



MUSEUM ARAD

STUDII ȘI COMUNICĂRI  
,  
4 - 5

**MUSEUM ARAD**

**STUDII ȘI COMUNICĂRI**  
**4 - 5**

**1999**



Coperta I Vitraliu - Palatul Cultural Arad

#### Colegiul de redacție

Pascu Hurezan - redactor șef

Elena Rodica Colta - redactor responsabil

Gheorghe Lanevschi - redactor

Adriana Pantazi - redactor

Peter Hügél - traduceri

#### Adresa

Redacția "Studii și comunicări"

MUZEUL DE ISTORIE

P-ța G. Enescu nr. 1, 2900 Arad, România

Tel./Fax: 00 40 57 / 281847

ISSN 1224 - 6875

#### Tehnoredactare, tipar:

TRINOM S.R.L.

Str. C. Hodoș nr. 1, Arad, România

Tel./Fax: 00 40 57 / 281707

E-mail: [trinom@inext.ro](mailto:trinom@inext.ro)

## INTOARCERE SPRE MELANCOLIILE ȘI CAPRICIILE ARTEI 1900

*Ana Maria Hartuche*

Nu este nouă și nici greu de argumentat afirmația că fenomenului Artei 1900 i se acordă un interes cu totul special.

Abordările teoretice au crescut enorm ca volum în deceniul 1970-1980, când au apărut zeci de monografii și studii generale; autorii lor provin din locuri diverse, implicând Europa și America.

Periodice și alte publicații de artă adună un impresionant material de discuție pe tema Artei 1900.

Întâlniri și întruniri precum această a VI-a sesiune științifică “Artă și arhitectură Art Nouveau” sunt remarcabile ca fapt de consonanță cu interesul existent în occident și America pentru conținutul concret și estetica Artei 1900; sesiunea la care amabilitatea gazdelor ne-a făcut posibilă prezența, a făcut și face munca utilă de clasare și interpretare a produselor Artei 1900, a căutat și caută raporturile corecte ale obiectelor estetice ale Artei 1900 aflate în România (de la arhitectură și modernitatea ei la ornamentul de carte sau ex-libris), cu marile centre de iradiere ale fenomenului cultural în discuție.

Reversul interesului teoretic acordat Artei 1900 este creșterea prestigiului obiectelor prin care ea există în mod concret. Piesa de Artă 1900, contestată la apariție, incertă - o vreme - ca statut cultural, a devenit piesă de colecție, obiect de licitație, element important în interiorul spațiului de protocol al locuinței.

Artele - oarecum rău numite - “minore” copiază în prezent forme din repertoriul Artei 1900 (În Italia, sticla și vitraliul atelierelor Camper și Mellini, reproducerile mobilelor de Mackintosh făcute de

atelierul Cassina sunt doar câteva exemple; litera tipografică Art Nouveau este un alt exemplu în legătură cu care s-ar mai putea semnala și atracția pentru grafismul particular al literei gotice - ea însăși sursă a ținutei grafice a Artei 1900). Fără să facă preluări directe, una din tendințele modei contemporane privește cu simpatie silueta fragilă a femeii-floare, iar Paul Poiret și Mariano Fortuny redevin foarte actuali. În toamna anului trecut, John Galliano vorbea lumii despre "celebrarea corpului feminin" și refăcea grafica abstractă în alb/negru de la Wiener Werkstätte pe o întreagă linie de modă. În Franța, în 1997, revista *Art & Decoration* împlinea 100 de ani și numărul său special omagia Arta 1900 căreia îi fusese dedicată, la apariție, revista. Cu această ocazie, ceramistul Alain Girel lucra în cel mai bun spirit Art Nouveau 99 de exemplare numerotate din asamblajul "Clin d'oeil", absolut remarcabil (cadru de ceramică, asamblaj în aur fin al unor elemente diverse: delfini și îngeri în relief mic de terra-cotta, peisaje toscane pictate, fragmente de vechi picturi tratate în cabochon).

Arta "majoră" tatonează încă termenii colaborării cu valorile Artei 1900, dar fenomene periferice - e drept, deocamdată de domeniul Kitsch-ului - există deja (interpretările după portretul de femeie "O privire", de Enrico Leone). Arhitectura interiorului suportă greu relativ recenta ofensivă a ornamentelor de stuc sau ipsos, între care vrejuri stupide compromis simțul naturii vegetale din Arta 1900.

Indiferent de calitatea lor, fac și ele dovada dezvoltării sensibilității prezentului pentru valorile fenomenului estetic ce-și trăia maturitatea exact acum un secol.

Ce ne apropie acum de Arta 1900? Ce ne atrage spre capriciile și melancoliile acesteia? Și de ce ne îndreptăm atenția mai ales spre coagulările absolut caracteristice produse în cele două decenii de maturitate (1885-1905) și mai puțin spre acordarea Artei 1900 cu principiile artei moderne, realizată prin Bauhaus?

Răspunsul parțial și subiectiv ar putea fi acela că în substratul modului nostru de a fi crește admirația pentru spiritul gratuității, pe care îl încorporează, în mărime variabilă, fiecare produs al Artei 1900. Acum un secol, ea era reflexul unei stări de bine, de prosperitate accesibilă; ea trebuia să se vadă, iar imaginea devenise

atât de importantă încât concura funcția, utilul. Procentul acela de gratuitate ne apare ca un privilegiu al ieșirii de sub obligația eficienței, din starea de continuă concentrare asupra lucrurilor utile. În plus, gratuitățile Artei 1900 sunt etalate cu eleganță, cu somptuozitate chiar, așa încât evadarea pe care o propun spiritului nostru constant și prea serios ocupat, păstrează senzația confortabilă a accesului la frumos sau, la nivel mai scăzut, a satisfacției vizuale. Pentru contemporanul nostru sensibil la mica satisfacție vizuală imediată, atingerea Artei 1900 va avea și conotația libertății necontrolate, ceea ce îi va încuraja interpretarea personală a obiectului de Artă 1900; străin de istoricul și ideologia lui, lipsit de ambianța coerentă care să-i valorifice personalitatea, obiectul de Artă 1900 va eșua în contexte distrugătoare sau, și mai rău, va suporta multiplicări mutilante.

Secolul nostru s-a dorit și a fost înnoitor și progresist; filonul acesta începe chiar cu deplasarea ideologică și formală vehiculată de Arta 1900; momentul următor de înnoire a avut drept fundament avangarda; fenomene târzii care ar putea fi constrânse să intre sub eticheta de nou figurativism, nou realism, sunt coduri estetice care ne obligă să dilatăm limitele esteticului spre a facilita conviețuirea lui (și a noastră) cu industrialul. Într-un fel, toate acestea erau prevestite de Arta 1900 care încerca să ne prevină asupra importanței salvării artizanului. Era desigur o bătălie disperată pe care Arta 1900 a pierdut-o; a fost, cu siguranță, și una din cauzele sfârșitului ei prematur. La distanță de 100 de ani, suntem lucizi și hiperexacți. Mediului nostru interior îi place și chiar îi trebuie, compensatoriu, ambiguitatea și echivocul conținute (și) în structurile Artei 1900. Din antagonismele (de materii, linii, culori, dimensiuni, planuri, volume, spații, transparente, opacități, ființe, obiecte) pe care se baza Arta 1900 au apărut morfologii singulare, incredibile.

Noi, cei deja serializați în anumite segmente ale vieții curente (locuință și locuire, regim alimentar, vestimentație, replici verbale etc.), noi, cei cărora ni se prezintă drept calitate, virtute, intrarea în normă, avem nevoie de complementaritatea creațiilor contradictorii și ambigui ale Artei 1900; ele ne apar eliberate de normă, create de hazard, venind dintr-o suprarealitate deschisă, prolifică și

capricioasă, uneori irațională; ea ne reamintește adevăruri la care nu mai avem timpul și dreptul să medităm: iluzia, trecătorul, accidentalul; ne încurajează dorința secretă de a ne singulariza, uniciza; ne creditează tentația excesului, a luxului.

Am indicat până acum posibile relații de natură compensatorie, stabilindu-se între noi și Arta 1900; altfel spus, contemplarea ei ne sugestionează în direcția a ceva ce ne lipsește nouă și prezentului nostru; trăim emoția Artei 1900 în bună parte prin diferențiere față de oferta actualității artistice și nu numai.

Avem însă și puncte de întâlnire directă cu arta celuilalt sfârșit de secol. Într-o formulare provizorie, câteva dintre ele sunt: refuzul fixării în favoarea deschiderii și mobilității, inovația tehnică și interferența artelor, caracterele manieriste despre care s-au scris deja lucruri interesante, explorarea resurselor artei extrem - orientale.

Ceea ce ne sensibilizează însă, în mod particular, la realitățile și aspirațiile Artei 1900 ca și la rafinamentele ei melancolizante și utopice este cu siguranță faptul că trăim noi înșine un sfârșit de secol. Obosiți să descoperim și să redescoperim valori sociale și morale care să ne stabilizeze și echilibreze, obosiți să fim eficienți sau suferind din neștiința de a fi astfel, gustăm din plin capriciul, complicația inutilă, luxul - fie și aparent, iluzia - chiar și pe aceea a binelui, cu sentimentul voluptății dreptului de a fi distincți și singulari.

#### Bibliografie:

1. *Encyclopaedia Universalis*, France S. A., 1993, vol 15, p. 549 - 562.
2. *Papu, Edgar, Despre stiluri*, Editura Eminescu, 1986.
3. *A. D.- Rivista internazionale di arredamento, design, architettura*, 1997 și 1998.
4. *Art & Decoration* - special 100 ans, nr. 351, iunie 1997.
5. *Vogue - theater of fashion*, nr. 378, octombrie 1998.

## UN ÎNNOITOR UITAT: APCAR BALTAZAR

Radu Ionescu

Ne aplecăm peste timp, privind în urmă cu un secol, pentru a căuta să înțelegem ce s-a petrecut, și de ce și, mai ales, ce nu s-a petrecut și, iară, de ce, în țara noastră. Cantonându-ne gândul către anul 1900 se impune sintagma *Art Nouveau* care, cu diversele ei variante, în funcție de țară, înseamnă același lucru: *nevoia rațională de înnoire*.

Europa era la capătul unui veac ce o zguduia din temelii, îi dăduse o nouă înfățișare, o nouă mentalitate și, către sfârșit, o obosise. Trebuia căutat ceva nou care să intereseze, să atragă și să-i redea astfel o nouă energie. Din Europa Centrală și până în Anglia, din Anglia până peste Ocean, în America, privirile obosite caută în trecut sau în zone îndepărtate, caută și în istorie și, atenți unii la alții, pun bazele unui nou gust artistic, același în fond, dar diferențiat de la țară la țară.

Stabilitatea, cel puțin aparentă, a Europei, generase o artă solemnă, dar lipsită de calitate, de un excelent meșteșug, dar funciarmamente plicticoasă. Clădirile apăsătoare în somptuozitatea lor, moștenire a Imperiului lui Napoleon al II-lea și pictura academică lăsau impresia unui spațiu închis, în care te poți mișca la infinit, fără nici o ieșire. În această atmosferă s-a născut gândul salvator: *reconcilierea dintre artă și viață*.

România acelor ani, oficial constituită doar în Muntenia și Moldova, nu avea nici trecutul artistic al țărilor din Occident, pentru a căuta în timpuri apuse temeuri pentru înnoire, nici o curiozitate specială pentru un spațiu care începea cu Orientul Apropiat - de care fusesem suficient și implicați și influențați - nici o societate bine



sedimentată , având curajul să îmbrățișeze o revoluție în gândirea artistică. Cei apropiați artei aveau însă un sentiment de plictiseală generat tocmai de preluarea hibridă, devitalizată spiritului grigorescian. Există deci un temei al nevoii de înnoire, care s-a și manifestat timid în pictură sau grafică (Luchian, Vermont, Șt.Popescu sau chiar la Paciurea, în sculptură), dar lipsea o gândire autoritară care să justifice teoretic, dacă nu și practic, a spiritul noului veac. Aceasta avea să fie a unui pictor, cu vocație de teoretician, *Apcar Baltazar*.

Se născuse la București la 1880, în 1901 absolvea, ca bursier, Școala de Arte Frumoase, unde fusese elevul lui Mirea și visa, așa cum va visa până la sfârșitul vieții lui, să facă o călătorie în străinătate pentru a vedea de aproape, și a înțelege mai bine, ceea ce învățase la școală. Pictor, frecvent expozant, Baltazar se va remarca, în timpul vieții lui, atât de scurte (1880 - 1909), mai ales prin articolele și cronicile publicate în *Viața Națională*, *Viața Românească* și *Buletinul Comisiei Monumentelor Istorice*. Într-o țară în care, la acel început de veac, atât teoria cât și critica de artă erau aproape nesemnificative, este uimitor cum a răsărit dintr-o dată un om atât de tânăr, cu o minte bine organizată și cu un foarte larg orizont al înțelegerii a ceea ce trebuie să vie.

Este adevărat că la sfârșitul veacului și în primii ani după 1900 în țara noastră se petrecuseră unele lucruri cu adevărat neașteptate, însă fără o rezonanță publică. Amenajarea în stil Art Nouveau a micilor apartamente din Castelul Peleş - zonă a clădirii dominată de personalitatea Reginei Elisabeta - și a Palatului Pelișor, azi devenit un adevărat muzeu Art Nouveau unde își impusese gustul Regina Maria. Dar aceste două Succesoare călătoriseră, avuseseră prilejul să vadă ce se petrecea în alte țări, în special la Viena și în Germania. La Düsseldorf, sora Reginei Maria, Mare Ducesă de Hessa impunea, prin autoritatea sa arhitecți înnoitori, un spirit nou orașului. Dar reședințele regale nu erau frecventate de Baltazar, după cum nici marile centre artistice din străinătate.

Este, deci, cu atât mai importantă opera sa de îndrumător al artei românești spre un fâgaș nou. Dintr-un amplu articol, în care violența criticului se echilibrează prin rigoarea observației, intitulat "*Critica, publicul și artiștii*", Baltazar se definește drept un analist



*Făt-Frumos - compoziție de vitraliu*

lucid al vieții artistice de la noi, deficitar susținută de criticii de artă (în general improvizați), cât și a societății românești insuficient educată pentru a privi cu spirit critic expozițiile.

Baltazar nu se sfiște să critice extrem de dur artiștii de largă - însă nemeritată - reputație, după cum va sublinia calitățile ce le intuia la artiști aproape necunoscuți. El se ridică cu accente violente atât împotriva epigonilor lui Grigorescu, cât și împotriva celor ce mimează, fără rost și fără har, arta străină. Atunci ce le sugerează Baltazar? În primul rând seriozitate și devotament față de domeniul căruia i s-au consacrat. Cu seriozitate ei trebuie să privească spre autentice surse de inspirație, cum ar fi istoria trecută a țării, spre arta populară, inspirându-se astfel dintr-un tezaur adesea neglijat. El însuși a procedat astfel, iar opera sa este grăitoare. Spicuim, doar câteva titluri de lucrări ale sale pentru a întări cele spuse mai sus: Ștefan cel Mare, Oștean, Mihai Viteazul, Moțoc, Domnița Ruxandra și alte teme care, prin autenticitatea lor, trebuiau să ia locul acelor subiecte dulcege, în spiritul unui post romantism edulcorat. Dar, poate încă mai importantă, și în spiritul 1900 a fost activitatea lui Baltazar în domeniul publicisticii - afișe și ilustrații de carte - și al artei industriale. Acești doi termeni - artă și industrie - apar frecvent în textele sale. Sugestiile oferite care vizau industria ceramică, țesătoriile, vitraliile, tindeau să realizeze acea unitate în concepția artistică, promovată de toți susținătorii Art Nouveau. În acest sens Baltazar se întâlnește în gândire cu Henry van der Velde care, aruncând o privire în jurul său, vedea în viitor o aceeași calitate artistică, același concept, "de la perna de divan la edificiul de arhitectură".

Din păcate pentru arta românească - prea des trebuie să spunem "din păcate", Baltazar a murit la 29 de ani. În urma lui a rămas o operă de pictor de aleasă calitate, o operă de critică de artă și analist al fenomenului cultural cu totul remarcabile și sugestii adesea prea îndrăznețe pentru societatea românească a epocii. Câtă dreptate avea Tudor Arghezi atunci când, cu tristețe și clar viziune, spunea la moartea lui Baltazar: *"un om care moare atât de tânăr acoperă un răspuns"*.

## ACUARELA FLORALĂ ȘI GRAFICA DE CARTE A REGINEI MARIA

*Marian Constantin*

În colecția cabinetului de stampe al Muzeului Național de Artă din București se află un album cu desene și picturi realizate de regina Maria în perioada 1900 - 1903. Doar câteva, din anii 1902 - 1903, poartă în colțul paginilor însemnarea "Cotroceni", majoritatea - cele datate în toamna anului 1900 - fiind localizate la Rosenau și Wolfsgarten.

Cu toate că, așa cum vom vedea, în existența Mariei au fost nenumărate situații în care s-a dedicat picturii florilor, momentul 1900 pare a fi, prin cantitatea și personalitatea producției, unul deosebit.

Evenimentele premergătoare autumnalei șederi în Germania la 1900 nu fuseseră dintre cele mai liniștite pentru tânăra prințesă moștenitoare a tronului României. S-ar fi zis că după 1897, când soțul său, principele Ferdinand, contractase acea formă severă de febră tifoidă care-l marcase pentru tot restul vieții, nimic nu mai mergea în viața Mariei. În ciuda faptului că până atunci adusese pe lume doi descendenți, răspunzând așteptărilor Regelui și Țării, se simțea nedorită la Curte și exclusă din viața publică. Spiritul său direct și independent nu era de natură să-i atragă simpatii în anturajul regal unde primau convențiile și mai ales restricțiile.

Una din interdicțiile care, în preajma lui 1900, au afectat-o peste măsură a fost cea legată de educația prințului Carol. Regele, în total dezacord cu opiniile nepoatei sale, a impus ca guvernantă a tânărului prinț pe miss Winter care, confirmând cele mai negre bănuieli ale Mariei, s-a dovedit a fi nu numai o educatoare lamentabilă ci și o

veritabilă dușmană, introdusă la Cotroceni pentru a spiona și defăima. Guvernanta a fost aceea care, sub oblăduirea Reginei, profitând de o așa zisă escapadă a Mariei la Constanța în vara anului 1898 a creat o veritabilă zarvă printre rudele și cunoștințele Mariei, informând despre purtarea “scandaloasă” a acesteia. Și tot ea aproape că a oprit intervenția mamei în momentul îmbolnăvirii prințului Carol de febră tifoidă. Acestea și alte încercări de a o compromite au determinat “exilul de la Gotha” al Mariei în iarna anului 1900. Aici a dat naștere celui de-al treilea copil, Mărioara, zisă Mignon, și a petrecut o perioadă fericită în compania familiei, lucru care a determinat-o să caracterizeze momentul ca pe “un răstimp de pace și de dragoste”. La doar câteva luni de la întoarcerea în România a fost anunțată de moartea tatălui său. Perioada consacrată, probabil, funerariilor ducelui de Saxa-Coburg-Gotha și a momentelor imediat următoare corespunde elaborării schițelor cuprinse în caietul aflat la Muzeul Național de Artă al României. După ce fusese atât de încercată, Maria a regăsit în cele două reședințe germane liniștea patriarhală menită să-i deschidă sufletul și să o facă să se exprime prin desen și culoare. Florile desenate atunci la Rosenau și Wolfsgarten sunt un martor candid al stării de melancolie ce a stăpânit-o.

Rosenau era reședința de vară a principilor de Saxa-Coburg-Gotha, părinții Mariei. Micul castel de lângă Coburg, înconjurat de grădini, era locul în care ea își petrecuse ultimii ani ai adolescenței, un simbol al libertății neîngrădite și al armoniei patriarhale: “Castelul Rosenau face parte din dragostele pierdute ale vieții mele. E unul din locurile către care se întoarce cu dor, inima mea. În Rosenau domnea o atmosferă simplă și casnică, cu totul deosebită în felul ei: avea acea armonie pașnică ce umple mai totdeauna locuințele bătrânești. Rosenau se bucura de vechea și nemeșteșugita simplitate germană; era aidoma castelul de țară, pe care îl descriu romanele nemești”<sup>1</sup>.

Castelul de la Wolfsgarten, pe de altă parte, era reședința de vară a vărului și cumnatului Mariei, marele duce de Hessa, cunoscutul mecena al mișcării secesioniste “Școala de la Darmstadt”. Maria I-a frecventat după ce sora sa, Victoria Melita, s-a căsătorit cu Ernst-Albert iar locul a devenit punctul de întâlnire preferat al nepoților reginei Victoria: “Darmstadt era marele loc de întâlnire a

întregii familii apropiate sau îndepărtate. Țarul și soția sa, unchiul Serge și tante Ella veneau cât de des puteau, căci și țarina și tante Ella erau surorile lui Earnie. Îmi plăcea cât se poate de mult viața la Wolfsgarten; era atât de plină de veselie și întâlneai acolo atâta lume plăcută și interesantă, dar mai presus de toate îmi plăceau călăria și minunatele grădini ce îți luau ochii cu florile cele mai frumoase și cele mai rare. Ducky și cu mine pictam și desenam tot timpul cât eram în mijlocul lor sau mergeam la plimbare, călare ori cu trăsura”<sup>2</sup>.

Desenele și studiile în culoare, efectuate la Rosenau și Wolfsgarten în 1900 nu au ambiții artistice deosebite.

Ele sunt, evident schițe menite să descifreze forma, să studieze raportul cantitativ dintre diferitele elemente ale plantei, să surprindă virtuțile decorative în sine ale diverselor componente florale, în special a corolei. Respectul botanic este clar, consemnându-se cu exactitate inserarea florilor pe peduncul, amplasarea nervurilor pe diversele foliole, dispunerea staminelor, numărul corect de petale și sepale..., dar niciodată nu asistăm la o simplă descriere anatomică. Chiar în cele mai modeste schițe, acolo unde punerea în pagină lasă de dorit, grija pentru surprinderea mișcării, ritmicitatea, dialogul între linie și suprafață vădesc o bună cunoaștere a regulilor desenului. (Fig. 1, 2)

Maria își însușise arta desenului și a culorii încă de mică. Pictura făcea parte din educația tinerelor prințese engleze însă pictarea florilor avea pentru ea o conotație aparte întrucât, mărturisește la un moment dat, contemplarea acestora îi provocase dintotdeauna o veritabilă adorație, o încântare profundă și intensă în același timp:

“Acest extaz pricinuit de flori a fost mereu una din desfătărilor vieții mele; îl simt acum ca și atunci: E un fel de răpire, un fel de recunoștință asemenea unei rugi care încântă sufletul și totodată trupul, ochii și inima”<sup>3</sup>. Spre deosebire de surorile sale mai mici, dotate și cu har muzical, Maria declară că “eu nu aveam talent decât la desen și pictură, talent pe care îl împărtășeau și celelalte surori, însă a fost o vreme când le întreceam la această artă”<sup>4</sup>.

Deși, în ce privește practicarea picturii, se revendică de la tradiția aristocratică engleză, situându-se ea însăși alături de



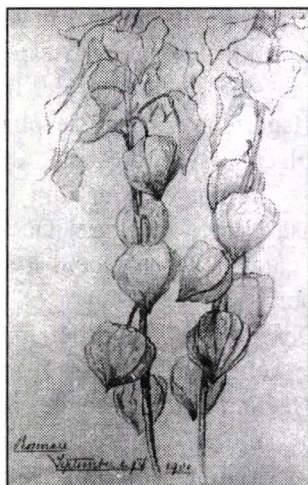
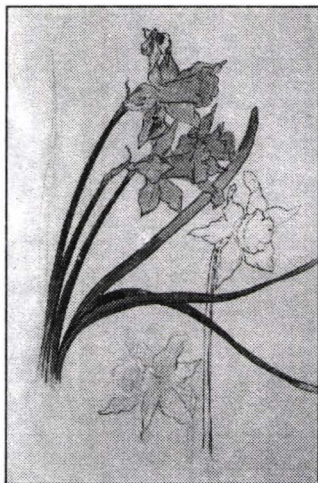
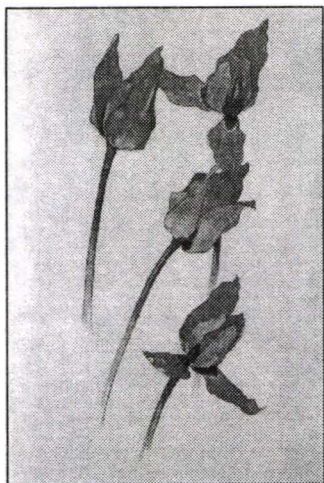


Fig. 1, 2

împărăteasa Friedrich și ducesa de Argyl - devenite “adevărate artiste” - Maria recunoaște că primele cunoștințe solide i-au fost transmise de o profesoară germană pe când locuia la Coburg:

“Pictura și muzica ne erau predate de două respectabile bătrâne domnișoare, cât se poate de deosebite una de alta: Fräulein Anna Messing și Fräulein Helferich. Aceasta din urmă izbuti să-mi dea o cunoștință temeinică a principiilor desenului, pentru care îi sunt și astăzi recunoscătoare. Cu toate că metoda ei era strâmtă și învechită, cunoștea regulile de temelie ale artei și anatomia unei flori, chiar mai bine decât vrednicul doctor Heim”<sup>5</sup>.

Florile desenate între 1900 și 1903 reprezintă un stadiu al creației care nu aspiră, din punct de vedere estetic, la un standard superior a ceea ce credem că reprezentau învățăturile lui Fräulein Helferich: o corectă descriere a structurii plantelor, un desen bine orientat spre stăpânirea întregului și surprinderea detaliilor, ductul variat, armonios și pe alocuri, un coloriaj limitat la zugrăvirea fidelă a vegetalului. Această impresie ne este întărită de cele câteva studii în culoare aflate, de asemenea, în colecția Cabinetului de Stampe a Muzeului Național de Artă care, deși nedatate, aparțin cu siguranță aceluiași interval de timp dat fiind similitudinea limbajului. (Fig. 3,4)

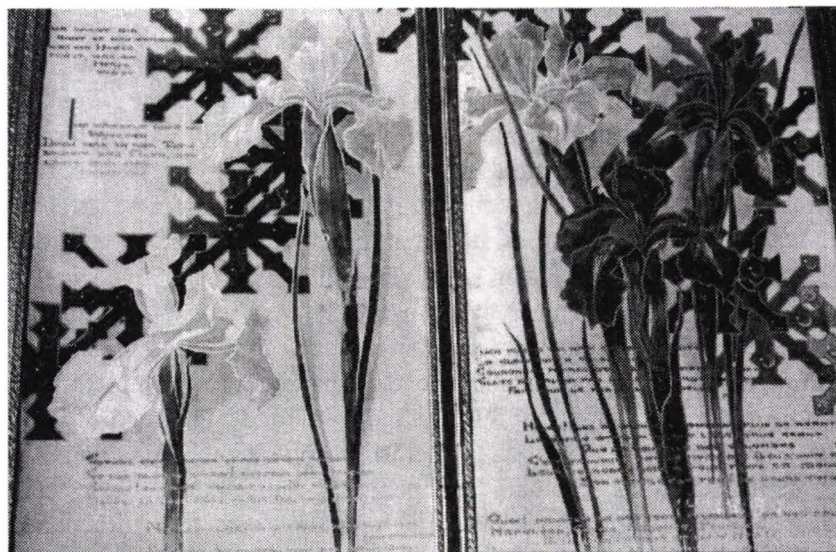
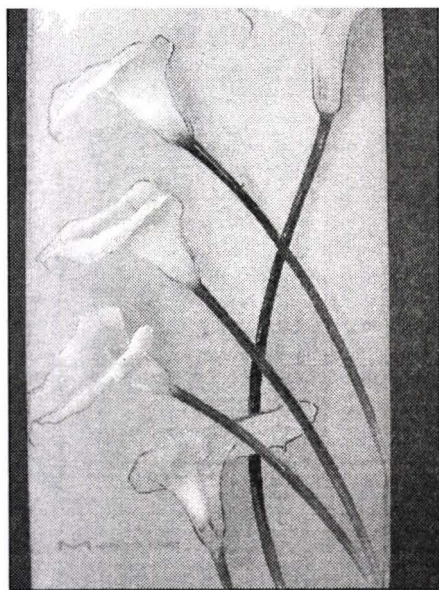


*Fig. 3, 4*

Două dintre aceste din urmă acuarele, reprezentând cale și iriși, constituie însă, o fază superioară a vocabularului plastic și au la bază schițe din albumul menționat, executate la Cotroceni în 1902. (Fig. 5,6) O scurtă comparație cu desenele ne arată în ce constă noutatea.

Observăm, în primul rând, că detaliile superflue sunt eliminate. În cazul stânjeneilor sunt alese trei exemplare cu corola deschisă la capătul tulpinii, renunțându-se la bobocii din vârf sau la alte flori situate lateral, pe același peduncul. Tulpina, despovărată astfel de amănunte secundare, rigidizată intenționat prin tratarea sa exagerat de dreaptă, capătă un avânt și o verticalitate pe care nu le are în realitate. În plus, dispunerea într-o ascensiune treptată a celor trei flori - dinspre dreapta jos spre stânga sus - conferă compoziției o ritmicitate și o perpendicularitate delicată, adecvat completată de grația eterică a petalelor. Susținută de un fond alcătuit din griuri pastelate, întreaga suprafață a lucrării respiră elan și candoare.

În schița pregătitoare compoziției, reprezentând, cale sunt desenate șase flori, dispuse în două grupuri a câte trei. În acuarelă este, totuși, preferată asamblarea florilor într-un singur grup pentru a pune în evidență arhitectura rezultată din întretăierea tulpinilor și



*Fig. 5,6*



ritmul creat de orânduirea succesivă a plantelor dinspre stânga jos spre dreapta sus. Se observă cum, în lucrarea finită, Maria renunță la una din cele două flori existente la baza desenului, preferând orizontalitatea unui singur exemplar, menit a cumpăni formele în pagină. Aici efectul este obținut din interferența tulpinilor elastice ce conturează, parcă, arce în ogivă, la sugestia de dinamicitate latentă, contribuind și deschiderea transparentă a corolelor.

Aceste lucrări sunt revelatoare pentru acuarela florală a reginei Maria pentru că ele conțin deja două componente care se constituie în permanențe ale artei sale. Una este amplasarea motivului floral în compoziție indiferent că acesta va fi asociat cu alte elemente decorative sau va fi de sine stătător, va domina câmpul pictural aproape în totalitate, impunându-se cantitativ și calitativ. Datorită tratării pur decorative, florile Mariei au forța să trăiască prin ele însele, în afara oricăror altor ingrediente specifice, să spunem, naturii statice. Există o gratuitate a motivelor care ferește această artă de ideea de mercantil și dovedește din partea autoarei o profundă înțelegere a naturii plantelor, surprinderea candorii lor funciare.

Cea de-a doua trăsătură a picturii reginei o reprezintă interesul pentru valențele expresive ale scrisului, pe care-l va asocia adesea motivului floral și din care s-au născut cele câteva manuscrise ale sale. În acuarelele analizate, aceasta se manifestă doar în semnătură, căreia-i dă o configurație ce va face carieră în pictura sa: o caligrafie angulară, de spirit medievalizant pe care o adaptează imaginii atât din punct de vedere al formei cât și al cromaticii.

Din 1897 datează două albume manuscrise, existente astăzi în colecția cabinetului de stampe al Academiei, în care formula “floare, scriitură plus alte motive decorative” este deja găsită, cel puțin în conținut. Maria recunoaște că ideea i-a fost sugerată de pasiunea reginei Elisabeta pentru pictarea de enluminures, pe care suverana - poetă le dona unor biserici. Animate de exemplul Reginei, Maria și sora sa Victoria Melita își vor dedica una alteia câte o carte: “Cu toate că nu prea admiram meșteșugul de pictoriță a lui Aunty, ideea de a împodobi cărți cu migălite miniaturi în culori ne încânta. Nu încercăm să pictăm evanghelii sau să ne compunem singure versurile, dar hotărâram să pictăm fiecare o carte pentru cealaltă,

împodobită cu flori și având ca text o culegere din poemele și citatele care ne erau mai scumpe. Având amândouă vârsta de douăzeci și doi și douăzeci și trei de ani, culegerea a fost mai mult sentimentală decât filozofică, cu un sentimental amestec de "Weeltschmerz", căci cu toate că ne era dragă viața cu plăcerile ei, ne dădeam totuși seama de dedesubturile ei tragice. Aceste cărți nu au fost numai plătuite și făgăduite, ci au luat ființă aievea și le păstrăm încă cu nespuse prețuire. Sunt pline de culoare și de originalitate și cu toate că au fără îndoială greșeli, le privesc încă și azi ca având o valoare artistică"<sup>6</sup>.

După cum se observă, Maria creditează aceste lucrări cu valoare artistică, lucru care se explică probabil prin faptul că cele două cărți manuscrise au fixat reperele genului în care regina a excelat: grafica de carte. Fondul este aproape în întregime acoperit de scriitură, în timp ce floarea domină câmpul pictural. Apar, de asemenea, motive decorative diverse, cel mai frecvent fiind crucea dar și pânza de păianjen, căluțul de mare, fluturi, adică tot atâtea simboluri specifice Art Nouveau. Dar, exceptând motivele în sine precum și dominația elementului vegetal, limbajul nu-și precizează acea fluiditate sau lirismul propriu artei 1900. Textul, dispus aproape fără pauze, aglomerează excesiv fundalul și nu reușește un dialog cu motivul floral, colat, parcă în compoziție. La rândul său, motivul cruciform nu face decât să încarce în plus suprafața, neasumându-și rolul mistic cu care va fi fost investit conceptual de autoare.

Nu știm dacă în 1897 Maria o cunoscuse pe cea care avea să-i perfecționeze tehnica, căci abia după întâlnirea cu elvețianca Ruth Mercier, tână principesă se va simți cu adevărat stăpână pe arta sa: "Luasem câteva lecții foarte bune cu o doamnă care fusese profesoara soacrei mele, Ruth Mercier, renumită pentru pictarea florilor. Tehnica ei în acuarelă era fără pereche, și o aud încă spunând: "Je peins a grande eau". Cu toate că n-am avut-o pe lângă mine, decât timp de șase săptămâni, mi-a dat învățături temeinice; n-am uitat niciodată principiile ei, care mi-au fost o statornică temelie în toți anii cât am mănuit penelul. Ruth Mercier era neîntrecută și florile ei erau fără seamăn"<sup>7</sup>.

E posibil ca tehnica lui Mercier s-o fi ghidat în pictarea celor

mai prețioase manuscrise ale sale, din care unul se află astăzi la palatul Pelișor. Iată cum le descrie însăși autoarea: "Mai târziu am pictat două cărți de mai mare însemnătate și cu un meșteșug care ajunsese desăvârșit, mai adâncit și poate mai bine înțeles; ca să zic așa îmi statornicisem personalitatea. Prima carte fusese pictată pe hârtie japoneză, dar cele de mai târziu pe un pergament de preț, cu fiecare pagină încadrată în argint și prinsă în balamale, astfel încât, când pagina e deschisă stă absolut orizontală"<sup>8</sup> (...) "Această a doua carte a fost și ea pictată pe pergament și încheiată cu același dichis ca și cealaltă, doar că paginile aveau altă formă; cartea fiind mult mai groasă iar florile nu erau toate de aceeași culoare. Mi-a trebuit câțeva vreme ca să o fac, dar îndeplinirea a fost mulțumitoare: astăzi când nu mai pictez, toți se bucură că există această carte ca o amintire a artei ce am părăsit"<sup>9</sup>.

Manuscrisul de la Pelișor este, fără îndoială, capodopera reginei Maria: desen, formă, culoare se află în deplină armonie, corespondența dintre diferitele elemente plastice constitutive fiind desăvârșită.

Surprinde varietatea rezolvării compoziționale de la o pagină la alte: florile sunt stilizate cu rafinament pentru a dialoga, de fiecare dată altfel, cu celelalte componente; textul devine partener plastic, răsfrîndu-se cu delicatețe în jurul motivului central și susținându-l cromatic, iar crucile, de o diversitate remarcabilă, se instituie în protagoniști ai ornamentației de mare expresivitate. Impresia de mișcare este sugerată de abundența vegetală, de divizarea textului în pagină, de coloritul rece ce conferă ansamblului o notă de proaspăt, de juvenil. Chiar dacă Maria nu-și însușește decât fragmentar estetica "ondulatorie", această producție se înscrie în totalitate în viziunea secesionistă: predominanța elementului vegetal tratat în stil pur decorativ, valoarea intrinsecă a liniei, evoluția motivului ornamental în strânsă relație cu literatura sunt tot atâția factori definitorii pentru universul artei 1900.

Spre bătrânețe, Regina nu a revenit decât sporadic asupra artei acuarelei. Așa cum atestă cele două picturi de la Pelișor reprezentând crini (date 1935), floarea ocupă același loc privilegiat în compoziție. Deși fondul devine mai dramatic iar floarea de *lilium candidum* este surprinsă în toată bogăția volumetrică, impresia de ansamblu rămâne



cea de bidimensionalitate, grație albului strălucitor al corolelor din prim plan care contrastează cu valorile stinse ale tulpinilor și fondului. Aici sintetismul desenului, propriu lucrărilor din jurul lui 1900, lasă loc unui limbaj mai tensionat dar care tinde să nu facă concesii perspectivei. Maria își dovedește încă o dată măiestria și capacitatea de a se schimba în limitele aceleiași arte a suprafețelor plane.

Este momentul în care în *"Povestea vieții mele"* regina își autoevaluează producția picturală cu un spirit critic care-i face cinste: "niciodată n-am lucrat destul ca să ajung o adevărată artistă, dar ce ieșea din mâna mea avea o oarecare originalitate și vigoare, pe cât mi se pare; desenul era bun și aveam netăgăduit darul culorii. Dându-mi seama că nu voi avea niciodată vreme să mă dedau la studii mai serioase, îmi dezvoltai talentul într-o anumită direcție cu aplecare spre partea decorativă și dobândii, astfel, un stil al meu în care forma și culoarea jucau rolul de căpetenie"<sup>10</sup>.

## NOTE

1. Maria, Regina României: *Povestea vieții mele*, Ed. Moldova, 1996, ediția a IV-a, vol. I, p.1 57.
2. Ibidem, vol. II, p.157.
3. Ibidem, vol. I, p.25.
4. Ibidem, vol. I, p.70.
5. Ibidem, vol. I, p.169.
6. Ibidem, vol. II, pp.126-127.
7. Ibidem, vol. II, pp.125-126.
8. Ibidem, vol. II, p.127.
9. Ibidem, vol. II, p.128.
10. Ibidem, vol. II. p.136.

## LUDWIG HESSHAIMER (1872-1956), UN ARTIST JUGENDSTILIST TÂRZIU

*Gudrun - Liane Ittu*

Artist complex și extrem de interesant - graficianul, pictorul, scriitorul și muzicianul - Ludwig Hesshaimer, deși prin naștere aparține plaiurilor brașovene (atât familia paternă cât și cea maternă erau stabilite de generații la Brașov), este aproape necunoscut în țara sa de origine. În colecțiile Muzeului Brukenthal se află doar o mică parte din vastă operă grafică a artistului, reprezentată prin două dintre ciclurile sale gravate, primul intitulat *"Heil und Sieg - 35 Zeichnungen vom östlichen Kriegsschauplatze"* (Sănătate și victorie, 35 de desene de pe frontul de est), iar cel de-al doilea, mult mai izbit *"Der Krieg, ein Totentanz"* (Războiul, un dans al morții), precum și numeroase ex-librisuri, felicitări, și machete de timbre poștale.

Datorită carierei tatălui, iar apoi datorită propriei sale cariere de ofițer, Hesshaimer a devenit cetățean al monarhiei bicefale, un om al "Cacanei", cum a numit-o Robert Musil, dar nicidecum unul fără însușiri. În această calitate a trăit atmosfera de speranță și agonie a anilor de dinainte de război și a participat la dispariția Imperiului pe întreaga durată a războiului. În ciuda faptului că s-a întors numai temporar în locurile de baștină, Hesshaimer s-a declarat mereu sas transilvănean și s-a identificat cu simbolurile minorității căreia îi aparținea, dovadă fiind studiul despre bisericile cetăți, elaborat și ilustrat de el.<sup>1</sup>

Născut la Brașov în 14 martie 1872, Ludwig Hesshaimer a părăsit orașul său natal în fragedă copilărie, a trăit câțiva ani cu părinții la Trieste și Viena, iar la vârsta de 13 ani, tatăl său, nesocotindu-i înclinațiile artistice, l-a obligat să urmeze școala de

cadeți din Budapesta. Odată cu alegerea carierei armelor, drumul său în viață părea a fi trasat, dar tânărul talentat și interesat în toate formele de manifestare artistică - muzică instrumentală și vocală, actorie, literatură, desen, pictură, sculptură - s-a refugiat din monotonia vieții cazone într-o lume a "frumosului artistic" pe care și l-a apropiat în calitate de autodidact. Figura ofițerului artist, de altfel, a putut fi destul de des întâlnită în armata cezaro-crăiască, Hesshaimer nefiind o excepție în această privință.

Întâlnirea, în 1902, cu pictorul A. L. Mielich a fost benefică pentru Hesshaimer, iar colaborarea cu acesta i-a confirmat vocația sa artistică. Mielich a fost cel care l-a îndemnat să urmeze studii de specialitate, sfat care, după o perioadă de incubatie de câțiva ani, a fost urmat întocmai. Astfel, în 1909, comandantul de companie, căpitanul Hesshaimer, a părăsit garnizoana de la Linz, la 37 de ani, înscriindu-se la Academia de Arte Plastice din Viena, pe care a absolvit-o în timpul record de numai un an cu rezultate excelente. Reactivat în 1911, a devenit profesor de desen la mai multe școli militare: St. Pölten, Cașovia, Sarajevo, Bratislava și Viena iar la începutul primului război mondial a fost numit reporter de război. În această calitate, Hesshaimer a urmat trupele în Polonia, Rusia, Galiția, Bucovina, România, în Balcani, în Tirol și în Italia. Din toate locurile pe unde poposise, el a îndrăgit cel mai mult Bosnia cu frumusețile ei naturale și cu diversitatea sa etnică - la Sarajevo trăise câțiva ani la începuturile carierei sale și acolo se și căsătorise. A devenit un veritabil poet al Balcanilor, iar prin ciclul de gravuri bosniace, constituit în 1915 în prima sa expoziție personală, a dobândit recunoaștere, toate cele 176 de gravuri fiind achiziționate de Albertina din Viena<sup>2</sup>. În gravuri precum "Pescarul din Iajce", "Macedonience din Monastir", "Stradă la Monastir", "Caravansarai în Bitolia" ș. a. este redată, prin procedee realiste, atmosfera Balcanilor de la începutul secolului, încărcată de izuri orientale. Mult mai târziu, în 1941, Hesshaimer a valorificat o serie dintre aceste gravuri pentru a ilustra cu ele un studiu-poem (cu inflexiuni propagandistice, Bulgaria fiind în cel de-al doilea război mondial un stat aliat cu Germania) dedicat Ohridei<sup>3</sup>.

Ne-am fi așteptat ca un reporter să reprezinte scene eroice și

spectaculoase, glorificând războiul așa cum o făcuseră artiștii expresioniști înainte de marea dezamăgire<sup>4</sup>. La Hesshaimer nu vom găsi nimic din fascinația estetică a încheșărilor dintre armate dușmane, nimic din superbia conducătorilor de oști, ci vom asista la scene de un profund lirism (de pregătire și adăpare a cailor), la scene de odihnă și de așteptare și ne vom da seama de avantajele sau dezavantajele rezultate dintr-o anume poziție sau configurație a terenului. De cele mai multe ori, desenele sale sunt însoțite de texte explicative, scrise îngrijit de desenatorul care urmase și cursuri de calligrafie. Cuvântul scris, atât din punctul de vedere al mesajului transmis - sub formă de date precise care facilitează înțelegerea desenului, dar și sub forma de devize, amintind de emblematica lui Alciatus - cât și din cel al esteticii literelor a fost foarte important pentru artistul nostru. De mare simpatie din partea sa s-a bucurat populația civilă, oamenii care, în spatele frontului, își continuau viața și preocupările cotidiene. Cele mai multe dintre desenele și gravurile din timpul primului război mondial sunt executate într-un stil naturalisto-realist ce nu ne lasă să bănuim evoluția sa ulterioară spre simbolism și Jugendstil. Numai câteva gravuri aparținând acestei perioade, și cunoscute nouă din reproduceri, sunt încărcate de un profund simbolism. De menționat ar fi în acest sens lucrarea "Moschea de chiparoși" lucrată la Elbasan în 1916 (cunoscută din reproduceri), gravură în care artistul creează o atmosferă misterioasă, dăruind elementelor peisajului o aură mistică<sup>5</sup> sau "Casă pe drumul Varșovei", o casă izolată, distrusă de suflul unei bombe, plasată într-un vast peisaj a cărui ritmare este realizată prin intermediul unor stoluri de păsări.

În timpul campaniei rusești Hesshaimer s-a îmbolnăvit grav iar în momentele în care s-a aflat între viață și moarte a avut, conform însemnărilor din jurnalul său, viziunea ciclului "*Războiul, un dans al morții*" pe care a reușit să-l execute abia în 1921. Dansul morții este manifestul pacifist al artistului-militar care, de nenumărate ori s-a întâlnit cu îngerul eternității, un zguduitor apel la rațiune. Ciclul cuprinde 15 gravuri de dimensiuni mari (aprox. 40 x 30 cm), de valoare artistică inegală, în care Hesshaimer se folosește de subtile și elevate metafore și simboluri preluate de la înaintași (de la Dürer,

trecând prin Blake și simbolisti), și totodată de mijloacele artistice specifice expresioniștilor. Ne limităm la această prezentare succintă a ciclului, întrucât interpretarea sa amănunțită va face obiectul unei alte lucrări.

La începutul celui de-al doilea deceniu al secolului nostru, Hesshaimer începuse să se afirme și în domeniul graficii mici, a ex-librisului, felicitări și a mărcii poștale.

Dacă în calitate de reporter al războiului, imaginile create sunt cu precădere realiste, grafica mică i-a oferit posibilitatea experimentării cu linia și formele Jugendstilului, mijloace de expresie pe care nu le va părăsi până la finele deceniului trei. În aceste mici opere de artă, s-a dovedit a fi un maestru al desenului și folosirii spațiului, dând totodată dovadă de o bogată imaginație, de cunoașterea simbolurilor vehiculate în epocă și, nu în ultimul rând, de o fină ironie.

În cele ce urmează, ne vom referi la câteva dintre ex-librisurile cele mai reprezentative pentru ilustrarea temei propuse. Ex-librisul fiind un semn de proprietate, artistul, în general, era obligat să respecte doleanțele comanditarului în executarea lui.

Ex-librisul artistului, purtând inscripția *entworfen* 1910 (conceput 1910); *radiert* 1913 (gravat 1913), Hauptmann (căpitan) Ludwig Hesshaimer, (Fig. 1) pare a fi rezultatul premoniției războiului care,



Fig. 1

În curând, avea să izbucnească sau emblema meseriei sale, aducătoare de moarte. Un schelet, moartea, îmbrăcat în uniformă de ofițer, purtând în spate o coasă, este urmat de un înger al morții, călărind un cal. Îngerul, a cărui poziție aplecată denotă întristare, își acoperă ochii cu mâna stângă, probabil pentru a-și feri să privească o realitate tristă. Cerul, încărcat de nori grei, vine să sublinieze atmosfera apăsătoare.

Cu totul diferit se prezintă ex-librisul locotenentului major Albert Fischer (fec. 1913) (Fig. 2) care, probabil, face aluzie la unul dintre viciile sale. Personajul masculin minuscul, îmbrăcat în costum de vânător și înarmat, este ținut pe palma

mânii drepte de un nud feminin, reprezentat în profil. Femeia, înaltă, subțirică și în același timp puternică este întruparea mult-temutei vampe, atât de des întâlnită în reprezentările art nouveau-ului, imaginea creată de Hesshaimer, amintind de Juditha sau de Salomea<sup>6</sup> iar vânătorul schimbă locul cu vânatul.

Tot din 1913 datează ex-librisul maiorului von Körner în care apare un bărbat, îmbrăcat într-o manta, lângă o țeavă de tun pe care este așezat un nud grațios de femeie de genul femeii-floare sau femeii-plantă agățătoare, un alt motiv îndrăgit al artei 1900.

Ex-librisul arhiducelui Carl Albrecht de Austria, datat Sarajevo 1914, (Fig. 3) reprezintă în prim-plan un călăreț în armură, în ținută marțială. Reprezentarea călărețului este realistă, doar norii și equiții cerești - dorința de victorie a personajului - amintesc de reprezentările jugendstiliste.



Fig. 2



1920 este datat un ex-musicis al familiei (de muzicieni) Luise și August Schmitt. (Fig. 4) Între teluric și sideral, pe culmea unui munte, dar profilat pe un cer înstelat de noapte tronează, însingurată, figura titanului muzicii, Ludwig van Beethoven. Lucrarea este interesantă din punct de vedere artistic prin folosirea contrastului între nuanțele de gri ale muntelui și negrul cerului, întrerupt doar prin mici pete albe, stelele, iar din punctul de vedere al simbolurilor folosite, prin sugerarea singurătății și unicității geniului.

Tot în arta 1900 se înscriu trei ex-librisuri de o sensibilitate și grație aparte, ale căror proprietare sunt femei. Înscriș într-un oval, cel al Carlei Schlesinger, datat 1924, reprezintă un câmp înflorit, având în prim-plan o carte deschisă, simbol al științei și cunoașterii universului, mediator al transcendentului, carte deasupra căreia zboară doi fluturi,

Fluturele este un simbol arhaic al reîncarnării sufletului iar cuvântul grecesc *phyché*<sup>7</sup> înseamnă pe lângă suflet, respirație, chiar fluture. Datorită fazelor evoluției sale, fluturele este de asemenea un simbol al regenerării sau chiar o ființă primordială, demiurgică.

Pentru Lázár Elzi, artistul folosește în 1920 imaginea Florei călare, profilată pe un peisaj muntos (Fig.5) iar la Margarete Klammerbuch, o flacăra așezată pe un pedestal clasic este transformată în trunchiul unui arbust de trandafir ale cărui flori formează ovalul compoziției.(Fig. 6) Dacă în cazul Florei, se face aluzie la imaginea creată în secolul al 19-lea de bărbați femeii ca



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6

personificare a naturii și implicit a anotimpurilor<sup>8</sup>, flacăra simbolizează viața, puterea creatoare, pasiunea, dragostea, purificarea, dar și puterea distructivă<sup>9</sup>. În cazul nostru, modul de reprezentare a flăcării, exclude latura ei distructivă.

Lista lucrărilor reprezentative din domeniul graficii mici ar putea fi continuată cu numeroase alte exemple. Considerăm însă, că prin cele arătate am putut convinge că Ludwig Hesshaimer a fost un excelent desenant care a asimilat influențele artei 1900 aducându-le la lumină cu întârziere, atunci când în plan european stilurile avangardiste cuceriseră galeriile și publicul. Indiferent de desincronizarea artistului cu moda timpului, opera sa ar merita recuperată pentru arta germanilor din Transilvania.

## NOTE

1. Ludwig Hesshaimer, *Die Siebenbürgisch-sichsischen Kirchenburgen*, în *Der getreue Eckhart*, an 8, nr. 6/1931, pp. 519-524.
2. Rofrattt Sttfter, *Siebenbürger Sachsen in Österreichs Vergangenheit und Gegenwart*, Innsbruck, 1976, pp. 75-77.
3. Ludvig Hesshaimer, *Ohrida, heiliges Bulgarenland* în *Der getreue Eckhart*, an 18, 2/1941, pp.361-367.
4. "Marele ceas al dezvățării de eul personal și contopirea cu întregul. Puternica dragoste pentru comunitate face să dispară barierele eu-lui, contopindu-l cu aceasta astfel încât să nu existe decât un singur trup cu un singur fel de sânge pregătit să fie vărsat" (trad. G.-L. Ittu) Marianne Weber, Max Weber. *Ein Lebensbild*, München 1989, p. 526.
5. *Ludwig Hesshaimer 1872-1956*, catalog de expoziție, Haus des Deutschen Ostens, München, 1992.
6. Bram Dijkstra, *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin de Siecle Culture*, Oxford , Oxford Univ. Press, 1986, pp. 369-372.
7. Ivan Evseev, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Timișoara 1994, pp, 62-63.
8. Bram Dijkstra, op. cit., pp. 85-88.
9. Ivan Evseev, op. cit., pp. 63-64.

## ILUSTRAȚIA DE CARTE ȘI ARTA 1900 IN ROMÂNIA

*Ioan Spătan*

Înflorită la cumpănă a două secole, situându-se între istoricism și revoluția artistică a secolului nostru, Arta 1900 nu a fost, după cum bine se știe, un fenomen de trecere ci o mișcare autonomă, atotcuprinzătoare și cu o putere și o amploare cu totul deosebită. Ea a încercat să construiască, după multe decenii de domnie a eclectismului, o nouă sinteză, modernă a artelor.

“Copiii noului veac”, noile curente artistice erau cuprinse într-un singur cuvânt: Noul - Art Nouveau, Nieuwe Kunst. El echivala cu Arta Modernă, ceea ce în gândirea înaintată a vremii era sinonim cu eliberarea, cu nonconformismul, cu SECESIUNE, ce urmărea descătușarea de academismul istoricist ce a sufocat Europa timp de aproape 70 de ani. Arta nouă însemna și lupta împotriva urâtului, împotriva kitsch-ului, pe care ei l-au stigmatizat, cu mult înainte să le fi fost atribuit. Și, până la urmă, pentru contemporanii mișcării, Arta 1900 stătea sub semnul *Tineretii*: Jugendstil, Stil Joventud, Ver Sacrum, etc.

Aceasta a fost atmosfera care a generat Arta 1900 ! Așa se explică de ce în numai douăzeci de ani - între 1885 și 1905 - Arta 1900 a cuprins toată Europa și America de nord atingând și Extremul Orient, Japonia mai ales. Aici, în Japonia, și aceasta ca o paranteză, secesiunea a fost fondată de pictorul Seiki Kuroda, iar grupul s-a numit “Siro - Uma” sau “Nakuba - Rarai” (Calul alb - după numele unui alcool ordinar care se bea în cărciumele de hamali, unde se întâlnea grupul). Iar prima expoziție a secesiunii japoneze a fost organizată în 1895, la Tokio.

Arta 1900 a marcat, în concluzie, tot ce era expresie vizuală:

modă, arte aplicate și industriale, pictură, sculptură și grafică, decorație scenică, concepția spectacolului și cinematografia, dar, și în primul rând, arhitectura și decorația.

Arta în toate, Arta pentru toți, necesitatea de a crea obiecte, mobilier, locuințe etc. "frumoase și ieftine", au fost sloganurile pentru majoritatea partizanilor Artei 1900. Încă de la precursorul mișcării de la 1900, artistul și poetul William Morris la corifeii revoluției moderniste, de la Henry Van de Velde, Walter Ciropius până la Le Corbusier și Oscar Niemeyer au legat arta de progresul social. Dar idealurile lui William Morris au fost reluate și amplificate de mișcarea modernistă belgiană, Octave Mans, Max Elskamp și Maurice Maeterlinck, Van de Velde, James Ensor și Van Ryselberghe precum și alți scriitori, muzicieni, pictori sau arhitecți, fondatori ai grupărilor succesive: "Les Vingt", "Libre Esthétique" și "L'Art Libre" - identificau chiar Arta Modernă cu Arta pentru toți și Arta în toate.

Și în România au existat, direct sau indirect, corespondențe cu concepția 1900. Astfel, în 1899, Theodor Cornel, poet și unul din criticii români de seamă ai vremii, ataca de pe pozițiile Artei 1900 (el însuși făcea grafică de stil Art Nouveau) istoricismul și academismul, taxându-le drept "absurditate artistică".

Iată ce spunea în "Adevărul", nr. 3567 din 28 iunie 1899:

"De ce artiștii nu se coboară în lumea în care trăiesc ca să se adape la izvoarele fenomenelor sociale? Acolo e viața, acolo e variația, acolo filosofia, acolo frumusețea ... Arta ar deveni un factor social, așa cum ar trebui să fie ... Deci arta să intre în luptă, să înceteze să mai fie un obiect de plăcere, de trecere de timp, ori excitarea decલાશ્વરની intelectuali. Iată ce înțeleg eu să fie o artă."

Tot în același an, dar în decembrie, și tot în "Adevărul" o altă figură de seamă a criticii românești, B. Brănișteanu, prezenta sub titlul "*Stilul Nou*" noua mișcare artistică vieneză Sezession, anunțând caracterul social, utilitarist al mișcării, chiar prin dictonul folosit ca motto: "*Utile cum dulci*":

"Dar care este tendința stilului nou, ce scop urmărește el? Secesioniștii fac artă cu tendință ... În primul rând ei vor adevărul,

de aci o reîntoarce<sup>re</sup> la natură, căci nimic nu poate fi mai adevărat decât aceasta ...

Vine apoi tendința. Artă trebuie să pătrundă în viața de toate zilele a omului, să i-o facă mai frumoasă, mai comodă, mai plăcută. Artă trebuie să aibă deci o tendință practică.”

În 1902, tot el, într-un alt articol, intitulat “*Secession*”, arată că această mișcare a însemnat înainte de toate *libertate de creație*:

“Din aceste expozițiuni a pornit apoi ideea că artă nu trebuie să servească numai pentru a împodobi zidurile și a delecta ochii, ci pentru ca să i se dea un avânt mai mare ca ea să devină populară, să fie în ochii oamenilor oriunde aceștia se mișcă; să le fie de utilitate practică. De aci aplicarea artei în industrie. Obiectul să nu mai fie numai obiect, ci să fie și un obiect de artă. *A concilia forma cu necesitatea* - iată ce au căutat artiștii secesiunii să realizeze și iată ce în mare parte au realizat. *Secession* este artă talentelor care caută și bat drumuri noi față cu artă oficială care nu voiește să iasă din rutina unor concepții și a unei tehnici, care nu ține seama nici de progresul vremii, nici de nevoile oamenilor.”

Constantin Mille, arh. Nicolae Ghica-Budești, Al. Tzigara Samurçaș, Apcar Baltazar și alții s-au situat pe aceleași poziții legate de concepția 1900, militând la începutul secolului nostru pentru dezvoltarea artelor decorative și aplicate românești. Dar să zăbovim puțin asupra lui Al. Tzigara Samurçaș.

“Arhitectura”, Revistă română de artă sub direcția arhitectului George Sterian, publică în primul număr din ianuarie - februarie 1906 un articol al autorului nostru intitulat “*Artă publică*”.

Înainte de a prezenta fragmente din el legate de tema noastră, redăm Raportul prezentat Ministrului Cultelor și Instrucțiunii publice, al aceluiași autor:

“Domnule Ministru

Profitând de invitațiunea personală primită din partea organizatorilor congresului și în virtutea delegațiunii cu care a-ți binevoit a mă însărcina în urmă, am luat parte, ca reprezentant oficial al României, la al III-lea congres al Artei publice, ce s-a ținut la Liege de la 15 la 21 septembrie a.c. (1905, n.n.). Cu acest prilej, am onoarea a vă înainta, deocamdată, acest raport introductiv, în care

mă voi mărgini a expune numai ideile conducătoare ale congresului, arătând *totodată învățămintele și foloasele ce s-ar putea trage din mișcarea artistică din Occident*. Îmi rezerv a întregi lucrarea de față prin studii amănunțite asupra chestiunilor speciale mai importante, ce s-au discutat în ultimul congres și asupra măsurilor de îndreptare ce trebuiesc neapărat aplicate și la noi.” (p. 23)

“A sosit cred, își începe raportul Tzigara Samurcaș, timpul să dăm o atențiune mai serioasă manifestațiunilor artistice, menite să aibă în genere o înrăurire așa de mare asupra evoluțiunii unui popor. După o nepăsare așa de culpabilă în această privință, trebuie în fine să apreciem rolul social al artei și să ne convingem că din producțiunile ei depinde în bună parte progresul industrial și deci îmbogățirea unei țări. Departe de a mai fi ca o îndeletnicire de lux, bună numai pentru cei lipsiți de ocupațiuni mai serioase, arta este, din contră, considerată azi ca unul din elementele esențiale al înfloririi oricărei industrii. Și cu drept cuvânt, căci pe piața lumii încep din nou azi să se judece și să se prețuiască lucrările, nu numai după utilitatea și gradul lor de soliditate, dar și după înfățișarea lor mai mult sau mai puțin artistică. Acestor din urmă cerințe trebuie să se conformeze azi atât produsele mâinii omenești cât și ale fabricilor, începând de la cele mai mici și uzuale și până la construcțiile de piatră sau de fier cele mai monumentale. Dar nu numai rezultatele materiale îmbucurătoare decurg pe urma artei; puterea ei moralizatoare este de asemeni foarte mare. Arta singură, de pildă, poate să procure mulțumiri sufletești chiar și celor mai modești lucrători și să întrețină astfel iubirea lor de muncă.

---

Să căutăm dar, ca orice manifestare, orice ramură a activității din toate clasele sociale, să poarte ștampila artei. Pentru ca să creeze însă un curent favorabil în acest sens, va trebui ca toată lumea să fie mai întâi convinsă de însemnătatea artei: oamenii practici, calculatorii, să vadă avantajele materiale ce pot rezulta dintr-o producțiune cu caracter artistic; idealistii să aprecieze partea ei moralizatoare.” (pg. 23-34)

După ce face o analiză dură asupra artei românești precum și a experienței celorlalte state, Tzigara Samurcaș continuă astfel:



“Să profităm dar de pîldele și experiențele altora, pentru a inaugura și această reformă atât de necesară. Mișcarea cea mai bine organizată și mai eficace în acest sens, a fost întreprinsă în timpii din urmă de către *L'oeuvre de l'art public* din Belgia, susținută de congresele internaționale ce i-au urmat. Fondatorul operei este artistul pictor Eugène Broerman din Bruxelles. Lui i se datorește și organizarea congreselor, al căror suflet este, îndeplinind sarcina de Raportor și Secretar general. Voind să afirme rațiunea, și importanța socială a artei, *L'oeuvre de l'art public* și-a asigurat colaborarea atât a artiștilor cât și a publicului și a autorităților pentru îndeplinirea următorului program:

1. Să creeze o emulație între artiști, arătându-le mijlocul practic de a se inspira din interesele generale.
2. Să dea o formă artistică la tot ce stă în legătura cu viața publică contemporană;
3. Să redea artei misiunea ei socială de odinioară, aplicând-o ideilor moderne în toate ideile publice.

Ca o urmare logică a acestor principii generale, Asociația a căutat să găsească soluțiile practice pentru ca, atât din punct de vedere legislativ și social, cât și al aplicațiilor tehnice, să se înlătore urâtul. S-a cerut dar puterilor publice să intervină oficial în materie de artă și nu numai ca să o protreagă, dar să ia chiar măsuri preventive și de suprimare a obstacolelor ce ar stânjeni libera ei dezvoltare. S-a stabilit astfel un sistem întreg de apărare a intereselor artei în domeniul public, nu însă cu intenția de a regula producția artistică, căreia se lasă din contră deplina libertate de dezvoltare.

Scopul principal era să libereze arta de sub jugul imixțiunii și al repetirii motivelor învechite, care împiedicau orice progresare. *L'oeuvre de l'art public* este prima ligă cu caracter internațional, care întreprinde o luptă generală în contra urâtului și al prostului gust, cu scop de a propaga cultul frumosului în toate domeniile publice.

De aceste principii fundamentale au fost călăuzite și Congresele artei publice, dintre care cel dintâi s-a ținut la Bruxelles în 1898, al doilea la Paris în 1900, iar al treilea în septembrie trecut.” (pag. 25-27)

Aceasta a fost, prin fragmentele redată aici poziția lui Al. Tzigara Samurçaș față de arta de la cumpăna veacurilor: Arta 1900.

\* \* \*

Pentru a nu încărca și mai mult prezentarea noastră, ne vom opri asupra graficii de carte, sau cea pentru reproducere tipografică - aceasta fiind specifică pentru Arta 1900 tocmai datorită caracterului său decorativ și care a avut o dezvoltare relativ importantă în România.

La început am dori să amintim câteva nume cum ar fi: Mincu, Cecilia Cuțescu-Storck, Vermont, Artachino, Loghi, Iser, Ressu, Vorel, Murnu, Șirato ș. a.

Despre I. Mincu, Paul Constantin în volumul "*Arta 1900 în România*" apărut în 1972, spunea:

"Revelatoare pentru corespondența cu viziunea 1900, sunt și unele lucrări de grafică ale arhitectului, ca de pildă, coperta revistei: "*Literatură și Artă Română*", desenată în 1895. Chenarul rectangular, alcătuit din elemente clasiciste, este aci antrenat într-o compoziție asimetrică, ondulantă, de tip Art Nouveau, prin linia șerpuitoare a flăcării și cea a frunzelor. De influență 1900 este până și modul de stilizare a literelor, inspirate din vechile texte românești."

Al.C. Bogdan-Pitești anunța într-un articol programatic, din primul număr al revistei "*Ileana*", invitațiile pe care le-a lansat dintr-o «intențiune eminamente patriotică» ... «cu scopul de a exercita o salutară emulațiune printre pictorii și sculptorii noștri», către «personalități cunoscute ale *artei moderne* de la Mucha din Paris, la Walter Crane din Londra, de la Azambre la Rochegrassse și la Fernand Khnopff (Bruxelles) și alți mulți» ("*Ileana*", nr.1, iunie 1900, p. 4-5)

În următorul număr al revistei s-a publicat un Proiect de evantai, desen de Alphonse Mucha, (Fig.1) artist ceh de orientare Art Nouveau, ce se bucura pe atunci la Paris de o neobișnuită notorietate. De altfel, întreaga concepție artistică a graficii revistei "*Ileana*" este un exemplu de Artă 1900: începând cu coperta primului număr, aparținându-i lui Luchian, cu frontispiciile și ilustrațiile lui Vernont, Kimon Loghi și

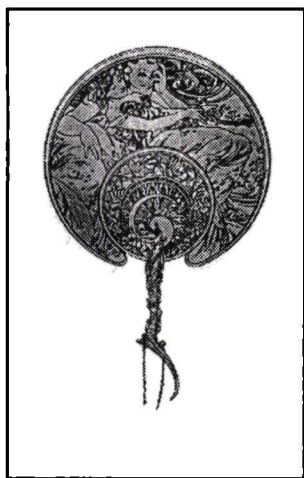


Fig. 1

*Artachino*, până la coperta numărului III-IV desenată de Ludovic Basarab.

În concepția 1900 a *Ceciliei Cuțescu-Stork*, intervin, uneori, în această perioadă, note orientale, fie direct, fie prin intermediul izvoarelor folclorice românești. Atmosfera miniaturilor sau a covoarelor persane este, câteodată, destul de pronunțată: ca în coperta și frontispiciile pentru volumul lui Th. Cornel "*Cântări pentru inimă*", 1910. (Fig.2,3) Ea, Cecilia Cuțescu-Stork a fost "unul din principalii combatanți pentru o sinteză modernă a artelor românești, atât în calitatea sa de publicist, cât și în cea de pictor muralist și

profesor la Școala de Arte frumoase din București." (P. Constantin, op. cit., p. 152)

Ilustrații de carte inspirate de Artă 1900 au mai făcut și *Octav Băncilă* pentru volumul lui A. Steuerman "*Ele*", Iași 1898, și pentru "*Stihuri și epigrame*" de Giordano, 1925; *Nicolae Vermont* pentru "*L'éternel clavier*" de A.A. Sturdza și pentru "*Epigrame*" de Quintus, apărute în București, 1896; *A. Baltazar*, pentru volumul lui Emil Gârleanu "*Cea dintâi durere*", București, 1907; *Nicolae Tonitza* pentru "*Insemnările unui prizonier*" de C. Milian Maximin, București, 1920 și mulți alții.

Coperte și frontispicii pentru reviste conform artei 1900 au creat și *Ludovic Basarab* ("*Ileana*", nr. 2, 1900 și 5-6, 1901)(Fig.4,5), *D. Stoica*, frontispicii inspirate din "*Șoimii*" de M. Sadoveanu, publicate de revista "*Arhitectura*" nr. 2, martie-aprilie 1906, *Nicolae Gropeanu*, *Th. Cornel*, coperta la "*Revue Franco-Rounaine*", Paris, 1901, arh. *G. Sterian*, coperta revistei "*Arhitectura*", 1906, *Kimon Loghi* și alții.

Chiar dacă, după cum se știe, nu s-a păstrat aproape nimic, se pare totuși că și grafica publicitară a început să se dezvolte. *Francisc Șirato* a făcut în tinerețe afiș și a studiat apoi la Düsseldorf pentru a se specializa în litografie.



Fig. 2,3

Foarte interesantă este poziția lui *Sextil Pușcariu* legată de *Arta* 1900 în general dar, mai ales, în domeniul afișului. Lingvist, ca specialitate, el dovedește a fi nu numai un om de mare cultură artistică, la zi, dar și un pasionat militant pentru includerea artei în viața socială, de pe pozițiile mișcării de la 1900. În articolul intitulat "*Arta aplicată*" publicat de "*Noua revistă română*", în 1900, el pleda pentru educația estetică a oamenilor mai ales pe calea artelor artistice sau industriale.

"Arta aplicată la obiectele de care sunt legate cele dintâi mișcări ale tale, arta aplicată în casa ta, va da sufletului tău hrana indispensabilă. În țările culte ale Apusului, în Anglia, în Franța și în Germania, există deja de un șir de ani o industrie artistică înfloritoare. Pictori de seamă au părăsit pânza și penelul și s-au



Fig. 4.5

dedicat acestei arte aplicate ... O adevărată revoluție s-a produs în felul de a aranja locuințele .”

Și mai interesante sunt interesul și competența lui Sextil Pușcariu în domeniul noii grafici publicitare - *afișul* - ramură artistică născută efectiv din cadrul artei 1900. În același articol, el vorbește despre «arta aplicată la comerț, afișele ilustrate...», constatând cu regret că “deși ele umplu orașele mari ale Apusului”, la noi sunt “total desconsiderate, nu sunt socotite artă...” Și întărește apoi cele spuse, amintind câtă dreptate avea “criticul I.R. Huusmans, când deja cu douăzeci de ani în urmă scria: “mai mult talent găsesc într-un afiș de Chéret, decât în majoritatea tablourilor expuse la Salon!” S. Pușcariu încearcă apoi o adevărată schiță a istoriei afișului: “Fred Walker în Anglia și Jules Chéret în Franța, iată cele două nume care înseamnă începuturile afișului artistic. Cel dintâi prin afișul său pentru reprezentarea piesei lui Wilkie Collins *«Femeia în alb»*, la 1871 ...”

Vorbind în continuare de opera celor mai reprezentativi artiști Art Nouveau, Modern Style sau Jugendstil, care s-au ocupat de afiș: Willette, Toulouse - Lautrec, Steinlen, Paul Berthoin, E. Grasset, Grün, Georges Meunier, frații Beggarstaff, Dudley, Walter Crane, Fernand Khnopff, T.Th. Heine, Franz von Stuck, Nik Gysis, Alph. Mucha etc., Sextil Pușcariu citează și preocupările românilor Paleologu (Pal) și Simonide.

În unele reviste și ziare ale epocii, trebuie să menționăm acest lucru, apăreau desene publicitare, dintre care unele aveau o ținută onorabilă. Și nu vom încheia, chiar dacă nu ne vom referi la ilustrația de carte din Transilvania, fără să ne oprim asupra proiectelor lui N. Grant și V. Mantu pentru un concurs de timbre și reproduse în primul număr al revistei "Arhitectura" din 1906. Ele vădese asocierea dintre limbajul decorativist 1900 și folclorul românesc.

Dar iată ce se spunea, citând câteva fragmente ale acestui text:

"Între concursurile care s-au ținut anul trecut, vom menționa pe cele mai recente, fiindcă ele dovedesc că se poate face artă, și cu lucruri, în aparență mai puțin importante pentru artă, și fiindcă aceste concursuri arată, cum unele așezăminte fie de stat sau particulare, a căror menire este în special administrația tehnică, financiară sau comercială, când stă în capul lor un bărbat cu suflet de artist, știu să găsească prilejul de a încuraja și Arta și pe Artiști."

Acest om a fost Gr. Cerkez, director general al Poștelor și Telegrafelor care a publicat un concurs pentru un model de timbru jubiliar, care să fie pus în circulație cu ocazia jubileului de patruzeci de ani de domnie a Regelui Carol I.

Se recunoaște că proiectele concurenților au fost numeroase, dar în general slabe. Totuși a fost un număr de desene destul de bune din care s-au putut alege subiecte pentru premiile prevăzute în condițiile concursului. Astfel au fost reproduse proiectele lui A. Clavel, trei la număr, care au atras în special atenția juriului pentru simplitatea concepției și modul personal de interpretare dar și prin acea dorință ce o arată și de altfel a realizat-o artistul, de a face ceva românesc.

Proiectele cunoscutului gravor *Gabriel Popescu*, două la număr, cu calități deosebite precum și cele ale lui *Costin Petrescu*, din care revista reproduce doar unul, pe cel mai interesant, cum se spunea într-un stil germano-bizantin-secesionist.

În afară de acestea, directorul a mai însărcinat pe câțiva artiști cu compunerea de modele pentru timbre de binefacere, a căror vânzare să fie în folosul societăților de binefacere puse sub auspiciile Reginei Elisabeta: Policlinica și Țesătoarea. Astfel *N. Grant* a

compus două timbre, Societatea de binefacere - Țesătoarea, iar V. Mantu, unul tot pentru aceeași societate.

Cum am putea încheia prezentarea noastră? Simplu! Ilustrația de carte și grafica 1900 în general, merită o cercetare mult mai temenică ea putând duce și la alte și numeroase studii nelipsite de surprize.



## ARTA 1900 ÎN ILUSTRAȚIA PUBLICAȚIILOR HUNEDORENE ȘI NU NUMAI

*Doina Ionescu*

Pentru ținuturile hunedorene contactul cu *noul stil* a generat un proces de asimilare mai lent, mai puțin evident și spectaculos în comparație cu o serie de orașe importante din Transilvania și Banat, unde *Arta 1900* a găsit o lume mai receptivă la nou și care aspira la un cadru estetic superior la răscruce de veacuri.

Nevoile de frumos ale societății au declanșat un proces de metamorfozare spre o altă formă de spiritualitate. În acest fel s-a născut *Arta 1900*, un curent al frumuseții stilizate, expresie a “bucuriei de a trăi”.

Realizând progrese într-un ritm mai puțin alert fenomenul artistic din zorii veacului a pătruns și în micile orașele hunedorene. Schimbările de viziune vor fi mai greu de înfăptuit neexistând o receptivitate la tot ceea ce înseamnă expresie vizuală, lumea fiind mai circumspectă la tot ceea ce reprezenta nou și modern.

Prin poziție geografică și afinitate culturală, zona noastră va asimila *Secession*-ul maghiar și cel vienez în toate domeniile vieții artistice. Cea mai concludentă mărturie în acest sens este însăși arhitectura urbană din acea perioadă. În procesul de modernizare a structurilor urbane nu putem vorbi despre forme proprii ale *noului stil*. Cele câteva manifestări timide ale acestui stil în arhitectura hunedoreană, apar în proiecte modeste realizate de arhitecți și constructori localnici. Ei au încercat să înscrie aceste construcții în canoanele *noului stil* folosind câteva elemente specifice acestui curent “util și funcțional”. În general, tot ce s-a construit în această perioadă



se caracterizează prin volume puternic reliefate însoțite de o decorație sobră, încadrându-se mai degrabă în a doua perioadă a *Secession-ului* după 1908, marcat de influențele funcționaliste vieneze.

Pe alt plan, în domeniul artelor plastice, asistăm la o activitate mai mult decât modestă. Tinerii care au plecat la studii în special la Budapesta și Viena, la întoarcerea în țară, se vor stabili în marile orașe ale țării. Un exemplu în acest sens este pictorul orăștian Walter Widmann care după studiile făcute la Budapesta și apoi la Baia Mare, se va stabili la Cluj, unde va activa ca pictor-scenograf la Operă.

Reconstituind viața artistică hunedoreană într-o societate conservatoare cu receptivitate scăzută față de noul fenomen artistic, vom întâlni câțiva artiști autodidacți, care prin creația lor vor răspunde cu dăruire cerințelor comanditarilor. Ei vor încerca să țină pasul cu noile orientări artistice, dorind să smulgă arta din academismul atât de puternic înrădăcinat. Noua generație de artiști va trăi cu speranța de reînnoire, încercând prin creația lor să dezvăluie o nouă imagine a lumii, să deschidă artei noi perspective. Noile orientări ale artei presupuneau participarea intensă a sufletului în realizarea operei de artă. Artiștii își vor pune tot talentul creator în slujba ideii că arta trebuie să-și câștige un loc de cinste în viața socială. Unul din principalele scopuri urmărite era schimbarea atitudinii față de valorile artistice, față de opera de artă în general. Aceste căutări vor duce la descoperirea unor noi forme estetice care-și vor pune amprenta în toate domeniile vieții artistice: în arhitectură, în decorarea interioarelor, în detalii vestimentare, în designul domestic, în grafica publicitară și în ilustrația de carte.

În acest context și publicațiile locale, în special cele ilustrate își vor schimba aspectul grafic, promovând eleganța lineară, amplă și armonioasă, preferința pentru ornamentația fluidă, curbilinie, reieșită parcă dintr-un univers vegetal și apoi printr-o fază dominată de geometrism și simplificări aproape abstracte, prin ceea ce s-a numit *stilul linear*. Ne propunem un studiu asupra aspectului estetic al unor publicații hunedorene păstrate în colecția de carte veche din patrimoniul muzeului din Deva.

Analizându-le în ansamblu atât ca unitate stilistică cât și sub aspectul ornamentului vom observa o influență importantă a

publicațiilor maghiare care vor circula în această zonă. Noile compoziții, în care elementele vegetale sinuoase vor încadra o imagine, un text, formele sinuoase învăluite de vrejuri și flori, ornamente folosite în recuzita *Secession*-ului maghiar, își vor pune amprenta și asupra publicațiilor hunedorene. Modificările intervenite în recuzita ornamentală vor fi benefice pentru publicațiile locale, dând o notă de eleganță un aspect mai plăcut paginii.

Abordarea acestor noi elemente ornamentale care la rândul lor impunea și modificarea caracterului literelor, se va produce după anul 1900. Pe meleagurile hunedorene au funcționat instituții tipografice la Deva, Hunedoara, Brad, Petroșani, dar cele de la Orăștie rămân ca un simbol al activității de tipărire a cuvântului românesc în această zonă a țării, atât prin număr de publicații și durată, cât și prin faptul că au avut o serie de colaboratori de seamă, unii chiar debutând aici<sup>1</sup>. Cele mai importante dintre instituțiile tipografice orăștiene a fost “Minerva” și “Tipografia Nouă” devenită apoi “Libertatea”. În această mică, dar activă localitate hunedoreană s-a conturat un nucleu de intelectuali și proprietari români care și-au unit eforturile pentru a trezi în rândurile populației, conștiința propriei valori precum și conștiința locului pe care-l merită în societatea transilvăneană.

Publicațiile periodice de durată mai lungă sau mai scurtă, au avut un ideal comun: afirmarea națiunii române și a culturii sale naționale. Alături de publicațiile apărute în importante centre culturale transilvănene, publicațiile locale cu profil politic, economic, cultural sau umoristic, au avut un rol de formare și informare a opiniei publice românești, contribuind la pregătirea unității naționale. Cea mai valoroasă publicație culturală hunedoreană a fost “*Cosânzeana*” , apărută la 15 octombrie 1911 în Orăștie, editată la “Tipografia Nouă” condusă de protopopul Ioan Moța<sup>2</sup>.

Redactorul acestei publicații de cultură a fost publicistul Sebastian Bornemisa care a strâns în jurul său o serie întreagă de colaboratori dintre care menționăm pe I. Agârbiceanu, M. Sadoveanu, Șt. Olosif, Emil Gârleanu, Victor Eftimiu etc. Revista literară ilustrată are în cuprinsul său versuri, proză literară, cronici și critici literare. În decursul celor cinci ani de apariție vom observa evoluția grafică evidentă, începând cu coperta, apoi în calitatea materialului ilustrativ

și în diversitatea recuzitei ornamentale. Unul dintre autorii ilustrațiilor incluse în această revistă a fost Florian Mureșan, profesor de desen. Acest lucru fiind menționat încă din primul număr al revistei "Cosânzeana" din 15 octombrie 1911. El va realiza întregul alfabet de inițiale, coperta, frontispiciu, viniete. Schema compozițională, linia sinuoasă, repertoriul ornamental sunt cele ale *noului stil*, realizate doar în culoarea neagră, mai târziu cu unele accente de albastru deschis. În anul apariției coperta cuprindea, în partea de sus într-un frontispiciu, titlul așezat în partea de sus a compoziției, ductul literelor fiind ușor șerpuit. Sub titlu, în partea stângă este reproduc un desen în peniță ilustrând în prim plan o tânără în costum național stând pe un scaun domnesc, cu încrustații populare și citind. Totul este amplasat într-un cadru peisagistic. În dreapta, într-un chenar cu ornamente florale stilizate, găsim textul: "Revistă literară ilustrată", și menționat numele redactorului. În cuprinsul revistei au fost introduse frontispicii formate din linii sinuoase, vrejuri cu frunze și flori din repertoriul *Secession* (floare de nufăr, maci, roze).

În anii următori ilustrația copertelor revistei se schimbă fiind realizate de Darius Pop - învățător, acest lucru fiind adus la cunoștință în primul număr din 6 ianuarie 1912: "Desenul de pe copertă este făcut de Darius-Pop, învățător - director în Sisești, căruia îi aducem sincere mulțumiri"<sup>3</sup>.

Compoziția de pe coperta din anul 1912 este o reprezentare simbolică a Luceafărului personificat printr-o tânără în costum popular românesc purtând pe cap o cunună de flori și o stea de la care pornesc raze de lumină.(Fig.1) În anul următor coperta va fi ilustrată de Avramescu Ioan care prezintă, într-un chenar alcătuit din motive geometrice populare, o scenă compozițională reprezentând o tânără admirând un frumos buchet de roze; în plan secundar este redat un peisaj în care se profilează Cetatea Devei.

În interiorul revistei fiecare capitol este marcat de un frontispiciu, alcătuit fie din forme geometrice care rezultă din stilizare florală, fie realizat din ornamente florale și vegetale frumos stilizate și executate conform *noului stil*. Sfârșitul articolelor este marcat de viniete formate din linii sinuoase, vrejuri cu frunze și flori (lalele, margarete, iriși) folosite în recuzita *Secesion*-ului.



Fig. 1

În cuprinsul revistei, la rubrica Cronica Feminină, apar diverse articole și ilustrații prezentând linia modei, în special cea pariziană. Ansamblul ilustrativ este completat de ornamentica utilizată la reclame în care textele apar încadrate într-o diversitate de chenare geometrice și sinuoase în care recunoaștem stilul *Secession*. Cromatica utilizată este negru și albastru. Din cuprinsul publicației nu lipsesc nici reproduceri după lucrări ai unor artiști fie români: Octavian Smigelschi, Aurora Neamțu, fie artiști străini: Andreea Mantegna, Xavier Sager, Jan Styka, Giotto.

Publicația umoristică "*Bobârnaci*" (fig.2), supliment al revistei cu orientare politică "*Libertatea*" - publică articole în grai ardelenesc,



Fig. 2

fiind preocupată de realitățile orașului în care s-a tipărit, demascând prin satiră oprimarea, lipsurile, abuzurile. Apărută între anii 1911-1914 era tipărită la tipografia "Minerva" din Orăștie sub îngrijirea publicistului Haralamb Călămar. În cuprinsul revistei găsim ilustrații realizate de Avramescu Ioan, artist autodidact, care crează compoziții interesante, semnate și executate conform canoanelor *noului stil*. Coperta revistei, realizată în anul 1911 prezintă în partea superioară un frontispiciu sub forma unui triptic, în care sunt redată trei scene compoziționale umoristice cu personaje, scenele fiind încadrate în chenare geometrice marcate în partea superioară de semirozete. În

cei patru ani de apariție, coperta revistei va purta o nouă ilustrație realizată de același autor. De această dată desenul este mai stilizat, linia este mai unduioasă, dând impresia unei mișcări continue specifice *Secession*-ului. În interiorul publicației vom găsi ilustrații, caricaturi, frontispicii, viniete și chenare executate conform canoanelor *noului stil*.

Almanahurile și calendarele își vor schimba și ele aspectul grafic. Ele constituie o categorie aparte în cadrul publicațiilor locale. Literatura calendaristică hunedoreană se încadrează în contextul literaturii românești transilvănene. În cuprinsul lor vom găsi date calendaristice, astronomice, informații de ordin practic curent, articole cu conținut istoric, de cultură generală și pagini de literatură propriu-zisă.

*“Calendarul Național al Foi Interesante pe anul 1926”* (fig.3) care a apărut la început în “Tipografia Nouă” din Orăștie, apoi în tipografia “Libertatea”, a avut o perioadă mai lungă de apariție.

Coperta este frumos ilustrată, compoziția ocupând întreaga suprafață. Titlul și anul de apariție așezat în plan central este înscris într-un chenar marcat de patru medalioane de forme ovoidale realizate din împletituri din linii sinuoase în care recunoaștem silul *Secession*. În cele patru medalioane sunt redată biserica din Țebea, mormântul lui Avram Iancu, portretul lui Avram Iancu și o scenă idilică, o țărancă cu pruncul. Chenarul este realizat din motive ornamentale populare românești. În interiorul calendarului vom găsi frontispicii alcătuite din flori (panseluțe, lujeri cu muguri, iriși), mici viniete și chenare care vin să susțină stilistic coperta.

*“Calendarul Interesant pe anul 1917”* (fig.4) a apărut din 1914 în tipografia “Minerva” din Orăștie, sub redacția cunoscutului publicist Gavril Todica. Repertoriul de motive ornamentale este mai sărac, semnificativă fiind în special coperta realizată și semnată de Strato. În partea superioară coperta are redată o scenă de familie citind presa într-un interior țărănesc. Central este scris titlul și anul apariției, totul fiind încadrat într-un chenar cu motive ornamentale proprii perioadei geometrice a *noului stil*. În interiorul calendarului repertoriul ornamental este modest: puține frontispicii și chenare realizate din elemente decorative geometrice în care recunoaștem stilul *Secession*.



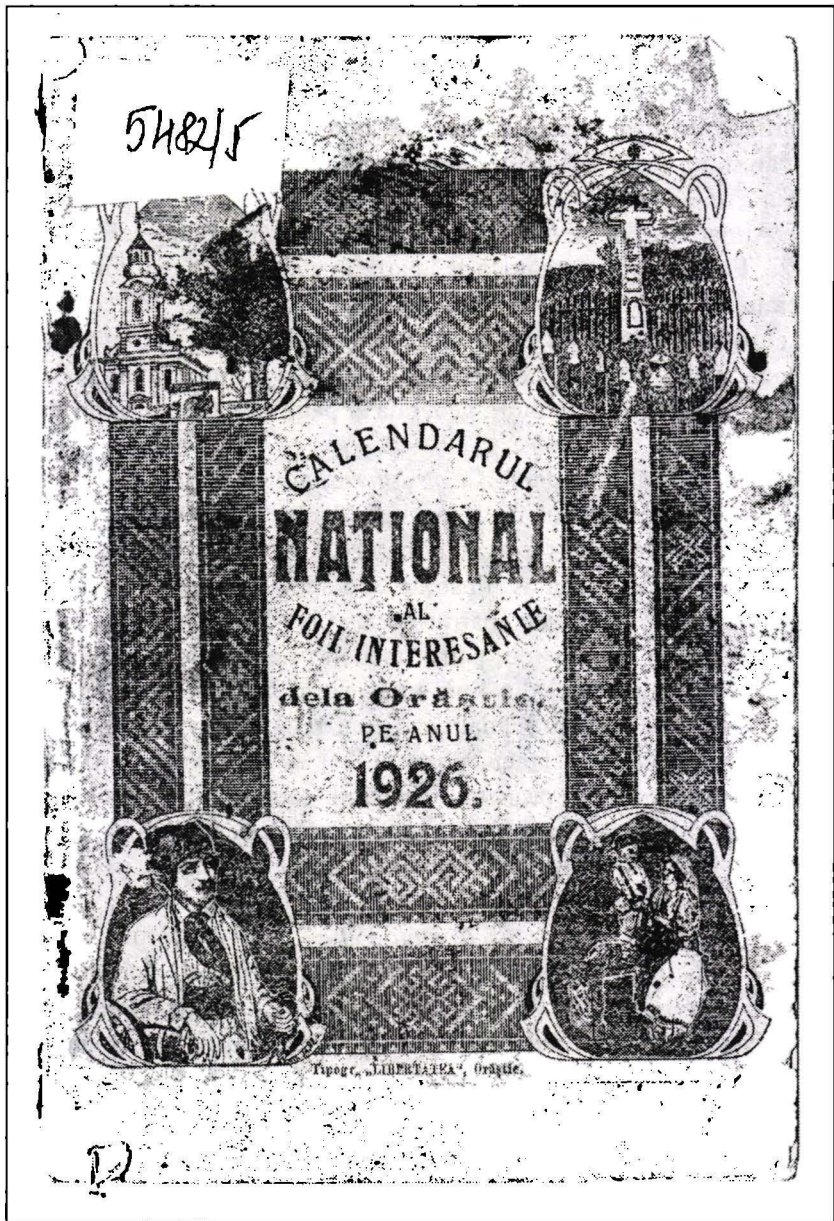


Fig. 3

5222




**GALENDARUL**

**INTERESANT**

pe anul

❖ 1917. ❖



Cu număroase ilustrațiuni.

Fig. 4



Dintre publicațiile în limba maghiară cu o lungă perioadă de apariție și cu o difuzare bună în oraș, a fost revista "*Hunyadvármegye Politikái*" cu profil politic economic și conținut variat apărut la Deva din 1876. Muzeul deține numerele începând cu anul 1917 când influența *Secession*-ului budapestan este evidentă în repertoriul de chenare care însoțesc reclamele plasate pe ultimele file. Chenarele sunt formate din linii sinuoase, vrejuri vegetale sugerând o mișcare amplă, fluidă și armonioasă respectând canoanele *noului stil*. În interiorul publicației regăsim deseori imagini fotografice reprezentând secvențe cotidiene.

În colecția muzeului menționăm câteva publicații apărute în perioada 1900-1927, editate în tipografii din țară și stăinătate care prin aspectul lor grafic răspund canoanelor *noului stil* și gustului vremii.

Revista "*Luceafărul*" (fig.5) - publicație literară cu apariție bilunară editată la Budapesta în tipografia "Poporul Român" sub redacția domnilor Alesandru Ciura, Octavian Goga și Octavian Tăslăuanu. În perioada 1 iulie 1902 - 1 octombrie 1906 apare la Budapesta, iar din 15 octombrie același an va fi editată la Sibiu până în anul 1914 și ulterior la București (1919-1920) și din nou la Sibiu (1934-1939).

Această revistă abundă în ilustrații cu motive și elemente ornamentale din recuzita stilului *Secession*. În lunga perioadă de apariție coperta își va schimba aspectul grafic; compozițiile vor reprezenta de cele mai multe ori câte o imagine fotografică ilustrând fie un monument istoric, un peisaj sau o secvență dintr-un spectacol. Ancadramentul ce închide compoziția are de multe ori aspectul unui portal, unei cortine ornamentate cu elemente de decor geometrice sau din repertoriul vegetal. Ceea ce exemplifică cel mai concludent influența *noului stil* sunt frontispiciile, vinietele și în special un repertoriu de chenare realizate din împletituri de linii sinuoase din recuzita *Secession*-ului. Unele frontispicii sunt semnate de autorii lor: Kunst Yulius, Virgil Simonescu - München, A.Clavel. (fig.6)

O altă publicație care a văzut lumina tiparului la Budapesta în anul 1908 a fost "*Familia Română*" , (fig.7) revistă săptămânală ilustrată sub conducerea editorului Lucian Bolcaș. Cele mai multe



*Fig. 5*



Fig. 6

# FAMILIA ROMÂNĂ

Anul I. Epoca. 30 Aug. c. Nr. 29-30.

ABONAMENTUL	
pentru România și Ungaria:	
Pe un an	10 lei.
Pe 6 luni	5 lei.
Pentru România:	
Pe un an	12 lei.
Redacția și Adresa:	
București, 7, Nr. Galiei 23.	

PROPRIETAR EDITOR:  
LUCIAN BOLCAS

## SUMARUL:

*În Măria* - Nica în grădina botanică (versuri de recital p. copii).  
*Sebastian Stănescu* - Toamna (versuri).  
*N. Valeriu* - Căle vremii apăsătoare (amintiri).  
*Arca Corvus* - Cântec (versuri).  
*Flora Găta* - În versuri.  
*Simi Iac* - Cântecul vântului.  
*Grigore* - Cântecul vântului (versuri).  
*Trădăcarea de Sebastian*  
*Dr. Ionescu Moroi* - Un poem.  
*Lucian Bolcas* - Lăudă (canta).  
 Concursul literar al „Păunii Române”.  
 1. Măria în viața noastră.

*Elena B. Bolcas* - Cântecul mamei.  
*Alina* - Cântecul la Turci.  
*Caracul Lungu* - Zăbălașul.  
 Conversații cu Căpitani. — Căpitani. —  
 Petrești. Logodna. Căpitani. — Căpitani.  
 Note. — Căpitani.

## ILUSTRATE

Vezi de tabloul din Simi.  
 Construcția centrală și asociația... pe-  
 dină în Simi. — Populă. — Coral  
 în Simi. — Căpitani pe scenă. În fața  
 cu profesorul Iacob Măria. În fața  
 tabloului și în Simi. — Căpitani. În  
 cursul primăverii de viața din Simi.  
 peșta, o ilustrație în Simi. — Căpitani.



Fig. 7

ilustrații sunt realizate de A.Duma care va semna în special frontispiciile din interiorul revistei. Autorul abordează un desen decorativ dar conturat, calitățile liniei sunt evidente, desenând cu exactitate valori spațiale fluide într-un limbaj grafic elegant din care nu lipsesc motivele ornamentale reprezentative noului stil: mugurul, lujerul, floarea (nufărul, margareta, crinul). În interiorul revistei sunt reproduse de asemenea caricaturi realizate de Iser și Caran D'Ache, care vin să definească și mai bine noua orientare a artei în acea perioadă. Din cuprinsul revistei nu lipsesc articole prezentând noile orientări ale modei însoțite de creații vestimentare reproduse monocrom.

Tot la Budapesta, în tipografia "Poporul Român" va fi editat în anul 1903 "*Calendarul Poporului Român*" (fig.8), care prin ilustrația aleasă și prin recuzita ornamentală folosită se integrează în canoanele noului stil. Coperta prezintă pe întreaga suprafață o compoziție conturată de un frumos chenar format dintr-o împletitură sinuoasă de vrejuri care formează simetric pe fiecare latură mănunchiuri florale (flori de mac). În partea de sus este scris titlul urmând a fi reprodusă imaginea unui răsărit de soare într-un peisaj rural. În prim-plan este redată figura unui țăran care, cu mâinile ridicate prezintă publicația "Poporul Român". Cromatica utilizată este roșu, negru și siena arsă. În interior fiecare capitol este marcat de un frontispiciu alcătuit fie din linii sinuoase, vrejuri vegetale, sau din forme geometrice, toate făcând parte din recuzita ornamentală a *Secession*-ului. Mici viniete fac delimitarea între capitole. Reclamele sunt încadrate de chenare sinuoase plasate pe ultimele file.

"*Calendarul Ligei Culturale pe anul 1920*" (fig.9) apărut la București la editura "Ligei culturale", comemorează în paginile sale Marea Unire. În primele pagini este reprodus portretul lui Mihai Viteazul și Anul 1920, încadrate fiecare într-un chenar compus din linii sinuoase specifice *noului stil*. În interior calendarul reproduce ilustrațiile realizate de domnișoara N.Bulughin. (Fig.10) Preferința autoarei pentru formele decorativiste, cu inflexiuni ale desenului, pentru linia sinuoasă uneori în volute, o anumită aplatizare a formelor o înscriu stilistic în noua orientare a *Artei 1900*. Imaginile sunt reproduse în nuanțe de siena arsă.



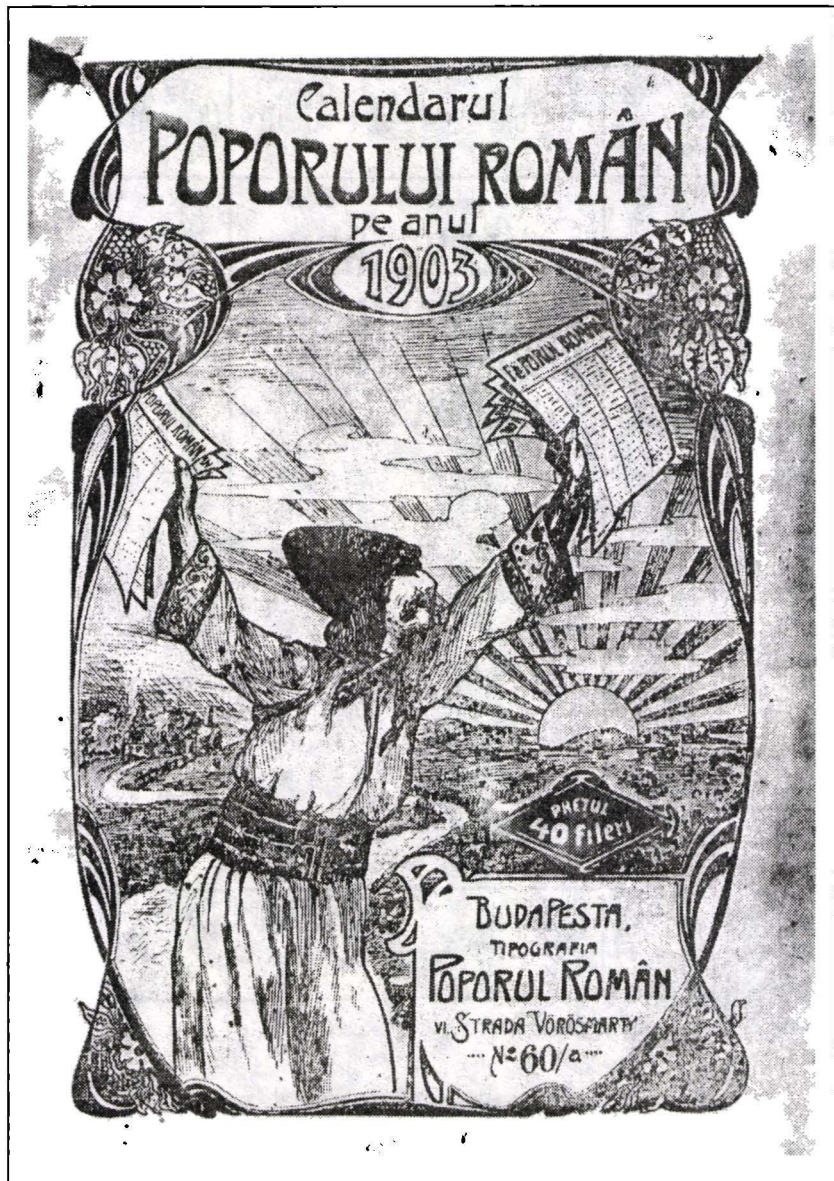


Fig. 8

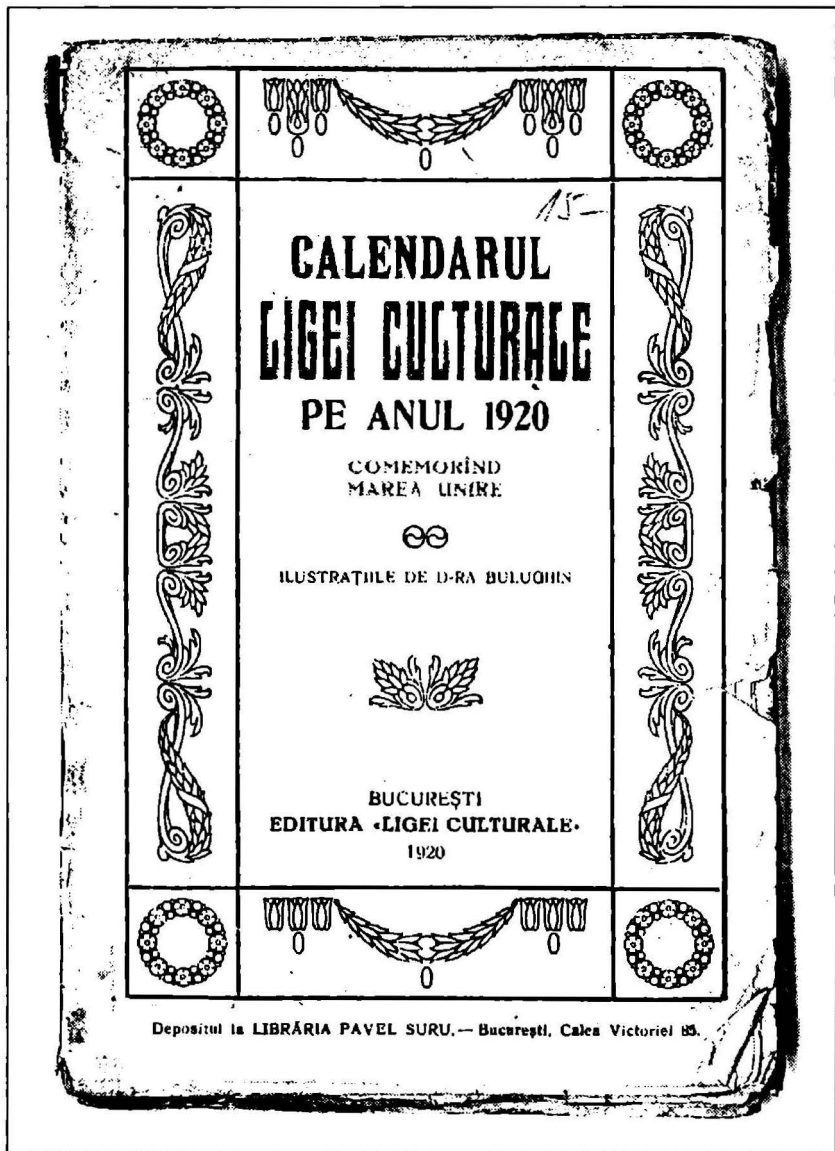


Fig. 9



*Fig. 10*



Prin cele câteva exemple de publicații a căror ilustrații au făcut subiectul comunicării noastre am prezentat preocuparea neobosită a unor vrednici și talentați creatori din domeniul tipografic într-un moment deschizător de noi drumuri în artă. În marea lor majoritate anonimi sau mai puțin cunoscuți, acești creatori au încercat cu mult interes și seriozitate să instaureze *noul stil* și în industria tipografică. Chiar dacă în demersul lor creator au întâmpinat adeseori greutăți, ei au avut o contribuție incontestabilă în evoluția graficii publicitare și a ilustrației de carte, în cultura artistică românească a secolului XX.

## NOTE

1. Rodica Andruș, *Periodice hunedorene din colecțiile Muzeului Județean Deva*, (1876-1949) în *Sargetia*, XVIII-XIX, p.403.
2. Valentin Gabriel Orga, *Ioan Moța*, în *Sargetia*, XXV, p.691.
3. Rodica Andruș, *Periodice hunedorene din colecțiile Muzeului Județean Deva* (1876-1949) în *Sargetia*, XVIII-XIX, p.405.
4. *Cosânzeana*, nr.1 din 6 ianuarie 1912, p.1.

## BIBLIOGRAFIE

- Madsen Tschudi, *Art Nouveau*, Ed.Meridiane, București, 1977.
- Paul Constantin, *Arta 1900 în România*, Ed. Meridiane, București, 1972.
- Mario de Michelli, *Avangarda artistică a secolului XX*, Ed.Meridiane, București, 1968.

## CREATORI DE EX LIBRIS ÎN MANIERA ARTEI 1900 ÎN COLECȚII ORĂDENE

Vasile Sarca

Analizând funcțiile *ex libris*-ului literatura de specialitate relevă, în general dublul caracter<sup>1</sup> al acestuia, cel de *titlu de proprietate* al unei persoane sau instituții asupra unei cărți și cel de obiect de artă.

Privite cu o atenție sporită, aceste funcții scot în evidență pe o a treia, anume pe cea de obiect de artă cu *caracter aplicativ, decorativ*. Realizând suma celor enunțate, se va descifra în acest mic petec de hârtie imprimată, care este *ex libris*-ul, o încărcătură ce fixează la unul din poli un element juridic, cel de titlu de proprietate asupra unei cărți, îndeobște frumos tipărită, iar la celălalt pol un aspect artistic, dobândit în urma acțiunii creatoare a unei mâini de grafician înzestrat. Această ultimă calitate, prin extensie, poate oferi titlul de obiect de artă aplicată, decorativă, în momentul în care se fixează pe coperta interioară a cărții tipărite, dar se poate transforma și în *obiect de artă independent, de sine stătător*, în cazul în care nu mai este anexat textului tipărit. În primul caz îndeplinește un rol juridic și grafic fiind însoțit de alte însemne din aceeași categorie artistică: ilustrații de carte, vignete, inițiale sau chiar litere artistic realizate. În al doilea caz funcția se restrânge doar la elementul grafic și putând ocupa un loc pe un perete, într-o ramă sau ca exponat în cadrul unei expoziții. Aceasta, cu atât mai mult cu cât, cu timpul își poate pierde calitatea de adeverire a proprietarului care se schimbă sau dispare. Iar de aici și până la a deveni obiect de *colecție* nu mai e decât un pas.

Ca obiect de colecție, prin dubla funcționalitate și prin elementul artistic, *ex libris*-ul se aseamănă, în foarte multe privințe cu *marca poștală*, cu *filatelia*, rolul graficii artistice fiind mai direct, mai viu, mai original în primul caz.

Orașul Oradea, așezat pe malurile Crișului Repede, rămâne orașul cu cele mai multe clădiri construite în maniera *Sezession*, de factură vest europeană, din România. Așezare cu vechi tradiții meșteșugărești și cultural-artistice, Oradea, urbe situată la granița de vest a țării nu a ocolit nici una din marile experiențe ale civilizației apusene. Vizând arhitectura, elementul major al artelor plastice, orașul, aproape milenar a cunoscut binefacerile romanicului, ale goticului, ale renașterii - azi în bună parte dispărute sau restrânse între zidurile cetății. După 1700, orașul evoluează în afara zidurilor de apărare și se îmbogățește cu clădiri ridicate în maniera barocului, al clasicismului, istoricismului, eclecticului precum și al *Sezession*-ului, vizibile și azi. Mai mult, barocul și *Sezession*-ul sunt ilustrate cu piese de referință.

Este binecunoscut faptul că, maniera *Art Nouveau* a pătruns în aproape toate domeniile existenței, devenind modă timp de peste trei decenii. Ca atare el va fi întâlnit și la polul opus, în cel al artelor minore cum ar fi: cartea, ilustrația de carte, revistă și ziar, vigneta, afișul, bijuteria și multe altele. Referitor la artele minore, grafica mică, în speță *ex libris*-ul, cunoaște și el aceleași momente de vârf ca și arhitectura din timpul Renașterii și cel al *Artei 1900*. De primul se leagă numele titanului graficii renascentiste, Albrecht Dürer, creator de model în *ex libris*, originar pare-se din împrejurimile Oradiei<sup>2</sup>, în timp ce al doilea stil și-a propulsat proprii săi creatori și colecționari în domeniu.

Este de prisos a se insista cu explicații asupra ceea ce reprezintă *ex libris*-ul<sup>3</sup> și stilul *Arta 1900*<sup>4</sup>, *Art Nouveau*, *Sezession* sau *Jugendstil*<sup>5</sup> și așa mai departe.

În continuare, atenția se îndreaptă spre colecția de *ex libris* adunată cu sârguință din lumea întreagă de către Károly Román Radványi - senior și continuatorul său, Károly Radványi - junior, prin schimb pe bază de parteneriat cu alți omologi de pe mapamond. Colecția, care la nivelul anului 1975 număra peste 38.000 de piese, provine din peste 20 țări<sup>6</sup>. Date fiind legile interne ale multiplicării grafice, implicit ale *ex libris*-ului - considerată drept grafică mică

- legi stabilite în acest ultim caz și prin hotărârile *Congresului Internațional de Ex Libris de la Barcelona* (Spania) din anul 1958, graficianul - artist va executa, numerota și semna un număr, de până la 10 sau până la 100 de exemplare din unul și același desen. Numărul de exemplare poate diferi în funcție de tehnica grafică utilizată : tipar înalt (xilo- și linogravură), tipar plat (litografie, offset) sau tipar jos (diferite metode ale gravurii în metal). La participarea la expoziții, numărul de exemplare din același desen multiplicat trimis organizatorului poate fi între trei, patru sau cinci.

Așa stând lucrurile, este natural ca numărul de desene inițiale, în cazul de față notat cu 1/1 ori *exemplar autor* (E.A) din colecția particulară să fie mult mai mică decât numărul total de desene imprimate. Tocmai aceste dubluri, tripluri și cvadripluri, au făcut posibilă nașterea unei noi colecții, constituită prin achiziție, în cadrul Secției de artă a Muzeului Țării Crișurilor din Oradea. Fizic și juridic se poate vorbi de două colecții, azi diferite, având rădăcină comună, anume activitatea de colecționari și creatori de *ex libris* a familiei Radványi. Multe dintre exemplare se regăsesc în ambele colecții. În consecință, discutând despre *ex libris*-urile comune, după cum s-a arătat ambelor colecții, până la epuizarea uneia dintre ele, subiectul tratat se va referi la ambele. Posibilitatea de a se reduce și dispărea, o are colecția particulară, date fiind un șir de condiții obiective dar și subiective. Din discuțiile purtate cu Károly Radványi junior, urmașul și actualul proprietar al Colecției particulare "RADVÁNYI" , în cursul lunii aprilie a anului 1999 acesta aprecia numărul actual de exemplare ca fiind în jur de 24.000.

Punând în discuție colecția, munca de o viață a unui om, creator și colecționar în același timp, se impune a jalona principalele etape ale vieții sale.<sup>7</sup> Károly Román Radványi - senior s-a născut la Oradea în anul 1900. Învăță meseria de zețar în tipografia vărului său Károly Béres. Studiază grafica cu profesorul de desen Roman Mottl - senior de la care deprinde arta gravurii, a confecționării de *ex libris* și pasiunea de colecționar. Primele sale lucrări datează din anul 1920. Până în anul 1957 va realiza peste 300 de gravuri originale. Își expune operele la Oradea, Seghedin (Ungaria), Brașov, București, Budapesta

(Ungaria), Turda și Cluj. Refuză oferte tentante de slujbe și călătorii în străinătate. Împreună cu verii săi, frații Béres, pun bazele *Tipografiei "Kálvin"*. Este membru al *Asociației "Arte frumoase"* din Oradea, în cadrul căreia expune consecvent între anii 1933 și 1936. "*Lexiconul tipografic*" din 1936 îi elogiază activitatea profesională. Din 1934 lucrările îi sunt prezentate de prestigioasa "*The Book Plate Association International - Los Angeles*". Are preocupări diverse: colaborează la diferite organe de presă, iubește natura și scoate revista "*Viața turistică*" ("*Túrista Élet*"), îndrăgește folclorul, cu predilecție cel din zona Călățele - Huedin, realizează mobilier în stil popular între anii 1938 - 1942, azi devenit obiect de muzeu în Oberhaching (Germania). Este membru fondator, în anul 1945, al *Școlii de Artă din Oradea*, în cadrul căreia ocupă funcția de director. Încep ani grei pentru existența sa de după război. În urma unui denunț calomnios, în anul 1952 își pierde orice sursă de existență. Cu greu obține un loc de muncă departe de casă. Se îmbolnăvește grav și moare în ianuarie 1957, nu înainte de a pregăti materialul unui ultim calendar, pentru anul următor. Un mormânt, de pe care a dispărut orice însemn, din cimitirul Olosig din Oradea, îi slujește drept loc de veci. Trecerea sa în neființă este semnalată doar de revista franceză "*L'ex libris francais*", nr 47/1957 din Nancy.

În ce privește colecția de *ex libris* din cadrul secției de artă a Muzeului Țării Crișurilor, este singura care constituie obiectul unui studiu la ora actuală. Munca este anevoioasă și își propune ca finalitate clasificarea pe țări, pe autori - în cadrul acestora, pe grupări stilistice și tematice, pe tehnici grafice de execuție, pe înregistrarea siglelor și semnăturilor creatorilor, pe formarea unei baze de date, și pe elucidarea unor informații încă necunoscute, atât de necesare în acest domeniu nu îndeajuns de apreciat și exploatat la noi, la români.

Nu s-a neglijat, chiar dacă pare prematur, nici activitatea de valorificare a colecției prin expoziții tematice, însoțite de cataloage explicative, comunicări, scurt metraje pe peliculă video, precum și munca de conservare.

Este cazul expoziției anterior amintite, realizată în martie 1997

sub genericul "*Ex libris-ul sub semnul Artei 1900*", urmată un an mai târziu, în martie 1998, de o alta, purtând titlul "*Ex libris - ul sub semnul heraldicii*".

Prima expoziție, cea care stă sub semnul *Artei 1900*, este structurată pe 47 de planșe de carton cenușiu, fiecare conținând în medie 9 lucrări de *ex libris* încadrate fiecare într-un passe-partout negru. Dintr-un număr de peste 8.000 de lucrări, câte alcătuiesc proprietatea muzeului, s-a selectat un eșantion de 405 bucăți, structurate în jurul temei propuse.

Materialul expus debutează cu un text explicativ, cuprins dealtfel și în catalogul expoziției, care dă răspuns la trei întrebări: - *Ce este ex libris-ul ?* - *Ce este Arta 1900?* - cuprinzând un scurt istoric al acestuia - și - *De ce stă una sub semnul celeilalte?* Textul se încheie cu o avertizare adresată contemporanilor, *vis - à - vis* de starea de deteriorare în care se află multe din creațiile stilului.

