnează un tip de scaun cu șezut pătrat sau trapezoidal, spătar înalt și rezemători pentru brațe, așezate de obicei în fața căminului pentru conversații intime.³⁾

Pieseile noastre au renunțat la rigiditatea și monumentalitatea acestora, au spătarul mai coborât, sunt îmbrăcate în piele, căci alături de tapițeria în catifea, cea în piele, este tot mai prezentă în secolul al XVII-lea. Astfel încât devin mai confortabile, șezutul ca și spătarul sunt mai flexibile, ele constituind prototipul viitoarelor fotolii tapițate. Chiar și în secolul al XVII-lea scaunul era rezervat fie stăpânilor casei, fie unor invitați, tot persoane privilegiate, deci are o funcție reprezentativă acuzată.

Osatura din lemn, bine afirmată, concordă în toate cazurile noastre, deosebiri apar doar la prelungirile cadrelor superioare care se termină fie în volute, fie în capete de îngeri, la fel și la traversele care leagă picioarele. Cele frontale sunt strunjite și traforate, merg pe o motivistică simplă care diferă de la unul la altul și care fiind mai aproape de sol conferă pieselor un aspect mai greoi.

Nota de individualitate și mai ales de lucrătură artistică o dau spătarele, care la fel ca și șezutul și brațele sunt din piele de Cordoba, material de lux adus din Spania, unde pielea cornutelor mici (miei și iezi)⁴⁾ era tratată prin procedee speciale, prin fierbere în uleiuri vegetale.

Pielea este prinsă de partea lemnoasă prin ținte ornamentale a căror dispunere creează ele însele decor, spătarele fiind cusute cu motive bine reliefate.

Exemplarul de la Ciucea (fig.2) are pielea cusută prin îmbricație, ornament în formă de solzi de pește, parțial dispuși unii peste alții, întocmai ca ornamentele arhitectonice (embracciatura) întâlnit frecvent în stilul romanic. Cartușul central astfel decorat este anturat de un chenar, de lamele întrerupte în colțuri de rozete.

Același chenar de lamele se întâlnește și la celelalte două fotolii, la unul (fig.3) caseta centrală este decorată prin volute dispuse în X-uri și este datat 1701⁵⁾, iar la celălalt (fig.4) este trecut anul 1682. Dacă la cele două fotolii, cel de la Ciucea și cel de la Tg. Mureș, șezutul este simplu, la cel din muzeul nostru decorația se extinde și aici prin același chenar de lamele ce delimitează o rozetă

Fig. 2



cu mai multe petale. Vechile noastre registre de inventar atestă faptul că piesa în discuție a aparținut lui Teleky Mihaly, cancelarul principelui Apafi Mihaly.

Aceste tipuri de scaune cu brațe sunt atât de caracteristice Renașterii europene încât este greu de atribuit influențelor unei țări sau alta. Îl găsim în Spania lui Filip al II-lea în secolul XVI și Filip al IV-lea, secolul XVII, unde producția de mobilier este dominată de influențele Țărilor de Jos, în Franța lui Francisc I și ale urmașilor săi până la Henric al IV-lea, și chiar în Anglia elisabetană și apoi iacobeană și caroleană din secolul al XVII-lea, secol care constituie o continuare în Renașterea târzie a evoluției decorativismului englez din secolul al XVI-lea.

Transilvania, care în cursul secolului al XVII-lea a manifestat o reticență față de barocul care cuprindea țările Europei occidentale, ea trăind în nostalgia Renașterii, cu atât mai mult își prelungește experiența anterioară revigorând tradiția renașcentistă. Probabil piesele noastre, decorate prin cusături, mod de decorare frecvent în Transilvania, trebuiau să fie opera unor meșteri autohtoni, probabil chiar de la curtea principelui Transilvaniei, cel puțin în cazul scaunului lui Teleky, sau a unor meșteri anabapțiști germani de la



Fig. 3,4

Vințul de Jos.⁶⁾

O piesă deosebit de reprezentativă pentru interioarele secolului al XVII-lea, care definește atât o concepție artistică, cât și o manieră de lucru specifică unui anumit mediu artizanal este cabinetul.

Mobilă de lux încă din secolul al XV-lea, introdusă prin intermediul maurilor, destinată păstrării giuvaerurilor, ea devine în secolul XV-XVI în Europa o mobilă greoaie, bogat ornamentată, alcătuită în general din două corpuri. În secolul XVII se revine la forma și destinația inițială, rămânând mai degrabă lădiță cu sertărașe și casete mascate de uși, așezată pe diferite suporturi, uneori prevăzută cu mânere laterale, însoțind probabil proprietarul în călătorii.

Piesa noastră, făcând parte din colecția lui O. Goga (fig.5) este construită din lemn de stejar și arțar, iar arhitectonic este dominată de linia dreaptă, de forme echilibrate și simetrice, rigoarea acestora fiind atenuată de abundența decorului realizat atât în intarsie cât și în Flachschnitt.

Partea frontală, este împărțită în registre atât verticale cât și orizontale. Vertical, departajarea se face prin colonete sculptate,

semiangajate, parțial canelate, terminate fie în ornamente bulbare fie în trunchi de piramidă, casele create astfel conținând compoziții decorative de sine stătătoare.

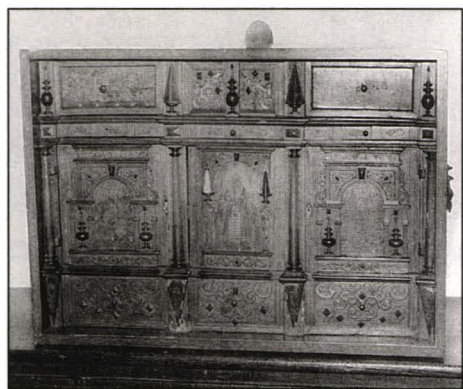


Fig. 5

Caseta centrală din registrul median are ca motiv o femeie în poziție statică, înveșmântată în costum de epocă, plasată într-un decor vegetal ce se proiectează sub o arcadă. Casele laterale, identice ca decor, înscriu tot într-o ambianță arhitectonică creată de portici, câte un personaj călare, tablouri realizate în aceeași tehnică a intarsiei. Cu toată atitudinea rigidă a călăreților, compoziția prinde culoare prin poziția mișcată a cailor și prin vegetația care completează scena.

Aplicarea componentelor intarsiei crează pe cele două sertare laterale din registrul superior tablouri arhitectonice alcătuite dintr-aglomerare de arcade și cuburi suprapuse, imagini de altfel nefirești și neconvigătoare.

Alt tip de motiv întâlnit pe diferite case sunt arabescurile lucrate în Flachschnitt, ordonate și distribuite după rigoare geometrizedă.

Maniera atât de minuțioasă de realizare a intarsiei ne face să asemănăm compozițiile, create aici în lemn, cu compoziții de pe tapiseriile epocii renaștentiste, când întreaga suprafață avea un punct central, personajele încadrate în natură fiind separate prin elemente de arhitectură clasică.

Simplitatea structurii arhitectonice, linia dreaptă care îl

domină, recomandă cabinetul nostru ca piesă de factură renascentistă. Motivistica ei fie că analizăm compozițiile intarsiate, fie că ne referim la ornamentele sculptate, face parte de asemenea din repertoriul decorativ al Renașterii.

Secolul al XVII-lea este, așa cum am arătat, perioada când cabinetul cunoaște o favoare deosebită și la care lucrează mulți meșteri în lemn. Moda este deci răspândită, dar fiecare zonă a adaptat-o gustului și tehnicii sale. Analizând piesa noastră, prin analogie cu piese similare oferite de literatura de specialitate, avem toate motivele s-o considerăm de factură germană. Excepționalul simț de observație îmbinat cu naturala înclinare a artistului german pentru detalii, conduc la lucrări de mare minuțiozitate, vizibilă în sculptura lemnului, în finețea intarsiilor. Această artă a intarsiei a fost practică cu suveranitate de meșteri germani, mai ales în regiunile sudice ale țării, decorul imaginând forme arhitectonice, ruine, perspective, scene de stradă. Dar această măiestrie ebenistii germani spre deosebire de cei italieni sau francezi, o etalau pe fațadele pieselor, pe care le voiau somptuoase, neglijând celelalte suprafețe. Mai mult, pentru obținerea unor pete de culoare, artizanii tratau artificial lemnul: stejarul era înnegrit cu acid, iar arțarul era pictat în verde cu suc de spanac. Aceași manieră de realizare o întâlnim, și la cabinetul nostru, în compozițiile vegetale.

De altfel pentru elaborarea unor piese de mobilier se făcea apel la planșele de gravori sau la desenele pictorilor care furnizau și concepții de ansamblu și de detaliu. Procedeu este uzitat atât în realizarea dulapurilor și a lăzilor germane, cât și a cabinetelor, meșteșugul acestora atingând un înalt grad de măiestrie în sudul Germaniei, între Frankfurt și Viena. Deci atât piesa în sine, cu utilitatea și arhitectura ei, cât și concepția decorului, ne recomandă piesa ca provenind din mediul german, mai precis sud german, ca piesă predilectă în interioarele de aici; de altfel lucrările de specialitate îl denumesc cabinet "d'Allemagne".

Perioadă care nu se remarcă prin nici o notă de originalitate în planul reprezentărilor decorative, a doua jumătate a secolului al XIX reia însă o serie de stiluri anterioare, Renașterea, fiind una din modelele agraate în atelierele acestei perioade.

Însă imitațiile nu se limitează doar la reproducerea pieselor autentice, ci tind să le depășească printr-o abundență decorativă,

uneori fantezistă, căci artizanul nu posedă numai spiritul formelor secolului pe care-l imită, ci și al secolelor ulterioare, pe care evident autorul unei piese originale nu le poate cunoaște.

Pentru copiile renaștentiste se remarcă în mod frecvent unele neconcordanțe între componentele lor, unele sunt tratate după linia secolului al XVI-lea, altele sunt decorate cu un gust deja baroc.

În continuare voi prezenta câteva piese ale acestei perioade, care mi s-au părut interesante din punct de vedere artistic, prima dintre ele fiind o ladă de zestre de tip "cassone" din colecția lui O.Goga (fig.6). Surprinzător este că această mobilă se conduce după niște parametri apropiați originalului renaștentist atât în ceea ce privește suplețea arhitectonică (cât putea permite acest gen de mobilier) cât și ornamentica care nu sufocă piesa.



Fig. 6

Din lemn de stejar, de formă paralelipipedică, așezată pe picioare antichizante în formă de labe de leu, piesa are partea frontală sculptată într-un relief plat, întreaga compoziție fiind încadrată într-un cartuș deja de un gust baroc. Mergând pe ideea motivisticii floral-vegetală, aceasta este reprezentată de un mănunchi central înnodat, din care se ondulează lateral vrejuri terminate în volute. Decorul în totalitatea lui dă o notă de eleganță rafinată, deloc ostentativă piesei, impresie completată și de brâul de ove, atât de tipic toscan, care

înconjoară pe trei laturi lada. Mai grosier este motivul ce flanchează cele două extreme ale părții frontale, un amestec între frunza de acant și scaiete.

Deși este o copie de secol XIX, piesa nu deranjează prin disproporția dintre formă și decor, ambele fiind echilibrate una față de cealaltă, astfel încât este o mobilă agreabilă în orice interior.

Dimpotrivă, cele două scaune, replici ale așa-numitelor scaune “sgabello”, atât de răspândite în Renașterea italiană din secolul al XVI-lea, sunt mai robuste, mai grosier lucrate și cu o concentrare excesivă a laturii decorative.

În Renașterea italiană nota de originalitate a mobilierului de șezut o dă pe de altă parte scaunul de inspirație romană “sella currulis”, practicat în două variante de “sedia”, “Dantesca” și Savoniorala”, și de acel model numit “sgabello”, cu spătar drept, strâmt, ușor înclinat și cu șezut susținut de două panouri sculptate în plin, pus unul în fața celuilalt, puțin distanțate jos.⁷⁾

Arhitectonica celor două piese puse în discuție urmează îndeaproape cea a originalelor din secolul al XVI-lea, păcătuiind însă prin masivitate și printr-o oarecare disproporție între părțile componente, respectiv între înălțimea spătarului și cea a suporturilor de susținere. Ele sunt confecționate din lemn de paltin, propriu practicării sculpturii și fasonării.

Prima piesă (fig.7) are panourile de susținere frontale, ușor înclinate spre exterior, răscroite și terminate în labe de leu stilizate. Șezutul, tot de formă rectangulară, are partea anterioară rotunjită și colțurile aplătizate.

Decorarea spătarului și a suporturilor este realizată prin traforare și sculptare de ansambluri ornamentale vegetale și zoomorfe ce acoperă întregul spațiu; vrejurile în volute, rozetele cu mai multe petale, rodiile și cerbii, lucrați într-o manieră mai rustică, crează o compoziție simetrică și ordonată axial. Aceleași motive sunt reluate și pe șezutul piesei, dar pictural, într-o gamă cromatică de alb, verde și brun. Pedanteria autorului a mers până acolo încât și exteriorul spătarului este decorat cu motive liniare incizate. Pe spatele șezutului este plasată o inscripție în limba maghiară, care datează piesa 1877 și o atestă pe baroana Kemény Vilma din Eliseni (jud. Harghita) ca autoare a picturii și sculpturii piesei (Festette és faragta Kemény Vilma báróné Sz. Ersebetan 1877). Este numele viitoarei soții a lui



Kúun Géza, piesa făcând parte din dota pe care a adus-o în căsătoria contractată în 1885.

Interesul istoric este suscitat la această piesă de porțiunea ce surmontează spătarul și care reprezintă de fapt armorialul familiei Kémeny într-o prezentare iconografică de ansamblu asemănătoare cu stema principelui Ioan Kémeny (1661-1662), așa cum apare ea pe reversul talerului emis în 1661.⁸⁾

Deosebiriile existente sunt firești, dacă ținem seama că în acest caz avem de-a face cu stema Principatului Transilvaniei, care încorporează și însemnele armoriale ale familie, iar în cazul piesei noastre sunt prezentate numai însemnele de familie.

În ambele cazuri în scutul central este figurată emblema familiei Kémeny, un cerb în poziție rampantă, având plasată între coarne o stea în șase colțuri, iar în față luna crai-nou. Dacă cei doi aștrii heraldici aici apar concentrați în câmpul scutului, pe talerul emis la 1661 ei sunt separați în cartiere diferite. Animalul heraldic este plasat deasupra unei coroane deschise cu cinci fleuroane perlate. Scutul este timbrat de un coif cu vizieră închisă cu trei grile și de lambrechini, aici reprezentați de frunze bogat sculptate, frunze pe care le găsim și ca tenanți. Coiful este surmontat la rîndul său de o coroană de rang cu șapte fleuroane perlate.

Animalul heraldic ce alcătuiește însemnul armoriat al familiei

este multiplicat pictural și sculptural, dar într-o formă mai stilizată. Rozeta, care este și ea repetată în întreg ansamblu decorativ al piesei o găsim prezentă și în stema familiei Kémeny de la 1661.

Cel de al doilea (fig.8) este tot un "sgabello" cu panourile de susținere verticale dispuse însă lateral, ușor înclinate spre exterior și unite printr-o bară strunjită.

Fig. 8



Tehnica dominantă utilizată în decorarea piesei este traforul ce dă contururi minuțioase suporturilor de susținere ca și spătarului. Părțile pline ale spătarului ce anturează traforurile sunt ornamentate cu ghirlande de laur sculptate în lemn natur, aureolate în parte superioară de o rozetă. Aceleași motive se repetă și în exteriorul picioarelor. Pe spătar întâlnim și vrejuri și lălele incizate care apoi sunt pictate policrom, aceeași policromie dominată de culoarea roșie o întâlnim și pe șezut sub forma unor cerușe.

Ca și la precedenta piesă și aici este reprezentată o stemă de familie plasată într-un scut de blazon dispus în centrul spătarului, scut pictat în roșu de pe care se detașează un leu heraldic în poziție rampantă.

Fără a aprofunda în mod special această problemă, rămâne un fapt dovedit perpetuarea ca simbol heraldic al leului în diferite ipostaze în blazoanele multora dintre familiile nobiliare ale Transilvaniei. Îl întâlnim și pe piesa noastră care împreună cu

precedenta au făcut parte din donația lui Kúun Geza, om de cultură transilvănean și mobilau altădată interioarele castelului de la Mintia.

Acest castel a aparținut familiei Gyulai de Maros Némethi și l-a moștenit Kúun Geza de la mama sa Gyulai Konstantia. Cu maximum de probabilitate, leul alburiu pe fond roșu trebuia să vină în familia Kúun pe linie maternă, căci într-adevăr în stema Gyulaeștilor unul din mobilele scutului este leul care apare în câmpul roșu al primului cartier, dar purtând pe cap o coroană, iar în ghiare o sabie și o cunună. La noi leul este prezentat fără nici un accesoriu, probabil din lipsa spațiului din scutul de blazon. S-a păstrat însă poziția rampantă a animalului și smartul scutului. S-ar putea ca sculptarea și pictarea acestei piese să fi fost realizată tot de soția lui Kúun Geza, după căsătoria lor, date fiind înclinațiile ei artistice.

Chiar dacă cele două piese discutate nu constituie niște autentice piese renascentiste, se încearcă totuși urmărirea formei și ornamenticii unui atare mobilier. Tonul sever este estompat și de aplicarea picturii pe unele părți ale pieselor, creându-se adevărate pete de culoare care îndulcesc imaginea și încântă ochiul.

După ce am discutat despre cabinetul de secol XVII, din colecția lui O. Goga, prezint acum o copie de secol XIX a aceluiași tip de mobilier, un dulăpior-cabinet donat muzeului nostru în 1910 de scriitorul Petelei Istvan (fig.9).



Fig. 9

De dimensiuni relativ mari, așezată pe picioare în muchii drepte protejate de glisoare metalice, cabinetul, prin structura sa, este dominat de linia dreaptă, cu excepția capacului ce evocă aspectul capacului unei lăzi de breaslă, cu linii ușor curbate.

Tehnica ornamentală folosită pentru ornamentarea acestei piese este intarsierea cu diferite esențe de furnir, ce crează motive dense, simetrice și concentrice. În exterior cele două uși sunt tributare unei intarsii geometrice, arabescuri, borduri "en damier", în timp ce în interior componentele intarsiei sunt ordonate sub forma unor tablouri arhitectonice: coloane, capiteluri, porticuri, punți arcuite, cuburi suprapuse, alături de boschete de frunze, flori și fructe în care sunt plasate doamne în veșminte vapoaroase, surprinse în mișcare.

Sertarele și ușile interioare poartă ca decor aceleași dispoziții arhitectonice, combinate într-o viziune la fel de nefirească ca și cele marchetate pe interiorul ușilor mari.

Feroneria este și ea compusă cu grație și fantezie, fie că reprezintă rozete, păsări adosate, dragoni sau canefore,⁹⁾ busturi de femei purtând pe creștet coșuri.

Eclectismul care caracterizează piesa ne desemnează ebenistul ca un cunoscător al diferitelor stiluri pe care le combină într-o manieră proprie. Simplitatea formei, câmpurile mari ce se întâlnesc în muchii ascuțite ne duc cu gândul la Renașterea târzie a secolului al XVII-lea, în schimb linia ușor curbată a părții superioare amintește capacul unei lăzi de breaslă din secolul al XVIII-lea.

În ceea ce privește ornamentica, ea ne conduce la grafismul decorativ al Renașterii târzii, dar imaginea femeii sub portal deși de inspirație renașcentistă, prin maniera mișcată de prezentare o apropie de baroc.

Părțile metalice exprimă și ele o combinație de elemente renașcentiste cu elemente clasiciste de la sfârșitul secolului XVII și începutul celui următor.

Toate aceste considerații mă duc la concluzia că piesa este lucrarea unui ebenist autohton atașat modelelor sud germane infiltrate prin Ungaria de nord, prelucrate în manieră proprie. Dată fiind minuțiozitatea și pedanteria cu care a fost concepută piesa, nu ar fi exclus ca ea să fi constituit obiectul unor expoziții de la Viena sau Budapesta, în cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

NOTE

1. Ana Bocco Viola, *Renaissance italienne în Styles, meubles, decors*, Larousse, Paris, f.a. p.18.
2. Ibidem.
3. *Dicționar de artă*, ed. Meridiane, București, 1995, p.91.
4. Idem, p.127.
5. B.Nagy Margit, *Reneszánsz és barock Erdélyben*, Bukarest, 1970, p.122.
6. Idem, p.133.7. A. Anssel, *Etude des styles du mobilier*, Paris, 1978, p.48.
8. Dan Cernovodeanu, *Știința și arta heraldică în România*, București, 1977, p.136.
9. *Dicționar de artă*, ed. Meridiane, București, 1995, p.88.

RENAISSANCE - UND NEO-RENAISSANCEMÖBEL IN SIEBENBÜRGISCHEN MUSEEN

Die Renaissance ist auch auf dem Gebiete des Mobiliars eine der grossen Schaffensepochen.

Das raffiniert dekorierte Ambient wurde, angefangen mit dem XVI. Jahrhundert, mit grossen und kleinen Betten, Tischen, Sitzgelegenheiten und Truhen möbiliert.

Von den Renaissancemöbelstücken welche sich in den Sammlungen einiger Museen aus Siebenbürgen befinden stellt die Autorin eine Cassone aus der Sammlung des Gedenkhauses "Octavian Goga" aus Ciucea vor. Das Möbelstück wurde von einem siebenbürgischen Meister angefertigt. Es folgen drei Armsessel aus den Sammlungen des Geschichtsmuseums Klausenburg, des Kreismuseums Tirgu Mures bzw, des Gedenkhauses aus Ciucea, sowie ein Kabinett zur letzteren gehörend.

Im zweiten Teil der Arbeit werden einige im XIX. Jh. entstandene Möbelstücke vorgestellt. Diese nach Renaissancevorbildern ausgeführten Stücke sind als "neo-renaszentistische" Imitationen zu werten. Sie weisen etliche stilistische "Unebenheiten" auf die sie zu recht groben Nachbildungen werden lassen, in denen barocke Anhaltspunkte schon vorhanden sind.

VALORI REPREZENTATIVE ALE ARTEI 1900 DIN COLECȚIA DE ARTĂ DECORATIVĂ A MUZEULUI CIVILIZAȚIEI DACICE ȘI ROMANE DEVA

Doina Antonescu, Doina Ionescu

Arta 1900 a înflorit la răscruce de veacuri situându-se între istoricism și revoluția artistică a secolului nostru. Și cu toate că descinde parțial din eclectism sau că a stat la baza artei moderne Arta 1900 nu este un fenomen de trecere ci o mișcare autonomă, atot cuprinzătoare, de o putere și o amploare rar întâlnită în istorie. Ea a avut mai ales meritul de a fi încercat să construiască, după multe decenii de domnie a eclectismului, o nouă sinteză, modernă, a artelor.¹⁾

Mișcarea 1900 a promovat funcționalismul, formele epurate, sintetismul, încercând să reinstaureze înaltele valori ale spiritului și sensibilității umane.

De la debut și până la apogeu ea a luptat pentru frumos, adepții ei simțind nevoia de a crea obiecte frumoase și ieftine, obiecte utilitare și decorative, atât de necesare și dorite în interiorul și exteriorul spațiilor ambientale.

Leit-motivul artei noi, l-a constituit linia arcuită, lungă și senzitivă, într-o mișcare curbilinie, ondulatorie, amintind de forma lianelor și algelor, deci a lumii vegetale, dar și linia geometrică creând forme epurate, forme de spirit octogonal.

Gravorul și ceramistul francez Felix Bracquemond afirma în: *"Du dessin et de la couleur"*, în 1885: "... tot ceea ce în artă înseamnă gust, mișcare, caracter, expresie și dispoziție se transformă în opera de artă în linii".²⁾

Eugene Grasset sublinia contextul simbolic atunci când

declara, “fiecare curbă sugerează ideea de mișcare și viață... traiectoria curbei trebuie să fie amplă, închisă, armonioasă ca o tulpină de sevă tânără”.³⁾

Van de Velde, marele teoretician al mișcării Art Nouveau, se exprima cu aceeași exactitate: “Acum când afirm că linia este o forță, susțin ceva foarte real. Își extrage forma și energia de la persoana care a trasat-o. Această forță și această energie afectează mecanismul ochiului într-o asemenea măsură încât trece dincolo de limitele văzului”.⁴⁾

Caracteristicile de bază ale Artei 1900 sunt:

- Poziția dominantă a ornamentului sau a decorației. Modul esențial de expresie este cel tridimensional: linia și suprafața;
- Tendința spre forme închise, circumscrise. Arta 1900 se exprimă cu predilecție în forme ușoare, alungite, subțiri, elegante, deseori parcă în stare de imponderabilitate;
- Asimtria care domină Arta 1900, chiar și în formele aparent simetrice.

Principiul care stă la baza artei noi este fuziunea ornamentului cu forma, rolul ornamentului rămânând de prim ordin, nefiind doar aplicat și implicat în întreaga structură a obiectului. Cele mai directe și spectaculoase rezultate ale sintezei ornament și formă le găsim în artele tridimensionale. Fuga aparent capricioasă a liniilor sau mișcările variate ale planurilor - de alunecare, torsiune, flexiune, crează forme cu trei dimensiuni.

Orientarea care a contribuit la accentuarea caracterului decorativ al Artei 1900 a fost simbolismul. Decorativismul Artei 1900 se exprimă prin modalități foarte variate, dar mai ales prin elemente inspirate din lumea vegetală. Planta exotică, cu tulpini lungi și flori palide, inspira imaginația artistului curentului Art Nouveau, căci asemenea flori stranie, neobișnuite, păreau purtătoarele unui mesaj de delectare estetică, exotism și sofisticare.

A persistat totuși tendința ca lujerul să eclipseze floarea așadar, și-au păstrat popularitatea, mai cu seamă, tot felul de plante agățătoare, (verbina, zorelele și trandafirii, trestii înalte și mlădioase și papura).

Încadrarea personajului feminin în ambianțe florale, în lumea vegetală este viziunea tipic simbolică 1900. Adeseori femeia se asociază cu plantele în creștere care se agață mângâietor de ea: dar

aceasta exprimă deseori o idee mult mai profundă și anume alianța intimă și adâncă cu natura.

Stilul 1900 s-a dovedit cel mai prolific în domeniul artelor aplicate. În rândul diferitelor ramuri ale artelor aplicate, forma de expresie pe care o dezvoltă Arta 1900 s-a dovedit relativ omogenă. Acest lucru se datorează parțial faptului că artistul activa în diferite ramuri ale artelor aplicate și în felul acesta orice creație conștientă a mișcării s-a exprimat în câteva domenii.

Arta 1900 presupune o regenerare în interiorul fiecărei sfere a artelor aplicate, cu toate acestea n-a înflorit atât de puternic și cu atâta intensitate, imaginație și libertate de formă ca în mobilier, sticlă, feronerie și ceramică.

Din multitudinea de piese care alcătuiesc colecția de artă decorativă a Muzeului din Deva, ne-am oprit asupra câtorva obiecte din ceramică și metal aparținând aproape în totalitate Jugendstilului, Secession și Stil floreal, stiluri apărute în Germania, Austria și Italia.

1. LAMPA DE MASĂ

Alamă

Atelier german

Începutul sec.XX

Db: 12,5 cm

H: 29 cm

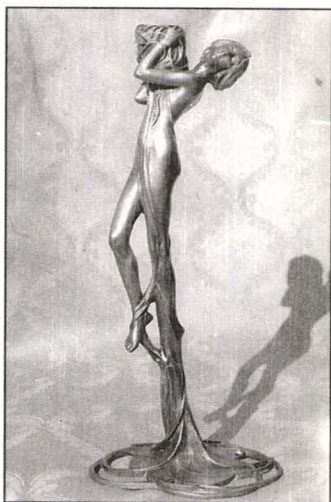
INV. 32.481

Deținător: Muzeul Civilizației

Dacice și Romane Deva.

Corpul lămpii este reprezentat printr-un nud de femeie, sugerând o înălțare. Capul personajului este arcuit, înclinat spre spate: piciorul drept ușor flectat; brațele sunt ridicate și țin un coș împletit care constituie și suportul becului. Împletitura coșului se revarsă ca niște liane, încolăcindu-se pe corpul femeii, urmărindu-i formele anatomice. Talpa lămpii se formează din împletitura coșului, care ajunsă la bază se îngroașă creând o formă ovală de profilul unei flori stilizate. Petalele se continuă formând suprafața ajurată.

Pe verso-ul tălpii este marcat: DESETZT - GESCHÜTZ



2. FRUCTIERA

Metal comun argintat

Atelier german

Începutul sec.XX

H: 7cm; L: 32cm; l: 23cm

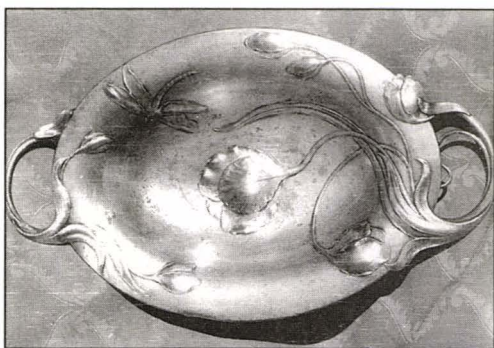
INV. 32.412

Deținător: Muzeul Civilizației

Dacice și Romane Deva.

Fructieră de formă ovală cu corpul ușor adâncit și buza răsfrântă. Pe suprafața formeii ovale se reliefează un motiv ornamental floral (lalele) și un element zoomorf (libelulă). În lumea insectelor libelula s-a bucurat de o popularitate deosebită. "Fluturile palide cu aripi de lămâie, cu gingașe pete portocalii" cum spune WHISTLER în 1888, oferea artistului prilejul unei tușe de un rafinament estetic cu totul aparte. Tijele lalelelor au o linie sinuoasă, elegantă, continuându-se spre exterior și formând cele două toarte. Corpul se sprijină pe patru piciorușe de formă sferică.

Pe verso-ul toartei apare marca: W.M.F.



3. VAZA

Metal comun argintat și sticlă

Atelier german

Începutul sec.XX

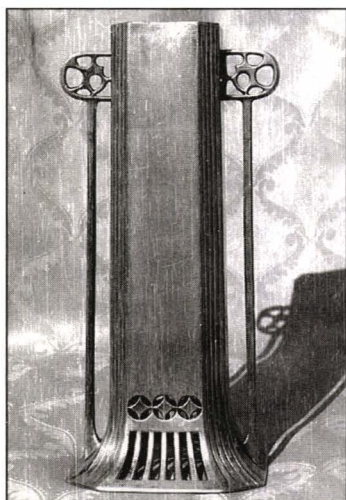
H: 26cm; Db: 12cm; Dg: 6 cm

INV. 32.495

Deținător: Muzeul Civilizației Dacice și Romane Deva.

Corpul vazei are o formă paralelipipedică care se lărgște spre bază. Partea inferioară și baza sunt decorate cu motive geometrice ajurate. Marginile corpului sunt ornamentate cu caneluri ce se evazează spre bază sub formă de evantai. Cele două toarte pornesc de la bază terminându-se aproape de gura bazei într-un motiv geometric ajurat. În interiorul corpului de metal se află vaza de sticlă care păstrează aceeași formă cu partea exterioară.

Pe toartă apare marcajul atelierului.



4. CARAFA

Metal comun

Atelier german

Începutul sec. XX

H: 20cm; D: 7cm

INV. 32.186

Deținător: Muzeul Civilizației Dacice și Romane Deva.

Carafă cu capac. Baza pătrată, corpul alungit îngustându-se spre gură a cărei terminație este de forma unui cioc. Toarta echilibrează corpul carafei și este decorată cu motive geometrice caracteristice Jugenstilului. Capacul are o șarnieră decorată cu aceleași motive geometrice. La bază, fiecare latură are ca element de decor câte un medalion de formă circulară ornamentat cu motive vegetale. În partea superioară a toartei apare un marcaj: **AK & C^{IE}**



5. FRUCTIERĂ

Metal comun argintat

Atelier german

Începutul sec.XX

H: 22cm; L: 30cm;

l: 16,5cm

INV. 32368

Deținător: Muzeul Civilizației

Dacice și Romane Deva.



Fructiera este de formă ovală cu marginile superioare ondulate. Din centru se înalță, într-o mișcare dinamică, un personaj feminin. Poziția corpului este sinuoasă, elegantă. Formele anatomice sunt frumos conturate. Brațele sunt ridicate sprijinind capul ușor întors spre stânga. Pentru echilibrul mișcării piciorul drept este ușor flectat înainte. Faldurile îmbrăcăminții urmăresc conturul corpului, prelungindu-se până la bază și revărsându-se pe suprafața fructierei. Acest frumos corp central, ține loc de toartă.

Pe verso, central, apare marcat: AK & C^{IE}

6. FRUCTIERĂ

Metal comun

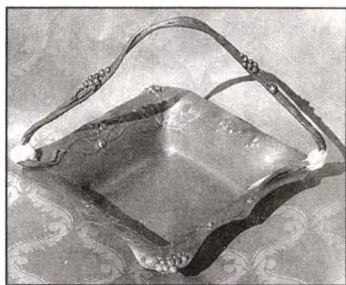
Atelier german - Köln

Începutul sec.XX

H: 6,5cm; L: 18cm; l: 18cm

INV. 32.436

Deținător: Muzeul Civilizației
Dacice și Romane Deva.



Fructieră de formă patrată cu buza răsfrântă și ușor ondulată. Motivul ornamental folosit este cel vegetal care apare ușor reliefat. Toarta este realizată dintr-o împletitură de fibre vegetale, ca o continuare a celor de pe suprafața fructierei. Corpul se sprijină pe patru piciorușe de formă sferică.

Pe verso apare marcat:



7. SFEȘNIC

Metal comun argintat

Atelier german

Începutul sec.XX

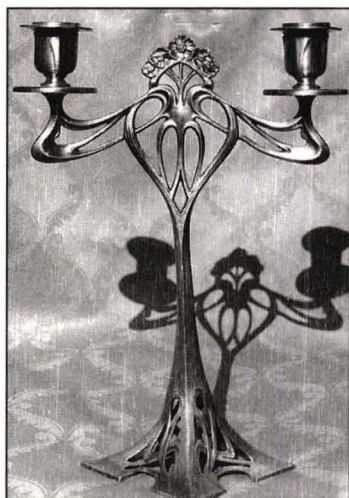
H: 30cm; L: 19,5cm; Db: 14cm

INV. 33.318

Deținător: Muzeul Civilizației Dacice și Romane Deva.

Baza sfeșnicului de formă rombică este ornamentată cu motive geometrice ajurate din care se ridică corpul ce se lățește în parte superioară formând cele două brațe, pe care se repetă același motiv geometric de la bază. Partea centrală, dintre cele două brațe, este realizată din linii ondulatorii armonios întrepătrunse, care susțin în parte superioară un mic ornament floral. Suportul lumânării este în formă de cupă și ornamentat cu un motiv floral.

Pe una din laturile bazei apare marcat:



8. SUPORT PENTRU PAHARE

Metal comun

Atelier german

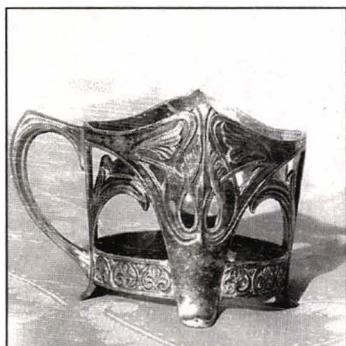
Începutul sec.XX

H: 6,5cm; Dg: 7cm; Db: 6,3cm

INV. 32.573

Deținător: Muzeul Civilizației Dacice și Romane Deva.

Corpul este de formă cilindrică având buza ușor înălțată pe două laturi. Întreaga suprafață este ajurată și realizată din motive ornamentale vegetale care sugerează o împletitură, o modulare echilibrată a formelor. Partea inferioară este alcătuită dintr-o bandă circulară ornamentată cu un motiv floral. Corpul se sprijină pe patru piciorușe care rezultă din prelungirile elementului vegetal de pe suprafața sa. La bază pe verso, apare marcat:



9. FRUCTIERĂ

Metal comun argintat

Atelier european

Începutul sec.XX

H: 13cm; Dg: 25cm

INV. 32.141

Deținător: Muzeul Civilizației

Dacice și Romane Deva.



Fructieră de formă rotundă, cu buza ondulată și rășfrântă, având marginea zimțată accentuată din loc în loc. Baza de formă circulară ușor înălțată. În centrul fructierei, într-un medalion circular conturat de o bandă decorativă se reliefează un bust de femeie în profil. În mâna stângă ține un coș cu trandafiri. Părul bogat se revarsă pe spate și are prins în el un trandafir. Mânerele repetă motivul central, un cap de femeie privit din față din ale cărei plete se revarsă linii ondulatorii, combinate cu motive vegetale și florale caracteristice Artei 1900.

10. PRESSE PAPIER

Bronz

Atelier european

Începutul sec.XX

H: 13cm; L: 29cm; l: 10cm

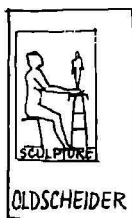
INV. 32.429

Deținător: Muzeul Civilizației

Dacice și Romane Deva.



Reprezintă un studiu nud femeie, culcat pe o pernă. Corpul întins ușor torsionat, cu capul privind înainte. Picioarul drept flectat iar cel stâng, întins, așezat peste cel drept. Linia elegantă, formele anatomice frumos reliefate. Capul cu trăsături fine, privirea expresivă. Coafura specifică începutului de secol XX. Pe o latură a pernei este gravat: L.Chalon. Pe verso apare marcat:



11. SERVICI MIC DEJUN

Metal comun argintat

Atelier european

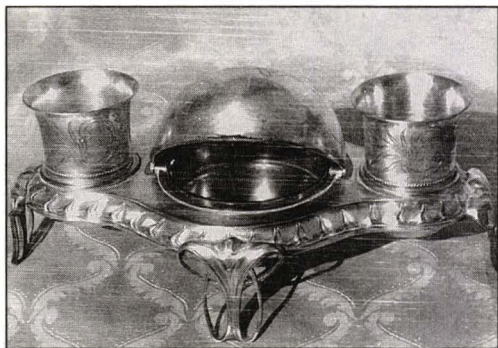
Începutul sec.XX

H: 12cm; L: 30cm; l: 16,5cm

INV. 32.411

Deținător: Muzeul Civilizației

Dacice și Romane Deva.



Serviciul este compus din patru piese: suportul propriu

zis, două pahare și un recipient sferic cu capac mobil, în interiorul lui aflându-se un vas semisferic din sticlă rubinie. Capacul mobil este decorat la bază cu un brâu meandric incizat. În partea superioară este gravat un motiv floral. Paharele sunt identice, de formă cilindrică, cu buza răsfrântă. Aproape de mijloc se reliefează un motiv de forma unei împletituri. Desupra lui apare gravat același decor floral ca și pe capac. Suportul este de formă elipsoidală cu mariginea marcată de un brâu în interiorul căruia se află un motiv vegetal. Suportul se sprijină pe patru piciorușe realizate dintr-o elegantă împletitură de forme unduitoare specifică Artei 1900.

12. FRUCTIERĂ

Alpaca, sticlă

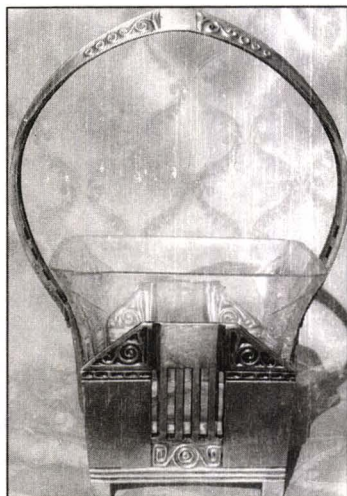
Atelier european

Începutul sec.XX

H: 30cm; L: 12cm; l: 12cm

INV. 21.340

Deținător: Muzeul Civilizației
Dacice și Romane Deva.



Suportul metalic, de formă patrată la bază, se evazează spre partea superioară terminându-se într-o formă trapezoidală. Cele patru laturi sunt identic decorate. La bază apar trei caneluri. În partea centrală a fiecărei laturi se află un motiv meandric, urmat de o porțiune traforată realizată din benzi verticale paralele. În porțiunea trapezoidală apar ca decor două lujere. Toarta este în formă de semicerc. În porțiunea de prindere cu suportul sunt decupate patru forme dreptunghiulare, descrescătoare, iar în partea superioară se repetă motivul vegetal de pe suport. În interiorul suportului se află vasul de sticlă decorat cu motive geometrice sub formă de romburi concentrice.

13. BUST DE FEMEIE

Faianță

Începutul sec.XX

H: 58cm; D: 39 cm

INV. 32.834

Deținător: Muzeul Civilizației Dacice și Romane Deva.

Bust de femeie cu trăsături fine comparabile cu al madonelor din arta renascentistă, surprins într-o clipă de extaz. Întreaga suprafață este împodobită cu elemente florale. Părul împodobit cu o floare de stânjel care urmează conturul șuvițelor ce se revarsă pe bust sub forma unor liane unduitoare. Faldurile vestimentației sunt dispuse oblic, concentrându-se spre bază, dând senzația unei alte flori ale cărei frunze și petale învăluie personajul feminin. Asocierea femeii cu plantele în creștere, care se agață mângâietor de ea, exprimă deseori o idee mult mai profundă și anume alianța adâncă cu natura.



14. VAZĂ

Faianță

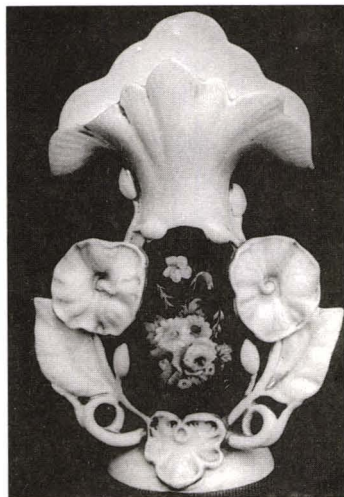
Începutul sec.XX

H: 22cm; Db: 9cm

INV. 32.812

Deținător: Muzeul Civilizației Dacice și Romane Deva.

Vază cu corpul sub formă de bulb, talpă rotundă, gura sub formă de floare cu petale armonios deschise. Corpul este înconjurat de ghirlande de flori (zorele), frunze și muguri în relief. Mugurele întruchipează viața, tăinuind în interiorul cupei sale închise promisiunea creșterii și frumuseții ce avea să se deschidă. Partea centrală ornamentată cu un buchet de flori multicolore, puse în evidență prin fondul de culoare închisă. La bază apar frumos modelate frunze și vrejuri care vin să echilibreze silueta elegantă a vazei.



15. VAZĂ

Faianță

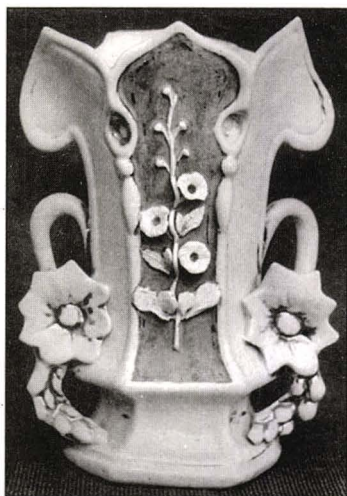
Începutul sec.XX

H: 18cm; Db: 8,5cm

INV. 32.814

Deținător: Muzeul Civilizației Dacice și Romane Deva.

Pe corpul piesei, central, pe un fond albastru ultra marin, se reliefează o tulpină cu flori și frunze, tulpina având o formă ondulată. Detaliile florale sunt reluate pe marginile vazei formând toartele care se arcuiesc pe partea superioară.



16. VAZĂ

Faianță

Începutul sec.XX

H: 28cm; Dg: 11cm; Db: 24cm

INV. 32.782

Deținător: Muzeul Civilizației Dacice și Romane Deva.



Corpul rotund la bază, ornamentat cu o linie ce șerpuiește elegant și puncte de relief. Are aplicat un decor din frunze și flori de nufăr într-o mișcare curbilinie elegantă, învăluindu-l, adăugând simbolurilor Art Nouveau cuvenita nuanță de adâncime și mister profund, senzația unei atmosfere de înseninare răcoroasă pe malurile unui lac liniștit. Din decorul principal pornesc într-o mișcare avântată frunze de nufăr stilizate care formează gâtul vazei. De pe partea superioară a corpului până la buză pornesc două toarte având conturul unor frunze de nufăr răsucite.

17. VAZĂ

Faianță

Începutul sec.XX

H: 26cm; Dg: 6cm; Db: 10cm

INV. 32.727

Deținător: Muzeul Civilizației Dacice și Romane Deva.

Corpul vazei de formă cilindrică, ușor evazat spre bază, se sprijină pe o talpă rotundă. Decorul, constituit din muguri de lotus cu lujere elegante, denotă influența orientală asupra stilului Art Nouveau. Toartele pornesc de la bază spre mijlocul corpului într-o mișcare curbilinie ovoidală. Curba ovoidală este mai rafinată fiind corelată cu trei centre. Buza ușor ondulată. Sub buză un brâu cu decor floral stilizat.



18. VAZĂ

Faianță

Începutul sec.XX

H: 17cm; Dg: 6,5cm; Db: 7cm

INV. 32.786

Deținător: Muzeul Civilizației Dacice și Romane Deva.

Corpul cilindric se sprijină pe o talpă rotundă cu ornament vegetal stilizat. Pe corp ornament aplicat în relief, cu frunze și fructe de cireș. Buza ușor ondulată. Cele două toarte care pornesc de la baza piesei până sub buză sunt modelate sub formă de lujer cu mlădierile lui puternice și elegante. Preferința pentru lujeri destăinuie mai curând un interes pentru alcătuirea naturii decât pentru desăvârșirea ei exterioară.



19. FARFURIE DECORATIVĂ

Faianță

Începutul sec.XX

D: cm

INV. 32.564

Deținător: Muzeul Civilizației Dacice și Romane Deva.

Farfurie de formă circulară decorată pe întreaga suprafață cu elemente florale, zoomorfe, redată într-un ușor relief. În partea centrală se reliefează corpul unei păsări într-o poziție dinamică înconjurat de crenguțe cu muguri și flori. Pe fondul de un gri cald sunt conturate în culori discrete elemente de decor vegetal. Întotdeauna vie, în permanentă mișcare, ornamentația apare în același timp echilibrată.



20. FARFURIE DECORATIVĂ

Faianță

Începutul sec.XX

H: cm

INV. 32.565

Deținător: Muzeul Civilizației Dacice și Romane Deva.

Farfurie decorativă, de formă circulară, pe al cărei fond închis, verde de China se reliefează un decor floral culminând cu o pasăre redată într-o poziție dinamică.



21. SET DE FARFURIOARE

Faianță

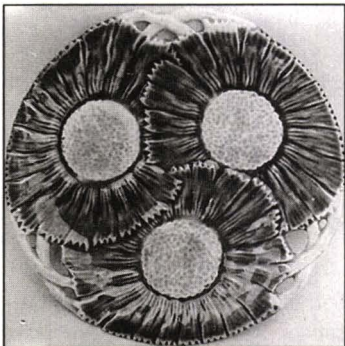
Începutul sec.XX

D: cm

INV. 32.566

Deținător: Muzeul Civilizației Dacice și Romane Deva.

Set de farfurioare a căror suprafață circulară este formată din grupuri florale și împletituri de vrejuri. Suprafața este ușor reliefată și colorată în tonuri contrastante.



22. SET DE FARFURIOARE

Faianță

Începutul sec.XX

D: cm

INV. 32.567

Deținător: Muzeul Civilizației Dacice și
Romane Deva.



Suprafața circulară este delimitată de ornamentica ușor reliefată reprezentând frunze și flori de pădăie. Tulpinile frunzele sunt redată într-o mișcare ondulatorie, conturul frunzelor și florilor întrepătrundându-se într-o formă elegantă și delicată.

NOTE

1. Constantin Paul, , *Arta 1900 în România*, Editura Meridiane, Bucuresti, 1972, p. 9
2. Bracquemond Felic, *Du dessin et de la couleur în Madsen Tschudi*, Editura Meridiane, Bucuresti, 1977, p.62.
3. Eugene Grasset, *Méthode de composition ornamentale în Madsen Tschudi*, Editura Meridiane, Bucuresti, 1977, p.62.
4. Van de Welde H., *Principielle Erklerungen Kunstgewerblichen Laien Predicten în Madsen Tschudi*, Editura Meridiane, Bucuresti, 1977, p.62.

BIBLIOGRAFIE

- Constantin Paul, *Arta 1900 în România*, Editura Meridien, București, 1972
- Constantin Paul, *Mică Enciclopedie de arhitectură. Arte decorative și aplicate moderne*, Editura științifică și enciclopedică, București, 1977.
- De Micheli Mario, *Avangarda artistică a secolului XX*, Editura Meridiane, București , 1968
- Madsen Tschudi, *S.Art Nouveau*, Editura meridiane, București, 1977.
- Nanu Adina, *Artă - stil, costum*, Editura Meridiane, București, 1976
- Pavel Amelia, *Idei estetice în Europa și arta românească la răscruce de veac*, Editura Dacia, Cluj, 1972.
- Prut Constantin, *Dicționar de artă modernă*. Editura Albatros, București, 1982.

Catalog expoziții:

- *Jugendstil in Deutschland - Kunst und Kunsthandwerk um 1900 aus Museen der Bundes Republik*, Praga, 1980.
- *Perfume e mawuilagen Museu de arte de Sao Paulo Assis*, Chateaubriand Sao Paulo, 1978.

DES VALEURS REPRÉSENTATIVES DU STYLE "ARTS NOUVEAUX" DE LA COLLECTION D'ART DECORATIVE DU MUSEE DU DÉPARTEMENT DE HUNEDOARA-DEVA

Résumé

"L'Art 1900" est paru vers le fin du XIX-ème siècle, en étant un vrai prologue qui suivait révolutionner tous les arts.

Le mouvement 1900 a promu le fonctionnalisme, les formes épurés, le synthétisme, essayant de réinstaurer les grands valeurs de l'esprit et de la sensibilité humaine.

De la multitude de pièces qui composent la collection de l'art décorative; ils sont présentés dans cet article, 22 objets de métal et céramique qui appartiennent, presque en totalité aux Jugendstil et Secession, les styles qui sont nés en Allemagne et Autriche.

Caractéristique pour "Jugendstil" sont, en particulièrement, la petite plastique de bronze, métal commun, de verre, des objets usuels ou de luxe, avec une vision décorative - végétale.

CONFRUNTĂRI CREATOARE: BRÂNCUȘI - MODIGLIANI

Viorica Guy Marica

Bibliografia, antumă și postumă, consacrată operei plastice brâncușiene s-a amplificat ritmic și spectacular, accentuându-i semnificația complexă. Actuala retrospectivă de la Centrul Pompidou nu face decât să rotunjească aportul său fundamental la inovarea artei moderne. În schimb, mențiunile privind sculptura lui Modigliani au fost așa-zicând inexistente în timpul vieții, rămânând o vreme destul de sporadice și după moartea lui. Deși considerată mai curând episodică, contribuția sa este totuși orientată în aceeași direcție înnoitoare și este ca atare demnă de luare aminte.

În comparație cu cele vreo 500 de tablouri și câteva mii de desene pe care se întemeiază faima lui de pictor și grafician, puținătatea sculpturilor dintre care abia dacă s-au păstrat în jur de 25 a favorizat eclipsarea acestui aspect.¹ Se pare însă că, bântuit de o stăruitoare nostalgie, el s-a visat eminamente sculptor, mărturisindu-și “arzătorea dorință” în acest sens prietenului său spaniol, pictorul Manuel Ortiz de Zarate. Făcând cunoștință cu Andre Utter, soțul Suzannei Valadon și tatăl vitreg al lui Maurice Utrillo, Modigliani își declină calitatea de sculptor.² Doar fragilitatea unei constituții fizice atinsă de ftizie și precaritatea resurselor materiale l-au silit să abandoneze o vocație ce se hrănise inițial cu ambiția unor proiecte monumentale imaginate la scară michelangioloască.³

Activitatea de sculptor a italianului se încadrează destul de net între anii 1909 - 1915, implicând etapa coabitării creatoare cu Brâncuși, una dintre grăitoarele conjuncții ce s-au produs pe teritoriul artei. Printre primii exegeți interesați de lucrările sale plastice s-au aflat Adolph Basler (1928), urmat de Arthur Pfannstiel și de Maurice

Raynal (1929). În 1930, împlinirea unui deceniu de la dispariția artistului a prilejuit publicarea unui volum omagial în care Giovanni Scheiwiller reunește mărturiile unor contemporani, printre care sculptorul Ossip Zadkine, Moise Kisling, Andre Salmon, Ortiz de Zarate.⁴ Multiplicarea exegezelor în anii 40 și 50 a stimulat lărgirea incursiunilor, extinse asupra operei plastice, încercând să o contureze.⁵ Ea continuă să se situeze totuși într-o zonă mai mult sau mai puțin marginalizată. Studiile monografice pe această temă sunt rare, datorându-i-se lui Gotthard Jedlicka și lui Alfred Werner, mai ales, care îi dedică un capitol autonom în volumul din 1968. Capitolul include intervalul petrecut în atelierul lui Brâncuși, la care se referă deopotrivă Scheiwiller, Nello Ponente și Palma Bucarelli.⁶

Bibliografia românească amintește tangențial tandemul creator. Petru Comarnescu îl consemnează destul de laconic (1972), urmat de Tretie Paleolog (1976).⁷ Petre Pandrea (1976) îl comentează amplu, pe temeiul memorialistic al lui Peter Neagoe, *"The Saint of Montparnasse"* (1965). Cartea scriitorului american de origine română, care i-a fost prieten de o viață lui Brâncuși, constituie unica sursă detaliată.⁸ Bine informat, Neagoe creionează veridic cele două personaje, accentuând elementele comune, dar și deosebirile structurale ce îi despart.

