



STUDIA UNIVERSITATIS
BABEȘ-BOLYAI



HISTORIA ARTIUM

1/2009

STUDIA

UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI

HISTORIA ARTIUM

1

Desktop Editing Office: 51ST B.P. Hasdeu, no. 24 Cluj-Napoca, Romania, phone +40 264-40.53.52

CUPRINS – CONTENT – SOMMAIRE

VIORICA GUY MARICA, Cuvânt cu prilejul dezvelirii bustului profesorului Virgil Vătășianu 15 mai 2009. Curtea interioară a Universității Babeș-Bolyai	3
DANIELA DÂMBOIU, Tezaurul de argintărie de cult al bisericii evanghelice C.A. din Sibiu.....	7
VALENTIN MUREȘAN, Decorații și putere. Samuel von Brukenthal important membru al Ordinului „Sfântul Ștefan”	25
IULIA MESEA, Ecouri romantice în creația artiștilor activi la Sibiu la mijlocul secolului al XIX – lea: Heinrich Zuther.....	41
VALENTIN TRIFESCU, Campanilismul în istoria artei. Hans Haug și concepția sa referitoare la arta alsaciană.....	59
BOGDAN CORNEA, Peisajele lui Nicolae Dărăscu din colecția complexului muzeal Arad	69
GUDRUN-LIANE ITTU, Mișcarea artistică brașoveană din anii 1949 și 1950 reflectată în paginile cotidianului „Neuer Weg”	77

**CUVÂNT CU PRILEJUL DEZVELIRII BUSTULUI
PROFESORULUI VIRGIL VĂTĂȘIANU
15 MAI 2009
CURTEA INTERIOARĂ A UNIVERSITĂȚII BABEȘ-BOLYAI**

VIORICA GUY MARICA

RÉSUMÉ. Discours à l'occasion de l'inauguration du buste du professeur Virgil Vătășianu, le 15 mai 2009 dans la cour intérieure de l'Université Babeș-Bolyai. Après avoir étudié l'histoire à Prague, Virgil Vătășianu soutient son doctorat avec la célèbre Strzygowsky à Vienne. Vouées à l'art roumain autant qu'à l'art européen ses oeuvres qui seront très importantes, visent dès le début une méthodologie sévère et cohérente qu'il va constamment développer au long de sa carrière. Chercheur passionné et professeur distingué, il cultive la démarche rigoureuse et nette, exempte de toute divagation littéraire ou purement esthétique. Chef d'une école reformiste, il a instruit nombreuses générations d'étudiants dans l'esprit d'une méthode appuyée sur des principes clairs. Objectif et méticuleux éludant toute interprétation fantaisiste, son code structurel et morphologique suit le rapport harmonieux entre l'idée et la forme artistique, disciplinant l'investigation d'un domaine de recherche prétentieux et subtil. Inductive, partant du particulier à la généralité, éclaircissant tous les points de repère qui décident la configuration du style. Cette méthode n'est ni commode ni spectaculaire. Autant que possible complète, une telle démarche assure un système de recherche prudent et bien qui mène de l'analyse à la synthèse.

Mots clés: Méthode Vătășianu- analyse-synthèse- école des historiens d'art

Magnificus Rector, onorat auditoriu,

Prin merituoașă inițiativă a conducerii, Virgil Vătășianu, unul dintre iluștrii dascăli ai Universității noastre, își reîntâlnește aleșii, apropiații săi contemporani: Lucian Blaga și Eugeniu Speranția. Reformator de disciplină și reîntemeietor al școlii clujene de istoria artei, profesorul, revenit în 1946 de la Roma, după un îndelungat stagiu ca secretar al Academiei di Romania, a statornicit noi principii de orientare în cadrul unei specialități pretențioasă și subtilă.

Ca domeniu de cercetare autonom, istoria artei a luat naștere relativ tardiv, în secolul al XIX-lea, dezvoltându-se spectacular în veacul următor. Multiple avataruri au grevat asupra evoluției sale, marcată de o interdisciplinaritate *avant la*

lettre. De la Platon la Aristotel, făcând un pas mare spre intuiționismul bergsonian, de asemenea spre Kant, Hegel sau Heidegger, nu puțini filosofi au fost preocupați de interpretarea actului artistic. Totuși autori greco-romani, un Plinius cel Bătrân și un Vitruviu ne-au lăsat scrieri memorabile, urmate de strădaniile unor confrăți bizantini și occidentali. Au urmat itinerariile peregrinilor medievali, de n-ar fi să-l pomenim decât pe arhitectul Villard de Honnecourt care, parcurgând lungi trasee europene, pare a fi ajuns până în Transilvania. Comentarii importante, în pofida caracterului lor literar au apărut în Italia trecentistă, grație lui Dante și Boccaccio, preocupați de pictura lui Giotto.

Primele tratate propriu-zise, elaborate de personalități celebre ca Ghiberti, Alberti și Leonardo da Vinci apar însă în *Quattrocento*, fiind urmate de celebrele biografii de artiști datorate lui Vasari. În epoca barocă, strădaniile unor neerlandezi (Carel van Mander) și germani (Sandrart) sunt paralele cu inițiativele sporite în Italia sub pana unor Manzoni, Bellori, Baldinucci și Bosio. În Franța se impun Perrault, de Piles, Du Bos, preocupările privind arta culminând în secolul luminilor pe mai multe meridiane grație lui Diderot, De Caylus, strănepotul Doamnei de Maintenon, Walpole și mai ales lui Winckelmann. Descoperirile de la Pompei și Herculaneum au incitat interesul autorului căruia i-au inspirat prima istorie a artei antice, ce dobânda un statut autonom. Istoria artei a fost astfel deposedată de investigarea domeniilor sale primare, atât de antichitatea clasică cât și de epoca preistorică, devenite fiefurile exclusive ale arheologiei. Istoria generală a artei a fost în consecință nevoită să debuteze cu fazele paleocreștină și medievală timpurie, de asemenea cu cea bizantină, extinzându-și progresiv obiectul cercetării până spre arta modernă și contemporană.

Pletorica ramificare, interesul pentru sinteze ample, consacrate creațiilor naționale și universale, au fost stimulate de Herder, Goethe, Uspenski și Ruskin. Influenței hegeliene i s-a datorat orientarea multipolară a marilor istorici de artă. Cu personalități influente ca Schnaase, Burckhardt și Rumohr, prestigiul specialiștilor germani crește în ritm impresionant, concuroasă de altminteri de francezii Quatremère de Quincy, Viollet-le-Duc și Lecomte de Nouÿ, apoi de italieni și iberici. Prima catedră de istoria artei este înființată la Königsberg, în Germania, la 1825. Numărul exegeților crește în ritm impresionant, încât doar semnalarea lor succintă ar pretinde un volum anume dedicat, ca acela pe care i-l datorăm lui Kultermann (*Geschichte der Kunstgeschichte* apărută abia în 1966). Sfera exegezei de artă se dilată, încurajând specializări multiple pe variate paliere. Uneori savantă, alteori marcată de liberul arbitru al interpretărilor, istoria artei oscilează sub incidența mai multor influențe metodice.

Mai ales ingerința literaturii este puternică, datorită unor personalități marcante în Franța: Diderot, Hugo, Baudelaire, Zola și Marcel Proust, seducător comentator al operelor de artă. În Germania, aportul unor literați celebri ca Goethe, Kleist, frații Schlegel, Heine sau Rilke explică înclinația spre anumite reacții emoționale. Totuși, mari esteticieni moderni, un Croce sau Hartmann au încurajat o

anumită propensiune spre filozofia artei, îngăduind abordarea fenomenului creator din unghiuri variabile. Tributară esteticii, critica de artă modernă nu oferea și nu oferă nici acum un îndemn spre rigoare științifică, acordând un spațiu preferențial divagațiilor subiective.

Deși, nu au lipsit în timp eforturile orientărilor consacrate artei în sensul unor repere metodologice. Limpezirea în direcția dobândirii unui statut științific mai ferm le-a revenit prioritar austriecilor, de la Ernst Heidrich, Julius von Schlosser, Tietze, Sedlmayr și Riegl la Strzygowsky. Mare autoritate, celebrul vienez i-a avut ca discipoli pe Coriolan Petranu și pe Virgil Vătășianu cărora le-a acordat doctoratul în specialitate. Ambii au devenit primii titulari ai catedrei de istoria artei la Universitatea napocensă, tributari ai unei metodologii severe, obiective.

Într-o ambianță în care tânăra noastră istorie de artă a fost divizată între două optici dominante, una estetizantă, alunecând adesea spre literaturizare, cealaltă aspirând spre statut științific, potrivit unor exemple date de Iorga, Gheorghe Balș, I.D. Ștefănescu, Vătășianu a optat *ab initio* pentru demersul riguros. El a întâmpinat, desigur, prin decisa luare de poziții, o anumită reacție din partea unor colegi care considerau metoda sa prea laborioasă și chiar aridă prin pretențiile sale de exactitate. Căci apela înainte de toate la eludarea digresiunilor intuitive, uneori de efect, dar îngăduind abateri de la adevărul strict al comentariului.

In nuce, dascălul nostru, foarte exigent, pretindea ocolirea meandrelor de orice fel, ce nu o dată au obnubilat demersul științific. Disciplinarea severă a informației și selecția judicioasă trebuind să asigure interpretarea pe temeuri analogice. Dar mai ales refuza generalizarea arbitrară a unor fenomene dispartate, oricât de ispititoare s-ar fi adeverit, considerate ca *pars pro toto*. Sondarea trunchiată a unor exemple izolate riscă uneori argumentarea pripită și sofisticată, adesea înșelătoare, neconcludentă, oricât de epatantă s-ar fi vroiat. Sigur, metoda Vătășianu nu este nici comodă nici spectaculară, implicând investigații atente și multiple, un vast areal de cercetare sistematică și analize pregătitoare, posibil exhaustive. Apoi impune și parcurgerea unui amplu material bibliografic, supus selecției critice. Pledează pentru limpezirea însușirilor regente și nu aleatorii, ce mai mult încurcă decât descurcă problematizarea cu variabile fațete. Profesorul sublinia capcanele clasificării grăbite a unor fapte artistice, uneori conexe, alteori distincte, cerând evaluarea lor prudentă și bine fundamentată. Meticuloasă și concretă, analiza inductivă, de la particular spre general, ar putea părea poate prea stringentă, oferă însă anumite certitudini în demersul spre sinteză, ocolind apriorismul concluziilor hazardate.

Temperând reacțiile emoționale, metoda Vătășianu propune contemplarea la rece, dintr-o perspectivă strict rațională, menită a inhiba efuziunile și mai ales literaturizarea, evitând așadar devierile fanteziste. De la opera individuală la categoria stilistică, pasul hotărâtor spre realitatea socio-istorică în care se naște opera de artă trece prin raportul armonios dintre idee și formă, reprezentând integritatea faptică. Însușirea codului structural și morfologic duce spre claritatea stilului ca entitate. Acesta nu constituie un tipar imuabil, ci un flux variabil, uneori sincopat, de valori

plăsmuitoare în care imaginația poate îmbrăca aspecte proteice. Virgil Vătășianu ne-a oferit o busolă, un fir al Ariadnei, care ne îngăduie pătrunderea în labirintul complex al cunoașterii. Îi suntem cu toții datori, nu doar pentru că ne-a învățat carte și ne-a oferit cadrul unei școli coerente, ci și pentru că ne-a dat o lecție de etică profesională.

Din empireul neființei sale, devenită eternitate, omul de bronz ne privește poate surâzând îngăduitor, pe noi, încă muritorii săi discipoli care îi dedicăm cea mai adâncă dintre reverențe.

TEZAURUL DE ARGINTĂRIE DE CULT AL BISERICII EVANGHELICE C.A. DIN SIBIU

DANIELA DÂMBOIU

ABSTRACT. *The Cult Silver Objects Treasure of the C.A. Church in Sibiu.* The asset registers of the parish Church „St. Maria” in Sibiu, preserved in fragments, reflects an impressive number of ecclesiastical vessels used during the pompous divine services before Reformation. Only some silverworks from the rich treasury of the Sibian Church survived the troubled times of the Reformation, when many of the ecclesiastical vessels, which had become redundant, were melted with the purpose of recovering the precious metals to coin money. The liturgical silverware was the creation of local goldsmiths – as seen in different documentary sources or material evidence –, as special commissions of or for the parish Church in Sibiu.

The current study focuses on the correlation between the data archive and the description of the preserved liturgical silverware in order to recreate the virtual image of the famous treasury of the parish Church in Sibiu.

Keywords: St. Maria Church in Sibiu, asset register of the church, liturgical silverware, goldsmith art in Sibiu, decorative techniques

Bogatul tezaur deținut de biserica parohială sibiană Sf. Fecioara Maria până la Reformă, când somptuoasele vase de cult folosite în timpul marilor procesiuni catolice au fost pur și simplu topite pentru recuperarea metalului prețios, este cunoscut doar pe baza inventarelor bisericii și a documentelor de arhivă. (Doar câteva potire din argint aurit și două cristelnițe de cupru, care își găseau utilitatea și în noul ritual religios, au scăpat din această acțiune de distrugere a propriului patrimoniu.)

Registrul (matricola sau codul/*Kirchenbuch*) bisericii parohiale Sf. Fecioara Maria — actuala biserică evanghelică C.A. din Sibiu —, păstrat în fragmente ce conțin liste de inventar și cheltuieli ale bisericii, începând din jurul anului 1346, se constituie într-o importantă sursă de informații și pentru viața comunității săsești din Sibiu.¹ Codul scris pe pergament a ajuns, în urma mai multor evenimente precipitate, în posesia bibliotecii *Bathyaneum* din Alba Iulia (nr. inv. F.5V.12), unde a fost ordonat și copiat pagină cu pagină de Anton Kurz, care l-a publicat în anul 1848, la Leipzig, sub titlul: „*Die ältesten deutschen Sprachdenkmale und die*

¹ G. Seiwert, *Das älteste Hermannstädter Kirchenbuch* (abreviat în continuare: *Kirchenbuch*), în "Archiv des Vereins für Siebenbürgische Landeskunde" (în continuare AVSL), 11. Bd., 3. H., 1874, p. 326.

bis jetz bekannte älteste Handschrift der Sachsen in Siebenbürgen”, fiind, după cum reiese și din titlu, cea mai veche scriere a sașilor transilvăneni cunoscută până acum. Cercetătorul Gustav Seiwert presupune că, datorită ridicării Sibiului la rangul de oraș în 1366, rolul bisericii parohiale de aici a crescut și mai mult, fapt ce l-ar fi obligat pe preotul paroh Johannes – care a fondat, în anul 1372, „Fraternitatea monahală a ordinului Sfântul Trup” („*Der Bruderschaft des heiligen Leichnams*”) – să țină inventarul bisericii sale la zi.

În paginile acestui registru al bisericii este atestată existența în anul 1346 a meșteșugului de aurar, fiind menționat aurarul Kunz care a primit argint în greutate de 15 mărci și 1 lot, precum și 15 ducați, pentru executarea unei monstranțe, pentru care a fost răsplătit cu suma de 4 florini.² Datarea acestor pagini este posibilă datorită menționării numelor unor personalități cunoscute în epocă, precum cel al lui Martinus, comite al sașilor în anul 1346³ și cel al judeului scăunal Johannes Schebnyczter – care mai trăia încă în acel an⁴. Plata pentru comanda primită s-a făcut în perioada imediat următoare, în timpul preotului paroh Nicolaus (1341-1348)⁵, la livrarea piesei presupunem.

Comanda primită din partea bisericii de aurarul Kunz, pentru executarea monstranței respective (de cca. 3 kg. argint), constituie o mărturie, în primul rând, a faptului că la Sibiu se lucrau piese la comandă, de către meșteri argintari locali; în al doilea rând, executarea unei monstranțe la mijlocul secolului al XIV-lea, adică a unui vas de cult de dimensiuni mari, foarte decorativ în general, purtat și arătat mulțimii de către preoți în cursul procesiunilor catolice, dovedea că în acea perioadă arta argintăriei sibiene era deja foarte avansată.

Bogata activitate a meșterilor aurari sibieni este reflectată însă mult mai evident în numărul mare al obiectelor de cult deținute de biserică parohială în secolul al XIV-lea. Date importante în aceasta privință ne oferă din nou registrul bisericii parohiale. Aici se menționează descoperirea în anul 1406, în podul primăriei orașului, a 34 de potire, între care unul mare în greutate de 15 mărci de argint și unul de aur, care au fost preluate de preotul-paroh al orașului, Nicolaus. Cercetătorul G. Seiwert presupune ca dată posibilă a ascunderii acestor piese anul 1324, când sașii sibieni s-au ridicat la luptă sub conducerea comitelui Henning din Petrești (*Petersdorf*) împotriva regelui Carol Robert de Anjou, pentru faptul că acesta l-a numit comite al sașilor pe autoritarul voievod al Transilvaniei, Thomas de Szechen. Luptele s-au purtat undeva în afara zidurilor cetății. Pericolul pătrunderii

² *Ibidem*, p. 344 (paragraful: Seite 13, Post 12: “Item kunz goltsmit tenetur xv marcas de auregento et j lotonem et xv florenos”) și p. 351 (paragraful: Seite 31, Post 8: “Item dedi aurifabro de monstrancia iiii florenos”).

³ *Ibidem* (paragrafele: Seite 12, Post 20 și Seite 13, Post 14); E. Sigerus, *Cronica orașului Sibiului, în Convergențe transilvane*, V, Sibiu, 1997, p. 74.

⁴ G. Seiwert, *Kirchenbuch*, p. 342 (paragrafele: Seite 1, Absatz 4 și Seite 8, Absatz 2) și nota 2, p. 395; G. Seiwert, *Chronologische Tafel der Hermannstädter Plebane, Oberbeamten und Notare*, în AVSL, 12. Bd., 2. H., 1875, p. 205 și nota 14, p. 217.

⁵ E. Sigerus, *op. cit.*, p. 83.

trupelor regale în cetate au determinat ascunderea potirelor, iar moartea persoanelor care cunoșteau locul unde se aflau acestea este probabil motivul rămânerii lor timp de aproape un secol în ascunzătoare.⁶ Însemnările făcute în registrul amintit între anii 1395–1430 ne reliefează bogatul tezaur al bisericii la sfârșitul secolului al XIV-lea – începutul secolului următor, cuprinzând trei cruci, nouă monștrante (printre care una cu înger, una mare și înaltă, alta rotundă, iar cea care trezește un interes deosebit este monștranta ce reprezintă turnul bisericii din Turnișor / *Neppendorf* în care s-au adăpostit, se pare, locuitorii Sibiuului în timpul invaziei tătare din 1241, turn care apare și în vechea *Missale* din 1394 ca „*turris divi Epponis*”), șapte lădițe, o cutiuță, alte trei cutii, două relicvare în formă de cap de femeie cu coroană și unul în formă de deget, precum și două table votive.⁷ Toate aceste obiecte de cult au fost lucrate în perioada anterioară intrării lor în posesia bisericii și trebuie să fi fost operele unor meșteri aurari sibieni, care stăpâneau deja bine meșteșugul prelucrării metalelor prețioase.

Cu ocazia inventarierii din anul 1442 a obiectelor de cult, paramentelor și cărților bisericii parohiale sibiene sunt menționate și 51 de potire („*Summa summarum in toto sunt calices ad ecclesiam parochialem beate virginis pertinentes in numero quinquaginta vnus*”), două perechi de vase („*ampularum*”) din argint, un ciboriu cu turn („*turribulum*” = *turriculum*?) și cruci⁸, cea mai mare parte a acestora fiind executate, presupunem, în atelierelor argintarilor sibieni. Printre cele 51 de potire, în posesia bisericii se mai aflau încă potirul de aur și cel mare (de 15 mărci de argint) menționate în 1406.

Dacă tehnica boselajului – des întâlnită în atelierelor central-europene – i-a atras mai puțin pe argintarii sibieni în această perioadă, utilizarea emailului filigranat și a filigranului perlat le-a devenit foarte familiară spre sfârșitul secolului al XV-lea și în cel următor. Meșterii argintari din aproape toate centrele mari transilvane (Sibiu, Oradea, Brașov, Bistrița, Cluj) își împodobeau lucrările, în special potirele, cu o broderie vegetală de filigran subțire din argint, spațiile din interiorul conturului filigranat fiind umplute cu email viu colorat, tehnică care producea efecte estetice deosebite și necesita o mare îndemânare. Preferința meșterilor argintari transilvăneni pentru această tehnică și realizările lor remarcabile i-au creat renumele de *modo transsilvano*, calificativ sub care apare pentru întâia oară în inventarele apusene din 1508.⁹

⁶ G. Seiwert, *Kirchenbuch*, p. 346 și nota 2, p. 398.

⁷ *Ibidem*, p. 347 (paragraful: Seite 45: „Nota reliquias sanctorum in ecclesia beate virginis existentes. Item tres cruces. Item vna monstrancia longa et magna. Item vna monstrancia mediocris. Item vna cum angelis. Item vna magna monstrancia et eciam longa. Item vna monstrancia rottonda. Item vna monstrancia que turris neppendorf vocatur. Item vna parua ad modum turris formata. Item monstrancia domini Stephani. Item septem ladule. Item vna pixis. Item una scatula. Item due scatule argente. Item duo capita virginum cum coronis et vnum panno inuultum. Item due tabule. Item vnum os longum ad modum digiti. Item vna monstrancia argentea alba”) și nota 5, p. 399-401.