Expunerea planșelor, succesiunea lor, urmărește în esență evoluția *Artei 1900* în *ex libris* în anii săi de glorie (după 1895 și până în 1914), apoi prezintă o serie de creatori de marcă fie în calitate de maeștri ai stilului, fie ca reprezentanți ai unor curente care au ilustrat stilul. Specificarea în titlu a particulei "... sub semnul ..." are ca explicație faptul că maniera de lucru Sezession nu dispare în totalitate din toate domeniile, odată cu izbucnirea marii conflagrații mondiale. Unele sfere de preocupări, cum ar fi cel al însemnului de carte, continuă să supraviețuiască hotarului - limită în timp, amintit, fie prin maniera celor care l-au abordat și nu au mai renunțat la ea, fie prin noi creatori, veniți din urmă, care au îndrăgit atât modalitatea de lucru cât și tematica abordată. În consecință se întâlnesc lucrări care poartă ca dată anul 1974 și se înscriu organic printre cele de epocă.

Printre cei care ilustrează stilul sunt maeștri ai genului, dar și artiști mai puțin consacrați. Unele lucrări nu poartă nici semnătură și nu sunt nici datate, ele rămânând în continuare obiectul studiului.

În ilustrarea *evoluției stilului* se remarcă nume precum: ALSHEIM VORSCHTED, E. GERSTER, HERBINER, PAUL BÜRCK, LIESENGEZ, C. WOLBRAND, BLED WENIG,



MARGARETTE ESCHENBURG, WILLI GEIGER, ELSA BAESECKE, H. LAVDAHN, J. RENART, WILLI MÜNCH, ADOLF KUNST, N. LONGSTREET, norvegianul A.M. OLSEN - jr., (Fig. 1) danezul G. WEILAND, suedezii PREISSIG și C.G. HOLMBERG, austrieii OTTO BARSCH, OTTO FRIEDRICH și KARL STERRER, cehoslovacii LADA NOVAK și B. BENES, (Fig. 2,3) germanii HANS ZARTH, GULINS KLINGER, OTTO WESTPHAL, HANS BÖHME și WIRSUM, (Fig. 4) ungurii ADE MATILDE , această doamnă a ilustrației de carte, PÁL JÁVOR și GÉZA DEÁK și francezul FRITZ HOEBER, ale căror lucrări pot fi văzute pe primele cinci panouri.



Fig. 1



Fig. 2

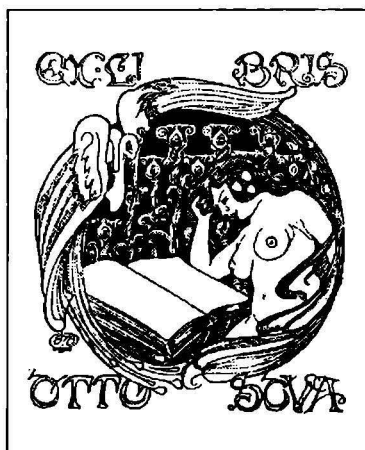


Fig. 3

Planșele următoare, a șasea și a șaptea, introduc privitorul în lumea nașterii ex libris-ului, cea a trecerii de la copiștii de texte la primele tiparnițe legate de literele mobile prin îmbunătățirea adusă de Guttenberg.



Fig. 4

Domeniul este ilustrat de următorii creatori: belgianul VLAANDEREN, brazilianul P.BRAZ, din nou cehoslovaca Lada Novak, olandezii L. DERYCKE, CH. VINOELST, americanul R. FLETCHER, belgienii A. JEULE și GET LESELÉ, francezul J.P. QUINT, olandezul STYRL și JONS BRITZE.

De produsele copiștilor și ale primilor tipografi se leagă și

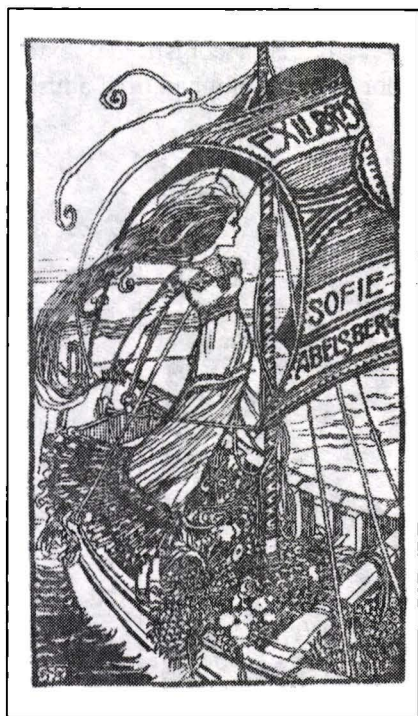


Fig. 5

inițialele, acele litere frumos decorate de la începutul textelor manuscriselor incunabilelor și cărților. Austriacul FRANZ LEHRER ilustrează două planșe, a opta și a noua în ordine, cu un număr de 18 *ex libris*-uri reprezentând litere relizate în maniera romanică și gotică.

Cel de al zecelea panou, prin ilustrațiile sale, a însemnelor *heraldice*, vizează prin tematica propusă, evul mediu, mai precis acel segment al său de care se leagă nașterea *ex libris*-ului inițiat de Albrecht Dürer. Subiectul acesta l-a inspirat și pe graficianul OTTO HUPP ale cărui lucrări au ca țară de proveniență atât Germania cât și Belgia. Cazul în care unul și același creator are mai multe țări ca loc de proveniență a

lucrărilor, nu este unic. Situația se va mai repeta și în cele ce urmează. Lucrări similare cu ale lui Hupp se leagă și de numele cehoslovacului JAROSLAV MARIK, belgianul LOU ASPERLAG, finlandezul D. BAKKER, germanul LORENZ RLEUDE, precum și polonezul RUDOLF MEKICKI. Interesant este faptul că numele acestuia din urmă apare înscris în modalități diferite de la o producție grafică la alta.

Asemeni stampelor *japoneze* care au influențat pictura impresionistă și postimpresionistă europeană, la rândul său *ex libris*-ul japonez și-a lăsat amprenta asupra celui realizat în maniera *Sezession*, cu atât mai mult cu cât aceste curente artistice se situează, în mare, pe aceleași coordonate de timp, între ele putându-se stabili unele elemente comune. Alte 18 *ex libris*-uri vin să ilustreze cel de-

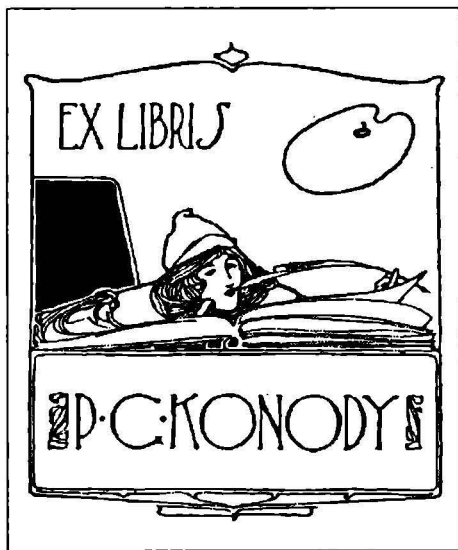


Fig. 6

al unsprezecelea și cel de-al doisprezecelea panou. Ele sunt ieșite de sub pensula sobră și precisă a doi japonezi: SHOJI KOZUKA și EICHI HIROSE.

Panourile cu numerele de ordine treisprezece și patrusprezece continuă să prezinte lucrări realizate în *manieră japoneză*, dar în afara Japoniei. Este cazul unor autori cu precădere cehoslovaci ca și DRIVORYT PITELKA și dr. J. JAŠKA și a polonezilor M. PARIZEK și WOY LEOTA. Unul din cele două

panouri este ilustrat în totalitate tot în *manieră japoneză și orientală* de către cehoslovaca ANNE MACKOVA. Cea mai veche lucrare poartă data de 1918, iar cea mai nouă de 1943. În toate gravurile stilul este unitar, autoarea preferând să nu-și schimbe maniera de lucru odată cu trecerea timpului.

Al cincisprezecelea panou are și el ca sursă de inspirație *arta orientală*, de data aceasta însă *varianta arabescului*. Stilul este ilustrat de LAYRENH SCHARFER, TH. BROEKSTRA, ARTHUR CIOGREN și a germanului HANS SCHAEFER originar din orașul muzicii Bayreuth.

Suita continuă cu alte cinci planșe care își propun să illustreze acele "curente care au dus la apariția curentului (stilului) Art Nouveau".<sup>8</sup> Pe lângă, deja amintita influență japoneză și orientală și cea a elementelor heraldice, se impun a mai fi amintite și alte curente cunoscute sub denumirile de: *renașterea celtică, drakare sau corăbii scandinave, neoceltic, neoromantic, neogotic sau renașterea gotică, neobarocul, neoroccocoul, Art Nouveau -ul floral și organic, concepția lineară și bidimensională, fauna marină și*



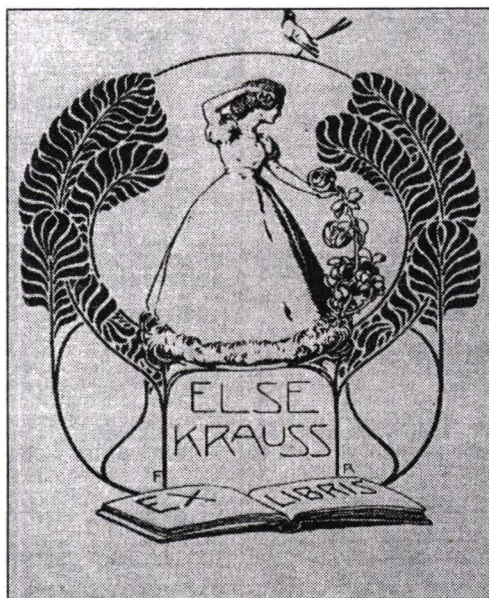


Fig. 7

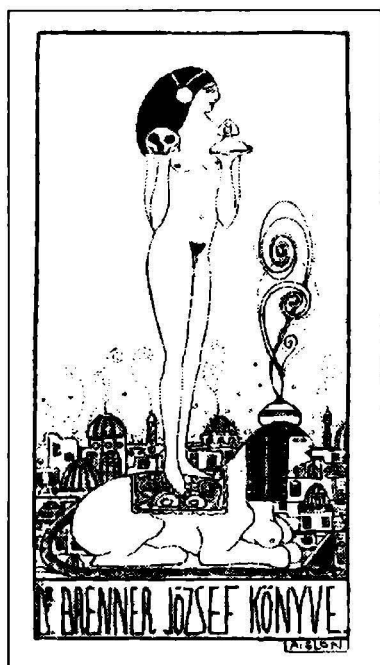


Fig. 8



Fig. 9

altele. Au fost trecute în revistă doar acele curente care au un suport material ilustrativ în colecții.

Lumea oamenilor nordului, a fiordurilor, a corăbiilor scandinave, decorate la provă cu inimitabile capete de dragoni preluați apoi și de către arhitectură, este ilustrată de artiștii gravori: HANS FRIEDMANN, PÉR STOFFERS, GUSTAV VAN DE WALL, UTTUSLIEN, francezul ARMAND RELS, pe care îl vom mai întâlni și pe alte panouri și americanul FRANKLIN BITTNER.(Fig. 5)

“... interesul de ordin istoric pentru stilurile perioadelor trecute”, pe tot parcursul secolului al XIX - lea, fac posibilă “o retrospectivă care în multe privințe își are rădăcina în interesul stârmit de Mișcarea romantică pentru evul mediu “<sup>9</sup> , implicit pentru stilul gotic. Renașterea gotică sau neogoticul a stat în atenția următorilor creatori: HRYHERIJEV, SCHMIDT, ROYCROPTERS, dar mai cu seamă a unora care au făcut carieră în domeniu. Printre ei se numără: americanul AINSLIE HEWETT, polonezul MECKICKI, cehoslovacii VLADIMIR MAISNER și VACLAV RYTIR și elvețianul JEAN KAFFMANN.

*Neobarocul* înflorește cu predilecție în Europa ultimelor decenii ale secolului al XIX-lea. Alimentând o notă de dramatism, acest stil, prin contrastele sale violente de clar obscur se încarcă cu o notă teatrală prin recurgerea somptuoasă la efectele arhitecturale. Problemă de suflet în ilustrarea manierei și-au făcut: polonezul, familiar prin prezențele anterioare, Rudolf Mieckichi, belgianul H. LEVIGNE, suedezul C.CLAUDIUS CALMUS, italianul G. BALLARAK, francezul STERN precum și E.D FRENCH.

Neorococoul, diferind mult de curentele anterioare, prin esență și expresie, este cel mai vechi dintre stilurile de epocă ale istoricismului. El a intrat în atenția unor specialiști ai graficii minore ca și: americanul PINE OIHARIS, austriacul FRANZ BAYROS, francezul ARTROS și elvețianul francofon C. ROSCHET MALHERBE, deasemenea și a ungarilor WEISS ANTAL și BÉLA PETRY din Debrețin.

Făcând o analiză a concepției liniare și bidimensionale, un teoretician al stilului, OWEN JONES, arăta în 1863: “....cultul liniei s-a bazat din punct de vedere teoretic, pe reacția față de influența

<< demoralizantă>> a imitării atât de directe a naturii”<sup>10</sup>. Printre cei care s-au străduit să traducă în practică, săl ilustreze prin *ex libris* se numără: F. SCHUSCHO, CARL BERKHAN, urmați de germanul W. EHRINGHAUSEN, olandezul PAUL HERMAN, australianul WALTER ESSIE și ungurul G.F.L. MORELLI. (Fig. 6)

În ultimul sfert al veacului al XIX-lea au apărut numeroase cărți cu modele având planta ca motiv principal. Interesul pentru plante a contribuit la completarea fundamentării teoretice a curentului *Art Nouveau*. (Fig. 7) În ilustrarea graficii mici în stil floral organic s-au evidențiat: CIRIL GOLDIE, germanul M. MOLITOR, elvețianul C. Roschet Malherbe și olandezul THEO NEUHUYS.

Un subcapitol aparte și-a propus să-i prezinte pe maeștri *ex libris*-ului. Creației lor i s-a afectat un spațiu cuprins între una și trei planșe. Sunt cazuri în care pe o singură planșă apar alături doi sau chiar trei desenatori deosebiți. Motivația rezidă în numărul redus de *ex libris*-uri prin care sunt reprezentați în colecție.

Spaniol prin naștere și nord - american prin studii și naturalizare, ISMAIL SMITH poartă în lucrările sale amprenta subcontinentului iberic. Ca și Goya, Smith și-a creat un univers aparte, propriu, o chintesență a pământului catalan. Lumea pe care o evocă este cea a chitariștilor spanioli, a dansatoarelor de flamenco, a unui Don Quijote costeliv ca și mârtoaga sa, a conquistadorilor cuceritori ai Lumii Noi. Drept leitmotiv, multe din lucrările sale, ca un înlocuitor al propriei sigle poartă portretul autorului, un personaj robust, hispanic, ce bate la porțile senectuții, integrându-se organic în mediul creat de el.

Lui Ismail Smith, ca de altfel și francezului ARMAND RELS i s-a afectat un spațiu maxim, de trei panouri.

ARMAND RELS și-a creat și el propriul univers, unul fantastic, venind de departe din timpuri imemorabile. Sub ochii privitorului se perindă personaje ale anticei Elade, un zeu Pan cântând din fluiet de această dată, cortegii de satiri și bacante, de fauni, de perechi de tineri arcadieni însoțiți cu toții de țapi (tragos), vizând originile teatrului. Un alt personaj preferat este cel al șarpelui ce sugerează îndeletnicirea bătrânului Asclepyos. Universul grotesc al goticului, cu personaje aparținând unui ev ceva mai apropiat evocă mai



pregnant lumea personajelor lui Goya prin dragonii, vampirii, drakarele și chipurile mephistofelice așezate într-un ambient arhitectural de epocă, care populează cel de-al treilea panou al autorului.

Mult mai ancorat în realitate este ANDRÉ VLAANDEREN, care prin semnăturile sale reprezintă trei țări: Olanda, Belgia și Franța. Subiectele, chiar dacă fac trimiteri la măștile teatrului antic, la turniruri medievale, la însemne heraldice cu nelipsiții lei și grifoni, au o tentă de contemporaneitate. Astfel, un Sfântul Gheorghe ecvestru ucide balaurul însemnat cu zvastică, capete de îngerași, putti ai rozei vânturilor umflă brațele unei mori tipic olandeze, un pom al vieții este atât de viguros încât rupe cu rădăcinile sale cercurile butoiului ce-l găzduiește. Micile lucrări abundă de figuri ale regnului vegetal și animal. *Ex libris*-urile lui Vlaanderen degajă o stare de calm și de liniște.

Pe câmpul panoului cu numărul treizeci se împart, e drept în mod inegal francezul URBAIN WERNAERS cu olandezul O.VERHAGEN. Wernaers, cu o subtilă doză de umor redă lumea cărților, atmosfera atelierului de pictură și a muzicii într-o ambianță oarecum balzaciană, mai mult prin recuzită decât prin esență. Verhagen, mult mai sobru, explorează posibilitățile oferite de stil, anume linia și vegetația, calculat tratată pătrunzând în lumea unei muzici romantice paganiniene, prezentând un Sfântul Ioan îmbătrânit, oglindindu-se, aidoma unui personaj wilde-ian, într-un Iordan ce-i redă chipul întinerit. Restul lucrărilor au teme cotidiene și profane.

Pe a treizecișuina planșă fac casă bună trei autori distribuiți în mod aproape egal, deosebit de talentați în persoana cehoslovacilor JAROSLAV MARIK și OSKAR FIALA cărora li se alătură francezul L.POUSTHOMIS. Marik și Pousthomis sunt prezenți cu câte un desen, având fiecare câte două poziții coloristice, relevând posibilitățile ex librisului. În timp ce primul abordează atât elementul floral cât și pe cel linear, ultimul uzează doar de posibilitățile celei de a doua variante. Oskar Fiala îmbină, în schimb, elementul vegetal și organic cu cel arhitectural prezentând imagini cu filigorii și mici construcții religioase având toate baza rotundă.

O notă aparte o constituie creația ungarului SASSY ATTILA care și-a tradus și occidentalizat numele prin particula AIGLON.

(Fig.8)Beneficiind de studii solide dobândite la Budapesta , München (Germania), ucenic și reprezentant al Școlii de la Baia Mare, precum și al Academiei Julien din Paris (Franța), lucrările lui Aiglon, Attila Sassy, au originalitatea lor. În grafica sa mică se contopesc ca într-un creuzet, formând un armonios corp comun diferitele influențe: linia meșteșugit condusă, floralul care tinde spre arabesc, nudurile feminine ce degajă un iz de pictură antică egipteană, metamorfoze ale vegetației transformându-se în motiv popular, vârtejul unui tors feminin prins într-un dans amețitor sub privirile unor figuri desprinse parcă din Guernica lui Picasso, un fel de dans al morții.

La el, ca și la alți graficieni unguri care îi vor urma, se distinge atenția pentru detaliul dus până la supraîncărcarea imaginii. Pe simezele expoziției el ocupă locul treizeci și doi.

Următoarele două locuri sunt rezervate unor creatori de ex libris, tot unguri, în persoana lui BÉLA PETRY - senior și BÉLA PETRY - junior, cele care domină net fiind lucrările tatălui. De la prima privire se remarcă cantitatea imensă de muncă inspirată investită în desen. Au insistat cu minuțiozitate asupra celor mai mici detalii creindu-se atâtea miniuniversuri câte petice de hârtie ilustrează planșele. Tematic, se perindă în lucrările lor simboluri ale lumii medicale: Esculap și Hygeea, șarpele cu pocul cu otravă, fructul de mac. Alte imagini prezintă căsuțe pescărești ascunse în spatele unor pomi stufoși, apoi o bufniță înțeleaptă așezată pe un lemn de căpătâi ca un memento și sarcastica sarcă sau coțofană, dacă doriți, cu o pană de păun în cioc, aluzie la scriitor și opera sa literară.

*Ex libris*-urile ungurului KORNÉL RÉVÉSZ, activ, de altfel ca și Béla Petry în deceniul patru al secolului nostru, se aseamănă în multe cu acesta. Până și un ochi versat cu greu ar putea să le diferențieze. Chiar și tematic se aseamănă, subiectele preferate fiind cele legate de carte, de tiparniță, de pomul vieții și de lemnul de cap sculptat și cel al regnului vegetal aflat în stare de îmbobocire. Se remarcă și la el aceeași minuțiozitate a detaliului.

După acest scurt intermezzo al lui K.Révész, mai mult cu scop comparativ, se revine la creația lui B.Petry, care mai ocupă și un al treilea panou, pe cel de-al treizecișisaselea, tulburat, dacă s-ar putea spune astfel, de prezența lui LÁSZLÓ DEBRECZENI ilustrat cu o

singură lucrare, pe motiv că se încadrează temei propuse, anume a curentului pe care ne-am permis să-l etichetăm ca neomaghiar. În argumentarea numelui vin drept suport lucrări inspirate din trecutul și portul național al vecinilor noștri, precum și alte teme majore precum “pâinea noastră cea de toate zilele”, vinul ca sursă de inspirație în literatură, dansul și actul creației. Se remarcă din nou insistența asupra elementului vegetal.

Alte două panouri se succed, în ordine al treizecișisaptelea și al treizecișioptulea, ilustrând o temă mai mare, cea a variantei stilului născut în interiorul arcului carpatic, la început de secol și evoluția sa ulterioară. Ca atare ne-am permis să le intitulăm stilul *transilvan* și *neotransilvan*.

Cel mai reprezentativ ilustrator al său rămâne fără îndoială clujeanul, originar din Stana, KAROLY KOS, arhitect, scriitor și grafician, creator de curent și școală, cunoscut pe plan european. Dacă ar fi să i se impute ceva pe plan moral ar fi atitudinea sa naționalistă față de colegii săi din perioada războiului. Este urmat de LÁSZLÓ KOZMA care îi continuă maniera și tematica. Notă aparte face graficianul clujan, celebru și el, anume GY. SZABÓ BÉLA, care prin gravurile sale în lemn se apropie mai mult de spiritul Art Nouveau-ului decât de litera sa. Mai puțin cunoscuți sunt clujenii TAMÁS PAJOR, FERENC REITHOFER, brașoveanul OTTO BROSSEK, (Fig.9) târgu mureșanca IRMA NEMES, care se străduiesc și reușesc să se încadreze în limitele unui Sezession liniar, urmați de turdeanul TAMÁS BABB, LÁSZLÓ PAULOVICES și J. FARKAS care se limitează la a sugera curentul.

Pe cel de al treizecișinouălea panou se prezintă tocmai cei cărora le datorăm colecția de față, anume KÁROLY ROMÁN RADVÁNYI - senior (1900-1957) și fiul și continuatorul său KÁROLY RADVÁNYI - junior. În special primul s-a apropiat cu seriozitate de teme precum: cartea, tipografia, însemne ale meseriilor, monograme, artă populară, sintetizată prin propria personalitate, viața și moartea. Acum și aici nu se va insista asupra personalității celor doi, activitatea de creatori și colecționari, în special a tatălui fiind un subiect tratat aparte<sup>11</sup>.

Colecția de ex libris luând naștere la Oradea, nu se putea

concepe, ca ea să nu conțină și numele a câțiva reprezentanți deosebiți ai genului tocmai din propriul oraș, foști dascăli, colegi de breslă și prieteni ai lui K.R. Radványi - senior.

Prin concepție, execuție, tematică și numărul de lucrări face notă distinctă ISTVÁN BALOGH care, mai mult decât ceilalți, ilustrează latura autohtonă intelectuală a stilului. Artist multilateral, pictor, grafician, ilustrator de carte apropiat al muncii de tipograf, câteva din temele sale devin leitmotive: pelegrinul transilvan, peisajul arid încărcat cu nori grei, personajele biblice. Realizează, de mână în tehnica culorilor de apă câteva lucrări sub influența japoneză pe care le transpune în realitatea autohtonă. Alte lucrări sugerează lumea diasporei evreiești din Oradea, destul de numeroasă până în 1944, confruntarea dintre bine și rău, antiteza dintre lumină și întuneric, însemnele farmaciei, șerpi încolăciți în jurul cupei cu otravă și cărți omniprezente legate de numele prestigioasei tipografii orădene Sonnenfeld, activă în prima jumătate al secolului al XX-lea.

Alte două panouri, după cele ale lui I. Balogh găzduiesc un mănunchi de alți creatori de ex libris orădeni, unii mai cunoscuți: ERNŐ GRÜNBAUM și MÓRICZ BARÁT dispăruți prematur în holocaust, precum și membri unei alte familii de creatori și colecționari: ROMAN MOTTL - senior, fost dascăl și inițiator al lui Radványi senior, și fiul acestuia ROMAN MOTTL -junior.

Chiar dacă nu sunt cunoscuți în măsura primilor, lucrările lui IMRE FÖLDES, MÁRTON WENCZEL, LIPÓT JANESCH, AUGUSTIN BARBONȚA și PIROSKA MAKAI se caracterizează prin sobrietate și pertinentă. Multe dintre ele au ca subiect tipografia și produsul ei principal, cartea, redate metaforic.

Al patruzecișipatrulea panou prospectează evul mediu, din interiorul său, din ceea ce are mai specific, redat prin gravuri care, prin tehnica execuției, prin acuratețea desenului sugerează și ele epoca. Unele sunt străbătute de un filon de umor negru, aidoma călăului lui OTTO REDL, care într-o mână ține paloșul iar în cealaltă o carte din care citește, sprijinit pe o grămadă de cărți. În aceeași notă este redat un alt gâde, călare pe un paragraf de lege, cu arma execuției însângărată, pe umăr. În ilustrația italianului C. SABATTINI apare un diavol roșu pe cale de a ieși din cazanul cu smoală încinsă.

Un măscărici cu o bufniță pe umăr țintește cu arcul undeva în afara imaginii în lucrarea lui JUL. SINGER.

Ceva mai temperate, stampele americanului W. HOWARD PICKERING, ale nemțoaicei GIANINA BART și a cehoslovacului KAREL NEMEC prezintă un menestrel cântând sub clar de lună și doi vânători cu arbaleta. Lucrările sunt executate prin câteva din tehnicile tiparului înalt și jos.

Lumea subacvatică a speciilor marine ilustrează al patruzecișicincilea panou. Animale, în special raci, crabi, melci, pești, meduze, păianjeni de apă se succed într-o sarabandă, unele lucrări degajând o subtilă notă de umor. Alte creații respectă litera legii în ceea ce privește Art Nouveau - ul, în timp ce câteva rămân în spiritul stilului, încadrându-se în tematica dată. Este cazul unui *ex libris* ce ilustrează un rac, desenat de ungurul BÁLINT KOSA, cel datat cu anul 1974.

Cei care au mai realizat lucrări cu această temă inepuizabilă sunt: cehul J. LHOTA, austriacul PAUL KIRING, olandezul C.A.N. RAMPLIN, ungurii Kornél Révész și mai sus menționatul Bálint Kosa căroră li se aliază JULIUS GNUB și G.F. ÖBBES.

O picanterie a genului o constituie *ex libris* eroticis, gen al graficii mici care coexistă alături de *ex libris*, *ex musicis* sau *ex filateliciis*. Spre simplificare, dar și spre amuzament ne-am permis să-l mai numim și *(S)ex libris*. Tema ocupă ultimele două panouri ale expoziției. Din maniera desenelor se desprind câteva trăsături: întâi desenul riguros și cu seriozitate executat, apoi trimiterile spre diverse domenii, precum cel al medicinei, literaturii, umorului și nu în ultimul rând cel al folclorului. Între cei care și-au asumat rolul de ilustratori ai temei sunt: K.R. Radványi -senior, părintele colecției, danezul CRISTIAN BLAESBERG, olandezul ARONDENS, francezul MARCEL LUQUET, dealfel un maestru al genului, cehul DVORZKA, cel care se apropie de subiect de pe poziția folcloristului, vizând mai mult latura cultului fertilității decât cea a anecdoticii, fapt întâlnit și în alte domenii cum ar fi cel al producției de cahle. Temei amintite mai subcriu și graficienii U.G. HIRSCH și FRANZ MARQUIS von BAYROS, precum și ungurii VARKONYI, LASZLO KÉKESI, JOZSEF TAKACS și FROSIROS.

Departa de a fi atotcuprinzător, studiul de față se cere a fi completat, desigur în alte circumstanțe, cu o serie de date noi care vizează biografia creatorilor, tehnicile uzitate, tipul de hârtie utilizat, dimensiunile desenelor, siglele și semnăturile autorilor precum și altele. Dacă unui eșantion de peste 400 de lucrări îi corespund un număr de .... autori identificați, rezultă logic că autorii întregii colecții se ridică la peste 1000 de artiști plastici , dintre care unii sunt nume celebre în materie, în timp ce alții sunt mai puțin cunoscuți.

Din contabilizarea unor date reieșite în urma evaluării materialului expus, rezultă următoarele: sunt prezenți cu numele 152 de autori, alții 10 apar doar cu inițiale în timp ce 34 de lucrări au rămas neidentificate. Urmează o înșiruire a numelor țărilor de proveniență a autorilor și a lucrărilor, în ordinea cantitativă a materialului prezentat. Situația arată în felul următor: România, Ungaria, Germania, Franța, Cehoslovacia, S.U.A, Olanda, Austria, Belgia, Elveția, Japonia, Danemarca, Finlanda, Italia, Polonia, Norvegia, Suedia, Australia, Brazilia și Spania.

Chiar dacă subiectul *Arta 1900* a fost abordat dintr-una din laturile sale minore, cea a graficii, mai precis a ex libris-ului, studiul de față, la fel ca și cele anterioare, cărora li se adaugă expozițiile și benzile video, se doresc a fi, alături de intenția de valorificare a colecției și una de ținere trează a conștiinței contemporanilor în ce privește acest stil artistic, atât de generos care tinde să fie dat uitării, în timp ce obiectivele și obiectele care îl ilustrează se distrug încet dar inexorabil.

## NOTE

1. Corneliu Dima Drăgan, *Introducere în istoria ex libris-ului românesc*, Revista bibliotecilor nr.12/1967.
2. Adina Nanu, *Pe urmele lui Dürer*, Ed. Albatros, 1976, pg. 6-25
- 3 Sarca Vasile, *Ex librisul sub semnul Artei 1900*, Catalog expoziție, Muzeul Țării Crișurilor, Oradea, 22 martie 1997, pg. 1-6
4. Paul Constantin, *Arta 1900 în România*, Ed. Meridiane, 1972, pg. 5-6.
5. S. Tschudi Madsen, *Art Nouveau*, Colecția Curențe și sinteze, nr.18, Ed.

Meridiane, București, 1977, pg. 35-38

6. Rodica Hârcă, *Considerații pe marginea colecției particulare de ex libris Radványi Román Károly*, Biharea, Muzeul Țării Crișurilor, Culegere de studii și materiale de etnografie și artă, 1975, pg. 213-223.

7. Sarca Vasile, *Radványi Román Károly - senior (1900-1957)*, Revista "Ex libris" românesc, nr.8, Oradea, iunie 1999.

8. S.Tschudi Madsen, *Op. cit.*, pg. 71-82.

9. Idem, pg.76.

10. Ibidem, pg.60.

11. Radványi Károly -junior, Radványi R. Károly , "*Református naptár*" ("Calendar Reformat"), Oradea, 1993, pg. 133-136.



## MOBILIERUL ROMÂNESC LA 1900. DESENE DE ARHITECȚI

*Alba Delia Popa*

La cumpăna dintre secole Bucureștiul începe să-și capete caracterul de oraș european, prin cladirile monumentale, publice sau private, care îi schimbă înfățișarea. Aceasta datorită atât arhitecților români școliți la München și Paris, cât și celor străini, mai ales francezi, germani sau austrieci, unii dintre ei invitați de regele Carol la recomandarea rudelor sale din casele regale ale Europei. [Lecomte du Nouy i-a fost recomandat de împăratul Napoleon al III-lea prin Viollet le Duc].

Așa apar în peisajul bucureștean modificându-i silueta: Ateneul Român [arh. A. Galleron], Banca Națională [Cassien Bernard și A. Galleron], Palatul de Justiție [A. Ballu], Palatul C. E. C. și Ministerul Agriculturii [P. Gottereau], Institutul de Medicină [Louis Blanc], dar și Palatul Poștei [Al. Săvulescu], Palatul Parlamentului [D. Maimarolu], Palatul Bursei [St. Burcus], Palatele Cantacuzino și Assan [I. D. Berindei), casele Vernescu și Monteoru [arh. Ion Mincu]

În spiritul înnoitor adus de Revoluția de la 1848 și de Independență, la sfârșitul veacului Al. Odobescu milita pentru formarea artei naționale prin recurgerea la studiul monumentelor trecutului. Influențat de ideile lui și continuând studiul tradiției creatoare a poporului, apar teoreticieni ca Al. Tzigara Samurcaș, intemeietorul Muzeului Național după principiile muzeologiei moderne [1906], Apcar Baltazar, susținător al dezvoltării artelor decorative de către artiști inspirați de legende și basmele populare. În arhitectură, Ion Mincu, urmat de o pleiadă de foști studenți sau discipoli, crează o adevărată școală a afirmării specificului național.

Îndreptarea atenției spre specificul național în arhitectura este motivată și de apariția Comisiei Monumentelor Istorice în 1874, însărcinată cu supravegherea restaurării monumentelor și culegerea de date care să fie puse la dispoziția celor care vor să se inspire din “formele vechi românești”. Că nu s-a întâmplat chiar așa vedem și din polemica pricinuită de așa zisele restaurări făcute de arhitectul francez Lecomte du Nouy asupra unora din cele mai importante monumente din țară.

În acest context, în care arhitectura era în mare parte sub influența eclectismului european, dar erau și arhitecți care își îndreptau privirea spre tradiție este interesant de văzut în ce stadiu se află mobilierul, ca parte integrantă a noilor edificii, sau ca dotare utilitară a locuinței.

Având în vedere dezvoltarea industriilor autohtone, impulsionate de tânărul partid liberal, cât și atmosfera de emulație creată de societățile ce aveau ca scop “încurajarea și dezvoltarea industriilor casnice”, [“Furnica”, în 1880, sub patronajul Reginei Elisabeta, “Domnița Maria”, care își propunea “să reînvieze industriile casnice și să naționalizeze pe cât se poate și alte ramuri industriale”], apare manifestă intenția promovării mobilierului românesc.

Înființată după multe piedici în anul 1897, Școala Superioară de Arhitectură, mai întâi ca secție a Școalei Superioare de Arte Frumoase, apoi independentă din 1904, împreună cu Școala de Arte și Meserii sunt adevărate centre de iradiere a noii viziuni naționaliste despre arhitectura și artele aplicate. [În 1890 apare și revista “Analele arhitecturii și ale artelor de care se leagă”].

Profesor de desen și decorație la Școala de Arte și Meserii între 1891 -1895, Ion Mincu atrage atenția asupra necesității pregătirii meseriașilor în domeniul mobilierului: tâmplari de artă, marchetari, sculptori în lemn. El desenează chiar o piesă de mobilier, un leagăn pentru prima sa fiică, Eliza, în 1895.

Așa cum creația sa arhitecturală cuprinde inovațiile funcționale și stilistice de la Școala Centrală de Fete și Bufetul de la Șosea, dar și casele de factura academic-eclectică Vernescu și Monteoru, puținul mobilier rămas de la el poate fi încadrat în două categorii stilistice, de inspirație românească și clasică. Mobilierul Catedralei

din Constanța [1890 - 1894] este considerat de M. Caffé “prima încercare de transpunere în arta mobilierului modern cult inspirația populară” și “desenat în spiritul artei decorative populare a creștăturilor în lemn”.

Mobilierul sălilor de ședințe ale Palatului de Justiție “cuprinde atât filonul imaginației folclorice cât și linia clasică a mobilierului din Renașterea italiană și franceză”.

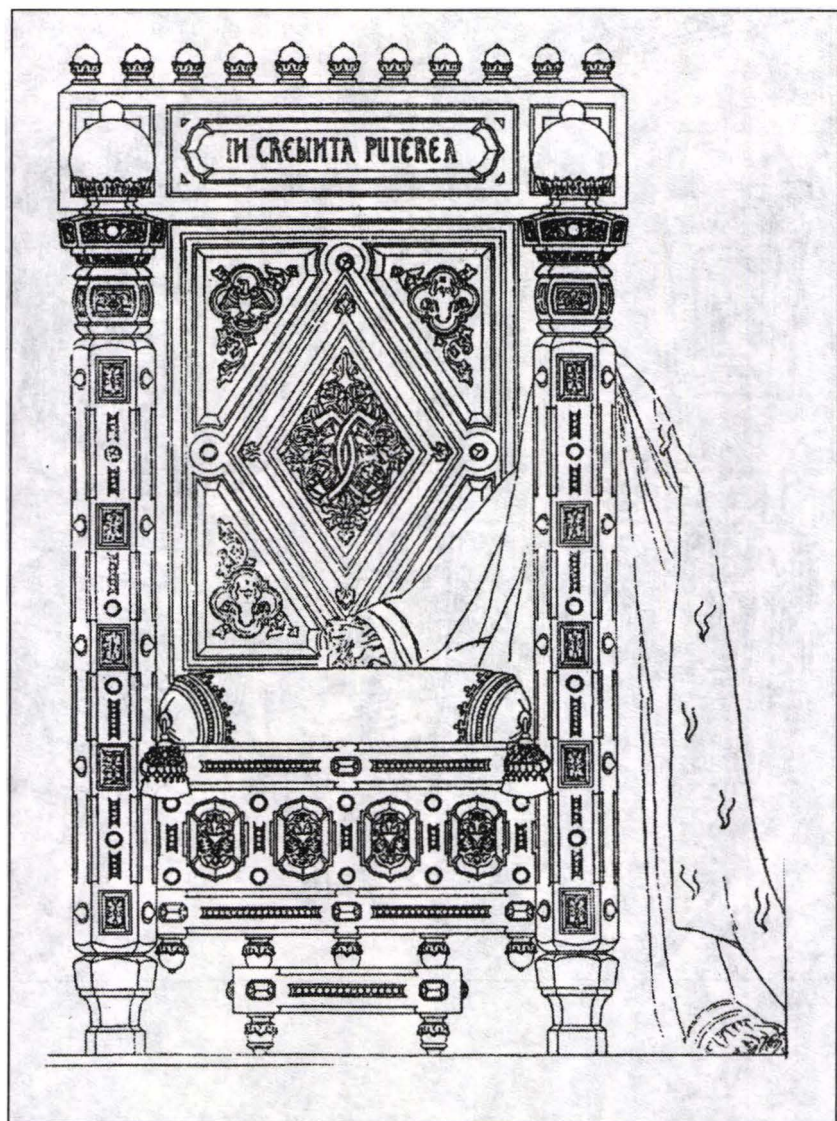
Considerăm că mobilierul Catedralei din Constanța, a cărei pictură este semnată de G. D. Mirea, este desigur prima încercare notabilă de transpunere într-un mobilier modern a motivelor inspirate nu din arta populară, ci, mai degrabă, din ornamentația unor importante lăcașuri de cult, cum ar fi Trei Ierarhi sau Curtea de Argeș. Cât despre cel de la Palatul de Justiție, trimiterea la decorația clasică este evidentă, în armonie cu stilul Renașterii franceze adoptat pentru arhitectura exterioară.

Publicate de “Analele arhitecturii și ale artelor cu care se leagă”, desenele mobilierului Catedralei din Constanța sunt prețioase documente despre viziunea de decorator a lui Mincu. (Fig.1) Admirator al artei clasice, el a avut convingerea că fiecare țară trebuie să-și dezvolte arta națională.

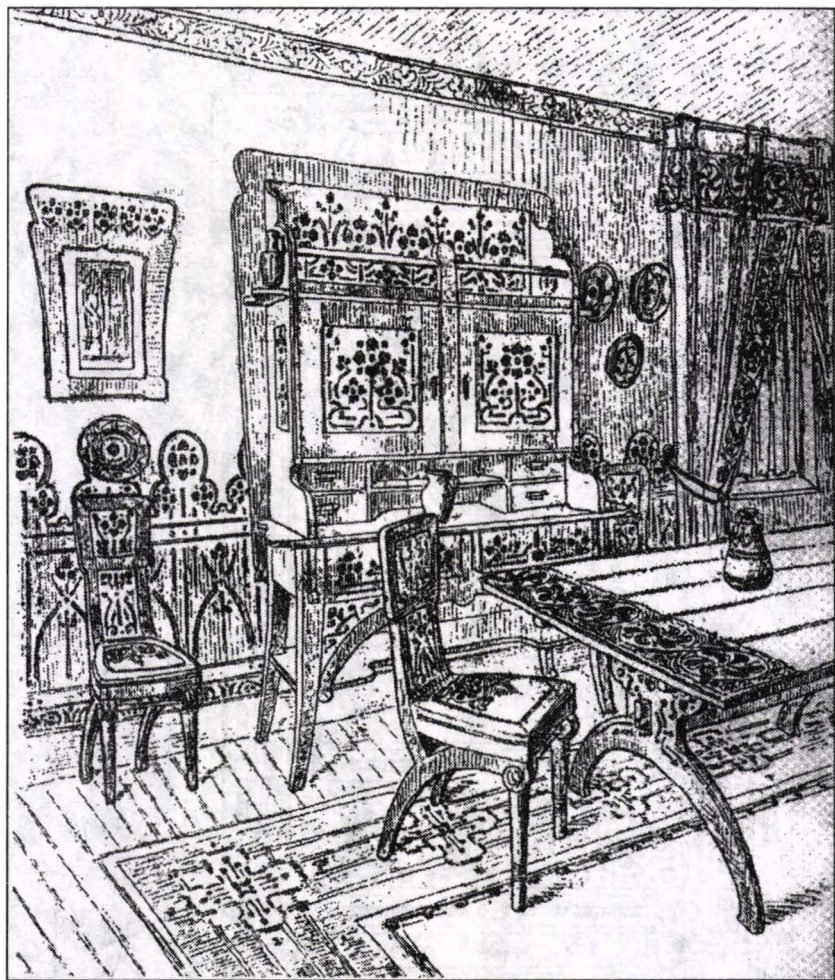
Un alt important arhitect partizan al specificului național în arhitectură și nu numai, este N. Ghika - Budești, [1869 - 1943]. Discipol al lui Ion Mincu, este autorul importantului edificiu în cărămidă roșie de la Șosea, Muzeul de artă populară, [1912], născut din colaborarea și la cererea lui Al. Tzigara Samurcaș, fost Muzeu al PCR, și redevenit Muzeul țăranului român. Clădirea este o valoroasă sinteză dintre arhitectura din Muntenia și Moldova, rod a numeroase studii privind monumentele din aceste zone. Tot el este cel care completează patruleterul Universității, întregind opera de ținută clasică a lui Al. Orăscu.

Publicând în revista Arhitectura din 1906 proiectul unei sufragerii (Fig.2,3) sub titlul “Încercări de artă decorativă românească”, se declară preocupat de “dorința de a studia elementele decorative populare românești, de a le coordona și de a trage din ele un stil românesc”.

...Pentru aceasta se impune mai întâi studiul principiilor pe care



*Fig. 1*



*Fig. 2*



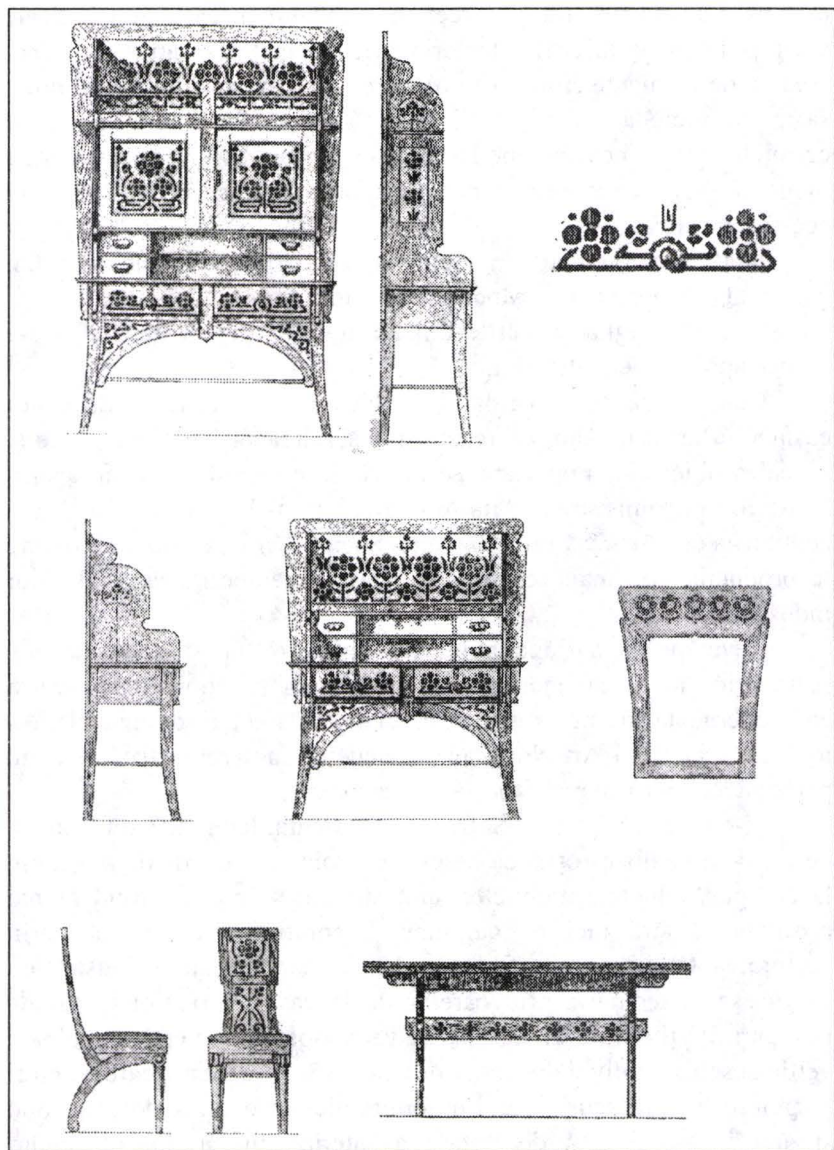


Fig. 3

este bazată arta noastră și cercetarea modului în care sunt aplicate acele principii la diferitele materiale: lemn, metal, țesături etc., apoi crearea de elemente și motive noi, care, păstrând spiritul tradiției... să nu fie niciodată copii servile și totodată să fie bine potrivite cu cerințele vieții noastre moderne. Într-un cuvânt, a face lucrare modernă și a face lucrare românească, aceasta este dorința și scopul acestor încercări.”

Iată o poziție foarte modernă a unui arhitect român la 1906, conștient de existența Modern-Styl-ului, care “a început a se manifesta în Anglia și Țările din nordul Europei în genere și s-a extins apoi la celelalte țări.”

Chiar și apariția numeroaselor societăți de reînviere a industriilor casnice, a artizanatului, ca reacție la aservirea față de străinătate și pe calea obiectelor importate, se înscrie în curentul european apărut în Anglia prin mișcarea “Arts & Crafts”, a lui W. Morris din 1861, continuată de “Arts & Crafts Exhibition Society”, mișcare de reîntoarcere la producția artizanală, ca protest față de mediocritatea produselor industriale.

Revenind la sufrageria lui N. Ghika - Budești, noțiunea de sufragerie, adunarea unor mobile cu aceeași funcționalitate, era și ea modernă la vremea respectivă. Planșele arată înscrierea clară a mobilelor în stilul Art Nouveau, și alegerea motivelor decorative în perfectă concordanță cu formele acestora.

Și-o prezintă astfel :” Sufrageria... este din lemn de anin lustruit, de o culoare galben-roșiatică deschisă. Vroind a purcede de la simplu la compus, siluetele mobilelor sunt simple, scândurile fiind numai profilate și fără nici o sculptură. Decorațiunea e obținută prin perforarea tăbliilor, care formează astfel panouri ajurate, așa cum se găsesc la lemnăria pridvoarelor de la casele țăranilor noștri de la munți. Părțile traforate lasă să se vadă tapetul care este de culoare verde deschis, motivul decorativ des aici este o floare ale căror ramuri șerpuiesc în arabescuri.” Deși nu omite nici un detaliu, demonstrând și aici idea modernă de tratare a interiorului ca un tot unitar, ansamblul păcătuiește după părerea noastră, a anilor 2000, printr-un exces de decorație. Totul are flori, tapetul, covorul și celelalte textile (un chenar cu flori portocalii cu inima violetă pe un fond



verde deschis la fel cu tapetul camerei - covorul). "Perdelele, fața de masă, șezutul scaunelor sunt cu postav alb de Azuga (aba) decorate cu flori portocalii cusute cu bigmea neagră, lucrată cu arabescuri, astfel cum sunt împodobite sumanele și cojoacele țăranilor noștri."

În fine, "un lambris în lemn ajurat și fixat în cutie de alamă decorează peretele camerei de jur împrejur, rame studiate în aceleași principii încadrează diferite tablouri, ... o sumă de oale, de strachini și ploști românești completează decorația încăperii".

Din astfel de exemple trebuie să fi derivat "camera românească", foarte la modă în perioada interbelică, idee deloc rea, pentru a ne aminti cine suntem și de unde ne tragem (nu are nimic de a face cu saloanele cu specific turcesc, arab și exotisme din casele bogate sau castele. Nu putem să nu ne gândim la Castelul Peleş cu saloanele sale, dar și la rolul Reginei Maria în împodobirea castelului regale cu mobilier Art Nouveau care i se datorează).

În sfârșit, pentru a completa preocuparea pentru mobilier cu specific românesc a arhitecților trebuie să menționăm rezultatele concursului lansat de Societatea Domnița Maria.

Prezentat de Al. Tzigara Samurçaș în Convorbiri Literare din 1908, acesta arată că: "Societatea a căutat să cuprindă în programul său de activitate și producerea mobilelor, ca unul din articolele cele mai necesare unei gospodării: s-a pus la concurs un mobilier compus dintr-un dulap, o masă, 6 scaune, o poliță sau blidar și un chener de oglindă. El trebuia să coste numai între 300 și 400 lei".

Dintre cel 11 proiecte prezentate s-a acordat premiul I de 300 lei arhitectului Gh. Lupu,(Fig.4) al II-lea de 200 lei desenatorului muzeului Octav Roguski,(Fig.5) al III-lea de 100 lei arhitectului Hugo Storck.(Fig.6)

Asistăm la lansarea în 1908 a programului de mobilier pentru mase. Simplu, românesc și ieftin. Atât doar că nu există interesul pentru execuția lui industrială, sau măcar de serie scurtă, deoarece numai o pătură cultă realiza importanța lui.

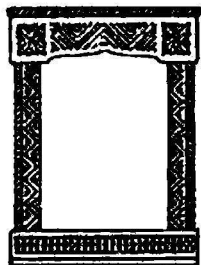
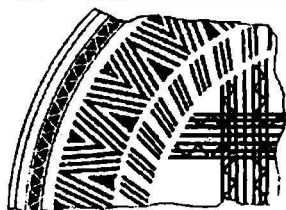
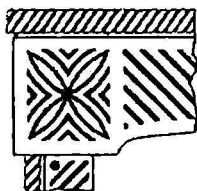
Spre deosebire de N. Ghika-Budești, care crede că mobilierul trebuie să fie inovativ, modern și funcțional, Tzigara Samurçaș consideră că: "A născoci forme cu totul noi este nu numai greu, dar aproape imposibil... Formele fundamentale aproape nu s-au

SOCIETATEA ROMÂNIA-MARKA-

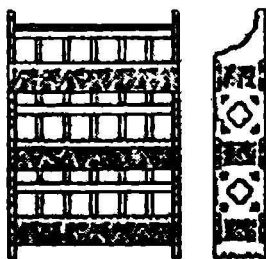
MOBILIER

PERTECIE

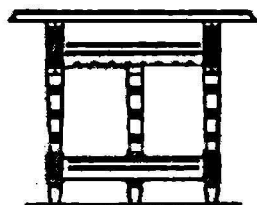
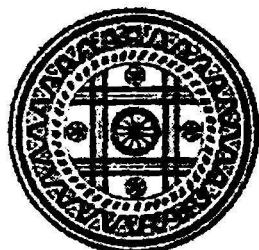
LOCUINȚA ROMÂNIA



Oglindă



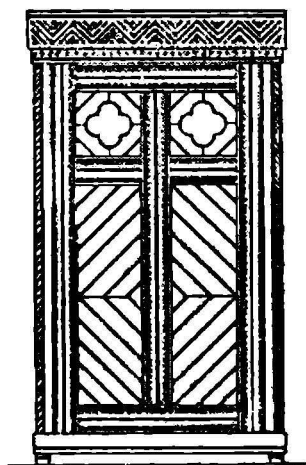
Blidar



Masă

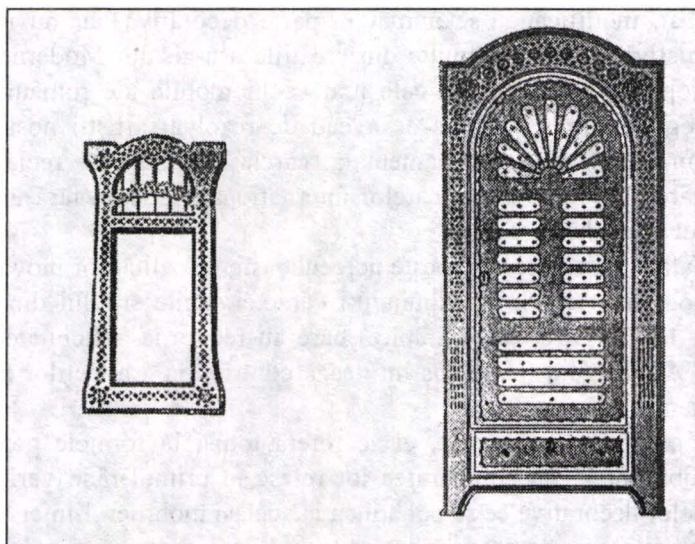


Scaun

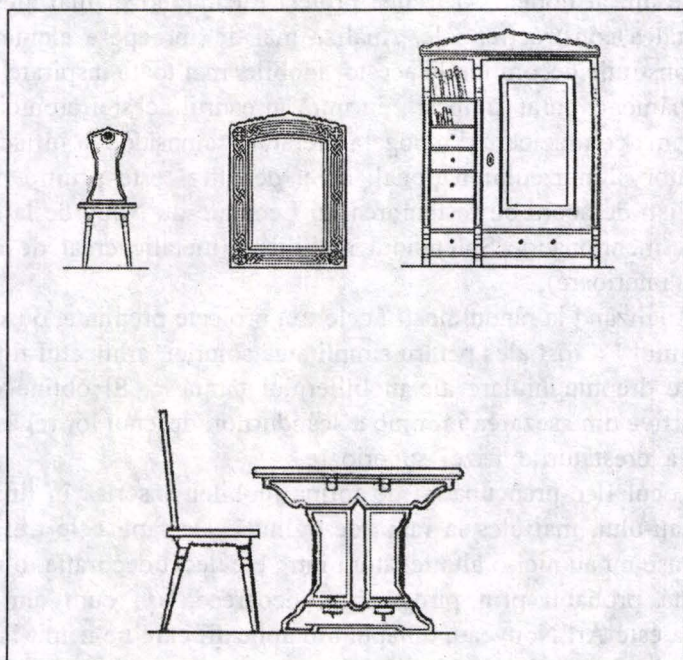


Dulap

Fig. 4



*Fig. 5*



*Fig. 6*

schimbat, modificându-se numai în parte decorativă, iar nu în cea constructivă. De aceea, multe din creațiile așa-zisului Modern Style se apropie așa de mult de cele mai vechi mobile ale românilor și chiar egiptenilor. Problema ce aveau de rezolvat artiștii noștri era deci limitată la partea ornamentală, căreia singură i se reclama o înfățișare alta decât a fabricatelor internaționale, adesea fără nici un caracter bine hotărât”.

Iată, deci că, trecând peste nerecunoașterea calităților inovatoare ale Modern Style-ului, atribuindu-i caracteristicile stilului din jurul anului 1800, (Directoire, Empire) care au recurs la antichitate și la Egipt, Al. Tzigara Samurcaș limitează contribuția arhitecților numai la ornamentație.

Comentând proiectele, el se referă totuși la formele generale ale mobilelor: “Din compararea lor reiese în primul rând varietatea modelelor decorative ce se pot aplica la același mobilier. Liniei drepte și diagonalelor care predomină în primul proiect, i se opun formele rotunde din al doilea. Al treilea proiect e caracterizat mai ales prin simplitatea construcției sale. Analiza mai de aproape a elementelor care constituie decorațiunile acestor mobile, mai toate inspirate direct din ornamente curat țărănești, nu intră în cadrul acestei cronici”. Nu este prima contrazicere din bogata literatură rămasă de la înflăcăratul susținător al muzeului național, care, de altfel este printre puținii specialiști de acord cu restaurarea lui Lecomte du Nouy de la Argeș și Iași, menționând “Splendidul mobilier” (metalic creat de acesta pentru interioare).

Analizând la rândul nostru cele trei proiecte premiate, observăm că premiul I a fost ales pentru simplitatea soluției, arhitectul folosind formele dreptunghiulare ale mobilierului țărănesc. El obține efecte decorative din așezarea în romb a scândurilor, desenul lor regăsindu-se și la creștăturile frizei superioare.

Locul II e preocupat și de forma mobilei, înscrisă în linia Art Nouveau-ului, mai ales la rama de oglindă. De fapt, cele trei piese reproduse nu au nici-o altă legătură între ele decât decorația, o rozetă realizată probabil prin pirogravare, deoarece, așa cum am spus, oglinda este Art Nouveau, dulapul are aplicații care ne trimit la Evul Mediu, iar blidarul este o creație compozită, autorul jucându-se cu

liniile fără să stăpânească obiectul.

Același lucru îl întâlnim și la premiul III, unde masa este țărănească, dulapul nu are deloc elemente populare, iar oglinda are pe ramă ciubucele împletite de inspirație orientală, întâlnite la biserici.

Cu toate nepotrivirile pe care le găsim astăzi când mobilierul a făcut pași uriași tocmai în domeniul găsirii de noi forme și chiar funcțiuni, pe care Tzigara Samurcaș nu avea cum să le prevadă, proiectele din jurul anului 1900 arată clar orientarea pe care lumea artistică și intelectuală dorea să o dea mobilierului produs în țară.

Astfel, mobilierul proiectat de Mincu pentru Catedrala din Constanța are calitatea de a fi deschizător de drumuri prin caracterul său național, cu elemente din arhitectura religioasă, trecute prin filtrul de creație al arhitectului.

Sufrageria lui N. Ghika-Budești este o realizare modernă, înscrisă în curentul Art Nouveau ca formă, cu ornamentația florală tratată în maniera populară dar perfect armonizată cu formele mobilierului.

Mai modeste și cu pretenții mai mici, ca și bugetul care le era afectat, mobilierul pentru locuințe de masă este interesant pentru ideea în sine cât și pentru dorința, patriotică, de a înlocui produsele străine cu cele indigene, ducând la dezvoltarea industriei și la bunăstarea generală, țelul nostru dintotdeauna.

# STICLĂRIA FRANCEZĂ ART NOUVEAU ÎN ROMÂNIA. ASPECTE ALE UNUI FENOMEN DE MODĂ

*Mihaela Varga*

În studierea obiectelor de artă, proveniența are o importanță unanim recunoscută de specialiști, dar în realitate, în țara noastră s-au realizat puține studii privitoare la circulația obiectelor de artă. Față de țările în care a existat fără întrerupere o piață de artă liberă, în care deținătorii erau interesați de popularizarea valorilor pe care le dețineau, iar o expertiză de artă fără a arăta circulația obiectului era de neconceput, în cazul nostru, acest lucru nu era posibil datorită rezervei deținătorilor chiar și față de studiul științific care putea fi oricând folosit în alte scopuri. Dacă pentru pictură și sculptură, mai ales pentru cea românească de o oarecare importanță, traseul multor opere de la creator la actualul deținător este totuși cunoscut, în privința artelor decorative, sunt foarte rare cazurile în care se cunosc asemenea trasee.

Nici măcar pentru cel mai important vas Gallé aflat în țara noastră - un vas de comandă - nu se știe cine anume a avut inițiativa comandării lui. Este vorba de un vas din categoria celor pe care Émile Gallé însuși le-a botezat fie "verrierie parlante", fie "vases de tristesse"<sup>1</sup>. Datat 1900, ornamentul său constă dintr-un vers al reginei României însoțit de numele ei: "Les ténébres de la douleur engendrent la lumière de la résignation / Élisabette". Despre vas se știe că provine din patrimoniul regal, potrivit registrului de inventar de la Palatul Cotroceni<sup>2</sup>, vasul aflându-se acum în patrimoniul Muzeului Național de Artă al României. A fost el oare comanda reginei sau inițiativa manifestată de cineva din anturajul său? Relațiile directe,

prietenesci, ale prințesei Bibescu și ale poetei Anna de Noailles<sup>3</sup> cu celebrul creator au avut vreun rol în această comandă? Au existat oare din partea unor comanditari români, alte *comenzi de unicate*?

Prezența a numeroase piese de sticlărie Art Nouveau în patrimoniul regal poate fi considerat drept un indiciu că reginele au împărtășit entuziasmul contemporanilor lor pentru sticlăria franceză a epocii. Se mai poate presupune că întrucât asemenea piese erau văzute în reședințele regale, multe alte persoane au copiat la rândul lor această modă, așa cum s-a întâmplat și cu porțelanurile de Copenhaga, costumele populare și broderiile românești.

Dacă în privința comenzilor de unicate nu există date, există mărturii despre *comenzi directe de produse* la firma Gallé, dintre care cel puțin o comandă i s-a părut suficient de importantă lui Émile Gallé pentru ca să se implice în selecționarea obiectelor. Dovada o găsim în următorul fragment al cronicii pe care o face Alexandru Tzigara Samurcaș “bazarului cu obiecte de artă” organizat de societatea Tibișoiu în anul 1903: “... farmecul deosebit al fiecăruia dintre numeroasele obiecte expuse pe care Gallé însuși le-a trimis anume pentru expozițiunea societății Tibișoiului”<sup>4</sup>.

O altă foarte posibilă sursă a numeroaselor piese de sticlărie franceză, și în primul rând al vaselor Gallé care se găsesc la noi, în muzee sau în colecții particulare, trebuie să fi fost vizitarea în număr mare de către români a Expoziției Universale de la Paris din 1900, unde după cum se știe, standul firmei Gallé a fost unul dintre cele mai importante și s-a bucurat de un imens succes.<sup>5</sup> Ceea ce se știe mai puțin sau chiar deloc este că pentru vizitarea acestei expoziții s-au organizat din România trenuri speciale care plecau din zece în zece zile<sup>6</sup>. Acest fapt trebuie corelat cu politica firmei Gallé, dar și a altora, de a oferi produse pentru toate buzunarele. Astfel, în epocă, sticlăria produsă în atelierele lui Émile Gallé se vindea cu prețuri cuprinse între 5 și 1500 de franci.<sup>7</sup>

Existau însă și modalități mult mai simple de a achiziționa sticlărie franceză: din magazinele bucureștene sau din expozițiile de artă decorativă, cum erau așa numitele “bazaruri de artă”. Posibilitatea de a identifica care au fost acele magazine sunt reclamele din presă, atunci când asemenea reclame s-au publicat și au specificat și oferta



de sticlă franceză. Este posibil ca unele magazine să nu fi considerat că au nevoie de reclamă prin presă, iar altele să nu fi menționat în mod expres și sticlăria franceză, așa încât oferta reală să fi fost mai mare decât cea menționată de anunțurile publicitare. În presa începutului de secol, am identificat trei firme care, apelând la reclama comercială, au inclus în anunț și oferta de sticlărie franceză: Casa Capșa, magazinul "Au Bon Goût" și firma Portois & F. ix.

Casa Capșa, care după cum se știe avea cu totul alt domeniu principal de activitate, desfăcea, mai ales cu prilejul sărbătorilor, obiecte, care prin calitatea lor, se puteau recomanda drept cadouri alese destinate protipendadei.

Magazinul Au Bon Gout, care în 1902 avea sediul pe str. Lipsani la nr. 8, indică anume în reclama sa, des reluată de-a lungul lunii decembrie, că vinde "Verrerie et Petits Meubles de É. Gallé", numele lui Gallé fiind singurul nume propriu care apare în reclamă și în plus marcat prin subliniere.<sup>8</sup> La începutul anului următor, firma oferă "un très beau vase Gallé", Societății "Obolul" drept unicul obiect pus în loterie, eveniment monden la care ne vom referi mai jos.

Firma Portois & F. ix.. care avea magazinul pe Calea Victoriei, în fosta Piață a Teatrului Național, specifica în reclama sa din 1909 că oferă clientelei: "porțelan, sticlărie, Gallé, vase, bronzuri, garnituri de birou ..."<sup>9</sup>. Se observă că și în această înșiruire numai produsele Gallé sunt specificate anume, fiind posibil ca referirea să nu fie doar la aceste produse, ci și la altele lucrate în tehnica pe care a reinventat-o artistul francez, așa cum menționează Tzigara Samurcaș, "vasele lui Émile Gallé, de curând decedatul întemeietor al tehnicei ce pe veci îi va immortaliza numele."<sup>10</sup>

Dacă în ceea ce privește pictura și sculptura există un număr apreciabil de expoziții, însoțite fiecare de mai multe cronici, în care sunt de găsit - este drept, destul de rar - și unele referiri la circulația lucrărilor, în privința artelor decorative, manifestările expoziționale sunt extrem de rare, ca și articolele însoțitoare.

Asemenea manifestări au fost, așa cum am amintit, bazarurile de obiecte de artă organizate de unele societăți de binefacere. De multe ori, aceste bazaruri expuneau doar obiecte realizate de

membrele sau lucrătoarele societății respective. Dar au existat și excepții: societatea de binefacere “Tibișoiu”, patronată de regina Elisabeta, și condusă de Maria Brăiloiu, Elena Râmnicănu, Elena Bastaki, de doamna Gr. Berindei și domnișoara F Szekulitz<sup>11</sup>. Aceste “doamne din înalta societate”, așa cum arăta Alexandru Tzigara Samurcaș într-o cronică din 1904, aduc “servicii propășirii artei”, societatea dorind ca prin educația gustului să obțină fonduri pentru opere de caritate: “A face binele răspândind frumosul, acesta este și scopul urmărit de societatea Tibișoiu”<sup>12</sup>.

Tzigara Samurcaș sublinia o concepție răspândită în epocă, la care a aderat el însuși prin organizarea unui muzeu de artă națională și prin promovarea artelor decorative românești: “Căci este bine stabilit că prin asemenea expoziții bine selecționate și prin răspândirea și popularizarea artei prin obiecte care deși de uzul zilnic au însă o formă aleasă, se face cea mai bună educație a maselor.”<sup>13</sup>

Pentru bazar, menționează Tzigara Samurcaș, obiectele “au fost importate direct de la producătorii lor, ceea ce și explică condițiile avantajoase în care se desfac”.<sup>14</sup> În cronică din 1904 sunt menționate în primul rând operele fraților Daum, pe care Tzigara Samurcaș le aprecia mai mult, și apoi cele ale lui Gallé: “Semnalăm în primul rând micile capodopere ale artistului [sic] Daum din Nancy, care reușește atât de perfect să dea prin diversele colorații ale masei sticloase, cele mai splendide efecte picturale. Obiectele ce a trimis în anul acesta sunt mult superioare celor din anul trecut.”<sup>15</sup>, spunând în continuare: “Alături de acestea se impun mobilele și vasele lui Émile Gallé.”<sup>16</sup>

Un promotor al sticlăriei franceze a fost însuși autorul acestor cronici, Alexandru Tzigara Samurcaș, care are meritul, alături de Abgar Baltazar, de a fi scris unele dintre foarte puținele cronici de artă decorativă din epocă. Deși preocupat în primul rând de artele decorative românești și de arta populară, Tzigara Samurcaș se dovedește a fi un bun cunoscător al artelor decorative europene contemporane lui, mai ales a celor franceze și germane, judecățile sale fiind pertinente și astăzi. Gallé este văzut ca întemeietorul de stil: “Între cei mai de frunte făuritori de curente noi în arta decorativă, stă neîntrecut Émile Gallé din Nancy”. Dar, observă autorul, “cupele

lui Daum sunt “mai închise”, mai saturate de culoare și deci mai simpatice”, iar două exemplare “cel îmbrăcat în foi tomnatice și presărat cu ghindă străvezie sau cel cu lacrimile cristaline ce se preling pe pereții roșietici ai vasului, sunt într-adevăr mici capodopere”<sup>17</sup>.

Într-un articol al lui Apcar Baltazar din 1907 apare o referire la creația lui Lalique, din care reiese că aceasta era familiară publicului cititor: “o bijuterie de Lalique: spuneți dacă compozițiunea decorativă, motivul de artă nu vă face să doriți a le păstra printre avuțiile d-stră”. Deplângând lipsa unor mari nume în arta decorativă românească, Apcar Baltazar face o succintă evaluare globală a activității lui Lalique: “Un Lalique e un mare decorator care nu face pictură, dar care se bucură totuși de o reputație europeană, mulțumită bijuteriilor sale de artă, a candelabrelor, a vaselor, a ecranurilor și a altor obiecte de artă casnică”.<sup>18</sup>

Pentru a ilustra amploarea entuziasmului de la începutul secolului pentru sticlăria franceză sunt semnificative listele cu cadourile de nuntă pe care le-a publicat ziarul “L’ Indépendance roumaine”, în anul 1914. Desigur că în acest ziar, în rubrica sa “Carnet du High Life”, nu erau publicate cronici mondene decât despre nunțile din elita societății bucureștene și, ca atare imaginea este valabilă numai pentru acest segment al societății.

La căsătoria locotenentului Petre P. Carp, fiul fostului prim-ministru Petre P. Carp cu Marie Jeanne Șuțu, tinerii miri au primit o bombonieră Lalique, două lămpi Daum, un vas și un cache-pot Daum. Din 17 poziții enumerate, cinci erau de sticlărie franceză.<sup>19</sup> La nunta lui Vasile Miclescu cu Margareta Cesianu, aceștia au primit nouă piese Gallé, dintre care una de mobilier, patru vase, 3 lămpi și o bombonieră, precum și o lampă Daum, în total 9 piese de sticlă din cele 22 de poziții enumerate,<sup>20</sup> ceea ce înseamnă că mai mult de o treime din cadourile amintite erau de sticlă franceză. La căsătoria lui Adolf Cantacuzino cu Zoe Florescu, din 44 de enumerări, nouă sunt de sticlă franceză dintre care două sunt lămpi electrice Daum, două vase Daum, trei vase Gallé, un vaporizator Gallé și o vază Devéze.<sup>21</sup> Desigur că putem presupune că atunci când soții N. C.

Oteteleşanu sau soții C. D. Brătianu ofereau câte o “vază Gallé”, acestea erau dintre produsele mai pretențioase ale manufacturii cum ar fi cele de serie mai mică sau cele zise “de atelier”.

Un alt fapt semnificativ pentru succesul în epocă al vaselor Gallé este loteria organizată cu prilejul balului anual de societatea “Obolul”, al cărei suflet era bogata doamnă Elena Ferekide. Balul era evenimentul monden cel mai așteptat al anului, așa cum sublinia presa vremii, dar și Constantin Argetoianu în memoriile sale<sup>22</sup>. Singurul obiect al loteriei în anul 1903 l-a constituit “un très beau vase Gallé”, oferit societății “Obolul” de Casa Bon Gout, și care a fost destul de atractiv pentru a se câștiga cu ajutorul lui, 1000 de lei prin vânzarea biletelor, tragerea biletului câștigător având loc în casa Elenei Ferekide.<sup>23</sup> Câțiva ani mai târziu, obiectul loteriei societății “Obolul” a fost un automobil de 12.500 franci, ceea ce face probabil ca și vasul Gallé oferit să fi avut o valoare destul de mare.<sup>24</sup> Nu credem că Elena Ferekide, născută Marghiloman, putea să accepte pentru loterie, un vas Gallé oarecare, deoarece ea era, împreună cu fratele ei Alexandru Marghiloman, moștenitoare a uneia din cele mai mari averi din epocă, iar ambii erau în același timp foarte snobi, după cum subliniază Argentoianu, amintind de “snobismul de care suferea întreaga familie”<sup>25</sup>. Sabina Cantacuzino spune, la rândul ei, că “în alte case bogate, bunul gust nu domina întotdeauna”, arătând că la balul Marghiloman se făcea cadou oaspeților câte o brățară de aur, doamnelor și ace de cravată, domnilor<sup>26</sup>. Ca atare, se poate spune că și moda sticlăriei franceze a ajuns să îmbrace forme de snobism.

Dacă interioarele protipendadei de altă dată nu s-au păstrat din motivele binecunoscute, nu același lucru se poate spune despre interioarele miciei burghezii. Mai există în București case modeste, de o arhitectură vernaculară, în care, în încăperea din față, se mai păstrează salonașul de la început de secol, cu cache-pot-ul chinezesc și cu etajera japoneză, pe care sunt dispuse, alături de porțelanuri, și “gallé-uri”. Acestea sunt, în majoritatea cazurilor, vase de flori de dimensiuni mici și care nu sunt ornamentate decât prin atacarea cu acid, procedeul mai ieftin, specific producției de mare serie a firmei Gallé, dar și a altor firme franceze.

Preferința pentru sticla franceză s-a păstrat și chiar intensificat

după primul război mondial, dacă este să judecăm după numărul mare al pieselor ce se găsesc în proprietate privată. În perioada interbelică, pe lângă piesele Gallé și Daum, cumpărătorii români au achiziționat din țară și străinătate, un număr mare de piese Lalique, Sabino, Müller Frères din Lunéville, printre care rarități ca vasele din pastă de sticlă semnate Argy Rousseau.

## NOTE

1. Dawes, Nicolas, *Gallé's Glass, The Renowned French Glass Designer Still Commands Wide Attention*, 1993, publicat pe Internet, Cigar Aficionado, în 1998.
2. Inv. 17476/1240, reprodus în *Art Nouveau - Art Déco dans des collections de Roumanie*, catalogul expoziției organizate de Muzeele Naționale Peleş și Cotroceni în martie-mai 1995 la muzeele Horta (Bruxelles) și Curtius (Liège). Proveniența din registru inventar mi s-a comunicat de doamna Magda Avram.
3. Garner, Philippe, *Emile Gallé*, Ed. Flammarion, Paris, 1977, pp. 117-120.
4. *Epoca*, 18 dec. 1903, p.1, col. 1-6.
5. Garner, Philippe, op. cit., p. 34
6. Într-o reclamă din *Voința Națională* 17 (29) ianuarie 1898, p. 4, se anunța că se fac înscrieri pentru plățirea în rate lunare a excursiilor de câte 30 de zile la Paris în timpul Expoziției Universale, trenurile speciale urmând să plece din zece în zece zile. Din faptul că excursiile se plăteau în rate pe o durată de mai bine de un an se poate deduce că ele erau destinate claselor mijlocii.
7. Garner, Philippe, op. cit., p. 103.
8. În "Secolul XX", 6 dec. 1902, p. 3
9. În "Ilustrațiunea", 1 ian. 1909, p. 17.
10. "Epoca", 12 dec. 1904, p. I, col. 6 p. 2, col. 1., articol nesemnat, dar semnalat în "Memorii", vol. I, de Alexandru Tzigara Samurcaș, ca aparținându-i.
11. *L'Indépendance roumaine*, 29 ian 1903, p. 2, col. 6.
12. idem nota 9.
13. idem nota 9.

14. idem nota 9.
15. idem nota 9.
16. idem nota 9.
17. *Epoca*, 18 dec. 1903, p.1, col.1-6.
18. Baltazar, Apcar, *Note asupra industriei de artă*, în "Viața românească", octombrie 1907, republicată în "Convorbiri Artistice, Apcar Baltazar", antologie de Radu Ionescu, Editura Meridiane, București, 1974, p.153-154.
19. *L'Indépendance roumaine*", 12/25 apr. 1914.
20. "*L'Indépendance roumaine*", 29 apr./12 mai 1914, p. 2, col. 3.
21. "*L'Indépendance roumaine*", 7/20 iunie 1914.
22. Argetoianu, Constantin, *Pentru cei de mâine, amintiri din vremea celor de ieri*, Editura Humanitas, București, 1991, p. 121.
23. *L'Indépendance roumaine*, 12/6 febr. 1903, p. 2, col. 3.
24. *L'Indépendance roumaine*, 18/31 dec. 1912, p. 2, col. 6.
25. Argetoianu, idem, p. 121.
26. Cantacuzino, Sabina, *Din viața familiei Ion C. Brătianu*, Editura Albatros, București 1993, vol. I, pp. 140-141.

## CONSIDERAȚII ASUPRA ARTEI BIJUTIERILOR TIMIȘORENI LA 1900

*Marcela Oprescu*

Marea expoziție de la Londra din anul 1851 prefigurează prin anumite fenomene artistice individuale, considerate la vremea aceea “curiozități” marea explozie artistică ce se va manifesta câteva decenii mai târziu. Momentul este remarcabil și pentru producția de bijuterii. O firmă franceză a prezentat o broșă de forma unui buchet de flori, din diamante și rubine, cu decorație pur naturalistă, fără cea mai mică idee de abstractizare, broșă care putea fi demontată, iar părțile componente puteau îndeplini diverse funcții (cercel, pandativ)<sup>1</sup>. Din acest moment se separă moda bijuteriilor de ocazie (cu diamante și briliante) de moda bijuteriilor de zi. Și tot acesta este momentul care marchează - în domeniul bijuteriilor - legătura între artă și tehnică, între dominanta artistică moștenită și fenomenul de adaptare la era tehnică. Desigur, în anul 1851 acest lucru se petrecea la nivel de experiment, dar în deceniile următoare el va constitui una din teoriile estetice care stau la baza curentului Art Nouveau. Bijuteria Art. Nouveau este o operă de artă prin ea însăși, valoarea fiind dată nu numai de prețul materialului, ci în special de talentul artizanului. Pietrele prețioase, cu excepția micilor briliante, sunt înlocuite cu pietre fine și ornamentale, precum ametistul, acvamarinul sau opale cu colorit alb - lăptos. Inovațiile lui René Lalique care merg de la introducerea noilor materiale în bijuterie, la exploatarea calităților fiecăruia și a armonizării lor într-un ansamblu de l-a folosirea emailurilor până la sculptura în baga, au asigurat o bază tehnică inconfundabilă bijuteriilor Art Nouveau. Aceste inovații tehnice se conjugă cu fascinantul repertoriu ornamen-



tal de flori, insecte, păsări și animale, astfel încât suntem surprinși de brățara în formă de șarpe, din aur și email, pe care Georges Fouquet o execută pentru Sarah Bernhardt, după un desen al lui Mucha, ori de un pieptene de păr lucrat de Paul Vever în baga, email și aur, decorat cu o ramură și frunze de vâsc.

Spre sfârșitul secolului al XIX-lea și în țările din estul Europei burghezia liberală devine adepta noului stil în formare, secesion-ului. Acest lucru este valabil și pentru Timișoara anilor din jurul lui 1900 când dezvoltarea industrială aduce după sine o necesitate edilitară onorată de arhitecți formați la Viena și Budapesta. Aceștia vor fi promotorii noului stil în arhitectură, inclusiv în domeniul construcțiilor industriale. Pentru producția meșteșugărească și a obiectelor de lux (începând cu feronerie imobilelor, continuând cu producția de mobilier, vestimentație și bijuterii), în deceniile din jurul anului 1900, influența pe care a exercitat-o moda vieneză și budapestană este de notorietate. În domeniul producției de bijuterii, în Timișoara exista o anumită tradiție dacă luăm în considerare o statistică efectuată în 1853 asupra producției meșteșugărești și care pomeneste existența a 12 lucrători în aur și argint<sup>2</sup>. Pentru a-și exercita meșteșugul, reprezentanții firmelor de bijuterii aveau obligația să îndeplinească condițiile impuse de legile industriale de pe teritoriul orașului, să fie notați în lista firmelor locale, să-și declare impozitul pe venit la oficiul de impozite, să plătească taxa pentru Casa de asigurări a breslei și pentru spitalul cetățenesc, să anunțe orice schimbare de denumire a firmei. La acestea se adaugă obligativitatea respectării Legii unitare a marcării metalelor, introdusă pe teritoriul monarhiei în 1867. Piese secesion și cele eclecticice produse la sfârșitul secolului au fost autentificate cu noua marcă<sup>3</sup>.

Una din trăsăturile comune ale acestor firme este longevitatea (în medie 15 - 20 ani). Acest lucru dovedește atât existența unei clientele de lux, amatoare de bijuterii, care determină o cerere de piață, cât și existența unor artizani care se străduiau și reușeau să o susțină prin producție proprie sau import. Un argument suplimentar în favoarea acestui lucru îl oferă și faptul că în această perioadă nu este confirmată prezența în Timișoara a unor reprezentanțe ale firmelor de bijuterii din alte centre ale monarhiei decât ca expozanți,

invitați la Expoziția industrial-agrară din Timișoara, organizată în iulie 1891. Casierul comitetului executiv al acestei expoziții a fost bijutierul timișorean Rieger Ferencz<sup>4</sup>. Firmele timișorene de bijuterii din ultimele decenii ale secolului al XIX-lea, în afara profilului comun aveau moduri diferite, individualizate, de a se raporta la condițiile epocii. Johann Tüll se înscrie în registrul Tribunalului Timiș-Torontal (în 1876) ca firmă individuală, numindu-se “giuvaergiu”; după patru ani se asociază cu un negustor din Budapesta și deschide în Timișoara o prăvălie pentru “comerț și aur”<sup>5</sup>. În anul 1885 Jozsef Politzer anunță locuitorii Timișorii “că va deschide în piața din Fabric, în casa de la nr.5 un atelier de bijuterie artistică în aur”; este o firmă de familie, numită POLITZER ES SOHN, “giuvaergiu și aurar din Timișoara”, cu o afacere prosperă, astfel încât, în anul 1894 va deschide un magazin în comuna Periam<sup>6</sup>. O altă firmă de familie este cea a Rozei Klauber, născută Kulha, înscrisă la Tribunalul Timiș-Torontal în 1894 cu numele KLAUBER R ȘI FIII, “aurari din Timișoara”; în anul înființării prezintă o șampilă care are câmpul enunțiativ în chenar simplu. În anul 1905, după decesul proprietarei, cei doi fii preiau firma; denumirea acesteia rămâne neschimbată - lucru prevăzut în testament; iar chenarul se modifică, dobândind un decor cu elemente secesion, semn că noii proprietari au adoptat registrul ornamental al noului stil (fig.1)<sup>7</sup>. Firma cu cea mai lungă activitate, de aproape 45 de ani, și-a început producția în anul 1868, când printr-o hotărâre a Tribunalului Regal din Pesta cei doi frați Rieger, Ferencz și Ernő, sunt autorizați să deschidă “un magazin de prelucrare a bijuteriilor de aur și argint, în cartierul Fabric din Timișoara”, cu numele de RIEGER F. ES E.<sup>8</sup>. La cererea și pe cheltuiala proprietarilor, anunțul a fost publicat în două cotidiane din Viena și Budapesta, în august 1868. În anul 1904, în urma decesului unuia dintre frați (Ernő), o evaluare a obiectelor din magazin dovedește că afacerea este foarte prosperă. Urmașii defunctului au fost despăgubiți și firma s-a transformat într-una cu un singur proprietar, Rieger Ferencz, cu domeniu de activitate modificat. Dintr-un magazin de prelucrare a bijuteriilor, firma se extinde, își mută sediul în cetate și comercializează “în sortimente bogate, la prețuri convenabile, mărfuri din aur și din argint, bijuterii

și ceasuri de buzunar”<sup>10</sup>. Un an mai târziu, Rieger Ferencz adresează Tribunalului din Timișoara cererea ca fiul său, Ludwig, să fie trecut în acte ca membru intern sau coproprietar. În anul 1906 firma a fost în întregime transferată și înregistrată pe numele lui Ludwig Rieger, “giuvaergiu”. Firma aceasta, deși a suferit schimbări de proprietar, conținut sau adresă, nu și-a schimbat denumirea, astfel încât chiar și în anul 1913, în anunțurile - reclamă figurează cu denumirea inițială, cea din 1868. La inițiativa lui Rieger Ferencz, la 22 mai 1904, s-a ținut la Timișoara al VII-lea Congres al orfevrarilor din Ungaria. Această reuniune s-a bucurat de o participare impresionantă mai ales din partea artizanilor bijutieri (aproape 100 de persoane), motiv pentru care a fost considerat la vremea aceea și primul congres al bijutierilor<sup>11</sup>.

Bijuteriile create de meșteșugarii timișoreni în jurul anului 1900 fie nu mai există sau, dacă mai există, s-a pierdut de-a lungul timpului certitudinea provenienței lor. Din informațiile binevoitoare ale unor posesori de bijuterii, studiind fotografiile de epocă și portretele pictate în Banat la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, înțelegem că modelele de bijuterii propuse de artizanii timișoreni - dorind să fie în acord cu gustul clientelei - se încadrează de fapt, în moda europeană a producției de bijuterii din această epocă. Comparativ cu vestul Europei și cu ceea ce se producea la Viena și la Budapesta, trebuie spus că pe plan local se folosesc mai puțin diamantele și briliantele în favoarea safirelor și rubinelor, se folosește masiv aurul, mai puțin argintul și platina. Din punct de vedere al registrului ornamental există două tendințe generalizate în Europa care sunt percepute și în Banat. Prima tendință urmează marile curente stilistice ale secolului recurgând la repertoriul de modele al Goticului, Clasicismului sau Renașterii. Coliere, broșe, brățări sau inele, modele copiate cu multă artă, lucrate în aur și argint, bogat ornamentate cu perle și pietre prețioase, au contribuit progresiv, pe măsură ce ne apropiem de sfârșitul secolului al XIX-lea, la o adevărată “democratizare” a modei bijuteriilor, ele părăsind statutul de apanaj al claselor sociale ierarhic superioare. A doua tendință existentă în repertoriul decorativ al bijuteriilor este introducerea și utilizarea curentă a florei și faunei, exploatate prin imitația formei

naturale, culoarea bijuteriei fiind dată de acuratețea execuției și prețiozitatea materialelor folosite. În modelele autohtone acest tip ornamental are o frecvență redusă, motiv pentru care este remarcabil portretul pe care pictorul Ion Zaicu îl face soției sale Vioara în anul 1898 și în care modelul poartă o broșă în formă de albină, din aur cizelat, împodobită cu rubine<sup>12</sup>.

În ultimele două decenii ale secolului al XIX-lea, pornite din vestul Europei, de la Viena sau de la Budapesta, inovațiile tehnice și noua abordare a elementului decorativ promovate de curentul Art Nouveau devin din ce în ce mai accesibile provinciei prin expoziții, ilustrații de carte, alamanahuri. În jurul anului 1900 aceste tendințe moderniste sunt perceptibile și în creațiile bijutierilor timișoreni. Planșele de modele, datate 1902, semnate de Ludwig Rieger, bijutier timișorean (în acest an firma era încă a tatălui său) argumentează acest lucru. Planșele propun câte un set de modele pentru fiecare lună a anului<sup>13</sup>. Aceste desene sunt executate în peniță iar materialitatea metalului și a pietrelor este obținută prin laviuri și punctări cu tempera, aplicate cu finețea acului de gravură. Dincolo de posibila valoare artistică a bijuteriilor propuse, importante sunt informațiile în legătură cu nivelul de asimilare al tendințelor novatoare ale epocii, cu adaptarea gustului public timișorean la moda timpului, cu repertoriul ornamental utilizat în bijuteria artistică din Timișoara.

Primul set de modele, cel propus pentru luna februarie a anului 1902 (fig.2), se încadrează perfect în sistemul decorativ specific Timișoarei începutului de secol. Sunt modele de pandativ și cercei (fig.3 - 4) propuse din metal filigranat și ajurat, cu decor de pietre prețioase (rubin și smarald) șlefuite în caboșon; fiecare model se termină cu o perlă decorativă în formă de lacrimă. Registrul ornamental are la bază elemente preluate din așa numitele "bijuterii sentimentaliste" ale Biedermeier-ului târziu, în speță inimioarele sau variantele de volute intersectate. În această schemă decorativă se percep deja influențele moderne pe care Ludwig Rieger le-a interceptat prin intermediul Secession-ului maghiar. Ele se intuiesc în maniera stilizată în care este interpretat registrul ornamental, renunțându-se la orice naturalism. Se observă, de asemenea, o timidă apropiere de noile tehnici folosite în bijuteria pe care o promovează stilul Art

Nouveau. În două modele apar câte două flori de crini stilizați pentru petalele cărora este propus emailul, o tehnică pe care Secessionul maghiar o utilizează prin excelență (fig.6 - 7). Cei doi artizani-bijutieri importanți, promotori ai Secessionului maghiar în bijuterie, au la bază școala Art Nouveau-ului francez. Primul dintre ei, Samu Hibján, a studiat la Paris iar cel de-a doilea, Oszkar Tarján, a folosit în bijuteriile sale modele concrete (păpădia, peștele zburător) inspirate din creația lui Lalique. Cei doi bijutieri budapeșteni și-au expus modelele în expoziția organizată de Societatea Maghiară de Arte Aplicate în anul 1901 la Szeged și, în același an, la tradiționala expoziție de Crăciun a Societății de la Budapesta<sup>14</sup>. Revista "Magyar Iparművészet" organul oficial al Școlii de Arte Decorative și al Societății Maghiare de Arte Aplicate, publică bijuteriile executate de Samu Hibján, după proiectele plurivalentului designer Horti Pál, pentru Expoziția Universală de la Paris din anul 1900<sup>15</sup>. Influența acestor modele cu ornamentică tradițională (flori cu petale mici, rubine șlefuite în formă de inimioare, perle în formă de lacrimă) și lucrate în tehnica promovată de curentul Art Nouveau, este pertinentă în modelele propuse de Ludwig Rieger.

A doua planșă de modele, datată iunie 1902 (fig.8), probează ideea că repertoriul ornamental al Secession-ului nu mai este pentru Ludwig Rieger doar un experiment sau o interpretare pe o temă consacrată, ci o abordare personală a stilului. Modelele de pandativ și cercei se identifică în estetica simplității și rafinamentului promovată de Secessionul vienez în arta decorativă prin liniaritate, prin contrastul dintre construcția în mișcare a monturii de metal și formele în stare latentă ale pietrelor translucide care aici prezintă trei variante de interpretare a elementului floral, trei ipostaze ale florii deschise (fig.9 - 11). Broșa este compusă din două elemente decorative simetrice care au ca ornament de bază vrejul și floarea de lotus stilizat, ale cărei petale sunt împodobite cu pietre fine de culoare albastră (fig.12). În tehnica de prelucrare a metalului, artizanul timișorean renunță la minuțiozitatea filigranului în favoarea profilelor simple a căror prețiozitate este obținută prin curbarea lor în linii ondulate armonios. Ultima piesă propusă este pieptenele de păr, bijuterie specifică stilului Art Nouveau. Acesta are placa superioară în formă



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

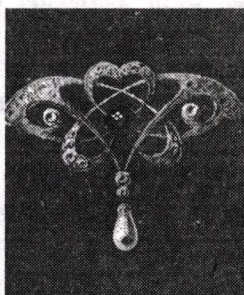


Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6

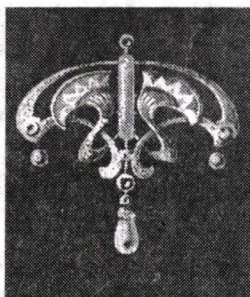
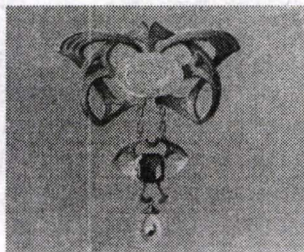


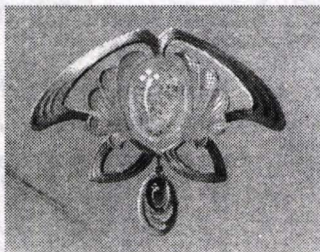
Fig. 7



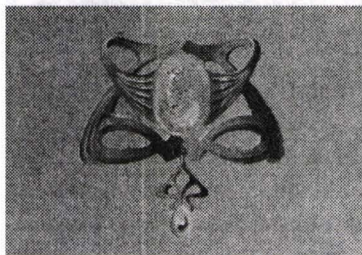
*Fig. 8*



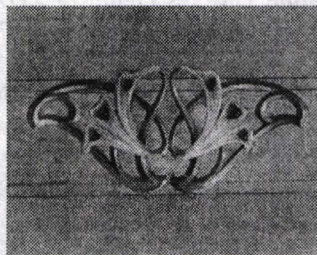
*Fig. 9*



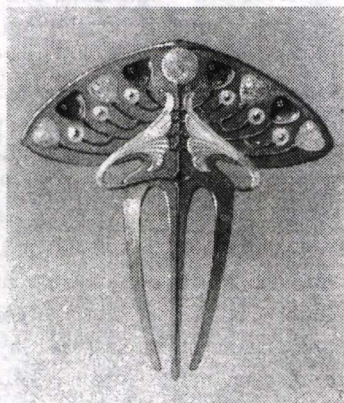
*Fig. 10*



*Fig. 11*



*Fig. 12*



*Fig. 13*



de evantai, este decorat cu două flori de crin stilizate și cu pietre ornamentale translucide, verzi și albe, inserate în forma cozii de păun înfoiate (fig.13)<sup>16</sup>.

Comparativ cu vestul Europei, cu Viena sau Budapesta, producția de bijuterii a artizanilor timișoreni este, desigur, mai modestă, la nivel de provincie. Important rămâne faptul că, în jurul anului 1900, Timișoara a fost un oraș receptiv nu numai la avantajele pe care le aducea progresul tehnic, ci și la curentele stilistice pe care moda timpului le impunea, obținând astfel un avataj suplimentar în tendința ei spre modernizare.

## NOTE

1. Firma franceză de orfevrărie fondată la Paris de Charles Christofle în prima jumătate a secolului al XIX-lea.
2. Preyer, Johann N. - *Monografia orașului liber crăiesc Timișoara*, Ed. "Ama cord", Timișoara, 1995, p.251.
3. *A Magyar Nemzeti Múzeum történeti kiállításának vezetője* 3, secolele XVIII - XIX, Magyar Nemzeti Múzeum, 1996, p.95.
4. *Délmagyarországi Közlöny*, 1891, 19-20 iulie (nr.163-164), p.4 și p.3-4.
4. Când ministrul comerțului face circuitul pavilioanelor expoziției industrial-agrară din Timișoara i se prezintă obiectele expuse de "... bijutierul timișorean Rieger, de frații bijutieri Breituer de la Budapesta, de meșterul de ceasuri pentru turnuri Benedek, de bijutierul reșițean Fleischer Károly, de ceasornicarul Huzly István din Timișoara...".
5. Arhivele Statului Timișoara; Fond Tribunalul Jud.Timiș-Torontal; Firme sociale; dosar 184/10.VII.1876 și dosar 89/8.III.1880 (a doua înregistrare a firmei după asocierea cu negustorul budapestan Wechselmann); nu figurează data radierii.
6. Arhivele Statului Timișoara; Fond Tribunalul jud.Timiș-Torontal; Firme sociale; dosar 155/9.XI.1885; la fila 11 este anunțul oficial și ștampila firmei; este radiată în anul 1903.
7. Arhivele Statului Timișoara; Fond Tribunalul jud.Timiș-Torontal; Firme sociale; dosar 595/31.V.1905; dosarul este cel de la preluarea firmei de către cei doi fii ai Rozei Klauber; la fila opt există o confirmare a înregistrării din anul 1894 și ștampila în chenar simplul, iar la fila 14 apare ștampila cu decor secesion; firma este radiată în anul 1914.
8. Arhivele Statului Timișoara; Fond Tribunalul jud.Timiș-Torontal; Firme

- sociale; dosar 1600/8.III.1904; acest dosar cuprinde și autorizația dată de Tribunalul Regal din Pesta (cu nr.21115/28.V.1868) și înregistrarea firmei la Judecătoria orașului Timișoara (diun 13.VI.1868).
9. *Pester Journal*, 1868, august, 15 și *Amtsblatt zur Wiener Zeitung*, 1868, august, 17.
10. *Temesvári Hirlap*, 1904, septembrie, 25, p.9.
11. Geml, Josef - *Alt-Temesvar im letzten Halbjahrhundert 1870 - 1920*, p.389.
- Délmagyarországi Közlöny*, 1904, mai, 21-22, (nr.116-117), p.4 și respectiv p.4.
12. Aflat în colecția Muzeului Banatului, PMT:2293.
13. Până în prezent am reușit să intrăm în posesia a doar două dintre ele.
14. *Style 1900*, (Periods in european decorative arts), Catalogue I (text) and Catalogue II (illustrations), Museum of Applied Arts, Budapest, 1996.
15. *Magyar Iparművészet*, 1900, an III, nr.3 (mai), p.122-123; p.126. În același număr al revistei a apărut buletinul participanților la cel de-al XV-lea Congres al meseriașilor de artă organizat de Asociația maghiară a meșteșugurilor artistice; la poziția 643 figurează numele timișoreanului Rieger Ferencz.
16. Fotografiile au fost executate de dl. Milan Sepeșan în laboratorul fotografic al Muzeului Banatului.

## LISTA ILUSTRAȚIILOR

1. Ștampila firmei "Klauber R și FIII".
2. Planșă de modele, 1902, februarie (semnătura și data).
3. Model de pandantiv (1902, februarie).
4. Model de cercei (1902, februarie).
5. Model de cercei (1902, februarie).
6. Model de pandantiv (1902, februarie).
7. Model de pandantiv (1902, februarie).
8. Planșă de modele, 1902, iunie (semnătura și data).
9. Model de pandativ (1902, iunie).
10. Model de cercei (1902, iunie)
11. Model de cercei (1902, iunie)
12. Model de broșă (1902, iunie).
13. Model de pieptene de păr (1902, iunie).

## ART NOUVEAU

*Sorin Vasilescu*

"...Dar era acolo un superb efort, un curaj considerabil, o mare îndrăzneală, o veritabilă revoluție. În 1900, focul s-a aprins în spirite"<sup>1</sup>.

Le Corbusier

Argan considera că se înțelege prin termenul generic de "modernism" totalitatea curentelor artistice care și-au propus interpretarea și alăturarea la demersul artistic a efortului progresiv, economic și tehnologic al civilizației industriale. Modernismul este rezultatul unei complexe combinații, cu o coerență particulară, greu de definit, de motive spirituale și tehnico-științifice, alegoric-poetice și umanitar-sociale.

Sfârșitul secolului al XIX-lea avea să fie marcat de conștiința transformării, ce a înlocuit entuziasmul pentru progresul industrial considerat, utopic, ca modificador al structurilor înseși ale vieții și activității sociale. Într-o lume "nouă" se căuta, prin diferitele ipostaze ale mișcărilor de avangardă artistică, schimbarea mijloacelor și a modalităților de expresie, ceea ce va determina căutarea unei noi definiri a noțiunii de finalitate a artei. În urma marilor schimbări din domeniul vizualității, în care fotografia și revoluția impresionistă aveau să aibă un rol major, orice referire la modelele clasic-istoriciste și în special antice reprezenta o frână în calea devenirii artistice. Artele încep a fi "interpretate" în cheia unei noi funcționalități decorative, generată de noua spiritualitate burghezo-industrială care încerca să se "legitimeze" stilistic. Unul dintre rezultatele acestei noi orientări a constat în redefinirea relațiilor dintre artele minore și cele majore. Ierarhizarea artelor devine discutabilă și discutată, diferențele dintre ele micșorându-se sensibil. În contextul noii lumi, liberală și

burgheză, se definește și o nouă “spiritualitate” industrială, care este categoric internațională. Noul limbaj, expresie legitimă a aspirației spre un nou stil, devine un limbaj internațional.

Un loc particular în definirea noului stil avea să-l joace arhitectura, care din multiple motive - spirituale, științifice și tehnico-materiale - avea să se “revoluționeze”, renunțând la “certitudinile” limbajului clasicist, cu toate că acesta era, cum spunea Zevi, *singurul limbaj coerent*. Noua arhitectură avea să taie “cordonul ombilical” care o ținea organic în legătură cu lumea eclectică, redundantă din cauze multiple, printre care și falsul istoricism.

Într-un context european care va deveni mondial, în care procesul de industrializare avea să aducă sensibile modificări semnificativului și finalității artei, amendată de un nou orizont social, avea să se nască, aproape simultan, printr-un complex fenomen de “fzare”, un nou stil ce va fi denumit în Belgia “Style coup de fouet” sau “Ligne belge”, în Franța “Art Nouveau” sau “Style Guimard”, în Germania “Jugendstil” sau “Neustil”, în Italia “Stile Floreale” sau “Stile Liberty”, în Anglia “Modern Style” sau “Studio Style”, în Scoția “Glasgow Style”, în Spania “Modernismo” și în Catalonia “Arte Joven”, în Statele Unite “Tiffany Style” (după numele lui Louis Comfort Tiffany), în Japonia “Siro-Uma”, în Finlanda “Stil Kalevala”, în Olanda “Nieuwe Kunst”, în Rusia “Mir Iskustvo” și în România “Stil Ion Mincu” sau “Neoromânesc”.

Pentru a înțelege cât mai corect locul și rolul acestui moment de importanță majoră în întregul proces de devenire a arhitecturii moderne, vom încerca a-i defini un “codice-stil” specific, cum ar spune De Fusco, grație căruia să decodificăm noul stil, pentru a-l putea așeza cât mai corect în contextul care ne permite să îl definim ca primă formă a modernismului și să îl diferențiem de eclecticismul istoricist care a zădărnicit, din motive de deficiențe principiale interne, realizarea unui valabil model istorico-structural clar și univoc.

Dar, pentru definirea “codicelui-stil”, trebuie mai întâi să-i definim “invarianții”. Pentru Art Nouveau putem considera ca surse posibile, gândindu-ne la metoda “comparativă” a profesorului Curinschi, mișcarea pre-rafaelită, neogoticul, mișcarea Art and Craft,

arhitectura “inginerilor”, impresionismul, simbolismul, japonezările etc. Dacă toate acestea pot fi considerate surse discutabile sau surse de sine stătătoare sau dacă pot fi trecute la capitolul influențe, este o problemă de metodă și metoda, în acest caz, trebuie să fie comparatismul. Dar, într-un posibil “discurs asupra metodei”, trebuie semnalati invariantii stilului.

Primul “invariant” este, după Argan, caracterul clar internațional (provenit din ereditatea secolului al XIX-lea, ereditate absorbită și transformată, depozitară a neogoticului, a neoclasicului și a eclectismului). Internaționalismul noului stil a fost generat de un mecanism similar cu cel care a dus la apariția, în Europa de sud, a “hegemonicului neoclasic supranațional”, cu aspirație spre perfecțiunea “rațională”, și a neogoticului în Europa de nord, în care aspirațiile de definire a unei proprii identități naționale erau profunde.

Bine definit temporal, caracterul internațional și internaționalist al Art Nouveau-ului, atât din punct de vedere formal (structural și decorativ) cât și în ceea ce privește semnificatul socio-cultural, a fost clar confirmat de către unul dintre promotorii noului stil, Henry Van de Velde, care afirma: *fie că este vorba de creațiile artiștilor germani sau austrieci, noi toți eram mult mai legați decât bănuiam de un fel de romantism care nu ne permitea încă să considerăm forma lipsită de ornament*<sup>2</sup>.

Al doilea invariant al Art Nouveau-lui este ruptura totală de formele trecutului. Acest invariant are un cod propriu ce exprimă noile mesaje ale lumii contemporane, cum ar fi noile tipologii edilitare, abordarea socială a problemelor locuințelor, redefinirea realităților urbane. Desprinderea de sistemele tradiționale de gândire și expresie artistică se face pe trei căi, intim legate între ele. Prima cale constă în acceptarea tehnologiilor moderne, tehnologii subordonate, însă, noilor cerințe ale gustului, ale modei. A doua cale este definită de o reevaluare a raportului natural-artificial. A treia se bazează pe suportul estetic-teoretic oferit de Einfühlung<sup>3</sup>. Așa cum spune Renato Fusco, acestei triade morfologice i se asociază noi și vechi semnificații, toate fuzionate într-o unitară și inedită “voință de artă” (Kunstwollen).

Acest nou stil, unitar în principiu și internațional în fapt, poate

fi definit, structurat și interpretat în funcție de școlile naționale și personalitățile care pot face ca unele forme să conțină citate în care prezența Evului Mediu nu poate fi contestată, cum este cazul cu Mackintosh și într-o oarecare măsură chiar cu Gaudi; alte forme ale noului stil au în ele germeii formelor clasicizante ca la Wagner, Olbrich și Hoffmann, iar în altele transpare vernacularul ca la Van de Velde. Dar aceste “amintiri”, prezente la un anumit “nivel” al stilului, sunt amintiri totalmente transfigurate, iar nu rezultatul unor alegeri eclectice, sunt, prin urmare, derivate ale tradițiilor și creațiuni originale ale acestor arhitecți.

Al treilea invariant al stilului este determinat de noul mod de a înțelege și aborda raportul artizan-natură-tehnologie, ce depinde de gradul de industrializare al țărilor participante la fenomenul Art Nouveau. Prin atenuarea, dacă nu prin completa desființare a barierelor dintre artele așa zis minore și cele considerate majore, dintre artele pure și artele aplicate, se împlinește o parte din visul întru modernitate al secolului al XIX-lea, în mare măsură determinat de ideile lui William Morris, Semper, Viollet-le-Duc, Cole, Laborde și alții, idei ce oferă “bara ideologică” a depășirii preconceptului artizanat-industrie și, mai ales, dă acestor teorii, pline de intenții unificatoare, o nouă, limpede și precisă formă stilistică. Această formă, mai exact această reducere formală, este cea care împlinește estetic complexe probleme ridicate de relația duală dintre “manufactură” și producția de “serie”. Această problemă are în ecuația sa și o sensibilă componentă socială; numai producând o “modă”, poate să apară acea idee tipic morrisiană de arhitectură ca întreg al tuturor modificărilor și conformațiilor înfăptuite de om pentru rezolvarea propriilor necesități. În acest sens, Art Nouveau recalifică “*principiul de calitate*” al produselor industriale, fixându-l astfel încât ideea de formă (ca ritm sau ca muzicalitate), disjunctă de o funcție reprezentativă, constituie prima intuiție a unui “frumos” ce se actualizează mai mult în ideatiune decât în procesul executiv și care este considerat ca un *principiu aprioric utilului*, cum spune De Fusco. Art Nouveau înlocuiește “fetișismul produsului” (sau al mărții) cu *fetișismul proiectului, al designului, produsul încetând de*

*fapt a mai fi unic și irepetabil, ajungând - tocmai din cauza înfinitelor sale repetabilități - egal pentru toate sferele sociale*<sup>4</sup>.

În design-ul industrial, pe care îl definește și promovează, Art Nouveau-ul anticipează “principiul cantității ca valoare”, neefectuând însă și un proces de cuantificare a unui prototip. Problema teoretică de definire: metodologică a designului este aproape pe de-a-ntregul rezolvată grație noului stil. Acceptând “industrializarea creației”, se redefineste raportul artist-fabricant sau, mai bine zis, raportul artist-executant, în care primului îi este încredințată creația, iar celui de-al doilea sarcina, mai mult sau mai puțin ingrată, a “calității produselor”.

Art Nouveau-ul are o serie de caracteristici invariante ce pot fi cercetate în arhitectură pe plan morfologic. În întreaga compoziție se acordă un rol excepțional liniei, pentru că nu întâmplător sinusoiditatea ei a dat unul dintre numele Art Nouveau-ului: *coup de fouet*. Linia, expresie a noilor energii, recalifică compoziția, care devine dinamică, în continuă “expansiune”, depășindu-și strictul semnificat formal, cel de “reprezentare”. Linia definește un nou ritm, subjugă total forma ce se transformă într-o masă dispusă oricărei modalități de conformare plastică.

Alte caracteristici invariante ale Art Nouveau-ului, alături de predominanța liniei asupra celorlalte componente lingvistice, mai sunt: folosirea metalului (din ce în ce mai ieftin și mai diversificat, grație progresului industrial); combinarea metalului cu zidăria; tendința folosirii a cât mai multe materiale de construcție și finisaje; modelarea riguroasă a interioarelor cu intenția unei cât mai depline unități stilistice; încercarea de a “topi” exterioarele în natură și a complexelor edilitare în cadrul întregii scene urbane). Art Nouveau-ul instaurează astfel un nou tip de relație cu natura; organicitatea acesteia informând și inspirând același tip de conformație arhitectonică.

Curentul poate fi, în mare, împărțit în două tendințe majore: una organicistă (cu linie sinuoasă) și una geometrică (cu linie dreaptă), având ca matrice stilistico-conformativă teoria Einfühlung-ului, fapt pe care De Fusco îl consideră a fi *un semn major pe care noul stil îl transmite secolului nostru și care și azi are unele aspecte actuale*<sup>5</sup>. Aceste tendințe majore sunt prezente în întreaga producție a Art Nouveau-ului. Astfel, repertoriul formal al designului de



mobilier este similar cu cel al arhitecturii, deci aflat sub imperiul celor două tipuri de linie: linia sinuoasă (meditativă, poetică, vibrantă și flexibilă) și cea dreaptă (decisă, puternică, rigidă). Frivol sau sobru, el este întotdeauna “prețios”, în sensul bun al cuvântului, grație tensionatelor sale linii elegante care sunt, în esență, structură ce devine decorațiune și pe care se “construiește” întreaga “scenografie” a arhitecturii de interior. Structura-decorațiune recalifică linia distilându-o, decantându-o și reducându-o la esență.

Estetica Einfühlung-ului (termen ce poate fi tradus cu introducerea sentimentului, simțire comună, consens sau empatie (de la grecescul *en-pathos* = simțire dinăuntru), teoretizată de către Wilhelm Worringer (1881-1965), se bazează pe fuzionarea gândirii idealiste cu cercetarea psihologică, spre a răspunde la întrebarea: de ce oamenii sunt atrași sau respinși de forme sau fenomene atât artistice cât și naturale. Teoria empatiei este complementară teoriei vizualității pure, acordând un rol major încărcăturii ideatice și emoționale a operei de artă.

Sintetizând rezultatele multor studii privitoare la raportul dintre observator și obiect, dintre artist și operă, dintre operă și beneficiar, Nicco Fasole afirma: *nimic din ceea ce percepem nu acționează numai individual, ci totul acționează ca un întreg, ca rezonanță a afinităților ce sunt în noi*<sup>6</sup>. Formele geometrice plane sau în spațiu, liniile verticale, orizontale, oblice, iluziile optice și culorile se asociază pentru a fi acceptate sau respinse grație unor senzații analoge preexistente în noi, cum sunt starea de calm, de echilibru, de nesiguranță etc. Această teorie primește o interpretare de arhitect din partea lui Van de Velde, care încearcă să-i dea o metodologie proprie; acest demers îl va confirma drept unul dintre cei mai importanți susținători teoretici ai Art Nouveau-lui: *linia este forța care acționează în mod similar forțelor naturale elementare; cu cât mai multe linii-forță sunt în reciprocă prezență, acționând în sens contrar și în condiții similare, cu atât ele provoacă aceleași rezultate ca și forțele naturale în reciprocă opoziție... acționând la fel cu acele forțe care sunt prezente în natură: în aer, în foc, în vânt*<sup>7</sup>. Cu aceste observații, Van de Velde stabilește nu numai un raport de acțiune și reacțiune, regăsibil atât în natură cât și în calculul static, dar și o explicație

gustului pentru linia sinuoasă, așa zisa “coup de fouet”, linie tipică pentru Art Nouveau, generată de mersul dinamogratic al forțelor naturale. De o importanță majoră este *ca linia să-și tragă forța din energia celui ce a trasat-o*<sup>8</sup>. Prin această afirmație Van de Velde desprinde opera artistică de un mimetism pasiv, naturalistic, punctul lui de vedere fiind relativ apropiat de cel al lui Horta care afirma: *Je laisse la fleur et la feuille et je prend la tige*<sup>9</sup>, ceea ce reconfirmă inspirația de natură organică dar nu naturalistă.

Din punct de vedere strict formal, în Art Nouveau sunt distincte două direcții principale, la prima vedere diametral opuse, care sunt tot invariante ai noului stil. Prima direcție este cea caracterizată de prezența formelor concav-convexe (ca în operele lui Horta, Van de Velde și Gaudi); a doua direcție se bazează pe “linearitatea” formelor rigurose geometrice (ca în operele lui Wagner, Mackintosh sau Wright din prima tinerețe). Despre aceste forme Worringer spunea că sunt rezultatul abstracțiunii, rod al experienței istorice ce revine periodic. Tendința de abstracțiune este specifică omului primitiv, oferindu-i un sentiment de ordine într-o lume ostilă, în timp ce tendința organică apare în momentele de “clasicism” ale unei lumi în care arbitrarul material este depășit.

Locul de naștere al Art Nouveau-ului este Belgia, deși operele arhitectului român Ion Mincu au, cu un deceniu înainte, caracteristici similare noului stil. Într-un Bruxelles capitală a unei înfloritoare Belgii - ca reflex al unei îmbogățite societăți burgheze liberale aflată în efervescență spirituală, care căuta să-și legitimeze artistic puterea, au apărut condițiile propice apariției Noului Stil, generate de efervescența culturală belgiană de la finele secolului al XIX-lea, care au favorizat în mod particular reînnoirea tuturor artelor.

Un rol important în “gestația” și devenirea noului stil l-a avut gruparea “Les Vingts”, susținută de doi veritabili mecenai, avocații Octave Maus și Edmond Picard care au creat, din 1884, condițiile materiale pentru organizarea anuală a unei Expoziții ce a devenit veritabil loc de confruntare și coagulare a Art Nouveau-ului. Prin grupul de avangardă “Les XX”, transformat apoi în asociația “La libre Esthétique”, prin revista “L’Art Moderne”, fondată în 1881, se creează baza “ideologică” a curentului reprezentat de personalități

de vârf ca Victor Horta (1861-1947), Paul Hankar (1859-1901) și Henry Van de Velde ( 1863-1957).

Horta poate fi considerat “părinte” al noului stil, operele sale cele mai reprezentative fiind: casa unifamilială Tassel din 1893; casa Wissinger din 1894; Hotel Solvay din 1894; casa Horta din 1898; Hotel Aubeque din 1900; edificiul public “La Maison du Peuple” realizat între 1897-1900, precum și magazinul “A l’Innovation”, toate la Bruxelles. Opera lui Horta este o demonstrație de virtuozitate inovatoare, de excepțională valoare, deschizătoare de noi drumuri spre arhitectura modernă. Horta, cu studii la Academiiile din Gand, din Paris și din Bruxelles, este una dintre personalitățile cele mai importante ale perioadei de început a Arhitecturii Moderne. Într-o scrisoare adresată lui Pevsner, el “atenua” importanța, îndeobște cunoscută, a contactelor cu pictorii “revoluției vizualității”, declarând că el nu a avut niciodată intenția de a imita limbajul pictorilor, dorind însă “a face” ca pictorii, deci căutând a-și crea un limbaj personal lipsit de intenții imitative.