Brâncuși se afla în 1904 în Paris, unde ajunsese prin Elveția, iar Modigliani venise pe aceeași rută doi ani mai târziu. Originar din Livorno, el se formase ca pictor la Academiiile din Florența și Veneția. Neagoe se referă la o primă, scurtă interferare în timpul carnavalului din 1907. Italianul se afla într-un alai de petrecăreți, cu fețele pictate, cu bărbi de carton, costumați în piei de leopard, ca slujitori ai lui Bachus. Invadaseră intempestiv atelierul lui Brâncuși, proclamându-l rege-păstor al Balcanilor. Ingenios în histrionismul său, Modigliani îl drapează într-un pled, improvizând o hlamidă. Grupul pleacă în noapte, pe bulevarde. Episodul nu pare a fi avut urmări.⁹

Cei doi artiști fac efectiv cunoștință prin intermediul doctorului Paul Alexandre - tot de origine română -, unul dintre fideliile susținători ai lui Modigliani care îi și face portretul.¹⁰ Nu este clar la ce dată a avut loc această a doua întâlnire. Rămâne însă semnificativă vizita pe care livornezul i-o face în 1909 lui Brâncuși în atelierul din Rue de Montparnasse 54, aproape de Cité Falguière unde Modigliani se

mutase în 1909, părăsind *La Ruche* din Montmartre. Contemplând siderat sculpturile din grădina atelierului, italianul are subit revelația unei arte noi și se decide să practice sculptura.¹¹

Timp de câteva luni, cei doi lucrează cot la cot în atelierul lui Brâncuși, simbioza lor creatoare excluzând contaminările stilistice, dar întemeindu-se pe un consens fundamental. Originalitatea fiecăruia se păstrează nealterată, însă Modigliani este sedus de ineditul concepției brâncușiene. Românul adoptase o viziune rezumativă, simplificatoare, urmărind esențializarea din care derivă ideea de permanență și sentimentul de universalitate. El se explică: “Sunt în căutarea unui monolit care să aibă viață. Este imposibil să exprimi ceva real, imitând suprafețe exterioare. Realul este esența; dacă reușești să ți-o apropii, ajungi la simplitate.”¹²

Antropomorfismul literal, anecdotismul de orice fel sunt exilate, substituite printr-un mod de stilizare ce nu desființează aspectele esențiale ale realității materiale, ci le modifică în sens expresiv, căutând adevărul ultim al formei. Ca punct de pornire, fluxul senzitiv inspiră opera figurativă. Dar aceasta se îndepărtează de arta-senzație, se dizolvă în reflecția conceptuală, transformând imaginea în semnificant ideatic. Simbolul arhetipal este dezbrăcat de carne. Epurată, morfologia particulară se transsubstanțiază în idee, printr-un act de suverană generalizare. Evoluând de la explicit la aluziv, de la evidența realistă la metafora plastică, ea suferă un proces de abstractizare. Înfăptuit prin versiuni succesive, marcând tot atâtea etape ale metamorfozării, fără a anula sugestia inițială, inspirația primă, rezultatul final se cristalizează într-o entitate-de-sine-stătătoare. “Arta nu este - afirmă Brâncuși - evadare din realitate, ci un zbor într-o realitate nouă.”¹³

Postulatul primordial din care se inspiră consensul artistic Brâncuși - Modigliani coincide cu imperativul “Înapoi la piatră!”, lansat încă din 1893 de sculptorul Adolf von Hildebrand.¹⁴ Acesta pretindea atacarea directă a sculpturii în material definitiv, prin dăltuire, excluzând o prealabilă modelare în lut. Este ceea ce livornezul învață înainte de toate de la Brâncuși, să cioplească piatra.

În fapt Hildebrand preconizase revenirea la tehnica antică și michelangiolescă - încuviințată mai târziu de Eric Gill și Adolfo Wildt¹⁵ - susținând un procedeu ce se realizează prin îndepărtare de material, “che si fa per forza di levare” - îi spun italienii -, în total

contrast cu modelarea ce configurează volumele prin adaos, “via da porre”.¹⁶

Folosit prin excelență de Auguste Rodin, procesul modelării este preliminar, implicând transpunerea ulterioară în material durabil, fie prin turnare în bronz, fie prin dăltuire în marmoră sau piatră, executată îndeobște de ajutoare și asistenții aleși firește printre cioplitorii cei mai versați. Pentru Rodin au lucrat Charles Despiau, Antoine Bourdelle, Camille Claudel și Brâncuși. “Cioplitul este adevăratul drum către sculptură”, afirma convins românul care, asemenea lui Alexandre Archipenko și Jacques Lipchitz, caută să se sustragă de sub influența maestrului tiranic, căruia i se reproșă dealtminteri că nu s-ar fi atins niciodată de o piatră.¹⁷

Modigliani considera că Rodin “conduce sculptura spre ruină” și, încuviințându-l, Brâncuși adăuga că lutul “nu are vigoare și nici măreție”.¹⁸ În fapt Rodin îndrepta sculptura pe un făgaș impresionist. Expresivitatea devenea dependentă de jocul umbrei și al luminii ce animă suprafețele tratate analitic. Impresionismul romantic-senzualist al lui Rodin este una dintre ultimele expresii ale concepției baroce, promovând forma expansivă și turmentată. Agitat de antagonismul unor forțe interne, volumul activ acționează asupra spațiului înconjurător, îl ia în stăpânire și tinde să se reverse asupra-i prin violență pasională. Dinamica formei deschise este dominatoare, realizând ceea ce Schöfer numește “sculptura spațiodinamică” iar Frunzetti “modelajul centrifug”.¹⁹ Împotriva acesteia ripostează Hildebrand și Maillol, fiecare înclinând spre un anumit tip de clasicitate.

Reînchiderea formei este simultană cu reintegrarea sa pasivă în spațiu, obținută prin obiectivare și prin armonizarea componentelor. Revenirea la monumentalitatea statică, meditativă, este săvârșită de Maillol prin ceea ce Zanini numește “revalorizarea blocului”.²⁰ Unitatea reconstituită a volumului global contrazice exaltarea barochismului romantic și impresionist, dar și decorativismul fluid al Artei de la 1900 (Art Nouveau), deopotrivă figurile serpentine ale lui Matisse, sculptura-arabesc²¹ pe care o inventă și dinamica futuristă a lui Archipenko și Boccioni.

Deși inițial înclinat spre clasicitate, într-o formulă ce se apropie mai mult de morfologia tardivă a alexandrinilor (*Studiul după Laocoon* și *Vitellius*, 1898, *Ecorșeul*, 1901/1902, a cărui

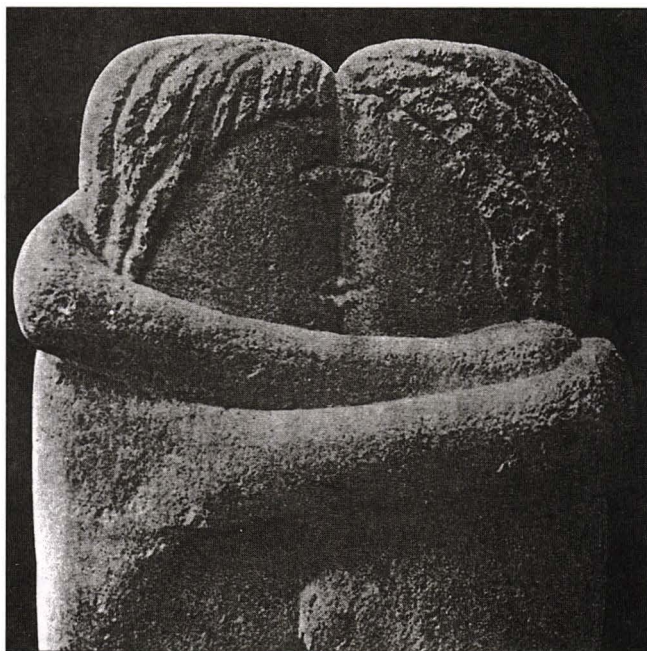
atitudine este inspirată de statuia lui *Antinous* de la Muzeul Arheologic din Neapole), Brâncuși trece și el prin etapa bronzului. *Busturile de copii* din 1905/1906, *Dărăscu* (1906), dar mai ales *Supliciul* din 1907 trădează o majoră tulburare, alimentată de puternice tensiuni lăuntrice. Influența lui Paciurea (portretele-bust: *Tolstoi, Hașdeu, Luchian, Beethoven*) se intersectează cu aceea a lui Rodin și cu tentația expresionistă pe care i-o inspiră Bourdelle. Fulgurațiile luminii și adâncimile umbrei se înfruntă pe suprafețe accidentate, muncite de spasmul unei clocotiri surde. Paroxistică, dramatizarea amenință cu explozia, cu spargerea formei. În 1907, el abandonează însă bronzul și revenind la piatră se înscrie în revirimentul decisiv ce modifică sensul evolutiv și înfățișarea artei universale.

O suită de evenimente contribuie la această metamorfoză, pregătindu-i calea. Retrospectiva Gauguin (1906) suscită un larg interes pentru așa-zisul primitivism, pentru arta Oceaniei și a insulelor Marchize. Marea retrospectivă Cézanne din 1907 este însoțită de publicarea scrisorilor sale inedite²², lansând în atenția publică faimosul postulat: "A trata natura prin cilindru, sferă și con", ce invita la geometrizarea formei, postulat receptat de viitorii cubiști. Ambele evenimente au impulsionat protocubismul care în etapa preliminară dintre 1907 - 1909 poartă și apelativul de cubism negro-cézannian.

Atribuită fovilor, descoperirea sculpturii negre, colecționată îndeosebi de Vlaminck și Matisse²³, alimentează pasiunea artiștilor pentru măștile polineziene și pentru sculpturile congoleze, mai ales pentru cele de pe Coasta de Fildeș. Derain, Picasso, Brâncuși, care cumpără și el câteva figurine africane, de asemenea Modigliani, mare iubitor al picturii tahitiene a lui Gauguin, sunt în mod vădit impresionați de forța de expresie a acestei plastici așa-zis primitive. Influența sa se întrevede clar în suita unor lucrări pe care Picasso le creează între 1907 - 1909, începând cu *Domnișoarele din Avignon*, considerată actul de naștere al cubismului în pictură.

Printre alte sculpturi protocubiste, Andre Derain plăsmuise în 1907 *Bărbatul ghemuit* (*L'homme accroupi*, Paris, Galeria Leiris), repliind figura expresionist-arhaizantă într-o structură de bloc.²⁴ Văzându-l, Apollinaire ar fi exclamat (*Les peintres cubistes*): "Arhaismul a fost cubismul lui!"²⁵. Mutatis mutandis remarca ar putea fi valabilă

și pentru Brâncuși care în același timp sculptase două *Capete de fată* arhaizante²⁶, urmate de *Rugăciunea* (1907), de prima versiune a *Sărutului* (1907/1908) și de *Cumințenia pământului* (1908)²⁷. Pe acestea le vede Modigliani în grădina atelierului, rămânând uluit de radicalitatea novatoare a morfologiei și expresiei.



Brâncuși, *Sărutul* (1907/1908)

Polarizat de energia vitală a artei primitive, Brâncuși descoperea izvorul regenerator al artei moderne. Ceea ce îl captivează, în timp ce contemplă măștile africane de la Muzeul Trocadero și de la Muzeul Guimet, este simplitatea hieratică, spiritul ancestral încărcat cu forță magică. Absența detaliilor estetizante, concentrarea lapidară a volumelor esențializate într-un perimetru geometrizat îl inspiră. Echilibrul perfect al maselor volumetrice îi sugerează căile de sondare a echivalențelor arhetipale, excluzând imitația ca atare, oferindu-se ca punct de pornire.

El nu preia pitorescul exotic, ci esența viziunii, căutând să pătrundă doar spiritul elementar, ancestralul pe care îl transpune la nivel aborigen. Africanii îi reamintesc tradiția autohtonă a lemnului

și nu întâmplător Brâncuși afirmă că doar africanii și românii se pricep cu adevărat să lucreze lemnul. El se referă la virtuțile specifice materialului și nu neapărat la o afinitate morfologică, ce îl stimulează totuși. În majoritatea cazurilor, sculpturile ce se înrudesesc până la un punct cu spiritualitatea africană sunt lucrate în lemn și au un caracter cvasi totemic (*Primul pas*, 1913; *Fiul risipitor*, 1914; *Cariatida*, 1915; *Himera*, 1918; *Adam și Eva*, 1921; *Șeful*, 1922; *Socrate*, 1923 etc.). Abordarea propriu-zisă a tematicii exotice este, la Brâncuși, episodică și tardivă, fiind ilustrată în ultimă instanță de *Negresa albă* (1923) și de *Negresa blondă* (1926), lucrate de altminteri în marmoră albă și respectiv în bronz.

În timp ce Modigliani era fascinat de măștile de pe Coasta de Fildeș, pasionat de stilul Baule pe care uneori îl imită, fie și liber, Brâncuși se concentrează asupra învățămintelor fundamentale pe care le extrage în scopul de a transforma arhaismul în modernitate.

În 1909, expoziția blondului polonez Elie Nadelman strânge vâlvă cu descompunerile sale sferoide și cu structurile rombice geometrizate. Sculptura lui provoacă senzație, intrigă prin îndrăzneala morfologică și este cu asemenea asiduitate comentată, încât Matisse, agasat, scrie într-un anunț pe ușa atelierului: "Este interzis să se vorbească despre Nadelman aici."²⁸ Modigliani este și el surescit de entuziasm, dar cumpănit Brâncuși găsește că Nadelman - a cărui faimă avea să se piardă dincolo de Ocean - greșete limitându-se la o factură strict exterioară a inovării, adoptând un automatism formal ce se înrudește în fapt cu acela al suprarealiștilor.

Fotografia din 1906, anul sosirii lui Modigliani în metropola pariziană, înfățișează un tânăr efeb mediteranean în plenitudinea seducției ce avea să stârnească de altminteri și retrospective admirații.²⁹ Puritatea marmoreană a frunții este de o netulburată limpezime, pusă în valoare de tivul întunecat al părului bogat unduit. Ferm trasat, arcu sprâncenelor cufundă într-o ușoară umbră ochii plini de o suavă concupiscentă în acord cu sinuozitățile moi ale gurii. Sub aparența desăvârșirii olimpiene, demnă de dalta unui grec antic, se ghicește însă neastâmpărul dionisiac. Farmecul acestei frumuseți, abia estompată în imaginea din 1913, care ne arată un Modigliani boem, decontractat cu elegantă nepăsare, nu va fi complet anulat nici de ravagiile fiziei, nici de alcoolism și droguri, oricât de devastator îl vor împresura.

În 1909, Modigliani are 25 de ani, Brâncuși 33. Înfațișarea lui de atunci o regăsim în crochiul mai tânărului său compars (desen în cărbune, 1909, Colecția Howard, Washington). Sub claia hirsută a părului sârmos, răvășit în negru de cărbune ce se continuă cu barba, circumscriind obrazul, se ivește masca luminoasă a unui facies economic creionat. Sprâncene ușor încruntate, privire penetrantă, mijită printre pleoapele îngust migdalate. Nasul cu nări puternice este sumar schițat, buzele pline sunt senzual arcuite. Este imaginea unui faun meditativ, respirând concentrare și o mare forță volițională, confirmată de o fotografie mai târzie cu cel puțin un deceniu.

Mic de statură, dar bine legat, românul are robustețea unui dulgher, tip de țăran pădurar, oțelit în muncă. În timp ce sub alura elegantă, de o aristocratică zveltețe, pe care mulți o vor numi princiară³⁰, Modigliani disimulează o sănătate șubrează. Contrastul este izbitor.



Amedeo Modigliani,
fotografie, 1918

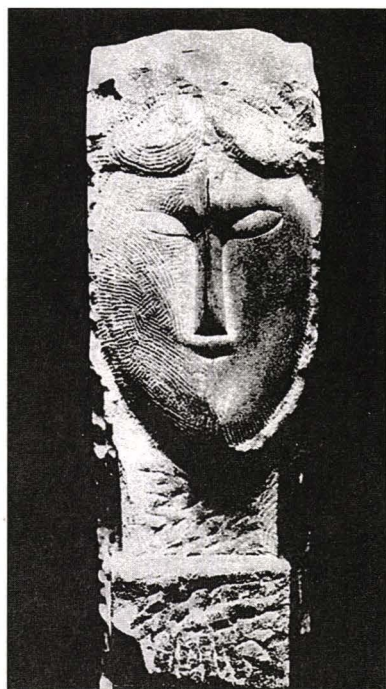
Iubitor de aforisme și atras de filozofia orientală (Budha, Laotse, Milarepa), Brâncuși rămâne un țăran înțelept în zarva

metropolei. Cufundat în liniștea lui, el își reface ambianța originală, trăind detașat de marile vânzoleli ale metropolei. Evită excesele și are lungi perioade de asceză, concentrându-și toate forțele spre scopul unic al creației. O zgârcenie salubră îi interzice risipa sinelui. Echilibrul său este statornic înrădăcinat într-o tradiție patriarhală. Autodisciplina, caracterul ferm, simțul măsurii îl îndeamnă spre reținere. Făptură diurnă, trăiește ca un cenobit, înclinat spre cugetarea profundă, consacrandu-se fără preget muncii de creație.

Neconținut asaltat de ispitele ce îl absorb, Modigliani este un citadin noctambul. Hașșul pe care îl dizolvă în absint, excesele erotice, o existență iremediabil turbulentă, mereu ahtiată după voluptățile paradisului artificial, îl sustrag și îl ruinează. Capricios, impulsiv și versatil, el este omul momentului, al plăcerii imediate. Nu știe ce este autodisciplina, lăsându-se furat de impulsuri histriionice, fericit în pehlivăniile sale. Alteori însă e grav și, poet el însuși, recită cu suavitate terținele dantești ori *Cântecele lui Maldoror* de Lautréamont, de care nu se despărțea nicicând. Ființa lui, puterile sale se consumă într-o suverană dispersie, cu euforică nepăsare. Un demon al autodistrugerii îl agită.

Ceea ce îl fascinează pe Modigliani în sculptura lui Brâncuși este configurația monolitică, unitatea ermetică a blocului. Simplificate, planurile se sudează într-un perimetru sever, fie cubic, fie paralelipipedic în versiunile *Sărutului*. Distribuite cu maximă zgârcenie, detaliile devin aluzive, având îndeobște o motivație strict funcțională. Strâns îmbrățișate, brațele par a lega volumul; nu tulbură, ci dimpotrivă pun în valoare arhitectonica globală pe care, vădit, livornezul o admiră.

Influența lui Brâncuși se arată în *Capul de femeie* din 1909 și în altele din aceeași categorie. Sibilinic concentrată, expresia evocă și o inflexiune expresionistă, subliniată de ușoara distorsiune a trăsăturilor contractate. Rugoase, neșlefuite, suprafețele, niciodată cizelate ca la Brâncuși, sporesc impresia "primitivistă". Păstrându-și asprimea nativă, textura granulată a pietrei contrastează cu porțiunile doar pe alocuri netezite. Susținut de un gât puternic, *Capul de femeie* de la Paris (1912) este masiv, aproape un cub. Incizate, liniile feții respiră un arhaism meditativ, un calm interiorizat, înrudit cu dispoziția brâncușiană. Sculpturile acestea sunt blocuri cvasi-cubice, cu o singură față, căci celelalte laturi abia dacă sunt sumar ecarisate. O



Modigliani,
Cap de femeie,
1909

expresie similară, poate mai adâncită în sine, domină *Capul Perls*, datat în jurul lui 1914. Caracterele obrazului sunt abia schițate, nasul drept e mult scurtat. Volumetria evită muchiile nete, rotunjindu-se într-o conformație ce, în intenție, tinde spre globular.

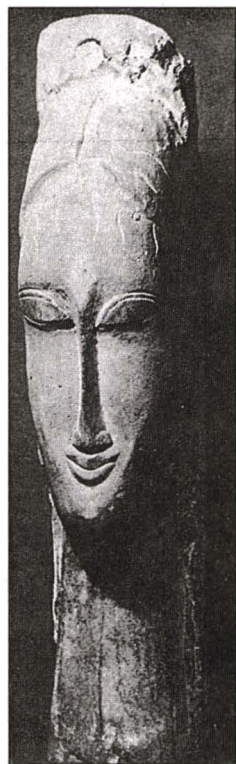
Cariatida Schindler din 1910, coincide în mod flagrant cu o schiță ulterioară (1911 - 1912). Amintind o zeităte cicladică și având brațele încrucișate sub sâni, ca la *Cumințenia pământului*, figura are gambe scurte, dar coapse rotund alungite, continuându-se cu linia mlădioasă a soldului.

Menținută în tonuri roșcate pe fond negricios, o altă schiță înfățișează lapidar o siluetă pe care Arghezi ar fi numit-o “de alăută florentină”. Ovalul coapselor poartă un tors excesiv întins, cu aspect de trapez. Evoluția sa verticală este contrabalansată de orizontala brațelor ridicate, a căror gestică finală încununează imaginea.

O altă categorie de capete, deopotrivă sculptate în calcarul

moale, preferat în consecință de Modigliani, spre deosebire de Brâncuși care va prefera marmora, se inspiră din stilul Baule, de pe Coasta de Fildes. Interesul său în acest sens se declară lămurit încă din 1910, an din care datează desenul în cărbune de la Philadelphia. Gâtul este un cilindru iar capul un ovoid înalt. Analogia frapantă dintre *Capul* de la Minneapolis (1911) și *Masca de copil*, din lemn pictat, de tip Baule, vorbește de la sine. De remarcat însă că Modigliani imprimă un suflu hieratic sculpturilor sale, pătrunse de o lăuntrică gravitate. Imobilitatea lor este profund expresivă. Linia foarte lungă a nasului, metamorfozat într-o muchie subțire, împarte faciesul în două planuri simetrice, în timp ce gura este abia sugerată. Tipologia africană suferă o rafinată transpunere. Discrete, modificările proporțiilor au ca rezultat un farmec unic. Zadkine care îi reproșează ceea ce el numește “le jamais fini”, absența accentului final și a finisării complete, scrie următoarele: “...Capete din piatră, desăvârșite ovaluri. Ouă perfecte, pe a căror lungime nasul, ca o săgeată, se avântă spre gura pe care, ca din sfială, nu o termina niciodată, nu o dezvăluia complet nicicând, stârnit de un motiv tainic.”³¹.

Excepție de la această morfologie programatică face însă *Capul de femeie* de la Paris (c. 1911 - 1912). Conture pure circumscriu cu suavitate faciesul prelung, terminat într-o bărbie îngustată, ușor ascuțită. Coafura savant ridicată pe creștet, ca o diademă, înalță și mai mult figura. Sentimentul eudemonic pe care îl emană se conjugă cu un lirism ce pare de reminiscență sieneză, o “dolcezza” austeră, ușor gotizantă, învăluind plasticitatea curată a frunții gânditoare. Profund spiritualizat, chipul, deși distant, este pătruns de o delicată senzualitate ce pare să invite la o secretă, transcendentală iubire. Perfect desenată, gura își unduiește



Modigliani, *Cap de femeie*,
1911 - 1912

buzele pline, schițând parcă surâsul vag al unei languroase asceze. Poate Modigliani își amintise de surâsul, mai puțin subtil totuși, al *Chorelor grecești*.

Decantată, morfologia aceasta tinde apoi spre un soi de manierism, exagerând voit trăsăturile. Terminată în trompetă - ca îndeobște la cubiști - verticala nasului oblong este exacerbată. În obrazul tot mai lunguiet, ochii mici sunt văduviți de iris și pupile, corneea fiind mascată de pleoapele grele, puțin tumefiate. Bărbiile ascuțite devin prognate, rotunjindu-se uneori ca la *Capul Guggenheim* (1912). La cel din 1913, subțierile și alungirile sunt și mai potențate.

Capul Rockefeller (1915 ?) pare să încheie suita. Exoftalmia și arcuirea mai amplă a sprâncenelor o evocă pe *Domnișoara Pogany*, care, judecând după fotografii, părea că suferă de boala lui Basedow. Dar Modigliani nu realizează acea imensitate a privirii dilatate, deschisă spre univers, pe care Brâncuși a sugerat-o ingenios, amplificând la maximum arcadele zigomatice, ce trasează curbe dominatoare în conformația ovoidului. Totuși, înrudirea expresiei, ochii bulbucăți sub pleoapele ușor umflate, dau de gândit.

Concomitent cu Modigliani, Brâncuși investiga o nouă tipologie, aceea a sferoidului. Mai puțin vertical decât la italian, ovoidul se ivește în opera lui din 1909, odată cu *Portretul baronesei R.F.* și continuă, din 1910, cu versiunile *Muzei adormite*. Culcate la orizontală, acestea împlinesc un echilibru dimensional, întrupând completa armonie. *Narcis* (1910) și *Prometeu* (1911) tind deja spre sferoidul experimental, condensând proporțiile curbe și eliminând aproape total detaliile.

Geometria absolută, spațializată, a sferei coincide cu reprezentarea ideală, cu desăvârșirea închisă, finită, inatacabilă. Grație identității axelor, aceasta este neconținut egală cu sine însăși, întrupând simetria fără cusur. Nu are însă stabilitate, fiind mereu ispitită spre rostogolire. Ovoidul este mai stabil, armonia lui este variabilă, proporțiile inegale pot fi modificate în multiple ipostaze determinate de lungimea schimbătoare a axelor. Simetria lui imperfectă îl face mai static. Sub aspect ontologic oferă o cheie universală, formă primordială deopotrivă valabilă ca imagine a macro- și microcosmosului, ocrotind sâmburele existențial. Nu întâmplător Brâncuși îl adoptă simultan, în 1920, atât pentru *Începutul lumii*, cât și pentru *Noul născut*. *Păsările*, a căror suită începe în 1910 și

Domnișoara Pogany, obsesiv reluată între 1912 și 1933, sunt încarnate în alcătuiți ovoide. La fel *Negresa albă* și *Negresa blondă*.³²

Brâncuși folosește și el cilindrul pentru a figura gâtul *Domnișoarei Pogany*, dar îi imprimă o inflexiune aparte. Ceea ce el este în stare să obțină printr-o perfectă geometrizare o dovedește *Torsul de tânăr* din colecția Arensberg (1917 - 1922), alcătuit din trei cilindri.

Ar fi greu de spus cine pe cine a înrăurit și căruia dintre cei doi sculptori îi revine prioritatea de a fi optat pentru aceste morfologii. Este mai probabil să se fi produs o conjuncție reciproc stimulativă, originalitatea suverană a celor doi plăsmuitori excluzând impulsurile imitative.

Modigliani aplatizează în mod deliberat masca în care introduce elemente liniare și uneori detalii ornamentale, cum ar fi franjurile etajate ale bretonului acoperind fruntea, Brâncuși, în schimb, caută în mod constant plenitudinea formei, plastica rotunjimilor netulburate, potențate prin efectul luminiscent și tactil. Ceea ce nu înseamnă că el va fi rămas indiferent la puritatea arcurilor din măștile mai tânărului său compars.

Deosebirile de viziune sunt evidente în cazul *Cariatidelor*. Create între 1910 - 1915, schițele lui Modigliani nu au nimic comun nici cu *Dubla cariatidă* din 1909 nici cu cea din 1915, create de Brâncuși. El accentuează funcția portantă a figurii, schematizând-o și căutând să obțină prin reducere geometrică valorizarea sa arhitectonică. În timp ce femeile ghemuite imaginate de Modigliani sunt asemenea unor arcuri comprimate, vrând să se elibereze din strânsoarea resortului, tânjind să se desfășoare.

În ciuda masivității sale și a diferențelor proporționale, *Cariatida* de la New York (1913 - 1914) justifică analogia sugerată de Werner³³, cu dubla figură în abanos, purtând pe creștet și în mâini placa circulară a unui tron Baluba din Congo.

De remarcat că, față de *Cariatida* Schindler din 1910 și de schițele similare, pe care le-am citat anterior, cele îngenuncheate sunt infinit mai complexe. Executate în diverse tehnici ³⁴⁾, schițele dintre 1912 - 1915 ocolesc atitudinea frontală a celor dintâi, precum și rigiditatea lor arhaizantă. De asemenea indică o nouă direcție pe care ar fi luat-o sculptura livornezului, dacă nu era silit să renunțe la ea.

Carnația compactă a figurilor nude, invariabil feminine, este sinuos repliată în cadrul figurativ. Supletea curbelor și contracurbelor se împletește într-un arabesc seducător, amintind fluiditatea languroasă a liniei botticelliene. Poate nici melancolia capetelor înclinate, însoțite de răsucirile galeșe ale torsului, nu sunt cu desăvârșire străine de exemplul maestrului florentin. Racursiuri melodice guvernează desfășurarea formelor pline, șerpuirile neașteptate și înălțările abreviate ale brațelor pline. Stilizarea este când explicită, stârnită de concupiscentă, când gingaș voluptoasă. Forma progresiv epurată devine tot mai concisă. Condensarea descriptivă duce spre emblematic, îngăduind sinteza imaginii. *Cariatida* (New York - 1914) și crochiul *Gorelik* (c.1914) relevă o austeră unitate, în care voluptatea formei se supune unei ferme disciplinări compoziționale.

Brâncuși și Modigliani s-au întâlnit și în reacția solidară față de sculptura promovată de Laurens, Lipchitz și Archipenko. Păstrând intacte doar liniile de forță, aceștia introduceau golurile în sculptură, ca expresie a anti-volumului și substituiau blocul unitar prin multiplicări de planuri, optând pentru limbajul dinamic în pofida monumentalității statice.

În lungul cortegiu, care se îndrepta în ianuarie 1920 spre cimitirul Père-Lachaise, se afla și Brâncuși însoțindu-l pe ultimul său drum pe comparsul temporar în ale artei. Ei continuaseră să se vadă intermitent și după 1909 și chiar după 1915. Renunțând la sculptură, Modigliani lăsa în urma lui o extraordinară operă picturală în care transfera în bună parte elementele unei viziuni de sculptor.

NOTE

1.Nemulțumit de calitatea unor lucrări, Modigliani le distrugea uneori. În 1909 sau în 1911/1912, pe când se afla la Livorno, ar fi aruncat în Canalul Olandezilor câteva sculpturi. Dragarea întreprinsă imediat după cel de al doilea război mondial n-a dat rezultate. Cea din vara lui 1984, determinată de Centenarul livornez al artistului a adus la suprafață trei piese. Dar doi studenți de la Belle-Arte au recunoscut că erau falsuri comise și aruncate de ei înșiși în canal. Cazul a fost dealtminteri larg mediatizat.

2.Apud Alfred Werner, *Modigliani as a sculptor*, în *The Art Journal*, 1960, XX, nr.1, p.70; vezi și Charles Douglas, *Artist Quarter*, London, 1941.

3.Dăltuirea în piatră, tehnică pe care asemenea lui Brâncuși a practicat-o

exclusiv, pretindea un efort fizic înengăduit de sănătatea lui mereu amenințată de tuberculoză progresivă, ne mai vorbind de praful pe care plămânii lui atinși trebuiau să-l inhaleze. Blocurile și le procura de pe șantierele de construcție din Montparnasse, fiind adesea nevoit să le care singur. De aceea sculpturile lui nu depășeau între 50 și 160 cm.

4. Adolph Basler, *La sculpture moderne*, Paris, 1928; Arthur Pfannstiel, *Modigliani*, Paris, 1929; Maurice Raynal, *Modern French Painters*, New York, 1929; Giovanni Scheiwiller, *Modigliani*, Zürich, 1930.

5. John B. Flannagan, *Museum of Modern Art*, Catalog, New York, 1942; Ludwig Meidner, *Young Modigliani*, în *Burlington Magazine*, 1942, nr.4 (aprilie); Bernard Dorival, *Musée d'Art Moderne. Sculptures des Peintres*, în *buletinul Musées de France*, 1949 (noiembrie) și *Trois oeuvres de Modigliani*, ibidem, 1950 (septembrie); Alfred Pfannstiel, *Modigliani et son oeuvre*, Catalogue critique et Catalogue raisonne, Paris, 1956; Jeanne Modigliani, *Man and Myth*, New York, 1958 și *Modigliani sans legende*, Paris, 1961 (editio princeps Firenze, 1958 și Milano, 1958); Claude Roy, *Modigliani*, New York, 1958 ; Ambrogio Ceroni, *Modigliani: dessins et sculptures*, Milano, 1959; Michel Seuphor, *La sculpture de ce siecle - Dictionnaire de la sculpture moderne*, Neuchatel/Suisse, 1959.

6. Gotthard Jedlicke, *Modigliani als Plastiker*, în *Neue Zuercher Zeitung*, 1931 (18 august) și *Modigliani*, Zurich, 1953; Alfred Werner, op.cit. și *Amedeo Modigliani*, Köln, 1968; Giovanni Scheiwiller, *Amedeo Modigliani*, Zürich, 1958; Nello Ponente, *Modigliani*, Firenze, 1969, ed.rom.trad.Petru Sfetcă, București, 1970; Palma Bucarelli, *Brâncuși - Modigliani*, în *Carte de inimă pentru Brâncuși*, București, 1976, pp.199 - 200.

7. Petre Comarnescu, *Brâncuși*, București, 1972, pp.148, 267, autorul reproduce și Portretul grafic pe care i l-a desenat Modigliani în 1909; Tretie Paleolog, *De vorbă cu Brâncuși*, București, 1976, pp.28, 40.

8. Petre Pandrea, *Brâncuși Amintiri și exegeze*, București, 1976, p.80 sqq.capitolul intitulat *Modigliani, ucenicul vrăjitor al lui Brâncuși*; Peter Neagoe, *The Saint of Montparnasse*, Philadelphia/New York, 1965, versiunea românească tradusă de Sever Trifu, *Sfântul din Montparnasse*, Cluj, 1977.

9. Neagoe, op.cit., pp.116-117.

10. Face de asemenea portretul nepotului său Jean Alexandre care era bun prieten cu pictorul. Ambele portrete sunt datate 1909 și reproduse la Werner, *Amedeo Modigliani*, pp.70, pl.4 și 5.

11. Neagoe, op.cit., pp.134 - 135.

12. Idem, p.136.

13. Petre Comarnescu, *Brâncuși Mit și metamorfoză în sculptura contemporană*, București, 1972, p.115; Constantin Zărnescu, *Aforismele și textele lui Brâncuși*, Craiova, 1980, p.125, dă o altă variantă a aceleiași dei: "Arta nu este o evadare din realitate, ci o intrare în realitatea cea mai adevărată

- poate singura realitate valabilă.” (Aforismul 92).
- 14.Adolf von Hildebrand, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Strasbourg, 1893; Adolf von Hildebrand, *Gesammelte Schriften*, Köln, 1969.
- 15.Eric Gill, *Sculpture: An Essay on Stonecutting*, Ditchling, 1918; Adolfo Wildt, *L'arte del marmo*, Milano, 1922; vezi și Rudolf Wittkower, *Sculptura*, București, 1980, p.183 (trad.Sorin Mărculescu).
- 16.Cf.Walter Zanini, *Tendențele sculpturii moderne*, București, 1977, p.30 (trad. Roxana Eminescu).
- 17.Vezi Wittkower, op.cit., pp.174 - 176.
- 18.Apud Neagoe, op.cit., pp.135 - 136.
- 19. Nicolas Schöfer, *Noul spirit artistic*, București, 1973, p.42 (trad.); Ion Frunzetti, *Viziunea folclorică a omologiei cosmice la Brâncuși*, în *Colocviul Brâncuși*, București, 1968, p.85.
- 20.Zanini, op.cit., p.38 sqq.
- 21.Idem, p.35 sqq.
- 22.Emile Bernard, *Souvenire sur Paul Cézanne et lettres inédites*, în *Mercure de France*, 1907, nr.247 și 248 (1 și 6 octombrie); Emile Bernard, *Sur Paul Cézanne*, Paris, 1925.
- 23.Vezi Robert Goldwater, *Primitivismul în arta modernă*, București, 1974, p.141 sqq. (trad.Doina Racoviceanu).
- 24.Cf.Viorica Guy Marica, *Andre Derain*, București, 1982, p.16.
- 25.Ibidem
- 26.*Capul de fată* (1907) s-a pierdut, de asemenea o altă versiune din același an. O a treia se află în țară (colecție particulară) și este evident diferențiată, Cf.Sidney Geist, *Brâncuși*, București, 1973 (trad.Andrei Brezianu), Catalog, nr.34, 38 și 42.
- 27.Vezi și Dan Grigorescu, *Cumintenia pământului*, București, 1988, p.125 sqq.
- 28.Neagoe, op.cit., p.128.
- 29.Basler (1927) îl compară cu frumusețile masculine din pictura lui Bellini; Zadkine (1930) menționează contrastul dintre claritatea trăsăturilor și părul ca pana corbului;Cocteau (1950) scrie despre el: “Era frumos, grav și plin de mister.”, apud Scheiwiller, op.cit. (1958), pp.40, 57, 64.
- 30.Salmon (1930): “Un principe! Ce imagine superbă!”, idem, p.78.
- 31.Apud Scheiwiller, op.cit., p.58.
- 32.Pentru datarea operelor lui Brâncuși ne-am folosit de: Sidney Geist, op.cit. și de volumul lui Radu Varia, *Brâncuși*, New York, 1986.
- 33.Cf. Werner, op.cit., p.32.
- 34.Schițele au fost executate alternativ în laviu, tuș, creion, cretă roșie, pastel și creioane colorate, în ulei și guașă, adesea într-o tehnică mixtă.

KREATIVE KONFRONTATIONEN: BRÂNCUSI - MODIGLIANI

Der Kontakt zwischen Modigliani und Brâncusi hatte eine gewisse Revelation des italienischen Künstlers zur Folge welche ihn in der folgenden Zeitspanne dazu bewegte Skulptur zu praktizieren. Einige Monate hindurch arbeiteten die beiden gemeinsam im Atelier von Brancusi. Modigliani erlernte hiermit das Handwerk der Skulptur.

Fasziniert von den Skulpturen des Brancusi, von deren monolithischen Konfiguration und hermetischen Einheit beeindruckt, lässt sich Modigliani von Brancusi beeinflussen. Ein Beispiel in dieser Hinsicht ist der Frauenkopf, 1909 fertiggestellt. Modiglianis Skulpturen bleiben jedoch rau, nie so fein geschliffen wie die von Brancusi, wobei sie den Eindruck eines gewissen Primitivismus erwecken, welcher den italienische Künstler klar differenziert in Bezug auf seinen rumänischen Freund, trotz gemeinsamer Morphologien.

Die Originalität der beiden Künstler hat imitative Impulse ausgeschlossen. Der künstlerische Konsens welcher die beiden zusammengebracht hatte verwandelte sich zusehends in eine tiefe Freundschaft, vor allem als Modigliani auf Bildhauerei verzichtete. Ihre Freundschaft dauerte bis zu Modiglianis Tode.

CONFLUENȚE EUROPENE: HENRI FOCILLON - CORIOLAN PETRANU

Elena Rodica Colta

Un loc important în arhiva personală a istoricului de artă Coriolan Petranu ajunsă printr-un concurs de împrejurări la Arad, îl ocupă corespondența.

Dacă o parte din scrisorile trimise de Petranu au fost publicate ocazional în volumele de corespondență ale unor personalități culturale românești,¹⁾ scrisorile primite, deținute în mare parte de Muzeul de istorie din Arad, au rămas până astăzi inedite.

Prelucrarea acestui fond ne-a permis să identificăm, în marea diversitate de epistole care i-au fost adresate în ani (de la răspunsuri la petiții, confirmări de primire a unor publicații până la rânduri adresate de colegi, prieteni, foști elevi etc.) existența unor schimburi de scrisori constante cu istorici de artă și esteticieni europeni,²⁾ între care corespondența cu Henri Focillon ocupă, ca importanță, un loc special.

Această corespondență, începută în anul 1922 a continuat vreme de două decenii, cu o oarecare ritmicitate, însă, așa cum s-a întâmplat în mai toate cazurile, prin moartea neașteptată a lui Petranu, cea mai mare parte din scrisori a rămas risipită prin țară, la Cluj, la Sibiu, la Arad.

Cele 7 epistole, ajunse prin donație în fondul arădean, au fost redactate de Focillon între anii 1922-1936. Așadar, ele acoperă, cu unele posibile lacune, perioada de început și de mijloc a relațiilor dintre cei doi.

Nu se cunosc încă scrisorile din ultima perioadă a vieții lui Focillon, să o numim “americană”, din vremea când a funcționat ca profesor la Yale, în New-Haven.

Există într-un fel o asemănare de destin la cei doi corespondenți. Amândoi au fost obligați de război și de ororile acestuia, între care trebuie să pomenim ocuparea Parisului, dar și a Clujului, să se exileze, ducând cu ei lucrurile la care au ținut foarte mult, și să predea într-un spațiu străin, pentru ca, în final, să moară cu amărăciunea de a nu fi apucat sfârșitul evenimentelor și reîntoarcerea.

Revenind însă la această corespondență, trebuie să mai semnalăm faptul că deși Petranu, om meticulos și pedant, obișnuia să noteze pe scrisorile primite o schiță de răspuns, în acest caz n-a făcut nici un fel de însemnări.

Din acest motiv scrisorile primite de la Focillon rămân, până la descoperirea altor materiale documentare, principala mărturie a relațiilor și prieteniei elevate care s-a înfiripat între cei doi specialiști.

Analizându-le conținutul cronologic constatăm, de la o scrisoare la alta, o continuă adîncire a legăturilor, care le va permite celor doi profesori de istoria artei să abordeze nu numai probleme de strictă specialitate, ci și aspecte din existența cotidiană (boli, plictiseli cu sesiuni de examene, tergiversări în apariția unor lucrări etc.) fără a ajunge totuși la intimități.

Modificarea esențială în relația dintre ei apare în intervalul de timp scurs dintre prima scrisoare și redactarea celei de a doua (din cele aflate în posesia noastră) interval în care corespondenții s-au întâlnit și, dincolo de ceea ce știau unul despre celălalt, și-au descoperit gusturi și exigențe comune.

În prima scrisoare,³⁾ redactată de Focillon la 11 mai 1922, la Hotelul New York din Cluj, istoricul de artă francez se adresează colegului de specialitate la a cărui catedră fusese invitat să predea însă pe care nu-l cunoștea personal.

Tonul este plin de complezanță, răspunzînd la complezanța scrisorii ce-i fusese înmănată din partea profesorului român, absent la acea dată din localitate: "La întoarcerea sa de la Conferința de la Geneva, domnul decan Lapedatul a găsit amabila scrisoare pe care d-vs ați scris-o înaintea sosirii mele și mi-a înmănat-o. Regret că circumstanțele date nu mi-au permis să vă cunosc și să discut cu d-vs. despre atâtea probleme care ne interesează pe amândoi, însă știu că în acest moment desfășurați o muncă utilă pentru țara d-vs."

Petranu se găsea la Budapesta unde, conform rapoartelor

ulterioare pe care le va face, până la 17 mai s-a ocupat cu preluarea și inventarierea tezaurului artistic al Transilvaniei restituit de Ungaria.

Munca s-a desfășurat, potrivit propriilor cuvinte, “în împrejurări mai puțin agreabile”, în magazine cu lumină electrică, în pivnițe, câte 6-7 ore pe zi, în aer închis, plin de praf și fum, produs la sigilarea lăzilor ce urmau să plece spre țară.

În ciuda importanței acestei activități (la care Petranu participă în calitate oficială, “ca delegat al Guvernului României pe lângă Comisia de reparațiuni”), tentat de dorința de a-l cunoaște personal pe prestigiosul profesor francez care lucra în Cluj cu studenții săi, istoricul de artă român se oferă să vină pentru scurt timp în țară pentru a-l întâlni.

Foarte mișcat de această sugestie și de lungul voiaj pe care îl presupunea, Focillon se grăbește să-l asigure că nu este necesar acest efort deoarece “excelenta primire, plină de prietenie pe care a întâlnit-o la București și la Cluj i-au trezit sincera dorință de a reveni printre colegii români, ocazie cu care vor putea să se cunoască și să discute”.

În sfârșit, mulțumit de materialele didactice care i-au fost puse la dispoziție mărturisește că este satisfăcut de dotarea Seminarului de istoria artei și de studenții lui Petranu, aceștia dovedind o “bună școală”.

Comparativ cu această primă scrisoare, aproape oficială, a doua⁵⁾, redactată în Lyon, un an sau doi mai târziu, se adresează unui coleg despre care știa deja că-i împărtășește punctul de vedere în multe privințe.

În acest interval de timp, Petranu publicase cartea sa *Muzeele din Transilvania, Banat, Crișana și Maramureș*,⁶⁾ și i-o trimisese, însoțită probabil de o scrisoare.

Istoricul de artă francez răspunde cu o oarecare întârziere, scuzându-se că fusese mult timp chinuit de reumatism, motiv pentru care, deși “mai bine”, continuă să-și dicteze scrisorile.

Trece însă foarte repede peste aceste amănunte din viața personală pentru a ajunge la ceea ce-l interesa de fapt.

Își anunță prietenul român că tocmai a terminat de citit teza acestuia de doctorat intitulată “*Inhaltsproblem und Kunstgeschichte*”, publicată în anul 1921 de Institutul de istoria artei al Universității din Viena, lectură în urma căreia a descoperit, în ciuda școlilor

diferite pe care le-au urmat, multe elemente comune în modul de înțelegere a operei de artă.

În continuarea scrisorii se explică.

El ține să precizeze că metoda propusă de Petranu este extrem de fecundă comparativ cu cea a școlii franceze, care, de foarte multă vreme, se transformase într-o “școală strictamente istorică”, mai puțin “substanțialistă”, care dădea cercetărilor de arhivă, problemelor de cronologie, studiului influențelor, o importanță primordială.

Această orientare, explică Focillon mai departe, a apărut ca o reacție împotriva spiritului sistematic abstract al esteticienilor de odinioară și a avut la vremea respectivă calitatea de a reintroduce procedeele obiective în cercetare.

Totuși, în ciuda acestei calități, generația nouă de istorici de artă, din care făcea parte și Focillon a înțeles că nu poate să privească opera de artă doar ca pe un document de arhivă și și-a orientat cercetarea spre “caracterul specific”.

În ceea ce-l privește pe el personal, scrie Focillon mai departe, el a încercat să-și verifice concepția despre natura fenomenului artistic analizând artele din Extremul Orient.

A descoperit astfel, în cazul acestor opere, că nu există nici fond nici formă, că materia este spirit. Ductul pensulei caligrafului Tang, luat ca exemplu în explicațiile sale, nu este vehiculul unei sensibilități particulare, nici un exercițiu pur estetic ci creație a vieții. Așadar se poate spune, consideră Focillon, că viața însăși nu este altceva decât un proces generator de forme.

Pentru a-și susține afirmațiile îi expediază lui Petranu o cărtică despre Arta Japoneză în care acesta va putea găsi toate “rădăcinile” preocupărilor sale.

Restul scrisorii se referă la proaspăt apăruta carte despre muzee a lui Petranu, pe care istoricul francez a citit-o “cu mare plăcere”.

“Am regăsit acolo”, scria el, “clasificate și puse în valoare numeroase lucruri pe care le-am admirat în voiajurile mele”. Enumeră “Van Eyck-ul” din colecția Bruckenthal, pe care îl numește “minunăție misterioasă”, o lucrare de Jordaens,⁸⁾ “pictată cu multă căldură” și “micuța Afrodita” de la Alba Iulia,⁹⁾ care este “un deliciu”,

După ce apreciază că “muzeele prezentate atât de bine, formează un domeniu generos de activitate”, încheie cu complimente,

felicitări sincere și cu exprimarea unor sentimente adânci și devotate de considerație.

Scrisoare a treia¹⁰⁾ a fost redactată în anul 1925 în Paris.

După cum se știe, în anul 1925 Focillon îi succedase la Sorbona lui Emil Mâle ca profesor de istoria artei medievale. Părăsește așadar Lyon-ul pentru a se muta în capitală, pe Rue des Fosses Saint Jaques la numărul 26.

Scrisoarea scrisă în noua locuință, începe tot cu o scuză pentru întârzierea cu care răspunde, Focillon explicînd că “a traversat o perioadă în mod special grea, agravată”, scria el “anul acesta de o sesiune de examene mai încărcată decât în trecut”.

Referindu-se la lucrările pe care i le trimisese Petranu, consideră cartea despre “colecțiile transilvănene”¹¹⁾ extrem de utilă pentru cercetători.

Fără să se antreneze în considerații politice, remarcă totuși “efortul dumneavoastră de istoric este dublat aici de opera unui om de acțiune”, pentru ca să încheie: “sper că veți contribui la restituirea acestor frumoase opere patrimoniului artistic al Ardealului”.

Întregul demers a lui Petraun de recuperare a patrimoniului înstrăinat apreciat, de altfel, de specialistul francez, este cuprins într-o ultimă întrebare retorică: “Nu este acesta cel mai bun mijloc petru un om de înaltă cultură de a influența vremurile sale?”

Cât privește cel de al doilea studiu¹²⁾ ce-i fusese expediat, referitor la monumentele românești din Transilvania, Focillon mărturisește că “l-a dus cu el în vacanță”, unde l-a citit “cu multă plăcere și profit”.

Meditând la cele citite, scrie în continuare cu căldură: “aceste profile și aceste înălțări ale bisericilor de lemn mă duc cu gîndul la plimbările și discuțiile noastre”.

În sfârșit, privitor la proiectul împărtășit de Petranu de a ține un curs public despre arta franceză, se declară mișcat și se oferă să-i trimită bibliografia care îi lipsește. Pentru operativitate îi solicită o listă cu cărțile esențiale, listă care, spune el, nu trebuie să fie întocmită cu acribie de bibliotecar, semn că își cunoștea bine prietenul român.

Promite să-i trimită de asemenea “cel puțin o carte” de a sa în această iarnă și anume primul tom din Istoria picturii în secolul

al XIX-lea¹³⁾, a cărei apariție, "deși depusă la tipografie de multă vreme, continuă să treneze".

Încheie cu o formulă mai puțin protocolară: "la revedere dragă prietene și coleg".

Următoarea scrisoare¹⁴⁾ pe care o deținem, este redactată după 5 ani, în 29 iunie 1931.



Coriolan Petranu, fotografie, 1931

Focillon începe prin a mulțumi pentru albumul *Bisericile de lemn din Bihor*¹⁵⁾, proaspăt apărut la Sibiu, pe care Petranu s-a grăbit să i-l trimită însoțit de obișnuita scrisoare.

Cu gîndul la frumusețea imaginilor surprinse de fotograf și reproduse în carte, istoricul de artă francez mărturisește: “Nu am uitat că în timpul ultimului voiaj la Cluj, acum trei ani, ați avut amabilitatea să-mi comunicați rezultatele muncii d-vs., arătându-mi clișeele”.

“Acest studiu”, scrie el mai departe, “îl completează pe cel al profesorului Strzigowsky, îmbogățindu-l cu variante foarte importante”.

Formula de sfârșit este din nou complezantă: “N-am vrut să aștept pentru ca să mulțumesc și să vă felicit”.

Deoarece nu reușește să ajungă în România în timpul verii, revine cu o scrisoare în 18 octombrie 1931¹⁶⁾, scrisă tot în Paris, de data aceasta în mare grabă, pentru a-și anunța apropiata sosire.

Gîndul voiajului îi produce plăcere. Totuși răspunde la o parte din problemele ridicate de Petranu în scrisoarea sa.

Acesta făcuse în timpul verii o călătorie de studii prin Europa, vizitase și Franța și neîntîlnindu-și prietenul (plecat la rîndul lui în vacanță), îi scrisese o carte poștală pentru a-l înștiința de trecerea sa. Focillon găsește misiva doar la întoarcerea sa la Sorbona. Referindu-se în scrisoare la această călătorie de documentare, făcută de Petranu el remarcă cu un ton ușor amuzat: “așadar istoricul de biserici de lemn din România merge să studieze la fața locului surorile mai în vîrstă ale frumoaselor monumente din Bihor și Arad”.

De asemenea se declară foarte mulțumit să-i comunice, ca pe o reușită a anului universitar trecut, introducerea unui scurt curs despre bisericile de lemn, prilej cu care, spune el, a avut ocazia să menționeze în mai multe rînduri numele prietenului său român.

În sfârșit consemnează din nou întîlnirea de la Geneva cu profesorul Strzigowsky, pentru care cartea lui Petranu despre biserici “ocupă tot orizontul”.

Amintindu-și că urmează să se întîlnească curînd încheie “dar am impresia că anticipez asupra discuției noastre apropiate”.

În partea de jos a filei adaugă în grabă: “V-am scris destul de târziu fiindcă sosesc în 23 dimineța. Mă scuzați pentru asta?”. Nu știm dacă scrisoarea care avea un avans de 5 zile a ajuns la timp.

Urmează un nou hiatus de 3 ani, după care corespondența continuă cu o scrisoare datată “Paris, 2 noiembrie 1934”¹⁷⁾

Paris, le 18 octobre 1931

Mon cher et honore' collegue ,

J'espère que cette lettre sera à Cluj, avant moi, qu'elle vous annoncera mon arrivée et qu'elle vous dira tout ce plaisir que j'aurai à me retrouver dans notre milieu d'omités. Puis me parlera de vos beaux voyages. Je viens de trouver finalement aujourd'hui à la sorbonne votre aimable carte de Bergum (car on me l'avait pas fait faire). Ainsi donc l'histoire des splètes de bois de la Roumanie et elle s'étudie sur place les sœurs aînées, les beaux monuments du Bihor, à l'Arad etc. J'ai fait faire cette année, à notre Institut, une étude (précédant très sommaire) des proverbes que vous citez : « mais, très bien, et votre nom a été », « une fois d'orage ». J'ai eu l'occasion de voir à Győr et c'est le professeur Stejegerovits, dont je vous envoie cette question ouve tant d'honneur. Mais je m'aperçois que j'anticipe sur notre très-prochaine conversation. J'ai voulu vous dire simplement que je me réjouirais de l'avoir très peu de jours, et je vous prie de croire, mon cher collègue, à tous mes remerciements pour votre aimable souvenir, ainsi qu'à mes meilleurs et très distingués salutations.

P. L. B. B. B.

Je vous écris très tard, puis que j'arrive le 13, au moment de l'arrivée.

Întors dintr-o călătorie, Focillon găsește două noi studii trimise de Petranu.

Primul, *Bisericile de lemn ale românilor ardeleni*, apărut la Sibiu,¹⁸⁾ îi amintește de expozeul pe care l-a ascultat la Cluj în timpul ultimei sale călătorii.

El apreciază corectitudinea cu care Petranu lărgeste aria cercetărilor referitoare la bisericile de lemn spre centrul Transilvaniei.

Gândindu-se la aceste biserici nu poate să nu le numească “șarmante și venerabile”. Cât privește munca istoricului de artă român, se arată foarte satisfăcut de modul în care sunt puse în valoare trăsăturile originale în cadrul unui anumit gen arhitectural.

Analizând în continuare ce-a de a doua lucrare ce-i fusese expediată, “*L’histoire de l’art hongrois au service du révisionism*”,¹⁹⁾ o găsește viguroasă și interesantă.