⁸ *Ibidem*, p. 353-354.

⁹ E. Wetter, „Siebenbürgisches“ oder „ungarisches“ Drahtemail? Über die Ausprägung eines

Un potir al bisericii parohiale sibiene, care se încadrează stilistic în jurul anului menționat, are suportul cupei împărțit în șase registre sub forma unor petale eliptice, împodobite cu flori și vrejuri din filigran cu email alb, roșu, bleu, verde, pe fond albastru închis; nodul este decorat cu butoni florali și frunze lanceolate (Fig. 1).¹⁰

O realizare foarte originală este cupa unui alt potir sibian, al cărei suport este împărțit în șase registre, fiecare având suprafața acoperită alternativ cu email albastru și verde, *email pictural* întâlnit până acum doar la decorarea butonilor în formă de floare. Folosirea emailului pe suprafețe mai mari, într-un joc de culori tari, adeseori contrastante, creează imagini foarte plastice. Un fir subțire de argint, răsucit, marchează locul de îmbinare al registrelor respective (Fig. 2).¹¹ Nodul potirului este în aceeași măsură opera unui mare maestru: în forma unei sfere turtite, nodul este ajurat cu o dantelărie de vrejuri și frunzulițe dispuse în benzi verticale, care delimitează registrele cu butoni mari florali, însoțiți de frăguțe reliefate. Talpa hexalobă și piciorul piramidal rămase netede, strălucitoare în urma șlefuirii și auririi, fac, prin comparație cu porțiunile emailate, ca efectul culorilor și al motivelor decorative să fie și mai evident. Este probabil cel mai vechi potir transilvănean decorat cu email pictural (*Maleremail*).

Somptuosul potir, cunoscut — după numele proprietarului său de mai târziu — sub denumirea de „*Wayda Kelch*”, este cel mai frumos exemplu al rafinamentului tehnicii *emailului filigranat* (*Drahtemail*), combinat cu *filigran perlat* (*Perlenfiligran*), tehnici pe care le practicau meșterii sibiieni cu mult talent. Databil, prin comparație cu potirul din Moșna, în jurul anului 1508, potirul sibian are talpa hexalobă (cu bordură înaltă, ajurată cu romburi lobate în interior) și suprafața piciorului acoperite cu o broderie fină, realizată din filigran și perle din argint; între picior și fus este situată o „manșetă” hexagonală, decorată identic cu motivul de pe bordura tălpii; fusul cilindric; nodul sferic turtit, ornamentat cu butoni patrulebi, emailați, intercalați de frunze lanceolate; suportul cupei este împărțit în șase petale, decorate cu filigran emailat — în culorile roșu și alb, pe fond albastru, și respectiv, pe fond verde; deasupra suportului cupei, o friză ajurată cu motivul frunzei de crin (Fig. 3).¹² Autorul acestui potir, precum și a celui din Moșna și al încă altor trei identificate până acum, este „Magister Johannes” Fleischer *aurifaber*, activ la Sibiu între anii 1468—1523, meșter aurar care se dovedește a fi fost un adevărat Maestru al artei pe care o practica.

Ecourile Reformei religioase a lui Luther s-au făcut simțite în scurt timp și în Transilvania. Schimbările cerute de noua ideologie au produs simplificarea

kunsthistoriographischen Topos, în *Die Kunsthistoriographien in Ostmitteleuropa und des nationale Diskurs*, Hg. v. Robert Born, Alina Janatkova und Adam S. Labuda, Berlin 2004, p. 263.

¹⁰ V. Roth, *Kunstenkmäler aus den sächsischen Kirchen Siebenbürgens. Goldschmiedearbeiten*, 2. Bde., Hermannstadt, 1922, p. 59, nr. cat. 137, fig. 34. (Muzeul Național Brukenthal, în continuare MNB, nr. inv. T. 53).

¹¹ *Ibidem*, p. 55, nr. cat. 128, fig. 33. (MNB, nr. inv. T. 52).

¹² *Ibidem*, p. 67, nr. cat. 153, fig. 37. (MNB, nr. inv. T. 26).

ritualului religios, înlăturarea fastului din biserică și interzicerea, printre altele, a cultului relicvelor. În acest context, multe obiecte de cult folosite anterior, în timpul slujbei catolice, nu și-au mai găsit utilitatea. Urmarea a fost nefastă pentru bogatele tezaure de argintărie ale bisericilor catolice, care au fost topite pentru recuperarea metalului prețios, vândute sau înstrăinate. În cazul bisericii parohiale din Sibiu, inventarele făcute la sfârșitul secolului al XVIII-lea nu mai menționează nici o piesă din vechiul tezaur; acest fapt se datorează hotărârii luate de Peter Haller, primar al Sibiului între anii 1542–1546, cunoscut adept al Reformei, de topire a unui număr mare de piese de cult¹³; cu o parte din metalul obținut a aurit bula din vârful bisericii („*etlich kirchen geschmeidt zerschlagen, vnd vergulte kopp darausz machen lassen*”), iar din restul a bătut monede în valoare de 842 florini și 95 denari, care au intrat în visteria orașului.

Dacă din tipologia diversă a vaselor de cult dinainte de Reformă se mai păstrează doar potirul, crucifixul sau ciboriul, în a doua jumătate a secolului al XVI-lea și mai ales în cel următor, încep să se înmulțească cererile pentru vase cu caracter profan, care își găsesc utilitatea însă și ca vase liturgice. Potirul este din ce în ce mai des înlocuit de pocal sau de cana de împărțășanie. Sub influența Renașterii și mai târziu a Barocului, suprafețele vaselor de argint se îmbracă cu ornamente specifice, reliefate prin ciocănire *au repoussé*.

Una dintre cele mai frumoase lucrări de argintărie din perioada Renașterii este cana cu capac a meșterului sibian Thomas Stin tatăl (activ între anii 1562–1589), realizată pentru biserica ev. sibiană în anul 1583 (ajunsă ulterior în proprietate privată la Făgăraș): pe corpul cării se reliefează volute, măști, grifoni, flori și fructe prin ciocănire *au repoussé*; toarta este turnată în forma unui tors masculin, iar apucătoarea capacului în formă de S; pe talpa circulară bombată se înșiruie ove spiralate; capacul bombat este decorat cu motive vegetale și un brâu de ove; butonul mic conic (Fig. 4).¹⁴ (Pe piesă este ștanțată și sigla fiului său: TS 98 — Thomas Stin II, activ la Sibiu între anii 1598–m. 1604, care a finisat-o probabil).

În ultimele decenii ale secolului al XVII-lea, perioadă în care meșterii argintari din Sibiu excelau în lucrări cu compoziții complexe, sofisticate, conforme stilului baroc — care se extindea treptat în Transilvania, au fost reluate în continuare unele forme și tipare pentru ornamente, preferate de maeștrii Renașterii.

Cana „cu monede” dăruită de comitele Johann Haupt bisericii evanghelice din Sibiu, în anul 1682, este o lucrare încă tipic renescentistă: corpul prismatic, larg evazat înspre bază și capacul sunt decorate cu monede false greco-romane (Fig. 5)¹⁵.

Ciboriul realizat în anul 1685, de meșterul sibian Johannes Kirtscher IV (activ din 1671–1685?), păstrează forma sferică a cupei cu capac a ciboriilor romanice, precum și decorul cu frize — goticizante — de flori de crini stilizate. Talpa

¹³ L. Reissenberger, Die ev. Pfarrkirche A.B. in Hermannstadt, Hermannstadt 1884, nota 2, p.50.

¹⁴ V. Roth, *op. cit.*, nr. cat. 569, pl. 180 / 2; E. Köszeghy, Magyarországi ötvösjegek a középkortól 1867-ig. Merkzeichen der Goldschmiede Ungars vom Mittelalter bis 1867, Budapest 1936, sigla 1313 și, respectiv, 1363. (MNB, nr. inv. T. 88).

¹⁵ V. Roth, *op. cit.*, p. 217, nr. cat. 563, pl. 168. (MNB, nr. inv. T. 70).

circulară bombată, reliefată cu motive vegetale ciocănite în relief plat, piciorul aproape cilindric, înalt, pe care alternează registre verticale netede cu altele mate, și mai ales nodul piriform, împodobit cu mascheroni și volute mari de frunze de acant, sunt specifice însă stilului baroc (Fig. 6).¹⁶

Potirele secolului al XVII-lea demonstrează mai mult sau mai puțin „provincialismul” unor meșteri argintari sau, nu arareori în cazul altor meșteri, inspirația compozițională deosebită și finețea execuției artistice la un nivel similar cu al pieselor modelate în renumite ateliere europene. În cazul celor câteva potire realizate de meșterul Hans Schuller (activ la Sibiu între anii 1653–1657), se pot observa încercările pe care argintarul le face pentru a găsi varianta cea mai reușită a formei acestui tip de vas liturgic. Potirul său, pe care comitele Mathias Semringer l-a dăruit bisericii evanghelice. sibiene cu ocazia Anului Nou 1669, are piciorul piramidal terminat într-o talpă în două trepte, bombată, acoperit cu motive vegetale, ciocănite în relief; cupa mare are suportul ornamentat cu flori mari și frunze, ajurate și ciocănite, încoronate de o friză cu frunze de acant.¹⁷ Toate aceste trăsături se conformează gustului baroc al timpului.

Potirul „uriaș” comandat în anul 1673 de judele regal sibian, Andreas Fleischer, meșterului Johann Ongert I (activ la Sibiu între anii 1668–1673), are suprafața cupei și a piciorului împodobită cu flori mari „pictate” cu email roz, alb și verde, tehnică veche transilvăneană (*Maleremail*) prin care se produceau efecte artistice deosebite (Fig. 7).¹⁸

Stabilirea la Sibiu a aurarului Sebastian Hann și primirea sa ca meșter în breasla aurarilor din oraș, în anul 1675, a produs o reînviore și a dat o nouă strălucire meșteșugului artei argintăriei. Lucrările sale, foarte diverse din punct de vedere tipologic, se remarcă prin temele istoriate abordate și prin măiestria de execuție desăvârșită. Scenele care se desfășoară pe celebrele sale căni cu capac sau în interiorul cupei pocalelor și a ciboriilor sunt realizate prin ciocănire *au repoussé* sau în *alto-relief*, cu efecte sculpturale. Pe una din cănilile sale cu capac („*Franckenstein I*”), alături de dedicația comitelui sașilor Valentin Franck von Frankenstein (1643–1697) către nepotul său Valentin Franck, jude regal, este gravată și o inscripție referitoare la autorul piesei, în care se menționează că „prin lucrările acestui meșter, Sibiu se ridică la nivelul prea vestitului (centru de aurari din Europa) Augsburg” (*sic* !).¹⁹ (Dintre piesele comandate meșterului Sebastian Hann, dăruite bisericii ev. din Sibiu, menționăm: cana cu capac – „*Semringer II*”, 1682, donată de văduva Katharina Semringer, născută Schermerin, în amintirea soțului ei – comitele Mathias Semringer (Fig.8)²⁰; o cristelniță, 1685, donată de

¹⁶ V. Roth, *op. cit.*, p. 192, nr. cat. 476, pl. 158. (MNB, nr. inv. T. 103).

¹⁷ *Ibidem*, p. 122, nr. cat. 274, pl. 113 / 4, sigla nr. 171 / pl. 200 (pe care o atribuie însă meșterului sibian Hans Schwartz II, activ între anii 1626-1644).

¹⁸ *Ibidem*, p. 132, nr. cat. 298, pl. 109. (MNB, nr. inv. T. 100).

¹⁹ V. Guy Marica, Sebastian Hann, Cluj 1972, p. 166, nr. cat. 52.

²⁰ V. Roth, *op. cit.*, p. 226, nr. cat. 586, pl. 191; V. Guy Marica, *op. cit.*, p. 32 și 150, nr. cat. 12, pl. VII–XII. (MNB, nr. inv. T. 97).

Margaretha Arnin Reli²¹; două sfeșnice de altar – „*Franckenstein I și II*”, 1691, donate în amintirea soțului său de Margarethe Glocknerin, văduva comitelui Valentin Franck von Franckenstein²²; un ciboriu cu capac, cca. 1692 (Fig. 9)²³; cupa din corn de rinocer – „*Franckenstein*”, 1694 (Fig. 10,10a)²⁴.

În concluzie, Biserica evanghelică C.A. din Sibiu – atât în rol de comanditar, cât și de beneficiar – a deținut de-a lungul veacurilor un bogat tezaur de piese liturgice din argint aurit, comparabil cu tezaurele unor mari catedrale sau domuri europene. Varietatea tipologică, a tehnicilor și a motivelor decorative – specifice stilurilor epocilor respective –, precum și calitatea excepțională a execuției mării majorității a acestor piese, definesc nivelul artistic deosebit al artei argintăriei sibiene și explică renumele ei pe plan european.

²¹ V. Roth, *op. cit.*, p. 233, nr. cat. 600, fig. 103; V. Guy Marica, *op. cit.*, p. 152, nr. cat. 17, pl. XVII. (MNB, nr. inv. T. 93).

²² V. Roth, *op. cit.*, p. 266, nr. cat. 803, pl. 197 / 1; V. Guy Marica, *op. cit.*, p. 77 și 157, nr. cat. 28, pl. XVII și XVIII. (MNB, nr. inv. T. 91 și T. 92).

²³ V. Roth, *op. cit.*, p. 190, nr. cat. 469, pl. 157 / 1; V. Guy Marica, *op. cit.*, p. 158, nr. cat. 30. (MNB, nr. inv. T. 34).

²⁴ V. Roth, *op. cit.*, p. 237, nr. cat. 607; V. Guy Marica, *op. cit.*, p. 88 și 163, nr. cat. 44, pl. XXII (MNB, nr. inv. T. 95).



Fig. 1: Potir, începutul sec. XVI, atelier sibian.



Fig. 2: Potir, începutul sec. XVI, atelier sibian.



Fig. 3: Potir, cca. 1508, „*Magister Johannes aurifaber*” (activ la Sibiu între anii 1468–1523).



Fig. 4: Cană cu capac, 1583, Thomas Stin I (activ la Sibiu între anii 1562—m. 1589)



Fig. 5: Cana „cu monede” („*Haupt*”), 1682, atelier sibian.



Fig. 6: Ciboriu, 1685, Johannes Kirtscher IV (activ la Sibiu între anii 1671–1685?).



Fig. 7: Potir „urias” („*Fleischer*”), 1673, Johann Ongert I (activ la Sibiu între anii 1668–1673).



Fig. 8: Cană cu capac („*Semriger II*”), 1682, Sebastian Hann (activ la Sibiu între anii 1675—1713).



Fig. 9: Ciboriu, cca. 1692, Sebastian Hann (activ la Sibiu între anii 1675—1713).



Fig. 10: Cupa din corn de rinocer („*Franckenstein*”), 1694, Sebastian Hann (activ la Sibiu între anii 1675—1713).



Fig. 10 a: Suportul cupei din corn de rinocer – detaliu ciocănit „au repoussé” după cunoscuta gravură „Rinocerul”, din anul 1515, a lui Albrecht Dürer.

DECORAȚII ȘI PUTERE. SAMUEL VON BRUKENTHAL IMPORTANT MEMBRU AL ODINULUI „SFÂNTUL ȘTEFAN”

VALENTIN MUREȘAN

ZUSAMMENFASSUNG. Orden und Macht. Samuel von Brukenthal, bedeutendes Mitglied des „Hl. Stefan“-Ordens. Ausgehend von der Idee, dass oft Auszeichnungen, Orden und Medaillen, die auf verschiedenen Porträts zu sehen sind, Auskunft geben über die dargestellte Person, schlussfolgert der Autor der Studie, dass diese symbolischen Zeichen von Verdiensten, die Datierung der Porträts oder gar deren Zueignung klären können, wenn deren Autor umstritten oder unbekannt ist.

Der Autor beschreibt und analysiert sechs Bildnisse des Barons Samuel von Brukenthal und seine Aufmerksamkeit gilt dem „Hl. Stefan“-Orden, der auf allen Bildnissen zu sehen sind. Dieser Orden hat die gesamte politische Karriere dieser Persönlichkeit gezeichnet und bestimmt. Der Baron besaß alle drei Ränge des Ordens, vom Rang eines Kavaliere (1765) über den eines Kommandeurs mit kleinem Kreuz (1774) bis hin zur höchsten Stufe, dem Großen Kreuz und der Goldkette (1787). Aus dieser Analyse gehen neue Erkenntnisse auch in Bezug auf die Datierung dreier Porträts anonymer Maler (Inv.Nr. 544, Inv. Nr. 515 und Inv.Nr. 1475) hervor sowie einige Präzisierungen zu den von Joseph Hickel (Inv. Nr. 1898), von dem Kupferstecher Ernst Mansfeld (Inv. Nr. II/147) und Georg Weikert (Inv. Nr. 1247) erstellten Porträts.

Keyword: Samuel Brukenthal, Porträts, "St. Stephen" Auftrag, Hickel, Weikert, der österreichischen, siebenbürgischen Malerei.

Decorațiile, ordinele, medaliile și alte felurite modalități de premiere și recompensă, sunt menite a sublinia merite deosebite, activități desfășurate în slujba și folosul instanței care le acordă unor persoane ce devin astfel privilegiate, sau măcar evidențiate și sărbătorite în momentul decernării distincției. Cele mai dorite și importante dintre distincții, nu sunt cele pur onorifice, ci acelea care aduc beneficii reale, de natură materială și socială.

Instituirea de decorații și ordine, ca însemne simbolice acordate unor indivizi care deveneau, datorită lor, personaje deosebite și importante în cadrul societății, s-a născut probabil odată cu apariția primelor forme de organizare și ierarhizare socială. S-ar putea considera că diversitatea aspectului concret pe care l-a căpătat decorația este aproape similară cu moda, schimbându-se de la o epocă la alta, de la o comunitate la alta, de la un teritoriu la altul, îmbrăcând o nesfârșită gamă de forme, culori, materiale și modalități de etalare, de inserare în ansamblul unor costumații,

modalități concepute a impune atenției celorlalți importanța și noul prestigiu căpătat de cel decorat. Acesta nu-și poartă însă însemnele simbolice ale meritelor numai în fața contemporanilor, ci de-obicei vrea să le immortalizeze și în memoria urmașilor, de-aceea își etalează decorațiile și în portrete, unele comandate și executate chiar cu prilejul festivității de decorare, sau în reprezentări ulterioare.

Cultivând gustul pentru decor, spectacol și fast, dar și pentru evidențierea importanței, a poziției sociale a personajului-model, portretistica barocă, mai ales portretul aristocratic, a acordat multă atenție ordinelor, medaliilor, altor însemne vizibile și apăsat subliniate, ale unor decorații civile, militare, religioase, acestea confirmând nu numai recunoașterea unor merite, cât mai ales acordarea unor privilegii și recompense, a unor sporite puteri și influențe în cadrul vieții sociale, economice, politice. Plasate pe piept, la gât, pe braț la pălărie, la manșetă, ori subliniate în ambientul și vestimentația personajului, decorațiile sunt de-obicei redată în culori vii, așezate în plină lumină, amplasate prin însăși construcția compozițională a lucrării, în centrul atenției.

În studiul portretisticii unei epoci, unui artist, sau a unei ilustre familii cu vechi statute istorice, sau a unui model anume ce apare portretizat, aceste distincții pot furniza repere despre personaj (lămuriri biografice), dar și eventuale date despre tablou (ipoteze de datare, elemente importante în stabilirea paternității lucrării) și alte informații și amănunte, care în cazul tablourilor unor pictori anonimi, pot duce la descoperirea sau reatribuirea portretului către un anturaj, o școală, o grupare, sau un autor posibil / probabil, care ar fi putut executa respectiva operă.

Un exemplu ce ilustrează bunele rezultate pe care le poate aduce atenția acordată unor decorații, ordine... în cercetarea unor tablouri, este suita de câteva portrete ale baronului Samuel von Brukenthal (1721-1803), aflate în colecția sa, din celebrul muzeu care-i poartă numele. Ilustrul mecena și om de cultură adept al ideilor iluministe, nu a ieșit din obișnuințele epocii sale în privința portretelor pe care și le-a comandat: în toate apare cu decorația cea mai importantă obținută în cursul carierei sale de politician și aristocrat. Nu se cunoaște nici un portret de tinerețe al lui Brukenthal și nici vreunul în care (oricât de discret redată), să nu apară cu însemnele Ordinului „Sfântul Ștefan”.

Înalta decorație a fost creată de împărăteasa Maria Theresia special pentru provinciile vechiului regat maghiar, ce devenise după pacea de la Karlowitz (1699) parte a Imperiului Habsburgic, împăratul de la Viena proclamându-se la urcarea pe tronul imperial și rege al Ungariei, și principe al Transilvaniei. Maria Theresia fusese și ea încoronată regină a Ungariei (1741) și a dus o politică de evitare a conflictelor cu nobilimea maghiară, mai ales că începuseră „Războaiele sileziene” cu Prusia lui Friedrich al II-lea, iar imperialii nu uitaseră luptele îndelungate din timpul războaielor curuților (1703-1711).