Una dintre operele cele mai importante ale lui Horta este casa inginerului Tassel din rue de Tourin din Bruxelles, realizată între 1892-1893. Casa este rezultatul unor profunde meditații întru realizarea unei noi arhitecturi, cu o puternică forță de convingere, liberă de orice formă de historicism, dar stăpânită perfect, până în ultimul detaliu. Ea este o clară demonstrație a căutărilor făcute pentru definirea nu numai a unui nou vocabular, dar mai ales a unei noi și originale sintaxe.

Altă operă de importanță majoră a fost realizată la Bruxelles în anul 1895 de Victor Horta pentru birourile sindicatului lucrătorilor socialiști din Bruxelles, așa numita “La Maison du Peuple”, construcție a cărei structură metalică și zidărie discontinuă era perfect exprimată în exterior. Structura reticulară a edificiului, ce califica decorativ spațiul într-o perfectă unitate cu elementele decorative, avea, așa cum spunea Giulio Carlo Argan, *fațada modulată în raport cu spațialitatea pieței din față, transformată într-o diafragmă traforată, de mare sensibilitate și subtilitate în relația cu atmosfera și lumina*<sup>10</sup>.

După ce și-a parcurs “marea epocă creatoare”, Horta s-a îndepărtat de “orgiastica” și permanenta inovație a Art Nouveau-ului,

intrând spenglerian în fața certitudinilor ce aspiră firesc la o clasicitate permanent pândită de pericolul clasicismului. În ultimele decenii ale lungii sale cariere, în acest spirit el avea să mai realizeze la Bruxelles palatul de Beaux-Arts (1920) și Gara centrală. Prin caracterul lor, aceste două opere sunt garantele încheierii, întru clasicitate, a unei prodigioase cariere, începută sub auspiciile revoluției totale a Art Nouveau-ului care, ca orice revoluție, după entuziasm este urmată de “teroare” și de instituționalizarea în “stilul de drept”.

Marele arhitect belgian Henry Van de Velde, om de cultură de anvergură europeană, alături de Victor Horta și Paul Hankar poate fi considerat a fi unul dintre “părinții noului stil”, precum și unul dintre cei mai importanți promotori și difuzori ai Art Nouveau-lui în Europa și chiar în întreaga lume. El recunoștea că a fost împins în marea aventură a artei moderne de *dorința de a provoca excitație... de a inaugura o Renaștere*<sup>11</sup> și de a încerca de la bun început fundamentarea mișcării, modul de transmitere a experiențelor, renovarea generală a metodelor de proiectare și justificarea obiectivă și psihologică a oricărei forme de creație. Teoretician și propagandist în cadrul grupului La Libre Esthétique (care a înlocuit din 1893 grupul “Les XX”), recunoaște prioritățile lirismului naturist și antimașinist al lui Ruskin și Morris, considerându-le însă prea aristocratice, prea rupte de realitate: *fără îndoială că opera și influența lui John Ruskin și William Morris au fost semințele care au fecundat spiritul nostru au trezit activitatea noastră și au provocat completa reînnoire a ornamenticii și a formelor decorative*<sup>12</sup>. Henri Van de Velde era convins - și afirma fără ezitare - că reînnoirea artei se va face prin acceptarea cu încredere a tehnicii moderne, deci a mașinilor și a producției de serie, afirmând că în societatea viitorului nu va mai fi loc pentru lucrurile ce nu sunt utile, ceea ce nu-l va împiedica să aibă, la reuniunea Werkbund-ului din 1914, un conflict deschis cu Hermann Muthesius, susținând că artistul este, în mod intim, *esențialmente un individualist acerb, un creator spontan. El nu se poate supune voluntar unei discipline care îi impune norme și canoane*<sup>13</sup>. Lunga sa carieră începe în anul 1897 cu activitatea de profesor de arte decorative și industriale la “La Nouvelle Université”, după ce expusese cu un an înainte la Paris

opere de “arredamento” (amenajări interioare) la solicitările negustorului de artă Sigfried Bing. În 1898, își va deschide la Ucele propriul atelier de arte aplicate: “Arte d’Industrie, de Construction et d’Ornementation - Van de Velde et Co”. În 1902, va fi chemat să conducă “Kunstgewerbliches Institut” din Weimar, căruia îi va construi și sediul. După intensele și fructuoasele colaborări didactico-profesionale în cadrul Werkbund-ului german, va fi nevoit, la începutul primului Război Mondial, să părăsească Germania, ca aparținând unei țări inamice, iar în perioada interbelică va conduce în Belgia “l’Institut supérieur des art’s decoratifs de la Cambre”, și va construi o serie de remarcabile locuințe private, un spital psihiatric la Hannovra, precum și pavilioanele naționale belgiene de la Expozițiile Internaționale de la Paris din 1937 și de la New York din 1939. Walter Benjamin spunea despre creațiile lui Van de Velde că sunt o exprimare a personalității sale. Ornamentele *sunt pentru aceste case ceea ce este semnătura pentru o pictură. Adeverata semnificație a Art Nouveau-ului nu se arată în această ideologie. Ea reprezintă o ultimă încercare a artei de a evada dintr-un turn de fildeș asediat de tehnologie*<sup>14</sup>.

Ca reflex al debordantei explozii a Art Nouveau-ului belgian, în apropiata Olandă ia naștere Nieuwe Kunst, variantă a Artei 1900, în care limbajul formal este modelat de specificitățile culturii și civilizației olandeze, îmbogățit de prezența plină de originalitate adusă de prelucrarea unor elemente decorative din Indiile olandeze. Alături de revoluționarii poeți simbolști europeni Maurice Maeterlinck și Emile Verhaeren, cei mai reprezentativi exponenți ai revoluției vizuale olandeze au fost: Jan Toorop, legat de; mișcarea belgiană “Les XX”; Jan Thorn Prikker, Gerrit W.Dijsselhof, Josef Mendes Da Costa, Nerée Tot Babberich, Theodorus A.Colenbrander. Numele cel mai important al arhitecturii olandeze a epocii a fost Hendrik Petrus Berlage, considerat de către Siegfried Giedion ca fiind arhitectul care a *redat peretelui, până atunci spart în mod haotic, unitatea suprafeței plane /... / care avea să devină punct de plecare al noilor principii arhitecturale*<sup>15</sup>. Berlage a fost autor al unor opere de referință pentru înnoirea arhitecturii, precum: palatul De Nederlanden (Haga, 1895), palatul Sindicatului șlefuitorilor de diamante

(Amsterdam, 1899-1900) și Palatul Bursei (Amsterdam, 1897-1903). Alte figuri reprezentative pentru Nieuwe Kunst au fost: arhitectul Willem Kromhout, autor al Hotelului american (Amsterdam, 1898-1900), arhitectul Pieter H. Mutters, autor al caselor din Haagstraat 30, Wassenaarseweg 11 și al Pavilionului olandez la Expoziția Universală de la Paris din 1900.

Cu toate că în matricea stilistică a Art Nouveau-ului prezența britanică a fost substanțială, trebuind doar să-i amintim pe Morris, Voysey, Ashbee, Mackmurdo, lumea britanică oficială a primit cu o mare reticență, dacă nu chiar cu neîncredere noul stil european, pe care îl consideră o *maladie decorativă cunoscută sub numele de Art Nouveau*<sup>16</sup>, după cum afirma William Crane.

La Glasgow, într-un ambient specific, apare un grup de creatori, grupați până la urmă în jurul Școlii de Belle Arte, care vor aduce una dintre cele mai importante contribuții la Art Nouveau. Grupul cunoscut sub numele de "Glasgow boys" din care făceau parte J. Guthrie, J. Lavery, E. A. Walton, împreună cu cel de la Belle Arte, format din Ch. R. Mackintosh, H. Macnair și surorile Macdonald, au fost acelea care au format ceea ce avea să fie și să se numească "Școala de la Glasgow".

Personalitatea de vârf a "Școlii" a fost arhitectul Charles Rennie Mackintosh (1868-1928), realizatorul unei opere definitorii pentru Art Nouveau în general și pentru cel britanic în special. Mies van der Rohe îl considera a fi fost *unul dintre purificatorii arhitecturii moderne*.

Opera sa de referință, Școala de Belle Arte din Glasgow, a fost realizată între anii 1898-1899, după participarea la expoziția "Arts and Crafts" de la Londra din 1896 și este o operă ce oferă Art Nouveau-ului o nouă variantă, o nouă interpretare, care stabilește o nouă relație mai acută, mai directă, între osatura murală masivă, cubică și decorațiunea interioară, în care predominau metalul și lemnul. Cu o schemă planimetrică lineară, "Școala" conține pe partea intrării două rânduri de aule, iar în partea posterioară se află scara principală înconjurată de o galerie muzeu. În părțile extreme ale planului sunt adăpostite direcțiunea și biblioteca. Importantă nu este schema distributivă a școlii, ci faptul că planul influențează fațadele

impunând asimetrii, fapt constant în aproape întreaga operă a lui Mackintosh. Pe un parament de piatră de talie se găsesc largile ferestre ale aulelor-ateliere, corpul principal central fiind bogat în elemente plastice de o expresivă simplitate geometrică. Portalul de intrare, având încastrat în el o fereastră poligonală, este legat de trotuar cu o scară curbilinie. Prezența acestor elemente eterogene nu rupe însă unitatea fațadei corpului principal în care se simte o vagă influență a arhitecturii baronale scoțiene. Robert Venturi consideră că *fațada de nord a Școlii este una din cele mai mari realizări ale tuturor timpurilor, comparabilă la scară și în maiestate cu lucrările lui Michelangelo*<sup>17</sup>.

Altă operă definitorie a lui Charles Renny Mackintosh este “Hill House”, realizată în 1902 după marile succese avute la Expoziția Secession-ului vienez din 1900 și la Expoziția de la Torino din 1902. Construită la Helensburgh ca o mare reședință unifamilială, prezintă unele analogii cu casele realizate de Voysey, dar limbajul este de altă factură, de altă calitate, mai bogat, mult mai evoluat, cu originale soluții unghiulare, ceea ce reprezintă unul din primele exemple de descompunere a masei volumetrice într-o serie succesivă de planuri, fapt care anticipează, într-o mare măsură, tema fundamentală a mișcării olandeze neoplasticiste. Exteriorul casei este caracterizat de o volumetrie puternică, riguroasă, de o mare limpezime și unitate coloristică, iar interiorul este una dintre cele mai reușite realizări ale lui Mackintosh, ajungând cu rafinament la o expresivitate maximă, prin dominarea compoziției de elemente rectilinii, prin jocul savant al pătratelor într-o mare fluentă ritmică, prin culoarea de subtilă calitate. Această operă este considerată de De Fusco particulară sinteză de organicitate și abstracțiune, ceea ce formează caracteristica Art Nouveau-ului încarnată în opera arhitectului scoțian.

O altă variantă plină de vitalitate a Art Nouveau-ului a oferit-o muribundul Imperiu austro-ungar, unde mișcarea a primit, nu întâmplător, numele de Secession (sau Sezession), marcând substanțial, în pofida unor superficialități, întreaga devenire a arhitecturii moderne. Bazându-se pe decorativism, dar fiind un veritabil preludiu la protoraționalism, grație simplificărilor formale și decorative, această arhitectură a unui imperiu ce își trăia ultimii ani are într-o oarecare

măsură un suport ideologic în teoriile lui Semper, care propovăduiau printre altele și o legătură mai intimă, mai “realistă” între arhitectură și noile exigențe estetice și sociale ale epocii.

În studiul “Moderne Architektur”, publicat în 1894, apare textul conferinței ținute de Otto Wagner cu ocazia numirii sale ca profesor la Academia vieneză, în care afirma: *baza concepțiilor dominante azi în arhitectură se va schimba; va trebui să se înțeleagă că singurul punct de plecare pentru creația noastră artistică îl poate constitui numai viața modernă. Orice creație modernă trebuie să corespundă noilor materiale și cerințelor prezentului; pentru a corespunde omenirii moderne, ea trebuie să exprime plastic existența noastră... să țină seama de cuceririle colosale ale tehnicii și caracterele generale, permanente ale umanității. Pentru a ne exprima pe noi și timpul nostru, noul stil modern va trebui să exprime schimbarea clară a sensibilității de până acum, decăderea aproape totală a romantismului și victoria rațiunii în toate creațiile noastre*<sup>18</sup>.

Prin construcția stațiilor metroului vienez din Karlsplatz și de la Schönbrunn, Wagner realizează o operă în care elementele neoclasice suferă o mutație generată de o diluțiune, de o simplificare, de o esențializare care dă naștere unui nou limbaj arhitectural, în care decorativul dobândește noi valențe. Această expresie a noii arte este clar exprimată de operele sale succesive: biblioteca și biserica din Steinhof din 1903-1907, de lângă Viena, precum și Casa de Economii a Poștelor din Viena.

Casa de Economii a Poștelor, una din operele sale capitale, realizată între anii 1904 și 1906, este caracterizată de o volumetrie clară, depozitarea unui interior de o remarcabilă puritate spațială. Holul este dominat de un tavan transparent, de sticlă și metal, care asigură o iluminare plenară a unui spațiu “fluid”, elastic, de o aleasă calitate tactilă, cu un pronunțat caracter monumental. Stilul lui Otto Wagner se maturizează în contact cu mai tinerii săi discipoli, oferind o alternativă proprie a Art Nouveau-ului, de largă coerență, eliberată de rezidurile istoriciste. Wagner considera că noua arhitectură trebuie să se elibereze de orice imitație, să fie în consens cu tehnicile moderne. Esențial pentru el este “noul” ca formă de refuz a tradiției și ca mod cert de încadrare în viitor. Idealul său programatic pentru



arhitectura viitorului era: *orizontalitatea liniilor, suprafețele plane, eliminarea decorului superficial, acoperișe în terasă, exprimarea în fațadă a structurii constructive*<sup>19</sup>. Wagner, pentru atingerea idealului ce este în definitiv “Arhitectura Modernă”, preconiza o renovare a limbajului arhitectural prin păstrarea schemelor compoziționale clasice și obținerea de efecte decorative din utilizarea de desene ornamentale plate și din articularea volumelor esențializate redukțional la articulații de linii.

Benevolo afirma că Wagner renovează repertoriul tradițional arhitectural-decorativ prin transpoziția valorilor formale din valori plastice în valori cromatice, prin mutația de la *totul rotund la totul plan*; Riegl ar vorbi, mai degrabă, de trecerea de la valori tactile la valori optice. În creația sa, întregul organism arhitectural este marcat de o formă clară de cinetism, grație căreia tradiția își pierde din redundanță, devenind relativă și răspunzând noilor imperative de factură estetică ale epocii. Utilizarea acestor procedee, pline de consecințe, se va generaliza în deceniul următor, ele devenind componente fundamentale ale gustului european.

Prin opera sa construită și scrisă, prin rolul său de inițiator al reînnoirii arhitecturii, Wagner și-a dobândit un loc proeminent, de înalt prestigiu, în întreaga mișcare modernă europeană, fiind una dintre cele mai reprezentative figuri ale “Arhitecturii Moderne”.

Altă personalitate de vârf a Secession-ului a fost arhitectul Josef Maria Olbrich (1869 - 1908). El a aderat, împreună cu Gustav Klimt, K.Mosch și Josef Hoffmann, la mișcarea secesionistă, a condus revista “Ver Sacrum” și a organizat numeroase expoziții de mare importanță pentru noul stil. Olbrich a realizat la Viena, în 1898, “Secessionhaus”, destinată expozițiilor, de plan pătrat, cu un atrium încununat de o cupolă aurită. Deasupra portalului de intrare sunt gravate următoarele cuvinte: *Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit*, care pot fi considerate cea mai sintetică definiție a Secession-ului vienez. Alte opere ale prolificului Olbrich au fost casele Friedmann și Hinterbruhl, construcții de o mare simplitate volumetrică, compensată însă de o inedită formă a deschiderilor, a articulației acoperișurilor, a decorațiunii picturale lineare de clară inspirație naturalistă.

La cererea principelui Ernst Ludwig von Hessen, Olbrich proiectează în 1901 și realizează integral până în 1907 la Dortmund opera sa capitală, celebra “Kunstler Kolonie”, un complex cultural cu spații expoziționale, cu locuințe pentru artiști și pentru principe. În 1908, anul neașteptatei sale morți, la numai 41 de ani, Olbrich mai construiește marile magazine Tietz din Düsseldorf. Opera sa, vastă cantitativ și valoroasă calitativ, pare a fi realizată dintr-o singură respirație, parcă fără nici un efort. “Munca mi se pare atât de ușoară”, obișnuia să spună în timp ce desena singur, plin de pasiune, absolut totul, de la planuri, secțiuni, perspective și detalii de arhitectură la ceasuri, programe, afișe, panouri indicatoare, uniforme etc.

Din aceeași lume, din același mediu cultural efervescent, provine și arhitectul Josef Hoffmann (1870-1956) a cărui operă, deși conține unele ecouri din Wagner, este o operă în care se face un nou salt calitativ în ceea ce privește Secession-ul, în care se ajunge la împlinirea a ceea ce unii vor numi, pe bună dreptate, “Stilul 1900”.

La începutul carierei sale, Josef Hoffmann a realizat câteva vile în jurul Vienei, iar în 1903 sanatoriul de la Purkersdorf, opera despre care Benevolo spune: că pare a fi o simplificare și esențializare a unui discurs arhitectural de factură wagneriană. Edificiul se prezintă ca un bloc de zidărie albă, încoronat de o simplă copertină și perforat de golurile ferestrelor de forme variate un singur rând de cărămizi și ancadramente albe și bleu marchează colțurile, pentru obținerea doritei transpoziții de efecte volumetrice. Dar opera de căpătâi a lui Hoffmann este Palatul Stoclet din Bruxelles, început în 1905 și terminat în 1914, operă excepțională, cu generoase volume placate în marmoră albă de Norvegia, bordate de subțiri listele de culoare închisă, cu cornișe de bronz simetrice, dar liber regrupate după necesități estetice și funcționale. Palatul este așezat într-un parc organizat după criterii geometrice, fiind, așa cum spunea Benevolo, *un fel de abstracțiune monumentală, care imobilizează forma unei vieți parcurse*<sup>20</sup>. Eduard Sekel considera această operă esențialmente arhitectonică, în ea fiind prezente *linii neutre din punct de vedere tectonic... În colțuri unde se întâlnesc două sau mai multe muluri paralele, efectul pare a fi o negație a solidității volumului construit...*

ca și când pereții nu ar avea nevoie de o construcție masivă, ci de mari suprafețe de țesătură fină, unite la colțuri de benzi de metal<sup>21</sup>. Decorațiunea interioară este eliberată de orice urmă de istoricism, de medievalism, fiind realizată de Wiener Werkstatte, care își impusese în întreaga lume principiile constructive și formale, mobilierul vienez devenind aproape obligatoriu în orice locuință burgheză.

Secessionul, varianta austriacă a Art Nouveau-ului, poate fi împărțit în trei faze majore, fiecare reprezentată de câte o personalitate de excepție. Prima fază, cea clasicizantă are ca reprezentant de vârf pe Otto Wagner, a doua fază, cea decorativă îl are pe Josef Maria Olbrich iar a treia, cea simplificatoare, protoraționalistă, pe Josef Hoffmann.

De Fusco considera că *privită de la distanță, experiența vieneză pare... a fi extras din Art Nouveau o serie de aspecte... izolare: volumul, planul, linia, precum și cele mai diferite instincte decorative. Acestea din urmă, odată separate de contextul de bază precum și de alți factori lingvistici, vor fi eclipsate în favoarea unui gust conformativ schematic și elementar, de unde și influența Secession-ului asupra protoraționalismului și... repercusiunea școlii vieneze asupra Germaniei, unde stilul va avea o nouă variantă*<sup>22</sup>. Această variantă a Art Nouveau-ului avea să primească în Germania numele de Jugendstil și, chiar dacă nu s-a împlinit prin opere arhitecturale reprezentative, s-a realizat însă plenar în domeniul artelor aplicate, domeniu în care lumea germană va excela. Ajunsă la unitate națională relativ târziu, după războiul franco-prusac din 1871, Germania își transferă excepționala dotare organizatorică militară pe planul competiției industriale, depășind cu o remarcabilă viteză starea de înapoiere și devenind imediat model de practicitate și disciplină, demn de urmat de toată lumea<sup>23</sup>. Fără a avea personalități de frunte, mișcarea modernă germană se desfășoară în cadrul unui precis program cultural, grație căruia se deschid numeroase școli de arte aplicate, muzee industriale, expoziții. Cu o largă disponibilitate pentru tot ce era valoros pe plan mondial, conștienți de faptul că totul trebuia modificat, transformat, în conformitate cu nevoile și aspirațiile lumii germane, conducătorii mișcării, cum a fost arhitectul

Hermann Muthesius, atașat comercial la Londra, au depus eforturi majore pentru aducerea în Germania a principiilor inovatoare britanice, cu majore consecințe pentru întregul Werkbund.

Art Nouveau-ul - element fundamental al reînnoirii generale, artistice, structurale și decorative, prima mișcare de avangardă - a fost primit în Germania cu un sincer entuziasm și nu cu rețineră, ca în Anglia, la ea aderând figurile cele mai reprezentative ale avangardei. Numele mișcării este dat de revista "Jugend" apărută în 1896, urmată de "Dekorative Kunst" în 1897, an în care se deschide la München și o mare expoziție de arte aplicate. Tot în acest an, August Endell (1871-1925) realizează celebrul studio fotografic "Elvira", cu o fațadă de factură onirică, de un decorativism abstract.

Cu ocazia Expoziției Universale din 1900, la Paris se adună pentru întâia oară în mod organizat întreaga avangardă europeană. Marea expoziție avea să fie considerată momentul de apogeu al Art Nouveau-ului, dar și cântecul său de lebadă. Acest moment de confruntare a exponenților de vârf ai noului stil avea să repună în discuție particularitățile Art Nouveau-ului în Franța, *țara în care noul stil a fost în general un stil mai mult decorativ, îmbrăcând un stil tradițional decorativ cu o patină efemeră dar dinamică, care ajunge până la urmă la orgiastice excese decorative*<sup>24</sup>.

În Belgia și Franța, țările de origine ale Art Nouveau-ului, noul stil îmbracă o haină ce rezultă din abstractizarea și "deconstruirea" simbolică a universului natural, care generează, printr-o subtilă reconstruire, nu forme mimetice cu naturalismul lianelor, florilor, arbuștilor, ci un limbaj plastic elastic, dinamic și coerent, eminentemente abstract. Structura devine decorațiune și decorațiunea structură prin marcarea "liniilor de forță". Sub decorul luxuriant sunt prezente certe preocupări proto-raționaliste și organice inovatoare.

Unul dintre cei mai reprezentativi maeștri ai Art Nouveau-ului francez, floreal în formă și organic în structură, a fost Emile Gallé, creatorul unei veritabile "școli" la Nancy. Gallé, artist și desăvârșit artizan al sticlei, este autorul unei vaste opere, plină de simboluri de o rafinată expresie, inspirată de adâncurile codrilor, pe malurile apelor, în mușchi, unde se află rădăcinile noastre.

Dar figura cea mai interesantă a Art Nouveau-ului francez a

fost arhitectul Hector Guimard (1867-1941), cel ce avea să dea lovitură de grație muribundului eclectism clasicizant. Despre el, Bruno Zevi spunea că *animează stațiile de metrou parizian cu blazoane de forme curgătoare și lămpioane stelate sau în formă de orhidee; vivace în desenul unei măsuțe sau al unui grilaj, este însă incert la scara construcțiilor, de la Castel Beranger la Castel Henriette, el adjectivăază cu stranii și fastidioase organisme arhitectura pe care nu reușește să o domine*<sup>25</sup>. Hector Guimard afirma cu o sinceritate totală că: *nu am făcut altceva decât să aplic teoriile lui Viollet-le-Duc, fără a fi însă fascinat de Evul mediu*<sup>26</sup>. Cu o debordantă fantezie creatoare, el a urmărit constant să se conformeze *practicii, climatului, spiritului național și progresului făcut în științele și în cunoștințele practice... Pentru a fi sincer, un stil de arhitectură trebuie să fie produsul solului unde el există și al epocii care are nevoie de el*<sup>27</sup>.

În opera lui Guimard, Kenneth Frampton identifica trei etape, trei stiluri: un stil nonșalant, rustic, ca la “chaleturile” de la țară construite între 1899 și 1908, reprezentat de Castel Henriette, realizat în 1900; al doilea stil este un stil urban, cu zidăria din cărămizi îngrijit fasonate și sculptate, așa cum îl găsim la propria-i casă pariziană din avenue Mozart, construită în 1910; și, în fine, al treilea stil, caracterizat de utilizarea unui material compozit, din fier și sticlă, cu care realizează fantasticele stații ale metroului din Paris.

Într-o Italie depozitară a celei mai importante părți a patrimoniului artistic mondial, este mai mult decât dificil să se “implementeze” un nou stil și, totuși, Art Nouveau-ul și-a găsit loc în “cetate”. Momentul care a marcat intrarea Italiei în “modernism” a fost Expoziția Internațională de la Torino, din anul 1902, ocazie de majoră afirmare și confruntare europeană a principalelor experiențe de avangardă.

Arhitectul Ernesto Basile este unul dintre exponenții de frunte ai stilului “Liberty”, nume sub care este cunoscut în Italia noul stil. Cunoscător profund al lui Viollet-le-Duc, a lui Pugin și Morris, Ernesto Basile este autorul unei variante originale și poetice a Art Nouveau-ului, prin articularea subtilă a volumelor și suprafețelor reduse la formele lor esențiale. Primele opere le-a executat cu prilejul

Expoziției Naționale de la Palermo din anul 1892, unde a construit unele pavilioane, precum și o galerie a mașinilor. Dar dovada întregului său talent avea să o dea la Villa de la Igea, unde a realizat, în forma cea mai de sus a limbajului european, o operă care abandonează citatele greoaie neogotice, articulând flexibil o remarcabilă volumetrie.

Opera lui Basile trebuie înțeleasă la justa ei valoare atât în context european cât, mai ales, în context italian, fiind remarcabil faptul că ea a reușit să statujeze un nou limbaj și aceasta într-o țară în care, din cauza prezenței violente a trecutului, orice nou limbaj, spre a avea vreo șansă de succes peren, trebuie să fie cu o profundă și valoroasă încărcătură. Basile nu este atins de degenerescenta maladivă a unei ornamentații florale greșit înțelese, ci folosind un limbaj poetic de un rafinament profund, care îl menține într-o stare remarcabilă de libertate de creație. În 1882 el afirma: *Dacă cineva îndrăznește să părăsească calea universal bătută, spre a căuta o originalitate sau o nouă expresie, aceasta duce la exageratul forțat sau la o manieră anume, vecină cu izurile depreciatului gust francez*<sup>28</sup>. Zevi spune că, spre deosebire de operele lui Horta sau Olbrich, sau ale intelectualismului lui Henry Van de Velde, Liberty-ul italian a fost ceva mai mult decât o mișcare sau o modă instaurată de literatura de factură d'annunziană<sup>29</sup>.

O altă operă definitorie pentru Art Nouveau-ul italian este Casa Fenoglio din Torino, realizare de o impecabilă unitate stilistică, care face profund regretul retragerii prea timpurii din viața arhitecturală a autorului, arhitectul Pierro Fenoglio.

Stilul Floreale sau Liberty, are în persoana lui Raimondo D'Aronco (1857-1923) un alt reprezentant de frunte, el fiind realizatorul pavilioanelor Expoziției de la Torino din 1902, opere care, în pofida unor asemănări mai de grabă de circumstanță decât de "spirit" cu Secession-ul vienez, rămân definitorii pentru noul stil prin modul inovator de articulare a volumelor, prin suprafețele vibrante, acoperișurile curbilinii, toate potențate printr-un bogat cromatism. *Masele sunt virtualmente supuse gravitației, iar oglinzile de cristal, scufundate într-o debordantă decorație florală, înving printr-o spațialitate veselă volumul devenit astfel scenografic. Salonul*

*artelor decorative, ale cărui cavități sunt înmuiate de stofe care atârână, ce par mai mult decorație decât construcție "... este o veritabilă "polemică rebelă la falsul monumentalism care caracterizează edificiile contemporane"*<sup>30</sup>.

Raimondo D'Aronco și-a continuat cariera în Turcia unde, în calitate de arhitect al sultanului Abdul Hamid, timp de unsprezece ani, a realizat o operă remarcabilă în care transpar atât elemente ale noului stil cât și ecouri ale tradiției locale. Zevi atrage atenția că D' Aronco a fost contemporan cu Basile, Voysey, Berlage și Sullivan, că a aparținut deci generației care a adus importante contribuții la "inventarea" și statutarea noului limbaj al arhitecturii. D'Aronco a avut o carieră în care marile proiecte realizate au alternat cu unele ce au rămas "proiecte de sertar". Au rămas neexecutate atât lucrări din "perioada italiană" a arhitectului, cât și lucrări din fertila "perioadă turcească". Totuși, a realizat suficiente lucrări care să ne permită a ne face o imagine despre contribuția fundamentală pentru Art Nouveau pe care arhitectul italian a avut-o. Originala variantă de Art Nouveau propusă de D'Aronco are legături organice cu întreaga mișcare, dar în special cu Secession-ul vienez, dominat de figurile lui Wagner, Olbrich și Hoffmann.

D'Aronco a reușit să se integreze în lumea compozită a Constantinopolului adoptând, cu mare subtilitate, spiritul unor elemente locale de limbaj arhitectural, pe care le-a tradus în limbajul propriu al Art Nouveau-ului, conferind noului stil, printr-o proprie sintaxă, o sensibilă originalitate, care a dat operei sale o specificitate distinctă.

Prima sa operă "constantinopolitană" a fost o fântână construită la Tophane, pe malurile Bosforului. Opera este legată direct de elementele formale eclecticice specifice sfârșitului secolului al XIX-lea. Cu toate că nu folosește nici un element specific al limbajului caracteristic Art Nouveau-ului, D'Aronco ajunge să găsească un "caracter" similar cu cel al noului stil, anunțând o viitoare schimbare de factură formală a sintaxei compoziționale. Noul stil este plenar manifestat la moscheea de la Karakoy ( 1909), de lângă podul Galata, azi dispărută. Raimondo D'Aronco a articulat elementele specifice programului de moschee: sala de rugăciuni și minaretul, spațiile rezervate la parter comerțului, reușind să creeze forme distincte prin

modul de rezolvare planimetrică a soluției, în care pot fi găsite ecouri parcă protoraționaliste. În ceea ce privește decorația, se poate remarca găsirea și exploatarea cu virtuozitate a unor soluții similare cu cele ale Secessionului vienez, cum ar fi placarea exterioarelor edificiului cu plăci subțiri de marmoră încadrate în rame metalice și fixate cu buloane și agrafe. Întreaga decorație “Liberty” este rezolvată cu mare abilitate, fiind permanent subordonată compoziției generale.

Altă operă remarcabilă a acestei faze a fost reședința de vară a ambasadorului Italiei, în care elemente tradiționale locale au fost asimilate și interpretate în mod creator; astfel, la casele de lemn specifice întregului univers balcanic s-au adăugat elemente de factură renașcentistă.

David Gephard<sup>31</sup> remarcă simultaneitatea dintre creația remarcabilă și personală a lui Raimondo D’Aronco și cea a contemporanului său de peste ocean, arhitectul H.Richardson. Dar opera arhitecturală a lui D’Aronco conferă în plus Art Nouveau-ului o nouă calificare, mai ales prin modul în care interpretează în cheie modernă “citate” ale arhitecturii turcești, în care ponderea elementelor balcanice este masivă.

Faimosul “fin de siècle”, aducător de fundamentale schimbări în toate domeniile artistice, avea să se facă prezent și în uriașul imperiu rus, grație unei mișcări cunoscute sub numele de “Mir Isskustvo” (Lumea Artei), mișcare ce a încercat să fazeze pentru prima dată arta rusă cu arta Europei occidentale. Într-o Rusie care nu a cunoscut revoluția impresionistă, mișcarea Mir Isskustvo a năzuit să fie o punte de trecere spre arta modernă, fiind, într-o mare măsură, o replică rusească a mișcării franceze “Nabi” (în ebraică: nabi = profet). Mișcarea “Nabi” a apărut sub influența operei unice a lui Gauguin și a avut ca protagoniști pe P.Bonnard, M.Denis, G.Lacombe, P.Ranson, K.Roussel, P.Sérusier, F.Vallotton, E.Vuillard etc.

Fondatorii mișcării, grupate în jurul revistei “Mir Isskustvo” au fost A.N.Benois, L.Bakst, S.P.Diaghilev, M.Dobujinski, E.E.Lansere și K.A.Somov, cărora li s-au adăugat, temporar sau parțial, personalități proeminente ale artei ruse ca I.I.Bibilin, A.I.Golovin, I.E.Grabar,



K.A.Korovin, Kustodiev, A.P.Ostroumova-Lebedeva, Maliutin, Roerich, V.A.Serov, Vrubel.

Căutările înnoitoare, menite să dea o nouă direcție artei ruse, nu au fost făcute doar în domeniile literare, teatrale și picturale, ci și în domeniul arhitecturii și al artelor decorative și aplicate, iar rezultatul a fost apariția, în ultimul deceniu al secolului al XIX-lea, a unei arhitecturi apropiate tematic și formal de Art Nouveau-ul european. Această nouă arhitectură se situa stilistic între construcțiile pseudo-flamboaiante sau, mai degrabă, “cepiforme” ale Kremlinului, cum spunea van Loon, și inovațiile Art Nouveau-ului francobelgian sau ale secesion-ului vienez.

Art Nouveau-ul, în toată complexitatea lui, s-a manifestat în Rusia în forme și sub aspecte multiple. “Noua artă” poate fi definită ca o suită de motive decorative la modă, aplicate cu mai mult sau puțin discernământ pe tot ce era vandabil, de la casele de raport până la galoși. El a permis o sinteză originală și binevenită între diferitele tendințe culturale ale imensului imperiu, fiind în același timp și “cheia de intrare” a artei rusești în Europa.

Stilul Modern, cum numesc rușii această subvariantă a Art Nouveau-ului, va deveni mijlocul de expresie a unei clase noi, bogate și puternice, care se îndepărta de aristocratica autocrație țaristă, revendicându-și, cu solide argumente materiale, dreptul ei “în cetate”.

Noul stil este indisolubil legat de colonia artistică creată de către magnatul căilor ferate Savva Mamontov și de către soția sa Elisaveta pe domeniul lor de la Abramtsevo, colonie făcută după modelul britanic “Arts and Crafts”. Pentru tinerii artiști cu idealuri comune, sensibilizați parcă de ideile lui Morris, Abramtsevo a fost un veritabil laborator de studiu și creație, unde puteau să studieze în voie tradițiile artelor populare și ale decorațiunii țărănești - tradiții pe care Rusia cultivată, care aspira spre occidentalizare, ajunsese să le uite. Artiștii de la Abramtsevo au repus în valoare viguroasele tehnici tradiționale ale fabricării mobilierului, ale sculpturii în lemn sau piatră, tehnici asupra cărora se documentau grație unor veritabile expediții etnografice făcute prin satele din apropiere.

Prelucrând, stilizând și modificând motivele decorative și imaginile obiectelor tradiționale țărănești în spiritul idealurilor Art

Nouveau-ului, ei au creat, într-o oarecare măsură, premisele artelor decorative și ale design-ului rus modern.

În ciuda apariției unei noi clase de mijloc în Rusia, burghezia (Art Nouveau-ul este o artă tipic burgheză), numărul celor care cumpărau opere de artă sau comandau case arhitecților era foarte restrâns; cei care își construiau “case moderne” erau cel mai adesea industriașii multimilionari, care conduceau la Moscova întreprinderi rentabile. Personalități contradictorii, ei erau în același timp noii oameni ai avangardei, dar și persoane “de modă veche”, convinse de importanța străvechilor valori și structuri sociale și morale ale bisericii ortodoxe; unica schimbare pe care doreau să o vadă afirmată în pravoslavnică Rusia era instaurarea unei noi dimensiuni politice - o democrație barată pe industrializare. Din rândurile acestei “noi” aristocrații financiare au apărut mecenajii noii arte, strânși în jurul publicației “Dimineața Rusiei”, condusă de milionara familie Riabouchinski, publicație ce a devenit “oficiosul” Art Nouveau-ului în Rusia.

Lui Morozov, Riabouchinski, Mamontov sau Tretyakov le era necesar un nou vocabular vizual care să le permită afirmarea noii lor identități și a statutului lor. Simetria, echilibrul și geometria rectilinie a clasicismului erau simbolurile clasice ale puterii autocrate rusești. Eclectismul de la sfârșitul secolului al XIX-lea era negat atât din punct de vedere formal cât și politic, creându-se astfel premisele necesare afirmării unei arhitecturi în care orice relație, chiar și aluzorie la lumea neoclasică, era absentă.

Lumea intelectuală rusească, deși nu cunoscuse impresionismul, era pregătită pentru Noua Artă de o viguroasă avangardă picturală, de mișcarea literară simbolistă, precum și de noua critică literară. Promotori ai unui nou mod de expresie “eminamente burghez”, artiștii “Noii arte” erau reprezentanții acelei atât de caracteristice “intelighenții” rusești, progresistă și în egală măsură entuziastă și dezamăgită. Sub influența unor personalități ca filosoful Berdiaeff sau genialul artist total, basul Șaliapin, a unor scriitori ca Alexander Blok sau a unor pictori ca Mihail Vrubel, se va elabora un nou limbaj, care va permite tratarea problemelor existențiale și de expresie artistică printr-o subtilă analiză psihologică, într-un mod sceptic și

emoțional, profund original, dar apropiat de ceea ce deja exprimaseră artiștii avangardelor europene. Astfel, se poate explica succesul fenomenal pe scenele occidentului al baletelor rusești ale lui Djiaghilev sau al operei Boris Godunov, “recreată” de către Șaliapin, grație căroră, așa cum afirmă Réau, *pentru prima dată de la origini, Rusia a exportat forme noi de artă și a trimis în străinătate artiști care nu mai veneau... pentru a lua, ci pentru a da lecții*<sup>32</sup>.

Una dintre cele mai importante figuri ale noului stil a fost pictorul Mihail Vrubel, autorul unui limbaj rafinat, bogat și luxuriant, antinaturalist, antipopulist, cu toată inspirația sa din folclorul rus, pe care l-a interpretat însă în mod superior, printr-o transcriere sintetică a elementelor sale fundamentale: fabulosul, miticul și simbolicul. Altă figură de prim ordin a Art Nouveau-ului rus a fost și pictorul, criticul și omul de teatru Alexandre Benois, al cărui nume este indisolubil legat de Mir Isskustvo. Victor Borissov-Moussatov, autorul unei opere picturale misterioase, pline de exotism, este un alt reprezentant de frunte al noului stil, alături de Kuznețov, frații Miliutin, Mihail Larionov și de Natalia Goncharova, care au încercat să interpreteze în mod original subvarianta lineară a Art Nouveau-ului, deschizând drumul către un nou orizont al vizualului. O altă cale a fost urmată de către Nikolai Konstantinos Ciurlionis, care a împins spre abstract fantezia specifică Art Nouveau-ului. Această virare spre abstracțiune este de remarcat și la Wassily Kandinsky care, după contactul cu simbolismul rus, va trece printr-o fază “secesionistă” ce-l va conduce spre un abstracționism liric, apropiat de expresionismul abstract promovat de către artiștii din Blaue Reiter. Alături de Vrubel, de prințesa Tenișeva, de sculptorul Trubețkoi, un loc particular în lumea Art Nouveau-ului rusesc îl are Carl Fabergé, autorul unor excepționale opere de orfevrierie, de un rafinament extrem.

Pentru arhitectură, curentul Art Nouveau în Rusia a fost un fenomen legat mai mult de dinamica și îmburghezita Moscova, decât de aristocraticul Petersburg. El s-a difuzat și în regiunea Volgăi și în orașele atinse de înnoirile industriale și comerciale, dar spre deosebire de originalitatea pe care a avut-o la Moscova, în provinciile imperiului s-a exprimat “provincial”, la nivelul de simplu împrumut

formal, dominat de un decorativism “la modă”, însă adesea plin de spirit și de inventivitate.

Curentul Art Nouveau în diversele provincii rusești este foarte puțin cunoscut, perioada avangardei pre și postrevoluționare ignorându-l aproape total, sau considerându-l “caduc, îmbătrânit, conservator”, iar realismul socialist tratându-l cu un nedisimulat dispreț, ca formă tipică de “artă burgheză formalistă, decadentă, cosmopolită”.

Lev Kekouchev este fără îndoială primul dintre arhitecții moscoviți care a încercat să realizeze, în spiritul Art Nouveau-ului, o veritabilă sinteză între invarianții stilului și elemente de factură națională. Una dintre primele sale opere de arhitectură “modernă” a fost casa pe care a construit-o, între anii 1898-1899, pentru O.A.List, în care a combinat planul liber funcțional, inspirat de Olbrich, cu o volumetrie masivă, evocatoare a Rusiei medievale, marcată de robuste coloane care te duc cu gândul la forța expresivă a castelului Béranger al lui Guimard; decorația interioarelor era făcută cu mozaicuri policrome ieșite din spiritul de la Abramtsevo.

Altă operă reprezentativă a lui Kekouchev a fost Casa Isakov, realizată în anul 1906, operă care demonstrează cu elocvență cum sensibilitatea de tip Art Nouveau poate face ca fațada unui imobil de locuit să se plastifice, să se transforme într-un ansamblu coerent, dominat de o fluiditate totală.

Dar, marele maestru al noii “sinteze rusești” a fost Fedor O.Shekhtel, autorul unei serii de case remarcabile, făcute pentru clienți excepționali ca Morozov, Riabouchinski, Mamontov și alți industriași. Cu Shekhtel, autor al casei Riabouchinski (Moscova, 1902) și al Gării Yaroslav (Moscova, 1903), eclectismul este eradicat total. Planurile sale libere, funcționale, par a fi inspirate de Voysey și Olbrich, sau tot atât de bine de palatele de lemn ale Rusiei medievale. Scara și planurile amintesc când de unele, când de altele. Pentru că utilizează aurul și mozaicurile florale de un policromism rafinat și delicat, ca la casa lui Stepan Riabouchinski, este dificil de spus dacă se inspiră din catedralele Kremlinului sau de la secesioniștii vienezi. Utilizarea materialelor naturale derivă atât din tradiția țărănească rusească, cât și din Art Nouveau-ul european. Linia sa sinuoasă poate fi considerată o veritabilă celebrare simbolistă a

ceea ce un critic moscovit a numit, referindu-se la Margaret Mackintosh, *reflectarea unei patologii psiho-sexuale, transcrisă în metal și lemn*, sau la fel de bine inspirată din universul biologic de care lumea țărănească este mai apropiată.

Într-o lume “sfântă și catolică”, la propriu și la figurat, diametral opusă celei pravoslavnic-ortodoxă rusă, expoziția de la Barcelona din 1888 este considerată momentul de naștere a Modernismului catalan, cu toate că, începând din 1875, s-a manifestat în arhitectura catalană un suflu nou, o mutație, o schimbare de direcție impusă de personalități ca Josep Vilaseca și Lluís Domènech y Montaner care, inspirați de ceea ce se întâmpla în arhitectura europeană, au “importat stilul german” ce s-a afirmat după războiul francoprusac. “Stilului german” i s-a alăturat cel numit “neomudejar”, de origine madriliană, dar rapid aclimatizat și la Barcelona. Așa cum spune Juan Bassegoda Nonell, sunt caracteristice acestui stil unele elemente formale care vor fi considerate specifice pentru arhitectura spaniolă, precum este cărămida aparentă sau arcul în formă de potcoavă. Primele opere majore cu aceste caracteristici au fost Sediul Casei editoriale Montaner y Simon, proiectat de Domènech și Arcul de Triumf al Expoziției din 1888, proiectat de Vilaseca. Acestea au fost circumstanțele care au constituit terenul pe care s-a dezvoltat Modernismul catalan, subvariantă a Art Nouveau-ului, similară cu mișcarea mortisiană Arts and Crafts. Pot fi amintiți ca participanți importanți la mișcare, în afară de Vilaseca și Domènech: Enric Sagnier, Pere Falques, Salvador Vinal, Antoni Gallisa, Josep Puig i Cadafalch, Martorell, Berenguer, Lladfalc, Granell, Rubio i Bellver.

În acest mediu cultural avea să apară o personalitate fără pereche în întreaga istorie a arhitecturii, Antoni Gaudí y Cornet, născut la Reus în 1852 și mort la Barcelona în anul 1926. Opera lui Gaudí, ce temporal aparține Art Nouveau-ului, este o operă unică ce, în unitatea ei absolută, pare nu doar o personală și dialectică succesiune de stiluri, ci mai ales o organică respectare a unor proprii și unice legități, generate de un ciclu misterios de “epoci creatoare”, de formare și deformare.

Creația sa este o permanentă aspirație spre împlinire într-o

operă de artă de un iraționalism pur, realizată însă grație stăpânirii totale a unei tehnici de maximă raționalitate, tehnică ce este însă nu un scop în sine, ci doar un instrument menit a împlini un demers formal. Forma la Gaudi, afirmă Argan, *nu îmbracă, ci realizează structura, după cum culoarea nu acoperă, ci se topește în formă*<sup>33</sup>. Limbajul lui Gaudi, întreaga sa gramatică a formei sunt profund personale, simbolismul și semantica sa cu semnificat particular și mesaj unic fuzionând cu aportul morfologic adus de Art Nouveau.

Spunea De Fusco că azi se admite că în întregul demers al arhitecturii contemporane, *printre numeroasele sale componente dialectice, este prezent și binomul rațional-imaginar, iar Gaudi este arhitectul care, nu în proiecte, ci în opere efectiv realizate, a sondat mai mult decât oricine altul această cale, nu cea a fantasmagoriilor individuale care se reduc la necomunicabilitate, ci pe cea a imaginarului și a inconștientului colectiv care, pentru a se manifesta, și-a refăcut o proprie idee religioasă. Chiar acestei valențe imaginare, desprinse cel puțin în aparență de problematica contingentă, i se datorează faptul că, în arhitectura lui Gaudi, sunt perceptibile anticipări ale multora din tendințele artei moderne, de la expresionism la suprarealism, de la cubism la informal*<sup>35</sup>. Pentru Gaudi, Art Nouveau-ul nu este nici punct de plecare și nici de sosire, dar este atât de dens în informații și semnificații, încât cu dificultate pot fi înțelese aspectele sale vizionare, precursorare ale curentelor care vor urma în arta modernă.

Despre arhitectura lui Gaudi, Argan afirma că *nu este simbolică, simbolul fiind intelectualism; nu este nici religioasă, ci este sacră: ea nu descoperă divinitatea, ci îi încredințează divinității orașul ca într-un celebru tablou de El Greco*<sup>36</sup>. Opera sa are rădăcini în gotic, stil pe care Gaudi îl vedea sublim dar incomplet... *doar un început prea repede zdrobit de Renaștere... care trebuie să nu fie copiat sau profanat... ci continuat*<sup>37</sup>; ea intersectează Art Nouveau-ul și, în faza finală, are clare demersuri cubiste, expresioniste și abstracte.

Una dintre operele capitale ale arhitecturii moderne este Casa Milá din Barcelona, realizată de Gaudi între 1905-1910, care apare pentru De Fusco ca *o operă paradigmatică ce indică o a treia variantă de Art Nouveau*<sup>38</sup>. Așezată la intersecția a două bulevarde,

Casa Milá este o clădire de locuit cu cinci nivele și două curți interioare, care respectă un “simbol al casei”, cum dorea Gaudi, pe o bază mare de piatră care la rândul ei simboliza centura muntoasă a lui Fra’Gherau, una din undulațiile orogenice cele mai populare ale Monserat-ului<sup>39</sup>. Casa este caracterizată, atât în plan cât și în elevație, de o curgere organică de linii concave și convexe. Symbolismul și mimetismul natural al acestei case, ce pare o hulă împietrită, sunt profund transfigurate, având o conformație arhitecturală dominată de o plastică dinamică a fațadelor, de amploarea deschiderilor și fluiditatea imaginilor. Casa pare a fi gândită pentru a fi realizată din beton armat, această “piatră artificială” fluidă; ea este însă realizată din masive blocuri de piatră și grinzi metalice, iar structura acoperișului din elegante arce parabolice de cărămidă, care respectă o veche tehnică constructivă catalană.

Casa Milá, spune Sculy, atât planimetric cât și în fațade, este ca un recif traforat de mare... Ea pare a încarna o participare umană totală la ritmurile care transpar din lumea naturală<sup>40</sup>. Maestrul catalan participa în mod strict personal la cultura Einfühlung-ului și a Art Nouveau-ului, precum și la cea a symbolismului, anticipând cubismul, expresionismul și suprarealismul, fiind un artist modern care “contrapune” naturii creația, indiferent dacă este împins spre aceasta de motive religioase, de anxietăți existențiale sau de reminiscențe onirice. Și dacă opera de artă conține printre capacitățile ei evocatoare și pe cea a lumii naturale, trebuie limpede spus că această natură trebuie raportată la opera de artă și nu viceversa.

După Salvador Tarrego parcursul arhitectural al lui Gaudi, veritabil Jupiter Amon al arhitecturii<sup>41</sup>, poate fi împărțit în patru mari etape, dar mai degrabă patru mari “epoci creatoare”, cum ar fi spus Romain Rolland. Prima etapă începe după terminarea studiilor de arhitectură de la “Escuela de Arquitectura” din Barcelona în 1878 și durează până la începerea construcției Casei Vicens în 1882; se poate considera că ea reprezintă perioada “urbană”. Între 1883 și 1900 ne aflăm în perioada a doua, “istoricistă”, în care Gaudi încearcă o depășire a eclecticismului și în care a realizat Casa Vicens, Pavilioanele Güell, Vila El Capricho, Palacio Güell, Palatul Episcopal din Astorga, Casa de los Botines, Bellesguard, Casa Calvet și a

început Sagrada Familia. A treia etapă se situează între 1900 și 1917, fiind caracterizată de ajungerea la definirea propriului său stil, prin opere paradigmatică ca Parcul Güell, Casa Batllo, Casa Milá, Școala de la Sagrada Familia și Capela coloniei Güell. Ultima etapă, situată între 1918 și 1926, este cea dedicată exclusiv operei sale capitale: Sagrada Familia. Sagrada Familia este o operă fără egal, singura catedrală "vie", în construcție, a cărei terminare are să mai dureze poate secole. Ea este caracterizată de un geometrism suprem, reprezentând în modul cel mai înalt o arhitectură ce nu este mistică, nu este religioasă sau bigotă, ci este, în sensul cel mai înalt al termenului, o arhitectură sacră. Sentimentul avut în contactul direct cu șantierul viu de la Sagrada Familia este un sentiment al deplinei certitudini că te afli, în mod absolut, în fața unei capodopere. Ai senzația că în straturile cele mai ascunse ale subconștientului se găsește ceva ce te face părtaș la marele fenomen al creației de arhitectură. În fața acestei opere transcendente, orice îndoială metafizică încetează.

Dat fiind faptul că *Ars una, species mille*, în Art Nouveau toate artele, considerate a fi egale între ele, se deosebesc doar în funcție de tehnicile folosite, având însă drept finalitate, și aceasta este valabil și pentru Gaudi, faptul că unitatea artelor este mai mult uniune și este determinată nu de începutul, ci de sfârșitul procesului de împlinire a tuturor tehnicilor. Deși este incontestabil figura cea mai reprezentativă a renașterii catalane; "Renaixença catalana", opera sa depășește plenar realitățile naționale, împlinindu-se în universal, nefiind tributară nici unui curent și astfel neputând fi încadrată în nici un stil, ea amalgamând și deconstruind, într-o manieră de totală originalitate, principalii "invarianți" ai Art Nouveau-ului. Deconstruirii îi urmează reconstruirea unui nou tip de spațiu arhitectural, geometric și plastic, fantastic și rațional, haotic și perfect ritmat, funcțional și halucinant, static și dinamic, abstract și concret, dar în continuă devenire, în permanentă expansiune, în care forma se naște fără a i se putea determina nici originea și nici finalitatea. Una dintre problemele fundamentale ale arhitecturii, cea a relației intrinseci "interior-exterior", a fost practic desființată, fiind înlocuită cu un nou tip de concept, calificat de transformarea parietalelor, fie ele



interioare sau exterioare, într-o “hiper-epidermă” care reacționează cu organică sensibilitate la toate obligațiile funcționale și structurale și care este simultan perete, pardoseală, plafon, mobilier sau decorațiune, un organism viu, fiind, în mod paradoxal și autonom, integrat organic în faptul architectural.

## ART NOUVEAU ÎN ROMÂNIA

Prima formă a modernismului, cunoscută sub numele generic de Art Nouveau, a fost un moment deschizător de noi drumuri și în arta și mai ales în arhitectura românească, un moment de totală ruptură de orice formă de abordare istorică și istoricistă a problemelor ridicate de relația formă-ornament. Una dintre caracteristicile fundamentale ale noului stil a fost internaționalismul și, în lumina acestei caracteristici, vom analiza modul în care curentul Art Nouveau s-a manifestat atât în vechiul regat român, precum și în provinciile românești din Imperiul austro-ungar și din cel țarist.

Internaționalismul primului curent “modernist” s-a împlinit în moduri diferite, în funcție de pozițiile regionale specifice și de disponibilitățile socio-cultural-politice ale diferitelor provincii care, după primul Război Mondial, au format România Mare. Astfel, putem vorbi de reflexe directe de Secession în Banat și Bucovina, de Secession filtrat prin Budapesta în Transilvania, prin opere realizate de către arhitecți locali sau din Imperiul austro-ungar, după cum putem vorbi, pentru vechiul regat, de influențe de factură franceză, prin realizări ale arhitecților francezi sau români care au studiat în Franța.

Dacă sursa noului stil a fost Art Nouveau-ul, influențele au fost Secession-ul și Art Nouveau-ul francez. Astfel, Secession-ul transilvănean sau bănățean, având ca sursă Secession-ul vienez, a trecut prin cele două faze caracteristice stilului: prin faza ornamentației fluide, curbilinii, reieșite parcă dintr-un univers vegetal și apoi printr-o fază dominată de geometrism și simplificări aproape abstracte, prin ceea ce s-a numit “stil linear”. Noul stil a avut variante care s-au datorat faptului că arhitecții formați la Viena sau Budapesta aveau idealuri artistico-profesionale legate de “modele” pe care, în mod conștient sau nu, le-au respectat s-au le-au interpretat.

În prima perioadă a Art Nouveau-ului transilvănean s-a resimțit în mod benefic masiva influență a Secession-ului vienez, transmisă grație unuia dintre reprezentanții lui de frunte, arhitectul Ödön Lechner, autor al așa zisului “stil” ce-i poartă numele. Pornind de la unele elemente stilistico-formale, caracteristice operei lui Lechner, discipolii săi Jakab Dezső și Komor Marcell vor fi arhitecți în opera cărora citatele folclorice bihorene și maramureșene, maghiare și românești vor fi prezente alături de altele tipic-specifice stilului din întregul imperiu austro-ungar. Din opera lor putem cita imobilele de pe strada Libertății din Oradea, unde influența “stilului Lechner” se face resimțită în mod direct, monumentalul Palat al Culturii din Târgu Mureș, precum și Prefectura din același oraș, operă de o monumentalitate severă, rod al unui proces de “epurare” a limbajului decorativ și stilistic, care pare a fi fost rezultatul grefării directe a unor elemente decorative inspirate, dar nu copiate, din arta populară transilvăneană. În același stil, Jakab și Komor au mai restructurat la Oradea complexul comercial și hotelier “Vulturul Negru”, S.Baumgartner a construit la Târgu Mureș liceul Bolyai, iar S.Sztaril a realizat un imobil în Piața Republicii din Oradea.

Al doilea moment al Secession-ului transilvănean poate fi considerat “linear”, moment în care s-au făcut simțite, alături de influențele formale vieneze ale lui Wagner și Hoffmann, și unele influențe ale lui Mackintosh. Muzeul din Sfântu Gheorghe realizat în 1911, biserica din Mănăstur-Cluj din 1912 și Întreprinderea Comunală din Târgu Mureș, construită între 1911-1913, sunt câteva dintre cele mai importante opere ale arhitectului Eros Joska, opere reprezentative pentru momentul “linear” al stilului.

În România, odată cu “modernizarea” tuturor sectoarelor materiale și spirituale ale societății românești, începute cu domnia lui Carol I (1866-1914), s-a făcut un efort uriaș de “schimbare la față” a unei lumi românești patriarhale din “*Bizanțul de după Bizanț*”<sup>42</sup>, cum spunea istoricul Nicolae Iorga. Un rol major pentru înfăptuirea demersului de modernizare a arhitecturii naționale l-au avut înființarea de către arhitectul Alexandru Orăscu a Societății Arhitecților Români (1890), revista “Analele Arhitectura”, precum și înființarea de către Spiru Haret a Secției de Arhitectură de pe lângă

Școala de Arte Frumoase din București (1897), devenită independentă în 1904 sub numele de Școala Superioară de Arhitectură, condusă de către Ermil Pangratti.

Modernizarea României s-a datorat unei multitudini de cauze, printre care un rol particular l-au avut legăturile cu occidentul și, în primul rând, cele culturale și afective cu Franța. Faptul că în școlile franceze de arhitectură erau formați sau își continuau studiile, în marea lor majoritate, arhitecții români cu reale și sincere disponibilități culturale și imitative, ar fi constituit suficiente motive care să ducă la apariția unei variante românești de Art Nouveau asemănătoare, mai mult sau mai puțin, cu “sursă”. Realitatea este, dacă nu diferită, cel puțin nuanțată; fără a suferi de excese anacronice de naționalism, putem remarca faptul că modul în care generația lui Mincu, trezită la Modernism de un patos național veritabil, a făcut trecerea de la eclectism la noul stil “românesc”, reprezintă o cale proprie, care devansează aproape cu un deceniu experimentele similare din occidentul european. Stilul apărut la finele secolului al XIX-lea în România poate fi considerat, într-o mare măsură, drept o variantă plină de personalitate autentică a Art Nouveau-ului, căruia i-a fost nu subordonat, ci egal, atât din punct de vedere cronologic, cât și stilistic. Eforturile de “europenizare” făcute de către societatea românească s-au exprimat pregnant în arta de a construi, în care - fără a suferi de protocronism - au apărut, pentru prima dată, semnele distincte ale unui “nou stil”. Se poate vorbi de apariția practică a unui “proto art-nouveau” înaintea apariției la Bruxelles a primelor opere ale lui Horta și Hankar.

Cu o intuiție excepțională, Ion Mincu a “simțit” apariția revoluționarului Art Nouveau, care avea să rupă legătura organică cu istoricismul redundant, realizând primul “model” în care ornamentul conformează obiectul însuși ca ornament și se transformă astfel din suprastructură în structură. Alături de o nouă concepție spațială și de o nouă formă de “locuibilitate”, utilizarea de “citate” și nu de pastişe cu caracter popular românesc poate fi considerată una dintre principalele noutăți ale stilului, care va avea evoluția sa normală, tripartit spengleriană, pornind de la Mincu, ajungând la maturitate și încheindu-se cu izbânzile și cu înfrângerile inerente, generate de

devenirea pândită la tot pasul de pericolele “exagerărilor” prezente în însăși matricea stilistică a “neoromânescului”. Rezultatele producției de arhitectură au fost remarcabile atunci când s-a respectat dificilul “îndemn” al lui Alexandru Odobescu: *Studiați rămășițele oricât ar fi ele de mărunte ale producțiunii artistice din trecut și faceți dintr-însele sorgintea unei arte mărețe... nu pierdeți nici o ocaziune de-a vă folosi de elementele artistice ce vă prezintă monumentele românești rămase din vechime; dar prefaceți-le, schimbați-le, dezvoltati-le*<sup>44</sup>...

Prima manifestare a noului stil în arhitectură poate fi considerată casa generalului Lahovary din București, din strada Ion Movilă, realizată de către Ion Mincu în 1886. Diplomat al Școlii de poduri și șosele din București, Mincu și-a continuat studiile în Franța, unde a obținut în anul 1884 diploma de arhitect, conferită de celebra École des Beaux-Arts din Paris.

Grigore Ionescu afirma că *academismul și eclecticismul, care la sfârșitul secolului trecut erau atotputernice în întreaga lume, nu l-au tentat pe Mincu, la baza concepției sale despre arhitectură stând ideea că dezvoltarea artei de a construi trebuie, desigur, să se sprijine pe exemplele clasice aparținând vechilor arhitecturi... în sprijinul acestei concepții, noul în arhitectură nu se bazează pe ruperea continuității unui stil, ci reprezintă o creștere firească, o reluare pe plan superior și o prelucrare corespunzătoare a unor noi programe și cerințe sociale, a elementelor și formelor acumulate anterior*<sup>44</sup>.

Realizând, în spirit tradițional și în același timp “modern”, casa generalului Lahovary, Mincu spunea că a descoperit “*rădăcinile sănătoase ale unui arbore doborât de furtună*”, reușind să facă din ea o operă care să degaje o atmosferă românească care, așa cum spunea Grigore Ionescu, în ansamblul ei să fie o prelucrare novatoare a unor elemente și forme specifice vechii arhitecturi românești; clădirea caracterizându-se printr-o utilizare judicioasă a unor materiale și tehnici constructive tradiționale și, mai ales, printr-o viziune în ceea ce privește plastica arhitecturală, clară, însoțită de un bun gust în potrivirea proporțiilor, în dozarea decorației și în armonizarea culorilor<sup>45</sup>.

Altă operă ce a exploatat același filon a fost “Bufetul” de pe

șoseaua Kiseleff, realizat în anul 1892 după planurile pavilionului româneze de la Expoziția Universală de la Paris din 1889. “Bufetul de la Șosea” preia tradiționalele structuri planimetrice, volumetrice și decorative ale caselor boierești românești, dar nu printr-un act mimetic de decalcare directă a unor elemente, mai mult sau mai puțin istorice, ci printr-un proces superior prin care se alege spiritul și nu doar forma arhitecturii tradiționale. *Bufetul are o plastică arhitecturală mișcată și o mare, dar echilibrată, bogăție de decor chemată să evidențieze doar părțile superioare ale fațadelor. În ansamblul clădirii, accentul de plastică arhitecturală este pus pe foișorul de la etaj, la care urcă o scară rnonumentală exterioară, protejată de o mare poală a învelitorii, a cărei pantă urmărește pe cea a scării înseși. Clădirea are numai parter, cu o “loggia” în compoziția căreia sunt prinse, ca un ecou de rezonanțe ușor schimbate, atât bogăția de ornamente florale de faianță colorată, cât și arcadele elementului dominant al clădirii: foișorul<sup>46</sup>.*

Tot de excepțională valoare a fost și realizarea de către Ion Mincu, între anii 1890 - 1894, a Școlii Centrale de fete din București, operă matură, cu un plan complex, perfect unitară atât în ansamblu cât și în detalii. Operele lui Mincu sunt creații de o valoare remarcabilă, în care elementele de tradiție au suferit un proces de “devenire”, participând în mod activ și creativ la definirea și statutarea unor “invarianți stilistici”, cum ar spune De Fusco, ai unei “Arte Noi” în care acordurile naționale au primit noi calificări, împlinindu-se în întreaga lume sub denumiri diverse precum Art Nouvcau, Jugend stil, Secession, Modernismo Catalan, Mir Istkustvo, Liberty sau Stile florale etc.

Inginerul Anghel Saligny, expresia neoromânească cea mai autorizată a “arhitecturii inginerilor”, autorul marilor poduri de peste Dunăre și Borcea și al primelor silozuri din lume din beton armat (Constanța, 1880), a realizat, ca veritabil precursor al Art Nouveau-ului, și unele lucrări în care partea de arhitectură a avut un loc surprinzător de important, precum gara din Râmnicul Sărat, ce conține un întreg repertoriu formal ce ar fi putut fi considerat ca aparținând lui Hankar. Similară a fost Stația Vameșu de pe linia CFR Șerbești - Hanu Conachi, realizată în 1881 de către inginerii Spiridon

Jorceanu, Anghel Saligny și Constantin Olănescu, sau Gara Comănești de pe linia CFR Târgu Ocna-Palanca, realizată între anii 1891-1899 după proiectul inginerului Elie Radu. Dar soarta “proto” Art Nouveau-ului românesc a fost să se împlinească doar la scară națională și să sufere o serie de transformări care l-au îndepărtat de Art-Nouveau-ul “clasic”, recalificându-l într-un stil nu lipsit de calități, stilul “neoromânesc”. Stil în care “re-citarea” elementelor din repertoriul național se va face grație unui dicționar în care monumentalitatea, ce nu trebuie confundată cu gigantismul, a avut adeseori un rol major.

În atmosfera efervescentă a începutului de secol, grație creației lui Mincu, se va naște o veritabilă școală națională de arhitectură, numită “neoromânească” care, folosind în mod creativ citate din vechea artă națională, a definit în mod fericit o nouă subvariantă a Art Nouveau-ului, prezentă atât în edificiile oficiale cât și în cele private.

În vechiul Regat se poate vorbi atât de o școală strict națională, inițiată de Mincu, cât și de opere de Art Nouveau ale unor arhitecți români care au studiat în Franța sau chiar ale unor arhitecți francezi, precum Daniel Renard, autorul unora dintre cele mai reprezentative creații ale Art Nouveau-ului, precum Cazinoul și hotelul Palas din Constanța și fostul hotel Athenée Palace (transformat în anii '40 de către arhitectul Duiliu Marcu). În cel mai pur stil Art-Nouveau francez au mai fost realizate diverse clădiri în București și în întregul regat, printre care magazinul Orfeu (demolat) de pe bulevardul Brătianu din București, al arhitectului Leonida Negrescu, casa “Miței Biciclista” de pe strada Amzei din București, operă a arhitectului N.Mihăescu, precum și casa Lipatti de pe Bulevardul Lascăr Catargi, proiectată de către Petre Antonescu, imediat după întoarcerea sa de la Paris.

Unele elemente specifice ale limbajului noului stil au fost preluate, relativ organic, și în arhitectura “minoră” de factură neoclasică sau eclectică; rezultatele au fost surprinzătoare și uneori este greu de descifrat cărui stil îi aparțin unele opere.

Înnoirea totală și perfect fazată la “modernism” - cum numește Giulio Carlo Argan<sup>47</sup>, pe bună dreptate, Art Nouveau-ul - a dus la apariția unui veritabil stil național. Operele reprezentative pentru

această recalificare a Art Nouveau-lui sunt multe și s-au împlinit în multe dintre cele mai reprezentative construcții ale României. Arhitectura din familia Art Nouveau-ului a fost practică cu succes de către cei mai reprezentativi exponenți ai arhitecturii românești ca Grigore Cerchez (1852-1925), Nicolae Ghika-Budești (1870-1943), Cristofi Cerchez (1872-1955), Petre Antonescu (1873-1965). Printre cele mai valoroase opere de arhitectură ale noului stil pot fi amintite: Școala de Arhitectură din București, operă monumentală, realizată între 1912-1917, casa Dissescu, casa Niculescu Dorobanțu, realizate la București de către Grigore Cerchez; Muzeul de Artă Națională, azi Mureul Țăranului Român, realizat între anii 1912-1938 în București, pe șoseaua Kiseleff, de către Nicolae Ghika-Budești; casa Dr.Minovici de pe șoseaua Kiseleff, casa Nae Popescu de pe strada Sfântul Ștefan, casa Manoilescu de pe strada Remus, casa parohială a bisericii Sfinții Apostoli din București, construcții realizate în București de către Cristofi Cercherz casa de pe strada Orlando, casa de pe strada Aurel Vlaicu, casa Oprea Soare (azi cazinoul Bucur) de pe strada col.Poenaru Bordea, casele Așezământului Brătianu de pe strada Biserica Amzei, construcții realizate în București înaintea primului Război Mondial, precum și Ministerul Construcțiunilor Publice (azi Primăria Capitalei), banca Marmorosch-Blanc de pe strada Doamnei din București și cazinoul din Sinaia, Palatul Comunal din Craiova, opere ale arhitectului Petre Antonescu.

Arhitectura neoromânească a avut două subvariante relativ distincte din punct de vedere cronologic și din punct de vedere al programelor și, implicit, al scării. Prima subvariantă, ce poate fi considerată un “proto Art Nouveau”, s-a manifestat până la primul Război Mondial, principalii arhitecți fiind Mincu, Cristofi Cerchez, Grigore Cerchez, Nicolae Ghika-Budești, autori ai unor opere care, din punct de vedere al dimensiunilor, pot fi considerate modeste sau medii, cu programe la “scară burgheză”.

A doua subvariantă - ce corespundea noilor realități ale statului modern liberal românesc, împlinit plenar după primul Război Mondial, a avut o dezvoltare spectaculoasă și o viață lungă, supraviețuind mult, ajungând chiar să se intersecteze cu Art Déco-ul - fără a fi însă o arhitectură “artă de stat” a României Mari, a avut programe majore,

iar sursele: inițiale de inspirație, valabile pentru prima subvariantă, nu au mai fost suficiente și satisfăcătoare, apelându-se adeseori și la elemente arhitecturale majore, care din punct de vedere formal aparțineau stilului brâncovenesc, târzie variantă românească a Renașterii. Principalii protagoniști au fost Petre Antonescu, Constantin Iotzu, T.D.Traianescu, Statie Ciortan, Toma T.Socolescu și alții.

Unul dintre cei mai tipici reprezentanți ai arhitecturii neoromânești a fost Petre Antonescu (1873-1965). Educat în spiritul înnoitor într-ale artelor ce caracteriza atmosfera Parisului sfârșitului de secol, la reîntoarcerea în țară a realizat în cel mai corect stil Art Nouveau casa Lipatti de pe bulevardul Lascăr Catargi și s-a aliniat, făcându-și însă cale proprie, demersurilor nou născutei Școli naționale de arhitectură, ce propunea o proprie variantă a Art Nouveau-ului, care este, totuși, un stil internațional, prin “cântarea” în altă cheie, cu finalitate nouă, a unor elemente din repertoriul arhitecturii tradiționale românești. Opera sa “neoromânească” a urmărit fazarea “spiritului” formal național la noile realități socio-ecomomice ale țării. Acest demers a urmărit, mai mult sau mai puțin explicit, nu o “reinventare a tradiției” și nici o simplă celebrare a arhitecturii vernaculare, ci un scop pedagogico-moralizator, care este mai degrabă decât o “declinare”, o “conjugare” de noi scheme funcționale adaptate la noi programe urbane, care necesitau o altă scară dimensională. Noua funcționalitate, amendată prin schimbarea de scară, acționa direct și intens și asupra repertoriului decorativ care avea să fie caracterizat de o puternică modenatură, de parietale plastice cu bosaje mari, străpunse de goluri profunde, mono sau polilobate, cu ancadramente sculpturale, cu console mari care sugerează, necopiind întrutotul, “monumentalitatea” stilului brâncovenesc, în care sunt decelabile, fără un demers eclectic, ecouri diverse de la Dragomirna sau chiar dintr-un exotic univers arhaic, ce pare uneori a fi înrudit cu “barocizantele” forme ale bizanțului paleologilor, sau cu baronalele arhitecturi celtice. Aceste caracterisitici sunt valabile atât pentru arhitectura “de exterior” și “interior”, cât și pentru designul de mobilier.

Arhitectura neoromânească acționează asupra surselor, schimbându-le semnificatul și semnificantul, știindu-se că în *sentiologia*



*sistemelor nonlingvistice, materia se insinuează între cele două componente ale semnului. Semnificantul, ca mediator al semnificatului imaterial, aparține materiei... O paralelă între semnificant și semnificat și spațiul interior-exterior pare perfect legitimă<sup>48</sup>.*

Neoromânescul nu auto-celebrează sursele originale, ci le redefineste în contextul invariabililor Art Nouveau-ului. Substanța este aceeași, dar consistența diferă. În aramă trebuie doar o picătură de cositor pentru a o transforma în bronz și a începe o nouă civilizație.

Ca în majoritatea cazurilor în care s-a încercat redefinirea și transpunerea la altă scară a unor elemente proprii unui limbaj arhitectural, a existat pericolul unor exagerări și ale unor interpretări discutabile ale semnificației termenului de tradiție. Cu toate scăderile inerente oricărui stil ce s-a dorit înnoitor, neoromânescul a adus un aer proaspăt, original și viguros și a conținut "baza ideologico-arhitecturală" pentru momentele următoare de demers arhitectural românesc.

Astfel, neoromânescul "raționalizat" a generat un fel de proto-raționalism care, "altoit" cu experimentele moderniste din domeniul vizualității, a produs un Art-Déco plin de rafinamente și calitate, stil ce a supraviețuit până la începutul ultimului Război Mondial, în paralel cu căutările raționaliste sau clasicizante. Art-Déco-ul a fost considerat, în întreaga țară, pentru o bună bucată de vreme, drept "Arhitectură modernă", ca expresie proprie a nevoilor noilor generații.

## NOTE

1. Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, Paris 1925.
2. Henry van de Velde, *Le Style moderne*, Paris 1923.
3. Renato de Fusco, *La cultura dell'Einführung e la critica architettonica*, în "l'Idea di Architettura", Gruppo Editoriale Fabbri, Bonpiani, Sonzogno, Etas S.p.A., Milano 1968
4. Gilio Carlo Argan, *Art Nouveau*, în "Studi note", pg.281, Ed.Bocca, Roma 1955
5. Renato de Fusco, *L'Idea di architettura*, Gruppo Editoriale Fabri, Bonpiani, Sonzogno, Etas S.p.A., Milano 1968
6. Giusta Nicco-Fasola, *Teorie e storia dell'architettura*, Ed.Macri, Città di Castello 1949

- 7,8. Henry van de Velde, *La linea é una forza*, în "Casabella", nr.237, unde este reluat conceptul de "linie-forță", deja anunțat în cartea sa *Leienpredigten* din 1902 și în articolul din revista "La Cité", Bruxelles, martie 1923
9. cf.. H.Fierens-Gevaert, *La sezione belga all'Esposizione d'Arte decorativa moderna*, în "L'Arte decorativa moderna", I, nr.6, 1902
10. Giulio Carlo Argan, *L'arte moderna*, Ed.Sansoni SpA, Florența 1975
- 11, 12, 13. Henry van de Velde, *Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe*, ???
14. Walter Benjamin, în revista "i 10", Amsterdam 1927
15. Siegfried Giedion, *Espace, Temps, Architecture*, Editions de la Connaissance, Bruxelles 1968
16. William Crane, *The Bases of Design & Line and Form*, Londra 1902
17. Robert Venturi, scrisoare.
- 18, 19. cf. Heinz Geretsegger & Max Peinter, *Otto Wagner 1841-1918*, Salzburg 1964, Discurs cu ocazia numirii lui Otto Wagner ca profesor la Academia vieneză.
20. Leonardo Benevolo, *Storia dell'architettura moderna*, Editori Laterza & Figli S.p.A., Bari 1987
- 21 . Eduard Sekel ???
22. Renato De Fusco, *Storia dell'architettura contemporanea*, Editori Laterza & Figli S.p.A., Bari 1985
23. Giulio Carlo Argan, *Walter Gropius e la Bauhaus*, Einaudi Editore, Torino 1950
24. Giulio Carlo Argan, *L'arte moderna*, Ed.Sansoni SpA, Floren[ța 1975
25. Bruno Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, Einaudi Editore, Torino 1955
- 26,27. cf. Giovanni Klaus Koenig & Emilio Colombo, *Hector Guimard, 1867-1942*, în "Casabella", nr.329, octombrie 1968
28. cf. G.Tutino, *Ernesto Basile*, în "Thirmer-Becker", vol. II, 1908
- 29,30. Bruno Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, Einaudi Editore, Torino 1955
30. David Gephard, în revista *Architettura*, nr.139 din 1966
32. Réau
- 33,36. Giulio Carlo Argan, *L'arte moderna*, Ed.Sansoni SpA, Florența 1975
- 35,38. Renato De Fusco, *Storia dell'architettura contemporanea*, Editori Laterza & Figli S.p.A., Bari 1985
- 37,39. cf. Joan Bergós, *Antoni Gaudi, l'home y l'hobra*, Ed. Ariel, Barcelona 1954
40. Vincent Scully, *L'architettura moderna*, Ed.Rizzoli, Milano 1963

41. Salvador Tarrago, *Gaudi*, Edition Escudo de oro, Barcelona 1958
42. Nicolae Iorga, *Byzance après Byzance*, AIESEE, București 1971
43. Alexandru Odobescu, *Opere*, ESPLA, București 1955
- 44,45,46. Grigore Ionescu, *Arhitectura pe teritoriul României de-a lungul veacurilor*, Ed.Academiei Române, București 1982
47. Giulio Carlo Argan, *L'arte moderna*, Ed.Sansoni SpA, Florența 1975
48. Renato De Fusco, *Architettura come mass medium. Note per una semiologia architettonica*, Dedalo Libri, Bari 1967

## BIBLIOGRAFIE

- H.Albert, *Architectes et architecture*, Édition du Scorpion, Paris 1965
- Petre Antonescu, *Renașterea arhitecturii românești*, în "Gazeta municipală", VII, nr.379 și 381, București 1939.
- P.Antonescu, *Biserici noi. Proiecte și schițe*, Ed.Bucovina, București 1943. P.Antonescu, *Clădiri, construcții, proiecte și studii*, Editura tehnică, București 1963.
- Giulio Carlo Argan, *L'Arte Moderna 1770/1970*, Edizioni C.A.Sansoni S.p.A., Florența 1975.
- Apcar Baltazar, *Spre un stil românesc*, în "Viață românească", anul III, Iași 1908.
- Reyner Banham, *Theory and design in the first machine age*, MIT Press, Cambridge 1980.
- Leonardo Benevolo, *Geschichte der Architektur*, München 1964.
- L.Benevolo, *History of modern architecture*, MIT Press, Cambridge 1971. L.Benevolo, *Storia dell'architettura moderna*, Editori Laterza & Figli, Bari 1987. W.Benjamin, *Das Passagenverk*, Frankfurt 1982.
- Hendrik Petrus Berlage, *Disegni/Tekeningen*, Biennale di Venezia, Arsenale Editrice 1986.
- H.P.Berlage, *Neue amerikanische Architektur*, Schweizerische Bauzeitung 1912.
- M.Borissavliévitch, *Les théories de l'architecture*, Édition Payot, Paris 1926.

- William Buchanan, *Mackintosh's masterwork*; The Glasgow School of Art, Glasgow 1989.
- Tilman Buddensieg, *Industriekultur, Peter Behrens und die AEG 1907-1914*, Berlin 1979.
- Bernhard E.Bürdek, *Design* - Arnoldo Mondadori Editore, Verona 1992.
- Mihail Caffé, *Arhitectul Ion Mincu*, Editura Meridiane, București 1970.
- K.G.M.Cantacuzino, *Arcade, firide, lespezi*, Editura Cartea Românească, București 1932.
- G.M.Cantacuzino, *Izvoare și popasuri*, Editura Eminescu, București 1977.
- Jean Cassou, *Panorama artelor plastice contemporane*, Editura Meridiane, București 1971.
- B.Champigneulle, Jean Ache, *L'Architecture du XX siècle*, Presses Universitaires de France, Paris 1962.
- Yvan Christ, *Dictionnaire de l'architecture moderne*, Éditions Fernand Hazan, Paris 1964.
- Elena Chrnevich, *Russian graphic design*, Abbeville Press Publishers, New York 1990.
- P.Collins, *Concrete the vision of a new architecture* - Edition Horizon, New York 1959.
- G.R.Collins, *Antoni Gaudi*, Edition Braziller, New York 1960.
- Lovis Corinth, *Das Leben Walter Leistikows, ein Stück Berliner Kulturgeschichte*, Berlin 1910.
- William Crane, *The Bases of Design & Line and Form*, Londra 1902.
- Gh.Curinschi-Vorona, *Istoria Arhitecturii în România*, Editura Tehnică, București 1982.
- Gh.Curinschi-Vorona, *Introducere în arhitectura comparată*, Editura Tehnică, București 1991.
- W.J.R.Curtis, *Modern architecture since 1900*, Edition Phaidon, Oxford 1982.
- Salvador Dali, *De la Beauté Terrifiante et Comestible de l'Architecture Modern'Style*, în "Minotaure", nr.3-4, Paris 1933.
- R.L.Delevoy, *Les Arts appliqués a la vie quotidienne*, în catalogul Expoziției Henri van de Velde, Bruxelles 1963.
- R.L.Delevoy, *Victor Horta*, Editions Elsevier, Bruxelles 1958.

- R.L.Delevoy, *Dimensions du XX siècle*, Éditions d'Art Albert Skira, Geneva 1965.
- Maurice Denis, *Théories, 1890-1910. Du Symbolisme de Gauguin vers un nouveau ordre classique*, Éditions L.Rouart & J.Watelin, Paris 1920.
- Gillo Dorfles, *L'Architettura moderna*, Aldo Garzanti Editore, Milano 1971.
- David Dunster, *Leitbilder der Architektur im 20. Jahrhundert - Wohnhäuser 1900-1944*, München 1986.
- Emanoil Enghel, *Oradea*, Editura Meridiane, București 1964.
- J.Fleming, H.Hounour, N.Pevsner, *The Penguin Dictionary of Architecture*, Edition Pinguin, Baltimore 1966.
- B.Fletcher, *A History of Architecture*, Edition Scribner, New York 1975.
- Gottfried Fliedl, *Gustav Klimt*, Benedikt Taschen Verlag GmbH & Co.KG, Köln 1989.
- Keneth Frampton, *A New wave of Japanese Architecture*, IAUS Catalogue, New York 1978.
- K.Frampton, *Histoire critique de l'architecture moderne*, Philippe Sers, Paris 1985.
- K.Frampton, *Storia dell'architettura moderna*, Zanichelli Editore SpA, Bologna 1986.
- K.Frampton, *Modern Architecture 1851-1919*, Global Architecture Document Special Issue, Tokyo 1981.
- K.Frampton, *Modern Architecture 1820-1945*, Global Architecture Document Special Issue, Tokyo 1983.
- Pierre Francastel, *Art et Technique*, Édition Gonthier, Geneva 1964.
- Renato de Fusco, *L'Idea di architettura*, Ed. Fabri, Bompiani, Sonzogno, Etas SpA, 1988.
- Renato de Fusco, *Storia del design*, Editori Laterza & Figli SpA, Bari 1992.
- Renato de Fusco, *Storia dell' architettura contemporanea*. Editori Laterza, Bari 1985.
- Max Gallo, *I manifesti nella storia e nel costume*, A.Mondadori Editore, Verona 1989.

- Heinz Geretsegger & Max Peinter, *Otto Wagner 1841-1918*, Salzburg 1964.
- Nicolae Ghika-Budești, *Muzeul de Artă românească din București*, în "Arhitectura", nr.2, București 1941.
- Siegfried Giedion, *Spazio, Tempo ed Architettura*, Ulrico Hoepli Editore, Milano 1981.
- P.Gössel, G.Leuthäuser, *Architektur des 20 Jahrhunderts*, Benedikt Taschen Verlag, Köln 1990.
- Robert Guiette, *Europe 1900*, Édition La Connaissance, Bruxelles 1967.
- Xavier Güell, *Antoni Gaudi*, Zanichelli Editore SpA, Bologna 1986.
- A.D.F.Hamlin, *L'Art Nouveau, it's Origin and Development*, în "The Craftsman", 1902-1903.
- H.Hanle, J.Strempler, *Der selbstgemachtestein*, in NKBK, Berlin 1986.
- Anton Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, Verlag C.H.Beck, München 1967.
- Ludwig Hevesi, *Acht Jahre Secession*, Viena 1906.
- Henry-Russel Hitchcock, *Architecture Nineteenth & Twentieth Centuries*, Maryland 1958.
- F.Hoeber, *Peter Behrens*, Vortrage und Aufsätze, München 1913.
- Werner Hofmann & Udo Kultermann; *Baukunst unserer Zeit*, Essen 1969.
- Hans H.Hofstätter, *Geschichte der Europäischen Jugendstilmalerei*, Verlag M. Du Mont Schauberg, Köln 1965.
- René Huyghe, *Dialogue avec le visible*, Édition Flammarion, Paris 1955.
- Grigore Ionescu, *Arhitectura pe teritoriul României de-a lungul veacurilor*, Editura Academiei Române, București 1982.
- H.W.Janson, *The History of Art*, Edition Abrams, New York 1982.
- Jürgen Joedicke, *A History of Modern Architecture*, Edition Praeger, New York 1959.
- O.Jones, *The Grammar of Ornament*, Londra 1856.
- William H.Jordy, *Progressive and academic ideals at the turn of the twentieth century*, Edition Doubleday, New York 1972.

- G.E.Kidder-Smith, *The Architecture of the United States*, Anchor Press, New York 1981.
- Gert von Klaas, *Zeit spannt sich der Bogen 1865-1965*, O.O., 1965.
- L.Kleiner, *Joseph Hofmann*, Berlin 1927.
- Stefan Koppelkamm, *Künstliche Paradiese*, Berlin 1988.
- S.Kostof, *History of Architecture*, Oxford University Press, New York 1985.
- Émile Langui, *Pompiérisme, Avant-Garde et Art Nouveau vers 1900*, în catalogul Expoziției "Europa 1900", Édition La Connaissance, Bruxelles 1967.
- Vittorio Magnani Lampugnani, *Visionary architecture of the 20th century*, Thames and Hudson, Londra 1982.
- V.M.Lampugnani, *Lexikon der Architektur des 20 Jahrhunderts*, Stuttgart 1983.
- Edward Lucie-Smith, *Histoire du mobilier*, Edition Thames & Hudson, Toledo 1990.
- J.A.Lux, *Joseph Maria Olbrich*, Berlin 1919.
- Robert Mallet, *The record of the International Exhibition 1862*, Londra 1862.
- Francois Matthey, *France 1900*, în catalogul Expoziției "Europa 1900", Édition La Connaissance, Bruxelles 1967.
- Filiberto Menna, *La linea analitica dell'arte moderna*, Ed. Giulio Einaudi SpA, Torino 1975.
- Alfred Gotthold Meier, *Eisenbauten, ihre Geschichte und Ästhetik*, Esslingen 1907.
- Mario de Michelis, *Avangarda artistică a secolului XX*, Editura Meridiane, București 1968.
- Claude Mignot, *Architektur des 19 Jahrhunderts*, Stuttgart 1983.
- Ion Mincu, *Cuvântare la aniversarea a 60 de ani de viață*, în "Viitorul", București 20 septembrie 1912.
- William Morris, *Architecture, Industry and Wealth*, Londra 1902.
- W.Morris, *Collected Work*, Londra 1914-1915
- Jocelyn de Noblet, *Design, le geste et le compas*, Editions Airmery Somogy, Paris 1988.
- Juan Bassegoda Nonell, *L'Architettura di Gaudi*, Istituto Geografico de Agostini, Novara 1982.

- Fritz Novotny, *Wien, um 1900*, Verlag Kulturamt der Stadt Wien, Viena 1964.
- David Oakley, *The phenomenon of Architecture in cultures in change*, Pergamon Press ltd, 1970.
- K.E.Osthaus, *Van de Velde, Leben und Schaffen des Künstlers*, Hagen Verlag, 1920.
- Friedrich Pecht, *Münchner Secession* în “Kunst für alle”, an VIII, nr.4, 1892-1893.
- Henri Perruchot, *L'Art moderne a travers le monde*, Librairie Hachette, Paris 1963.
- Nikolaus Pevsner, *Wegbereiter moderner Formgebung*, von Morris bis Gropius, Hamburg 1957.
- N.Pevsner, *A History of building types*, Princetown University, Princetown 1976.
- N.Pevsner, *An outline of European Architecture*, Edition Penguin, Harmondsworth 1942.
- N.Pevsner, *Génie de l'architecture européenne*, Editions Chéne, Paris 1978.
- N.Pevsner, J.Fleming, H.Honour, *Dizionario di architettura*, Einaudi Editore SpA, Torino 1981.
- Adolf K.Placzek, Macmillan, *Encyclopedia of Architects*, Free Press, New York 1982.
- Gustav Adolf Platz, *Die Baukunst der neuesten Zeit*, Im Propyläen Verlag, Berlin 1927.
- Sergio Polano, *Guida all'architettura italiana del novecento*, Electa Milano 1991.
- Gio Ponti, *Amate l'architettura*, Societa Editrice Vitali e Ghianda, Genova 1957.
- Paolo Portoghesi, *Dizionario enciclopedico d'architettura e urbanistica*, Istituto Editoriale, Roma 1968.
- P.Portoghesi, *La presenza del passato*, Edizione “La Biennale di Venezia”, Venezia 1980.
- Michael Raeburn, *Storia dell'architettura in occidente*, De Agostini SpA, Novara 1981.
- J.F.Rafols & F.Folguera Grassi, *Antoni Gaudi*, Barcelona 1928.



Michel Ragon, *Histoire mondiale de l'architecture et de l'urbanisme modernes*, Casterman, 1971.

Valeriu Râpeanu, *Specificul Național - între tradiție și inovație*, în "Era socialistă", nr.5, București 1974.

Rassegna, *Problemi di architettura dell'ambiente*, Editrice C.I.P.I.A. srl., Bologna 1979.

Jean Francois Revel, *Gaudi ou la l'imagination fonctionnelle*, în "Architecture du XX-ème siècle, Édition Julliard, Paris 1964.

Maurice Rheims, *L'Art 1900 - ou le Stile Jules Verne*, Éditions Arte et Métiers Graphique, Paris 1965.

Bil Risebero, *Modern Architecture and Design*, MIT Press Edition, Cambridge 1983.

Werner Rittich, *Architektur und Bauplastik der Gegenwart*, Rembrandt Verlag GmbH, Berlin 1938.

Giulio Roiseco, *Spazio, evoluzione del concetto in architettura*, Mario Bulzoni Editore, Roma 1970.

Piero Ostili Rossi, *Roma - guida all'architettura moderna 1909-1984*, Editori Laterza & Figli Roma și Bari 1984.

B.Rudofsky, *Architecture without architects*, Academy Editions, Londra 1973.

Frank Russell, *Architektur der Jugend stil*, Stuttgart 1982.

John Ruskin, *Seven Lamps of Architecture*, Londra 1849.

J.Ruskin, *Opere complete*, Londra 1903-1910.

J.Ruskin, *Însemnări despre artă*, Editura Meridiane, București 1968.

Vincent Scully Jr., *L'Architecture moderne, architecture de la démocratie*, Editions Des Deux-Mondes, Paris 1962.

V.Scully, *American architecture and urbanism*, New York 1969.

V.Scully, *Modern Architecture*, Edition Braziller, New York 1974.

P.Seltz, M.Constantine, *Art Nouveau*, Ed. Braziller, New York 1974.

Sembach, Leuthäuser, Gössel, *Möbeldesign der 20. Jahrhunderts*, Benedikt Taschen Verlag GmbH & Co. KG, Köln 1990.

Klaus-Jünger Sembacch, *Henry van de Velde*, Stuttgart 1989.

Gottfried Semper, *Wissenschaft, Industrie und Kunst*, Berlin 1966.

Michele Seuphore, *La sculpture de ce siècle*, Paris 1957.

Robert Schmutzler, *Art Nouveau - Jugendstil*, Verlag Gert Hatje, Stuttgart 1963.

- Dennis Sharp, *A visual History of Twentieth Century Architecture*, W.Heinemann LDT/Secker & Warburg, 1972.
- Toma T.Socolescu, *Fresca arhitecților care au lucrat în România în epoca modernă, 1800 - 1925*, manuscris, Biblioteca UA, București 1955.
- Manfredo Tafuri & Francisco Dal Co, *Architettura contemporanea*, Electa Editrice SpA, Milano 1979.
- M.Trachtenberg, I.Hyman, *Architecture from prehistory to post-modernism/the western tradition*, Harry N.Abrams, inc. Publishers, 1986.
- Salvador Tarrago, *Gaudi*, Edition Escudo de oro, Barcelona 1958.
- Ioan D.Traianescu, *Specificul românesc în arhitectură*, în "Buletinul Colegiului arhitecților români", București 1942.
- Kirk Varnedoe, *Wien 1900 - Kunst, Architektur & Design*, Benedikt Taschen Verlag GmbH & Co. KG, Köln 1987.
- Sorin Vasilescu, *Istoria arhitecturii moderne*, Editura IAIM, București 1989.
- Sorin Vasilescu, *Dicționarul arhitecților moderni și contemporani*, Editura IAIM, București 1990.
- Henry van de Velde, *Les Formules d'une esthétique moderne*, Édition Abbaye de la Cambre, Bruxelles 1932.
- Henry van de Velde, *Geschichte meines Lebens*, München 1962.
- Viollet-le-Duc, *Discourses on architecture*, Grove Press, New York 1959.
- Violet-le-Duc, *Entretiens sur l'architecture*, Edition Atlas, Paris 1864.
- Otto Wagner, *Einige Skizzen, Projekte und ausgeführte Bauwerke*, Viena 1922.
- D.Watkin, *The rise of architectural history*, Architectural Press, Londra 1980.
- J.G.Wattjes, *Moderne architecture*, Amsterdam 1927.
- A.Whittick, *European Architecture in 20th Century*, Abelard-Schuman, New York 1974.
- Alfred Wiener, *Das Warenhaus. Kauf, Geschäfts, Bürohaus*, Berlin 1912.
- Wilhelm Worringer, *Künstlerische Zeitfragen*, München 1921.

- W.Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, München 1908
- Reiner Zerbst, *Antoni Gaudi 1852-1926, ein Leben in der Architektur*, Köln 1987.
- Bruno Zevi, *Cronache di architettura*, Laterza & Figli Spa, Roma-Bari 1978.
- B. Zevi, *Il linguaggio moderno dell' architettura, guida al codice anticlassico*, -Giulio Einaudi Editore SpA, Torino 1973.
- B. Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, Giulio Einaudi Editore SpA, Torino 1975
- B .Zevi, *Saper vedere l'architettura*, Giulio Einaudi Editore SpA, Torino 1948
- B.Zevi, *Saper vedere l'urbanistica*, Giulio Einaudi Editore SpA, Torino 1971.

# STILUL NEOROMÂNESC ÎN ARHITECTURA SACRĂ ORTODOXĂ

*Ioan Augustin*

## **1. O survolare a problemei**

Arhitectura de cult ortodoxă care coincide ca perioadă de construire și adeseori ca autori cu stilul neoromânesc este încă insuficient cercetată. Studiile privitoare la Art Nouveau pe teritoriul României, de felul celor dedicate de dl. profesor Sorin Vasilescu în contextul arhitecturii europene omonime, precum și cele închinat variantei locale de *National Romanticism* - cum sună în literatura anglo-saxonă titlul fenomenului de explorare (sau de inventare, mai propriu spus) a identității naționale cu mijloacele arhitecturii - nu își propun să exploreze în amănunt implicațiile pe care le are în arhitectura ortodoxă acest stil (sau, convers, rolul jucat de acest program în forjarea sa); un stil care, ca și regionalismul critic astăzi, este unit mai cu seamă de diversitatea de atitudini decât de imagini și forme comune. Cele două studii importante de istorie a arhitecturii din România, semnate de Grigore Ionescu și Gh. Curinschi-Vorona, nu fac referire la cele mai importante exemple de arhitectură ortodoxă ale perioadei respective și cu atât mai puțin problematizează fenomenul, care este consăngean cu neoromânismul și, în sens mai larg, mai ales cu nașterea, bolile copilăriei și cu maturitatea ideii naționale. Spunând acestea, trebuie de îndată observat că nu putem învinui aceste studii monumentale de vini care sunt ale sistemului politic în care au fost scrise și publicate. Găsim referințe la adresa neoromânismului (precum și a reprezentanților săi majori) și în alte lucrări ale epocii de dinainte de 1989, precum sunt cele ale lui Constantin Joja, N. Lupu sau Cezar Radu.

Despre rolul bisericilor de parohie într-o perioadă de agregare

și, apoi, de reformulare a ȣesuturilor urbane din Regatul României au scris în ultimii ani pertinent Dana Harhoiu ( 1997, cu referire explicită la București) și Sanda Voiculescu ( 1997, 146-53 ) dintre arhitecți, respectiv Theodor Baconsky dintre teologi ( 1997, 61-3). Cu toate acestea, apartenența subiectului deopotrivă la cheștiunea identitară și la sacru două teme “impurificate” de obsesiile ideologice naționalist-atee ale regimului comunist - îl făcea impalatabil pentru cercetători.

Există cel puțin două etape mari de afirmare a arhitecturii sacre din ultimul secol și ambele sunt legate de ideea națională. Bisericile ortodoxe care se ridică în Dobrogea (ca urmare a adjudecării de către România a acestui teritoriu în urma războiului de independență) sunt semnele implantării noii puteri românești într-o regiune ambiguă atât etnic, cât și confesional. Din această categorie face parte catedrala din Constanța, a lui Ion Mincu. Gestul apropiierii teritoriului dobrogean prin lăcașuri de cult era ușurat de faptul că administrația turcă fusese aici, pe limes, mai degrabă blândă cu confesiunile ghiaure, care și-au putut ridica în relativă autonomie biserici și sinagogi. La Tulcea bunăoară (unde fiecare comunitate etnică creștină grecii, bulgarii, lipovenii, rușii, românii - își ridicase în secolul al XIX-lea cel puțin câte o biserică) schimbarea de secol aduce - la inițiativa administrației locale, doar o refacere la scară mai mare și cu coloane preluate după Casino-ul constănțean - a bisericii Sf.Nicolae din centrul orașului. Satele, a căror componentă etnică românească a fost substanțial îmbunătățită prin colonizare, au fost de asemenea impulsionate să ridice biserici, acțiune care a continuat până la cel de-al doilea război mondial. Cu toate acestea, bisericile rurale dobrogene sunt în mică măsură un manifest arhitectural al etnicității; dimpotrivă, elemente neoclasice, de felul pilaștrilor angajați, terminați în capitele sumare, decorează exterioarele. Unele pot fi recunoscute ca aparținând influențelor arhitecturii urbane venite de la Constanța sau Tulcea. Este pe deplin posibil ca mare parte din aceste biserici să fie de fapt vernaculare, produse de echipe de meșteri clonând și colând elemente proprii deja - prin sistematică repetiție - întregii regiuni.

În restul țării se ridică de asemenea edificii de cult ortodoxe,

apelând la tehnici combinatorice, spre a crea o retorică a unității celor două teritorii unite sub numele de România prin folosirea deopotrivă elemente definitorii ale spațiilor de cult din Muntenia și Moldova laolaltă, într-un singur edificiu, așa cum se petrece cu biserica mare a Mănăstirii Sinaia<sup>1</sup>. Ideea era aceea de a întocmi o sinteză între fundamental diferitele moduri de a face arhitectură de cult în provinciile românești unite sub coroana lui Carol I. O asemenea sinteză nu avea cum să nu fie consăngeană cu eclectismul predominant în arhitectura oficială a epocii, pe care de altfel arhitecții o și deprinseseră în studiile lor bozartistice de la Paris. Iată de ce fuziunea se petrece pe orizontală deocamdată, prin reunirea unor elemente disparate și neasemenea, așa cum sunt ele prezente în precedentele medievale de prestigiu din regiunile istorice ale noului stat. Abia într-o a doua fază, în primele decenii ale noului secol, avea să se treacă la cercetarea “mumelor” - fie ele bizantine (atunci când sloganul vorbea despre poporul născut ortodox) sau latine (atunci când istoria cerea să fie exclamată originea etnică) - din care s-au născut deopotrivă bisericile muntenesti (pe filiera sârbă) și cele moldovenești (irigate de meșteșugul decorativ caucazian și slav). Această nouă perspectivă se întemeia pe stabilitatea nou constituitei ideologii a statului național românesc, idee aflată din nou în flux după unirea cu Transilvania.

De asemenea, în regat, opera de sondare și scoatere la lumină a vestigiilor unui trecut medieval, chiar dacă practică de arhitecți francezi și cu metode mai degrabă brutale în raport cu integritatea monumentelor “restaurate” (i.e. reconstruite), făcea și ea parte din opera de imagine pe orizontală, prin asamblare și colaj, a unei identități a abstracțiunii numite stat național românesc. Comunitățile românești din Transilvania edifică și ele, la finele secolului trecut și începutul secolului acestuia, lăcașuri de cult urbane, unde însă este pe deplin evident că nu s-a pus în nici un fel problema unei afirmații arhitecturale de natură etnică. Modelul este cel bizantin (catedrala metropolitană din Sibiu, 1902-1906), care poate fi “contaminat” de influențe locale (biserica ortodoxă română din Piața Sfatului, Brașov, 1893).

După primul război mondial, din care România iese traumatizată,

dar învingătoare și cu alte trei teritorii majoritar românești alipite la vechiul regat, a construi biserici ortodoxe este un gest cu mult mai dramatic decât în Dobrogea, cu cât el se manifestă în medii etnice - neromânești și neortodoxe - și în centrul unor Țesuturi urbane puțin pregătite să îl asimileze. Dacă diferența etnică în Dobrogea era oarecum compensată de predominanța ortodoxiei ca religie a "ghiaurilor" - greci, bulgari, români, ruși - în Transilvania etnicitatea și religia dublau dificultatea - și, pe cale de consecință, amplificau miza - readucerii ortodoxiei "înapoi" pe locurile unde istoria o nedreptățise. Naționalul capătă și dimensiunea sacră, pentru că românitatea presupune, de acum înainte, ortodoxia. Biserica majorității populației este deci privită ca biserică națională și, deci, ca motor al propagării ideii naționale, menite să unifice și să omogenizeze asperitățile statului național. Implantarea marilor catedrale ale românității ortodoxe în Transilvania a fost de aceea un gest de putere explicit. Practic, abia deceniile patru și cinci sunt cele care încep să ridice și din punct de vedere conceptual problema expresivității - obligatoriu "naționale" - a arhitecturii sacre, mai cu seamă a celei de scară monumentală, a catedralelor, deși ele fuseseră ridicate deja în diferite orașe din regat, de felul Galaților (1912, arh.P.Antonescu). În context trebuie spus că, devenită obsedantă către finele perioadei interbelice (și reluată astăzi), ideea unei Catedrale a Neamului, chintesență a unei etnicități născute într-o - iar nu convertite la - ortodoxie a irigat gândirea clerului încă de după obținerea independenței de stat și a autocefaliei bisericii naționale. Biserica a fost în secolul din urmă motorul ideii naționale și, de aceea, lăcașurile sale de cult sunt tot atât de mult Case ale Domnului pe cât sunt și monumente ale unei identități niciodată integral indentificate.

### **Alternative**

Tehnicii combinatorice, preluate poate din rândul procedeeleor eclectice îi putem găsi două direcții de manifestare: una în care sunt combinate/colate elemente din zonele istorice românești spre a alcătui, prin extensie pe orizontală, un stil național; sloganul identitar asociat acestei orientări ar fi "Românul este moldovean și muntean (ulterior și transilvănean - bucovinean - basarabean)". Cealaltă direcție este aceea a unei combinatorici mai radicale, în care

ingredientelor uzuale li se adaugă. și modele de prestigiu ne-ortodoxe. Sloganul identitar pe care îl celebrează aceasta poate fi astfel formulat: "Românul este toate cele de mai sus, dar în contextul civilizației europene". Cei care (bri)colează biserici de scară urbană vor avea chiar îndrăzneala unui precursor - țarul Petru I - care a adus cupola bursei amsterdameze spre a încununa înnoita biserică pravoslavnică, spre a rupe lanțul autocităților și al preeminenței vizuale a arhitecturii medievale provinciale; românii vor opta pentru cupola Pantheonului (sau a catedralei St.Paul's?), pentru accente neoclasice sau eclecticice. Acest colaj de clasic și medieval este de întâlnit. bunăoară, la clopotnița bisericii Tuturor Sfinților din Râmnicu Vâlcea (1901), cea care, pe un registru cu colonete ionice angajate, definitiv atipice pentru zonă, ridică o turlă medievală calchiind vocabularul bisericii deservite. Să ne amintim de unul dintre proiectele pentru "ospelul municipal" din București, care și el ridică o "clopotniță" tradiționalistă în chip de campanilla peste un corp al cădirii eclectic, sau de cel al lui Mincu, indecis între neogoticul de școală franceză pe care tocmai terminase de a-l pune în operă la Palatul de Justiție și elementele "naționale".

Istoric vorbind, acestei tehnici de articulare a unui stil național îi este strict contemporană o alta: pelerinajul către surse; mai precis spus, o primă formă de pelerinaj la sursele medievale ale religiei și ale puterii în zona balcanilor: Constantinopol. Astfel, în loc de apelul la precedentele din "Bizanțul de după Bizanț", se sondează direct modelele bizantine "originare", care au și avantajul de a oferi, nemediată, o scară urbană confortabilă. Sunt puse în paranteză astfel anamorfozele suferite în cele cinci secole de când provinciile locuite de români au rămas orfane de patronajul politic și spiritual al Constantinoplei<sup>2</sup>. "Noi suntem descendenții (i.e. moștenitorii și apărătorii) genuinei tradiții ortodoxe, a Constantinoplei", ar fi sloganul direcției mai sus descrise.

Mai aproape de război și în timpul acestuia pelerinajul la surse înlocuiește Bizanțul cu Roma: identitatea etnică este privilegiată în raport cu aceea religioasă și lucrările de arhitectură sacră ale arhitecților legionari vor exersa exact această schimbare de paradigmă, după ce Marcu, Creangă, Miculescu și Cantacuzino o vor fi testat



deja în programele civile asociate cu regimul carlist, sub spectrul așa zisului “Stil Carol II”. “Mai presus de toate, suntem latini, descendenții gloriei imperiale romane”, ar suna sloganul acestei direcții, cea în măsură să ne pună, mai mult chiar decât modernismul, la egalitate cu echivalentele orientări din superputerile vremii: Germania, desigur, dar mai ales înrudită Italie. Este cazul Catedralei Neamului din 1940, dar și, într-o formă mult mai nuanțată, al proiectelor acelorași arhitecți Constantin Joja și Nicolae Goga — din 1940, cu retorici radical noi ca imagine în raport cu precedentele ortodoxe; proiectele lor pentru Odessa nu mai contau pe rememorare și recunoaștere pentru a fii apropiate de utilizatori (rămași virtuali). Chiar detractorul lor, Spiridon Cegăneanu, nu putea să nu remarce modernitatea frapantă a celor doi, atunci când certa proiectul lui Joja, consângean de altfel cu cel al lui Goga (și cu cel comun, din 1940) ca fiind “o uzină al cărei proprietar maniac religios i-a decorat pereții exteriori cu panourile decorative ale Mitropoliei din București” (Arhitectura 3-4/1942, 38). Cei doi arhitecți au o atitudine relaxată față de tradiția bizantină, așa cum vom explica mai târziu în text; destul deocamdată să observăm că ei săvârșesc un hybris față de tradiție: modifică planurile în sensul acuzării unui al doilea ax de simetrie perpendicular pe cel est-vest, obișnuit; modifică proporțiile reciproce ale elementelor elevațiilor și ale acestora în raport cu întregul (registre, număr și înălțimi ale turelor); aduc panouri de basoreliefuri și altoreliefuri - de sorginte Art Deco și care pot fi regăsite în arhitectura de prestanță a vremii - pe fațadele proiectelor lor.

De asemenea, anii patruzeci aduc cu sine experimentele lui P. Antonescu, care iese din convențiile discursului autohtonist spre a experimenta în sensul unui demers pozitivist cu tehnici și materiale noi (betonul armat) care își avansează propria logică formală. “Noi devenim, fiind produsul înnoirilor pe care le provocăm, edificând”, ar suna sloganul aproape-modern care ar escorta “Biserici nouă”.

Cu aceste două ultime atitudini, cele mai radicale dintre toate, se încheie devenirea într-o modernitate a arhitecturii de cult ortodoxe din România pentru multe decenii. Nici în anii din urmă nu au mai apărut proiecte de profunzimea conceptuală a celor din urmă.

Bisericile Joja-Goga și studiile lui Antonescu veneau în arhitectură ca o încununare a multor decenii de interogare a problemei identității românești, problemă care dăduse deja în epocă și câteva răspunsuri filosofice consistente. Spațiul blagian (“sofianic”, “mioritic”) era un astfel de răspuns, care va avea nevoie de decenii spre a permea și domeniul artelor, unde ajunge mai cu seamă după moartea poetului și filosofului. În rarele sale aplecări explicite asupra arhitecturii, Blaga întrevădea dificultatea unui “viitor stil arhitectonic de mare clasă” (1925, 1) care să se revendice doar din arhitectura tradițională rurală. Mai mult, Blaga însuși se vede nevoit a defini satul românesc doar prin comparație cu cel săsesc din Ardeal; atributele caselor și ale satului în ansamblu sunt așadar relative la un alt referent, iar nu valori în sine. Reduse la util, casele sașilor - “oameni închiși, fiecare afixând pe frunte imperativul categoric” cum îi definește cu nenecesară ironie Blaga - se deosebesc de dezordonatele, săracele, dar inutil-decorate case românești, rezultate ale unor “capricii arhitectonice”. Blaga privea atributele de mai sus ca fiind pozitive, sau era doar malițios? Astăzi, ele ne apar ca fiind mai degrabă lucruri care trebuiesc îndreptate decât ca principii ale amintitului stil de mare clasă, dacă mai adăugăm și alte opinii pe care același filosof le exprima asupra caselor și, iată, a bisericilor etniei majoritare<sup>3</sup>. Blaga însuși își lua distanța cuvenită atunci când observa că “în arhitectura de oraș, acest stil nu are decât reușite vagi și aproximative”, românesc fiind “numai decorul, dar prea puțin esențialul arhitectonic”. Conceptele bliagene, deși citate și invocate ca o alternativă elevată la discursul naționalist grosier al anilor șaptezeci și optzeci, nu vor putea deveni “operaționale” în arhitectura perioadei comuniste; nici după 1989 nu există semne că o asemenea filosofie, inactuală deopotrivă în context local și în cel al disciplinei căreia îi aparține, ar mai putea sluji la întemeierea a încă unei arhitecturi identitare.

## **2. Stilul neoromânesc de generația a doua**

Majoritatea autorilor de biserici dintre războaie, dar mai cu seamă cei preocupați de edificarea bisericilor urbane de mari dimensiuni (catedrale) și cei din deceniul al patrulea sunt cei care redefinesc de fapt stilul “neoromânesc” de generația a doua,

impulsionați fiind mai ales de avântul luat de acest program după Unirea din 1918. Atunci s-a pus problema acută, mai mult chiar decât după 1977, de a semnaliza prezența statului unitar- mai ales în zonele nou alipite regatului român - Transilvania, Banat, Bucovina și Basarabia. Neoromânescul capătă astfel o încărcătură politică mult mai evidentă decât cel dinaintea de război. Acum nu se mai punea cu acuitate problema definirii unei spirit “național” în arhitectură, cât a propagării acestui spirit național, deja concretizat prin lucrările primei generații de arhitecți ai direcției național-romantice, în teritoriu.

Tehnicii combinatorice a primilor, generația a doua îi adaugă necesitatea monumentalizării - nu doar din pricina amplasării urbane centrale, ci și, mai cu seamă, datorită rațiunilor politice ale acestor amplasări. Catedrale de mari dimensiuni în orașele “sensibile” - Alba Iulia, Cluj, Timișoara, Satu Mare, Târgu Mureș<sup>4</sup> - iată astfel o problemă politică națională majoră (aproprierea administrativă și simbolică a teritoriului național) care, astfel, a încetat să mai fie doar una estetică. Catedrala era semnalul luării în posesie și stăpânire a teritoriului respectiv, care era astfel fixat - prin sacru - în harta românității ortodoxe, cea care definea, prin covârșitoarea sa preponderență numerică la scară națională, identitatea țării celei noi, de după unirea din 1918. Până la abdicarea regelui Carol II, acest program de monumentalizare a arhitecturii ortodoxe mai cu seamă în zone unde ea fusese anterior marginalizată sau unde era insignifiantă numeric (în orașele transilvane și bănățene în primul rând, dar și în secuime) a fost urmărit cu perseverență, chiar dacă parte din proiecte au rămas neterminate din pricina războiului.

Bisericele dinaintea primului război mondial erau de regulă parohiale, relativ mici ca scară (Bradu-Boteanu - 1909, Sf. Visarion - 1912, a lui E.Doneaud). Problema monumentalității, a reprezentativității lor drept “ciob holografic” al întregii României ortodoxe nu se pusese. Asemenea biserici pitorești vor continua să apară și după acest prim război, mai mari ca scară (Sf Spiridon/ Spirea Veche - 1928, București), ca expresie a parohiilor (criteriu teritorial) și/sau a breslelor, regiilor sau firmelor mari (criteriu de coagulare profesională), care, prin dezvoltarea orașului, încetaseră să

mai fie cu necesitate superpozabile pe un același teritoriu: vezi de pildă biserica Belvedere/CAM -1932, București). Dar aceste biserici pot fi considerate ca proiect marginal în raport cu obiectivele celuilalt, al catedralelor "românizării" (i.e. ale apropierei în sensul omogenizării sub criteriu național a teritoriului celui nou-românesc, unde ortodoxismul apărea drept ingredient esențial al identității de neam).

#### a. "Bizantinii"

Or, problema arhitecturii sacre de mari dimensiuni este tocmai absența modelelor de prestigiu comparabile ca amploare, altele decât cele bizantine. Devreme ce multe din obiectele privilegiate de referință din spațiul valah - Cozia, Curtea de Argeș - aveau deja inoculat modelul bizantin, părea logic, din punctul de vedere al arhitecților de biserici ample de mai târziu, să se facă fuziunea direct cu modelul "originar".

Pentru unii arhitecți de biserici, această opțiune, de a scurt-circuita seriile anamorfice de spații sacre până la "cauza primă", era nu doar un mod de a glorifica originea comună a precedentelor "naționale" și a bisericilor nou construite, ci, mai ales, un mod elegant de a evita impasul în care se aflau deja programele laice, ale marilor edificii administrative în principal, lipsite de precedente de scară urbană și care, din acest motiv, au trebuit să facă apel tot la arhitecturi sacre (claustrul mănăstiresc<sup>5</sup> pentru Școala de Fete, Foișorul lui Dionisie pentru Palatul Cotroceni), sau la amplificarea nemăsurată a detaliilor unui singur stil precedent, cel brâncovenesc (Primăria capitalei). Arhitectura sacră singură avea șansa - nu îndeajuns exploatată - de a putea eluda presiunea unor nesigure încă imaginii naționale, rămânând totuși, ba chiar amplificându-și nota familiară, de apartenență la o tradiție recognoscibilă ca atare.