Fără să se amestece în polemicele vremii, se declară, totuși, de acord cu Petranu că Moeller,²⁰⁾ păstrând în lucrarea sa tăcere despre bisericile de lemn a fost de două ori antiștiințific, “odată pentru că omite din analiză un întreg ordin de arhitectură” iar “a doua oară pentru că le-a ignorat din rațiuni care nu au nimic de a face cu ideea noastră de obiectivitate”.

În sfârșit, mărturisește regretul de a nu fi putut veni în România după cum avusese intenția, consolându-se cu ideea că “lectura ultimului studiu l-a făcut să respire puțin aer transilvănean”.

Ultima scrisoare²¹⁾ din fondul arădean, redactată în timpul verii în localitatea unde Focillon își petrecea vacanța, poartă data de 19 iulie 1936.

Prin ea istoricul de artă francez confirmă primirea articolului “*Influența artei populare românești asupra celorlalte naționalități și asupra popoarelor vecine*”.²²⁾

Focillon îl citește cu aceeași plăcere remarcând siguranța cu care Petranu utilizează “această dificilă noțiune de influență” din care a dat exemple “juste și bine plasate”.

La gândul că profesorul clujan urmează să facă, ca în fiecare an “acele frumoase voiaje de vară” ce-i amintesc de “fericitele vacanțe” comune, încheie exprimându-și speranța că se vor revedea într-o zi viitoare, în Ardeal sau în Franța.

Aici se opresc informațiile noastre despre această prietenie

ce se derula, plină de demnitate, prin întâlniri la congrese, prin schimburi de cărți, prin plimbări și excursii”.

Dragostea lui Focillon, declarată în aceste scrisori, pentru “auritele toamne transilvane”, nevoia sa periodică de a respira “aer transilvan” se împletea, cum am văzut, cu bucuria de a-și revedea prietenul de discuții și plimbări.

Formulele de adresare, ce par astăzi ușor pedante, scuzele savante, nu trebuie să ne înșele în legătură cu apropierea care a existat între cei doi. Să nu uităm că Focillon și Petranu erau doi oameni de modă veche, membri de onoare ai unor Academii străine, obișnuiți să-și ascundă emoțiile sub un stil impecabil.

Prezentarea acestor scrisori, la o jumătate de veac de la moartea celor doi corespondenți, vine ca o mărturie târzie, reparatorie, a unei prietenii mai puțin comentate de specialiști, comparativ cu toate celelalte, meționate îndeobște, când au fost prezentate relațiile istoricului de artă francez cu România.²³

NOTE

1. Lidia Băncescu, *Scrisori către Horia Petra Petrescu*, Sibiu, 1971, p.130-131; *Scrisori către Ovid Densușianu*, IV, București, 1989, p.1945, etc.
2. vezi J.Strzigowsky, E.Mâle, L.Reau, E.Diaz, Fr.Benoit, Z.Batowsky, Friederic Pluzar, etc.
3. Muzeul de istorie Arad, Fond “Coriolan Petranu”, nr. inv.1944.
4. Seminarul fusese înființat în 1920 și cu dotarea lui s-a ocupat Coriolan Petranu, vezi Stelian Neagoe, *Viața universitară clujană interbelică*, vol.I, Cluj-Napoca, 1980 p.160.
5. Muzeul de istorie Arad, Fond “Coriolan Petranu”, nr. inv. 1348, 1962.
6. Coriolan Petranu, *Muzeele din Transilvania, Banat, Crișana și Maramureș*, București, 1922.
7. Se referă la Jan van Eyck, *Portretul unui necunoscut*.
8. Se referă la Jacob Jordaens, *Isus la Caiafa*.
9. Cunoscută drept *Aphrodita din Apulum*.
10. Muzeul de istorie Arad, Fond “Coriolan Petranu”, nr.inv.1354.
11. Coriolan Petranu, *Die Kunstgeschichtliche Stellung de rumänischen Denkmaler Siebenburgens*, în “Klingsdor”, III, nr.5, 1926.
13. Lucrarea apare abia în anul 1928.
14. Muzeul de istorie Arad, Fond “Coriolan Petranu”, nr.inv.1089.

15. Coriolan Petranu, *Monumentele istorice ale județului Bihor*, Sibiu, 1931.
16. Muzeul de istorie Arad, Fond "Coriolan Petranu", nr.inv.1088.
17. Idem, nr.inv.1349.
18. Coriolan Petranu, *Bisericile de lemn ale românilor ardeleni*, Sibiu, 1934.
19. Studiu apărut la București în 1934.
20. Cei doi se referă la arh. István Moller, șeful catedrei de arhitectură medievală din Budapesta.
21. Muzeul de istorie Arad, nr.inv.1139.
22. Studiu publicat în "*Revue de Transylvanie*" II, nr.3, Sibiu, 1936.
23. vezi relațiile cu N.Iorga, dr.I. Cantacuzino, ing. G.Balș și G.Opreșcu, Vasile Pârvan. Despre aceste prietenii informații în G.Opreșcu, *Un grand historien d'art, ami de Roumains: Henri Focillon*, în *Revue de Transylvanie*, nr.1-2, 1944; N.Iorga, *O viață de om așa cum a fost*, București, 1972; V.Pârvan, *Bibliografie de Al.Zub*, București, 1975.

EUROPÄISCHE KONFLUENZEN:

Henri Focillon - Coriolan Petranu

Eine wichtige Stellung innerhalb des persönlichen Archivs des rumänischen Kunsthistorikers Coriolan Petranu, Archiv welches durch Zufall in Besitz des Kreismuseums Arad gelangte, nimmt dessen Korrespondenz ein. Die systematische Durchforschung dieses ermöglichte uns die Identifizierung einer konstanten Korrespondenz zwischen dem rumänischen Kunsthistoriker und Henri Focillon.

Diese Korrespondenz, aus welcher im Arader Museum 7 Briefe aus der Zeitspanne 1922-1936 vorhanden sind, illustriert, in chronologischer Lesung, den Anfang und die Entwicklung einer langjährigen Freundschaft die bisnoch wenig kommentiert wurde, eine Freundschaft die bis zum Tode der Korrespondenten andauerte.

UN MONUMENT DIN SECOLUL
AL XVIII-LEA
DISPĂRUT
PRIMĂRIA VECHĂ A ARADULUI

Gheorghe Lanevschi

Ridicarea Aradului la rang de oraș cameral în anul 1702 cu toate prerogativele ce decurg din aceasta, atrage după sine o prosperitate economică concretizată, printre altele, și într-o efervescență în domeniul construcțiilor.

Alături de case de locuit, notabilitățile hotărăsc în timp, construirea de noi sedii administrative sau mărirea celor existente, pentru a fi potrivite rangului ce-l deține orașul.

Un rol stimulat în acest sens l-a avut vizita făcută de prințul moștenitor Iosif al II-lea în Arad, în luna mai a anului 1768.

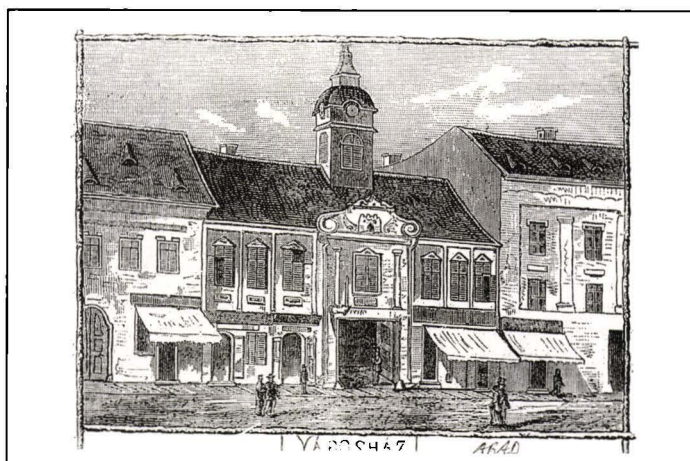
În urma acestei vizite consiliul orășensc a hotărât, în ședința din 22 martie 1769, repararea și mărirea primăriei existente, mandatând cumpărarea materialului lemnos și a 146.800 cărămizi.¹⁾

Din procesul verbal încheiat în luna martie a anului 1769 aflăm că suma de 6049 de forinți alocată pentru repararea și mărirea primăriei a fost distribuită în felul următor:

- pentru reparații s-au alocat 1117 forinți, materialului de construcție i s-a rezervat suma de 1708 forinți, în timp ce pentru cărămizi s-a alocat un fond de 1360 forinți. Lucrările demarate în același an au fost încredințate meșterului zidar Kuschel Baurin și meșterului dulgher Sally Márton.

La terminarea lucrării, în anul 1770, a rezultat un edificiu P+I, (fig.1) pentru care meșterii au primit suma de 1864 de forinți.²⁾

Clădirea ce primise un nou număr de înmatriculare, ca



Primăria veche a Aradului, sec. XVIII

urmare a creșterii spațiului ce-l ocupa, era amplasată în actuala piață A.Iancu, piață ce se profila atunci ca viitor centru al orașului aflat într-o continuă extindere spre NV de Mureș.

Prezentând subsol, parter și un etaj, edificiul era construit din cărămidă, avea șarpantă din lemn și acoperiș în două ape din țiglă.

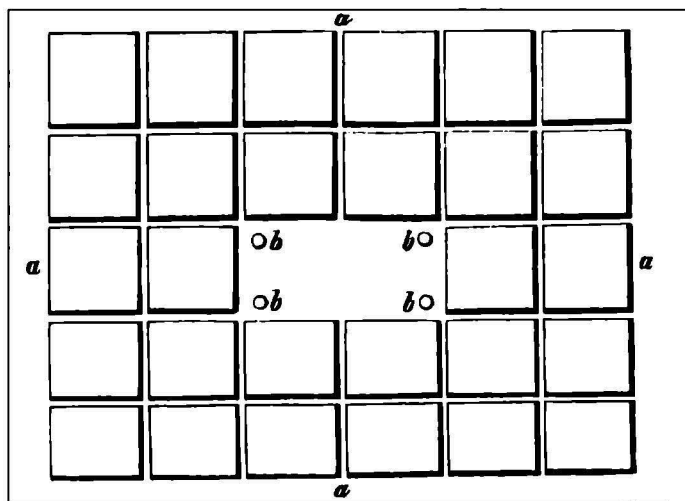
Partea centrală a fațadei dinspre stradă era ușor decrosată fiind prevăzută la nivelul acoperișului cu un atic a cărui volute alături de stema de oraș cameral, în basorelief, de pe timpan, constituiau elemente de decorațiune ale edificiului. Aceștia li se mai adăugau sprâncenele deschiderilor dreptunghiulare ale etajului (câte trei de fiecare parte a deschiderii din zona centrală) precum și metopele de sub aceste deschideri.

Pilaștri adosați desfășurați pe verticala fațadei demarceau deschiderile edificiului, deschideri care, în zona parterului, aveau partea superioară în mâner de coș.

Acoperișul în două ape, încununat central de un turn pătrat, dădea o notă aparte edificiului.

Turnul era prevăzut pe fiecare latură cu câte o deschidere a cărei latură superioară era în arc în plin cintru, adăugându-i-se, în anul 1771, un ceas pentru a cărui instalare i s-a plătit inginerului 240 monede de aur.³⁾

Urmare a intervențiilor făcute pe vechea clădire a primăriei orașul își îmbogățește peisajul arhitectonic cu o clădire în stil baroc care de-a lungul timpului a fost martora unor măsuri triste dar și benefice pentru oraș. Astfel, în anul 1776 s-a dat dispoziția finală a mutării Aradului în pusta Zimandului,⁴⁾ elaborându-se chiar și planul viitoarei așezări (fig.2).



Planul viitorului oraș Arad

Moartea împărătesei Maria Tereza survenită în anul 1780, precum și insistentele delegații ale arădenilor la curtea imperială în vederea rămânerii pe loc a orașului aduc o rază de lumină în viața localnicilor în anul 1783.

În acest an, ca urmare a insistențelor solii, împăratul Iosif al II-ea hotărăște, la 14 ianuarie, rămânerea pe loc a orașului. Câteva luni mai târziu, și anume la 27 mai 1783, este elaborată dispoziția în acest sens, dispoziție ce scapă orașul de grija mutatului.⁵⁾

Liniștindu-se din acest punct de vedere, notabilitățile au pornit acțiunea reprimirii drepturilor ce le avuseseră înainte de hotărârea mutării, mai mult chiar, cer ridicarea localității la rang de oraș liber regesc.

Demersurile în acest sens duc în final la acordarea rangului de oraș liber regesc încercatei localități, rang ce conferă Aradului pe lângă drepturi economice și drepturi politice.

Înmânarea diplomei de oraș liber regesc primarului orașului Arad, Heim Domokos de către baronul Orczy Lőrincz a avut loc într-un cadru festiv la 17 august 1834, eveniment immortalizat de un tablou de epocă (fig.3).⁶⁾



Aradul în 1834. Festivitatea de acordare a titlului de oraș liber regesc

Dezvoltarea orașului după anul 1834 aduce însă nori negri asupra primăriei. Începe să se vehiculeze tot mai mult ideea construirii unei noi primării, stabilindu-se chiar locul și proveniența fondurilor.

Evenimente nefaste orașului și anume catastrofala inundație din anul 1844 precum și revoluția de la 1848 amână pentru moment transpunerea în fapt a proiectului.

A doua jumătate a sec. al XIX-lea readuce în prim plan necesitatea construirii unei noi primării pe măsura unui oraș în plină dezvoltare.

În urma unui concurs la care s-au prezentat numeroși arhitecți se construiește în anul 1876 noua primărie în stil neorenaștere.⁷⁾

Realizată după planurile arhitectului budapestan Lehner Odön, ce câștigase concursul, noua primărie a Aradului devine una din bijuteriile arhitectonice ale orașului. Este drept că edificiul construit s-a abătut de la planurile originale, modificările fiind făcute însă cu aprobarea arhitectului Lehner Odön, de către arhitectul arădean Pekar

Francisc care de altfel a supravegheat și lucrările de construcție.

După construirea noii primării, vechea primărie a fost vândută angrosistului de vinuri Domany Ștefan, furnizor al curții regale și imperiale. Acesta a cumpărat vechea primărie având nevoie de terenul ce îl ocupa vechiul edificiu în vederea construirii pe acel loc a unui palat pe măsura averii și a prestigiului său.

În anul 1889 vechea primărie a fost dezafectată pe locul ei ridicându-se un impunător palat ce se află în actuala piață Avram Iancu la nr.16.

Și astfel, un edificiu baroc de secol XVIII, ce a fost sediul vechii primării a Aradului, martor a unor evenimente majore din viața orașului și care a adăpostit în incinta sa personaje ilustre a vieții politice locale și europene a intrat în uitare.

NOTE

1. Márki Sándor, *Arad vármegye és Arad szabad királyi város története*, Arad, 1895, vol.II, p.399-400.
2. Ibidem, p.401 și Zeiner Alfred, *Arad múltja*, Arad, 1940, p.92.
3. Ibidem
4. Lakatos Otto, *Arad története*, vol.II, 1880, p.20.
5. Marki Sandor, op. cit., p.412.
6. Tabloul se află în colecția Muzeului jud. Arad, fond M.F. nr.353.
7. Zeiner Alfred, op.cit., p.136.

EIN VERSCHWUNDENES BAROCKDENKMAL DAS ALTE RATHAUS AUS ARAD

Das seit der ersten Hälfte des XVIII. Jh. existierende alte Rathaus von Arad wurde auf Grund des Entschlusses des Lokal rates, vom 22 März 1769, repariert und vergrößert.

Das Gebäude, welches Zeuge der Erhebung der Ortschaft zum Rang einer freien Königsstadt (1834) war, wurde 1889 aufgegeben, nach der Fertigstellung des neuen Rathauses. Dieses wurde nach den Entwürfen des Architekten Lechner Ödön errichtet. Die eingänglichen Pläne wurden mit Akzept des Autors von Pekar Francisc abgeändert. Auf dem Platz des alten Rathauses wurde der Palast des Domany Stefan, Weinlieferant des königlichen und kaiserlichen Hofes, errichtet.

ARTA ȘI ARHITECTURA CANTACUZINĂ ÎNTR-UN MONUMENT DISPĂRUT ȘI REDAREA LUI MUZEOGRAFICĂ

Ana Rus

Istoria Cotrocenilor este parte integrantă a istoriei naționale, desfășurându-se pe o perioadă de aproape 400 de ani,¹ cu implicații și rezonanțe ce au depășit, în multe rânduri granițele țării.

La Cotroceni și-a găsit refugiul în octombrie 1678 Șerban Cantacuzino, urmărit fiind de emisarii Ducăi Vodă. Atunci a promis lui D-zeu că odată scăpat de urgie va ridica, la Cotroceni, o mănăstire.

În Actul de închinare a mănăstirii la Muntele Athos ctitorul menționa că: “De aici am fost mântuiți de mâniile vrăjmașilor sângeroși care doreau să șteargă numele nostru dintre cei vii”.

În hrisovul din 20 decembrie 1680 ctitorul afirma: “... noi singuri am înfipt sapa în pământ și cu mâna noastră jos la temelie cărămizi am pus”...

Lucrările au început la 26 mai 1679 s-au continuat și în anii următori, obținându-se un ansamblu arhitectonic monahal de mare amploare și cu vădite calități estetice.

Ctitoria lui Șerban Cantacuzino are multiple semnificații în istoria și cultura românească, este un excepțional reper de arhitectură și artă medievală românească.

II. De la meșteșug la artă

1. O primă remarcă ar fi de făcut în legătură cu partea de concepție, de stabilire a ideilor ce trebuiau materializate în acest ansamblu;

2. Altă remarcă ar fi din domeniul materialelor utilizate. Aici

ne apare deosebit de valoroasă însemnarea Logofătului Stoica Ludescu din 1680 - care menționa:

“... cugetat-am den toată inema noastră, ca să ridicăm și să facem o dumnezească casă ce se zice beserică, și așa cu tot adinsul apucat-am den tot sufletul și cugetul nostru... de am început o sfântă mănăstire pe pământul nostru de la satul Cotrocenii, ce iaste den sus de orașul București... la care-a mănăstire noi singuri am înfipt sapa la pământ și cu mâna noastră jos în temelie cărămizi am pus...”



Pridvorul bisericii Cotroceni

Această însemnare are o particulară semnificație pentru evoluția artei de a construi în țara noastră. Se renunță la zidăria de tip bizantin, înlocuindu-se modalitatea de alternare a cărămizilor cu piatră de râu, **prin folosirea exclusivă a cărămizilor, inclusiv în fundații.**

Și tot un moment semnificativ în istoria construcțiilor de la noi, se poate consemna prin folosirea pietrei la coloanele pridvorului bisericii. Aceasta a contribuit la îmbogățirea mijloacelor de expresie plastică, stâlpul de reazem devenind mai suplu și mai mic.

Raportul dintre plin și gol schimbându-se, au apărut noi imagini compoziționale. Pe lângă toate acestea apare semnificativ încă un fapt: - instrucția pe care au primit-o membrii familiei domnitorului

și el însuși, la școli și universități vestite ale timpului, ca cele de la Genova, Padova sau Veneția. De acolo va fi fost tentația de a crea în casele sale un **fast aulic**, gând care l-a dus la matricea monumentală creată de Basarab Neagoe, de la care a preluat cu fidelitate coloanele din pronaosul bisericii, cele mai ample coloane de până atunci, întrecute doar de cele de mai târziu din ctitoria Mavrocordatilor de la mănăstirea Văcărești. Utilizarea cărămizilor în fundații și a mortarului se baza pe stăpânirea unui meșteșug deosebit. Fundațiile originare, rămase în pământ au pus la o dificilă încercare tehnica avansată de astăzi, pentru a disloca zidăria.

3. Tot ca o atestare a stăpânirii meșteșugului de fabricare a cărămizilor - menționăm faptul că s-a descoperit o alee ce lega casele domnești de un foisor, realizată din cărămizi hexagonale cu diagonala de 26 cm și grosimea de 8 cm.

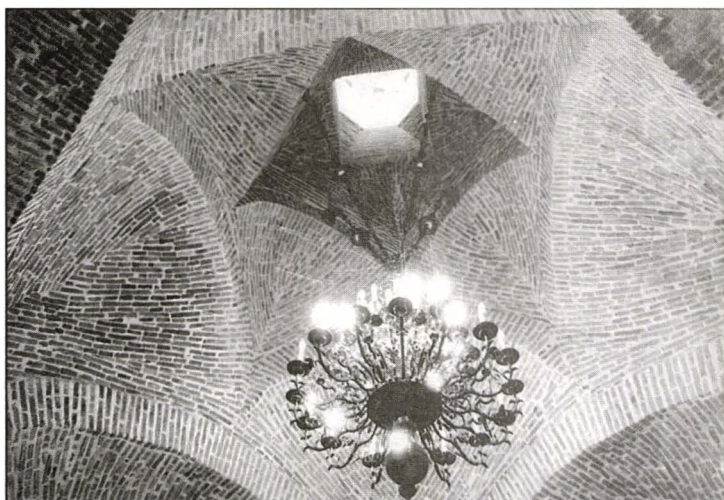


Coloanele din pronaos

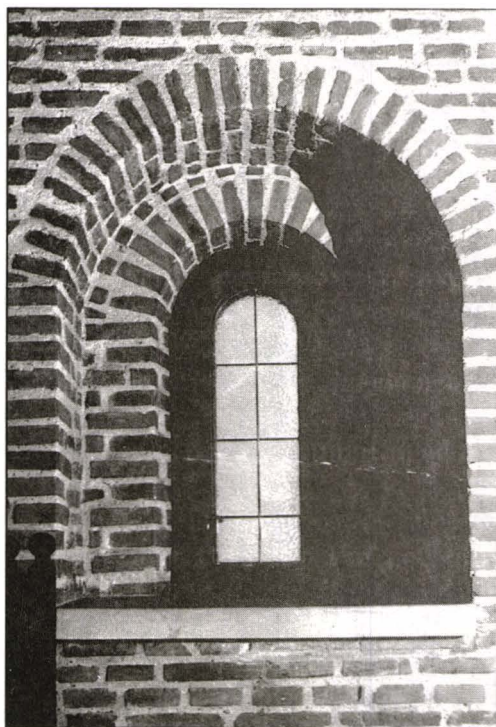
4. Apoi iscusința cu care sunt alcătuite diferitele tipuri de bolți, ca cele de la cuhnie, trapeză sau chilii.

Cuhnia de exemplu are un plan aproape pătrat de 7,10 x 7,90 m, ziduri masive susținând un sistem de boltire impresionant.

Ingenioasa suprapunere a celor patru niveluri de arce diagonale cu trompe de colț reduce spațiul ei la un turn - lanternou de plan octogonal, cu rol de iluminare și ventilație. Este un sistem unic prin



Sistemul de boltire din culnie



Fereastră în trapeză

frumusețea sa, diferit de cele mai vechi (Plumbuita) și cele ulterioare de la Mogoșoaia și Văcărești.

5. Montarea cărămizilor la ferestre în unghi obtuz.

6. Formele speciale ale unor cărămizi care trebuiau să asigure anumite profiluri curbe - "sfertul de cerc" - pentru cupole de exemplu.

7. Stilistic se individualizează latura vestică, prin porticul chiliilor de la parter, de o parte și alta a turnului-clopotnița, o mărturie a unui gust artistic și a unui rafinament.

Această galerie, boltită inițial, - impresionează prin expresia de eleganță sobră a arcadelor susținute de coloane canelate din piatră.

În special, amintim că fusurile de piatră cioplită ale coloanelor dintr-o singură bucată, au exact lungimea **stânjenuului** și li s-a dat anume această dimensiune pentru a servi **drept etalon**, modul care a ordonat întregul spațiu al mănăstirii Cotroceni.

8. În decorația pietrei se conturează o tehnică rafinată al toreliefului. Este destul să descriem portalul din piatră aflat odinioară la intrarea în sfântul lăcaș, pentru a ne da seama de înalta măiestrie a meșterilor de biserici din vremea lui Șerban Cantacuzino.

Având întreaga suprafață bogat ornamentată, el delimitează golul ușii terminat în acoladă aplatizată. Două capete de heruvimi încadrați de aripi ample, marchează colțurile superioare.

Montanții laterali sunt acoperiți de o sculptură cu motive vegetale, asemeni unui filigran. La bază, de o parte și alta a ușii, sunt redați doi lei simbolici.

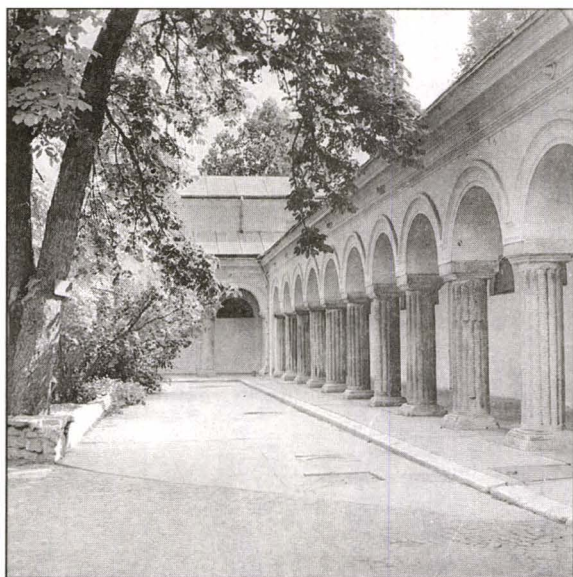
Pisania, încadrată de un chenar simplu, este parte integrantă a portalului, având în centrul ei, stema cantacuzină...

Un aspect important dar neconsemnat până acum este acela că ansamblul elementelor decorative ale construcțiilor cantacuzine de la Cotroceni se regăsesc în miniaturile actelor cancelariei domnești a lui Șerban Cantacuzino, din chiar primii ani de domnie.

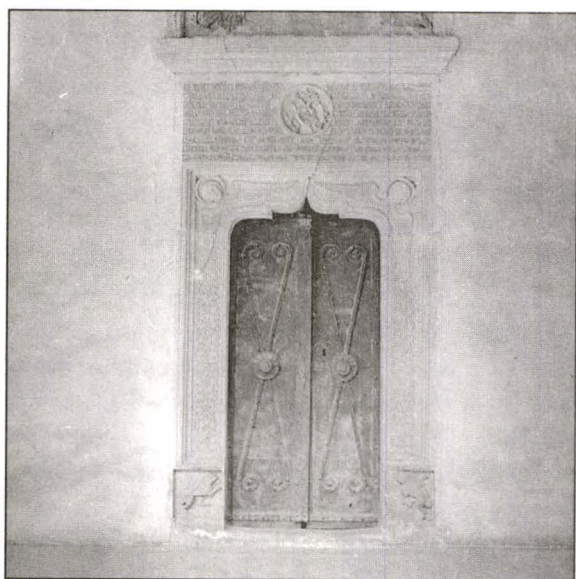
Rafinamentul, meșteșugul detaliului, armonia motivelor decorative, tipizarea unor elemente decorative individualizează prin calitate și noutate arta cantacuzină.

Acestea relevă nu doar sensul ascendent al evoluției meșteșugului miniaturiştilor români, ci se constituie în prime mesaje către contemporani, ilustrând la modul superlativ debutul artei cantacuzino-brâncovenești.

Toate acestea rămân mărturii ale istoriei unei familii și unei



Stânenul lui Șerban Cantacuzino. Coloana etalon



Portalul bisericii

epoci, fiind în același timp exemplificări remarcabile ale construirii și dezvoltării unui nou stil de decorație în piatră, o remarcabilă realizare a artei religioase muntene din sec. al XVII-lea.

III. Impresii

Încă din perioada de început mănăstirea Cotroceni a stârnit admirație, fapt atestat de însemnările lăsate de călătorii vremii sau ale călătorilor străini care au vizitat-o.

Amintim câteva:

1. În gramata sa din februarie 1681 patriarhul Iacov al Constantinopolului reține: “biserica încăpătoare”...

2. Epigrafistul englez Edmund Chishull,² o apreciază în 1702 a fi cea mai frumoasă dintr-o seamă de mănăstiri ctitorite de Șerban Cantacuzino și de aceea o scurtă descriere a acesteia poate sluji și pentru cunoașterea celorlalte.

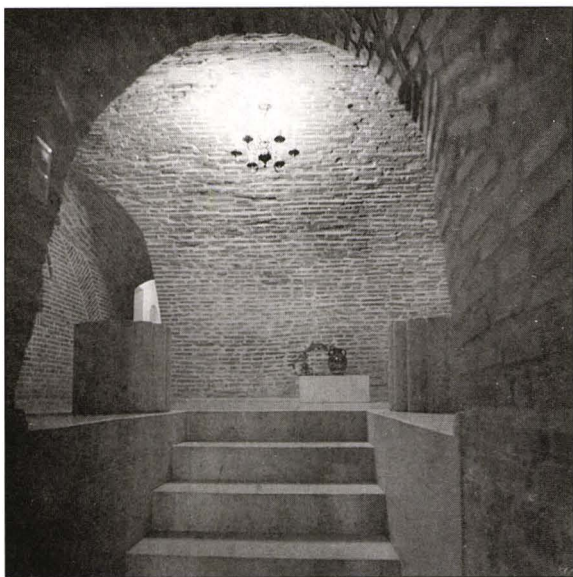
“Clădirea însăși este în dreptunghi, clădită din blocuri egale de piatră și împărțită în chilii pentru vreo 40 de călugări cu camere pentru stareț, o trapeză comună, o bucătărie și alte săli comune. Iar în mijlocul acestui spațiu este ridicată capela întocmai după planul vechilor biserici grecești, cu mici deosebiri, dar aceste părți deosebite sunt unitare și impunătoare, zugrăveala, poleiala și broderia ce o împodobesc sunt nespuse de bogate și picturile sunt atât de numeroase încât acoperă orice parte a bisericii atât pe dinăuntru cât și partea din afară...”

În termeni elogioși vorbea și Anton Maria del Chiaro, secretarul lui Constantin Brâncoveanu, grecul Heladus, italianul Domenico Sestini, austriacul Franz:Joseph Sulzer și alții.

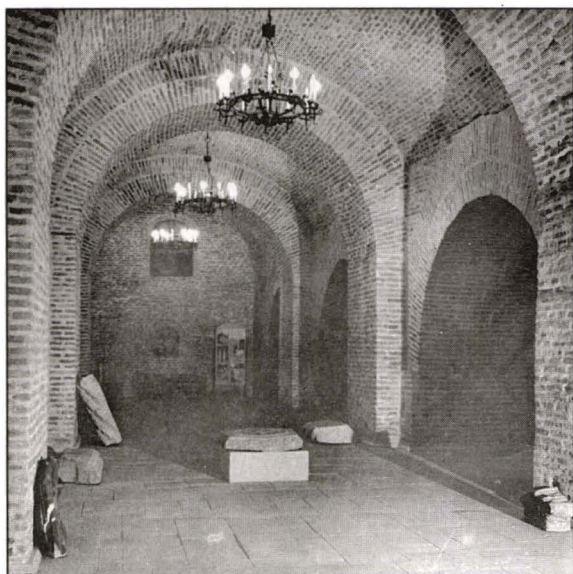
Șerban Vodă Cantacuzino a închinat mănăstirilor de la Athos, ctitoria sa de la Cotroceni. La 30 octombrie 1688 sicriul voievodal a fost pus în biserica Cotroceni, ce urma să devină locul de îngropăciune a fraților și urmașilor cantacuzini.

În pofida prevederilor actului de închinăciune care impunea asigurarea mai întâi a trebuințelor ctitoriei voievodale și trimiterea peste hotare numai a surplusurilor, practica administratorilor va fi tocmai inversă.

Această atitudine, completată de numeroase calamități naturale, războaie și ocupații străine, și-au pus amprenta și asupra ansamblului mănăstiresc de la Cotroceni.,



Camera boltită deasupra pivniței mari



Pivnița mare a casei domnești

Fără a mai stărui asupra acestora, și nici a faptului că în sec.al XVIII-lea alți domnitori au folosit ca reședință palatul domnesc de la Cotroceni, ne oprim asupra efectelor marelui cutremur dn 1802.

IV. Efectele cutremului din 1802 și transformările făcute în timp

După cum mărturisește starețul cotrocenean Visarion: “În ziua de 14 octombrie 1802 .- la șapte ore și jumătate din zi s-au întâmplat în aceste părți cutremurul foarte cumplit, care a ținut șase minute”. Atunci s-a sfărâmat din temelie și toată Mănăstirea Cotrocenilor, și n-a rămas nimica altceva, afară de poarta cea mare... “Aprecierile privind distrugerile de la Cotroceni au fost intenționat exagerate de Visarion pentru a suplimenta banii.

În 1803 octombrie se începe, dărâmarea bisericii pentru a se reclădi mai mică ca cea de până acum.

Biserica veche avea patru turnuri, se păstrează doar două, dar se păstrează dispozițiunea interioară cea veche, pictura în stil bizantin în frescă.

Se nasc semnele de întrebare.

Toate informațiile luate din bugetul anilor 1803-1810 l-au determinat pe Grigore M.Ionescu să vorbească de o rezidire a bisericii. Știrile care provin din deceniile următoare consemnează rapida și suspecta deterioarare a bisericii.

În 1821 ansamblul monahal de la Cotroceni găzduia divanul lui Tudor Vladimirescu.

În 1833 - noiembrie - o catagrafie arată că biserica “pă din afară se află în bună stare” dar că în curte în afara foișorului clopotniței, a câtorva odăi și a cuhniei nou reparate “toate se află păraginite”.

În 1834-1835 - au fost făcute ample reparații.

În 1862-1866 cu prilejul stabilirii lui A.I.Cuza aici, se trece la o nouă etapă din istoria acestui vast monument.

Succesorul domnitorului Unirii, regele Carol I în iunie 1866 se mută la Cotroceni.

În 1893 vechile case domnești au fost îndepărtate, pentru a se ridica palatul regal din dreptul altarului bisericii - proiectat de arh. Paul Gottereau.

Apar reamenajări după planul lui Grigore Cerchez. Nu se acordă atenție bisericii, nici atunci. Grigore M.Ionescu nota:

“Biserica Cotroceni privită din afară este față de marele Palat un anacronism, un fel de ruină fără frumusețe și când ne gândim, că este vizitată foarte mult de străini de condițiuni înalte sociale”. Unele reparații s-au întreprins la biserica Cotroceni în 1903 și după 1940.

Evenimentele survenite prin actul din 30 decembrie 1947, s-au repercutat grav și în fostul așezământ monahal fost reședință regală, timp de 59 de ani.

Martori oculari relatează că jaful deslănțuit după plecarea din țară a regelui Mihai a prins forme dementiale.

Instalarea Palatului pionierilor a scos din capul locului în afara modestelor preocupări administrative ale noilor beneficiari, biserica domnească. Pe acest fundal sumbru a intervenit seismul din 4 martie 1977 care lasă urme adânci.

În aceste condiții s-a hotărât organizarea la Cotroceni a unui șantier de restaurare. Încep lucrările de restaurare la întreg ansamblul, incluzând și spațiile medievale deși acestea erau mai puțin afectate. Așa se face că unele spații medievale, la cererea noului comanditar, au suferit câteva modificări. Așa se explică apariția unor nișe în pereții de la cuhnie, trapeză, sau apariția unor ferestre ce înainte nu existau. Modificări s-au mai făcut și la culoarele de trecere și uși. Apare lipsa de fonduri.

Îngrijorat de o atare situație regretatul prof. univ. dr. Vasile Drăguț a luat unele inițiative la nivelul său de erudit istoric de artă și rector al Institutului de Arte.

S-au elaborat o serie de materiale documentare istorice, arhitectonice și de artă. Dar în primele luni ale anului 1984 situația devenea tot mai tensionată. În fața acestei situații Muzeul de Istorie și Artă și OPCM al municipiului București, și-au exprimat din nou punctul de vedere, în care se sublinia următoarele:

“Ctitoria lui Șerban Vodă Cantacuzino din capitală este unul dintre cele mai valoroase monumente din țară atât din punct de vedere arhitectonic cât și memorialistic, în biserica de la Cotroceni se află mormântul voievodului Ș.Cantacuzino, una din cele mai ilustre personalități ale istoriei noastre”.

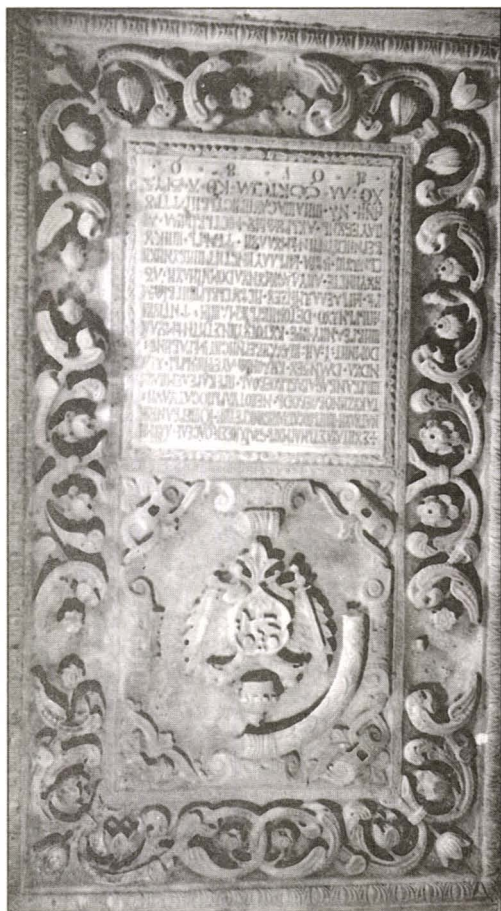
Argumentele păstrării construcțiilor istorice nu au fost luate în seamă.

În iunie 1984 - urmare deciziei de demolare a bisericii se

efectuează o serie de lucrări de inventariere a elementelor de valoare deosebită.

V. Păstrarea și redarea mezeografică

1. Efectuarea unui relevu fotogrametric;
2. Fotografierea integrală (exterioare - interioare);



**Piatra
de mormânt
a lui
Șerban
Cantacuzino**

3. Executarea unui film documentar;
4. Inventarierea, desfacerea și depozitarea la mănstirea Cernica a materialului litic cu valoare deosebită;



Brăul medieval al bisericii

5. Desfacerea mormintelor sub îndrumare de specialitate conform legii patrimoniului;
6. Păstrarea în chiliile mănăstirii Cotroceni a celor mai importante vestigii (pietre tombale, arcade, portalul etc.);
7. Extragerea a circa 80m² de frescă depozitată la muzeul de artă;
8. Conservarea întregului perimetru al fundației la distanță de circa 30 cm peste nivelul aleilor;

9. Osemintele au fost depuse în câte un sicriu din lemn, căptușit cu tablă de zinc și îmbrăcat la interior cu pluș vișiniu.

În fiecare sicriu, pe o tăbliță de alamă au fost gravate numele și anii de domnie sau de viață. Deasupra sicriului cu osemintele domnitorului a fost plasată o placă din piatră cu vulturul bicefal stema domnitorului în basorelief dar montată cu fața în jos din motive lesne de înțeles. Sicriul este depus la Fundenii Doamnei.

Actuala construcție înglobează la parter și subsol două grupuri de spații medievale, chiliile, pivnițele (mică, mare).

Transferată în context muzeistic, problema devine extrem de importantă pentru profilul expozițional al instituției. Avem obligația morală de a pune în circuit public tot materialul documentar și iconografic,

precum tot patrimoniul de componente constructiv-decorative și artistice existente.

În trapeză, este expus inventarul funerar provenit din mormintele cantacuzine, obiecte de podoabă, funerare de cult, precum și costumul domniței Smaranda, nepoata lui Șerban.

Cuhnia este amenajată ca spațiu muzeal care rememorează documentar și arheologic istoria Cotrocenilor.

În spațiu-pivnița mare sunt expuse 5 piese tombale, portalul bisericii Cotroceni, fragmente ale coloanelor ce provin din pronaos, porțiuni de brâu medieval, care de abia în contextul tragic al demolării bisericii din anul 1984 a fost descoperit (brâul medieval original, bogat decorat în relief cu motive vegetale a fost zidit cu parte decorată în interiorul peretelui), de asemenea 2 pietre tombale din sec.XVIII-lea (parte și refolosite ca bază de coloană, de asemenea cu parte decorată în jos), diapozitive cu imagini relevante ale frescelor din interior, o machetă a ansamblului mănăstirii Cotroceni și o machetă a bisericii Cotroceni.

Muzeul este acela care trebuie să le restituie memoriei publice, redându-le locul ce de drept le revine în cadrul civilizației medievale românești.

Ideea organizării și valorificării culturale a spațiului istoric de la Cotroceni, a apărut în anturajul reginei Maria încă de prin anii 1913. Acest lucru reiese dintr-un referat al arh. Șt. Balș din august 1949, în care se preciza că în trecut s-a vehiculat la Cotroceni ideea înființării unui institut de artă.

De la 1 august 1991, odată cu numirea conducerii Muzeului Național Cotroceni, instituția a dobândit o existență publică de sine stătătoare, propunându-și restituirea muzeografică a acestui loc cu multiple semnificații, respectând adevărul istoric.

NOTE

1. Informațiile documentare referitoare la ansamblul monahal de la Cotroceni au fost culese de la Biblioteca Academiei Române, Arhivele Statului., Arhivele Castelului Peleş, Arhivele Ministerului Agriculturii, Biblioteca Națională.

2. Edmund Chishull, *Călătorie în Țara Românească și Transilvania* (27 aprilie 1702).

CANTACUZINISCHE KUNST UND ARCHITEKTUR EINES VERSCHWUNDENE DENKMALS. MUZEOGRAFISCHE WIEDERGABE

Das Kloster von Cotroceni, eine Stiftung des Serban Cantacuzino, bleibt bis auf den heutigen Tag ein Referenzpunkt für die rumänische mittelalterliche Kunst und Architektur.

Der Bau, am 26 Mai 1679 begonnen, revolutionierte die bis dahin übliche Baukunst. Auf das byzantinische Mauerwerk verzichtend benützte der Erbauer ausschliesslich Backstein (für Mauern, Fundament, Gewölbe und Pflaster). Diese ist jedoch nicht die einzige "Modernisierung". Indem Stein für die Säulen der Vorhalle verwendet wurde gerieten die Stütz säulen viel schlanker als ihre Vorläufer. Um den Eindruck eines aulischen Fastes zu wecken, gemäss einer herrscherlichen Stiftung, wurden im Inneren des Pronaos grossartige Säulen angesetzt welche zwar an die Matrix von Curtea de Argeș erinnern aber durch ihre Dimensionen einzigartig bleiben für jene Epoche. Das Ergebnis dieser Neuereungen ist ein einzigartiges Ensemble für die Kirchenbaukunst Munteniens im XVII. Jh.

Im Laufe der Zeit haben zahlreiche Naturkatastrophen, Kriege und fremde Besetzungen tiefe Spuren hinterlassen. Zu den härtesten Versuchungen zählt das Erdbeben von 1802 welches die fast totale Zerstörung des Klosters zur Folge. Es folgten die ersten radikalen baulichen Eingriffe - die Kirche wurde in etwas reduzierten Dimensionen neu aufgebaut. In den nächsten 180 Jahren wurden etliche Änderungen vorgenommen bis die Kirche letzten Endes 1984 abgerissen wurde.

Die geretteten Bauten wurden 1991 dem Patrimonium des Nationalmuseums Cotroceni einverleibt und für den Publikumsbesuch freigegeben.

ANSAMBLUL COTROCENI (ISTORIE, ARHITECTURĂ, MONUMENTE DISPĂRUTE)

Mihai Ipate

Câteva considerații privind ansamblul Cotroceni

Istoria Cotrocenilor este puțin cunoscută cercetările sistematice începând doar odată cu înființarea Muzeului Național Cotroceni. Desigur această cercetare se află în faza de început - dată fiind inaugurarea de dată recentă a instituției. Cu toate acestea valorificarea ei este necesară cu atât mai mult cu cât Cotrocenii sunt încărcăți de istorie. Să nu uităm că de-a lungul secolelor aici au fost luate numeroase decizii politice de mare importanță pentru țară. În evul mediu Cotrocenii au fost o reședință domnească de vară. Domnul Tudor își alege Cotrocenii ca cetate de scaun, stabilindu-se aici centrul revoluției de la 1821. Astfel, începutul epocii moderne este și el legat de aceste locuri. Casele domnești își pierd caracterul de reședință temporară, devenind în perioada domniei lui Al.I.Cuza¹, Carol I și Ferdinand reședință de comandă.

Mănăstirea Cotroceni, biserica, palatul domnesc s-au impus ca monumente istorice și de arhitectură. Astăzi din vechiul complex medieval se mai păstrează: spațiile monahale, pivnița mică - aferentă acestor spații, zidurile medievale (aflate în rândul fostelor case domnești), pivnițele și crama domnească, fragmente din pietrăria fostei biserici Cotroceni, precum și pietrele de mormânt ale lui Șerban Cantacuzino și rudele sale.

În cele ce urmează voi reliefa câteva aspecte semnificative referitoare la acest ansamblu, atât sub raport istoric cât și arhitectonic, conturând părțile sale componente, evoluția și dispariția unora dintre ele. Ansamblul Cotroceni a cuprins de-a lungul anilor: mănăstirea, casele domnești, pavilionul, obahta (corpul de gardă), anexele,



Casa indiană (dispărută)

grădina (o parte a ei va deveni grădină botanică), Azilul Elena Doamna, capela azilului, monumentul funerar al principesei Maria, palatul ridicat începând cu 1893, serele², casa grădinarului³, manejul⁴, remiza auto⁵, casa indiană, gara regală⁶, bariera.

Unele părți ale ansamblului nu mai există. Cea mai importantă piesă a acestuia, biserica, a fost dărâmată în 1984, celelalte au fost demolate cu ocazia diferitelor modernizări: casele domnești în 1893, pavilionul (1893), monumentul funerar al principesei Maria, casa grădinarului (1940), gara, bariera (a dispărut ca urmare a extinderii orașului). De asemenea, au dispărut manejul, remiza auto, casa indiană.

Scurt istoric al ansamblului Cotroceni

Începuturile ansamblului datează din secolul al XVII-lea.

Pe dealul Cotroceni, la vest de orașul București, din porunca lui Șerban Cantacuzino (1678-1688), într-o scurtă perioadă de timp (1679-1681) au fost ridicate într-o poiană a codrilor Vlăsiei, casele domnești și mănăstirea. Mănăstirea Cotroceni reprezintă cea mai importantă ctitorie religioasă a domnului menționat. Biserica purta hramul *Adormirii Maicii Domnului*. Ea a fost o bijuterie arhitectonică a creștinismului ortodox, o chintesență de valori artistice, tehnice și morale acumulate de spiritualitatea românească până în epoca lui Șerban Cantacuzino, care, de altfel, a fost înmormântat în biserică.

Interiorul său fusese pictat de Pârvu Mutu, unul dintre cei mai importanți pictori de biserică ai evului mediu românesc. Din nefericire așa cum am menționat deja biserica nu mai există, ea fiind dărâmată în 1984.

Spațiile mănăstirești, cu deosebire cuhnia mare - prin sistemul ei de boltire care cuprinde 4 arce suprapuse terminate printr-un turn lanternă - se remarcă printr-o arhitectură caracterizată prin frumusețe, armonie și durabilitate. Același lucru se poate afirma și despre pivnițele fostelor case domnești, care astăzi se constituie într-un lapidariu, cuprinzând o parte din pietrăria bisericii - pivnițe asemănătoare cu cele de la Curtea Veche.



Fundațiile bisericii Cotroceni

Cutremurul din 1802 a provocat mari distrugeri. Cu această ocazie au fost afectate biserica (mai ales), casele domnești, foișorul. Refacerile au durat mai mulți ani, terminându-se în 1810.

Anul 1821 marchează o nouă etapă importantă dacă ne referim la rolul jucat de reședința de la Cotroceni pe plan politic. Domnul Tudor își așează tabăra aici. Astfel, Cotrocenii devin centrul deciziei politice, cetatea de scaun. Încă de la început Tudor s-a preocupat de întărirea mănăstirii: au fost efectuate lucrări de geniu, au fost aduse și reparate tunuri, puști. În toată această activitate un rol important l-a avut Gheorghe Lazăr.



Azilul Elena Doamna



Capela Azilului
Elena Doamna

La fel domnia lui Barbu Dimitrie Știrbei reprezintă pentru ansamblul Cotroceni un alt moment de referință. Procesul general de dezvoltare a societății românești își găsește expresia elocventă în modernizarea acestor locuri aflate în apropierea Bucureștilor. Domnul le-a acordat o atenție deosebită. În 1852 reface mănăstirea, casele domnești, pavilionul, obhata, înființează grădina Cotroceni.⁸ Pentru casele domnești face comenzi de mobilier în Capitală, dar și la Viena.⁹

Ajuns la rândul său la Cotroceni, domnul Unirii - Al.I.Cuza - reface în 1862 casele domnești care devin dintr-o reședință temporară una de comandă. Sunt mobilate cu piese elegante, din lemn de esență scumpă. Sub îndemnul doamnei Elena Cuza și sub supravegherea domnului în apropierea palatului a fost ridicat în 1862, Azilul pentru copile orfane "Elena Doamna". Era una dintre cele mai moderne clădiri din București și implicit din țară. Astfel, ansamblul Cotroceni înglobează o nouă clădire monumentală.

După abdicarea forțată a lui Cuza, până în 1893 vor fi executate diverse reparații la palatul domnesc. În 1870, în imediata apropiere a azilului este pusă piatra de temelie a capelei acestuia - capelă pictată de Tatarescu. În 1875 este ridicat monumentul funerar al principesei Maria.

Un alt an de referință în istoria ansamblului este 1893, an în care vechile case domnești sunt dărâmate și în locul lor este ridicat, după planurile arhitectului francez Paul Gottereau palatul regal - destinat moștenitorului tronului: prințul Ferdinand. În 1895 se termină prima aripă, în anii următori terminându-se și aripa de nord, aripă pe care, în deceniul trei al sec.XX, marele arhitect român Grigore Cerchez o reface și îi adaugă noi spații (terasă și un foișor) - toate în stil românesc. Foișorul este o copie după cel de la mănăstirea Hurezi.

În 1938, după moartea reginei Maria, palatul intră în proprietatea regelui Carol al II-lea care inventariază toate bunurile din palat trecându-le în proprietatea sa. De asemenea, inventariează pivnițele, gospodăria, depozitele de țesături, noul stăpân dorind să fie la curent cu situația reală existentă la Cotroceni, căci toate acestea erau importante surse de venituri.¹⁰

Între 1949-1976 vechea reședință devine palat al pionierilor. Cutremurul din 1977 îl afectează puternic. Între anii 1977-1990 se



Palatul Cotroceni în perioada interbelică



arh. Gr. Cerchez, Marele salon de recepție (stil neoromânesc)

desfășoară lucrările de refaceere, consolidare și restaurare. În aceeași perioadă este ridicată și aripa președinției. Așa cum se prezintă astăzi, palatul este mult mai somptuos decât fusese în perioada regalității, căci Ceaușescu avusese intenția de a-l transforma într-o casă de oaspeți pentru înalte oficialități străine, care urmau să ne viziteze țara. Nu a fost folosit în acest scop. În data de 10.07.1991, prin hotărâre guvernamentală ia ființă Muzeul Național Cotroceni, care în 27 decembrie 1992, și-a deschis porțile publicului vizitator. În anul 1994, Consiliul Europei îi acordă premiul de "Muzeu european al anului".

Grădina Cotroceni

Considerăm că o abordare a acestui subiect este necesară aici cu atât mai mult cu cât s-a scris foarte puțin și, deci, se știe la fel de puțin despre această veche grădină bucureșteană. Informațiile pe care le oferim sunt inedite.

Astfel, în 1847 când a fost chemat de la Berlin grădinarul peisagist Wilhelm Mayer în vederea alcătuirii planului de înfrumusețare și îngrijire a tuturor grădinilor¹¹ din București, domnul Barbu Știrbei a acordat o atenție deosebită Cotrocenilor - fapt reflectat și prin grija cu care s-a lucrat la realizarea acestei grădini. Domnul a hotărât înființarea ei în anul 1851. Lucrările au demarat în luna februarie a anului următor - deci încă din iarnă, demonstrând o serioasă și grabnică dorință de realizare a grădinii. Planul a fost întocmit de către Mayer - directorul grădinilor publice. Pentru lucrarea grădinii a fost asigurată de la buget suma de 53.391 lei, sumă depășită în final pe parcurs apărând diferite cheltuieli peste buget.¹³ Au fost folosiți zeci de lucrători (în perioada de maximă desfășurare a lucrărilor numărul lor depășind cifra de o sută) cărora li s-au adăugat grădinarul, sacagii și căruțașii. Au fost făcute, cu căruțele mii de transporturi de pământ și nisip, în vederea acoperirii zonelor mlăștinoase dinspre râul Dâmbovița, au fost plantați copaci (plopi, salcâmi) aduși de la pepiniera grădinii Kiseleff și din grădina Cișmigiu,¹⁴ s-au tăiat drumuri în interiorul și exteriorul grădinii - pentru asigurarea legăturii cu orașul, s-au plantat flori, s-a pus gazon. Lucrările au continuat până la sfârșitul anului, când, în linii mari, grădina era conturată.

Ulterior, în timpul domniei lui Carol I, grădina intrată în paragină se prezenta privitorului neîngrijită, reprezentând chiar un focar de infecții, datorită bălților neasaneate. Însuși Carol I a fost

afectat de acest loc nesănătos, îmbolnăvându-se de paludism. Cu toate acestea nu a luat măsuri pentru îngrijirea grădinii.

Monumente dispărute

Printre monumentele dispărute se numără: pavilionul și monumentul funerar al principesei Maria.

PAVILIONUL. Denumit, la început, chioșc a fost construit în jurul anului 1780, în timpul domniei lui Al.Ipsilanti fiind ulterior refăcut de Barbu Știrbei. Avea o formă pătrată, iar nivelul de călcare era mai înalt decât cel al primului cat al caselor domnești. Din foișor privind spre Dâmbovița, se înfățișa privirii o întinsă panoramă a Bucureștilor. În catagrafăa mănăstirii Cotroceni din 27 februarie 1855 acest pavilion este descris astfel: "Spre miazăzi de la casele domnești se află chioșcul de zid reparat din nou și zugrăvit, având 16 stâlpi de piatră, învelit cu tinichea albă și pardosit cu scânduri de brad, dedesupt(ul) căruia este o magazie cu ușile căptușite cu fier".