Ordinul a primit numele regelui care îi creștinase pe unguri și a fost înființat în 5 mai 1764, cu ocazia încoronării lui Iosif al II-lea ca rege al Ungariei, iar Samuel Brukenthal, înnobilit baron în 1762, primește ordinul în 1765, deci la numai un an

de la înființarea lui. Portretul în care baronul apare cu însemnele ordinului (Fig. 1a), pandant – după opinia noastră – cu cel al soției sale Sofia Katharina (Fig. 1b)¹, este acela în care el este un om matur (avea 44 de ani), în plină vigoare, cu o haină roșie, simplă, fără guler, dar de mare efect, având numai câteva dantele albe la gât și manșete. Mâna sa dreaptă se sprijină de o masă cu încrustații aurii – poză „tradițională” în portretistica epocii – iar Ordinul „Sfântul Ștefan” apare redat destul de discret la butoniera hainei, în centru-dreapta compoziției. Se compune dintr-o panglică verde cu o dungă purpurie îngustă (conform regulamentului ordinului trebuia să aibă 3,75cm)², care înconjoară crucea mică emailată în verde, având deasupra coroana Ungariei (miniaturizată). Portretul aparține unui pictor rămas anonim, care a fost considerat transilvănean, apoi vienez, ipoteză mai plauzibilă, dacă avem în vedere calitățile artistice ale portretului. Datorită Ordinului „Sfântul Ștefan” putem data portretul după 1765, fapt care exclude vechiul titlu: „Baron Samuel von Brukenthal, Gouverneur von Siebenburgen”, dat lucrării în primele cataloage care o menționează, apoi în cele din 1901 și 1909, editate de Michael Csaki (1858-1927), care era custodele Pinacotecii încă din 1892³. Brukenthal a devenit – cum se știe – guvernator al Transilvaniei în 1777, dar atunci nu mai avea doar gradul de cavaler și crucea mică a ordinului ci (cum vom vedea), urcase în ierarhia acestuia. Teoretic putem admite datarea portretului ca mergând până în 1774, când baronul primește rangul de comandor al ordinului, dar trăsăturile figurii atestă mai degrabă vârsta de 44-45 de ani, nu pe cea din jurul vârstei de 50-53 de ani, câți număra Brukenthal când devenea comandor al importantului ordin imperial. Trebuie amintit și faptul că în același an al decorării cu crucea mică, el a fost numit în înalta funcție de președinte al Cancelariei aulice a Transilvaniei de la Viena, iar funcția implica prezența permanentă la Viena, unde e de presupus că și-a adus și soția. Probabil că venea destul de puțin în Transilvania și fiind la Viena nu și-ar fi comandat în altă parte portretul în care apare cu distincția imperială. O dovadă în același sens e și faptul că, colecția sa de tablouri e prima dată menționată în 1774 în Almanahul lui Kurzböck din Viena⁴,

¹ Anonim transilvănean, *Portretul baronului Samuel von Brukenthal* (ulei pe pânză 91 x 75 cm.), nesemnat, nedatat, nr.inv. 544; M.Csaki, „*Baron Brukenthalisches Museum in Hermannstadt. Führer durch die Gemäldegalerie*”, Hermannstadt 1909, Selbstverlag des Museums, nr.cat. (1909), nr. cat.544 – [Csaki (1909)]; Anonim transilvănean, *Portretul baronei Sofia Katharina von Brukenthal, născută Kloknern*, (ulei pe pânză 93 x 76 cm.), nesemnat, nedatat, nr inv. 516 ; M.Csaki (1909), nr. cat. 516 (Dimensiunile și maniera în care e pictat portretul îl impune ca pandant și e de mirare că M.Csaki, de obicei atât de atent nu a remarcat și consemnat acest fapt).

² Cf. Révai Nagy Lexikona, vol. XVII, Budapest 1925, p.519.

³ Gudrun Liane Ittu, *Muzeul Brukenthal de la constituirea colecțiilor până în zilele noastre*, Sibiu 2002, p.50.

⁴ Carl Göllner, *Samuel von Brukenthal. Sein leben und Werk in Wort und Bild*, Bukarest 1977, p.60.

fiind adusă în Transilvania abia în anii 1778-79, prima mențiune sibiană a colecției baronului, fiind cea din 1790 în almanahul lui Hochmeister.⁵

Cum arătam, cu prilejul primirii unor ranguri nobiliare, al unor decorări, sau înaintări în gradele înalte din ierarhia militară, evenimentul era immortalizat de obicei și prin reprezentarea personajului într-un portret sau o scenă ce ilustra momentul. Cu alte cuvinte, putem spune că Brukenthal și-a comandat la Viena acest dublul portret (al său și al soției sale Sofia Katharina), iar cele două lucrări pendante care-l compun, au fost aduse la Sibiu mai târziu, rămânând într-una dintre locuințele baronului, de unde, portretul Sofiei Katharina a devenit proprietatea baronei Louise von Brukenthal (1804-1875), care l-a lăsat moștenire / donație testamentară muzeului, la moartea ei în 1875. Despre portretul baronului în care apare decorat cu crucea mică a Ordinului „Sfântul Ștefan”, nu avem vreun reper dinaintea de 1901, când e prima dată înscris în catalogul pinacotecii, dar nu ca fiind pandant celuilalt (în ciuda multelor asemănări dintre cele două tablouri de familie), iar lucrarea ce o reprezintă pe Sofia Katharina este considerată în același catalog din 1901, ca fiind executată de un alt pictor transilvănean anonim.

Dacă prima clasă a Ordinului, cea de cavaler (cu crucea mică), se acorda unui număr de maxim 50 de membri, iar printre aceștia puteau fi și burghezi nu numai cei cu ranguri nobiliare, al doilea grad în ierarhia Ordinului era cel de comandor, iar acesta se acorda numai nobililor. Această a doua treaptă avea de asemenea însemne legate de coroana maghiară, aceeași cruce verde cu chenar aurit⁶, dar care se purta la gât într-o panglică lată de 5 cm.

Aristocratul sibian înnobilit de împărăteasa Maria Theresia, a devenit comandor al Ordinului „Sfântul Ștefan” în 1774. Brukenthal și-a comandat apoi un alt portret, în care apare redat în ținută cu adevărat aristocratică, o haină albastră cu tighel lat în fir de aur și jabou dantelat, pe piept stându-i crucea de comandor, cu panglica bicoloră petrecută pe după gât. Era unul dintre cei (numai) 30 de posesori ai acestui rang al decorăției, din tot Imperiul. Această treaptă a Ordinului îi dădea dreptul de a solicita titlul de baron, pe care Brukenthal îl avea deja, deci care îi era astfel deplin reconfirmat și întărit. De astă dată, tabloul (semnat și datat pe verso), a fost executat de un pictor consacrat: **Joseph Hickel** (1736-1807)⁷ [Fig. 2], care după ce fusese în dizgrația curții vieneze, a fost rechemat de Iosif al II-lea, care era atunci asociat la tron alături de mama sa împărăteasa Maria Theresia.

⁵ *Hermannstadt im Jahre 1790. Versuch eines kurzgefaßten Handbuchs zur näheren Kenntniß dieser Stadt in politischer, merkantilischer und wissenschaftlicher Rücksicht zum Gebraucht für Einheimische und Reisende*, verlegt und gedruckt bey Martin Hochmeister, p.100.

⁶ „...Deasupra având coroana Ungariei, scutul din mijloc rotund, în email roșu, în care, pe trei coline verzi apare o cruce dublă, albă, având în stânga și dreapta literele M și T, în alb. Scutul din mijloc e încadrat într-un inel auriu pe care scrie: *Publicum Meritorium Praemium*, urmat de literele: S(anc)to St(ephano) R(eg)i Ap(ostolico).” – *apud: Révai...* p.519.

⁷ Joseph Hickel, *Baronul Samuel von Brukenthal* (ulei pe pânză 67x49cm), semnat pe verso lucrării: Hickel, datat: 1777, nr.inv. 1898; M. Csaki (1909), nr.cat. 1898.

Născut în Boemia la Leipa, autorul tabloului făcuse studii ca portretist la Academia din Viena, fiind influențat de arta portretistică a lui Johann Kupetzky (1667-1740) și el originar din Boemia. După ce, la numai 15 ani, împreună cu fratele său Anton, pictase altarul bisericii Hirschberg din Boemia, este remarcat de împărăteasa Maria Theresia, care îl trimite să se specializeze în Italia la Milano, Parma și Florența, unde a pictat, tot la cererea împărătesei, portretele unor personalități de acolo. După o vreme, fiind invidiat și calomniat la curte, i se interzice să revină la Viena. El continuă atunci să lucreze în Italia, devenind membru al Academiei din Florența în 1769. Cum am arătat, Hickel revine apoi la Viena, chemat de Joseph al II-lea, devenind din 1771 „Kammermaler” (pictor de curte). În 1776 este primit ca membru al Academiei de artă din Viena, iar în 1778 este unul dintre directorii ei. A fost un pictor foarte prolific, lăsând în urma sa o operă ce cuprinde peste 3000 de lucrări de pictură multe dintre ele fiind apoi gravate de alți artiști⁸.

Deși e semnat și datat, portretul ridică totuși probleme, fiindcă anul apare scris clar 1777, dar Julius Bielz, cercetând arhiva de casă a familiei Brukenthal, afirmă că a găsit o însemnare din 27 Martie 1771 a Sofiei Katharina în care se menționează că s-au plătit 50,40 florini pentru tabloul lui Hickel.⁹ Deci (în colecție ne mai existând azi altă lucrare de Hickel), anul de pe verso lucrării trebuie citit 1771? Sau poate la intervenția de curățire cu *dublarea pânzei*, care s-a făcut asupra tabloului în sec. XIX¹⁰ să se fi citit și rescris anul '77 în loc '71? Sau Bielz a citit greșit însemnarea baronesei Sofia? Decorația ne aduce și aici câteva date importante: Fiind vorba de gradul de comandor, al Ordinului și știind că baronul l-a primit în 1774, datarea 1771 devine caducă. Hickel nu putea picta portretul cu această decorație decât după 1774. Ar trebui poate să admitem, că în 1771 s-a plătit alt tablou al lui Hickel, pierdut, sau uitat între timp și reatribuit unui pictor anonim. În oricare dintre aceste cazuri, trebuie să admitem că semnătura și anul sunt autentice și scrise de aceeași mână, cea a pictorului.

Că acest portret făcut de Hickel baronului Samuel von Brukenthal s-a bucurat de mult succes, o dovedește și faptul că a fost reprodus în gravură de un alt artist născut în Boemia (la Praga), gravorul **Johann Ernst Mansfeld** (1739-1796)

⁸ Câteva date despre pictorul și gravorul Joseph Hickel, vezi în: G.K.Nagler, *Neues allgemeines Künstler-Lexikon*, Leipzig 1835-1852, Schwarzenberg & Schumann, (ediția a III-a), vol. VI, p.533-534; Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Verlag von E.A.Seemann, vol. XVII, Berlin (1924), p. 45 (aici sunt menționate atât lucrarea lui Hickel reprezentându-l pe Brukenthal, cât și gravura lui Mansfeld din 1779); E.Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs, et graveurs*, Paris, Librairie Gründ, vol. 4 Paris (1956), p.697; Erich Hubala, *Barocke Maler in der 2. Hälfte des 17.Jahrhunderts*, în: **Barock in Böhmen**, München 1964, Herausgegeben von Karl M. Swoboda, p. 277.

⁹ Emil Sigerus *Beiträge zur Geschichte der Baron Brukenthalischen Gemäldegalerie*, în: **Mitteilungen aus dem Baron Brukenthalischen Museum**, Nr. V / 1935, p.26.

¹⁰ Informație comunicată de pictorul - restaurator Ioan Muntean de la Muzeul Brukenthal, cu prilejul restaurării lucrării lui Hickel în anul 2005.

și el devenit membru al Academiei și portretist apreciat.¹¹ De fapt, portretul gravat în 1779 de Mansfeld după tabloul lui Hickel, este cea mai cunoscută și vehiculată dintre reprezentările figurii lui Samuel von Brukenthal și probabil cea mai agreată la un moment dat de personajul însuși. Gravura circulând mai mult decât tablourile, e dovada că Brukenthal nu era indiferent la ceea ce azi numim imaginea publică a unui politician, a unui personaj cunoscut.

Gravura lui Mansfeld¹² (Fig.3), simplifică portretul făcut baronului de către Hickel, tocmai în privința recuzitei decorative a vestimentației, la redarea căreia detaliile se reduc, fapt ce duce la evidențierea pregnantă a figurii. Chipul personajului (partea cea mai dificilă a portretului) e preluat din tabloul lui Hickel pe care îl și „citează” (*pinxit*), dar și redarea clară a ordinului îl preocupă pe gravor și el le impune atenției privitorului. Dacă comparăm portretul gravat, cu cele două lucrări anterior discutate, cea a anonimului austriac și cea a lui Hickel, observăm fără dificultate, că de fapt gravorul a preluat cu mici modificări vestimentația personajului din primul tablou, redând chipul, dar și decorația imperială din portretul lui Hickel.

Cea mai înaltă treaptă a Ordinului „Sfântul Ștefan” era Marea Cruce și colanul de aur, alături de un fastuos costum de paradă din catifea roșie brodată cu frunze aurii, sabie și căciulă cu pană de egretă și o mantie de catifea verde tivită cu blană de hermină. Marea Cruce era pusă pe un colan de aur masiv care era compus din literele S.S.(Sanctus Stefanus) și M.T. (Maria Theresia) și între ele înserată coroana maghiară. Mijlocul colanului, de care atârna Ordinul, are o ciocârlie cu aripile desfăcute și în jur inscripția: „Stringit Amore”. Colanului de aur i se alătura și o stea de argint, iar aceasta era cea care se găsește între însemnele acestui grad, putând fi purtată și în vestimentația cotidiană. Steaua de argint era bătută cu diamante, avea un inel cu frunze de stejar în mijloc, iar în interiorul acestuia apăreau crucea albă și colinele verzi, pe un fond roșu. Tot la ținuta obișnuită se purta și eșarfa, cu aceleași culori verde și roșu, lată de 10 cm, care se așeza în diagonală pe piept.

Alte două portrete ale baronului Samuel von Brukenthal ni-l prezintă în cele două ținute ale înaltei trepte a Ordinului „Sfântul Ștefan”: cea de comandor cu Marea cruce. Trecuseră mulți ani de când baronul avea rangul al doilea al Ordinului, care i-a permis să ajungă în 1777 guvernator al Transilvaniei, veniseră și vești proaste pentru ilustrul personaj. Odată cu decesul Mariei Theresia (1780), începuseră la curte noi tensiuni cu împăratul Iosif al II-lea. Au fost „reforme josephine” grăbite și autoritare, „rescriptul de concivilitate”¹³ emis de împărat (1781), dar cu care baronul

¹¹ Câteva date despre gravorul Johann Ernst Mansfeld, vezi în: G.K.Nagler, *op.cit.*, vol. IX, p.254-255; Thieme-Becker, *op.cit.*, vol. XXIV(1930), p.33; E.Bénézit, *op.cit.*, vol.5 (1956), p.754.

¹² Johann Ernst Mansfeld, *Baronul Samuel von Brukenthal guvernator al Transilvaniei*, (gravură acvaforte și dăltiță pe hârtie 160x126 mm), nr.inv. II /147 (J.Hickel *pinx.*; J.E.Mansfeld sc. 1779); Cf. G.K.Nagler, *op.cit.*, vol.IX, p.254 (nr. 36).

¹³ “...act prin care erau desființate privilegiile locale. Rescriptul anula dreptul exclusiv și de cetățenie a sașilor pe pământ crăiesc. Acest teritoriu a fost declarat proprietatea coroanei, iar țărani sași transformați în țărani camerali aserviți fiscalului..” C. Göllner, *op. cit.*, p. 33.

nu era de acord, a fost răscoala lui Horia (1784) și apoi neînțelegerile au continuat, culminând cu pensionarea/destituirea lui Brukenthal din funcția de guvernator al Principatului (1787). Cu acest prilej, ca recunoaștere a meritelor, a „serviciului credincios” și loial față de Habsburgi, împăratul îl decorează totuși pe baron cu această înaltă distincție, ce nu se putea acorda (conform regulamentului ordinului), decât la 20 de personalități din tot Imperiul. Era însă un „premiu de consolare”...

Tabloul în care Burkenthal apare în veșminte cotidiene și având însemnele noului rang primit în 1787, este un portret controversat și discutat în privința paternității autorului său.¹⁴ Portretul a aparținut familiei Brukenthal și a fost donat /lăsat moștenire muzeului abia în 1875 tot de către baroana Louise von Brukenthal, odată cu amintitul portret al baroanei Sofia Katharina.¹⁵ În acest portret (Fig. 4), baronul nu afișează o ținută solemnă și impunătoare ci o atitudine firească, „dialogică”, sugerând comportamentul obișnuit al demnitarului aflat într-o situație oficială dar nu deosebită, în care își poartă cu naturalețe și sobrietate vestimentația și însemnele rangului social cu care s-a familiarizat deja, acestea ne mai fiind ceva nou pentru el, și tocmai din acest motiv ne fiind nici evidențiate ostentativ de artistul portretist. Ele apar rediate, dar estompat și fără detalieri, iar pentru a păstra unitatea cromatică necesară atmosferei de ansamblu a portretului, pictorul a renunțat până și la roșu-verdele lentei de pe piept, folosind un brun-roșcat și un verde-oliv ce apare azi negru. Tabloul a fost considerat al unui anonim transilvănean, a fost atribuit lui Johann Martin Stock, apoi lui Martin Meytens (pictorul de curte preferat al Mariei Theresia), iar mai recent considerat lucrare a unui anonim austriac. Am scris cu alt prilej despre acest portret și disputa din jurul lui¹⁶, ceea ce vom reține aici, este tot importanța cunoașterii Ordinului, a treptelor sale și a înaintării lui Brukenthal de-a lungul a 22 de ani prin toate cele trei clase ale lui. Atribuirea portretului ca operă de Meytens a putut fi exclusă din discuție, tocmai datorită atenției acordate decorației, a constatării faptului că baronul are eșarfa diagonală și steaua de argint a Ordinului, fapt ce atestă gradul de comandor cu Marea Cruce, or, în anul primirii acestui rang, trecuseră de la moartea lui Martin Meytens (1695-

¹⁴ *Portretul Baronului Samuel von Brukenthal* (ulei pe pânză 93x71 cm), nesemnat, nedatat, nr.inv. 515; M.Csaki, (1909), nr.cat.515; Valentin Mureșan, *Portrete de Martin Meytens la Muzeul Brukenthal*, în: **Revista muzeelor**, nr.8/1977, p.59, rep. nr.3; Valentin Mureșan, *Portrețiști ai Barocului german și austriac în colecția Galeriei Brukenthal*, în: “Complexul Muzeal Sibiu, **Anuar**”, nr.1, Sibiu 1987, p.200, rep nr.8; „16 th – 18 th Century European Paintings from The National Museum of Art of Romania and The National Brukenthal Museum”, Edited by The Hiratsuka Museum of Art , Takamatsu City Museum of Art, The Museum of Modern Art, Ibaraki; Printed by Dai Nippon Printing, Japan 1995, (Japan 22 April – 10 December 1995), nr. cat. 81, rep. p.152; Valentin Mureșan, *Samuel Brukenthal – câteva ipostaze portretistice reprezentative* – în: **Cumidava** (Anuarul Muzeului de Istorie Brașov), vol. XXV / 2002, Editura C 2 design, p.343-346; *Barocke Sammellust* (2003), p.20, repr.nr.7, p.192, repr. p.193; Valentin Mureșan, *Barocul în pictura germană și austriacă din secolele XVII – XVIII*, Sibiu 2006, p.78-80, Fig. I, 18.

¹⁵ Cf. supra, nota nr.1.

¹⁶ Cf. supra, nota 14: Valentin Mureșan, *Samuel Brukenthal – câteva ipostaze portretistice...*, p. 343-354

1770), nu mai puțin de 17 ani... Deci datorită decorației de pe pieptul personajului, se poate stabili că portretul a fost realizat după 1787, iar în privința paternității lui, atribuirea cea mai plauzibilă pare a fi aceea că tabloul a fost executat de un pictor vienez, rămas deocamdată anonim.

Toate cele patru portrete comentate până aici, în care am putut urmări avansarea lui Samuel von Brukenthal pe toate cele trei trepte ale Ordinului „Sfântul Ștefan”, se înscriu în maniera portretului de tip burghez practicat în pictura germană și austriacă din epocă, deși personajul era, încă din vremea pictării primului portret discutat, un aristocrat recunoscut pe plan social. Poate că modestia, sau poate firea cumpătată a baronului, l-au îndemnat să se mulțumească în primul caz cu lucrări comandate unui pictor mai puțin cunoscut, apoi însă, apelând la Hickel, baronul dovedește că se dorea portretizat de un pictor de la curtea vieneză, foarte căutat și apreciat în rândurile aristocrației, care i-a făcut un portret mai fastuos, dar tot de „tip burghez”, cu note realiste, cu un aer sobru și o atitudine rezervată, sigură de sine dar nu arogantă și nici spectaculoasă, ostentativă.