De multe ori, chiar și planurile se modifică, părăsind tipologiile consacrate în epoca medievală în cele două mari provincii românești predominant ortodoxe, pentru altele, puțin caracteristice lor. Arh. Ionescu Berechet este unul dintre cei care investighează tipul de cruce greacă centrată, adăugând chiar, la interior, mozaicuri evident bizantine ca referință stilistică la biserica Mănăstirii Cașin (1937).

Nu altfel procedaseră G.Cristinel la Cluj sau V.Vlad la. Târgu Mureș. Catedralele propuse de Antonescu în "Biserici nouă", studii asupra cărora vom zăbovi mai departe în text, sunt tot comentarii în cheie bizantină la scară monumentală, aici apărând bunăoară planul octogonal constantinopolitan-ravennat. Antonescu avea ca precedent edificat Catedrala din Galați (1912), dar studiile prezentate Academiei în 1942 erau deja "contaminate" de simplitatea, proprie modernismului, cu care el își permite să elaboreze pe baza unor tipuri planimetrice și a unor vocabulare formale care nu aparțineau strict zonei românești.

Biserica Sf.Elefterie Nou din București (încă în construcție la data prezentării sale în Arhitectura 3-4/ 1942), proiectată de arh. C.Iotzu - una dintre cele mai elegante biserici urbane din România - este și ea un studiu eclectic în cheie bizantină, dar pe care deceniile de modernism care i-au precedat construcția au dezpodobit-o de prea multe decorații. Altfel, spațiul interior - centrat - este deosebit de aerisit și de simplu. Fațadele spre oraș (dintre care, din rațiuni de amplasament, cea mai importantă este cea de nord, cuprinzând în consecință și o monumentală - atipică pentru bisericile ortodoxe - intrare) sunt și ele decorate doar cu asize de cărămidă care încadrează blocurile de "piatră", potrivit unui mod medieval de a construi lăcașuri de cult de la sud (Serbia) și la nord de Dunăre (probabil de aceleași echipe de meșteri); alternanța de zid alb și asize de cărămidă, pe care o vedem la noi cu predilecție în zona subcarpatică a Argeșului și Vâlcei,<sup>6</sup> "leagă de glie" biserica urbană. Lucrul cu cărămida devine ornament. Jocul de alb și roșu încălzește astfel dimensiunile apreciabile ale edificiului, încununat cum se află cu cinci turlle muntenești, terminate cu semi-calote perfecte.

## **b) "Regionaliștii"**

Precum se știe, o formă radicală - și, tocmai de aceea chestionabilă - de celebrare a spiritului locului a reprezentat-o activitatea lui Lecomte de Nouy. Biserica Sf.Dumitru de la Craiova și cea de la Curtea de Argeș reprezintă cumva aplicații ale teoriilor privind restaurarea ale lui Viollet Le Duc; astfel, opera "restaurată" devenea mai fidelă unui model deopotrivă original și ideal al

edificiului decât erau vestigiile reale care supraviețuiseră. De fapt, acest fel de a reconstitui o epocă, înlăturând (drept cangrenă și balast) tot ceea ce timpul și nu rareori înțelepciunea utilizatorilor ulteriori adăugaseră, era la fel de mult un act de creație precum era și proiectarea unei biserici “noi”.

Același Ionescu Berechet se numără - nu știm dacă în chip programatic, sau doar din intuiție - printre promotorii unei direcții “regionale” în arhitectura sacră. La Constanța, departe de arhitectura ortodoxă muntenească, el a ridicat un turn-clopotniță în fața bisericii sale Sf. Împărați (1935), turn care trimite în chip direct la echivalentul din fața geamiei constănțene, dar poate fi și o reverență tăcută campanillei italiene. Locală este acolo și folosirea pietrei puțin prelucrate pentru registrul principal al fațadei. De altfel, acest procedeu nu este străin locului: există în Constanța un precedent dinainte de 1878: biserica de pe faleză, a comunității grecești, zidită în calcar, cu vagi pilaștri neo-clasici, este mult mai apropiată ca arhitectură de geamiile din zonă decât, să zicem, de bisericile ortodoxe din regat. Dacă însă, apartenența la Imperiul Otoman explica atunci fenomenul, la 1935 el constituie un gest remarcabil de flatare a spiritului locului tomitan. Este un procedeu mult mai consistent din punct de vedere conceptual decât cel folosit la vechea primărie neoromânească, a lui Socolescu (finele secolului trecut), infiltrată de arcaturi și detalii explicit orientale; or, Constanța nu este un oraș oriental, ci mai degrabă unul cosmopolit, prin chiar natura sa de port. Aici chiar și o biserică romano-catolică, italiană ca factură (similară cu biserica italiană de pe Bd. Magheru din București) precum cea proiectată de Stoppa nu departe de catedrala lui Mincu și de geamia mare - șade bine, încât referința atât de explicită la o singură tradiție - fie aceasta orientală sau “românească” - ar fi transformat edificiile respective mai degrabă în manifeste identitare, în obiecte straniu-exotice, indiferente față de context, decât în case firești, înscrise în același context istoric, fizic și cultural care celebrează alteritatea, nu identitatea.

Ionescu Berechet nu este singurul arhitect interbelic pe care astăzi Kenneth Frampton l-ar numi, pentru unele din lucrările sale, “regionalist critic”. La Mediaș, Th.Liteanu se lasă impregnat de

modele vădit ne-ortodoxe, dar pregnant proprii locului, atunci când proiectează fațada principală a bisericii ortodoxe din localitate, aceasta flancată de două turnuri suplă, în maniera bisericilor protestante germane sau maghiare. Nici simplitatea severă, albă, a bisericii Sf.Nicolae din Cluj (1930) nu este străină de puritanismul luteran: intrarea este suprasată de un turn clopotniță; în sens mai larg însă, biserica este croită, atât la exterior, cât și la interior, potrivit modelelor bizantine.

Bisericile de pe Valea Prahovei, ridicate în perioada interbelică în piatră locală, după un mod de punere în operă de asemenea specific zonei, sunt și ele un exemplu mai degrabă exotic — în contextul arhitecturii ortodoxe a vremii - de adecvare nu la modele “străine”, (post)imperiale, ci la atmosfera arhitecturii vernaculare din vecinătatea sitului. Biserica cu hramul Sf. Ilie Tesviteanul, ridicată între 1933 - 1939 după planuri (donate) de Paul Smărandescu. Ne aflăm la celălalt capăt al arhitecturii neo-românești sacre. Sfântită la 17 decembrie 1939 de Patriarhul Nicodim Munteanu I, din nou, mai degrabă bizantină decât “națională”, biserica aceasta - care a fost “clonată”, la dimensiuni mai mici, de-a lungul Văii Prahovei este înrudită, mai degrabă cu gara regală a Sinaiei, închipuită din piatra locală, cu vila Bebe de la Cumpātu sau cu posturile trafo răspândite în tot orașul - toate proiectate de arh. Duiliu Marcu practic în aceeași perioadă, decât cu biserica mare a mănăstirii Sinaia.

Nici prin modelul folosit, amintind mai degrabă de bazilicile de la Ravenna și nici prin materiale, acest lăcaș ortodox nu celebrează modele pre-existente din spațiul românesc. Cu toate acestea, arhitectura acestei biserici, înscrisă atent în specificul sitului, folosind materiale locale și făcând aluzie deopotrivă la spiritul epocii sale și la caracterul urbei unde a fost edificată, este “mai reală.” (în sensul invocat de Gadamer privitor la “soluția optimă” în arhitectură) decât manifestele identitare care au precedat-o în interiorul stilului neoromânesc. Domină piatra, iar pentru structură s-a folosit betonul armat. Acoperișul este făcut din “olane turcești””, iar pictura aparține Ninei Arbore. (Un amănunt interesant: catapeteasma este din zid, pe care sunt pictate icoanele. Turla principală este fațetată și puternic fenestrată, ceea ce face ca naosul să fie mult mai luminat decât suntem obișnuiți

să vedem într-un interior ortodox. Îndepărtarea de “tradiție” este și aici evidentă: putem auzi comentariul arhitectului, care va fi presupus că adumbrirea nu este un atribut immanent spațiului ortodox, ci o consecință a stadiului medieval al tehnicilor de construcție; dimpotrivă, betonul armat al vremii sale, pe care îl folosește mai târziu și Petre Antonescu în “Biserici nouă” și permite sporirea luminii dumnezeiești înlăuntrul spațiului sacru.

### c) “Cosmopoliții”

Există, în aceeași perioadă, cu o frecvență superioară tendinței regionaliste, una de semn contrar, eclectică, în stare să strămute modele moldovenești medievale la Timișoara (I.Traianescu, *Catedrala din Timișoara*, 1935), unde turlle tipice nord estului României sunt așezate peste corpul decorat cu asize alternative de piatră și cărămidă, procedeu mai degrabă muntenesc. Ansamblul Catedralei Încoronării, de la Alba Iulia (1924, arh. V.Ștefănescu) încearcă, folosind o colonadă perimetrală, să forțeze expresivitatea. claustrului de mănăstire ortodoxă schimbându-i destinația în spațiu public reprezentativ. Casa Domnească de aici aparține ca limbaj stilului brâncovenesc - de la Horezu, bunăoară - dar ansamblul capătă o notă mai viguroasă, mai solidă, tocmai spre a putea “spune” o poveste pe care echivalentul de la Hurezu nu putea să o rostească, din pricina scării sale mai degrabă modeste, atunci când ar fi fost adusă ca atare în mediul urban.

Nu altfel procedează N.Liteanu în proiectul cu motto “Treierari” pentru Odessa, unde sursa (sugerată explicit de motto) este transplantată în Crimeea sau același I.Traianescu, când dă tot o replică “moldovenească”, tot cu o mulțime de turlle, propriului proiect pentru Timișoara, la Odessa. Procedeu strămutării modelelor este de întâlnit la bisericile Belvedere CAM (1932) și Spirea Veche (1928) din București. Cosmopoliții aveau deja o tradiție în spate. Ghika-Budești ridicase (Cuțitul de Argint, 1910) o replică de biserică bucovineană, în piatră și cu trei registre de ocnițe pe conturul fațadei, iar greco-catolicii aveau și ei în București din 1908 o biserică în spirit moldovenesc, de cărămidă, cu contraforți și ocnițe albe, datorată aceluiași arhitect.



Or, există chiar o manieră mai radicală de a transplanta tipologii, forme sau decorații decât schimbul regional inter-românesc, sau decât invocarea Bizanțului. Această manieră amintește de modul în care țarul Petru cel Mare a reformat arhitectura ortodoxă rusă: prin infuzie de sânge occidental, chiar dacă modelul provenea din zona laică. Petru - prin Trezzini - adusesese la Petersburg cupola bursei din Amsterdam în chip de turlă. Acest implant, apreciază Pierre Chaunu, "este în capitala Balticii ceea ce este campanilla bisericii San Marco pentru Venezia" (1986, II, 166). În ce privește România interbelică, acest tip de import la distanță, dintr-o cu totul altă cultură, a presupus-o colonada din jurul cupolei, așa cum o găsim la Pantheonul parizian sau la catedrala St Paul's din Londra (Catedrala din Cluj, 1925-35, Cristinel și Pomponiu, dar și replica acesteia, prezentată de C.Pomponiu pentru Odessa; catedrala Sf. Arhangheli Mihail și Gavril din Satu-Mare, 1930, V.Smigelschi), campanilla italiană pentru a marca verticale (peste Palatul Patriarhal din București, 1937, proiect al autorului palatului, Gh.Simotta, sau la biserica Sf.Împărați din Constanța, citată mai sus); porți egiptiene de la Memphis (spun criticii proiectului, pe care îi vom cita în extenso mai departe în studiu) la intrarea în proiectul pentru Odessa al lui Joja; a mai însemnat, în fine, arhitectura romanică a proiectului cu motto "Și vingând păgânii națla o mânăstire" (sic!), al lui T.Niga, de la același concurs pentru Odessa.

Închei aici cele câteva note cu privire la arhitectura ortodoxă din trena național-romantică. Nu au ele pretenția de a sistematiza pe deplin domeniul, nici nu-și propun să inventeze procese acolo unde, vădit, nu întâlnim decât edificii singulare sau accidente de creștere ale stilului neoromânesc. Iată de ce vom încheia cu observația că neoromânismul a avut și în cazul arhitecturii ortodoxe un program ideologic: acela de a inventa o tradiție acolo unde precedentele de prestigiu fie lipseau, fie aveau o scară și o alură minore: acela de a marca prezența statului român (aflat în configurare geopolitică și în căutare de identitate națională) pe acele teritorii pe care și le-a adăugat după 1877; în fine, acela de a propune o alternativă locală la prezența prea agresivă a unei arhitecturi "civilizatorii" - eclectismul francez - care părea să se înființeze în spațiul românesc spre pieirea

culturii vernaculare locale, fie aceasta laică sau ortodoxă (vezi cazul hanurilor central-bucureștene, sau al mănăstirii de la Curtea de Argeș) În acest context trebuie judecate și excesele și iluziile și, mai ales, împlinirile acestei arhitecturi național-romantice.

## NOTE

1. Biserica mare a Sf. Mănăstiri Sinaia, având hramul Sfintei Treimi, nu este o biserică nou, zidită dintru bun început în manieră neoromânească. Ea aparține noii incinte a mănăstirii, care cuprinde și casele domnești ce au găzduit familia regală între 1871 și 1882 (așadar până la terminarea Palatului Peleş) și care, ulterior, au fost transformate în muzeu. Construită într-o primă formă între 1842-1846 și ulterior deteriorată, biserica mare a fost complet reconstruită între 1893-1903 după planurile arh. G.Mandrea. Arhitectura noii variante încearcă să împace diferențele tipologice evidente între Moldova și Valahia, prin invocarea supra-modelului bizantin, cel ce le precede pe amândouă. De fapt, este vorba despre un lăcaș de rugăciune eclectic, în care repertoriile nu aparțin clasicității, ci arhitecturii de pe teritoriul de atunci al României: contraforții - ne necesari din perspectivă structurală - pot fi văzuți ca reverențe făcute Moldovei gotice, în vreme ce majoritatea detaliilor stilistice trimit la "stilul" brâncovenesc. Peste toate acestea se aștern deopotrivă cărămida și tencuiala, în arce simple împrejurul turlelor, respectiv în alternanța arc simplu-arc dublu, acesta din urmă încheiat însă într-o consolă de ceramică verde, de jur împrejurul bisericii. Referință la Țara Românească, această alternanță a cărămizii cu piatra sau tencuiala nu este însă, în starea sa genuină, bizantino-sârbo-valahă (bolnița de la Cozia, bunăoară, sau biserica domnească de la Curtea de Argeș) element decorativ, ci tocmai metoda de construcție a zidului; or, în această ipostază el este amintit doar pe cele două turle mici de peste pronaos.

Sunt, așadar, trei turle - un alt element sudic - pentru că hramul o cerea; de asemenea, există un brâu de ceramică verde, din trei "sfori" răsucite din loc în loc. care amintește iarăși unitatea treimii; dar a putut fi citit în cheie naționalistă, drept "simbol...al celor trei principate românești, Transilvania, Moldova și Țara Românească, unite într-o singură țară România (sic!)". Tabloul votiv al bisericii este și el prilejul unor ambigui comentarii în cheie națională: regele Carol I se sprijină aici pe o coloană de piatră ciobită, "aluzie la Regatul României, de unde lipseau Bucovina, Basarabia și Transilvania" (ibidem), comentarii pe care intenția auctorială nu le susține. Regele Carol I, care a avut cu siguranță un cuvânt greu de

spus în devenirea mănăstirii (electrificând-o, bunăoară: a fost primul aşezământ sacru din România care a beneficiat de acest privilegiu), nu este cunoscut drept un entuziast al idealurilor unioniste; nici înainte, nici după ridicarea acestei biserici el nu s-a manifestat ca un partizan al unirii Transilvaniei cu regatul său, deşi a îngăduit sprijinirea culturală a românilor de peste Carpaţi, în limitele dictate însă de tratatul secret de alianţă pe care îl semnase şi căruia i-a fost credincios. Dacă poate fi aşadar acceptată ca posibilă aluzia la arhitectura Moldovei, sunt însă cu siguranţă riscante (şi, oricum, evident aposteriori) identificările între Sfânta Treime şi natura trială a viitorului stat naţional românesc, închipuit oricum după moartea regelui.

Eclectismul bisericii continuă prin folosirea unui număr mare de tipuri de cruci la încununarea ei: greacă - având aşadar braţele egale - pe pridvor, latină pe fiecare din cele două turlle de pe pronaos, respectiv o cruce întreită, slavă (sau barocă, prin filieră slavă?), pe turla mare. La aceste cruci se adaugă soarele înscris în crucea latină, care domină clopotniţa şi crucea zisă a lui Ştefan cel Mare, de pe biserica veche. De altfel, nu poate fi încheiată descrierea fără a menţiona clopotniţa, ridicată înaintea reconstrucţiei bisericii mari (1892), ea însăşi un comentariu monumental la adresa arhitecturii mănăstireşti brâncovene, căreia îi dă o replică fidelă, de o cu totul altă factură decât interpretarea liberă de mai târziu, pe care o va propune biserica.

2. Catedrala din Sibiu a fost ridicată între 1902-1906. Arh. Iosif Konner (Budapesta) a câştigat proiectarea în urma unui concurs la care au participat şi arhitecţi regăţeni. Conducerea şantierului a fost asigurată de Iosif Schussing. Turnurile, înalte de 58 m, sunt vizibile în tot oraşul vechi. Pictura a fost parţial executată de O. Smigelschi (Pantocratorul, îngerii, apostolii şi iconostasul), în vreme ce sculptura iconostasului aparţine lui C. M. Babic din Bucureşti, iar stranele - lui Emil Patrub din Sibiu. Catedrala, precum se poate vedea, este un produs eminentemente mitteleuropean; în plus, trebuie spus că, spre a adăuga parcă noi temeuri argumentului anterior, chivotul a fost lucrat la Wurtemberg, candelabrul la Viena şi mozaicurile - la München.

Contemporană cu biserica mare a Mănăstirii Sinaia, Catedrala din Sibiu dă seama despre alt mod de a interpreta tradiţia. Problema unei arhitecturi cu "specific românesc" nu se putea pune în Transilvania acelor vremi. Absenţei unor modele urbane de amploare proprii etniei majoritare, indiferent de program, i se adăuga şi imposibilitatea. investigării, spre a alcătui un repertoriu de forme "româneşti", a precedentelor, fie ele urbane/culte sau rurale/vernaculare, sacre sau laice, în primul rând din raţiuni politice. În plus, nu existau practic arhitecţi de etnie română care să îşi pună în chip programatic problema unui limbaj formal "naţional" în felul

în care procedau în Regat membrii Școlii Naționale. Catedrala din Sibiu este opera unui arhitect maghiar, parțial pictată de un român, decorată de germani. Sursa ei este Sf.Sofia. Mai mult decât biserica de la Sinaia - și ea un produs "multinațional", catedrala sibiană ne apare drept opera colectivă a unui corp social eclectic și cosmopolit.

Biserica ortodoxă nu făcea parte dintre cultele privilegiate și, cu excepția unora dintre bisericile de lemn, despre care este greu să facem afirmația că ar fi ortodoxe sau greco-catolice fără a comite în proces un hybris interpretativ, nu a produs vreun fel de modele citabile ca diferite de arhitectura bisericilor celorlalte culte transilvănene. nou obiect urban, care este catedrala din Sibiu. Poate doar aspectul neobișnuit al "rozasei" de pe timpanul de vest, deasupra intrării, să amintească de arhitectura gărilor budapestane și vieneze ale vremii mai degrabă decât de ortodoxie. Din sticlă clară, semicirculară, această fereastră sezeșion este semnul contemporaneității pe un edificu care are drept referință Sf. Sofia, arhetipul bisericilor răsăritene și, la nivelul decorației, arhitectura Bizantină. Referința la Bizanț pare a fi fost o soluție mulțumitoare pentru toate părțile. Fiind vorba despre o ctitorie a lui Justinian, ea preceda momentul schismei și, deci, nu era ofensatoare pentru catolici, greco-catolici sau protestanți. De asemenea, replica dată Sfintei Sofii elimina orice posibile conotații etnice. În fine, referința bizantină era mai demnă pentru un oraș al unei mari monarhii decât edificiul preponderent vernaculare, de mici dimensiuni, la care se reducea de fapt ortodoxia Transilvaniei.

3. Arhitectura românească este făcută fără raportare prea strânsă la rezistența temporală, din duhul intermitenței sezoniere. Casele și bisericile cresc și dispar, dispar și cresc, ca spicul secerat, ca grâul semănat, ca frunza care, căzând, a lăsat în locul ei latența altei frunze" citat de Corneliu Bucur în Transilvania 1-2/1995, 63.

4. Catedrala de la Targu Mureș a fost proiectată de Victor Vlad, profesor la Politehnica timișoreană, fiind ridicată între 1925-34. Planul de cruce greacă are latura. de 48 de metri, la o înălțime a turlei de 52 de metri; de fapt, întregul spațiu interior al bisericii are o siluetă verticală pronunțată, turla nefiind puternic decroșată față de rest, așa cum se întâmplă cu alte catedrale din aceeași epocă. Cu o suprafață totală de 1300 de metri pătrați, biserica a fost pictată de Nicolae Stoica. într-un chip care explică rolul catalizator al acestui lăcaș pentru românitatea etnică și religioasă a zonei; bunăoară, sunt pictate 12 medalioane cuprinzând vechi biserici românești din Ardeal, reafirmate prin această prezență iconică.

5. Este greu de precizat dacă modelul este incinta mănăstirii ortodoxe sau

claustrul mănăstirii occidentale, celebrat în spațiile universitare de la Oxbridge sau din Franța.

6. Acest mod de a construi se mai păstrează încă și azi în arhitectura vernaculară din preajma Curții de Argeș și a Râmnicului Vâlcei.

7. Conform prezentării din pronaosul bisericii.

# IMOBILE PUBLICE ȘI ADMINISTRATIVE REALIZATE ÎN ANII 1900-1912 ÎN CERNĂUȚI

*Arh. Aurelia Carpov, Moldova*

Odată cu zorii secolului XX, alături de celelalte orașe ale provinciilor austro-ungare, Cernăuțiul, având din plin gustul reprezentării, și-a exprimat în mod hotărâtor propensiunea pentru formele culturale europene. Programele de arhitectură impuse de noua spiritualitate în plină dezvoltare și afirmare au permis într-o perioadă relativ scurtă - 1900-1912 - realizarea unor clădiri importante cu pondere în peisajul urban. Foarte diferite, din punct de vedere morfologic, în privința programului și exprimării plastice, creațiile acestei perioade sunt caracteristice mărturiei arhitecturale a stilului Art Nouveau. Bineînțeles, Art nouveau nu "alegea" aceste programe. Dacă nu ar fi existat Art Nouveau-ul în acea perioadă, oricum s-ar fi construit bănci, gări, hoteluri, teatre. Pentru noi important este să stabilim legătura Art Nouveau-ului cu aceste imobile. Fiecare imobil constituie o rezolvare specifică și unică și, ca rezultat, necesită o analiză aparte. Remarcăm la toate edificiile publice și administrative pe care le vom prezenta, calitatea materialelor și execuția deosebită, ele rezistând până astăzi în forma originală cu foarte puține intervenții de întreținere.

În cele ce urmează vom acorda o atenție prioritară clădirii Casei de Economii a Bucovinei, luând-o drept etalon în ilustrarea operelor ce au exploatat filonul Art Nouveau-ului în regiunea dată. Studiul menționează istoricul construcției, încearcă o analiză a volumului și a compoziției de ansamblu, o analiză planimetrică spațială și o analiză de limbaj decorativ.

## *Casa de Economii a Bucovinei (Gebäude der Bukowiner Sparkassa)*

Plăcerea de a combina arta și arhitectura (Gesamtkunstwerk) în concepția secesiuniștilor vienezi a reprezentat cel mai înalt nivel de colaborare frățească între artiști. Astfel, pictura, sculptura și arta decorativă au devenit părți componente inseparabile ale arhitecturii, scopul final fiind dispariția granițelor dintre arta monumentală și arta decorativă. Important era să se întemeieze o comunitate de lucru a artiștilor, care să știe să configureze în mod unitar construcțiile în întregul lor - structura brută, finisajele, decorarea și mobilierul într-un spirit format în aceeași direcție.

Lista edificiilor - exemplu în acest sens (Palais Stoclet, Bruxelles, arh. Josef Hoffmann, 1905 - 1911; L'Hotel Tassel, Bruxelles, arh. Victor Horta, 1892 - 1893; Secessionsgebäude, Viena, arh. Joseph Maria Olbrich, 1896 - 1898; Postsparkassenamt, Viena, arh. Otto Wagner, 1904-1906 și multe altele) ar putea fi completată cu încă o variantă, din diferite motive necunoscută lumii, - Palatul Casei de Economii a Bucovinei din Cernăuți, Ucraina (Gebäude der Bukowiner Sparkassa), realizat în anul 1900, parese, după proiectul arhitectului Hubert Gessner (1871-1943), elevul lui Otto Wagner<sup>1</sup>.

*Istoricul construcției.* Construcția a fost chemată să înnoiască conturul pieței Ringplatz format de multă vreme de un rând de imobile importante: clădirea Magistratului, hotelul "Wais", hotelul "Schwarzer Adler", hotelul "Paris", casa "Drei Krone", librăria Pardini, cafeneaua "Habsburg", hotelul "Bellevue". Acest lucru a fost realizat prin ridicarea unei clădiri impozante peste nivelul clădirilor învecinate în stil Secession vienez.

În Arhivele Statului din Cernăuți am reușit să găsim doar o planșă din proiectul inițial al Casei de Economii a Bucovinei, care datează 22 septembrie 1900, semnată de trei persoane (semnăturile necesită descifrare) și conține fațada principală a clădirii<sup>2</sup>.

Peste puțin timp de existența a clădirii a apărut necesitatea găzduirii la parter a unor firme. În februarie 1911 arhitectul Josef Proske a propus (sau doar a semnat) proiectul modificării planului și, respectiv, a fațadelor<sup>3</sup>. Acest proiect conține trei planșe: un fragment din planul parterului (porțiunea intrării principale); fațada principală; un fragment din fațada laterală. Conform acestui proiect,

intrarea principală a devenit flancată de alte două intrări, ferestrele mici au fost mărite considerabil, primind aspect de vitrină. Fereastra din dreapta a format o compoziție unitară cu încă o intrare. Astfel, imobilul s-a ales cu patru intrări la parter pe fațada principală. Fațada laterală a suferit și ea modificări: primele două ferestre de la parter au fost transformate în uși. Deși elementele noi propuse conțin ornamente caracteristice perioadei târzii a Secession-ului, ele se înscriu armonios în registrul total al fațadelor.

În perioada interbelică a apărut necesitatea ridicării etajului II în aripa din strada Alba Iulia (fosta Gymnazialgasse, actualmente str. M.Eminescu)<sup>4</sup>. Proiectul (autor necunoscut) a propus la acest nivel un vestibul, două coridoare, multe birouri și câteva anticamere. Ca rezultat, fațada a căpătat o logică în rezolvarea de ansamblu. Ferestrele au repetat exact forma și decorul ferestrelor existente de la etajul II, diferite de cele de la etajul I și parter. Reconstruirea a fost realizată atât de reușit încât lasă impresia unei variante inițiale. Fără a cunoaște cum au stat de fapt lucrurile, este imposibil să îți dai seama că la începutul secolului această clădire a avut altă formă (în ce privește fațada laterală).

*Analiza compozițională și morfologică.* Motivul central al compoziției fațadei principale îl formează panoul din plăci de faianță, panoul fiind în același timp ancadramentul decorativ al grupului de deschideri - trei uși; balconul din fier forjat și coronamentul înalt flancat de doua figuri sculpturale masive.

Intrarea principală este accentuată de pilaștri, încoronat fiecare cu un vultur (astăzi dispăruți), însoțit de frunze și panglici. Parterul înalt și etajul I sunt tratate unitar în asize marcate în tencuială care se termină cu un brâu lat format din frunze de laur. Ferestrele etajului I și II se organizează în jurul motivului central, golurile lor fiind dreptunghiulare.

Compoziția geometrică sobră poartă influența școlii vieneze, este subordonată unor principii decorative clare și precise, nu există nici o tendință spre un aspect de profunzime ori de iluzie. Curbele line ale ancadramentului ferestrei de la mansardă și ale sculpturilor, precum și elementele decorative de pe cornișă înmoaie rigiditatea severă a clădirii.



Suprafața deschiderii în zidărie destinată intrării principale este realizată din două uși înalte în ajur din fier forjat, parțial din sticlă, conținând ornament cu caracter simbolic - patru albine cu aripile desfăcute de dimensiuni cu mult depășindu-le pe cele naturale. Vestibulul de la intrare cu scara din marmură, este înfrumusețat cu șase coloane din marmură (sunt folosite cateva feluri de marmură - o adevărată simfonie de nuanțe albe, roz-deschise, galben-palide) și este luminat de trei corpuri, amintind luminatoarele lui Mackintosh. Începutul scării de gală (și de data aceasta din marmură deschisă) este "protejată" de doi piloni din marmură albă cu o nuanță gri, care au un brâu aurit cu decor floral în relief și se termină cu sculpturile a două zeițe. Una din ele este Minerva - zeița înțelepciunii (despre aceasta ne vorbesc ochii bufniței aflați la nivelul sânilor), cealaltă este Iris mesageră între zei și oameni (despre aceasta ne vorbesc cei doi șerpi înaripați și încolăciți cu capurile elegant ridicate - caduceul încolăcit). Fețele zeitelor parcă emană lumină în semiîntunericul sălii. Ferestrele ce luminează casa scării sunt decorate cu vitralii cu ornament vegetal viu colorat. Suprafața pereților casei scării sunt împărțiți în "oglinzi", plafonul este îmbogățit cu ornament abstract format din linii curbe, cerulețe, frunzulite, centrul compoziției fiind capul unei femei în basorelief cu stea în frunte în ramă rotundă formată din frunze, amintind o coroană. Balusrada este pusă în evidență de ritmul divers al liniilor ce o alcătuiesc. Liniile dinamice formează un păun cu coada generos desfăcută, iar liniile drepte orizontale și verticale le potolesc pe cele dinamice. În vestibulul etajului I sunt montate patru coloane de marmură. Suprafața verticală este împărțită în "oglinzi". Pardoseala de mozaic din marmură mărunțită maronie formează un ornament perimetral pe fondul bej (acest lucru se petrece la fiecare etaj). În coridoare și în încăperi pardoselele sunt parchetate. S-au păstrat mânerurile originale ale ușilor și ferestrelor, sobele din cărămidă smălțuită variată (plată și reliefată).

Demn de atenție este șemineul de la etajul I - "șemineu din piatră galben-fierbinte, care arde cu flăcări ascunse de parcă ar fi cioplit dintr-un foc înțepenit... Șemineul este executat din carneol, mai exact din jasp carneolat - simbolul longevității, piatra talisman ivit din inima arzândă a vulcanului. Panourile purpuriu-portocalii ale

șemineului împreună cu cuprul roșu făurit al grătarului sunt contopite într-o concepție artistică unică.”<sup>5</sup>

Fântâna de lumină montată între etajul I și II are formă ovală și este îngrădită de o balustradă a cărei ornament este identic cu cel al scării festive. Deasupra fântânii, pe plafonul etajului II, este întărit cu o ramă de lemn un tablou oval cu motiv alegoric, pictat pe pânză (pictor necunoscut).

Holul etajului II în partea vestică a clădirii este luminat de o suprafață mare împărțită în pătrate mici (structură de metal) acoperită cu sticlă mată. Planșeele dintre etaje sunt din beton armat și cărămidă. Șarpanta de lemn este acoperită cu zinc, în partea de nord a clădirii este montat un luminator piramidal din sticlă, în partea de vest este instalată mansarda acoperită împreună cu vârful ascuțit al cupolei cu tablă de aramă.

Grație faptului că această clădire a fost timp de mulți ani sediul partidului comunist și al uniunii leniniste comuniste a tineretului, ea a fost întreținută relativ bine și nu a suferit modificări semnificative. Actualmente clădirea este sediul muzeului de artă.

*Panoul policrom de pe fațada principală.* În panoul de pe fațada principală este evidentă stilistica decorativă modernă, principiul compozițional și gama de culori amintesc gobelenurile trecutului - o sursă destul de răspândită în căutările stilizației la întâlnirea secolelor. Cauza este - natura estetică a Secession-ului, capacitatea lui de a se revela în artă în acele cazuri, în care pictorul caută concentrat mijloace de a reda în tablou o atmosferă spirituală și un sens enigmatic al existenței.

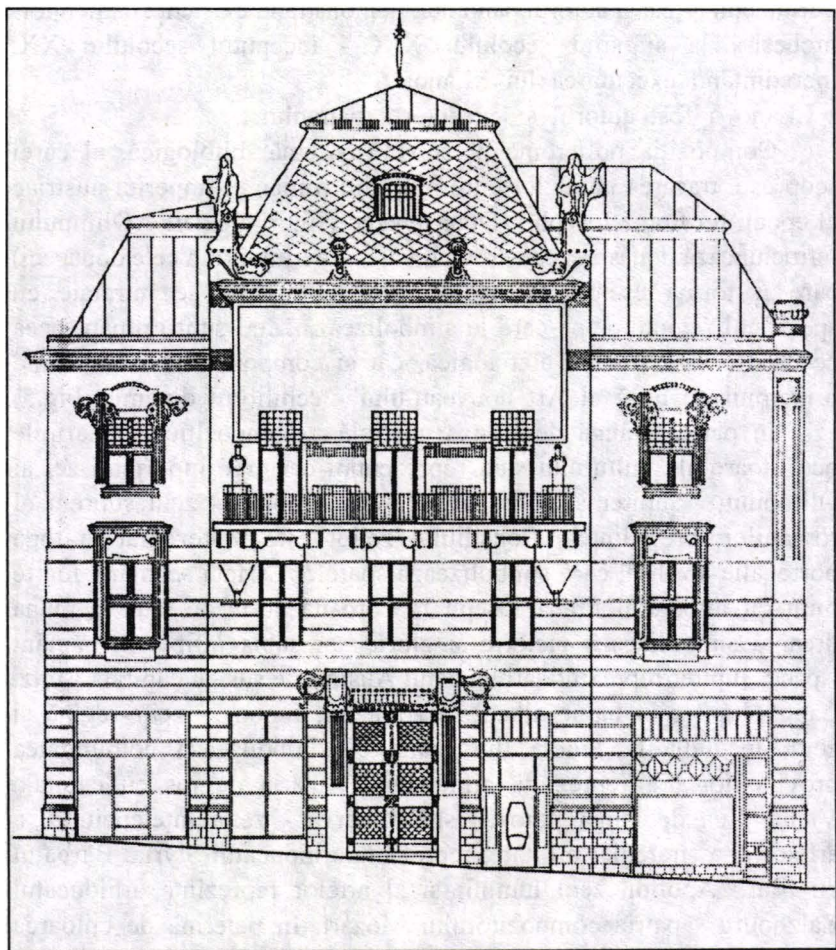
Documentele de arhivă - planșa cu fațada principală - ne arată că panoul actual corespunde schiței desenate în proiect, amintim, datând 1900.(Fig.1-4) Cercetarea mai atentă întreprinsă personal la fața locului a descoperit în colțul drept de jos al panoului inscripția I. LANO 1904 (la înălțimea ochilor trecătorilor inscripția este imposibil de observat). Aceasta ne impune să formulăm câteva ipoteze:

- schița panoului a existat înainte de proiectarea clădirii, sarcina arhitectului fiind organizarea compoziției generale a fațadei principale

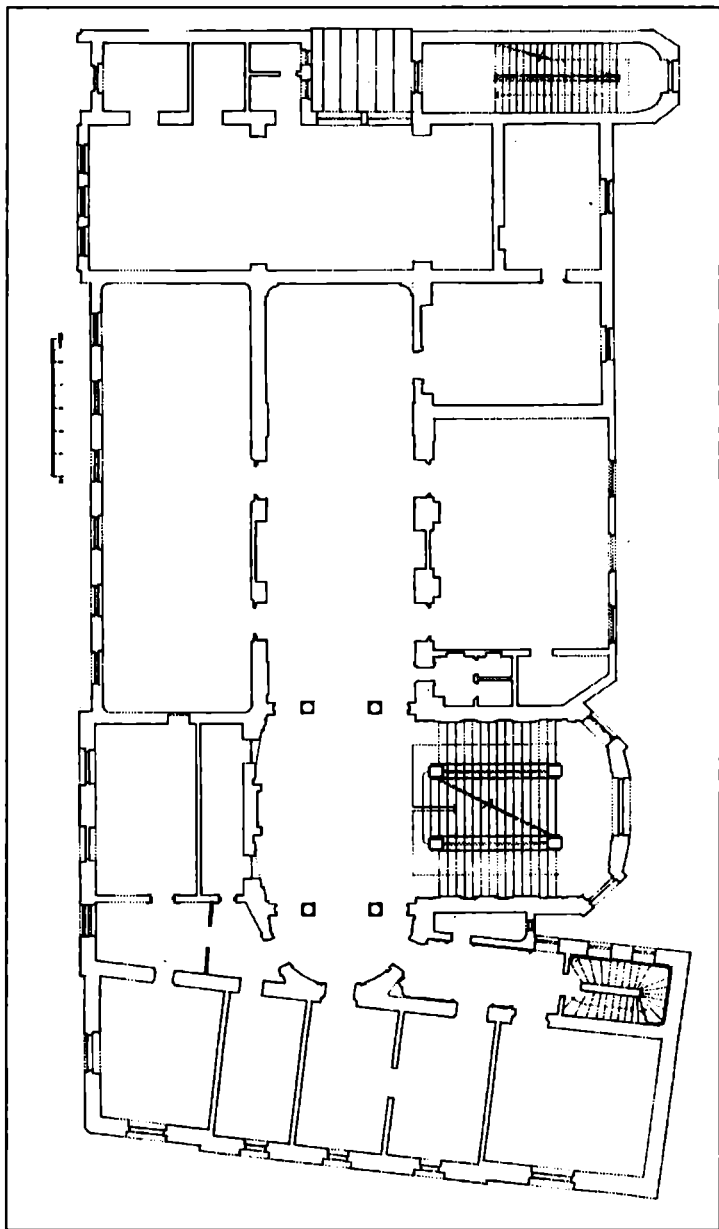
• în jurul panoului. Realizarea de către I.Lano, în schimb, a fost secundară (1904), primară fiind construcția imobilului (1900);  
- arhitectul a fost și autorul panoului, demonstrând existența oamenilor-orchestră la sfârșitul secolului XIX - începutul secolului XX, încredințând executarea lui I.Lano;  
- I.Lano a fost autorul și executorul panoului.

Compoziția policromă presupune o temă mitologică, al cărei scop este trasarea paralelei între imperiul roman și imperiul austriac al epocii lui Franz Ioseph I. Douăsprezece figuri ale zeilor Olimpului întruhidează douăsprezece provincii ale imperiului (din cele douăzeci) care îi forma esența. Funcțiile zeilor Olimpului se întretaie cu specificul regiunilor pe care le simbolizează. Zeii sunt grupați, ceea ce capătă semnificație atât logică, cât și compozițională, realizând principiul de bază al Art nouveau-ului - echilibrul dinamic.(Fig.5)

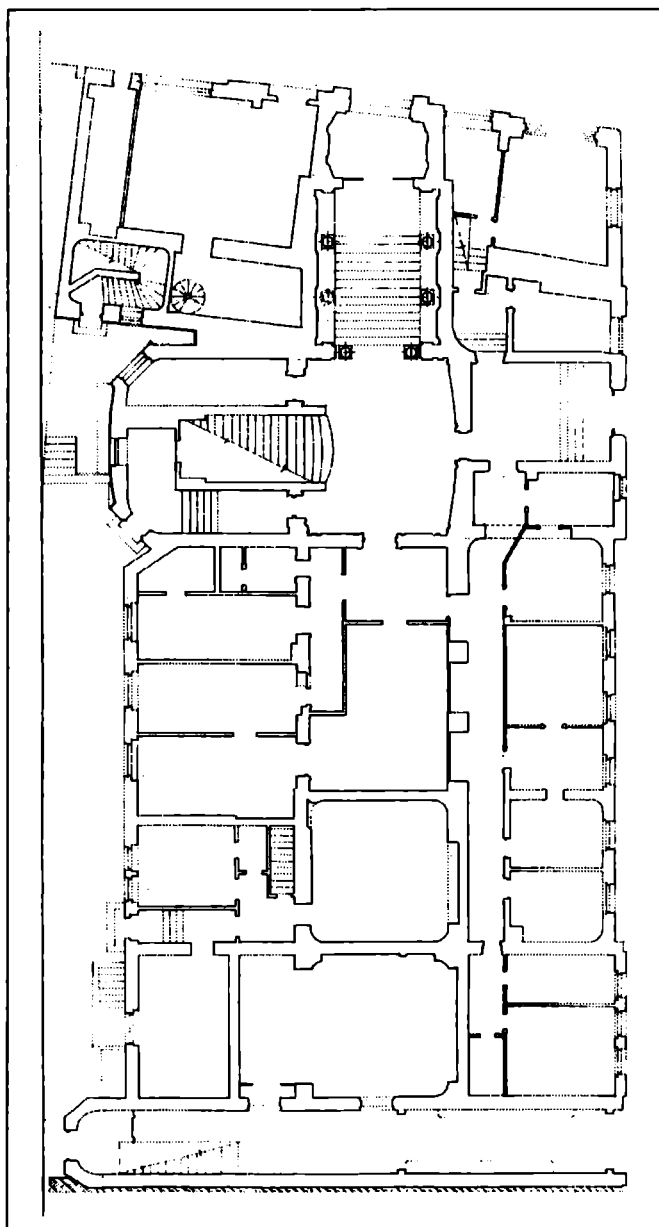
În partea stângă de la axa centrală a compoziției sub aripile ocrotitoare ale vulturului sunt reprezentați cei mai importanți zei ai Olimpului - Jupiter și soția lui - Iunona. Jupiter - zeul suprem al romanilor, președintele Consiliului zeilor este reprezentat în togă portocalie aprinsă, care simbolizează soarele. La față seamănă foarte mult cu împăratul Franz Ioseph I. Coroana aurie de laur în mâna dreaptă simbolizează victorie și glorie, iar sabia înfiptă în pământ - pace. Jupiter reprezintă arhiducatul Austria de sus cu capitala Lintz. Lângă Jupiter în haine albe este soția lui, Iunona - zeita-regină și zeita fecundității. Iedera din mâna ei simbolizează comunitatea provinciilor. Ea reprezintă arhiducatul Austria de jos cu capitala Viena. Cea de lângă Iunona este Minerva - zeita înțelepciunii, a artelor și a strategiei militare, reprezintă arhiducatul Styria. Bărbatul cu lira - Apollon zeul luminii și al artelor reprezintă arhiducatul Zalzburg - patria compozitorului Mozart. În pelerină de culoarea lunii este Diana - simbol al luminii și ocrotitoare a vântului, reprezintă arhiducatul Carinthia. În centrul compoziției sunt două zeițe care au legături strânse cu toți zeii și oamenii - Iuventas - zeita ce personifică tinerețea, reprezintă regatul Bohemia și Venus - zeita frumuseții, reprezintă arhiducatul Silezia. În veșminte de culoarea smaraldului, desculț, cu față de femeie este Bacchus - zeu al viei, reprezintă ducatul Dalmația. Într-o togă purpurie apare Mercurius -



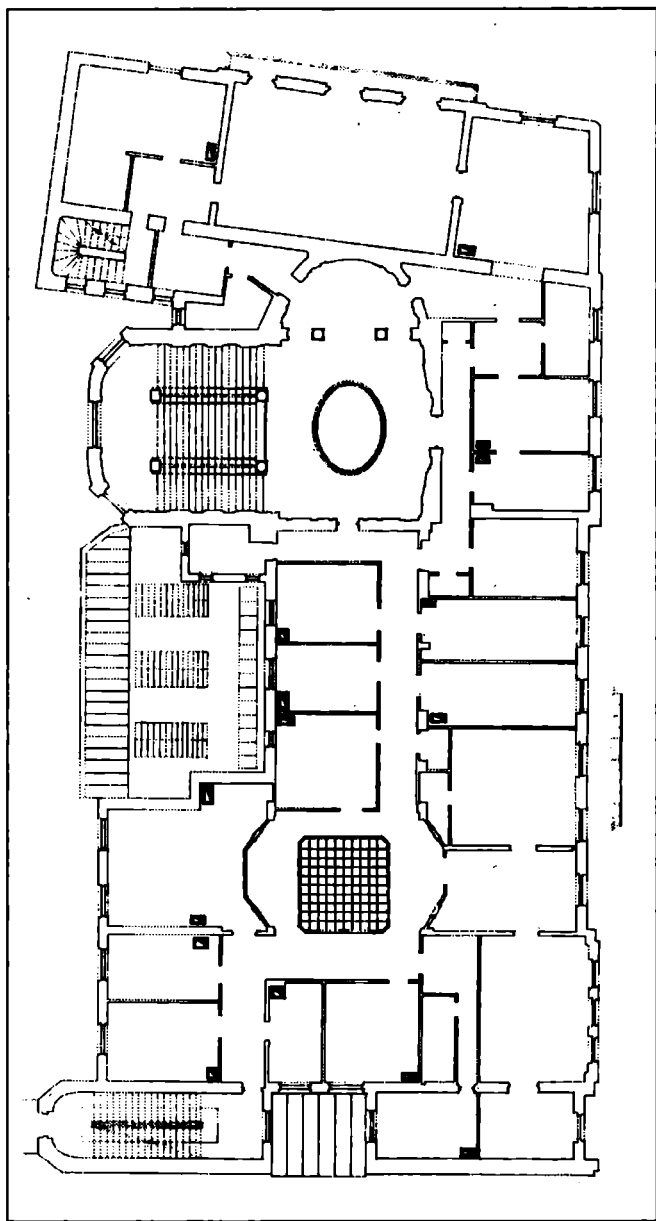
*Fig. 1*



*Fig. 2*



*Fig. 3*



*Fig. 4*

ocrotitorul comerțului, reprezintă orașul imperial Trieste. În haine de țărancă cu coroană de spice este Ceres - zeița recoltei, reprezintă Galiția. Lângă Ceres este Vulcanus - zeu al focului purificator, reprezintă arhiducatul Bucovina.



Fig. 5

Particularitățile panoului corespund întru totul principiilor Secession-ului: unitatea decorativă și reprezentativă a siluetelor zeilor, tratarea asociativă a mediului, folosirea nuanțelor fine și a petelor aurii, care accentuează contrastul dintre realitate și convenționalism. Este fascinant de urmărit strălucirea panoului la amiază, care durează doar un sfert de oră. Această strălucire este și ea un simbol - simbolul înfloririi, apogeul gloriei, al "timpului de aur" al imperiului austriac.

Câteva scurte informații cu privire la alte clădiri Art nouveau publice și administrative realizate la începutul secolului XX.

*Camera de Industrie și Comerț*  
(*Bukowinaer Handels und Gewerbekammer*)  
Adresa p. Teatrului nr.2 (Elizabethplatz)  
Autor arh. Friedrich Gottessmann



*Datate 1910-1912*

*Destinație actuală* Sediul Institutului de Stat de Medicina din Cernăuți

*Analiza compozițională și morfologică.* Compoziția echilibrată a fațadei principale se integrează armonios în frontul încheșat al pieții Teatrului. Traseul dominant este imprimat de partea centrală, ușor ieșită, cu două intrări principale, evidențiate pe verticală de piloni și balcoane de diferite forme la cele trei nivele deasupra parterului. Parterul este accentuat prin rusturi orizontale și prin ritmarea șirului de ferestre tip vitrină. *(În perioada respectiva parterul găzduia frizeria salon a lui Josef Scidler, cafeneaua Kaiser - în perioada interbelică Astoria - și diverse magazine).* Ferestrele dreptunghiulare ale E I sunt încadrate în rame semicirculare, fiecare conținând câte o majolică ovală reprezentând cele mai importante meșteșuguri. Ferestrele dreptunghiulare ale E II și E III sunt grupate câte două pe verticală, spațiul dintre ele este decorat cu placi de faianță romboidale. Balcoanele sunt situate pe verticala intrării, diferă atât prin formă (la E I este dreptunghiular în plan, la E II ia forma de semicerc, la E III semicerc cu o rază mai mică), cât și prin ornamentul feroneriei. Traveea centrală este încoronată cu un etaj scund situat imediat sub acoperiș care stăpânește cinci compoziții sculpturale și inscripția BUKOWINAER HANDELS UND GEWERBEKAMMER. Sculptura centrală este compusă din figurile unei femei și a unui bărbat, îmbrățișând fiecare câte un corn al abundenței. Cele trei litere din centrul compoziției - HKG - sunt abrevierile denumirii clădirii. Le mai întâlnim pe mânerile ușilor din sala de festivități. Aticul mai conține două sculpturi cu cap de taur imprimate pe ele, reprezentând Moldova, și două figuri de copii ce se sprijină într-un soclu pe care găsim emblema Austriei - vulturul și emblema Cernăuțiului - Porțile orașului. (Fig. 6)



Fig. 6

*Clădirea administrației căilor ferate*

*(Herstellung eines neuen Administration Gebäudes)*

*Adresa* str.Goethe, str.Lisenka, str.L.Ukrainka, str.Schiller

*(Theatergasse, Rakniczgasse, Altgasse, Rothkirchstrasse)*

*Autor* arh. Gustav Kulhavy, arh. Hans Granichstaedten

*Datare* 1907

*Destinație actuală* Școala pentru copii surdo-muți, la parter sediul unor firme

*Analiza compozițională și morfologică.* Compoziția fațadei se organizează în jurul axei de simetrie, marcată de intrarea în imobil, de balconul îngust pe consola dintre mezanin și E I și de aticul voluminos al traveiei principale, al cărui sinusoidă devine traseul dominant al compoziției. Atât partea centrală, ușor decroșată, cât și traveiele laterale sunt suportul unor decorații bogate și variate. Ritmarea fațadei s-a realizat prin gruparea ferestrelor, cele de la mezanin și E I formând compoziții separate și distincte, iar cele de la E II combinându-se cu motive decorative diferite. Fațadele laterale aproape identice între ele (singura deosebire: cea din str.Lisenka este puțin mai lungă - apare o intrare și ferestre deasupra ei) păstrează

încărcatura decorativă, dar cu alte motive. Sunt împărțite în trei traveie, cea din mijloc încoronată cu un atic, ce conține o compoziție sculpturală, cu caracter simbolic: aripile vulturului și capul taurului. Fațada din curte este lipsită de decorații aplicate, dar trezește interes prin abordarea mult mai avansată din punct de vedere stilistic. Prin acest exemplu putem întări părerea lui Sembach, că Secession-ul vienez a constituit prima treaptă a modernității. În interior casa scării prezintă un interes deosebit pentru balustrada metalică și decorația în tencuială a pereților, reprezentând semnele și emblemele căilor ferate. Interiorul mai păstrează într-o stare bună tâmplăria originală.

*Surse documentare* - Arhivele Statului din Cernăuți, fond 39, inventar 1, dosar 3555. Proiectul Clădirii Administrării Căilor Ferate.

- Arhivele Statului din Cernăuți, fond 39, inventar 1, dosar 1418. Corespondența dintre Camera de Industrie și Comerț și Prezidiul Cârmuirii regionale despre transmiterea prin înțelegere a actului de vânzare-cumpărare a lotului de pământ, care aparținea Magistratului pentru construirea clădirii drumurilor de stat.

### *Hotel "Bristol"*

*Adresa* str. Zanicovetki nr.11/p.Filarmonicii nr.1 (Karolinengasse 9 (11)/Rudolfplatz 1)

*Autor* necunoscut

*Datate* 1906 - 1908

*Destinație actuală:* Sediul căminului studentesc al Institutului de Stat de Medicină din Cernăuți

*Analiza compozițională și morfologică.* Colțul clădirii cu o volumetrie viguroasă este bine pronunțat, are formă cilindrică și este despărțit de un brâu ornamentat. Ritmul și proporțiile plinurilor și golurilor accentuează verticalitatea compoziției. Antablementul conține trei ferestre ovale, are un contur ondulat specific stilului Odön Lechner. Punctul culminant al clădirii îl constituie cornișa formată din două conuri frânte suprapuse. Fațada din str. Zanicovetki conține două rezalite dreptunghiulare identice, ce se decroșează puternic și sprijină frontoanele triunghiulare ce se despart prin brâu compus. Partea de jos este rotunjită și are ornament în forma de solzi. Rezalitele se unesc cu suprafața fațadei de bază prin balcoane mici într-un sfert

de cerc cu o balustradă în fier forjat la toate nivelele pe ambele părți. Fațada din p. Filarmonicii conține un rezalit de dimensiuni mari aproape pe toată fațada cu aceleași elemente decorative, marea diferență fiind frontonul de forma trapezului cu gol în semicerc. Ornamentul din flori rotunde și frunze de palmier repetă forma golului. (fig.7)

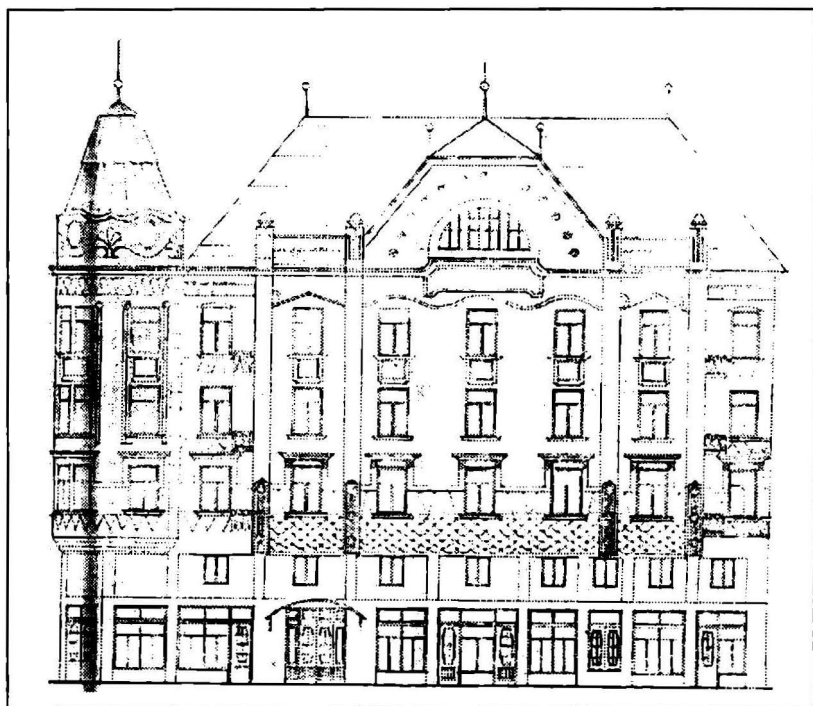


Fig. 7

*Teatrul (Stadtheater)*

*Adresa p. Teatrului (Elizabethplatz)*

*Autor arh. Fellner&Helmer*

*Datate 1905*

*Destinație actuală* Teatrul muzical-dramatic Olga Kobaleanska

*Analiza compozițională și morfologică.* Întreaga compoziție vădește încă o puternică înrăurire istoricistă, pe care se grefează elementele noului stil. Marcând axa de simetrie într-o compoziție ascendentă,

clădirea este armonios proporționată și exprimă clar funcțiunea. Cele două rampe ce înconjoară în scuar și duc la intrarea principală sunt elementele care accentuează caracterul festiv al clădirii. Fațada principală spre est se compune în jurul traveiei centrale și conține două perechi de coloane canelate cu capiteli compozite ce flanchează intrarea decroșată și susțin antablementul semicircular și cornișa puternic profilată, cu decupaje curbilinii. Fragmentul dintre coloane conține la parter trei uși și deasupra lor trei ferestre de forma neregulată. Marchiza din sticlă și fier, executată cu mare maiestrie, compoziția sculpturală și golul ferestrei deasupra ei redau clar caracterul stilului Secession prin liniile curbe. Fațadele laterale sunt ritmate de registrele de goluri dreptunghiulare și semicirculare.

*Gara feroviară (Hauptbahnhof)*

*Adresa* str.Iuri Gagarin nr.38 (Bahnhofstrasse)

*Autor* necunoscut

*Dată:* 1906-1909

*Destinație actuală:* gară

*Analiza compozițională și morfologică.* Imobilul manifestă tradiția clasică a Secession-ului vienez, principiile căruia sunt luate în seamă în conceperea fațadelor și interioarelor. Toate părțile clădirii sunt organic legate între ele. În ce privește planul, urmărim o schemă exactă a zonarii: încăperi pentru pasageri, pentru bagaje, birouri de serviciu. Intrarea în gară din partea peronului se face printr-un portal festiv, care simbolizează poarta de intrare a orașului. Fațada dinspre oraș este, totuși, mai expresivă și amintește prin rezolvare stilul Wagner. Pe marginea cornișei vedem câteva figuri sculpturale, una din ele o reprezintă pe Iris - zeița curcubeului. Ținând un buchet de flori, ea parcă întâmpină și însoțește călătorii. Un element important pentru acest tip de construcție - gara - este orologiul care, având în primul rând proprietate funcțională, încearcă să fie un accent decorativ al compoziției în întregime. Spațiile interioare sunt legate reciproc, sunt deschise unele față de altele prin diverse goluri. Lumea interioară a clădirii se deschide prin suprafețe din sticlă spre mediul înconjurător, ceea ce impune o comunitate urbanistică nouă (interior - clădire - oraș). Interiorul gării include spectrul larg al artelor

decorative. Decorul modelat aplicat și vitraliile, panoul pictural și ornamentul, ceramica și metalul artistic, panourile de lemn și mobilierul în zidit demonstrează diversele posibilități ale sintezei. (Fig.8)



*Fig. 8*

*Casa Societății medicilor bucovineni (Bukowinaer Ärztehaus)*

*Adresa str.Bogdan Hmelnitki 45/str.Maxim Gorki 21*

*(Dreifaltikeitsgasse/Waggasse)*

*Autor arh. Robert Vitek*

*Datare 1907*

*Destinație actuală casa de locuit adăpostind în demisol o “pizzerie”*

*Analiza compozițională și morfologică.* Centrul compozițional al clădirii îl conține elementul de colț cu acoperiș pronunțat, susținut de două aripi rezolvate mai modest. Soclul este finisat cu piatră, parterul prin orizontale. Din str.M.Gorki se deschid două intrări, una într-o sală mare (astăzi pizzerie), alta din fier forjat cu ornament amintind picturile lui Klimt spre apartamente. Fragmentul ce constituie accentul imobilului începe cu o fereastră ovală încadrată în rama de o formă complicată, având în colțurile de sus câte doi șerpi încolăciți

care încearcă a fi suportul balconului E I. Copertina balconului de la E II îi repetă forma și are deasupra sa o bufniță, a cărei chip formează și capitellurile pilonilor dintre ferestrele fațadei din str M.Gorki. Pilonii de pe fațada din str.B.Hmelnitki amintesc brațe de grâu. Gresia din holul intrării conține ornament Secession și formează un covor. Balustrada scărilor este formată din crizanteme stilizate în linii unduioase.

### *Casa Germană (Deutschehaus)*

*Adresa* str.Kobaleanska 53 (Herrengasse 47)

*Autor* arh. Gustav Vritch

*Datare* 1908-1910

*Destinație actuală* casa de locuit, la parter Casa de cultură germană  
*Analiza compozițională și morfologică.* Motivul central al compoziției îl formează aticul neogotic în trepte cu bow-window-ul din centrul lui în formă de “căsuță” în carcasă de lemn cu coronament în două pante acoperite cu țiglă. La baza “căsuței” este un balcon îngust rotunjit, accentuat de câteva linii curbe, în părți - câte o loja în arc frânt. Balconul și lojele sunt susținute de console de beton care, la rândul lor, formează ancadramentele ferestrelor gemene ale nivelului III. Suprafața balcoanelor conține găuri pătrate, mai mari și mai mici. În partea stângă a imobilului rezalitul dreptunghiular ce se ridică peste parter, pe înălțimea a două nivele, are în părți două balcoane greoaie din beton, susținute de console. În partea dreaptă rezalitul trapezoidal ridicat la nivelul doi este susținut de console masive, este acoperișul unei intrări și, totodată, baza balconului de mai sus. Parterul, fiind despărțit de celelalte nivele printr-un brâu văluros și unul îngust acoperit cu țiglă, este puternic accentuat de ferestrele masive ogivale în nișa cu ancadramente ce le repetă forma și sunt evidențiate prin culori contrastante. Golurile ferestrelor sunt deosebit de variate: dreptunghiulare, dreptunghiulare cu partea de sus triunghiulară și trapezoidală, mai înguste și mai late. Plastica fațadei se mai evidențiază prin antablementul cu nișe ogivale. Imobilul are învelitoare de țiglă trasă pe șarpantă de lemn. Acoperișul conține două ferestre, una triunghiulară, alta semihexagonală. Decorul fațadelor interioare dezvoltă motivul fahvercului la nivelele de sus. Deasupra

treccerii se află o galerie din lemn, a cărei ferestrele se termină în triunghi. În linii generale - este clară interpretarea motivelor goticului german.

*Hotel "Golden Löwe"*

*Adresa* str. Hudeakov/str. Universității (Tempelgasse/Postgasse)

*Autor* arh. necunoscut

*Datare* înc. sec. XX

*Destinație actuală* Sediul căminului studențesc al Universității de Stat din Cernăuți.

*Analiza compozițională și morfologică.* Centrul compozițional al clădirii îl constituie turnul de colț așezat pe un soclu cu colț tăiat, care permite, totodată, intrarea în clădire. Forma cilindrică este accentuată în partea de sus de cupola învelită cu tablă în formă de solzi și de fragmentul sculptural care reprezintă un leu. Turnul este susținut de două aripi rezolvate mai modest. De-a lungul nivelului cinci balconul cu balustradă din fier forjat anunța ornamentul perioadei geometrice a Secession-ului.

*Palatul justiției (Justizpalast)*

*Adresa* str. Ostrovski (Mickiewiczgasse)

*Autor* arh. Frantz Skovron

*Datare* 1904-1906

*Destinație actuală* Clădirea Comitetului Executiv al regiunii

*Analiza compozițională și morfologică.* Clădirea cu patru nivele din caramidă roșie aparține romantismului începutului secolului XX, și anume, neorenasterii. Întreg sistemul de rezolvare a fațadei - împărțirea fațadei în diviziuni, placajul rustic masiv, configurația ferestrelor, cornișa proeminentă - constituie stilizarea formelor arhitecturale ale palatelor florentine din secolul XV. Diviziunile orizontale sunt scoase în evidență de brâiele dintre etaje, cele verticale - de rezalitele ieșite în afară, ale căror acoperiș piramidal înalt este acoperit cu țiglă. Intercalațiile policrome - majolici cu flori stilizate, cu inscripția LEX sau 1904 - 1906 - sunt elementele stilului Secession. Intrarea principală este accentuată de rezalitul proeminent, spre care duce scara festivă cu figurile a doi lei din parți. În plan



clădirea formează un dreptunghi cu două curți interioare pătrate. Amenajarea interioară este supusă sistemului de partiu cu culoar, cu camere dispuse într-o singură parte. În centru se află vestibulul festiv și scara cu două rampe.

*Dirrecția de finanțe*

*Adresa* str.Golovna 24 (Enzenbergerhauptstrasse)

*Autor* necunoscut

*Datare* 1910-1912

*Destinație actuală* Sediul Ministerului Afacerilor Interne

*Analiza compozițională și morfologică.* Compoziția bine echilibrată, cu volume simple, cu acoperiș înalt din țiglă, lipsa aproape totală a decorului aplicat constituie suportul perioadei geometrice a arhitecturii Secession. Verticalitatea imobilului este accentuată de cele doua rezalite puțin decroșate, acoperișul ascuțit al fiecăruia iese în afara celui de bază și conține câte o fereastră-ochi.

## NOTE

1. Apartenența proiectului lui Hubert Gessner poate fi atribuită lui din următoarele surse: 1. Lechner, Josef, *Czernowitz in Architektinrischer Beurteilung*, în *Czernowitzer Allgemeine Zeitung*, 6 ianuarie 1924, nr.1874, pag.17; 2. Moravanszky, Akos, *Die Architecktur der Donaumonarchie*, Hungary 1988, pag.95. 3. Wagner, Rudolf, *Deutsche Kulturleben in der Bukowina*, Wien 1987, pag.58. 4. Czernowitz. Ein historischer Stadtfuhrer. 5 erweiterte Auflage Juli 1998, Redaktion Raimund Lang. Wien. Singura planșă din proiectul inițial al Palatului de Economii al Bucovinei, păstrată în Arhivele Statului din Cernăuți nu conține, însă, numele sau iscălitura lui Hubert Gessner.
2. Arhivele Statului din Cernăuți. Fond 39, inventar 4, dosar 15.
- 3.Arhivele Statului din Cernăuți. Fond 39, inventar 4, dosar 14.
4. Arhivele Statului din Cernăuți. Fond 43, inventar 5, dosar 80.
5. Șevcenco, N.D. *Straniți camenoi Knighi goroda* în *Bucovinskii Jurnal* nr. 1/1998, p.70

## RELAȚIA FORMA - FUNCȚIUNE ÎN ARHITECTURA 1900 DIN BANAT

*arh. Liliana Roșiu*

De cele mai multe ori, când se fac referiri asupra arhitecturii 1900, discursul se axează pe caracterul contestatar, pe momentul de ruptură față de producția constructivă dominată de eclectismul secolului al XIX-lea sau de linia sa istoristă, fie că momentul 1900 este apreciat ca etapă finală a arhitecturii secolului trecut, fie ca etapă de început a modernismului<sup>1</sup>. Ceea ce se scoate în evidență în mod constant este raportul pe care îl are ornamentul față de structura concepută pe măsura posibilităților noi oferite în primul rând de fier și sticlă, accentuându-se ceea ce Henri van de Velde formula atât de concis despre ornament că “nu constă în a decora, ci în a construi”<sup>2</sup>.

Această corespondență formă - structură reprezintă, însă, doar doi dintre factorii relației arhitecturale de bază: formă - structură - funcțiune. Chiar dacă ornamentul “1900” tinde să exprime structura elementului de construcție prin însăși forma pe care o ia adaptându-se rațiunilor statice ale structurii fără a o ascunde sau fără a deveni autonom, întregul demers compozițional este condiționat în fond de scopul construcției.

Acest scop se cere în toate epocile să fie exprimat în forme adecvate și toate epocile au avut orgoliul de a se considera în posesia “adevăratului stil” apreciind producția artistică anterioară desuetă. De fapt, fiecare epocă avea de înfruntat provocările unor condiții economice, sociale, politice în schimbare, iar în secolul al XIX-lea dezvoltarea tehnicii accelerează aceste schimbări impunând cerințe funcționale noi, cărora arhitectura nu le mai poate răspunde în

formele clasice ale structurilor din zidărie de cărămidă fără a-și limita posibilitățile de exprimare.

Marile expoziții universale, la care produsul industrial ocupă un loc din ce în ce mai extins, generalizarea căii ferate cu noul program al gărilor, podurilor și viaductelor, apariția energiei electrice, a telefonului și telegrafului, a cinematografului, metroului sau marilor hale cu destinație industrială și a marilor magazine fac necesare noi rezolvări pentru programe de arhitectură inexistente până acum și care cer adecvarea funcțiunii la structură. Din această perspectivă, problema ornamentului rămâne în plan secund iar relația formă - structură - ornament vizează mai degrabă adaptarea construcției la funcțiune și recognoscibilitatea destinației acesteia prin intermediul unui repertoriu decorativ simbolic.<sup>3</sup> Încercând să depășească formula disimulării structurii, care a făcut ca istorismul să eșueze prin incapacitatea de a face asimilabile publicului noile funcțiuni prin expresia constructivă propusă, arhitectura Art Nouveau apare tocmai ca încercare de a integra funcțiunea, forma spațială și structura pentru ca programul arhitectural să fie recunoscut și însoțit de societate.<sup>4</sup> În acest context, prelungirea în decorativ a elementului structural cu transformarea ornamentului într-o formă de exprimare a întregului, rămâne totuși doar un mijloc prin care se încearcă atingerea acestei integrări.

Din punct de vedere funcțional, sfârșitul secolului al XIX-lea nu vine doar cu noile programe, ce conduc la vaste clădiri de interes public, ci aduce și mutații în confortul locuinței, îndeosebi în direcția igienei acesteia, ca parte a culturii locuitului<sup>5</sup>. Este perioada în care se fixează relația baie - dormitor, sufrageria primește simplificări de tratare și de mobilier și se reconsideră funcția socială a salonului festiv central din vila burgheză. Asemenea preocupări de transformare a mentalității de exploatare a locuinței se regăsesc la toate vtile propuse de marii arhitecți ai perioadei 1900.

În Banat, arhitectura 1900 se află predominant sub influență vieneză, deși există clădiri inspirate de linia secesionului budapestan al lui Odön Lechner. Viena, care dă în ansamblul curentului 1900 o direcție aparte, pusă uneori chiar sub semnul îndoielii ca apartenență la mișcarea 1900, impune prin Otto Wagner un stil echilibrat ce

semnifică mai puțin ruptura și mai ales transformarea tendințelor clasicizante ale istorismului în produse ale unui modernism cu geometrie clară. Această linie a formelor disciplinate ce integrează și ornamentul în mod logic, fără ambiguități, pe care o dovedește și Josef Hoffmann, o va trece Adolf Loos în afara limitelor arhitecturii 1900, în modern propriu-zis.

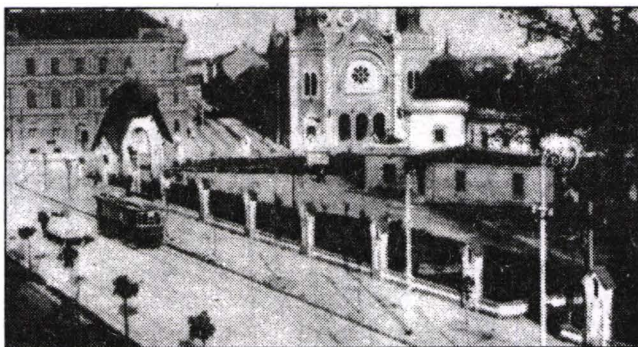
În plan funcțional, stațiile de metrou, Casa de Economii a Poștei sau Biserica în Steinhof marchează în opera lui Otto Wagner momentul de referință ce orientează arhitectura începutului de secol vienez spre curentul modernismului și exprimă clar prin formă, structură și ornament destinația clădirii, latura sa funcțională. Poate, mai mult decât în celelalte manifestări naționale ale curentului 1900 în Belgia, Catalonia sau Germania, stilul vienez și reflexul său patronat de Olbrich la Darmstadt dau o expresie mai clară tendinței existente în arhitectura 1900 de rezolvare sinceră a funcționalului și constructivului, apanaj al viitorului stil modern.

Din acest unghi, analiza tendințelor 1900 în arhitectura bănățeană se cere abordată cu depășirea limitării la relația formă - ornament. Din punctul de vedere al răspunsului la cerința funcțională, programele de arhitectură dau câteva direcții specifice, în acord cu ceea ce apare pe plan internațional.

Unul dintre noile tipuri de construcții ce recurg la stilul epocii este cinematograful. Urmare a invenției fraților Lumière, programul cinematografului se răspândește rapid, în primul deceniu al secolului XX realizându-se în Timișoara două clădiri pentru această nouă destinație, Teatrul Cinematografic în anul 1908 și cinematograful "Apollo", un an mai târziu. Sala de spectacol este destinată proiecției de "imagini mișcătoare", care lansează deja primii actori de film, unor momente de divertisment oferite de trupe ale teatrelor de comedie și unor conferințe pe teme variate însoțite de imagini proiectate<sup>6</sup>.

Rezolvarea programului compune după forme curbe sala de spectacol, vast spațiu fără iluminare naturală, în opoziție cu zona de primire a vestibulului accentuată de mari vitraje și de o feronerie elaborată. La numai cinci ani de la darea în funcțiune a Teatrului Cinematografic se ridică deja problema confortului și a îmbunătățirilor

cerute de nevoia de ventilare a sălii și de cea a eliminării vibrațiilor imaginii<sup>7</sup>. Clădirea cinematografului apare astfel, strâns legată de aspectul modificărilor tehnicii de proiecție care cere în permanență readaptări. Este, poate, unul din motivele pentru care cinematograful, apărut și realizat în formula arhitecturii 1900, nu și-a păstrat această formă nici în Banat, ca de altfel în majoritatea cazurilor, fiind programul cel mai afectat de spiritul modernizator ulterior. Dacă teatrul sau muzeul, conturate ca programe de sine stătătoare în perioada neoclasicismului s-au dovedit mai conservatoare, menținându-se în limitele stilului de construcție de cele mai multe ori, cinematografele perioadei 1900 și-au schimbat demult formele. (Fig.1)



*Fig. 1*

Păstrarea în Lugoj a cinematografului "Capitol", ridicat la începutul secolului, fără transformarea formei originare, indică fuziunea structurii și decorației cu subordonarea lor destinației clădirii, ușor de recunoscut ca imobil cu trimitere culturală precisă. (Fig.2)

Un alt program de arhitectură specific epocii, destinat în principal recreerii, jocurilor și întrunirilor este cazinoul, care se menține în formula Art Nouveau o perioadă mai lungă decât cinematograful. Atât cazinoul din Timișoara, construit în anul 1903 în cartierul Iosefin, cât și cazinoul din Lugoj au păstrat amprenta 1900 asupra clădirii, în ciuda unor transformări interioare semnificative. Această funcțiune este asociată și unor clădiri existente, cum apare



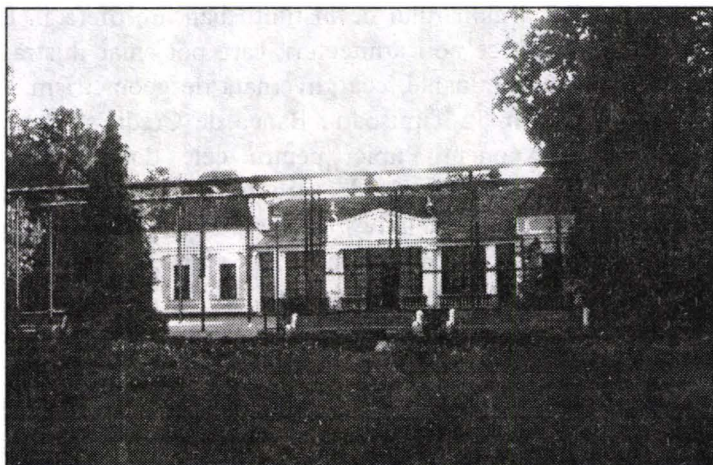
*Fig. 2*

la Cazinoul Militar din Timișoara. Fără să se intervină direct asupra clădirii de secol XVIII a fostei Case a Comandantului, acesteia i se adosează un volum parter care adăpostește și funcțiunile de restaurant și cafenea extinzându-i-se spațiul printr-o terasă acoperită cu o pânză pe structură metalică rabatabilă, ce avansează în ambientul Pieței Libertății. Această formulă, regăsită și la cazinoul din Buziaș sau la cel din Băile Herculane, oferă posibilitatea acoperirii temporare a unui spațiu amplu exploatându-se virtuțile structurale ale construcțiilor metalice impuse de stilul 1900. (Fig.3)

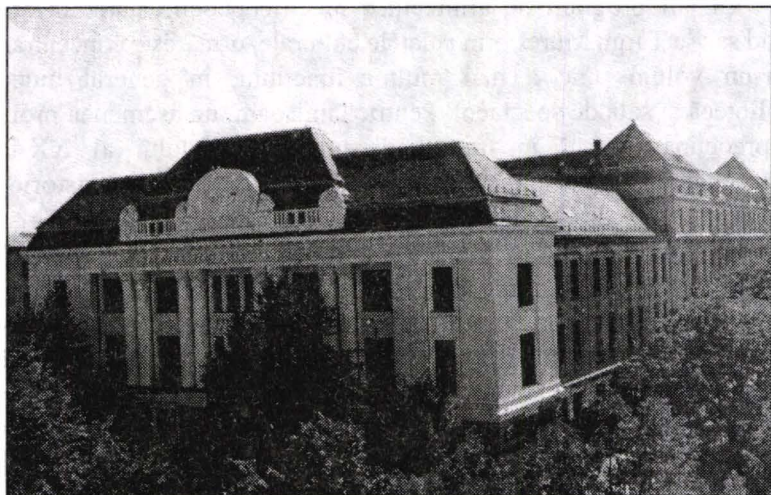
Dintre programele de arhitectură generate de noile funcțiuni și fixate în formele arhitecturii 1900, poșta este rezultatul firesc al produselor tehnicii secolului al XIX-lea, telegraful și telefonul, adoptate în Banat foarte repede<sup>8</sup>. Clădirea Poștei Centrale din Timișoara, cunoscută inițial sub titlul de Direcția de Poștă și Telegraf, imobil de mari dimensiuni, cu patru fațade libere, este concepută după un plan amplu, organizat de două curți interioare și de o vastă sală acoperită cu un luminator susținut de două rânduri



de stâlpi. Această mare sală a ghișeelor răspunde noilor cerințe funcționale permițând concentrarea unui public numeros și trece drept prima clădire de concepție modernă din Timișoara. (Fig.4)



*Fig. 3*



*Fig. 4*

Beneficiare ale unor spații de factură similară, clădirile bancare construite la începutul secolului adoptă forme noi de rezolvare, în maniera arhitecturii 1900, chiar dacă programul bancar se fixează în secolul al XIX-lea în limitele curentului electric. După anul 1900 creșterea explozivă a numărului de instituții bancare oferă în Banat câteva exemple specifice noii arhitecturi, care pot chiar ilustra linia celor două tendințe dominante, cea guvernată de geometrism și cea a formelor ondulatorii. În Timișoara, Banca de Credit și Banca de Scont reprezintă exponenții tipici pentru cele două direcții de rezolvare formală. Sub aspectul adecvării formă - funcțiune, aceste imobile beneficiază de săli relativ mici pentru relația cu publicul și derularea operațiunilor bancare, caracteristică prezentă și la Banca "Poporul" din Lugoj, ridicată în anul 1907.

În ansamblu, programul bancar pare extrem de receptiv la linia epocii pe care o urmează fără a se fixa într-o anume formulă. Față de programele școlar, administrativ sau comercial, care se regăsesc în Banat doar ocazional în realizări ale arhitecturii 1900, cel bancar oferă un ansamblu consistent de exemple care beneficiază din plin de întreaga conotație simbolică și de forța de reprezentare a formelor Art Nouveau.

Un alt program de arhitectură specific epocii, materializat la Arad sau la Târgu Mureș prin palatele culturale, urmărește concentrarea într-un volum unic a mai multor funcțiuni, în general muzeu, bibliotecă și sală de spectacol. Pentru Timișoara, un asemenea proiect a preocupat orașul în primul deceniu al secolului al XX-lea. Funcțional, clădirea era gândită să concetreze muzeul de istorie și arheologie, cel de științele naturii, de artă asociat cu un atelier de pictură și cel de etnografie, o bibliotecă, birouri ale diferitelor societăți științifice, o sală mare de concerte și conferințe și școala de muzică<sup>9</sup>. Chiar dacă proiectul palatului cultural din Timișoara a fost abandonat din cauza războiului, el surprinde la nivelul obiectului de arhitectură tendința curentului 1900 de a oferi integrarea mai multor funcțiuni în construcții complexe și reprezentative în viața unui oraș.

Exprimarea polifuncționalității în forme unitare se regăsește și la nivelul ansamblurilor urbane pentru care sunt corelate până la



detaliu componentele arhitecturale. În acest sens, ansamblul Gimnaziului Piarist este conceput sub forma unei incinte ce grupează clădirea gimnaziului, o capelă și internatul într-o unitate funcțională ce asigură o rezolvare ușoară a complexului de cerințe pe care le presupune funcțiunea de învățământ dominantă. (Fig.5)



*Fig. 5*

O tendință asemănătoare, ce apare, de altfel, drept o caracteristică a arhitecturii 1900, se întâlnește și în cazul unor ansambluri compuse din clădiri cu destinații diferite dar aflate în vecinătate. Tratarea lor unitară exprimă o constantă a stilului de construcție din epocă, ce urmărește integrarea pe multiple planuri, de la cel urbanistic până la cel al detaliului, a formelor alese.

Astfel, un exemplul interesant îl oferă în Jimbolia ansamblul de construcții asociat fabricii de cărămizi, compus din locuința directorului, biserică și câteva pavilioane administrative ale fabricii, rezolvate într-o manieră unitară extrem de pitorească, bazată exclusiv pe virtuțile expresive ale cărămizii.

În Timișoara, un ansamblul aparte este alcătuit din clădirea Băilor Neptun, portalul de acces în parcul Poporului și podul Decebal, unde unitatea compozițională derivă din preocuparea clară de coordonare a volumelor.

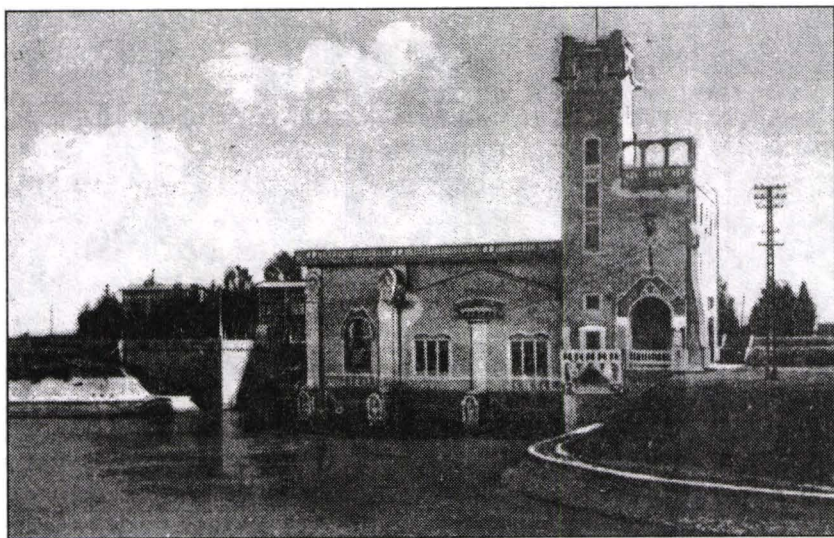
Pe de altă parte, această unitate este și rezultatul construirii unor fronturi compacte de clădiri de locuit pe foste terenuri libere. Unele dintre aceste ansambluri urbane, cum este cazul esplanadei centrale definite de palatele ce compun zona "Corso", stabilesc în plan urbanistic relații funcționale complexe care accentuează rolul de reprezentare. Altele, cum ar fi Piața Plevnei, cu trei fronturi unitare de perioadă 1900 sau ansambluri compacte din străzile 3 August 1919, Brașov, Tineretii sau porțiuni din Splaiul Titulescu sunt alcătuite numai din imobile cu destinație de locuințe.

Funcțional, aceste clădiri oferă apartamente cu un anume confort al locuirii dat de 4 - 5 camere, baie, bucătărie și cameră de servicii dispuse după o schemă ce generează o tipologie clară. Distribuția o realizează un vestibul - verandă amplasat spre curte și rezolvat sub forma unui culoar din care se accede într-un prim rând de camere ce conduc la încăperile dinspre stradă, formula nu permite aerisirea directă decât pentru camerele dispre stradă și pentru anexele orientate spre curte. Față de locuința secolului al XIX-lea, nu se modifică esențial accesul din cursive perimetrale curților interioare, care acum se transformă în culoare vitrate integrate fiecărui apartament. Dacă se face abstracție de ornamentul exterior, detalii de finisaj, linia porților sau balustradelor din fier forjat, clădirea nu se deosebește prea mult de imobilul de raport al perioadei istoriste.

Din punctul de vedere al adecvării formă - funcțiune, în cazul imobilului de locuit este mai degrabă de sesizat un împrumut superficial de elemente exterioare (tâmplărie, finisaje, decorații) grefate pe o structură tradițională a clădirii etajate executate din zidărie de cărămidă, cu planșee de lemn la etaje și organizare în jurul unei curți interioare cu rol în distribuția locatarilor, uneori putându-se transforma în casă a scării. Aspectul dat de repertoriul formal 1900 apare oarecum de împrumut, ținând în primul rând de modă și nu de particularitățile de fond ale arhitecturii 1900. Astfel, privită dinspre imobilul de locuit arhitectura 1900 în Banat se prezintă ca o arhitectură de fațadă, rezultat al unei formule aplicate mecanic și derivată din gustul epocii, fără a avea justificarea motivațiilor interne. Funcțiunea este aici factorul depășit de

posibilitățile de exprimare ale formei de care nu beneficiază, tocmai pentru că la nivel funcțional imobilul de locuințe nu vine cu modificări de fond.

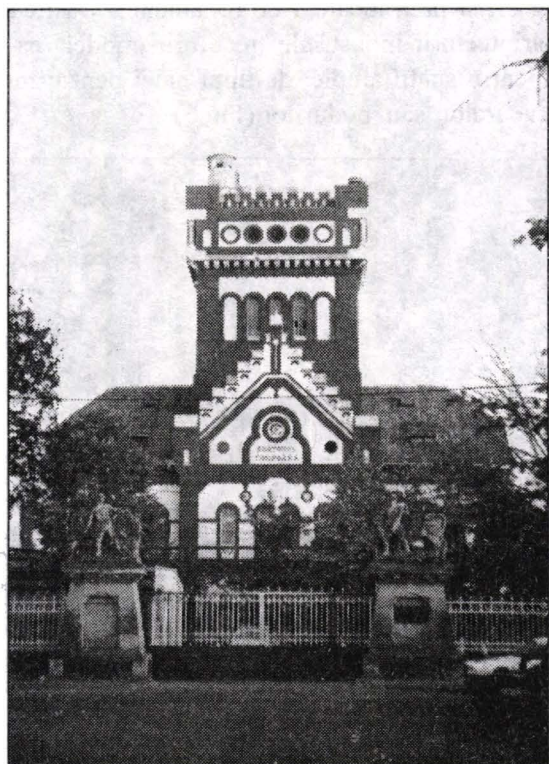
O situație inversă apare în cazul clădirii industriale unde funcțiunea și structura aflate în acord devansează forma care devine elementul depășit și prea încărcat de ornamente. Găsirea soluției de exprimare a arhitecturii industriale trece prin modelarea structurilor de acoperire pentru spații ample, de tipul halei pentru multe mașini, a gării, rezervoarelor sau podurilor.(Fig.6)



*Fig. 6*

Acuratețea cu care este tratat detaliul ornamental în cazul Uzinei electrice din Timișoara, de pildă, face din lucrarea lui Székely László aproape o expresie a unui program de arhitectură de interes public și trimite mai puțin la arhitectura industrială. Felul în care volumetria de ansamblul răspunde cerințelor funcționale aparține spiritului arhitecturii 1900, însă în corelarea elementului structural cu detaliul persistă un anume exces decorativ de sorginte romantică motivat de trimiteri simbolice. O abordare asemănătoare primește și abatorul din Timișoara, care prezintă concordanță între destinația spațiilor, fluxurile

urmărite și configurația structurală, dar suportă o exprimare formală ce le disimulează funcțiunea. Ca și în cazul Uzinei electrice, abatorul este marcat de un turn a cărui tratare sugerează replica unui castel medieval și mai puțin caracterul de clădire industrială. (Fig.7)



*Fig. 7*

Pe de altă parte, rezolvarea turnurilor de apă din Timișoara, a halei de îmbuteliere din incinta fabricii de bere sau Cazarma pompierilor din Iosefin oferă câteva exemple de exprimare mai clară și directă a relației formă - funcțiune prin recursul la geometrie simplă dar bazată pe joc volumetric și pe alternanța controlată între vitraj și perete plin, fără accente de ornamentație simbolică.

În ansamblu, prezența în arhitectura industrială a abundenței

decorului, fără legătură cu aspectul funcțional sau structural pare un gest gratuit, pe care, de altfel, modernismul perioadei ulterioare l-a înlăturat repede.

Din perspectiva raportului formă - funcțiune arhitectura 1900 din Banat apare destul de inegală, exprimarea formală putând devansa cerințele funcționale sau rămânând în urma lor. Aceasta face ca în ansamblu stilul să pară sub semnul căutărilor și să se păstreze în limitele unui caracter provincial.

## NOTE

1. Madsen. Tschudi, *Art. Nouveau*, București, 1977, p.150.
2. *Ibidem*, p.66.
3. Sembach, Klaus Jürgen, *L'art Nouveau, l'utopie de la réconciliation*, Köln, 1991, p.24.
4. *Ibidem*, p.23.
5. Haiko, Peter, *Otto Wagners Wohnungen: Ort künstlerischer Selbstverwirklichung und Objekte werbewirksamer Selbstdarstellung, in Interieurs wiener Künstlerwohnungen, 1830 - 1930*, Viena, 1990, p.73.
6. *Die Zukunft des Temesvarer stadt. Kinematografen. Das Neue Programm*, în *Temesvarer Zeitung*, nr.134, 13 VI 1913, p.3.
7. *Ibidem*.
8. În Timișoara, telegraful se introduce în anul 1854, iar telefonul în 1881.
9. *Der Temesvarer Museumpalast. Ein neuer öffentlicher Monumentalbau in Temesvar*, în *Temesvarer Zeitung*, nr.279, 6 XII 1911, p.1.

## LISTA ILUSTRAȚIILOR

1. Cinematograful "Apollo" din Timișoara la începutul secolului.
2. Lugoj, Cinematograful "Capitol".
3. Cazinoul din Buziaș.
4. Poșta Centrală din Timișoara.
5. Ansamblul Gimnaziului Piartist din Timișoara, imagine de epocă.
6. Timișoara. Uzina electrică.
7. Abatorul din Timișoara.



## EVOLUȚII STILISTICE ÎN CREAȚIA ARHITECTULUI TIMIȘOREAN LÁSZLÓ SZÉKELY

*Ileana Pintilie*

Pentru Timișoara perioada 1900-1920 a fost cea mai dinamică din evoluția orașului modern, când s-a renunțat la caracterul de fortificație, au fost demolate zidurile și a fost conceput planul de sistematizare. S-au creat astfel premisele unor dezvoltări ulterioare ținând cont de toate cerințele vieții moderne. Modelul aplicat a fost acela al unei metropole, în speță modelul Vienei, care păstrase și ea zidurile de fortificație până pe la 1850. Înlăturarea zidurilor Cetății, construirea glacisului și a esplanadei a permis arhitecților să ridice un mare număr de clădiri publice și private corespunzând necesităților de dezvoltare urbană. Creșterea numărului de locuitori, datorat în cazul Timișoarei și unificării cartierului principal - Cetate - cu suburbiile (Josefin și Fabric) și crearea unor noi cartiere (Elisabetin) a contribuit decisiv la mărirea numărului de locuințe fie prin modificarea caselor vechi din interiorul orașului, supraetajate în această perioadă, fie prin construirea unui mare număr de case cu apartamente de locuit cu chirie. Acest sistem apăruse și se dezvoltase în întreaga Europă în această perioadă; acum se construiesc adevărate "palate" cu mai multe etaje (numărul lor varia la Timișoara după cartierul în care era construită casa) beneficiind de toate comoditățile vieții moderne: iluminat cu electricitate, ascensor, apă curentă și canalizare, încălzire provenind de la o centrală proprie, gaz la bucătărie, telefon etc. Totodată aceste mari case de închiriat erau prevăzute la parter cu magazine și cafenele sau restaurante contribuind toate la consolidarea și rafinarea vieții urbane. Arhitecții cărora le-a revenit această misiune au fost în mare parte localnici,

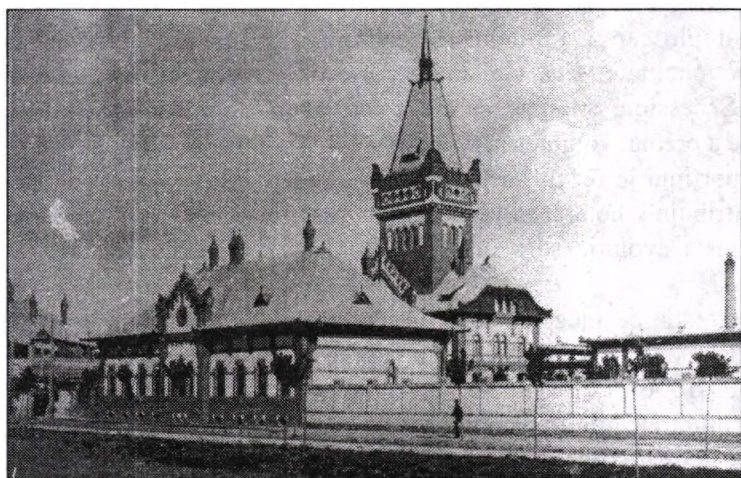
completați de câțiva arhitecți străini, care câștigaseră concursurile lansate pentru proiectele publice mai importante.

Unul dintre acești arhitecți ai locului a fost și László Székely ( 1877-1934)<sup>1</sup>, format la Budapesta dar invitat de către oficialități să preia funcția de arhitect șef al orașului Timișoara. El a deținut această funcție între 1903 și 1922, când s-a pensionat; în paralel cu activitatea de arhitect al municipalității a condus și propriul lui birou de arhitectură până în anul 1934, când s-a stins din viață pe neașteptate. În cei 30 de ani de proiectare, consumați atât ca arhitect oficial cât și ca arhitect particular<sup>2</sup>, el a construit o mare parte din clădirile publice și industriale importante pentru oraș, ca și o mare parte de clădirile particulare - mari case de închiriat sau vile, ridicate toate în această perioadă de mare efervescență constructivă, între 1903-1920.

Evoluția stilului său este simptomatică pentru arhitectura primului sfert de secol în Europa Centrală parcurgând tranziția de la limbajul eclectic și de la morfologia stilului Secession spre o esențializare și simplificare a formelor și decorurilor în sensul respectului pentru funcționalitate. Cea mai mare parte din creația lui este legată însă de Secession, stilul în care s-a format la începutul secolului, de la care a preluat volumetria pronunțată, masivitatea construcției subliniată de porțiuni în rezalit, de bovindouri, ca și de impunătoare acoperișuri contribuind hotărâtor la definirea plasticii generale a construcției. Această evoluție se poate traduce în câteva mari etape ale creației lui:

- perioada de început, de acumulare a mijloacelor de expresie și de folosire a limbajului eclectic în paralel cu cel aparținând Secessionului (1903-1906)
  - conturarea stilului caracterizat de o volumetrie puternică a clădirilor și a acoperișurilor, utilizarea unor forme sculpturale (1907-1914)
  - demolirea volumetriei și aplatizarea decorului, soluții aplicate în special în arhitectura vilelor (1910-1920)
  - abandonarea definitivă a elementelor de stil Secession ( 1920-1934).
- În lucrarea de față interesul nostru se va limita doar la perioadele stilistice până la 1920.

Printre primele lucrări realizate de Székely în Timișoara se numără abatorul orașului ( 1904-1905)<sup>3</sup> (Fig.1), a cărei compoziție arhitecturală este formată dintr-un grup de clădiri parter, cu acoperișuri marcante și decor din cărămidă aparentă roșie alternând cu tencuială deschisă la culoare; acest grup este dominat central de un turn de apă, construit masiv, prismatic și format din parter și un etaj adăpostind diferite funcțiuni legate de pregătirea muncitorilor de a intra în schimb. Turnul are un acoperiș în patru pante abrupte și o fleșă ridicându-se semeț deasupra. Elementele decorative ale etajului sunt formate din șiruri de ferestre semicirculare, motiv reluat și pe turn sub forma unor arcade oarbe. Un arc trilobat ca și un fronton tratat ca un atic desăvârșesc viziunea de ansamblu subliniind o interpretare a arhitecturii industriale în genul reședințelor senioriale, cu trimitere la epoci revolute. Multe din aceste elemente decorative vor fi reluate de arhitect într-o serie de clădiri datând din aceeași epocă.



*Fig. 1*

La clădirea palatului episcopal din Vârșeț (1905), Székely nu se desprinde încă de limbajul clasicizant utilizând o fațadă ritmată regulat de pilaștri, dar introduce acoperișul supraînălțat deasupra celor două extremități ale palatului și deasupra zonei centrale, a



intrării principale. Inaugurează cu această clădire o soluție dezvoltată mult ulterior.

Din aceeași perioadă (1905-1906) datează extinderea și refacerea palatului episcopal sârbesc din Timișoara (Fig.2), în care arhitectul amplifică elementele decorative ale fațadei, organizată într-o compoziție simetrică în jurul unui ax central. Astfel arcada trilobată



*Fig. 2*

care o domină, reluată în mic la cele trei ferestre ale spațiului central, aflat într-un ușor rezalit, poate fi regăsită și la alte clădiri cum ar fi fațada vilei lui Farch Jozsef din Deta, construită între 1905-1906. Această construcție mică și cochetă are fațada dominată de un impresionant fronton semicircular încheiat cu un fleron din zidărie și cu o fleșă metalică. Motivul ferestrelor trilobate și al arcadei de aceeași formă este reluat pe întreaga fațadă. El se regăsește și la fațada Primăriei din Salonta (1906), orașul natal al lui Székely. Clădirea Primăriei (Fig. 3) din acest oraș, ocupând două fronturi de stradă, permite dispunerea fațadei pe trei laturi, dintre care cea principală oblică; cele trei fațade supraînălțate de câte un fronton triunghiular și de câte un atic lasă impresia unei fortificații, din



*Fig. 3*

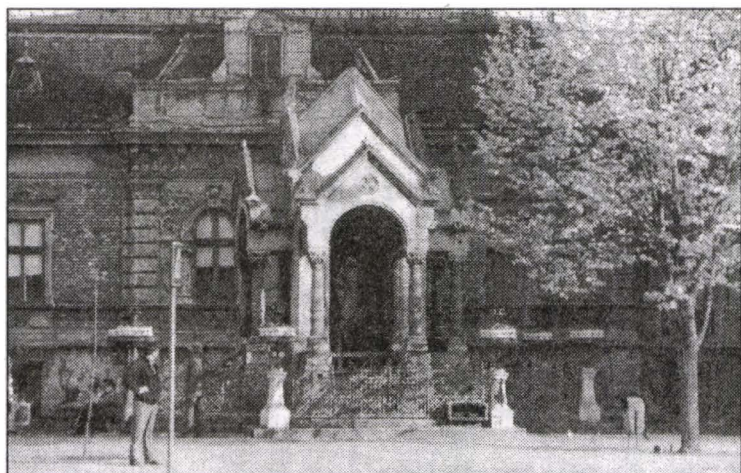
interiorul căreia se ridică un turn țubtire terminat cu o fleșă. Utilizarea recuzitei eclectice pe fațadă - din care fac parte și cei doi lei, alături de tumuri, fleșe, aticul repetat, arcadele trilobate - contribuie la impresia de fortificație medievală. Motivul triumghiului este reluat și în interior alcătuind un joc subtil de repetiții acumulative: atât la parter cât și la etaj, în holul de onoare, arcadele sunt frânte răspunzând arcurilor frânte ale ferestrelor.

La clădirea gimnaziul principal din Salonta, datând probabil din același an, Székely folosește un acoperiș compartimentat și o subliniere a extremităților clădirii și a intrării principale, oarecum după modelul utilizat prima dată la palatul episcopal din Vârșeț. Cele trei zone importante sunt marcate de câte un atic în trepte. Corpul central de clădire, supraînălțat de un acoperiș impresionant, joacă motivul arcadei trilobate atât la intrarea detașată de fațadă, sub forma unei construcții aparte, cât și la aticul conținând o fereastră trigeminată.

Tot din 1906 datează monumentul Fecioarei Maria (Fig.4), situat în Timișoara pe locul supliciului lui Gheorghe Doja. În această mică construcție ca un edicul arhitectul reia motivul frontonului triumghiular dublat pe fiecare din cele patru laturi, astfel încât rezultă



o creștere treptată spre acoperișul în patru pante. Recuzita folosită de arhitect este încă una de factură eclectică, cu trimiteri stilistice la romanicul târziu.



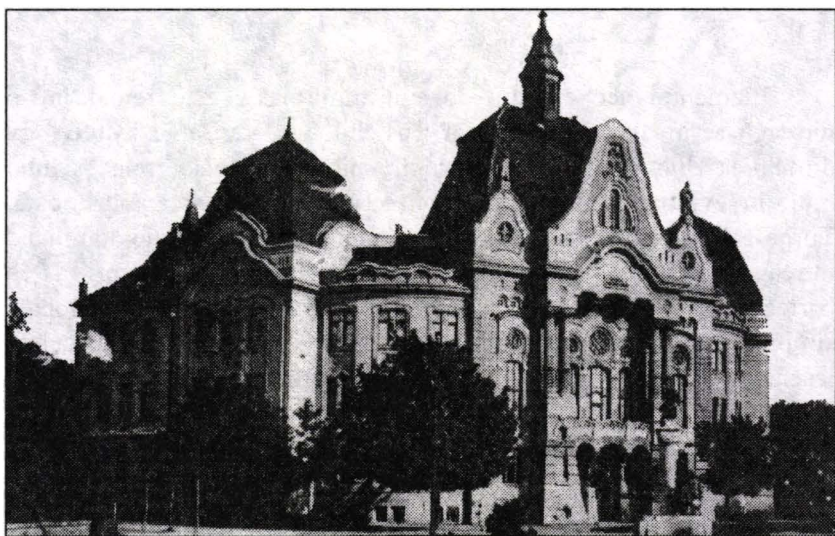
*Fig. 4*

Elementul acoperișului devenit turn masiv este reluat într-o întreagă serie de construcții: în Castelul lui Dr. Beniczky György din Folea (Fig.5) motivul intrării tratată ca un foișor pune și mai mult în evidență frontonul masiv, terminat cu o arcadă trilobată. Turnul se ridică maiestuos sub forma unei pagode orientale dominând întreaga casă<sup>4</sup>. Stâlpi puternici, dublați de contraforturi, sprijină în partea superioară un atic masiv sub forma unei arcade trilobate simplificate. Evocarea epocilor vechi se face și prin folosirea lesenelor sau a ferestrelor bigeminate cuprinse într-o unică arcadă semicirculară, dar și prin impresia de grandoare lăsată de intrarea excesiv de puternică, de castel fortificat sau de utilizarea emblemelor evocând nobilitatea.

Într-un alt proiect important al său, gimnaziul piariștilor (Fig.6) din Timișoara (1907-1909) - un ansamblu de clădiri ocupând o parcelă importantă în formă de trapez - fațada liceului este tratată în volume mari, impunătoare, cu acoperiș compartimentat. Elementele



*Fig. 5*



*Fig. 6*

care dominau intrarea principală a castelului din Folea apar și în cazul acesta, amplificate însă: stâlpii în rezalit străjuind intrarea, cornișele puternic decroșate, arcada trilobată reluată în desenul avântat al frontonului-atic, ca și acoperișul supraînălțat încheiat printr-o lanternă. Capela gimnaziului (Fig.7), făcând parte din compoziția generală a ansamblului, este înzestrată cu un turn zvelt pentru a compensa prin înălțime masivitatea celorlalte fațade. Trimiterea la stilul romanic este vizibilă și la această construcție prin șirul de lesene aflate pe turnul mare ca și pe cele două turnuri mai mici care îl încadrează; în schimb este introdus un element nou, definitoriu pentru următoarea sa etapă de creație - cornișa ondulată amintindu-l pe Lechner Ödön, figură centrală a Secessionului maghiar.

În sfișit același turn întărit, situat pe colț, revine și în volumetria Casei Municipiului (1909-1910) (Fig. 8), un palat cu apartamente de închiriat, în care sunt introduse sistematic și bovindouri, iar arcada trilobată este desenată în deschiderile ample ale vitrinelor de la parter, dar și în frontoanele succesive care conduc spre un atic impunător. Această clădire amplifică elementele din întreaga serie amintită reprezentând un moment culminant al resuscitării motivelor eclectice. Ca un simbol al acestora apare lângă atic figura unui cavaler medieval cu armură, scut și halebardă.

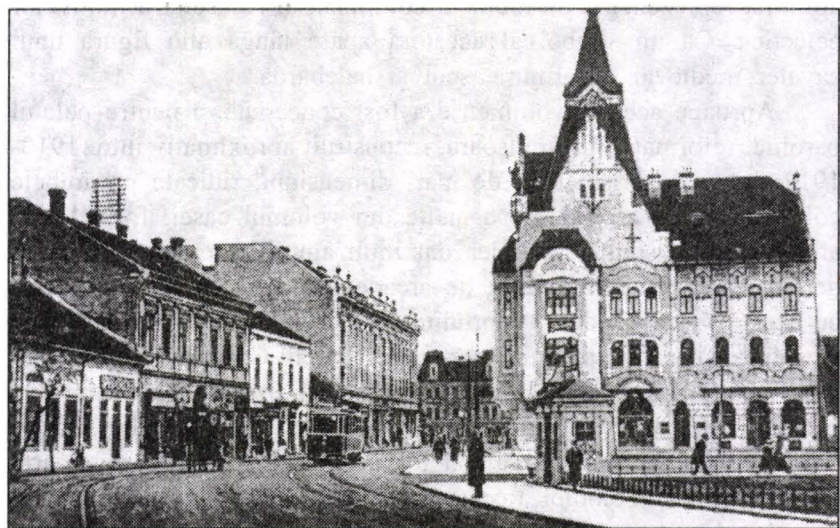
Aproape aceeași volumetrie a fost concepută și pentru palatul parohiei reformate din Timișoara, reconstruit aproximativ între 1910-1912; turnurile prismatice, de mari dimensiuni, ridicate pe ambele colțuri spre stradă, par să se înalțe din volumul casei; formele lor amintind de castelul din Folea dar mult amplificate sunt subliniate de frontoane triunghiulare și de arcade trilobate. Păstrând legătura cu aceste prime modele și înrudite cu ele au fost construite porțile de intrare și incinta parcului orașenesc (Parcul Coronini): și în cazul acestei construcții aparent lipsite de importanță, Székely reia elementele plastice utilizate anterior precum arcada trilobată, ca și stâlpii masivi susținând porțile și încheiați cu turnuri terminate cu fleșe. Poarta dinspre strada Coloniei (astăzi reconstruită) a avut o rezolvare deosebit de pitorească în forma acoperișului cu două pante adânci, sprijinit pe console din lemn, într-un pronunțat stil rustic.

În paralel cu aceste rezolvări stilistice care se prelungesc - după



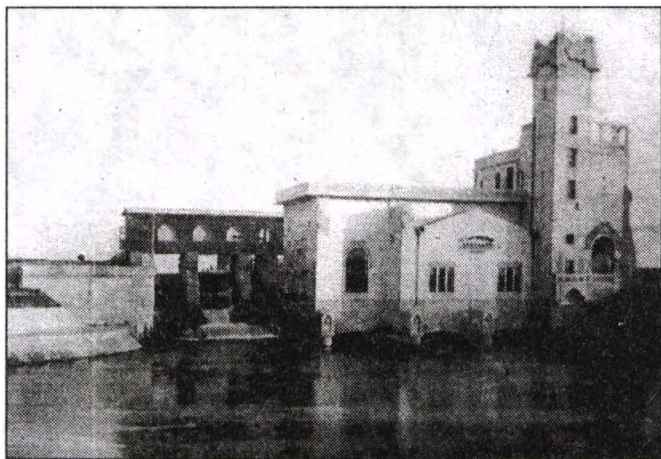


*Fig. 7*



*Fig. 8*

cum am arătat - și dincolo de termenul de demarcație din periodizarea propusă de noi anterior, după 1907 stilul său evoluează și spre o altă direcție: formele devin mai fluide în desenarea liniei cornișei și a aticului; elementele de decor sunt integrate mai organic în plastica fațadei. O construcție deosebită rămâne micro-hidrocentrala din Timișoara (1907) (Fig. 9) ( creată pentru a alimenta cu electricitate orașul, apoi doar tramvaiul electric), în care funcția



*Fig. 9*

utilitară este camuflată într-o siluetă de castel, străjuit de un turn zvelt de factură neoromantică, dar realizat cu mijloacele stilului Secession. Formele devin mai organice, ca și decorul din piatră artificială evocând animale marine.

Evoluția acestei noi etape este vizibilă în creația lui Székely în stilul marilor construcții - elegantele palate de închiriat presărate pe Corso sau în Cetate, ca și pe bulevardele străjuind parcurile orașului. Palatul Brück (1910-1912) (Fig. 10) altemează în plastica fațadei jocul volumelor (acoperișuri, bovindouri) cu decorul plat și suprafața decorată cu faianță la parter și mezanin. Amplificat de forme curgătoare, frontonul devenit atic trimite la forma arcadei trilobate utilizată de el odinioară. Palatul Neuhausz ( 1910-1912)



*Fig. 10*

(Fig. 11) este unul dintre primele construite pe Corso, unde majoritatea clădirilor sunt opera acestui arhitect; în acest caz frontonul devine o amplă arcadă semicirculară, iar fațada este compusă în întregime în jurul unei axe centrale împărțind-o în registre pe verticală prin cele două bovindouri. Simetria și mai accentuată, dar și cornișa ondulată de tip Lechner pot fi regăsite la palatul Palace (1911-1912) (Fig. 12) decorat în stratul de terasit al fațadei, cu o remarcabilă economie de mijloace. Palatul Hilt (1911-1912) rămâne cel mai sobru din această serie încheiată cu palatul Széchenyi (Fig. 13), articulat complex și proiectat a fi cap de perspectivă. Bovindourile ample se încheie în partea superioară cu frontoane triunghiulare. Articulări flexibile și subtile ale volumelor au fost realizate și în palatul Băilor

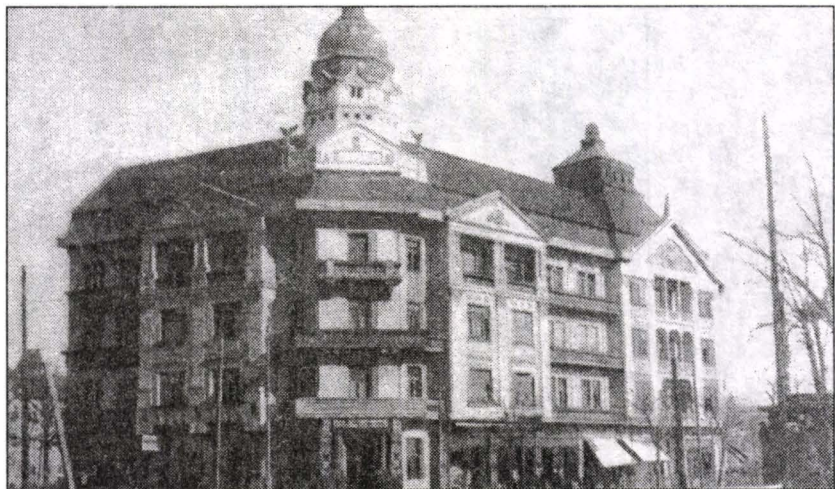




*Fig. 11*



*Fig. 12*



*Fig. 13*



*Fig. 14*





*Fig. 15*



*Fig. 16*

Hungaria ( 1913-1914), încununat de frontoane arcuite și cornișe ondulate ca și de un turn central.

Mai discretă, mai temperată apare arhitectura vilelor burgheziei înstărite. Dacă vila Darvas (Szana) (1910-1912) (Fig.14) sugerează opțiunea netă în favoarea formelor aplatizate, domolite (chiar și în fastul calm și burghez al interiorului), vila Margit (Fig.15) reia sublinierea colțului devenit un element important, supraetajat de mansarde și avînd frontoane triunghiulare compunând toate împreună acoperișul. Vila Dr. Blăjan (Fig. 16) are o volumetrie bine demarcată, însoțită de o decorație fără ostentație. În cazul acestor lucrări cu caracter privat arhitectul a ținut cont de gustul comanditarului răspunzând solicitărilor acestuia. Astfel, arhitectura vilelor are un stil mai variat, și de aceea mai greu de identificat, îmbinând elemente ale Secessionului maghiar cu cele ale mișcării austriece sau cu elemente de neoromânesc.

Acoperind prin activitatea lui mai mult de un sfert de secol, Székely László a contribuit decisiv la conturarea specificului arhitecturii timișorene (sau regionale) într-un moment de mare expansiune a orașului și a regiunii în general. Astfel, stilul lui și-a pus marca pe multe din cele mai reprezentative imobile din Timișoara intrând într-un dialog armonios cu ceilalți arhitecți.

## NOTE

1. Pentru datele biografice ale acestui arhitect a se vedea Ileana Pintilie, *Documente din arhive particulare contribuind la cunoașterea unui arhitect timișorean de la începutul secolului XX - László Székely*, în *Studii și comunicări*, Museum Arad, 1996, vol. III, pp. 202-224.
2. O evocare caldă și sugestivă a figurii lui L. Székely a fost făcută de către arhitectul Michael Wolf, angajat temporar în biroul de arhitectură al acestuia: Michael Wolf, *Ein grosser Baukünstler Temeswars. Der Secession Architekt Ladislau Székely und sein Beitrag zur Modernisierung der Stadt. Das letzte Duell in der Temeswarer Festung*, 9. Teil, în *Bannater Post*, nr. 21, din 5 noiembrie 1998, p. 6.

3. Date documentare în mare parte inedite sunt oferite de János Szekernyés, László Székely, primul arhitect șef al Timișoarei, în *Monument 2000. Simpozion dedicat problemelor monumentelor istorice*, Timișoara, 28 ianuarie 1999, pp.28-44, volum editat de Inspectoratul pentru Cultură al Județului Timiș și Fundația Diaspora, Timișoara.
4. Starea de conservare a acestei clădiri generos proiectată lasă mult de dorit: turnul-pagodă a fost înlocuit și scurtat schimbând proporțiile. Întreaga clădire adăpostind un sediu agricol, se află într-o stare avansată de degradare.