A mai fost reparat în 1871 și 1879. În 1893 va fi însă dărâmat, coloanele sale fiind folosite la galeria deschisă care făcea legătura cu aripta sudică a palatului. Aceste coloane aveau capitele tip compozit, fiind decorate cu frunze de acant. Bazele erau prismatice decorate cu motive florale, iar fusul canelat.¹⁵

MONUMENTUL FUNERAR AL PRINCIPESEI MARIA. La 28 martie 1874 murea de scarlatină principesa Maria, unicul copil al lui Carol I și al Elisabetei. A fost înmormântată lângă capela azilului Elena Doamna.¹⁶ Pe crucea albă a mormântului a fost gravat numele său. În fața crucii se afla o pernă de marmură albă, în mijlocul ei fiind înscrise în marmură neagră, rândurile adresate de Carol I premierului Lascăr Catargiu cu ocazia nefericitului eveniment.¹⁷

Un an mai târziu, a fost inaugurat monumentul funerar al principesei, monument realizat de către sculptorul Karl Storck și amplasat lângă mormânt. În interiorul capelei se afla statuia de marmură albă reprezentând-o pe mica principesă, culcată ținând în mână un buchet de violete. Regina Elisabeta văzând această statuie ar fi exclamat: "Nu plângeți, ea n-a murit, doarme", reliefând totodată și realismul operei lui Storck.¹⁸ Un fragment al statuii se află expus la lapidariul din pivnița mare a fostelor case domnești.

Concluzionând, prezenta lucrare se dorește a fi o contribuție

inedită la cunoașterea istoriei și arhitecturii acestor locuri cu atât mai mult cu cât Cotrocenii au fost singura reședință folosită de conducătorii statului român timp de trei secole din evul mediu și până în epoca contemporană.

NOTE

1. Ipate Mihai, *Cotrocenii - centru politic al unității și modernizării României*, pag.5, în volumul "Cotrocenii la sărbătoarea Unirii Principatelor", Muzeul Național Cotroceni, București, 1995.
2. terminat în 1897, Arhivele Statului București. Fond Ministerul agriculturii, industriei, comerțului și domeniilor. Serviciul de arhitectură. Dosar 10/1890-1902, fila 71.
3. idem, fila 205, construită în 1898.
4. construit în 1907, cf. Fond Min. agr., ind., comrț, și dom. Dosar 3/1907, fila 1.
5. idem, fila 86.
6. a fost pusă în circulație la 13 decembrie 1872. Situată între stațiile Gara de Nord (2,7 km) și Dealul Spirii (1,3m). Servea exclusiv palatul Cotroceni. Cf. pag.705 din *Marele dicționar geografic al României* - G.Lahovari, C.I.Brătianu, Gr.Tocilescu, vol.II, București, 1899.
7. cf. Ipate Mihai - *Tudor Vladimirescu și Cotrocenii* în vol. Colocviul româno-american "Cotrocenii în istorie", pag.52, București, 1994.
8. Arh. Șt. Buc., Fond Obștescul Control al Țării Românești, Dosarele 595/1852, 598/1852.
9. idem, Dosar 598/1852, Fila 15.
10. cf. Ipate Mihai - *Palatul Cotroceni în 1938*, Muzeul Național Cotroceni, București, 1995.
11. G.Potra - *Din Bucureștii de ieri*, vol.I, pag.323, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1990.
12. Arh. St. Buc., Fond Obștescul Control al Țării Românești, Dosar 595/1852, Fila 2.
13. idem, Dosar 596/1852, Fila 2.
14. ibidem, fila 3.
15. descriere realizată după martori fotografici.
16. *A la memoire de S.A. la Princesse Marie de Roumanie*, pag.13, Bucarest, 1874.
13. Elena Perticari Davila, *Din viața și corespondența lui Carol Davila*, pag.378, Buc., 1935.
18. Ipate Mihai, *Plăcile memoriale de la Cotroceni*, în vol. "Colocviul

DAS COTROCENI - ENSEMBLE (GESCHICHTE; ARCHITEKTUR; VERSCHOLLENE DENKMÄLER) ZUSAMMENFASSUNG

Das Cotroceni-Ensemble hat mehrere Entwicklungsperioden durchgemacht, jede von diesen sowohl politisch als auch architektonisch gezeichnet.

Angefangen wurde der Bau im XVII. Jahrhundert unter Serban Cantacuzino der hier seinen Herrschersitz und ein Kloster errichten liess. Tudor Vladimirescu der 1821 für kurze Zeit in Cotroceni wohnte liess die Klostermauern verstärken und mit Verteidigungswaffen ausrüsten.

Während der Moderne ist das Ensemble an den Namen von Barbu Dimitrie Stirbei gebunden, welcher den Garten anlegt, das Kloster, den Zentralsitz und das Gartenhaus überholen lässt.

Unter Alexandru Ioan Cuza wird das Waisenhaus “Doamna Elena” angebaut. Bis 1893 wird diesem Bau noch eine Kapelle hinzugefügt. In derselben Zeitspanne entsteht auch das Grabmal der Fürstin Maria, Tochter von Karl I. Im Jahre 1893 wird der alte Herrschersitz abgerissen und an dessen Stelle der Königspalast errichtet.

Das Ensemble hat nicht nur gute Zeiten des Aufbaus und der Pflege durchgemacht sondern auch Perioden des teilweisen Verfalls: schon unter Karl I versumpft der Garten nachträglich verschwinden das Gartenhaus, das Grabdenkmal der Fürstin Maria, die Manege, das “Indische Haus” usw. 1984 wird das Stift, von Serban Cantacuzino ehemals errichtet, abgerissen.

All diese Veränderungen sollten heute bekannt sein da Cotroceni die einzige Residenz ist die von den rumänischen Staatsoberhäuptern während der letzten drei Jahrhunderte benutzt wurde.

ARADUL ȘI TURNURILE SALE DE APĂ

Horia Truță

Construcții prismatice sau cilindrice, dezvoltate pe verticală și de înălțime relativ mare în comparație cu clădirile obișnuite, turnurile au fost din toate timpurile simboluri semețe ale așezărilor omenești.

Unele din ele au devenit celebre prin valoarea artistică a decorației, pentru abaterea de la verticală, prin importanța lor istorică sau prin soluțiile tehnice îndrăznețe.

În Arad, asemenea construcții se pot întâlni fie sub forma clopotnițelor, ce dau măreția și frumusețea bisericilor creștine, ca turnuri lanternă prevăzute cu trafocuri așezate în creștetul unei cupole sau al casei scărilor, ca turnuri de răcire a uzinelor termoelectrice, dar mai ales ca interesante instalații de apeducte denumite "Turnuri de apă". Acestea din urmă au devenit necesare și posibile numai odată cu dezvoltarea social-economică și urbanistică a Aradului.

Să ne închipuim Aradul anilor 1750, o localitate așezată pe un Mureș capricios, care la acea vreme își despletea apele în numeroase brațe secundare, a căror configurație se schimba continuu în câmpia joasă a Aradului.

Cele 32 de străzi și 6 piețe¹ erau înconjurate spre sud și spre vest de bălțile rău mirositoare încărcate cu gonoaie ale Mureșului Mic pentru a se continua spre nord cu întinsele mlaștini ale Crișurilor.

Fragila economie a Aradului, bazată pe funcțiile sale militare, administrative și comerciale "de trecere peste Mureș" (mult timp Aradul fiind singurul loc de trecere a Mureșului în câmpie)² a fost condamnată o vreme la regres mai ales după 1763 când datorită edificării noii cetăți din stânga Mureșului, s-a acreditat ideea mutării locuitorilor în pusta Zimandului³. Împotrivirea fermă a acestora, îl

determină totuși pe Iosif al II-lea, în 1781, să revină definitiv, asupra acestei hotărâri⁴. Mai mult, în 1834 Aradul este proclamat oraș liber regesc⁵, act normativ ce-i conferea posibilitatea dezvoltării economice, social-politice și culturale. Ca urmare, de la această dată au început lucrările de asanare, dragare și îndiguire, ce duc la dispariția brațelor secundare ale Mureșului, a bălților și mlaștinilor rezultate în urma numeroaselor inundații. Ele au fost însoțite, de-a lungul secolelor XIX și XX de ample lucrări de sistematizare și edilitar gospodărești care au determinat schimbarea înfățișării orașului. Acesta se mărește prin construirea unor noi cartiere cu largi spații între ele. Se dezvoltă fabrica de spirt, bere, ulei, țigări, explozivi, mobilă, chibrituri, încălțăminte astfel că mai ales după intrarea în funcțiune a fabricilor de vagoane și locomotive (1891) de textile (1909), de tricotaje, țesături, zahăr, etc., industria devine preponderentă în economia Aradului.⁶

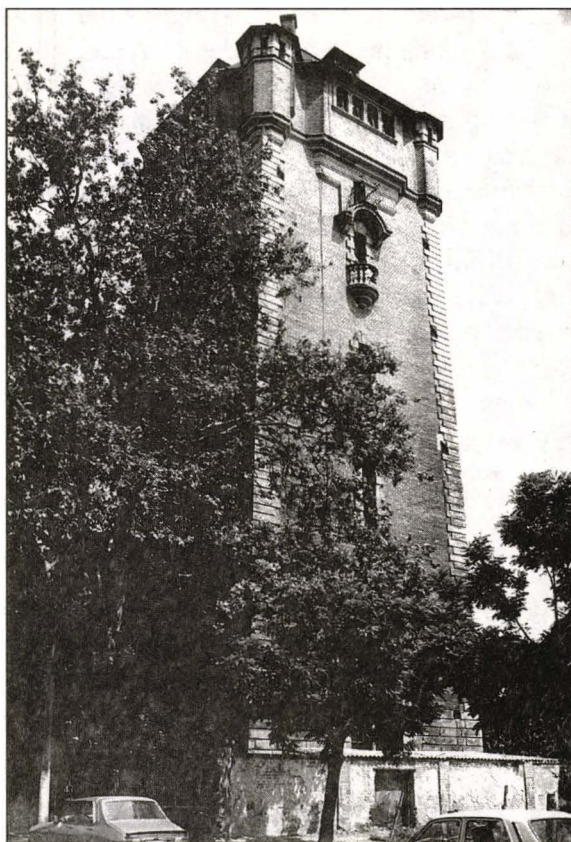
În această situație, deosebit de importantă a devenit introducerea apeductelor și dezvoltarea canalizării orașului pentru aprovizionarea cu apă potabilă și industrială a populației din ce în ce mai numeroase, pentru asigurarea solicitărilor crescânde din sectoarele economice, și pentru stingerea deselor incendii ce devastau gospodăriile. Lucrările de acest fel presupuneau însă realizarea unor construcții speciale denumite "Turnuri de apă".

Prima instalație de acest fel a fost construită încă în 1858 în cetatea Aradului⁷ rolul ei fiind mai mult strategic, de depozitare a apei neoesare pe timp de asediu sau calamități naturale. De formă cilindrică, impunător prin ingeniozitatea construcției sale, turnul susținea, la o înălțime de peste 30 m, o capacitate de 35 mc apă. Diametrul conductelor de alimentare nu depășea însă 10 cm.

După mai bine de trei decenii, în 1892, la Fabrica de vagoane și locomotive s-a construit un nou turn de apă care de fapt era o "casă a apei". În cilindrul de 28 m înălțime, în care se putea depozita 200 mc de apă, se aflau cazane și utilaje ce asigurau pregătirea apei industriale din punct de vedere chimic și termic.⁸

Tot în secolul trecut, mai precis în 1897, a fost construit Turnul de apă din gara principală, din bazinul căruia, prin instalații speciale, se alimentau cu apă locomotivele cu abur.⁹

Dar cel mai bine cunoscut de arădeni este Turnul de apă din str. Ceaikovski (f.n.) din apropierea Pieții Pompierilor. Clădirea



Turnul de apă,
str. Ceaikovski

sveltă înaltă de 35 m, a fost contruită în 1895-1896 odată cu introducerea în Arad a sistemului central de alimentare cu apă potabilă.

Încă din 1885, municipalitatea Aradului a contractat firma engleză Mayer F.T. pentru realizarea în oraș a sistemului de apeducte și canalizare.¹⁰

Din lipsa fondurilor însă concursul privind angajarea lucrărilor se instituie abia în 1894. Mai participă antreprenorii Tóth Kálmán și Kruth Károly.¹¹

Au fost desemnate câștigătoare firmele engleze Mayer F.T. pentru apeducte și Hughes and Lancaster pentru canalizare.

Cei 18 km de conducte și canale, trebuiau amplasate pe baza

sistemului Shone folosit pentru prima dată în Europa la Arad, realizată în termen de 3 ani.¹²

În acest scop la sfârșitul anului 1894 primăria solicită un împrumut financiar pe termen de 50 de ani. Alimentarea cu apă intră din ce în ce mai mult în sfera de preocupări a oficialităților locale, care sunt confruntate nu numai cu probleme financiare dar și cu numeroase solicitări de ordin tehnic, modificări de proiecte și devize, printre care și propunerea antreprenorului Mayer de a se construi un turn de apă.¹⁴

Părerile sunt împărțite: necesitatea turnului era susținută atât din punct de vedere pompieristic; al aprovizionării populației pe timpul nopții când nu se pompa apă în rețea din fântânile publice, cât și pentru protejarea instalației prin asigurarea unei presiuni continui. Se contraargumenta prin costurile ridicate și lipsa de răspundere a antreprenorului Mayer.¹⁵

Construirea Turnului de apă se hotărăște în ședințele Comisiei de canalizare și apeducte din 5 respectiv 11 februarie 1895, propunându-se ca noul obiectiv să fie amplasat în piața Attila¹⁶. Ulterior, la recomandarea Ministerului de interne el va fi amplasat pe hipodrom, lângă capela Sf. Florian.¹⁷

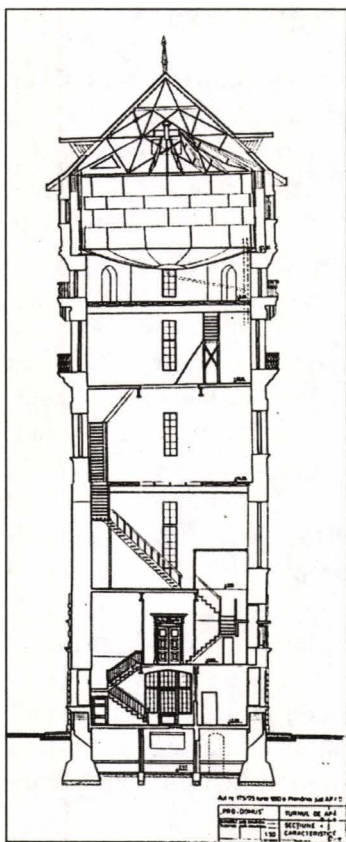
La câteva zile după această hotărâre, în 18 februarie 1895, s-a constituit Societatea pe acțiuni pentru apeductele din Arad finanțată de Prima bancă arădeană de păstrare S.A și Banca populară și de industrie Arad S.A.¹⁸

Cu acest prilej noua unitate economică privată a hotărât încredințarea construcției uzinei de apă din Arad și a Turnului de apă firmelor engleze Lancaster și Mayer din Londra.¹⁹

La 15 noiembrie 1896 lucrările Turnului de apă au fost încheiate. Cu ocazia predării lui beneficiarilor a fost organizată o nouă festivitate la care au participat o mulțime de oameni, care a putut admira această nouă construcție a Aradului.²⁰

Arhitectul Nicolaus Ibl a conceput construcția în formă de pătrat cu latura de 10 m. Din punct de vedere arhitectural clădirea seamănă cu o prismă alungită asemănătoare cu un donjon medieval de factură romantică. Zidurile sale netencuite cu o grosime cuprinsă între 0.8 - 1.2 m sunt acoperite cu cărămidă decorativă de culoare roșie-gălbui, fabricate la Jimbolia. Lucrările artistice apar mai ales în jurul ferestrelor și balcoanelor amplasate pe fiecare din cele patru

Turnul de apă,
secțiune



Feronomie fereastră

laturi ale sale. Dispuse pe două rânduri acestea sunt realizate din piatră artificială și fier forjat. Acoperișul ascuțit, din lemn acoperit cu tablă, este supraînălțat peste un bazin cilindric cu o capacitate de 300 mc apă.

Cele cinci etaje ale sale sunt legate prin intermediul unor scări de piatră și lemn. La demisol se găsea cazanul de încălzire și rezervele de combustibil. La parter se afla locuința paznicului, laboratorul de analiză a apei, un atelier de întreținere, iar la etajul I biroul de percepere a taxelor de apă. Celelalte nivele nu erau ocupate, existând chiar goluri în planșee (nivelele 3 și 4).

Bazinul de apă construit din plăci de oțel între 8 și 4 mm a fost asamblat, prin nituire anterior zidirii pereților exteriori de la nivelul respectiv. Acesta, umplut în timpul zilei cu ajutorul pompelor uriașe detip Mamuth cu aer comprimat, asigura aprovizionarea orașului cu apă pe timp de noapte sau în caz de incendii. De asemenea regula temperatura apei și presiunea necesară în conductele de ceramică, indiferent de consum.

Analiza apei s-a realizat în repetate rânduri. Atât părerea specialiștilor participanți la Congresul inginerilor, desfășurat la Arad în septembrie 1896, cât și concluziile ilustrului bacteriolog român Victor Babeș, chemat la Arad la începutul anului 1897 au fost favorabile unui consum casnic.



1896, anul terminării lucrărilor, înscris pe ancadramentul de deasupra ușii



Feronerie poartă exterioară

Restaurat după incendiul din 1927 când în urma unui scurt-circuit s-a aprins acoperișul, Turnul de apă a fost folosit din ce în ce mai puțin mai ales după înlocuirea pompelor Mamuth. Bazinul său a fost umplut pentru ultima dată la data de 1 mai 1956. Datorită fisurilor apărute în pereți, în anul 1960, au început unele lucrări de consolidare, care au eșuat, fiind abandonate în 1964. Patru ani mai târziu respectiv în 1968 datorită dezvoltării economice, Turnul de apă nu a mai corespuns cerințelor, fapt pentru care a ieșit definitiv din funcțiune fiind dat uitării, până în anul 1990 când clădirea intră în proprietatea S.C. “Galeriile Turnul de apă” S.R.L., care a început lucrările de consolidare, reparare și amenajare în scopul reintroducerii clădirii în circuitul istorico-cultural.

Pentru agricultură, prima instalație de acest fel a fost relizată în 1925 fiind amplasată pe strada Constituției din Aradul Nou. Bazinul de beton de forma unui cilindru turtit cu o circumferință de 4.5 m înălțime d 1.65 m și grosime de 0.1 cm este fixat pe un soclu de 5 m deasupra solului. Apa ridicată cu ajutorul unor pompe realizate de mecanicii Franz Drumer?, Ferdinand Krebs și Deuth, acționate cu motoare cu benzină era lăsată în timpul zilei să se încălzească la soare. Spre seară se irigau culturile printr-un sistem de conducte și furtune amplasate ingenios. Presiunea mică și

uniformă din conducte, apa caldută asigurată în jeturi slabe confereau întregului sistem de irigare calități importante pentru cultura legumelor.

Creșterea continuă a consumului de apă industrială a determinat, mai ales după război construirea turnurilor de apă pe lângă unele unități economice cum sunt: Intreprinderea "Refacerea" (1949, înălțime 15m, capacitate 10mc), Gara Aradul Nou (înălțimea 22 m, capacitate 100 mc), UTA (1969, înălțime 50 m, capacitate 1500 mc), uzina de Vagoane (1972, înălțime 57 m, capacitate 2000 mc), Uzina de apă a municipiului (1972, înălțime 35 m, capacitate 300 mc), etc.

În prezent turnurile de apă au devenit necesare în unitățile economice, în localitățile mari și mici, în toate aglomerările umane. Astăzi ele sunt contruite într-o arhitectură stereotipă, ca semnale banale, ale consumului industrial, agricol sau casnic al lichidului dător de viață - apa.

NOTE

1. Medeleanu Horia: *Aradul în secolul al XIII-lea pe baza conscripției străzilor din anul 1783*. În "Ziridava" XIV 1982 pag. 157
2. Posea G.: *Câmpia de vest a României*, ed. Fundației "România de mâine", București 1995, pag. 288.
3. Márki Sándor: *Arad vármegye és Arad szabad királyi város története*, Arad, 1895, vol. II, pag. 411.
4. Somogy György: *Arad szabad királyi város leirása*, Arad, 1913.
5. Colecția Muzeului județean Arad, fond. feudal nr. inv., 218.
6. Caciora A. *Câteva informații industria privind orașului Arad în perioada 1878 - 1900* în Ziridava nr. VI, 1979, pag. 179.
7. Schemmel D. *Ein architektonisches Mesterwerk*, - Neuer Weg. nr. 8271/16 XII 1975.
8. Ibidem
9. Ibidem
10. Gál I.: *Arad vármegye és Arad szabad királyi város, közgazdasági és közművelődési állapottanok leirása*, pag. 542.
11. Ibidem
12. Ibidem
13. Arhivele statului Arad fond. Primăria municipiului Arad, dos. nr. 45/1895.
14. *Arad és vidéke* nr. 34/1895, pag. 2.
15. Ibidem
16. *Alföld* 1895, pag. 2 - 3.
17. *Arad és vidéke* nr. 57/1896, pag. 4
18. Ibidem nr. 40/18.02.1895
19. Ibidem
20. *Alföld*, nr. 265/1896 din 15 noiembrie pag. 5.

BRAN - REȘEDIȚA PARTICULARĂ A REGINEI MARIA

Diana Fotescu

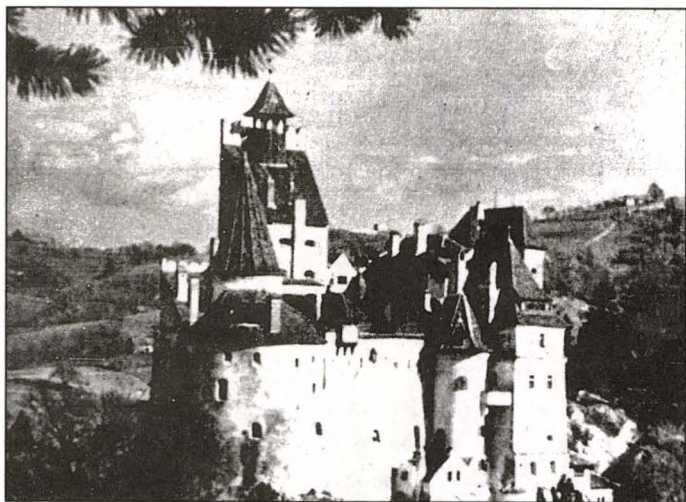
MOTTO

*“Visul oricărei femei e să aibă o casă
a ei. N-are a face cât de mică și smerită,
numai să fie într-adevăr a ei, cuibul,
adăpostul, retragerea.”*

Regina Maria

Romantică prin excelență, Maria încă din copilărie avea o predilecție pentru o "casă a viselor ei". Până la împlinirea multor vise principesa nota în memoriile sale: “îmi plăcea să văd locuințe ciudate și originale, să colecționez pietre antice, să descopăr colțuri tainice, neexplorate”.¹⁾ Din acestea căuta să aleagă și să-și proiecteze posibile case de vis. De la căsuța indiană din parcul Cotrocenilor și “cuibul principesei” din Sinaia, Maria și-a stabilit și ales reședințe la Cotroceni, Pelișor, Copăceni, Palatul de la Mamaia (Cara Dalga), Scroviște, Bran, Balcic (Tenha Yuvah), Medieșul Aurit. Proprietățile particulare ale reginei erau: Copăceni, Bran, Balcic, Medieșul Aurit, un imobil situat în apropierea palatului Cotroceni, castelul Fabron (Franța) până în 1932, când este vândut regelui Carol al II-lea.

Castelul Bran reprezenta pentru regină un vis, o dorință, atunci când l-a văzut prima oară în vâltoarea anilor 1919. Ea nota în nuvela *“Brana the beloved”*: “Ce poate fi mai romantic decât un mic castel feudal; într-adevăr un basm devine realitate”.²⁾ Pentru că Branul este cel mai mult legat, în istoria recentă, de personalitatea Reginei Maria, se impune să raportăm istoria castelului la diverse etape legate de istoria țării și a familiei regale. Făcând delimitările



Castelul Bran

necesare observăm 4 perioade importante:

1. perioada anterioară anului 1920.
2. anul 1920 când visul se transformă în realitate și Branul este făcut cadou Mariei de către primăria Brașovului.
3. perioada de intensă amenajare și de creare a unui ambient aparte (1920-1930).
4. și o ultimă etapă, cea a refugiului și refulării - 1930-1938.

Prima perioadă justifică gestul brașovenilor din 1920 și coincide din punct de vedere politic cu rolul pe care l-a avut Regina Maria în anii 1916-1919, susținând interesele României prin legăturile sale familiale cu Anglia și Rusia și prin întreținerea unor relații bine conturate diplomatic cu Anglia, Franța, S.U.A. Înfiptuirea Marii Uniri din 1918 a făcut din Ferdinand și Maria, regii întregitori de neam și țară, simbol al României Mari. În martie 1919 la propunerea contelui de Saint-Aulaire, ministrul francez la București, propunere susținută de Brătianu, Regina Maria va pleca într-o vizită neoficială la Paris. Din jurnalul reginei aflăm rolul pe care l-a avut Brătianu în pregătirea ei cu date istorice și geografice, în vederea convorbirilor cu G.Clemenceau, Davidoff Lloyd George și W.Wilson, pentru a-i convinge să onoreze tratatul din 1916. De asemenea ea a fost sfătuită să meargă în Anglia pentru ca să vorbească cu vărul ei, regele George

al V-lea și ca să contacteze diverși politicieni. I.G.Duca, în memoriile sale, nu acordă o importanță deosebită acestei vizite, în schimb N.Iorga admitea că “intervenția personală a reginei, care câștigă prietenii prețioase fu adusă în ajutorul lui Brătianu, care recunoaștea că singur nu-și poate atinge ținta”.⁴ Și Clemenceau recunoaștea acest lucru, iar I.C.Brătianu spunea că Regina Maria “a făcut în câteva zile, mai mult decât a făcut el într-o lună”.⁵ Brătianu a încercat prin vizita reginei la Paris o nouă strategie în “jocul” diplomatic, pentru că Maria își amintea cu luciditate “noi, țările mici, nu eram altceva decât niște pioni în marele lor joc”.⁶ Într-un moment în care se luau decizii importante privind noua Europă, născută din flacără și cenușă, vizita neoficială a reginei României avea scopuri bine conturate, permițând ieșirea din impas a relațiilor delegației române cu conducătorii Conferinței de pace.

Între 22 mai -1 iunie 1919 suveranii României vizitează Transilvania, în teritoriile eliberate de armata română, tocmai pentru a sublinia acordul cu politica lui Brătianu și pentru a sărbători Unirea. Conducătorii aliaților au condamnat marșul regal, considerându-l un nou exemplu de violare al granițelor de către România, granițele urmând să fie definite oficial de Conferința de pace.⁷ (frontierele României cu Ungaria au fost fixate oficial la 11 iunie 1919 de către Comisia teritorială a Conferinței.) Regele Ferdinand și Regina Maria au vizitat Oradea Mare, Bichișciaba, Careii Mari, Baia Mare, Jibou, Dej, Bistrița Cluj, Turda, Câmpeni, Abrud, Alba-Iulia, Blaj, Țebea (momântul lui Avram Iancu), Sibiu, Făgăraș și Brașov. La Brașov ca și-n celelalte orașe au fost așteptați cu entuziasm de către toți românii. N.Iorga afirma că aceleași sentimente le-a avut și “populația neromânească, temătoare de o instalație bolșevică”.⁸ Corespondentul american de la Associated Press, James Mills, descria acele zile de mare semnificație pentru toți românii: suveranii au fost “asigurați aproape în fiecare oraș pe care l-au vizitat că dacă armata română n-ar fi fost prezentă, bolșevismul ar fi deținut controlul asupra întregii regiuni”.⁹ La 4 iunie 1920 prin Tratatul de la Trianon este recunoscută oficial unirea Transilvaniei cu România.

Ca un simbol al înfăptuirii României Mari, în 1920 orașul Brașov dăruiește castelul Bran Reginei Maria. Într-un document semnat de generalul Eugen Zwiedinek acest dar este denumit și “cadoul Danaidelor”, el simbolizând muncă infinită dar nu și

zadarnică. Până la 1920 castelul nu mai fusese locuit, regina Maria investind în el din "averea sa personală peste 100 milioane lei", lucru confirmat de Zwiedinek într-o adresă către ministrul de finanțe din toamna lui 1941.¹⁰

Perioada de amenajarea și creare a unui ambient aparte la Bran coincide (între 1925-1930) cu ridicarea unui alt palat la Balcic simbol al spiritualității, numit nu întâmplător "Cuibul Solitar" (Tenha Yuvah). Tot atunci sunt realizate picturile din capela de la Bran și capela "Stella Maris" (Balcic) de către Artur Verona. Fresca din capela de la Bran reprezintă o scenă în care Regina Maria, asistată de principele Nicolae, oferă simbolic castelul principesei Ileana. Pictura din capela "Stella Maris" reprezintă pe regină, principesa Ileana și pe regele Carol al II-lea.

Castelul Bran va deveni pentru regina României un simbol al spiritualității. Medievalismul în luptă cu modernismul și universalitatea acestui lăcaș conturează o nouă simbolistică în gândirea reginei. Branul reprezintă și simbolul cavalerilor teutoni, cei ce-au întreținut castelul "între 1194-1226 din venitul a peste 100.000 ha pădure".¹¹ Ordinul cavalerilor teutoni, tinde să renască în 1840 ca ordin de cavalerie ecleziastică, catolică și aristocratică, iar în 1929 renaște atribuindu-și îngrijirea infirmilor și săracilor. Acest din urmă lucru amintește de grija reginei pentru răniți și orfani în anii războiului dar și în anii ce-au urmat, fapt recunoscut și în actul de donație al consiliului orașenesc al orașului Brașov către regină: "donațiunea este o expresie a venerației... față de marea regină care uscă lacrimile văduvelor și orfanilor".

Branul reprezintă, prin ambient și simbolistica creată de Regina Maria, o nouă mentalitate și o nouă perioadă în lupta sa de emancipare, de regăsiri în simboluri medievale sau moderne. Aceasta se concretizează prin crearea unui stil propriu, decizie politică (în special 1916-1920) și o nouă perspectivă asupra vieții, determinată de perceperea mișcării Baha'i. Principiul universalității care a determinat crearea unor case purificatoare și gazde ale unei noi gândiri - Bran, Balcic - își are punctul de pornire la palatul Cotroceni - reședința oficială a monarhilor României. La Cotroceni, în special, sosește pentru regina României o vastă corespondență întreținută cu adepți ai mișcării Baha'i și cu reprezentanți ai francmasoneriei britanice și americane. Corespondența cu Martha Rooth¹² dezvăluie

o regină ce nu numai că simpatiza dar se și implica în susținerea acestei mișcări, ea fiind prima regină care a vorbit și scris despre mișcarea Baha'i (ulterior este urmată de regina Olandei. De precizat că din rândul politicienilor simpatizau cu mișcarea Baha'i președintele Cehoslovaciei Masary și Eduard Beneș). Mișcarea Baha'i privea universalitatea ca punct de pornire pentru toate aspectele vieții sociale, politice, culturale, religioase și anume: noua educație universală, esperanto ca limbă auxiliară universală, armonia dintre știință și religie, principiul păcii universale.¹³ Cercul de prieteni ai reginei era larg, dar constanța în corespondența sa privind universalitatea și crearea unei comunități spirituale fără frontiere e susținută prin Marta Rooth, Loie Fuller, Samuel Hill, Frank Buckman, familia Huntington și Damon, lord Salisbury, Roxo Wiengartner, Ray Harris Backer. Ziaristul american Ray Harris Backer este cel ce va colecționa un bogat fond documentar, multe din acestea fiind de la Bran, Cotroceni, Balcic, Copăcenii. Într-o scrisoare către Maria, acesta promite că după moartea sa întreaga colecție va fi donată bibliotecii naționale americane. (În 1951 R.H.Backer va dona colecția bibliotecii Universității Kent Ohio - vezi Glee Wilson în lucrarea prezentată la Colocviul româno-american, București, iulie 1992, Muzeul Național Cotroceni, sub tipar).

Din Chicago în 14 noiembrie 1926¹⁴ Regina Maria scria prietenei sale Roxo: "singurele mele bucurii rămân Branul și Balcicul" pentru ca mai târziu, în 1931, să-i scrie "cel puțin acestea sunt proprietățile mele incontestabile".¹⁵ Aici s-a regăsit în universalitate, "Tenha Yuvah devenind cel mai puternic rival al Branului",¹⁶ prin atmosferă și ambient, prin crearea unui stil artistic și spiritual propriu Reginei Maria.

Anul 1925 confirmă și susține presupunerea noastră care își are rădăcinile în anii 1916-1920, lordul Salisbury conferind reginei înaltul ordin al francmasoneriei britanice "Crucea verde", printr-un trimis special - Paul Richard, prinț de Santos Cromwell.¹⁷ Apoi corespondența Mariei cu Ray Harris Backer, posesor al înaltului ordin al francmasoneriei americane, justifică o parte din gândirea reginei, neconcretizată în schimb în plan politic în perioada regentei și după 1930. Refugiul său e mai greu de definit în aceste perioade istorice, ea găsindu-l la Bran și Balcic, Cotroceniul rămânând pentru ea primul cămin și un punct de legătură cu proprietățile sale particulare.

Primele sale basme le-a scris la Cotroceni, iar Branul a determinat-o să afirme că acestea se transformau în realitate. Branul a influențat-o pe regină în regizarea ceremonialului încoronării de la Alba-Iulia (15 octombrie 1922). Maria a fost totdeauna impresionată



Regina Maria,
fotografie 1936

de demnitatea solemnității unor asemenea evenimente ca cea de la Westminster Abbey și s-a inspirat din splendoarea încoronării de la Moscova a țarului Nicolae și a Alexandrei. În așteptarea propriei încoronări a replicat: “Nu doresc nimic modern din ce poate avea altă regină. Vreau să fiu medievală”.¹⁹ Ceremonialul și veșmintele

alese atât pentru ea cât și pentru întreg cortegiul au fost costisitoare ajungând la aproape 1 milion de dolari, și totuși Maria mărturisea: “a fost o ceremonie modestă în comparație cu altele pe care le știu”.²⁰

Adaptat gustului romantic al Reginei Maria, castelul Bran va semăna cu un basm. “Am scotocit în toate colțurile uitate ale castelului Peleş pentru a găsi vase persane și argintărie veche care trebuiau să se armonizeze cu Branul în vechime și ciudătenie”.²¹ Întregul efect realizat, scria Sacheverell Sitwell în cartea sa “*Roumanian Journey*”, era al unui bizantinism adaptat, care era perfect asociat cu proprietarul regal.²² Simplii vizitatori, pe care Maria îi adusesese, găseau Branul mai încântător decât o făcuseră alte persoane regale. “Missy, nu la vârsta ta!” - îi spunea regina Sofia a Greciei,²³ atunci când Maria, ghid neobosit, o plimba prin galeriile fanteziei sale transilvane. Decorând și amenajând castelul, regina știa că “Branul azi a devenit un mic muzeu plin de bogății ciudate aduse de pretutindeni”.²⁴

În nuvela “*Casele mele de vis*”, Maria mărturisea: “fiecare casă pe care o amenajez este destinată unuia dintre copii, cei pentru care întotdeauna ne place să construim în viitor”.²⁵ Și mai departe scria: Copăceniul îi revenea Elisabetei, Branul lui Nicolae, iar Balcicul Ilenii.

Conform inventarului din 1930 avem următoarea structură a castelului²⁶:

Parter

1. Intrarea mare. 2. Hall spre curte. 3. Sufrageria regală. 4. Scara principală până la etajul I.

Etajul I

1. Apartamentul Reginei Maria - Hall. Toaletă veche,. Salon galben. Salonul Mare, Dormitorul, Toaleta nouă.

Etaj II

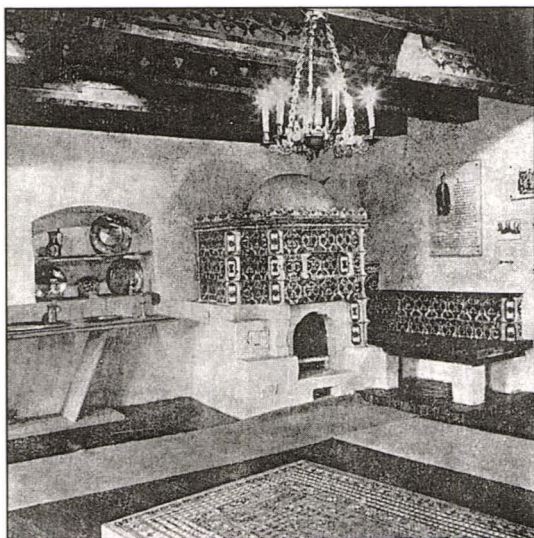
1. Apartamentul fost al regelui Ferdinand,. Antreu, Dormitor mic, Dormitor Mare, Salon, Camera Doria, Camera tiroleză de trecere, Scara principală.

Etaj III

1. Anticamera salonului de muzică. 2. Dormitor musafiri stil săsesc. 3. Birou stil săsesc. 4. Salon Muzică. 5. Terasa de lângă salon. 6. Apartament musafiri.

Etaj IV

1. Cameră de musafiri a principelui Nicolae.
2. Apartamentul prințesei Mașka.
3. Salonul principelui Nicolae.
4. Dormitorul principelui Nicolae.
5. Camera Lupin.
6. Camera lacheilor.
7. Camera fostă Liman (Argintăria).
8. Coridor deschis.
9. Camera telefonului.
10. Apartament principesa Ileana - Salon. Toaletă, anticameră și dormitor.
11. Camera H.Kopkow.



Castelul Bran, interior

Evaluările totale ale mobilierului au fost la 18 februarie 1930 de 7 milioane lei,²⁷ inventarul fiind întocmit de H.Staeger și Al.Roesner. După moartea reginei, la 3 august 1938 evaluările la castelul Bran au fost făcute de arhitecții D.Antonescu și S.Dumitrescu și erau de 20.032.500 lei.²⁸

Ceea ce este de remarcă este faptul că inventarul din 1930 consemnează apartamente ale copiilor reginei numai pentru Nicolae și Ileana. Conform dorinței Reginei Maria, Branul trebuia să revină principelui Nicolae. (În 1937 prin căsătoria cu Ioana Dolleti este exclus din rândul familiei regale, luându-și numele de Nicolae Brana). După 1930, odată cu revenirea lui Carol pe tronul României, poziția și raportarea sa față de regină și familie este specială. Iată ce scria Regina Maria, la 11 septembrie 1930, de la Bran către Roxo

Weingartner: "Trăiesc într-o lume întoarsă pe dos, unde toate regulile de viață au fost încălcate. (...) Mă ocup de grădinile mele. Florile au devenit adevărați oameni pentru mine. Branul este cu siguranță un refugiu. Nu mi-am închipuit vreodată că voi deveni o refugiată. Se pare că n-am parte de soarta unei bunici fericite! Și toate acestea au fost provocate de un copil care nu și-a făcut datoria și a zdrobit inima tatălui său. Acum s-a întors, dar, pentru că și-a bazat întreaga viață pe minciună, nu este fericit și își suspectează și propria-î umbră".²⁹

În august 1933 la Bran, regina a scris testamentul său moral "țării și poporului român". În el este amintit și Branul: Ceea ce mărinimos mi-ați dăruit, am cheltuit între voi, am înfrumusețat acele locuri unde mi-a fost îngăduit să locuiesc. Am redeșteptat micul castel părăsit al Branului la o viață nouă și de aceea a însemnat pentru mine mai mult decât voi putea vreodată tălmăci".³⁰ De la castelul Bran și-a scris în jurnalul său gânduri în mai-iulie, septembrie 1925, august-noiembrie 1929, septembrie 1930, august-decembrie 1931, iulie octombrie 1932.³¹ Cu aproape 1 an înainte de a muri, în august și septembrie 1937 revine la Bran. Aici ea obișnuia să-și petreacă timpul citind biografii ale unor personalități istorice sau să-i fie citite de către aghiotantul său Eugen Zwiedinek.³²

Testamentul reginei³³ scris în 1908 cu anexa sa din 1926 prevede moșteniri de diferite piese din Cotroceni, Pelișor, Copăceni, Peleş, Scroviște. De la Bran, ca și de la Balcic sau Medieșul Aurit, regina nu dăruiește nici un obiect, urmând ca ele să fie moștenite integral conform dorinței ei.

Conform unui proces-verbal încheiat la 27 iulie 1938³⁴ între copiii Reginei Maria se preciza: "considerăm legatele Balcic, Bran, Copăceni ca fiind de valoare egală oricare ar fi evaluarea", ele urmând să revină astfel Balcicul lui Carol al II-lea., Branul principesei Ileana și Copăceni principesei Elisabeta.

Branul - așa cum spunea în 1941 E.Zwiedinek - "a devenit și mormântul inimii Reginei Maria, gonit din Balcic, deci este mai mult decât o bijuterie, este un monument istoric".³⁵ Zwiedinek este cel ce va schimba locul inimii reginei în condițiile în care Cadrilaterul era anexat de Bulgairă în septembrie 1940. (Inima reginei a fost adăpostită în iulie-octombrie 1938 de Cotroceni, iar din octombrie 1838 - septembrie 1940 de Balcic, capela Stella Maris".

Principesa Ileana, moștenitoarea castelului Bran a dorit ca alături de inima mamei sale să fie strămutate osemintele principelui Mircea de la Biserica Cotroceni. În aprilie-mai 1941 ea obține aprobarea de la Patriarhul României - Nicodim, și de la prefectul capitalei Gh.Radu.³⁶ Acest lucru este realizat și confirmat prin unele documente din iunie-iulie 1941 semnate de Administrația castelului Bran prin Alfred Kasalitzky.³⁷

Branul a reprezentat pentru familia regală o a doua necropolă, Principesa Ileana având un rol hotărâtor, ea amintindu-și ceea ce în 1930 mama sa, Regina Maria scria: "Nici o bucurie nu este completă dacă nu este împărtășită și altora. Ileana împreună cu mine am creat Branul și Balcicul, care pentru tineri, pentru acei al căror destin este hărăzit unor sacrificii în locuri înăbușitoare, bucuria de a le dărui cămine însoțite, este ca și cum le-ai lumina sufletul".³⁸

Date de ultimă oră rezultate în urma cercetărilor efectuate în arhiva Universității Kent, Ohio (SUA) relevă documente inedite și despre castelul Bran: corespondența a maicii Alexandra (principesa Ileana), fotografii cu interioare ale castelului. Acestea au fost donate de maica Alexandra și principele Ștefan de Habsburg, ultimele în 1992 și 1994. Icoane și sculpturi, proprietate particulară a principesei au fost donate bisericii ortodoxe din Elwood, Pennsylvania (SUA), lăcaș fondat de aceasta. Cele amintite au aparținut Branului, iar apoi au reprezentat pentru maica Alexandra simboluri românești pe meleaguri americane.

NOTE

1. Maria, Regina României, *Povestea vieții mele*, ed. Moldova, 1991, p.200.
2. Arhivele Statului București, fond Casa regală - *Regina Maria*, III/43. f.18.
3. Idem., caiet XV, p.11, 26, 43.
4. Nicolae Iorga, *Istoria românilor. Întregitorii*, vol.X, Buc. 1939, p.425.
5. Arhivele Statului București, fond casa regală. Regina Maria, Caiet XV, p.113-114.
6. Hannah Pakula, *The last romantic. A biography of Queen Marie of Romania*, New York, 1984, p.489 (trad., f.a.)
7. Idem p.510.
8. N.Iorga, op.cit., p.426.

9. Arhivele Statului București, fond Casa regală-D.27/1920, f.2.
10. Idem, fond Castele și palate - Bran, D.27, f.18-21.
11. Ibidem
12. Idem, fond Casa regală - Regina Maria, D.5081/1926, D 5082/1926
13. ibidem.
14. Idem, D.5436/1926.
15. Idem, *Scrisoare a Reginei Maria către Roxo Weingartner*, 19 martie 1931.
16. Idem, D.III/156, f.14.
17. Idem, D.177c/1925, f.1.
18. Ibidem.
19. Hannah Pakula, op.cit., p.319 și Arhivele Statului București, fond Casa regală - Regina Maria, D.III/135, p.75-81.
20. Ibidem.
21. G.Duca, *Maria a României*, cap.2, apud H.Pakula, op.cit., p.310.
22. Idem, p.25.
23. H.Pakula, op.cit., p.310.
24. Arhivele Statului București, fond Casa regală-Regina Maria, D.III/79, f.34.
25. Idem, D.III/43, f.18.
26. Arhivele Statului București, fond Castele și palate - Bran D.15/1930, f.110-124.
27. Idem, f.124.
28. Idem, fond Castele și palate - Regina Maria, D.198/1938, f.42.
29. Idem, fond Casa regală - Regina Maria, *Scrisoarea Reginei Maria către Roxo Weingartner*, 11 septembrie 1930.
30. Idem, D.5764/1938.
31. vezi Arhivele Statului București, fond Casa regală- Regina Maria, *Jurnalele Reginei*.
43. Idem, D.III/201, p.62.
33. Idem, D.I/2.
34. Idem, fond Castele și palate-Regina Maria, D.198/1938, f.43.
35. Idem, fond Castele și palate-Regina Maria, D.27/1941, f.18.
36. Idem, fond Castele și palate-Regina Maria, D.199/1941, f.31.
37. Idem, fond Castele și palate-Regina Maria, D.III/43, f.22.
38. Idem, fond Casa regală-Regina Maria, D.III/43, f.22.

BRAN (TÖRZBURG) - PRIVATRESIDENZ DER KÖNIGIN MARIA (ZUSAMMENFASSUNG)

Bran, 1920 von den Behörden aus Kronstadt als "Zeichen der Hochachtung gegenüber der grossen Königin" dem Herrscherhaus gespendet, wurde zu einer der wichtigsten Privatsitze der Königin Maria, vergleichbar mit Balcic. Bran illustriert durch das geschaffene Ambient und seine Symbolistik eine neue Etappe in der Emanzipierung

der Königin im Zusammenhang mit ihrem Interesse für die Baha'i Bewegung, für die Frankmasonerie, für das mittelalterliche Zeremoniell und für die Märchenstimmung.

Das Schloss Bran, dessen Wert im Jahre 1938 auf 20.032.500 Lei geschätzt wurde, war jedoch mehr als ein Zufluchtsort zum Träumen in welchem ein Teil des Journals entstand, es war als Wohnung für eines der Kinder geplant.

Prinzessin Ileana die das Schloss nach dem Tode ihrer Mutter arbt - noch zu deren Lebzeiten hatte sie ein Appartement hier - wird einen Teil der Kunstobjekte in ihr amerikanisches Exil holen wo sie als "rumänische Symbol" weiterleben.

DOCUMENTE DIN ARHIVE PARTICULARE CONTRIBUIND LA CUNOAȘTEREA UNUI ARHITECT TIMIȘOREAN DE LA ÎNCEPUTUL SECOLULUI XX - LÁSZLÓ SZÉKELY

Ileana Pintilie

La sfârșitul secolului al XIX-lea (1892), când a început demolarea zidurilor cetății Timișoarei, s-au deschis noi posibilități de dezvoltare ale orașului. Construirea glacisului, legarea cartierelor de Cetate prin fronturi compacte de case și prin largi bulevarde, s-a realizat destul de repede, între 1892 și 1910-1914, în stilul Secession, atât de popular la acea dată în întreaga Europă Centrală.

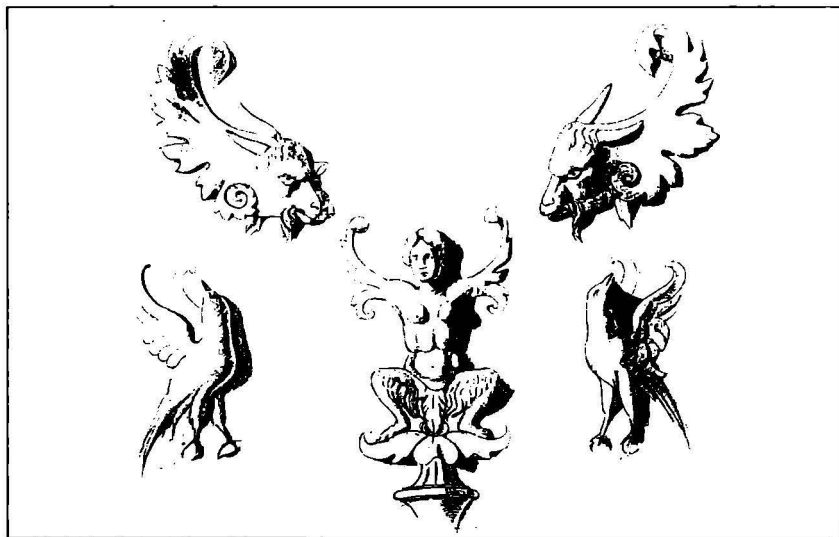
Unul dintre arhitecții care și-a legat întreaga activitate profesională de Timișoara a fost László Székely. Deși a lucrat o viață în acest oraș, în calitate de arhitect șef al municipiului, dar și de arhitect particular, conducând propria sa firmă, totuși datele referitoare la viața și activitatea lui sunt mai puțin cunoscute. De aceea credem în necesitatea publicării unor documente, aflate în arhiva familiei sale¹ și care ar aduce la lumină mai ales perioada sa de formare, până la stabilirea definitivă a arhitectului la Timișoara.

László Székely s-a născut în 3 august 1877 la Salonta, într-o familie înnobilită încă din 1605². Tatăl său a fost inginer constructor lucrând la Salonta și Budapesta. A urmat primele patru clase de gimnaziu la Liceul reformat din localitate, clasa a V-a a încheiat-o la Iglon, iar următoarele trei la Sighetul Marmăției, unde director era Szilágyi István, originar din Salonta. S-a înscris apoi la Școala Politehnică "Regele József" din Budapesta pentru a studia arhitectura.

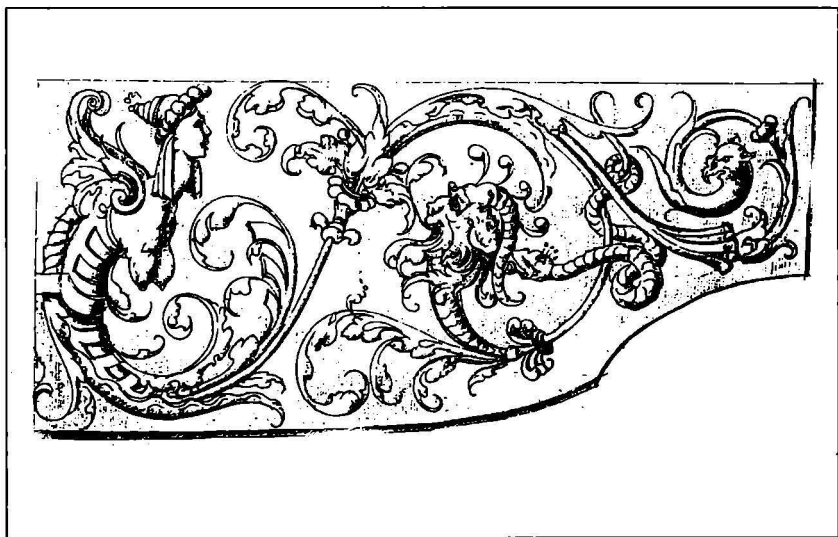
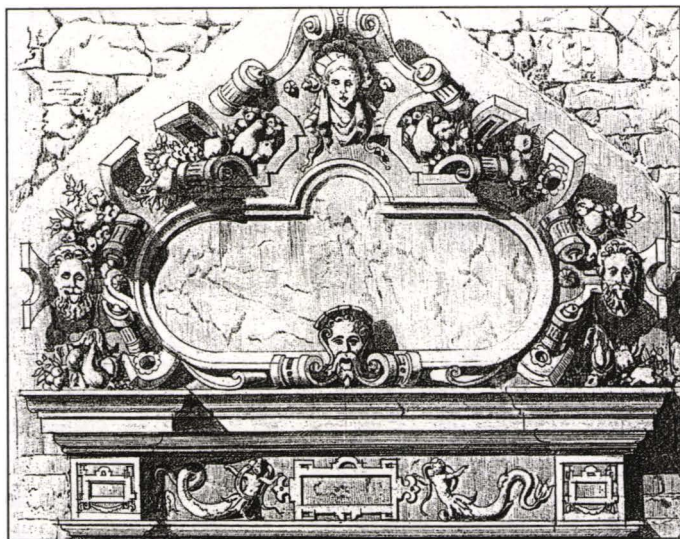
Din această perioadă de studii, respectiv din 1899, se



păstrează un album cu desene și compoziții ornamentale format 30 x 42 cm, însumând 35 de file, desenate în creion. Primele file ale albumului conțin o serie de desene (uneori mai multe pe aceeași pagină) după forme din natură și în special după frunza de acant stilizată. Aceasta este desenată după modele antice (romane), în compoziții cu două volute simetrice sau după coronamente de stela funerare. Alteori apar ornamente libere, pe aceeași pagină figurând acrotera și antifixa. Paginile următoare conțin desene cu vrejuri de acant și ghirlande de laur între bucranii sau frunze și vrejuri de acant într-un buchet cu flori de trandafir sălbatic. În exercițiile sale de desen ornamental, Székely a reluat exerciții clasice, regăsite uneori identic în planșe de ornaementică ale vremii³ ca de exemplu fauna ornamentală (genii și himere), embleme, mascaron sau grotești cu semifigură. Un capitol aparte, căruia îi dedică mai multe file din album, îl constituie desenele după forme naturale - flori și frunze, vrejuri și cochilii și după statui. El a copiat într-un desen corect



L. Székely, album de desen ornamental



Desen ornamental, pagină din album

“Venus din Milo”, “Venus Anadiomene”, “Apollo”, “Hera alăptându-l pe Zeus” sau o reprezentare medievală a “Fecioarei Maria”, desenând alături un prunc culcat. Acestea sunt semnate individual și datate (între octombrie și noiembrie 1899) dovedind îndemânarea viitorului arhitect în redarea figurii umane. Albumul de desene ornamentale ale lui L. Székely este un document neașteptat, ce pune în lumină un aspect al studiilor făcute la sfârșitul secolului al XIX-lea și care arată larga răspândire a unui limbaj decorativ eclectic.