Deosebit de aceste portrete apropiate de tipul burghez și protestant de reprezentare, conceput tocmai dimpotrivă, în maniera retoric-grandilocventă și superlativă, specifică portretisticii aulice și portretului aristocratic baroc, este însă un alt portret al: *Baronul(ui) Samuel von Brukenthal*¹⁷, (Fig.5), aparținând pictorului austriac **Georg Weikert** (1745-1799). Elev al lui Martin Meytens, a studiat se pare și cu Christian Seybold (1703-1768) și mai cu seamă în perioada 1766-68, ca portretist reputat, era autorul a numeroase portrete ale Mariei Theresia, a lui Joseph al II-lea, a reginei Carolina de Neapole și a altor capete încoronate și aristocratice.¹⁸ Așadar, din nou baronul apelează la un portretist de renume al momentului, iar în conformitate cu unele date inedite, Weikert ar fi fost în bune relații cu pictorul ardelean Johann Martin Stock, pe când acesta a lucrat la Bratislava.¹⁹ Acceptând valabilitatea acestei aserțiuni, putem considera că prin intermediul lui Stock – un apropiat al lui Samuel Brukenthal – baronul ajunge (probabil la Viena) în contact cu Weikert cerându-i să-i facă portretul în ținuta de gală a Ordinului, portret aflat acum în colecția sibiană.

Deși în 1792 Brukenthal nu mai era de 5 ani guvernator al Transilvaniei, el continua să rămână un personaj important în anturajul său, în viața culturală, dar și politică a orașului și a Principatului, fiind adesea consultat de politicieni locali în diverse probleme. Baronul nu mai era în culmea gloriei, dar tabloul trebuia să

¹⁷ *Samuel von Brukenthal* (ulei pe pânză 228x149cm), semnat stânga, la jumătatea înălțimii: “Weikert p.”, datat 1792, nr.inv. 1247; M.Csaki *Baron Brukenthalische Gemäldegalerie. Eine Auslese von vierzig Gemälde*, Hermannstadt 1903, Druck von Jos.Dortleff, rep. nr.1; M.Csaki (1909), nr.cat.1247.

¹⁸ Thieme-Becker, *op. cit.*, vol. XXXV (1942), p.283; *Zsánermetamorfózisok. Világi mufajok a közép-európai barokk festészetben / The Metamorphosis of Themes, Secular Subjects in the Art of the Baroque in Central Europe*. Székesfehérvár, Csók István Gallery, 1 Bartók Béla tér, Déak Collection, June 13 - October 10 1993, p.393.

¹⁹ Enikő Buzási, în: *Zsánermetamorfózisok... The Metamorphosis...*, p.393.

reamintească acea perioadă, precum și faptul că personalitatea lui Brukenthal continua să strălucească prin alte merite (decât funcția avută), prin avere și ranguri, nu în ultimul rând ca mare colecționar, mecena și om de cultură. În fond, nici în acest portret Brukenthal nu a cerut o reprezentare „fardată” a chipului, urmele vârstei se văd destul de bine întipărite pe figură, dar aceasta nu este de fel subliniată, ci lumina cade mai ales pe frunte, dându-i o strălucire ce se vrea poate simbolică în acea epocă a *luminilor* și a despotismului *luminat*, epocă al cărui reprezentant de frunte pentru Transilvania este baronul Samuel von Brukenthal și de aceea, tabloul acesta rămâne cel mai impunător și reprezentativ dintre portretele lui. În tablou redarea costumului de comandor al Ordinului, având Marea Cruce, este în centrul atenției pictorului, iar dacă trăsăturile feței sunt surprinse fără amănunțime, spre a nu reliefa ridurile și alte amprente ale vârstei, marea decorație, steaua de argint, colanul de aur cu toate componentele sale, ciocârlia și crucea de sub ea, sunt atent detaliate, încât citind descrierea însemnelor Ordinului la rangul cel mai înalt, o putem ilustra cu un fragment al acestui portret (Fig. 6).

Totuși, retras din viața politică prin pensionarea forțată impusă de împărat, baronul a revenit și la stilul de portret auster, în culori stinse, fără străluciri spectaculoase de lumină sau culoare, stil de care se simțea poate apropiat și datorită educației și religiei sale protestante, evanghelice. Astfel, într-un alt portret (poate ultim), în care Brukenthal este la o vârstă foarte înaintată, cu figura ridată și cu părul alb, apare de asemenea pe pieptul său, steaua de argint, lenta în roșu-verde, simboluri ale ordinului imperial austriac cu Marea Cruce. Tabloul anonimului ardelean²⁰ (Fig.7) prezintă personajul-model cu haină neagră, demn dar sobru și cu o umbră de stoicism întipărită pe figură. Parcă gândul duce la afirmația ce i se atribuie: „*Pe măsură ce îmbătrânim, lucrurile își schimbă înfățișarea; puține sunt acelea care rămân cu adevărat importante până la sfârșit.*”²¹ După trăsăturile faciale, baronul pare să fie la zenitul existenței sale, iar lucrarea parcă ar vrea să fixeze peste timp (și probabil pentru familie), imaginea ultimă a unui personaj spectaculos și unic în țara și comunitatea sa. Marea decorație habsburgică, lenta bicoloră pe piept, steaua de argint cu diamante, deplin evidențiate pe fondul negru al hainei, stau mărturie a carierei strălucite a personajului, pornit de la modestul nobil rural, ajuns în anturajul împărătesei și spre sfârșitul vieții prenumărându-se între cei 20 cei mai de seamă membri ai unui înalt ordin imperial (Fig.8) și fiind azi recunoscut ca mare personalitate culturală a Iluminismului european. Pictat probabil la mai mulți ani după cel al lui Weikert, mai aproape de anul 1800 decât de anii 1793-1797, tabloul are mult convenționalism și o redare rigidă, dar fidelitatea reprezentării personajului îl face prezent, aproape obligatoriu, în șirul portretelor-document ale unei biografii de excepție.

²⁰ Anonim transilvănean, *Portretul baronului Samuel von Brukenthal* (ulei pe pânză 76x61cm.), nesemnat, nedatat, nr.inv. 1475.

²¹ *Apud*: Carl Göllner, *op. cit.* p.63.



Fig. 1a. Anonim, Baronul Samuel von Brukenthal



Fig. 1b. Anonim, Portretul baroanei Sofia Katharina von Brukenthal, născută Kloknern



Fig. 2. Joseph Hickel, Baronul Samuel von Brukenthal, 1777



Fig. 3. Johann Ernst Mansfeld, Baronul Samuel von Brukenenthal guvernator al Transilvaniei 1779



Fig. 4. Anonim vienez, Portretul Baronului Samuel von Brukenthal



Fig. 5. Georg Weikert, Baronul Samuel von Brukenthal



Fig. 6. Fragment din Fig.5



Fig. 7. Anonim transilvănean, Portretul Baronului Samuel von Brukenthal



Fig. 8. Ordinul Sfântul Ștefan - detalii

ECOURI ROMANTICE ÎN CREAȚIA ARTIȘTILOR ACTIVI LA SIBIU LA MIJLOCUL SECOLULUI AL XIX – LEA: HEINRICH ZUTHER

IULIA MESEA

ABSTRACT. *Romantic echoes in the creation of the artists active in Sibiu towards the middle of the nineteenth century.* Heinrich Zuther. Heinrich Zuther, a painter of German origin who studied at the Arts Academy in Munich, was part of a group of artists - local and traveling - active in Sibiu towards the middle of the nineteenth century. Driven by the romantic “demon”, he travels everywhere in Europe, and even beyond, to exotic destinations on the shores of Southern Mediterranean. He stops, for a few years, in Sibiu, where he encounters an artistic milieu and a public with a certain bias towards consuming art. Although he is a rather unusual apparition in the Transylvanian artistic landscape, the local art historians place him among the documentarists. In fact, his creation comprises few works which would justify such an exclusive placement, while his other works that are known today, as well as a few details found in nineteenth century documents, reveal a romantic artist, with a thorough academic education. Zuther resorts to imagination, bringing forth a new way of seeing landscape, of understanding and interpreting it and especially of investing it with feelings, emotions, subjective and imaginary valences, the likes of which had never been seen before.

Zuther’s presence in Sibiu infused novelty and freshness into the local art (much like the creation of Heinrich Trenk, active in Sibiu during the same period of time), but true to his destiny, forever in search of an illusory happiness, Zuther did not settle here, restricting the possibility to play an important part in the art of this geo-cultural area.

Keywords: Heinrich Zuther, Transylvanian painting, Sibiu, landscape, 19th century, Romantic elements, documentary painting

La mijlocul secolului al XIX-lea, pictura de peisaj din sudul Transilvaniei stă, pe de o parte sub semnul documentarismului, iar pe de alta sub cel al palidelor încercări de a adapta peisajul clasicist academist, înnoirilor pe care le aduc romantismul și realismul Biedermeier-ului. Granița dintre documentar și artistic este, în cazul creației multor artiști (și chiar în cazul unor lucrări), greu de trasat: în ce măsură predomină exactitatea „topografică” sau interpretarea artistică, fidelitatea sau lirismul. Acesta din urmă este mereu dependent de sensibilitatea artistului, de talentul acestuia, de emoția pe care o încearcă în fața motivului natural și de

măsura în care el poate sau este dispus să o transfere în lucrare. Cel mai adesea, artisticul nu anulează valoarea documentară, „ci conferă semnificații unei fidelități a reprezentării mai adevărate decât fidelitatea însăși”.¹

Pictura romantică, în esență subiectivă, cunoaște o mare răspândire în Europa acestei perioade, dar Transilvania nu este decât prea puțin influențată de acest curent. O asemenea artă avea nevoie de un public cultivat, or, mentalitatea și gustul comunităților transilvănene nu erau pregătite pentru această etapă a evoluției artei. De altfel, teoriile romantice nu reușesc să se răspândească în această provincie într-atât încât să permită constituirea unui curent cu nuanțe regionale proprii, singurul domeniu în care se poate vorbi de o asimilare reală fiind cel al literaturii.² De aceea, marile teme romantice lipsesc, iar în reprezentările naturii din această perioadă, elemente ale picturii romantice sunt introduse mai degrabă cu rolul de efect ambiental. „Integrarea sentimentală în dispoziția peisajului” va avea loc abia cu următoarea generație de artiști.

Lucrările de pictură și grafică ce s-au păstrat din această perioadă probează faptul că terenul este mai permeabil față de realismul de tip Biedermeier. Franz Neuhauser (1763-1836), inițiasse în primele decenii ale secolului al XIX-lea, peisajul în stilul lui Anton Koch (1768-1839), care combina prototipuri, modele ale secolului al XVII-lea cu experiența contactului direct cu natura. Artiștii ce-i urmează își propun ca în compoziții structurate pe tiparul clasic să reprezinte motive atent studiate în natură.

Lipsa unei tradiții care să fi impus compozițiile mitologice sau cele religioase în pictura locală, face ca, în mod firesc, lucrările cu subiecte inspirate din viața obișnuită să fie cele mai populare și mai frecvente, chiar dacă sunt în continuare construite pe o osatură de tip clasicist academic, probând „organizarea impresiilor produse de natură” în conformitate cu principiul clasic-academic al armoniei și echilibrului, încadrate de Mihai Ispir „pitorescului academic”.³ Acest tip de reprezentări se va menține până în deceniile 7-8, uneori chiar până mai târziu, folosind ca bază și pentru ilustrarea publicațiilor locale.

În paralel cu interesul topografic-documentar, începând cu Neuhauser și continuând cu întreaga pleiadă de artiști de la mijlocul secolului (Theodor Glatz, Heinrich Trenk, Heinrich Zutter, Robert Krabs, Mișu Popp etc.), se dezvoltă o concepție mai dramatică a reprezentării naturii, cu recuzita specifică romantismului: castele, ruine, fortărețe, biserici, lucrările romantice, care trezesc sentimente de nostalgie pentru o trecută epocă glorioasă sau de contemplare a inexorabilei treceri a timpului a toate distrugător.

Heinrich Zuther face parte dintr-un grup ce cuprinde artiști localnici și călători, care activează la Sibiu la mijlocul secolului al XIX-lea. Purtat de „demonul” romantic în călătorii prin întreaga Europă și mai departe apoi, înspre tărâmurii

¹ Victor H. Adrian, *Vedute europene* (Cabinetul de stampe), București, 1982, p. 17.

² Ion Iliescu, *Geneza ideilor estetice în cultura românească*, Timișoara, 1972, p. 180.

³ Mihai Ispir, *Clasicismul în arta românească*, București, f.a., p. 107.

exotice la sud de Mediterană,⁴ Zuther se oprește pentru câțiva ani la Sibiu, unde găsește un mediu artistic și o oarecare disponibilitate a publicului pentru consumul de artă. Deși face figură aparte în peisajul artistic transilvănean, istoria artei locale îl înglobează categoriei artiștilor documentariști. În fapt, din creația sa se păstrează doar două lucrări care au reală încărcătură de document, celelalte câteva piese aflate acum în colecții muzeale, precum și informațiile culese din documentele de epocă, dovedind mai degrabă că avem de-a face cu un artist de factură romantică, a cărui viziune depășește atitudinea clasicului, într-o subiectivizare a lumii exterioare.

Într-un studiu redactat în anul 1958, dar publicat abia în 1970 prin grija istoricului de artă Harald Krasser, Julius Bielz valorifica o scrisoare a istoricului Anton Kurz aflată în Arhivele din Cluj-Napoca, colecția Jozsef Kemény, document ce oferă importante informații care, coroborate cu cele provenind din presa mijlocului de secol XIX, conturează o imagine destul de clară asupra vieții artistice din Sibiu în acea perioadă.

Creatorii de artă sunt, ca și în perioada precedentă, în majoritate călători aflați pentru perioade mai lungi sau mai scurte în sudul Transilvaniei. Cu pași timizi, dar fără întreruperi semnificative, orașul își formează un nucleu artistic, un public (e drept destul de conservator și cu gusturi mai puțin cizelate), obișnuința de a consuma produsul artistic și faimă de oraș cultural-artistic, prelungire firească a renumelui câștigat deja prin prezența fabuloasei colecții Brukenthal.⁵

Originar din nordul Germaniei, Heinrich Zuther petrece doar patru ani în capitala Transilvaniei (1845-1848) și, în mod firesc, despre viața și activitatea sa din Sibiu, s-au păstrat puține informații.⁶ Din datele pe care ni le furnizează istoricul Heinrich Müller, la aproape 30 de ani după plecarea lui Zuther din Sibiu, aflăm că acesta este menționat ca lucrând la München în 1844, unde studiasse, la Academia de Arte, ca pictor de peisaje, portrete și scene de gen, pentru ca după plecarea de la Sibiu, în 1848, să se îndrepte spre Orient, unde a și murit, probabil la Alexandria sau la Cairo.⁷

La Expoziția de artă de la Sibiu din 1887, au fost expuse cinci lucrări în ulei ale lui H. Zuther, aflate la acea dată în diferite colecții private. Cronicile scrise cu acel prilej apreciază atmosfera romantică pe care o degajă aceste tablouri și, în mod special, valoarea lor documentară, demonstrând astfel că ambele laturi ale creației sale, atât cea artistică de emanație romantică, cât și cea de mărturie / document erau apreciate.⁸

⁴ Heinrich Müller, *Die erste Hermannstädter Kunstausstellung*, în "Korrespondenzblatt des Vereins für Siebenbürgisches Landeskunde", anul 10, nr. 10, 1887, p. 103.

⁵ Pentru detalii privind premisele create la sfârșitul secolului al XIX-lea care favorizează o viață artistică semnificativă la Sibiu vezi: Iulia Mesea, *Premise ale dezvoltării vieții artistice la Sibiu în secolul al XIX-lea*, în „Sub zodia Vătășianu. Studii de istoria artei”, Cluj-Napoca, 2002, pp. 159-165.

⁶ *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, (editat de: Ulrich Thieme, Felix Becker), vol. XXXVI, Leipzig, 1947, p. 604.

⁷ Müller, *op. cit.*, p. 109.

⁸ Emil Sigerus, *Hermannstädter Heimatmaler*, în „Siebenbürgische Vierteljahrschrift”, an 59 (1936), nr. 1-2, p. 35.

Lui Heinrich Zuther îi datorăm prima reprezentare în ulei a *Bisericii evanghelice din Sibiu* (Fig. 1), celebra catedrală gotică devenind apoi un motiv recurent în pânzele pictorilor activi în sudul Transilvaniei.⁹ Impunătorul edificiu va fi abordat din diferite perspective desfășurându-și cu fală monumentalitatea și semeția. În reprezentările dinspre latura nordică, este accentuată verticalitatea monumentului care, situat pe o înălțime, cum se proceda adesea cu edificiile religioase ale cetăților fortificate, își aruncă zvelt turnurile spre înălțimi, creând acea legătură cu divinul pentru care este destinat. Acesta este unghiul din care apare redată în lucrările lui Heinrich Trenk (1818-1892)¹⁰ și Johann Böbel (1821-1887),¹¹ ambele în colecția Muzeului Brukenthal (Fig. 2, 3).

Ceea ce particularizează lucrarea lui Zuther este calitatea plastică net superioară față de celelalte piese amintite.

Abordarea motivului dinspre vest, permite ca monumentul să fie plasat în centrul lucrării, cu un spațiu generos în primul plan, pentru desfășurarea unei scene de gen elaborate. Într-o corectă construcție perspectivală, șirurile laterale de case, pornind în diagonală înspre fundal, accentuează verticalitatea clădirii gotice. Artistul știe să folosească umbrele pentru a sublinia frumusețea aparte a zidurilor vechi de secole, misterul pe care locuri ca acesta îl degajă, notând, în același timp, cu eleganță și discreție ornamentele specifice stilului. Cu reale abilități de pictor de scene de gen de mici dimensiuni, așa cum erau ele practicate în pictura de tip Biedermeier, Zuther desfășoară o multitudine de personaje în registrul inferior, surprinse în firescul vieții lor, fără să încarce greoi acest spațiu. În felul acesta grupurile de personaje și clădirile orașului încheagă o compoziție unitară, în care monumentul, deși reprezentat cu minuție, în tot fastul și măreția sa, se încadrează firesc, devenind o prezență nu doar impunătoare, ci și familiară pentru peisajul orașului Sibiu. Cromatica în dominantă de brunuri și ocruți, înviorată de nuanțele albastre ale cerului, joacă și ea rol unificator, iar soarele așează o lumină blândă pe peretele vestic și pe scena de gen. Perspectiva geometrică este completată de cea realizată prin succesiunea planurilor colorate, astfel încât turnul bisericii, deși se desenează cu claritate pe cer, se integrează nuanțat înălțimilor prin griurile albastrii ce-i dau culoare.

În interpretarea lui Zuther, Biserica evanghelică depășește mult reprezentarea de factură documentară, fiind impregnată cu valorile specific romantice de „nobil” și „sacru”. Savoarea reprezentării și atmosfera pe care artistul știe să o creeze, misterul subtil acordat discret și elegant cu firescul peisajului citadin trimit incontestabil către lucrările unuia dintre cei mai de faimă pictori ai Biedermeier-ului german, activ la München în această perioadă, Carl Spitzweg (1808-1885), a cărui creație nu-i era probabil necunoscută lui Heinrich Zuther.

⁹ Heinrich Zuther, *Biserica evanghelică din Sibiu*, ulei/pânză maruflată pe placaj, 54 x 71 cm, semnat dreapta jos, cu brun: „ZH”, datat: (18)47, colecție particulară Germania.

¹⁰ Heinrich Trenk, *Biserica luterană din Sibiu*, ulei/pânză, 60 x 41 cm, semnat stânga mijloc, cu negru: „Trenk pinx”, nedatat, Muzeul Național Brukenthal, Sibiu, nr. inv. 1183.

¹¹ Johann Böbel, *Biserica evanghelică din Sibiu*, ulei/pânză, semnat dreapta jos, cu galben: „J. Böbel,” datat: 1864 – 1870, 104 x 81,5 cm, Muzeul Național Brukenthal, Sibiu, nr. inv. 3054.