### **Lista ilustrațiilor**

1. Abatorul din Timișoara, 1904-1905
2. Extinderea și refacerea fațadei palatului episcopal ortodox sârb din Timișoara, 1905-1906
3. Primăria din Salonta, 1906
4. Monumentul Fecioarei Maria, Timișoara, 1906
5. Castelul Dr. Beniczky G. din Folea, aproximativ 1906-1907
6. Gimnaziul piariștilor din Timișoara, 1907-1909
7. Capela gimnaziului piariștilor din Timișoara, 1908-1909
8. Casa Municipiului, Timișoara, 1909-1910
9. Micro-hidrocentrală pe Bega, Timișoara, 1907
10. Palatul Brück, Timișoara, 1910-1912
11. Palatul Neuhausz, Timișoara, 1910-1912 . Palatul Palace, Timișoara, 1911-1912
12. Palatul Palace, Timișoara, 1912
13. Palatul Széchenyi, Timișoara, 1912
14. Vila Darvas (Szana), Timișoara, aproximativ 1910-1912.
15. Vila Margit, Timișoara
16. Vila Dr. Blăjan, Timișoara aproximativ 1910

## ECOURI SECESIONISTE ÎN ARHITECTURA UNOR CONSTRUCȚII LIPOVANE DIN SEC. XX

*Eleonora Costescu*

S-a crezut și se mai crede încă, în mod curent, că Secesionismul a reprezentat în primul rând o “ruptură” față de învățământul artistic dominant în epocă. Dar învățământul artistic a fost, în această vreme, pretutindeni același. De unde atunci uimitoarea diversitate sub care s-a manifestat acest curent la vremea respectivă? Deși semnificând, în mare același lucru, Modern-Style-ul englez e altceva decât francezul Art Nouveau, Jugendstil-ul münchenez altceva decât Secesionismul Vienez, praghez sau maghiar, iar acestea altceva decât s-au manifestat ele în Transilvania, Banat sau Crișana, mai puțin dintr-unul sau altul din centrele urbane din Vechiul Regat. Chiar numai o simplă referire la câteva, puține, exemple de arhitectură civilă dintr-un oraș de importanță strict locală, cum e Lipova, poate fi edificatoare în acest sens. Nici una din cele 7 clădiri în care se pot identifica ecouri de artă secesionistă nu prezintă trăsături comune, fiecare din ele atașându-se la un alt model din repertoriul de forme al acestuia.

Reflectând la cauzele acestei diversități și din perspectiva scurgerii unui secol de când Secesionul a dominat scena artei europene - ne este permis, credem, să-l plasăm într-un context mai larg, punându-l în legătură nu cu academismul imediat anterior, ci cu arta Renașterii, aceasta, la rândul ei, reprezentând, cum se știe, momentul culminant al moștenirii artistice greco-romane, pe care s-au altoit diverse modalități de exprimare ale spiritualității creștine.

Se știe, de asemenea, prea bine că, la scurt timp după epoca de supremă înflorire a Renașterii în forma sa “pură” (ceea ce germanii

numesc Hochrenaissance), au apărut și primele “rupturi”, “secesiuni”, încercări de desprindere de canoanele estetice ale acestuia, altfel zis, primele “manierisme”. Căci după Manierismul propriu zis - cel al unui Pontormo, Giulio Romano, Parmigianino, Rosso etc - toate curente artistice următoare Renașterii n-au fost, de fapt, decât o succesiune de “manierisme”. Credem că Secesionismul însuși se înscrie tot în sfera de manifestări ale “manierismului” est european de sorginte post-renascentistă.

Adevărata “ruptură” de Renaștere s-a produs, credem, abia odată cu apariția Cubismului care reprezintă capul de serie pentru un întreg sector - poate cel mai semnificativ - al artei contemporane. Secesionismul nu și-a propus, nici de departe, un asemenea scop. La drept vorbind, el n-a fost decât ultima, cea mai eteroclită și, prin aceasta, cea mai derutantă formă a manierismului post-renascentist, un fel de bilanț al multora din tentativele de înnoire ale limbajului plastic elaborat în vremea Renașterii, căruia diversele “manierisme” ulterioare i-au adus, de-a lungul timpului, tot felul de amendamente.

Termenul de “manieră” - din care a derivat, mai târziu, cel de “manierism” - a fost folosit mai întâi în Franța, în domeniul literar, vrând să însemne: “în felul cum”<sup>1</sup>. Când a fost, ulterior, preluat de teoreticienii Renașterii italiene târzii, el a fost extins din domeniul literaturii în cel al artelor vizuale, raportat fiind în permanență la un termen fix, cel al clasicismului. Este de la sine înțeles că, la început, n-a existat nici un hiatus între primele manifestări ale Manierismului - denumit astfel chiar de către contemporanii lui de primă oră - și clasicismul renascentist.

Sub forme diferite, specifice, Manierismul a fost identificat de unii cercetători, mai întâi ca o etapă din arta Barocului, pentru ca, în veacul al XVIII-lea alături de un procent apreciabil de elemente decorative extra-europene și în primul rând, chinezești - să putem vorbi chiar de un “manierism al manierismelor”. În veacul următor, Renașterea și-a făcut din nou apariția, mai întâi în operele aflate, în chip direct, sub ascendența viziunii clasice (Clasicismul), mai apoi chiar în acelea care, la prima vedere, păreau a se situa pe o poziție de clară opoziție (Romantismul și Realismul). În ciuda viziunii sale - mai mult sau mai puțin programatic novatoare - chiar și

Impresionismul n-a însemnat o “ruptură” reală de tradiția europeană, ci numai o îmbogățire a limbajului pictural al acesteia în limitele însă ale aceluiași coordonat spiritual bazat pe echilibrul dintre ființa umană și lumea înconjurătoare, altfel zis, al umanismului.

Renașterea a reprezentat, astfel, un punct de referință în evoluția culturii europene, o “constantă”, cum o va denumi, prin anii '30, Eugenio D'Ors (*Du Baroque*), punând-o mereu în opoziție cu o altă “constantă”, Barocul<sup>2</sup>. În concepția gânditorului spaniol, între acești doi poli: clasic-baroc (pe care el nu se sfiște a-i identifica cu “eonii” din filosofia gnostică) a evoluat și evoluează mereu - într-o pendulare continuă - nu numai arta europeană și cele extrem-orientale, dar chiar existența umană și, - extinzându-se la maxim conceptul, universul însuși. În aceeași direcție, dar pornind de la felul cum Goethe a perceput prezența Europei în ansamblul celorlalte culturi (ca pe un spațiu căreia îi este caracteristică posibilitatea de reînnoire continuă conform unei dinamici specific-vitale, asemenea momentelor de sistolă și diastolă - contractare și dilatare - a inimii, E.A. Brinckmann, într-o lucrare din anii imediat premergători celui de-al doilea război mondial, a reluat teza binomului clasic-baroc, cu referire însă exclusiv la arta vest-europeană<sup>3</sup>.

Încă din 1957 apare lucrarea lui G.Hocke: *Die Welt als Labyrinth, Manier und Manie in der europäische Kunst*, în care Manierismul e scos din contextul său temporar-istoric, deschizând astfel drumul unei serii de studii care vor prolifera în deceniile următoare. Vom menționa numai câteva, cele apărute începând cu anii '60. Deși titlul lucrării sale publicate în 1960, este *Rinascita e Barocco*, G.Battisti s-ar situa pe linia tradițională a opunerii termenului de Renaștere celui de Baroc, prin importanța acordată problemei Manierismului el pare a sugera o posibilă înlocuire a binomului Renaștere-Baroc prin acela de Renaștere-Manierism, Barocul însuși putând fi considerat ca o formă de “manierism” al acesteia.<sup>4</sup>

Începând din acel moment, studiile dedicate Manierismului, devin tot mai dese, mai substanțiale și cu un câmp tot mai vast de cercetare. În 1962, în “L'Information de l'Histoire de l'Art” (VII, 113), apare: *Le Maniérisme - Histoire d'un terme*, lucrarea datorată lui G.Weise, pentru ca, la cel de-al XX-lea Congres de Istoria Artei



să fie prezentată comunicarea: *Maniera as an Aesthetik Problem*<sup>5</sup>. Autorul ei, John Shearman, un foarte temeinic specialist în acest domeniu, revine în 1967 asupra subiectului publicând un amplu și documentat studiu: *Manierism*, atât de apreciat încât, până în 1984, a fost retipărit în șapte ediții (cea consultată fiind din 1984). Shearman urmărește aici modul cum Manierismul s-a manifestat nu numai în artele vizuale, dar și în literatură și muzică. Scos din contextul său temporar-istoric, el a putut vorbi astfel de un “manierism universal”, înțeles ca “tendință ce poate să apară în orice perioadă și aproape în orice categorie de stil asemănătoare, în anumite privințe, cu Manierismul propriu zis, cel bine delimitat din punct de vedere istoric”, deoarece - susține el într-un loc - “Manierismului i se poate asocia, virtual, orice perioadă”<sup>6</sup>. Totuși autorul s-a sfiit, se pare, ca atunci când s-a ocupat de felul cum “manierismul” s-a manifestat în toate stilurile vest-europene care au urmat Renașterii, să menționeze, printre acestea și Secesionismul ca pe o formă de “manierism”. Abia în textul de pe coperta de prezentare a studiului său el se referă, în treacă, la Art Nouveau, sugerând poate astfel posibilitatea unei apropieri stilistice între cele două stiluri.

Se pune problema, de ce Secesionismul - în ciuda văditelor sale trăsături manieriste - nu a îndemnat pe cercetătorii de artă din secolul nostru, să-l includă în câmpul vast al celui “manierism universal” pomenit de John Shearman?

Un prim răspuns la întrebare ar fi acesta: cam până la cel de-al doilea război mondial majoritatea teoreticinelor de artă de prestigiu au fost de tendință “formalistă”, iar stilul Secesion li se va fi părut desigur, prea puțin “pur”. Caracterul excesiv divers, eteroclit, dar mai ales, înrudirea sa cu Simbolismul literar i-au făcut reticenți, dacă nu direct ostili, față de respectivul stil. Îmi amintesc că, în anii studiilor mele, acesta a fost total ignorat, iar referirea la orice fel de conținut - literar sau de altă natură - era socotită drept o gravă eroare estetică. Se aducea în sprijinul acestei poziții convorbirea pe care Michelangelo a avut-o cu Francisc de Olanda, în care - vorbind cu ironie - de pictura olandeză găsea că, prin “subiect”, ea nu se poate adresa decât pioșeniei femeilor bătrâne. De asemenea se cita adesea, în vremea aceea, celebra frază a lui Maurice Denise: “Un

tablou nu este în primul rând o femeie dezbrăcată, un cal de bătaie... ci un ansamblu de forme și culori îmbinate într-o anumită ordine”.

În epoca noastră, o exigență ca aceea formulată de Maurice Denis apare total anacronică. Artistul nu se mai simte constrâns să-și rezolve, prioritar, problemele de ordin formal în măsură să-i dezvăluie personalitatea - indentificată de el, în trecut, ca singurul “subiect” acceptabil într-o operă de artă. Ceea ce el dorește să comunice acum poate fi transmis și numai prin cuvinte, sau chiar fără cuvinte, prin simple semne sau în oricare alt mod, opera lui fiind destinată să ofere spectatorului, de fiecare dată, o “temă de meditație” menită să fie completată - sau nu - în mintea acestuia. Ceea ce nu înseamnă că nu s-ar putea vorbi de recrudescențe ale unor “manierisme”, în sens de preluare a unor elemente aflate, în germene și în chip latent în anume modalități de exprimare folosite și înainte, numai că acum nu se mai recurge la cuvântul “manierism,” , înlocuit fiind cu prefixele: “neo” sau “post”, urmate fiind de termenul ce indică punctul de plecare al respectivei noi înfățișări.

După această, poate prea lungă introducere, revin la tema care a prilejuit aceste reflexii: depistarea câtorva clădiri dintr-un oraș de importanță locală - cum este Lipova - a căror elemente de stil pot fi atașate unui anume gen de “manierism”, unul specific sfârșitului veacului trecut și începutul celui următor.

O primă precizare. Din informațiile primite de la Serviciul de Urbanism al orașului Lipova (ing.Cristina Suba și ing. D.Popescu, cărora le mulțumesc aici pentru bunăvoința arătată), n-am putut obține decât anul - cu aproximație - al construirii respectivelor edificii. Evident că nu a fost cu puțință să aflu numele constructorilor, iar numele comandatarilor a trebuit să le deduc parcurgând Cărțile funduare (în text: C.F.), în care figurau numele proprietarilor din jurul anilor 1900. Se poate totuși presupune că antreprenorii constructori vor fi aparținut acelor Ioan Fillinger (Fillinger bacsii)<sup>7</sup>, Fr.Eck<sup>8</sup> sau Pohr Elszi, dintre care unii - sau urmașii lor - au activat până târziu în veacul nostru.

Evitând o cronologie strictă - care mai mult m-ar fi încurcat decât ajutat - voi începe cu cel mai important edificiu din oraș (bineînțeles, în afara celui ce adăpostește Muzeul Orașului și care,

din motive lesne de priceput, nu poate fi luat în discuție în această lucrare.

Casa Grosz (actualmente restaurantul “Vânătorul”)  
(str. Făget, nr.1-3?; nu figurează înscris pe fațadă)

Situată în imediata apropiere a Pieții celei vechi din jurul așa zisului “Bazar Turcesc”, anul construirii ei - conform datelor furnizate de Serviciul de Urbanism - este 1910, ceea ce pare plauzibil. În forma pe care și-a păstrat-o până azi și în ciuda unor “reparații” nefericite, ea corespunde gustului negustorului de material de construcții Iozsef Grosz și al soției sale, Helena, născută Weisz. Cum vor fi arătat însă primele clădiri de pe acest teren nu putem ști. Căci, încă din 23 apr. 1863. un oarecare Popovits Partenie primește dreptul de a ridica “o casă mică urbană” (“Urb.Kleinhaus”). Peste două decenii mai târziu, la 29 febr.1893. proprietatea (preluată de la un Dub Albert) a fost intabulată pe numele Grosz Iozsef și Grosz Helena<sup>9</sup>. Ei au fost, desigur, cei care au mărit considerabil valoarea proprietății adăugând “casei mici” inițiale, impunătoarea locuință într-o variantă de sorginte barocă a stilului Secesion (Fig.1-4) Cu acest prilej ei au racordat, la stilul acesteia, și “casa mică” inițială (cu rol administrativ), pentru a nu distona cu clădirea principală (Fig.5-6). la ridicarea acestui edificiu ei nu au precupețit la folosirea materialelor (stucaturi exterioare și, parțial, interioare; lambrisarea cu lemne de diferite esențe a pereților și tavanului salonului; iar, la fundații, un foarte larg “soubassement” din marmură roz, de cea mai bună calitate, frumos șlefuită). Cu prilejul diverselor “reparații”, aceasta a fost acoperită cu un strat gros de vopsea în ulei. Pentru a se readuce marmura la starea inițială ar fi necesare dificile și costisitoare lucrări de restaurare cu rezultate, probabil, nesatisfăcătoare.\*

Lucrul cel mai grav nu constă numai în felul nesocotit în care au fost executate “reparațiile”, ci faptul că nu s-a gândit nimeni să dea unei asemenea construcții o utilizare de ordin cultural<sup>10</sup>. Dacă s-ar fi procedat astfel și nu s-ar fi făcut din ea un Restaurant-Berărie (“Vânătorul”), ea nu s-ar fi degradat pierzându-și în mare măsură caracterul artistic, și nici n-ar fi putut fi revendicată de urmașul ultimului ei proprietar, preotul Liviu Dehelean din Ususău<sup>11</sup>.



*Fig. 1*



*Fig. 2*



*Fig. 3*



*Fig. 4*





*Fig. 5*



*Fig. 6*

Prima informație din Cartea Funduară<sup>12</sup> menționează, la 2 ian.1865, numele unui Johann Kremszer căruia i se acordă dreptul de a ridica o "casă mică urbană". După ce, la 28 oct.1878, figurează numele Szabados Laszlo și Simon P.David Maria, la 16 dec. 1891 este pomenit primul din familia Roth, anume Roth Ioszeff cu soția lui Reuter Cecilia și urmașii lor (Nachfolger): Roth Miksa, Roth Benő și Jellinek Ignacz<sup>13</sup>. Din relatările dnei. Viorica Maria Kosztelni am aflat că, prin anii '30 - '40, aici era proprietar fotografii Theys Fredi, care-și avea atelierul în casa mică din curte. El ar fi obținut acest drept deoarece nimeni din descendența mai apropiată a familiei Roth nu s-ar fi prezentat la deschiderea succesiunii. Din informațiile dlui. Tiberiu Miroșav, căruia îi mulțumesc călduros și pe această cale, am aflat că aici a funcționat un Cazino, pentru ca apoi să devină, pe rând. Judecătorie, creșă și spital.

Prin grația proporțiilor și arabescul liniilor ce subliniază ancadramentele ferestrelor și a ușilor de intrare (Fig.7-8), Casa Roth se apropie destul de mult de acel stil Secesion înrudit cu rococo-ul veacului al XVIII-lea, putând reprezenta cu ușurință un tip ideal de Cazino dintr-un oraș de importanță secundară, cum e Lipova. Dintre toate celelalte variante de folosire care i s-au dat ulterior, cea actuală - bibliotecă a unui liceu - mi se pare cea mai potrivită, dată fiind valoarea ei de edificiu de patrimoniu arhitectonic. Din cauza degradărilor la care a fost supusă prin folosiri total inadecvate, clădirea se află acum în reparații capitale și directorul liceului, prof.Grozi, a stabilit, pe bază de contract, condițiile în care se vor efectua lucrările de reparații (în fond, de adevărată restaurare).<sup>14</sup>

Cu referire la data construcției Casei Roth, Serviciul de Urbanism al orașului nu mi-a putut furniza nici un fel de indicație. În orice caz, prin trăsăturile sale stilistice ea nu are nici o legătură cu placa încastrată în zidul fostului internat al Liceului datând astfel din momentul în care acesta a fost legat de construcția de tip Secesion a Casei Roth.<sup>15</sup>



*Fig. 7*



*Fig. 8*



Casa Kuttny - Nagy Ștefan  
(str.N.Bălcescu nr.23)

Pentru această casă, de certă influență secesionistă, Serviciul de Urbanism al orașului dă ca dată de ridicare anii 1901 - 1910 (mai probabil valabilă e ultima). În Cartea Funduară cu nr.855, la data de 13 febr.1862 figurează ca proprietar Lanert Margit<sup>16</sup>. La 13 ian. apare primul Kuttny, anume Istvan, cu soția Amalia, iar la 18 iul,1904, un Kuttny Lajos, probabil fiul primului<sup>17</sup>. Acesta a avut mulți descendenți deoarece actuala proprietară, dna.Nagy Ecaterina (Kati), își amintește că, împreună cu soțul ei, NagyȘtefan, a trebuit să-și cumpere, parcelă cu parcelă, imobilul de la proprietari cu nume diverse. Imobilul cumpărat astfel treptat (între sfârșitul anilor '30 și începutul '40), este tipic pentru un stil local de influență secesionistă (Fig.9), deși, cu prilejul reparațiilor efectuate - mai ales după marea inundație din 1970 - meșterii zidari au suprimat, după spusele actualei proprietare, mare parte din ornamentele cu care a fost decorat inițial. Același lucru s-a întâmplat și cu imobilul alăturat.



Fig. 9

Casa Antonovits (actualmente cafe-bar)  
(str.N.Bălcescu nr.25)

Deși de la Serviciul de Urbanism al orașului nu mi s-a dat nici o dată a construcției, el face parte cu siguranță din aceeași categorie ca și precedenta, dar, spre deosebire de aceasta, i s-au răzuit însă în mai mare proporție ornamentele inițiale. Ne putem, face o

idee de cum vor fi arătat acestea, privind la partea superioară a clădirii, de dincolo de balcon și, mai ales din jurul cornișei (Fig.10-11).

Din Cartea Funduară cu nr.854, încă de la data de 11 nov.1856, i se acordă negustorului (Handelsmann) Moisze Antonovits și soției sale, Elisabeta (născută Stolz), dreptul de a-și construi o “casă mică urbană”. Unul din cei doi martori care semnează este Athanasie Missits. Acesta și urmașii lui au jucat un rol însemnat în viața cultural-socială a orașului. Ar trebui să se întocmească - cât timp acest lucru mai e posibil, dată fiind vârsta unora dintre urmașii familiei Missits, care au emigrat ulterior spre diverse alte centre ale țării - o genealogie a familiei Missits care a dat figuri de seamă în viața culturală românească timp de peste un secol și jumătate, fie în chip direct (Silviu Dragomir, de pildă), fie indirect, prin alianță, cum e cazul doctorului Constantin Missits care, prin soția sa Valeria, a devenit cumnatul cunoscutului Valeriu Braniște<sup>18</sup>.

Bănuiesc că atât Mojsza Antonovits, cel care a obținut încă din 1856 dreptul de a-și construi o casă în Lipova, cât și prietenul său “Athanasie Missits de Zamboru”, erau macedo-români, reprezentanți ai acelor oameni întreprinzători care s-au evidențiat primind diferite titluri în imperiul habsburgic și care, ulterior, au jucat un rol important în istoria culturală și socială a României.

Soarta a voit ca numele de Missits și Antonovits, figurând pe actul din 1856, să se regăsească după aproape o jumătate de veac și iată cum. Bătrânul Athanasie Missits a decedat, în 1866<sup>19</sup>, la locuința lui din Lipova, locuință care adăpostește acum Muzeul Orașului Lipova. Aceasta a intrat, în 1893, în posesia unui descendent al lui Mojsza Antonovits, căsătorit cu Ecaterina Missits. Acest Antonovits a fost cel care, la 26 oct.1922, a vândut, cu 53.000 lei Casa Missits, frunzașului luptei pentru întregirea României, Sever Bocu.<sup>20</sup> Acesta a păstrat aproape integral structura exterioară și interioară a imobilului (sobe comandate la Viena în veacul anterior)<sup>21</sup>. O fotografie din jurul anului 1900, pe care mi-a dăruit-o în 1989 dra.Florica Missits, dovedește că Sever Bocu a adăugat numai o attică cu balustre construcției inițiale, ceea ce conferă edificiului un plus de prestanță și de eleganță.\*\*



*Fig. 10*



*Fig. 11*

Referitor la Casa Antonovits, este de presupus că “negustorul” Mojsza Antonovits va fi avut și el la stradă o prăvălie în care și-a expus marfa. A avut desigur, vad bun căci până târziu, prin 1948, aici s-a aflat tot o prăvălie, un magazin de textile, având pe firmă scris numele, ciudat, de Chambre (sic!). După naționalizare a funcționat aici, un timp, o librărie și, de mulți ani încoace, un cafe-bar.

Proprietatea din 1856 a lui Mojszy Antonovits cuprinde și un teren de relativ însemnate dimensiuni (874 mp) și pe acesta s-au construit locuințe pentru diverși proprietari (Sredlatschek Jozsef cu soția Zimmer Berta<sup>22</sup>, Mengel Janos și Mengel Berta Sredlacsek<sup>23</sup>, Foler Antal și soția Oravetz Cornelia<sup>24</sup> și alții). Probabil că ansamblul de locuințe din curte datează tot din anul construirii, în stil Secesion, a prăvăliei de la fațadă. Este o amplă casă de raport cu numeori locatari ale căror apartamente se deschid spre un imens balcon împrejmuit cu o balustradă de fier forjat, amintind prin aceasta locuințele de același tip din Arad și din alte localități din partea de vest a țării, datând de pe la începutul veacului nostru.

Mai departe, tot pe str. N.Bălcescu, se află o clădire care se poate integra și ea în categoria de construcții de influență secesionistă, reprezentând totuși o modalitate diferită de manifestare a respectivului curent.

### Casa Bausewein

(str.N.Bălcescu nr.35)

De la Serviciul de Urbanism al Primăriei Lipova mi s-a indicat ca dată a construcției anul 1885, ceea ce-mi pare neverosimil. Probabil că data se referă la anul cumpărării terenului care, în afară de casă, avea și grădină și vie. Din Cartea Funduară aflăm numele proprietarilor care au locuit casa. Apar astfel numele de Mudin Belene și al soției sale, Lengyel Anna<sup>25</sup>. La 11 mai 1920, în baza contractului de vânzare din 7 mai 1920, dreptul de proprietate asupra părții Annei Lengyel se intabulează în favoarea lui Adalbert Mudin (alt Mudin?) și al soției sale Tereni Lengyel<sup>26</sup>.





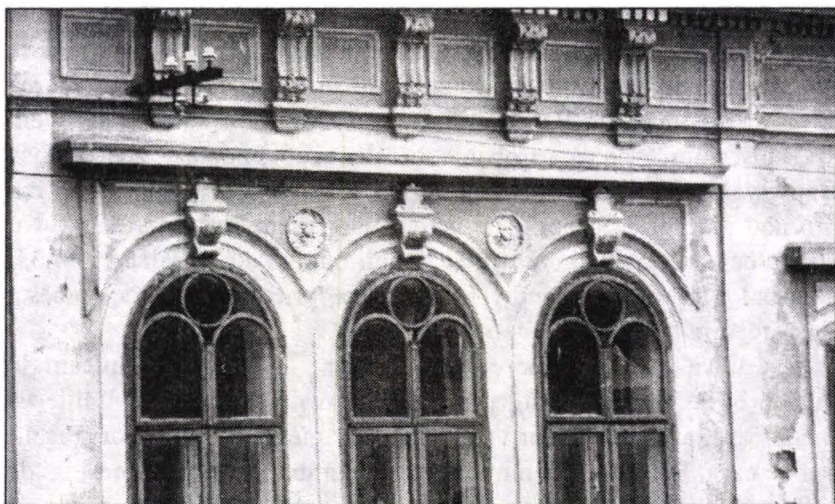
*Fig. 12*

La 14 mart.1931 imobilul intră, prin act de vânzare-cumpărare, în posesia lui Grimm Alois și al soției sale Elsa, născută Bausewein<sup>27</sup>. Din 1931 și până la naționalizarea din 18 febr.1948, familia Bausewein a stăpânit casa - unicat, ca stil, în Lipova - când se intabulează în favoarea statului. Ciudat este însă faptul că, numai un an mai târziu, la 12 febr.1949, se intabulează dreptul de proprietate "cu titlu de drept de moștenire și partaj în părți egale" în favoarea lui Sîrb Eva, născută Bausewein; Walson Maria, născută Bausewein și Bausewein Anna<sup>28</sup> (probabil fiicele sau nepoatele acelei Elsa Bausewein, soția lui Alois Grimm). La 17 iunie 1957 se confirmă din nou dreptul de proprietate persoanelor menționate mai sus<sup>29</sup>. Nu știu la ce dată actualul posesor al imobilului din str.N.Bălcescu nr.35, Decebal Huțiu, a dobândit titlul de proprietate, deoarece acesta lipsește din țară.

Câteva cuvinte despre stilul diferit - așa cum aminteam la început - de celelalte clădiri menționate mai înainte. Prin liniile ce încadrează, asemenea unor vrejuri, ancadramentele ferestrelor (Fig.12 - 14) casa Bausewein amintește mai curând de acel Secesion de influență neo-gotică. Neogoticul a fost, așa cum se știe, repus în valoare de Viollet-le-Duc<sup>30</sup>, dar luat în derâdere, ceva mai târziu, atunci când adversarii lui, l-au numit "stil trubadur".



*Fig. 13*



*Fig. 14*

Casa Păcurariu - Suciu - Mategowski - Grozi  
(str. Mureșului nr.1)

Data furnizată de Serviciul de Urbanism al Lipovei pentru clădirea actuală de la această adresă este 1910. Probabil că ea se referă la construcția pe care o vedem și azi, căci din cea veche nu știu cât va fi rămas.



*Fig. 15*

În Cartea Funduară nr.153, primul proprietar, menționat încă din 4 aug.1848, este un Pekurar (Păcurar) Avram. În mai 1878 e pomenită și soția acestui Pekurar Anastasia, iar câteva luni mai târziu, la 4 dec. același an, Păcurariu Eva (probabil fiica lui Avram) și soțul ei, Szucs (Suciu) Melentie<sup>31</sup>. Astfel va intra în familia Suciu - descendenți ai lui Miletie Suciu - în istoria casei din str.Mureșului nr.1 La 20 a pr.1895 sunt numiți urmașii lui Miletie Suciu și ai lui Păcurar Avram, și anume: Dr.Suciu Ianos (Ioan), Suciu Norbert Gyula și Suciu Victoria<sup>32</sup>. Achiziționată de dr.Mategowski în primii ani ai secolului nostru, casa a fost cumpărată în 1980 de la fiica acestuia Maria MagdalenaChristu (1908-1981), de către soții



prof.Grozi. Ca muzeograf și prof.de istorie, dna Livia Grozi ar putea să aducă date prețioase în această privință.

Prin arcul ce împodobește partea superioară a porții de intrare (Fig.15) ca și prin ornamentul în formă de turnuleț ce-l încoronează, despre casa din str. Mureșului nr.1 se poate vorbi, prin extensie, ca depre o vagă influență a stilului Secesion, placat însă pe o structură de casă de tip tradițional în regiune.

Casa Schorck (ulterior Librărie)  
(str. Bălcescu nr.13)

Dacă despre celelalte clădiri din Lipova la care ne-am referit până acum data cosntrucției nu se poate avansa decât cu aproximație, la Casa Schorck ea se etalează cu litere mari, astfel încât să poată fi citită de departe: 1914. Este, deci, o lucrare tardivă, chiar pentru ecourile cele mai întârziate ale stilului Secesion și dacă o menționăm totuși, este pentru că ridică - așa cum vom vedea - probleme cu caracter incomparabil mai general. (Fig.16)

Casa Schorck (cu numerele topografice 1471, 1473 și 1474) a fost intabulată la început pe numele Persidei Iorgovan<sup>33</sup>. La o dată pe care n-am putut s-o aflui în Cartea Funduară ea a trecut în posesia lui Braun Ianos și al soției sale Margit, precum și al lui



Fig. 16



Ihm Mihaly și al soției sale, Braun Maria<sup>34</sup>. La 13 sept 1913, partea de imobil AI.6-7 (respectiv prăvălia de la stradă), se intabulează pe numele noului proprietar, Schorck Robert și al soției sale, Klein Maria, iar la 5 febr.1945, cu motivația “drept moștenire”, în favoarea lui Schorck Francisc<sup>35</sup>, foarte târziu, la 8 oct 1983, ea apare că a trecut - nu figurează în acte - în posesia statului<sup>36</sup>.

Avându-i drept ultiimi proprietari privați pe tatăl, Robert, și pe fiul, Francisc Schorck, imobilul a avut, încă de la început, o destinație comercială (mult timp a fost cel mai important magazin de textile din localitate). Spuneam mai înainte că, deși tardivă, clădirea prezintă importanță prin tehnica decorațiilor care o împodobesc: mozaicul. În partea superioară arhitravei de deasupra ușii de intrare și a celor două vitrine-galantare se observă patru decorații ce ne dau prilejul de-a relua firul discuției cu care am început această comunicare: unele elemente caracteristice stilului Secesiunon, așa cum se reflectă ele într-una sau alta din clădirile lipovane de la începutul secolului nostru. Este vorba de locul pe care l-a jucat mozaicul în arta acestui stil, altfel zis, de rolul tehnicii de mozaic în repertoriul de ornamente al stilului Secesion, prin reîntroducerea - după o absență de secole - a tehnicii mozaicului în arta occidentală europeană.

Arta secesionistă are, printre altele, meritul descoperirii și a punerii în valoare, a reutilizării pe cont propriu, a străvechii tehnici bizantine a mozaicului. După cum se știe, Bizanțul a alimentat - mai ales prin mozaicurile sale (cele, de pildă de la Venetia - Torcellor. Ravenna, Florența, Roma Sicilia etc.), arta vest-europeană până târziu, spre începutul Renașterii. Nu este cazul să readucem în discuție, după aproape un secol, teza - de mare răsunet în epocă, lansată în 1904 de Iosef Strzygowski: *Orient oder Rom*, mai ales nu în felul cum a făcut-o atunci ilustrul profesor vienez, în sensul nesocotirii uneia în favoarea celeilalte. În ceea ce privește binomul Occident-Orient, problema nu se mai poate pune în termenii: “sau-sau”, ci “și-și”, altfel zis, nu într-un raport de opoziție, ci de complementaritate. Recent, o luminoasă figură a spiritualității erupene, papa Ioan Paul al II-lea, a sintetizat unitatea spirituală a Europei, printr-o metaforă (cei doi plămâni), amintind teza lui Goethe (citată mai înainte), prin care acesta a caracterizat cultura continentului

nostru ca pe una capabilă de reînnoiri continue grație ritmului echilibrat al funcției inimii sale.

Iată cum, plecând de la câteva exemple luate din patrimoniul arhitectonic al unui mic oraș de provincie, Lipova, ajungem să întrezărim câteva din caracterele “manierismului secesionist” de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul celui actual (ce sfârșește și el, mâine-poimâine). Le-am putea sintetiza astfel: refolosirea - evident, palidă - a unor elemente de stil (în cazul Lipovei, în ordinea menționării exemplurilor: baroc, rococo, neo-gotic și chiar, foarte îndepărtate ecouri bizantine). De unde caracterul derutant-eclectic al stilului Secesion (așa cum aminteam la început).

Secesionul a fost, poate, ultimul curent care a rămas fidel idealului renascentist de armonie și frumusețe, supralicitând chiar asupra acestui aspect. Dar, ca orice “manierism”, el a avut nevoie de un anume cadru socio-istoric. “Manierismul”, scrie același John Shearman, nu poate înflori decât într-o epocă de autosinguranță”, continuând astfel: “Operele de artă manieriste au fost făcute, poate mai convingător decât altele, pentru bucurie; au fost produsele unei societăți epicuriene; desigur, una aplecată mai mult spre scepticism decât spre entuziasm; un entuziasm însă, mai presus de toate pentru frumosul artistic”.<sup>37</sup>

Expresie a unor vremuri de pace aflate sub semnul hedonismului și al bucuriei de viață, Secesionismul a sfârșit - ca orice lucru prea îndelung repetat - prin a obosi. Epoca mașinismului înainta grăbită, cu atât mai mult cu cât germenii unei noi sensibilități își făceau simțit tot mai mult prezența, chiar din mijlocul unora dintre cei mai de seamă reprezentanți ai respectivului stil. Unul dintre aceștia, Adolf Loos, afirma încă din 1895: “Numai ce e practic e frumos”, iar în 1908, pronunța la Viena faimoasa sa conferință: “*Ornament și Crimă*”, de fapt, manifestul funcționalismului integral. Funcționalismul va înlocui astfel esteticul, noțiunea de “frumos” nemaiputând fi în măsură să satisfacă exigențele crescânde ale omului modern, acel “aventurier al spiritului care, cu pași grăbiți dorește să supună natura - cu riscul distrugerii ei - nu să i se integreze armonic”, așa cum susținea un gânditor prin anii '30.

Dar așa cum formele prea îndelung repetate ale stilului Secesion

au sfârșit în monotonie și sațietate, cu atât mai mult simpla funcționalitate lipsită de orice element ornamental nu pare a fi în măsură să satisfacă nevoia înăscută a omului pentru “frumos”. La sfârșitul unui secol sfâșiat ca nici unul altul dinaintea lui, omenirea pare dornică să descopere valori nesocotite până încă nu demult, care să-i poată oferi un oarecare sentiment de echilibru și de stabilitate. Aceasta ar fi una din cauzele și, poate, nici cea mai neînsemnată - interesului marcat, în ultimul timp, pentru stilul Secesion, ca expresie a unei epoci care a luat sfârșit printr-un imens și cumplit foc de artificii, primul război mondial, ale cărui urmări - cu excepția unui scurt interludiu - le resimțim și astăzi.

Identificat în imaginarul nostru, prea încărcat de traume de tot felul, cu ideea de pace și de prosperitate, stilul epocii cunoscute sub numele de “Belle Epoque” (respectiv Epoca Victoriană sau, cum auzeam încă din primii ani ai copilăriei mele vorbindu-se de trecut, “în vremurile de pace”) nu poate fi, evident, resuscitat, deoarece nimic nu se poate reîntoarce în timp, dar poate fi recuperat pentru bucuria noastră. Acesta mi se pare a fi meritul principal al inițiatorilor și realizatorilor celor două ample manifestări științifice și artistice la care am asistat; cea de acum doi ani și cea de anul acesta. Alături de monumentele de stil Secesion pe care le conține, dar și prin manifestările la care am asistat, Aradul pare să devină astfel un centru de seamă din țara noastră, în care studiile despre epoca Secesion și-au aflat terenul predilect de manifestare.

Cu prilejul acestor două simpozioane am perceput însă și o altă latură a problemei: una de interes mai practic, urbanistic. Din acest punct de vedere ele au reprezentat un fel de declanșare a unui semnal de alarmă pentru salvarea patrimoniului cultural-artistice din țara noastră întrucât ne-au adus în față câteva mostre de artă dintr-un trecut încă nevalorificat. Care trecut însă? Am amintit undeva înainte cât de nesocotită era, în anii tinereții mele, arta anilor 1900. Cunoșc medievști care nu consideră valabilă la noi, arta ulterioară începutului secolului al XVI-lea. Ori istorie - respectiv, artă - s-a înregistrat - așa cum a reieșit și din comunicările celor două simpozioane - și acum o sută de ani și, prin extensie, acum cincizeci, treizeci de ani și chiar în zilele noastre. Istoria trăiește odată cu noi: ea se

înfăptuiește chiar în momentul de față. Dacă cei de care depinde soarta arhitectonicii unui oraș vor înțelege că nu le este îngăduit să permită transformarea (mutilarea), din comoditate sau economie prost înțeleasă, sau sub pretextul că unele clădiri nu corespund baremului îndeobște admis pentru ca să fie considerate drept “mărturii ale trecutului”, cele două simpozioane vor avea o bătaie chiar mai mare decât cea scontată de organizatorii lor, contribuind astfel și ele la salvagardarea unor monumente de arhitectură<sup>38</sup> cărora zilnic, sub pretextul “reparațiilor” li se schimbă înfățișarea și li se anulează, în acest mod, identitatea stilistică. Problema aceasta a conservării monumentelor de arhitectură în forma lor inițială, problemă subiacentă în mai toate comunicările ținute la începutul lui iunie la Muzeul din Arad, nu cred că trebuie trecută, în nici un fel, cu vederea, ci salutăată cu interes și bucurie.

\*Același lucru s-a petrecut, de curând și la biserica ortodoxă română din Lipova, unde pietrele funerare datând din veacul al XVIII-lea, încastrate la restaurarea inteligentă din 1932, în zid, astfel încât starea lor inițială să rămână intactă, au fost acoperite și ele cu un strat gros de nu știu ce fel de material opac, folosit la tencuirea zidurilor și a soclului.

\*\*Mausoleul familiei Missits ridicat de Athanasie Missits încă din 1854 în cimitirul “din țarină”, predat bisericii ortodoxe române din Lipova, riscă să se dărâme din lipsă de îngrijire, niciunul din supraviețuitorii acestei ilustre familii ne mai locuind în respectivul oraș care le datorează atât.

## NOTE

1. John Shearman: *Mannerism*, London, Penguin Books, 1984, Seria “Style and Civilisation”, p.17-18.
2. Eugenio D’Ors: *Du baroque*, Trad. Agatha Rouart.-Valery, Troisieme edition, Gallimard, 1936.
3. E.A.Brinkmann: *Geist der Nationen*, capitolul despre Europe unică.
4. Autoarea consideră interpretarea lui G. Hocke dată manierismului exagerată și de aceea preferă punctul de vedere a lui Shearman, vezi John Shearman, p.35.
5. ibidem, capitolul final: *Lucrări pentru studii suplimentare*, p. 207.
6. ibidem, p.26 și 25.
7. Ioan Fillinger figurează, ca antreprenor constructor, pe placa încastrată pe peretele vestic al bisericii ort.rom. din Lipova, alături de ing.Ioan Anton Popescu, ca cei care au realizat restaurarea, în 1932, a numitei biserici.

8. Fr.Eck figurează ca antreprenor constructor pe placa încastrată pe peretele coridorului ce leagă Liceul Agricol de Casa Roth (azi biblioteca Liceului Agricol) (vezi și nota 15).
9. C.F. nr.121 (ulterior 2202). Registrul Agricol I poz.1, nr.topogr.2103 - 2104.
10. Putea deveni o bibliotecă publică sau Cazino Militar (așa cum au existat, chiar în anii comunismului, în orașe ca Timișoara, Brașov etc.) pentru activitățile culturale ale Armatei s-a construit, în aceiași ani, o clădire săracăcioasă, din materiale ieftine standard. Ea servea și ca loc pentru nunți sau alte festivități de acest gen. Nimeni nu s-a gândit, de asemenea, că elegantele încăperi ale Casei Grosz s-ar putea transforma într-o Casă de Cultură, cu săli de muzică și de lectură. Clădirea în care a fost instalată Casa de Cultură a fost amenajată din fostul "Hotel Central" din Lipova care, în afara camerelor de hotel și sală de spectacol avea la parter un restaurant-cafenea de tipul celor vieneze, cu posibilitatea ca, pe timp favorabil, marile "portes-fenêtres" (ale căror forme sunt vizibile și azi), să fie deschise astfel încât clienții inclusiv cei veniți la Băile Lipova - așezați în fața măsuțelor de pe trotuar, chiar în fața podului de peste Mureș, să se poate bucura de o priveliște greu de aflat dintr-o altă parte a orașului.
11. C.F. nr.121, poziția 12.
12. C.F. 152, poziția 1-2. Nu figurează în reg.Agricol
13. ibidem, pozițiile 3-15.
14. Contractul cuprinde o clauză ce prevede că se vor reconstitui ornamentele, dacă nu va fi posibil altfel, pe bază de mulaje.
15. Inscripția respectivă conține un text din care reiese că respectiva clădire nu poate avea nici un fel de legătură cu stilul anilor 1900: "Acest Internat al Școalei Superioare de Comerț s-a inaugurat în zilele Majestăților lor Regele Ferdinand și al Doamnei Sale Maria în ziua de 12 sept,1924, Ministerul instrucțiunii Publice, fiind dl. Dr. C.Angelescu. Președinte al Consiliului Școlar dl. Sever Bocu. Director al Școalei și al Internatului., dl.prof.Aurel Lapedatu. Antreprenor constructor Fr.Eck".  
Mai jos: "Acest imobil a fost dăruit/de dl.ministru/Gh.Chipăianu/ senatorul Lipovei/împreună cu/25 jugăre pământ".
- Este limpede că placa se referă la Internatul inițial (înainte de construirea celui nou) și nu la clădirea de stil Secesion al Casei Roth, de care a fost legat ulterior.
16. C.F. 855 În R.A. I poziția 25. Numerele topografice 1459-1460.
17. Ibidem, pozițiile 5-15.
18. Informații din partea trei. Florica Missits, în vara 1980.
19. C.F. 856, nr.topografic nr.1461.

20. Ibidem.
21. Informație de la dra.Florica Missits.
22. C.F. 854, poziția 4.
23. ibidem pozițiile 8 - 9.
24. ibidem B, pozițiile 3-4.
25. C.F. 4178 (devenit ulterior, 5316), R.A.I poz.32, nr.top 1446-1448.
26. Ibidem poz.2-3.
27. Ibidem, poz.-4
28. Ibidem, poz.4B.
29. Ibidem, poz.7-9.
30. Viollet-le-Duc a fost restauratorul unui număr însemnat de monumente medievale (Ste.Madeleine din Vezelay, Notre Dame din Paris, castelul Pierrefonds și cetatea Carcassonne. Elevul său, apreciat în epocă, Lecomte-du-Nouy, a restaurat (corect din punct de vedere tehnic, dar fără suficient discernământ pentru cea ce se putea restaura și nu înlocui integral, așa cum a făcut-o el), este autorul refacerilor de la bis.Sf.Dumitru din Craiova, a bis.Episcopale din Curtea de Argeș și a bis.Trei Ierarhi din Iași. Ca reacție la felul cum a procedat, a luat naștere curentul autohtonist în arhitectura românească de la sfârșitul sec.XIX și din primele decade ale celui actual.

Prin sobrietatea fațadei Casei Bausewein, acesteia nu i se poate, în nici un caz, aplica denumirea de "gotic-trubadur".

31. C.F.153 poz 1.5. R.A.I. poz.1.
32. Ibidem, poz.10.
33. C.F. 865.
34. Ibidem poz.5-8.
35. Ibidem poz.15
36. Ibidem poz.16-17.
37. John Shearman, op.cit., p.171 și 187.
38. Cf.Eleonora Costescu: *Considerații în problema salvagădării patrimoniului de arhitectură urbană*. Ziridava XII (1980), p.619-626.

## ROLUL ARHIVEI ÎN ELUCIDAREA ART NOUVEAU-LUI ARĂDEAN

*Gheorghe Lanevschi*

Înflorită la răscruce de veacuri, situându-se între istoricism și revoluția artistică a secolului nostru, arta 1900 a marcat “nașterea unui spirit nou ce va inspira nu numai arhitectura, ci toată creația în toate domeniile sale de manifestare”.<sup>1</sup>

Dacă în literatură, muzică sau în pictură au apărut de-a lungul veacului trecut poziții opuse mentalității optuze a oficialității, în arhitectură și decorație întâlnim în aceeași perioadă o stagnare cauzată de dependența acestor domenii de comanditar.

Năzuind totuși spre o “Artă nouă”, arhitecții și decoratorii și-au intensificat cercetările și căutările, experimentările de noi materiale și noi tipuri de ornamente, iar rezultatele nu au întârziat să apară.

Profilându-se în ultimele două decenii ale secolului al XIX-lea programul “Art Nouveau”, capătă contur în opera arhitectului belgian Victor Horta a cărui primă lucrare a însemnat un adevărat șoc în lumea contemporană.

Era pentru prima dată de la BRUNELLESCHI încoace când arhitecții europeni se aflau în fața unui stil în întregime nou care a primit pe drept cuvânt numele de “Art Nouveau”.

Reușind să se impună ca urmare a faptului că era prima mișcare modernă ce nu a urmărit reînnoirea unui singur domeniu, ci sinteza artelor, arta 1900 a înlăturat eclectismul sfărâmând canoanele academiste, invitând la invenție și originalitate.<sup>2</sup>

Potrivit noilor cerințe cauzate de dezvoltarea social economică arhitecții noului val au oferit orașelor lumii imobile în care se îmbinau forme și structuri arhitectonice noi cu un decorativism

specific exprimat în tehnici foarte variate: relief, ceramică, mozaic și feronerie.

În urma numeroaselor călătorii de studii, afaceri și vilegiatură, arădenii au intrat în contact cu realizările noului stil care depășise chiar de la debut domeniul artei intrând în sfera productivului. Drept urmare piața Aradului este invadată alături de obiecte de artă, de diverse produse funcționale și productive, ce îmbrăcaseră haina Art Nouveau-lui. Mai mult chiar, meșterii și meseriașii arădeni încep să producă copii după obiecte aduse din exterior sau să creeze după propria fantezie.

Spre deosebire de această parte mobilă a stilului 1900 cu mare căutare în Arad la finele secolului al XIX-lea, partea fixă, adică construcțiile nu-și manifestă prezența, deși, există o efervescență în acest domeniu ca urmare a prosperității economice de care se bucură orașul.

Lipsa unei prezentări a arhitecturii Art Nouveau-lui arădean în literatura de specialitate, cât și confuzele date când rarii autori semnalează această prezență, ne-a determinat să ne îndreptăm către arhive.

După o anevoioasă și îndelungată cercetare efectuată în cadrul Arhivelor Naționale a Direcției Județene Arad, am reușit să facem o serie de constatări și să tragem, în faza incipientă, câteva concluzii.

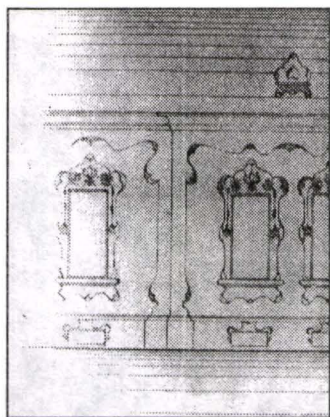
Cea mai surprinzătoare concluzie este aceea că spre deosebire de alte orașe din țară și străinătate unde Art Nouvea-ul debutează cu edificii de mari proporții amplasate central sau pe artere principale, în Arad debutul stilului prinde contur în construcții de mici dimensiuni, amplasate în zone mărginașe ale orașului.

Comanditarul acestor clădiri este de condiție modestă, iar proiectantul este meșter zidar. Clădirile sunt cu parter (fig.1), construite în ultimul deceniu al secolului al XIX-lea și abordează doar elementul decorativ aplicat în cadrul stilului 1900.

Numărul acestui tip de clădiri a fost destul de numeros în cartierele mărginașe ale Aradului (fig.2).

Un real și spectaculos debut al stilului Art Nouveau are loc în Arad abia în anul 1900 când este dat în folosință impunătorul





*Fig. 1*

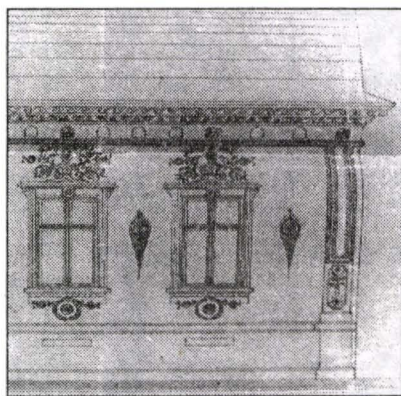
O altă concluzie ce se poate trage este faptul că deși s-au executat proiecte pentru mari edificii o parte nu au fost construite cum este cazul unor proiecte ale Palatului Cultural din Arad. Nefiind transpuse în realitate au apărut confuzii în literatura de specialitate, Palatul fiind atribuit unor arhitecți ce au participat doar la concurs și nu lui Szantay Lajos, care este de fapt autorul ultimului proiect care a și fost realizat.

Nu mai puțin interesantă a fost constatarea că din rândul populației bogate a Aradului, formate din nobili, industriași, comercianți și intelectuali, primii care și-au dorit case în ton cu stilul în vogă au fost comercianții. Aceștia din tată în fiu, posesori a unor averi, își aveau casele de mari proporții amplasate central a căror stil era potrivit epocii în care au fost construite. Dorind să fie în ton cu noul, și având în proprietate aceste edificii, comercianții au recurs la arhitecți pentru a le face proiecte doar pentru modificări de fațadă.

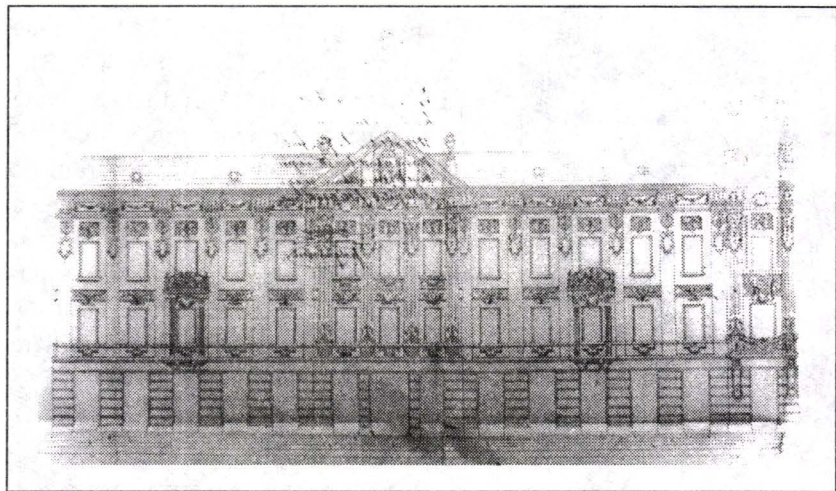
Așa au apărut vechile edificii ca cea de pe actuala stradă a Unirii

edificiu de pe actuala stradă M.Eminescu colț cu str. Ștefan Cicio Pop (fig.3).

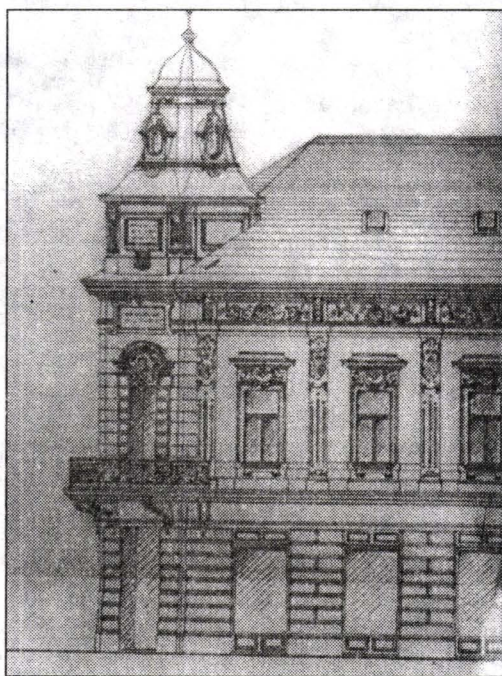
Cercetând arhiva pentru această clădire precum și pentru alte clădiri stil 1900 din Arad concluzionăm faptul că multe din clădirile în stil Art Nouveau amplasate în centul orașului au fost construite pe locul unor clădiri mai vechi parter sau parter și un etaj (fig.4), edificii ce au fost ulterior demolate pentru a se construi noi edificii ca și în cazul mai sus amintit.<sup>3</sup>



*Fig. 2*

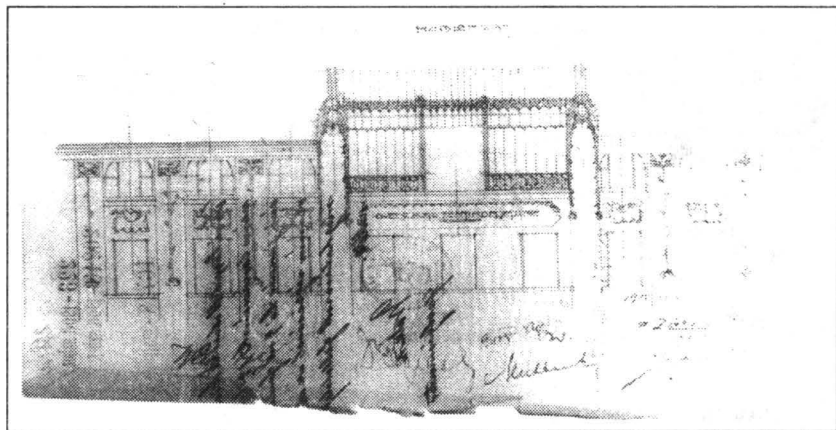


*Fig. 3*



*Fig. 4*

nr.14 proprietate a marelui negustor de covoare Doman Ștefan, ce era furnizor al casei regale și imperiale, apoi edificiul de pe actualul Bulevard al Revoluției nr.90 (fig.5) a comerciantului de sticlărie și porțelanuri Szabo Albert furnizor al curții regale și imperiale, precum și edificiul de pe actuala stradă N.Bălcescu colț cu P-ța Avram Iancu (fig.6), proprietate a fraților Rosnyiai<sup>6</sup>, cu frumoase fațade Art Nouveau.



*Fig. 5*

E drept că aceste edificii au fațade cu elemente decorative Art Nouveau doar aplicate, mai puțin palatul Rosnyiai care are și elemente decorative construite dar, per ansamblu, își pentru neavizați toate au haina stilului în vogă la acel început de secol XX.

Dornici de a avea în proprietate edificii cât mai frumoase au existat comanditari care cereau arhitectului două sau chiar trei proiecte cum este cazul edificiului de pe actuala stradă a Episcopiei nr.9

Au fost și situații în care proiecte de clădiri nu au fost aprobate de comisa de urbanism, comisie foarte severă la acea dată, urmarea fiind refacerea proiectului în funcție de modificările sau sugestiile comisiei. Așa a fost cazul edificiului de pe strada Cloșca nr.14 a cărui proiect a fost refăcut.<sup>6</sup>

Spre mijlocul primului deceniu al secolului al XX, nobilimea



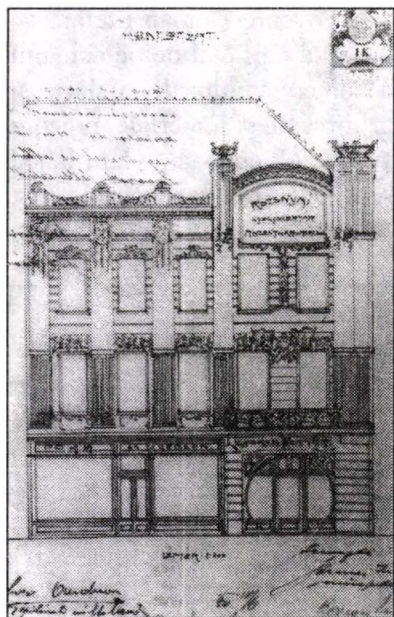


Fig. 6

și intelectualitatea înstărită părăsind expectativa, a început să comande edificii în stil Art Nouveau.

Ridicate pe spațiile virane pe care le dețineau sau pe care atunci le-au achiziționat în acest scop noile edificii devin case de raport, adesea comanditarul locuind în altă casă proprietate.

În categoria mai sus menționată intră edificiile de pe actualul Bulevard al Revoluției nr.40, B-dul V.Milea nr.14, str. Cloșca nr.14 și exemplele pot continua.

Din rândul acestor construcții făcute pe locuri virane fiind case de raport face excepție doar edificiul de pe strada Cloșca nr.4.

Proprietatea baronului Urban Ivan, prefect al Aradului în cursul deceniului întâi al secolului XX, edificiul a fost construit pentru a-i servi drept reședință, fiind un frumos ansamblul Art Nouveau.

Cât de mult a plăcut acest stil arădenilor rezultă și din faptul că cei cândva bogați dar scăpătați la început de secolul XX, având încă mari proprietăți amplasate central, sau pe artera principale au recurs doar la mici înnoiri a căror proiecte erau făcute de arhitecți cu renume din Arad. Așa apar mici vitralii Art Nouveau în casa scării la unele vechi imobile, sau apar porți noi cum este și în cazul edificiului de pe actuala stradă Vasile Alexandri nr.2.

Haina Art Nouveau la acea vreme a îmbrăcat-o și reclama magazinelor, atelierelor, restaurantelor cât și a cafenelelor dând un aspect nou clădirilor ce le adăposteau. Reclamele trebuiau și ele să aibă aprobarea comisiei municipale de urbanism, lucru care ar fi necesar și în ziua de astăzi.

Faptul că atât construcțiile noi, modificările de fațade cât și decorarea orașului cu reclame trebuiau să aibă aprobarea unei comisii

municipale ce includea specialiști de primă mână, a făcut ca orașul să capete un aspect occidental în care noul se îmbină armonios cu vechiul fapt sesizat de cei ce îl vizitau.

Edificatoare este în acest sens remarca pe care a făcut-o marele nostru istoric Nicoale Iorga în anul 1906 când, vizitând orașul, a spus că “Aradul prin aspectul său, este demn de orice capitală europeană”.

## NOTE

1. Jean Cassou, *“Panorama artelor plastice contemporane”*, București, 1971, p.26.
2. Paul Constantin, *“Arta 1900 în România”*, București, 1972, p.46
3. A.S.A. Primăria municipiului nr.22/a1889 dosar 3640, Gheorghe Lanevschi, *“Arta 1900 în arhitectura arădeană”*, Ziridava, XII, Arad, 1980, p.612, 613.
4. A.S.A. Primăria municipiului, nr.18/1902, dosar 9097.
5. A.S.A. Primăria municipiului, nr.17/1903, dosar 3575.
6. A.S.A. Primăria municipiului nr.18/1906 dosar 3658, Gheorghe Lanevschi, op.cit., în Ziridava, XII, Arad, 1980, pag.611 612. Gheorghe Lanevschi *“Feronerie Art Nouveau din Arad”* în Colocviu Național de Istoria Artei Decorative”, București, 1997, p.70.

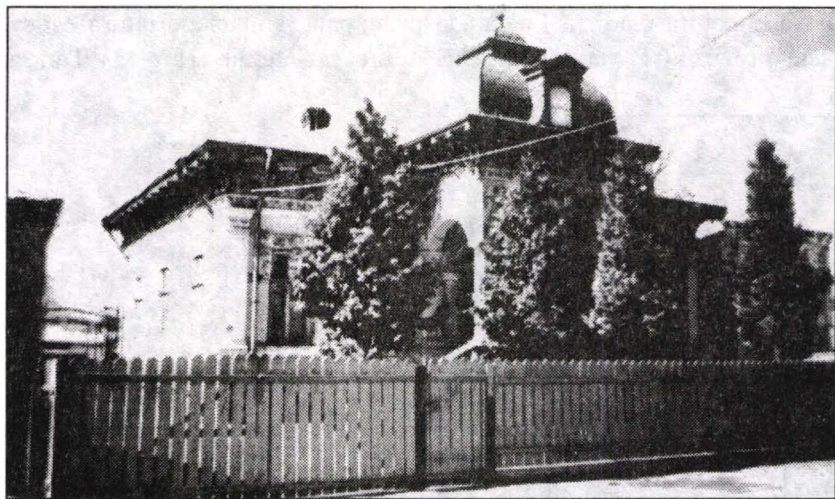
## O CASĂ ÎN STIL ART NOUVEAU DIN ROMAN, JUDEȚUL NEAMȚ

*Lucia Ionescu*

Anul 1992 constituie pentru orașul Roman o dată cu o deosebită semnificație: sărbătorirea a 600 de ani de existență. Uricul din 30 martie 1392<sup>1</sup>, emis de Roman I Voievod, este considerat ca actul întemeietor al orașului, întrucât acest document atestă momentul construirii primelor fortificații din lemn și pământ de aici, deci, practic apariția localității.

Evoluția sa până în perioada modernă, determinată de cadrul politic și factorii economici, nu este diferită de cea a principalelor orașe românești. Romanul fusese, ca multe așezări românești extracarpatică, un sat ceva mai mare, dezvoltându-se lent, pe o arie relativ limitată. Începutul secolului al XIX-lea este marcat de un proces evident de modernizare. Dezvoltarea economiei și prefacerile adânci ce au loc în toate domeniile vieții publice, atrag după sine și schimbarea înfățișării orașului. Imaginea sa arhitectonică, sub aspectul ei urbanistic, începe să corespundă tot mai pronunțat accepțiunii unei astfel de așezări. Pe lângă negustorii bogați care constituiau marea majoritate a populației orașului, încep să-și impună prezența foști dregători domnești sau locali cu preocupări intelectuale, personalități cu vederi progresiste, care vor apela pentru construirea propriilor locuințe la cele mai noi stiluri ce se impuneau în Europa în acea perioadă. Modernizarea a intervenit nu numai în stilul construcțiilor ci s-a adaptat și noilor cerințe ale civilizației. Se construiesc multe clădiri de utilitate publică, dar cele mai numeroase sunt locuințele particulare; unele dintre ele au căpătat în timp destinații publice, suportând transformări dar, își păstrează încă, în mare măsură caracteristicile arhitectonice inițiale.

Astfel, pe strada Ștefan cel Mare, care adăpostea prăvăliile tipice negustorești, începând cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea, încep să se ridice clădiri cu o arhitectură deosebită, în stilurile specifice sfârșitului de veac european. Acesta este motivul pentru care aproape întreaga stradă figurează pe Lista monumentelor istorice și de arhitectură, stradă unde, la numărul 235, este situată și clădirea ce face obiectul acestui studiu. (Fig.1)



*Fig. 1*

Din nefericire, nici Arhivele Statului Neamț, nici Primăria și nici Muzeul orășenesc de istorie Roman nu posedă nici un fel de documente ale acestui imobil. Redevenită locuință particulară începând cu anul 1972, aflăm de la actuala proprietară că proprietarul inițial ar fi fost un medic, iar arhitectul care a proiectat imobilul ar fi fost străin (?). După 1944, imobilul a fost naționalizat și devine pe rând sediul mai multor instituții de stat, de la care a fost preluat în anul 1972. Dacă lipsa unei documentații nu permite atribuirea proiectului imobilului unui autor cert, stilistic, decorația exterioară a clădirii aparține neîndoielnic Artei 1900. Lucarna plasată deasupra fațadei principale, păstrată intactă până recent, cuprindea o feronerie

în care, cifra 1900 era încadrată de o ornamentație florală, într-o interpretare specifică acestui stil.

Clădirea, nu mai păstrează din arhitectura inițială decât decorația fațadelor. Interiorul a fost transformat, iar decorația, dacă a existat, a fost distrusă în totalitate. Concepută sveltă, fără etaj, casa are o planimetrie clasică: structuri liniare de o viziune net rectangulară, cu fațade ce se înscriu într-un dreptunghi bine proporționat, cu ferestre înalte, din două canate, ce stabilesc un raport formal sobru cu arhitectura clădirii. La fațada principală, situată pe latura estică, este prevăzută o terasă cu scări de acces laterale. (Fig. 2) Terasa,



*Fig. 2*

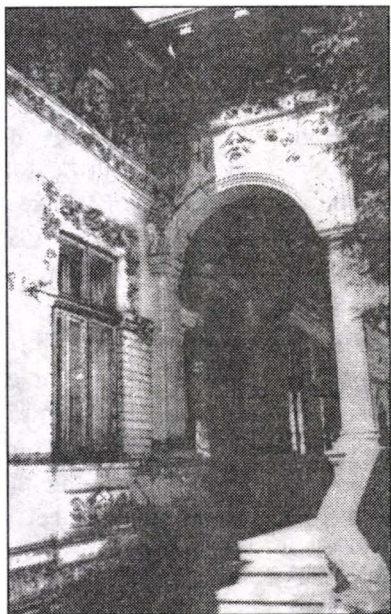
cu acoperiș înalt în patru ape și lucarnă, este deschisă lateral prin arcade semicilindrice ce se sprijină în interior, pe lesene cu caneluri adosate zidului clădirii, iar spre exterior, pe două coloane dorice ce servesc ca punct de susținere deschiderii în formă de arc turtit. O



balustradă din ciment, pe care sunt așezate bazele celor două coloane, mărginește latura estică, deschizându-se generos spre intrările laterale, într-un traseu cubiliniu. În interiorul terasei, învăluit într-o lumină caldă, de ocră auriu, lipsit de decorație, un portal cu trei canate duble marchează intrarea principală cu deschiderea în arc turtit, formă subliniată de șase volume dispuse radiar, puternic profilate, ce se sprijină bilateral, pe câte o colonetă dorică. (Fig.3.4) Tâmplăria ușilor, din lemn, ce urmărește desenul arcului bolții, nu prezintă nici un fel de decorație.

Apartenența acestei clădiri simple și echilibrate stilului Art Nouveau, este determinată de luxurianta decorație ce mantelează fațadele exterioare; sobrietatea geometrică a arhitecturii, intră în contradicție cu decorația abundentă din stuc, reliefată în volume înalte, apropiate ronde - bosse- ului, dispusă cu generozitate, într-o perfectă armonie și înțelegere a formelor. Motivul predilect este motivul floral, dispus în buchete, în ghirlande, dar și singular, marcând spații sfichiuite de liniile coup de fouet-ului ce imprimă expresia dinamică, fluidă, a spațiului. (Fig.5) Mișcarea ornamentală a liniei, se cațără, se împletește, se încolăcește în traseul ei, plecând de la motivul central al unor mascheroni din ale căror guri se revarsă, servind ca suport pentru dispoziția motivului floral, în lunettele laterale ale arcaturilor terasei și la ancadramentele ferestrelor. (Fig.6) Lunetta fațadei principale, este decorată cu un motiv heraldic central, ce prinde în conturul unduitor al celor două laturi orizontale, câte un profil de mascheroni suflând buchete de linii șerpuitoare și inflorescențe de petunii și crini.

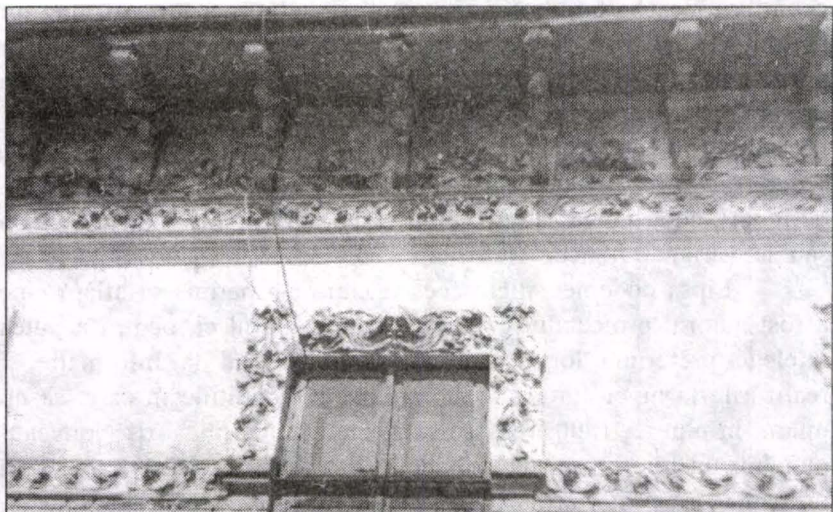
Pe corpul clădirii, dispoziția repertoriului decorativ ce îmbracă diverse variante ale stilului floral, este realizată în plan orizontal, pe două nivele: o friză lată, casetată de console din lemn cu volute și bulbi puternic profileți ce susțin cornișa, încadrată de profile mulurate din stuc, într-o înșiruire ritmată, alternează compoziții deschise, cu putti în zbor, printre traiectorii învolburate de lujeri și flori înlănțuite; o a doua friză, alcătuind un brâu median, delimitează peretele din cărămidă aparentă din registrul inferior, oprindu-se la jumătatea înălțimii ferestrelor, de unde, se ridică de pe câte o consolă și le încadrează printr-o friză devenită mai lată, dominată de motivul



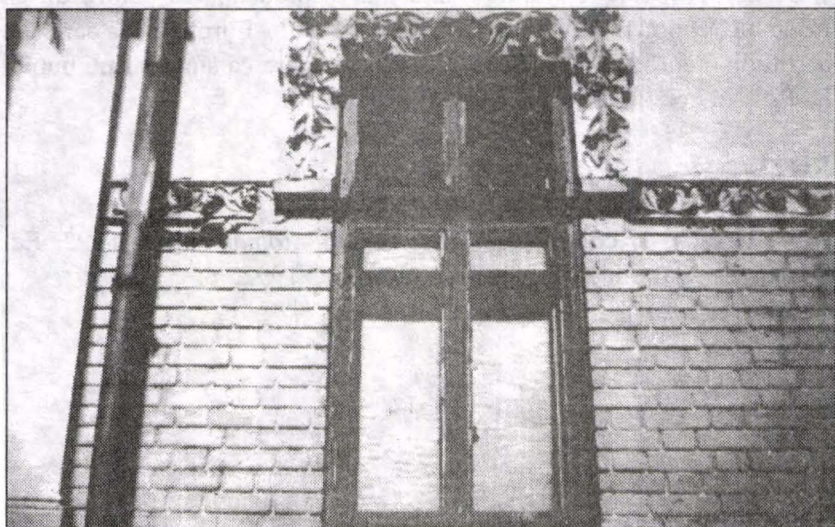
*Fig. 3*



*Fig. 4*



*Fig. 5*



*Fig. 6*

central al mascheron-ului; ornamentul traseului meandric al lujerilor brâului median, este îmbogățit aici prin prezența printre flori a unor porumbei cu aripile desfăcute. Sub ferestre, dar numai la fațada principală, câte un cartuș, având lățimea acestora, completează decorul. Limbajul linear, de inspirație biomorfă, mai ales florală, repertoriul ornamental dominat de faimoasa lovitură de bici (coup de fouet), ne-ar putea trimite ca influență la Art Nouveau- ul belgian sau la varianta franceză a stilului.

Lipsa documentației necesare, nu ne-a permis să aflăm cine a fost autorul proiectului clădirii și comanditarul ei, pentru a putea înțelege preferința lor pentru noul stil, accesul la informație și realizările la nivel european ale stilului, în condițiile în care, să nu uităm, în plin an 1900, reușesc să ridice o bijuterie a Art Nouveau-ului într-un mic orașel de provincie. Este adevărat că Arta 1900 a influențat în special arhitectura și artele decorative din țara noastră, dar diferențiat, în funcție de condițiile istorice, Moldova și Muntenia fiind dezavantajate față de Banat și de Transilvania. Cu atât mai mult este de apreciat anonimul comanditar a cărui receptivitate pentru Arta 1900 demonstrează cultura sa, interesul și preocuparea pentru tot ce însemna fenomen artistic în marile centre ale Europei, cu care, cu certitudine era la curent, cu cât gestul său apare ca singular nu numai la Roman, ci în întreaga Moldovă de nord.

## NOTE

1. V. Ursachi și colectiv, *Istoria orașului Roman 1392- 1992*, Ed. Societatea Culturală Roman 600, Roman, 1992, p. 31.

## ORADEA - DECORAȚIE MURALĂ "STIL 1900"

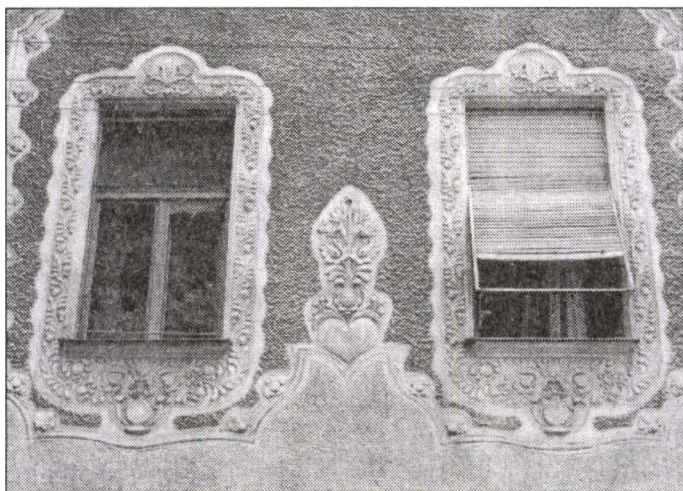
*Rodica Hârcă*

Mișcarea artistică de la sfârșitul secolului al XIX-lea și primul deceniu al secolului al XX-lea, răspândită în toată Europa cu denumiri variate: Art Nouveau - Franța, Jugendstil - Germania, Sezession - Austria, Stile Liberty - Italia, Modern Style - Anglia, într-un cuvânt Arta 1900, a fost o mișcare cu un puternic impact legat de manifestările sociale progresiste, propagatoare de idei novatoare, de răspândire a frumosului în viața cotidiană, în mod special în arhitectură, fără a respinge formele artei tradiționale, ci dimpotrivă asimilându-le și îmbogățindu-le.

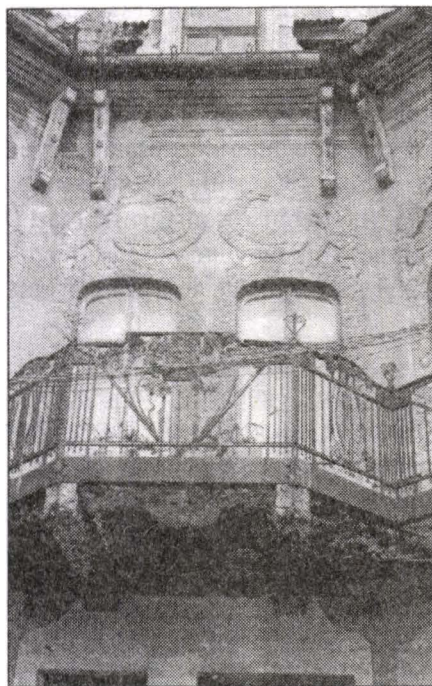
Construcțiile orășenești din primele decenii ale secolului al XX-lea - vile, imobile de raport, hoteluri, cafenele, teatre, cinematografe, magazine, școli și nu în ultimul rând arhitectura industrială și militară au fost concepute în diferite stiluri 1900, în această varietate detașându-se dominante stilistice deosebite, construcții mari, cu numeroase etaje, din schelet de beton, cu bow window - uri decroșate pe mai multe nivele, cu console și coronamente îmbinând forme și structuri foarte variate.

Oradea, se înscrie prin independență și prin personalitate în evantaiul larg de expresie al marilor familii europene, bine conturate, ale Artei 1900, evident pe un areal ce se întinde de la Cetatea Oradea până la Gara Centrală. Acest areal cuprinde imobile de raport (Palatul Moskovits, Palatul Apollo, Palatul Stern, Casa Adorján I, II, Palatul Darvasy), vile (Vila La Roche, Vila Vágó, Okányi Schwartz), hoteluri (Hotelul Pannonia, EMKE, Rimanóczy, Weiszlovits, Vulturul Negru) clădiri militare (Casa Armata Română), clădiri industriale și depozite (Fabrica de bere - malt, Fabrica de Spirt & Drojdie, Fabrica de

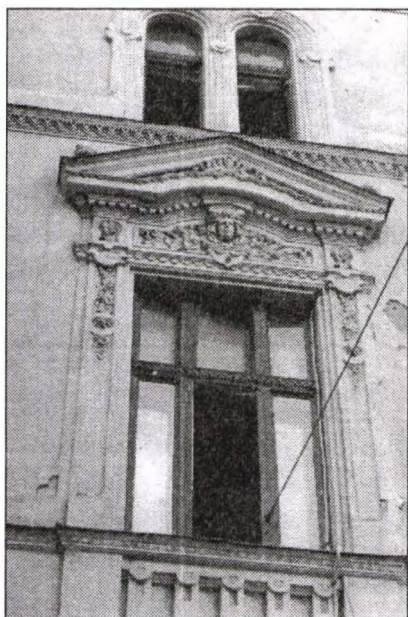




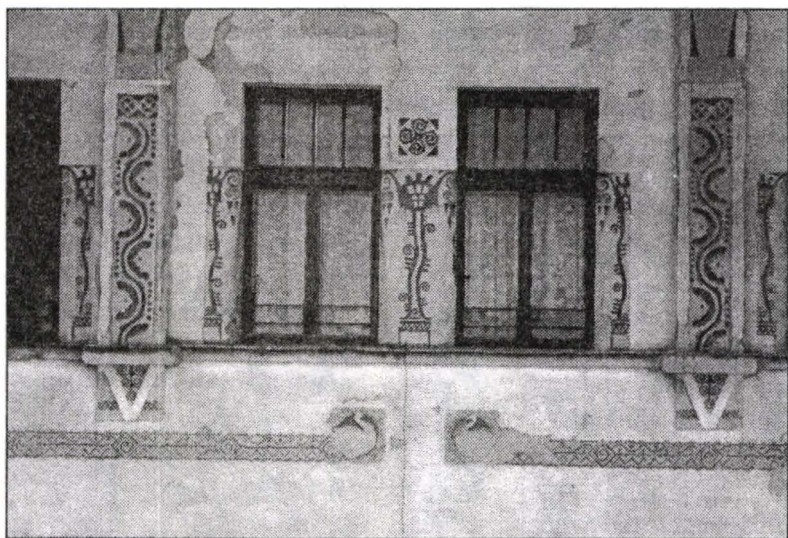
*Fig. 1 Casa Adorján I-II, str. Patrioților nr. 4-6*



*Fig. 2 Hotel Parc,  
str. Republicii nr. 5*



*Fig. 3 Hotel Transilvania,  
P-ța Regele Ferdinand*



*Fig. 4 Casa de Economii a județului Bihor, str. Independenței nr. 3*

cărămidă, Coșul de fum al Uzinei Electrice demolat în primăvara anului 1997), instituții publice (Primăria, Palatul Episcopiei Ortodoxe, Palatul Episcopiei greco-catolice, Palatul Justiției, Bănci, Case de Comerț și Industrie etc.) semnate de arhitecți ce se înscriu prin creație în repertoriul european al arhitecturii 1900: Lechner Ödön, Jakab Dezső și Komor Marcell, Vágó László și József, Mende Valer, Sztarill Ferenc, Löbl Ferenc, Rimanóczy Kálmán senior și junior, Anton Sallerbek, oferind un material de cercetare și valorificare foarte divers.

Analizându-le în ansamblul lor ca unitate stilistică sau analizând doar ornamentul ca valoare intrinsecă a Art Nouveau-lui, descoperim un stil încheiat care a îmbinat structura arhitecturală cu diferite posibilitățile de ornamentare ca mijloc de exprimare artistică. Stucatură, statui sau medalioane, feronerie, vitraliu, sticlă opacă și colorată, justifică ornamentația ca element al arhitecturii având la bază valoarea liniei, puterea organică a plantei și simbolul structural.

Repertoriul ornamental al fațadelor secessionului orădean cu mozaic, vitralii, feronerie, stucatură etc. se înscriu în cele două variante stilistice principale ale liniei:

- linie sinuoasă, ondulatorie din ornamentica biomorfă
- linie geometrică care subliniază elementul constructiv al decorației

Motivele și compozițiile ornamentale se caracterizează printr-un limbaj de o rară bogăție de forme și virtuozități lineare, ritmice sau aritmice, repetative sau alternante, simetrice sau asimetrice, cu un decor în care surprindem o remarcabilă spontaneitate de natură morfologică, structurală și semantică. Câmpurile ornamentale ca pendent al arhitecturii, individualizând stilistic clădirile cu un curviliniarism foarte elegant caligrafiat, cu un repertoriu inspirat din lumea vegetală sau animală, aleasă nu întâmplător, provin din interesul pentru linie care se apropie de formă. Mai presus de toate, ornamentația murală Stil 1900 prezintă tendințe proprii simbolismului, semnificație simbolică care joacă un rol profund, legând funcția sa de elementul pur estetic, jucând un rol mult mai important decât suntem noi în măsură să-l percepem azi.

Exemplificăm câteva clădiri:

- Palatul Ullmann (arh. Löbl Ferenc, 1913, P-ța 1 Decembrie nr.



9), basorelieful de ceramică "Menora" păzită de doi lei, executată în atelierul Zsolnay cu smalt metalifer de culoarea bronzului.

- Palatul Fuchsl (arh. Komor Marcell, arh. Jakab Dezső, 1904, str. Independenței nr. 11-13), decorat în relief cu viță de vie, coșuri cu struguri, ciorchini de struguri, vrejuri, (comanditarul clădirii era un cunoscut negustor de vinuri).

- Casa de Economii a jud. Bihor ( arh. Mende Valer, 1909, str. Independenței nr. 3), pe fronton apare stupul ca simbol al instituțiilor bancare, în tencuială colorată, încadrat de o ghirlandă și datat 1872, anul înființării băncii etc.

Elementele decorative al fațadelor care definesc stilistic edificiile printr-o gamă foarte variată de simboluri ne pun în fața unui stil Art Nouveau orădean cu o iconografie extrem de specializată. Realizate în tehnici diferite (altorelief, basorelief, sgraffito, tencuială colorată etc.) repertoriul ornamental și simbolistic din decorul de fațadă al arhitecturii "1900" este de o mare varietate de expresie, de la compoziții cu elemente de vocabular clasic până la compoziții care asociază elementele vegetale, antropomorfe, zoomorfe cu cele geometrice. Decorația murală prin desfășurare ritmică, prin mărime, prin proporții, detalii, prin diferențiere și contrast realizate de linia curbă, ondulată, frântă sau dreaptă, ca simbol al energiei, pe suprafețele bidimensionale, pune în valoare suprafețele arhitecturale, prin panouri decorative. Aceste panouri decorative care respectă aceeași lege a ritmului și formelor încadrate de chenare late festonate reprezentând ornamente în relief colorat sau sgraffito, capătă o cadență simetrică dar descrescătoare de la centru spre părțile laterale.

Soluția decorativă aleasă ca o sinteză dintre ornament și formă, asociază elemente romanice, gotice, orientale etc., cu cele fluide, curbilinii inspirate de universul vegetal, zoomorf, antropomorf, mergând până la geometrism și simplificări abstracte.

Repertoriul decorativ clasicizant cuprinde:

- coloane angajate cu capitel compozit, cu volute, frunze de acant, măști etc.
- console ce susțin balcoane
- vase decorative, elemente decorative în formă de palmetă, medalion cu portret etc.

- șiruri mici de pătrate sub cornișă (denticuli), motive ornamentale geometrice formate dintr-o succesiune de linii frânte legate între ele

- scuturi, inele mari din care cad vertical panglici lungi, ghirlande în formă de torsadă de tip empir german, godron (motiv ornamental ce apare la balcoane sau portal)

- friză în relief cu suite de imagini, alegorii ale dansului, teatrului, muzicii etc. de viziune simbolistă. Structura liniară, dinamografică, fină ca o dantelă în care se înscriu convențional decorativist personajele, proporțiile alungite, poziția statică sau mișcările elegante, unduioase, formele senzuale, dinamismul curbiliniu, violent, fac ca aceste compoziții să nu disoneze cu celelalte câmpuri decorative.

Coloane și console, ancadramente și chei cu funcții decorative, reliefuri foarte ieșite în afară, brâie în torsadă, butoni și chenare, capitele și balustrade, motive geometrice clasicizante sau motive florale renascentiste, dar interpretate ondulat, scutul, vulturul, corbul, cochilii etc., nu ferește decorația de eclectism, înclinând însă balanța în spiritul stilului "1900".

Evoluând de la eclectism spre secession prin stilizarea motivelor florale, zoomorfe, antropomorfe, într-un spirit grafic aerat, din compoziția fațadelor dispărând formula hibridă și integrând decorația în ritmica arhitecturii printr-o rezolvare tipic "1900", a liniei ce urcă și coboară, când dreaptă, când curbată sau recurbată, guvernând panourile fațadelor, chenarele ferestrelor, printr-o ritmică și decorație cu un traseu festonat, de broderie echilibrată și consecvent bidimensională, armonizându-se frumos cu arhitectura. Caracterul biomorf și simbolist al stilului elegant și sinuos, cu mișcări ondulate înscrise într-un limbaj linear, flexibil, realizează valori spațiale, mișcătoare, fluide în aceste adevărate armături ornamentale.

Interesul pentru fructe, plante cu tulpini lungi, trestii înalte și mlădioase, flori de lotus, trandafiri, floarea soarelui, frunze, mugure sau arborele ca atribut al vegetației, fertilității și vieții, păunul cu penajul său oval, lebăda cu mișcări grațioase, melcul, fluturile etc. au fost alese nu atât pentru frumusețea lor cât pentru linia unduitoare și sinuoasă care oferă artistului posibilitatea unor realizări estetice aparte. Portretul feminin sau bustul este reprezentat cu părul și corpul elegant caligrafiat cu bucle ce șerpuiesc liber încadrat de ramuri, flori

sau frunze cu forme și motive atât de caracteristice stilului Art Nouveau. Linia elegantă și ritmică introduce ornamentația animalieră sau siluete feminine, portrete stilizate asociate cu plante în creștere, exprimând acea alianță intimă și adâncă cu natura.

Înrâuririle Școlii vieneze își pune și ea amprenta pe decorația murală. Caracterul moale biomorf dispare conferind o nouă putere liniei, de viziune simetrică cu triunghiuri, dreptunghiuri, pătrate, cercuri punctând fațadele într-un ritm perfect serial.

Linia elegantă și grandioasă, respirând contramișcare, cu o ornamentație fascinantă din lumea vegetală și animală, transformă fațadele într-o masă docilă supusă ritmului linear, elegant Formal închisă și inteligent plasată, dar în același timp în mișcare și stare de echilibru, decorația murală a stilului "1900" se înscrie și în Oradea în trăsăturile sale universale:

- *Stil floral și organic* în care planta, floarea, fructul de inspirație vegetală în care se acordă o deosebită importanță elementului organic și de creștere. Această mare sursă de inspirație folosită la adevărata ei valoare nu poate fi despărțită de simbol. Toate motivele florale curg și se ondulează ritmic într-o masă de volume constituind ansamble decorative remarcabile.

- *Concepția liniară bidimensională și simbolică* în care ornamentul se subordonează unor principii decorative clare și precise. Detalii de ornament (inima, mugur, bulb, picătură de lacrimă, contur de ou, rinichi etc.) sunt evidențiate de ritmul liniei și forma curbei, o linie viguroasă, dinamică, mai puțin abruptă, în care curbele curg lin, închizând conturul, de fapt o linie mai puțin dinamică.

- *Stil constructiv și geometric* în care ornamentul este ferm ancorat în suprafață, planta nu mai crește, floarea ia locul mugurelui, iar elementul simbolic și organic lipsește.

Echilibrul dintre toate elementele câmpurilor decorative, bidimensionalismul ce nu sparge peretele fațadei, ritmicitatea și verticalitatea axelor înscriu perfect decorațiile murale în peisajul Artei 1900 a cărei leit motiv este linia arcuită, lungă și senzitivă, mișcarea curbilinie, ondulatorie ce apare de la punct până la lovitura de bici modelând dinamic spațiul, respirând contramișcare în cadrul unui repertoriu iconografic foarte divers care marchează arhitectura construcțiilor.

## BIBLIOGRAFIE

- Jean, Chevalier, Alain, Gheerberant, *Dicționar de simboluri*, vol. I, III; Ed, Artemis, București, 1995
- Jean-Paul, Clebert, *Bestiar fabulos*, Dicționar de simboluri animaliere, Ed. Artemis-Cavallioti, București, 1995
- Paul, Constantin, *Mică enciclopedie de arhitectură, arte decorative și aplicative moderne*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1977
- Paul, Constantin, *Arta 1900 în România*, Ed. Meridiane, București, 1972
- Nicolae, Dunăre, *Ornamentică tradițională comparată*, Ed. Meridiane, București, 1979
- Klaus - Jürgen, Gembach, *Art Nouveau - Utopia: Reconciling the irreconcilable*, Benedikt Taschen editor
- S.Tschudi, Madsen, *Art Nouveau*, Ed. Meridiane, București, 1977
- x x x, *Lélek és forma, magyar művészet 1896-1914*, A Magyar Nemzeti Galéria Kiadványai, Budapest, 1986/2
- Zádor, Anna, Genthon, István, *Művészeti Lexikon*, Akadémiai Kiadó, 4 volume, Budapesta, 1965-1968
- Arhivele Naționale, Direcția Județeană Bihor, Fond Primăria Municipiului Oradea, Oficiul Tehnic

## PAVIMENTE DE INTERIOR ÎN MANIERA “ARTEI 1900” ÎN EDIFICII ORĂDENE

Ronald Hochhauser

Asupra existenței de aproape un mileniu a orașului Oradea, atestat documentar în anul 1113, și-au lăsat amprenta stilistică o succesiune de ordine arhitecturale. Romanicul, goticul și renescentistul se consumă până în anul 1660, atât între zidurile Cetății situate pe malul stâng al Crișului Repede, cât și în afara acestora.

O schimbare radicală în evoluția arhitectonică a orașului, poartă a Răsăritului către Apus, se petrece după anul 1692, când Oradea încetează a mai fi pașalâc otoman și trece în sfera de influență a Curții de la Viena, lucru consfințit prin pacea de la Karlowitz în anul 1699.

După anul 1700 apar noi maniere arhitecturale, începând cu barocul austriac de factură provincială, continuând cu stilurile istoricist și eclectic, acesta din urmă un conglomerat al stilurilor predecesoare. La cumpănă dintre secolul al XIX-lea și secolul al XX-lea, datorită și marilor schimbări economice, pătrunde cu forță un curent nou pe care literatura de specialitate îl numește de la un spațiu geografic la altul, *Sezession*, *Jugendstil*, *Art Nouveau*, *Modern Style* sau *Noul Stil* - după expresia lui Lucian Blaga ori Arta 1900, denumire sub care se impune la noi în țară.

De la început remarcăm faptul că Oradea a fost și rămâne orașul cu cele mai multe clădiri construite în maniera *Art Nouveau* din România.

În cele ce urmează ne propunem să desprindem din complexul acoperit de stilul *Sezession*, pavimentul de interior. Element component al ansamblurilor arhitectonice, pavimentul, nu putea să se sustragă nici el imperativelor modei impuse de către stil.

Pretextul prezentării unor materiale de construcție, ridicate prin realizare artistică la rang de elemente decorative, l-a constituit descoperirea, în urma unor cercetări temeinice, a unui catalog promoțional. Acest imprimat cu destinație de reclamă comercială, proprietatea "S. C. LAFARGE ROMCIM" - filiala Oradea, revine în atenția cercetătorului ca o mărturie de epocă.

Pierzându-și caracterul comercial de odinioară, astăzi el s-a transformat într-un instrument de reconstituire pentru cel care dorește să cerceteze perioada de la începutul secolului al XX-lea. El poate fi totodată și un deosebit de prețios ghid în situația în care clădirile de la început de secol și nu numai, ar începe să constituie obiectul unor restaurări și conservări.

Catalogul - reclamă, inteligent gândit, al "*Antrepozitului de ciment și materiale de construcții Rosenberg Izsó*" a fost editat de "*Institutul de grafică Sonnenfeld*" din Oradea, o instituție de marcă, ce a înmănunchiat pe parcursul existenței sale o pleiadă de specialiști, tipografi și creatori de modele sau designeri. El conține un număr de 64 modele, unele dintre ele având la rândul lor un număr diferit de poziții coloristice. Fiecare poziție este numerotată, alături fiind afișat și prețul în coroane al unui metru pătrat de paviment. Numele comanditarului este Izsó Rosenberg, comerciant orădean, proprietarul firmei mai înainte menționată.

Publicația își familiarizează treptat clienții atât cu performanțele tehnice cât și cu rezolvările plastice: "*Experiența a demonstrat că, plăcile pentru pavaj interior din marmură mozaicată fac inutilă întrebuințarea plăcilor de metlachită din import. Motivația este foarte simplă: plăcile pentru pavaj interior sunt obținute din cele mai tenace marmure, prin presare, utilizând prese hidraulice de înaltă presiune. Astfel pe suprafața acestora se formează un strat dur, rezistent la uzură. În ceea ce privește aspectul exterior, ele sunt competitive cu produse similare, mai scumpe.*

*Plăcile din ciment fabricate de firma mea se bucură deja de popularitate; calitatea lor superioară și prețurile moderate fac inutile procurarea produselor similare din Budapesta, cu atât mai mult, cu cât se poate economisi și taxa de transport feroviar pe ruta Budapesta-Oradea. ... "*<sup>2</sup>

Nu este greu de imaginat faptul că modelele propuse pot fi copii ale unor prototipuri realizate de fabrici din străinătate. Pe de altă parte este tot atât de posibil ca ele să fi fost proiectate de persoane special angajate de firmă în acest scop, ori să fi fost rezultatul colaborării cu arhitecții activi în Oradea începutului de secol.

Atmosfera unitară pe care o respiră fiecare construcție *Sezession*, este un motiv suficient de convingător în privința faptului că alegerea tipului de paviment era un detaliu de importanță similară cu aceea a materialului optim pentru trepte, balustrade, feronerie, vitralii, stucaturi de interior și de exterior, mergând până la atenția fină pentru culoarea sobelor de teracotă, a jaluzelelor și parasolarelor.

Dincolo de materialele folosite spre realizarea unui ansamblu plastic având ca scop locuirea sau spațiul comercial găsim modul special în care acestea au fost puse în valoare prin rezolvări plastice atât de complexe și de ingenioase ca **SCRIEREA**.

Reprezentarea vegetației, a soarelui, cerului și animalelor în vitralii, feronerie și pavimente nu a fost întâmplătoare. Ele toate înlocuiau realitatea vie cu una făcută de om din nostalgie, din dorința de a povesti și nevoia de a fabula.

Pavimentele propuse în caietul-reclamă de Izsó Rosenberg răspund oricăror pretenții, cu talent și ingeniozitate și poate, mai ales cu respect pentru comanditar.

De la efectul de simplitate decorativă al plăcilor de ciment colorate în alb-negru-roșu cu rezolvări de compunere în tablă de șah, ni se oferă prin chenarele cu meandre grecești drepte sau rotunde, o trecere spre elemente vegetale stilizate la limită, până la cele atât de apropiate de realitate încât le-am putea spune pe nume.

Compoziția se realizează din moduli care alcătuiesc câmpuri încinse de chenare. Câmpuri sofisticate sunt cuprinse în chenare geometrice, ori dimpotrivă, geometrii în suprafețe largi sunt împrejmuite de margini unduitoare.

Indiferent de influența culturală din care au apărut elementele decorative (*orientală*: zvastica-simbol solar, crinul pustiei, spirala pătrată închisă; sau *antică greacă*: meandrele și volutele) ele au o cromatică reținută. Albul-gri este dominanta care pune în valoare

negru, roșul și albastrul, realizând o notă de decorativism plat. Dimpotrivă, relația dintre galbenul-crom și roșul-englez, dintre albastru și negru, produce un efect pictural, estompat de textura mozaică neagră.

Pavimentarea bogat decorată, uneori încărcată până la a deveni uniformă și monotonă, în care nu s-a abuzat de stucaturi, nici de vitralii și mai ales acolo unde feronerie, care este a doua în a ne atrage privirile, este sofisticată.

Privind pe rând, cu atenție, imobilele ale căror decoratori au fost cu siguranță clienții lui Izsó Rosenberg, ne dăm cu stupoare seama că n-a existat o singură regulă estetică, una dominantă.

Au existat, în schimb, tot atâtea câte case - la fiecare în parte ghicim legea ei proprie, respectată până la cele mai aparent nesemnificative detalii.<sup>1</sup>

Se impune în continuare prezentarea pe scurt a istoricului firmei. "*Antrepozitul de ciment și materiale de construcții Rosenberg Izsó*" a fost constituit în anul 1898, ca societate pe acțiuni.

Obiectul lui de activitate a constat în: fabricarea și comercializarea cimentului, a articolelor din mozaic, a șisturilor din azbest, a plăcilor asfaltate, a lubrifiantilor obținuți din uleiuri vegetale; prelucrarea și comercializarea articolelor din catran; realizarea diferitelor lucrări din beton și beton armat; elaborarea pe cale industrială a diverselor articole chimice.

În anul 1927, capitalul social era de 3.200 mii lei. La 3 mai 1937, firma își schimbă denumirea în "*Fabrica de mărfuri industriale din ciment, asfalt și catran DURATEX - Rosenberg Izsó S.A.*". În anul 1939, Tribunalul ia act că societatea înființează o sucursală, cu același obiect de activitate la Băcurești, strada Înclinată nr. 22. În anul 1940, capitalul social se reduce la 2.400.000 lei. La un an după naționalizare, fabrica a fost comasată cu "*Societatea Anonimă Stabilimentele Românești MELOCCO*", în prezent "*S.C. LAFARGE ROMCIM*" -filiala Oradea.

Firma își avea sediul pe Calea Clujului nr. 48. În prezent, pe acest amplasament, la nr.66, este situată clădirea principală a Școlii cu clasele I-VIII "Alexandru Roman".

Menționăm că Izsó Rosenberg, a fost și membru fondator al



societății pe acțiuni “Tipografia Nagyváradi Napló” (“Nagyváradi Napló nyomda Rt.”).

În continuare, ne propunem să prezentăm existența pavimentelor de interior din cadrul a câtorva clădiri în care ele mai există și astăzi. Pentru o imagine mai cuprinzătoare vom proceda la descrierea în ansamblu a clădirilor construite în maniera *Sezession* și a unor clădiri construite în alte stiluri care au precedat sau succedat *Arta 1900*, dar care au încorporate în ele aceste elemente decorative, păstrând în același timp ordinea cronologică de edificare a acestora.

*Biserica Mănăstirii Ursulinelor* din strada Republicii nr. 4, porțiunea pietonală, cuprinde mai multe datări 1772, 1857, 1887. În interior are sculpturi cu influențe baroce. Este importantă pentru istoria localității și a vieții spirituale. (Fig.1)

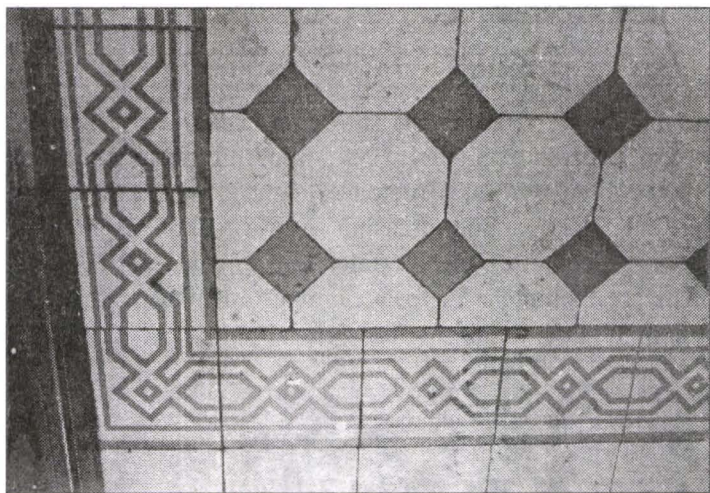
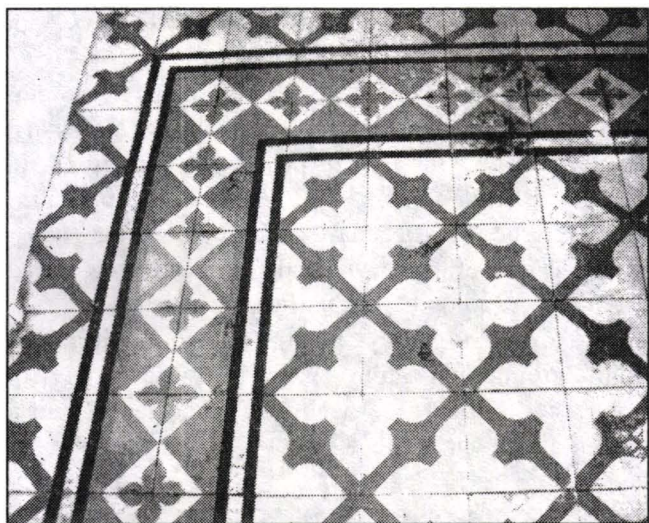


Fig. 1

*Palatul Episcopal Ortodox* din strada Episcop Roman Ciorogariu nr. 3 a fost construit în anul 1905, având ca destinație inițială spațiu de locuit, pe baza proiectelor arhitectului Rimanóczy Kálmán jr. Vitraliile ferestrelor și mozaicul gangului median sunt executate după achiziționarea clădirii în anul 1921 de către Episcopia Ortodoxă Română. (Fig.2)

*Palatul Stern* este opera arhitecților Komor Marcell și Jakab



*Fig. 2*

Dezső, specialiști care au conceput și *Palatul "Vulturul Negru "*. Schițele au fost executate în anul 1904, imobilul situat pe strada Republicii nr. 10-10A, porțiunea pietonală, fiind construit între anii 1908-1909 în stil Lechner. Sub streșină se află o friză de metope. Colțul rotund este decorat cu motive folclorice în stucatură colorată. După naționalizare locuințele au fost recompartimentate pentru a se obține apartamente mai mici. (Fig.3)



*Fig. 3*

*Casa Darvas* - La Roche din strada Iosif Vulcan nr. 11, acolo unde în prezent își au sediile Direcția Județeană pentru Tineret și Sport și Clubul de Fotbal DO-DO F.C Bihor, a fost construită între anii 1911-1912 pe baza proiectelor arhitecților Vágó József și Vágó László. Clădirea respectă stilul *Sezession-ului vienez*, având forme simplificate, geometrice. Este placat la bază și capitel cu plăcuțe ceramice policrome. Întreaga fațadă este placată cu calcar, la intersecția plăcilor aflându-se butoni semisferici din cărămidă smălțuită, produs al fabricii Zsolnay-Pécs - Ungaria. (Fig. 4)

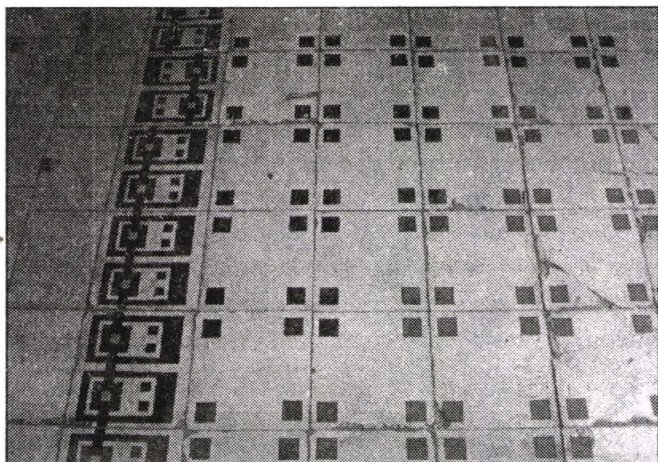


Fig. 4

*Palatul Apollo*, situat pe strada Republicii nr.12, porțiunea pietonală, opera arhitectului Rimanóczy Kálmán, a fost ridicat în intervalul cuprins între anii 1912-1914. Stilul clădirii este influențat de manieră *Sezession berlinez*, conținând forme în stil istoricist și elemente decorative de tip Empire german. (Fig.5)

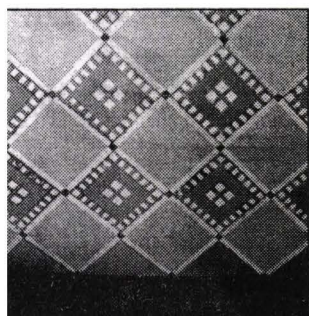
*Palatul Ullmann*, clădire construită în stilul *Secession-ului vienez*, a fost proiectat de arhitectul Löbl Ferenc. Situat în Piața 1 Decembrie nr.9, imobilul este format din subsol, parter înalt, mezanin, trei etaje care se dezvoltă în jurul unei curți interioare, ultimul fiind mansardat, și un acoperiș foarte înalt. Fațada este simetrică, frumos proporționată, ultimele travei ușor curbate cu bow-



windouri la etajele 1 și 2, cu balcoane și ferestre semicirculare care se termină cu atic trapezoidal. Decorația este formată din medalioane de stuc, butoni de cărămidă, feronerie, vitralii, basorelief de ceramică executat de firma Zsolnay-Pécs - Ungaria, cu smalt metalifer de culoarea bronzului, "Menora" păzită de doi lei. (Fig.6)

În cele câteva minute, în care sperăm că v-am reținut atenția, ne-am propus să ne apropiem de consumatorul de artă de pe poziția laturii tehnice, industriale a problemei, aceasta fiind o latură mai nouă a muzeografiei în România.

Studiul prezentat își dorește o finalitate practică, trecând peste stadiul contemplativ, anume să fixeze în material vizual și scris o stare de fapt, degradarea unor clădiri cu valoare patrimonială, să immortalizeze realitatea într-un moment dat, să tragă un semnal de alarmă în principal contemporanilor abilitați prin autoritate publică să rezolve problemele urbanistice ale unui oraș de sfârșit de mileniu și nu în ultimă instanță, să propună soluții practice de rezolvare. Și toate acestea, cu atât mai mult cu cât, locuirea în imobilele începutului de secol, a fost un motiv de mândrie sau de participare onorantă pentru aristocrația locală și pentru stările sociale aflate în plină dezvoltare: burghezia comercială și cea industrială.



*Fig. 5, 6*

## NOTE

1. S. Tschudi Madsen, *Art Nouveau*, Ed. Meridiane, București, 1977, pg.6.
- 2 Catalog-reclamă al "*Antrepozitului de ciment și materiale de construcții Rosenberg Izsó*", Institutul tehnic de grafică Sonnenfeld, Oradea.
3. Gina Hora, Ronald Hochhauser, "*Influența Artei 1900 în industria materialelor de construcții decorative*", manuscris, lucrare prezentată în cadrul sesiunii "Regina Maria" desfășurată la Muzeul Național Cotroceni, București, octombrie 1998.
4. Gina Hora, Ronald Hochhauser, "*Influența Artei 1900 în industria materialelor de construcții decorative*", manuscris, lucrare prezentată în cadrul sesiunii "Regina Maria" desfășurată la Muzeul Național Cotroceni, București, octombrie 1998.

## PREZENȚE ALE VIZIUNII BAROCE ASUPRA SPAȚIULUI ÎN PICTURA DESTINATĂ COMUNITĂȚILOR ORTODOXE DIN BANAT, ÎN SECOLUL AL XVIII-LEA

*Dorina Pârvulescu*

Perspectiva pe care o deschide o incursiune pe această temă în domeniul tradițional al imaginii artistice din ambianța ortodoxă, ar putea completa viziunea de ansamblu asupra aceea ce a însemnat secolul al XVIII-lea în evoluția mentalului colectivităților ortodoxe din zona de vest a spațiului românesc, în cadrul relației între comanda și oferta artistică.

Demersul pe care l-am inițiat, suportă argumentări bazate pe sursele de informație pe care le oferă materialul iconografic constituit de icoane pe lemn, iconostase și mai puțin pictură murală aflate sau provenite din biserici bănățene sau cunoscute în arealul învecinat Banatului. Pe baza acestuia, ne-am orientat spre ilustrarea câtorva aspecte, capabile să susțină ideea privitoare la insinuarea viziunii occidentale asupra spațiului în conținutul imaginii destinate comunităților ortodoxe, atașate structural tradiției îndepărtate a lumii Bizanțului, aceluia canon care i-a asigurat persistența multiseculară.

Spre deosebire de orice altă imagine, cea sacră este proprie însăși naturii creștinismului iar existența sa se întemeiază pe dogma Întrupării celei de-a doua persoane a Sfintei Treimi - adică a lui Isus.<sup>1</sup>

Creația ortodoxă se conturează drept “expresie vizuală a dogmei transfigurării”.<sup>2</sup> Realizată după “image, după asemănare, după substanță”, este manifestarea “prezentului eshatologic” și în această accepțiune, diferă totalmente de orice reprezentare profană,

dar și de cea religioasă a lumii occidentale, fiind subordonată tradiției bisericii.<sup>3</sup>

Canonul iconografic, se referă la reprezentarea spațiului în care se construiește icoana, respectiv fundalul acesteia, ambianța - arhitecturi, peisaj, prezențe umane sau animale și în sfârșit, personajul sau personajele care fac obiectul acesteia, alcătuite în așa fel încât să ilustreze dogma prezentului eshatologic la care ne-am referit anterior, adică nu să re-prezinte chipul unui sfânt ci să-l prezinte pe acesta dimpreună cu sfințenia sa, după o imagine prototip.

Construcția și argumentarea imaginii care apare pe icoană se face pe fondul de lumină al acesteia, ce reprezintă "spațiul adevăratei realități și îi exprimă ontologia".<sup>4</sup> După tradiție acest spațiu în care se creează imaginea se scaldă în lumina aurului, înțeleasă ca "raționament al percepției spirituale concrete și imediate a slavei lui Dumnezeu".<sup>5</sup>

Altă dată lumina, sau cu alte cuvinte spațiul acesteia este împărțit în două registre cromatice simbolizând cerul ca "prezență a divinității în lume prin creația și energiile sale"<sup>6</sup> și pământul. Simbolica culorilor fondului, a luminii necreate nu exclude - după cum de altfel este bine cunoscut celor care studiază icoana - și alte culori ale luminii, dar consideră că aurul prin vibrația sa mată este cel mai în măsură să ilustreze ideea spațiului suprasenzorial, necreat.

Pe acest fundal de aur sau într-una dintre culorile amintite, se construiește către spectator - personajul căruia icoana i-a fost destinată. Imaginile ce apar pe icoană sunt astfel creații ale luminii "... principiu transcendent și creator al lucrurilor; ea (lumina) se manifestă prin ele dar nu se epuizează odată cu ele" sublinia Pavel Florenski într-unul dintre scrierile dedicate conceptului icoanei.<sup>7</sup>

Pornind de la acest principiu fundamental al construcției imaginii din lumină, în pictura ortodoxă nu există umbre. Evităm să intrăm în detaliile filozofiei icoanei, trimițând în continuare la discursul pe această temă a autorului menționat mai sus. Ne rezumăm la a menționa, pentru explicitarea demersului propus că ontologia icoanei, care presupune reprezentarea existenței harice a personajelor, impune neprezentarea umbrei, care înseamnă întuneric, pe care apostolul Petru îl vedea ca "cel din afară" adică dinafara lui

Dumnezeu, semnificând în accepțiune mai largă irealitatea, iadul, lipsa de energie.

Aceste coordonate filozofice pe care s-a întemeiat creația icoanei ortodoxe, au fost respectate în mare măsură și în secolul al XVIII-lea, justificând integrarea sa în conceptul de tradițional, pe care-l argumenta pe larg Ana - Maria Muzicescu într-un studiu destinat specificului picturii din arealul balcanic.<sup>8</sup>

Subliniem - tradițional dar nu conservator, acceptând deci îmbogățirea experienței fără abandonarea sa, ca să parafrazăm una dintre judecățile lui Alexandru Duțu asupra semnificației celor două noțiuni - tradițional și conservator.<sup>9</sup>

Un astfel de exemplu de înnoire, l-a oferit creația artistică din ambianța picturii din Țara Românească, la sfârșitul secolului al XVII-lea, prin ceea ce a reprezentat stilul brâncovenesc, excepțională sinteză de tradiție, de baroc și de elemente orientale.

Nu putem trece cu vederea, mai puțin cunoscutele elemente de noutate infiltrate în ambianța școlii de pictură sud-dunărene de la Moscopolis (Albania), deschisă spre receptarea - e drept moderată a unor teme de factură occidentală, care au fost surprinse în pictura unor monumente aflate în teritoriile Patriarhiei de Peci - la biserica Intrarea Fecioarei în biserică de la Bodjani în provincia Srem, unde picta în anul 1736 cunoscutul, Hristofor Jefarovici<sup>10</sup>, la biserica mănăstirii Sf.Nicolae de la Draca în Serbia,<sup>11</sup> sau în Banatul istoric la biserica mănăstirii Sf.Arhangheli Mihail și Gavril de la Voilovița (Jugoslavia), aproximativ în același interval de timp.<sup>12</sup>

Suntem tentați să amintim și un prim detaliu ce se leagă direct de tema propusă, pe care l-am surprins în pictura din pronaosul bisericii mănăstirii Sf.Gheorghe de la Vrăcevsnița, aflată în apropierea celei de la Draca. În anul 1737, într-un moment în care în teritoriile nou ocupate de Imperiul habsburgic, se constituia - la Sremski Karlovac - o nouă Mitropolie ortodoxă, la biserica mănăstirii amintite, un grup de zugravi români sub conducerea lui Andrei Andreovici,<sup>13</sup> proiectau imaginea sfinților Sava și Eftimiu pe un fundal unde delimitarea cerului și pământului a fost intermediată de o zonă de tranziție în tonuri de trandafiriu.<sup>14</sup> O intervenție de altfel timidă, într-un ansamblu mural care nu pare să rupă relația cu



orizontul de idei și formal, în spiritul creațiilor de factură populară dominante în secolul al XVIII-lea în arealul balcanic și ne permitem să adăugăm, vizibil influențat de tradiția stilului românesc al epocii lui Constantin Brâncoveanu.<sup>15</sup>

Am regăsit aceeași interpretare a spațiului în icoane pictate începând din deceniul cinci al secolului de zugravul Nedelcu Popovici, prezență familiară în ambianța picturii ortodoxe din Banat începând din anul 1732 până la sfârșitul deceniului opt al secolului, în anul 1779.