Fiind unul dintre cei mai buni studenți, a obținut în ultimul an de studiu (1899-1900) o bursă în Italia.⁴ Bine pregătit profesional încă în anii studenției, el a lucrat temporar în mai multe birouri de arhitectură ocupându-se atât de proiectare, cât și de supravegherea lucrărilor pe șantier. Din această perioadă stau măturie câteva adeverințe, eliberate de arhitecți și ingineri șefi din Sopron și din Budapesta și folosite de viitorul arhitect pentru a-și dovedi capacitățile profesionale. Datată cu 8 februarie 1898, adeverința eliberată de inginerul șef Wohlmann Jozsef din Sopron⁵, certifică activitatea lui Székely la Întreprinderea de evaluare din Sopron, din 15 octombrie 1897 până la data eliberării actului, în calitate de inginer, dovedindu-se “demn de încredere, punctual, conștiincios și harnic”. O altă astfel de adeverință este eliberată de frații Grünwald și Schiffer⁶ din Budapesta, la 1 septembrie 1899, prin care se arată că tânărul student a fost angajat cu o retribuție de 180 de coroane, din 1 iunie 1899 până la 1 septembrie al aceluiași an, efectuând lucrări de construcție la Uzina de apă din Káposztásmegyer și “dovedind competență și hărnicie”. Astfel, el a fost eliberat din serviciu la propria sa cerere pentru a-și termina studiile.

Diploma de absolvire⁷ scrisă pe piele și având cusut marele sigiliu, protejat de o cutie de lemn, a fost eliberată de către Școala Politehnică Regală Maghiară “Jozsef” din Budapesta, în 26 iunie 1900 și semnată de Lipthany Sándor, consilier regal aulic, rector al politehnicii din Budapesta și Pecz Samu, decanul secției de arhitectură la acea dată.

În sfârșit, după terminarea studiilor, în 1900 este invitat de către profesorul arhitect Cigler Gyözö să rămână asistentul său la Budapesta, ceea ce va face până la sfârșitul lunii martie 1903, când renunță în favoarea numirii sale ca arhitect șef al orașului Timișoara, În această perioadă a condus următoarele șantiere de construcții în

Budapesta⁸:

- Stația națională de cercetare chimică, Budapesta;
- Stația națională de zoologie;
- Stația de cercetare a semințelor;
- Centrul național experimental de maternitate;
- A condus un timp Sanatoriul de tuberculoză "Regina Elisabeta".

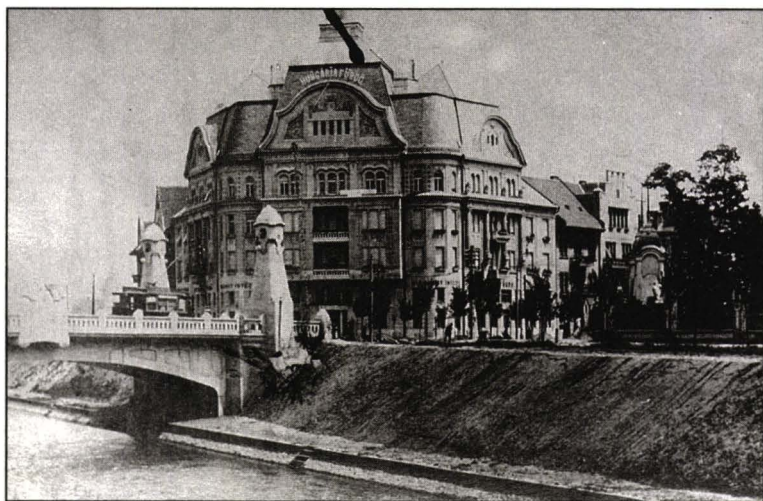
În 1903 avea să fie insistent invitat de către primarul orașului Timișoara, Telbisz Karol., care-l anunța printr-o scrisoare oficială la 1 aprilie 1903⁹ că fusese deja numit de către prefect în funcția de arhitect șef al orașului. Printr-o altă scrisoare, semnată de prefectul Molnar¹⁰, i se aducea la cunoștință numirea sa și retribuirea anuală de 2800 de coroane, cărora li se adăugau 600 de coroane pentru plata chirie. Pentru acest post îl recomanda și profesorul său, Cigler Győző¹¹ laudându-i competențele în domeniul proiectării (executării planurilor și a devizelor), cât și al supravegherii șantierelor. El îl considera deplin format pentru a depune o muncă independentă. Dar László Székely condiționa angajarea sa ca arhitect șef al orașului de respectarea libertății de a-și exercita profesia în particular. Obținând acceptul oficial pentru aceasta, el și-a creat un birou particular de arhitectură, cu ultimul sediu pe Bd. Mihai Viteazul, lângă actualul Spital ortopedic. El a funcționat ca arhitect șef al orașului, neîntrerupt, din 1903 până în 1922, când și-a cerut pensionarea, și ca arhitect particular până la moartea sa, survenită în 23 ianuarie 1934.

Despre felul său de a-și organiza lucrul aflăm dintr-o mărturie a unui fost colaborator, arhitectul Michael Wolf.¹² În perioada de dinaintea primului război mondial, în biroul lui de arhitectură se aflau între cinci și opt angajați, iar după 1918 doar trei. Aceștia erau în general specialiști pricepuți. Székely a fost arhitectul marii burghezii a orașului. Atunci când primea o comandă, după schițele sale făcute în timpul nopții, se realizau proiectele la scara 1:200 pentru constructori. După încheierea contractului urmau planurile de execuție, evaluările de materiale și devizele. El distribuia lucrul colaboratorilor săi. Mai apoi se executau planurile de lucru la scara 1:50 și pentru detalii 1:1. Supravegherea șantierului o făcea L.Székely în persoană deplasându-se cu propria lui trăsură. El se informa permanent primind scrieri de specialitate de la Viena.

Marea majoritate a proiectelor sale au fost realizate la

Timișoara. Stilul său se caracterizează prin volume puternic reliefate, însoțite de o decoratie sobră. Acest stil poate fi încadrat în a doua perioadă a Secessionului în Banat, după 1908, marcat de influențele funcționaliste vieneze.

L.Székely a construit în mai multe zone important ale orașului cum ar fi esplanada din fața Teatrului, creată pe locul fostei Porți a Petrovaradinului. El a ridicat clădiri importante, cu mai multe nivele având la parter magazine sau restaurante, după modelul vienez al "Mietpalast"-ului: Palatul Dauerbach, (numit mai apoi Palace și care mai păstrează influențele arhitecturii maghiare în stil Secession la cornișa puternic ondulată, în maniera lui Lechner Ödön), Palatul Széchenyi, Palatul Camerei de Comerț, complexul de clădiri, prevăzute cu capelă al gimnaziului piarist. Tot pe Corso a refăcut o serie de construcții realizate cu câțiva ani mai înainte: Palatul Weiss Sándor și fiii, hotelul Pension Centrale. De asemea a lucrat și în cartierul Fabric Palatul Neptun sau "Băile Hungaria", propria sa casă,



Băile "Hungaria" (Casa Neptun)

ca și incinta Parcului Coronin cu cinematograful "Apollo" și Casa de raport a Municipiului, în Piața Traian. A mai lucrat pe bulevardul Loga, pe plângă parc și pe malul Begăi, vile pentru marea burghezie



Băile "Hungaria" (Neptun), interior



Băile "Hungaria", vedere cu bazinul central

a orașului (vila Rieger Lajos, vila dr. Blăjan, Sanatoriul dr.Kakuk, vila Lindner, vila Nagy Karoly, vila Miklosi Cornel). A proiectat vile și pe bulevardul Mihai Viteazul, pe partea unde se află Politehnica, după clădirea acesteia până la Piața Lahovary.

În 1906 a proiectat Capela Fecioarei Maria - un baldachin de zidărie adăpostind statuia Fecioarei, ridicat pe locul execuției lui

Doja, și biserica și casa parohială reformată, aflate în vecinătatea acestui monument. Acest ultim proiect nu a fost singurul de acest gen, el realizând pentru Episcopia reformată din Ardeal mai multe proiecte pentru case parohiale, pentru care Consiliul Director al acesteia îi mulțumește prin adresa din 18 ianuarie 1926.¹³

L.Székely a proiectat o serie de construcții industriale dovedind pricepere inginerească: Turbinele, care alimentau cu electricitate tramvaiul, Cazarma Pompierilor, Abatorul, Fabrica de confecții și tricotaje (azi Fabrica de ciorapi).

Székely a lucrat și în alte orașe: în Salonta a proiectat și realizat Primăria¹⁴ și clădirea gimnaziului, la Vârșeț - Palatul episcopal ortodox sârb¹⁵ și Primăria.

S-a stins din viață în 23 ianuarie 1934, dispariția lui fiind resimțită ca o mare pierdere pentru oraș și consemnată în presa vremii¹⁶.

Activitatea lui îndelungată în Timișoara, opera bogată și importantă pe care a lăsat-o în urmă, îl plasează pe László Székely printre cei mai importanți arhitecți ai Banatului și ai zonei de vest a țării, în prima jumătate a secolului XX.

NOTE

1. Mulțumim pe această cale domnului Fogarassy pentru amabilitatea de a ne fi pus la dispoziție aceste documente.
2. Datele referitoare la familia lui Székely au fost culese din autobiografia arhitectului, redactată în limba maghiară și aflată în manuscris.
3. Franz Sales Mayer "*Ornamentica*", Ed. Meridiane, București, 1988, vol.I, p.116-117 și p.169-171, planșele 46 și 74.
4. Vezi "Autobiografia".
5. Adeverința eliberată de Wohlmann Jozsef, inginer șef, conducătorul întreprinderii, la 8.02.1898 în Sopron.
6. Adeverința eliberată de frații Grünwald și Schiffer din Budapesta, la 1.09.1899.
7. Diploma de absolvire eliberată la Budapesta în 26.06.1900.
8. Vezi "Autobiografia".
9. Vezi Anexă. Scrisoarea oficială din 1 apr. 1903 semnată de Telbisz Károly
10. Idem. Adresa oficială semnată de prefectul Molnar, din 31 martie 1903.
11. Ibidem. Adeverință semnată de profesorul Cigler Győző
12. Michael Wolf, Scrisoarea din 10.07.1995 adresată Ilenei Pintilie.
13. Adresa nr.519 din 18.01.1926 a Episcopiei reformate din Ardeal.
14. Merényi Ferencz "*Magyar Építészek Adatgyűjtemény*" 1890-1918,

Budapesta, 1955, *Kézirat*, vol.II., p.347. Proiectată în 1906, lucrarea a fost plătită cu 158.600 de coroane.

15. ibidem. Proiectată în 1905, lucrarea a fost plătită cu 110.000 coroane.

16. "*Meghalt Székely László*", în "*Déli Hírlap*", Timișoara, 25.01.1934; A Suciu "*Arhitectul Székely Ladislau*", în "*Buletinul corpului Arhitecților din România*", București, 1934, p.2,3; Apud Mihai Opreș "*Timișoara*", Ed. Tehnică, București, 1987, p.211.

ANEXE

AUTOBIOGRAFIE

M-am născut la Salonta Mare la 3 august 1877. Tatăl meu Székely Mihály a fost inginer, constructor diplomat lucrând ca particular la Salonta și Budapesta. Familia lui era o familie nobilă, bunicul meu și strămoșii lui erau nobili trăgându-se dintr-un haiduc care mai târziu a fost înnobilit în 1605 de Bocskay.

Primele patru clase de gimnaziu le-am terminat la Liceul reformat din Salonta. Pe a V-a am încheiat-o la Iglon, a VI-a, a VII-a și a VIII-a la Sighetul Marmăției, unde director era Szilágyi István, de origine din Salonta și care a fost profesorul lui Arany Iános.

Apoi am terminat studiile la Universitatea regală "Jozsef" din Budapesta cu diplomă de arhitect între 1899-1900. Tot în acest an, ca unul dintre cei mai buni studenți, am primit o bursă de studii în Italia. Revenind înapoi, Cigler Gyözö, profesor la arhitectură, m-a invitat și am fost angajat asistent până la sfârșitul lunii martie 1903. În acest timp, ca și conductor arhitect am condus următoarele șantiere de construcții, toate în Budapesta:

- Stația națională de cercetări chimice
- Stația națională de zoologie
- Stația de cercetări a semințelor
- Centrul național experimental de maternitate
- am condus pentru un timp Sanatoriul de tuberculoză "Regina Elisabeta".

În 1 aprilie 1903, la repetatele invitații ale primarului Telbisz Karoly, am fost numit arhitectul șef al orașului liber crăiesc, Timișoara. Am condiționat angajarea mea ca arhitect al orașului de respectarea libertății de a-mi exercita profesia în particular pentru a

nu-mi degrada experiența mea de arhitect experimentat, devenind un funcționar obișnuit, cu lucrări oficiale. Primind acceptul am avut, în afară de serviciul oficial și un birou privat de arhitectură. În afară de proiectele oficiale ca arhitect al orașului, am proiectat și construit următoarele clădiri:

Lucrări publice

1. Case de vamă
2. Clădirea cadastrului din Elisabetin
3. Cazarma Pompierilor din Jozefin
4. Abatorul orașului
5. Palatul din Piața Coronini
6. Gimnaziul principal al piariștilor
7. Monumentul Fecioarei Maria
8. Grădinița din str. Ötvös
9. Școală pe str. Vörös Marthy
10. Școală pe str. Magyar
11. Turbinele
12. Cinematograful de vară
13. Ștrandul
14. Proiectul Spitalului Municipal, ale cărui devize au fost verificate de către prof. arh. Ruppert din Hamburg, renumit pentru proiecte de spitale, au fost acceptate și de Minister și înscrise la licitație, când izbucnirea războiului a împiedicat realizarea proiectului. Astfel s-a pierdut munca asiduă a trei ani de zile.

În 1922 am cerut pensionarea din funcția de arhitect șef al orașului continuând să lucrez în particular.

Lucrări particulare

1. Transformarea Băncii Centrale a Șvabilor.
2. Transformarea Palatului Weiss Sándor și fiii
3. Transformarea palatului episcopal sârbesc (din Timișoara n.n.)
4. Palatul episcopal sârbesc din Vârșeț
5. Palatul Emmer, casă de raport
6. Palatul Brück, casă de raport
7. Palatul Kralik, casă de raport

8. Str. Püspök nr.7, casă de închiriat
9. Palatul Neihausz, casă de raport pe Lloyd sor (Corso n.n.)
10. Palatul Dauerbach, " "
11. Palatul Szécsényi, " "
12. Palatul Hilt Lajos, " "
13. Casa de raport a văduvei lui Székely Mihály, str. Liget
14. Gimnaziul principal din Salonta
15. Primăria din Salonta
16. Castelul lui Beniczky György (din Foeni n.n.)
17. Locuința lui Farch Jozsef din Deta
18. Vila lui Darvas Gabor
19. Școala confesională în Cetate
20. Vila dr. Pokomándy Sándor
21. Vila Rieger Lajos
22. Băile Hungaria
23. Fabrica de tricotaje și confecții a lui Gyulai
24. Vila lui Wess Sándor din Gyula
25. Abatorul comunal din Becicherecul Mare
26. Monumentul funerar al familiei Darvas (cimitirul din Josefin n.n.)
27. Monumentul funerar al familiei Kasztory " "
28. Sanatoriul dr. Kakuk J
29. Vila Kovács
30. Vila Blasian (dr. Blăjan n.n.)
31. Vila dr. Csasznek
32. Vila Lindner
33. Cămin muncitoresc
34. Vila Nagy Karoly
35. Palatul Camerei de Comerț
36. Vila Miklosi Cornel
37. Casă cu magazine Metz S. și urmașii
38. Reședința de vară a dr. Kakuk
39. Asociația Lloyd
40. Clădirea Sindicatului Industrial, înălțarea cu un etaj și schimbarea fațadei
41. Proiectarea Clubului Unio
42. Supraetajarea și modernizarea Liceului evreiesc
43. Clădirea Primei case de păstrare a acțiunilor din Timișoara
44. Transformarea și modernizarea Băncii de Credit din Timișoara

45. Vila Frankl Frigyes

46. Vila dr. Berger Ármin

47. Școala romano-catolică din grădină, în Jozefin

46. Vila Totis Rezső de pe str. Püspök

49. Vila dr. Biro de pe aceeași stradă

Proiecte nerealizate din cauza războiului:

- Abatorul din Pancevo, Abatorul din Zombor, din Arad și din Kisskunhallas

- Școala silvică de la Lipto-Ujvár

- Întreprinderea de evaluare din Sopron, oraș liber regal.

Adeverință

Prin care se certifică că Székely László, student la Școala tehnică de arhitectură, din 15 octombrie 1897 până în prezent, a fost angajat la Întreprinderea de evaluare din Sopron ca inginer, timp în care s-a dovedit demn de încredere, punctual, conștiincios, harnic și a dat dovadă de aceste calități, și numai din motivul încheierii studiilor părăsește aceste răspunderi.

Scris la Sopron 1898, 8 februarie

Wohlmann József
inginer șef, conducătorul întreprinderii

Frații Grünwald și Schiffer
Budapesta, Szobi utca nr.5

Adeverință

Prin care se adeverește că dl. Székely L., student la Școala tehnică de arhitectură, a fost angajat din 1 iunie 1899 până la 1 septembrie al aceluiași an pentru a construi uzina de apă de la Káposztásmegyer cu o retribuție de 180 de coroane pe lună. În acest timp a dovedit hărnicie și competență, iar la propria sa cerere este eliberat din serviciu pentru a-și termina studiile.

Budapesta, 1 septembrie 1899

Frații Grünwald și Schiffer
Diplomă de arhitect

Noi, Rectorul Școlii Politehnice Regale Jozsef, în numele corpului didactic al secției de arhitectură decanul acesteia, pe dl. Székely László, născut în Salonta Mare, județul Bihor în 1877, care și-a încheiat studiile la Politehnica Regele József, în anul 1899-1900, cu următoarele materii de studiu: matematică, mecanică, tehnologie chimică, tehnologie fizică, știința construcțiilor, istoria arhitecturii, știința proiectării de construcții; aceste examene, cu cerințe înalte în specialitate, au fost trecute cu seriozitate, iar în urma acestora candidatul a fost declarat arhitect, drept care această diplomă a fost eliberată și confirmată cu sigiliul cel mare al Politehnicii Regale Jozsef întărind-o cu propriile noastre semnături, la Budapesta, 26 iunie 1900.

Lipthay Sándor, rector și Pecz Samu, decan al secției de arhitectură.

Nr.7089/1903

Stimatului Dōmn arhitect Székely László

Budapesta

Avem onoarea să vă înștiințăm că dl. prefect al orașului liber regal Timișoara v-a numit în funcția de arhitect șef al orașului.

Ca urmare vă invită, ca să vă prezentați grabnic pentru a depune jurământul oficial.

Timișoara, din partea consilierilor orașului, 1903, aprilie 1

Primar,

Telbisz Károly

Prefectura județului Timiș și a orașului liber regal Timișoara

Nr.616/1903

Prin prezenta vă numim pe Dumneavoastră în noul post creat de arhitect șef al orașului liber regal Timișoara, conform hotărârii legale a autorităților locale, cu o retribuție anuală de 2800 coroane și 600 coroane pentru plata chiriei. Sunteți rugat să vă prezentați la primarul orașului pentru depunerea jurământului oficial și luarea în primire a postului.

Timișoara, 1903, martie 31

Prefect, Molnár

Adeverință

Subsemnatul prin prezenta confirm că Székely László, arhitect diplomat, care s-a născut în 1877 la Salonta Mare, este angajat al biroului meu din data de 1 iulie 1900. și în acest timp a depus atât o muncă de birou, făcând planuri parțiale și evaluări de cheltuieli, dar de asemenea a luat parte la supravegherea construcțiilor, arătând o gândire independentă, o pricepere deosebită, un simț particular pentru rezolvarea rapidă dovedindu-se în mod excepțional de încredere, în așa măsură încât, fiind deja format, este capabil să depună o muncă independentă rezolvând de unul singur problemele, și pentru aceste capacități pot să-l recomand orișicui cu cea mai mare căldură.

Budapesta, 1903, martie 8

*Profesor universitar arhitect
Cigler Győző*

Consiliul de Conducere al Episcopiei reformate din Ardeal
Nr.519/1926

***Domnului preanonorat arhitect Székely László,
administrator șef, Timișoara***

Cu onoare vă aducem la cunoștință că planurile trimise prin preastimatul episcop Szábolcska Mihaly și scrisoarea Dv. din 12 ianuarie 1926 le-am preluat astăzi și le vom recomanda pentru construirea caselor parohiale plănuite. Primiți deci stimate domn cele mai sincere și recunoscătoare mulțumiri pentru casele noastre parohiale, școală, biserică, locuințele profesorilor, care pentru noi reprezintă o problemă foarte importantă și greu de rezolvat în această regiune și pe care Dv. ați rezolvat-o în mod exemplar, cu dăruire și dragoste.

Primiți deosebita stimă a Consiliului nostru de conducere.

Cluj, 1926, ianuarie 18

*Vicepreședinte și jurist
(semnat indescifrabil)*

Sopron sz. kir. város háromszögítai, felmérési és lejtmerési vállalat.

9 k.
1898



Bizonyítvány

Köszönetnyilvánítás, hogy Liskó László min-
egyetleni tulajdonos 1897. évi október hó 15. napján
a Sopron sz. kir. város háromszögítai, felmér-
ési és lejtmerési vállalatánál mint mérnök volt alkalmat-
osában, mely idő alatt megbírói jövedelmét és
belső ügyeit és orgánumát barmantatt, és az a munká-
latok befizetése miatt vált ki meg a vállalatból.
Eltelt Sopron 1898. évi február hó 1. napján

SOPRON SZ. KIR. VÁROS HÁROMSZÖGÍTÉSI,
FELMÉRÉSI ÉS LEJTMÉRÉSI VÁLLALAT.

Wohlmann József
vállalatnál
munkás.

Adeverință semnată de Wohlmann József

GRÜNWALD TESTVÉREK ÉS SCHIFFER

BUDAPEST,

VI. SZABZ-UTCA 8. SZÁM.

1899

— TELEFON —

BUDAPEST, I.



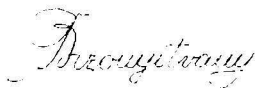
Bizonyítvány.

igazolatik, hogy Székely László műegyetemi hallgató úr, 1899 évi június 1-től, u. ez év szeptember 1-ig a „Káposztásmegyeri vízmű építés” vállalatunknál volt alkalmazásban havi 180.-kor. fizetés mellett. Ez idő alatt szorgalmat és szakértelmet tanusított és csakis tanulmányainak befejezése végett, az ált. kérelmére válik meg a vállalatától.

Bpest, 1899 évi szeptember hó 1-én.

Grünwald Testvérek és Schiffer

Adeverință din partea fraților Grünwald și Schiffer

[illegible]

Protestation / God for me and the Law

Highly

Scrisoare de recomandare
din partea prof. univ. arh. Cigler Győző

7089. szám.
tan. 1903.

T e k i n t e t e s S z é k e l y L á s z l ó é p i t é s z ú r n a k

B u d a p e s t e n .

Van szerencsénk értesíteni, hogy főispán úr 5 méltósága a Temesvár szab.kir.
város törvényhatóságánál ujformán rendszerezített műépítési
állásra kinevezte.

Felhívjuk ennek folytán, hogy a hivatali eskü letétele
végett mielőbb jelentkessék.

T e m e s v á r s z a b . k i r . v á r o s t a n á c s á t ó l ,
1903. Április hó 1-én.


polgármester.

Adresă semnată de primarul oraşului Timișoara, Telbisz Károly



616. sz. d. n.
1902. j. k.

Kisnevességi Knt a Temesvári sz. k. város
közigazgatási igazgatóságánál nyújtottan rendszerezett
év 2800 (határozat) sz. k. városi határozat
600 (határozat) sz. k. városi határozat
még nem készült állásokról.

Előterjeszt, hogy hivatali esküjének letétele
is állásának elfoglalására vigetett a város polgármesteri
területén jelenkezett.

Temesvár, 1902. évi március hó 31. évi.

sz. k. városi határozat

sz. k. városi határozat 1902. évi március



sz. k. városi határozat

Molnár
főispán

Tekintettel

Székely László úrnak,
sz. k. városi határozat

Kudarcas.

Az erdélyi református egyházkerület Igazgatótanácsától.

519/1926.II.sz.

Nagyságos Székely László műépítész, főgondnok urnak


Temesvár.

Tisztelettel értesítjük Nagyságodat, hogy a Nagytiszteletű Szabolcska Mihály eszperes ur által küldött normal terveket és 1926 jan. 12-én kelt levelét mai napon átvettük és azokat az építeni szándékozó egyházainknak ajánlani fogjuk.

Fogadja Nagyságod őszinte hálás köszönetünket a szép terveért, melyekkel egyházainknak, híveinknek, a templom, iskola és tanítói lakás építés egyik nagyon fontos és vidéken nehezen megoldható feladatát példás áldozatkészséggel, szeretettel és jószággal megoldotta.

Fogadja Igazgatótanácsunk kiváló tiszteletének nyilvánítását

Kolozsvár, 1926 január 18.


előkhelyettes.


jogi előadó.



Adresă din partea Consiliului de conducere al
Episcopiei Reformate din Ardeal

DOKUMENTE AUS PRIVATARCHIVEN DIE ZUR KENNTNIS EINES TEMESWARER ARCHITEKTEN VOM ANFANG DES XX. JAHRHUNDERTS BEITRAGEN - LÁSZLÓ SZÉKELY

Die urbanistische Entwicklung der Stadt Temeswar am Ende des XIX. Jh. nahm einen besonderen Aufschwung durch die Errichtung von kompakten Häuserfronten und breiten Boulevards in Sesession-Stil.

László Székely war nach dem Jahr 1903 als Chefarchitekt der Stadt tätig, arbeitete aber auch in seiner Privatfirma. Sein Leben und Schaffen sind heute wenig bekannt. Anhand von Dokumenten aus dem Archiv der Familie bringt der Autor neue Informationen bezüglich der Kindheit und der Studienzeit des Architekten, sowie Daten hinsichtlich seiner Arbeit in Budapest und letztlich verschiedene Aspekte seines Schaffens als Chefarchitekt von Temeswar.

ARHITECTURA STIL SECESSION ÎN LIPOVA CASA MIHĂILESCU

Gheorghe Lanevschi

Sfârșitul de mileniu, pe plan mondial, revoluționase gustul artistic al vremii.

Noul stil ce prinsese contur în deceniul al nouălea al secolului al XIX-lea a găsit adepți în toate mediile sociale de pe toate meridianele lumii.

El, noul stil, a delectat privirea bogatului și săracului, de la opera de artă propriu-zisă până la obiectul de uz casnic.

În cadrul operelor de artă, arhitectura a jucat un rol important, ea fiind partea imobilă a stilului apărut la răscruce de veacuri, menită să găzduiască, în incintă, creațiile pleiadei de artiști ai vremii.

Interesul de care s-a bucurat stilul secession în vestul Transilvaniei, interes la care ne-am referit și cu alte ocazii când am prezentat arhitectura orașului Arad, îl regăsim și în micul dar încărcatul de istorie oraș vecin, Lipova.

Întruitorii orașului de odinioară n-au rezistat tentației frumuseții noii arhitecturi, construcțiile ridicate fiind o dovadă nu numai a prosperității, ci și a gustului acestor comanditari de la finele veacului al XIX-lea și începutul celui următor.

Înfruntând vremurile și vremea, ajunse până la noi într-o fază mai avansată sau mai puțin avansată de degradare, aceste clădiri secession constituie astăzi mici oaze de frumos în cadrul istoricului oraș, meritând întreaga atenție a edililor.

O cercetare sistematică a lor ar completa o parte din petele albe existente în cadrul istoriei arhitecturii locale, și anume cea a “perioadei 1900” în județul Arad.

În cele ce urmează ne mulțumim să semnalăm câteva din cele mai importante edificii 1900 din acest oraș, pe care le considerăm adevărate bijuterii arhitectonice, și anume clădirea de pe str. Bugariu nr.5 (fig.1), cea de pe str. Mureșului nr.1 (fig.2) și cea de pe str. Făget nr.3 (fig.3), ele urmând a constitui subiectul unor cercetări viitoare.



*Fig. 1
Edificiul de
pe strada
Bugariu
nr. 5*

Subiectul prezentei lucrări îl constituie edificiul din str. Făget nr.2, cunoscută în localitate drept “Casa Mihăilescu”.

Constituind un cap de perspectivă în scuarul central al localității, clădirea își are începuturile la finele sec. al XVIII-lea, adăpostind de-a lungul sec. al XIX-lea tribunalul.

La începutul secolului XX, edilii orașului în dorința de a avea clădiri reprezentative, pe măsura prosperității economice de care se bucura localitatea, hotărâsc să vândă clădirea vechiului tribunal, urmând să construiască, în alt loc, o clădire de proporții mai mari care să adăpostească noul tribunal, fapt care a și fost realizat.

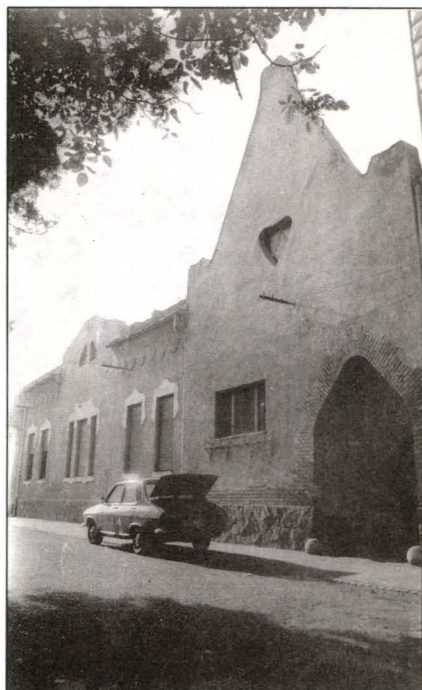
Drept urmare, în anul 1900 edificiul cu terenul adiacent a fost vândut, cumpărătorul fiind avocatul Steiner Iosif.

Schimbându-i destinația noul proprietar ordonă demolarea vechii clădiri păstrând doar fundația și subsolul pe care se va ridica viitoarea locuință a avocatului Steiner Iosif.

Noua clădire a îmbrăcat haina secesionului, stil în vogă pe plan mondial la acea dată.

Inaugurat într-un cadru festiv, în luna mai a anului 1902, edificiul, o mândrie arhitectonică a orașului, a constituit subiectul

*Fig. 2
Edificiul de
pe strada
Mureșului nr. 1*



unui reportaj consemnat în presa vremii.¹⁾

Amplasat la intersecția străzii Făget cu strada Republicii, edificiul atrage atenția prin câteva elemente construite: turnul octogonal acoperit cu tablă ce încununează bow-window-ul de colț, aticuri proeminente, cu decor construit și aplicat, amplasate câte una la fiecare fațadă, precum și un simulacru de fereastră cu un decor simbolist. (fig.4)



*Fig. 3
Edificiul de pe
strada Făget
nr. 3*



Fig. 4
Edificiul de pe
strada Făget nr. 2
Privire de ansamblu

Fig. 5
Cahlă de la una din
sobeile demolate





Fig. 6
Poarta imobilului
de pe strada
Făget nr. 2

Fig. 7
Decorul simulacrului
de fereastră



Atât proprietarul inițial cât și noul proprietar, Schönbauer Eduard, care a cumpărat edificiul de la Steiner Iosif în anul 1916, s-au străduit să păstreze înfățișarea edificiului nealterată.

Rămas moștenire fiicei lui Schönbauer, căsătorită Mihăilescu, edificiul cunoaște în deceniile șase și șapte ale secolului al XX-lea o perioadă de decădere, ca urmare a vremurilor ce au urmat, care i-au afectat înfățișarea.

Anul 1966 marchează o revenire a edificiului la vechea înfățișare, urmare a lucrărilor de reparații și renovări inițiate de familia Mihăilescu.²⁾ Astfel, s-au schimbat acoperișul turnului și burlanele de scurgere a apei de ploaie, s-a tencuit fațada și s-a introdus încălzire centrală, în detrimentul unor frumoase sobe de teracotă care au fost demolate (fig.5).

O singură asemenea sobă a fost totuși păstrată ca decor în salon.

Construită pe fundament de piatră, având pereții portanți din cărămidă, șarpanta de lemn și acoperiș de țiglă, clădirea prezintă un plan în formă de "L", având subsol și parter supraînălțat.

Intrarea în clădire se face dispre strada Făget nr.2 unde poarta pietonală împreună cu cea carosabilă împarte fațada în două părți egale. Poarta, ce reprezintă axul central al clădirii este încadrată la nivelul parterului de câte patru ferestre grupate două câte două, în timp ce deasupra ei, fațada prezintă mai multe deschideri suprapuse de forme și mărimi diferite.

La nivelul acoperișului, poarta este marcată de aticul în acoladă având vârful rotunjit și decorat cu un cap de femeie în alto relief, deasupra căreia se află o ghirlandă de flori. (fig.6).

Timpanul aticului prezintă o deschidere treflată care la origini bănuim că era cu sticlă colorată.

Pe verticală poarta este flancată de câte un pilastru adosat prevăzut în partea superioară cu câte un mascaron din a cărui gură deschisă iese burlanul ce se prelinge pe singura canelură a pilastrului până la contactul acestuia cu solul.

Bow-window-ul de colț ce se sprijină pe console arcuite din piatră care ating solul, prezintă central o fereastră în două canate iar pe laterale câte o fereastră îngustă cu chenar vitrat. Elementul decorativ dominant al vitraliului este laleaua stilizată.

Fațada edificiului pe strada Republicii, pe lângă elementele

decorative prezentate la fațada de pe strada Făget, are în plus sprâncene deasupra ferestrelor aflate în zona cu atic și un fundal a unui simulacru de fereastră. Fundalul prezintă în basorelief un chenar format din vrejuri de viță de vie și ciorchini de struguri, în timp ce, în mijloc, se află o bufniță, o carte și o balanță care formează împreună un tot unitar. (fig.7) Aceste elemente decorative cu valoare simbolică pentru edificiu, împreună cu sprâncenele din zona cu atic sunt realizate în alto relief.

Pătrunzând în interiorul edificiului dăm de galeria porții, simplu tratată, cum de altfel este și mica terasă din fața intrării în locuință. Nu același lucru putem spune de felul cum sunt tratate interioarele. Aici întâlnim o serie de elemente mai deosebite cum sunt: ușile cu ancadramele lor de forme și mărimi diferite în funcție de încăperile spre care dau, teracota din salon și bow-window-ul văzut din interior. Acesta face corp comun cu dormitorul, fiind mai înalt decât padimentul dormitorului cu două trepte. (fig.8)

Deși intemperiiile și inundațiile din anul 1970 și din anul 1975 au lăsat noi urme, mai ales la tencuială, prin efortul material al acelorași proprietari, respectiv familia Mihăilescu, urmele au fost înlăturate și de această dată.

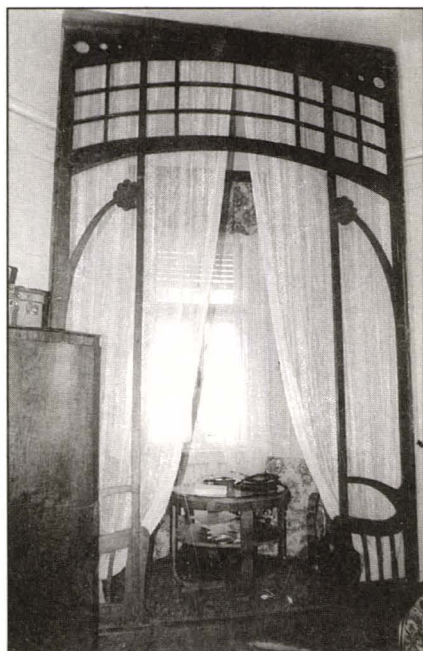


Fig. 8
Bow-window-ul văzut
din interior

Drept urmare a intervențiilor făcute de proprietar de-a lungul timpului, edificiul impune și la ora actuală, fiind alături de alte edificii stil secesion din Lipova un simbol al gustului pentru nou și frumos al locuitorilor acestui oraș.

NOTE

1. *"Lippa és vidéke"*, din 04.05.1902.
2. Adresăm mulțumiri și pe această cale familiei Mihăilescu pentru informațiile ce ne-au fost puse la dispoziție făcând astfel posibilă apariția acestui material.

SEZESSION ARCHITEKTUR IN LIPPA

DAS MIHĂILESCU-HAUS

Zu den Sezessiondenkmälern des Stadt Lippa gehört auch das Haus gelegen in der Faget Str. Nr.2 Dieses wurde zwischen 1901 und 1902 erbaut und seine Bausubstanz blieb Dank dem Interesse seiner Besitzer - Josef Steiner, Eduard Schönbauer und Mihailescu - bis auf den heutigen Tag gut erhalten.

ASPECTE PRIVIND LOCUIREA ÎN AȘEZĂRILE MICI DIN NORD-ESTUL JUDEȚULUI TIMIȘ

Liliana Roșiu

Rezultat al unui proces de intercondiționare între grupul uman și mediu, așezările reprezintă fenomene complexe, cu evoluție proprie, constituindu-se cu timpul în depozitari de informație privind modul și concepțiile de viață ale colectivității. Acest proces de adaptare la mediu și de însușire a sa, dependent de o sumă de factori (geografici, economici, istorici, politico-administrativi, psiho-sociali etc.), îmbracă forme variate, care se reflectă în repartiția, configurația și funcționalitatea așezărilor.

Pentru nord-estul Banatului, așezările au urmărit același proces general de apariție și dezvoltare, specific reliefului colinar. Una dintre zonele clar conturate în acest spațiu geografic este cea a Făgetului, delimitată de dealurile Lipovei la nord și de masivul Poiana Ruscă la sud-est. Terenul, cu înălțimi între 190-300 m, cuprinde dealurile Lăpugiului, cîmpia și dealurile Făgetului și este străbătut de la est la vest de cursul superior al Begăi.

Dacă primele așezări îmbracă forma satelor de deal, cu gospodării risipite în crânguri și poieni, așezările caracteristice perioadei medievale din zona Făgetului sunt satele de vale, ce urmăresc în special pe direcția nord-sud afluenții Begăi.¹ Cu organizare în care persistă tradițiile obștilor, ele apar în referiri documentare din secolele XIV-XV, consemnate în districtele Margina, Mănăștiur, Fârdea.

Perioada dominației otomane în Banat nu aduce perturbări structurale în zona nord-estică, unde aceasta începe abia după un secol de la transformarea, în 1552, a Banatului de câmpie în pašalâc.²

De altfel, consemnările austriece de la începutul secolului al

XVIII-lea, realizate o dată cu includerea Banatului Imperiului Habsburgic, după pacea de la Passarovitz, majoritatea așezărilor din zonă sunt figurate ca sate dezvoltate în lungul firului văilor, iar pentru cele de mici dimensiuni sunt indicate, în general, între 10 și 30 de gospodării.³

Acestea din urmă și-au dovedit viabilitatea și constituie unul din elementele de interes pentru studiul evoluției sistemului de localități rurale din nord-estul Banatului. Această evoluție a înregistrat fenomenul de schimbare a vetrei la Curtea, Dubești, Brănești, Bătești, Homojdia, Povergina, Hăuzești, Răchita, mai accentuat în sectorul nord-vestic al munților Poiana Ruscă.⁴ Este de remarcat și prezența procesului de roire, cu generarea unor noi așezări în cazul Gladnei sau al Luncanilor, care se separă în Gladna Română și Montană și Luncanii de Sus și de Jos, sau doar al conturării unor nuclee de așezare în cazul Ierșnicului. De altfel, și procesul invers, de concentrare a localităților, este întâlnit în zonă în situația Făgetului, care include satul Veța, sau a Româneștiului, care cuprinde și satul Goizești.⁵ Aceste fenomene își au originea, în principal, în considerente economico-sociale, care îndeosebi în secolul al XIX-lea își pun amprenta asupra zonei.

Astfel, modificările mijloacelor de muncă, în special în a doua jumătate a secolului, introducerea plugului de fier, înlocuirea secerei prin coasă, apariția semănătoarei mecanice, se reflectă și în dezvoltarea așezărilor din zona Făgetului.⁶ Aici, localitățile mici numără la sfârșitul secolului între 30 și 120 de gospodării. În perioada interbelică, același tip de așezări, majoritare de altfel în teritoriu, cuprinde un număr de gospodării variind între 50 și 140.⁷

În zona studiată au fost urmărite localitățile mici, care în prezent cuprind o populație sub 300 de locuitori și un număr de gospodării stabilizat între 40 și 100, așezări repartizate în teritoriul din sectorul nordic al bazinului Begăi la distanțe de 5-7 km între ele și înșiruite pe văile afluenților sudici la distanțe de 2-3 km.

Deși caracterizată prin unitate, zona Făgetului prezintă, sub aspectul locuirii, o serie de diferențieri. În partea nord-estică, situată pe dealurile Lăpugului, este conservată cel mai bine tradiția constructivă, în timp ce zona colinară de la poalele munților Poiana Ruscă (dealurile Făgetului și Surducului) cunoaște amprenta dezvoltării cu modernizarea gospodăriei, fără modificări esențiale de structură.

Pentru partea nord-vestică, de contact cu dealurile Lipovei, se înregistrează un proces de stagnare, cu tendințe pronunțate de depopulare.

Localitățile mici din zonă sunt în proporție de cca.70% înșiruite pe firul văilor, cu orientarea nord-sud dată de direcția de curgere a principalilor afluenți ai Begăi și cu dispunerea transversală pe direcția vânturilor dominante (cele din Vest și Austrul), care aduc precipitații dinspre nord-vest și sud-vest.

Determinată de condițiile de teren, forma vetrelor este de cele mai multe ori liniară, cu lățimi mici între 75-100 m (chiar 50 m în cazul Nemeșștilor) și lungimi variind de la 800 la 1400 m, rar depășite (Bulza - 2 km).

În cazul localităților înșiruite de-a lungul drumului (Nemeșști, Zorani, Coșevița, Colonia Mică) se înregistrează aceeași dezvoltare liniară a vetrei. Forma de vatră poligonală este nespecifică pentru localitățile mici, întâlnindu-se în situații de excepție (Mâtnicu Mic, Begheiu Mic) și doar ca tendință în apropierea Făgetului, pe teren de câmpie, unde așezările apar în structuri sistematizate, cu rețele stradale rectangulare. De altfel, tipul de sat sistematizat este introdus târziu în zona Făgetului, abia la începutul secolului trecut, sub forma celui concentrat de-a lungul drumului.⁸

Așezările au, de regulă, o singură arteră de circulație care dublează firul apei traversându-l sau nu, în unele cazuri apărând în capăt o bifurcație, sau două trei ramificații.

Configurația localităților este determinată și de modul de folosire a terenului în scopuri productive, dependent de natura solului și de profilul ocupațional. La începutul secolului, de pildă, utilizarea fondului funciar înregistrează variații în repartitia terenului arabil, a pășunilor și fânașurilor sau pădurii, în funcție de zonă. Această analiză indică cele mai reduse procente de teren arabil în partea nord-estică (între 6-16%), valori echilibrate per zonă între terenul arabil și pășuni - fânașuri (care urcă în sectorul nord-vestic până la 57%, iar în cel sudic până la 33%) și variații mari în exploatarea celor trei categorii de terenuri în partea de sud, unde cele mai extinse suprafețe revin pădurilor (între 34-91%).⁹

Pentru întreaga zonă se păstrează și astăzi profilul tradițional agro-pastoral, dublat în principal de exploatarea lemnului, cu mici diferențieri regăsite în tendințele de structurare a așezărilor.

Astfel, pentru localitățile din sectorul nord-vestic, unde predomină agricultura, la forma alungită a vetrelor se înregistrează tendința de ramificare (Pădureni, Ierșnic), în vreme ce așezările cu preponderență în creșterea vitelor, din partea de nord-est, prezintă o dezvoltare în lungul unei singure străzi (Bulza, Homojdia, Baloșești). Pentru localitățile cu volum mare de exploatare a lemnului, apare la nivelul circulației o derivație ce urcă spre pădure, iar în dispoziția gospodăriilor, o repartitie mai neregulată, cu distanțe variabile (Hăușești, Gladna Montană, Povergina, Nemeșești).

Repartitia terenului arabil, fînașurilor și pășunilor se face în relație cu ocupația dominantă în așezare. De cele mai multe ori terenul arabil urcă panta în continuarea grădinei, cu zona de fînașuri la o cotă mai ridicată. Există și situația inversă în localități preponderent axate pe zootehnie (Gladna Montană, Nemeșești), unde amplasarea fînașurilor apare în continuarea grădinei, sau cazuri de dispunere intercalată teren arabil - fînaș, în vreme ce zona înaltă rămâne rezervată, de regulă, pășunilor.

În structurarea fronturilor stradale, gospodăriile participă, în general, cu latura scurtă a lotului de formă dreptunghiulară alungită sau patrulateră, cu dispunerea construcțiilor în vecinătatea străzii, fără a fi generate fronturi continue. Această tendință apare doar în zona de influență a Făgetului și Marginei, centre de gravitație pentru spațiul de contact deal - câmpie (Bătești, Begheiu Mic).

În structurarea așezărilor mici este prezentă și tendința de definire a unui centru civic, prin concentrarea dotărilor social - culturale (școală, biserică, prăvălie, dispensar, cămin cultural). În sate liniare ca Baloșești, Homojdia, se înregistrează această concentrare a dotărilor în zona mediană a așezării, fără delimitarea clară a unui centru civic propriu-zis. Localitățile cu particularități structurale, cum ar fi Gladna Montană, dezvoltată după două străzi paralele, sau Zorani, a cărui singură stradă prezintă un punct de inflexiune, se caracterizează printr-o conturare mai accentuată a zonei centrului civic.

Organizarea gospodăriilor urmează reguli specifice, dependente de profilul ocupațional agro-pastoral sau forestier-zootehnic, de condițiile de teren, tradiție, materiale și tehnici constructive, care determină forma gospodăriei, relațiile funcționale, dimensiunile și aspectul arhitectural al construcțiilor.

Tipul cel mai frecvent de gospodărie din zonă are construcțiile dispuse independent, casa cu latura scurtă spre stradă și anexele grupate separat, pe una sau două laturi ale curții. De regulă, spre deal continuă grădina, în cazuri izolate aceasta coborând până în frontul stradal. În funcție de zonă, gospodăriile sunt organizate pe terenuri dreptunghiulare alungite, variind între 375-900 mp în nord-est, 500-1200 mp în partea nord-vestică și 500-750 mp în sectorul sudic.

În teritoriul de la poalele munților Poiana Ruscă, în organizarea gospodăriei apare tendința de grupare a construcțiilor în jurul curții, după formula incintei închise.

Poziția locuinței la majoritatea gospodăriilor vechi este perpendiculară cu latura lungă pe direcția străzii, aceasta conducând la orientarea fațadei cu prispă spre sud sau est. Locuința tradițională, derivată din casa cu tindă și o cameră, este de tipul prispă parțială dispusă central sau în jumătatea din spate a fațadei lungi, tindă și două încăperi, cu amplasament retras din frontul stradal, sau în componența acestuia.

Față de acest tip de locuință, anexele gospodărești se dezvoltă în continuare, pe aceeași latură a curții, mobilând încă o latură paralelă cu casa, ori fundalul curții, sau sunt amplasate pe trei laturi, păstrându-se deschiderea spre stradă. Bucătăria de vară, denumită "focărie", (termen utilizat în zonă și pentru tindă) și camera sunt dispuse independent de locuință, uneori în "casa bătrânească". Anexele cuprind grajdul, compartimentat sau nu, unul sau două șoproane asociate în același volum cu grajdul și cu o magazie pentru furaje, cocina și cotețe în volum separat, cu amplasamentul în general, pe latura de fundal a curții. În așezările cu ocupație predominant agricolă este prezentă și cotarca, în timp ce în cazul celor profilate pe creșterea vitelor, grajdul ia dimensiuni mărite, iar pentru depozitarea produselor agricole se utilizează podul.

În funcție de structura ocupațională, anexele gospodărești iau amploare sau se restrâng. În satele din zona nord-estică volumul anexelor este mare, legat de predominanța zootehniei, în vreme ce în așezările preponderent agricole, precum și în cele care au trecut prin experiența colectivizării, se înregistrează o reducere a lor și extinderea locuinței.

O formulă de dată mai nouă pentru locuință este introducerea

unei camere suplimnetare spre stradă, cu păstrarea prispei spre curte, rezultând astfel, locuința în "L". Acest tip este prezent îndeosebi în cazul compunerii gospodăriei după planul incintei închise.

De dată și mai recentă, locuința cu latura lungă cuprinsă în frontul stradal se întâlnește mai ales în zona sudică, unde tendința de închidere a incintei gospodărești este mai accentuată. În cazul acestui tip de locuință, apar dispuse spre stradă două camere și un al treilea spațiu, separat de ele printr-un amplu acces acoperit, marcat în fațadă de o poartă masivă. Noul spațiu este utilizat drept cameră, magazie sau atelier, motiv pentru care, o asemenea configurație a locuinței este preferată pentru gospodăriile specializate și în diferite meșteșuguri.

Indiferent de tipul de locuință utilizat, este păstrată prispa cu orientare numai spre curte, ca spațiu intermediar, de activitate, sfat și supraveghere a gospodăriei, sau chiar a grădinei, când fundalul curții rămâne nemobilat.

Sub aspectul funcționalității, se remarcă dispunerea grajdului în relație cu strada, fie în imediata vecinătate a porții, fie în fundalul curții atunci când toate anexele sunt grupate în această parte, iar pentru șopron un amplasament pe direcția de acces a mijlocului de transport, eliminându-se manevrele complicate.

Un rol important în funcționarea gospodăriei revine alimentării cu apă, fântâna cea mai des folosită în zonă fiind cea cu roată. De regulă, este dispusă în curte, sau în spațiul stradal la intervale regulate și la capetele așezărilor. Se mai păstrează, izolat, și fântâni cu cumpănă, însă tendința actuală înclină spre amplasarea fântânii într-un capăt al prispei.

Modul de delimitare a gospodăriei conferă, la rândul său, elemente de particularizare. Gospodăriile din zona sudică, unde tendința spre închiderea incintei este mai pregnantă și se face simțită și în localitățile de mici dimensiuni, oferă spre stradă garduri compacte din lemn sau zidărie, cu porți acoperite, flancate de masive de zidărie. În partea nord-estică și în cea de nord-vest predomină gardurile din lemn, ce asigură vizibilitatea în curte păstrând astfel deschiderea gospodăriei către spațiul public.

Ca tendințe contemporane, se remarcă îmbinarea specificului de viață tradițională cu preocuparea pentru ridicarea gradului de confort al locuirii. Se înregistrează extinderea folosirii tipului de casă

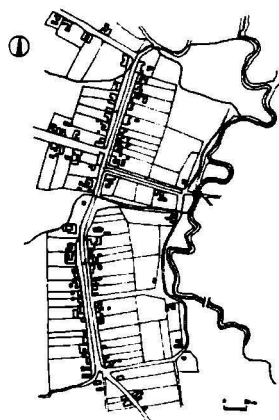


Fig. 1.

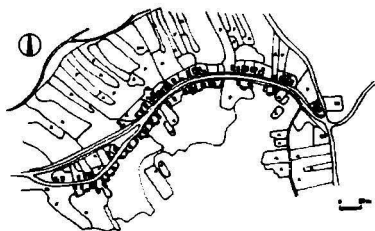


Fig. 2.

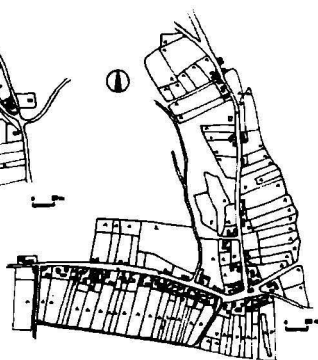


Fig. 3.

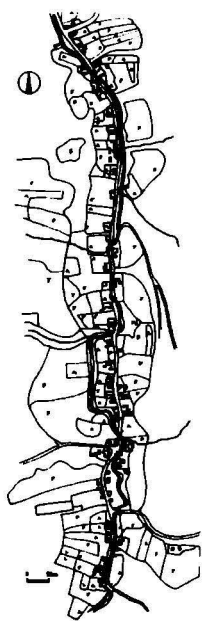


Fig. 4.

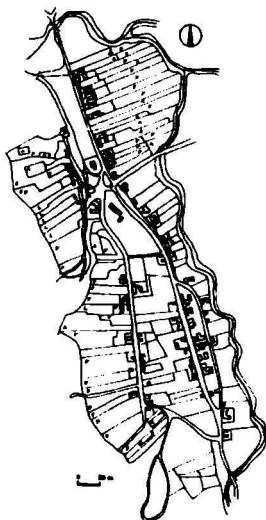


Fig. 5.

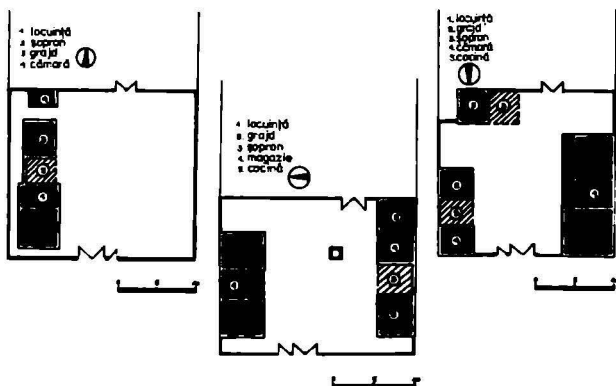


Fig. 6

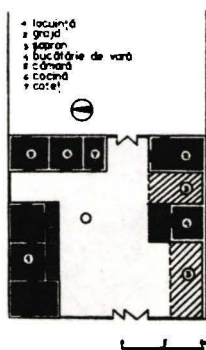


Fig. 7

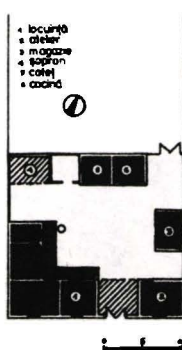


Fig. 8

cu fațada lungă spre stradă și continuitatea fațadelor în fronturi stradale compacte, o dată cu accentuarea închiderii incintei curții. Modificările în planul locuinței și gospodăriei se realizează cu extinderea spre stradă a camerelor, rezolvarea grupului sanitar în cadrul locuinței, reducerea volumului de anexe destinate depozitării.