Lucrarea reprezentând Biserica evanghelică a fost folosită ca model pentru o serie de litografii făcute în anii '50 ai secolului al XIX-lea, de către litografii Carl Danielis (cca. 1813 - activ la Sibiu, Cluj și București pe la 1852/1868) și Ludwig Bäessler (activ la Sibiu pe la 1850-1860), ale căror lucrări se păstrează și ele în colecția Muzeului Brukenthal (Fig. 4).¹²

Julius Bielz mai amintește în studiul său din 1958, un tablou al lui Zuther care reprezintă tot acest monument, lucrare pe care o consideră bine realizată din punctul de vedere al perspectivei și al cromaticii, fără să o descrie detaliat și fără să precizeze unde se afla la acea dată.¹³ Bielz menționează de asemenea un tablou în ulei de mici dimensiuni aflat într-o colecție particulară din străinătate, care reprezenta Piața Mică din Sibiu și în care apar Biserica Evanghelică și o serie de clădiri de pe lângă Podul Minciunilor, care au fost demolate în anul 1851.¹⁴

Un alt monument păstrat în reprezentarea lui H. Zuther este *Poarta Ocnei* (până nu de mult greșit identificată în evidența colecției de pictură a Muzeului Brukenthal). *Poarta Ocnei* (Burgertor, Poarta Burger) avea cel mai voluminos dintre turnurile porților sibiene (Fig. 5).¹⁵ Dimensiunile sale monumentale sugerau celor care intrau în cetate, importanța comercială și militară a Sibiului acelor ani. Dărâmarea ei în mai multe etape - soartă pe care au avut-o multe alte monumente ale orașului - în deceniile de la mijlocul secolului al XIX-lea, a atras atenția celor preocupați de importanța monumentelor și vestigiilor istorice, în speță a artiștilor. Cel mai tenace artist în immortalizarea monumentelor în pericol de distrugere din Sibiul celei de-a doua jumătăți a secolului al XIX-lea, Johann Böbel reprezintă această poartă în cunoscutul album *Die Vormals bestandenen Stadt Thore von Hermannstadt nach Natur gezeichnet von Johann Böbel, 1885* (planșa nr. 17). Văzută din interior, din imediata apropiere, poarta este redată cu exces de amănunte, având o destinație pregnant documentară. Totuși putem identifica o posibilitate narativă de reală savoare privind cu atenție trăsura cu doi cai care trece pe sub poartă și în care stă așezată, discretă, cu privirea plecată, o doamnă de condiție nobilă (*Poarta Burger – Ocnei, dinspre oraș*, Fig. 6).

¹² Ludwig Bäessler, *Biserica evanghelică din Sibiu*, litografie, 34 x 25,5 cm, semnată dreapta jos: „L. Bäessler”, nedată, Muzeul Național Brukenthal, Sibiu, nr. inv. IX/3.

Karl Danielis, *Biserica evanghelică din Sibiu*, litografie, 23,8 x 32,4 cm, jos mijloc: „Lithogr. bei F.R. Krabs von C. Danielis”, datat: 1850, Muzeul Național Brukenthal, Sibiu, nr. inv. XIII/10.

¹³ Bielz, *Ein Hermannstädter...*, p. 50.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Turnul porții, cel mai voluminos dintre turnurile porților sibiene, era o construcție dreptunghiulară, cu trei nivele, sprijinită de șase contraforturi înalte ce susțineau un coridor de apărare, iar acoperișul era în patru ape. În pereții turnului, pe două nivele, erau deschideri de tragere pentru armele de foc. Trecerea pe sub turn era precedată de o construcție defensivă prevăzută și ea cu coridor de apărare. În 1687, Poarta Ocnei era dărâmată din cauza șubrezeniei și reclădită în același an. După aproape 150 de ani, în 1830, este demolată poarta exterioră, în 1856 cea interioară, iar în 1865 este dărâmat și bastionul. (cf. Emil Sigerus, *Chronik der Stadt Hermannstadt 1100 - 1929*, Hermannstadt, 1930, p. 27, 49; Hermann Fabini, *Sibiul vechi. Evoluția orașului oglindită în reprezentări grafice*, Sibiu 1983, p. 25.)

În interpretarea lui Heinrich Zuther monumentul se încarcă de plasticitate și atmosferă. Poarta veche de secole este redată într-o viziune inedită de peisaj citadin nocturn în care stranii lumini parcă inspirate dintr-o apocrifă moștenire post-caravaggistă, sporesc atmosfera de mister.¹⁶ Ruinată, cu lemnăria putredă, cu ganguri, încăperi și poduri pustii prin care parcă se strecoară nevăzute fantome ale trecutului, poarta fortificată stă să se prăbușească, tristă sub cerul albastru-plumburiu al nopții. Prin ea și în jurul ei, forfotesc amestecate, personaje rurale și din sărăcimea mahalalei orașului, câteva care, vite și cai, toate compunând o ciudată scenă de gen cotidiană și totuși tulburătoare prin apăsătoarea tristețe ce înfiorează contemplația romantic-pesimistă a întregului peisaj. Compoziția bine construită și echilibrată, culoarea unitară cu trecerile sale gradate de la griuri cenușii, la teruri și brunuri cu accente de roșu și de alb-gri și până la albastrul-gri al cerului noptatic, fac din acest peisaj romantic o lucrare remarcabilă, în care partea documentară se diminuează mult sub puternica expresivitate a redării poetice. Reprezentarea *Poartii Ocnei* este o imagine în care, în pofida calităților documentare incontestabile, nota de pitoresc domină întregul tablou. Ar fi prea mult să vorbim, în cazul acestei lucrări, despre o „tragedie a peisajului”, așa cum a fost aceasta introdusă ca trăire a acestui gen prin operele lui Caspar David Friedrich, dar putem, fără îndoială să-l caracterizăm prin tristețe, dezolare, melancolie.¹⁷ Lucrarea incumbă și elementul de „nostalgie” pentru vremuri de mult apuse - sentiment caracteristic romantismului – vremuri care nu erau frământate și măcinate de îndoielile și neliniștile prezentului.¹⁸ Exploatarea la maximum a amănuntului pitoresc, valorificarea contrastelor lumină-întuneric, amplificarea până la sugestia de poveste a notei de mister îl plasează pe Zuther așa cum am constatat și în cazul lucrării în care reprezintă biserica evanghelică, în proximitatea creației lui Carl Spitzweg.

Acuarela pe care o va realiza Eduard Clossius, aproape 100 de ani mai târziu, este o „copie liberă” după tabloul lui Zuther, după cum spune inscripția autografă de pe lucrare, care redă cu destulă exactitate motivul, fără însă să reușească să surprindă atmosfera romantică a tabloului original de la 1847 (Fig. 7).¹⁹

¹⁶ Heinrich Zuther, *Poarta Ocnei*, ulei/pânză, 22 x 30,3 cm, nesemnat, nedatat, Muzeul Național Brukenthal, Sibiu, nr. inv. 3052.

¹⁷ Vorbind despre Caspar David Friedrich, sculptorul David d'Angers (citată de Carl Gustav Carus) a spus: „Iată un om care a descoperit tragedia peisajului”. (cf. Alain Deligne, *La Terre qui vit: Peinture et Savoir chez Carl Gustav Carus (1789-1869)*, Presse Universitaire du Septentrion, 2003, p. 9).

¹⁸ Această abordare s-a conturat la începutul secolului al XIX-lea în creația lui Caspar David Friedrich și sub influența precursorilor arheologiei William Stukeley, Rasmus Nyerup și Friedrich Lisch, precum și a viziunii idealizate asupra trecutului (bunul sălbatic) a lui Jean-Jacques Rousseau și Johann Gottfried Herder. Mai mult chiar, cea mai frecventă trăsătură a atitudinii romantice pentru trecut, trebuie să fie identificată într-o cvasi-conștientă tendință de a da istoriei o aură sau valoare de substitut al religiei. Se invocă uneori chiar o morbidete - precum și un nihilism și o melancolie - a romanticului, în absența pentru ruine. (cf. H. G. Schenk, *The Mind of the European Romantics*, London, 1966, p. 45.)

¹⁹ Eduard von Clossius, *Poarta Burger*, tempera și acuarelă, 22,2 x 30,2 cm, semnată dreapta jos, cu gri: „Clossius”, datată: 1937, Muzeul Național Brukenthal, Sibiu, inv. XIII/62.

În încercarea de a immortaliza un monument din sudul Transilvaniei, Zuther execută lucrarea *Biserică-cetate*, în care ansamblul arhitectonic medieval e redat într-o atmosferă misterioasă, ca o cetate de basm, văzută în târziul amurgului, îmbrăcată într-o aură de lumină selenară care-i reliefează pregnant masivitatea, dar îi aduce și o melancolic-contemplativă atmosferă romantic-paseistă (Fig. 8).²⁰ Deși e parcă înghesuită în dreapta compoziției, parțial acoperită de bogata coroană a copacului ce o flanchează, cetatea e totuși personajul principal al peisajului. Norii groși, atent nuanțați în griuri, alb, albastru ecranează (și evidențiază) întreg edificiul și mai ales turnul de fortificație ce se înalță peste coama zidului de incintă. Compoziția e ratată datorită personajelor din stânga ce nu echilibrează densa redare arhitecturală din latura opusă, în pofida hornurilor ce apar cu scurte verticale și a turnului scund al casei ce încheie perspectiva, și nici datorită jobenului înalt al unuia dintre bărbați. De dragul anecdoticului cerut de tradiție și de eventualii cumpărători, pictorul se simte obligat să introducă aceste siluete stângace (vag teatrale), care nici cromatic (cu albul puternic al cămășii), nu reușesc să împlinească încercatul echilibru al compoziției și care, dacă ar lipsi, ar lăsa atmosfera peisajului să învâluie întreg ansamblul lucrării.

Mai aproape de pitoresc, de intimismul peisajului Biedermeier, îl găsim pe Zuther în uleiul *Peisaj de iarnă la Cârța* (Fig. 9).²¹ Motivul a fost pictat de Theodor Glatz în aceeași perioadă și am fi putut specula o posibilă călătorie a celor doi, de nu ar fi fost diferit anotimpul în care ei redau aceeași gospodărie (Fig. 10-11). Tabloul lui Glatz este pictat în anul 1847 și probabil la fel cel al lui Zuther, însă câteva luni mai târziu, căci locul ales este tot al casei arendașului Lindner, care se pare că nu a reușit să-și termine la timp noua construcție, căci aceasta nu are acoperișul ridicat, deși s-a ivit zăpada.²² Brazii masivi, bătrâni, ce marchează laterala dreaptă, zdrențuiți de timp, de frig și vânt amintesc de simbolistica romantică a copacul, iar personajele reduse ca dimensiuni, vag conturate, sunt absorbite aproape în atmosfera generală, în menirea fundamentală a peisajului de răspuns emoțional, subiectiv la confruntarea cu peisajul natural.

Remarcăm în cazul acestui peisaj de iarnă, preocuparea autorului de a unifica atmosfera și mesajul întregii compoziții și la nivel cromatic, în dominantă de brunuri roșietice.

²⁰ Heinrich Zuther, *Biserică-cetate*, ulei/hârtie, 30 x 44,6 cm, nesemnat, nedatat, Muzeul Național Brukenthal, Sibiu, nr. inv. 3044.

²¹ Heinrich Zuther, *Peisaj de iarnă la Cârța*, ulei/pânză, 25,5 x 31,5 cm, semnat dreapta jos, cu brun: „Zuther” nedatat, inscripții: verso, etichetă de donație, Muzeul Național Brukenthal, Sibiu, nr. inv. 1446.

²² Theodor Glatz, *Casă din Glăjăria de la Cârța*, ulei/pânză, 20 x 27 cm, semnat stânga jos, cu negru: „T. Glatz”, datat: 1847, Muzeul Național Brukenthal, Sibiu, nr. inv. 1443.

Theodor Glatz, *Colonia glăjăriei contelui Teleki de la Cârța*, ulei/pânză, 30,5 x 40 cm, semnat dreapta jos, cu negru, monogramă: „T.G.”, datat: 1847, Muzeul Național Brukenthal, Sibiu, nr. inv. 1444. (vezi și: Iulia Mesea, *Theodor Glatz – desen și fotografie*, în „Studia Universitatis Babeș-Bolyai”, Historia 3, 2007, pp. 23-44.)

O preocupare mai evidentă pentru abordarea unor motive specifice recuzitei romantice, o dovedește Zuther în alte câteva lucrări realizate în împrejurimile Sibiului, una dintre acestea fiindu-i inspirată de întâlnirea spectaculoasei ruine a piciorului unui pod prăbușit, de la Turnu Roșu (Fig. 12).²³ Ruinele construcției sunt redată cu multă atenție, în centrul compoziției și, preocupat parcă exclusiv de redarea acestor atât de interesante și impresionante vestigii, artistul nu mai acordă atenție ansamblului peisagistic pe care-l rezumă maximal. Linia orizontului e coborâtă până la nivelul prim-planului unde apele Oltului se îngemănează cu pâclele cerului, dealurile din jur par aplatizate în comparație cu dimensiunile augmentate megalitic ale ruinei de piatră, și o liniște amenințătoare, misterioasă a coborât asupra zidăriei ciclopice.²⁴ Cromatica în dominantă de brun, cu accente de verde și alb, cu tonalitățile oranj ale cerului în amurg, contribuie esențial la realizarea atmosferei grave, apoi cele câteva pete de lumină ciudată de pe zidurile și arcurile prăbușite, întregesc această viziune tulburătoare. Ceva pare să amintească în această lucrare, de amurgurile mărețe și pline de poezie și contemplație melancolică ale lui Caspar David Friedrich.

Încă mai aproape de oniric, cu o atmosferă și mai stranie, cu inserții de poveste, chiar de fantastic, este lucrarea *Turnul Spart*, în care reliefurile pare mai degrabă extraterestru, iar lumina, parcă având ceva din Correggio, accentuează până la paroxism și sinistru învolburarea acestui peisaj de pe „Tărâmul celălalt” (Fig. 13).²⁵ Malul Oltului cu promontoriul pe care se află turnul și albastrul de ametist al apei, curba drumului și eclerajul iarăși selenar, fac din prim-plan și centrul compoziției, punctul nodal și exploziv al misterului, în jurul căruia reliefurile pare fluid, din lavă vulcanică recent solidificată cu stâncile în forme de acolade baroce și cerul ca la început de auroră, de un ciudat albastru valorat, prin care parcă simți că foiesc duhuri amenințătoare. Peisajele poartă o aură de mister cvasi-religioasă. Limita dintre natural și spiritual este vagă, fragmentul decupat din natură devenind astfel adăpost al spiritului /sufletului etern al lumii, al naturii. Sentimentul de început sau sfârșit al lumii amintește de termenul lui Novalis, pentru care „a romantiza” înseamnă a descoperi sensurile originare ale lumii și a atribui acesteia o grandoare enigmatică.²⁶

Din catalogul „Primei expoziții de Artă de la Sibiu” aflăm că în anul 1887, se aflau la Sibiu, în colecții particulare, un număr mare de lucrări realizate de Zuther, printre care: *Trecătoarea de la Turnu Roșu*, ulterior intrată în colecția Muzeului

²³ Heinrich Zuther, *Pasul Turnu Roșu*, ulei/pânză, 33 x 45 cm, nesemnat, nedatat, Muzeul Național Brukenthal, Sibiu, nr. inv. 3045.

²⁴ Lucrarea ne trimite cu gândul la interesul pentru redarea megalitilor din pictura lui Caspar David Friedrich. De altfel, megalitiții sunt încărcăți de simboluri și semnificații în pictura și literatura germană romantică, până aproape de anul 1870. (cf. Georg Bock, *Die Bedeutung der Insel Rügen für die deutsche Landschaftsmalerei*, 1927, p. 85.)

²⁵ Heinrich Zuther, *Turnul spart*, ulei/hârtie, 30,5 x 44,8 cm, nesemnat, nedatat, Muzeul Național Brukenthal, Sibiu, nr. inv. 3046.

²⁶ Joseph Leo Koerner, *Caspar David Friedrich and the subject of landscape*, London 1990, p. 24.

Brukenthal, *Incendiu în Sibiu, Pasajul Scărilor și Landskrone (Peisaj cu deal lângă Tâlmaciu)*.²⁷ Din lucrările păstrate și fără să cunoaștem opera pictorului de după ce acesta a părăsit Transilvania, ne putem da seama că Heinrich Zuther este un pictor cu largi posibilități, ce a traversat mai multe maniere de interpretare a peisajului, fără să se cantoneze în documentarul reprezentărilor de început, ci abordând cu îndrăzneală peisajul romantic și trecând chiar spre peisajul cu note fantastice, în care redarea naturii devine un pretext pentru transpunerea unor viziuni fantasmagorice și onirice.

Lucrările sale mărturisesc recurgerea la imaginație ca urmare a faptului că (pe romantici) „realitatea îi stânjenește, pentru că îi limitează, îi reprimă, îi constrânge și îi sufocă...”, aducând astfel un mod nou de a vedea peisajul, de a-l înțelege și interpreta, mai ales de a-l investi cu valori, sentimente, emoții, valențe subiective și imaginative cum nu mai fusese înainte.

Deși nu s-a stabilit la Sibiu, urmându-și destinul de veșnic căutător al unei fericiri iluzorii, Heinrich Zuther (alături de Henrich Trenk, activ în aceeași perioadă la Sibiu), aduce o oarecare infuzie de noutate și prospețime în evoluția artei locale. Perioada scurtă petrecută la Sibiu și dimensiunea relativ restrânsă a creației (după mărturiile păstrate) au limitat influența sa și poziția pe care ar fi putut să o ocupe în cadrul artei din acest areal geo-cultural.



Fig. 1. Heinrich Zuther, Biserica evanghelică din Sibiu

²⁷ *Catalog der ersten...*, nr. cat. 216, 218 și 220, pp. 10-11.



Fig. 2. Heinrich Trenk, Biserica luterană din Sibiu



Fig. 3. Johann Böbel, Biserica evanghelică din Sibiu



Fig. 4. Karl Danielis, Biserica evanghelică din Sibiu



Fig. 5. Heinrich Zuther, Poarta Ocnei (Burger)



Fig. 6. Johann Böbel, Poarta Burger (Ocnei), văzută din afara orașului



Fig. 7. Eduard von Closius, Poarta Ocnei (Burger)



Fig. 8. Heinrich Zuther, Biserică cetate



Fig. 9. Heinrich Zuther, Peisaj de iarnă la Cârța



Fig. 10. Theodor Glatz, Casă din Glăjăria de la Cârța



Fig. 11. Theodor Glatz, Colonia glăjăriei contelui Teleki de la Cârța



Fig. 12. Heinrich Zuther, Pasul Turnu Roșu



Fig. 13. Heinrich Zuther, Turnul spart

**CAMPANILISMUL ÎN ISTORIA ARTEI.
HANS HAUG ȘI CONCEȚIA SA REFERITOARE
LA ARTA ALSACIANĂ* ****

VALENTIN TRIFESCU

RÉSUMÉ. *L'esprit de clocher dans l'histoire de l'art. Hans Haug et sa conception de l'art alsacien.* Cet article se propose d'inciter les chercheurs roumains à l'étude de *l'esprit de clocher*, comme phénomène culturel et attitude dont les conséquences historiques sont importantes, y compris sur l'histoire de l'art européen. Dans notre perspective, l'esprit de clocher, débarrassé de ses connotations négatives et traduit en roumain par *campanilism* sur le modèle de l'italien *campanilismo*, renvoie à *une sorte de patriotisme local ou régional prenant la dimension d'une revendication culturelle de l'histoire et de la géographie locales et impliquant simultanément l'affirmation de l'existence d'un génie du lieu.*

Dans la perspective de l'esprit de clocher, notre article introduit, pour la première fois dans la littérature de spécialité en langue roumaine, la figure de l'historien d'art et conservateur alsacien Hans Haug.

Personnalité puissante et prolifique, Hans Haug s'est signalé dans trois domaines d'activité: la muséographie, l'histoire de l'art et le dessin. Tout au long de sa carrière muséographique, il a réussi, par sa politique d'acquisitions, à faire de Strasbourg l'un des centres muséographiques les plus appréciés et les plus riches de France. Son activité de publiciste, consacrée exclusivement à l'Alsace, est caractérisée par une vision dominée par l'esprit de clocher, Haug parlant de l'existence d'un *art alsacien* et d'un *génie alsacien* qui ont atteint le maximum d'expression au Moyen Age.

Mots clé: Hans Haug, campanilisme, art alsacien, muséographie, Grünewald

Fenomenul numit *campanilism* a îmbrăcat, în limba română, expresii care nu sunt suficient de cuprinzătoare, în pofida faptului că în mediile intelectuale, cu precădere italianiste, au fost utilizate cuvinte precum *campanilist* sau *campanilism*. Cu toate acestea, nici ultima variantă a Dicționarului Explicativ al Limbii Române nu reține termenul de *campanilism* cu derivatele sale, oferindu-ne astfel oportunitatea de a-i da un înțeles personal, însă cu o definiție deschisă care poate fi completată în orice moment.

* Acest text este dedicat prietenelor Gina Puică și Catherine Roth.

** Mulțumim doamnelor: Cécile Dupeux, Rodica Ianoș, Anne-Doris Meyer și domnilor Kaucsár Tamás, Philippe Lorentz, Gheorghe Mândrescu și Raoul Weiss.

În câteva cuvinte termenul italian *campanilismo* s-ar rezuma la: *eccessivo attaccamento al proprio paese o alla propria città natale*. Pentru aceeași noțiune francezii folosesc expresia *esprit de clocher* care face trimitere, la fel ca și în cazul italian, la turnul clopotniței, element în jurul căruia se desfășoară viața comunității unui sat sau oraș. Deși în limbile pomenite mai sus campanilismul poate lua și înțelesuri negative, în concepția noastră, și adaptat limbii și culturii române, cuvântul *campanilism* s-ar traduce printr-o formă de *patriotism local sau regional care capătă încărcătura unei asumări culturale a trecutului și geografiei locale, implicând, în același timp, credința în existența unui geniu al locului*. Bineînțeles, acest patriotism local de formă culturală presupune diferite intensități.