În limita materialului iconografic datat care ne-a fost accesibil, acestea pot fi considerate primele breșe - în pictura din Banat - în concepția tradițională de reprezentare a spațiului.

Ele nu sunt întâmplătoare, după cum nu sunt întâmplător legate de creația acestui zugrav. După toate probabilitățile pictorul bănățean este omonim cu Nedelcu menționat în pisania bisericii mănăstirii de la Vrăcevsnița în colectivul despre care aminteam mai sus.<sup>16</sup>

În icoana împărătească timpurie, pictată pentru biserica satului Banloc (Timiș), în anul 1741, trecerea de la registrul ceresc la cel terestru este marcată discret de prezența spațiului intermediar, cu treceri gradate de rozuri spre albastrul neumbrit al cerimii.<sup>17</sup> Deși nu i-a devenit caracteristică, această modalitate de abordare a spațiului poate fi regăsită în icoane pictate în intervale de timp diferite, până la ultimele sale lucrări cunoscute azi. În foarte multe cazuri, acest iconar prolific, a continuat să ilustreze după tradiție imaginea izvorâtă din lumina necreată, adică din cea aurie. Dar să amintim excepțiile, legate tocmai de subiectul propus.

În icoanele împărătești din anul 1752, dedicate sfinților Ioan Botezătorul și Nicolae, aflate în biserica Sf. Ilie a satului Jebel (Timiș), pe același fundal intermediar în tonuri ușor degradate, sunt profilate arhitecturile orașului atemporal urmând simbolica reprezentărilor tradiționale.<sup>18</sup>

Alte două icoane provenind din aceeași biserică, care-i reprezintă pe arhanghelul Mihail cu atributele simbolice - sabia și balanța<sup>19</sup> și pe sfinții Ilie și Ioan Botezătorul, ultima desigur închinată sfântului protector - Ilie, datată 1758<sup>20</sup>, sunt concepute nu numai

asemănător stilistic, ceea ce ar permite atribuirea lor unuia dintre zugravii bisericii - Nedelcu și Șerban Popovici; ci urmând și același model de reprezentare a fundalului.

În sfârșit trebuie să menționăm una dintre ultimele icoane semnate de Nedelcu Popovici.

Comandată în anul 1777 "bătrânului Nedelcu" de Grigorie Lazarov și Simion Sapu(nariu?) Feodorovici, icoana dublă a sfântului Gheorghe nu diferă în schema generală prea mult de vechile modele folosite de pictor cu decenii în urmă. Cu toate acestea, limbajul mult mai lejer al formelor dar mai ales fundalul vibrat de nori trandafirii așezați între cer și pământ vorbesc de la sine despre o evoluție firească în creația zugravului, desfășurată în paralel cu cea pe care o cunoștea în ansamblul ei creația ortodoxă din Banat.<sup>21</sup>

În sumara referire la creația lui Nedelcu Popovici am amintit numele zugravului Șerban. Activitatea sa, mai puțin spectaculoasă decât a lui Nedelcu a fost aproape nedespărțită de a acestuia, între deceniile patru și șapte ale secolului al XVIII-lea. În puținele sale lucrări semnate pot fi surprinse aceleași preocupări spre rezolvarea spațiului tradițional al icoanei.

I-au fost atribuite, exclusiv pe baza analogiilor stilistice, icoanele împărătești destinate iconostasului bisericii sârbești din Ivanda (Timiș). Pictate probabil în deceniul șase al secolului, acestea reiau, cu mici diferențe de interpretare a personajelor, schemele icoanelor împărătești pictate de Nedelcu Popovici în anul 1744 pentru biserica din nou numitul oraș regesc Vinga (Arad, fost în Banat).<sup>22</sup> Acestea din urmă, ce pot fi socotite printre cele mai elaborate creații ale lui Nedelcu Popovici, au fost construite pe fondul de "lumină" tradițional, ai foiței de aur.

În icoanele de la Ivanda, subordonate prin desen și cromatică, decorativismului specific creațiilor generației de zugravi formați la începutul secolului, trecerea de la azuriul cerului la verdele pământului a fost discret marcată de ades amintitul registru de tonuri de roz.<sup>23</sup>

Amintindu-l pe Șerban Popovici este obligatoriu să ne referim la ultimele sale icoane semnate, destinate iconostasului bisericii sârbe din Dejan (Timiș). Vom reveni asupra "modelului" de reprezentare a personajelor centrale - Fecioara cu pruncul în

varianta Eleusa și Isus Învățător - reprezentați în picioare. În acest moment atragem atenția doar asupra fundalului, valorat cromatic ca și-n icoanele de la Ivanda amintite anterior. Atmosfera generală a acestora trimite la alte modele decât cele tradiționale, destinate îndeobște icoanelor împărătești. Spre deosebire de prezența aproape de neobservat a valorațiilor cromatice în icoanele anterioare, la Dejan zugravul Șerban a intervenit cu îndrăzneală în ilustrarea "luminii" acordând tonurilor de roz o zonă importantă în redarea spațiului.<sup>24</sup>

În biserica sârbă a satului Jaša Tomici (Jugoslavia) din vechiul iconostas al bisericii se mai păstrează icoana împărătească a Sf.Nicolae, realizată în perioada zugrăvirii bisericii (1752-1755), după o schemă asemănătoare imaginii Sf.Nicolae din biserica de la Jebel (Timiș). Este dificil de atribuit cu exactitate icoana vreunui dintre membrii colectivului de zugravi, conduși de amintitul Nedelcu Popovici. Știm doar că ușile împărătești au fost pictate de Șerban (Popovici), unul dintre membrii echipei. Legat de tema în discuție este de menționat faptul că zugravul icoanei a preluat integral modelul de la Jebel, profilând arhitecturile citadine pe același fundal tratat pictural în tonuri de roz.<sup>25</sup>

În anul 1753, puțin cunoscuții meșteri zugravi Gheorghe Petrovici și Mihail Nikolaevici pictau iconostasul de lemn al bisericii sârbe din Giera (Timiș). Creație de factură tradițională, pictura comandată de "creștinii" satului completează în mod fericit grupul lucrărilor la care ne-am referit până acum. În friza apostolilor ce flanchează scena Deisis, tonurile trandafirii crează iluzia unui spațiu real între cer și pământ, îmbogățit de vegetație mărunță, caligrafiată cu grijă.<sup>26</sup>

Tratarea picturală a fondului, deci a luminii icoanei nu a cunoscut o prea mare difuzare în creația iconarilor din Banat. Cu toate acestea, modelul poate, fi regăsit și în creațiile altor iconari și ne gândim aici la o icoană a Adormirii Maicii Domnului<sup>27</sup>, din anul 1749, de altfel de factură tradițională prin punerea în pagină și prin limbajul formelor sau la o icoană votivă dedicată sfântului Nicolae, din anul 1782.<sup>28</sup>

Sunt de asemenea de amintit cele de la Lipova (Arad) reprezentând Marile Sărbători databile între deceniile patru și cinci

ale secolului al XVIII-lea și grupul unor icoane împărățești, datate 1785, din aceeași biserică, altele decât cele pictate în același an de Ștefan Tenetchi pentru noul iconostas baroc.<sup>29</sup> Chiar și la Nedelcu Popovici, a cărui activitate o putem reconstitui aproape în exclusivitate, tratarea picturală a luminii a fost concurată în alte lucrări ale sale de cea tradițională a foiței de aur, desigur la sugestiile comanditarilor.

Ce semnifică această atitudine a creatorului dar și a receptorului de imagine comanditarul - față de cel mai important element component al icoanei, fondul adică spațiul acesteia ?

A fost unul dintre primii pași spre barochizarea imaginii. Foarte important, mult mai important decât aspectele îndeobște sesizate ale barochizării la nivelul limbajului formal, deoarece a însemnat nuanțarea definiției icoanei drept creație izvorâtă din lumină, adică din lumina aurului.

Influența cerurilor valorate ale spațiului baroc, destul de timid preluată în icoanele pe care le-am prezentat, nu a contrazis tradiția ci a îmbogățit-o, sugerând faptul că, cel puțin prin acest prim aspect pe care l-am prezentat, creația artistică a lumii ortodoxe din ambianța Banatului s-a menținut în zona tradiționalului care, repetăm, nu a însemnat izolarea sa într-un conservatorism incapabil să accepte înnoirile, ci respectarea principiilor tradiției referitoare la construcția imaginii.

\*

Înaintând către ultimele decenii ale veacului al XVIII-lea, într-o conjunctură marcată de conflictul adesea manifest între biserică și stat (n.n, Casa de Austria) - pe de-o parte pentru menținerea autorității tradiționale asupra culturii și învățământului și de cealaltă parte pentru subordonarea acestora puterii laice, în spiritul ideilor secolului luminilor - lumea imaginii artistice a cunoscut un ritm mult amplificat de asimilare de elemente de factură barocă, evidente la nivelul limbajului artistic, dar sesizabile și la cel al conținutului de idei, în sensul preluării de teme din repertoriul iconografiei apusene sau reinterpretării celor de tradiție ortodoxă, în spiritul ideilor secolului.

Să reamintim faptul că barocul secolului al XVII-lea dar și prelungirile sale central europene din secolul în discuție, a fost epoca

în care - citându-l pe John Rupert Martin - "divinitatea a fost coborâtă pe pământ, a fost și epoca în care oamenii au căutat să devină divini"<sup>30</sup>.

Ambianța raționalistă a secolului al XVII-lea și progresele științelor au creat premisele instalării unei atitudini diferite de cea renescentistă față de spațiu, încercându-se realizarea unui continuum spațial prin unificarea celui real cu cel al picturii, având drept finalitate - "să rupă barierele între artă și realitate".<sup>31</sup> A fost unul dintre motivele sau cauzele formării și conturării unuia dintre principiile de bază ale artei baroce - a spațiului coextensiv, care s-a tradus prin mai multe artificii picturale.

Din această tendință a derivat compoziția diagonală, înțelegând aici atitudinea personajelor, decorul arhitectonic sau alte elemente auxiliare imaginii.

Să ne oprim la atitudinea personajelor.

Este cunoscut faptul că spiritualitatea imaginii din icoană s-a manifestat până la cele mai mici detalii - desen, culoare și în primul rând punere în pagină. Caracterul static al personajelor, a fost una dintre modalitățile de exprimare a sfințeniei adică a caracterului spiritualizat a celui reprezentat și a rămas până-n pragul epocii moderne unul dintre elementele definitorii ale icoanei.

Orientarea trupurilor pe axa diagonală dar și mișcările dramatice tensionate atât de specifice personajelor baroce au fost prin contrast destinate să sublinieze relația între spațiul real și cel al picturii, creând un continuum spațial, opus concepției icoanei.

Exemplul la care ne vom referi pentru a ilustra pătrunderea acestei viziuni în pictura ortodoxă nu este singular în pictura din Banat dar este poate chiar cel mai timpuriu și reprezentativ în ambianța picturii românești. Ne gândim la scena Bunevestiri pictată de George Diaconovici în anul 1763, pe ușile împărătești ale bisericii satului Clopodia (Timiș). În opinia noastră, scena este cea mai "barocă" între creațiile zugravului, fiind realizată după modele occidentale, identificabile la nivelul limbajului formelor, la tipul iconografic apusean al Fecioarei citind sau la simbolul Imaculatei Concepții - reprezentat prin crinul din mâna arhanghelului Gavril.<sup>33</sup>(fig.1 )



*Fig. 1*

În legătură cu concepția spațială, personajele tradiționale - Fecioara și arhanghelul - sunt proiectate pe fond albastru azuriu, dar ceea ce frapează este mișcarea dinamică a ultimului, desfășurată pe diagonală, de pură factură apuseană. Ni se pare important de subliniat că acest model nu a mai fost reluat de zugravul George în alte reprezentări ale temei, ceea ce ar indica circulația sa restrânsă, după toate probabilitățile datorită incapacității comunităților de a accepta - la începutul dece-niului șapte al secolului al XVIII - lea o astfel de punere în pagină, atât de dramatică și îndepărtată de sensibilitatea ortodoxă.

Astfel, imaginea similară de pe ușile împărătești ale bisericii românești din Râțișor, deși de vizibilă influență barocă, nu a fost tratată cu același dinamism și profunzime spațială<sup>34</sup>(fig.2), iar o interpretare mai târzie a aceleiași teme pentru biserica din lemn a satului Bătești, în anul 1783 este și mai tradițională.<sup>35</sup>

Referitor la dispunerea personajelor sau a personajului în axă diagonală, nu putem omite poate cea mai barocă dintre creațiile zugravului ades menționat, Nedelcu Popovici. Între icoanele împărătești destinate iconostasului bisericii sârbe din Gad, pictate în anul 1771<sup>36</sup>, cea a arhanghelului Mihail se izolează prin spiritul apusean în care a fost concepută. Din fondul de aur al foitei, reamintind lumina necreată, s-a conturat o imagine concepută după regulile viziunii baroce asupra spațiului, într-o mișcare dramatică, susținută de



*Fig. 2*

elementele obișnuite din repertoriul formal al barocului, axată pe o ușoară diagonală, mai temperată decât la George Diaconovici, dar slujind în ultimă instanță la redarea aceleiași sugestii spațiale.

Această realizare târzie în creația zugravului se individualizează drept martor sugestiv al asimilării de elemente occidentale, inclusiv de meșterii de formație tradițională, aparținând structural generației începutului de secol al XVIII-lea. O altă modalitate de realizare a iluziei spațiale din arsenalul imagisticii barocului, a fost multiplicarea spre infinit a decorului arhitectonic.

După concepția ortodoxă, evenimentele se desfășoară întotdeauna în fața clădirilor, care apar în fundal. Spre deosebire de pictura de șevalet, imaginea spiritualizată creată prin icoană este subordonată așa numitei perspective inverse.<sup>37</sup>

Ne-am referit sumar la câteva dintre prezențele citadine realizată după tradiție, în spațiul icoanelor lui Nedelcu, Șerban Popovici sau a altor meșteri zugravi. Pentru biserica satului Socolari au fost pictate patru icoane dedicate Fecioarei Maria, care pot fi fără



dificultate integrate imaginilor create după modele baroce ale spațiului infinit sugerat prin intermediul arhitecturii. Tematic, acestea ilustrează cele două Mari Sărbători ale Fecioarei: Nașterea și Adormirea. Ele au fost completate de Învierea și Înălțarea Fecioarei la cer și unul dintre icosurile Imnului Acatist.<sup>38</sup>

Imaginile contravin de la prima vedere concepției tradiționale. Desfășurarea acțiunilor are loc înăuntrul unor forme arhitectonice care se succed după perspectiva în diagonală a picturii baroce.

Nașterea Maicii Domnului se petrece într-un interior ale cărui elemente de recuzită - coloanele, draperiile, patul cu baldachin - întreaga atmosferă dinamică prin mișcările faldurilor, vibrată cromatic este departe de reprezentările tradiționale ale scenei.(fig.3).



*Fig. 3*

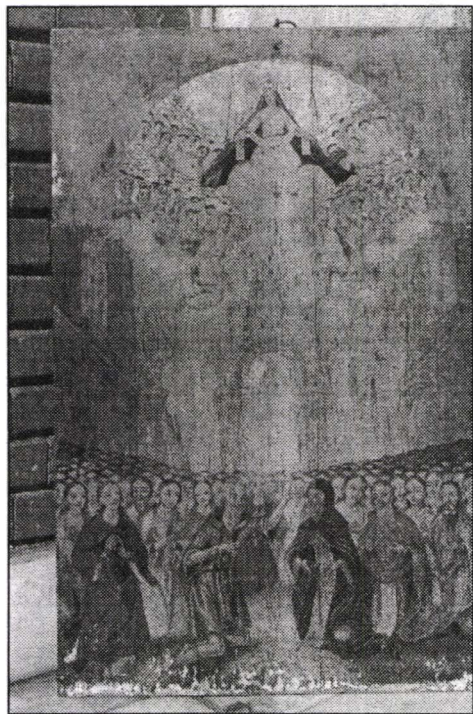
Învierea dar mai ales Înălțarea Fecioarei, temă împrumutată din repertoriul artei occidentale, este o creație barocă prin structura compozițională desfășurată pe diagonală la nivelul registrului pământesc dar și prin apoteoza Mariei, înălțată în sfera celestă, pe vâlături de nori susținuți de putti.

Icoana Adormirii Maicii Domnului, trimite în schimb la



schema compozițională tradițională: orientarea catafalcului spre răsărit, gruparea apostolilor în jurul acestuia, secvența anecdotică a tăierii mâinilor evreului Jefonias de către Arhanghelul Mihail.

În icoana Acatistului, narațiunea se petrece în plan terestru și ceresc. În intenția evidentă de a crea iluzia unui continuum spațial, iconarul și-a așezat, personajele într-un interior schițat destul de vag cu arhitecturi în perspectivă, care tind să se unifice cu spațiul celest, sugerat de nori învolburati. (fig.4).



*Fig. 4*

Grupul icoanelor de la Socolari, databil în ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea se înscrie între cele mai reprezentative creații din sfera celor de factură baroc ortodoxă prin care se verifică afirmațiile anterioare relativ la extensia fenomenului barochizării în imaginea artistică. Ca și în alte cazuri între care ne-am referit anterior la ușile împărătești de la Clopodia - iconarul de la Socolari

a transpus practic în icoană o temă apuseană, a Învierii și Înălțării Fecioarei și a reinterpretat la nivelul sensibilității generației de la sfârșitul secolului al XVIII-lea temele de veche tradiție a celor două Sărbători ale Fecioarei. Considerăm că și ilustrarea Acatistului este cu totul inedită în peisajul picturii din spațiul Banatului. În imaginile la care am făcut referiri, spațiul terestru a fost sugerat prin intermediul arhitecturilor. Cel celest a fost inevitabil redat prin aglomerări de nori pufoși.

În cele ce urmează, ne referim în mod special la această modalitate ținând de spectacolul baroc, deoarece personajele plutind sau așezate pe nori au fost poate cele mai ades utilizate mijloace iluzioniste în intenția dublă de a sugera relația între personajele celeste și cele pământene dar și de a stimula pietatea și fervoarea spirituală a privitorului.<sup>39</sup>

Preluând formule din repertoriul artei baroce, creațiile ortodoxe au ocolit totuși formulările excesive ale acestuia. Cei care au studiat această categorie de influențe sunt de acord asupra faptului că marile compoziții *în trompe l'oeil*, sugerând apoteoze nu au corespuns sensibilității ortodoxe. Din grandoarea acestora artiștii au reținut totuși reprezentările în axa diagonală la care ne-am referit deja - dar și formulele de glorificare a personajelor a căror apartenență la sfera extrasenzorială a fost simbolizată prin vâlătuci de nori. Gustul pentru reprezentarea personajelor așezate sau plutind pe nori ar putea constitui un subiect aparte, prin multitudinea de exemple pe care le oferă pictura din ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea.

Această din urmă ilustrare a a relației între spațiul real și cel suprasenzorial a depășit cadrul imaginii icoanei și a pătruns și-n sfera picturii murale.

Ne vom referi pentru început la câteva exemple oferite de pictura de icoane. În icoane împărătești pictate în ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea, tipurile consacrate ale lui Isus Pantocrator sau Învățător și al Fecioarei cu pruncul Hodighitria, Eleusa sau pe tron, au fost adesea înlocuite de imaginile celor două personaje în picioare, așezate pe vâlătuci de nori, uneori înconjurată de putți.

Reamintim că între cele mai timpurii prezențe ale acestui tip iconografic se pot nota icoanele de la Dejan, în viziunea cu accente

deja înnoitoare a lui Șerban Popovici. Dintr-o adevărată serie în care acesta se regăsește semnificând o imagine preferată la un moment dat - amintim icoanele împărățești de la Socolari, cele semnate de zugravul Ștefan Popovici destinate iconostasului bisericii din Gârbovăț (1798)<sup>40</sup>, sau cea a Fecioarei din biserica din Grebenăț (Jugoslavia).<sup>41</sup>

Asemănătoare stilistic cu lucrări ale lui Mihail Bukurevici, dar și cu ale zugravului Ștefan Popovici, o icoană a Fecioarei cu pruncul din vechiul iconostas al bisericii din Bănia (Caraș),<sup>42</sup> sau cele puțin cunoscute din biserica satului Coșevița (Timiș) - cu imaginile lui Isus învățător și a Arhanghelului Mihail, reflectă insinuarea unei concepții identice la sfârșitul secolului al XVIII-lea, reprezentând variante ortodoxe ale glorificărilor sau apoteozelor baroce.

Un detaliu similar poate fi surprins și în icoana dedicată Sf.Iosif cel nou de la Partoș, pictată în anul 1782. Invocând protecția Fecioarei pentru personajul sanctificat Sf.Iosif, zugravul Ștefan Bogoslov îi sublinia apartenența la sfera celestă așezând-o pe valătuci grei de nori, profilați pe un fundal în tonuri trandafirii.<sup>43</sup>( fig.5).



*Fig. 5*

Modelul a cunoscut o extrem de largă difuzare și enumerarea tuturor variantelor ar depăși cu mult limitele acestei prezentări. De la interpretări cu tentă rusticizantă care ar putea fi încadrate cronologic la granița dintre secolele XVIII și XIX - și ne gândim la imaginea arhanghelului Gavril de pe ușile împărătești din biserica satului Crivina de sus (Timiș), datorată unui zugrav care și-a păstrat anonimatul, (fig.6) la creațiile lui Dimitrie Popovici, autorul unuia



*Fig. 6*

dintre cele mai reprezentative iconostase de factură barocă, destinat bisericii sârbe din Ciacova (Timiș)(1771), (fig.7) Banatul poate oferi încă nenumărate exemple.

\*\*\*

Spre deosebire de imaginea de pe icoană, în pictura murală prezența elementelor ce țin de concepția barocă asupra spațiului, este mai puțin evidentă.

La acest capitol al imaginii artistice, secolul al XVIII-lea oferă, datorită înnoirilor succesive a picturii originale, doar perspectiva parțială a unei dezvoltări și evoluții desfășurată evident în paralel





Fig. 7

cu cea pe care a cunoscut-o fenomenul cultural în ansamblul său. Urmărind prezența acestora, pe categorii de monumente, am putea schița următorul tablou. În ambianța monastică, între pictura bisericilor mănăstirilor de la Săraca (Timiș) și Bezdin (Arad) care ilustrează difuzarea în deceniul patru al secolului al XVIII-lea, a celei mai bune tradiții brâcovenesti și ansamblul mural din biserica mănăstirii sârbe din Baziaș (Caraș Severin) din anul 1866, există o unică punte de legătură, pe care o oferă pictura bisericii mănăstirii

sârbești de la Sf.Gheorghe, realizată în anul 1797 de pictorul din satul omonim - Pavel Giurgev. Problemele pe care le ridică acest ansamblu de pictură sunt multiple.

Ele reflectă evoluția gustului din ambianța monastică mai întâi spre un altfel de dispunere a imaginii în spațiul interior al bisericii și doar în al doilea rând spre interpretarea tematicii în spiritul barocului târziu. Sunt de amintit aici elementele decorative de inspirație rococo, destinate să completeze spațiile rămase nepictate.

În legătură cu problemele asupra cărora ne-am oprit în prezentarea de față, menționăm faptul că pictorul a utilizat, la sfârșitul secolului modele deja familiare ambianței ortodoxe, la care ne-am referit în paginile anterioare.

Ca și-n pictura icoanelor împărătești, în imaginea Sfintei Treimi personajele - Dumnezeu Tatăl și Isus - sunt așezate pe nori învolburați, după o schemă a cărei extensie în timp a depășit - în Banat - epoca barocului. În pictura din naosul bisericii pot fi

identificate alte câteva dintre rezolvările baroce ale continuum-ului spațial.

În acest context teme - Samariteanca la fântână, (fig.8) sau vindecarea paralticului, sunt rezolvate după concepția apuseană asupra spațiului, care oferă iluzia celui infinit, prin intermediul arhitecturilor, a spațiului deschis dar și prin modelul cromatic.



*Fig. 8*

În ambianța orășenească, pictura datând din secolului al XVIII-lea, se restrânge la câteva fragmente, destul de puțin semnificative pentru tema în discuție. Ne rezumăm la a atenționa asupra faptului că evoluția preferințelor comunităților orășenești spre modele occidentale a condus spre deplasarea accentului de la decorul mural spre decorul iconostasului. Fără să se generalizeze, această nouă preferință a dus la realizarea de interioare destul de sobre, unde spațiul a fost împodobit doar cu elemente decorative de factura barocă, rococo și mai târziu neoclasică și cu imitații de marmură amintind de tradiția barocului italian.

Atunci când interiorul a fost pictat, modelele spectacolului și în general ale spațialității baroce au depășit cadrul cronologic al secolului al XVIII-lea. Un exemplu în acest sens îl poate oferi pictura murală din biserica sârbă Sf.Nicolae din Timișoara (Mehala), pictată probabil în deceniul doi al secolului al XIX-lea. Atribuită pictorului

timişorean Sava Petrovici, realizator al picturii de iconostas, aceasta se desfăşoară pe bolţile semicilindrice ale traveelor naosului şi pronaosului. Aici au fost ilustrate Milostivirile, teme mai rar întâlnite în ambianţa ortodoxă, dar integrate în repertoriul tematicii baroce,<sup>44</sup> servind la susţinerea ideilor morale ale secolului luminilor.<sup>45</sup>

Cele şase Milostiviri, inspirate de Evanghelia lui Matei (Matei, 25.35-36) sunt cele şase lucrări fundamentale prin care muritorul poate dobândi mântuirea. Acţiunea acestora se petrece în plan terestru dar este îndeaproape supravegheată de Isus, aflat în spaţiul celest. Ca şi în alte exemple la care am făcut referire, distincţia dar şi relaţia între cele două spaţii - terestru şi ceresc - a fost sugerată prin deja familiarii nori învolburaţi, care indică totodată şi spiritualitatea lui Isus, trezind spectatorului sentimente de exaltare spirituală.<sup>46</sup> Ar putea părea paradoxal faptul că interpretări ale concepţiei spaţiale după modele baroce se regăsesc în pictura din ambianţa satelor bănăţene. Acestea se referă fără excepţie la ceea ce denumeam varianta ortodoxă a apoteozelor, adică la plasarea personajelor pe nori, ca zonă de legătură între cele două sfere - celestă şi pământească între privitor şi lumea extrasenzorială. În ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea, în conca altarelor bisericilor de lemn, scena Încoronării Fecioarei de către Sfânta Treime, a înlocuit aproape fără excepţie imaginea tradiţională - semnificând Încarnarea - a Fecioarei Maria pe tron sau oranta. Realizată după modele larg răspândite prin intermediul gravurii în pictura de icoane, această temă cunoscută îndeobşte sub numele de Sfânta Treime, semnifică gloriificarea Fecioarei ca sursă a Încarnării.

Iluzia spaţiului suprasenzorial, ceresc, în care se petrece acţiunea dar şi legătura între acesta şi spaţiul real a fost şi-n acest caz sugerată de aşezarea personajelor pe obişnuiţii nori învolburaţi.(fig.9).

În unele cazuri, zugravii au oscilat între desenul tradiţional şi modelele de certă influenţă barocă. La biserica de lemn Sf.Dumitru din Dubeşti (Timiş) meşterul l-a reprezentat pe arhanghelul Gavril însoţind un copil (naos, perete dinspre est) - după modelul baroc al arhanghelului Rafael însoţindu-l pe Tobias,<sup>47</sup> asezându-i pe nori



*Fig. 9*

ai căror modele trădează persistența valorilor liniare ale picturii tradiționale.

La începutul secolului al XIX-lea (1804-1806), în pronaosul bisericii Cuvioasa Paraschiva de la Curtea (Timiș) zugravul Petar (Nicolici) ilustra după o schemă tipic barocă tema Arhanghelului Mihail în luptă cu Satanail, realizând o imagine de apoteoză a reprezentantului oștilor cerești. O ilustrare după model occidental a unuia dintre subiectele larg răspândite în literatura populară a secolului.<sup>48</sup>(fig.10) .

În aceeași biserică și în cea de la Poieni (Timiș) , cu hramul Cuvioasa Paraschiva, în anul 1812 același zugrav Petar (care s-a semnat la Poieni, Petar Nicolici moler), a ilustrat în registrul întâi al bolții semicilindrice a naosului, tema Milostivirilor.(fig.11).

O schemă asemănătoare se regăsește în pictura bolții naosului bisericii de lemn Adormirea Maicii Domnului din Hezeriș (Timiș) dar aici, ideile morale ale textului din Evanghelia lui Matei au fost subliniate în mod deosebit. Efectul dramatic al scenelor este potențat de dimensiunile ample ale acestora. Practic, ele ocupă întreg spațiul bolților de sud și nord, înlocuind inclusiv personajele prezente după tradiție în axul central.

În pictura bisericii de lemn Nașterea Sf.Ioan Botezătorul din





*Fig. 10*

Românești (Timiș) la cumpăna dintre secolele XVIII și XIX, zugravul anonim a apelat în exces la astfel de sugestii spațiale. Evident fascinat de aceste modele, el și-a așezat, mai mult sau mai puțin justificat - mare parte a personajelor pe nori, în spațiul naosului dar și al altarului în intenția de a le sublinia spiritualitatea.(fig.12).

\*

Consideram că cele câteva exemple se constituie în argumente ale insinuării treptate, de-a lungul secolului, a imaginii apusene de factură barocă, în creația ortodoxă. Noua viziune asupra spațiului, noi teme iconografice sau interpretări de teme tradiționale în spiritul ideilor secolului, un alt limbaj al formelor, indică îndepărtarea într-o mare măsură a imaginii de sensul său simbolic tradițional, în paralel



*Fig. 11*



*Fig. 12*

cu tendința vizibilă de apropiere de spiritualitatea de tip occidental, axată pe ideea umanizării divinului și divinizării omului.

Chiar dacă problema care a făcut obiectul prezentării de față nu epuizează toate aspectele barochizării creației ortodoxe din Banat, imaginile la care ne-am referit permit trasarea câtorva concluzii cu caracter general.

O primă concluzie se referă la extensia fenomenului. Exemplele pe care le-am selectat provenind din ambianța mănăstirească, orășenească și satească atestă extensia barocului la toate nivelele sociale, inclusiv în ambianța iubitoare de tradiție a mănăstirii sau a satului. Asistăm chiar la un decalaj cronologic în favoarea prezenței mai timpurii a elementelor baroce în pictura destinată satelor bănățene față de cea creată pentru comunitățile mănăstirești.

Am putea nota ca un aspect cu totul specific caracterul unitar al modelelor, pe care le putem încadra în categoria celor de factură populară. Indiferent de mediul social căruia i-au fost destinate, imaginile sunt extrem de apropiate, nu numai prin structura tematică ci și prin interpretarea artistică. Considerăm că acest lucru este datorat difuzării, prin intermediul pictorilor - a acelor zugrăvi sau moalieri bănățeni - de modele unice de pictură.

În acest fel pot fi explicate prezențele picturii murale de calitate surprinzătoare în bisericile de lemn - și ne-am referit în prezentarea de față la exemplul de la Curtea și Dubești sau la icoanele de cea mai bună factură barocă destinate satului cărășean Socolari, așezărilor de la Clopodia sau Coșevița.

Cauzele principale care au stat la baza acestor adevărate mutații în domeniul gustului trebuie căutate în istoria socio-politică, economică și spirituală a provinciei în secolul al XVIII-lea. Sunt cunoscute coordonatele politice și socio-economice care i-au marcat devenirea după 1718, în granițele largite ale Imperiului habsburgic.

S-a insistat mai puțin asupra celor spirituale. Ne gândim aici la includerea Banatului în sfera de influență administrativă și spirituală a patriarhiei sârbe de la Sremski Karlovac, începând din anul 1737.

Nu insistăm asupra motivelor care au determinat conducerea bisericii sârbe să se deschidă spre ceea ce secolul luminilor a oferit

în domeniul culturii în general, înțelegând aici formele culturii scrise și a creației artistice. În mod paradoxal această politică a servit în ultima instanță afirmării forței ortodoxiei.

Această orientare s-a concretizat prin barochizarea imaginii artistice -nu numai în formă ci și în conținut; în cadrul a ceea ce istoricii de artă sârbi înclină să definească drept baroc sârbesc.<sup>49</sup>

A fost o adevărată politică promovată și susținută de biserică având drept intermediari pictorii ale căror modele s-au difuzat mai ales prin intermediul gravurii.

Receptarea acestor modele inclusiv de către comunitățile sătești și de cele mănăstirești - care s-au răspândit în Banat mai ales din deceniul șapte al secolului - trebuie înțeleasă în cadrul mai larg al evoluției pe care a cunoscut-o întreaga lume ortodoxă preponderent rurală a sud-estului balcanic în mod special comunitățile integrate Europei Mari, re-creată prin expansiunea teritorială a Casei de Austria<sup>50</sup> și nu în ultimul rând prin însuși spiritul barocului, cu specificul său ritual și imaginativ<sup>51</sup>, pe gustul generațiilor aflate sub incidența câștigului epocii luminilor.

## NOTE

1. L. Uspenski, *Teologia icoanei*, Buc. 1994, p.20.
2. idem, p. 126.
3. După această tradiție, "Compoziția aparține sfinților părinți și doar execuția este încredințată pictorului"; P.Florenski, *Iconostasul*, Buc., 1994, p.169-179.
4. Idem, p.216.
5. Ibidem, p.49.
6. op. cit, p.246, nota nr. 1.
- 7 idem, Cap. *Iconostasul*, p.226-230.
8. M.A.Muzicescu, *Autour des notions de tradition, d'innovation et de renaissance dans la peinture du sud est europeén aux XV-XIX siècles*, în *R.E.S.E.E.*, XIV.1, Buc.1976, p.75-77.
9. Al.Duțu, *Dimensiunea umană a istoriei*, Buc., 1986, p.58.
10. B.Jivkovici, *Bodjani; Crtezi, freskara*, în colecția: *Spomenici srpskog zidnog slikarstva XIII veka*, 1, Novi-Sad, 1988, text bilingv, sârb - francez, L. Selmici, p.3-6.

- 11 D.Milislavljevici, *Draca; Crtezi freskara*, în colecția: *Spomenici srpskog, zidnog slikarstva XVIII veka*, 5, Novi-Sad, 1993, text bilingv sârb - francez, D.Milislavljevici, p.3-8.
12. B.Jivkovici, *Voilovica i pripata Manasije; Crtezi freskara*, în colecția: *Spomenici srpskog zidnog slikarstva XVIII veka*, 6, Novi-Sad, 1994, text bilingv sârb -francez, S.Raicevici, p.3-8.
13. Presupunem că este vorba despre zugravul Andrei "sin Andrei" adică fiul lui Andrei, conducătorul echipei de zugravi din anul 1730, de la biserica mănăstirii Săraca (Timiș); D.Pârvulescu, *Pictura murală din Banat în prima jumătate a secolului al XVIII-lea* (mss).
14. în pronaos pe peretele de nord; pentru pictura bisericii mănăstirii vezi: D. Milislavljevici, *Vracevsnica; Crtezi freskara*, în colecția: *Spomenici srpskog zidnog slikartva XVIII veka*, 3, Novi-Sad, 1990, text bilingv sârb-francez, Z.Ivkovici, p.3-8.
15. O opinie identică la L.Selmici: *Srpsko zidno slikarstvo XVIII veka*, Novi Sad, 1987, p.14-17
16. În nartex pe pilastrul dinspre sud-est sunt două pisanii - prima menționează inițiativa egumenului Mihail de realizare a decorului mural și numele lui Andrei Andreovici conducător al echipei de meșteri zugravi. Imediat dedesupt o a doua inscripție numește colectivul acestora, după cum urmează: "*pom. gdi. zografi Pârvu, Nedelco, Nicolae, Gheorghe, Filip Andreovici, Șerban*" D.Milislavljevici, *Vracevsnica*, p.5,19; L. Selmici, loc. cit.
17. În colecția de artă veche a Arhiepiscopiei Timișoarei, Înv.4592. Nesemnată și nedată icoana a fost dată prin analogie cu cea de-a doua împărătească din inventarul bisericii reprezentându-l pe Isus Pantocrator, semnată *Nedelcu zug. Popovici*, și datată 1741; I.B.Mureșianu, *Colecția de artă religioasă veche a Arhiepiscopiei Timișoarei*, Timișoara, 1973, cat. 14, p.34; cat.101, p.40; D.Pârvulescu, *Icoane din Banat*, Timișoara, 1997, p.18.
18. Pentru datele icoanelor împărătești de la Jebel, vezi: V.Țigu, *Zugravul Nedelcu Popovici*, în: *B.M.l.*, an XL nr.2, 1971, p.68,69.
19. În colecția de artă veche a Arhiepiscopiei Timișoarei, inv.4611. Nesemnată și nedată icoana se înscrie stilistic în ambianța creației zugravilor Nedelcu și Șerban Popovici, care au pictat iconostasul din lemn și altarul bisericii între anii 1750-1752. Pentru datele icoanei, vezi: I.B.Mureșianu, *Colecția de artă ...*, cat. 243, p.50; referitor la pictarea bisericii din Jebel: D.Pârvulescu, *Zugravul Șerban Popovici*, în: An B, III, 1998, p.162-163; idem, - *Zugravul Nedelcu Popovici* (mss).
20. În colecția Muzeului Banatului, Timișoara, nr.inv 975. Propunem atribuirea exclusiv pe baza analogiilor la nivelul limbajului formal; D.Pârvulescu,

- Catalogul colecției vechi de icoane românești pe lemn a Muzeului Banatului* (1928-1940~) în An.B.III, arheologie - istorie, Timișoara, 1994, cat. 11, p.470; idem, *Zugravul Nedelcu Popovici* (mss).
21. Icoana se află în biserica sârbă din Samoš (Jugoslavia). Datele acesteia (dimensiuni: 33x42cm) și fotografia care ne-a furnizat informațiile privind comandarii icoanei și cele foarte importante asupra zugravului Nedelcu Popovici, aflat în anul 1777 la o vârstă destul de înaintată pe care o mărturisește epitetul "starci" deci "bătrânul", cu care și-a însoțit semnătura - ne-au fost oferite cu amabilitate de Alexandra Jagodici (Jugoslavia), căreia îi mulțumim și pe această cale.
22. În colecția mănăstirii Arad-Gai; H.Medeleanu, *Valori de artă veche românească. Mănăstirea de la Arad - Gai*, Arad, 1986, p.24.
23. În colecția Vicariatului ortodox sârb din Timișoara. Sunt nesemnate și nedatate și i-au fost atribuite lui Șerban Popovici prin comparare cu o icoană semnată "*Șerban zugra(f) Popovici*", pictată în anul 1746 pentru biserica satului Ostrovo (Jugoslavia). Cele patru icoane de la Ivanda au următoarele date de evidență: *Fecioara cu pruncul pe tron*, inv.723; *Isus Învățător*, inv.721; *Sf. Ioan Botezătorul*: inv.724; *Arhanghelul Mihail*, inv.722; L.Selmici, N.Kusovac, *Umetnicko blago srba u Rumunii* (*Catalog de expoziție*), Beograd, Novi-Sad, 1991, cat. 8, 9, p.28; D.Pârvulescu, *Zugravul, Șerban Popovici*, p.164,165.
24. D.Pârvulescu, loc.cit.
25. Pisania aflată în altar oferă informații importante privitoare la colaborarea între colective de zugravi. Dacă Nedelcu Popovici a lucrat mai ales cu Șerban, la Jașa Tomici, au fost cooptați - după știința noastră fiind unica colaborare - Vasile Diaconul, George Diaconovici, aflat la prima mențiune ca zugrav și un meșter mai puțin cunoscut Feodor; pentru identitatea celor menționați, D. Pârvulescu, *idem*, p. 162 și nota 14, p.170.
26. Despre cei doi meșteri zugravi se păstrează prea puține informații care să permită o evaluare a activității. Semnătura de la Giera este din câte cunoaștem unica atestare a celor doi în Banat. Este posibil ca Mihail Nikolaevici să fi fost cel de-al doilea zugrav menționat la Surducul Mare în inscripția de pe ușile împărătești. Din nefericire, aceasta este destul de greu lizibilă. În urmă cu câțiva ani, I.C.Panait reușea să citească următoarele: *Aceste dvere au plătit Sandre baloșin chinezul din Surduc* (voletul sting); pe voletul drept al ușii: "*Ion Popovici, Mihail Nikolaievici iconopiseș, valeat, 1752*". La rândul-ne am citit inscripția după cum urmează: "*Aceste dvere au plătit Sandre Baloșin kinezu din Surduc* (volet stâng); pe voletul drept, aproape ilizibil: "*(.....) Popovici, Mihail Nikolaievici ikonopiseti, 17(?)2*". Pentru inscripția de la Surduc, vezi: I.C.Panait, *Rolul zugravilor*

de la sud de Carpați în dezvoltarea picturii românești din Transilvania (secolul al XVIII-lea prima jumătate a secolului al XIX-lea), în, S.C.I.A., seria arta plastică, tom 31, 1984, p.70; referitor la iconostasul de la Giera: M.Jovanovici, *Slikarstvo Temisvarske Eparhije*, Novi Sad, 1997, p.37, 361 - 367.

27. În colecția Vicariatului ortodox sârb Timișoara, inv 735, a fost atribuită zugravului Gheorghe Ranite; L.Selmici; N.Kusovac; op.cit. cat., 6, p.26.

28. în colecția Muzeului Banatului, Inv 2670; D.Pârvulescu, *Icoana din Banat în epoca modernă (catalog)*, Timișoara, 1998, cat.87, p 24.

29. O prezentare succintă a acestora în: V.Țigu, C.Feneșan, A.Buzilă, *Biserica ortodoxă din Lipova în Banatica*, 1971, p.364 - 369.

30. J.R.Martin, *Barocul*, Buc.1982, p.92 .

31. idem, cap. V. *Spațiul*, p.100.

32. *ibidem*, p.103-106

33. Ușile împărătești se află în colecția de artă religioasă veche a Arhiepiscopiei Timișoarei, Inv.4594; I.B.Mureșianu, *Colecția...*, cat. 349, p.57; pentru datarea în anul 1763, vezi D.Pârvulescu, *Zugravul Vasile Diaconul -schită biografică*, în "Studii și comunicări", Arad, III, 1996, p.69-70, nota nr.25.

34. Ușile împărătești ale bisericii semnate "*Gheorghe Diaconovici zugraf*" și datate 1763 sunt contemporane cu cele de la Clopodia; O.Milanovici, *Iz slikarstva i primnijene umetnosti Voivodine*, în: Gradja, I, Novi-Sad, 1957, p.81-82.

35. În colecția Protopopiatului ortodox Lugoj; R.Vârtaciu, A.Buzilă, *Barocul în Banat (catalog de expoziție)*, cat.124, p.174.

36. În colecția Vicariatului ortodox sârb Timișoara. Icoanele au fost comandate de săteanul Bogoslav Gadienov și prezintă imaginile Fecioarei cu pruncul pe tron, a lui Isus Mare arhieru, a Sf.Nicolae și a arhanghelului Mihail: Inv. nr.850, 851; L.Selmici, N.Kusovac, *Umetnicko blago srba u Rumunji...*, cat.17, 18, p.30.

37. P.Florenski, op.cit., cap. *Perspectiva inversă*, p.73 - 133.

38. În colecția Protopopiatului ortodox Reșița; R.Vârtaciu, A.Buzilă, op.cit., cat.114 - 117, p.55 - 56; D.Pârvulescu, *Icoane din Banat*, p.16.

40. R. Vârtaciu, A. Buzilă, op. cit., cat 111, 153, p.55, 61; D. Pârvulescu, *Icoane din Banat*, p.16

41. În biserica românească din Grebenaț (Jugoslavia); D.Pârvulescu, *loc.cit.*

42. În colecția de artă religioasă a Arhiepiscopiei Timișoarei. Din icoanele împărătești ale bisericii satului s-au păstrat doar cea amintită a Fecioarei și a Sfântului Ioan Botezătorul; I.B.Mureșianu, op.cit., cat.117, 265, p.41,



- 52; R.Vârtaciu, A.Buzilă, *op.cit.*, cap.155, 156, p.62; D.Pârvulescu, *op.cit.*, p.20.
43. Icoana se află în paraclisul vechi al bisericii mănăstirii Partoș (Timiș), străjuind mormântul Sfântului Iosif cel Nou; I.B.Mureșianu, *op.cit.*, capt 235, p.49.
44. M.Jovanovici, *op.cit.*, p.44, 478 - 485; relativ la includerea temei în repertoriul picturii baroce, vezi: A.Pigler, *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17 und 18 Jahrhunderts*, Budapesta, 1956, I, p.527 - 529.
45. Referitor la caracterul didactico - moralizator al temei în acord cu ideile secolului luminilor, în spațiul românesc: R.Crețeanu, *Tendințe filosofice în pictura murală a secolului al XVIII-lea*, în: *Arta românească în secolul luminilor*, Buc., 1984, p.60; pentru teritoriul Episcopiei de Karlovac: M.Timoteevici, *Srpsko barockno slikarstvo*, Novi-Sad, 1996, 323 - 333.
46. J.R.Martin, *op.cit.*, 109 - 111.
47. A.Pigler, *op.cit.*, p.186 - 187. Temă preluată din renașterea italiană, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Herder, 1994, 4, p.321 - 323.
48. N.Cartojan, *Cărțile populare în literatura românească*, I, Buc., 1974, p.90; Pentru prezența temei în iconografia barocă, vezi: A.Pigler, *op.cit.*, p.397 - 402.
49. Ne gândim la lucrările de sinteză pe această temă: D.Medacovici, *Srpska umetnost u XVIII veku*, Beograd, 1980; M.Timoteevici, *op.cit.*
50. Problema reintegrării Europei de sud-est, după 1680, a fost pe larg dezbătută de P.Chaunu în: *Civilizația Europei în secolul luminilor*, I, Buc., 1986, cap.I, p.61 - 78.
51. V.L.Tapié, *Baroque et classicisme*, Paris, 1980, p.178.

### Lista ilustrațiilor

1. George Diaconovici, Bunavestire, uși împărătești, 1763, bis. Clopodia (Timiș)
2. George Diaconovici, Bunavestire, uși împărătești, 1763, bis. româneacă din Râtișor (Jugoslavia)
3. Anonim, Nașterea Maicii Domnului, sf.sec. XVIII, bis. Socolari (Caraș Severin)
4. Anonim, Acatistul Maicii Domnului, sf.sec.XVIII, bis.Socolari (Caraș-Severin)

5. Ștefan Bogoslov, Sfântul Iosif cel Nou de la Partoș, 1782 în Paraclisul mănăstirii Partoș (Timiș).
6. Anonim, Bunavestire, uși împărățești, sf. sec.XVIII, bis. din Crivina de Sus (Timiș)
7. Dimitrie Popovici, Învierea, 1771, iconostas. bis. sârbă din Ciacova (Timiș)
8. Pavel Giurgev, Samariteanca la fântână, 1797, boltă naos, bis.mănăstirii sârbe Sf.Gheorghe (Timiș)
9. Petar zugrav (Nicolici), Încoronarea Fecioarei de către Sfânta Treime, 1804, altar, bis.din Curtea (Timiș)
10. Petar zugrav (Nicolici), Arhanghelul Mihail în luptă cu Satanail, 1804-6, pronaos, perete de vest, bis.din Curtea (Timiș)
11. Petar Nicolici Moler, Milostiviri, 1812, bolți naos, bis.din Poieni (Timiș)
12. Anonim, Isus Învățător, pe la 1800, naos ax central, bis.din Românești (Timiș)

# LIMBAJ BAROC ȘI CONTRAREFORMĂ ÎN PICTURA DE ALTAR DIN CATEDRALA ROMANO-CATOLICĂ DIN ORADEA

*Agatha Chifor*

Cel mai important edificiu ecleziastic în stil baroc din Oradea și unul din cele mai reprezentative din Transilvania este catedrala romano-catolică. Edificată pe parcursul a aproape 30 de ani (1752-1780), catedrala este un monument caracteristic pentru spiritul clasicizant al barocului târziu. Replică aproape identică a bisericii Il Gesu din Roma, catedrala din Oradea a fost înzestrată cu același plan longitudinal cruciform structurat într-o navă principală și două nave laterale prevăzute cu mici capele.<sup>1</sup> Dacă din punct de vedere structural edificiul reflectă soluția planimetrică gândită de reprezentanții Contrareformei pentru a satisface cerințele cultului, din punct de vedere stilistic catedrala ilustrează morfologia moderată a barocului târziu austriac .

Studiul are în vedere analiza picturii de altar baroce a catedralei din perspectiva elementelor formale proprii stilului precum și a conotațiilor religioase și estetice ale propagării Contrareformei.

Picturile de altar respectă în general preceptele tradiționale liturgice, punând însă în valoare în cel mai înalt grad talentul, imaginația, măiestria pictorului. Adevărat centru spiritual al bisericii, altarele sunt cel mai adesea creația individuală a artistului, oferind o imagine concludentă asupra mentalității și credințelor epocii. <sup>2</sup>

În capelele care se deschid în partea dreaptă a navei centrale apar în ordine picturile de altar: "Sfânta Cruce" (realizată de Teodor Ilici în 1786), "Sfântul Arhanghel Mihail", "Sfântul Ioan Nepomuc", "Sfântul Ștefan închinându-și regatul Preafericitei Fecioare Maria",

ultimele trei fiind creația pictorului J.I.Cimbal.

Capelele din partea stângă a navei centrale adăpostesc picturile de altar "Sfinta Barbara", "Sfinții Petru și Pavel" (de un pictor necunoscut), "Evanghelistul Ioan" și "Sfânta Treime", opera lui Cimbal.

Cele mai realizate din punct de vedere tehnic, compozițional și artistic sunt pictura altarului central "Înălțarea la cer a Fecioarei Maria" și picturile de altar din transeptul bisericii: "Sfântul Ladislau angajându-se să construiască catedrala în fața Fecioarei Maria", respectiv "Sfânta Familie", toate executate de pictorul austriac Joseph Vincenz Fischer. Considerat unul dintre cei mai importanți pictori vienezi din școala academistă a secolului al XVIII-lea, acesta s-a născut în 1729 la Furstenzell în Bavaria. Din 1749 s-a format în ambianța Academiei din Viena unde a făcut copii după picturile de altar ale lui Pittoni, Sebastiano Ricci și Troger Pal. O influență hotărâtoare în cariera sa de pictor au avut-o studiile din Italia începute în 1753 în atelierul lui Giambettino Cignarolina. Un rol important l-a avut și contactul cu creația lui Tiepolo, ultimul mare reprezentant al picturii monumentale. Din 1764 este profesor al Academiei veneze. Creația sa picturală situată sub semnul eclectismului s-a desfășurat prioritar la Buda și Pozsonyi. Este autorul picturii plafonante a sălii mari din Cetatea Buda reprezentând alegoria celor patru facultăți. La Pozsony a pictat fresca arhitectonică a pereților laterali ai capelei precum și pictura plafonantă a pavilionului din grădina regală. A decorat cu fresce clădirea Universității din Nagyszombat. Cea mai reușită operă este considerată fresca cupolei din Laxenburg, realizată în spiritul picturii lui Tiepolo. La solicitarea expresă a reginei și a episcopului Ungariei a executat numeroase picturi de altar pentru biserici din Ungaria și Transilvania.<sup>3</sup>

Cele trei picturi de altar din catedrala romano-catolică din Oradea au fost realizate spre sfârșitul secolului al XVIII-lea, perioadă în care pictorul a receptat tendința clasicizantă a barocului târziu austriac. Executate la cererea expresă a Mariei Tereza între 1778-1779, ele reflectă ipostaze ale cultului marial în perioada de propagare a Contrareforme în Transilvania.

Pictura altarului central realizată inițial de Johann Nepomuc

Schopf a fost încredințată în 1779 lui Joseph Vincenz Fischer având ca subiect Înălțarea la cer a Mariei. Executată în stilul lui Tiepolo, pictura ilustrează dogma catolică a glorificării Mariei (Fig.1) în existența sa celestă. Elaborată în ambianța picturii italiene (Tizian, G.B.Piazetta, Tiepolo), tema iconografică a beatificării Mariei a cunoscut o deosebită popularitate pe cuprinsul întregului Imperiu habsburgic în strânsă legătură cu creșterea importanței cultului marial. Ca și acestea, "Înălțarea la cer a Fecioarei Maria" de Joseph Vincenz Fischer ilustrează momentul în care Maria înconjurată de îngeri se înalță în slavă îndreptându-se spre împărăția cerurilor.



*Fig. 1*

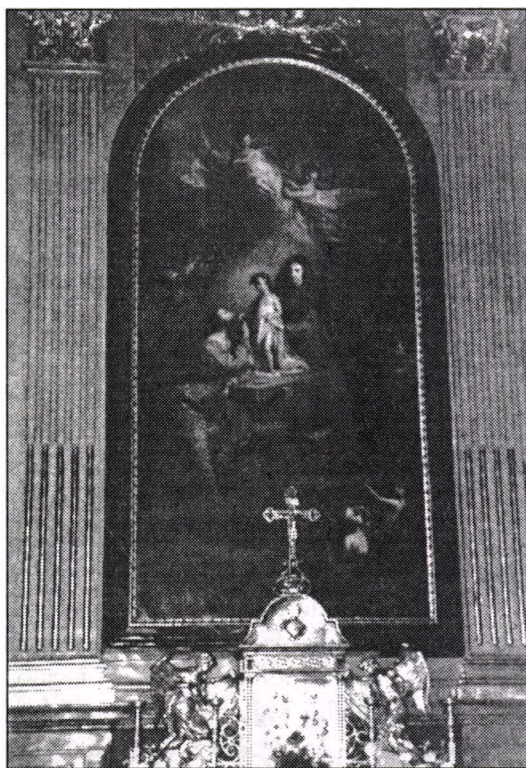
Pictura se caracterizează printr-o structură compozițională tipic barocă bazată pe alăturarea a două registre. În prim plan într-un registru terestru sunt reprezentați apostolii dispuși în semicerc în jurul mormântului gol. Portretele lor bine individualizate sunt un prilej

de a explora psihologia miracolului. O parte din ei au privirile concentrate asupra mormântului gol într-o expresie de adâncă meditație. Ceilalți au privirile îndreptate în sus, asistând extaziați la miracolul înălțării Fecioarei. Pe fețele și în gesturile lor se citește întreaga gamă a trăirilor umane de la consternare și teamă până la speranță, implorare a milei și devoțiune profundă. Dialogul dramatic al gesturilor reflectă tendința specific barocă de a recurge la scenografia teatrală. Dacă în registrul inferior predomină umanizarea figurilor exprimată printr-o redare diferențiată a vârstei, fizionomiei și trăirilor, registrul celest denotă crearea unui spațiu ideal definit prin imponderabilitate și luminozitate, attribute ale apartenenței la o realitate superioară, supranaturală. Acest registru este dominat de figura Mariei; reprezentată în slavă, plutind printre nori ea se îndreaptă spre un spațiu luminos simbolizând transcendența redat pe fondul unui subtil degradeu albăstrui. Drumul spre cer al Mariei este călăuzit de îngeri care țin în mâini attribute ale Fecioarei preluate din litaniiile creștine: flori de trandafir, simbol al renașterii mistice, flori și cunună de crini, simbol al purității și al abandonului mistic sub semnul grației divine. Maria, al cărei chip cu trăsături frumoase este transfigurat de extazul mistic, poartă în jurul capului o aureolă luminoasă, semn al sfințeniei, al iradierii lumii supranaturale. La picioarele sale se află cornul de lună, atribut al Mariei ca regină a cerurilor.

Pictura ilustrează o fină juxtapunere a tonurilor calde și reci precum și folosirea discretă a clar-obscurului. Veșmintele apostolilor se bazează pe alternanța tonurilor de roșu, verde, brun și albastru. O parte din aceste culori se regăsesc și în registrul celest, dar intrarea într-un alt plan existențial este marcată prin intermediul procedeeleor luministice. O ceață luminoasă pune în valoare corpurile îngerilor, conferind o strălucire argintie veșmântului Mariei ale cărui falduri agitate contribuie la redarea volumului. Fundalul pe care este proiectată înălțarea acesteia se bazează pe principiul transparenței nuanțelor de albastru, luminarea diafană a acestui registru creând impresia de mister și irealitate. Dintre numeroasele ipostaze ale Înălțării Mariei pictura realizată de J.V Fischer urmează tipologia tradițională prezentă și la Tiepolo. Astfel scena este reprezentată ca

un vârtej care poartă personajul principal, pe Fecioara Maria la jumătatea distanței între locul unde este așteptată de Dumnezeu și locul unde au rămas ucenicii.

Dacă pictura “Înălțarea la cer a Mariei” o reprezenta pe aceasta în calitate de stăpână a cerurilor în schimb “Sfânta Familie” de J. V Fischer este o scenă a devoțiunii materne (Fig. nr.2). Pictura îi înfățișează pe Iosif împreună cu Maria și copilul Iisus dispuși oblic spre centrul compoziției. Concentrată asupra unui moment din existența terestră a Mariei și a lui Iisus, pictura are accente realiste.



*Fig. 2*

Datorită acestora ființa sacră a Mariei este prezentă în ipostaza umanității sale. Deși ușor idealizat portretul Mariei devine parte integrantă a unei scene familiale. În pictură surprind aspectele realiste împrumutate din limbajul scenelor de gen cum ar fi redarea



naturalistă a veșmintelor și fizionomiei lui Iosif precum și prezentarea interiorului, a mesei și uneltelor de tâmplărie. În tablou este prezent miracolul prin intermediul copilului Iisus. Un fascicul luminos care pornește de sus, de la îngerii care domină registrul superior se revarsă pe chipurile părinților și aureolează capul copilului sub forma unei lumini difuze.

Din punctul de vedere al tehnicii picturale mijloacele de expresie tipic baroce cum ar fi utilizarea luminii supranaturale precum și dispunerea scenică a îngerilor coexistă cu elemente ale limbajului pictural realist. Naturalismul, una din cele mai importante trăsături ale picturii baroce a influențat și sfera picturii de altar pentru a conferi un plus de veridicitate reprezentărilor. Redarea neconvențională a lui Iosif și chiar a Mariei alături de ambianța atelierului de tâmplărie creează impresia de apropiere, de accesibilitate a sacrului prin expresia umană a acestuia. Tonalitatea generală a tabloului bazată pe alternanța tonurilor calde și reci este sobră în conformitate cu comandamentele Contrareformei. Expresia de adorație de pe chipul lui Iosif și al îngerilor este o confirmare a sacralității lui Iisus.

Procesul de laicizare a reprezentărilor în pictura de altar barocă nu anulează conținutul religios al tabloului ci este doar un mijloc pentru a oferi o reprezentare cât mai realistă a miracolului. În acest sens este reprezentativă pictura de altar "Sfântul Ladislau" aparținând aceluiași pictor. Compoziția ilustrează o veche legendă în legătură cu o viziune a acestui rege maghiar: la o vânatoare regelui i s-ar fi arătat Fecioara Maria care i-a cerut să construiască catedrala episcopală a Oradiei. Prezența profanului în acest tablou este și mai evidentă. Registrul inferior surprinde un moment dintr-o posibilă scenă de vânatoare. În prim plan apare Sfântul Ladislau îmbrăcat într-o mantie roșie pe un cal alb însoțit de doi nobili și câini de vânatoare. Tabloul fixează momentul apariției miraculoase a Mariei cu pruncul surprinzând impactul emoțional asupra personajelor. În timp ce pe figurile celor doi nobili se citește un amestec de teamă și uimire, chipul Sfântului Ladislau exprimă o adâncă devoțiune, consecință a interiorizării sentimentului mistic. Deasupra unei sfere, alegorie a globului pământesc, este reprezentată în slavă Maria cu

pruncul flancată de îngerii. Doi dintre aceștia îi arată lui Ladislau un sul conținând planul catedralei. Registrul celest pe care e proiectată apariția miraculoasă este diafanizat prin intermediul norilor și al efectelor luministice care permit gradări foarte subtile de lumină și umbră. O aură luminoasă înconjoară figura Mariei și a copilului marcând sacralitatea celor două personaje. Ideea pe care o degajă întreaga reprezentare plastică se încadrează într-o mentalitate tradițională conform căreia incursiunea cinegetică devine pretextul unui traseu inițiativ.

Patru picturi de altar: “Sfântul Ioan Nepomuc” , “Sfânta Treime”, “Sfântul evanghelist Ioan”, “Sfântul Ștefan” sunt opera pictorului vienez Johann Ignaz Cimbal. Acesta a activat în Austria (Viena, Zvettl)și în Ungaria în perioada de înflorire a picturilor plafonante în stil baroc. Considerat pictor academicist, s-a afirmat în domeniul picturii religioase atribuindu-i-se numeroase fresce și picturi de altar realizate în Ungaria în perioada 1768-1781. Astfel a pictat fresca de pe cupola bisericii parohiale din Szekesfehervar cu elemente arhitecturale iluzioniste, fresca bisericii din Zalaegerszeg având în centru ridicarea la ceruri a Fecioarei Maria. A realizat și subiecte de inspirație profană cum ar fi peisajele care decorează pereții palatelor episcopale din Sümeg și Veszprém. Cele patru picturi de altar realizate pentru catedrala din Oradea datează din 1791. <sup>4</sup>

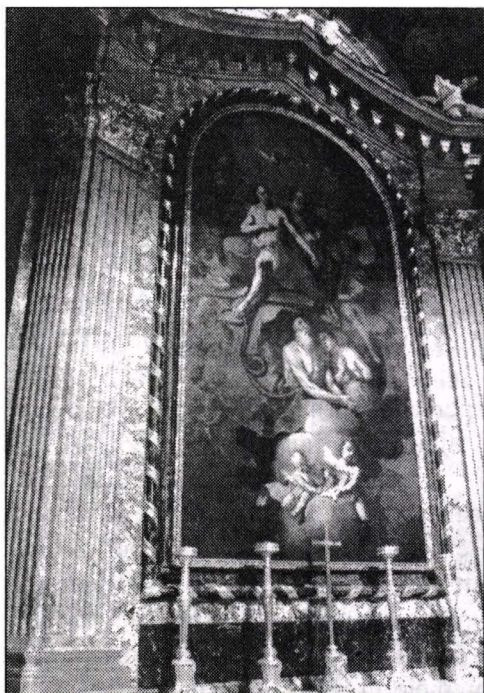
Pictura de altar “Sfântul Ioan Nepomuc” are în centru figura sfântului reprezentat spre centrul tabloului, deasupra unui nor, susținut și înconjurat din toate părțile de îngerii. Reevaluarea de către biserica catolică a cultului său în perioada de propagare a Contrareformeii în Transilvania nu este întâmplătoare fiind explicabilă prin martirajul vicarului praghez pentru apărarea secretului confesiunii. Atributele care stau la baza prototipului său iconografic în arta religioasă sunt hainele de canonic, bereta, crucifixul și nimbul cu cinci stele

Sfântul este reprezentat conform iconografiei consacrate îmbrăcat în haine modeste de canonic de culoare brun-cenușie și purtând la gât un șnur cu semnul crucii. În mâna stângă lăsată în jos ține bereta, iar în cea dreaptă crucifixul. Martirul este reprezentat îngenunchiat în atitudine de rugăciune, cu ochii ridicați spre îngerii care domină

registru superior al compoziției. În dreapta sa se află un înger cu degetul arătător lipit de buze trimițând la ipostaza consacrată de reprezentare a sfântului, aluzie directă la martiriul pentru păstrarea secretului confesional. În afara îngerilor care-l flanchează se află îngeri ținând în mâini textul Scripturii. Pictura reflectă o serie de deficiențe anatomice cum ar fi alungirea mâinii sfântului, redarea convențională a îngerilor, dificultăți în redarea volumului, umbrele puternice care domină compoziția. Dincolo de acestea pictura reflectă repertoriul formal baroc subordonat finalității mesajului pictural. Limbajul baroc se reflectă prin transformarea picturii de altar într-o operă de scenografie mistică, fapt rezultat din dispunerea scenică a personajelor precum și din evocarea sentimentelor prin intermediul gesticii și al fizionomiei.

Dintre cele patru picturi de altar "Sfânta Treime" se află în cea mai bună stare. În registru superior doi îngeri aplecați sprijină o cruce pe care stă Iisus cu bustul descoperit până la mijloc învelit într-o pânză roșie cu mâna dreaptă adusă la piept. În stânga sa e reprezentat Dumnezeu Tatăl sub forma unui om în vârstă înveșmântat în negru. Deasupra lor apare porumbelul Duhului Sfânt. Iisus strivește cu piciorul stâng șarpele aflat deasupra crucii. Îngerul din stânga compoziției străpunge cu un steag capul șarpelui. Pictorul realizează o dramatizare barocă a păcatului originar. Purtând întreaga responsabilitate pentru comiterea acestuia Adam și Eva, părinții omenirii sunt reprezentați în prim plan într-o găoace spartă (Fig.nr.3). Symbolismul oului este legat de geneza lumii, de o realitate primordială care conține în germene multiplicitatea ființelor. Această găoace spartă în care se întrevăd capetele unor oameni reflectă starea de degradare, de pierdere a perfecțiunii proprii realității primordiale. Strămoșii omenirii sunt în relația om-Dumnezeu componenta umană vinovată de pierderea prin păcat a harului divin. Ei sunt reprezentați cu mâinile împreunate și privirea îndreptată spre Providență într-o atitudine deznădăjduită de împlorare a milei și conștientizare a gravității păcatului.

Pictura ilustrează antiteza stabilită în textul biblic între căderea în păcat datorată primei perechi a omenirii și scopul salvator, mântuitor al venirii în lume a Fiului lui Dumnezeu. În registru



*Fig. 3*

inferior sunt pictați doi îngeri cu capetele alungite ținând în mâini o foaie pe care e desenat pomul cunoașterii din textul biblic. Pictura prezintă vicii de formă și compoziție; personajele prezintă deficiențe în redarea anatomiei cum ar fi mâna stângă nefiresc de subțire și alungită a lui Iisus, poziția rigidă a corpurilor, inexactități în tratarea musculaturii. Din punct de vedere cromatic pe fondul albastru deschis se întrevăd umbre puternice, nenuanțate, create prin nori murdari de culoare brună precum și veșminte lipsite de strălucire de culoare roșie și albastră. Modalitatea de reprezentare a primei perechi a omenirii se regăsește în forme asemănătoare în lucrarea “Alegoria schimbării” realizată de J.I.Cimbal pentru biserica parohială din Martonvasar. Aici privirile celor două personaje contemplează un triunghi învăluit în lumină pe care se prefigurează copilul Iisus. În dreapta compoziției un înger le arată crucea, alegorie a drumului care trebuie parcurs de omenire pentru răscumpărarea păcatului.

Lucrarea "Sfântul evanghelist Ioan" are în centru figura evanghelistului stând pe nori și înconjurat din toate părțile de îngeri. Reprezentat tânăr, evanghelistul poartă o tunică lungă verde ale cărei cute permit o redare stângace a volumului și o mantie roșie prinsă de umărul stâng. În mâini ține un sul simbolizând textul Scripturii. Privirea este ridicată în sus contemplând triumghiul Treimii flancat de îngeri. În registrul inferior la baza aglomerației de nori apar îngeri cu figuri stereotipe precum și un vultur brun, atributul evanghelistului, simbol al inspirației. Apare același cer albastru deschis dominat de umbre puternice și nori bruni.

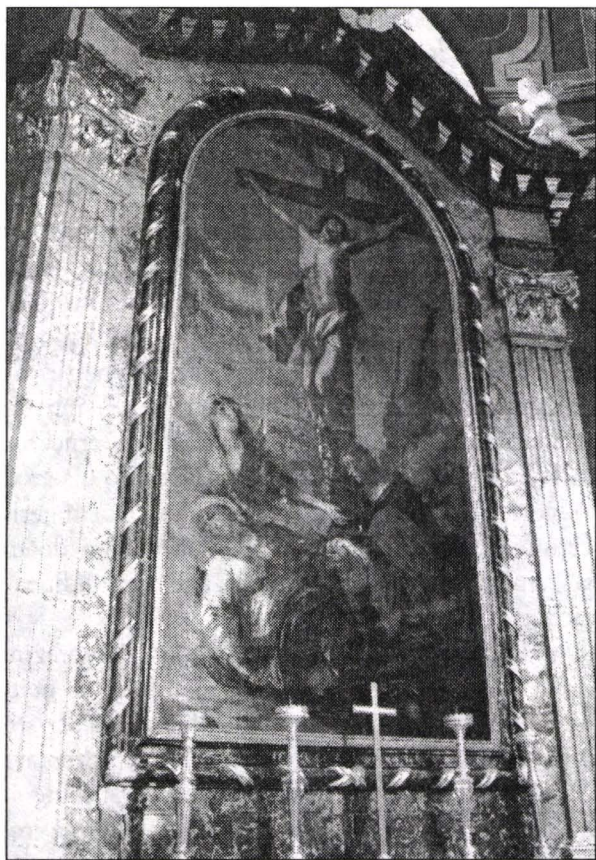
Pictura de altar "Sfântul Ștefan închinându-și regatul Preafericitei Fecioare Maria" are ca centru de interes persoana primului rege maghiar. Cu capul descoperit, îmbrăcat într-o tunică albastră, regele e reprezentat îngenunchiat cu brațele desfăcute pe punctul de a primi însemnele puterii regale de la episcopul Ungariei. Privirile sale se îndreaptă spre Maria cu pruncul reprezentată în slavă înconjurată de îngeri. Cu un gest al mâinii aceasta binecuvintează consacrarea regelui. În fundal într-un plan secund se întrevăd laici reprezentați în tonuri șterse, care asistă la ceremonie. Tabloul are vicii de compoziție cum ar fi aglomerarea personajelor în spațiu fără o reală sugestie a perspectivei, gestică teatrală a regelui și episcopului, insuficiența redării vieții și a mișcării, nefirescul umbrelor care domină compoziția.

Comparativ cu contemporanii săi Kracker și Maulberch, stilul lui Cimbal este mai aglomerat, desenul este mai puțin expresiv și formele nu sunt atât de clare. Trăsăturile definitorii ale manierei sale sunt culorile întunecate umbrele puternice, conglomeratele de nori. Picturile sale din catedrala romano-catolică din Oradea prezintă numeroase deficiențe cum ar fi neconcordanța dintre mișcare și redarea anatomiei, contrastele violente, nenuanțate ale tonurilor de roșu și albastru, redarea convențională a norilor, umbrele puternice. Referindu-se la tablourile de altar realizate de Cimbal Biró József amendează lipsa simțului vieții din picturile sale, lipsa de finețe a culorilor și stereotipia în redarea îngerilor.<sup>5</sup> În ceea ce privește impresia artistică de la prima vedere șochează absența idealizării, a înfrumusețării. Se consideră îndeobște că un artist trăiește prin

culoare, desen și compoziție. Reprezentările plastice ale lui Cimbal prezintă deficiențe la toate aceste exigențe. Figurile îngerilor nu au nimic din reprezentarea tradițională, deviind de la imaginea grațioasă, armonioasă. Se poate vorbi de un gen de desacralizare în redarea personajelor prin devierea lor de la canoane de ordin estetic, dar prin compensație de un plus de umanizare a reprezentărilor. Așa după cum subliniază Garas Klára importanța lui Cimbal nu constă neaparat în calitatea artistică a lucrărilor sale, ci mai ales în faptul că constituie o punte de legătură între meșterii vienezi și cei autohtoni. Compozițiile sale reflectă un baroc tardiv mult simplificat, caracterizat prin convenționalitate și o anume rigiditate a reprezentărilor.<sup>6</sup>

Lucrarea "Sfânta Cruce" datează din 1786 și este creația lui Teodor Ilici Cesliar. Pictor de naționalitate sârbă, acesta s-a născut la Szöreg în 1746. Și-a început activitatea ca pictor de biserici urmând cu rigurozitate canoanele artei bizantine. Ca și alți pictori a urmat studiile Academiei din Viena completate prin călătorii în Italia și Rusia. Format în spiritul artei religioase răsăritene Teodor Ilici și-a înnoit tematica și mijloacele de exprimare plastică printr-o deschidere spre formele unui baroc tardiv, clasicizant. Cele mai cunoscute lucrări sunt frescele bisericii greco-catolice de la Kaniyza realizate între 1778-1786, frescele catedralei episcopale din Karlovitz (1780-1786). În 1785 execută pictura reședinței episcopale din Pakrat, iar în 1786 picturile de factură bizantină din Kikinda. În 1792 realizează 20 de tablouri în Bács Petroveszelló.<sup>7</sup>

Subiectul lucrării "Sfânta Cruce" este redat în conformitate cu relatarea din Evanghelia lui Ioan. Centrul de interes al compoziției în constituie figura lui Iisus răstignit pe o cruce care domină registrul superior al compoziției. Aceasta este ușor dezaxată spre dreapta, dar personajele menționate în textul biblic formează un grup compact dispus în prim plan la picioarele lui Iisus. Deasupra crucii pe o placă se află inscripția I.N.R.I. cuprinzând după motiv roman motivul condamnării. În dreapta crucii se zăresc soldați romani care asistă la supliciu. Cea mai bine realizată din punct de vedere tehnic și artistic este figura lui Iisus care domină compoziția și este elementul cel mai realist al tabloului (Fig.nr.4). Reprezentarea sa, în ciuda unei înguste aure luminoase din jurul capului nu are nimic sacru. Autorul



*Fig. 4*

redă naturalist o suferință umană care se exteriorizează prin arcuirea pieptului, genunchii îndoiți, capul sprijinit pe brațul stâng, privirea îndreptată în sus precum și lumina nereală care-i învăluie corpul. Chipul lui Iisus exprimă interiorizarea durerii, acceptarea cu resemnare a acesteia. Pictura reflectă repertoriul tematic și limbajul formal al barocului prin redarea cu realism a dramei, suferinței, a tensiunii momentului. Personajele care stau la picioarele crucii exteriorizează prin gesturi și fizionomie tragismul evenimentului. Pictorul a realizat în acest sens un grup patetic dominat de figura Mariei leșinată, susținută de Ioan, ucenicul cel mai iubit de Iisus căruia aceasta i-o încredințează pe mama sa. Tonalitatea tabloului este sumbră în



acord cu tema reprezentată. La crearea atmosferei de dramă contribuie tonurile de cenușiu care predomină în reprezentarea cerului și revin în veșmintele personajelor.

Mai bine realizate din punct de vedere al compoziției, desenului, redării formei și culorii sunt lucrările “Sfinții Petru și Pavel”, “Sfântul Arhanghel Mihail” și “Sfânta Barbara”, creația unui pictor necunoscut.

Pictura “Sfinții Petru și Pavel” înfățișează despărțirea emoționantă a celor doi apostoli în momentul de dinaintea martiriului. Figurile celor două personaje sunt foarte expresive reflectând o trăire profund umană a dramei. Fizionomia lor exprimă atmosfera de așteptare plină de teamă dar și de speranță a acestor martiri ai creștinismului. Cei doi sunt reprezentați îmbrățișându-se într-un disperat gest de solidaritate. În fundal este ridicată o cruce monumentală, iar la orizont într-o lumină aurie se întrevade o biserică deasupra unui deal, alegorie a triumfului creștinismului. Doi îngeri coboară din înaltul cerului ținând în mâini cele două cununi de martir ale apostolilor și ramuri de palmier simbolizând certitudinea răsplătirii divine a jertfei.

Lucrarea “Arhanghelul Mihail” îl reprezintă pe acest mesager divin cu sabia ridicată pe punctul de a ucide diavolii aflați la picioarele sale. Considerat conducător al oastei îngerilor în lupta împotriva diavolului, Sfântul Mihail e reprezentat conform iconografiei occidentale ca un adolescent având ca atribute sabia, coiful și scutul de luptă. Poartă tunică albăstruie, pelerină roșie cu învolburarea barocă a faldurilor și aripi.

Corpul său cu mâna dreaptă ridicată în sus și genunchiul stâng ridicat se arcuiește surprinzând prin forța mișcării intrarea în acțiune a personajului. În registrul inferior printre flăcări și stânci sunt reprezentați diavoli sub forma unor oameni cu corpuri brun-roșietice și ochi lucitori. Printre ei la mijloc sălășluiește o fiară cu aspect de balaur. Limbajul baroc este evident în încheștarea corpurilor rezultată din efortul disperat al personajelor de a se salva precum și din exteriorizarea patetică a spaimei acestora.

Pictura de altar “Sfânta Barbara” are în centru martiriul acestei tinere pedepsită de propriul ei tată pentru că a trecut la religia creștină refuzând să se închine zeilor Imperiului. Ca și în cazul picturii

“Sfinții Petru și Pavel”, este reprezentat momentul care precede martiriul. Sfânta îmbrăcată într-o rochie albă bogat drapată, cu o eșarfă albastră pe umeri, cade în genunchi pe un postament. În acest timp tatăl ei reprezentat într-un plan secund se pregătește să-i taie capul cu sabia primită de la călăul din dreapta compoziției. Trăsăturile frumoase, nobile ale feței și corpului său, drapajul fin al faldurilor subliniind volumul corpului contrastează cu figurile încruntate ale călăilor săi pictați în culori pământești. Sfânta e reprezentată îndurând cu stoicism tortura. Exteriorizarea durerii este evidentă doar în gestul brațelor desfăcute și al privirii îndreptate în sus. Deasupra un înger în zbor duce în înaltul cerului candela sfântă, simbol al nemuririi sufletului. De remarcat și aici patetismul reprezentării care amplifică capacitatea de convingere a dogmei religioase.

Având ca finalitate vizualizarea lumii spirituale, arta Contrareformei s-a definit prin îmbinarea impresiei estetice cu o dimensiune de un profund eticism. Pictura de altar din catedrala romano-catolică din Oradea reflectă existența în epocă a unei credințe comune în posibilitatea comunicării planurilor terestru-celest, uman-divin prin intermediul suferinței, martiriului, dar și al devoțiunii, credinței și extazului mistic. Arătând credincioșilor o cale spre cer arta plastică din această perioadă poate fi definită conform accepției lui Scheller: “ea devine locul unde materia caută cu necesitate spiritul, unde spiritul caută cu necesitate materia. E un dor al spiritului de a se materializa și un dor al materiei de a se spiritualiza.”

Din punctul de vedere al conținutului reprezentările plastice ilustrează teme compoziționale specifice spiritualității Contrareformei. Una din dominantele acesteia a fost reabilitarea cultului marial a cărui importanță a crescut ca reacție la contestațiile Reformei. În timp ce pictura “Înălțarea la cer a Fecioarei Maria” de Jozsef Vincenz Fischer este o ilustrare a dogmei catolice a glorificării Mariei, lucrările “Sfântul Ladislau” (J. V.Fischer) și “Sfântul Ștefan” (J.I.Cimbal) o reprezintă pe Maria în calitate de mijlocitoare între planurile uman-divin.

Lucrările “Sfântul Ladislau”, “Sfântul Ștefan”, “Sfântul Ioan Nepomuc”, “Sfântul evanghelist Ioan” reflectă un comandament al Contrareformei prin vizualizarea momentului de excepție al

miracolului. Interesul pentru scene de extaz sau devoțiune mistică determinate de apariții miraculoase ale ființelor sacre poate fi considerat tot ca un răspuns ostentativ la contestațiile Reformei care respingea pe lângă valabilitatea cultului marial și pe aceea a credinței în miracol. John Rupert Martin considera că în contextul epocii reprezentările de sfinți erau un prilej de a explora psihologia misticismului.<sup>8</sup>

O parte din lucrări: “Sfânta Cruce” (Teodor Ilici), “Sfinții Petru și Pavel”, “Sfânta Barbara” reflectă latura emoțională, dramatică a creștinismului exploatată în scop persuasiv de arta religioasă a Contrareformei. Recursul la elemente naturaliste în redarea suferinței, martiriului, dramei, patetismul scenelor are ca finalitate impresionarea privitorului.

Lucrările exprimă vocația barocă de a stabili analogii, corespondențe, relații între planul sacru și cel profan. Ele pun în relație două sfere existențiale, naturală și supranaturală, ceea ce determină o structură etajată pe două registre a compozițiilor și le conferă acestora un caracter complex rezultat din amestecul realitate-irealitate.

Se remarcă preferința pentru aparența dinamică, pentru spațiul deschis sugerând infinitatea celestă, pentru mișcarea ascensională precum și utilizarea luminii supranaturale.

Într-o perioadă în care ierarhia ecleziastică și ordinele religioase impuneau artei transpunerea plastică a dogmelor catolicismului reformat finalitatea picturii religioase a fost aceea de a aduce infinitul și incomprezibilul în domeniul vizibilului și tangibilului. Ea a fost unul din principalele mijloace folosite de biserică pentru recâștigarea credincioșilor.

## NOTE

1. Biró József, *Nagyvárad barokk es neoklasszikus művészeti emlékei*, Budapest, 1932, p.30
2. Rados Jenő, *Magyar oltárok*, Budapest, Szent István királyi Magyar egyetemi nyomda, 1938, p.10

3. Biró József, *op.cit.* , p.50
- 4.Garas Klára, *Magyarországi művészet a XVIII században*, Budapest, 1955, II.
5. BiróJózsef, *op.cit.*, p.52
- 6.Garas Klára, *op. cit.* , p. 62
- 7.Biró József, *op. cit.*, p.53
8. J.R.Martin, *Barocul*, București, Edit. Meridiane, 1982, p.68.

# CONOTAȚII ALE SPAȚIULUI LA ARTIȘTI ARĂDENI PREZENȚI ÎN ȘCOALA DE PICTURĂ DE LA BAIĂ MARE (1896 - 1935)

*Adriana Pantazi*

Sub un titlu oarecum restrictiv, în sensul că face trimiteri la un perimetru strict delimitat geografic<sup>1</sup>, se intenționează translarea spațiului sub diferite accepțiuni. Demersul metodologic dezvoltă posibilități de percepție a spațiului și nu urmărește *ad litteram* segmentele unui profil istorizant. Intervalul cronologic, apartenența la un spațiu multietnic, derivatele unei exprimări estetice (peisaj, natură statică, portret) sunt elemente care se subsumează unei terminologii laxă. În contextul Școlii, respectiv a Centrului artistic de la Baia Mare, pot fi articulate aceste diviziuni pornind de la o realitate artistică cu nuanța locală, însă în cuprinsul căreia trimiterile la fenomenul artistic generator și global sunt inerente.

Colonia de la Baia Mare s-a fundamentat pe o idee considerată nonconformistă la sfârșitul secolului XIX, și anume aceea a experienței de lucru în comun. În plus, a beneficiat de atuurile unui spațiu geografic susceptibil să inspire creația pictorilor. Până în preajma izbucnirii celui de al doilea război mondial, artiștii consacrați sau elevii care au frecventat acest mediu, indiferent că au aparținut “interiorului” ori “exteriorului”, s-au asociat în trei structuri instituționale derulate în timp<sup>2</sup>. Artiștii arădeni sunt incluși și ei acestei etapizări<sup>3</sup>.

În perioada “anilor Hollósy” (1896 - 1901) au activat în cadrul coloniei, Havas Béla și Carol Wolff - amândoi în anii 1896 și 1897. Relațiile tensionate existente între Simon Hollósy și János Thorma au avut drept final retragerea primului și apariția Școlii Libere de Pictură (1902 - 1927). Pentru acest interval, printre numele consemnate

de István Réti sunt identificate zece prezențe arădene: Carol Kiss (1902 , 1903 și 1911, când a lucrat independent de programul Școlii), Adálbalt Balla (1904, 1905), Alexandru Iritz (1906), Elza Latinka (1924), Irma Magyari (1928), Viola Anyos (1905, din 1922 în fiecare an până în 1925, 1927 și 1928), Gheorghe Groza (1922, 1923), Silviu Costin (1923, 1924, 1925), Alexandru Pataky (1921), Albert Paál (din 1912 în fiecare an până în 1915, 1920 și 1921). Înșiruirea poate fi completată cu încă două nume: Oszkár Nagy - originar din Pecica (jud.Arad) și Josef Klein - născut la Cermei (jud.Arad), însă amândoi s-au stabilit în 1920 la Baia Mare. Datorită acestui aspect cei doi pictori nu sunt integrați într-un spațiu teritorial al cărui apelativ a fost stabilit deja.

Școala de Arte Frumoase (1928 - 1935) - a treia diviziune instituțională din istoria centrului artistic baimărean - a fost frecventată de Nicolae Chirilovici în anul 1931, de Iulian Toader în 1935 și de Petru Feier a cărui biografie deși se încheie sau începe cu sintagma "pictor clujean", în perioada formației artistice, formație ce o datorează în parte anilor petrecuți la Baia Mare (1932, 1934), era încă arădean.

Dintr-o simplă parcurgere a listei artiștilor arădeni activi la Baia Mare în intervalul 1896 - 1935, se observă preponderența elementului maghiar. Pe lângă caracteristica multiethnică a habitatului trebuiesc avute în vedere și realitățile politice existente înainte de 1918. Dar, la fel de adevărat este că cei mai multe dintre pictorii menționați și-au însușit tehnicile de lucru și o oarecare estetică în spațiul academist münchenez și budapestan, de unde contactul cu Școala baimăreană nu a presupus eforturi deosebite, mai ales că întemeietorii au fost profesori în centrele respective. În anii imediat postunioniști s-a înregistrat un puseu al artiștilor români din Vechiul Regat. Acum au venit la Baia Mare Groza, Chirilovici, Feier, Toader, însă valabilă rămâne și ipoteza în care prezența acestora putea fi semnalată la data respectivă și dacă istoria evenimentială ar fi înregistrat un alt traiect. De altfel, există surse care susțin prezența lui Toader în cadrul Școlii Libere de Pictură, în anul 1908<sup>4</sup>.

Dincolo de polemica legată de includerea sau nonincluderea Școlii baimărene în sfera culturii maghiare, important este în

contextul de față modul în care universul imagistic al creației pictorilor arădeni reflectă diversele ipostaze ale spațiului (spațiu ca peisaj, redarea mediului citadin, spațiul construit din perspectiva naturii statice).

În pictura lui *Carol Wolff* (1869 - 1944) este greu de sesizat lecția naturalismului cultivat de Simon Hollósy după desprinderea sa din canoanele academismului münchenez. Wolff s-a remarcat mai degrabă prin portretistică și compoziții de gen - teme conștincios aprofundate în timpul anilor petrecuți la München, în anturajul unui neoclasicism cu deschidere spre curentele moderne apărute în Europa sfârșitului de secol XIX și exersate în cadrul Școlii particulare de pictură condusă de Simon Hollósy.

După 1918 Carol Wolff s-a stabilit la Arad, unde s-a bucurat de aprecierea personalităților timpului în calitatea sa de portretist<sup>5</sup>. Înspre sfârșitul vieții, pictorul a adoptat un stil mai puțin rigid - posibil să fi readus pe șevalet ceva din experiența băimăreană. Mai corect spus, este vorba de o influență Jugendstil, târzie în creația acestui artist, care însă nu era pe deplin probată la Baia Mare în perioada "anilor Hollósy"<sup>6</sup>. Lucrările realizate de Wolff în anii '30 sunt compoziții bazate pe efectul de lumină transparentă care duce ușor la volatilizarea materiei.

Mai mult prin maniera de realizare decât prin imaginea însăși, face trimiteri la Jugendstil tabloul intitulat *La lumina lunii* (Fig. 1) și atribuit lui *Adalbert Balla* (1882 - 1965). Lucrarea nu este datată, dar există ipoteza realizării ei în anii 1904 - 1905 când pictorul se afla la Baia Mare sub îndrumarea lui Károly Ferenczy. Ceea ce și-a pus amprenta în mod cert asupra peisagisticii lui Balla, este *plein air*-ul cultivat în orașul de pe malul Săsarului, subiectul fiind des întâlnit în creația sa din a doua jumătate a deceniului trei. O fază mai târzie din activitatea pictorului stă sub semnul tematicii sociale. El a redat muncitorul și spațiul relativ restrâns al preocupărilor sale, imaginându-și personajele în secvențe decupate din existența lor cotidiană. Deși a abuzat de contururi și linii descompuse, în pictura lui Balla este vizibilă însă lecția școlii germane: spirit de ordine în dispunerea culorilor, disciplina în concepție și o oarecare rezervă controlată în realizarea subiectului.





Fig.1, Adalbert Balla, *La lumina lunii*

În cadrul Școlii Libere de Pictură sunt consemnate trei prezențe feminine arădene, dintre care cea a *Violei Ányos* (1872 - 1945) se remarcă prin repetatele-i descinderi la Baia Mare. Toate trei au realizat o pictură edulcorantă, cu naturi statice și scene de gen destinate interioarelor patriarhale. Singura Ányos este cea care a transpus în spațiul ontic local (orașul Lipova) subiecte des întâlnite în arta băimăreană: strada, piața, parc, periferie. La pictoriță vizualizăm

aceeași termeni, dar imaginea este recognoscibilă în atmosfera micului oraș de pe Mureș, în prima jumătate a secolului XX. (Fig.2)

Cu toate că a frecventat Școala Liberă de Pictură într-o perioadă caracterizată prin efervescența curentelor moderne existente în arta începutului de secol, precum și de confruntare a diferitelor temperamente creative în interiorul sau independent de spațiul instituțional, *Gheorghe Groza* (1899 - 1930) a căutat să-și însușească doar rețeta raționalist-pragmatică impusă într-o anumită măsură de către István Réti. La Baia Mare, Groza a desenat în cărbune și creion, iar pictura în ulei este de o factură greoaie rezultată dintr-un colorit sumbru și sărac<sup>7</sup>.

Pentru anul 1921 este semnalată la Baia Mare, în cadrul școlii conduse în acea perioadă de János Thorma, prezența lui *Alexandru Pataky* (1880 - 1969). (Fig.1,2) Deși erau depășite "avatarurile teziste ale compozițiilor istorice și de gen" realizate de Thorma, el însuși "dezvoltă un realism mai umanizat, un *plein air*-ism mai cald și

colorat”<sup>8</sup>, coordonata cultivată în interiorul instituției nu l-a convins pe Pataky, care a fost atras în schimb de peisajul locului. În scurta-i ședere în zonă a pictat multe pânze cu subiecte de inspirație locală.

În arta transilvană interbelică, Pataky a fost catalogat drept “unicul reprezentant consecvent al acuarelei”<sup>9</sup>. Prin această tehnică el a găsit metoda de a materializa mai vechea convingere conform căreia “inspirația autohtonă și redarea specificului regional au o importanță deosebită în creația peisagistului”<sup>10</sup>. Acuarelele sale redau imagini citadine, periferii mai mult sau mai puțin sordide ale Aradului, priveliști cu un relief variat inspirate din călătoriile artistului. Numitorul comun al acestora este o perspectivă adâncă, subliniată întotdeauna de un cer înalt și senin - probabil reminiscente ale contactului cu arta băimăreană.

Un alt peisagist care și-a fundamentat cariera pornind de la lecțiile băimărene, a fost *Albert Paál* (1895 - 1968) care la 17 ani studia la Școala Liberă de Pictură. Cu toată deschiderea spre plein air sau mai târziu spre fovismul francez și constructivismul german, pictorul nu a renunțat la desenul clasic dobândit în academiile particulare budapestane și müncheneze.

Având o evoluție artistică în sensuri oarecum disparate, *Iulian Toader* (1877 - 1962) a reușit să imprime o orchestratie unitară operei sale, caracterizată tocmai prin paralelism și diversitate. De la pictura bisericească el a “coborât” în lumea profană pe care a imaginat-o folosind întreaga gamă a tehnicilor picturale. A fost un artist aflat



*Fig.2, Ányos Viola,  
Fată curățind cartofi*





*Fig. 3, Alexandru Pataky, Periferie*



*Fig. 4, Alexandru Pataky, La spălat*

în continuă perfecționare. A evoluat de la stadiul academist în care urmărirea cu atenție valorificarea desenului, înspre o pictură mai liberă în care accentul cade pe latura decorativ-cromatică a lucrării, aspect sesizabil îndeosebi în acuarelă și pastel. Pulberea sanguinei a așternut-o diafan sau în suprapuneri consistente în funcție de intensitatea cromatică dorită. În cazul acuarelei, conturul se atenuează ajungând până la dispariție datorită diluării treptate a tonurilor.

Cu certitudine prezența lui Iulian Toader la Baia Mare este verificată pentru ultimul an de funcționare a Școlii de Arte Frumoase. Deși în intervalul 1927 - 1935 personalități precum András Mikola și János Kriszán s-au străduit să impună accente postimpresioniste, Toader nu le-a captat, lucru vizibil mai ales în peisaje unde realismul și *plein-air*-ul rămân dominantele. (Fig.5) În acest sens, a realizat un adevărat program ilustrativ în care se înscriu clișee surprinse în Valea Mureșului și Țara Zărandului. Peisajele de aici respiră atmosfera de un pitoresc discret a unor ținuturi prea puțin cunoscute din unghiul inspirației artistice la data respectivă (anii imediat următori celui de al doilea război mondial). Alături de imaginea ușor idilică a spațiului rural, pictorul a redat secvențe din cotidianul urban sau suburbiile Aradului. Această tematică este completată prin pânzele care înfățișează Cheile Bicazului, turnurile gotice ale unui Sibiu medieval, perspectiva largă a portului Constanța.

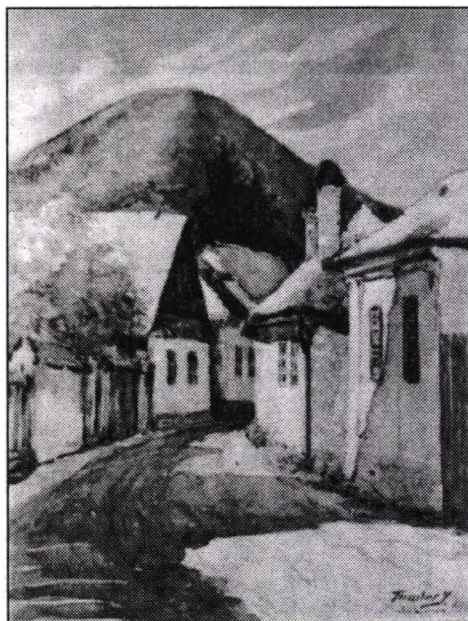


Fig.5, Iulian Toader, *Stradă din Baia Mare*

În anul 1931 este semnalată prezența lui *Nicolae Chirilovici* (1910 - 1993) în cadrul Școlii de Arte Frumoase. Cei a căror sugestii



I-au marcat vizibil pe artist, au fost Oszkár Nagy, Eugen Pascu, Gheorghe Manu, Alexandru Ziffer, Aurel Popp - care la acea dată activau independent de Școală<sup>11</sup>.

În peisagistica lui Chirilovici este sesizabilă influența lui Ziffer atunci când arborii halucinant contorsionați ai artistului băimărean sunt transmutați pe malul Mureșului, iar când a dorit să creeze senzația de spațialitate pictorul arădean a apelat la lecția lui Oszkár Nagy, întrebuintând tonuri pure, juxtapuse în tente plate, contrastante. Uneori artistul a negat perspectiva, a recurs la bidimensionalism și nu a ezitat să adauge culoarea inventată (acoperișuri violacee, copaci gri-albăstrui), subiectivă<sup>12</sup>. Această ultimă manieră stabilește atingeri cu pictura lui Derain.

Via - vis de *plein air*-ul băimărean, Nicolae Chirilovici a manifestat doar o aderență temperamentală. Aceasta se explică prin faptul că, în urma contactului direct cu natura, pictorul a devenit atașat de ea, dar redarea ei nu corespunde canoanelor băimărene. Despre peisajul său s-a spus, prin anii '30 că e tratat "cu puțin manierism, dar nu lipsit de personalitatea caracteristică artistului"<sup>13</sup>. Nu lumina este cea care are rol definitoriu asupra formelor, ci culoarea. (Fig. 6) Pictorul dorea să redea senzația de culoare

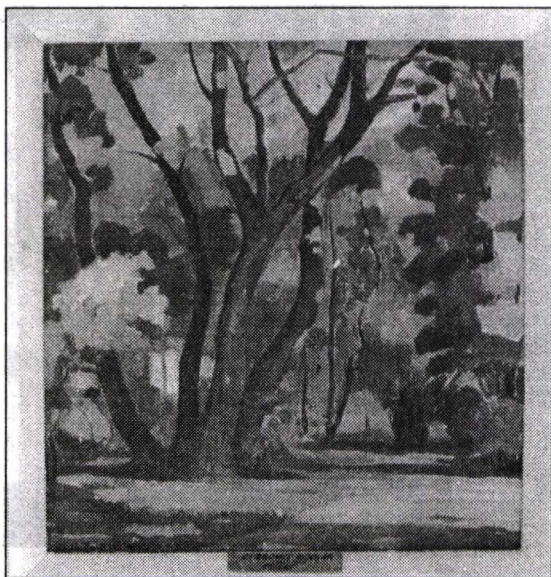


Fig. 6, Nicolae Chirilovici, Peisaj

nealterată de lumină și astfel a rezultat o pictură din care umbra opacă a fost alungată, iar culoarea se extinde suveran pe întreaga suprafață a tabloului. Problemele legate de nuanțare au fost îndelung studiate; gama culorilor este discretă, pastelată atunci când reda subiecte citadine, intensă și așternută din abundență în naturile statice, iar în cazul portretelor “culoarea este o furie de nuanțe ce dau întâmplător un cap de copil sau de femeie”<sup>14</sup>.

Dacă în iconografia lui Chirilovici culoarea a constituit scopul în sine, la *Petru Feier* (1912 - 1985) aceasta nu a avut decât un rol de mijlocitor între desen și imaginea finală.

În perioada arădeană, cea a debutului artistic, Feier a beneficiat de două stagii la Baia Mare (în 1932 și 1933), unde a studiat cu András Mikola, János Thorma și János Krisán. Pe filiera Mikola, a intrat sub incidența tehnicilor folosite de Cézanne în exprimarea spațiului, fiind influențat în special de constructivismul formelor. Din lecția postimpresionistă, artistul a filtrat și sugestii decorative desprinse din sintetismul lui Gauguin. A construit forme aplatizate și succesiuni de planuri compacte, registrul cromatic având doar rol pur decorativ.(Fig.7,8)

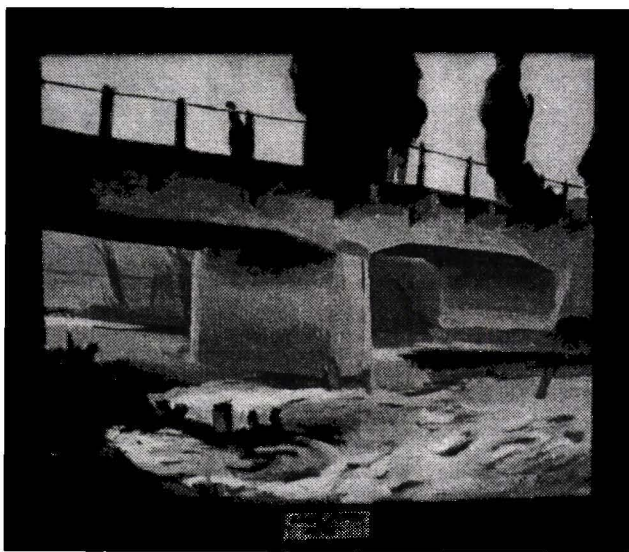


Fig. 7. *Petru Feier, Pod peste Săsar*





*Fig.8, Petru Feier, Maternitate*

Petru Feier s-a îndreptat spre cercetarea suprafețelor mari, pentru care a știut bine să construiască spațiul și formula sintetică. Punctul său de plecare a fost natura, însă din bogăția ei vivantă și concretă pictorul nu a reținut decât aparenta decorativă a culorii.

În compozițiile cu personaje, la fel ca artiștii moderni, Feier a deformat intenționat figurile în profitul unei interpretări ultraobiective, uitând de semnificația intrinsecă a luminii exterioare. Uneori individul nu formează decât o pată colorată, interesându-l numai ca element de compoziție, iar atunci când îl surprinde în decor riscă să fie absorbit de acesta.

Unele din pânzele lui Petru Feier sunt lipsite de subiect și de acțiune. Astfel, o stradă a luat sub penelul său aspectul unui decor de butaforie în care lumina este calmă și opacă. Un vag simț al realității este imprimat prin folosirea culorilor și a formelor simple

Întreaga carieră a pictorului a stat sub semnul unui desen liber și a unui stil clar în compoziție - caracteristicile unei estetici pe care criticul Teodor T.Țiucra o definea încă în anii 1936 - 1937<sup>15</sup>.

Peisajul, care este un “element dintr-un sistem complex ce cuprinde deopotrivă spațiul, locul și timpul”<sup>16</sup>, s-a dovedit a fi subiectul cel mai receptiv la estetica cultivată în interiorul său independent de formulele instituționale existente de-a lungul timpului în cadrul centrului artistic băimărean. În general, nu numai în cazul peisagisticii, sugestiile Școlii de la Baia Mare au fost receptate de către pictorii arădeni în funcție de temperamentul caracteristic fiecăruia ori s-au glisat pe o structură dobândită anterior în mediile de formare artistică.

\*Comunicarea prezentată în cadrul colocviului de artă *Semnificațiile spațiului în arta plastică*, organizat de Muzeul Civilizației Dacice și Romane Deva, 5 - 6 august 1999.



## NOTE

1. Sintagma “artiști arădeni” nu implică doar artiștii trăitori în orașul Arad la sfârșitul secolului XIX și în prima jumătate a secolului XX, ci și pe cei care au locuit sau au creat în spațiul actualului județ Arad.
2. Pentru terminologia aplicată structurii instituționale de la Baia Mare, vezi Tiberiu Alexa, *Centrul artistic Baia Mare. Argumente în favoarea unei recuperări integratoare, în Un deceniu de viață artistică la Baia Mare (1984 - 1993)*, Baia Mare, 1993, p.XII.
3. Identificarea artiștilor arădeni în cadrul “generațiilor” prezente în centrul artistic baimărean în intervalul 1896 - 1935 s-a făcut pe baza monografiei lui Réti István, *A Nagybányai művésztelep*, Budapesta, 1994, p.163 - 180.
4. Cf.Horia Medeleanu, *Iulian Toader, un pictor arădean dintre cele două războaie*, în *Ziridava*, I, 1967, p.90.
5. În colecția de artă românească a Muzeului din Arad se află portretele de aparat, în mărime naturală a regelui Ferdinand și a reginei Maria, pictate de Carol Wolff.
6. Există în creația “întemeietorilor” Coloniei de la Baia Mare influențe Jugendstil, dar sunt aplicate în special ilustrației de carte. Este cazul lui Simon Hollósy, Károly Ferenczy, Béla Ivanyi Grünwald, István Réti, János Thorma, iar mai târziu la Alexandru Ziffer este sesizabilă o viziune bidimensională, decorativistă care, însă, dispare din creația acestuia la sfârșitul deceniului doi al secolului XX.
7. Cf. Horia Medelanu, *Artiști plastici arădeni*, Arad, 1973, p.29.
8. Tiberiu Alexa, *János Thorma*, în volumul *Centrul artistic Baia Mare 1896 - 1996*, Baia Mare, 1996, p.145.
9. Irma Szabo Ferencz, *Alexandru Pataky (1880 - 1969)*, în *Ziridava*, III - IV, 1074, p.298.
10. Ibidem, p.295.
11. Referitor la influențele baimărene asupra picturii lui Nicolae Chirilovici, vezi H.Medeleanu, *Culoare și formă*, Arad, 1996, p.80.
12. Idem, *Profiluri plastice*, Timișoara, 1979, p.16.
13. Teodor T.Țucra, *Pictori români arădeni*, în *Hotarul*, nr.6, 1936, p.108.

14. Marcel Olinescu, *Expoziția Feier - Chirilovici*, în *Știrea*, 17 februarie 1936, p.1.
15. Cf. Teodor T.Țiucra, op.cit., p.108; idem, *Tendențe de artă la Arad*, în *Hotarul*, nr.1, 1937, p.25.
16. Rosario Assunto, *Peisajul și estetica*, vol.I, București, 1986, p.13.

## EXPRESIONISMUL ÎN PUBLICISTICA GERMANĂ DIN ROMÂNIA

Gudrun-Liane Ittu

Presa germană din România a contribuit în mare măsură ca expresionismul - atât sub formă literară, cât și plastică - să fie cunoscut publicului larg. În timp ce "expresionismul literar a fost implantat în literatura de limbă germană din România prin intermediul a șase reviste"<sup>1</sup>, pentru arta plastică numai patru dintre acestea se impun a fi menționate: *Das Ziel*, *Das neue Ziel*, *Ostland* și *Klingsor*.

Primul transilvănean care a folosit termenul de *expresionism* a fost pictorul Ernst Honigberger, care în revista *Die Karpathen* caracteriza, în 1913, prin intermediul acestui concept, arta lui van Gogh<sup>2</sup>. Referitor la creația unui artist transilvănean, această atribuire se făcea pentru prima dată lucrărilor pictoriței Grete Csaki-Copony, la data de 6 aprilie 1918 în cotidianul *Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt* (în continuare SDT), autorul articolului (care semnează cu Cn) referindu-se pe larg la "modul de reprezentare care pentru noi este o noutate absolută"<sup>3</sup>. Expoziția pictoriței a declanșat o veritabilă avalanșă de luări de poziție și de dezbateri teoretice față de noua orientare artistică, dezbateri găzduite în revistele menționate mai sus și în cotidienele vremii. Astfel, pictorul Hermann Morres publica tot în SDT, în 24 aprilie 1918, articolul *Expressionismus* (Expresionism), articol în care nu prea manifesta simpatie față de acest curent artistic pe care îl considera "o expresie a decadentei zilelor noastre și a mizeriei marilor metropole"<sup>4</sup>. Autorul respingea, de asemenea, orice pretenție la inovație a noului stil nou în Transilvania - întrucât "expresia este condiția *sine qua non* și finalitatea oricărei arte serioase"<sup>5</sup>. Morres mărturisea că ar fi fost cuprins de simțăminte de spaimă și de scârbă în fața creațiilor expresioniștilor care, de când

a triumfat naivitatea și primitivismul, ar obliga artiștii serioși “să se rușineze de măiestria lor academică”<sup>6</sup>.

În 1919 expresionismul, stilul avangardei transilvănene, prezent pe scena artistică atât printr-o serie de opere figurative, cât și prin linogravurile abstracte ale lui Hans Mattis-Teutsch, a incitat ziariștii, istoricii de artă și artiștii la clarificări teoretico-conceptuale și la luări de poziție. Astăzi, după aproape 80 de ani, când există o foarte bogată literatură referitoare la expresionism și când mari expoziții de profil se țin lanț, multe dintre frământările începuturilor ne par desuete și ridicole.

Erwin Reisner, editorialistul cotidianului *Deutsche Tagespost* (DTP), un filosof prețuit și de Emil Cioran, vedea în expresionistul autentic “un personaj care, deși capabil să perceapă divinul în viața cotidiană, reprezintă doar latura sa malefică”<sup>7</sup>, iar Ludwig von Ramult opera o distincție clară între “expresioniștii autentici, capabili să pătrundă esența lucrurilor și pseudoexpresioniști, care n-ar transmite decât propriile lor neliniști, angoase, desrădăcinări și absența oricărui crez”<sup>8</sup>. La numai câțiva ani după cristalizarea tendințelor expresioniste ale artei avangardiste transilvănene, Emil Reisner anunța, în 1923, sfârșitul artei care, după părerea sa își pierduse direcția “lumea fiind sâstisită de experimentele expresioniste, futuriste, cubiste și dadaiste, artiștii căutând în zadar noi repere”<sup>9</sup>.

Între 1 aprilie și 1 octombrie 1919 a apărut la Brașov revista *Das Ziel*, ale cărei subtitluri s-au modificat în repetate rânduri. Din punctul de vedere al artelor plastice, *Das Ziel* a fost cea mai progresistă și curajoasă dintre *efemeridele* epocii. Primul număr s-a deschis cu un manifest al tinerilor în care aceștia declarau război “reacționarismului burgheziei..., tuturor manifestărilor retrograde și lașe precum și atitudinilor confortabile și calofiliei”, promițând totodată să devină “un loc de întâlnire a tineretii spirituale și a progresului”<sup>10</sup>. Asemenea tuturor manifestelor timpului, și în cazul revistei *Das Ziel*, discrepanța dintre intenții și realizări a fost mare, mai ales datorită apatiei sau reacției negative a publicului față de inovația în artă. Marele merit al revistei a fost acela că, luându-și drept model revista și mișcarea berlineză *Der Sturm* (1910-1932 revista și 1912-1924 galeria), condusă de Herwarth Walden (1878

- 1941), a încercat pe toate căile - articole teoretice, reproduceri de lucrări, organizare de expoziții, avancronici și cronici de expoziții - să popularizeze arta nouă. În scurta sa existență, revista a organizat la Brașov în sala *Redoute* următoarele opt expoziții: 8 mai - 15 iunie Hans Eder, 20 iunie - 5 iulie Ernst Honigberger, 10 iulie - 25 iulie Hans Mattis-Teutsch, 27 iulie - 7 august Eduard Morres, 10 august - 21 august Fritz Kimm, 24 august - 4 septembrie Grete Csaki Copony, 7 septembrie - 18 septembrie Fritz Miess, 21 septembrie - 2 octombrie expoziție de artă decorativă - expoziții ce au oferit o imagine a fenomenului artistic brașovean de la tradiționalism la avangardă. Trebuie menționat faptul că *Das Ziel* a fost singura revistă de profil de limbă germană din România care a publicat reproduceri ale linogravurilor<sup>11</sup> și scrieri teoretice<sup>12</sup> ale lui Hans Mattis-Teutsch și care, atacată de redactorii cotidianului *Deutsche Tagespost* pentru delictul de-a prezenta publicului "o farsă" a apărut, cu argumente pertinente, opera și persoana artistului, care deja se bucura de recunoaștere internațională<sup>13</sup>. Mattis-Teutsch, asemenea pictoriței Grete Csaki Copony, a trăit, după cum remarcă cronicarul revistei *Klingsor* cu amărăciune drama celui care nu putea fi profet în țara lui<sup>14</sup>.

Analizând lucrările reproduse în paginile revistei, trebuie să constatăm că ea nu și-a propus să propage expresionismul european, ci a dorit să prezinte artiștii transilvăneni de la moderniști la avangardiști. Pe primul loc se află Ernst Honigberger, care de șase ori a ilustrat pagina de titlu, iar litografiile sale pot fi găsite în aproape toate numerele (poziție explicabilă prin faptul că tatăl acestuia finanța apariția publicației), urmat de Mattis-Teutsch, Grete Csaki-Copony, Walter Teutsch și Hans Eder. Sunt de asemenea prezenți pictorii Eduard Morres, Fritz Kimm, Emerich Tamas și Fritz Miess, fiecare cu merite deosebite în modernizarea artei transilvănene.

La 15 octombrie 1919 apărea primul număr al revistei *Das neue Ziel*, care păstra o parte din colaboratorii predecesoarei și se prezenta publicului cititor de asemenea drept "factor al progresului", dar se delimita de *Ziel*, clamând următoarele: "o revistă are numai atunci dreptul la existență când este ancorată în realitățile noastre și se dezvoltă odată cu ele"<sup>15</sup>. Acest manifest explică totodată modul de

acceptare a expresionismului în Transilvania - o acceptare ce n-a permis să se depășească sfera conservatorismului mediului urban săsesc. Așa cum am arătat și cu altă ocazie, temele și motivele expresioniste acceptate în arta plastică transilvăneană au fost numai acelea care nu lezau simțul moral al publicului<sup>16</sup>. Deși programul cultural al revistei analizate nu se deosebea, în esență, de cel al predecesoarei sale, realizările concrete au fost mult mai slabe - s-a evitat dezbaterea teoretică a fenomenelor prezente preferându-se valorile consacrate, s-au reprodus opere cuminți ce nu supărau pe nimeni și s-a renunțat la colaborarea cu nonconformistul Mattis-Teutsch.

Revista *Ostland* a apărut din iunie 1919 până în septembrie 1920 în calitate de publicație culturală pentru germanii din Transilvania, Banat, Bucovina, Vechiul Regat, Basarabia și Dobrogea. N-a debutat cu manifeste avangardiste ci doar cu o declarație de intenție în care își propunea să devină "oglindea fidelă a activității culturale a germanilor din România"<sup>17</sup>. Meritul cel mai important al *Ostland*-ului a constat în încercarea, în noile condiții istorice, de creare a unei conștiințe germane supraregionale, conștiință inexistentă înainte de Marea Unire. Prin lucrările de pictură și de grafică expresionistă reproduse în paginile sale, prin cronicile de expoziție semnate de critici de prestigiu cum ar fi Oskar Walter Cisek sau Ernst Lissauer ea a contribuit în mare măsură la cunoașterea și la înțelegerea unei arte care inițial produsese publicului un șoc vizual.

Analiza revistei *Klingsor*, publicația culturală cea mai longevivă din perioada interbelică, 1924-1939, permite urmărirea evoluției artiștilor transilvăneni, oferind totodată și tabloul evoluției artei minorității germane de pe întreg teritoriul României.

Prin intermediul *Klingsor*-ului s-a continuat procesul de unificare culturală, proces început de către *Ostland* și s-a încercat realizarea cunoașterii și înțelegerii celorlalte culturi prin colaborări cu publiciști români și maghiari. În privința artei plastice expresioniste, *Klingsor* oferă posibilitatea studierii "involuției" majorității acestor artiști în decursul anilor, de la avangardiști comparabili cu confrății lor nord-germani, la artiști conformiști, nevoiți să trăiască de pe urma comenzilor executate.

Spre deosebire de Germania, unde existența avangardei a fost brusc curmată printr-o decizie politică, în Transilvania curentul a cunoscut un proces de implozie, adaptându-se mai mult sau mai puțin comenzi sociale. În 1937 revista *Klingsor* a organizat la Brașov o expoziție a artiștilor germani de pe întreg cuprinsul țării, numită *Gesamtschau*, expoziție în cadrul căreia au fost prezentate și lucrări avangardiste care în Germania ar fi fost etichetate drept *degenerate*.

Pe când în plan literar, revistele supuse analizei au publicat fragmente din lucrările reprezentative ale celor mai importanți expresioniști austrieci și germani, în planul artelor plastice orientarea editorilor a fost diferită. Chiar dacă uneori au fost menționate nume ilustre, reproducerile lipsesc, astfel încât fenomenul plastic de anvergură a rămas necunoscut publicului care, cu timpul, și-a constrâns artiștii locali să se plieze după gustul *majorității statistice*.

Sfârșitul anilor '30 a însemnat totodată sfârșitul mișcării avangardiste din sudul Transilvaniei, regiune în care s-a sintetizat un expresionism autohton, rezultat din amalgamarea elementelor asimilate din expresionismul german cu cele din arta gotică locală, la acestea adăugându-se trăsături proprii, impuse de exigențele mediului conservator și puritan.