În ultima vreme câștigă teren în zonă construcțiile din zidărie de cărămidă, sau cele cu schelet de lemn și umplutură de cărămidă, care vin să înlocuiască structurile tradiționale, cu preponderență din lemn. Cu excepția zonei de nord-vest și a câmpiei Făgetului, unde procedeele tradiționale de construcție foloseau și structuri din pământ bătut sau văiugă, cea mai mare parte a clădirilor se construia din lemn de stejar sau gorun, pe fundații de piatră, iar acoperirea se făcea cu șindrilă. În zona de contact cu munții Poiana Ruscă, unde era frecventă zidăria de piatră la pereți, aceasta mai este prezentă și astăzi.

Chiar dacă tendința de înlocuire a vechilor structuri și procedee constructive se accentuează în favoarea clădirilor din cărămidă, cu decorații și finisaje de proveniență urbană, este de remarcat rezistența la pătrunderea kitsch-ului, infiltrat doar în zonele mai joase din câmpia Făgetului.

Este de subliniat, cu excepția ținutului nord-vestic, adiacent celui din dealurile Lipovei, unde fenomenul depopulării este mai accentuat, caracterul viabil al așezărilor mici din zona Făgetului, care, conservându-și specificul, înregistrează transformările perioadei contemporane, cu păstrarea propriilor structuri tipologice și cu găsirea formelor de adaptare.

NOTE

1. Violeta Blaj, Elena Grigorescu, *Zona etnografică Făget*, București, 1985, p.21.
2. Nicoale Săcară, *Valori ale arhitecturii populare românești*, Timișoara, 1987, p.15.
3. Studiu IPROTIM - Muzeul Banatului, *Studiul rețelei de localități din județul Timiș*, 1988, arhiva secției istorie a Muzeului Banatului, passim.
4. V.Blaj, E.Grigorescu, op.cit., p.27.
5. Ibidem.
6. Lajos Kakucs, *Unele aspecte privind înzestrarea tehnică a agriculturii din Banat în secolele XVII-XIX*, Analele Banatului, Etnografie - Artă, II,

Timișoara, 1984, passim

7. Studiul rețelei de localități..., loc.cit., passim.

8. I.Boroș, *Regularizarea comunelor din județul Caraș*, Anuarul Banatului, III, Timișoara, 1930, V.Blaj, E.Grigorescu, op.cit., p.24, N.Săcară, op.cit., p.30.

9. Studiul rețelei de localități..., loc.cit. passim.

LISTA ILUSTRĂȚIILOR

Fig.1. Pădureni

Fg.2. Coșevița

Fig.3. Zorani

Fig.4. Baloșești

Fig.5. Gladna Montană

Fig.6. Tipuri tradiționale de amplasare a locuinței și anexelor gospodărești

Fig.7. Tip de gospodărie cu zona anexelor extinsă

Fig.8. Tip de gospodărie specific noilor tendințe din zonă

CONSIDÉRATION SUR L'HABITATION DANS LES PETITS LOCALITÉS AU NORD-EST DU DISTRICT TIMIS

Résumé

Dans le nord-est du Banat se trouvent encore très bien conservés des éléments traditionnels gardés dans la configuration des villages et dans la structure du logis. Les petites localités, qui content jusqu'à 300 habitants, sont une des catégories d'habitations qui offrent des informations sur les caractéristiques du logement dans la zone.

La plupart de ces villages dans la region du Faget, se sont développés en suivant les vallées des affluents du Bega. Ils se sont établis dans des configurations liniar et à une structure liée étroitement aux occupations agro-pastorales des habitants.

Le facteur économique se reflète aussi dans la relation entre la maison et les annexes, qui reçoivent de diverses positions et dimensions.

Les tendances contemporaines d'extention de la maison et de renfermer l'enceinte du logis, n'apportent pas de transformations majeures dans le spécifique de l'habitation. Ça démontre la viabilité de ces petits villages, jusqu' à présent.

REPERE ALE UNEI DISCUȚII PRIVIND LOCUL, SCARA ȘI TIPOLOGIA BISERICII ORTODOXE ROMÂNEȘTI

dr.arh.Teodor Octavian Gheorghiu

Dupa câteva decenii de interdicții, demolări, translatări și mutilări ale bisercilor ortodoxe românești, din 1990 asistăm la un nou exces, îndreptat de data aceasta în direcția contrară: edificarea oriunde, oricum și cu orice preț de biserici noi. Procesul este însoțit deseori de abandonarea sau umilirea, pur și simplu, a vechilor edificii, monumente de arhitectură.

De ce exces? Deoarece, cu mici excepții, nici una dintre părțile implicate (cler, arhitecți, structuriști, avizatori, obște parohială) nu este pregătită pentru așa ceva. Fenomenul, deseori având conotații politice, nu mai seamănă nicidecum cu *smerenia și buna cuviință* specifică tradiției ortodoxe a neamului nostru. Or, a construi în câțiva ani cateva mii de biserici, unele foarte mari, în aceste condiții, este mai mult decât un exces.

O spun ca istoric de arhitectură și urbanist, ca restaurator, ca proiectant, ca participant la concursuri și component al unor jurii, ca profesor de specialitate a secției de Arhitectură, ca ortodox.

Celelalte culte creștine acționează în bună măsură la fel, deseori iscându-se conflicte generate de amplasamente, de scara edificiilor sau pur și simplu, de concurență între prelați și comunități, uitându-se complet principiile creștine și ignorându-se nenumaratele vechi exemple de coabitări a doua-trei biserici diferite în același spațiu.

În discuțiile avute cu prelați, cu enoriași, cu grupuri de inițiativă, cu avizatori, administrație, ingineri și cu colegi arhitecți, am simțit deseori buna intenție, dar rareori susținută de credința reală,

cunoaștere, sensibilitate, toleranță, virtuți pe care și religia creștină le cultiva.

Cred că devine din ce în ce mai necesar ca, după o lungă perioadă de interdicții, de laicizare a vieții, de secularizare (mă refer la întreg secol XX și ultima jumătate a precedentului), de distanțare față de adevărurile sfinte a fiecăruia dintre noi, să se repună în discuție înțelesurile profunde ale actului de ctitorire, importanța locului ales, a dimensiunilor, ideii de ansamblu și tipologiilor. Precizez acest lucru, pentru că, pentru cei mai mulți, nu contează cele enunțate anterior, în schimb contează obținerea unui spațiu urban cât mai central, adoptarea unuia dintre cele doua-trei modele considerate și indicate ca fiind “tradiționale” (mă refer la stilul moldovenesc, cel brâncovenesc, eventual modelul Sf.Sofiei și dacă se poate, combinate) și biserica să fie cât mai mare. În Banat și vestul țării se adaugă derivate ale arhitecturii interbelice, combinate cu barocul local. Din dorința de racordare cu orice preț la epoca modernă, numeroși arhitecți, din cauza aceleiași ignoranțe, forțază domeniul, propunând modele impersonale, adaptări nefericite la stilurile contemporane.

Reperete pe care le voi pune în discuție, se vor derula de la ansamblu către piesa de arhitectură.

1. În primul rand, *amplasamentul* și *ansamblul*.

Mă voi referi la aspectele urbane, sau de integrare în localități rurale, pentru că în această direcție se acționează cu precădere.

În legătură cu arhitectura tradițională, atrage atenția încă de la început, *inexistența edificiilor de cult independente, izolate*. Fie că era biserică de mănăstire, de curte boierească sau domnească, de han sau parohie, terenul pe care era edificată, teren aparținând bisericii, era delimitat ferm, deseori chiar prin ziduri de incintă. Era extras, astfel, din restul spațiului așezării respective. Într-un număr copleșitor de cazuri, biserica parohială era învecinată sau înconjurată cu clădiri, avea turn clopotniță și alte anexe, astfel încât ea nu era silită să cuprindă toate funcțiunile care astăzi se cer de către beneficiari. Pe lângă ea exista casa parohială, activa o școală, își găsea loc un azil sau spital, și întreg ansamblul se deschidea către oraș prin funcții specifice.

În ceea ce privește mănăstirile urbane, ele erau organizate și conformate în aceeași manieră cu cele izolate, din afara așezării.

Din ansambluri nu lipseau zidurile de incintă, turnurile, chiliile. În decursul timpului incinta devenea deseori “parazitată” către exterior de construcții comerciale, cârciumi, locuințe etc., cu atât mai mult dacă edificiul ocupa poziții centrale în zone comerciale.

Bisericele curților domnești și boierești, ulterior devenite parohiale, sunt incluse ansamblurilor respective, supunându-se compoziției acestora și abia apoi cadrului urban.

Moda “degajării” bisericilor din orașe a apărut odată cu secularizarea care a provocat desființarea a numeroase mănăstiri și abandonarea construcțiilor din jurul bisericii și odată cu pătrunderea ideilor și teoriilor moderne, în care conta și contează *piesa de arhitectură* și mai puțin sau de loc *ansamblul* sau *contextul*.

Odată cu începutul demolărilor centrelor istorice și edificarea noilor arii urbane din deceniile VIII-IX, bisericile deveneau, printr-o ciudată ironie a sorții, treptat, prizonierele incintei de blocuri care le strivesc și astăzi prin dimensiune și proximitate. Asemenea cazuri se întâlnesc într-un număr imens la Suceava, Iași, Roman, Bacău, București, Pitești, Râmnicu Vâlcea, etc. și privesc monumente de prim ordin ale arhitecturii noastre.

Care sunt consecințele izolării bisericilor, extragerii lor din vechiul lor context? Aparent, efectul este favorabil, biserica fiind vizibilă de la distanțe mai mari și unghiuri multiple, dar în fapt, ea suferă o depreciere datorată în special scării și formei noului context. Dacă inițial ea se raporta și era conformată în funcție de spațiul redus din care făcea parte și asupra privitorului acționa efectul surprizei, odată cu pătrunderea în incintă, prin deschidere biserica se raportează la spații imense, lipsite de contur pierzându-și implicit dimensiunile de la început. Doar câteva exemple : Sf.Nicolae, Barboi, Trei Ierarhi, Sf.Lazăr din Iași, Sf.Ioan Botezătorul și Sf.Dumitru din Suceava, Precista din Galați, Biserica Curții Vechi, Crețulescu din București, Mitropolia din Târgoviște. Se pot adăuga alte zeci și sute de biserici mai modeste din toate orașele țării.

Pe de altă parte, izolarea bisericii generează, ca gest reflex, mărirea necontrolată a dimensiunilor ei pentru a fi în stare să susțină cadrul urban respectiv.

În ceea ce privește relația bisericii cu restul pieselor incintei, ea făcea parte integrantă din compoziția ansamblului împreună cu turnul-clopotniță, cu case sau ziduri. Exemplele alese acoperă nu

numai spațiul autohton ci întreg spațiul ortodox din răsăritul Europei.

Parcurend marile exemple ale istoriei arhitecturii românești sau cazurile mai modeste, se poate concluziona că amplasamentele sunt alese în mod semnificativ, dar bisericile nu devin participante la marile acte de compoziție urbană în cazul în care acestea există. Chiar dacă ocupă situri centrale, piețe sau străzi importante, bisericile (ca părți ale ansamblurilor lor) nu sunt ostentative în raport cu spațiul, nu marchează axe, nu devin simple “capete de perspectivă”, ci se lasă descoperite cu o oarecare greutate, după ce sunt anunțate, eventual, prin turle. Deseori, ele apar pe neașteptate în anumite momente ale percepției și cu atât mai mult în etapele târzii, când devin, după cum spuneam, înconjurate de construcții. Vechile biserici ortodoxe nu generau în nici un caz axe imense ale unor spații ca cele interbelice de la Timișoara, Târgu Mureș, Cluj sau cum o vor face la Arad, Oradea și Baia Mare. Pentru aceasta era nevoie și de dimensiuni considerabile, pe care, după cum vom vedea, ele nu le aveau.

Intr-un număr foarte mare, bisericile de cartier sau stradă erau amplasate la intersecții, circulația locală concentrându-se către ele.

În momentul de față, unele amplasamente, dorite cu orice preț, centrale provoacă, pe lângă probleme de compoziție urbană, probleme de funcționalitate zonală: circulație pietonală și carosabilă, vecinătăți. Ele, generatoare de aglomerații, sunt astăzi deseori aruncate în plină intersecție, deja blocate de circulație, lăsând la voia întâmpării accesul enoriașilor, parcajele, relația cu fluxurile de circulație existente, sau cu mijloacele de transport în comun. Cele două mari catedrale din Arad și Oradea ilustrează cu pregnanță aceste deficiențe.

2. Scara

Noțiunea, atât de vehiculată astăzi, de “catedrală ortodoxă” este străină ortodoxismului românesc. Ea este mai de mult preluată, fără o amendare corespunzătoare, din catolicism, unde termenul omonim se referă la edificiul celebrării episcopale a orașelor apusene, loc al adunării întregii comunități.⁽¹⁾ Apariția ei la noi consider că este un rezultat al concurenței recente ce s-a născut între biserici, în special în ultimul secol și jumătate.

Tradiția românească consacră în schimb biserica episcopală și pe cea domnească, mai ample decât altele din oraș, dar care nu

aveau pretenția concentrării întregii comunități. În momente de maximă aglomerație (la marile sărbători sau la cea a hramului) funcționa și funcționează perfect spațiul înconjurător (în special corespunzător accesului) realizându-se în acest fel o legătură gradată cu cel interior. În plus, aceste biserici erau însoțite de bisericile mănăstirești, de cele de cartier sau de curte (deseori deschise obștilor din jur) fapt care în orașul occidental catolic este mai puțin sau deloc întâlnit. Micile biserici amintite sunt conformate pentru cele câteva zeci sau sute de enoriași din jur.

- Cea mai mare biserică tradițională românească era Văcărești (construită și ea dintr-un exces de trufie ctitoricească) dar nu depășea 35 m în lungime. Ea este ridicol de mică în comparație cu catedralele din Timișoara, Cluj, Ghelar, Alba Iulia și altele sau cu noua Mitropolie din Iași.

3. Tipologia

Cea mai mare parte a temelor actuale de biserici ortodoxe cer în mod expres anumite tipologii (plan treflat, turle etc.) făcând aluzie în plus la anumite etape ale istoriei românești a acestui edificiu. Se vorbește mult despre legitimitatea conservatorismului propriu bisericii răsăritene și o sumă de exemple din spațiul înconjurător (Bulgaria și Rusia, în special) ilustrează același punct de vedere.

Pentru o soluție adoptată în cunoștință de cauză se pot sugera două metode :

- Recursul la textele biblice sau la cele care reglementează dogmele liturgice

- Investigarea antecedentelor constructive, ca materializări ale ideii de spațiu ecleziastic, născute în momente mai apropiate de sacru decât de cel pe care îl parcurgem astăzi.

Textele referitoare la actul liturgic sunt extrem de lapidare. Ele oferă o serie minimă de repere dar nici unul nu impune planuri sau secțiuni anume.⁽²⁾

Istoria Arhitecturii Românești predată în facultăți de specialitate sau prelaților se oprește într-adevăr asupra tipurilor comune care pot fi lesne incluse în clase, suficient de numeroase pentru a constitui modele. Se dă senzația astfel că biserica ortodoxă a edificat permanent doar în cadrul acestor tipologii, ignorând relația cu evoluția stilurilor și tehnicilor curente din restul lumii.

Evaluarea completă, atentă, a patrimoniului nostru construit

demonstrază lipsa de temei a acestei concepții. Istoria arhitecturii bisericești ortodoxe românești, mai mult decât a celor din jur, este dinamică, menținând un tip special de relație cu stilurile epocilor respective. Ea abundă în inovații și modele atipice.

Sunt zeci de tipuri de plan, sute de tipuri de elevație, nenumărate variante de elemente anexă. Dacă la ele se adaugă varietatea relațiilor din cadrul ansamblului sau cu spațiul înconjurător, obținem un tablou extrem de complex și deloc lesne de clasificat. De asemenea pot fi aduse în discuție modelele adoptate în Transilvania sau Banat de sorginte apuseană sau clasicismul promovat în secolele XVIII și XIX în ambele spații extracarpătice românești. Unele dintre ele sunt suficient de bizare pentru a pune în cumpană chiar noțiunea de biserică, așa cum o înțelegem noi astăzi.

În sfera detaliilor, se poate remarca sobrietatea lor, locul firesc ocupat în economia volumului exterior sau interior, dominarea plinului și utilizarea materialelor "naturale".

Ca urmare a celor enunțate și a analizei exemplelor se desprind în mod cert câteva subiecte de meditație, proces pe care îl las la latitudinea fiecăruia.

Consider că astăzi una dintre soluții este apariția de școli similare cu cele întâlnite în Evul Mediu, școli care să devină în mod firesc generatoare de modele. Ele se pot încheia din preocupările comune ale celor ce se apleacă asupra fenomenului - prelați, arhitecți sau oameni de cultură. Astfel, se pot naște acele biserici, care fără să violenteze tradiția, sunt totuși ale acestui moment.

Este foarte posibil ca un asemenea spațiu generator să devină Timișoara, iar în acest sens aici cred că este acumulată suficientă experiență pentru a avea curajul de a se oferi o serie de exemple recente, unele în curs de execuție. Sunt alese acele soluții care au în vedere elementele trecute îi revistă și le rezolvă într-o manieră optimă, câte odată exemplară. Unele sunt participări la concursuri locale (Timișoara și Arad) altele au făcut obiectul unor teme studiate la Secția de Arhitectură din Timișoara, altele sunt răspunsuri date unor solicitări reale și sunt în execuție, altele sunt simple studii sau crochiuri. Important este că, privite cu atenție, chiar dacă cu rezervă, ele să devină alternative la o tradiție sau inovație prost înțelese.

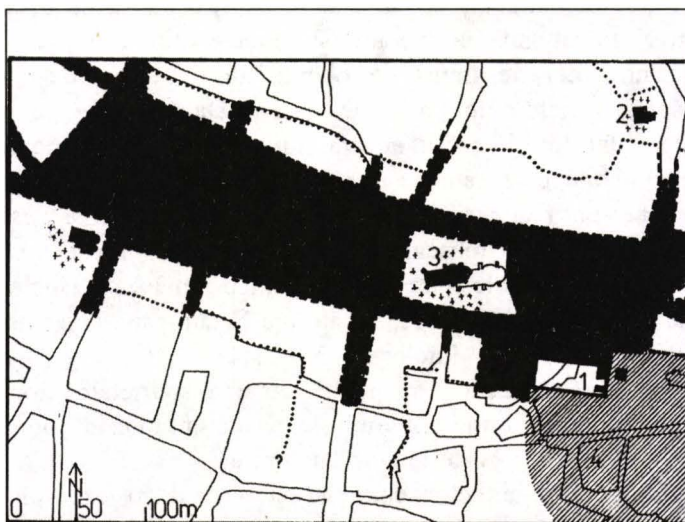
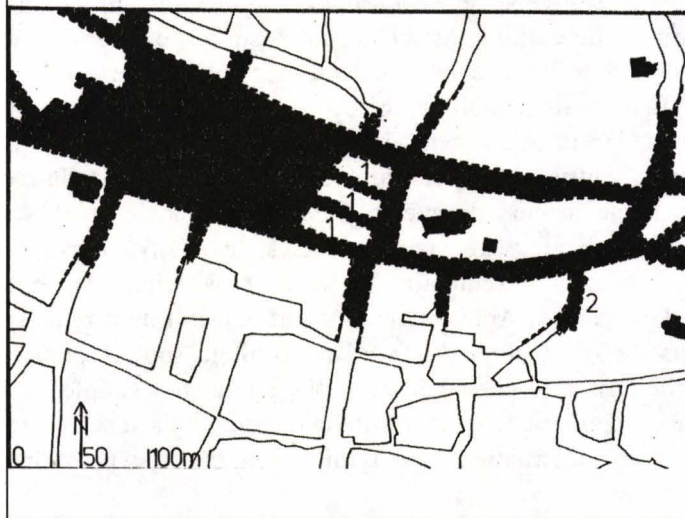


fig. 1a

fig 1.b



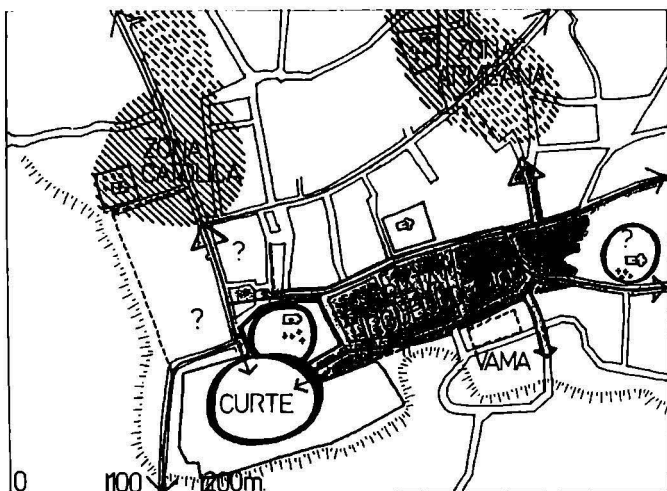


fig. 2

fig. 3

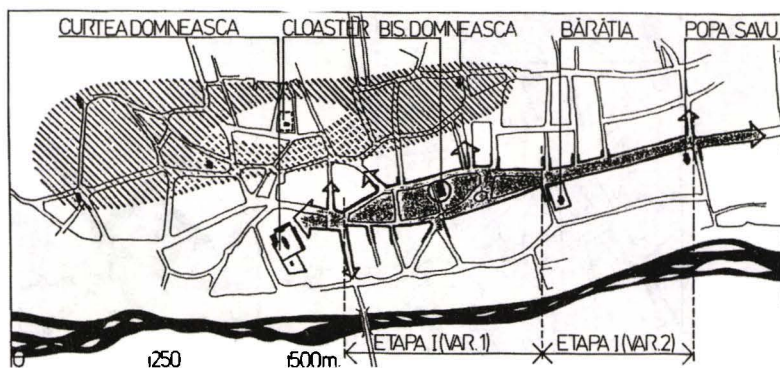


fig. 6

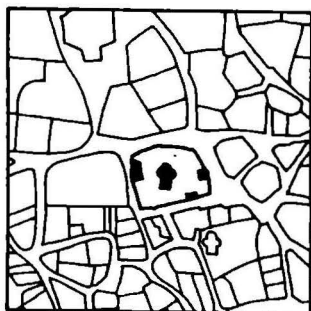


fig. 4

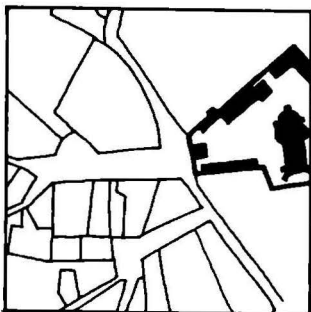


fig. 5

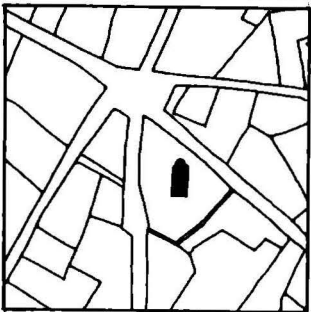


fig. 7

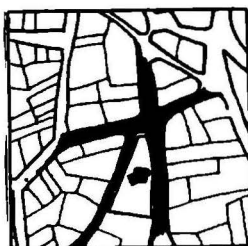


fig. 8

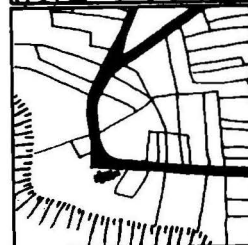


fig. 9

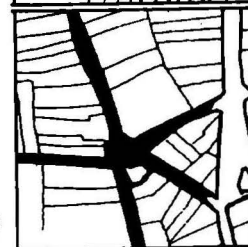
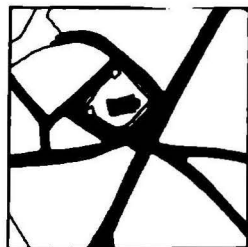


fig. 10



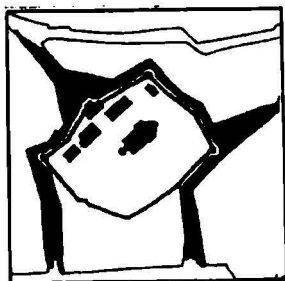


fig. 11.



fig. 12

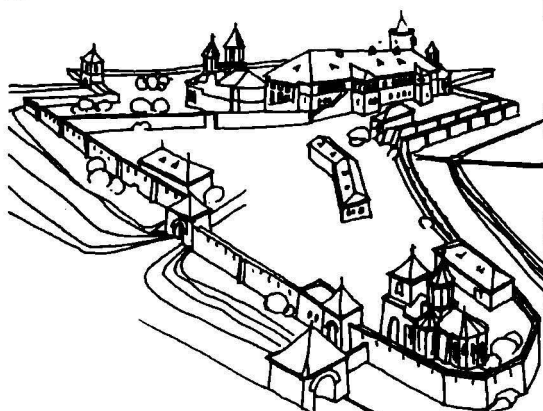


fig. 13

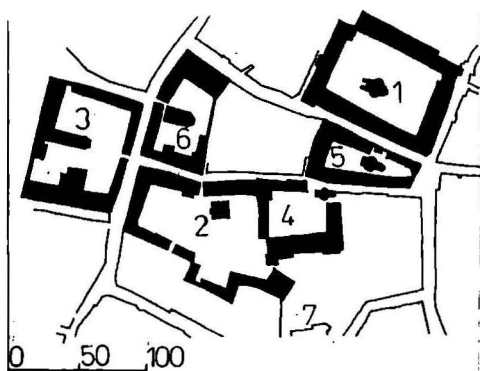


fig. 14

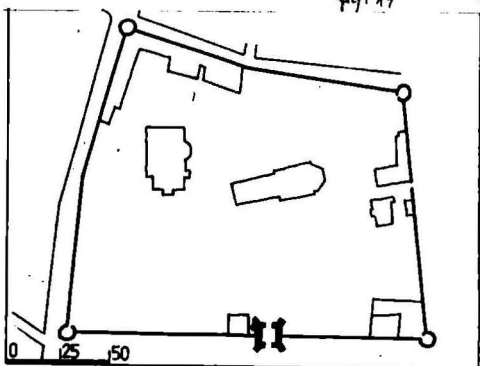


fig. 15

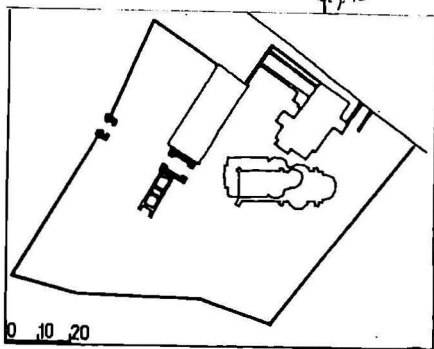


fig. 16

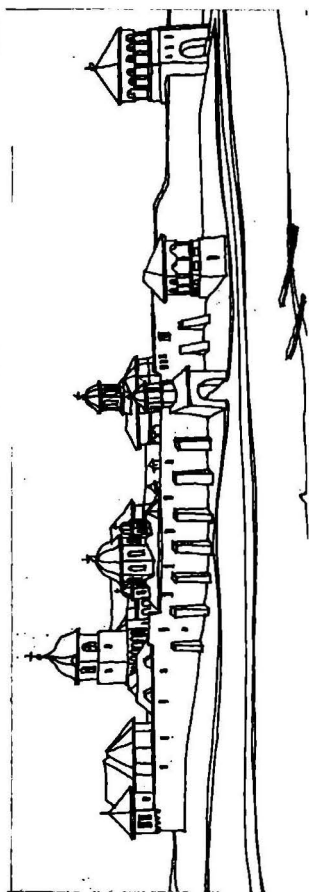


fig. 17

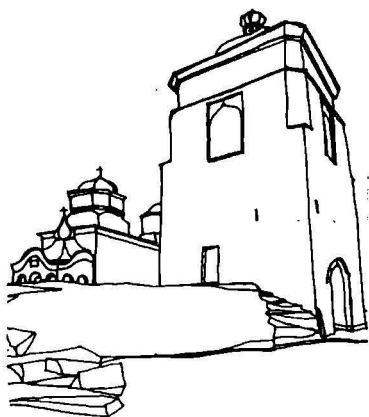


fig. 18

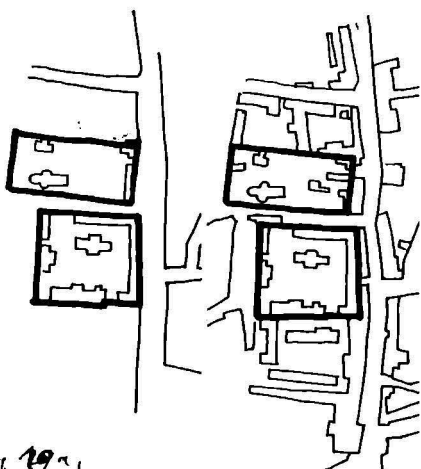


fig. 19 a.

fig. 19 b.

fig. 20 a

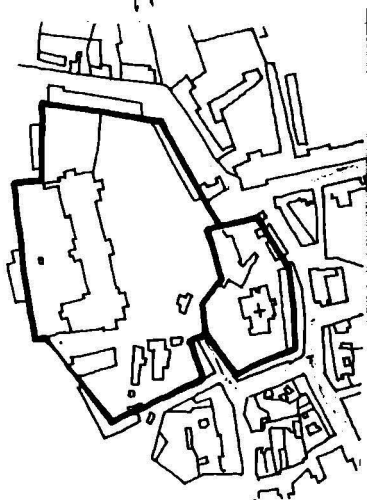
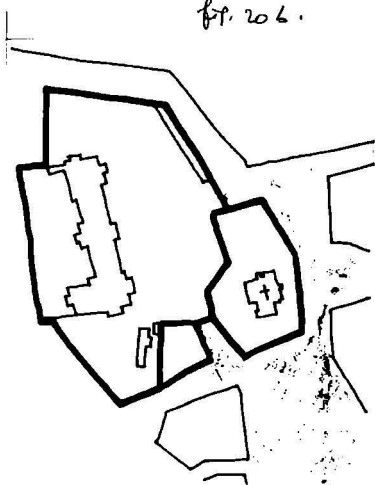


fig. 20 b.



NOTE

1. *L'architettura dell'edificio sacro*, a cura di A.Carmoldi - prezentare promoțională.
2. Vasile Mitrofanovici, Teodor Tarnavski și Nectarie Nicolae Cotlarciuc, *Liturghia Bisericii Ortodoxe*, Cernăuți, 1929

LEGENDE

Relația cu spațiul urban

- 1.a,b. • Suceava - două etape în constituirea centrului, cu amplasamentele bisericilor Sf.Dumitru și Sf.Cruce.
2. • Iași - Etapa intermediară - relația pieței cu Biserica Domnească, cu Biserica Sf.Vineri și Biserica Barnovschi.
3. • Câmpulung - etapa inițială a pieței centrale.
- 4,5,6. • Amplasamente de biserici în Suceava și Roman.
- 7,8,9. • Amplasamente de biserici în Câmpulung-Muscel.
10. • Situl Bisericii Negustori din Buzău.
11. • Sit de mănăstire în Moscova.
12. • Biserici în cartierul Tarevet - Veliko Trnovo (restituție- P.Slavcev).

Ansamblul

13. • Curtea Domnescă din Târgoviște (restituție- C.Moisescu)
14. • Zonă a hanurilor bucureștene cu biserici : 1- Șerban Vodă, 2- Constantin Vodă, 3- Sf.Ioan cel Mare, 4- Stavropolos, 5- Grecilor, 6- Zlătari.
15. • Mănăstirea Golia- Iași.
16. • Mănăstirea Stelea- Târgoviște.
17. • Mănăstirea Negru Vodă - Câmpulung (restituție- Multescu).
18. • Mănăstirea Barnovschi-Iași

Exemple de evoluții ale contextului

- 19.a,b. • Trei lăcașuri și Biserica Catolică din Iași - etapa inițială și etapa târzie.
- 20.a,b. • Biserica și Curtea Domnescă din Iași - etapa inițială și etapa târzie.

INFLUENȚA CĂILOR FERATE ASUPRA DEZVOLTĂRII URBANISTICE A ORAȘULUI ARAD

arh. Emil Anghel

Este binecunoscută importanța comunicațiilor de pe apă și de pe uscat pentru dezvoltarea orașelor. Fără îndoială că dezvoltarea Aradului, situat la confluența unor căi majore de comunicație, a fost influențată în mod hotărător de acești factori.

Prima gară de la Arad a fost inaugurată la 25 octombrie 1858, odată cu deschiderea tronsonului de cale ferată Arad-Curtici frontieră. Locomotivele aveau cabina mecanicului descoperită, iar trenurile remorcate erau mixte (călători și marfă). La 24 aprilie 1867 a început construcția "primei căi ferate ardelen", a liniei principale Arad Alba Iulia și a ramificației ei: Simeria- Petroșani. Tronsonul Arad-Deva a fost inaugurat la 21 august 1868. Primul tren personal spre Deva a plecat de la Arad la orele 9 și a ajuns la Deva la orele 13 unde a fost primit sărbătorește. Traseul Arad-Alba Iulia a fost inaugurat la 22 decembrie 1868, iar tronsonul Simeria-Petroșani a fost inaugurat la 28 august 1870. A urmat construirea tronsoanelor Alba Iulia-Teiuș, Teiuș-Războieni, Războieni-Tg.Mureș (20.11.1871), Teiuș-Medias (6.05.1872), Mediaș-Sighișoara (18.07.1872), Copșa Mică-Sibiu (11.10.1872), Sighișoara-Brașov (1.06.1873). În 3 decembrie 1868 a început construirea liniei Arad-Timișoara, dată în folosință la 6 aprilie 1871. Ulterior sunt inaugurate tronsoanele Timișoara-Caransebeș (23.10.1876) și Caransebeș-Orșova(20. 05. 1878).¹

De la început Aradul a fost un important nod de cale ferată, situat la intersecția unor direcții importante est vest și nord sud. Suprafața gării în 1858 era de 120.510 mp, iar în 1882, a fost extinsă, totalizând 228.380 mp. Gara avea 5 linii pentru pornirea și sosirea celor 36 de trenuri care treceau zilnic prin ea. În afara liniilor

principale, mai existau și liniile pentru triajul vagoanelor de marfă pentru care erau folosite 3 locomotive care manevrau zilnic între 500-600 de vagoane. Pentru depozitarea mărfurilor au fost construite două depozite mari, în suprafață de 4643 mp, care, datorită traficului major de marfă, au fost umplute din prima zi de la data dării lor în folosință. Gara era dotată cu un sistem de siguranță pentru circulația trenurilor, considerat modern pentru acele timpuri.² Arădenii priveau cu mândrie gara orașului, iar imaginea ei era considerată emblematică pentru Aradul de atunci (vezi pl. nr 1).

Un plan al orașului din 1858 prezintă Aradul și împrejurimile lui în momentul apariției căilor ferate(vezi pl. nr 2). Orașul de atunci avea 5 cartiere: "Innen Stadt" (centrul orașului); "Ráczy Város"; "Perniáva"; "Sarcad" și "Magyar Város". O gravură din 1857 redă imaginea centrului (am publicat-o în "Historia Urbană", 1993, nr.1, p.63), actuala Piață A. Iancu împreună cu imaginea primăriei vechi, numită "primăria germană". Intravilanul orașului avea ca limită nordică porțiunea din canalul Mureșel, în prezent întubat, cuprinsă între Piața Podgoria și Piața Spitalului. Mai existau construcții rare și în extravilan, dispuse în lungul actualei Căi A. Vlaicu și în Șega, care la acea dată era suburbie a orașului.

După cum se poate vedea pe planul din 1858, prima gară din Arad a fost amplasată în afara orașului, la nord de actuala Cale A. Vlaicu, poziția ei fiind marcată: "Bahn ". Cu siguranță că amplasarea ei în afara orașului s-a făcut tocmai pentru a nu stânjeni Aradul și dezvoltarea lui. Importanța noului mijloc de transport, căile ferate, a transformat gara într-un nou nucleu urban, care a polarizat extinderea orașului spre nord, în direcția gării. Astfel că, în perioada de timp imediat următoare, până în 1881, orașul s-a alungit spre gară cu o nouă așezare, un nou cartier, "Új Telep", adăugat celor existente anterior. "Új Telep" este marcat pe planul orașului din 1881(vezi pl. nr 3), când intravilanul Aradului apare extins spre nord.

Orașul în 1881 avea 7 cartiere. Cartierul nou, "Új Telep", este fără îndoială rezultatul influențelor noului mijloc de transport asupra orașului. Acest lucru apare și mai evident în planul Aradului din 1892, unde se poate vedea că cele mai multe construcții sunt amplasate în apropierea gării, între gară și actuala Piață Podgoria (vezi pl. nr 4 și 5).

Transporturile pe calea ferată au favorizat, ca peste tot,

dezvoltarea industriei, determinând dezvoltarea economică și implicit dezvoltarea urbanistică a orașului. Terenurile învecinate gării au devenit amplasamente ideale pentru industriile noi care nu au întârziat să apară. Ceea ce numim astăzi, “Platforma industrială nord”, este rezultatul influenței căilor ferate. Dezvoltarea căilor ferate și importanța Aradului ca nod feroviar de primă mărime a determinat înființarea în 1891 la Arad, și nu în altă parte, a fabricii de vagoane cunoscută la început sub numele de “Johann Weitzer’sche Maschinen-,Waggon-fabrik und Eisengiesserei Actien-Gesellschaft in Arad” (Fabrica de mașini, vagoane și turnătoria de fier a societății pe acțiuni Johann Weitzer din Arad). Suprafața destinată fabricii a fost la început de 7 hectare, iar primele construcții s-au ridicat în intervalul iulie-octombrie 1891, astfel că lucrările executate rapid s-au încheiat la începutul anului 1892. Producția de material rulant a demarat imediat, la începutul anului 1892. Fabrica arădeană a fost prima fabrică de material rulant, îndeosebi de locomotive de pe teritoriul de azi al României. Începând din 1895, s-au pus bazele producției de locomotive, iar prima locomotivă produsă la Arad a ieșit pe porțile fabricii în 1896. După 1902 fabricația s-a profilat în special pe vagoane. Pe terenurile învecinate fabricii de vagoane este înființată în 1909 fabrica de automobile “Marta “, care în 1920 a fuzionat cu fabrica de vagoane. Evoluția ascendentă a fabricii de vagoane a continuat și după 1918. În 1921 este înființată Societatea “Astra” vagoane care s-a dezvoltat înfloritor în perioada interbelică.³ Dezvoltarea industrială însemna: locuri noi de muncă, nevoia unor locuințe noi, terenuri pentru ele, deci creșterea orașului. Cartierul “Új Telep” apare având la bază toate aceste nevoi organic legate de transporturile feroviare, fiind prima creștere urbană a Aradului influențată de căile ferate

Configurația rețelei stradale și forma loturilor cartierului “Új Telep” sunt rezultate din raportarea la 3 elemente: calea ferată, drumurile principale și canalul Mureșel. Calea ferată a generat spațiul urban al pieței gării (vezi pl. nr. 4), iar intersecția drumurilor principale și canalul Mureșel a generat spațiul actualei Piețe Podgoria. Între cele două piețe, a gării și Podgoria, s-au format axele devenirii noului cartier. În prima etapă, spațiul Pieței Podgoria s-a alungit mult către gară(vezi pl. nr. 5), fără ca legătura cu piața gării să fie directă. Trebuie să mai avem în vedere pentru Piața Podgoria că intersecția drumurilor, Mureșelul, Lacul, Păduricea, legătura cu centrul orașului,

toate acestea au făcut extrem de dificilă găsirea unor soluții urbanistice optime pentru această piață, de realizare a unui cadru amvelopant adecvat care să asigure legături favorabile spre gară evitând în același timp risipa terenului. Spre deosebire de Podgoria, Piața Gării, prezenta o structură urbană ordonată având ca centru gara. Deficiențele acestui nucleu dezvoltat independent de oraș, în jurul gării au constat, la sfârșitul secolului al XIX lea, în insuficienta relaționare cu Piața Podgoria, și prin ea cu restul orașului. Apăreau necesare studiile de sistematizare care să rezolve aceste inconveniențe. Rezumând, trebuiau rezolvate 3 aspecte esențiale: 1) realizarea unor legături directe ale orașului spre gară; 2) sistematizarea actualului spațiu al Pieței Podgoria care la acea dată era un spațiu necontrolat; 3) folosirea eficientă a terenului devenit extrem de prețios pentru oraș tocmai datorită apropierii de gară.

Un plan de sistematizare realizat la începutul acestui secol și intitulat “Béla tér és környékének rendezési terve” (Planul Pieței Béla și planul urbanistic al împrejurimilor), redactat la scara 1:1440, prezintă influențele căilor ferate din acea perioadă asupra evoluției urbanistice. Sistematizarea propunea următoarele soluții:

1) Importanța gării a făcut necesară refacerea legăturilor cu orașul. Față de legătura existentă, se mai propuneau două legături noi, prin realizarea a 2 străpungeri, având ambele lățimea de 20 m. Prima străpungere, cea mai importantă, pornea din Piața Gării, direct spre actuala Piața Podgoria și centrul orașului. A doua, pornea din strada de azi I. Antonescu spre gară, traversa oblic Păduricea, și, prin strada de azi Miron Costin, făcea legătura cu Piața Gării. Mai era propusă încă o străpungere secundară, în lungul acualei străzii T. Vladimirescu, traversa Păduricea și se unea cu cealaltă străpungere a Păduricea într-o piață, iar prin M. Costin se ajungea la gară.

2) Sistematizarea spațiului actualei Piețe Podgoria s-a făcut prin:

a) Împărțirea spațiului alungit al pieței așa cum arăta la 1892, în două piețe, prin amplasarea în centru a unei clădiri reprezentative de birouri ale căilor ferate, propunere realizată prin construirea actualului Palat CFR, dat în folosință în 1916. Cele două piețe rezultate sunt astăzi Piața Podgoria și actuala Piața acad. Caius Iacob.

b) Planul propunea realizarea pe latura vestică a două ansambluri școlare, unul amplasat chiar peste lac, deci lipsind orașul

de un element al cadrului său natural, opturând deschiderea către spațiul verde al Păduricii.

3) Propunerile de secare a Lacului, de întubarea parțială a Mureșelului și de reducere substanțială a Păduricei cred că își au izvorul tocmai în creșterea importanței terenului în raport cu avantajele oferite de apropierea gării. Propunerile vizau numeroase insule cu lotizări, care ar fi dus la o ocupare extrem de intensă a terenului, în detrimentul cadrului natural din zonă. Din fericire aceste propuneri nu au fost realizate. Legenda planului face referire la terenuri prin următoarele precizări: “A, B, C” teren care se poate valorifica; “F, D, K, H,” teren ce se poate expropria; “E” teren ce parțial se poate valorifica într-un timp nedefinit; “G, I” teren care este în proces. Chiar și numai precizările demonstrează importanța pe care o avea terenul învecinat gării.

Un alt element interesant al planului F1 constituie reprezentarea gării, care apare mărită pornind de la o structură mai mărunță. Planul prezintă gara în forma actuală. Cred că actuala gară a fost realizată prin extinderea și înglobarea gării inițiale.

Influențele căilor ferate asupra evoluției urbanistice a orașului s-au manifestat în continuare după 1918. În perioada dintre cele două războaie mondiale au fost introduse în urbanismul arădean o seamă de principii științifice ale urbanismului modern. Din păcate, în perioada postbelică, în prezent chiar, au fost uitate multe dintre aceste principii, care ar asigura dezvoltarea durabilă a orașului Arad.

“Planul parțial de sistematizare... crângul și împrejurimile” (vezi pl. nr 6), care aparține perioadei interbelice, având semnătura arhitectului Rafiroiu S. este purtătorul principiilor specifice dezvoltării urbanistice durabile. Planul vizează sistematizarea Pieței Podgoria și a Păduricei. Denumită de arhitect “crângul”, Păduricea a însemnat pentru Rafiroiu o relicvă a naturii care trebuia păstrată cu grijă. Mai mult chiar, el propunea înglobarea ei într-un parc uriaș, dezvoltat din zona Lacului către vest, în lungul Mureșelului până la Piața Spitalului. Planul lui Rafiroiu vine cu o mare inovație, el deschide laturile vestice ale celor două piețe separate de Palatul CFR, către Pădurice și către Lac. Propunerea lui Rafiroiu urmărea și mărirea Lacului, prin cel puțin dublarea suprafeței lui actuale. Această sistematizare însemna realizarea unei bariere verzi între zona foarte industrializată dezvoltată în vecinătatea gării și restul orașului. Cu

siguranță că ceea ce propunea Rafiroiu în deceniul trei al acestui secol este valabil astăzi și sperăm că va fi valabil și mâine.

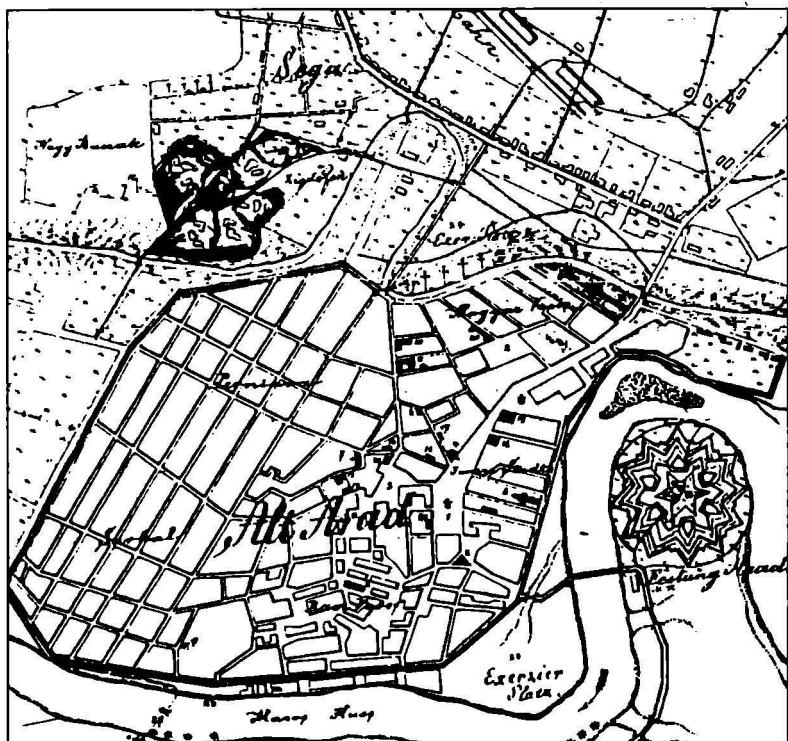
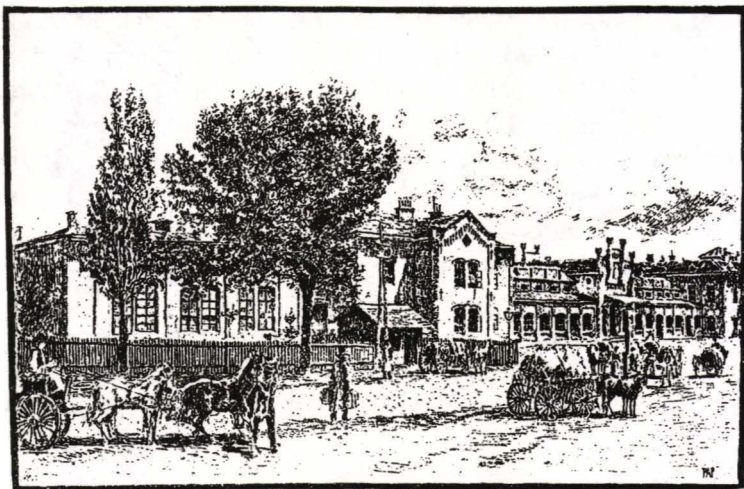
Un element interesant al planului Rafiroiu este legat de propunerile făcute în legătură cu tramvaiul electric. Linia electrică îngustă Arad-Podgoria, dată în folosință în 1913,⁴ avea gara terminus în Piața Podgoria, care devenise, prin aceasta, un centru urban cu o mare afluență de oameni și mărfuri. Erau necesare soluții urbanistice pe măsura necesităților. Arhitectul Rafiroiu, în planul de sistematizare analizat, propunea extinderea gării electrice în prelungirea Căii Radnei, avansând mult în spațiul pieței, iar linia trenului electric să fie prelungită pe actualele străzi Lacului și Banu Mărăcine, către Obor. Efectele legăturii permanente cu Podgoria Aradului prin tramvaiul electric au fost: abundența produselor pe piețele arădene și înflorirea comerțului; iar acestea au influențat urbanistica piețelor orașului și a centrului. Față de perioada anterioară, apare ca extrem de importantă reconsiderarea spațiului public pentru a face față afluxului foarte mare de oameni și de mărfuri, favorizat îndeosebi de căile ferate. Nu întâmplător indicațiile de pe planul de sistematizare interbelic date de Rafiroiu sună astfel: 1) “Nici o împrumietărire aici nu se va face” (deci este spațiu public); 2) “Parcul se va întinde” (extinderea spațiului public și amenajare lui corespunzătoare); 3) “Balta se va întinde și va deveni lac”; 4) “Canalul va fi subteran” (astfel se câștigă un spațiu suplimentar, care devine public); 5) “B-dul Reg. Maria si Reg. Ferdinand vor fi parcuri. Proiectul este o pledoarie pentru spațiul public dimensionat judicios, raportând natura orașului la afluxul mare de oameni datorat transporturilor feroviare în special. Prin afluxul mare de oameni, spațiul public corespunzător dimensionat devine o necesitate esențială a orașului fără de care el riscă să fie neîncăpător, iar aerul lui de nerespirat.

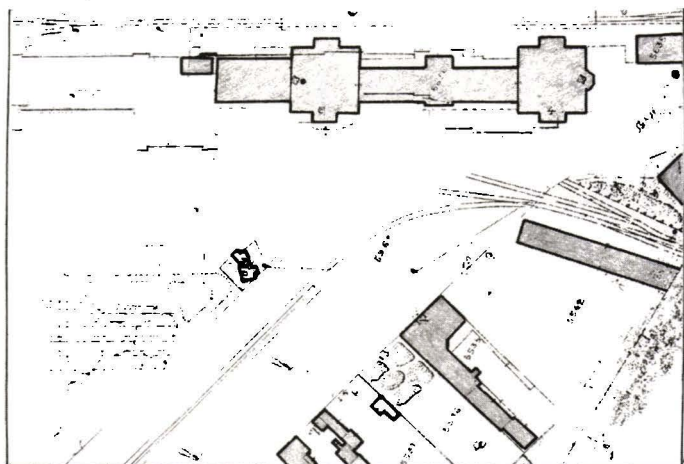
Cu toate că problematica spațiului public apare prioritară la Rafiroiu, el nu face abstracție de ocuparea judicioasă a terenului și de nevoia urgentă de locuințe, specifică perioadei interbelice. În planul parțial de sistematizare, sunt propuse și două zone noi de locuințe. Una este situată pe latura de est a Pieței Podgoria, având ca limită vestică prelungirea aliniamentului străzii Bihorului. Rețeaua stradală propusă pentru ea avea străzile perpendiculare sau paralele la Calea Radnei. Pentru cealaltă zonă de locuințe, amplasamentul propus era situat la est de actuala Cale a Victoriei. Gruparea conținea

8 insule, dispuse într-o tramă stradală raportată la Calea Victoriei, parcul propus și Mureșel. De altfel, tocmai această zonă de locuințe, propusă de Rafiroiu, a fost realizată în anii imediat următori elaborării proiectului. În “Harta Municipiului Arad la 25 martie 1931 “ acest nucleu figurează ca fiind gata constituit (vezi pl. nr 7). Apare, astfel, o noua zonă de locuințe, cunoscută sub numele de “Cartierul funcționarilor”. Parcul propus de Rafiroiu paralel cu Mureșelul, peste cimitirul vechi dezafectat la acea vreme, a fost parțial ocupat după 1931 de extinderile “Cartierului funcționarilor”, care va ajunge învecinat Mureșelului până în 1938. “Harta Municipiului Arad la 20 iunie 1938” prezintă “Cartierul funcționarilor” complet constituit, până la Mureșel (vezi pl. nr. 8). Iată deci cum datorită influenței căilor ferate, nevoia urgentă de locuințe a fost imperativul care a determinat ocuparea terenului cu locuințe și abandonarea parțială a parcului propus de Rafiroiu.

Ce s-a întâmplat cu parcul propus? Nu s-a realizat, iar acum... sub ochii nostri, Păduricea denumită de Rafiroiu “crângul”, este pe cale de dispariție. În folosul cui? În nici un caz al orașului.

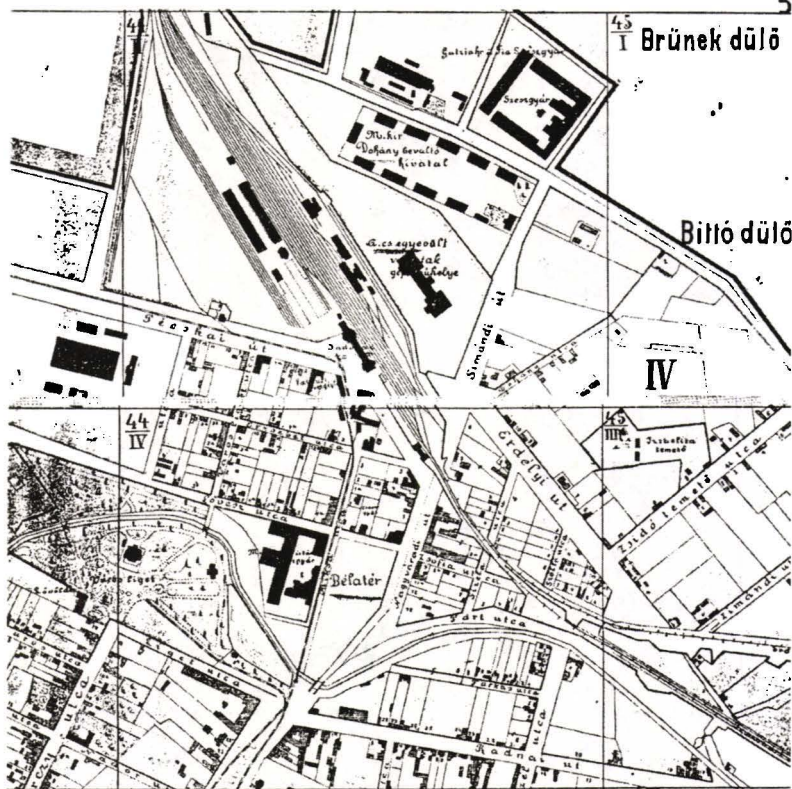
Creșterile industriale deosebite din perioada interbelică au fost influențate în mod favorabil de transporturile feroviare, iar acest lucru a determinat creșterea foarte mare a locurilor de muncă oferite de oraș. Aradul interbelic prin oferta locurilor de muncă a atras populația zonelor învecinate. Rezultatul a fost creșterea numărului de locuitori și implicit a cererii mari de locuințe, urmată de extinderea vertiginoasă a intravilanului (vezi pl.nr 9). În perioada interbelică intravilanul orașului s-a mărit la suprafața intravilanului actual. Orașul s-a extins rapid înglobând în trupul lui comunele învecinate. Influența căilor ferate prin depoul de locomotive, atelierele CFR și linia tramvaiului electric, au favorizat extinderea orașului spre est, în lungul Căii Radnei, către Micalaca. Zona de locuințe nou apărută a unit Micalaca de oraș, astfel, că ea apare în planul din 1938, cartier al orașului. În perioada interbelică, tot influența căilor ferate a făcut să se nască într-un interval foarte scurt un nou cartier “Bujacul”, să se mărească rapid spre nord Grădiștea pentru locuințele ceferiștilor, să se extindă Gaiul. S-au construit multe locuințe, au apărut noi cartiere, a crescut și s-a dezvoltat orașul. Este deci evidentă influența benefică a căilor ferate asupra Aradului, iar această influență se va manifesta cu siguranță și în viitor.