După cum spuneam, nu există o definiție oficială în limba română a campanilismului, astfel că, în opinia noastră, deși acesta poate fi însoțit în unele cazuri de nuanțe șovine, de cele mai multe ori el trece peste diferențele etnice, prioritar fiind solidaritățile locale dintre indivizii unei comunități. Altfel spus, în percepția unui campanilist, un locuitor al Transilvaniei este mai înainte de toate un transilvănean, și doar apoi un român, sas sau maghiar; la fel cum un locuitor al Alsaciei este mai întâi alsacian, și apoi de origine franceză, germană sau evreiască. În cazurile „extreme” nu se mai recunoaște nicio altă formă de naționalitate decât identitatea locală. În același timp, campanilismul presupune și o scară ierarhică, solidaritățile locale crescând în intensitate de la cea a provinciei în ansamblul ei, la cea a orașului sau a satului și în final, la cea a cartierului ori a cătunului natal sau de adopție al unui individ.

Campanilismul, atitudine general valabilă a societății omenești, cunoaște o existență mult mai vizibilă în fărâmițata lume italiană încă din Evul Mediu ori în cea spaniolă, germană sau central-europeană. Însă, ca o notă aparte, el se manifestă cu o pregnanță crescută, de obicei, în provinciile periferice sau de frontieră unde puterea nivelatoare a Centrului este mult mai diminuată și întâlnirea dintre civilizații diferite mult mai prezentă și conștientizată.

Spre deosebire de curente ideologice majore, precum naționalismul sau comunismul, care au impregnat și mutilat scrisul istoric din ultimele două secole, campanilismul¹ nu a fost niciodată la modă, el fiind considerat întotdeauna o atitudine periculoasă pentru statele moderne centralizatoare. Cu toate acestea, secolul XX a dat în spațiile geografice cunoscute nouă câteva personalități care au avut în istoria artelor o viziune campanilistă. Pentru Transilvania, amintim pe Victor Roth² (1874-1936), Kós Károly³ (1883-1977) și pe Coriolan Petranu⁴ (1893-1945). Istoriografia de artă alsaciană a fost marcată de activitatea lui Hans Haug (1890-1965).

¹ A nu se înțelege că și campanilismul este o ideologie.

² Pastor și istoric de artă sas format la universitățile din Tübingen, Cluj, Halle și Erlangen.

³ Personalitate cu vaste preocupări remarcându-se în arhitectură, literatură și politică.

⁴ Istoric de artă român format la universitățile din Budapesta, Berlin și Viena. În perioada 1920-1945 susține cursurile de istoria artei la Universitatea din Cluj.

Plecând de la campanilism, textul de față introduce, pentru prima dată în literatura românească de specialitate, figura istoricului de artă și muzeografului alsacian Hans Haug (Fig. 1).

Hans Haug s-a născut în 1890 la Niederbronn, un sat alsacian aflat astăzi în componența departamentului Bas-Rhin. Încă de la vârsta de câteva luni se mută cu întreaga familie la Strasbourg. Crește în mediul înaltei burghezii protestante, membrii familiei sale fiind personalități de primă mărime ale timpului. Tatăl său, Hugo Haug, secretar al Camerei de Comerț din Strasbourg, era pasionat de artă, dedicând, printre numeroasele sale scrieri în germană, și un text în limba franceză Societății Prietenilor Artelor din Strasbourg⁵. Unul dintre unchii săi a fost un reputat geograf, profesor la Sorbona, iar un altul a dat culturii franceze prima



Fig. 1. Hans Haug în anul 1945

traducere din Nietzsche⁶. De la vârsta de 17 ani Hans Haug lucrează ca voluntar la Muzeul de Arte Decorative din Strasbourg, iar în 1919 obține postul de muzeograf la Muzeul de Artă și la cel de Arte Decorative din același oraș. Începe la Strasbourg, din 1909 până în 1910, studiile universitare în filologie, istorie și istoria artei, pentru ca să le continue fragmentat la École du Louvre în 1911, apoi la Universitatea din München în 1912, și în cele din urmă la Școala Politehnică Superioară din Hanovra. În 1913-1914 își elaborează la Strasbourg teza dedicată arhitecturii strasbourgeze din secolul al XVII-lea⁷. Este numit director al Muzeelor din Strasbourg la 1 februarie 1945⁸ și până la moartea sa a condus cu o

⁵ Hugo Haug, *La Société des Amis des Arts de Strasbourg, 1832-1932. Notice Historique*, Société des Amis des Arts, Strasbourg 1932.

⁶ Paul Ahnne, *Hans Haug 1890-1965. Le conservateur de Musées et l'historien de l'art. L'artiste - l'homme*, în "Cahiers Alsaciens d'Art, d'Archéologie et d'Histoire", Tome XI, 1967, p. 11.

⁷ Anne-Doris Meyer, *Muséographie du Musée de L'Œuvre Notre-Dame à Strasbourg. 1931-1964*, Mémoire de Maîtrise en Histoire de l'Art, sous la direction du professeur Roland Recht, Strasbourg juin 1995, p. 229.

⁸ Funcție pe care el o inventează, pentru a controla activitatea tuturor muzeelor din Strasbourg (Muzeul de Artă, Muzeul de Arte Decorative, Muzeul L'Œuvre Notre-Dame, Muzeul Alsacian, Muzeul de Arheologie, Muzeul de Istorie, Cabinetul de Stampă), lăsându-și astfel amprenta asupra activității lor. Vezi Anne-Doris Meyer, *op. cit.*, p. 3.

mână forte destinele muzeelor strasbourgheze⁹, fiind, în același timp, și o prezență de autoritate în viața culturală alsaciană.

Personalitate puternică și prolifică, Hans Haug s-a remarcat în trei domenii de activitate: muzeografie, istoria artei și grafică. Prin muzeografia și politica sa de achiziții, el a reușit, de-a lungul carierei, să facă din Strasbourg unul dintre cele mai apreciate și bogate centre muzeografice ale Franței¹⁰. Activitatea sa publicistică a fost una deosebit de susținută, ea copleșind prin numărul lucrărilor de istoria artei. La o primă numărătoare, fără a mai socoti și articolele de presă, Haug a scris cel puțin 260 de cărți, studii și articole. Peste toate acestea, personalitatea sa științifică a fost dublată de cea a unui artist de duminică care își semna lucrările cu pseudonimul Balthasar.

Activitatea de muzeograf și cea de istoric de artă nu pot fi disociate. Hans Haug este un produs al muzeului devenind apoi, la rândul său, un creator de muzeu. Scrierile sale de istoria artei au pornit, în marea lor majoritate, de la patrimoniul găzduit de muzeele Strasbourgului ca exponente ale patrimoniului alsacian în general. Practic, aici se identifică primul element al campanilismului lui Hans Haug. Cu toate că subiectele cercetărilor sale ocupă o arie foarte largă de interes științific (precum: arta romanică din Alsacia, creația unor artiști ca Schongauer sau Grünewald, arhitectura, feneria și ceramica din Alsacia secolelor XVII-XVIII, arta populară alsaciană sau istoria tutunului în Alsacia) un lucru este evident: cu câteva excepții neglijabile, Hans Haug a scris doar despre arta și istoria Alsaciei. Pentru el exista doar Alsacia, întreaga sa operă istoriografică fiind parcă concepută pe o „insulă de alsacianitate”. Citindu-i scrierile, constatăm că Școala Analelor, care a fascinat generații întregi de istorici, nu l-a interesat. Și istoricii de artă francezi dinafara Alsaciei apar în lucrările sale doar ocazional. Un istoric de artă de talia lui Émile Mâle a fost găsit de către noi citat doar o dată, fapt ce vorbește de la sine. Mai mult, concitadinul său, istoricul medievist Marc Bloch, poate pentru că nu și-a dedicat opera istoriei Alsaciei, este cvasiinexistent din bibliografia lui Haug. Cu alte cuvinte, întreaga viață, Hans Haug s-a dedicat doar studierii artei și istoriei alsaciene, trecând cu vederea orice alte subiecte care nu au avut tangență cu domeniul său de interes.

În opera sa testament *L'Art en Alsace*, publicată la sfârșitul vieții, Hans Haug își exprimă sintetic viziunea despre arta Alsaciei: „*A toutes ses grandes époques, l'Alsace fait preuve d'un génie créateur: introduisant sa propre poésie, son propre humour, sa propre introspection dans l'esprit et la matière des choses dans les formules internationales, elle voit périodiquement naître sur son sol des œuvres qu'on ne saurait*

⁹ *Ibidem*, Deși se pensionează în 1963, Hans Haug mai rămâne o prezență în muzeele Strasbourgului, deoarece își „rezervă” dreptul de a supraveghea lucrările de renovare la Palatul Rohan (sediul muzeelor de Artă, Arte Decorative și Arheologie) și de asemenea, de a redacta cataloagele secțiilor de orfevrărie și de ceramică ale Muzeului de Arte Decorative.

¹⁰ Haug reușește să înzestreze Muzeele din Strasbourg cu capodopere precum celebrul *Cap de Christ* considerat până în ultimii ani drept cel mai vechi fragment figurativ de vitraliu cunoscut în Occident, *Le Buste d'homme accoudé* de Nicolaus Gerhaert din Leida, sau tablouri ca *Le Douce de Saint Joseph* de Maestrul Grădinii Paradisului (Paradiesgärtlein) și atelierul său, ori *La Belle strasbourgeoise* de Nicolas de Largillière.

chercher ailleurs”¹¹. Eul creator al Alsaciei a fost capabil în permanență de a da opere originale, momentele faste de creativitate fiind întrerupte doar de războaiele franco-germane sau de tulburările religioase care apar ca un laitmotiv în scrierile sale, acestea fiind considerate și principalele cauze prin care a fost distrus fizic patrimoniul alsacian.

Caracterul specific artei din Alsacia este dat de fertilul amestec de populații și civilizații diferite care însă devin impregnate de spiritul locului: „*La population alsacienne est une des plus composite qui soient, et pourtant, broyée par les siècles, elle présente une certaine unité de caractère due à la permanence d'un climat physique et moral*”¹². În concepția autorului nostru referitoare la arta alsaciană, vin să coexiste tradiția germană și cea franceză despre națiune. În acest fel, artiștii născuți pe teritoriul Alsaciei, chiar dacă au plecat de timpuriu să trăiască sau să lucreze în alte centre artistice, rămân toată viața artiști alsacieni, deoarece păstrează în operele lor nostalgia locurilor natale și un anumit spirit regional sau o savoare alsaciană¹³. Pe de altă parte, artiștii străini care iau contact direct cu Alsacia se contaminează cu tradițiile și geniul locului devenind astfel artiști alsacieni, cum au fost considerați Nicolaus Gerhaert din Leida (Fig. 2) sau Mathis Gothart Nithart (Grünewald).



Fig. 2. Bust de bărbat sprijinindu-se Nicolaus Gerhaert din Leida, înainte de 1467. Musée de l'Œuvre Notre-Dame, Strasbourg

Chiar și după anexarea de către Franța în secolul al XVII-lea, când arta franceză este introdusă brutal în Alsacia prin arhitectura militară a lui Vauban, pentru Haug, Alsacia a fost capabilă să producă „*un art sinon autochtone, tout au moins gardant dans le cadre des arts de chaque époque une certaine originalité*”¹⁴.

¹¹ Hans Haug, *L'Art en Alsace*, Edition Arthaud, Paris 1962, p. 9.

¹² *Ibidem*, p. 8.

¹³ Idem, *Avant-propos* (la capitolul dedicat Alsaciei), în *Chefs d'œuvre de l'art alsacien et de l'art lorrain*, octombrie – noiembrie 1948, Musée des Arts Décoratifs, Paris 1948, pp. 16-17; Idem, *L'Art en Alsace*, *op. cit.*, p. 9.

¹⁴ Idem, *Introduction* în "*Trois siècles d'art alsacien 1648-1948*". Extrait. Edition des Archives Alsaciennes d'Histoire de L' Art, Librairie ISTRAS, Strasbourg – Paris 1948, p. 9.

Individualizarea istoricului de artă alsacian în cadrul istoriografiei franceze se pune în evidență, prin contrastul creat și cu ocazia expoziției „Chefs d’œuvre de l’art alsacien et de l’art lorrain” găzduită de Muzeele de Arte Decorative din Paris, în octombrie – noiembrie 1948. Cu acea ocazie, Pierre Marot, reprezentantul Lorenei la expoziție, propunea un altfel de discurs: „Les grands artistes Lorrains du XVII^e siècle, les Bellange, les Deruet, les Callot, les Georges de La Tour, sont bien des artistes de l’École française; l’étrange Bellange mis à part, Deruet, Callot, La Tour représentent bien les tendances de l’esprit français. Quel artiste plus français que Callot [...]”¹⁵. În acest caz, nu se regăsește nimic din campanilismul lui Haug, ci dimpotrivă se pune accentul pe vocația franceză a artei din Lorena.

Epoca de excelență a artei alsaciene este reprezentată, în viziunea lui Hans Haug, de ultimele trei secole ale Evului Mediu¹⁶, perioadă animată de artiști de primă mărime ca: Maestrul E. S., Martin Schongauer, Nicolaus Gerhaert din Leida, Nicolas din Hagenau, Grünewald, Hans Baldung Grien (Fig. 3) sau Sebastian Stoskopff. Având în vedere incontestabilele calități și elemente individualizatorii ale artiștilor menționați mai sus, istoricul de artă alsacian extinde la maximum limitele interpretării, el vorbind de existența unei școli regionale care pune într-o legătură organică, realizată sub egida geniului alsacian, artiști locali și de origini diferite care, însă, și-au lăsat operele pe solul Alsaciei. În această ordine a ideilor cazul lui Grünewald este simptomatic. Pornind de la teoria lui Hans Heinrich Naumann asupra vieții lui Grünewald, Haug încearcă să capitalizeze tinerețea artistului, demonstrând că acesta a avut o formație alsaciană dobândită în atelierul maestrului strasbourghez E. S. și a colmarianului Schongauer¹⁷. Deși teoria



Fig. 3. Grăjdarul vrăjit, Hans Baldung Grien, către 1544.
Cabinet des Estampes et des Dessins, Strasbourg

¹⁵ Pierre Marot, *Avant-propos* (la capitolul dedicat Lorenei) în *Chefs d’œuvre de l’art alsacien et de l’art lorrain*, octombrie – novembre 1948, Musées des Arts Décoratifs, Paris 1948, p. 98.

¹⁶ Pentru Hans Haug Evul Mediu se sfârșește abia în jurul anului 1681, moment în care Strasbourgul intră în stăpânirea Franței.

¹⁷ Hans Haug, *Grünewald (Mathis Nithart)*, Les Editions Braun&Cie, Paris 1936, pp. 6-7; Idem, *Les origines de l’élément démoniaque dans l’art de Grünewald*, Estrato, Atti del Congresso Internazionale di

lui Naumann, prin care se cobora anul nașterii lui Grünewald în 1455, a fost aproape unanim contestată în mediile specialiștilor¹⁸, Haug i-a rămas toată viața un entuziast adept. Astfel că, în 1935 oferă cărții lui Naumann o traducere în limba franceză în paginile revistei *Archives Alsaciennes d'Histoire de l'Art*¹⁹, periodic ce-și propusese misiunea „*d'étudier nos monuments alsaciens dans leurs rapports avec l'histoire générale de l'art*”²⁰.



Fig. 4. Bărbat cu colivie, anonim, Flandra, sec. al XV-lea. Musée des Beaux-Arts, Strasbourg

Luând ca reper anul 1455, în loc de tradiționalul 1480, Haug avea ocazia, în acest fel, să îi atribuie lui Grünewald o perioadă alsaciană de ucenicie și o întreagă serie de opere de tinerețe. Așadar, în urma unei analize radiografice a tabloului *l'Homme à la cage* (Fig. 4), Haug găsește sub un strat ulterior de pictură semnătura *Matis*, fapt ce-l determină să atribuie portretul perioadei de tinerețe alsaciană a lui Mathis Nithart (Grünewald). Până în acel moment tabloul se afla în colecțiile Muzeelor din Strasbourg și a fost atribuit școlii flamande în cataloagele din 1903 și 1912²¹. În construcția argumentativă din cazul tabloului *l'Homme à la cage*, ca element suplimentar, Hans Haug evidențiază, pe lângă geniul precoce al autorului, și amprenta alsaciană prezentă în operă, colivia nemaifiind pentru istoricul nostru o simplă colivie, ci una foarte alsaciană: „*la cage, très alsacienne*

Studi Umanistici, Roma 1952, p. 257; Idem, *Etudes sur la formation de l'art Grünewaldien*, în "Les Cahiers Techniques de l'Art", vol. IV, fasc. 1, 1957, p. 19

¹⁸ Anne-Doris Meyer, *Hans Haug et le musée de l'Œuvre Notre-Dame*, în "Revue d'Alsace", no. 132, 2006, p. 266.

¹⁹ Publicație apărută în 1922 la inițiativa lui Hans Haug și Adolphe Riff (muzeograf la Muzeul Alsacian din Strasbourg).

²⁰ Hans Haug, Adolphe Riff, *Avertissement des éditeurs*, în "Archives Alsaciennes d'Histoire de l'Art", première année, 1922, p. 7.

²¹ Hans Haug, *L'Homme à la Cage du Musée de Strasbourg, Œuvre de jeunesse de Matthias Grünewald*, Extrait, *Gazette des Beaux-Arts*, 1934, p. 2; Idem, *Les origines...op. cit.*, p. 258; Bernadette Schnitzler, *Histoire des Musées de Strasbourg. Des collections entre France et Allemagne*, Musées de la Ville de Strasbourg, Strasbourg 2009, pp. 54-56. În zilele noastre, atribuirea făcută de Haug nu mai este acceptată.

*dans sa rusticité*²². Acestui tablou i se vor alătura alte câteva noi achiziții pe care Haug le realizează, atribuindu-le perioadei de tinerețe a lui Grünewald, cum sunt: *La Vierge au jardinet*, *Les Amants trépassés* (Fig. 5) sau *Maria Magdalena* (fragment)²³.

Dar marea creație a lui Haug este *le Musée de l'Œuvre Notre-Dame* (Fig. 6) din Strasbourg, muzeu care ia naștere la inițiativa sa în 1931, fiind numit la propriu „*le musée d'un homme*”²⁴. Aici, Hans Haug a avut ocazia să-și pună neîngrădit în practică întreaga sa concepție asupra artei alsaciene, scrierile sale de istoria artei fiind împlinite, în acest fel, și printr-un discurs vizual. Scopul declarat al muzeului a fost acela de a prezenta evoluția artei regionale din Alsacia începând din anul 1000 până în secolul al XVII-lea, când Strasbourgul trece în posesia Franței²⁵. În anul inaugurării Haug spunea cu orgoliu: „*Bref, Strasbourg a l'ambition de faire de la maison de l'Œuvre Notre-Dame et des ses dépendances, un grand musée régional du Moyen Age et de la Renaissance*”²⁶.

Cu toate că Hans Haug a scris foarte puțin despre concepția sa teoretică asupra muzeului²⁷, a reușit în schimb să transmită un mesaj prin muzeografia propriu-zisă. Întreaga sa activitate de muzeograf, ca de altfel și cea de istoric de artă, a fost o adevărată pledoarie pentru recuperarea unui trecut local într-o epocă a naționalismelor și a statelor centralizatoare. Haug și-a dorit să adune în muzeul său tot ceea ce a dat Alsacia mai bun omenirii, în acest fel, *Musée de l'Œuvre Notre-Dame*



Fig. 5. Amantii morți, anonim, Suebia sau Rinul Superior, către 1470. Musée de l'Œuvre Notre-Dame, Strasbourg

²² Hans Haug, *L'Homme à la Cage...*, p. 13.

²³ Nici în cazul acestor tablouri, aflate astăzi în componența muzeului *l'Œuvre Notre-Dame* din Strasbourg, atribuirile făcute de Hans Haug nu mai sunt acceptate de către specialiști.

²⁴ Cécile Dupeux, *Musée de l'Œuvre Notre-Dame*, Musées de Strasbourg, Editions Scala, Paris 1999, pp. 7-18.

²⁵ Hans Haug, *Musée de l'Œuvre Notre-Dame*, ediția a 2-a, Strasbourg 1959, p. 2.

²⁶ Idem, *Musées de Strasbourg. Le Musée de l'Œuvre Notre-Dame*, în "Bulletin des Musées de France", nr. 7, III, juillet 1931, p. 161.

²⁷ Anne-Doris Meyer, *Muséographie...op. cit.*, p. 148.

devenind un *muzeu total* în care au fost grupate și prezentate colecțiile de pictură, sculptură, arhitectură, mobilier, tapiserie, orfevrărie și vitralii realizate pe teritoriul Alsaciei medievale și premoderne²⁸.