## NOTE

1. Michael Markel, *Expressionismus in der rumäniendeutschen literatur. Rezeption, Erscheinungsweise und lokale Irrterferenzen in Siebenbürgisches Archiv*, Band 26, Böhlau Verlag Köln, 1993, p.142 sq. Autorul se referă la revistele *Der Nerv*, editată la Cernăuți, *Das Ziel*, *Das neue Ziel*, *Klingsor* editate la Brașov, *Ostland* și *Frühling* editate la Sibiu. În Biblioteca Brukenthal se păstrează multe din numerele acestor reviste.
2. *Die Karpathen*, nr. 24, 1913, p. 746; Michael Markel, *Expressiorrismus...*, p. 156.
3. Cn, *Zu den Bildern von Grete Csaki-Copony in der Ausstellung des Sebastian Hann Vereins*, în *Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt*, an 45, nr. 13521 din 6 aprilie 1918, p. 5.
- 4 Hermann Morres, *Expressionismus*, în SDT, an 45, nr. 13563, 24 aprilie 1918, pp. 2-4.



5 *Idem.*

6 *Idem.*

7. Erwin Reisner, *Ein Wort zum Expressionismus*, în *Deutsche Tagespost* (DTP), an 12, nr. 159, 18 iulie 1919, pp. 1-2.

8. Ludwig von Ramult, *Expressionismus. oder Pseudoexpressionismus* în DTP, an 13, nr 260, 30 noiembrie 1920, p. 1.

9. Emil Reisner, *Das Fiasko der expressionistischen Kunst*, în DTP, an 14, nr 294, 21 decembrie 1923, p. 2.

10. *An unsere Leser*, în *Das Ziel*, an 1, nr 3., p. 1.

11. *Das Ziel*, nr 2, p. 22; nr. 7, pp. 120 și 177; nr 9, p. 155.

12. Hans Mattis-Teutsch, *Betrachtungen über die neue Kunst* în *Ibidem*, nr 2, p. 21.

13. Emil Honigberger, *Dem Kritiker der Tagespost, Herrn Erwin Reisner*, în *Ibidem*, nr. 10, pp 179-180.

14. *Siebenbürgische Künstler. Grete Casaki—Copoly*, în *Klingsor*, nr. 9, 1924, pp. 334-338.

15. *An unsere Leser*, în *Das neue Ziel. Halbmonatschrift für Kultur, Kunst, Kritik*, an 1, 15 octombrie 1919, p. 2.

16 Gudrun-Liane Ittu, *Der südsiebenbürgische Expressionismus eine Variante des deutschen Expressionismus*, în curs de apariție în revista *Forschungen zur Volks- und Landeskunde*.

17. *Zur Einführung in Ostland. Monatsschrift für die Kultur der Ostdeutschen*, an 1, nr 1, iunie 1919, p.1.

## UN ANSAMBLU DE ARTĂ MEDIEVALĂ DIN IAȘI MITROPOLIA VECHĂ

*Lucia Ionescu*

Biserica “Sf. Gheorghe” din Iași, denumită Mitropolia Veche (Fig.1) datorită înălțării între anii 1830 - 1861 a actualei catedrale a Mitropoliei Moldovei și Bucovinei, a fost construită în anul 1761, în timpul domniei lui Ioan Teodor Calimach<sup>1</sup>, de către fratele său



*Fig.1*

Gavriil Tesalonicul, arhieru în Constantinopol, pe care îl aduce în scaunul Mitropoliei Moldovei în anul 1758. Ctitorul bisericii este deci, mitropolitul Gavriil Calimach, în conformitate cu însemnarea

dintr-un Ceaslov tipărit la Neamț în anul 1874, care precizează că înălțarea acestei catedrale este considerată ca cea mai mare realizare a lui “Gavriil Calimach, care a fost întâi mitropolit la Tesalonic și după paretiseria Prea Sfântului Iacov s-a uns aicea, a zidit biserica Marelui Mucenic Gheorghe în mitropolie, la anul 1761”<sup>2</sup>. Atribuirea ctitoriei înaltului ierarh, este întărită și de inscripția în limba greacă de pe lespedea sa de mormânt, a cărui text este reprodus în aceeași tipăritură “...Am făcut biserica Sfântului Mare Mucenic Gheorghe a Mitropoliei, cu toate cele din lăuntru ce sunt ale ei”<sup>3</sup>. De altfel, numele ctitorului este menționat și pe icoana Maicii Domnului Oranta din iconostasul original, plasat în mijloc, jos, tot în limba greacă: “Adu-ți aminte Doamne de robul tău Gavriil Arhiereul”<sup>4</sup>.

Inițial biserica nu a avut destinația de catedrală mitropolitană, la 1759 funcționa încă biserica Stretenia (Întâmpinarea Domnului), aflată pe actualul loc a noii catedrale, construirea sa făcându-se “afară de zidul mitropoliei și se numea mănăstire”<sup>5</sup>. Prin cererea către domn din 22 ghenar 1766<sup>6</sup>, semnată de un grup de mari boieri, aflăm că abia acum “biserica Sf. Gheorghe care se află afară de zidul Mitropoliei, să o cuprindă înăuntru, ca să fie Mitropolie fiindcă așa cere trebuința...” În anul 1767, biserica capătă destinația de catedrală mitropolitană, prin construirea unui nou local al Academiei domnești și trecerea în această situație, a vechii mitropolii în folos duhovnicesc<sup>7</sup>.

Stilistic, Mitropolia Veche aparține barocului târziu moldovenesc, stil constituit în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea în Moldova, caracterizat printr-o nouă expresie, de tip baroc, manifestată în special printr-o înnoire a repertoriului unor noi forme de exprimare a spațiului și plasticii decorative. Noul stil, care cunoaște o largă răspândire în arhitectura religioasă a Moldovei, se constituie ca o sinteză de plastică monumentală, între elemente ale barocului occidental și de decorație brâncovenească, asimilate deja de arhitectura moldovenească și a unor elemente noi ale barocului constantinopolitan venite fie direct, fie prin filiera Țării Românești, grefate pe structurile tradiționale.

Dintre cele patru biserici ale Iașului cu plastica fațadelor în stilul barocului târziu moldovenesc, biserica Sf. Gheorghe prezintă cea mai bogată decorație exterioară barocă și cel mai interesant iconostas

baroc, fiind apreciată încă la acea vreme, după afirmațiile călătorilor străini, A. Wolf caracterizând-o ca fiind "foarte frumoasă, fără mănăstire și clădită după cel mai nou stil"<sup>8</sup>.

Planul inițial al bisericii este greu de recunoscut datorită intervențiilor suferite în decursul secolului al XIX-lea, mai ales datorită dispariției bolților și turelor clădirea și-a pierdut mult din aspectul inițial. Astfel, în anul 1791 este reacoperită prin grija mitropolitului Iacov Stamati, ca urmare a incendiului din 1788 în care au ars toate clădirile mitropoliei. Același Iacov Stamati face demersuri în 1796 pentru înlăturarea dughenelor și construirea unui zid înprejmuitor. Biserica este grav afectată din nou, în timpul incendiului din "1827, iulie 19, când marți spre miercuri, spre Sfântul Prooroc Ilie, s-au aprinsu de la 7 ceasuri de zi Marți și au ținutu până a doua zi...au arsu Ulița Mare toată, Mitropolia, Tresfetitele..<sup>9</sup> și primește noi reparații, de astă dată prin grija mitropolitului Veniamin Costachi și în fine, la începutul secolului nostru, între anii 1902-1906, are loc o nouă intervenție datorată mitropolitului Partenie. În decursul restaurărilor ce au avut loc între anii 1980 - 1982, ca urmare a cutremurului din 1977, au fost degajate din grosimea zidului pridvorului închis al bisericii, opt coloane masive din piatră cu arcuri în acoladă și capitele bogat ornamentate cu volumele puternic profilate, ceea ce demonstrează că inițial pridvorul a fost deschis dar a fost înzidit , probabil în timpul intervențiilor din 1902- 1906, când au fost adăugate și cele trei frontoane, două pe absidele laterale și unul deasupra pridvorului.

Biserica păstrează însă, în forma originală, plastica decorativă a fațadelor. În întregime tencuite, fațadele sunt divizate printr-o ordonanță de pilaștri încununați de capitele corintice din piatră puternic profilate. Intervalul dintre pilaștri este decorat prin panouri dublu adâncite față de planul zidului, terminate în acoladă în partea superioară, iar în cea inferioară, printr-un triunchi în relief. Ferestrele mari, în arc în plin cintru, câte două pe corpul bisericii, două la absida principală și câte una pe cele laterale, sunt încadrate de pilaștri cu capitele corintice, sprijiniți pe console; în partea superioară, pilaștrii susțin o cornișă din piatră decorată cu motive vegetale sculptate pe care se așează panourile în acoladă. Ancadramentele lor,

tot din piatră cuprind o bogată ornamentație vegetală, foarte asemănătoare ca motive și ca factură cu cele muntene. Un brâu de piatră în torsadă taie partea superioară a fațadelor, intersectând pilaștrii imediat sub capitele. Altarul, de formă poligonală, este tăiat încă odată pe cele trei laturi centrale de un brâu - cornișă tot din piatră, decorat cu motive vegetale, pe care sunt așezate panouri în acoladă adâncite în grosimea zidului. În registrul superior, pilaștrii care încadrează cele două ferestre ale altarului, pornesc de la soclu, se opresc la brâul- cornișă, unde primesc un prim capitel corintic din piatră, apoi se continuă în registrul superior, unde, după ce sunt intersectate de brâul- torsadă, sunt încununați de un al doilea capitel corintic. Cele trei laturi ale altarului, care nu au ferestre, sunt decorate cu câte un panou triplu adâncit față de planul zidului, limitat de acolade frânte. Formele complicate ale acestor panouri, asemănătoare unui scut, aparțin barocului constantinopolitan. Aceleași panouri sunt dispuse câte unul pe laturile naosului. Sub streășină și imediat deasupra pilaștrilor, fațadele sunt decorate cu un șir de panouri mici, în acolade multiple, dispuse în formă de friză. Gh. Balș consideră că "suntem în fața unui sistem de decorare în care se disting elemente moldovenești, înrâuriri baroce și turcești - directe sau indirecte - și numeroase detalii muntene"<sup>10</sup>. (Fig.2) Prototipuri ale acestei decorații ca și spiritul care animă întreaga fațadă a bisericii Sf. Gheorghe și a grupului de biserici baroce moldovenești târzii, le regăsim la fațadele chioșcurilor, pavilioanelor și Fântânilor din Constantinopol. De asemenea, forma plată a pilaștrilor și interpretarea frunzelor de acant a capitelor sunt asemănătoare celor ce decorează fațadele moscheii Nur-i Osmaniye (1748-1755), clădire de referință a arhitecturii baroce din Constantinopol și Laleli Djami ( 1763)<sup>11</sup> din aceeași localitate.

Interiorul bisericii, datorită dispariției arcadelor pe stâlpi de separare a naosului de pronaos, face impresia unei nave unice.

Din întreg mobilierul cu care fusese înzestrată inițial biserica s-a păstrat parțial iconostasul, ce constituie o piesă reprezentativă de viziune artistică tip baroc<sup>12</sup>. Secolului al XVIII-lea îi aparțin ușile împărătești, colonetele primului registru de icoane și friza imediat superioară. Restul aparține secolului al XIX-lea. Importanța acestei



*Fig.2*

pieșe și ne referim aici la iconostasul original de la 1761 , din lemn de tei sculptat în á- jour, într-un relief înalt, apropiat de ronde - bosse, aurit și cu elemente policrome, constă în concepția total diferită de cea anterioară în ceea ce privește structura arhitecturală, schema decorului și tratarea motivelor; domină motivele vegetale intercalate cu zoomorfe (păsări, leul, grifonul, căprioara) și uneori antropomorfe, ce rup ordonanța geometrică a fondului, îl invadează, într-un spirit de tip baroc.

Icoanele aparțin și ele a trei epoci diferite: icoanele prăznicare,



șirul Sf. Apostoli și al Sf. Prooroci aparțin secolului al XVIII-lea făcând parte din iconostasul original. Icoanele împărățești și icoana de hram a Sf. Mare Mucenic Gheorghe, sunt opera pictorului Eustatie Altini și au fost executate la cererea mitropolitului Veniamin Costachi, după cum ne indică inscripția de pe icoana împărătească a Mântuitorului: "Veniamin Arhiepiscop 1805".

Reprezentant de seamă a Școlii moderne de pictură din Moldova începutului de secol XIX, Altini, de formație academică, școlit la München, pictează pentru mai multe biserici din Iași și împrejurimi creând o școală de zugravi de bună calitate. Icoanele sale, caracterizate printr-un desen sensibil, o cromatică armonioasă și o prețiozitate a detaliului decorativ, se înscriu printre realizările de seamă ale picturii acelei vremi. (Fig.3)



*Fig. 3*



Pictura ușilor diaconești cu reprezentarea celor doi Sf. Arhangheli Mihail și Gavriil, cele două molenii și Sf. Cruce a Răstignirii Domnului, datează de la sfârșitul secolului al XIX-lea și aparțin școlii lui Gh. Tattarescu<sup>13</sup>.

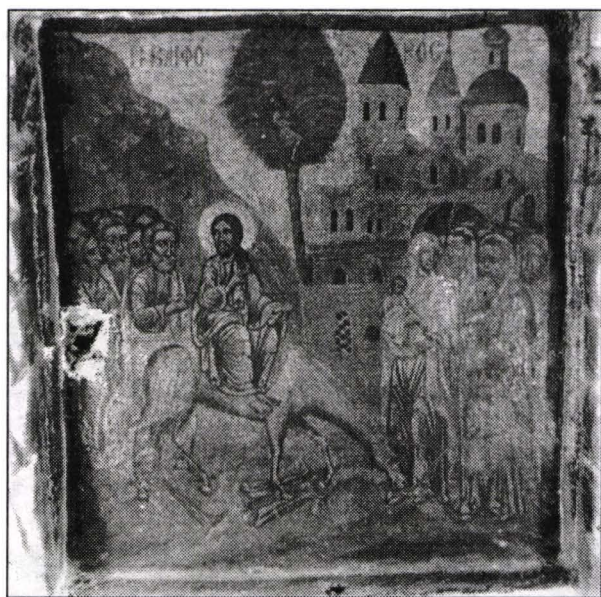
Așadar, din iconostasul original se păstrează trei frize de icoane și anume: prăznicarele cu Sf. Mahramă (Mandylion), scena Deisis-ului (Fig.4) cu reprezentările Sf. Apostoli și medalioanele Sf. Prooroci având în centru pe Maica Domnului Oranta cu Iisus Emmanuel pe piept.



*Fig. 4*

De mari dimensiuni, raportând înălțimea sa la înălțimea naosului, iconostasul este dominat de partea de sculptură în detrimentul picturii. La această impunătoare piesă barocă, este vizibilă ponderea câmpului sculptat astfel că icoanele par mai mici decât dimensiunile lor reale. În schimb, se îmbogățesc ca număr și reprezentări

tipologice. Astfel, pe lângă cele 12 praznice împărătești importante, mai apar încă patru reprezentări; dacă ordonarea lor este dictată strict de cronologia principalelor momente din viața lui Iisus, cele patru scene iconografice noi, dintre care trei nemaiîntâlnite în compoziția iconostasului, sunt plasate în cele două extremități laterale: în stânga, prima, complet ștearsă, nu a putut fi identificată, este urmată de Adorația Pruncului, scenă frecventă în iconografia catolică, iar în dreapta, după Pogorârea Sf. Duh, care încheie ciclul marilor sărbători împărătești, identificăm Predarea cheilor Sf. Apostol Petru iar ultima, Înălțarea Sf. Cruci, avându-i reprezentați pe cei doi Sf. Împărați Constantin și Elena, apare doar rareori. Scenele compoziționale, desfășurate pe orizontală, în general simetrice, se încadrează în schema tradițională post-bizantină. Fundalurile convenționale de arhitectură și peisaj sunt tratate sintetic, detaliile fiind utilizate într-un raport echilibrat, fără excese de decorație. Cromatica este bazată pe o armonie de tonuri stinse, cu o dominantă de brunuri - verzui pe care, prin contrast se desprind personajele ale căror siluete sunt conturate prin linii închise, incizate. Înalte, cu trăsături diferențiate tipologic și o gestică reținută, silueta lor este pusă în evidență prin bogăția faldurilor ale căror cute sunt subliniate grafic prin conture închise, urmărind volumele pe a căror suprafață sunt dispuse radier rețele de hașuri aurii. Sintetismul desenului ferm și expresiv, în concordanță cu cea a fundalurilor lipsite aproape total de ornamente decorative, este pus în valoare de tonalitățile de roșuri, brunuri și verde, vibrante pe fondul aurit, distribuite echilibrat sub raport cromatic. Ciclul marilor praznice se deschide cu reprezentarea Bunei Vestiri, urmată de Nașterea Domnului incluzând și momentul Închinării Magilor, Întâmpinarea Domnului, Botezul Domnului, interesantă prin interpretarea naivă a trupului lui Iisus modelat în tonuri reci de umbră naturală, Schimbarea la față și Învierea lui Lazăr, rezolvate printr-o simetrie perfectă față de Iisus dispus pe axa centrală, în tonuri de albul nuanțate, Intrarea Domnului în Ierusalem și Răstignirea Domnului, adevărate bijuterii compoziționale în ceea ce privește organizarea spațiului și prețiozitatea cromatică, Învierea Domnului în varianta Anastasis-ului, Necredința lui Toma, Înălțarea Domnului



*Fig. 5,6*

și ciclul se încheie cu Pogorârea Sf. Duh, compoziție circulară incluzând reprezentarea Cosmosului în registrul inferior. (Fig.5,6)

Friza Sf. Apostoli, reprezentați figură întreagă, într-o mișcare ce imprimă un oarecare dinamism ansamblului, sugerat prin atitudine, gestică și expresivitatea chipurilor, încadrează scena Deisis-lui căreia autorul îi acordă o atenție deosebită, evidentă prin bogăția decoratiei și prețiozitatea roșurilor pe fondul auriu, în tratarea tronului și a veșmintelor împărătești ale lui Iisus, în calitatea sa de Arhiereu și Mare Împărat. Motivele decorative sunt caligrafiate cu negru ca și faldurile veșmintelor pe care strălucesc hașurile aurii. Chipul lui Iisus, de o mare intensitate dramatică în expresia feței, similară cu cea din Mandylyon, este modelat în tonuri închise de sienaumbră. Aceleași calități le întâlnim și la portretele Sf. Prooroci, reprezentați bust, în medalioane mici, rotunde.

Inscripțiile, cuprinzând denumirea scenelor iconografice și numele personajelor reprezentate, plasate în registrul superior al icoanelor, sunt trasate cu roșu în limba greacă.

Luând în considerare întreg ansamblul bisericii Sf. Gheorghe, denumită și Mitropolia Veche, putem conchide că plastica arhitectonică exterioară și sculptura în lemn a iconostasului, se constituie ca un exemplu reprezentativ al barocului târziu moldovenesc din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, la care icoanele, se păstrează încă, în stilul picturii medievale moldovenești de tradiție post- bizantină, având o contribuție importantă la sporirea valorii monumentului.

## NOTE

1. N. A. Bogdan, *Orașul Iași*, 1913, p. 143: I. T. Calimach este de origine moldovean din Bucovina, din familia Calmăș. Ajuns Mare Dragoman la Poartă, sub numele grecizat de Calimaki, este trimis de sultan în 1758 ca domn al Moldovei.
2. N. Vornicescu, *Biserica Sf. Gheorghe, Mitropolia Veche, Mitropolia Moldovei și Sucevei*, Iași, 1964, nr. 7-8, p. 398.
3. N. D. Dossios, *Inscripțiile grecești*, p. 59- 60.

4. N. Iorga, *Inscripții și însemnări din bisericile Iașului*, București, 1907, p. 64.
5. Idem, *Documente Callimachi*, București, Ed. Minerva, 1902, p. 428: Document de la 1759 prin care domnul Ioan Theodor Calimach pomenește pe "Sfinția Sa Chir Iacov, ce-a fost Mitropolit țării...pentru iconomia și purtarea de grijă a Sfintei Mitropolii, înfrumusețând-o, atât pe în lăuntru cât și pe afară, cu toate cele ce s-au căzut, după cum se vede..."
6. C. Erbiceanu, *Istoria Mitropoliei Moldovei*, București, Tipografia cărților bisericești, 1888, p. 42.
7. Ibidem, p. 32, Dania lui Toader Vârnav M.M. cu hramul Sf. Gheorghe: "Așisderea am dat bani și gata agiutor la lucrul Sfintei Mănăstiri ce se face acum Mitropolie, în orașul acesta al Iașului, unde se cinstește și se prăznuiește Hramul Sf. Marelui Mucenic Gheorghe".
8. N. A. Bogdan, op. cit. p. 187.
9. N. Iorga, *Inscripții și însemnări din bisericile Iașului*, București, 1907, p. 76.
10. Gh. Balș, *Bisericile și mănăstirile moldovenești din veacurile al XVII-lea și al XVIII-lea*, București, 1933, p. 241 .
11. V. Drăguț, *Arta românească*, București, Ed. Meridiane, 1982, p. 447.
12. Fl. Dumitrescu, *Un exemplar de sculptură în lemn din Moldova secolul al XVIII-lea*, SCIA, nr. 1, 1960, p. 247- 253.
13. V. Brătulescu, *Vechi icoane și fresce la Iași*, în *Mitropolia Moldovei și Sucevei*, 1958, nr. 9- 10, p. 723.

## OAMENI UITAȚI

*Elena Miklósik*

Printr-o donație generoasă<sup>1</sup> în anul 1995 a intrat în colecția secției de artă a Muzeului Banatului - alături de câteva medalii și distincții<sup>2</sup> - o frumoasă fotografie veche și un portret de mari dimensiuni, executat în ulei pe pânză. Fotografia<sup>3</sup> destul de prăfuită, marcată de urme brune de umezeală poartă semnătura renumitului fotograf Kossak József din Timișoara și ni-l înfățișează pe tânărul Árpád Mühle alături de soția sa, iar portretul, semnat de pictorul timișorean Ferenczy József, ni-l prezintă pe tatăl tânărului, pe Wilhelm Mühle. Atât fotografia cât și pictura datează din preajma anului 1900, oricum dinaintea anului 1908.

Cine sunt toți acești oameni astăzi uitați?

Timp de mai bine de patru decenii fiecare dintre ei a fost foarte cunoscut în orașul Timișoara și nu numai.

Născut în anul 1855 la Bocșa - Germană, în sudul Banatului, Kossák József/Josef s-a angajat la o vârstă foarte tânără (în 1866) în atelierul de foto al unchiului său, Fridolin Hess din Lugoj, de unde amândoi s-au mutat în 1868 în atelierul acestuia în Timișoara. Tânărul în 1872 a lucrat la Viena (la firma Angerer și Löwy), în 1874 a plecat să studieze meseria la München de unde, după o scurtă perioadă, a revenit la Szeged. Aici a activat deja în calitate de conducător al atelierului fotografului L.Letzter. După marea inundație din Szeged s-a reîntors în Timișoara<sup>5</sup> și la început a continuat să lucreze ca partener al unchiului său, Fridolin Hess<sup>6</sup>, iar apoi (tot în 1879) a închiriat de la acesta atelierul din Cetate, aflat în zona de promenadă învecinată clădirii arsenalului (Castelul Huniade, azi clădirea Muzeului Banatului) (Fig.1)





Fig.1

una dintre cele mai căutate din zonă.<sup>8</sup> În anul 1887 a deschis o filială importantă în orașul Becicherecul Mare /Zdrenjanin) (Fig.2), în 1889 la Arad, în 1898 s-a extins spre Băile Buziaș și în 1899 i-a apărut o filială chiar și la Budapesta.



Fig.2

Om inteligent, modest, deosebit de agreabil și corect în relațiile de afaceri, Kossák în curând a atras un public stabil, pretențios, provenit în majoritate din rândul burgheziei de mijloc. Datorită acestuia și-a putut permite să cumpere în anul 1885 renumitul atelier Danilovits din piața Sfântu Gheorghe din Timișoara<sup>7</sup> unde și-a instalat pentru un timp și domiciliul. Afacerile sale prospere însă, în curând i-au oferit posibilitatea să achiziționeze o casă în zona de dincolo de zidurile orașului, în Maiere (cartier numit la sfârșitul secolului Elisabetin). Firma Kossák, în ciuda concurenței destul de puternice, a rămas



Chiar dacă a călătorit deosebit de mult, majoritatea timpului și-a petrecut-o la Timișoara, în casa din Elisabetin, unde s-a dedicat îngrijirii florilor transformându-și casa într-un Paradis admirat de concetățeni. Cu ocazia unei călătorii la Reșița (voia să facă personal câteva fotografii vestitelor STEG) sărind dintr-o drezină s-a accidentat și a pierdut un picior. Dar fotograful îndrăgostit de frumusețile naturii n-a putut fi ținut locului sau redus la perimetrul casei ori al atelierului, nici de acum înainte. Astfel, putea fi întâlnit în provincie, în capitală, la marile evenimente ale urbei sau ale regiunii.

În anul 1891 s-a organizat la Timișoara expoziția industrial - agrară din zona de sud a Ungariei. Evenimentul a fost așteptat de toți producătorii regiunii. Orașul a luat parte activ la organizarea lui oferind generos un teren întins pentru desfășurare: dincolo de râul Bega, între parcurile cartierului Fabric și până la linia de cale ferată Baziaș<sup>9</sup> din cartierul Iozefin. Pentru perioada iulie - septembrie s-au ridicat 92 de pavilioane în care s-a expus majoritatea produselor obținute în Banat alături de cea a câtorva firme invitate din alte regiuni. Noaptea expoziția s-a iluminat cu curent electric, iar ziua ochii vizitatorilor au fost încântați de fântâna "săritoare" la înălțime de peste 7 metri, de parcurile și de aranjamentele florale ale renumiților grădinari ai Timișorii: Niemetz, Agáts și - cu precădere - Mühle.

În stânga pavilionului expozițional al tipografilor spațiul a fost ocupat de fotografii veniți din toate părțile imperiului. "Fotografiile lor excelente strălucesc alături de expoziția lui Kossák József"<sup>11</sup> nota reporterul de atunci. Cu câteva zile înainte de deschiderea oficială ziarele au anunțat deja că: "Fotografurile Kossák József va produce imaginea unor pavilioane ale expoziției; imaginile vor fi accesibile la prețuri moderate"<sup>12</sup>. Pliantul ce conține o duzină de reproduceri ale imaginilor acestor construcții cu o viață efemeră într-adevăr a fost realizat și s-a vândut în formă de album - pliant, copertat elegant<sup>13</sup> și constituie astăzi poate singurul document - foto fidel al marii demonstrații economice.

Atelierele lui Kossák utilizau mai multe forțe specializate (pictori, fotografi, retușieri, desenatoare de fundaluri, rameuri etc.) pentru a onora comenzile mereu crescânde. Aici au învățat meserie numeroși specialiști care ulterior și-au deschis ateliere proprii în

Timișoara<sup>14</sup>, Arad, Vrsac sau Biserica Albă. O reclamă<sup>15</sup> din anul 1900 (Fig.3) anunța sortimentele produse de firmă orice fotografie de mărime naturală, platinotipii, aquarele, picturi în ulei - chiar după fotografii mai vechi - toate în execuție artistică. Se făceau fotografii după tablouri vechi ori pentru tablouri colective, fotografii de grup (se compunea/se aranja grupul în salonul executantului), imagini de clădiri, de peisaje sau ale unor obiecte de artă decorativă. Plăcile fotografice se numerotau, se arhivau și puteau fi folosite și după câțiva ani. După orele 6 seara se lucra la lumina electrică. Interesații puteau obține lămuriri și prin corespondență.



Fig.3

Alături de picturile în ulei pe pânză, la care predominau portretele (unele de mari dimensiuni), fotograful deosebit de activ prelucra și imaginile făcute chiar de el orașului său, Timișoara la sfârșitul secolului al XIX-lea, sau surprindea evenimentele de seamă din viața comunității. Activitatea ireproșabilă, simțul lui artistic și priceperea admirată de toți i-au adus recunoașterea meritelor sale în anul 1896, când regele Franz Iosef aflat în zonă cu ocazia manevrelor de toamnă, i-a conferit titlul de fotograf al Curții cezaro-regale.

Adevăratele produse artistice ale atelierului - salon Kossák au fost portretele. La el s-au perindat societățile și asociațiile cele mai cunoscute din regiune (cea a pompierilor, a amatorilor naturii,

renumita societate de tir etc.), frumusețile feminine ale ținutului, precum și “crema” societății din comitat. Din plăcutul salon de așteptare al atelierului situat în Piața Sfântu Gheorghe oaspeții au fost conduși în salonul de lucru mobilat cu piese adecvate imaginilor dorite, persoanele au fost aranjate în pozițiile cele mai favorabile sau cele mai familiare cerute... apoi s-au făcut expunerile. Fotografiiile finite au fost completate cu laviurile propuse de șeful de atelier, de cele mai multe ori supravegheat însuși de maestrul Kossák: cu buchete de flori, balustrade și draperii, crenguțe înflorate, fragmente de arhitectură etc. În funcție de cerere s-au pregătit fotografii de salon (de cabinet) pentru a fi expuse în cerc intim, fotografii (sepia sau “pigment”) de dimensiuni puțin mai mari ale frumuseților vremii spre a fi aranjate în vitrinele orașului spre admirare, mici fotografii de carte de vizită sau chiar minuscule imagini montate în broșe, în ace de cravată sau în medalioanele purtate pe lăntișoarele de la gât. Majoritatea acestora au semnătura sau ștampila seacă a maestrului.

Atelierele au cunoscut decăderea datorită primului război mondial, deși fotografii au continuat activitatea sa și în anii care au urmat. A pierdut însă filialele îndepărtate, veniturile i-au scăzut și în curând s-a temut să nu piardă și atât de iubitul său cămin din zona vilelor.<sup>17</sup> Deși încă în 2 ianuarie 1922 i-a mai apărut în Temesvárer Zeitung anunțul cu tot ceea ce oferă renumitul său atelier artistic de prim rang din Cetate, după o boală scurtă de două zile, la vârsta de numai 66 de ani, Kossák József s-a stins din viață. Însmormântarea sa a adunat în cortegiul funerar majoritatea familiilor de burghezi din oraș, consiliul de conducere al băncii, precum și fotografii aparținând “școlii Kossák”, pe acei care au lucrat și au învățat în “atelierele salonului de artă al maestrului”; orașul a pierdut un brav cetățean, un om harnic, simpatizat și apreciat de concetățeni.<sup>18</sup>

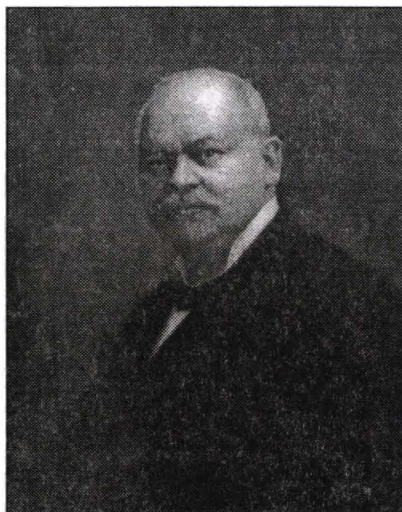
Succesiunea dezbătută în ianuarie 1923 de Judecătoria de ocol Timișoara prezintă o situație încă bună pentru familie. Din activul succesiunii aflăm că fotografii au lăsat în urma sa două ateliere, cel principal din Timișoara și unul mai mic la Buziaș, mobile în valoare considerabilă precum și un imobil cu grădină având încă două locuri de casă în zona Elisabetin.<sup>19</sup> Partea cea mai importantă a succesiunii îi revenea soției, Natalia Angerbauer, căsătorită Kossák, alături de

fiul lor Alexandru, domiciliat în Cleveland (America) și fiica lor, Aranka, soția doctorului Oskar Reiter, stabilită la Szeged.

Văduva a fost o femeie relativ tânără încă dacă apreciem vârsta după portretul făcut cu 10 ani în urmă de pictorul Oskar Nick. Artistul, azi necunoscut, ne-a lăsat imaginea ei și a maestrului fotograf Kossák prin două lucrări pictate în ulei în anul 1912 (Fig.4,5). Cele două portrete - pendant, lucrate în ulei pe pânză ne prezintă un cuplu blând, optimist, echilibrat: o femeie (mergând spre 40 de ani, elegantă, îmbrăcată după moda anilor '900 în costum roz-liliachiu dantelat și brodat, purtând câteva bijuterii, cu o bonetică de mătase peste părul ei roșu, întoarsă spre dreapta) și un bărbat (mai corpulent, cu față jovială, cărunt cu mustață albă și început de calviție, în costum negru și cămașă cu guler tare, îndreptând spre noi o privire atentă, scrutătoare)<sup>20</sup>.



*Fig.4*



*Fig.5*



În ianuarie 1925 văduva s-a înregistrat ca unica proprietară a firmei, a încercat să continue afacerea începută de soțul ei. Atelierul însă niciodată nu și-a mai recăpătat strălucirea și faima obținută de cel care l-a înființat (Fig. 6,7,8)

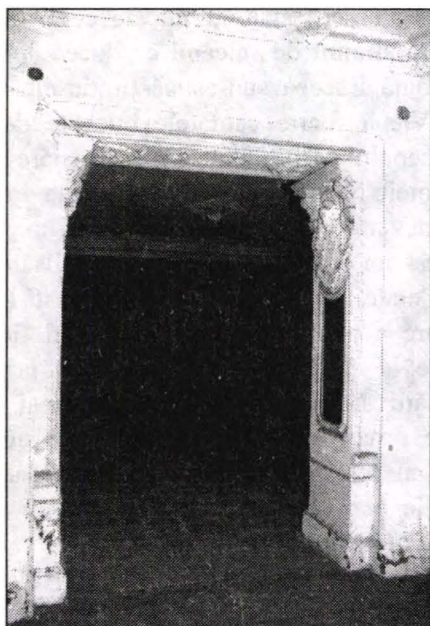


*Fig. 6*

Probabil nemărginita sa iubire față de natură și dragostea sa imensă pentru flori și grădini l-a apropiat pe maestrul fotograf de alte două personalități ale orașului, de Wilhelm apoi de Árpád Mühle.

Wilhelm Mühle, născut în Boemia la Kulm în anul 1844<sup>21</sup> a străbătut o cale lungă marcată de muncă asiduă până a ajuns să posede o renumită firmă de grădinarit și de comerț cu semințele agricole în orașul de pe Bega. După o scurtă activitate în Sângeorgiu de Bega la lucrările funciare, în 1867 a ajuns în Timișoara la vestitele colonii ale lui Wenceslas Granz Niemetz. Fructificând aici cunoștințele de grădinar dobândite în Cehia și Germania s-a ridicat repede<sup>22</sup> și a devenit colaboratorul, asociatul iar în anul 1869 ginerele lui Niemetz senior, căsătorindu-se cu fiica acestuia, Josefina.

Și-a deschis firma personală în anul 1876 când a pus bazele stabilimentului propriu din Zona Maierhöf (Elisabetin) și a magazinului ajuns vestit în scurt timp. “Întreprinderile” lui - grădinile de flori și plantațiile de trandafiri - întinse între piața Telekház (fosta piață



*Fig. 7*



*Fig.8*

Lahovari, azi N.Bălcescu) și grădinița de copii din Elisabetin, de-a lungul drumului străjuit de salcâmi ce ducea spre inima orașului, au exportat în toată Europa sud-estică produsele lor, dar și înspre Budapesta sau Viena foarte căutatele buchete de flori proaspete. Istoricii de la începutul secolului susțin că în mare parte este meritul lui, alături de firmele Niemetz și Agátsy (aceasta din cartierul Fabric) că Timișoara a devenit cunoscută ca “Erfurtul maghiar”, ca oraș al florilor<sup>23</sup>. În acest an a cumpărat casa din Elisabetin și a deschis magazinul din Cetate, la începutul străzii Rezső (azi Alba Iulia)<sup>24</sup>. El a fost cel care a pus la dispoziția orașului florile de sezon la ocaziile deosebite: la vizitele regelui Franz Iosef, la primirea iluștrilor oaspeți ai societății din acea vreme, buchetele și compozițiile sale de flori naturale ornaau mesele date în cinstea acestora la Palatul comitatului, ele au fost trimise la operă și coroanele sale de flori tăiate au fost cele mai căutate la începutul lunii noiembrie pentru Sărbătoarea Tuturor Sfinților în cimitire. La el se puteau comanda tot felul de flori ornamentale, bulbi olandeze, tufe, pomi fructiferi, vlăstare de zmeură, “cuiburi” de căpșuni, răsaduri pentru grădini, buchete de flori vii, însoțite de cărțițele, mici ghiduri în arta grădinăritului<sup>25</sup>. Comenzile puteau fi primite acasă apelând la serviciul de curieri.

Cu ocazia marii expoziții a produselor industrial-agrare organizată la Timișoara în 1891 el a fost cel mai admirat grădinar: majoritatea suprafetelor terenurilor destinate desfășurării evenimentelor el le-a îmbrăcat în pajiști, tufe și flori. Prim-ministrul Baroiss Gábor care a deschis expoziția a fost uimit “văzând loja regală” care se aseamăna cu un adevărat poem de flori, încânta ochii tuturor<sup>26</sup>. Cu ocazia vizitei regale din septembrie același an, numele lui Mühle a fost pomenit din nou când ziaristii au trecut în revistă casele decorate și au admirat “cascadele de flori multicolore” de pe casa Mühle. Pentru activitatea depusă la organizarea expoziției Wilhelm Mühle a obținut ordinul de merit Crucea de aur cu coroană/ ofițer și titlul de furnizor al Curții imperiale și regale.

Probabil din această perioadă datează portretul său executat de o altă personalitate repede uitată a Timișorii, pictorul Ferenczy József. (Acesta s-a născut în 1866 la Târgu-Mureș, a studiat pictura



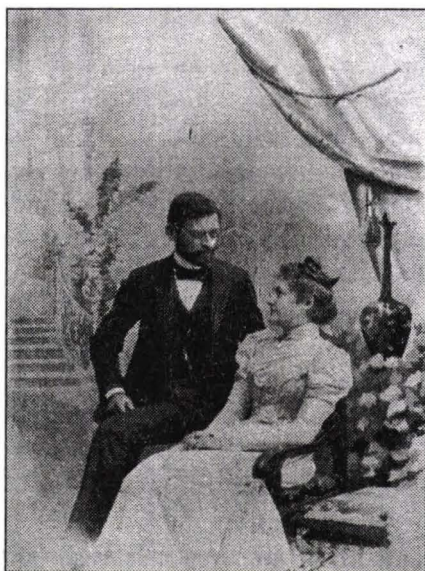
la Budapesta - clasa lui Székely Bertalan, apoi cu Benczur Gyula -, la Academia Julien din Paris, la München, unde a și locuit un timp, a călătorit prin Italia și s-a stabilit definitiv în capitala Banatului. Aici a creat operele sale mai importante: numeroase picturi în ulei /portrete, compoziții de inspirație biblică, de mari dimensiuni, scene de gen inspirate de focurile topitoriei de la Reșița, colorate piețe napolitane, demonstrații stradale/, multe desene și gravuri<sup>27</sup>, precum și frescele pentru biserica piaristă din localitate. A lucrat în slujba orașului la cererea primăriei, a fost portretistul recunoscut al urbei, a onorat comenzi de pictură ale mai multor societăți culturale, a condus o școală de pictură, a scris articole de critică de artă, a publicat chiar și o carte. A decedat în 1925 la numai 58 de ani după o grea suferință, lăsând în urma sa o văduvă, doi copii și un atelier plin cu lucrări nevândute<sup>28</sup>. În cimitirul din Cetate s-a adunat foarte multă lume în acel început de decembrie. Au fost prezenți conducători ai orașului, preoți și artiști cunoscuți: Kraisz Albert, Szuhanel Oscar, Rubleczky Géza, Gallas Ferdinánd, Járóssy Dezső și alții. Însă după cinci ani vizitând atelierul rămas fără maestru, ziaristul - probabil prietenul Pógany László - constata cu tristețe că timișorenii l-au uitat pe pictor<sup>29</sup>.)

Portretul consilierului Wilhelm Mühle (Fig.9) aduce în fața noastră silueta elegantă, subțire a bărbatului în vârstă, calm, conștient de răspunderile sale, stând în fotoliul salonului sobru, îmbrăcat în hainele simple, dar bine croite ale burghezului de la sfârșitul secolului al XIX-lea. Personalitatea acestui om se oglindește în portretul puritan redat în culori reținute: griuri închise proiectate pe verdele și brunul-roșcat al fundalului, pata neagră a costumului, puține luciri aurii ale ceasului, ochelarilor și ale verighelei. Ocrul feței evidențiază inteligența ochilor cenușii, barba îngrijită, căruntă trădează vârsta personajului.

Wilhelm Mühle a fost un neobosit lucrător și a avut preocupări multilaterale. A fost membru al consiliului orășenesc, membru fondator al Cercului Social din Elisabetin, membru al Casei de Economii din Elisabetin, membru în Comitetul pentru construirea bisericii catolice din Elisabetin. Pentru biserica din acest cartier el a cedat terenul pe care mai târziu (1914 - 1919) s-a ridicat lăcașul



*Fig. 9*



*Fig. 10*

de cult catolic. În anul 1887 a înființat la Pécs revista Kertészeti folyóirat (Revistă de grădinărit) pe care a tipărit-o și la Timișoara (între anii 1893 - 1896) împreună cu Rózsa Ujság (Ziarul Trandafirilor) cu varianta apărută și în limba germană, Rosen Zeitung, a publicat numeroase articole de specialitate<sup>30</sup>. A organizat expoziții de flori și a popularizat noutățile în legătură cu semințele vândute pentru agricultori.

În timpul lucrului în grădinile sale îndrăgite a fost lovit de boală (apoplexie cardiacă), a rămas paralizat dar nu a părăsit zona preferată încă un an întreg, doar în ultimele zile ale vieții s-a lăsat mutat în casa din centrul orașului. S-a stins din viață la 14/15 septembrie 1908 numărând doar 63 de ani. A lăsat urmașilor săi o avere apreciabilă: avutul imobiliar în valoare de 54.600 de coroane reprezentând casa din Cetate, 6 iugăre de pământ în Timișoara cu o casă de lucru precum și averea mobilă în valoare de 8.000 de coroane (în marfă, obiecte din magazin, bani). Firma, moștenită în întregime de soție<sup>32</sup>, văduva o va vinde în anul 1914 comerciantului Dobrzánsky László<sup>33</sup>. Numele Mühle însă va mai străluci mult în Timișoara și în Europa Centrală și sud-estică. Afacerile tatălui au fost continuate de fiul acestuia, Arpád Mühle,

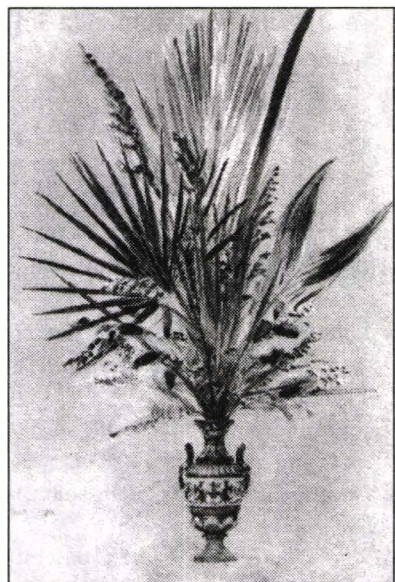
Să privim amintita fotografie semnată de Kóssak: (Fig.10) serios, degajat, tandru, un tânăr de aproximativ 30 de ani, șaten, ochelarist (foarte asemănător cu personajul din portretul realizat de Férénchy), îmbrăcat elegant, se așează pe marginea fotoliului tinerei sale soții văzută din profil, într-o atitudine calmă. Este tânărul om de știință și de afaceri Arpád Mühle. S-a născut la Timișoara la 7 noiembrie 1870. Aici a urmat gimnaziul piarist ocupându-se de grădinărit de la vârsta de 14 ani. Călătoriile de studii le-a făcut în Germania, Olanda, Luxemburg, Țările Scandinave, America. În 1898 și-a înscris propria afacere - independentă de cea a tatălui său - în registrul de comerț al orașului sub denumirea de (firma) "Mühle Arpád", care a funcționat până la moartea sa, survenită la 22 iulie 1930, cu ștampila simplă: Arpád Mühle, Établissement d'Horticulture, Timișoara/Temesvár.

A călătorit în lumea largă dar cele mai puternice impresii de călătorie le-a dobândit în Spania. A cultivat în special trandafiri, apoi

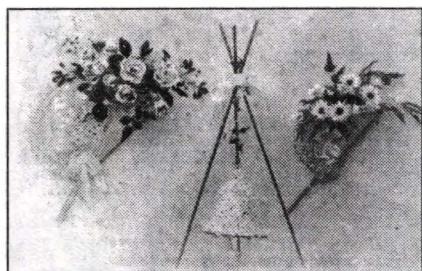
crizantemele aduse din Japonia de fratele său, Wilhelm junior<sup>35</sup>. A studiat organizarea, arhitectura parcurilor și admira mult grădinile orientale. Coloniile Mühle aveau serele prevăzute cu încălzire centrală, în sezonul principal lucrau aici 40 - 50 de oameni numai la sectorul de expediții, de unde se trimiteau în toată Europa, cu ramburs, plantele exotice, semințele și inegalabilele aranjamente florale<sup>36</sup>. Încerca să obțină efecte artistice deosebite prin aceste compoziții lucrate cu migală, ele au fost gândite, lucrate cu grijă, Pe mici fotografii (14,5 x 9,5 cm) în sepia, reprezentând vase sau coșuri din comerț, grădinarul - artist a intervenit cu guașă creând tot felul de buchete sau ornamente florale, unele influențate de elementele orientale foarte bine receptate de societatea începutului de secol. Plăcuțele din carton negru, lucios (dim. 25,5 x 21 cm) având lipite pe ele câte 2 fotografii completate cu picturi în culori de apă îi serveau și la prezentarea posibilităților magazinului său în cazul ofertelor făcute clienților (Fig. 11,12,13, 14)

În 1912 a fost ales consilier comercial cezaro-crăiesc, în 1916 a devenit președintele Asociației Prietenii Grădinilor din Timișoara, apoi consilier orășenesc, președinte de onoare al societății (francmasonice) "Schlaraffia" din Timișoara. Ca președinte s-a aflat în fruntea Federației Române a Amatorilor de Trandafiri, a deținut titlul de furnizor al caselor regale române și bulgare. Sub influența studiilor făcute de fratele său, decedat tânăr, a început construirea grădinilor de piatră de influență orientală. A fost consultant științific la organizarea Parcului Cișmigiu din București, al Parcului Public din Sinaia, al Parcului Sofia aranjat în stil japonez. A organizat un parc măreț la cerea sultanului în insula Pringipo; a obținut din partea statului român ordinul Coroana României /ofițer și din partea sultanului ordinul turc Medjidie clasa a IV-a, alături de alte medalii și distincții<sup>37</sup>. În Timișoara, Parcul Rozelor - și alte câteva spații publice - s-au organizat conform planurilor sale<sup>38</sup>.

Cunoscut scriitor de specialitate, om de știință, grafolog amator în timpul liber, atras de varietatea lumii vegetale și-a găsit moartea în Munții Bucegi la Sinaia în vara anului 1930 în excursia făcută pentru descoperirea unei rare specii de plante. Cu el s-a stins ecoul



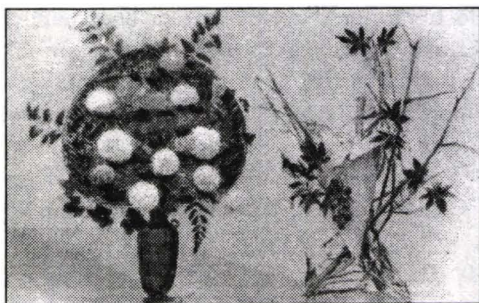
*Fig. 11*



*Fig. 12*



*Fig. 13*



*Fig. 14*

numelui Mühle în orașul de pe Bega; nici fiul său și nici fata lui nu au continuat opera începută de cei din familia lor.

Orașul își trăiește viața zgomotoasă, rapidă și... uită. Noi uităm.

## NOTE

1. Donație făcută la 20 oct.1995 de d-na Clara Liselotte Basica-Mühle, din Timișoara, stabilită azi în Germania.
2. Șeptilici, Raoul-M., *Câteva medalii și distincții ce au aparținut lui Wilhelm și Arpád Mühle donate secției de artă a Muzeului Banatului în: Analele Banatului*, III; Timișoara, 1998, p.-323-342.
3. Kóssak József, *Mühle Arpád și soția*, fotografie completată cu laviu, 59 x 46 cm, lipită pe carton, în dreapta jos cu tuș "Kóssak J./cs. és kir.udv.fényk/Temesvár" (Kossak J./fotogr, al curții imp și reg./Timișoara,) fără an, nr.inv.P.M.T.5957.
4. Ferenczy József, *Portretul lui Wilhelm Mühler*, ulei/pânză, 135,5x104 cm, semnat cu roșu dreapta jos "Ferenczy József", nedatat, nr.inv.P.M.T.5956.
5. Petri, Anton Peter, *Biographisches Lexikon des Banater Deutschtums*, Marquartstein, 1992, col.1001-1002.
6. Reclama de pe spatele cărții de vizită a unei fotografii îi anunța împreună. Numele lui Hess a fost bine cunoscut în oraș.
7. La 3 noiembrie 1885 cere înscrierea firmei sale sub numele de "Josef Kossak" și dorește să activeze ca fotograf în Cetate la numărul 33. Vezi: *Direcția Județeană Timișoara ale Arhivelor Naționale* (D.J.T.A.N.), *Fond Tribunalul Timiș-Torontal, Firme Individuale*, Dosar 705/fila 23, 21, 20. În viitor se va semna atât cu varianta germană cât și cu cea maghiară a numelui.
8. În ziarele din această vreme se repetau reclamele diferitelor firme de fotografii din centru și din "orașul" alăturat, Fabric, care își expun "fotografiile pigment", aquarelă sau sepia în propriile vitrine sau în cele ale librăriilor din oraș în fața unui public curios. Vezi firma Licht, apoi Kalmár J., care avea atelierul situat în cartierul Iozefin și care în 1913, la Berlin, câștigă pentru produsele sale artistice diploma Fabricii de Hârtie Fotografică Gevaert la o expoziție internațională de fotografii. În: *Temesvári Hirlap*, 13 febr. 1913, p.4.
9. Vechea cale ferată Baziș traversa orașul în zona dintre cartierele Elisabetin și Iozefin, paralel cu actualul Bulevard Mihai Viteazul (Până în deceniul 3 al secolului nostru).
10. *Délmagyarország Közlöny*, Temesvár, nr.153, 8 iulie 1891.

11. Idem, nr.163, 19 iulie 1891: "Kossák József kiállítás mellett Auerlich Vilmos (Nagy-Szeben) pompás fényképei tündökölnek. Papp Albert (Debrecen); Dalkovits J. (Versec), Lengyel Lipót (Arad), Fekete Sándor (Nagyvárad), Roschek J. (Temesvár), Rebenigg Alajos (Stájerlak), Letzter és Keglevits (Széged) szintén kitettek magukért".

12. Idem, nr.160, 16 iulie 1891, p.2.

13. Un exemplar al acestuia putea fi văzut în vitrinele expoziției "*Banatul în medalistica modernă*" (Timișoara, Muzeul Banatului, august - septembrie 1999, îi aparține colecționarului particular Thomas Mochnacs. Album copertat cu carton roșu, conține 12 fotografii dim 8,5 x 13,5 cm, text bilingv maghiară/germană, pe copertă cu litere aurite: "TEMESVARI KIALKITAS/1891/Kossák J, temesvári fényképész eredeti felvételei után" (Expoziția timișoreană/ după expunerile originale ale fotografului timișorean Kossák J.).

14. Cu ocazia preluării atelierului în 1922 din str. Românul, din Fabric fotograficul Kautsky Adolf se recomandă publicului ca "fiind cunoscut pentru excepționala specializare... dovedită prin activitatea sa desfășurată de-a lungul anilor petrecuți în atelierul Kossák. Tocmai din această cauză persoana lui oferă asigurare totală, că din atelierul aflat sub conducerea sa vor ieși numai lucrări de artă". *Temesvári Hirlap*, Timișoara (Temesvári), XX, nr.23, 29 ianuarie 1922, p.4-5.

15. Berkeszi, István, *Temesvár szabad királyi város kismonographiája* (Mica monografie a orașului liber regesc Timișoara); Temesvár, 1900, anexa - reclame, p.16/e. Reclamele de acest gen apăreau mai des în albumul sărbătorilor de Crăciun sau de Paște, când se recomandau fotografiile pe post de "cele mai practice cadouri". Vezi *Temesvári Hirlap*, nr.267, 6 noiembrie 1904, p.9.

16. Două picturi realizate în ulei/ pânză se află și în depozitele secției de artă a Muzeului Banatului. Un portret al lui Franz Josef (prezentând figură întreagă, rigidă, lângă o masă într-un interior), dim. 236x131 cm, semnat în dreapta cu roșu cu majuscule "*KOSSÁK JOZSEF/MÜTERMÉBÖL/TEMESVÁR 1910*" (Din atelierul lui/ Kossák József/Timișoara 1910). nr.inv, P.M.T. 688, depus la muzeu de oraș, din sălile primăriei, în anul 1920. Al doilea portret este cel al lui Nicolae Jancovici, președintele Societății de Tir din Timișoara (imaginea bust a unui bărbat brunet-roșcat, bărbos, privind în dreapta), dim 74x60 cm, semnat cu brun în stânga jos "*Atelier Kossák/Temesvár*"; nedatat, nr.inv.P.M.T.566.

17. Ziaristul "R" care face scurta biografie la moartea fotografului știe că din cauza grijilor bănești a trebuit să renunțe la căminul lui din Elisabetin și că a fost constrâns să-și viziteze fastuoasa grădină doar ca musafir" -



Josef Kossák. *Eingedenkblatt* în: *Temesvárer Zeitung*, 4 Janner, 1922. Dar în lăsamântul lui Kossák acesta apare încă în 1923 printre bunurile aduse la masa succesorală, în *D.J.T.A.N., Fond Tribunal Timiș-Torontal, Firme Individuale, Dosar 705*, fila 12.

18. *Das Leidenbeganngnis weil Jozsef Kossáks* în: *Temesvárer Zeitung*, 71 Jahrgang, 6 Janner 1922, p.2 și *Kossák József halála* în: *Temesvári Hirlap*, xx; 1922 január 5, p.2.

19. *D.J.T.A.N., Fond cit., Dosar 705*, fila 12. Extras din dezbaterea succesiunii, la 27 ian, 1923. Activul succesiunii arată: 1. mobile în valoare de 230.295 lei; 2. atelier de fotografie din Buziaș 2.500 lei; 3. imobilul cuprins în cartea funduară nr.25 a comunei Timișoara Cetate nr.top 39. Nr. casei 32 cu curtea 1/2 parte... 60.000 lei; 4. imobilul cuprins în cartea funduară nr.185 a comunei Timișoara Elisabetin nr.top 200 no.casei 403 curtea și grădina și nr.top 201/6,201/a/2 loc de casă gol 1/2 parte... 20.000 lei.

20. Nick Oskar (?), *Portretul fotografului Kossák*, ulei/pânză, 66x55 cm, cu roșu în colțul stâng jos "*Oskar Nick.1912*", nr.inv.P.M.T. 1792. Cele două portrete-pendant și-au păstrat ramele lor originale late, aurii. Au fost donate muzeului nostru în 1965.

21. Petri, Anton Peter, *op.cit.*, col1301 indică anul de naștere 1845 (21 sept), dar în cererea de brevet pentru comerț din anul 1876 Wilhelm Mühle personal declara anul nașterii sale 1844. *D.J.T.A.N., Fond Tribunal Timiș-Torontal, Firme Individuale, Dosar 170*, fila 32.

22. Fiul său, Árpád a povestiti mai târziu că tatăl său a ajuns ca soldat în Timișoara și a îngrijit deosebit de bine grădinile generalului Scudier. *Temesvári Hirlap*, 26 iulie 1930, p.5.

23. Borovszky, Samu, *Magyarország vármegyéi és városai, Temesvár*, Budapest, f.a., p.174.

24. *D.J.T.A.N., Fond cit., Dosar 170*, fila 32, 38.

25. A se vedea reclama legată împreună cu broșura lui Rosenfeld, Mór, *Emléklap Temesvár szabad kiralyi város centennariumi ünnepélyéhez* (Foaie comemorativă pentru sărbătorile centenare ale orașului liber regesc Timișoara); Timișoara, 1882, pagina XVIII în limba germană, unde specifică faptul că firma are și o filială la Széged în Schulgasse; *Temesvári Hirlap*, 19 octombrie 1904, p.6 - aici oferă "și lista de toamnă" gratis.

26. *Délmagyarországi Közlöny*, nr.164, 20 iulie 1891, p.3.

27. Muzeul Banatului este proprietarul a 37 de lucrări, majoritatea ulei/pânză, semnate de Ferenczy József.

28. Pogány, László, *Ferenczy József* în: *Temesvári Hirlap*, nr.274, 2 decembrie 1925.

29. N.n., *Temesvár már nem akar emlékezni Ferenczy Józsefre, az öt év előtt elhalt nagy festőművészre* (Timișoara nu mai vrea să-și aducă aminte de Ferenczy József marele pictor decedat acum cinci ani) în: *Temesvári Hirlap*, 6 iulie 1930, p.11.
30. Berkeszi, István, *A temesvári könyvnyomdászat és hirlapirodalom története* în: *Történelmi és régészeti Ertesítő*, Temesvár, 1899, I-II, p.142-143.
31. Au fost renumite expozițiile de crizanteme organizate de Wilhelm Mühle în Timișoara.
32. Fiul său, Árpád are deja afacerea proprie, cedează această firmă mamei sale.
33. *D.J.T.A.N., Fond., cit., Dosar 169*, fila 26, 29, 30, 3, 20.
34. *Idem, Dosar 1270*, fila 4 și 1.
35. Wilhelm Mühle junior (30 martie 1872 - 24 august 1901), grădinar, arhitect de parcuri, propus să preia împreună cu fratele său afacerile părintești a murit la întoarcerea sa din Japonia în urma unei boli probabil contactate acolo.
36. Kastriener, Sámuel, *A virágok barátja/Emlékezés Mühle Árpádra* (Prietenul florilor/ Amintirea lui Mühle Árpád) în: *Temesvári Hirlap*, 26 iulie 1930, p.5.
37. *Anunțul Asociației Grădinarilor din România, la moartea lui Mühle Árpád* în: *Temesvári Hirlap*, 26 iulie 1930, p.6; vezi și Șeptilici Raoul-M., op.cit.
38. Opreș, Mihai, *Timișoara. Mică monografie urbanistică*, București, 1987, p.229 amintește "Parcul Trandafirilor - Rozarium, azi Parcul de Cultură, arh.Mihail Demetrovici, 1929, 1932 - 34" omițând numele grădinarului: arhitect Árpád Mühle.
39. Mulțumesc și pe această cale domnului fotograf Milan Șepețan pentru realizarea fotografiilor care ilustrează prezenta lucrare.

## LISTA FOTOGRAFIILOR

1. Reclamă localizând atelierul "Hess și Asociatul său" (1879).
2. Reclama lui Kossák, după 1887; s-a trecut anul și numărul plăcii fotografice.
3. Reclama produselor oferite de fotograf în anul 1900.
4. Oskar Nick, Portretul soției lui Kossák.

5. Oskar Nick, Portretul fotografului Kossák.
- 6 - 7. Intrarea fostului atelier fotografic din Piața Sf. Gheorghe din Timișoara.
8. Holul fostului “Atelier Kossák” din Piața Sf. Gheorghe.
9. Ferenczy József, Portretul Consilierului orașensc Wilhelm Mühle.
10. Kossák József, Árpád Mühle împreună cu soția sa.
- 11 - 14. Studii pregătitoare pentru compoziții de flori pictate de Árpád Mühle.

## CORIOLAN PETRANU - CORESPONDENȚĂ

Scrisori din țară

*Elena Rodica Colta*

Continuăm prezentarea Fondului Coriolan Petranu<sup>1</sup> aflat în proprietatea Complexului muzeal Arad cu scrisori și acte oficiale (primite - trimise) din țară.

Dacă scrisorile prezentate până acum<sup>2</sup>, venind de la o singură persoană, ne-au dezvăluit prietenii sau relații colegiale (în cazul George Oprescu) care s-au derulat în lungi intervale de timp, această nouă grupă, însumând 35 de epistole, <sup>3</sup> aparținând unor autori diferiți, și care se întind pe durata unui sfert de veac, adică din momentul în care Petranu se pune la dispoziția guvernului român în 1919 până în anul morții sale, în 1945, reprezintă scrisori în majoritate oficiale sau “de lucru”.

O parte din expeditori sunt specialiști: istorici, slaviști, filologi, oameni la care Petranu, cu acribia care îl caracterizează, a apelat pentru informații, alții sunt funcționari înalți, la care intervine pentru a fi sprijinit.

Chiar dacă, în aparență, scrisorile par fără legătură există un fir roșu care le unește și anume preocupările de o viață ale istoricului de artă născut în județul Arad: problema muzeelor din Transilvania și problema artei românești ardelene.

Din cele câteva concepte și, indirect, din răspunsurile primite, reconstituim o luptă surdă și încăpățânată de susținere a cauzei ardelene din care Petranu și-a făcut o datorie de onoare. Un război cu cuvântul scris purtat atât cu indiferenții, cât și cu răuvoitorii, în care, așa cum reiese din aceste scrisori, nu i-au lipsit susținătorii.

În rest ce am mai putea spune în preambul?

Există în această corespondență acea pedanterie universitară

interbelică, pe care o întâlnim și în conferințele sau articolele vremii, o exigență a fiecăruia față de ce spune, o căldură mascată prin cuvinte bine cântărite de acești ardeleni dispăruți demult, care dau textelor savoare.

1

/1919 - 1922/  
Socea Cândrești  
prin Buhuși  
(jud-Neamț)

Scumpe domnule Petranu, întros de câteva zile din București am găsit aici, la țară, scrisoarea precum și prețioasa Dv.lucrare.<sup>1</sup> Vă mulțumesc mult pentru o așa de măgulitoare și deosebită atențiune. După cât înțeleg n-ați primit scrisoarea mea de astă vară prin care vă mulțumeam pentru broșura "Teatru ca operă de arhitectură".<sup>2</sup> Se vede că s-a rătăcit pe drum.

În privința nouai Dv.lucrări, ea face onoarea autorului ei. Vă doresc scumpe domnule Petranu, să culegeți cât de curând rodul unei așa de frumoase și alese calități. Sper să vă pot îndeplini și plăcerea de a vă face și o recenzie; rămâne însă de văzut în ce revistă s-ar putea publica... știți că în această privință nouă ne cam lipsesc revistele serioase care se ocupă de asemenea studii.

În dorința de a ne vedea la București, vă mulțumesc încă odată și vă rog să mă credeți

al Dvs, cu totul devotat  
A. Naum<sup>3</sup>

---

1. Credem că este vorba despre cartea "*Muzeele din Transilvania, Banat, Crișana și Maramureș*", Buc., 1922, 227.p.

2. *Teatru ca operă arhitectonică*, Buc, 1919, 15. p.

3. Muzeu oraș, Fond Coriolan Petranu, nr.inv.1391.

România

Cluj, la 22.nov.1921

Inspectoratul Muzeelor

din Transilvania, Banat și Părțile Ungurene

727/921

Domnule Director<sup>1</sup>

Vă invităm a prezenta în timpul cel mai scurt actele justificative pentru suma primită ca ajutor de Stat, pentru muzeu, prin Inspectoratul Muzeelor de la Ministerul Cultelor și Artelor. Vă invităm totodată a prezenta câte un proiect de buget motivat la dl.Ministru al Cultelor și Artelor din București, iar unul la Inspectoratul Muzeelor din Transilvania. Observăm că bugetul aprobat pe anul curent, nu se va putea ordona decât atunci după ce s-a justificat ajutorul de Stat cheltuit în anul trecut. Aceasta poate urma numaidecât.

Inspector general

Dr.Coriolan Petranu

D.S.Dlui. Director al Palatului Cultural din Arad<sup>2</sup>


---

1. Directorul Palatului Cultural din Arad era Nichi Lazăr.

2. Scrisoare oficială, dactilo. Arhiva veche a Palatului Cultural, nr.436.

4 Dec. 1922

Stimate Domnule Petranu,

O lipsă mai îndelungată din București m-a împiedicat să răspund la timp amabilei D-tale scrisori și să-ți mulțumesc mai curând pentru marea plăcere ce mi-ai făcut trimițându-mi frumoasa și interesanta D-tale lucrare despre muzeele din Transilvania și Banat<sup>1</sup>. Am citit-o cu multă luare aminte, mi-am dat seama de munca ce ai depus-o pentru a o redacta și-mi voi face o datorie să scriu o recenzie asupra ei.

Urmărisem articolele Dtale din "Viața nouă" relative la achiziționarea tezaurelor ardeleni transportate la Budapesta, dar

numai după ce am primit lucrarea Dtale mi-am dat seama mai bine de fiecare în parte.

Chiar acum în urmă am putut avea informație despre un tezaur de obiecte de aur găsit la Moigrad în timpul războiului. Nu cumva știi unde se află? Mi s-a spus că sunt obiecte de forme foarte curioase și că la început au fost în muzeul ardelean din Cluj.

Cât privește chestiunea inspectoratului muzeelor nu m-a mirat de loc faptul că a fost desființat.<sup>2</sup> La noi în țară se dă o importanță atât de mică monumentelor de cultură rămase de la strămoși, încât deocamdată nu ne putem aștepta la nici o îndreptare.

Eu am atins chestiunea aceasta încă mai demult într-o convorbire cu un personaj sus pus din Ministerul Artelor și acesta mi-a arătat intenția ce ar exista de a se da o organizație temeinică muzeelor regionale. Eu cred însă că sunt atâtea interese ca lucrurile să rămână așa cum sunt, încât pentru câțva timp cel puțin, eu nu sper într-o îndreptare.

Totuși cred că este absolut necesar să se facă o propagandă mai întinsă în această chestiune, să se atragă atențiunea asupra importanței acestor muzee și să se creeze o atmosferă favorabilă reorganizării lor. Dta care te-ai ocupat atât de mult cu problema aceasta ar fi bine să începi a publica prin ziare și reviste tot felul de informații ce pot atrage atențiunea publicului mare, eu de asemenea voi începe o campanie prin presă în acest sens. Poate nu ar fi rău să lucrăm de comun acord în orice caz mă pun la dispoziția Dtale când vei avea trebuință de concursul meu în acest scop.

Mulțumindu-ți încă o dată pentru carte și rugându-te să mă ții în curent cu noile descoperiri de tezaure, sunt al Dtale cu cele mai bune sentimente

Const(antin) Moisil<sup>3</sup>

- 
1. *Muzeele din Transilvania, Banat, Crișana și Maramureș*, Buc, 1922.
  2. Inspectoratul Muzeelor din Transilvania, Banat și Părțile ungurene a funcționat din 22 ian 1920 până la 1 april. 1922, când a fost desființat din motive financiare.
  3. Autorul scrisorii este Constantin Moisil (1878 - 1958) istoric român,



membru de onoare al Academiei Române, director general al Arhivelor Statului; Muzeu oraș, Fond Coriolan Petranu, nr.inv.1389.

4.

Iubite Dle.Petranu

Să n-ai nici o grijă, căci eu mă interesez de afacerea numirii Dtale. Am vorbit cu cei în drept și sper că numirea nu va întârzia. Acum vin să-ți comunic o știre îmbucurătoare pentru Dta. Azi am fost la Dl.Ministru Lapedatu<sup>1</sup>, i-am înmănat demisiunea mea din postul de inspector general și am stăruit ca să te numească pe Dta în locul meu. Ministrul m-a asigurat că o va face cât de curând, recunoscând și el că ești singurul care poți aduce servicii de specialist ca unul care ești cel mai bine pregătit în muzeologie și ești totodată de o seriozitate și hărnicie probată. Eu din parte-mi mă bucur foarte mult că în locul meu poți fi Dta și am exclus putința de-a veni vr-un nepriceput sau v-un parazit dintre aceia pe care împrejurările politice și sociale îi scoate la iveală. Felicitându-te prin anticipație și dorindu-ți tot binele, rămân cu toată stima și dragostea

.....<sup>2</sup>

Buc. 21 Ian.1925

---

1. Alexandru Lapedatu (1876 - 1951) istoric Academician, decan al Facultății de litere și filosofie în per. 1921 - 1922. Ministrul Cultelor și Artelor în timpul guvernării liberale (30 oct.1923 - 29 mart. 1926, 4 - 21 iun.1927, 22 iun.1927 - 9 nov.1928).

2. Semnătura indescifrabilă, autor neidentificat; Muzeu oraș, Fond Coriolan Petranu, nr.inv.,1374.

5.

Oradea la 10 III 1925

Prea stimate D.Profesor

Vă rog să binevoiți a primi sincera mea mulțumită pentru cele 2 prețioase lucrări<sup>1</sup> cu care am fost onorat din partea Dvoastre.

---

1. *Muzeele din Transilvania.....* Buc.1922 și *Revendicările artistice al Transilvaniei*, Arad, 1925, 210 p.

2. Episcop greco-catolic de Oradea; Muzeu oraș, Fond Coriolan Petranu,  
nr.inv. 1001.

6.

România

Cluj, 26 feb. 1926

Univesitatea din Cluj

Seminarul de istoria artei

Domnule Director<sup>1</sup>

la adresa Dv. conținând copia adresei nr508/1926<sup>2</sup> a Ven.(eratului) Consistor din Arad, am onoarea a vă înaintea o copie legalizată a adreselor Ministerului, din care reiese că ordinele de plată nr.3439 și 4612 în valoare de 40.000 lei mi s-au dat nu pentru "*Bisericile de lemn din județul Arad*" ci pentru "*Revendicările artistice ale Transilvaniei*", carte care a și ieșit de sub presă.

Prin urmare adresa Ministerului nu corespunde realității și o refuz.

Binevoiți a transmite după luarea la cunoștință a conținutului prezentei adrese împreună cu alăturata copie legalizată P.S.S. Dlui Episcop al Aradului, pe cât e posibil de urgent, fiindcă nu îmi convine să fiu expus la eventuale învinuiri nemeritate.

Primiți Domnule director asigurarea deosebitei mele stime

Coriolan Petranu

prof.universitar

---

1. Scrisoare adresată lui Nichi Lazăr, directorul Palatului Culturii din Arad. Muzeu oraș, Vechea arhivă a Palatului Culturii.

2. Referitor la cercetarea întreprinsă de Coriolan Petranu în județul Arad prezentăm în completare corespondența lui Nichi Lazăr cu Primăria și cu Episcopia, în care se înscrie copia primită de Petranu la Cluj.

I) 25 VII/1925

Onor Consiliu Comunal

Având în vedere prilejul avantajos de a putea face o călătorie împreună cu dl.prof.dr.Coriolan Petranu întemeietorul secției noi a muzeului etnografic, rog cu onoare Consiliul Comunal a ordona plata sumei de 10.000 lei prevăzută în bugetul pe exercițiul anului 1925 la art.94 pentru înzestrarea muzeului etnografic, cu scopul de a se colecționa din această sumă obiecte etnografice spre completarea colecției vechi.

II)

Palatul Culturii

19/XII 1925

nr.295

Onorat Consiliu Comunal!

Comisia de Supraveghere a Palatului Cultural deliberând asupra dării de seamă a d-lui prof.univ.dr.Coriolan Petranu despre rezultatul cercetării și a studierii bisericilor de lemn din județul nostru, a hotărât să intervină la Consiliul comunal pentru votarea unei gratificații pe seama d-lor Dr.Coriolan Petranu și Martin Matusik, prof. la Școala medie din Arad, care au fost delegați de către Comisia de Supraveghere și încredințați cu studierea bisericilor de lemn din județul nostru. Scopul acestei studieri era să se afle o bisericuță de valoare artistică, care apoi să fie transportată la Arad ca monument istoric pentru demonstrarea artei originale românești.

În baza hotărârii Comisiei de Supraveghere rog cu onoare Consiliul Comunal să aprobe suma de 13.229 conform tabelului anexat

Nichi Lazăr

III)

Palatul Culturii

5/I 1926

Venerat Consistor,

Consiliul de Supraveghere a Palatului Culturii deliberând asupra Referatului înaintat de către Dl.Prof.univ.Dr.Coriolan Petranu, a căzut de

acord (...) să se acorde sprijinul moral și material acestui neobosit și însuflețit om de știință care înțelegând importanța artei originale românești reprezentată în modestele noastre biserițe de lemn, a întreprins o grea călătorie de studiu prin toate comunele unde se mai află astfel de biserici.

Rezultatul acestui studiu conștiințios este adunarea unui bogat material special ce în primul rând interesează istoria și arta bisericească din care material dl.prof.C.Petranu intenționează să redacteze o lucrare științifică de o mare însemnătate pentru istoria bisericii noastre ortodoxe...

(se cere un ajutor material pentru tipărirea monografiei "*Bisericile de lemn din județul Arad*")

Nichi Lazăr

IV)

Răspunsul Episcopiei nr.508/1926 prin care îi comunică directorului Palatului Culturii că a cerut ajutor de la Ministerul Cultelor și Artelor care a răspuns că i-a plătit în 1925 prof.Petranu suma de 40.000 lei.

V)

Adresa 64/8 III 1926 prin care directorul Palatului Culturii comunică Consistorului, în urma răspunsului primit de la Petranu că banii acordați de Minister erau pentru tipărirea lucrării "*Revendicările*"...

vezi Muzeu oraș, Vechea arhivă a Palatului culturii din Arad.

7.

concept

26 apr.1926

Domnule Ministru, mult stimat Domnule Lupaș,<sup>1</sup>  
primiți înainte de toate felicitările mele pentru numirea Dvs, ca ministru. Aflând din ziare, că Dv. țineți acum interimatul la Culte și Arte am onoare a Vă trimite Dv.personal un exemplar din lucrarea mea recentă<sup>2</sup>, cred că și Dv. veți aprecia munca depusă din care cred că în primul rând guvernul va trage folosul. D-l. Lapedatu mi-a promis publicarea și a dat 40.000 pt. acest scop, în tipar însă a eșit mai scump cu 15.700 lei. De aceea Vă rog, anexând cerea oficială să binevoiți a dispune ordonanțarea acestei sume pentru care Vă mulțumesc anticipat.

Dar nu în această cauză am dorit să Vă scriu. Fiind bucuros, că așa de mulți ardeleni distinși au ajuns în guvern, am speranța că și chestiunile de artă ale Transilvaniei vor găsi în sfârșit un interes

mai mare. Știți că în 1922 cu ocazia venirii guvernului liberal<sup>3</sup> mi s-a desființat postul de inspector gen. al muzeelor din motive de economii bugetare. Dl.Lapedatu mi-a pus în vedere reintegrarea, eu am pus însă condiții ca să pot realiza ceva, d-sa nu a consimțit. După aceea am meditat bine asupra chestiunii și am ajuns la concluzia că având eu starea sănătății așa cum o am și având în vedere durata funcțiilor în Rom(ânia) e mai potrivit, ca să nici nu mai primesc o funcție bugetară ci numai una onorifică, ca Ministerul să aibă continuu un informator autorizat în chestiunea muzeelor și monumentelor de artă din Ardeal și părțile limitrofe. Pentru aceasta nu cer nimic decât să mi se respecte propunerile în chestii de interes public și să mi se dea titlul de “consilier al muzeelor și monum(entelor) de artă din Ardeal” nu de dragul titlului ci ca pe baza acestui titlu să pot face anchete în mod autorizat și să mi se dea toate informațiile necesare, că unui particular nu se dau. Titlul acesta nu îl cer pentru mine numai, ci aş dori să fie atașat odată pentru totdeauna catedrei de istoria artelor de la Univ.din Cluj. Observ că Univ. din Cluj are unica catedră ocupată dintre cele 4 Universități. De aceea aş crede că cel ce ocupă această catedră să fie mai mult consultat, mai ales având<sup>4</sup>.

---

1. Ioan Lupaș (1880 - 1967) istoric, prof.universitar la Cluj, în timpul guvernului condus de G-ral.Al.Averescu (30 mart.1926 - 3 iunie 1927) a îndeplinit funcția de Ministru secretar de stat la Sănătate Publică și Ocrotiri sociale.

2. *Revendicările artistice al Transilvaniei*, Arad. 1925.

3. Se referă la guvernul condus de Ion I.C.Brătianu (19 ian, 1922 - 29 mart.1926).

4. text neterminat; Muzeu oraș, Fond Coriolan Petranu, nr.inv.1370.

## Cabinetul Ministrului

Domnule Coleg,

Răspunsul așa de tardiv la scrisoarea Dvs. din 26 Aprilie însoțită de un exemplar din prețioasa D-voastră lucrare "*Revendicările artistice ale Transilvaniei*" e justificat de faptul că D-l Ministru Goldiș<sup>1</sup> a lipsit din București aproape o lună, astfel că nu am putut lua contact cu D-sa pentru a-i comunica dorința exprimată în scrisoare.

Îmi pare foarte rău că răspunsul nu este favorabil. Disponibilitățile bugetare ale Ministerului artelor sunt așa de restrânse încât deocamdată nici o subvenție nu este posibilă, cu toată larga bunăvoință a D-lui Ministru Goldiș, ceiace - însă - nu înseamnă că în viitor, nu se va putea da cererei Dvs. o rezolvare mulțumitoare.

Vă rog să binevoiți a primi asigurarea stimei mele colegiale.

I.Lupaș<sup>2</sup>


---

1. Vasile Goldiș a fost Ministrul Cultelor și Artelor în timpul guvernului condus de G-ral Al.Averescu (30 mart.1926 - 3 iunie 1927).

2. Scrisoare dactilografiată, Muzeu oraș, Fond Coriolan Petranu, nr.inv.1385.

Ministerul Instrucțiunii  
Cabinetul Secretarului General

1 VII 1929

Iubite Dle. Coleg,

Mă bucur din inimă că s-a putut face, ceea ce de mult trebuia să se facă: numirea D-tale de insp. al muzeelor, deși deocamdată numai cu "Tittel ohne Mittel".

Eu la Culte voi sprijini și de aci înainte acțiunile D-tale. Acum țin să-ți semnalez un lucru trist, pe care l-am constatat personal

dăunăzi, trecând pe la Alba Iulia. Se mută muzeul de anticihități la Biserica încoronării, transportându-se în mod barbar piesele de piatră, mutilându-se etc. Intervină repede, ca să nu ne facem de râs prin ruinarea materialului prețios al lapidarului. Ar trebui cercetat și contractul încheiat între "Astra" și muzeu, în care se afirmă, că cea mai mare parte a obiectelor ar aparține Bisericii romano-catolice. Este inexact. Ele sunt proprietatea "Societății", care ar trebui naționalizată. Situația Muz(eului) Ardelean am expus-o regretatului Buzdugan<sup>1</sup>. Min(istrul) Vlad<sup>2</sup> nu face nimic!

Salutări cordiale

Ale. Borza<sup>3</sup>

---

1. Buzdugan Gheorghe (1867 - 1929) jurist și om politic, membru al regenței (1927 - 1929).

2. Aurel Vlad, Ministrul Cultelor și Artelor în guvernul lui Iuliu Maniu (10 nov.1928 - 6 iun. 1930).

3. Alexandru Borza (1887 - 1971), botanist, fondatorul Muzeului Botanic și a Grădinii botanice a Universității din Cluj. Născut la Alba Iulia, Muzeu oraș, Fond Coriolan Petranu, nr.inv.1395.

10.

carte poștală

Domnule Profesor,

Am primit cartea *Bisericile bihorene*.<sup>1</sup> În schimb, trimit mulțumirile și felicitările mele la această nouă și frumoasă reușită.

La bună vedere, în Arad, când să stăm d-aproape de vorbă.

Arad: 8 VI 1931

Cu salut cordial

G.Ciuhandu<sup>2</sup>

---

1. *Monumentele istorice ale județului Bihor*, Sibiu, 1931, 68.p.

2. Protopop stavrofor dr. Gheorghe Ciuhandu (1875-1947); Muzeu oraș, Fond Coriolan Petranu, nr.inv.1005.



carte de vizită

Iubite Domnule Petranu

Mulțumesc pentru frumoasa și interesanta Dtale lucrare<sup>1</sup> pe care ai avut bunăvoința de a mi-o trimite.

Îți adresez toate felicitările.

12. VI 31

Cu cele mai bune sentimente

Iacobovici<sup>2</sup>

1. *Monumentele istorice al județului Bihor*, Sibiu, 1931.

2. Iacob Iacobovici (1879 - 1959) chirurg, profesor universitar la Cluj și București, directorul Clinicii chirurgicale și de medicină operatorie de la Cluj, rector al Universității din Cluj în 1922/1923; Muzeu oraș, Fond Coriolan Petranu, nr.inv.1003.

Institutul de speologie

/1931/

Universitatea din Cluj

România

Stimate Domnule Coleg,

Am revăzut cu plăcere în frumosul Dtale album multe din bisericile ce examinaseam cu interes în călătoriile mele speologice. N-am văzut printre fotografiile minunata miniatură de biserică atât de naiv pictată de la Neagra de jos.

Cu mulțumirile mele și cu toată stima colegială

Emil Racoviță<sup>1</sup>

1. Emil Racoviță (1868 - 1947) biolog român. Academician, prof.univ.la Cluj fondatorul Institutului de speologie; Muzeu oraș, Fond Coriolan Petranu, nr.inv.1002.

Universitatea "Regele Ferdinand I"

Cluj 30 C 1933

Cluj

Facultatea de Filosofie și litere

Mult Simate Domnule Coleg

Am cetit cu mult interes și bucurie actele și extrasele pe care ai binevoit a mi le pune la dispoziție și pe care cu onoare le restituți. Sunt bucuros de buna apreciere care se face muncii unui coleg al nostru.

Cu distinse sentimente

N.Drăganu<sup>1</sup>


---

1. Nicolae Drăganu (1881 - 1939) filolog, lingvist și istoric literar, academician, prof.universitar la Cluj; Muzeu oraș, Fond Coriolan Petranu, nr.inv.1393.

Muzeul Limbei Române

Cluj 6 III 1934

Cluj

str. Elisabeta, 23

Stimate Coleg,

O influență culturală de oarece însemnătate din partea ruteană ne-a venit atunci când un vlăstar de Domn Moldovean (Românul Petru Movilă 1596 - 1646), vestitul mitropolit al Chievlui a reorganizat biserica ortodoxă în Ucraina, înființând școli și răspândind cărți bisericești întreg răsăritul creștin. "Elev al școalelor din Polonia ca și alți fii de boieri moldoveni, el porni renașterea ortodoxiei introducând în ea umanismul occidental, care avea la bază studiul limbei latine și respectul profund pentru cercetarea științifică... Deși toată activitatea lui se desfășura în limba slavă și însuși se identifica

cu interesele națiunii rutene, totuși el menținea legăturile cu țările române.

De la el primi Mateiu Basarab buchiile, clișeele ilustrațiilor și 6 maieștri tipografi, care reeditau cărți slavonești apărute în Ucraina... sau imprimau traduceri românești după ele” (S.Pușcariu, *Istoria literaturii române. Epoca veche*, ed.2, 1930, p.96 - 97). Mai amănunțit la P.P.Panaiteescu, *L'influence de l'oeuvre de Pierre Mogila, archeveque de Kiev, dans les Principautés roumaines*, in *Melanges de l'Ecole Roumaine en France*, vol V, Paris, Gamvert, 1926).

De o influență ucrainiană în Ardeal, Maramureș și Satmar n-am cunoștință.

Interesante sunt studiile care s-au făcut asupra influențelor lingvistice reciproce româno-ucrainiene.

Herman Brüske (*Die russischen und polischen Elemente des Rumanischen in XXVI - XXIX Jahresbericht des Instituts für rumänische Sprache zu Leipzig*) cercetând împrumuturile românești din rutenește după categorii, nu poate constata nici un singur element care să aparțină sferei culturii mai înaintate, ci numai cuvinte de mică importanță și o extindere adusă din domeniul vieții primitive de la țară (...) cobza și scripca, câteva haine țărănești.

Cam din aceeași sferă, predominând încă elementul păstoresc, sunt cuvintele luate de Ruteni din Românește, D.Scheludko (?) in *Rumänische Elemente in Ukrainischen* (Balkan Archiv vol.II, Leipzig 1936)...

Poate să-ți fie de folos pentru combaterea adversarului Dtale<sup>1</sup> și observația lui Scheludko (?) că în sec. XVI și XVII cazacii - fii ai Ucrainei - făceau nenumărate năvăliri și jafuri în Moldova (pag.118) - ceea ce lăsa alte urme decât reminiscentele culturale.

Cu salutări colegiale  
Pușcariu<sup>2</sup>

verso

note scrise de Petranu

P.P.Panaiteescu pag.82 "Cette influence fut trop courte durée pour pouvois agir profondement".

"L'inf.de l'ecole de Kiev en Moldavie et en Valachie fur supplantée par la culture greque."

în ce consta; "un mouvement general pour l'impression des livres liturgiques accroissement de la culture theologique du clerge".

școala rut. din Iași a stab.un curent.

---

15.

Academia Română

No.1556

București

Calea Victoriei 135

3 iulie 1934

Domnule Profesor,

Răspunzând la scrisoarea D-voastre din 25 iunie a.c. avem onoarea a vă face cunoscut că Secțiunea Istorică, în ședința ei de la 22 Iunie, a revenit asupra încheierii sale din ședința de la 23 Maiu, hotărând că nu vă poate acorda ajutorul de 10.000 lei pentru tipărirea lucrării D-voastre privitoare la părerile streinilor asupra bisericilor noastre de lemn.<sup>1</sup>

Secțiunea Istorică a fost nevoită să ia această hotărâre în urma constatării că nu dispune de fonduri nici pentru tipărirea comunicărilor publice ale membrilor ei activi.

Primiți, vă rugăm, Domnule Profesor, asigurarea distinsei noastre considerațiuni

Secretar General

G.Țițeica<sup>2</sup>

Domniei Sale

Domnului Dr.Coriolan Petranu

Profesori la Univeristatea din Cluj

/verso/ conceput

Arad, la 18 Iulie 1934

D-le M(inistru)

subsemnatul am scris o borșură de 4 coale cu titlul: "Bis(ericile)

de lemn ale R(omânilor) a(rdeleni) în l(umina) apr(ecierilor) str(ăine).  
Lucrarea o consider de mare imp(ortanță) pt. Ist(oria) ort(odoxă)  
română, dar și din punct de vedere naț(ional), fiindcă cuprinde elogii  
a 50 de savanți reputați priv(itor) la aceste monumente și o combatere  
documentată a opiniilor maghiare și ucrainiene. Secțiunea istorică  
a Acad, apreciind lucrarea în șed(ința) sa din 23 Mai a aprobat 10.000  
lei ajutor pentru tipărire, totuși din lipsă de fonduri a revenit la 22  
iunie cu adr. nr.1556 asupra decisiunii sale deoarece “nu dispun de  
fonduri nici pentru tipăriturile comunicărilor publice ale membrilor  
ei activi”. Această nouă hotărâre mă atinge cu atât mai grav cu cât  
în baza primei hotărâri am încheiat un contract cu firma Drotleff  
din Sibiu care a și executat primele coale, costând lucrarea 13690  
lei cu clișee cu tot.

Stând astfel chestiunea cu onoare Vă rog D-le M(inistru) să  
binevoiți a-mi acorda această sumă fiind spre nu numai un interes  
științific, dar și unul național însemnat...<sup>3</sup>

- 
1. *Bisericile de lemn ale Românilor ardeleni*, Sibiu, 1934.
  2. Gheorghe Țițeica (1873 - 1939) matematician, prof.universitar la București;  
Muzeu oraș, Fond Coriolan Petranu, nr.inv.1125.
  3. concept de scrisoare, neterminat; adresată de Coriolan Petranu Ministrului  
Instrucțiunii Publice, Cultelor și Artelor, Dr.Constantin Angelescu din  
guvernul Gheorghe Tatarescu (5 ian - 1 oct.1934).

16.

Stimate domnule profesor,

Îmi îngădui să vă rog a-mi trimete pentru a scrie ceva în ziarul  
nostru, și a-l cunoaște, studiul dvs, apărut de curând respre “*Bisericile  
de lemn ale Românilor ardeleni*”.

Mulțumindu-vă vă rog să-mi scuzați această rugămintă

Cu distinsă stimă

27 oct. 1934

Dragoș Vrânceanu<sup>1</sup>

redactor la ziarul “Curentul”

---

1. La data redactării scrisorii studiul lui Petranu pentru care solicitase în iulie fonduri de la minister fusese tipărit și distribuit prin țară. Muzeu oraș, Fond Coriolan Petranu, nr.inv.1260.

17.

Stimate domnule profesor,

Vă aducem cele mai călduroase mulțumiri pentru darul ce ați binevoit a face bibliotecii "Muzeul năsăudean", trimițându-ne lucrările Dvoastre:

1. Bisericile de lemn al Românilor ardeleni<sup>1</sup>
2. L'histoire de l'art hongrois au serice du revisionisme<sup>2</sup> - cari se vor păstra cu toată grija la instituția noastră.

Cu deosebită stimă

I.Moisil<sup>3</sup>

Năsăud, 2 Noiembrie 1934

---

1. *Bisericile de lemn ale Românilor ardeleni, Die Holzkirchen der Siebenbürger Rumenen*, Sibiu, 1934, 71.p.

2. Extras al articolului apărut în *Revue de Transilvanie*, I, 1, 1934, 10 p.

3. Muzeu oraș, Fond Coriolan Petranu, nr.inv.1261.

18.

Domnule Profesor!

Am primit la vreme lucrarea DVoastră din urmă, în care reproduceți și faceți accesibile și nespecialiștilor - păreri frumoase despre lucrările Dvoastre.

Îmi face plăcere mare să am și această lucrare a DV-oatre. Vă mulțumesc călduros pentru ea și, în schimb, Vă trimit cele mai bune urări de muncă, spornică și în viitor.

Cu aleasă prețuire

G.Ciuhandu<sup>1</sup>

Arad: 12 Nov. 1934

---

1. Muzeu oraș, Fond Coriolan Petranu, nr.inv.1190.

carte de vizită

Alex(andru) Lapedatu

Profesor la Universitate

Membru al Academiei Române

roagă pe Dl.Coleg Petranu să binevoiască a primi cordiale mulțumiri pentru frumoasa și prețioasa carte ce i-a trimis: Bisericile de lemn ale Românilor ardeleni.

1. Muzeu oraș, Fond Coriolan Petranu, nr.inv.1258.

Cluj, 11 febr 1935

Mult Stimat Domnule Lupaș,

având intenția de a publica o recenzie documentată<sup>1</sup> asupra articolului dr.Balogh Jolán Vă rog să binevoiți a mă ajuta în aceasta prin câteva date cari nu intră în competența mea. Anexez cele două numere.

1. Sunt exacte și bine interpretate datele comunicate de B.J. p.304 - 307 și 126?

2. A fost Clujul în sec.XIV oraș german (sădesc) ori în majoritate sădesc?

Ce procent puteau forma Ungurii? Puteau avea oare la 1373 giuvaergii și sculptori?

3. A existat o cultură "ungurească" în s.14 în Cluj, Oradea?

4. Care era limba vorbită la curtea lui Lud(ovic) cel Mare? A știut el ungurește?

Cu mulțumiri anticipate al Dv.stimator  
Coriolan Petranu



Răspunsul lui Ioan Lupaș pe aceeași pagină

1. Interpretarea este vădit forțată. Călugărul cronicar al man. din Epternach de la o distanță atât de mare, ce informații exacte putea să aibă despre originea etnică a Clujenilor? Atât a putut doar să afle, că Clujul era în Ungaria, de aci expresiunea “multitudo Ung.”.

2. Din tot ce s-a scris până acum din partea diferiților monografiști ai Clujului rezultă că populația germană avea majoritatea și conducerea în sec.XIV, câtă vreme cea maghiară abia pe la sfârșitul sec. următor poate spori și se poate afirma, încât să-și revendice parte la cărna orașului.

3. cultură propriu zis ungurească, cu note specifice de originalitatea turanică, anevoie s-ar fi putut înjgheba în sec.XIV la Cluj și la Oradea, doar în amândouă aceste orașe a rămas producția culturală, până în pragul zilelor noastre, o simplă imitație a modelelor străine, încetățenite aci prin felurite influențe italiene, germane, austrice și polone.<sup>2</sup>

---

1. Recenzia cu titlul “*J.Balogh: Marton es György kolozsvári szobraszk*” apare în “Revista Istorică”, Buc.1935, Nr.7-9, p.282-93.

2. Muzeu oraș, Fond Coriolan Petranu, nr.inv.1402.

21.

bilet

Dragă Dl.Petranu,

Alăturat îți trimit observațiile mele la articolul lui Balogh din “Erdelyi muzeum”, care e tendențios și face paradă de erudiție seacă și inutilă. Dta întrebunțezi din ele care-ți convin, dacă ai nevoie de alte lămuriri îți stau cu plăcere la dispoziție.

20 feb.1935

Cu toată dragostea

Mateș<sup>1</sup>

---

1. Ștefan Metes (1887 - ?) istoric ardelean; Muzeu oraș, Fond Coriolan Petranu, nr.inv.931.

22.

Cluj 9 XI 935

Iubite Domnule Profesor,

La întrebarea DVS răspund imediat. În 1903 am petrecut vara la Sovata, cu copilașii mei mititei. Eram singurul român între oaspeți. Ziceau că sunt "mitropolitul de la Blaj". Am slugit liturghia în bis.gr.cat. din Sovata. Nu știa românește decât cantorul. Nu-mi venia să predic ungurește, iar românește n-avea sens. După sf.slujbă stăteam de vorbă cu ei înaintea bis(ericii).

- Cum vă cade s(fânta) liturghie românească, dacă nu o pricepeți...? întrebai eu.

- Numai așa, ca și celorlalți...

- Nu înțeleg...

- Nici aceia nu știu latinește...

Era alusie la majoritatea rom-catolicilor. În acel timp am fost și la Praid. Am constatat că sunt și acolo români gr.cat., cari însă nu știu nici ei românește. Numele de familie îi trăda. Erau românești. Îmi spuneau că bunicii lor știau "așa" - adică românește, Nu-mi mai amintesc unde am publicat - de am publicat - impresiile mele de atunci. Că rămăsesem 4 săptămâni la Sovata, de unde făcui excursia pe "Bucin", un munte înalt, cu brădet, de unde se privia, dincolo, în jos, spre Ciuc. Erau Români - poenari - cu oile, turme mari. Secuii îi numeau a "berszanyok" - Bârsanii... Ei erau din Poiana Sibiului. Așa era numele ciobanilor români - Bârsani - ori de unde veniau.

Atât vă pot răspunde în grabă. Am și fotografii din excursia pe "Bucin".

Cu stimă

Dr. Dăianu<sup>1</sup>

---

1. Muzeu oraș, Fond Coriolan Petranu, nr.inv.1386.

Iubite Domnule Coleg,

Întrebări grele După Drăganu și cred că are dreptate. Românii migratori au venit în Carpații Nordici de la Sudvest prin Panonia. Totuși probabil au fost și migrații din Carpații României în cei de Nord. Terminologia nu spune mult, căci numirile de haine se schimbă cu moda (noi n-avem de la latini decât cămașa, iia, brăcinarul..., iar de la Traco-Daci brâul și căciula). Cum nu știu limba polonă n-am putut descifra inscripțiile. Poate Petrovici să găsească mai mult.

Sunt însă convins că în Carpații poloni sunt mulți Români slavizați.

Al dvoastră devotat

S.Pușcariu<sup>1</sup>

---

1. Muzeu oraș, Fond Coriolan Petranu, nr.inv.1371.

Universitatea Regelui Ferdinand I

din Cluj

Laboratorul de fonetică  
experimentală

Cluj 5 feb. 1936

Stimate Domnule Profesor,

Vă cer mii de scuze că abia astăzi v-am putut da informațiile de care aveți nevoie.

Cel mai vechiu document dat de vreo autoritate românească este un hrisov de danie în limba slavonă al voevodului Țării Românești Vladislav I către mănăstirea Vodița din Oltenia întemeiată de dânsul. Hrisovul nu e datat, dar se știe că acest voevod a domnit de la 1364 la 1373. Despre acest hrisov a scris Hașdeu în *Etymologicum Magnun Romaniae*, vol.IV (pag.CCLXXXV; la sfârșitul volumului se găsește și un facsimile al hrisovului (pag.CCLXXXVI). Despre același hrisov v. și Ilie Bărbulescu, *Curente literare la Români în perioada slavonismului cultural*, București, 1928, p.13.

Rascianus însemnă Sârb, adică originar din regiunea Rascia, leagănul statului sârbesc medieval și numele latin medieval al Sârbiei. Prin sec.XV încep să se refugieze sârbi din Peninsula Balcanică în Sudul fostei Ungarii, în Banat și în Ardeal. Aici firește au fost numiți în latina administrației ungurești Rasciani, ungurește Racz, Raczok. La astfel de sârbi refugiați se referă cu siguranță acel document din jud. Hunedoara din sec.XV.

Cuvântul “kind” nu există în bulgară. Mă gândesc însă dacă autorul maghiar nu s-a gândit la limba Bulgarilor turanici, ceea ce lingviștii numesc proto bulgara. În cazul acesta ar fi trebuit să zică “törökbolgar” care este termenul lingviștilor maghiari.

Cu multă stimă E(mil) Petrovici<sup>1</sup>

---

1. Emil Petrovici (1899 - 1968) lingvist, academician, prof.universitar la Cluj; Muzeu oraș, Fond Coriolan Petranu, nr.inv.1380.

## 24.

Dragă Dle Petran,

Iată răspunsul meu la întrebările Dtale în legătură cu articolul tendențios și rău informat al lui Biro.<sup>1</sup>

1. Proporția între artiști moldoveni și munteni cred că se poate stabili astfel 3/4 români, 1/4 străini.

2. La biserica de la Curtea din Argeș au lucrat alături de sârbul (?) Dobromir și 2 români: Dumitru și Christop, iar la Trei Ierarhi în Iași, alături de 3 ruși, se amintesc zugrăvi români Nicolae și încă cel puțin 2 zugrăvi. Din *Istoria artei religioase*, p.27, 57 - 60.

3. Nici nu poate fi vorba că Românii ardeleni ar fi luat organizarea lor de la Unguri din contră atât ungurii ardeleni cât și Secuii și Sașii au luat elemente de organizare și cultură de la noi cum am arătat în cartea mea *Istoria neamului românesc*, I, p.123 - 133.

31. ian.1936

Cu toată prietenia  
Metes<sup>2</sup>

---

1. Petranu va scrie o recenzie: "*J.Riro: Magyar Művészet és Erdelyi Művészet*" în "*Gând Românesc*", Cluj, 1936, IV, 2, p.129 și în "*Ellenzék*", Cluj, 22, III, 1936.

2. Muzeu oraș, Fond Coriolan Petranu, nr.inv.932.

25.

Nr. 982/1936

Către Onorata Comisiune a Monumentelor Istorice Cluj  
Str. Gen.Gherescu 2

Referitor la adresa Dv.Nr.527/1936 cu onoare vă aducem la cunoștință, că în nici una din comunele bisericești, care aparțin Eparhiei noastre unitariene nu se găsesc biserici de lemn. Singur în comune Câlnic, jud.Treiscaune există un turn de biserică construit din lemn, care poate fi considerat drept monument istoric și care stă sub îngrijiri permanente.

Cu stimă ss. Dr.Boroș  
Episcop unitarian<sup>1</sup>

Cluj, la 11 septembrie 1936

---

1. Adresa este însoțită de un bilet de la Constantin Daicoviciu, profesor la catedra de Epigrafie și antichități vechi cu următorul conținut: Episcopia Reformată din Cluj cu nr.6568/936 din 26 VI 1936 a răspuns că pe teritoriul eparhiei sale "nu se găsește nici o biserică construită numai din lemn". În mai multe locuri, însă "se găsesc turnuri de clopot, zidite din lemn" al căror tablou îl vor trimite cât mai curând. Episcopia Unitariană n-a răspuns încă. S-a urgentat! C.Daicoviciu Cluj, 16 VIII 936; Muzeu oraș, Fond Coriolan Petranu, nr.inv. 1405

carte poștală

Mult stimată Domnule Profesor.

Citesc în "Curentul" o notiță despre un studiu al D-le publicat în nemțește asupra *Conceptului și cercetării artei naționale*. Cum o problemă de acest fel mă interesează în mod deosebit pentru teza mea de doctorat la Berlin și care urmează să fie susținută la București, v-aș rămâne îndatorat dacă ați binevoi să-mi trimiteti și mie un exemplar din estrasele Dvs. întrucât nu am posibilitatea de a mi le procura altfel. E vorba bineînțeles sau de un împrumut sau de trimiterea contra ramburs a estrasului.

Cu cele mai vii mulțumiri, al Dv.

Al Dima<sup>2</sup>.

prof.la Lic. "Lazăr" Sibiu  
Str. Manejului 8, Sibiu

6, Aug.1937

++ răspuns la 23/VIII

se găsește la Muz.Brukenthal și Bibl.Astreii<sup>3</sup>

1. Este vorba de extrasul *Begriff und Erforschung der nationalen Kunst* apărut în *Südostdeutschen Forschungen*, München, II, 1937, 15 p.

2. Alexandru Dima (1905 - ?) istoric literar, membru corespondent al Academiei, profesor universitar la Buc; Muzeu oraș, Fond Coriolan Petranu, nr.inv.1372.

3. însemnare făcută de Coriolan Petranu pe scrisoare.

Gând Românesc

Cluj, 6 sept 1937

Revista de cultură editată de "Astra"

Redacția și Administrația

Calea Moșilor 76, Cluj

Mult Stimată Domnule Profesor,

Vă mulțumesc din inimă pentru nota despre congresul de

Estetică din această vară. O publicăm firește, în cel mai apropiat nr. al G.R.

Vă mulțumesc de asemenea pentru bunele cuvinte despre recensia mea.<sup>1</sup> Din nenorocire această recensie are atâtea greșeli de tipar, încât mă temeam chiar că o să vă indispuie. La tipărirea ultimelor două coale nu mai eram în Cluj, iar secretarul de redacție, D.M.Vătafu a avut și el atâtea pe cap, încât, după câte se vede, n-a putut fi destul de atent la corectură și revizie. E adevărat însă că și tipografia ne face destule boroboațe, când te-ai aștepta mai puțin.

Aș vrea, firește să merg și eu la Timișoara, dar n-am să pot. Drumul costă extrem de mult pentru leafa mea. Vă rog cu stăruință să transmiteți mulțumirile mele cele mai alese marelui Sabin Drăgoiu<sup>2</sup>, a cărui colaborare ne onorează.

Despre T.Brediceanu<sup>3</sup> pe care de asemenea ași fi fost fericit să-l văd, voi scrie neapărat nota de care vorbirăm odată. Mi-ar fi părut bine dacă a-ți fi avut răgaz să ne scrieți ceva pentru nrul. în curs de tipar. Înțeleg însă că în vara aceasta era greu. N-am pierdut nădejdea pentru nrele. viitoare.

Vă aștept cu drag la Cluj și vă rog să primiți respectoasele mele salutări.

Ion Chinezu<sup>4</sup>

str. Băii 16.

P.S. Am întârziat puțin cu acest răspuns, deoarece abia de câteva zile m-am întors de la Carmen Sylva.

---

1. Ion Chinezu scrie o recenzie la studiul lui Petranu "*Begriff und Erforschung der nationalen Kunst*" în *Gând Românesc*, V, 5 - 7, p.352 - 354.

2. Sabin Drăgoi (1894 - 1968) compozitor și folclorist, membru coresp. al Academiei.

3. Tiberiu Brediceanu (1877 - 1968) folclorist și compozitor român.

4. Ioan Chinezu (1894 - 1966) critic literar și publicist român, animatorul revistei "*Gând Românesc*"; Muzeu oraș, Fond Coriolan Petranu, nr.inv.1388.

29 octombrie 1937

Scump Domnule coleg,

Nu e nici o schimbare în atitudinea mea față de D-le. Prețuiesc și acum frumoasele dtale cunoștințe și valoarea luptei ce o duci.

Iar părerile ce avem fiecare le păstrăm până la dovada că am greșit.

Primește te rog cele mai bune salutări.

N....<sup>1</sup>

1. autorul neindeitificat, semnătură indescifrabilă; Muzeu oraș, Fond Coriolan Petranu, nr.inv.1066.

carte poștală

Iubite Domnule Profesor! Îți mulțumesc din tot sufletul pentru apărarea demnă, înțeleaptă și plină de logică a muzicei românești față de atacurile inconsecvente, veninoase și nedrepte a Dlui. Bela Bartok, figură ingrată, care cu subvenție românească și-a început activitatea de muzician folclorist și pe care "om de știință" l-ai demască și l-ai redus la valoarea lui reală. Primește felicitările mele cele mai sincere și vii mulțumiri pentru atențiunea de a-mi fi tremis broșura.<sup>1</sup>

Dorindu-ți salutări vesele și fericite român

Al Dtale sincer și devotat stimator

E.Montia<sup>2</sup>

scris la 24/XII 937

1. "*M.Béla Bartók et la musique roumanie*", 20 p, Buc, 1937, Extras din *Revue de Transylvanie*", III, 3, Buc, 1937.

2. Emil Montia 1882 - 1965) muzicolog născut în jud.Arad; Muzeu oraș, Fond Coriolan Petranu, nr.inv.1373.



carte poștală

St(imate) Dle Profesor,

Noua Dv.lucrare, în franțuzește (*Arta românească din Transilvania*)<sup>1</sup> m-a găsit la Buziaș, unde fac cura și-mi este și mai binevenită cartea. Vă mulțumesc pt. ea și o voiu remarca în "Bis.și Școala". Văd că ați citat, în două rânduri și numele meu. Călugărului rutean (...?) din Polonia i-am scris o dată franțuzește, a doua oară în rusește, rugându-l să-mi răspundă de primirea cărții despre cei doi episcopi: Vulcan și Raț. Nici n-a răspuns, la cele 2 scrisori recomandate. Se vede că nu-i "priește" atmosfera documentelor reproduse în cartea mea. Nu știu ce i-aș putea face, decât să trimit aceeași lucrare cu resumat, la o revistă ortodoxă din Polonia și cu lămuririle "necesare". Dar n-o fac decât după ce veți avea bunătatea de a mă informa: pe ce cale i-ați trimis exemplarul în chestiune.

Mulțumiri încă odată și salut cu doriri de revedere, la Arad.  
Buziaș 16 VI 1938 Ciuhandu<sup>2</sup>

---

1. *L'Art Roumain de Transylvanie*", Buc., 1938, 97 p., apărut în "La Transylvanie".

2. Muzeu oraș, Fond Coriolan Petranu, nr.inv.1259.

Episcopia Română Unită de Oradea Mare  
No.3468/1938

Domnule Profesor,

La adresa Dvoastre din 20 August crt. avem onoarea a vă comunica, că pictorul Pall<sup>1</sup> de fapt ne-a pictat capela de la reședință apoi a mai lucrat la reședința noastră. El este de naționalitatea română, de origine chiar de aici din Oradea, unde tatăl său a fost un distins învățător la școala noastră primară confesională, El însă a stat mult timp în străinătate.

Cu deosebit respect  
Dr.Valeriu Traian Frențiu<sup>2</sup>  
Episcop unit român

Oradea, 24 August 1938

---

1. Petranu avea nevoie de această clarificare pentru a-i argumenta lui George Oprescu în scrisoarea din 26 X 1938 că nu este vorba de o greșeală când vorbește despre un pictor ardelean Pall.

2. Muzeu oraș, Fond Coriolan Petranu, nr.inv.1379.

32.

Episcopia Română Unită din Oradea Mare  
No.4014/1938

Domnule Profesor,

La adresa Dvoastre din 26 Septembrie crt. avem onoare a Vă informa, că pictorul Augustin Pall s-a născut în Oradea la 12 iulie 1882 și a fost botezat la biserica noastră catedrală. Părinții lui au fost Gavril Pall, un învățător român foarte distins de la școala noastră primară din Oradea și Iuliana Olah. Ambii părinți au fost români greco-catolici.

Pictorul, precum ne informează o soră a lui, călugărită aici în Oradea, de prezent ar fi în America.

Cu deosebit respect

Dr.Valeriu Traian Frențiu

Episcop român unit

Oradea, 6 octombrie 1938

---

1. Muzeu oraș, Fond Coriolan Petranu, nr.inv.1384.

33.

România

Cluj, la 18 Mai 1940

Universitatea din Cluj

Seminarul de istoria Artelor

nr.50

Domnule Ministru,<sup>1</sup>

aflând că Dv. ați încredințat o serie de profesori universitari de a ține conferințe de propagandă în Germania rog binevoii a mă înscrie și pe mine în lista conferențiarilor pentru Germania, Elveția germană

și alte țări cu cultură germană. Motivele pentru care cred că aş putea face servicii deosebite sunt următoarele:

Posed limba germană la perfecție verbal și în scris, mă bucur de oarecare autoritate în Germania, am mai ținut asemenea conferințe la Universitățile din München, Würzburg și Praga. Recent am fost ales membru corespondent al Academiei germane din München și invitat să conferențiez la Universitatea din Berlin în carul institutului "Auslandwissenschaftliches Institut". Autoritatea și aprecierea germană mi-am câștigat-o treptat. Am studiat la Univesitatea din Berlin (1912 - 1913) și Viena (1913 - 1917) luând doctoratul la Viena în 1917. Prima carte mi-a publicat-o Univesitatea din Viena în 1921. Am publicat zece lucrări în limba germană. Asupra lucrărilor mele au apărut până acum 213 recenzii străine, în majoritate germane, favorabile. Sunt colaborator la revista "Südostdeutsche Forschungen" din München, "Die Neue Pallas" din Geneva, "Zeitschriften Für Kunstgeschichte" din Berlin, "Siebenbürgische Vierteljahrsschrift" din Sibiu. Cunosc bine Germania, Elveția, Austria, mai ales orașele mai mari, susțin legături neîntrerupte cu savanți de specialitate germană de înainte de războiul mondial până azi, în scris și prin contact personal.

Posed decorația "Marianerkreuz des Deutschen Ritterordens" din 1918.

Germanii și sașii ardeleni îmi sunt recunoscători fiindcă1) în 1922 le-am readus colecțiile lor de artă și arhiva de la Budapesta2) în repetate rânduri le-am apărut creațiile lor artistice față de încorporarea lor în istoria artei ungurești în cărțile, broșurile și articolele mele3) am ținut conferințe germane la Brașov, Bistrița, Cluj, Reghin, Sebeș, Orăștie.

Cu distinsă stimă

Prof.Coriolan Petranu<sup>2</sup>

D.S. Domnule Ministru al Propagandei Naționale București  
o altă adresă anexată pt. publicarea studiilor într-un volum<sup>3</sup>

---

1. Constantin C.Giurescu era în mai 1940 ministrul Propagandei Naționale în guvernul Gheorghe Tatarescu (11 mai - 3 iulie 1940).

2. Muzeu oraș, Fond Coriolan Petranu, nr.inv.929.
3. însemnare făcută cu creionul de Coriolan Petranu.

34.

Prof.G.Breazul

Prea stimate Domnule Profesor,

De multă vreme doream să vă scriu și să vă rog ca să fiți bun să-mi trimiteți și mie un exemplar și un altul pentru Musikbibliothek Peters din Leipzig, din ultima Dvs. lucrare despre Bartok.<sup>1</sup> Acum trebuie să vă scriu și să vă mulțumesc din toată inima pentru bunăvoința pe care a-ți arătat-o față de mine, recomandându-mă prof.Leonardi. Este o mare cinste care mi se face și mă bucur din suflet că lucrez la un subiect pe care îl frământ și pentru care am strâns material de mai mult timp. Acum am și terminat o lucrare mai întinsă pe care, când va fi gata, îmi voi face plăcerea să v-o trimit.

Nu știți pe când trebuie depus manuscrisul în Italia? Mulțumindu-vă încă odată și salutându-vă cu creștinescul "Cristos a înviat", vă rog să primiți, prea stimate Domnule Profesor, asigurarea sentimentelor celor mai alese de admirație și stimă ce vă păstrează

Breazul<sup>2</sup>

4.V.1940 București

S-au trimis la 16 V 6 exemplare<sup>3</sup>

---

1. Este vorba despre *Epilogue de la Discussion avec Béla Bartok sur la Musique roumaine*, în *Revue de Transylvanie*, Buc. 1939, V, " , 14 p.

2. George Breazul (1887 - 1961) muzicolog și folclorist, prof.universitar în București; Muzeu oraș, Fond Coriolan Petranu, nr.inv.1378.

3. însemnare făcută de Coriolan Petranu.

concept

Sibiu 10 Febr.1945

Universitatea din Cluj - Sibiu

Seminarul de istoria artei

On.Oficiu Central al Cenzurii București,  
Academiei 17

Am onoarea a Vă aduce la cunoștință următoarele: Censura Presei din Arad cu nr.2999 din 16 martie 1944 V-a cerut aprobarea tirajului pentru opera mea, aflată la Rect.Univ.Sibiu pentru imprimarea pe cheltuiala Universității, "Studii", iar tipografia Concordia din Arad cu recensia nr.1482 la 17 III 1944 v-a expdiat textul operei recomandat, având 4300 gr. Aprobarea D. întârziind am intervenit la Censura Presei din Arad, unde am fost informat în baza adresei Dv. că Oficiul Dv. nu a primit textul operei mele. Am încredințat pe nepotul meu avocatul Ion Moldovan să cerceteze cazul la București. A căutat împreună cu funcționarul Dv. D.Aurel Popescu, dar nu au găsit pachetul cu textul operei. La 7 VI 1944 am reclamat cazul Oficiului Poștal din Arad care făcând cercetările de rigoare la Arad și București m-a încunoștiințat, că pachetul recomandat a fost predat la destinație. Deci, pachetul s-a pierdut la Oficiul Central al Cenzurii. Pachetul conținea studiile și articolele mele din revistele românești și gazete din Ardealul de nord, cari azi nu se mai pot cumpăra, mai ales numerele din "Gând Românesc" din Cluj, deci pierderea este ireparabilă, mă pune în imposibilitatea de a mai pune sub tipar studiile apărute acolo.