4

5



Brünek dülö

Bittó dülö

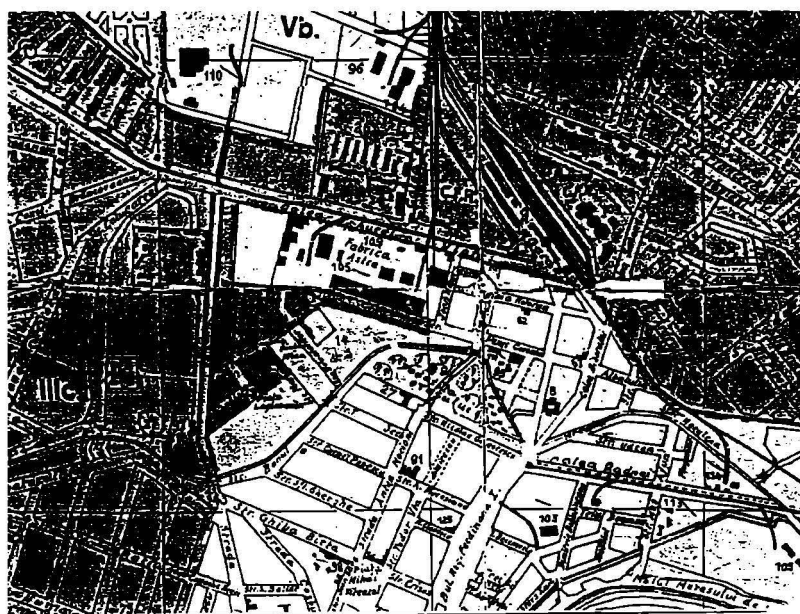
IV

PLANUL TERITRIULUI SIHRALENT...

...CETATEA-CETATEA SIHRALENT...

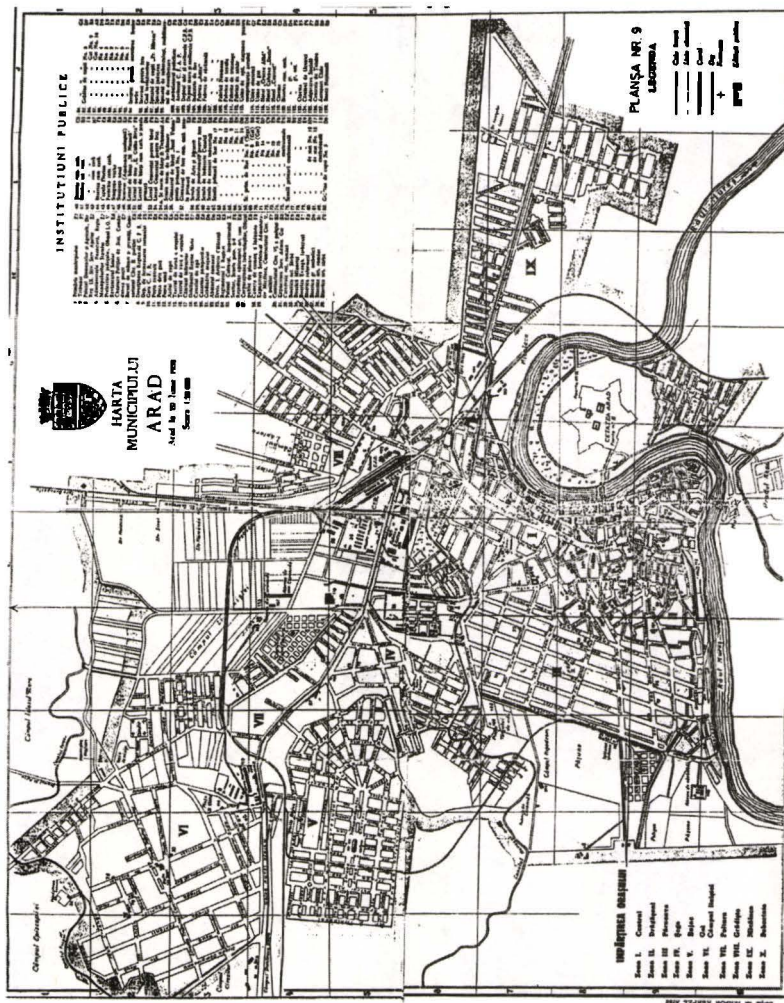
1. Inalta sihrala sihrala sihrala...
 2. Inalta sihrala sihrala sihrala...
 3. Inalta sihrala sihrala sihrala...
 4. Inalta sihrala sihrala sihrala...
 5. Inalta sihrala sihrala sihrala...
 6. Inalta sihrala sihrala sihrala...
 7. Inalta sihrala sihrala sihrala...
 8. Inalta sihrala sihrala sihrala...
 9. Inalta sihrala sihrala sihrala...
 10. Inalta sihrala sihrala sihrala...





7





NOTE

- 1) L Popescu, *Căi ferate transporturi clasice și moderne*. Ed.Științifică și Enciclopedică, București, 1987,p. 87-92,p.83.
- 2) O. Varga, *Aradi vértanuk albuma*, Ed. Budapesta,1890, p.202.
- 3) V. Cațavei și colectiv, *Uzina de vagoane Arad - Monografie*, Arad,1972,p.11-50.
- 4) I. Popescu, op. cit, p.218-219.

PLANȘE

- 1) Planșa nr. 1 Gravură reprezentând prima gară a orașului Arad
- 2) Planșa nr. 2 Planul orașului Arad la 1858
- 3) Planșa nr 3 Planul orașului Arad la 1881
- 4) Planșa nr. 4 Detaliu urbanistic - Piața Gării la 1887
- 5) Planșa nr. 5 Detaliu din planul orașului Arad la 1892 - zona actualei Piațe Podgoria.
- 6) Planșa nr.6 Planul parțial de sistematizare a Zonei Podgoria din perioada interbelică al arhitectului Rafiroiu S.
- 7) Planșa nr.7 Detaliu prezentând Zona Podgoria-Cartierul funcționarilor din "Harta Municipiului Arad la 25 martie 1931 ".
- 8) Planșa nr.8 Detaliu prezentând Cartierul funcționarilor din "Harta Municipiului Arad la 20 iunie 1938".
- 9) Planșa nr.9 "Harta Municipiului Arad la 20 iunie 1938".

DER EINFLUSS DER EISENBAHN AUF DIE URBANISTISCHE ENTWICKLUNG DER STADT ARAD

Zur Zeit der Freiebung des Eisenbahnverkehrs (1858) hatte Arad einen Bahnhof der nördlich der heutigen Calea Aurel Vlaicu, ausserhalb der damaligen Stadt angelegt wurde. Die Wichtigkeit des neuen Verkehrsmittels hat die Bahnhofszone in einen neuen urbanen Kern verwandelt welcher die Ausdehnung der Stadt in Richtung Norden bewirkte. Dementsprechend dehnte sich die Stadt durch ein neues Viertel, "Új Telep", bis hin zum Bahnhof aus. Von aller Anfang war Arad ein wichtiger Eisenbahnnotenpunkt welcher sich ander Kreuzung zweier Magistralen befand: Nord-Süd und Ost-West. So lässt es sich erklären weshalb Ende des XIX. Jh. und Anfang

des XX. in Arad und nicht sonstwo eine dem Eisenbahnverkehr Komplementäre Industrie entstand.

In der Zwischenkriegszeit bewirkte der Bahnverkehr eine besondere industrielle Entwicklung und somit ein Anwachsen des Angebotes von neuen Arbeitsplätzen. Das Anwachsen der Einwohnerzahl und die Nachfrage nach neuen Wohnmöglichkeiten waren die Folge. Es wurde viel gebaut, es entstanden neue Wohnviertel, 1938 waren es insgesamt 10. Dem Urbanismus der Zwischenkriegszeit lagen moderne Prinzipien zu Grunde Das Projekt des Architekten S. Rafiroiu ist ein Beispiel in dieser Hinsicht: Heuwertung der Grünanlagen, rationelle Dimensionierung des öffentlichen Raumes und harmonische Einflechtung der Wohnanlagen.

Der positive Einfluss des Eisenbahnverkehrs auf die urbanistische Entwicklung der Stadt Arad ist augenscheinlich und wird sich sicherlich auch in Zukunft bemerkbar machen.

VALORI ARTISTICE DE INTERES ROMÂNESC ÎN UNGARIA

Eugen Glück

Cercetările recente au confirmat faptul că în Ungaria se găsesc numeroase opere de artă care au legătură cu istoria artelor plastice românești.

Aceste opere, descoperite de diverși cercetători, de-a lungul vremii, în mai multe biserici și colecții, au ajuns aici fie în urma unor comenzi, fie prin transferuri și achiziții ulterioare.

Să nu uităm că ramificațiile vestice ale poporului român s-au întins până în Câmpia Tisei¹, la fel cum nu trebuie să uităm că, la sfârșitul secolului al XVIII-lea un important contingent de macedo-români s-a așezat la nord de Dunăre, în special la Buda, Pesta, Miskolc, Gyula etc.¹

Ori, toate aceste comunități au simțit nevoia să ridice noi biserici sau să le renoveze pe cele vechi.²

La solicitarea care li s-a făcut au răspuns numeroși artiști proveniți de pe teritoriul României de azi, executând diferite iconostase în localități aparținând Ungariei contemporane.

O parte din aceste piese au ajuns ulterior în colecții muzeale.

Referindu-ne la aceste creații datorate unor artiști proveniți din spațiul românesc menționăm, pentru început, doi pictori consemnați în documentele vremii ca activând în afara actualelor teritorii ale țării.

Primul este Efrem Micu-Klain³ (nepotul lui Samuel Micu-Clain) cunoscut ca autor al unor lucrări remarcabile la biserica Sf. Barbara din Viena (ajunse azi în posesia parohiei unite ucrainiene).

Cu toate că este cunoscută prezența acestui artist la Buda,

alături de unchiul său, după anul 1800, activitatea sa în spațiul ungar nu a fost studiată.

Al doilea pictor atestat de documente și la fel de puțin cunoscut, este Pavel Murgu. Între anii 1833-1834 el activează în Ungaria. Potrivit unei petiții înaintate Consiliului Locotenențial, el cerea sprijin de la acesta pentru a-și încasa anumite drepturi bănești ce i se cuveneau pentru activitatea prestată.⁴

Urmărind, în continuare, lucrările existente în Ungaria vom începe prezentarea lor cu cele care au aparținut bisericilor ortodoxe frecventate de români.

1. Unul dintre monumentele ortodoxe cele mai importante este biserica din Orașul Mare Românesc din Gyula.

Executată în stil baroc provincial cu elemente clasiciste, biserica a fost terminată în anul 1824.

Căzută victima unui incendiu în anul 1943, va fi rapid reconstruită, încât, în actuala formă, se vede, datorită crucii situate la 42 m înălțime, de la mare distanță.

În pofida greutăților financiare, comunitatea a încredințat executarea iconostasului renumitului pictor sârb Arsa Teodorovici (1776-1826).⁵

Lucrarea din Gyula face parte din ultimele sale creații.⁶ Iconostasul este alcătuit din 34 de icoane, 13 dintre acestea fiind de dimensiuni mai mari.

În primul registru apar șapte icoane. Pe ușa împărătească a fost pictată imaginea *“Bunevestiri”*. Ușile diaconale au fost ornamentate cu chipul Sfinților Gheorghe și Dumitru. În spațiile dintre uși apar icoanele împărățești ale Mântuitorului și Maicii Domnului. La extremități sunt așezate icoanele reprezentând pe Sf. Nicolae și Ioan Botezătorul.

În partea de jos a primului registru au fost plasate patru icoane mici reprezentând următoarele scene: *“Isus cu Samariteanca”*, *“Jertfa lui Avram”*, *“Dumnezeu arătându-se lui Moise”* și *“Sf. Ioan Botezătorul”*.

În al doilea registru sunt montate icoanele ce ilustrează sărbătorile mari: *“Nașterea Domnului”*, *“Pogorârea Duhului Sfânt”*.

Central a fost montată icoana *“Sf. Treimi”*.

În registrul al treilea, central, apare o icoană reprezentându-l pe *“Isus în grădina Ghetsimani”*. De o parte și de alta apostolii.

La ultimul nivel a fost aşezată “Răstignirea” între Maica Domnului şi Apostolul Ioan.

Din întregul ansamblul, de mare valoare artistică, icoanele apostolilor, situate în registrul trei, par mai modeste ca execuţie ceea ce ne determină să considerăm că ele au fost doar schiţate de Arsa Teodorovici, execuţia aparţinând colaboratorilor săi.

2. Biserica ortodoxă română din Cenadul-Unguresc a fost ridicată tot în stil baroc, în anul 1808. În perioada 1808-1878 lăcaşul de cult a fost utilizat în comun de români şi de sârbi.⁶

Iconostasul a fost executat în 1826, lucrările de sculptură fiind încredinţate arădeanului Ioan Bantko, iar lucrările de pictură timişoreanului Miliutin Bandricici.⁷

Repartizarea icoanelor pe iconostas şi tematica acestora ne trimit spre modele uzitate în Mitropolia Carlovăţului.

În primul registru, potrivit tradiţiei, în mijloc se află uşa împărătească având pictată scena “Buneivestiri”.

În dreapta şi stânga uşii se găsesc icoanele tradiţionale “împărăteşti”: “*Isus Învăţător*” şi “*Maica Domnului cu pruncul*”. Pe uşile diaconale au fost pictaţi *Sfinţii Mihail şi Gavril*, iar la cele două extremităţi “*Sf. Nicolae şi Ioan Botezătorul*”.

La baza primului registru spaţiul este completat de două scene: “*Fuga în Egipt*” şi “*Tăierea capului Sf. Ioan Botezătorul*”. Deasupra uşilor au fost aşezate icoane mai mici: “*Cina cea de taină*” (central), “*Naşterea Maicii Domnului*” şi “*Jertfa lui Avram*”.

Registrul al doilea are în centru icoana “*Înălţării Domnului*”, hramul bisericii. De o parte şi de alta “*Naşterea Domnului*”, “*Întâmpinarea*” şi “*Botezul Domnului*”, apoi “*Învierea Domnului*”, “*Schimbarea la faţă*” şi “*Pogorârea Duhului Sfânt*”.

Registrul al treilea prezintă, central, “*Răstignirea*”, cu Maica Domnului şi Apostolul Ioan. Pe fiecare parte au fost montate câte trei icoane, de dimensiuni mai mici, cu scene din “*Drumul Crucii*”.

Ultimul registru cuprinde 12 icoane ale apostolilor împărţite în două semicercuri.

3. Biserica ortodoxă sârbă din Bătania a fost construită între 1793-1797 în acelaşi stil provincial. Până în anul 1872 ea a servit ca lăcaş de cult şi credincioşilor români.⁸

Iconostasul acestei biserici, compus din 52 de icoane a fost realizat de Sava Petrovici (1788-1861), născut la Izvin în Banat.

Lucrarea, terminată în anul 1820, este executată în stil clasicist, cu unele reminiscențe de factură barocă la figurile sfinților.

Primul registru cuprinde cele două icoane împărătești, "*Bunavestire*", pe ușile împărătești, și "*Arhanghelii Mihail și Rafail*" pe ușile diaconale.

Ca și în alte situații, în spațiul de deasupra ușilor au fost pictate două scene, mai mici, reprezentând "*Cina cea de taină*" și "*Jertfa lui Avram*".

În schimb față de alte iconostase, aici icoanele reprezentând sărbătorile mari ocupă două registre, fiind despărțite în două grupe de icoane "*Sf. Treimi*" situată central.

În partea superioară a iconostasului a fost așezată Răstignirea, încadrată de icoana "*Maicii Domnului*" și a "*Apostolului Ioan*".

Asemănător iconostasului de la biserica din Cenadul Unguresc, deasupra acestora se ridică arcada formată din portretele celor 12 apostoli.

În spațiul disponibil apărut în cele două părți ale crucifixului au fost așezate 12 imagini din "*Drumul Crucii*".

4. În urma despărțirii de ortodocșii sârbi, românii din Bătănia și-au ridicat în anii 1869-1872 un lăcaș de cult propriu.

Iconostasul a fost realizat de sculptorul Ioan Cotârlă din Oravița și pictorul Bartolomei Delliumini, stabilit în Caransebeș.

Lucrarea, în stil renașcentist, se compune din 36 de icoane executate în culori pastelate (1908).

În primul registru, pe ușa împărătească a fost pictată "*Bunavestire*". Este încadrată de cele două icoane împărătești: "*Isus Învățător*" și "*Maica Domnului cu pruncul în brațe*". Pe ușile diagonale apar "*Arhidiaconul Ștefan și Sf. Dumitru*", iar la extremități "*Sf. Nicolae*" și "*Ioan Botezătorul*".

În registrul al doilea se găsesc icoanele obișnuite, având în centrul pe "*Sf. Gheorghe*" (icoana de hram).

Registrul al treilea este dominat de icoana "*Sf. Treimi*", încadrată de portretele proorocilor, repartizate în două grupe de câte trei.

Ultimul registru cuprinde icoanele celor 12 apostoli, câte patru și două suprapuse.

Deasupra se află scena "*Răstignirii*" încadrată de Maica Domnului și Apostolul Ioan.

În biserica românească din Bătănia, pe tronul arhieresc a fost montată o icoană, mai veche, reprezentând pe *"Isus copil vorbind în templu dascălilor evrei"*.

5. Biserica ortodoxă română din Bichișciaba a fost ridicată în anul 1837. Posibilitățile financiare ale credincioșilor nu le-a permis să-și comande un iconostas impunător.

De aceea, în anul 1913, când biserica din localitatea vecină Siclău (jud. Arad), în urma renovării, renunță la vechiul iconostas, el va fi transferat la Bichișciaba.⁹

Acest iconostas, lucrat în stil clasicist, cu 37 de icoane, este opera unui pictor necunoscut.

În primul registru sunt montate *"Bunăvestirea"* (pe ușile împărătești), *"Isus Învățător"*, *"Maica Domnului cu Pruncul"*, *"Sf. mucenic Ștefan"* și *"Arhanghelul Mihai"* (pe ușile diaconale). Deasupra ușilor au fost amplasate trei icoane mici: *"Cina cea de taină"*, *"Botezul Domnului"* și *"Izgonirea din rai"*.

În registrul al doilea, central, se găsește *"Sf. Treime"*, încadrată pe laturi, de apostoli.

Deasupra, central, *"Jertfa lui Avram"*, iar în stânga și în dreapta, câte șase prooroci.

În partea superioară a iconostasului se înalță Crucea lui Hristos, flancată de icoana *"Maicii Domnului"* și a *"Apostolului Ioan"*.

6. Valori de artă veche românească găsim și în posesia comunității unite din Bedeu, care a luat naștere în secolul al XVIII-lea.

Biserica unită din Bedeu a fost subordonată, până în 1920, episcopiei din Oradea.¹⁰

După anul 1935, când lăcașul trece sub jurisdicția diecezei din Hajdridorog, cinci din icoanele registrului al doilea al iconostasului au fost transferate la Muzeul diecezei din Nyiregyhaza.

Aceste icoane, de 48,5x38 cm, reprezintă: *"Nașterea Maicii Domnului"*, *"Întâmpinarea Domnului"*, *"Schimbarea la față"*, *"Înălțarea Domnului"* și *"Pogorârea Sfântului Spirit"*.

Sub aspect artistic, iconostasul din Bedeu a fost opera unui pictor rămas necunoscut, un artist tributar picturii postbizantine, modest ca posibilități.

În continuare vom prezenta valorile de artă datorate unor

artiști formați pe actualul teritoriu al României care au fost identificate în lăcașurile de cult ale altor confesiuni din Ungaria.

1. Un asemenea exemplu este oferit de icoanele de pe iconostasul bisericii Pojarevațița din Szentendre, localitate situată în apropierea Budapestei.

Icoanele, executate în jurul anului 1740, aparțin pictorilor bănățeni Nedelcu Popovici și Gheorghe Ranite.¹¹ Prezența lor în Ungaria este de dată mai târzie.

Icoanele, în număr de 38 au fost orânduie în patru registre.¹²

Primul registru cuprinde icoanele împărătești, "*Isus Învățător*" și "*Maica Domnului cu pruncul*", Icoana "*Arhanghelului Mihail*" (hramul bisericii), și cele reprezentând pe "*Sf. Gheorghe*", "*Sf. Nicolae*", "*Ioan Evanghelistul*".

În registrul al doilea, central, se găsește icoana "*Deisis*" flancată de câte 6 apostoli pe fiecare parte.

Registrul al treilea cuprinde imaginile profeților.

În partea de sus iconostasul se termină cu "*Răstignirea*", crucea fiind încadrată de icoana "*Maicii Domnului*" și de cea a "*Apostolului Ioan*".

Spre deosebire de celelalte iconostase, acesta are ușa împărătească decorată cu 18 medalioane ilustrând "*Poemul lui Isse*".

2. Tot celor doi pictori bănățeni din secolul XVIII le poate fi atribuită ușa împărătească încadrată azi în iconostasul bisercii sârbe din Rácalmás.

3. În sfârșit aceiași meșteri au lucrat, se pare, și o parte din icoanele care s-au aflat pe iconostasul bisericii din Esztergom, cu hramul "*Sf. Arhangheli Mihail și Gavril*".

Construită în secolul al XVII-ea și refăcută în 1774 această biserică ortodoxă va fi ulterior dezafectată din lipsă de enoriași, iconostasul fiind transportat la Muzeul bisericii ortodoxe sârbe din Szentendre.

4. Biserica ortodoxă sârbă din Eger, construită între 1785-1789 deține câteva icoane semnate "Petrus Graecus de Congrad". După semnătură autorul pare să fie macedo-român.

5. Biserica ortodoxă sârbă din Szeged, construită între 1773-1777 în stil baroc, posedă printre altele două icoane realizate de pictorul Ștefan Tenetchi, locuitor al orașului Arad.

Ambele icoane reprezintă *"Încoronarea Maicii Domnului"*, una fiind executată în jurul anului 1780.

6. Tot lui Ștefan Tenetchi i s-a datorat iconostasul bisericii ortodoxe *"Sf. Gheorghe"* din Pesta.¹³

Această biserică a servit ca lăcaș de cult până în 1790 și credincioșilor români din Pesta.

Iconostasul, avariat în timpul inundației din 1838, a fost demontat iar părțile utilizabile au fost transferate parohiei din Adohy.

Icoanele rămân aici până în anul 1945, când biserica va fi distrusă într-un bombardament. Din iconostasul primit în 1838 reușesc totuși să fie salvate patru icoane. Două din acestea sunt readuse la Pesta, iar celelalte două, reprezentând pe *"Sfinții Petru și Pavel"*, au fost incluse în colecția de la Szentendre.

Cât privește noul iconostas al bisericii ortodoxe sârbe din Pesta, care urma să-l înlocuiască pe cel distrus la inundația din 1838, el a fost realizat de sculptorul arădean Mihai Ianici și de pictorul Carol Sterio.¹⁴

Acesta dn urmă, potrivit matricolei parohiei ortodoxe române din Sasca Montană (jud. Caraș-Severin), s-a născut la 7 decembrie 1829, ca fiul lui Gheorghe și Iuliana Sterie. Numele, devenit ulterior Sterio și l-a modificat în perioada studiilor la Academia de Arte Frumoase din Viena.

În anii 1857-58 Carol Sterio a executat pentru această biserică din Pesta 48 de icoane, dintre care 35 pentru iconostas.

Iconostarul cuprinde patru registre.

Primul registru cuprinde pe lângă imaginile pictate pe uși (*"Bunavestire"*, *"Sf. Arhanghel Mihai"* și *"Sf. diacon Ștefan"*), icoanele împărătești iar la extremități icoanele reprezentându-i pe *"Sf. Ioan Botezătorul"* și *"Sf. Gheorghe"* (hramul bisericii).

În partea de jos a primului registru au fost așezate icoane mici: Isus la 12 ani vorbind în templu dascălilor evrei, *"Isus și Samariteanca"*, *"Isus arătându-se lui Toma"* și *"Isus vindecând bolnavii"*.

Deasupra ușilor diaconale se găsesc alte două icoane mici: *"Cina cea de taină și Isus în grădina Ghetsimani"*.

În registrul al doilea se găsesc icoanele ilustrând sărbătorile mari: *"Nașterea lui Isus"*, *"Schimbarea la față"*, *"Intrarea în*

Ierusalim", "*Înviearea*", "*Înălțarea Domnului*", "*Pogorârea Duhului Sfânt*".

Ele sunt împărțite câte trei având în centru "*Sf. Treime*" de dimensiuni mai mari.

Registrul al treilea este dominat de crucifixul reprezentând "*Răstignirea*", încadrat de "*Maica Domnului*" și de "*Apostolul Ioan*".

Grupajul central este mărginit de două suite, supraetajate, de icoane reprezentând apostolii în formație de 4+2.

Alături de icoanele pentru iconostas Sterio a mai executat câteva icoane pentru strane și pentru tronuri. Astfel, pe tronul arhieresc a fost pictată imaginea "*Sf. Nicolae*".¹⁴

Referindu-ne la celălalt autor al iconostasului, sculptorul arădean Mihai Iancici trebuie să consemnăm faptul că, schițele lucrărilor sale se găsesc astăzi la același muzeu bisericesc din Szentendre.

7. Tot în acest muzeu am descoperit lucrările unuia dintre figurile proeminente ale picturii bănățene, Teodor Crăciun.

Teodor Crăciun debutează în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, creația sa fiind tributară barocului.

La muzeul din Szentendre se găsește o lucrare intitulată "*Maica Domnului întinde acoperământul asupra Diaconului Ștefan*".¹⁵

8. În sfârșit, ultimul artist pe care îl menționăm datorită lucrărilor sale din Ungaria este pictorul Iovan Gabrovan (cca.1720-1780).¹⁶

Istoricul de artă Dinko Davidov din Belgrad a atras atenția asupra originii de "țântar". Opera sa este puțin cunoscută în România, la Timișoara găsindu-se doar o singură icoană, un "*Sf. Gheorghe*" care îi aparține.¹⁷

Pe teritoriul Ungariei Iovan Gabrovan a executat iconostasul bisericii ortodoxe sârbe din Szekesfehervár. El a încheiat lucrarea la 30 iulie 1776, fiind ajutat de Grigore Popovici.

Dintre scenele cele mai reușite menționăm cele reprezentând icoanele: "*Sacrificiul lui Avram*", "*Moise în fața lui Dumnezeu*" și "*Încoronarea Mariei*".

Prin creația sa Gabrovan rămâne tributار picturii postbizantine reușind doar de puține ori să se distanțeze de canoane.

Desigur, cercetările viitoare vor putea lărgi cunoștințele noastre în acest domeniu.

NOTE

1. Maria Bereny, *Aspecte național culturale din istoricul românilor din Ungaria* (1785-1918), Budapesta, 1990, p.66-70.
2. Eugen Glück, *Mărturii istorice la muzeul din Komarno*, în "Revista Muzeelor", 1/1992, p.66-67.
3. Idem, *Un pictor român necunoscut: Efrem Klein*, în "Revista Muzeelor", 1/1990, p.57-58.
4. Arhiva Națională Ungară, Budapesta, Fondul Consiliului Locotenențial. Departamentul "graeci ritus non unitorum", 25/1833; 81, 92/1834.
5. Teodor Misaros, *Din istoria comunităților bisericești ortodoxe-române din Ungaria*, Budapesta, 1990, p.126-128.
6. Dinko-Davidov, *Slinarska umenosti Srba u Madarskoi*, Ars Hungarica, 1/1988, p.104-105.
7. Teodor Misaros, op.cit., p.84, 88-89.
8. ibidem, p.42-43.
9. ibidem, p.61-64.
10. Pirigy István, *A Magyarországi Görögkatolikusok története*, Nyiregyháza, 1990, vol.II, p.125.
11. Dinko-Davidov, op.cit., p.104-105.
12. idem. p.111.
13. Vujicsics Sztojan, *A pesti szerb templom*, Budapesta, 1961, p.11-12; 25-32.
14. Eugen Glück, *Contribuții la istoria artistică a Banatului - pictorul Carol Sterio*, în Revista Muzeelor, 1/1995, p.41-43.
15. Cota RMF 891/1955.
16. Dinko-Davidov, op.cit., p.98-99, 113.
17. Icoana se află în Colecția de artă a Vicariatului ortodox sârb din Timișoara.

KUNSTWERTE VON RUMÄNISCHER INTERESSE AUS UNGARN

Gelegentlich einer Durchforschung der orthodoxen Kirchen und einiger Kirchensammlungen aus Ungarn konnten zahlreiche Kunstwerke (Ikonen und Ikonostase) ausfindig gemacht werden. Es handelt sich um Arbeiten deren Autoren aus dem Gebiete des heutigen Rumänien stammen oder um solche die zur macedo-romänischen Spiritualität des Reiches gehörten (Nedelcu Popovici, Gheorghe Ranite, Stefan Tenetchi, Carlo Sterio, Teodor Craciun, Iovan Gabrovan etc.).

Diese wenig bekannten Kunstwerke vervollständigen das Bild der rumänischen Kunst des XVIII. und XIX. Jh.

ALEXANDRU BUSUIOCEANU

Elena Costescu

În iulie anul acesta s-au împlinit o sută de ani de la nașterea lui Alexandru Busuioceanu, unul dintre fondatorii, în 1921, (împreună cu Nichifor Crainic și Cezar Petrescu) al revistei "Gândirea", istoric și critic de artă de mare anvergură, profesor la Universitatea din București. Deoarece numele lui a fost aproape uitat - ultima parte a vieții petrecându-se în Spania, unde a funcționat ca profesor la Universitatea din Madrid - și deoarece personalitatea lui a marcat un moment deosebit de important în învățământul artistic românesc interbelic, am crezut necesar să prezint câteva din amintirile pe care le păstrez din anii când i-am fost studentă la catedra de istoria artei a Universității din București.

Între 1936-1940, anii studenției mele, doi au fost profesorii de istoria artei din cadrul Facultății de Litere și Filosofie din București: prof. G. Oprescu, titularul catedrei, și Al. Busuioceanu, cel care - încă din 1929 - își trecuse examenul de docență "magna cum laude", dar care - în ciuda a două strălucite studii care-i impuseseră numele chiar și în lumea, de veche tradiție, a istoriografiei de artă italiene (menționăm numai lucrarea erudită: *Pietro Cavallini și începuturile picturii romane*) - nu funcționa decât în calitate de conferențiar. În consecință - și, din nefericire, a-și spune, pentru cultura plastică interbelică - cursurile sale erau facultative, ca simplă materie de completare pentru unii din studenții catedrei de limbă și de literatură italiană. Faptul de-a fi optat, încă din primul an de înscriere la facultate și până la sfârșitul studiilor, să urmăresc cursurile și seminariile prof. Al. Busuioceanu, l-am socotit - de-a lungul întregii vieți - drept un fapt de importanță capitală în formarea mea profesională.



Prof. Alexandru Busuioceanu, cu studenții,
la Castelul Peleş (1939)



Prof. Busuioceanu la Sinaia cu studenții.
La masă, stg.: Eleonora Costescu, Mia Coandă, prof. Busuioceanu,
asist. Livia Crișan, George Ștefănescu

Pentru a marca diferența de comportament dintre cei doi profesori de istoria artei față de studenții care le frecventau cursurile, voi da numai câteva exemple. Mai întâi, modul cum fiecare dintre ei conduceau examenele de sfârșit de an. Alexandru Busuioceanu se așeza pe un scaun în fața băncii pe care se aflau candidații și, cu cei pe care își dădea seama că sunt mai bine pregătiți, urma un fel de conversație în care, pe măsură ce se derula, creau senzația că ideile devin tot mai limpezi, mai frumos închegate și mai cuprinzătoare. Avea un dar deosebit, pe care nu l-am întâlnit la nici un alt profesor, acela de a stimula gândirea interlocutorului transformând o probă - înhibantă prin cadrul în care se desfășura - într-un fel de elegantă conversație academică, măgulitoare. desigur, pentru tânărul student. Faptul că se așeza, în chip deliberat, în apropierea acestuia, nu implică nici un gest de familiaritate din partea magistrului - una din trăsăturile de bază ale acestuia fiind tocmai discreta lui rezervă în relațiile cu ceilalți -, ci numai - gândesc retrospectiv-, un fel de respect față de un posibil continuator - și el -, în domeniul valorilor culturale pe care le sluja.

Cu totul altfel se desfășurau examenele de sfârșit de an la prof. G. Oprescu. De altfel, având mulți studenți, el nu supunea examenului oral decât pe cei care luaseră la scris abia o notă de trecere și pe care, interogându-i, dorea să le verifice cunoștințele.

Având note bune încă de la scris, n-am avut prilejul să mă prezint la oral decât la cel obligatoriu, de licență, care încheia studiile universitare. N-am regăsit însă, cu cel prilej, sentimentul de destindere, de ușurătate spirituală și intelectuală, ca atunci când m-am aflat, în situații similare, în prezența prof. Al. Busuioceanu. Nu cred potrivită afirmația lui Ion Frunzetti că prof. G. Oprescu ar fi avut, cum spunea el, "o adevărată ideosincrazie pentru teoretizările estetice". Dovadă stau temele alese și dezbătute în ședințele de seminar, în care au fost discutate punctele de vedere ale unor cunoscuți istorici și critici de artă francezi, dar și cele ale unor teoreticieni germani ca Alois Riegl sau Josef Strzygowski, față de care prof. Oprescu a dovedit o surprinzătoare înțelegere, chiar dacă nu era totul de acord cu tezele lor. Completările lui n-au avut însă niciodată precizia și nici capacitatea de a sugera noi orizonturi de gândire estetică cum au fost cele ale prof. Al. Busuioceanu care, la sfârșitul fiecărei ședințe

de seminar, relua tema subliniind caracterele definitorii, novatoare, ale criticului sau teoreticianului de artă pus în discuție.

Prin seriozitatea - așa spune chiar, prin severitatea ce l-a caracterizat -, prof. G. Oprescu a fost totuși un admirabil dascăl care a format, ani în șir, cercetători competenți ai artei românești și universale - istorici de artă și muzeografi -, dotându-i cu o solidă armătură de cunoștințe, în contrast evident cu modul cum a fost predată istoria artei în învățământul universitar românesc dinaintea apariției lui. Spre deosebire de acțiunea benefică exercitată de prof. G. Oprescu asupra mai multor generații de cercetători ai istoriei artei, rolul lui Al. Busuioceanu - chiar prin faptul că a lipsit atât de mult din țară - a fost mult mai redus, incomparabil mai redus decât ar fi trebuit el să fie și orice acțiune menită a repune în discuție numele și importanța gândirii lui estetice nu poate fi decât benefică.

Total diferiți temperamental și - așa cum vom vedea -, ca orizont cultural, cei doi magistri ai artei de la Facultatea de Litere și Filosofie din București, se completeau totuși admirabil, astfel încât o colaborare între ei ar fi fost de o importanță majoră în însușirea temeinică a cunoștințelor de specialitate ale studenților români din perioada imediat premergătoare celui de al doilea război mondial. Prin orizont cultural nu înțelegem faptul că acesta ar fi fost mai vast sau mai restrâns la unul decât la celălalt ci pur și simplu că el era diferit, ca rezultat al unor informații științifice diferite și al punerii în lucru a unor metode de investigare proprii; a istografiei de artă franceze, la primul; a teoriei de artă germane și italiene, la cel de-al doilea. Astfel încât, în lipsa lui Al. Busuioceanu (- după plecarea acestuia, în 1942, în Spania-), cei mai exigenți dintre studenți sau foștii studenți ai prof. G. Oprescu au trebuit să ia cunoștință, pe cont propriu, de teoria de artă italiană și germană, mai puțin prezente în preocupările venerabilului profesor.

George Oprescu fusese mai întâi profesor de franceză și se îndreptase spre istoria artei prin intermediul literaturii de specialitate, tot franceze, avându-l drept cap de serie, credem, pe Diderot, cu ale sale faimoase "Saloane". Istoriografia de artă franceză nu a pierdut decât, relativ, târziu și niciodată integral, contactul cu literatura, proiectată însă întotdeauna pe o solidă bază istorică. A folosit cu predilecție - ceea ce Josef Strzygovski a numit "metoda filologico-istorică" - , în contrast cu "metoda estetică", în cuprinsul

căreia se încadrează atât de bine activitatea științifică a lui Al. Busuioceanu.

Acesta, între 1920-1922, își desăvârșise studiile la Viena unde funcționa o celebră școală de cercetători de talia unui Josef Strzygovski - pentru problemele de metodologie în abordarea originilor și evoluției formelor -, precum și o întreagă serie de cercetători din succesiunea lui Franz Wickhoff, dintre care unii au devenit nume de referință în istoriografia și teoria artei: Alois Riegl, Julius von Schlosser sau Max Dvorak. Dacă primul decedase cu mult înainte de sosirea lui Al. Busuioceanu la Viena, cel de al doilea a fost, până în 1922 directorul prestigiosului Kusthistorisches Museum, iar studiile celui de-al treilea, Dvorak, erau cunoscute cu mult înainte publicării postume, în 1924, a celor mai importante dintre ele în *"Kunstgeschichte als Geistesgeschichte"* (Istoria artei ca istoria a spiritului). Viena era însă și locul unde, se mai discuta însă intens în legătură cu teoria "purei vizualități" formulată mai înainte de pictorul Hans von Marées, sculptorul Adolf Hildebrandt și teoreticianul Konrad Fiedler, personalități, care au revoluționat, putem spune, pentru multe decenii, studiul fenomenului artistic, studiu bazat pe cercetarea valorilor intrinseci ale operei de artă, singurele în măsură să justifice, după ei, existența acesteia, datorită calităților strict formale ale acesteia (Heinrich Wölfflin, Worringer, Max Deri, Hans Tietze sau, mai tânărul Erwin Panofski, acesta din urmă adâncind tot mai mult, ulterior, studiul simbolicii formelor). Teoria artei părea astfel să părăsească teritoriul istoriei pentru a se încadra în ceea ce cercetătorii din această categorie au numit: Kunstwissenschaft/ Știința artei/ marcând astfel obiectivul pe care-l aveau în vedere în studiile lor.

Întors în țară înarmat cu un asemenea bagaj de cunoștințe, Al. Busuioceanu va face parte din primul lot de personalități stipendiate de statul român pentru a studia, câțiva ani, în cadrul nou înființatei Academii di Romania, din Villa Giulia, de la Roma. Ajuns aici în 1923, urmează, între 1923-1925, cursurile unor profesori cu nume se prestigiu în istoriografia italiană de artă: Adolfo Venturi, Antonio Munoz, O. Marucchi, F. Hermanin și L. Mariani. În același timp însă, Al. Busuioceanu ia cunoștință și de activitatea acelei strălucite pleiade de istoriografi și de critici de artă italieni, din generația următoare, (cu mulți din ei va lega și relații de prietenie: Lionello Venturi, Pietro Toesca, Emilio Lavagnino, A. Colasanti,

Matteo Maragoni, Carlo Carra, Mario Salvi, C.L. Raggiante, Stefano Bottari și alții. Formați, pe de-o parte, la școala unor înaintași ai istoriei artei avându-i drept capi de serie pe B. Cavalcaselle și I.A. Crowe și apoi la cea a patriarhului istoriografiei italiene de artă, Adolfo Venturi, aceștia toți au fost influențați puternic, pe de-o parte, de gândirea estetică a lui Benedetto Croce, iar pe de alta de cea a teoreticienilor de artă germani, de dincolo de Alpi, pomeniți, în parte, ceva mai înainte.

Nu mă voi opri asupra activității publicistice în țară a profesorului Al. Busuioceanu, destul de bine cunoscută. Ajuns în Spania, în 1942, în calitate de Consilier pe lângă Ambasada Română din Madrid, o nouă pagină se deschidea în existența lui, iar, după numai câțiva ani, începea și pentru noi o experiență de viață pentru care nu fusesem, în nici un fel, pregătiți. În primii ani de la instaurarea noului regim politic în România, atunci când Al. Busuioceanu se afla de aproape un deceniu în Spania, acei dintre puținii lui studenți de la istoria artei se vor fi gândit adesea la el, ca la un punct de reper în încercarea de a nu sucomba sub marea anihilare a încrederii în valorile culturale în care fuseseră crescuți. El devenise un magistru a cărui învățătură, deși o aveam mereu în minte, nu trebuia, însă să se dezvăluie, ea fiind de natură să fie interpretată ca având un substart politic pentru care se plătea scump în acele vremuri.

Dar el, ce făcea el, profesorul de istoria artei Al. Busuioceanu în acest timp? În urma schimbărilor politice a trebuit să părăsească postul din cadrul Ambasadei Române și a devenit profesor la Universitatea din Madrid. Când timpurile s-au mai liberalizat, am început să auzim - foarte rar, e drept - pronunțându-i-se numele la "Europa Liberă", dar nu în calitate de istoric de artă, ci de poet. Am așteptat cu nerăbdare să văd volumul dedicat picturii spaniole, apărut în colecția de mari dimensiuni, antologică, publicată de editura Skira. Știam că profesorul lucrase această temă. Când a ajuns la noi lucrarea respectivă am privit-o cu uimire: textul propriu-zis era datorat lui Jaques Lassaigue - acel tânăr francez care, în primii ani de război ținuse cursuri de istoria artei la Institutul Francez din București înainte de a dispărea, pe neașteptate, pentru a se angaja în serviciile secrete franceze, undeva în Orient. Cel puțin așa se spunea. Ulterior a devenit una din figurile marcante din cadrul

Asociației Internaționale a Criticilor de Artă (AICA), (chiar președinte, la un moment dat). În volumul Skira despre pictura spaniolă numele lui Al. Busuioceanu figura numai în întocmirea catalogului și a bibliografiei.

Nu pot spune că n-am fost decepționați. N-am înțeles de ce istoricul de artă român a renunțat să redacteze singur textul, dat fiind faptul că subiectul îi era de mult familiar; chiar și cursul și seminarul ținute în ajunul plecării sale în Spania, în anul universitar 1941-1942, tratau tot despre arta spaniolă. Era neîndoios, pe de altă parte, că numeroșii ani petrecuți apoi în această țară vor fi făcut din el unul dintre cei mai de seamă specialiști europeni ai artei spaniole. M-am întrebat atunci care ar fi fost cauza acestei recuzări și am așteptat în continuare ceva să ne indice viitorul inexplicabilei îndepărtări de la o disciplină ale cărei principii ne-au călăuzit pe noi, foștii săi studenți, de-a lungul vieții. Se părea că interesul său pentru istoria artei se stinsese tocmai în momentul în care îi erau la îndemână toate posibilitățile realizării unei opere care să-l plaseze în primele rânduri ale istoriografiei artei europene.

Atunci când lucrurile s-au mai liberalizat în România, cu prilejul unor călătorii pe care le-am întreprins peste hotare, am mai întâlnit numele lui Al. Busuioceanu, dar, așa cum am amintit, nu ca istoric sau critic de artă, ci ca poet. Nu cred că a fost vorba de o întâmplare, ci de un act deliberat, a cărui motivație am încercat s-o descifrez. Două par a fi cauzele acestei stranie comportări. Una din ele și-ar afla explicația, între altele, în acea tulburătoare poezie: *“Țara din gând”*, din care am înțeles cât de dureroasă a putut fi pentru el depărtarea de țară. Din acest sentiment fierbinte de “dor” pare să fi ieșit și cartea *“Zamolxis”*, în care căuta să urmărească itinerarul spiritual al străbunilor daci sau geți care, conform convingerilor sale - bazate și pe izvoare istorice - ar fi ajuns, sub denumirea de goți, și în peninsula iberică, jucând un rol important în elaborarea spiritualității spaniole. Pe de altă parte, într-o emisiune la “Europa Liberă”, Pamfil Șeicaru, prieten din tinerețe cu Al. Busuioceanu, a relatat ceva în legătură cu boala de care acesta a suferit în ultima parte a vieții sale: o artoză, parcă spunea, care-l împiedica să circule, fiind aproape claustrat în locuința sa, fapt care îl va fi împiedicat să se țină la curent, de visu, cu mersul artei contemporane.

Ar fi, deci, în primul rând, un sentiment puternic de dor și de însingurare. Dar acesta nu l-ar fi putut împiedica să scrie. Ar fi scris, eventual, mai puțin, iar rezultatul ar fi purtat, poate, marca stării depresive în care se afla. Dar ce ar mai fi putut scrie? Toate lucrările lui apărute, începând - le menționez așa cum îmi vin în minte, neținând cont de cronologie - cu monumentală prezentare a colecției regale de tablouri, cele două monografii (una dedicată lui Andreescu și alta lui Iser), criticile și cronicile de artă tipărite în diverse reviste, emisiunile de artă ținute la radio în anii '30 (asupra cărora nu avem nici o știre), toate acestea poartă pecetea unei viziuni derivate (trecute prin propria lui minte și propria lui sensibilitate) dintr-o concepție estetică ce se înscrie pe linia formalismului ce a dominat, timp de câteva decenii, scena artei, dar și a istoriografiei și a criticii de artă .

Odată cu cel de-al doilea război mondial și, mai ales, după aceea , era clar că vremea marilor teoreticieni și critici de artă trecuse, acea lume încrezătoare în valorile spirituale ale culturii, o cultură elaborată pe îndelete, căci - răsturnând sintagma, celebră de acum, a lui Marin Preda - în epoca de glorie a formalismului estetic, "istoria mai avea încă timp". Ultimul mare critic de artă formalist, Lionello Venturi, prietenul lui Al. Busuioceanu care, la Expoziția Universală de la Paris din 1937, îl dusesese să-i arate, în Pavilionul României, pictura lui Petrașcu - prilejuind criticului de artă italian acea memorabilă și definitorie judecată asupra pictorului român - el însuși, după 1946, nu va mai face altceva decât să prelucreze și să republice vechi studii (deși a mai trăit aproape două decenii, până în 1961). Situația nu era acum aceeași ca după primul război mondial când lumea a putut să reia, fără mare efort și fără mari sacrificii, firul întrerupt al relațiilor culturale. O falie adâncă, de netrecut, a despărțit lumea în două părți ostile una alteia, făcând cu neputință contactul dintre ele. Ce și în ce fel ar mi fi putut scrie acum Al. Busuioceanu, cel ale cărui ședințe de seminar se derulau sub auspiciile teoreticienilor formalisti amintiți mai sus, cel care într-un an a dat studenților săi drept teme de tratare capitole din cartea lui Matteo Marangoni, "*Saper vedere*" / "A ști să vezi"/, sau, altă dată, "*Come si guarda un quadro*" / "Cum trebuie privit un tablou"/ , de același autor.

S-ar putea crede că o îndepărtare de la principiile estetice

tradiționale avea loc numai dincolo de “cortine de fier”. Cătuși de puțin. Occidentul se afla în plină acțiune de demantelare a imaginii, apoi de distrugere a ei pentru ca, în final, să renunțe la însăși noțiunea de artă ca atare. S-ar putea crede că avansăm aici o pură speculație și, într-o oarecare măsură, lucrul poate fi discutat. Cum e posibil însă să se interpreteze decât astfel unul din ultimele articole adunate în volumul “*Scrieri*”, în care pe un ton ușor dezabusat și zeflenist - i-ași pune - mărturisește cam așa: “acum că nu mai sunt profesor de istoria artei /s.n.) pot spune adevărul: Nu-mi place Praxtitele”, explicând ironic cât de grandilocventă i se pare statuarea sa în recele ei clasicism. Pe vremea când era profesor de istoria artei, Al. Busuioceanu nu a vorbit astfel niciodată studenților săi nici măcar de micii maeștri ai unor școli locale de pictură. După această mărturisire, nu mai am cunoștință de apariția unor lucrări dezvăluind o anume concepție artistică, (afară numai dacă materialele care se află, se spune, în posesia fiicei sale, Oana Busuioceanu, nu vor veni să infirme această supoziție).

Până când va fi publicată întreaga lui operă spaniolă, îmi pot permite să interpretez tăcerea lui Al. Busuioceanu ca un semn al unei decepții cauzate de evoluția societății de după cel de al doilea război mondial care a pus în discuție valabilitatea vechilor valori spirituale în care oamenii de cultură, ca el, au crezut. Rene Huyghe, autorul atâtor lucrări monumentale de sinteză asupra artei moderne, a simțit nevoia, la sfârșitul unei prodigioase activități, să scrie o cărțuție, ca un fel de testament, “*Ce que je criois*”, în care-și mărturisește, într-un ton de amară tristețe, crezul său uman și artistic, greu pus la încercare în ultimele decenii.

Dezamăgit și el, ce mai putea spune acum profesorul nostru de istoria artei, de la care știam că o operă de artă trăiește numai prin gradul ei de realizare plastică (realizare ce poate îmbrăca, evident, un număr infinit de exprimări personale, puse însă toate și întotdeauna sub semnul unor exigențe de ordin formal). El care ne amintea uneori spusele lui Michelangelo care, într-un interviu - i-am spune, azi - cu Francisc de Olanda, referindu-se la arta flamando-olandeză care, punând în prim plan “subiectul”, altfel zis, “literatura”, nu făcea altceva decât să miște “sufletele femeilor pioase”. Tot mai mult se impunea, în lumea artei, ceea ce în preistoria acestui proces de distrugere a realizării formale, s-a numit

“conținutul de idei”, conținut care, el însuși, s-a tot subțiat până a se limita la a sugera o oarecare idee de ceva, prezentă, eventual, ca simplă virtualitate, rămânând la atitudinea spectatorului să-i confere un sens sau altul, după plac.

Ce putea face un teoretician al artei pus în asemenea situație decât să se retragă în tăcere. “Căci tăcerea, spusese ceva mai înainte Mr. Teste, prin Valery, este semnul suprem al disperării”. Tăcerea care i-a urmat revoltei la un Lautreamont, l-a împins la sinucidere. Al. Busuioceanu dispunea însă de o mare rezervă: poezia.

Prin ea își începuse activitatea scriitoarească, alături de ea a descoperit, ulterior, satisfacțiile pe care i le puteau conferi contemplarea și înțelegerea creației artistice, la ea a revenit, în sfârșit, atunci când a intuit/ ce antene va fi avut, oare/, că omenirea s-a angajat pe un drum ce ducea tot mai rapid spre distrugerea artei, în înțelesul ei tradițional, ca produs al minții și al sufletului uman.

Cum sunt poeziile lui Al. Busuioceanu nu putem ști până când Oana Busuioceanu, fiica lui, nu va socoti necesar să le dea spre publicare. Atât cât am putut citi din ce a apărut și, în special, mișcătoarele traducerii din *Sf. Ioan al Crucii* apărute în “Secolul XX”, ne-ar îndreptăți, poate, să întrezărim ceva din itinerariul spiritual al profesorului nostru, din ultima parte a existenței sale.

NOTE

*) - Încă din 1948, Al. Busuioceanu își simțea, de acum înainte, “destinul” legat de literatură, nu de istoria artei. Astfel, în primul număr din “Luceafărul”, Revista scriitorilor români în exil, nov. 1948, Al. Busuioceanu publică articolul “*Literatură și Destin*” vezi Nicolae Florescu: “*Literatura română în exil*” (IV) - *Instituții, publicații, personalități*, în Jurnalul Literar, Seria Nouă, nr. 9-24, iul- aug. 1996, p.2.

NICOLAE CHIRILOVICI, O VIAȚĂ DE OM ȘI DE ARTIST 1910-1993

Horia Medeleanu

Oricât ne-am strădui să cuprindem în cuvinte personalitatea pictorului Nicolae Chirilovici nu vom reuși acum să realizăm decât o schiță de portret. A fost un om extrem de modest, retras și tăcut. Nu-i plăcea să vorbească despre el și nici despre alții. Nu voia să supere și efectiv nu supăra pe nimeni. Zâmbea doar ușor amuzat când unii confrăți, mai puțin dotați, încercau să obțină un succes facil. Nu a invidiat pe nimeni, nu s-a tânguit și nu a învinuit destinul. Asemeni acelor renumiți șlefuitori de diamante din Evul Mediu, acest meșteșugar al penelului și-a văzut liniștit de munca lui, în fața șevaletului. Timp de șase decenii a trăit aproape exclusiv din pictură și numai pentru pictură, încât acum, privind-o retrospectiv, viața lui ni se pare neverosimilă. Oare cum a izbândit? A descoperit de timpuriu drumul său propriu în viață, drum pe care nu l-a părăsit niciodată, în pofida vicisitudinilor vremurilor prin care a trecut, împreună cu noi toți. A rămas indiferent la “noutățile” de moment. Nu i-a fost teamă că e “învechit” și depășit. Îl întovărășeam uneori, în plimbările sale printre tablourile din galeria de artă. Se oprea îndelung în dreptul unor lucrări care îl șocau prin factura lor îndrăzneță, aproba cu franchețe, adăugând însă, în șoaptă: “Da, interesant, dar unde-i pictura?”. Observația lui simplă ascunde un crez artistic de neclintit: dincolo de avatarurile sale, exista o singură pictură, anume cea care, prin taina ei de nepătruns, înfrunta timpul

Biografia lui Nicolae Chirilovici se încheagă din crâmpoie disparate. Abia târziu în anii senectuții, a fost dispus să evoce unele momente din viața sa. Învăluite într-o pudoare impresionantă, amintirile sale lăsau să se întrevadă un destin neobișnuit. "M-am



Nicolae Chirilovici,
fotografie,
perioada
interbelică

născut în 8 iulie 1910, într-o localitate care n-a însemnat nimic pentru mine, fiindcă nu mi-o mai amintesc”. Prin aranjamentul hazardului, în urma absolvirii unui curs de funcționari de poștă de la Budapesta, tatăl său a obținut un post în orașelul Ujgorod din Ucraina Subcarpatică, regiune care făcea parte, la acea dată din imensul imperiu cezaro-crăiesc. Înainte de al cunoaște pe tatăl său, mama sa studiasse vreo doi ani la școala de arte frumoase din capitala Ungariei. Înclinația sa pentru artă a transmis-o fiului și poate că ea a fost cea care i-a îndrumat primii pași.