Fig. 6. Musée de l'Œuvre Notre-Dame, Strasbourg. Aripa stângă din 1347, iar cea dreaptă, inclusiv scara, din 1578-85

Dragostea pentru arta alsaciană a mers atât de departe încât pentru Hans Haug nimic nu mai îi echivala în valoare. Cazul reprezentat de bustul cunoscut sub numele de *Barbara din Ottenheim* de Nicolaus Gerhaert din Leida este mai mult decât semnificativ. Pentru că i s-a oferit ocazia să cumpere bustul de pe piața germană de antichități, și pentru că nu dispunea de banii necesari, Haug apelează la primarul Strasbourgului și la cercurile diplomatice pentru a-i facilita achiziția²⁹. Disperat să nu piardă șansa de a-și întregi colecțiile cu opera unui mare fiu adoptiv al Alsaciei, Haug ajunge în situația limită de a cere primarului dreptul de a vinde unul sau două tablouri ale Muzeelor din Strasbourg „acquis autrefois pour les collections, tableaux qui n'avaient aucune valeur directe pour l'Alsace, mais dont on pourrait obtenir un bon prix en Allemagne”³⁰. Cu alte cuvinte, prioritate aveau în mod absolut creațiile Alsaciei, care presupuneau pentru el o valoare simbolică și afectivă, celelalte

²⁸ Cécile Dupeux, *Hans Haug et la valorisation de l'école artistique régionale dans les musées de Strasbourg*, în études rassemblées par Christine Peltre et Philippe Lorentz, "La notion d'„École”", Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg 2007, p. 249.

²⁹ În cele din urmă, bustul a fost cumpărat de către *Liebighaus* din Frankfurt. Vezi Bernadette Schnitzler, *op. cit.*, p. 87.

³⁰ *Ibidem*, Hans Haug într-o scrisoare adresată primarului din Strasbourg.

opere de artă fiind la nevoie doar monede de schimb. Haug nu a cumpărat niciodată o creație reprezentativă din școala italiană sau spaniolă, care de obicei sunt atât de vânate de către toate marile muzee, ci s-a orientat doar spre arta care a avut o legătură directă cu Alsacia.

Anne-Doris Meyer, cercetătoare care a avut meritul de a descoperi în bună măsură personajul, sintetizează foarte bine concepția muzeografică a lui Hans Haug: „*Le musée de l'Œuvre est consacré à l'espace rhénan, communauté d'esprit et de culture que l'histoire contemporaine ne peut altérer. Mais au sein de cet espace, l'Alsace conserve toujours son indépendance et se distingue par une atmosphère différente. Tout comme dans ce livre*



Fig. 7. Sala 25 din Musée de l'Œuvre Notre-Dame unde Hans Haug a adunat toate tablourile atribuite lui Grünewald

*écrit à la fin de sa vie, Hans Haug construit un musée de L'art en Alsace, faisant naître la cohésion d'une origine commune et insistant sur la continuité d'une production artistique [...]*³¹ (Fig. 7).

În ultimă analiză, importanța lui Hans Haug a fost dată de faptul că a conștientizat necesitatea studierii istoriei locale și că și-a asumat misiunea de a aduna și de a pune în valoare patrimoniul artistic realizat pe teritoriul Alsaciei. Acțiunile sale se încadrează într-un proces de recuperare identitară în care Alsacia, traumatizată de războaie, își rescria un trecut propriu. Excesele interpretative ale lui Haug nu pornesc de la o realitate inventată, arta realizată pe teritoriul Alsaciei distingându-se prin note personale în cadrul istoriei artei europene, ci vin poate ca o reacție firească și de autoapărare a unei provincii care a fost scena a trei războaie, începând din 1870, care i-au mutilat ireparabil patrimoniul și care au făcut-o să fie mărunul de discordie a două națiuni în ofensivă. „*Donc l'Alsace est belle... et par ce qu'elle est belle, elle était l'objet autrefois de toutes les convoitises [...]*”³². Așa trebuie să fi gândit Hans Haug și cei din generația sa.

³¹ Anne-Doris Meyer, *Hans Haug...*, p. 267.

³² Michel Deutsch, *L'Alsace dans le désordre*, Edition „bf”, Strasbourg 1993, p. 36.

* Originea fotografiilor. Musées de Strasbourg: Fig. 1, 2, 3, 4, 5, 7; Valentin Trifescu: Fig. 6.

PEISAJELE LUI NICOLAE DĂRĂSCU DIN COLECȚIA COMPLEXULUI MUZEAL ARAD

BOGDAN CORNEA

ABSTRACT. Nicolae Darascu's landscapes in the collection of the Arad Museum Complex. The art of Nicolae Darascu spans for over half a century, defining itself as original and robust. Two main artistic experiences marked Darascu's style, impressionism and post-impressionism, with their search for light and colour. His artistic creation is often interpreted as impressionist however, after long experimentations he develops a style which is personal and unique. His landscape paintings are among the most daring and original works of art that the artist created. The four artworks that are disused in this article offer a general view on the artist's creation. In them the three most important stages from the artist's creation are reflected. The first stage is defined by his artistic results from his long trips from abroad, the second is his discovery of the small seaside village of Balcic, and the last stage is marked by the small hills that surround the town of Curtea de Arges. Overall Darascu's landscapes are remarkable not just because of their chromatic harmony, but also for their inspired architectonic vision.

Keywords: Landscape, Impressionism and Postimpressionism, Romanian interwar art.

Creația lui Nicolae Dărăscu străbate peste o jumătate de veac, desăvârșindu-se originală și robustă. Pictura sa ni se înfățișează astăzi însorită și jovială, izvorâtă din dragostea de om și natură. Este o artă a bucuriei de a trăi, a peisajului colorat, a fluxurilor marine, al molcomelor, înverzitelor dealuri. Plecând de la peisajele artistului aflate în colecția Complexului Muzeal Arad, am încercat să ofer o scurtă imagine de ansamblu asupra operei pictorului. În cele patru tablouri se reflectă, cronologic, momentele cele mai importante din creația artistului, respectiv rodul călătoriilor sale prin străinătate, descoperirea Balcicului, și perioada târzie cu peisajul domol din împrejurimile Curții de Argeș.

Nicolae Dărăscu (februarie 1883 - august 1959) și-a început studiile la școala de Belle-Arte din București, unde i-a avut ca profesori pe G. D. Mirea și Ipolit Strîmbu, mai târziu, beneficiind de o bursă, urmează cursurile Academiei Julian la Paris. După studiile din Franța artistul călătorește foarte mult, pictând peisaje mai întâi pe coasta Rivierei Franceze la Saint-Tropez, iar mai apoi în orașul și laguna Veneției. În timpul primului război mondial a fost mobilizat pe front, pe lângă Marele Cartier General al Armatei (Iași), împreună cu Jean Al. Steriadi, Camil Ressu și Corneliu Medrea. După terminarea Primului Război Mondial

artistul ajunge în Dobrogea unde pictează Delta Dunării, Tulcea și Balcicul. Alături de peisaje pictează acum numeroase lucrări pe teme de gen inspirate din viața localnicilor – potcovarii, cafenele, târguri. Acum este perioada în care artistul, după o perioadă de căutări, ajunge la maturitatea artistică, devenind complet stăpân pe stilul său.

Catalogat în pripă drept simplu impresionist, Dărăscu adoptă, după lungi experimentări, un stil personal și original. Începând cu Steriadi și Dărăscu, umbrele sunt fie izgonite, fie colorate și transparente iar tonurile intermediare sunt estompate. În ciuda faptului că inițial a fost atras de metoda pointilistă, pentru Dărăscu, două au fost experiențele fundamentale care l-au marcat profund, și anume impresionismul și post-impresionismul, cu explorările privind raporturile dintre lumină și culoare. El datorează impresionismului partea cea mai îndrăzneată a picturii sale, transparența subiectelor acvatice, pasiunea pentru peisaj, precum și rolul suveran acordat luminii pentru obținerea intensităților cromatice. Deși lumea văzută de artist era scăldată în lumină, culorile fiind învăluite în reverberația orelor zilei și a anotimpurilor, totuși artistul urmărea și o anumită conturare a imaginii, o anumită exprimare nu numai a impresiei fugitive ci și a unei realități mai statornice.¹ Față de impresionism, autonomia picturii sale constă în semnificațiile profunde pe care încearcă să le imprime reprezentării naturii, prin impactul coloritului său.² Al. Busuioceanu spune că: ”*Dărăscu este un impresionist prin paleta sa nuanțată, prin subiectele pe care le căuta de obicei în lagunele venețiene, prin ținuturile acvatice de Delta sau de Dunăre, sau prin țărmurile însorite ale Dobrogei. Dar ochiul său căuta și găsea, chiar în această lume de fluidități și de pâlpâiri, puncte tari de reacție, contururi ale lucrurilor, forme care învăluiau viziunea mai adâncă a artistului și oarecum aspirația lui către altceva decât impresionism.*”³

Dărăscu recurge la exprimarea sentimentelor și meditațiilor sale redându-le în cuprinsul unei imagini, folosind intensității cromatice. Asumându-și realitatea înconjurătoare, pictorul proiectează stările de spirit ce îl inspiră. Pentru artist, pictura nu era doar o disciplină cromatică, o însumare de posibilități formale, ci în primul rând un mijloc de comunicare vizuală. În peisaje, el este preocupat să redea nu doar motivele, ci și substanța atmosferei, a locului, a momentului, creând un acord între diferitele aspecte ale peisajului și stările sale sufletești. El încearcă să descopere ritmica peisajului, umanizându-l prin filtrul sensibilității lui.⁴

Acordă o importanță majoră culorii, fiind preocupat de accentuarea efectelor luministice. Artistul își reduce paleta la esențial: roșu-galben, albastru-verde, izbutind ca prin juxtapunerea acestor tonuri – calde și reci – să reconstituie, în acorduri simple și vibrante, armonia naturii. În același timp, Dărăscu restituie ceva din

¹ Alexandru Busuioceanu, *Scriseri despre artă*, Ed. Meridiane, București, 1980, p 154.

² Mircea Deac, *Impresionismul în pictura românească*, Ed. Meridiane, București, 1976, pp 62-63.

³ Alexandru Busuioceanu Alexandru, *op.cit.*, p. 155.

⁴ Vasile Drăguț, *Nicolae Dărăscu*, Ed. Meridiane, București, 1987, p 9.

consistența reală a materiei, respectând formele și structurile materiale.⁵ Culorile se întretes într-o textură densă, ale cărei modulații valorice, împletite cu vibrațiile tușei, urmăresc logica formelor. Pictorul nu a căzut pradă ispitei impresiilor imediate, încercând să pătrundă esența fenomenelor naturale prin culoare.⁶ Ca rezultat al influenței impresioniste, el are o intuiție justă și subtilă de exprimare, ochiul său surprinzând cele mai fine nuanțe cromatice din atmosfera peisajelor.

Mereu călător, pictorul se întoarce totuși deseori la motive binecunoscute pe care nu ezită să le reia, cu seriozitate dar și cu nealterată prospețime, analizând aspecte noi, frumuseți încă neabordate. În peisajele sale venețiene, impresia de solarizare este intensificată prin exaltarea tonurilor pure, de preferință primare, susținute de portocaliuri și ocruiri iradiante.⁷ În *Bărci la Veneția* (Fig. 1) substanța picturală transpune cu voluptate bucuria luminii. Pe fundalul cerului albastru, decolorat de lumina intensă, se proiectează pânzele roșii ca flacăra ale bărcilor pescărești. Pensulația este spontană, fără reveniri și suprapuneri. Formele, planurile rezultă din materia cromatică, fiind sugerate atât prin variațiile de densitate, cât și prin direcția și intensitatea tușelor. Contrastul este armonizat prin modulare și prin varierea extensiei cromatice. Doar reflexele sunt redată prin tușe divizate, așternute într-o calmă succesiune orizontală.

Spre deosebire de mulți dintre contemporanii săi, Dărăscu a pictat foarte puține interioare sau naturi moarte. În schimb, a căutat mereu peisaje care îi aminteau de tinerețea sa, de exemplu în Delta Dunării sau pe coasta Mării Negre. I-a plăcut să picteze foarte mult în Dobrogea și mai ales la Balcic. Aproximându-se în mod sesizabil de Cézanne, optica peisajelor sale dobrogene pune accentul pe ponderea construcției. Remarcabile sunt acum gradațiile de lumină, peisajele acvatice venețiene fiind acut solarizate, față de cele autohtone, subit domolite. Francisc Șirato explică aderarea mai rezervată a unor artiști români la impresionismul propriu-zis, din pricina caracterului său oarecum depersonalizant, dar și prin factorul geografic. Făcând o paralelă între Franța, Țările Nordice și România, el încearcă să demonstreze condițiile defavorizante de atmosferă și lumină ce distrag atenția de la interpretarea epidermică a peisajului. Șirato afirmă că în lucrările artiștilor români, pictate în țară, „culoarea și lumina pierd din vibrația lor, iar înfățișările din natură prind o colorație mată, parcă văzute printr-un văl.”⁸ Așadar paleta lui Dărăscu, din luminoasă cum apare în lucrările din străinătate, devine în peisajele autohtone în mod evident mai potolită.

Pentru a nuanța părerea de mai sus, colecționarul și criticul de artă K.H. Zambaccian remarcă următoarele: „în pictura marinelor, Dărăscu a smuls culorii armonii intense, în care se împletesc ultramarinul, cobaltul și verdele smarald ca la nici unul dintre pictorii noștri, în afară de Petrașcu, care e mai fluid”.⁹ Un exemplu

⁵ Mircea Deac, *op.cit.*, p 20.

⁶ *Ibidem*, p 67.

⁷ Viorica Guy Marica, *Ipostaze ale picturii moderne*, Ed. Meridiane, Bucuresti 1985, p 285.

⁸ Francisc Șirato, *Încercări critice*, Ed. Meridiane, București 1967, p 60.

⁹ K.H. Zambaccian, *Insemnările unui amator de artă*, Ed. Liternet, 2004, p 32.

în acest sens este tabloul *Bărci la Balcic* (Fig. 2), unde localitatea este văzută dinspre mare spre uscat. După un modest prim-plan acvatic, lipsit întrucâtva de consistență, apar bărcile trase la mal. Pe suprafața registrului secund își desfășoară munca pescarii, și hamalii schițați sumar. Prin etajare orizontul este înălțat, marcat de apariția caselor, dar mai ales a copacilor cu rol de cortină vegetală.

Balcicul însuflă peisajelor sale o intensitate care se accentuează și se modulează nu prin efecte de recuzită, nu prin umbre și contururi, ci prin tăria contrastelor, prin tensiunea formelor care au contururi viguroase și vibrație cromatică.¹⁰

Ca un punct de referință pentru creația artistului menționez expoziția sa din mai 1936, unde Dărăscu se definea ca o personalitate de sine stătătoare, evidențiind diferențele clare dintre arta sa și cea a lui Steriadi, precum și a impresionismului în general. Expoziția înregistrează un ecou deosebit în viața cultural-artistică a vremii, N.Tonitza notând că „...tablourile sale sunt organizate logic, îndrăzneț, cu un elan stăpânit de o strânsă disciplină, care nu îngăduie scăpări în domeniul fanteziei..”¹¹

Înaintând în vârstă, Dărăscu se simte atras, din ce în ce mai mult, de peisajul calm al dealurilor, cu linii blânde și lumină molcomă. În timpul celui de-al doilea Război Mondial, artistul redescoperă peisajul de la Curtea de Argeș, blând deși bogat colorat. Imaginile devin viguroase, trăind prin energia culorilor. De asemenea pânzele sale au o vibrație neobișnuită, rezultată dintr-o virulență tehnică, dictată de intensitatea recepției și de necesitatea unei subite transpuneri materiale.¹² În această perioadă, lucrările realizate în ulei sunt opere lent elaborate, rod al unui îndelungat răstimp petrecut în atelier. Caracteristice sunt panoramele vaste, unde construcția planurilor largi, ușor geometrizate, îl aproprie vizibil de Cezanne. Materia picturală devine mai compactă, lumina este mai filtrată și egală. Aceasta voalează, nefiind absorbită de culoare ca la impresionisti, și stimulează structura imaginii.

De obicei, peisajele sale sunt văzute acum din două unghiuri. Unele dintr-o perspectivă alternantă, când descendentă, când montantă. Un tablou care aparține perioadei târzii este *Peisajul din Vâlcov* (Fig. 3). Imaginea se construiește pornind dintr-un registru apropiat de sol, reprezentând un drum. Acesta este urmat de planul secund unde casele, mai compacte în partea stângă, sunt risipite printre grădini și livezi. Planul ascendent conduce privirea spre zarea puțin înnorată. Peisajul este spectacular, având un evident aer meditativ. Paleta este mai restrânsă, existând un dialog cromatic fundamental între albastru și roșu, unde mai intervine verdele, galbenul și nuanțe de brun.

Punctul de pornire este variabil, inovarea de acum nu se săvârșește prin reluări, ci prin diversificare, prin direcționări diferențiate. Astfel în *Peisaj din Argeș* (Fig. 4) jumătate din prim plan coboară, în timp ce cealaltă jumătate urcă. Ascendent, registrul intermediar, marcat de casele rătăcite printre grădini, este etajat până spre înălțimea zării, echilibrată de bariera coamelor deluroase. Elementele din primul

¹⁰ Vasile Drăguț, *op.cit.*, p 58.

¹¹ Nicolae Tonitza, *Scrieri despre artă*, Ed. Meridiane, București 1962, p 150.

¹² *Ibidem*, p 151.

plan au o dispoziție descendentă, în timp ce elementele din planul secund și terț au o dispoziție ascendentă, fapt ce conferă imaginii o senzație de mișcare, o anumită dinamică. Imaginea este fluidă și continuă, desfășurarea ei în adâncime e plină de efecte și de valori sensibile, ce conferă picturii o anumită forță și o realitate distinctă. Atmosfera este liniștită, calmă, patriarhală. Volumele sunt masive, impunătoare dispuse gradat ca într-un amfiteatru. Coloritul este economic, surdinat, cu accente dominante de albastru, verde și brun, ușor contrabalansate prin intervenții de ocră și cărămiziu.

Complex și temerar, Dărăscu reunește în sens larg constructivismul cu impactul cromatic, obținând astfel, printr-o dublă coordonare, caracterul percutant al imaginii. Gama se modifică, însă, în funcție de subiect și anotimp, de fluctuațiile meteorologice.¹³ Culoarea este când subțire și fluidă, când așternută în straturi groase, dobândind prin acest joc tehnic consonanța culorilor.

Opoziția dintre albastru și roșu, modulația culorilor și a raportului cald-rece îl aproprie pe Dărăscu de Cézanne. Totuși, artistul francez reprezintă pentru Dărăscu mai mult un punct de contact, un prilej de inspirație decât un adevărat model. Cézanne crează volumele prin juxtapunerea tonurilor calde și reci, având o viziune constructivă și formală, efectul de claritate, precum și arhitectura din tablourile sale au o desfășurare ideală a unui spațiu pluridimensional.¹⁴ În schimb, Dărăscu nu are o viziune atât de riguroasă, el integrează formele în totalitatea substanței cromatice. De aceea formele câștigă o voluptate materială. Ceea ce cu siguranță îl aproprie pe Dărăscu, în perioada sa târzie, de Cézanne, este arhitectura ușor geometrizată a formelor, intuiția complexă a desfășurărilor spațiale, valoarea multiplă conferită paletelor, precum și logica structurilor distincte.

Peisajele artistului se disting atât prin armonia cromatică, cât și prin grandoarea viziunii obținută printr-o arhitectonică inspirată. Putem afirma că arta lui Nicolae Dărăscu reprezintă o pasionantă aventură a compoziției și a luminii.

¹³ Viorica Guy Marica, *op.cit.*, p 284.

¹⁴ Alexandru Busuioceanu, *op.cit.*, p 155.



Fig. 1. Bărci la Veneția



Fig. 2. Bărci la Balçik



Fig. 3. Peisaj din Vâlcov



Fig. 4. Peisaj din Argeș

MIȘCAREA ARTISTICĂ BRAȘOVEANĂ DIN ANII 1949 ȘI 1950 REFLECTATĂ ÎN PAGINILE COTIDIANULUI „NEUER WEG”

GUDRUN-LIANE ITTU

ABSTRACT. The artistic movement of the city of Brașov in 1949 and 1950 mirrored in the daily newspaper “Neuer Weg”. The paper is aiming at analyzing the artistic life of the Germans from the city of Brașov in the years 1949 and 1950, as it is mirrored in the newspaper “Neuer Weg”. Before WW II the Germans constituted a group of their own and practiced mainly a kind of expressionism. As most of the artist contributed works to exhibitions in Nazi Germany, after the end of the war they became vulnerable. Therefore they had to accept the collaboration with the communist regime and adopt the doctrine of socialist realism, a paradigm which was legally enforced in the soviet controlled countries from 1949 to 1956. Some artists were committed to the new doctrine, while others were more cautious.