În baza celor expuse rog binevoii a ordona o anchetă pentru stabilirea vinovaților și a dispune căutarea pachetului și trimiterea lui pe adresa Seminarului de Istoria artei, Sibiu Universitate. În caz contrar, la două săptămâni după primirea prezentei adrese din partea Dv. cu regret voi fi silit a denunța cazul Guvernului' și a cere prin justiție daune materiale și morale pentru pierderea suferită din vina Dv.

On. Oficialul <sup>Central</sup> Censurii București, Academiei 74

În onoare. Vă aduce la cunoștință următoarele:

Censura Presii din Iord cu nr. 2999 din 16 Martie 1944 <sup>aprobata de Rect. Univ. Sibiu pentru amplasarea pe cart. Noua</sup> cerut aprobarea tirajului pentru opera <sup>mea</sup>: „Strada”, iar  
Tipografia Concordia din Iord cu nr. 1482 la 14/III.  
1944 v'a expediat textul operei recomandată, având 4300 gr.  
Întrucât de întărit am intervenit la Censura Presii  
din Iord, unde am fost informat în baza adresei Sv. că  
Oficial Sv. nu a primit textul operei mele. Am încredințat  
întreaga nepotă <sup>caragială</sup> mea, <sup>caragială</sup> din Moldova să cerceteze cazul la  
București, și căutat împreună cu funcționarii Biroului  
Popescu, dar nu au găsit pachetul cu textul operei.  
La 7/III 1944 am reclamat cazul Oficiului Postal din Iord,  
care fiind cercetările de rigoare la Iord și București  
nu a în cunoștință, că pachetul recomandat - fost  
predat la destinație. Deci pachetul n'a ajuns la Ofi-  
cialul Central al Censurii. Pachetul conține reviste și ga-  
sete românești din Străzile de nord, cari ar fi nu se mai

## D-le Rector

am onoarea a Vă aduce la cunoștință plângerea mea adresată Of. Central al Cenzurii București cerând sprijinul Dv. și cu rugarea de a transmite Dv. actul numitului Oficiu fiind vorba de o chestiune ce privește un fond acordat de Univ.<sup>2</sup>

---

1.- La acea vreme funcționa guvernul Gen. Nicolae Rădescu (6 dec. 1944 - 5 mart. 1945).

2. Coriolan Petranu moare în iulie 1945, iar volumul de *Studii* nu s-a mai tipărit; Muzeu oraș, Fond Coriolan Petranu, nr.inv.1401.

## NOTE

1. Fond special constituit în urma donației moștenitorilor, în anul 1968 în cadrul Muzeului de istorie din Arad (Muzeu oraș).

2. vezi Elena Rodica Colta, *Confluente europene, Henri Focillon - Coriolan Petranu* în Studii și comunicări III, Arad, 1996, p.142 - 153; Elena Rodica Colta, *Corespondență George Oprescu (1881 - 1969) - Coriolan Petranu (1893 - 1945), Studii și comunicări, VI*, Arad, 1997, p.247 - 258.

3. Am inclus la note și câteva adrese din Arhiva Palatului Cultural cu referințe la activitatea lui Coriolan Petranu pentru a completa imaginea.

## VALORI ARTISTICE ROMÂNEȘTI ȘI UNELE SÂRBEȘTI ÎN COLECȚII DIN ȚĂRILE VECINE

*Eugen Glück*

În cursul unor cercetări efectuate în diferite colecții din Ungaria și Yugoslavia au fost identificate numeroase valori de artă românești încă insuficient cunoscute în țară.

Acesta este motivul care ne-a determinat să le prezentăm în cele ce urmează.

1. În colecțiile Muzeului de Artă Industrială (Ipar Művészeti Múzeum) din Budapesta am identificat primul grup de piese aparținând artei vechi românești.

Secția de orfevrărie deține un omofor arhieresc,<sup>1</sup> realizat în stil brâncovenesc la sfârșitul secolului al XVII-lea ori la începutul secolului al XVIII-lea. Piesa are  $L = 81,5$  cm.

Identificarea și datarea s-a făcut pe baza inițialelor meșterului "E.V." cunoscut ca autor și a altor lucrări în epocă.

Tot în secția de orfevrărie se găsește o cădelniță<sup>2</sup> din bronz în formă de glob ( $D = 10,5$  cm,  $I = 14$  cm). În semiglobul inferior apar în basorelief 4 imagini de sfinți. Piesa poartă și ea amprenta artei brâncovenești din jurul anului 1700 și provine, după toate probabilitățile din Transilvania.

În colecția postbizantină a acestui muzeu a ajuns o Evanghelie (Iași, 1762)<sup>3</sup> produsă în tipografia lui Grigore Stancovici.

Dincolo de valoarea bibliografică a acestei cărți vechi românești, ajunsă la mare distanță de centrul tipografic care a produs-o, Evanghelia este ferecată în metal, ornamentată cu basoreliefuri turnate și aurite. Pe prima copertă, la colțuri apar cei 4 evangheliști iar în medalionul central Sf. Atanasie.



În același fond se păstrează o icoană pe lemn reprezentând pe Sf.Ezechiel<sup>4</sup>, executată în tempera în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. Dimensiunile piesei 30 x 40 cm. Inscripțiile în limba română cu alfabet chirilic.

O altă icoană românească identificată îl reprezintă pe Isus Hristos Învățător, pe tron, înconjurat de apostoli (19,5 x 19,5 cm).<sup>5</sup> Executată în tempera pe lemn, atribuirea s-a făcut pe baza textului în limba română cu caractere chirilice care apar pe icoană.

În sfârșit, cea mai valoroasă piesă de artă veche descoperită în colecția Muzeului de Artă industrială din Budapesta este o icoană bizantină din secolul al XVII-lea reprezentând o Deisis (I = 60 cm)<sup>6</sup> executată în ulei și tempera pe lemn. Textul din cartea ținută de Isus este scris cu caractere grecești.

Atribuită de specialiștii muzeului maghiar “școlii italo-bizantine” icoana provine din colecția Prințului Știrbei, fiind achiziționată din Țara Românească în prima jumătate a secolului al XIX-lea.

2. Al doilea grup de valori românești le-am identificat în Galeria Istorică de Portrete (Törteneti Képcsarnok).

Menționăm aici două acuarele realizate la sfârșitul secolului al XVIII-lea, pandant, reprezentând un țăran și o țărană în port românesc (15,1 x 9,8 cm).

Bărbatul cântă din fluier unui al doilea personaj, tot în port popular, care ascultă culcat pe iarbă, iar femeia vine de la târg cu o coșniță în mână, având și ea în fundal, un al doilea personaj feminin, o țărană călare.

Autorul lucrărilor, nesemnat, pare să fie, după textul explicativ din partea de jos a imaginii, un neamț.

3. Însemnate valori de artă aparținând de data aceasta românilor macedonieni care au trăit în Ungaria, se găsesc în Muzeul Bisericii ortodoxe din Miskolc. (Fig. 1,2)

Menționăm un potir din aur, o cruce și un sfeșnic triplu destinat unui arhiereu.<sup>7</sup>

Tot în această colecție se păstrează picturile realizate de Teodor Gruntovici și cercul său artistic, refugiat în 1750 din Moscopole în bazinul intracarpatic.

Aici a executat în anii 1765 - 1771 pictura din biserica Rackeve



*Fig. 1,2*



(azi devenită biserică ortodoxă sârbă), iar în jurul anului 1772 pictura de la biserica din Székesfehérvár (azi ortodoxă sârbă).

Din lucrările realizate de Teodor Gruntovici la muzeul din Miskolc a ajuns o icoană de mari dimensiuni reprezentând "Încoronarea Mariei", o schiță pentru icoana "Nașterea Sf.Ioan Botezătorul" datată 1767 și semnată, și icoanele "Sf.Naum din Ohrida" și "Cina cea de taină".

Alături de lucrările lui Gruntovici în colecția de artă bisericească de la Miskolc se găsește și o "Încoronare a Maicii Domnului" semnată de Iovan Cete Grabovan (1720 - 1780).

Tot aici a ajuns în împrejurări necunoscute un antemis de la Iași din 1762 și un portret al mitropolitului Andrei Șaguna, nesemnat, executat în a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

4. Colecția de artă bisericească ortodoxă de la Kecskemét, amplasată în așa zisa "Curte Greacă" conține piese care au aparținut în trecut comunității locale, grecești și romano-macedonene.

Cea mai mare parte din piese au fost aduse din Grecia în secolele XVII și XVIII.

Menționăm dintre acestea, două cruci de procesiune și doi prapori care au pictate pe pânză icoana "Maicii Domnului cu Pruncul" și "Învierea Domnului".

Dintre icoane consemnăm "Isus Hristos Învățător", "Învierea lui Lazăr" și o icoană împărătească reprezentându-l pe Sf.Nicoale care provine din primul iconostas al bisericii din secolul al XVIII-lea.<sup>11</sup>

5. La Muzeul de Arte Frumoase (Szépművészeti Múzeum) din Budapesta au ajuns în timp diferite opere de artă modernă și contemporană românească.

Din creația pictorului G.D.Mirea (1852 - 1934) în muzeul budapestan am identificat o pictură în ulei reprezentând un "Bărbat necunoscut" (45 x 35 cm), datat 1882 și prezentând o dedicație în limba franceza, "prietenului meu Paltin".

Hans Burhardt (1858 - 1937) este reprezentat în Muzeul de Arte Frumoase printr-o lucrare în ulei de mari dimensiuni (195 x 145 cm) intitulată "Pârâul".(Fig. 3)

Mihai Simonidi (1870 - 1933) figurează cu un "Portret de



*Fig. 3*



femeie” având în fundal ca peisaj laguna venețiană și Catedrala San-Marco. Lucrarea este realizată în ulei pe pânză. (Fig. 4)



*Fig.4*

Un loc special în aceste lucrări aparținând unor artiști români sau de altă naționalitate, originari din Transilvania, îl ocupă lucrările pictorului Frantz Neuhaus (1763 - 1836), aparținând ultimei perioade de creație, “Cetatea Mare” (73,8 - 78,8 cm) și “Piatra Boilor”, datată 1832, (73,8 x 77,8 cm) reprezentând peisaje executate în ulei.

Din creația pictorului Octav Smighelschi (1866 - 1912) muzeul budapestan posedă 3 lucrări, un “Autoportret” (48 x 41 cm) și două lucrări cu temă religioasă, “Isus Hristos” (60 x 43,7 cm) și “Profetul Ieremia” (60 x 43,7), toate executate în ulei.

Din creația contemporană menționăm o lucrare semnată de Corneliu Baba (1906 - 1997) intitulată “Spaimă” achiziționată de muzeu în anul 1982 direct de la artist.

Artista Ligia Macovei (1916 - 1998) este reprezentată printr-un “Portret de femeie cu pălărie roșie” (55,5 x 46 cm).

Florica Cordescu (1914 - ?) figurează cu un pastel “Peisaj la Dunăre” (41,5 x 33 cm), Brăduț Covaliu (1924 - 1991) cu un ulei pe carton reprezentând portretul unei fete, intitulat “Ileana” (55 x 33 cm).

Trecând în continuare la cercetările efectuate în Yugoslavia,

la Varsac, acestea sau desfășurat în două lăcașuri de cult.

În urma separației ierarhice între biserica ortodoxă română și sârbă (1864), enoriașii români din Varsac au reușit după lungi tergiversări să-și creeze o parohie proprie și să ridice, pe cheltuiala lor o biserică.

Iconostasul a fost realizat în anii 1911 - 1913 de pictorul Virgil Simonescu și cuprindea 18 scene. Dintre acestea menționăm în registrul de jos "Isus și Samariteanca", pe ușa împărătească "Buna Vestire", lângă ușile diaconale, icoanele împărătești "Sf.Nicoale" și "Sf.Ioan Botezătorul", din registrele următoare "Intrarea în Ierusalim" și "Înălțarea la cer".

Pe tronul arhieresc Virgil Simonescu a pictat o altă icoană a Sf.Nicolae.

Zidurile interioare ale bisericii sunt și ele acoperite de fresce executate de mai mulți pictori printre care și deja menționatul Simonescu.

Al doilea lăcaș din Varsac în care există valori realizate de artiști proveniți din actualul teritoriu al României este Catedrala Sf.Nicolae, atribuită la separație în exclusivitate ortodocșilor sârbi.

În trecut însă atât catedrala cât și centrul episcopal au jucat un rol important în viața bisericească și culturală a românilor.

Catedrala a fost construită în anii 1783 - 1785. Iconostasul actual a fost pictat de Pavel Durcovici (1805 - 1807) și este compus din 42 de scene.

Frescele aparțin mai multor pictori, care au lucrat aici la date diferite, Karlo Rudolf (1805 - 1808), Simon Iacsici (1807 - 1808), Mihail Popovici din Oravița (1808). Acesta din urmă a pictat Sf.Apostoli Petru și Pavel și Sfânta Treime, ambele fresce având dimensiunea de 130x260 cm.

Am găsit în biserică și urmele penelului lui Nicolae Popescu, care a lucrat aici în 1875, executând o frescă cu "Sfânta Treime", iar în absidă imaginile "Sf. Gheorghe", "Sf. Ioan Botezătorul" și "Sf.Vasile cel Mare".

O altă biserică care merită o atenție deosebită este "Uspenska Crkva" ridicată în anul 1793 - 1799 în care există un iconostas din anul 1809 de Arsa Theodorovici, artist care a pictat și iconostasul

Catedralei românești din Giula și ucenicii săi.

În ceea ce privește curtea episcopală ridicată începând cu anul 1757, încheiată în 1887 în stil baroc, cu fațada în stil Biedermeier (1834 - 1840) și căreia i se imprimă în perioada 1902 - 1904 o fizionomie secesionistă, aici ne interesează capela cu hram "Sf. Arhangheli Mihail și Gavril".

Pictura acestei capele îi aparține pictorului Nikola Neskovici, care a fost în slujba episcopului Iovan Gheorghevici Dordevici și care în anii 1761, 1763 și 1765 realizează cele 79 de icoane care compun iconostasul.

Tot în capelă se păstrează azi copia icoanei "Maicii Domnului Bezdinskaia" care a aparținut mănăstirii Bezdin, ridicată în 1919 din ordinul episcopului din Timișoara odată cu retragerea trupelor jugoslave din Banatul de răsărit, conform hotărârii Conferinței de pace.

În sălile Palatului episcopal sunt expuse lucrări aparținând lui Nikola Neskovici, Iovan Alexici, Ștefan Alexici.

Dintre lucrările lui Iovan Alexici menționăm, icoana "Sf. Nicolae" datată 1925 și "Sf. Arhangheli Mihail și Gavril", datată 1931.

În Galeria de portrete a episcopilor care au păstorit eparhia Varsac-Caransebeș, seria de portrete începe cu Iovan Gheorghevici Dordevici (1749 - 1769) pictat în două lucrări de Johann Michael Wagner, ambele de dimensiuni mari (218 x 136 cm; 224 x 138 cm).

Portretul mitropolitului Nenadovici (1749 - 1768) a fost executat post-mortem de Teodor Crăciun (1781). Originalul lucrării este expus astăzi la Muzeul Bisericii Ortodoxe Sârbe din Beograd.

În sfârșit, nu lipsesc din Palatul episcopal nici obiectele vechi de cult; un sfeșnic din 1539, o bederniță din secolele XVII - XIX, șase cupe din metal aurit, trei inele episcopale, mitra episcopului Dordevici.

## NOTE

1. Nr.inv. 71145.
2. Nr.inv. 70642.
3. Nr.inv. 70352.
4. Nr.inv.70211.
5. Nr.inv. 69943.
6. Ntr.inv 70150.
7. Nr.inv. 58/3966-67.
8. Nr.inv.XVIII/372.
9. Au fost văzute în 1994.
10. Ibidem, 1997.
11. Ibidem.
12. Văzută în 1998.
13. Mulțumim pentru sprijinul acordat I.P.S. Antilohi, fost episcop de Varsac, actualmente mitropolit în Muntenegru.



## PATRU "TEATRE" O SINGURĂ TRUPĂ

*Gheorghe Săbău*

Despre "Teatrul Vechi" fondat în 1817 de către Jacob Hirschl și despre mișcarea teatrală arădeană până în anul 1918 s-au scris câteva studii de referință, incluzând - ce-i drept, mai puțin - și activitatea de la Teatrul Nou, dat în folosință publică în 1874.

Acesta din urmă, în perioada interbelică, s-a numit Teatrul Orășenesc din Arad /Aradvárosi Színház/, fiind în continuare exclusiv maghiar, sub conducerea actorului și regizorului Mihály Szendrey. Dimensiunea românească a vieții teatrale în Aradul interbelic a fost susținută de către turneele Teatrului Național din București și a unor trupe particulare de dincolo de Carpați. Excepția de la această regulă s-a numit "Teatrul de Vest" între 1928 - 30, formațiune teatrală constituită din actori români din "orașele de pe granița de vest", adică Oradea, Arad, Timișoara și Satu Mare, teatru itinerant condus pe rând de către A.P.Bănuț, Ștefan Mărcuș și George Cosma.

Odată cu începutul celui de al doilea război mondial și ca efect al Dictatului de la Viena, Teatrul Orășenesc din Arad și-a închis porțile pentru stagiunile permanente ale trupei maghiare iar o trupă românească profesionistă care să-i i-a locul nu exista, așa că edificiul nu a mai fost funcțional până în anul 1945, decât pentru câteva programe cu caracter filantropic.

Și totuși, în această perioadă (1940 - 45) pot fi menționate cel puțin două centre de interes pentru actul teatral. Pe de o parte exista un climat propice generat de către tinerii intelectuali români - elevi, profesori, ziariști, scriitori, artiști plastici, muzicieni și actori - care bântuiau prin cafenelele orașului sau peripatetizau plimbându-se pe Corso, plimbări ce conduceau inevitabil spre edificiul gol de

activitate al Teatrului, temă provocatoare de discuții și proiecte... Pentru a circumscrie climatul cu pricina menționez selectiv câteva nume (în devenire) grupări și instituții... Ovidiu Cotruș, Ștefan Aug. Doinaș, Deliu Petroiu, Lucian Emandi, Ilie Măduța, Gh. Moțiu, Ion Vlad, Traian Costa, Mircea Zăciu, Titus Popovici, Alexandru Popescu-Negură, Volbură Poiană-Năsturaș, Caius Lepa, Ioan și Octavian Lipovan, Sever Ageu, Ascaniu Crișan, graficianul Marcel Olinescu și grupul Pro-Arte, profesorul Eugen Ceotea care predă arta dramatică la Conservatorul arădean - avându-l printre elevi pe Ion Omescu - alți elevi și profesori de la Liceul "Moise Nicoară" și Școala Normală, ziariști de la Hotarul, Tribuna Română, Libertatea Poporului și Orizonturi Noi.

Al doilea "centru de interes teatral arădean" a avut un caracter ceva mai pragmatic. Este vorba de trupa de teatru de diletanți "Muncă și Lumină" de sub egida Sindicatelor Unite, condusă de către Aurel Marinescu, regizor, actor și dramaturg. Nu am aflat data exactă a constituirii, dar dintr-o adresă a primarului Octavian Lupaș emisă la 31 octombrie 1943 rezultă că "echipei de teatru muncitorească i s-a pus la dispoziție Căminul cultural din Grădiște pentru repetiții". Din alte documente aflăm că jucau în localitățile mai mari din județ (Șiria, Pâncota, Ineu) și în cartiere; un afiș de format mic anunța că la 2 ianuarie 1944 în sala Teatrului Orășănesc se va juca piesa "Cain" de Al. Subaru. Alte piese din repertoriul trupei de diletanți, puse în scenă de același A. Marinescu au fost "Instinctul" de Kestermeches, "Unchiul din America" de B. Oardă și "Nunta pe datorie" de C. tin. Colenos (14 sept. 1945) care a fost ultima punere în scenă pe a cărei afiș era scris "Sindicatelor Unite/Teatrul Popular". De altfel "Teatrul Popular", ca și instituție municipală cu spațiu de activitate în clădirea teatrului a fost constituit în luna aprilie 1945, cu sprijinul consistent al primarului social - democrat, avocatul Ion Pălincaș.

După cum reiese dintr-un Apel - semnat de către Aurel Marinescu, director și cu ștampila "Teatrul Popular" din Arad, acesta își va deschide porțile publicului arădean la data de 1 octombrie 1945., Apel în care este precizat că "pe lângă diletanții de talent selecționați au fost achiziționate elemente profesioniștii de prim rang

atât în echipa română, cât și în cea maghiară...”. Achiziționare ce va continua și în anii 1946 - 47, inclusiv prin recursul la actori disponibili din alte orașe. Așa se face că din primele “liste” administrative și din afișele spectacolelor susținute de către “Teatrul Popular” rezultă trei categorii de actori: cei proveniți în urma selecției de la trupa de diletanți, actori profesioniști din Arad și “achiziții” de la unele trupe particulare din țară.

Din prima categorie au rămas: Aurel Marinescu (primul director), Eftimie Timotici, Clara Ionescu, Ion Tabără, C-tin Indricău, Ion Dobrescu și Gh.Haiduc (care va fi și impresarul instituției). Dintre profesioniștii arădeni notăm pe Sorin V.Leppa, Ștefan Mărcuș (și regizor tehnic), Ioan Porssila, Sabin Munteanu, Virginia Nedelcu, Tiberiu Lipovan, Bob Aba Grim și regizorul titular D.W.Tibor. Au fost aduși de la Iași, Leny Câmpeanu, Zaharia Volbea, Jean Igorov, Netty Adamidi; de la Timișoara, Mihai Drăgoi și George Podhorschi (care a funcționat și ca regizor). Mai apoi Astra Lumicovschi, Dido Veliciu, Victoria Dimitriu, Victor Popovici și alții. Primul scenograf a fost plasticianul Francisc Toth, iar tehnician de scenă Iosif Sârbut - care în 1946 a pus bazele Muzeului teatrului arădean. Paralel cu secția română (56 de persoane) a funcționat și o secție maghiară (32), având printre protagoniști pe Mihály Szendrey, Jeney Otto, Iosif Buda, Edith Timko și alții, dar acesta este un alt subiect.

**O mică fotografie (5 x 8) din 1946 este singurul martor iconografic cu trupa care vreme de patru ani (trei stagioni) a funcționat cu patru denumiri: “Teatrul Popular” (1945), “Teatrul Poporului” (1946), “Teatrul Muncitoresc” (1947) și “Teatrul Municipal” (1948).**



În continuare voi face o succintă prezentare a pieselor de teatru puse în scenă - bazându-mă exclusiv pe afișele și programele aflate la depozitul teatru-muzică al muzeului arădean.

Sunt patru afișe foarte mari, zece de format "normal" și mai multe afișe de format mic, toate tipografiate între 1945 - 48. Deasupra este scrisă cu litere îngroșate una din cele patru denumiri menționate, apoi secția (română, maghiară) regizorul, scenografia și numele actorilor pe roluri. Bineînțeles, titlul piesei și autorul. Este vorba despre "Mandarinul" de Vernon Owen, "Dragostea de țigan" de Franz Lehár, "Scampolo" de Dario Nicoden, "Cinematograful" de Paul Gusti, "Nitouche" de Hervé, "Oameni pe un sloi de gheață" de W. Werner, "Platon Krecet" de Al. Corneciuc, "Scandalul de la camera nr.13" de Ion Vasari, "Vicleniile lui Scapin" de Molière, "Jos Masca" de E. Vaida, "Jurământul" de Ene Stanciu, "Heidelbergul de altădată" de Meyer-Forster, "Când vine femeia" de I. Rossen, "Azilul de noapte" de M. Gorki, "Așa va fi" de C. Simonov, "Inspector de poliție" de J.B. Priestley și altele.

Direcția de scenă a fost realizată pe rând de către Aurel Marinescu, George Podhorszki, Ștefan Mărcuș, Zaharia Volbea, Leny Câmpeanu și D.W. Tibor, regizorul titular, iar scenografia de Francisc Toth. Numele actorilor și actrițelor sunt cele menționate mai sus.

În final, pentru evocarea unei epoci în curs de extincție, citez dintr-un alt "Apel către publicul arădean", tipurile de roluri în care actorii erau "specializați": ingenuă de proză, primadonă, ingenuă de operetă, duenă (?), artistă de proză, artist dramatic, comic, june amoretz...

După actul de naționalizare emis de regimul comunist (iunie 1948) au început demersurile de etatizare a tuturor instituțiilor culturale. Astfel că în toamna aceluiași an o comisie de la Direcția teatrelor condusă de regizorul Ioan Aurel Maican (ex-director al "Teatrului Modern" din București) s-a deplasat la Arad, procedând la o verificare și selecție riguroasă în urma căreia au mai rămas 12 angajați la Teatrul Municipal (încă), ceilalți fiind - în limbajul timpului "epurați". La 1 octombrie 1948 au rost aduși cu un tren special din București un număr de 20 de actori, mulți dintre ei nume

de referință în teatrul românesc. Tot atunci au mai sosit actori și actrițe de la Satu Mare, Ploiești, Iași și Timișoara. Așa a luat ființă la data de 4 noiembrie 1948 Teatrul de Stat din Arad a cărui prim director a fost Al. Marius, actor la Teatrul Național, fost student a lui C. Nottara la Conservatorul din București, cu o stagiatură de un an la Comedia Franceză și fratele bun al lui Ilarie Voronca (apud Corneliu Maior).

Spectacolul inaugural de la 4 noiembrie 1948 a fost realizat cu piesa "O zi de odihnă" de Valentin Kataev (deja ARLUS...) în regia lui Lascăr Sebastian și cu scenografia semnată de plasticiana Edith Meisel. A doua piesă a stagiunii a fost "O scrisoare pierdută", urmată de multe altele în care mai întâlnim doar cinci nume din vechea trupă...

Istoria detaliată a Teatrului de Stat din Arad poate fi aflată dintr-o recentă (1998) monografie a instituției scrisă cu competență de către Lizica Mihuț și Ovidiu Cornea cu titlul "Teatrul arădean - privire istorică".

Sunt convins că în anul 2017, când se va aniversa bicentenarul Teatrului Arădean, cei patru ani asupra cărora m-am oprit vor reprezenta pentru cititorii interesați o epocă ușor desuetă dar evocatoare a unui climat ingenuu și duen...

## CENTENAR

Gheorghe Groza  
(1899-1930)



Un destin tragic\*

*Horia Medeleanu*

Aproape de aceeași vârstă cu Anastase Damian, Catul Bogdan, Aurel Ciupe și Romul Ladea, Gheorghe Groza face parte din prima generație de artiști ridicați din Transilvania după primul război mondial.

Moartea prematură, în momentul în care abia își încheiase ucenicia artistică, aruncă o umbră tragică asupra destinului neîmplinit al sculptorului arădean.

Fiul unui pietrar din Moneasa, a devenit el însuși pietrar, mai întâi ucenic, iar apoi calfa. Se întâlnește cu marea artă la Viena,

în timpul instrucției militare pe care o face în capitala imperiului. “La Schönbrunn - scrie el într-un caiet de note - am văzut foarte multe sculpturi frumoase. Stăteam duminici întregi lângă ele și le admiram. Tot timpul cât eram învoit acolo îl petreceam, uitând și de foame și de necazurile acelor vremi grele”.

Trimis pe front în Tirolul de Sus, începe să picteze copii după ilustrații, în adăpost, în scurtele răgazuri dintre lupte.

Din străfundurile subconștientului acestui pietrar de la poalele Munților Codru-Moma își făcea loc nevoia irezistibilă de exprimare artistică.

O împrejurare fericită a intervenit în viața sa exact în momentul necesar. Întors acasă de pe front Gheorghe Groza se angajează la o exploatare forestieră din munții Bihorului. Aici este descoperit de profesorul de desen Ioan Busita de la liceul din Beiuș.

Acest intelectual inimos, cu mari merite în promovarea mișcării culturale românești din părțile crișene îl ia sub îndrumarea și ocrotirea sa.

Profesorul Busita îi acordă primele noțiuni sistematice de desen și pictură facilitându-i totodată înscrierea la liceul din Beiuș, ca elev particular.

A intervenit însă o a doua împrejurare norocoasă. Nerecunoscându-i-se stagiul militar în armata austro-ungară, Gheorghe Groza este încorporat din nou, la vârsta de 22 de ani, în regimentul 85 infanterie din Oradea unde, datorită însușirilor sale alese este reținut de generalul Marcel Olteanu la comandamentul brigăzii.

Din acel moment destinul lui Gheorghe Groza a fost așezat sub pavăza familiei acestui general.

Recrut întârziat, absolvă șase clase de liceu la Oradea și, după un stagiul la Școala liberă de pictură de la Baia Mare (1922-1923), cu sprijinul familiei generalului Olteanu și cu un modest ajutor acordat de Ministerul Artelor, pleacă la studii, în Italia, unde se înscrie la Academia de Arte Frumoase Liberă din Florența. În timpul studiilor sale în Italia, Gheorghe Groza nu se decide încă asupra unui drum artistic. A practicat în special pictura și desenul, avându-l ca profesor pe Antonio Calcagnadoro. Sub îndrumarea acestuia, Gheorghe Groza se va elibera, în desen, de practicile însușite la Baia Mare,

va dobândi suplețe și un grad mai mare de concizie pe lângă pătrunderea psihologică și rigoare. În pictură, cu greu poate fi gustat azi. Din lucrările care se mai păstrează ne rețin atenția câteva peisaje marine executate la Pozzuoli și la Palermo.

Foarte interesante sunt însă lucrările sale de sculptură din perioada romană. Dintre acestea muzeul din Arad posedă compoziția “Maternitate” și “Cap de țigan”.

Întorcându-se în țară, în vara anului 1926, Gheorghe Groza primește o comandă din partea directorului Palatului Cultural din Arad, pentru executarea a două busturi, reprezentând pe istoricul A.D.Xenopol și pe poetul Gheorghe Coșbuc. Busturile au fost executate în ghips în iarna aceluiași an și turnate în bronz în anul 1927. (ridicarea lor pe soclurile din fața Palatului Cultural s-a făcut în iunie 1929). După executarea acestor lucrări, Gheorghe Groza pleacă la Paris, cu gândul să-și continue studiile.

Se înscrie la Academia Julian la clasa de sculptură a maestrilor Henri Bouchard și I. Landowsky.

În cei doi ani petrecuți la Paris (1927-1928) tânărul artist a devenit conștient de adevărata sa vocație. Cu firea lui cumpănită și sub îndrumarea lui Bouchard, Gheorghe Groza s-a îndreptat spre modelajul rodinian. În factura lucrărilor sale din acea perioadă găsim aceeași alternanță de finisat și de nefinisat, cu părți abia indicate și cu efecte luministice, ca în sculptura maestrului de la Meudon. Ca o încoronare a acestei perioade, Gheorghe Groza reușește performanța de a participa cu o lucrare la Salonul Oficial de la Paris din 1928. O revistă pariziană de specialitate remarcă “farmecul netăgăduit” al acestei lucrări, “soliditatea stilului și energia facturii”.

Întors în țară, în primăvara anului 1928, Gheorghe Groza câștigă concursul pentru executarea monumentului Emanuil Ungureanu de la Timișoara și concursul pentru Monumentul Eroilor din orașul Buziaș. Nu apucă să îndeplinească decât prima comandă. O operație banală de apendicită îi curmă viața în spitalul Mârzescu din Brașov, în ajunul deschiderii expoziției sale personale din acest oraș, la 5 februarie 1930.

Moartea lui a lăsat regretul unei neîmpliniri pe măsura unui



remarcabil talent ce și-ar fi avut locul în plastica românească modernă, alături de cei din generația sa.

\* Text apărut în Aradul Cultural, Arad, iunie 1999, p.56-57, cu titlul "*Sculptorul Gheorghe Groza (1899-1930)*".

## Activitatea artistică a sculptorului Gheorghe Groza Expoziții

- 1922, toamna. Prima expoziție personală de pictură, la Oradea, deschisă cu sprijinul generalului Marcel Olteanu.

Expune lucrări executate în acest an la Baia Mare. Cu banii obținuți din vânzarea lucrărilor își continuă studiile.

- 1923, toamna. A doua expoziție de pictură la Oradea.

- /1923-1924/ Expoziție de pictură la Brașov, susținută de același general Olteanu transferat între timp în acest oraș. Expune portrete și peisaje. Cu banii obținuți din vânzare se întreține la Roma, completând ajutorul de 5000 lei acordat de stat.

- 1925 Expoziție de pictură la Brașov. Expune desene, studii și peisaje din Roma și împrejurimi.

- 1925, 6-17 nov. Expoziție personală la Arad, în sala mică a Palatului Culturii. Expune sculpturi executate în anii din urmă: "Prof. Ion Busita", "Tata", "Mama", "Maternitate", "Cap de țigan".

- 1926, 10 oct. Expoziție la Timișoara, în sala bibliotecii ziarului "Temesvári Hírlap". Expune mai multe tablouri decât sculpturi, majoritatea picturilor fiind executate în Italia: Peisaje marine din Pozzuoli, Capri, Palermo.

- 1928 Expune la Salonul oficial al artiștilor francezi bustul unui oarecare domn "Jourdin". Lucrarea se bucură de aprecieri.

- 1928 Expune la Salonul oficial de desen și sculptură din București 4 lucrări: două "Nuduri", "Cap de țigancă", "Interior al catedralei Sf. Croc din Florența".

- 1928 Cu ocazia Centenarului Liceului din Beiuș organizează o expoziție personală. Din lucrările expuse, Academia Română reține tabloul "Casa în care a murit N. Bălcescu", aflat în prezent la Muzeul Național de Artă (Buc.)

- 1929 A opta expoziție personală, la Brașov. Participă la deschidere și A.S.R. Principele regent Nicolae, care reține o lucrare.

## Lucrări monumentale

- 1926 Bustul istoricului A.D.Xenopol și bustul poetului George Coșbuc, executate în ghips și turnate în bronz în Atelierele de turnătorie V Rășcanu din București. Amplasate în fața Palatului Cultural din Arad. Dezvelite în iulie 1929, ele reprezintă primele lucrări de artă monumentală românească din Arad.
- 1928 Bustul în ghips, turnat în bronz, al Președintelui Societății de Istorie și Arheologie din Timișoara, Emanuil Ungureanu. Amplasat în fața Muzeului Banatului.
- 1928 Monumentul eroilor, pentru orașul Buziaș. Rămas în fază de machetă.

## Lucrări în colecții de stat

Muzeul Național de Artă București: "Casa în care a murit N. Bălcescu" u/p

Muzeul Banatului Timișoara: "Regele Mihai I" (bronz), "Mama", machetă ghips; "Insula Capri" u/p

Muzeul de Artă Arad: "Cap de țigan" (bronz), "Mama cu copilul", statuie bronz, "Natura moartă cu trandafiri" u/p; "Portret de bărbat" u/p; "Cap de studiu" u/p; "Biserica veche", desen; "Portret" desen.

## BIBLIOGRAFIE

Ioachim Miloia, *Însemnări. Sculptorul Gheorghe Groza*, în *Analele Banatului*, I/1930; Eugen Iacob, *Gheorghe Groza, pictor și sculptor ardelean. (1899-1930)*, în SCIA I/1965, Buc., p.206-207; Horia Medeleanu, *Artiști plastici arădeni*, Arad, 1973, p.25-36; Pavel Beraru, *Scurta viață a unui artist. Gheorghe Groza din Moneasa. Desenator, pictor, sculptor. 1899-1930. Corespondența cu I.Busita*, Timișoara, 1997

### Riaspunto.

#### Ritorno verso i capricci e malinconie dell'Arte 1900

Si costata un accentato interesse contemporaneo per l'Arte 1900. L'uomo da oggi deve essere efficiente e iperesatto per tutto il tempo. Di conseguenza, egli sente la gratuità e l'ambiguità proveniente dall'coltivare di contraddizione - fenomeno proprio all'Arte 1900 - come uno benefico compenso.

Specifiche psicologia da i termini di secolo è così importante per rivivere i sensi dell'Arte 1900.

#### Ein vergessener Erneuerer: Apcgar Baltazar

Das Jahr 1900 bedeutet für Europa ein neues Aussehen, eine neue Mentalität, ja sogar eine Obsession: *Art Nouveau*.

Im Vergleich zu den Ländern aus dem Westen Europas, hatte Rumänien, welches zu jener Zeit bloss die Moldau und Walachei umfasste, weder deren künstlerische Vergangenheit noch die Gesellschaft die eine Kunstrevolution erfassen kann.

Unter den Künstlern, die vom Akademismus gelangweilt waren, entstand die Notwendigkeit der Neuerung, welche schon in der Malerei und Graphik (Luchian, Vermont), recht bescheiden, vorhanden war. Es fehlte jedoch das autoritäre Denken, welches den Sinn des neuen Jahrhunderts untermauern konnte.

Diese Denkweise war einem Maler mit Berufung zum Theoretiker eigen: Apcgar Baltazar.

In einem Land, in welchem sowohl die Kunsttheorie als auch die Kunstkritik unbezeichnend waren, erwies sich Apcgar Baltazar als ein wohl organisierter Denker mit einem besonderes breiten Verständnis.

Einerseits kritisiert Apcgar Baltazar in seinen Artikeln den Epigonismus und Mimetismus seiner Schaffensgenossen, andererseits ist er selbst

im Sinne der neuen Stilrichtung tätig, indem er Plakate, Buchillustration und industrielle Kunst schafft.

Baltazar ist geistig mit Henry van der Velde verwandt. Leider starb er, viel zu früh, im Alter von bloss 29 Jahren.

### Die Floralaquarelle und Buchgraphik der Königin Maria

In der Sammlung des Nationalen Rumänischen Kunstmuseums befindet sich ein Album mit den Werken der Königin Maria aus der Zeitspanne 1900 - 1903.

Die "Herbst 1900" datierten Zeichnungen und Aquarellen wurden in Rosenau bzw. Wolfsgarten geschaffen und sind ein Ausdruck der Melancholie der Autorin. Die restlichen Arbeiten datieren aus der Zeitspanne 1902 - 1903 und wurden im Cotroceni Palais geschaffen. Allgemein betrachtet, sind diese Arbeiten bezeichnend für die Floralaquarelle der Königin Maria, welche durch die rein dekorative Behandlung der Blumen gekennzeichnet ist.

Das Vorherrschen des vegetalen Elements, die dekorative Behandlung der Thematik sowie der innere Wert der Linie, reihen die Zeichnungen und Aquarellen dieses Albums in die Sezession-Vision der Epoche ein.

### Ludwig Hesshaimer (1872-1956) ein später Jugendstil-Künstler

In ihrer Studie "Ludwig Hesshaimer (1872-1956), ein später Jugendstilkünstler" geht die Verfasserin auf die wichtigsten biographischen Daten des aus Kronstadt stammenden, jedoch zum Grossösterreicher gewordenen Soldatenkünstler ein. Hesshaimer hat die Agonie der Donaumonarchie und anschliessend ihren Untergang im Ersten Weltkrieg miterlebt. Als Berichterstatter hat er den Krieg unter all seinen Aspekten, den heroischen aber auch den alltäglichen kennengelernt und mit dem Zeichenstift oder auf seinen Stichen festgehalten. Anfangs sind seine Darstellungen realistisch-

naturalistisch, gegen Ende des ersten Dezenniums unseres Jahrhunderts jedoch, als der Jugendstil kaum mehr gepflegt wurde, scheint er dessen Formenwelt erst entdeckt zu haben. In der Arbeit sind einige seiner kleinformatischen Graphiken, Ex-libris verschiedener Persönlichkeiten besprochen, wobei hervorgehoben wird, dass sie eines der Kunstgebiete waren, auf dem er seiner Phantasie und Ironie mit den Mitteln des Jugendstils freien Lauf gelassen hat.

## Die Buchgraphik und die 1900 Kunst in Rumänien

Direkt oder indirekt erschienen auch in Rumänien um die Jahrhundertwende Korrespondenzen, zur europäischen Auffassung der Zeit "Kunst in Allem. Kunst für alle" welche die *Art Nouveau* hervorrief.

Der neue Stil wurde von einer Reihe von Dichtern, Kritikern, Künstlern und Architekten gelobt wobei gleichzeitig der Akademismus der Zeit kritisiert wurde. Es handelt sich hauptsächlich um Theodor Cornel, B. Brănișteanu, Constantin Mille, Arch. N. G. Budești, Al. Tzigara Samurçaș.

Der theoretische Hintergrund welcher sich aus diesen Stellungnahmen entwickelt, findet seinen Niederschlag hauptsächlich in der Buchillustration.

Zahlreiche Künstler, wie Mincu, Cecilia Cutescu Storck, Vermont, Artachino, Loghi, Iser, Ressu, Vorel, Murnu, Sirato u.a., produzieren Graphik im *Art Nouveau* Stil. Ihre Arbeiten illustrieren Buchumschläge und verschiedene Publikationen, welchen sie die unverwechselbaren Charaktersitika des Neuen Stils verleihen.

## Art 1900 dans l'illustration des publications du district de Hunedoara (et non seulement cettés publications)

Le contact avec "le nouveau style" a generé dans les teritoires de Hunedoara un processus d'assimilation plus lent, moins évident et spectaculeux, en comparaison avec une série des importantes villes

de Transsylvanie et Banat, où, l'Art 1900 a trouvé un monde plus réceptif à tout ce qui est supérieur au carrefour des siècles.

En gagnant des progrès dans un rythme moins rapide, ce phénomène artistique, caractéristique pour l'aube du siècle, a pénétré aussi dans les petites villes du département de Hunedoara. Par sa position géographique et l'affinité culturelle, notre région assimila le Secession hongrois et aussi celui autrichien, dans toutes les domaines de la vie artistique: dans l'architecture, l'ornementation des intérieurs, les détails vestimentaires, le design domestique, dans la graphique de la publicité et aussi dans l'illustration des livres.

Dans ce contexte, les publications locales, et en particulier celles illustrées, ont changé leur aspect graphique, en promouvant l'élégance linéaire, ample et harmonieuse, la préférence pour l'ornementation fluide, curviligne, résultée comme d'un univers végétale.

On aborde l'étude de l'aspect esthétique de quelques publications de Hunedoara, gardées dans la collection des vieux livres du patrimoine du Musée de Deva, des périodiques qui ont été imprimées dans les institutions typographiques des villes: Orăștie, Deva, Hunedoara, Brad, Petroșani.

Les publications analysées dans cet étude ont été celles avec une qualité particulière dans la présentation du matériel illustré et dans la diversité des accessoires ornementaux spécifiques pour le style *Secession*. "Cosinzeana", "Bobârnaci", "Le Calendrier Intéressant en 1926" (des publications éditées à Orăștie), la publication dans la langue hongroise "Hunyadvármegye Politikai", éditée à Deva et aussi quelques publications éditées à Budapest et, ultérieurement à Bucarest et Sibiu: "Luceafărul", "Familia Română", "Calendarul Poporului Român" et "Calendarul Ligei Culturale".

On présente la préoccupation soutenue de quelques créateurs talentueux du domaine typographique qui ont contribué à l'évolution de la graphique publicitaire et de l'illustration des livres dans la culture artistique roumaine de XX-ème siècle.

## Creators of Ex Libris in Sezession Way in the Oradean Collection

The present study proposes itself to make a short analysis of a sample coming from two ex libris collections of the city Oradea. The first collection belongs to the creator and collectionar family: KÁROLY ROMÁN RADVÁNYI - senior (1900-1957) and KÁROLY RADVÁNYI -junior and in 1975 numbered aproximately 38.000 pieces. The second collection is owned by the Museum of the Land Crișurilor of Oradea and was born, by the purchasing of the dubble pieces of the first one, counting today over 8.000 pieces.

After our own apreciation, the collection gathered mostly between 1920 and 1974 is the richest collection of pieces coming from all the continents. An apreciable number of them was made in the *Modern Style* way.

After a short theory about the *ex libris* properties, followed by the presentation of the two collections, as well as the short, emphasis of the collectionar's personality, the principal tendencies of the *Modern Style* as wellas of some of the remarkable reprezentatives, creators of small graphics are to be put in the magazine. Regarding the tendencies, those are as follows: *Art Nouveau* floral and organic, the linear and bidimensional conception, the cheltic renaissance, drakars or Scandinavian ships, marine fauna, the neo Cheltic, the neo Romanesque the neoGhotic or Ghotic renaissance, the neo Baroque, the neo Roccoco, the Japanesse and oriental influence and the heraldic elements. The style's more signifiant reprezentatives are: the American Ismail Smith, the French Rels Armand, the Belgian Andre Vlaanderen, the dutch O. Verhagen, the hungarian Aiglon- Sassy Attila and the list could follow. We mention that the material is organized on 47 board, each having average 9 *ex libris*-es, in total 405 pieces which form the object of an expozition opened in March 1997 under the title "*Ex libris under the sign of Sezession*".

Under the form of separate boards, a part of material participated to other exhibitions organized in Satu Mare (July 1997), Oradea (November 1997), Budapest (December 1997), Debrecen (February 1998) and Arad (June 1999).

Translated by Izabela Ticală

Um die Jahrhundertwende beginnt sich auch Bukarest im europäischen Sinne zu ändern. Diese Änderung bewirkten sowohl rumänische Architekten, die in München und Paris geschult wurden, als auch fremde (Franzosen, Deutsche, Österreicher), die von König Karl I eingeladen wurden.

Im genannten Kontext interessieren uns nicht nur die Gebäude sondern, hauptsächlich, die Inneneinrichtung.

Die Möbel wurden eigens in der neuen Stilrichtung entworfen. Diese wurde durch die neue Hohe Architekturschule (1898) und die Kunst- und Berufsschule bedingt, welche um die Jahrhundertwende eine "nationalistische Vision" entwickelten.

Die Architekten greifen in den Entwurf der Möbel ein. I. Mincu entwirft zwischen 1890 und 1894 die Inneneinrichtung der Kathedrale aus Constanța welche heute ein Beispiel ist für "den ersten Versuch die Volkskunst im modernen Kult-Möblier zu verwerten". Diesem Beispiel folgt der Architekt N. Ghika Budești, welcher im Jahre 1906 in der Zeitschrift "Arhitectura" das Projekt einer Speisezimmermöbelgarnitur mit volkstümlicher Dekoration veröffentlicht.

Andere Projekte die Aufmerksamkeit verdienen sind jene von Arch. Gh. Lupu und Hugo Storck für die Möbelfirma "Domnița Maria". All diese Projekte versuchen einen "Neo-Rumänischen Stil" durchzusetzen, ein Gegenstück zur 1900 Kunst.

### Französische Art Nouveau Glasware in Rumänien. Aspekte eines Modephänomens

Das rumänische Herrscherhaus bestellte unicate *Art Nouveau* Glasware in Frankreich. Damit entstand eine Mode in der "high society" der Zeit und zahlreiche Galls gelangten nach Rumänien. Es ist Ware unterschiedlichen Wertes, meistens minderer Qualität als



die vom Herrscherhaus bestellte. Die Ware wurde von der Weltausstellung des Jahres 1900 aus Paris gekauft oder direkt bei der Firma Galle bestellt. Bescheidener situierte Käufer wendeten sich an die Bukarester Läden "Casa Capșa", "Au Bon Gout" oder "Portois & Fils" um an die erwünschte Ware zu gelangen. Kunstbasare, wie jener der Wohltätigkeitsgesellschaft "Tibisoiu", boten Ware der Firmen Daum und Gall. Die Presse widerspiegelt das Interesse der gut situierten der Zeit für diese Modeprodukte. Die Hochzeitsgeschenke der "jet sets" umfassten ausnahmslos Ware der firmen Lalique, Daum und Galle.

Das kleine Bürgertum imitiert die gehobene Klasse indem es seine Räume mit Galle Ware schmückt. Es handelt sich hierbei um Serienprodukte der berühmten Firma. Diese werden auch noch in der Zwischenkriegszeit gesucht.

### Des considérations sur l'art des bijoutiers de Timisoara autour de 1900

Par rapport l'ouest de l'Europe, à Vienne ou à Budapest, la production de bijoux des artisans de Timișoara est, sans doute, plus modeste, plus provinciale. Ce qui est important c'est le fait que, autour de 1900, Timișoara a été une ville réceptive non seulement aux avantages du progrès technique, mais aussi aux courants stylistiques que la mode du temps les avait imposés. Cet ouvrage s'arrête sur l'un des métiers artistiques pratiqués à Timișoara dont la tradition la plus récente remonte jusqu'aux orfèvres du XVIII<sup>e</sup> siècle: celui de bijoutier.

A travers quelques modèles de bijou proposés par Ludwig Rieger, un artisan-bijoutier autochtone, on va comprendre en quel degré le fulminant spectacle de l'Art Nouveau s'est fait entendre parmi les représentants des métiers artistiques de la ville; on va comprendre aussi qu'au début du XX<sup>e</sup> siècle, Timisoara était une ville en mouvement, ouverte à toute tendance de nouveauté.

Um die Stellung der *Art Nouveau* in der Definierung der modernen Architektur zu klären, müssen die Invarianten dieses Stils erfasst werden: der internationale Charakter, die totale Abwendung von den vorherigen Formen, die neue Einstellung gegenüber dem Verhältnis Künstler - Natur - Technologie.

Auf morphologischer Ebene räumt die architekturelle *Art Nouveau* der Linie eine grundsätzliche Rolle in der Komposition ein, kombiniert das Metall- mit dem Mauerwerk und versucht die Fassaden mit der Natur zu verschmelzen.

Vom strikt formalen Standpunkt aus, können innerhalb der *Art Nouveau* zwei Hauptrichtungen unterschieden werden, die von den grossen Künstlern dieses Stils eingeschlagen werden. Die erste ist durch konkav - konvexe Formen gekennzeichnet während die zweite auf der Liniarität der rigurös geometrischen Formen basiert.

*Art Nouveau* erschien in Belgien und verbreitete sich nachträglich in allen Ländern Europas und sogar in Amerika. In jedem Land trägt diese Stilrichtung einen anderen Namen, hat ihre eigenen Vetreter und stilistischen Eigentümlichkeiten, welche die Individualisierung ermöglichten.

### Der Neu-Rumänische Stil in der orthodoxen Kirchenarchitektur

Die Kirche war im vergangenen Jahrhundert der Antreiber der nationalen Idee in Rumänien und somit wurden die Kirchenbauten zu einem Wahrzeichen der Identität die jedoch nicht total durch die Orthodoxie gedeckt war.

Im vergangenen Jahrhundert haben sich zwei Etappen in der Entwicklung der orthodoxen Kirchenarchitektur abgegrenzt, beide in Verbindung mit der nationalen Idee.

Ein erstes Beispiel der sogenannten "nationalen" Architektur ist die orthodoxe Kathedrale aus Constanța, die nach der Vereinigung der multiethnischen orthodoxen Dobrutscha mit Rumänien errichtet wurde. Nach dem ersten Weltkrieg und der Vereinigung mit Siebenbürgen

werden in den neuen, teilweise katholischen und reformierten Landteilen, die grossen Kathedralen der orthodoxen Romanität implantiert, alle Ebenbilder der "expresiven" nationalen Architektur. Innerhalb dieses nationalen Stils greifen einige Architekten auf das byzantinische Vorbild, andere auf das römische, wodurch auf die Latinität der Rumänen hingewiesen wird (Stil Karl II). Es gibt aber auch "Regionalisten", "Kosmopoliten" oder sogar "Experimentalisten" (Arch. P. Antonescu), welche die Konventionen des autochtonistischen Diskurses verlassen und eine "Neue Kirche" vorschlagen.

Die Arbeit der Architekten der Jahrhundertwende wird von jenen der Zwischenkriegszeit fortgesetzt. Die versuchen den "neu-rumänischen Stil" zu redefinieren.

Eigentlich haben alle versucht eine Tradition zu erfinden wo diese grösstenteils fehlte.

### Immeubles publics et administratifs batis dans les années 1900-1912 a Cernauti

Au debut du XX-ieme siècle la ville de Cernauti, a coté des autres villes des provinces austro-hongroises, ayant pleinement le gout de la representation, a exprime de facon decisive sa propension pour les formes culturelles central-europeennes. Les programmes d'architecture imposes par la nouvelle spiritualite en plein developpement et affirmation ont permis, en une periode relativement courte - 1900-1912 - la construction de certains batiments importants pour le paysage urbain. Les creations de cette periode, tres diverses du point de vue de la morphologie, du programme architectural et de l'expression plastique, sont quand meme caracteristiques pour le temoignage architectural du style Art Nouveau. Chaque immeuble constitue une solution spécifique et unique et necessite, par consequent, une analyse a part. Nous accordons une attention prioritaire au batiment de la Caisse d'Epargne de la Bukovine, que nous considerons en tant que modele pour l'illustration des oeuvres ayant exploite le filon Art Nouveau dans cette region. L'etude évoque l'historique de la construction, contient une analyse du volume et

de la composition d'ensemble, une analyse planimétrique spatiale, ainsi qu'une analyse du langage décoratif.

## La relation entre la forme et la fonction dans l'architecture 1900 du Banat

Au début du XX-e siècle, l'architecture se trouve dans le district du Banat surtout sous l'influence du style viennois et s'inscrit dans le cadre international du mouvement 1900.

On trouve ici les nouveaux programmes du cinématographe, du casino ou de la poste, qui représente d'ailleurs la première grande construction moderne de Timișoara. Les tendances architecturales se dirigent aussi vers l'intégration de plusieurs fonctions dans des bâtiments complexes comme le palais culturel ou dans des ensembles urbains de plusieurs constructions à diverses destinations, mais conçues unitairement.

On surprend dans la solution des habitations une tendance d'immobilité de l'aspect fonctionnel par rapport aux possibilités d'expression et la situation à l'inverse dans l'architecture industrielle où les éléments fonctionnel et structural dépassent les limites de la forme architecturale.

Cette diversité donne au Banat du début du siècle l'impression d'un espace en mouvement pour gagner dans l'architecture son identité stylistique.

## Stylistic Developments in the Work of L. Székely, an Architect from Timișoara

The 1900-1920 was the most dynamic one in Timișoara's development as a modern town as it offered the local or foreign architects both the funds and the means for erecting important buildings. One of the most active architects of the time was L. Székely, appointed as chief town architect of Timișoara, in the beginning of the present century.

The study of his work has enabled a periodisation adumbrating a stylistic evolution: thus, if in the beginning he was influenced by eclectic elements and a rhetoric of grandeur ( 1903-1906), his style gradually developed towards revealing him as an adept of strong volumetric solutions with sculptural forms, with more clearly defined features belonging to the Secession (1907/1914). Later under the influence of functionalism, characteristic of the Viennese school of architecture, L. Székely adopted classic forms with gentle volumes and a flattened decor ( 1910-1920).

Covering more than a quarter of a century, architect L. Székely decisively contributed to adumbrating the specificity of the joining a harmonious dialogue with the other active architects of Timisoara.

### Sezession Echos in der Architektur einiger Gebäude des XX. Jahrhunderts aus Lippa

Obwohl der Sezession Stil des Jahrhundertanfangs sich von dem dominanten Stil seiner Epoche absetzen wollte, bekleidete er in jedem Land spezifische Formen, grundverschieden von der Nuance her, trotz der Tatsache, dass der verworfene Stil in allen Ländern derselbe war.

Diese Vielfalt, welche in erster Reihe auf die verschiedenen Quellen des neuen Stils, der sich auf die älteren "Manierismen" beruft, zurückzuführen ist, kann sogar in einer Kleinstadt wie Lippa erkannt werden.

Die sieben untersuchten Häuser (Grosz, Roth, Kuttiny-Nagy, Antonovits, Bausewein und Schorck) gleichen sich kaum, obwohl sie die Echos desselben Stils widerspiegeln, wobei sie sich aber je einem Vorbild des Formrepertoires anschliessen.

### La contribution des archives á elucider le style Art-Nouveau d'Arad

La penetration et l'accomplissement de l'architecture Art-Nouveau dans les constructions d'Arad out certains particularités:

- le début du style Art-Nouveau dans l'architecture d'Arad a eu lieu

à la fin du XIX-ème siècle, dans des cartiers peripheriques de la ville, executés après des projets faits par des macons.

- le premier grand imeuble, emplace centrale, fait après le projet d'un architecte, a été construit entre l'année 1899-1900.

- les édifices style Art-Nouveau d'Arad out été construits après des projets des architects indigenes.

- certains édifices, des grandes dimensions, emplaces au centre de la ville, ont été construits dans des epoques anterieurs. Avec le debut du style Art-Nouveau change seulement le décor des facades.

### A House in the Modern Style from Roman, Neamt District

Roman town celebrated in 1992, 600 years of its existence. The maximum promotion period of Roman there was along the 19<sup>th</sup> century, when were built many modern public edifices, but and many private houses. The modernization of the edifices consists not only in to adjust at the new recquirement of the civilization, but, also, to built in the new styles of Europe. Thus, in almost Stefan cel Mare street, there are a lot of monuments with a distinct architecture built in the end of 18<sup>th</sup> century and the beginning of 19<sup>th</sup> century.

In this street, at 235 number, is situated a beautiful house in Modern Style. There are no documents to certify the author and the landlord of the edifice, but it belongs for certain, to Modern Style, because the decoration of the facades are typical of this style consisting especially in flowers motifs in stucco with mascheroni and coup- de- foilet line, distributed on the facades of therace and like friezes under the cornice and arround the windows of the house.

This specific feature, establish us to attribute the decoration of the house from Roman, to the influence of Belgian or French Modern Style.

Oradea zählt zu den Städten Siebenbürgens, welche einen starken Abdruck des 1900 Stils behalten durch seine Mietshäuser, Villen, Hotels, Kasernen, Industriebauten und Depots, die am Anfang des Jahrhunderts errichtet wurden oder im Sinne des dominanten Stils der Zeit umgeändert wurden.

Nebst anderer Elemente die zur Definierung dieser Gebäude als Art Nouveau Vertreter beitragen, befindet sich auch die Wandmalerei. Diese schmückt verschiedene Fassadenabschnitte, Korridore, Vor- und Treppenträume, wo sie eine personalisierende Rolle spielte (Hotel "Transilvania", Moskovitz Palais, Sparkasse des Kreises Bihor)

### Interior Pavements in the "Art of 1900" Manner in Edifices of Oradea at the Beginning of the Century

The goal of this work is to take out the interior pavements from the large complex covered by the *Modern Style*.

The pretext of presentation some building materials was the rediscovery of a promotional catalogue.

This well conceived, advertising catalogue of ROSENBERG IZSÓ'S cement and building materials warehouse was edited by the Sonnenfeld graphical institute from Oradea. It contains 64 models, each position is numbered, beside is attached the price in korona (old hungarian money) of a square metre of pavement.

The proposed models can be copies of prototypes made in factories from abroad, it's also possible they were projected by specially employed persons for this purpose, or they were the result of collaboration with the active architects from Oradea at the beginning of the century.

It was an important detail the choosing of the pavement type and the most propitious material for stairs, railings, hardware, stained glass, interior and exterior mouldings.

The pavement's proposed in Rosenberg Izsó's advertisement book suits to any pretensions with talent and ingenuity.

From the effect of decorative simplicity of the concrete tiles coloured in white black-red made in chess composition, they offers to us through the right or round borders of greek meanders, a passing to vegetal elements stylized at limit, until those which are very near to reality.

The composition is realized from modules which makes up girdled fields of borders. There are comprised sophisticated fields in geometrical borders, or on the contrary, geometries on large surfaces are enclosed by undulatory edges.

The decorative elements ( oriental or ancient greek ) has a low keyed chromatic indifferent of the cultural influence. The white-grey is the dominant which stresses the black, red and blue, realizing a flat decorativism note. The relation between chrom yellow and English red, between blue and black creates a pictorial effect stumped by the mosaic black a texture.

The richly decorated pavements appears in interior parts: halls, bathrooms, staircases.

Looking carefully at these immobiles (*Stern palace, Apollo palace, Ullmann palace, Darvas La Roche house*, etc) which decorators were surely Rosenberg Izsó's customers, we realize with stupor that there wasn't a single aesthetically rule, a dominant one. There were on the other hand so many rules as houses-we can see his own law at each of them, respected till the apparently insignificant details.

Translated by Attila Bálint

Présences de la vision baroque sur l'espace, dans la peinture  
des communautés orthodoxes du Banat, aux XVIIIe siècle

Malgré les "modernisations" successives depuis le XVIIIe siècle jusqu'à présent, le territoire du Banat garde encore des témoignages sur la présence de quelques éléments de la spatialité baroque. Parfois timides on trouve les premières interprétations aux fonds des icônes qui symbolisent d'après la tradition orthodoxe la



“lumière” de la divinité. Après la moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, autres présences s’imposent, plus claires. La suggestion de l’espace infini et la liaison des deux mondes-terrestre et céleste, idées majeures de la pensée baroque se retrouvent dans les compositions en axes diagonales, dans les suggestions des espaces infinis par l’intermédiaire de l’architecture. Les apothéoses et la liaison étroite des mondes sont illustrés de préférence par des personnages assis ou entourés par des nuages.

Ces présences semblent prouver le développement général de la société du Banat spécialement après la moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, sous les influences de la politique culturelle des Habsbourgs dans l’esprit des lumières européennes et la politique bien ouverte vers l’occident mise aux point par les Archevêques de l’église orthodoxe de Sremski Karlovac.

### Langue baroque et contre-réforme dans la peinture d’autel de la cathédrale romano-catholique d’Oradea

L’étude se propose d’analyser les peintures d’autel de la cathédrale épiscopale romano-catholique d’Oradea.

L’auteur étudie le langage baroque et les implications de la Contre-Réforme en mettant en évidence la contribution spécifique des peintres Joseph Vincenz Fischer, Johann Ignaz Cimbal et Teodor Ilici à l’édification de la peinture religieuse du XVIII<sup>e</sup>-ème siècle sous la domination des Habsbourgs.

### Raumkonnotationen bei den Arader Künstlern der Malschule aus Baia Mare (1896 - 1935)

Der Terminus “Raum” ist von verschiedenen Elementen bedingt so wie Schaffensperiode, Zugehörigkeit zu einem multiethnischen Raum, Thematik des Werkes (Landschaft, Stilleben, Portät). Innerhalb dieser Dimensionen entstand das Werk der 15 Arader Maler die in der Zeitspanne 1896 – 1935 an der Schule von Baia Mare tätig waren.

Die Maler Carol Wolff, Adalbert Balla, Viola Anyos, Gheorghe Groza, Alexandru Pataky, Albert Paal, Iulian Toader, Nicolae Chirilovici und Petru Feier waren in verschiedenen Perioden in Baia Mare und wurden von der Ästhetik dieser Gruppe unterschiedlich beeinflusst, bedingt durch ihre vorherige künstlerische Bildung und ihr Temperament. Die meisten filterten die äusseren Einflüsse mehr oder weniger durch den Akademismus dem sie treu blieben. Die einzigen die diese Vision relative leicht aufgaben, waren Alexandru Pataky, Nicolae Chirilovici und Petru Feier. Der Erste tat dieses indem er zur Technik der Aquarelle griff, die ihm eine Erweiterung der Perspektive ermöglichte, während Chirilovici die Akzente hauptsächlich auf stark kontrastierende Farbtöne legte. P. Feier gelangte durch den Kontakt mit der Schule aus Baia Mare unter den Einfluss der von Cezanne benutzten Techniken zur Wiedergabe des Raumes wobei er auch einige dekorativistische Winke aus dem Synthetismus des Gauguin aufnahm.

Die Ikonographie der Arader Künstler ist durch Landschaften gekennzeichnet, die *plein air* Raumstrukturen entspringen, welche eine Verbindung des Einflusses der Schule von Baia Mare und der lokalen Grundlage widerspiegeln.

### Der Expressionismus in der deutschsprachigen Publizistik in Rumänien

Die deutschsprachige Publizistik hat in Rumänien in entscheidendem Masse dazu beigetragen, dass der Expressionismus, der einzige von den Siebenbürger Sachsen gepflegte avantgardistische Kunststil, sowohl der literarische als auch in der bildenden Kunst dem breiten Publikum bekannt gemacht worden ist. Während sechs Publikationen für die Verbreitung des literarischen Expressionismus von Bedeutung waren, so kommen für die bildende Kunst nur vier davon in Frage: Das Ziel (Apr.1919 - Oct 1919), Das neue Ziel (Okt. 1919- Okt. 1920), Ostland (Juni 1919 - Sept. 1920) und Klingsor (1924-1939). Die Tagespresse hat sich in den Jahren 1918-1919 auch mit dem Expressionismus auseinandergesetzt, wobei ihn die meisten

Autoren als *artfremd* für siebenbürgische Tradition und Kunstverständnis betrachten.

### An Ensemble of Mediaeval art from Iassy the Old Metropolitan Church

The St. George church, named the Old Metropolitan Church after the building, between 1830- 1861 years of the present cathedral of Moldavian Metropolitan Church, was built in 1761 year by metropolitan bishop Gavriil Calimach, brother of Ioan Teodor Calimach hospodar.

Stylistic, the architecture of the Old Metropolitan Church belong to the late moldavian baroque, constituted in the middle of the 18<sup>th</sup> century in Moldova, expressed by the decorative plasticity of the facades. The value of the church consists in the elegance and the beautiful decoration of the facades and, also, in the exceptional iconostasis, sculptured in wood, in baroque style like the architectural conception, as for the sculpture, the decor scheme and the treatment of the motifs.

The iconostasis picture belong to three different periods: the imperial icons were painted by Eustatie Altini in 1805 year, on demand Veniamin Costachi metropolitan bishop; those from the below and the doorway, belong to the Tattarescu school and are painted after 1861 year. The most important icons are the originals, dated 1761, which presents high qualities as for the conception, the design, the compositions' organisation and the chromatic harmony, all in the Byzantine Art tradition.

### De gens oubliés

Cet ouvrage se propose de présenter brièvement la vie et l'activité de ceux gens qui, pendant quatre décennies ont joué un rôle important dans la ville de Timisoara.

József Kossák a été photographe, le propriétaire d'un salon de photographie artistique de Timisoara et de plusieurs ateliers de ce

genre de Becicherecul Mare (Zdrenjanin), Arad, Băile Herculane et de Budapest. Il a laissé derrière soi beaucoup de photos artistiques de la meilleure qualité (des portraits, des paysages etc.) qui se trouvent aujourd'hui dans des musées et collections privées.

Wilhelm Mühle (le père) et Árpád Mühle (le fils), les jardiniers de Timisoara renommés dans le monde entier, ont été connus comme des conseillers de la ville, de véritables commerçants, des auteurs de spécialité, des exportateurs très sollicités à l'étranger. Leur nom a été très connu à partir de la huitième décennie du XIXe siècle jusqu'en 1930.

À peu près à cette époque même aussi connu que les deux jardiniers a été le peintre Ferenczy Kózsef, établi dans notre ville, l'auteur de plusieurs peintures en huile (des portraits, des scènes de genre et de compositions religieuses), des dessins et des gravures. C'est aussi lui qui a signé les fresques réalisées dans l'église piariste de Timișoara.

### Coriolan Petranu - Korrespondenz

Hiermit setzen wir die die Publizierung des Archivs von Coriolan Petranu fort. Die bisher veröffentlichten Briefe (Korrespondenz mit H. Focillon und G. Oprescu) haben wenig bekannte Freundschaften in ein neues Licht gestellt. Die jetzt publizierten Briefe, an Persönlichkeiten aus dem Inland geschickt, vervollständigen das Labor des Wissenschaftlers, seine Unruhen und seine Akribie.

### Rumänische und einige serbische Kunstwerke in Sammlungen der Nachbarländer

Die Forschungen in verschiedenen Sammlungen aus Ungarn und Jugoslawien ermöglichten die Entdeckung von rumänischen Kunstwerken aus dem Mittelalter, der Moderne oder der Gegenwart. In der Sammlung des Museums der Industriellen Kunst aus Budapest,

im Museum der Orthodoxen Kirche aus Miskolc und in der Sammlung für Kirchliche Kunst aus Kecskemet befinden sich zahlreiche Kultgegenstände, Bücher und Ikonen die aus Rumänien stammen oder von rumänisch-makedonischen Flüchtlingen hergestellt wurden.

Die Historische Porträtgalerie und das Kunstmuseum Budapest beherbergen Werke rumänischer und sächsischer Meister: Frantz Neuhauser, Mirea, Smighelschi, Corneliu Baba, Ligia Macovei, Bradut Covaliu u.a.

Die Forschungen wurden in Jugoslawien fortgesetzt. In Varsac befinden sich in den Kirchen, im Bistum, in der Kapelle, in der Skt. Nikolas Kathedrale und im Bischofspalais Kultobjekte, Wand-, Ikonostas- und Staffeleimalerei die sowohl rumänischen als auch serbischen Künstlern zuzuschreiben sind.

Vier "Theater" - ein einziges Ensemble.

Arad 1945 - 1948

Der Entstehung des rumänischen Theaters aus Arad, welches das zwischen 1874 und 1940 funktionierende ungarische ersetzen sollte, gingen zahlreiche Diskussionen der Arader Intellektualität und das Erscheinen des Arbeitertheaters "Arbeit und Licht" voraus.

Diesem Amateurtheater schlossen sich professionelle Schauspieler aus Temeswar und Jassy an und bildeten das "Volkstheater" welches seine erste Aufführung am 1 Oktober 1945 über die Bühne zog. In dieser Aufstellung wirkt das Ensemble bis 1948. Nach der Nationalisierung, 1948, unternimmt eine Kommission "Säuberungen" vor wonach neben den 12 verbliebenen Schauspielern weitere 20 angestellt werden. Diese stammen aus Satu Mare, Ploiești, Jassy und Temeswar. Der erste Auftritt des neuen Ensembles findet am 4. November 1948 statt.

Nachträglich wird das Munizipaltheater in das Staatstheater Arad umgewandelt.

Diesem Rückblick liegt sowohl ein dokumentarischer als auch ein sentimentaler Wert bei.

## Konservierung und Restaurierung eines Pastells aus der Sammlung des Museums Arad

Die Instabilität der Farbschicht bei Werken dieser Art, erschwert die Restaurierung bedeutend.

Eine solche Arbeit wurde an einem von Julius Glatter unterzeichnetem Frauenporträt vorgenommen. Das Werk stellt eine junge Frau aus dem Profil dar und wurde um das Jahr 1908 gezeichnet. Vor der Restaurierung war die Unterlage fragil, die Ränder teilweise abgebröckelt und hatten eine 15 cm breite Verschmutzung.

Im Labor wurde die Unterlage mit Japanischem Papier gedoppelt. Nachträglich wurden die abgebröckelten Randteile und die Ecken mit Japanischem Papier ausgebessert. Als Klebstoff wurde eine 5% CMC-Lösung benutzt.

Während dieser Vorgänge wurde das Werk mehrmals in die Marmorpresse gelegt.

Nach der Konsolidierung wurden die Leerräume mit einer Mischung von Fransen aus Japanischem Papier und CMC-Lösung (5%) gefüllt und mit der Spatulle laminiert.

In der letzten Phase wurde das Bildfeld mit Pastellfarben retuschiert. Dabei wurden etwas hellere Nuancen gebraucht als die des Originals.

# *Activitatea Muzeului de Artă - 1998-1999*

---

## COLOCVII - SIMPOZIOANE - SESIUNI ȘTIINȚIFICE

- Sesiunea științifică "ARTĂ ȘI ARHITECTURĂ", ed. VI  
ART NOUVEAU /2 - 3 iulie 1999

Au fost prezentate următoarele lucrări: Sorin Vasilescu (București) - Arhitectura Art Nouveau din Europa; Eleonora Costescu (București) - Ecouri secesioniste în arhitectura unor construcții lipovene din sec.XX; Liliana Roșiu (Timișoara) - Relație formă - funcțiune în arhitectura 1900 din Banat; Marian Constantin (București) - Acuarela florală și grafica de carte a Reginei Maria; Ileana Pintilie (Timișoara) - Evoluții stilistice în creația arhitectului timișorean Székely Laszlo; Rodica Hârcă (Oradea) - Decorații murale stil 1900 din Oradea; Aurelia Carpov (Chișinău) - Clădiri publice și administrative realizate în perioada 1900 - 1912 în Cernăuți. Direcții și influențe; Lucia Ionescu (Iași) - O casă în stil Art Nouveau din orașul Roman; Ronald Hochausser - Pavimente de interior în maniera Artei 1900 în edificii orădene de la început de secol; Doina Ionescu, Cristina Plosca (Deva) - Stilul Art Nouveau în ilustrația publicațiilor hunedorene și nu numai; Radu Ionescu (București) - Un înnoitor uitat, Apcar Baltazar; Ana Maria Harțuche (Brăila) - Întoarcerea spre melancoliile și capriciile Artei 1900; Marcela Oprescu (Timișoara) - Considerații asupra bijutierilor timișoreni de la începutul secolului XX; Ioan Spătan (București) Ilustrația de carte în România la 1900; Alba Delia Popa (București) - Mobilierul românesc la 1900. Desene de arhitect; Vasile Sarca (Oradea) - Ex libriul Secession în colecții orădene; Gudrun Liane Ittu (Sibiu) - Rudolf Hesshaimer, un artist jugendstilist târziu; Viorica Herdean (Tg.-Mureș) - Modelul femeii în ipostaza Secession și Postmodern; Mihaela Varga (București) - Sticlărie franceză Art Nouveau în România. Aspecte ale unui fenomen de

modă; Iulia Mesea (Sibiu) - Fritz Schullerul și povara tradiției; Odry Maria, Călina Comarnescu (Arad) - Conservarea și restaurarea unui pastel din colecția Muzeului de Artă din Arad; Radu Tunaru (Arad) - Pregătirea mobilieului din cadrul expoziției temporare de artă decorativă Art Nouveau; Gheorghe Lanevski (Arad) - Arhitectura stil 1900 din Arad în imagini de arhivă.



## EXPOZIȚII TEMPORARE

1998

Expoziția Internațională de Grafică Mică Ex Libris "In memoriam Ioan Slavici"; Catalog de expoziție

- Sala Clio

ianuarie - februarie

organizator Elena Rodica Colta

Expoziție "Dincolo de transparență". Gabriela Medvedova (Slovacia)

Muzeul de Artă

septembrie - octombrie

organizator Adriana Pantazi. Colaborare cu Institutul Slovac din București



Expoziția "Monumentele". Antonio Muntadas (Spania). Catalog bilingv

- Muzeul de Artă

noiembrie

organizator Judith Angel

Expoziția de sculptură Ovidiu Maitec. Catalog de expoziție

- Muzeul de artă

decembrie

organizator Adriana Pantazi



1999

Expoziția "Centenar Gheorghe Groza"

- comuna Moneasa

aprilie

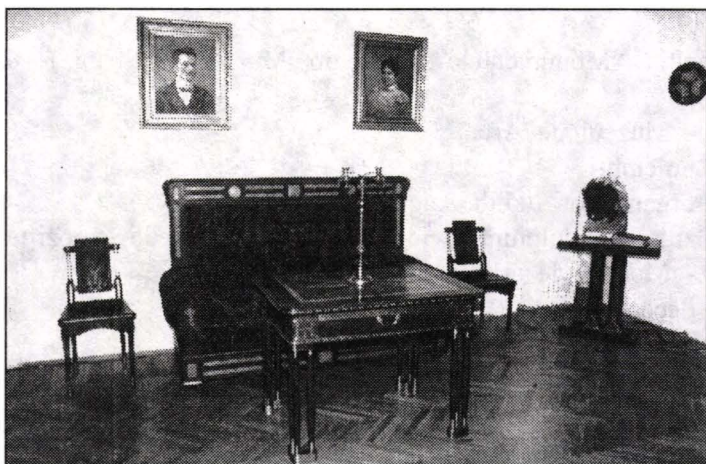
organizator Natalia Dascăl. Colaborare cu Primăria Moneasa

Expoziția "Arta decorativă Art Nouveau"

- Muzeul de Artă

iunie - august

organizator Gheorghe Lanevski



**Expoziția “Ex libris-ul sub semnul Artei 1900”**

- Muzeul de Artă

iunie

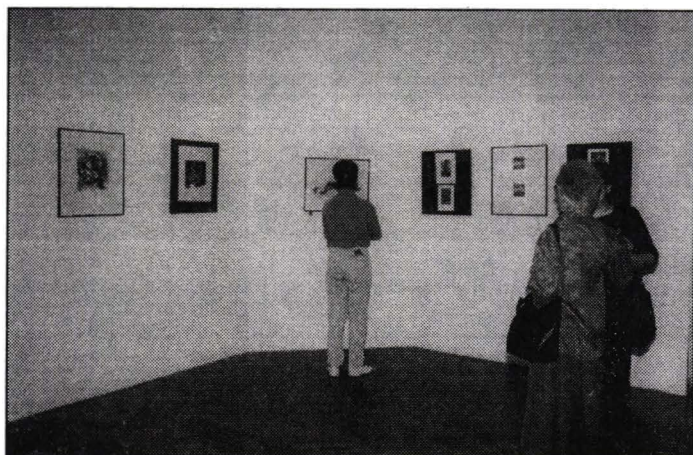
organizator Vasile Sarca - Muzeul “Țării Crișurilor” Oradea

**Expoziția de grafică Igor Piačka (Slovacia)**

- Muzeul de Artă

iulie

organizator Adriana Pantazi. Colaborare cu Institutul Slovac din București



Expoziție de grafică Peter Kočak (Slovacia)

- Muzeul de Artă

decembrie

organizator Adriana Pantazi. Colaborare cu Institutul Slovac din București

Expoziția de artă veche românească: Icoane pe lemn din Colecția Costescu-Varga și Complexul Muzeal Arad

- Sala Clio

decembrie

organizator Eleonora Costescu

## CONSERVARE - RESTAURARE

### CONSERVAREA ȘI RESTAURAREA UNUI PASTEL DIN COLECȚIA MUZEULUI DE ARTĂ ARAD

*Maria Odry, Călina Comarnescu*

#### 1. Caracteristicile lucrării

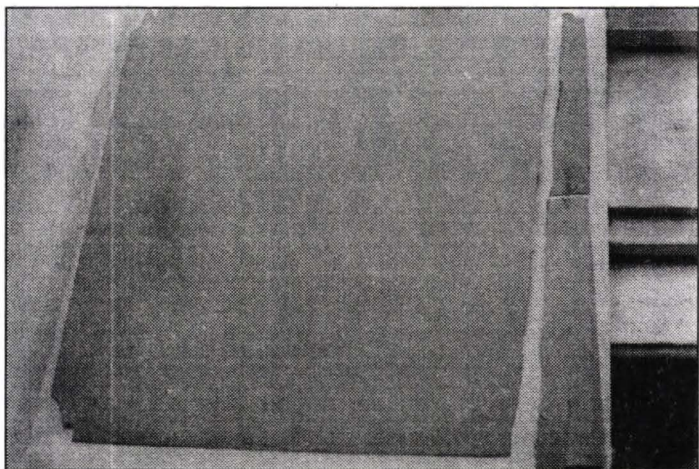
Obiectul conservării și restaurării este un pastel pe carton aflat în colecția Muzeului de Artă din Arad.<sup>1</sup>

Pastelul<sup>2</sup> este un gen de pictură-desen aparte, realizat cu creta presată colorată având un liant foarte slab. Se realizează pe hârtie carton cu o textură aparte, aspră, iar colorantul propriu-zis, reprezentând pigmenți aproape puri (oxizi sau de pământ) este reținut de textura cartonului.

Pastelul - ca ramură a graficii - a luat naștere din desenul cu sangvină pură în combinație cu creion negru, procedeu care există din vechime și se practică și astăzi.



*Fig. 1. Lucrarea înainte de restaurare (față)*



*Fig. 2. Lucrarea înainte de restaurare (spate)*

Giovanni Paolo Lomazzo cel care a trăit în secolul al XVI-lea descrie în tratatul său de pictură acest fel de desen “a pastello” (de la cuvântul italian pasta = aluat - în sens de melange) și menționează și lucrări în acest gen aparținându-i lui Leonardo da Vinci. Marele pictor întrebuințează creioane colorate făcând schițe pentru “Cina cea de taină”, capete de studii etc. Aceste lucrări nu erau încă “pasteluri” în înțelesul actual al cuvântului ci doar desene cu adăugiri de sangvină și alte creioane colorate.

În secolul al XVIII-lea pastelul începe să devină o tehnică aparte, deosebit de răspândită în Franța.

În timp ce Anglia este patria acuarelei, Franța trebuie socotită patria pastelului fiindcă primele lucrări executate în acest mod original de pictură au fost executate de pictorul francez Daniel du Moustier, care a trăit pe la mijlocul secolului al XVIII-lea.

Printre pictorii francezi mai cunoscuți din veacul al XVIII-lea care au lucrat în pastel trebuie să menționăm pe Boucher, Nattier, Chardin. La aceștia se adaugă mai recentii Maurice Quentin de La Tour, Delacroix, Degas, Toulouse Lautrec, Picasso.

Culorile de pastel au o suprafață mată, catifelată și o culoare pură intensă care dau lucrărilor un farmec deosebit.

Intervenția restauratorului la un pastel este foarte dificilă, stratul pictural fiind foarte instabil.

### **Autorul lucrării. Datarea**

Pastelul este semnat dreapta jos “Glatte”.

Autorul este Julius Glatte (München, 27 mart. 1886 - Budapesta, 2 iunie 1927)<sup>3</sup>, fiul pictorului Armin Glatte.

A studiat la Budapesta, Szolnok și München. În anul 1906 îl găsim activând printre artiștii din Colonia de pictură de la Baia Mare.

Începând cu anul 1908 expune la Palatul Artelor (Műcsarnok) de la Budapesta.

Foarte pictural, este cunoscut prin portrete ale înaltei societăți a vremii.

Pastelul din colecția arădeană reprezintă portretul unei tinere doamne, văzut de profil.

Culoarea roz gălbuie a feței rimează cu gulerul de blană care ocupă aproape un sfert din imagine.





*Fig. 3, 4 Dublarea suportului cu hârtie japoneză*

Ochii, negri, sunt foarte expresivi. Părul, și el negru, este strâns într-un coc.

Lucrarea nu este datată. După lejeritatea execuției, în sensul bun al cuvântului, putem plasa execuția după 1908, când deja pictorul era cunoscut și solicitat.

### **Starea de conservare a piesei înainte de restaurare**

Pastelul prezenta suportul de carton fragilizat în trei bucăți. În partea stângă, lateral, au fost desprinse două fragmente verticale, iar în partea dreaptă colțurile lucrării (jos, sus) lipseau. (Fig.1,2)

Lucrarea prezenta o dungă neagră de murdărie de 15 cm lungime în partea inferioară a tabloului, 1 cm de la margine.

### **2. Restaurarea lucrării**

Datorită stării precare de conservare a suportului (cartonul fragilizat) am hotărât dublarea lucrării cu hârtie japoneză, pentru a-i reda rezistența fizico-mecanică în timp, lipirea celor două fragmente desprinse și completarea colțurilor lipsă.

Pentru început am pregătit hârtia japoneză pentru dublare, tratând-o cu soluție C.M.C. carboxi-celuloză în concentrație de 3,5%.

A urmat desenarea hârtiei colțurilor lipsă, tot pe o hârtie japoneză mai groasă.

Am trecut la dublarea propriu-zisă a lucrării cu hârtie japoneză pregătită anterior. Am folosit în acest scop soluție C.M.C. în concentrație de 5%. (Fig. 3,4)

Imediat după această operație am lipit și fragmentele desprinse tot cu aceeași soluție.

Constatând că operațiunea a fost corect executată, lucrarea a fost pusă între coli de hârtie de filtru, la presat la presă cu placa de marmură deasupra.

După 72 de ore, timp în care filtrele au fost schimbate zilnic, s-a trecut la operațiunea de completare a colțurilor desenate și decupate anterior.

Și aici s-a folosit aceeași soluție C.M.C. cu o concentrație de 5%.

A urmat presarea colțurilor sub placa de marmură 24 de ore, după care lucrarea a fost pusă 24 de ore la presa finală.

Din punct de vedere al suportului, lucrarea fiind consolidată,

ea a fost predată la restaurare pictură, după ce în prealabil hârtia cu care a fost dublată a fost decupată, lăsându-se 3 cm distanță jur împrejur pentru a se putea pune în paspartou.

Înainte de a trece la reîntregirea plastică a imaginii a fost necesară umplerea fisurilor dintre părțile laterale lipite.

Umplutura a fost realizată dintr-o mixtură de hârtie japoneză scame, făcute cu bisturiul îmbibat în adeziv C.M.C. 5%. Gолurile rămase după lipire s-au umplut cu această mixtură cu vârf de bisturiu, după care a urmat o aplatizare, o laminare cu ajutorul spatulei.

S-a uscat 24 de ore după care s-a trecut la reîntregirea imaginii plastice, la retuș.

Retușul s-a realizat, cu pastel import, pe zonele completate.

Pentru a distinge la o cercetare partea retușată ea a fost realizată în nuanțe mai deschise decât cele folosite de autor, de pe restul suportului.

Pentru o protejare finală a lucrării, cu toate că pastelul se închide la fixare, am hotărât pulverizarea unui verni de protecție, fără luciu pentru a nu strica suprafața mată, catifelată a lucrării,

Cu aceasta lucrarea a fost pregătită pentru a fi expusă.

## NOTE

1. Muzeul de Artă Arad, nr.inv. 96
2. Dicționar de arte, București, Ed. Meridiane 1998, vol.II, p.37.
3. Dr. Szabo-Kallai, *Magyar festők és grafikusok lexikona*, Nyiregyháza, 1997, vol.I, p.301.



## PREGĂTIREA MOBILIERULUI DIN CADRUL EXPOZIȚIEI TEMPORARE DE ARTĂ DECORATIVĂ ART NOUVEAU

*Radu Tunaru*

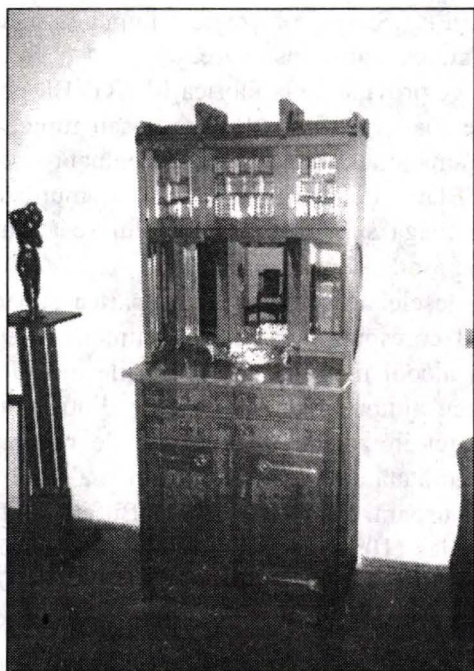
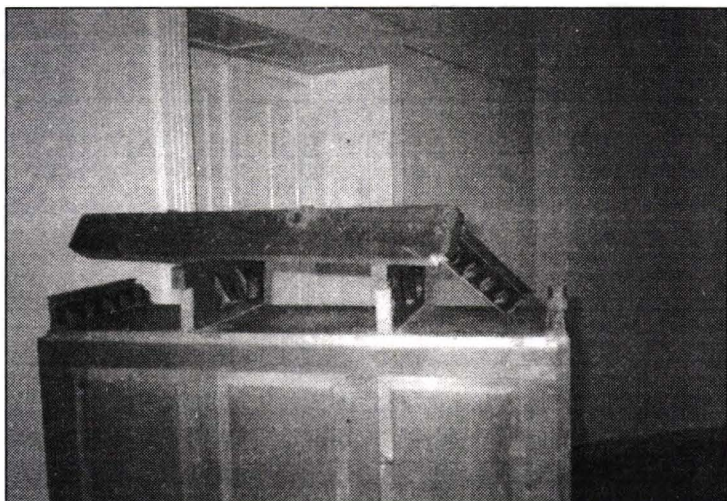
La începutul secolului în Arad, la Fabrica de mobilă LENGYEL, s-au creat numeroase modele de mobilier în stilul Art Nouveau, din care s-au păstrat un număr apreciabil de piese în colecția muzeului și în colecții particulare.

Expoziția temporară de artă decorativă, organizată de prof. Gheorghe Lanvschi - muzeograf în cadrul muzeului arădean, a adunat diverse obiecte de mobilier din colecții particulare și din colecțiile muzeului. Starea obiectelor impunea necesitatea unor operații de restaurare sau conservare.

1. Un bufet ce provine de la fabrica LENGYEL prezenta o uzură funcțională accentuată, profiluri descleiate sau rupte, iar accesoriile metalice din aramă erau într-o stare accentuată de coroziune (în partea de jos). Blatul de marmură era pătat, murdar de vopsea și ciobit, iar pe întreaga suprafață a obiectului se aflau urme masive de murdărie ancrasată și praf.

Profilurile descleiate sau rupte, din partea superioară, au fost înțeleiate în mod corespunzător cu clei animal. Întreaga suprafață a fost curățată cu alcool metilic, iar accesoriile metalice s-au curățat cu complexon, cu ajutorul unor periute de dinți (multe la număr), și cu lână de oțel în zonele mai atacate de coroziune. Placa de marmură a fost curățată cu diluanți, petrosin și alcool metilic urmând apoi o lustruire ușoară cu shellac (5%). Bufetul a fost lustruit în întregime cu shellac (10%) și cu ulei de in, cu ajutorul unui tampon din vată și cârpă din bumbac.

Obiectul provine din colecțiile Muzeului Județean Arad și a aparținut lui Ioan Suciu.



2. O canapea, o masă și două scaune, făcând parte dintr-o garnitură de sufragerie au necesitat curățiri ale accesoriilor metalice din alamă, precum și a lemnului și al stratului de shellac.

3. O vitrină și două scaune dintr-o altă garnitură tot de sufragerie a necesitat doar o regenerarea a stratului de shellac. Au mai fost curățate și s-au împropățat și alte obiecte de mobilier expuse:

- un birou
- un scaun pentru birou
- o canapea
- două fotolii
- două suporturi pentru flori
- un suport pentru cărți și reviste
- o măsuță din piatră și mozaic.

Aceste operațiuni s-au efectuat respectând normele de conservare și restaurare, folosind substanțe reversibile.

Exponatele au fost atent aranjate, respectând ambianța interioarelor din anii 1900, fiind completate cu alte obiecte de artă decorativă din sticlă, porțelan, teracotă, textile sau metal.

Expoziția s-a organizat cu ocazia desfășurării ediției a VI-a a sesiunii științifice ARTA și ARHITECTURA ART NOUVEAU și s-a bucurat de un succes deosebit în rândul publicului iubitor de frumos.

# *Galeriile de artă ale oraşului*

---

UNIUNEA ARTIŞTILOR PLASTICI - Filiala Arad

## **- PROGRAMUL EXPOZIȚIONAL AL GALERIEI NAȚIONALE "DELTA" PE ANII 1998-1999**

16.12.1997 - 18.02.1998

**SALONUL ANUAL DE ARTĂ - ARAD '97**

pictură, sculptură, grafică și artă decorativă

20.02.1998 - 25.03.1998

**VIOREL SIMULOV, Arad**

Expoziție personală de pictură

27.03.1998 - 20.04.1998

**ACULINA STRASNEI POPA, Arad**

Expoziție de grafică

22.04.1998 - 10.05.1998

**SAPI HEDVIG, Ungaria**

Expoziție personală de tapiserie

15.05.1998 - 18.07.1998

**SALONUL BIENAL NAȚIONAL DE SCULPTURĂ  
MICĂ - ARAD'98**

20.07.1998 - 12.09.98

**MIRCEA BÂTCĂ , Deva**

Expoziție personală de pictură și grafică

18.09.1998 - 03.11.1998

**BOŢ PÁSZTOR GYÖNGYI, Arad**

Expoziția personală de tapiserie

06.11.1998 - 12.12.1998

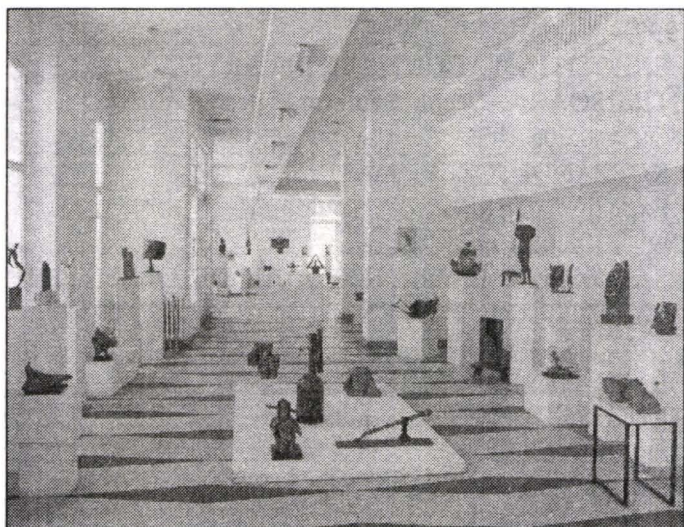
**ADRIAN SANDU, Arad**

Expoziție personală de gravură

18.12.1998 - 10.02.1999

**SALONUL ANUAL DE ARTĂ - ARAD '98**

pictură, sculptură, grafică, artă decorativă



*Salonul Bienal Național de Sculptură Mică*



*Salonul Anual de Artă - Arad '98*

- 15.02.1999 - 01.04.1999  
EXPOZIȚIA FACULTĂȚII DE ARTE VIZUALE  
TIMIȘOARA, Secția Sculptură, desen
- 02.04.1999 - 05.05.1999  
KOPPÁNDI JOZEF, Austria  
Expoziție personală de sculptură
- 14.05.1999 - 05.07.1999  
SALONUL BIENAL NAȚIONAL DE DESEN CU  
PARTICIPARE INTERNAȚIONALĂ, ARAD ' 99
- 09.07.1999 - 05.08.1999  
IOAN GALEA, Arad  
Expoziție personală de pictură
- 10.08.1999 - 30.08.1999  
EXPOZIȚIA "ECLIPSA '99", Arad  
Pictură, sculptură, grafică
- 30.08.1999 - 28.09.1999  
EXPOZIȚIA UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN  
HEIDELBERG, Germania  
Colaj, grafică și fotografie
- 02.10.1999 - 10.10.1999  
EXPOZIȚIA DE PICTURĂ, SCULPTURĂ, GRAFICĂ ȘI  
TAPISERIE A FUNDAȚIEI ALMA MATER
- 12.10.1999 - 03.11.1999  
DORU STELIAN PREDUCHIN, Reșița  
Expoziție de pictură și grafică
- 05.11.1999 - 07.12.1999  
AUREL ROȘU, Oradea  
Expoziția personală de pictură și grafică
- 17.12.1999 - 30.01.2000  
SALONUL ANUAL DE ARTĂ - ARAD '99  
Pictură, sculptură, grafică și artă decorativă

## SALONUL BIENAL NAȚIONAL DE DESEN ARAD '99 Mai-Iunie 1999

În lunile mai-iunie a.c. a avut loc la Galeria Națională "Delta" din Arad a V-a ediție a Salonului Național de desen cu participare internațională. După o selecție severă din cele peste 500 de lucrări prezentate, aparținând a 210 artiști din România, Ungaria, Germania și Rep.Moldova au rămas în competiție 235 de lucrări semnate de 175 plasticieni.

### **Organizatorii:**

Filiala Arad a U.A.P.

U.A.P. din România

Consiliul Municipal Arad

Consiliul Județean Arad

Ministerul Culturii - Direcția Arte Vizuale

Inspectoratul pentru Cultură al Județului Arad

### **Juriul:**

Președintele juriului:

Octavian Barbosa, critic de artă, București

### **Membri:**

Ion Sălișteanu, pictor - Președinte de onoare al U.A.P. din România

Dumitru Șerban, sculptor - Vicepreședinte al U.A.P. din România

- Președinte al Filialei Arad a U.A.P

Onisim Colta, pictor - U.A.P. Arad

Ion Tițoiu, grafician - U.A.P. Constanța

Iosif Stroia, grafician - U.A.P. Arad

Ioan Augustin Pop, pictor - Președinte al Filialei Oradea a U.A.P.

Ioan Kett Groza, pictor - U.A.P. Arad

Rudolf Kocsis, sculptor - U.A.P. Arad

Bartha Sándor, pictor - U.A.P. Arad





*Imagine din timpul jurizării*



*Imagine de la vernisaj*



### **Premiile:**

*Premiul Catul Bogdan:* Suzana Fântănaru, grafician - U.A.P.Timișoara

*Premiul Sever Frențiu:* Ioana Crina Athanasiu, grafician, București

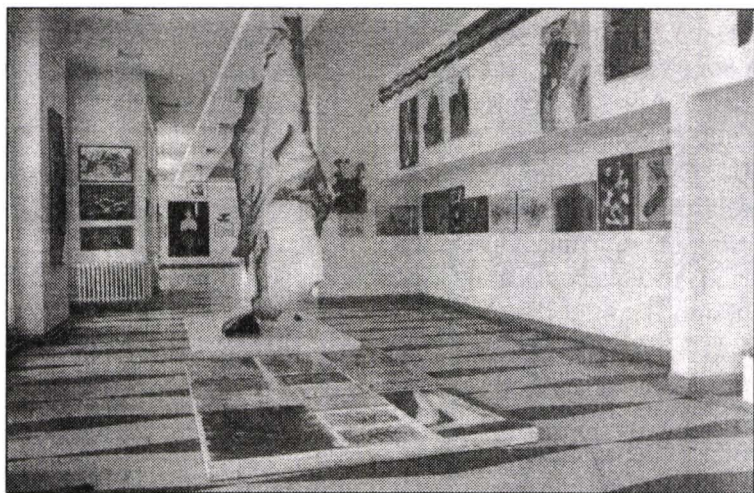
*Premiul Ion Bitzan:* Bartha Sandor, pictor - U.A.P. Arad

*Premiul Rotary Club Internațional:* Onisim Colta, pictor - U.A.P. Arad

*Premiul special al juriului:* Csató Hermina, U.A.P.Cluj

*Premiul U.A.P. Arad:* Peter Rahneburger, Germania

*Premiul Fundației Arta, Constanța:* Vică Tilă Adorian - grafician,  
- U.A.P. Timișoara



*Salonul Bienal Național de Desen - Arad '99*

### **Participanți:**

**ARAD:** Maria Balea, Baranyai Francisc, Bartha Sandor, Lucian Cociuba, Onisim Colta, Adriana Chiriță, Lia Cott, Ioan Cott, Constantin Doichiță, Ieronim Doichiță, Eiszele Szűcs Zoe, Ioan Galea, Ștefan Guleș, Ioan Kett Groza, Lia Josan Kocsis, Călin Lucaci, Matei Gh. Iulian, Cosmin Moldovan, More Shaghi Anamaria, Odri Maria, Aculina Strașnei Popa, Diana Salomia, Adrian Sandu, Margareta Simo, Maria Stefanko, Zoltán Steinhübel, Iosif Stroia, Elena Stoinescu Muntean, Petru Stoicu, Ioan Tolan, Virgil Tolan, Dumitru Șerban, Anamaria Șerban.

**BAIA MARE:** Cătălina Mara Buzatu, Barbu Crăciun, Gheorghe Crăciun, Traian Moldovan.

**BISTRIȚA:** Maxim Dumitraș, Alexandru Gavrilăș, Marcel Lupșe, Adina Mocanu.

**BRAȘOV:** Gabriela Marica.

**BUCUREȘTI:** Crina Ivana Athanasiu, Alexandru Badea, Aurel Bulacu, Roxana Pârvu Codiță, Mihail Anton Filip, Mihaela Maria Gelca, Sorana Grigoraș, Ștefan Iacobescu, Bogdan Hojbotă, Angela Lazăr, Paul Răzvan Mihăilescu, Doina Moisescu, Ioana Morariu, Constantin Neacșu, Cristina Nedelea, Nicolae Gheorghe, Sorin Nicolae, Cornelia Burlacu Nicolaescu, Carmen Paraschivescu, Zoe Ana Pop, Vasile Pop Negreșteanu, Ecaterina Popa, Irina Radu, Daniel Răgușitu, Adrian Șeitănescu, Carmen Tepșan, Mihaela Todoran, Mariana Gavrilă Vesa.

**CLUJ:** Csátó Hermina, Corina Fulger, Maria Mătean Mărginean, Palko Ernest, Radu Runcanu.

**CRAIOVA:** Cristina Oprea.

**CONSTANȚA:** Constantin Grigoriță, Eugenia Botezatu Leca, Marieta Besu, Ion Tițoiu.

**DEVA:** Mircea Bâtcă, Torino Bocănici, Mátyás Iosif, Adriana Popa, Adrian Samson, Sütő Eva.

**GERMANIA:** Delia Brândușescu, Karin Förster, Peter Rahneburger, Dorothea Fleiss, Eder Othmar.

**SF.GHEORGHE:** Albert Levente, Iuliu Bicsi, Deak M. Ria, Hervai Katalin, Varga Mihály, Vinceffy László.

**IAȘI:** Zamfira Barzu, Agneta Covrig, Gabriela Drinceanu, Marius Gândac, Dragoș Pătrașcu, Valentin Sava, Elena Atena Simionescu, Liviu Suhar, Ion Truică.

**LUGOJ:** Constantin Răducanu.

**MIERCUREA CIUC:** Csáky István, Sárpataki Zoltán.

**REP.MOLDOVA:** Aura Gheoghe Hârtopeanu, Valeriu Herța, Alexandru Peosii, Elena Sanburic.

**ORADEA:** Meșter Cantemir, Ioan Augustin Pop.

**TG.MUREȘ:** Marius Hintea.

**PLOIEȘTI:** Constantin Ionescu.

**REȘIȚA:** Diana Coandă, Stelian Doru Preduchin.

**REGHIN:** Bakos András.

**SATU MARE:** Radu Ciobanu, Erdey Ștefan, Eugen Muntean, Muhi Sándor, Ion Sasu.

**TG.JIU:** Mihai Țopescu.

**SIMNICU DE SUS:** Georgeta Munteanu.

**SIBIU:** Ioan Câdea, Jakabházy Sándor, Raluca Popa.

**TIMIȘOARA:** Veronica Adorian, Eugenia Banciu, Rodica Regep Banciu, Anamaria Biro, Ionel Cinghiță, Stefan Călărășanu, Vlad Corban, Viorel Cosor, Suzana Fântănar, Victor Gaga, Ioan Gherman, Adriana Lucaciu, Sami Claudia Mandi, Doina Mihăiescu, Soin Nicodim, Adriana Oancea Șuteu, Dorel Manole Olteanu, Lia Popescu, Ciprian Radovan, Cristian Sida, Felicia Selejan, Nicoleta Spătar, Florin Dan Spătaru, Valentin Ștefănescu, Tajo, Tamas Attila, Adrian Ilin Tomici, Daniela Troi, Doru Tulcan, Minodora Elena Tulcan, Vică Tilă Adorian, George Stoia, Magda Ziman.

**UNGARIA:** Gnandt János, Lonovics László, Ștefan Oroian.

PETRU BUZGĂU  
(1918-1999)



S-a stins din viață în această vară, după o lungă suferință, care l-a măcinat încet, pictorul Petru Buzgău, decanul de vârstă al artiștilor arădeni, ultimul din seria celor care s-au format în timpul războiului și care au debutat în acei ani de cumpănă, improprii pentru creație.

Retras în ultimii ani în atelierul său, uitat de confrății “postmoderniști”, mult mai tineri, a lucrat până în ultima clipă, animat de dorința de a deschide o nouă retrospectivă, cea de la vârsta de 80 de ani.

A împlinit cei 80 de ani în 1998 dar\*fie că nu s-a găsit un spațiu expozițional pentru el, fie că nu s-a găsit acel om inimos care să-l ajute, expoziția nu s-a putut face și timpul n-a mai avut răbdare pentru alte așteptări, încercări. Petru Buzgău a plecat dintre noi discret, așa cum a trăit în ultimii ani. În urma lui a rămas un atelier plin de lucrări și o familie îndurerată care pierdea un părinte.

Orașul a pierdut un artist, ultimul din generația celor “vechi”

de care se cuvine să-și amintească. Fiindcă Petru Buzgău a fost un om al acestei Câmpii.

S-a născut la 3 nov.1918 în Socodor, nu departe de frontiera cu Ungaria. A fost unul dintre primii care și-au îndreptat pașii spre Academia de Artă din București, debutând pe simeza Salonului oficial (1941) și dobândind astfel încă de la început, o recunoaștere națională a talentului său.

La absolvire, în 1943, se întoarce în Arad cu premiul Muzeului Simu pentru gravură, primit la Salonul oficial din acel an.

Era plin de proiecte și de energie.Împreună cu sculptorul Leontin Mureșean și cu pictorul Iulian Toader jun., colegi de generație, constituie "Grupul celor trei", cu intenția de a da un nou impuls, românesc, artei arădene.

Prima expoziție a grupului are loc chiar în acel an 1943. Ultima în 1967.

Schimbările intervenite după 1945 în politica culturală a țării, prin îngrădirile la care era obligat artistul, frange aceste destine care se vor replea, dedicându-și viața în continuare profesiei de dascăl.

Petru Buzgău va funcționa ca profesor de desen la Liceul "Dimitrie Țichindeal" până la pensionare.Arta va rămâne însă, în intimitatea atelierului, ca pentru oricare artist veritabil un mod de viață.

Până în 1947 continuă să participe la Saloanele oficiale din București. Din 1949 îl găsim expunând în cadrul expozițiilor regionale, apoi în cele ale filialei U.A.P. Arad, după constituirea acesteia. Pictează, face gravură, după cum a învățat cu profesorii săi în București, cu o vocație pentru culoare recunoscută de critică.

A lucrat într-un stil propriu, ce poate să pară gustului noilor generații "clasic". Dar nu trebuie să uităm, că Petru Buzgău venea printre noi dintr-un alt timp, acela al anilor 1943-1947, că noi nu ne născusem în vremea când juriul îl premia.

La fel cum nu trebuie să uităm că a plecat în această vară dintre noi, lăsând în seama noastră grija de a-i organiza acea expoziție retrospectivă, mulțumindu-i în felul acesta pentru îndelunga prestație.

*Elena Rodica Colta*

## SUMAR

CENTENAR SECESSION .....	3
<i>Ana Maria Hartŭche,</i> Întoarcere spre melancoliile și capriciile Artei 1900 .....	3
<i>Radu Ionescu,</i> Un înnoitor uitat: Apcar Baltazar .....	7
<i>Marian Constantin,</i> Acuarela florală și grafica de carte a Reginei Maria.....	11
<i>Gudrun Liane Ittu,</i> Ludwig Hesshaimer (1872 - 1956) un artist jugendstilist târziu .....	21
<i>Ioan Spătan,</i> Ilustrație de carte și Arta 1900 în România .....	30
<i>Doina Ionescu,</i> Arta 1900 în ilustrația publicațiilor hunedorene și nu numai .....	41
<i>Sarca Vasile,</i> Creatori de ex libris în maniera Artei 1900 în colecții orădene .....	59
<i>Alba Delia Popa,</i> Mobilier românesc la 1900. Desene de arhitecți .....	78
<i>Mihaela Varga,</i> Sticlăria franceză Art Nouveau în România. Aspecte ale unui fenomen de modă .....	90
<i>Marcela Oprescu,</i> Considerații asupra bijuteriilor țimișoreni la 1900 .....	98
<i>Sorin Vasilescu,</i> Art Nouveau .....	108
<i>Ioan Augustin,</i> Stilul neoromânesc în arhitectura ortodoxă .....	156
<i>Aurelia Carpov,</i> Imobile publice și administrative realizate în anii 1900 - 1912 în Cernăuți .....	174

<i>Liliana Roșiu,</i>	Relația formă - funcțiune în arhitectura 1900 în Banat .....	194
<i>Ileana Pintilie,</i>	Evoluții stilistice în creația arhitectului timișorean Laszló Székelyi .....	206
<i>Eleonora Costescu,</i>	Ecouri secesioniste în arhitectura unor construcții lipovane din sec.XX .....	222
<i>Gheorghe Lanevski,</i>	Rolul arhivei în elucidarea Art Nouveau-lui arădean .....	247
<i>Lucia Ionescu,</i>	O casă stil Art Nouveau din județul Neamț .....	254
<i>Rodica Hârcă,</i>	Oradea - Decorație murală stil 1900 .....	261
<i>Ronald Hochhauser,</i>	Pavimente de interior în maniera "Artei 1900" în edificii orădene .....	269
COMUNICĂRI DE ISTORIA ARTEI .....		278
<i>Dorina Pârvulescu,</i>	Prezențe ale viziunii baroce asupra spațiului în pictura destinată comunităților ortodoxe din Banat în secolul al XVIII-lea .....	278
<i>Agatha Chifor,</i>	Limbaj baroc și contra reformă în pictura de altar din catedrala romano-catolică din Oradea .....	306
<i>Adriana Pantazi,</i>	Conotații ale spațiului la artiștii arădeni prezenți în Școala de Pictură de la Baia Mare (1896 - 1935) .....	322
<i>Gudrun Liana Ittu,</i>	Expresionismul în publicistica germană din România .....	335
<i>Lucia Ionescu,</i>	Un ansamblu de artă medievală din Iași - Mitropolia Veche.....	341
ARHIVA CULTURALĂ - RESTITUIRI .....		352
<i>Elena Miklosik,</i>	Oameni uitați.....	352

<i>Elena Rodica Colta,</i>	Coriolan Petranu Corespondență. Scriori din țară.....	371
<i>Eugen Glück,</i>	Valori artistice românești și unele sârbești în colecții din țările vecine .....	404
<i>Gheorghe Sabău,</i>	Patru "Teatre" o singură trupă .....	413
Centenar Gheorghe Groza (1899 - 1930) .....		418
REZUMATE .....		423
ACTIVITATEA MUZEULUI DE ARTĂ		
ÎN ANII 1998 - 1999 .....		443
Activitatea științifică .....		443
Expoziții .....		443
Restaurare - conservare .....		447
<i>Maria Odry,</i>		
<i>Călina Comarnescu,</i>	Conservarea și restaurarea unui pastel din colecția Muzeului de artă din Arad .....	447
<i>Radu Tunaru,</i>	Pregătirea mobilierului în cadrul expoziției temporare de artă decorativă Art Nouveau .....	453
GALERIILE DE ARTĂ ALE ORAȘULUI .....		456
In memoriam .....		464
SUMAR .....		466



# INHALT

JAHRHUNDERTFEIER SEZESSION .....	3
<i>Ana Maria Harțușe,</i> Rückkehr zu den Melancholien und den Kaprizien der 1900 Kunst .....	3
<i>Radu Ionescu,</i> Ein vergessener Erneuerer: Apcar Baltazar .....	7
<i>Marian Constantin,</i> Floralaquarelle und Buchgraphik der Königin Maria .....	11
<i>Gudrun Liane Ittu,</i> Ludwig Hesshaimer (1872 - 1956) ein später Jugendstil-Künstler .....	21
<i>Ioan Spatan,</i> Buchillustration und 1900 Kunst in Rumänien .....	30
<i>Doina Ionescu,</i> Die 1900 Kunst in der Illustration der Publikationen aus Hunedoara und mehr .....	41
<i>Vasile Sarca,</i> Im 1900 Stil Ex libris schaffende Künstler in Grosswardeiner Sammlungen .....	59
<i>Alba Delia Popa,</i> Rumänische Möbel um 1900. Architektenzeichnungen .....	79
<i>Mihaela Varga,</i> Französische Art Nouveau Glasware in Rumänien. Aspekte eines Modephänomens .....	90
<i>Marcela Oprescu,</i> Betrachtungen über Temeswarer Goldschmiede um 1900 .....	98
<i>Sorin Vasilescu,</i> Art Nouveau .....	108
<i>Ioan Augustin,</i> Der neo-rumänische Stil in der orthodoxen Architektur .....	156
<i>Aurelia Carpov,</i> Öffentliche und Verwaltungsgebäude aus der Zeitspanne 1900 - 1912 in Tschernowitz .....	174

<i>Liliana Roşiu,</i>	Das Verhältnis Form - Fiktion in der 1900 Architektur im Banat .....194
<i>Ileana Pintilie,</i>	Stilistische Entwicklungslinien im Schaffen des Temeswarer Architekten Laszlo Szekely .....206
<i>Eleonora Costescu,</i>	Sezession Echos in der Architektur einiger Gebäude des XX. Jahrhunderts auf Lippa ..... 222
<i>Gheorghe Lanevski,</i>	Die Rolle des Archivs in der Läuterung der Arader Art Nouveau .....247
<i>Lucia Ionescu,</i>	Ein Haus im Art Nouveau Stil im Kreis Neamţ .....254
<i>Rodica Hârcă,</i>	Oradea - Wandmalerei im 1900 Stil ..... 261
<i>Ronald Hochhauser,</i>	Bodenbeläge im Stil der 1900 Kunst in Gebäuden aus Oradea ..... 269
STUDIEN ZUR KUNSTGESCHICHTE ..... 278	
<i>Dorina Pârvulescu,</i>	Barocke Raumvisionen in der für die orthodoxen Gemeinschaften aus dem Banat hergestellten Malereien ..... 278
<i>Agatha Chifor,</i>	Barock und Gegenreformation in der Malerei des Altars der romano-katholischen Kirche aus Oradea ..... 306
<i>Adriana Pantuzi,</i>	Raumkonnotationen bei den Arader Künstlern der Malschule von Baia Mare (1896 - 1935) ..... 322
<i>Gudrun Liane Ittu,</i>	Der Expressionismus in der deutschen Publizistik aus Rumänien ....335
<i>Lucia Ionescu,</i>	Ein altes Ensemble mittelalterlicher Kunst in Jassy. Die alte Metropole ....341
KULTURARCHIV - RESTITUTIONEN ..... 352	
<i>Elena Miklosik,</i>	Vergesseneleute .....352

<i>Elena Rodica Colta,</i>	Coriolan Petranu Korrespondez. Briefe aus Rumänien .....	371
<i>Eugen Glück,</i>	Rumänische und einige serbische Kunstwerke in Sammlungen der Nachbarländer .....	404
<i>Gheorghe Săbău,</i>	Vier "Theater" - ein einziges Ensemble .....	413
Jahrhundertfeier Gheorghe Groza (1899 - 1930) .....		418
ZUSAMMENFASUNG .....		423

DIE TÄTIGKEIT DES KUNSTMUSEUMS ARAD IN DER ZEITSPANNE 1998 - 1999 .....		443
Wissenschaftliche Tätigkeit .....		443
Ausstellungen .....		443

RESTAURATION. KONSERVIERUNG .....		447
<i>Maria Odry,</i>		
<i>Călina Comarnescu,</i>	Konservierung und Restaurierung eines Pastells aus der Sammlung des Kunstmuseums Arad .....	447
<i>Radu Tunaru,</i>	Vorbereitung der Möbelstücke für die Art Nouveau Ausstellung .....	453

DIE KUNSTGALLERIEN DER STADT .....		456
In memoriam .....		464
INHALT .....		466