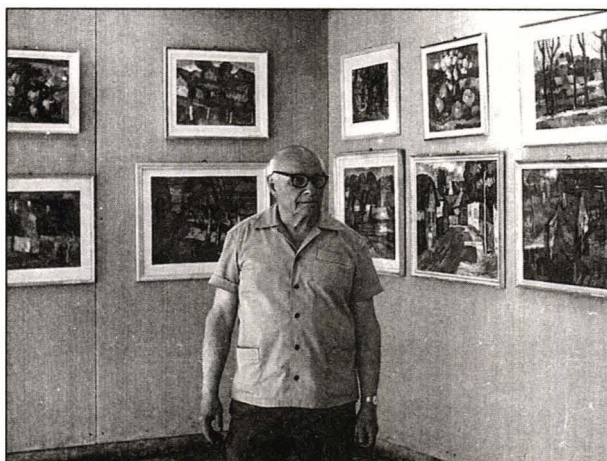
A simțit oare, în sinea ei, o neîmplinire dureroasă de care voia să se izbăvească. Spera să realizeze fiul ceea ce nu reușise ea? Nicolae Chirilovici a evitat orice comentariu.

Din cuvintele prin care își evoca mama se desprindea doar duioșia. Ce a făcut el în acei ani ai copilăriei și adolescenței, cum s-a manifestat talentul său atunci, nu știm.

După unirea Transilvaniei cu România, același hazard insolit a determinat stabilirea familiei sale în comuna Șepreuș, unde tatăl său obținuse un post de perceptor. Aceasta a fost întâmplarea fericită care ne-a dăruit pe cel mai bun pictor al Aradului din ultima jumătate de veac. În acei ani, după Marea Unire, mișcarea artistică din orașul nostru continuă să se desfășoare în tiparele academismului munchenez și budapestan în spiritul căruia se formaseră aproape toți artiștii noștri vechi. Acest spirit greva și gustul publicului. Pictura românească era aproape necunoscută. Abia dacă erau pomenite numele lui Grigorescu și Luchian în unele cercuri de intelectuali care își făcuseră recent studiile la Cluj sau la București. În acest climat își începe Nicolae Chirilovici cariera sa în Arad.

În anul 1927, când abia împlinise 17 ani îl aflăm în atelierul pictorului Frederich Balla. Studiile pe care le întreprinde sub îndrumarea acestui artist academic lasă urme de scurtă durată asupra sa. O nouă întâmplare fericită vine la timp pentru a-l smulge pe tânărul pictor din pericolul de a apuca pe un drum înfundat. Stabilit la Arad, în 1927, ca profesor de desen, pictorul, sculptorul și graficianul Marcel Olinescu, un artist complex format sub îndrumarea marilor măestrii ai școlii de Belle-Arte din București, deschide și el un atelier-școală, la etajul Liceului Comercial. Primul său elev este Petru Feier. În curând acesta îl conduce în atelierul lui Olinescu, pe Nicolae Chirilovici. Între profesor și cei doi elevi se întemeiază o adevărată comuniune spirituală. Olinescu a adus cu sine un suflu înnoitor. Ideile și cunoștințele sale multiple, pe care le-a revărsat cu o admirabilă generozitate în jurul său au avut un rol de netăgăduit în mișcarea artistică arădeană. Unele cuceriri ale impresionismului, dar mai ales cele ale post-impresionismului, cu exemple oferite de însăși pictura lui Olinescu din acea vreme, trec pe paleta tinerilor săi discipoli. Urmează apoi un al doilea moment în formația lui Chirilovici: stagiul său de doi ani (1930-1932) la Școala Liberă de Pictură de la Baia-Mare (unde a fost însoțit de bunul său prieten, Petru Feier). Față de principiile estetice ale renumitului centru de pictură din nordul țării, Nicolae Chirilovici a dovedit o puternică adeziune temperamentală. Dragostea lui sinceră față de natura și nevoia de contact direct cu frumusețile acesteia l-au apropiat firesc de pictura de plein-air, practică de măestrii săi băimăreni. Spre deosebire de aceștia, Chirilovici s-a simțit atras mai degrabă de

spectacolul colorat al naturii decât de mișcarea luminii în atmosferă. În concepția sa, lumina însăși devine o funcție a culorii. Ea pare că vine din lucruri, nu de la o sursă exterioară. Pornind de la aceste considerații, dorința cea mai mare a lui Chirilovici a fost să redea senzațiile de culoare nealterate de lumină. S-a născut astfel o pictură din care umbra opacă a fost alungată, iar culoarea se extinde suveran pe toată suprafața tabloului. Impresia de desfășurare în spațiu este dată exclusiv prin alternanța ritmică a culorilor calde și reci. Volumele, chiar dacă nu sunt urmărite în întreaga lor desfășurare, se decupează clar și tranșant. Pe o cale proprie, pictura lui Chirilovici se dovedește a fi una din reacțiile autentice împotriva aceluia impresionism care a promovat disoluția formelor în vibrația învăluitoare a luminii. Preocupat să traducă senzațiile de culoare în toată intensitatea lor, pictorul arădean a căutat să le filtreze și să le ordoneze supunându-le exigențelor plastice ale tabloului. Prin această



Expoziția
retrospectivă,
1985

intervenție a artistului, “peisajul se umanizează” după cum susține Rene Huyghe. “A picta nu înseamnă a copia obiectul, ci a produce senzații colorate”, spune Cézanne. Urmând pilda acestui mare maestru francez, Chirilovici a fost preocupat, în primul rând, de realizarea compoziției cromatice a tabloului pentru a sugera structura stabilă a lumii înconjurătoare. Asemeni lui Cézane, spiritul său căuta în natură “o regularitate și o certitudine”. De aceea în această pictură nu vom descoperi străluciri fulgurante și scăpărări de reflexe ce pier

și renasc în fiecare clipă, pentru că natura lui Chirlovici nu-i niciodată dinamică și agitată. În universul acestui pictor domnește liniștea, pacea și ordinea.

Câmpul său vizual este întotdeauna restrâns, silueta unui deal sau o perdea de vegetație închid orizontul, iar natura devine intimă și primitoare.

Se înțelege din cele de mai sus, că Nicoale Chirilovici a fost întâi de toate un peisagist. Termenul este însă prea sărac în precizia lui de ordin tehnic. Peisajele sale sunt, de fapt, "bucăți de suflet".

Expoziția retrospectivă pe care i-a organizat-o Inspectoratul pentru Cultură al Județului Arad, Filiala Arad a Uniunii Artiștilor Plastici din România și Muzul de artă Arad nu constituie un simplu act omagial. Ea este mai degrabă un minunat prilej de reconsiderare și reevaluare a unei opere de artă adevărată. Această operă se află abia la începutul călătoriei sale în timp. Viitorul îi va stabili, cu siguranță, locul pe care îl merită în istoria artei românești și în conștiința publicului iubitor de frumos.*

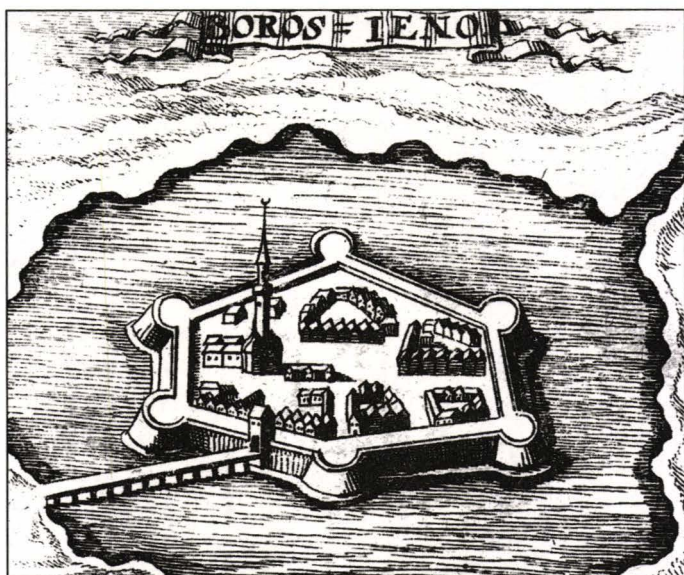
* Text din catalogul expoziției.

NICOLAE CHIRILOVICI EIN KÜNSTLERLEBEN

Nicolae Chirilovici (1910-1993) war einer der besten Maler der letzten 50 Jahre aus Arad.

Mit 17 fing er an zu malen unter der Anleitung des akademischen Malers Friedrich Balla. Nachträglich besuchte er die Schulwerkstatt des Malers, Bildhauers und Graphikers Marcel Olinescu. Drei Jahre später reist er nach Baia Mare um in der Malerkolonie zu studieren. Diese Erfahrung war massgebend für seine weitere Entwicklung, für seinen Stil der mit Cézanne in Verwandschaft zu bringen scheint.

Die zwei Jahre nach dem Tode des Malers organisierte Retrospektive ist der treffende Moment um sein Werk neu einzuschätzen und zu werten.



O GRAVURĂ INEDITĂ A CETĂȚII INEU

În fondul Muzeului Național din Budapesta, Colecția “Történelmi Képcsarnok”, se găsește o fotografie (fără cotă) reprezentând imaginea Ineului, după o gravură, datând din a doua jumătate a secolului al XVII-lea.

Spre această perioadă ne trimite prezența în imagine a moscheii și minaretului, ridicate în a doua etapă a stăpânirii otomane și aume după anul 1658.

Imaginea ne indică o fortificație hexagonală cu șase bastioane, cu mai multe construcții interioare, așezată pe o insulă formată de Crișul Alb și de un braț al său.

Gravura, descoperită ocazional, prin bunăvoința cercetătoarei Erdőkurti Zsuzsanna, ne confirmă faptul că Ineul conta pe plan european ca o fortăreață cu rol în strategia forțelor antiotomane.

E.G.

DOUĂ SCHIȚE CU VALOARE DOCUMENTARĂ PENTRU AUTOPORTRET DE FLORIAN MUREȘIANU

Florian Mureșianu*
fișă de artist

Date biografice

S-a născut la 9 noiembrie 1878 la Rodna Veche (jud. Bistrița Năsăud). A absolvit Școala de desen de la Budapesta ca elev al profesorilor Szekély Bertalan și Nadler Robert.

În anul 1908 este numit profesor de desen la o școală medie din Trnava (Slovacia), unde funcționează până la război. Rănit și reformat devine proiectant într-o fabrică de jucării a soldaților invalizi. (periodă din care au răms numeroase schițe).

După Unirea din 1818 solicită repatrierea și va fi numit profesor la Școala de arte și meserii din Arad. Se mută cu toată familia în acest oraș și va funcționa, până la pensionare, în anul 1939 în școala la care primise numirea. Moare în Arad, la 7 decembrie 1961. Dintre copii, unul singur, Leontin Mureșianu, îmbrățișează cariera artistică a tatălui.

Activitatea artistică

Pictează portrete ale prietenilor și membrilor familiei și numeroase peisaje în ulei. După repatriere participă consecvent la expoziții de grup, în oraș și în țară.

Bun desenator, va fi pasionat de ilustrarea unor reviste și cărți. Debutează ca ilustrator încă din anul 1902 la "Luceafărul". În anii trăiți în Slovacia execută desene și frontispicii pentru "Foaia interesantă" și "Bobârnaci". Ulterior realizează o mapă de 100 desene după poeziile lui Coșbuc, ilustrează povestirile lui Ion Pop Reteganul sau cunoscute balade românești.

O scurtă vreme a făcut și pictură de biserică, lucrând alături de Octavian Smigelschi la biserica din Ciacova (jud. Caraș Severin).

Ultima expoziție, la care participă cu 11 uleiuri, 17 acuarele și 3 pasteluri (avea vârsta de 68 de ani), este cea din 10-24 aprilie 1946.

În anul 1995 Muzeul de artă din Arad a achiziționat de la moștenitori câteva lucrări considerate semnificative pentru activitatea artistică a pictorului Florian Mureșianu.

Cele două schițe pe care le prezentăm aici, aparținând Colecției Gârdea, nesemnate, nedatate, au o valoare documentară, reprezentând o etapă intermediară în elaborarea "Autoportretului" achiziționat de muzeu (nr. inv. 3024).

* Dan Lăzărescu, *Un artist plastic uitat, Florian Mureșianu*, în Ziridava, XIII, Arad, 1981, p. 295-309.





RESTAURAREA CASETELOR PICTATE ALE BĂNCILOR DE LEMN DE LA BISERICA REFORMATĂ DIN ILIENI - JUDEȚUL COVASNA

Maria Odry

Lucrările de restaurare-conservare începute în august 1994 s-au desfășurat cu avizul și aprobarea Oficiului pentru Patrimoniul Cultural Național jud. Covasna - Sf. Gheorghe.¹

Scurtă prezentare a bisericii - cetate de la Ilieni

Situată "la granița dintre Țara Bârsei și Trei Scaune", biserica-cetate de la Ilieni a fost construită pe un loc cu panoramă frumoasă, la sfârșitul sec. al XVI-lea și începutul secolului al XVII-lea în vechiul stil arhitectonic italian.

Prima atestare documentară incontestabilă o găsim în procesul verbal intitulat "Particulis Visitatio" din 11 ianuarie 1759: "Biserica ecleziastică reformată din Ilieni este la soare-apune de oraș, pe un mare munte împrejmuit de zid dublu de piatră".²

Băncile de lemn din interiorul bisericii au fost pictate, conform datelor din caseta principală, situată central, în anul 1786 de BARTI MOISE din Târgul Secuiesc. Cifra apare înscrisă de 2 ori, deasupra casetelor 4,5,6 și 11,12, 13, 14. Intenția artistului a fost de ornamentare a corului.

Aceste bănci, în număr de 22 (11 la est - 11 la vest) au o formă și o structură aparte. Cele din față au o formă curbată ca un S alungit în stânga și în dreapta, caseta fiind în adâncime de 2-2,5 cm față de extremități. Această formă ne trimite la un stil baroc însă un baroc târziu, rusticizat.

Dimensiunile unei casete sunt de 69 x 101 cm lățime, banca având înălțimea de 103 cm iar friza despărțitoare dintre casete 70

cm lungime și 26 cm lățime.

Ornamentica acestor casete poartă și ea pecetea unui baroc rustic. Fiind vorba de o biserică reformată, nu apar figuri de sfinți și îngeri, ci doar motive florale.

Motivul principal este “Floarea soarelui”. Denumirea îi aparține istoricului de artă din Sf. Gheorghe, Könya Adam care considera acest motiv unic în ansamblul bisericilor reformate din zonă.

Realizarea plastică și plasarea în pagină a acestora ne indică o mână foarte rutinată a zugravului în subțire sau a maestrului decorator.

Este remarcabilă ușurința cu care sunt trasate liniile curbe utilizate în realizarea vegetației bogate și a vrejurilor decorative, ușurință în care dispar problemele ridicate de perspectivă și de tridimensionalitate. Florile, “rujele” sau “lalelele” sunt tratate în mod absolut decorativ, deci bidimensional având un iz aparte de stilizare naivă-rustică. Însă coloritul, de exemplu valorăția draperiilor sau realizarea petalelor prin laviu colorat dovedesc iscusința maestrului decorator de odinioară.

În cele 18 casete (numerotarea începând din partea de vest) motivele decorative utilizate nu se repetă, fiecare casetă fiind în cadrul aceluiași stil un unicat.

Motivul principal, floarea soarelui sau buchetul de lalele, este plasat întotdeauna central, având un chenar simplu sau dublu, care urmează linia curbată a casetelor. În colțurile chenarului sus-jos, stânga-dreapta sunt pictate lalele stilizate, albe sau negre, în funcție de gama de culori folosită în motivul central.

Deosebit este și faptul că, aceste flori denumite “floarea soarelui” au petalele albastre sau roșii și mijlocul caroiat cu romburi.

Starea casetelor înainte de restaurare

Băncile, din esență de brad, au suferit numeroase distrugerii datorită situației lor din trecut. Biserica nu a funcționat mult timp, interval în care aceste bănci au fost ținute în afara clădirii, în ploaie și în vânt.

Ideea restaurării bisericii, incluzând în această restaurare nu numai clădirea ci și mobilierul deteriorat (băncile și casetele de cor) îi aparține actualului paroh de la Ilienii, Kató Béla.

El a fost de altfel cel care a adunat și salvat aceste bănci.

Din cauza perioadei petrecute afară suportul acestor bănci a avut și el de suferit înregistrându-se numeroase lacune și lipsuri la examinarea lor.

Față de suport, stratul de culoare s-a menținut relativ bine. După testele efectuate s-a observat că este vorba de tempera grasă. Murdăria aderentă, fumul, funinginea, au acoperit în timp integral partea pictată a acestor bănci.

De asemenea trebuie să arătăm faptul că maestrul decorator a lucrat fără preparație de grund, direct pe blatul de brad. Acest lucru se vede mai bine în ornamentația de la frizele decorative.

După testele de consolidare și de curățire s-a trecut la tratamentul propriu-zis.

Tratamentul

Pentru conservarea părților pictate ale băncilor s-a injectat în orificiile de carii inactive: insecticid împotriva insectelor xilofage: lindan 3%, dizolvat în acetonă.



Biserica
reformată
Ilieni, casetă
pictată, detaliu

A urmat consolidarea stratului pictural cu emulsie de gălbenus de ou cu fungicid de pentaclor fenolat de natriu 1%, care s-a pensulat pe suprafața casetei și a urmat o laminare a stratului pictural, cu o spatulă transparentă. Această intervenție s-a făcut în mod profilactic, pentru că stratul pictural s-a menținut așa cum am arătat deja relativ bine, lipsurile apărând mai mult acolo unde s-au înregistrat lipsuri ale suportului.

Faza următoare a lucrărilor a constat din consolidarea suportului, completarea lacunelor propriu-zise ale suportului de brad,

cu lemn uscat de aceeași esență. Adezivul folosit: clei de oase.

Aceste operații au fost executate de specialiștii locali în lemn, cu experiență în domeniu.

O etapă foarte delicată a fost cea de curățire a casetelor. După teste de curățire făcute în mai multe zone ale casetelor, s-a lucrat selectiv. Soluția de curățire: 50% alcool etilic absolut și 50% esență de terebentină s-a arătat a fi eficient (cu ulei de în nefiert 10 picături).

În mijlocul rujelor, trandafirilor, care aveau un laviu de lac colorat îmbătrânit, s-a curățit numai cu tolue.

A urmat chituiră tuturor lacunelor de strat pictural cu clei de peste 12% în amestec cu cretă de munte și în continuare șlefuirea chiturilor la nivelul stratului pictural cu vată umectată.

La caseta nr.18 situată spre ieșirea vestică, probabil în urma umezelii repetate s-a dezlipit un strat al suportului cu stratul pictural cu tot rămânând față de suportul propriu-zis un fel de “buzunar” în lățime.

Pentru al aduce la nivelul suportului s-a pensulat mai multe straturi de clei de pește la care s-a adăugat chit din clei de pește cu carbonat de calciu după care s-a presat cu un dispozitiv special din lemn de brad, strând în două menhine vreme de 5 zile.

La retuș s-a folosit culori tempera import. S-a lucrat după metoda “TRATTEGGIO” și “VELATURA”.

La vernisare s-a folosit o emulsie de ceară de albine diluată în terebentină 1:5 prin care casetele au primit un luciu mat dar sidefat.

NOTE

1. Restaurarea s-a efectuat sub supravegherea și îndrumarea arh. Kovacs Kazimir și Olasz Gabriela (OJPCN Sf. Gheorghe)-
2. Kadar Gyula, *Biserica cetate Ilieni*, Sf. Gheorghe, 1992.

DIE RESTAURIERUNG DER BEMALTEN KASSETTEN DER HOLZBÄNKE AUS DER REFORMIERTEN KIRCHE VON ILIENI (Kr.COVASNA)

Innerhalb der Restaurierung der reformierten Kirche aus Ilieni wurden auch die 1786 von Barat Moses aus Tirgu Secuiesc gemalten Kassetten der Holzbänke konsolidiert und restauriert.

Da die Bänke im Laufe der Zeit teilweise zerstört wurden, war der radikale Eingriff der Holzrestaurateure nötig. Die Malerei der Kassetten wurde von einem Tempera-Restaurateur des Kreismuseums Arad wiederhergestellt. Der erste Eingriff bestand in der Konsolidierung der Farbschicht, eine eher profilaktische Massnahme. Es folgte die Reinigung von adhärenen Verschmutzungen und die Wiederherstellung der durch Feuchtigkeit geschwollenen Stellen die Verkittung der ausgebröckelten Abschnitte. Die Retuschen wurden, je nach Fall, in Tratteggio - oder Velatura - Technik ausgeführt. Zu letzt wurden die Malerein gefirnist wodurch die Kassetten einen matten aber sidefartigen Glanz erhielten.

RESTAURAREA UNEI PIANINE CE A APARTINUT DIRIJORULUI ANTONIN CIOLAN

Radu Tunaru

Pianina a fost fabricată în Germania la sfârșitul sec. XIX, începutul sec.XX în atelierele "AUGUST FORSTER, LOBAU i'S.; KGL. HOF.PIANOFORTEFABRIK", fiind un model lansat în serie în anul 1859 (seria 7396). Aceasta a aparținut marelui dirijor român ANTONIN CIOLAN (n. 1 ian. 1883 IAȘI - m. 4 dec. 1970 CLUJ), remarcabil în repertoriul clasic și romantic. A fost profesor și director al Conservatorului "G.ENESCU" din Iași, profesor la Conservatorul "GH.DIMA" din Cluj-Napoca și director al Filarmonicii din același oraș. Animator al vieții muzicale ieșene, dirijorul Antonin Ciolan a folosit pianina la repetițiile corului Societății Ateneul Tătărași și ale Orchestrei simfonice din Iași (1919).

Pianina are o formă paralelipipedică, întâlnită și sub denumirea de pian drept sau pian vertical. Este un tip de pian de mai mici dimensiuni cu cutia de rezonanță plasată în poziție verticală formând corpul propriu zis. În interiorul ei este fixată o placă dreptunghiulară din bronz, pe care sunt întinse într-o ordine specială 211 coarde simple, duble și triple. Claviatura are 85 de clape din care 50 sunt de culoare albă, pentru sunete naturale și 35 sunt de culoare neagră, repartizate sunetelor cu altercații diezi-bemoli. Claviatura este cuplată la un mecanism cu pârgii și ciocănele, iar prin acționarea clapelor acest sistem face ca ciocănele să lovească coardele din interiorul cutiei de rezonanță.

Din punct de vedere artistic, pianina prezintă elemente de stil baroc și neolcasic, înscriindu-se în sfera mobilierului stil. Este ornamentată cu încrustații cu bronz care delimitează părțile componente

ale acesteia. În partea superioară a pianinei există un fronton semicircular ornamentat cu motivul scoicii, încadrat de două volute și rozete. Capacul vertical din partea superioară a mecanismului este casetat. În mijloc este o casetă dreptunghiulară încadrată de alte două casete de formă pătrată pe cele două casete laterale fiind montate două suporturi duble din bronz pentru lumânări, în formă de volute, terminate cu un animal fantastic. În părțile laterale se găsesc două colonete strungite cu baza dublă și cu capiteliuri ionice supraetajate cu încă o volută care face trecerea spre capacul orizontal al mecanismului.

Pe capacul claviaturii întâlnim încrustații cu bronz sub formă de medalion, din volute vegetale.

Capacul vertical al mecanismului sub cutia claviaturii este dublu casetat și este ornamentat cu două medalioane cu motive vegetale sub formă de volute încrustate cu bronz.

Sub claviatură, în părțile laterale se găsesc doi baluștri strungiți cu console având motive vegetale și volute sculptate în meplat și fondul matisat cu rol de picioare.

Registrele pianinei sunt delimitate cu profile mulurate și cu chenare încrustate cu bronz.

Starea de conservare a pianinei înainte de restaurare.

La examenul preliminar pianina prezenta depuneri de praf și murdărie aderentă, uzura în timp al lacului de finisare, fisuri,



**Pianina înainte de
restaurare**

fracturi cu pierderi de material lemnos, zgârieturi și o accentuată uzură funcțională. Interiorul pianinei era acoperit cu un strat superficial de fungi microscopici saprofiți (care a fost ușor înlăturat cu ajutorul unei soluții alcoolice cu pentaclorfenolat de sodiu 1%).



Vedere de ansamblu,
înainte de restaurare

Restaurarea piesei

Pianina a fost demontată parțial: capacele verticale, capacul claviaturii, capacul orizontal al mecanismului, frontonul ornamental, picioarele și accesoriile metalice: mânerele și suportii de lumânări.

Elementul ornamental cu caneluri care lipsea a fost executat manual în conformitate cu originalul. Au fost extrase cuiele din corpul pianinei, profilele fiind încleiate cu clei animal. Profilele rupte au fost completate cu lemn de aceeași esență și modelate manual după original, iar porțiunile de profil lipsă au fost executate tot manual cu ajutorul unui cuțit țigănesc și a dălților de sculptură.

S-au făcut completări cu furnir în locurile care prezentau lovituri cu lipsă de material. Fisurile au fost încleiate cu clei animal. Clapelor le-au fost încleiate plăcuțele de os (6) și de plastic (3).

Loviturile de la profilurile din față a cutiei claviaturii au fost șlefuite cu abrazivi de diferite granulații pentru uniformizare.

Completările cu lemn masiv și cu furnir, precum și zonele



Pianul după restaurare

șlefuite au fost integrate cromatic folosind negrizin.

Operația de lustruire s-a făcut diferențiat de la suprafețele elementelor nou confecționate, unde lustruirea a pornit de la zero, până la suprafețele bine conservate la care s-a regenerat pelicula existentă. Au fost parcurse toate fazele respectându-se întocmai tehnica tradițională folosind tampoane din melană înfășurate în pânză fină de bumbac. S-a folosit shellac 10%.

După lustruire au fost refăcute încrustațiile cu bronz folosind bronz diluat în alcool tehnic în care s-a adăugat puțin shellac pentru stabilizare cu ajutorul unei seringi.

S-au montat clapele, capacele, elementele demontabile, frontonul, piciorul din dreapta, iar în final suporturile de lumânări și mânerele laterale din bronz.

Au fost făcute apoi ultimele retușuri după care pianina a putut fi expusă în secția de istorie a Muzeului Moldova din Iași.

DIE RESTAURIERUNG EINES PIANO DES DIRIGENTEN ANTONIN CIOLAN

Das in der zweiten Hälfte des XIX. Jh. von 11 AUGUST FORSTER LOBAU Í'S KGL. PIANOFABRIK" hergestellte Instrument gehörte dem rumänischen Dirigenten Antonin Ciolan (1883-1970) und befindet sich zur Zeit in Besitz des Moldauischen Museum aus Iassy. Vor kurzer Zeit musste das Instrument restauriert werden um ausgestellt werden zu können.

Während der preliminären Untersuchung wurden Staubablagerungen, adhärenzte Verschmutzungen, Risse, Brüche mit Holzverlust und eine akzentuierte funktionelle Abnutzung festgestellt.

Eine teilweise Auseinandernahme des Instrumentes erwies sich als unumgänglich: die Seitendeckel, Klaviatur - und Mechanismusdeckel, das ornamentierte Fronton, Füße und Metallzubehör wurden abmontiert.

Die fehlenden Stücke (Ornamente, Profile) wurden von Hand original getreu nachgefertigt mit Hilfe des Zigeunermessers und der Bildhauermeissel. In derselben Arbeitsphase wurden die fehlenden Furnierstücke eingesetzt, die Risse mit Knochenleim verleimt, desgleichen wurden die Knochen - und Plastikplättchen der Klappen eingeleimt. Zur Einebnung der Oberflächen wurden Schmirgel mit verschiedener Granulation verwendet. Um den chromatischen Ausgleich zu erreichen haben wir Negrizin verwendet.

Die letzten Arbeitsgänge bestanden im Polieren der Oberflächen, Vervollständigen der Inkrustationen aus Bronze, zu letzt wurden die auseinandergenommenen Teile wieder zurückmontiert.

COLOCVII - SIMPOZIOANE - SESIUNI DE COMUNICĂRI

1995

Sesiunea de comunicări "ARTĂ ȘI ARHITECTURĂ" IV

1 - 2 iunie

Lucrările sesiunii au fost prezidate de d-na prof. dr. Viorica Guy Marica (Cluj-Napoca). Au fost prezentate următoarele comunicări: "Brâncuși-Modigliani" (Viorica Guy Marica - Cluj); "Portrete transilvănene de sec. XVI-XVII din pinacoteca Muzeului Brukenthal" (Elena Popescu - Sibiu); "Confluente stilistice în arta moldovenească de la începutul secolului al XVIII-lea în zona Iașului" (Lucia Ionescu - Iași); "Mobilier renașcentist și neo renașcentist din colecțiile transilvănene" (Viorica Pop - Cluj); "Zugravul Vasile Diaconu" (Dorina Pârvulescu - Timișoara); "Portrete Biedermeier în colecția Muzeului Banatului (Elena Miklosik - Timișoara); "Obiecte de artă decorativă secesion în colecția Muzeului Țării Crișurilor" (Gabriela Crișan); "Art Nouveau în colecția de artă decorativă a Muzeului din Deva" (Doina Ionescu, Doina Antonescu - Deva); "Confluente europene: Henri Focillon - Coriolan Petranu" (Elena Rodica Colta - Arad); "Restaurarea casetelor pictate ale băncilor de lemn din biserica reformată de la Ilieni, Covasna" (Maria Odry - Arad); "Restaurarea unei pianine ce a aparținut dirijorului Antonin Ciolan" (Radu Tunaru - Arad); "Meșteri arhitecți activând în secolul al XVIII-lea în Banat" (Adriana Buzilă - Timișoara); "Repere tipologice în definirea spațiului eclezial ortodox român" (Teodor Octavian Gheorghiu - Timișoara); "Arta și arhitectura cantacuzină: restituire muzeografică a unui monument dispărut" (Ana Rus - București); "Ansamblul Cotroceni: istorie, artă, monumente dispărute" (Mihai Ipate - București); "Caracteristici de locuire în vestul județului Timiș" (Liliana Roșiu - Timișoara); "Biserici de lemn dispărute din Tara

Zărandului” (Pavel Vesa - Arad); “Laszlo Szekely, figură marcantă a arhitecturii secesion în Timișoara” (Ileana Pintilie - Timișoara); “Influența căilor ferate asupra dezvoltării urbanistice a orașului Arad” (Emil Anghel - Arad); “Un monument din secolul XVIII dispărut. Primăria veche a Aradului ” (Gheorghe Lanevschi - Arad)

EXPOZIȚIA PERMANȚĂ A MUZEULUI.

ARTA UNIVERSALĂ

Faianță și porțelan. Sec. XVIII-XIX

Manufacturi europene: Bristol, Koppenhaga, Fürstenberg, Berlin, Fulda, Höchst, Meissen, Schlaggenwald, Wien, Ludvigsburg, Sevres, Niederville, Capodimonte, Neapole, Herend, Cluj.

Pictura italiană. Sec. XVI-XVII

Renaștere târzie și baroc. Țările de jos. Sec. XVIII

(Jan Weenix, Solomon von Ruysdael. Tapiserie și mobilier flamand.)



Interior Empire. Franța, secolul XIX

Stiluri de mobilier european

. Stilul Ludovic XV (Rococo). Franța. Sec. XVIII

. Stilul Ludovic XVI. Franța. Sec. XVIII

. Empire Franța. Sec. XIX

. Empire Rusia. Sec. XIX

. Biedermeier Austria. Sec. XIX

. Biedermeier local

Covoare orientale. Sec. XVIII-XIX

Centre din Asia Mică, Asia Centrală, Transilvania

GALERIA NAȚIONALĂ

Lucrări de Lecca, Negulici, Iscovescu, Rosenthal, Sava Henția, Iser, Mirea, Dărăscu, N.Grigorescu, I.Andreescu, Șt. Luchian, Verona, Petrașcu, Tonița, Pallady, Ghiată, etc.

EXPOZIȚII TEMPORARE

1994

CULTURĂ ȘI CIVILIZAȚIE GERMANĂ LA ARAD. SEC. XVIII-XIX

mai-iunie, Muzeul de artă

Expoziția ilustrează diferite ipostaze ale receptării culturale, în interiorul societății germane arădene (arta plastică, teatrul, muzica, literatură, presă, modă)

Manifestare organizată în colaborare cu West-Ost Kulturwerk e V Bonn și Arbeitskreis "Banat-JA" e V Bonn.

ART UNLIMITED SRL

septembrie-octombrie, Muzeul de artă

Expoziție cuprinzând instalație, performanță și video art. Au expus: József Bartha, Sándor Bartha, Matei Băjenaru, József Bob, Geta Brătescu, István Burka, Onisim Colta, Călin Dan, Teodor Graur, Caius Grozav, Radu Igazság, Rudolf Kocsis. Gyula Lőrincz, Tünde Lőrincz, Călin Man, Dan Mihălțeanu, Andrei Oișteanu, Péter Pál, Amalia Perjovschi, Alexandru Solomon, grupul sub Real, Roxana Trestioreanu, László Ujvárossy, Gusztáv Útő, Sorin Vreme.

1995

RETROSPECTIVA "NICOLAE CHIRILOVICI"

aprilie, Galeria Națională "Delta"



Expoziție organizată în colaborare cu Uniunea Artiștilor Plastici Filiala Arad. Au fost expuse lucrări din întreaga perioadă de activitate a pictorului.

CENTRUL CULTURAL BROTFABRIC DIN BONN-UN MODEL AL CULTURII LIBERE

mai Sala "Clio"

CORIOLAN PETRANU - UN DESTIN

iunie - iulie, Muzeul de artă

Expoziție comemorativă organizată cu ocazia împlinirii a 50 de ani de la moartea istoricului de artă original din județul Arad. Au fost expuse fotografii, manuscrise, scrisori, memorii, cărți.

INTER(n)

iunie, Acțiuni pe străzile orașului

Muzeul de artă în colaborare cu Centrul Soros pentru Artă Contemporană au organizat un program de intervenții artistice în spațiul urban. Au participat Amalia Perjovschi, Dan Perjovschi, Dan Mihălțeanu, Matei Băjenaru, Sorin Vreme, Sándor Bartha, Călin Man, grupul subReal

EXPOZIȚIA ELEVILOR LICEULUI DE ARTĂ "SABIN DRĂGOI" DIN ARAD

iunie Sala "Clio"

PIESE NOI INTRATE ÎN COLECȚIILE MUZEULUI DE ARTĂ 1994

TRANSFER

- Obiecte din sticlă și metal

Stil secesion (15 buc.) nr. inv. 2981-2990

DONAȚII

- AUTOR: Amalia Perjovschi

TITLU: "Arhiva vizuală a supraviețuirii"

Instalație, perne cu serigrafii (2 buc.) nr. in. 3005-3006

ACHIZIȚII

- AUTOR: Ion Munteanu

TITLU: "Grafica I"

gravură, 41/29 cm, nr. inv. 2997

- AUTOR: Ion Munteanu

TITLU: "Grafica II"



Ion Munteanu, Desen VI, acuarelă peniță 41/29 cm

gravură 41/29 cm nr. inv. 2998

- AUTOR: Ion Munteanu

TITLU: "Grafica III"

gravură, 41/29 cm, nr. inv. 2999

- AUTOR: Ion Munteanu

TITLU: "Grafica IV"

gravură 41/29 cm, nr. inv. 3000

- AUTOR: Dan Perjovschi

TITLU: "Antropoteca"

desene, nr. inv. 3001

- AUTOR: Amalia Perjovschi

TITLU: "Arhiva vizuală a supraviețuirii"

instalație, obiect textil cu serigrafii (3 buc), nr. inv. 3002-3004

- AUTOR: Bartha Sándor

TITLU: "Fără titlu"

pictură, ulei/pânză 95/95 cm, nr. inv. 3007

- AUTOR: Iosif Stroia

TITLU: "Fără titlu"

grafică, 100/100 cm, nr. inv. 3008

- AUTOR: Onisim Colta

TITLU: "Piramida"

desen, 50/65 cm, nr. inv. 3009

1995

DONAȚII

- AUTOR: Ion Munteanu

TITLU: "Desen V"

acuarelă peniță, 41/29 cm, nr. inv. 3010

- AUTOR: Ion Munteanu

TITLU: "Desen VI"

acuarelă peniță, 41/29 cm, nr. inv. 3011

- AUTOR: Ion Munteanu

TITLU: "Desen VII"

acuarelă peniță, 41/29 cm, nr. inv. 3012

- AUTOR: Ion Munteanu

TITLU: "Desen VIII"

tuș, 41/29 cm, nr. inv. 3013

- AUTOR: Ion Munteanu

TITLU: "Compoziție 3"

ulei/pânză, 100/120 cm, nr. inv. 3014

- AUTOR: Ion Munteanu

TITLU: "Pictura"

ulei/pânză, 120/100 cm, nr. inv. 3015

- AUTOR: Ion Munteanu

TITLU: "Ritmuri"

ulei/pânză, 100/120 cm, nr. inv. 3016

- AUTOR: Ion Munteanu

TITLU: "Mit"

ulei/pânză, 100/140 cm, nr. inv. 3017

- Mobilă bucătărie

stil 1900 (19 piese), nr. inv. 3027-3045

- Canapea

stil 1900, nr. inv.3046

ACHIZIȚII

- AUTOR: Florian Mureșian

TITLU: "Stema regatului României"

acquarelă, 20/40 cm, nr. inv. 3019

- AUTOR: Florian Mureșian

TITLU: "Portret"

ulei/pânză, 50/70 cm, nr. inv. 3020

- AUTOR: Florian Mureșian

TITLU: "Autoportret"

desen, 20/30 cm, nr. inv. 3024

- Farfurie

Sec. XIX. Metal, marcă englezească, nr. inv.3026

CONSERVARE-RESTAURARE

Restaurator: Cristina Paraschiv

- A.L. Keller, Centrul orașului Arad, 1826, ulei/pânză, 78/63 cm, nr. inv. 355 MF

- A.L. Keller, Orașul Arad, 1826, ulei/pânză, 78/63 cm, nr. inv. 356 MF

- A.L. Keller, Orașul Arad, 1826, ulei/pânză, 78/63 cm, nr. inv. 4083 MF

- Anonim, Serbările publice de proclamare a Aradului oraș liber regesc, 1834?, ulei/pânză, 43/36 cm MF

- Aloys Reuzsitska, Serbările din 1834, 1834, ulei/pânză, 85/69 cm, nr. inv. 358 MF

EXPOZIȚII DIN GALERIA DE ARTĂ A ORAȘULUI

prezentare selectivă

SALONUL ANUAL JUDEȚEAN DE IARNĂ - ARAD '94

16 decembrie 1994 - 20 ianuarie 1995, Galeria Națională "Delta"

Inaugurarea galeriei de artă a orașului

1995

EXPOZIȚIA "COPACUL" ED. III

15 martie - 10 aprilie, Galeria Națională "Delta"

SALONUL NAȚIONAL BIENAL DE DESEN - ARAD '95

5 mai - 20 iunie, Galeria Națională "Delta"

Premiul Bienalei: Gabriel Kazinczy (Timișoara)

CINCI ARTIȘTI DIN CARACAS - VENEZUELA

august, Galeria Națională "Delta"



Vernisaj
expoziție
Victor
Gaga -
Ileana
Balotă

EXPOZIȚIA STRĂNGERI DE MÂNĂ ED. I

septembrie, Galeria Națională "Delta"

Au expus membrii UAP din România. Filiala Arad și artiști profesioniști din Gyula (Ungaria)

VICTOR GAGA - ILEANA BALOTĂ, SCULPTURĂ ȘI TAPISERIE

noiembrie - decembrie, Galeria Națională "Delta"

SALONUL ANUAL JUDEȚEAN DE IARNĂ - ARAD '95

decembrie '95 - ianuarie '96, Galeria Națională "Delta"

SEMNAL EDITORIAL

Eleonora Costescu, *Artiștii Storck*, București, 1996

Recent a apărut, în frumoase condiții grafice, la Editura Arc 2000 o nouă carte a istoricului de artă Eleonora Costescu, *Artiștii Storck* (București 1996). După cum specifică însăși subtitlul ales, lucrarea se dorește a fi o “saga” a acestei familii de artiști, reconstituită pe parcursul unui veac și jumătate.

Începând prezentarea cu întemeietorul acestei “dinastii” de artiști, Karol Storck, autoarea ne poartă într-o fascinantă călătorie, ce abundă de amănunte de familie, din îndepărtatul burg Hanau până la București și de aici, urmând pașii și căutările artiștilor care se succed în familie, înapoi spre Europa și America, într-o frământată dorință de formare, de consacrare. Călătorii din care, parca urmăriții de un destin comun, se întorc, pe rând, din nou la București, pentru a se integra în viața artistică românească.

Citind cartea refacem, capitol de capitol, povestea vieții tatălui și a fiilor, a Ceciliei Cuțescu, devenită prin căsătoria cu Fritz, Storck, cu eșecurile și succesele artistice, cu impasurile de moment, cu recunoașterile viitoare.

Ultimul capitol, care se referă la a patra generație, intitulat “Contemporanii” este scris de Vasile Florea.

Pentru a oferi o imagine completă a acestei familii, Eleonora Costescu a considerat necesar să anexeze acest text lucrării sale integrându-l în carte ca un capitol aparte. Ar fi putut să-l scrie ea însăși însă, cu probitatea ce o caracterizează, a preferat cuvântul celui autorizat în acest subiect.

Revenind la textul propriu-zis, nu putem să nu remarcăm ușurința povestirii, fraza frumoasă, extrem de vie, descrierea aproape filmică. Nu odată, în relatare apare implicată însăși autoarea, ca

martoră la o parte din evenimente.

Cartea iese totuși din seria biografiilor romanțate sau a simplelor reconstituiri de epoci artistice, în cazul acesta sesesiunea, transformându-se, prin valorizările pe care le operează autoarea, într-o analiză riguroasă a locului ocupat de familia Storck în istoria artei plastice românești.

Cu toate că prima impresie este de “carte scrisă cu mare ușurință”, lucrarea este construită minuțios printr-o armătură nevăzută de referințe extrem de bine documentate. Recunoaștem și de data aceasta dorința specialistului de a epuiza toate informațiile existente ce dau notelor aspect de “fișă de lucru”.

Recomandăm, așadar, celor interesați, o carte de artă în care povestirea se împletește cu erudiția într-un text exemplar.

E.R. Colta

Horia Medeleanu, *Culoare și formă*, Editura Mirador, Arad, 1996

A ieșit în aceste zile de sub teascuri cea mai importantă carte de artă produsă de și pentru orașul Arad.

Este vorba despre lucrarea lui Horia Medeleanu, *Culoare și formă*, apărută, printr-un efort colectiv, în condiții grafice performante.

Culoare și formă este și va rămâne o carte unică în istoria acestui oraș.

Rar se întâmplă ca în persoana unui autor să se întâlnească muzeograful, istoricul și criticul de artă la un loc, ca în acest caz.

Această triplă calitate i-a permis lui Horia Medeleanu să cuprindă întregul fenomen plastic arădean într-o perspectivă națională și, de ce nu, europeană.

Asemeni lui Ianus cel cu două fețe, a avut tot timpul o privire îndreptată spre trecut iar cealaltă spre viitor.

Vreme de treizeci de ani, cât a lucrat la muzeu a fost privilegiatul, în sensul bun al cuvântului, care s-a plimbat prin sălile de expoziție vorbind cu “charismă”, printre lucrările lui Petrașcu, Tonița, Pallady, generațiilor de vizitatori care s-au succedat, dorind

să le insuflă capacitatea sa de percepție, sau meditănd la perfecțiunea cromatică și compozițională a marilor maeștri.

Dar Horia Medeleanu n-a vrut să rămână un simplu specialist, fiindcă n-a acceptat niciodată opera în sine, fără artist. A coborât așadar, încă cu mulți ani în urmă, în forum, a bătut la ușa atelierelor, a dorit să înțeleagă, să vadă să surprindă marele mister al transformării gestului în operă. Asta i-a îngăduit să trăiască împreună cu cele mai importante generații de artiști ale orașului, legând prietenii durabile.

A fost așadar în mijlocul creației, neobosit, gata să accepte, în fiecare an noii veniți din Academiile de artă din țară, cu tot atâtea visuri de realizare și recunoaștere în acest oraș.

A fost dacă privim lucrurile înapoi, în timp diferiți, alături de mulți care azi nu mai sunt (Ionel Munteanu, Nicoale Chirilovici, Pavel Alaszu) rămânând martorul unei perioade dispărute. A ascultat confesiuni de artist, a privit schițe modeste în nenumărate caiete de lucru, a felicitat primul, la zeci de vernisaje, fiecare nouă reușită, cu o bucurie ce se apropia de cea a artistului.

Cartea care s-a născut din această relație durabilă păstrează nota caldă a celui ce privește lucrurile din interior, din lumea artiștilor, prin care autorul se mișcă firesc, ca unul de al casei.

Și totuși nu ne aflăm în fața unor amintiri sau evocări fiindcă nici măcar în prima parte, în care este reconstituită o perioadă de aur din viața culturală a orașului, cea interbelică, comentariul nu scapă judecății de valoare a istoricului de artă și implicit rigorii omului de meserie.

Contrar criticilor de artă cu apetență pentru literatură, care povestesc compozițiile și susțin anecdotică, Horia Medeleanu nu-și permite să discute opera în afara contextului care o generează și o ajută să se definească ca stil.

Indiferent că profilul unui artist este de câteva pagini sau se rezumă la "pastile", analiza făcută fixează, definește, stabilește un loc în arta plastică națională.

Din acest punct de vedere cartea este o mică istorie de artă, adică o privire sub lupă a unui segment din mișcarea artistică contemporană din România.

Va trebui să mai treacă cincizeci de ani de creația artistică

În acest oraș și va trebui să se ivească un alt Horia Medelanu, care să privească fenomenul sintetic pentru a se scrie o nouă carte de asemenea valoare. Dar aceasta va aparține Mileniului III.

Cea ce s-a născut acum, dintr-o mare iubire de artă și de artiști, cu efortul acestui mare prieten al artiștilor, cu sacrificii materiale și cu ajutorul unui lung șir de sponsori, este mai mult decât o carte ce poate să stea cu cinste în orice bibliotecă din lume, este un dar pentru acest oraș.

Pentru acest dar, toate mulțumirile noastre.

Redacția

SUMAR

STUDII DE ISTORIA ARTEI	5
Elena Popescu, Portretul transilvănean în sec. XVI-XVII în Pinacoteca Bruchenthal	5
Eleonora Costescu, Studiu asupra unui "Portret de prelat" atribuit lui Carlo Maratti (1625-1713)	24
Lucia Ionescu; Confluente stilistice în arta medievală moldovenească ilustrată de un iconostas din județul Iași.....	45
Dorina Pârvulescu, Zugravul Vasile Diaconul - - schiță biografică	53
Elena Miklosik, Câteva portrete biedermeier aparținând artiștilor bănățeni, aflate în Colecția Muzeului Banatului	72
Elena Popescu, Patru portrete realizate de pictorul G. Tattarescu existente în Pinacoteca Brukenthal	86
Viorica Pop, Mobilier renașcentist și neorenașcentist în colecțiile muzeale transilvănene	95
Doina Antonescu, Doina Ionescu, Valori reprezentative ale artei 1900 din colecția de artă decorativă a Muzeului din Deva	110
Viorica Marica Guy, Confruntări creatoare Brâncuși-Modigliani	125
Elena Rodica Colta, Confluente europene; Henri Focillon - Coriolan Petranu	142

COLECȚII DEZMEMBRATE.

MONUMENTE DISPĂRUTE	153
Gheorghe Lanevschi, Un monument din secolul al XVIII-lea dispărut. Primăria veche a Aradului	153
Ana Rus, Arta și arhitectura cantacuzină într-un moment dispărut și redarea lui muzeografică	158
Mihai Ipate, Ansamblul Cotroceni. Istorie, arhitectură. Monumente dispărute	172
ARHITECTURĂ, URBANISM	182
Horia Truță, Turnurile de apă ale Aradului	182
Diana Fotescu, Bran - reședința particulară a Reginei Maria	190
Ileana Pintilie, Documente din arhive particulare contribuind la cunoașterea unui arhitect timșorean de la începutul secolului XX: László Székely	202
Gheorghe Lanevschi, Arhitectura stil secesion în Lipova. Casa Mihăilescu	225
Liliana Roșiu, Aspecte privind locuirea în așezările mici din nord-estul județului Timiș	233
Teodor Octavian Gheorghiu, Repere tipologice în definirea spațiului eclezial - ortodox român	244
Emil Anghel, Influența căilor ferate asupra dezvoltării urbanistice a orașului Arad	257
ARHIVĂ CULTURALĂ. RESTITUIRI	272
Eugen Glück, Valori artistice de interes românesc în Ungaria	272
Eleonora Costescu, Alexandru Busuioceanu	281
Horia Medelanu, Nicolae Chirilovici, O viață de om și de artist. (1910-1993)	291

E.G., O gravură inedită a cetății Ineului	296
E.R.C., Două schițe cu valoare documentară pentru “Autoportret” de Florian Mureșianu	297
RESTAURARE	300
Maria Odry, Restaurarea casetelor pictate ale băncilor de lemn de la Biserica reformată din Ilieni - jud. Covasna	300
Radu Tunaru, Restaurarea unei pianine ce a aparținut dirijorului Antonin Ciolan	305
ACTIVITATEA MUZEULUI DE ARTĂ ÎN PERIOADA 1994-1995	310
Simpozioane.Expoziții. Achiziții și donații. Restaurare - conservare	317
ARTA ZILELOR NOASTRE	318
Expoziții la galeria de artă a orașului Semnal editorial 1996	319

INHALT

STUDIEN ZUR KUNSTGESCHICHTE	5
Elena Popescu, Siebenbürgische Porträts aus dem XVI-XVII. Jh. in der Brukenthal - Pinakothek	5
Eleonora Costescu, Studie zu dem "Porträt eines Prälaten" des Carlo Maratti (1625-1713) zugeschrieben wird	24
Lucia Ionescu, Stilistische konfluenzen in der mittelalterlichen Kunst der Moldau illustriert durch ein Ikonostas aus dem Keris Jassy	45
Dorina Părvulescu, Der Maler Vasile Diaconul - Biographische Skizze	53
Elena Miklosik, Einige Bidermeierporträte von Banater Malern aus der Sammlung des Banater Museums	72
Elena Popescu, Vier von G. Tattarescu gemalte Porträte aus der Brukenthal - Pinakothek	86
Viorica Pop, Renaissance-und Neu-Renaissancemöbel in Siebenbürgischen Museumssammlungen	95
Doina Antonescu, Doina Ionescu, Repräsentative Werte der 1900 Kunst aus der Sammlung für dekorative Kunst des Museums der Dakischen und Römischen Zivilisation Deva	110

Viorica Marica Guy, Kreative Konfrontationen: Brancusi - Modigliani	125
Elena Rodica Colta, Europäische Konfluenzen: Henri Focillon - Coriolan Petranu	142
ZERSPLITTERTE SAMMLUNGEN. VERSCHWUNDENE DENKMÄLER	153
Gheorghe Lanevschi, Ein verschwundenes Barockdenkmal. Das alte Rathaus von Arad	153
Ana Rus, Cantacuzinische Kunst und Architektur eines verschwundenen Denkmals. Museografische Wiedergabe	158
Mihai Ipate, Das Cotroceni - Ensemble (Geschichte, Architektur, verschwundene Denkmäler	172
ARCHITEKTUR. URBANISMUS	182
Horia Truță, Die Wassertürme aus Arad	182
Diana Fotescu, Bran (Türzburg). Privatresidenz der Königin Maria	190
Ileana Pintilie, Dokumente aus Privataarchiven die zur Kenntnis eines Temeswarer Architekten von Anfang des XX. Jh. beitragen - László Székely	202
Gheorghe Lanevschi, Sezession Architektur in Lippa. Das Mihăilescu Haus	225
Liliana Roșiu, Einige Hausungsaspekte in den kleinen Siedlungen aus dem Nord-Osten des Kreises Temesch	233
Teodor Octavian Gheorghiu, Typologische Anhaltspunkte zur Definierung des rumänisch-orthodoxen ekklesistischen Raumes	244
Emil Anghel, Der Einfluss der Eisenbahn auf die urbanistische Entwicklung der Stadt Arad	257

KULTURARCHIV. RESTITUTIONEN	272
Eugen Glück, Kunstwerke von rumänischen Interesse aus Ungarn	272
Eleonora Costescu, Alexandra Busuioceanu	281
Horia Medeleanu, Nicolae Chirilovici, Ein Künstlerleben (1910 - 1993)	291
E.G., Eine unbekannte Gravur der Burg Ineu	296
E.R.C. , Zwei Skizzen mit Dokumentarwert zum Selbstbildnis des Florian Mureşianu	297
RESTAURIERUNG	300
Maria Odry, Die Restaurierung der bemalten Kassetten der Holzbänke aus der reformierten Kirche von Ilieni (Kr. Covasna)	300
Radu Tunaru, Die Restaurierung eines Piano des Dirigenten Antonin Ciolan	305
AKTIVITÄT DES KUNSTMUSEUMS IN DER ZEITSPANNE 1994—1995	310
Symposien. Ausstellungen. Ankäufe und Schenkungen. Restaurierung	317
DIE KUNST UNSERER TAGE	318
Die Kunstgalerien der Stadt	319
Buchanzieger 1996	