Keywords: Germans, Brașov, art life, socialist realism, 1949-1950, concessions

În perioada interbelică Brașovul a fost un important centru artistic, fapt datorat în mare parte unui consistent grup de artiști germani printre care s-au numărat: Hans Eder (1883–1955), Hans Mattis-Teutsch (1884–1960), Eduard Morres (1884–1980), Ernst Honigberger (1885–1974), Margarete Depner (1885–1970), Fritz Kimm (1890–1979), Waldemar Schachl (1893-1957), Heinrich Schunn (1897–1984), Hans Guggenberger (1902–1987), Karl Hübner (1902–1981), Josef Strobach (1903–1983) ș. a. Dacă până la cel de-al Doilea Război Mondial aceștia formau un grup aparte, datorită formării lor la academii de artă din spațiul de expresie germană și practicării stilurilor agreeate acolo, după război s-au integrat fenomenului plastic românesc cu toate avaturile și avantajele sale.

Înainte ca viața artistică să fie supusă dirijismului politic, artiștii germani din Brașov au găsit modalități foarte diferite de exprimare, care s-au situat de-a lungul unui continuum de la realismul de nuanță autohtonistă [Heimatkunst] (Schunn, Morres) la expresionismul abstract și la constructivism (Hans Mattis-Teutsch). Adaptarea acestor artiști la cerințele noii societăți s-a realizat funcție de disponibilitatea de colaborare a fiecăruia, unii dând dovadă de exces de zel, iar alții făcând concesii minime.

După război, situația minorității germane din România a fost foarte dificilă, deoarece, culpabilizată colectiv și etichetată drept coloană a cincea a Germaniei naziste, a fost deposedată de drepturi cetățenești și de proprietăți. La începutul anului 1945,

femeile între 18 și 40 de ani și bărbații între 17 și 45 de ani, capabili de muncă, au fost deportați în URSS în lagăre de muncă, cei mai mulți revenind abia pe la sfârșitul anului 1949, respectiv la începutul celui următor.

Artiștii plastici de etnie germană erau supuși la aceleași tratamente ca și ceilalți conaționali ai lor. Cei mai mulți dintre cei consacrați în anii interbelici (menționați mai sus) erau prea în vârstă pentru a participa la munca de reconstrucție din Uniunea Sovietică, dar tineri precum Friedrich von Bömches (n. 1916) au fost deportați.

Marea majoritate a artiștilor participase la expozițiile organizate de Oficiul pentru artă [Kammer der bildenden Künste] al Grupului Etnic German¹ [Deutsche Volksgruppe in Rumänien], dintre care cele din 1942 și 1944 au fost itinerante în Germania², iar unii aveau origine burgheză, ceea ce-i făcea vulnerabili și șantajabili.

Regimul comunist, impus României de sovietici, a adus cu sine și o schimbare radicală în viața artistică, care trebuia reorganizată după model sovietic. Paradigma realismului socialist a fost proclamată ca fiind singura progresistă și acceptabilă, iar artiștii au fost nevoiți să găsească căi și modalități de adaptare la solicitările noului regim. Fiind priviți de regim ca un fel de agenți politici ai săi, producțiile artistice – și mă refer aici la pictură, grafică, sculptură – trebuiau să transpună dogme politice în limbaj vizual. Istoricul de artă Petre Oprea afirma că „*nu interesa pe nimeni la nivel superior actul artistic ca valoare intrinsecă, ci impactul propagandistic și penetrarea lui în mase*”³ Activiștii culturali ai epocii „[...] erau lipsiți de cultură, dar în special de pricepere artistică, așa că admirau sincer arta venită din Uniunea Sovietică [...]”. *Gustul lor artistic era extrem de scăzut, fiind la nivelul în care confundau arta cu subiectul*⁴. Artiștii plastici, pe de-o parte supuși constrângerilor politice, controlați și hăituiți de critici vânduți, s-au bucurat, pe de altă parte, în calitatea lor de activiști ai sistemului, de anumite avantaje, prestația lor fiind răsplătită cu ateliere, tabere de creație, comenzi de stat, decorații și alte onoruri.

¹ Dictatul de la Viena din 30 august 1940 a impus recunoașterea minorității germane din România ca grup etnic, iar Legea 680 din 21 noiembrie 1940 a creat acesteia un regim de excepție, potrivit căruia cetățenii de etnie germană, înmănunchiați în Grupul Etnic German, constituiau o corporație de drept public, pusă sub protecția Germaniei, de care era direct dependentă.

² În catalogul expoziției organizată între 31 oct. – 14 nov. la Brașov [Kulturkammer der Deutschen Volksgruppe in Rumänien, Kammer der bildenden Künste, *Ausstellung der Kronstädter Künstler in den Ausstellungshallen der Volksgruppe*,], o formulă redusă a celei ce urma să fie itinerată în Germania, apar următorii artiști brașoveni: Friedrich von Bömches, Karl Hübner, Fritz Kimm, Eduard Morres, Hermann Morres, Irene Reindt-Batz, Waldemar Schachl, Heinrich Schunn, Helfried Weiss, Konrad Vollrath, Otto Zell și Hans Guggenberger, iar în catalogul expoziției similare [*Kunstaussstellung der Deutschen Volksgruppe in Rumänien. Vorschau der Ausstellung im Reich*, Hermannstadt, Dezember 1943], organizată la Sibiu, se regăsesc următorii brașoveni: Friedrich von Bömches, Hans Eder, Karl Hübner, Fritz Kimm, Eduard Morres, Hermann Morres, Irene Reindt-Batz, Waldemar Schachl, Heinrich Schunn, Josef Strobach, Konrad Vollrath, Helfried Weiss, Otto Zell, Margarete Depner, Hans Guggenberger

³ Petre Oprea, *Jurnalul unui inspector de la Direcția Artelor Plastice 1959-1960*, București 1998, p.10.

⁴ *Ibidem*, p. 11.

Înainte de a trece la analiza propriu-zisă a vieții artistice brașovene așa cum ni se înfățișează în cotidianul „Neuer Weg”, voi încerca să circumscriu principalele caracteristici ale realismului socialist, deoarece acesta este dificil de definit. Este evident că a fost un curent profund anacronic, un amestec de idei estetice marxiste cu forme realiste de secol XIX, la care s-au adăugat idei romantice, eroice și mobilizatoare. Realismul socialist, vizând întotdeauna „tipicul” și „alegoricul” a produs – în ciuda clamatei apropieri de viață și realitate – aproape în exclusivitate opere grandilocvente, hieratice și false. Puține sunt operele cu adevărat valoroase ale epocii, iar majoritatea artiștilor au repudiat – atunci când a fost posibil – această perioadă de creație a lor. Alături de limbajul formal hiperrealist și retorica grandilocventă, realismul socialist a impus o nouă ierarhizare a genurilor artistice și a temelor abordate. Genurile predominante în perioada interbelică precum peisajul, nudul, natura moartă au fost demascate ca retrograde, impunându-se acum portretul – pentru calitatea sa de reflectare a chipului omului nou – scena de gen – inspirată din marile realizări ale noii societăți și din trecutul glorios al partidului – peisajul industrial etc.

Această prezentare sumară a caracteristicilor realismului socialist este utilă pentru înțelegerea vieții artistice brașovene, prezentată în cotidianul de limbă germană „Neuer Weg”. Datorită situației speciale în care s-a aflat minoritatea germană după război, ea nu a beneficiat de publicații în limba proprie, fapt pentru care nu avem informații privind activitatea artistică pentru intervalul de după 23 august 1944 și 1949. Germanii au redobândit drepturile cetățenești abia după adoptarea Constituției din 1948. Urmare a acestui eveniment, din martie 1949 a apărut cotidianul „Neuer Weg”, organul de presă al Comitetului Antifascist German. Informațiile din presă și mai ales din presa acelor ani nu trebuie luate ad litteram, dar, dincolo de reflectarea distorsionată precum într-o oglindă concavă a realității, considerăm că atmosfera în care se desfășura mișcarea artistică este redată destul de veridic.

Prima știre privind viața artistică a urbei de sub Tâmpa apare în numărul din 12 septembrie 1949, și se referă la implicarea lui Mattis-Teutsch și a lui Karl Hübner în colectivul format din patru artiști brașoveni, însărcinați cu realizarea unui monument în onoarea soldaților sovietici, căzuți pentru eliberarea țării. Grupul statuar urma să fie compus dintr-o coloană de marmoră de 17 m înălțime și din două figuri din bronz de 2,70 m, reprezentând un muncitor și un soldat sovietic⁵. Despre Mattis-Teutsch, renumit avangardist din perioada interbelică și om de stânga, știm că a salutat instaurarea noii orânduiri, el fiind acela care, în 1945, a înființat un sindicat al artiștilor cu sediul în locuința proprie. Deși cu vederi de stânga, artistul era oricând atacabil datorită stilului nonfigurativ pe care îl practicase în trecut și care acum era trecut la index. Celălalt artist, Karl Hübner, practicase o artă apropiată de Expresionism și Noua Obiectivitate – stiluri demascate acum ca

⁵ Franz Johannes Bulhardt, *Kronstädter Künstler setzen den Sowjethelden ein würdiges Denkmal in Neuer Weg*, nr. 154, 12 sept. 1949, p. 6.

retrograde și caduce – și participase, în 1944, în Germania, la expoziția itinerantă „Kunstaussstellung der Deutschen Volksgruppe in Rumänien”, organizată de „Oficiul artelor plastice” al Grupului Etnic German⁶.

O cerință de bază a noii arte era aceea de a fi o artă pentru popor, o artă pe gustul și înțelesul maselor, ceea ce implica buna cunoaștere a vieții acestora. În paginile ziarului „Neuer Weg” din 14 noiembrie 1949 se relatează despre o expoziție cu tema „Țara Bârsei construiește”, vernisată, de curând, la Brașov, o expoziție cu aproape 30 de participanți. Aceștia se documentaseră prin intermediul vizitelor în fabrici și pe șantiere, iar în momentul în care operele de artă se apropiau de finalizare, au fost invitați oameni ai muncii pentru a-și da verdictul în ceea ce privește calitatea și inteligibilitatea acestor opere. În urma unei astfel de întrevederi, Hans Eder a fost nevoit să modifice un portret al lui Pușkin, deoarece „judecătorii” au depistat amprente ale concepției burgheze de care încă nu se despărțise în totalitate artistul, concepție ce răzbătea din modul mistic de realizare al fundalului lucrării⁷. Nu ni se spune, desigur, ce înțelegeau oamenii muncii prin misticism. Autorul articolului consideră că reminiscentele burgheze observabile la unele dintre lucrările din expoziție s-ar datora nivelului insuficient de pregătire al artiștilor și lipsei de literatură sovietică. De aceea se recomandă abonarea la revistele de artă editate în URSS.

La 21 decembrie 1949, întreg lagărul socialist sărbătorea a 70-a aniversare a lui I. V. Stalin, iar toată lumea pregătea cadouri ce urmau să-i fie oferite sărbătoritului. În acest context, Karl Hübner a fost solicitat de către fabrica de zahăr din Bod să realizeze o sculptură. Cadoul, realizat dintr-un bloc de zahăr de 50 de kg, era o alegorie a muncii fizice și intelectuale, și reprezenta două figuri umane, un bărbat și o femeie, purtând secera, ciocanul și cartea⁸. Cititorii sunt informați că lucrarea lui Hübner ar reprezenta, totodată, modelul unei sculpturi monumentale ce va fi executată în viitor. În iulie 1950, artistul a primit în atelierul său vizita unui ziarist care a văzut lucrări intitulate „Naționalizare”, „Campanie de însămânțări agricole”, „Înființarea gospodăriei colective”⁹, ceea ce denotă că cel puțin din punctul de vedere al tematicii artistul devenise un om al regimului. În toamna aceluiași an a candidat și pentru un mandat de deputat în cadrul Sfatului Popular din Brașov, făcând cu acel prilej declarații de circumstanță. În calitate de artist promitea solemn că „realizările artiștilor sovietici îl vor călăuzi și pe viitor, iar întregul său talent va fi pus în slujba poporului”¹⁰. Hübner, fiu de funcționar care în tinerețe suferise privațiuni de ordin material și se angajase pentru scurt timp într-o fabrică, considera acum că e mai profitabil să se dea drept fiu de muncitor care cunoaște bine problemele

⁶ *Kunstaussstellung der Deutschen Volksgruppe in Rumänien. Vorschau der Ausstellung im Reich, Hermannstadt, Dezember 1943.* Veranstaltet von der Kammer der bildenden Künste. Catalog de expoziție, p. 5.

⁷ *Zur Kunstaussstellung in Kronstadt* în *Neuer Weg*, nr. 207, 14 nov. 1949, p. 6.

⁸ *Ein originelles Geburtstagsgeschenk für J. W. Stalin* în *Neuer Weg*, nr. 237, 19 dec. 1949, p. 4.

⁹ *Besuch bei Karl Hübner*, în *Neuer Weg*, nr. 419, 30 iulie 1950, p. 6.

¹⁰ *Ein Künstler - Kandidat für den Volksrat*, în *Neuer Weg*, nr. 519, 27 nov. 1950, p. 6.

clasei din care provenea. Odată cu Hübner și Harald Meschendörfer a fost vizitat în atelierul său. Artistul participase la expoziția anuală de artă plastică din București cu tabloul în ulei „Prima temă scrisă”¹¹ ce-i reprezenta pe cei doi copii ai săi. Lucrarea era una realistă și plină de gingășie, departe de cerințele noului canon, ceea ce demonstrează faptul că nici cei care selecționau lucrările pentru expoziții nu prea cunoșteau noua paradigmă.

În ediția ziarului „Neuer Weg” din 27 iulie 1950, a apărut articolul intitulat „Sitzung im Kronstädter Kunstmalerkreis” [Ședința cercului pictorilor din Brașov], purtând semnătura Hildei Escher. Din articol aflăm că cercul pictorilor brașoveni, al cărui președinte este tov. Mattis-Teutsch, se întrunește din două în două săptămâni pentru a discuta probleme sindicale și profesionale. În cadrul ședinței, la care a participat și autoarea articolului, s-au discutat mai întâi probleme de sindicat, constând în acțiuni de mituire a artiștilor, cum a fost întocmirea listei acelor care doreau să-și petreacă concediul la mare sau anunțul privind atelierul colectiv. De acum aceia care nu dispuneau de ateliere proprii putea lucra în atelierul colectiv. Latura profesională a ședinței a debutat cu citirea și discutarea primului capitol din lucrarea „*Lupta pentru realismul socialist în arta plastică sovietică*” a lui Sasoew, un autor recomandat în epocă. După partea teoretică, s-a discutat pe marginea lucrărilor lui Friedrich Bömches, Hans Guggenberger și Gustav Kollar, lucrări pe care aceștia le supuneau judecății colegilor de breaslă. Bömches, întors abia în 1950 din URSS, era un autodidact. Lucrările prezentate de acest tânăr colegilor de breaslă au fost aspru criticate de Stavru Tarasov (1883 - 1961), Hans Eder și Irene Lucasz. Cu toții le considerau superficiale, iar picturile în ulei ale lui Bömches au fost caracterizate de Mattis-Teutsch „vopsite, nu pictate”. Hans Guggenberger, cel care la expoziția itinerantă din 1944 expunea un bust al lui Hitler¹², a prezentat o lucrare turnată în ciment, intitulată „Victoriosul”, titlu schimbat la sugestia colegilor în „Mașinistul”. Sculptorița Margarete Depner și pictorul Artur Leitner s-au referit la greșeli anatomice ale lucrării, dar, în cele din urmă, Guggenberger a obținut recomandarea de a o definitiva. Gustav Kollar a prezentat o compoziție în creion pe care a numit-o „*Meșterul tâmplar descoperă talentul lui Munkacsî*”. Lucrarea a fost apreciată de cei prezenți. Autoarea articolului constată că în noua societate s-au schimbat relațiile dintre artiști, concurența de altă dată fiind înlocuită cu cooperarea și respectul reciproc. La finalul articolului, fără a avea vreo legătură cu întrunirea pe care o comentase, Escher discută lucrările de dată recentă ale lui Mattis-Teutsch. Amintește de prestigiul de care se bucură artistul în țară și străinătate, dar i se pare că realizările acestuia din ultima vreme ar emana ceva străin și rece. Comentariile ziaristei au fost, probabil, comandate de „sus”, ele

¹¹ *Besuch bei Karl Hübner*, în *Neuer Weg*, nr. 419, 30 iulie 1950, p. 6; Valentin Heinrich, *Die Jahresausstellung der bildenden Künste in Bukarest*, în *Neuer Weg*, nr. 387, 23 iunie 1950, p. 6.

¹² *Kunstaussstellung*, p. 12.

având menirea de a pregăti înfierarea artistului, care, după cum știm, în urma unui conflict cu un înalt funcționar de partid s-a retras pentru câțiva ani din viața publică¹³.

La numai câteva zile după apariția articolului menționat mai sus, aceeași Hilda Escher publica „*Vom Schaffen Kronstädter deutscher Künstler*” [Din munca artiștilor germani din Brașov]. Primul artist comentat este Waldemar Schachl, care, după aprecierea autoarei, devenise unul dintre cei mai reprezentativi pictori germani ai țării. Artistul tocmai lucra la un tablou reprezentând o familie de pescari, lucrare care primise aviz favorabil din partea colegilor de a participa la următoarea expoziție. În atelierul artistului se găsea și o compoziție istorică, o scenă din Răscoala de la 1784. Schachl se număra și el printre cei care, în anii din urmă schimbaseră macazul. În 1940, în cadrul expoziției Schachl-Morres-Boege, expusese un portret al fűhrerului¹⁴, iar în expoziția din 1944 era prezent cu lucrări ce puteau fi citite în cheia ideologiei sângelui și a gliei [Blut und Boden-Ideologie]¹⁵.

Hans Eder, cunoscut drept cel mai important expresionist figurativ transilvănean, se bucurase în perioada interbelică și de aprecierea unor intelectuali români, artistul desfășurând o rodnică activitate portretistică la București. În tinerețe, Eder era un adept al ideilor de stînga, frecventând cercurile boemei revoluționare și anarhiste. Dar, în 1941 (8 noiembrie), atunci când Grupul Etnic German a înființat „Oficiul cultural”, pictorul a acceptat funcția de consilier al Oficiului pentru artă plastică. Aceste detalii biografice au făcut ca în primii ani de după război să întâmpine unele dificultăți, dar atunci când situația s-a normalizat, artistul s-a bucurat de recunoaștere unanimă. În ciuda acestui fapt, concesiile făcute de Eder noului regimul, comparate cu cele ale altora, au fost minime.

După cum am amintit mai sus, artistul a frecventat, în anii de tinerețe, la München, cercurile boemei artistice cu vederi de stînga. Printre prietenii de atunci se aflau și poetul Erich Műhsam (1878–1934)¹⁶, pictorul Heinrich Vogeler Worpswede (1872–1942)¹⁷ și scriitorul Heinrich Mann (1871–1950)¹⁸. În anul 1950, a fost prezent

¹³ Hilda Escher, *Sitzung im Kronstädter Kunstmalerzirkel*, în *Neuer Weg*, nr. 416, 27 iulie 1950, p. 6.

¹⁴ Walter Müller, *Ausstellung Morres-Schachl-Boege in Kronstadt*, în *SDT* nr. 20337, 15 dec. 1940, p. 14.

¹⁵ *Kunstaussstellung*, p. 7-8.

¹⁶ Erich Műhsam (1878–1934) a fost evreu de limbă germană, scriitor, dramaturg, poet și cabaretist. La sfârșitul Primului Război Mondial, anarhistul Műhsam a militat pentru crearea unei republici sovietice în Bavaria. În 1933, la venirea la putere a naziștilor, este internat în lagărul de exterminare de la Sonnenburg, transferat apoi la Brandenburg, iar în final la Oranienburg, unde în urma torturilor groaznice, moare în 1934.

¹⁷ Heinrich Vogeler Worpswede (1872–1942) a fost un revoluționar utopic, pictor, arhitect, grafician și scriitor, făcând parte din prima generație de artiști care au frecventat colonia artistică de la Worpswede. În 1919 a înființat o „comună”, Arbeitsschule Brankenhoff. În 1923 a întreprins prima călătorie în URSS, o țară pe care o admira profund. În 1931 s-a stabilit definitiv în Uniunea Sovietică. În momentul în care Germania a atacat această țară în 1941, în calitate sa de cetățean german, Vogeler este deportat în Kazahstan și obligat la muncă forțată. Din cauza condițiilor inumane de muncă și de viață moare în 1943.

¹⁸ Heinrich Mann (1871–1950), fratele mai mare al renumitului romancier lui Thomas Mann (1875–1955). Heinrich a fost, de asemenea, eseist și romancier cunoscut, evidențiindu-se prin atitudinea critică față de situația din Germania. În 1933 se exilează în Franța, iar în 1940 în SUA, unde a și murit.

pe simezele expoziției anuale din Brașov cu un „remake” al unei lucrări din 1909, un triplu portret al celor trei prieteni așezați la o masă în cafeneaua müncheneză „Stephanie”. Prilejul l-a constituit moartea lui Heinrich Mann, dar și biografiile celorlalți îi recomandau pentru a fi prezentați publicului din România. În cadrul noii variante, artistul a renunțat la caracteristicile tipic expresioniste ale lucrării de altădată, realizând o compoziție realistă.

Modul în care este reflectată viața și activitatea artiștilor plastici din Brașov pe parcursul anilor 1949–1950 este unul tipic pentru anii în care canonul realismului socialist era singurul acceptat, venind să confirme cele afirmate în partea introductivă a lucrării.