



STUDIA UNIVERSITATIS
BABEȘ-BOLYAI



HISTORIA ARTIUM

1/2010

S T U D I A
UNIVERSITATIS BABEȘ–BOLYAI
HISTORIA ARTIUM

1

Desktop Editing Office: 51ST B.P. Hasdeu, Cluj-Napoca, Romania, Phone + 40 264-40.53.52

CUPRINS – CONTENT – SOMMAIRE – INHALT

GHEORGHE MÂNDRESCU, Eticheta și respectul pentru donatori *
L'etichetta e il rispetto per i donatori 3

KOVACS ZSOLT, Coloana Mariei Immaculata din Cluj. Un tip de monument
central-european în Transilvania barocă * *The Mary Immaculate Column in
Cluj. A Type of a Central-European Monument in the Transylvanian Baroque* 7

RADU POPICA, Familia pictorilor Ölhan - o mărturie privind pictura transilvăneană
din secolul XVIII * *The Ölhan Family of Painters – a Testimony Regarding
Transylvanian Painting from the XVIIIth Century*..... 25

CONSTANTIN ITTU, Jocuri de limbaj în două tratate de heraldică din secolul
al XVII-lea * *Language Games in Two 17th-Century Heraldry Books*..... 39

GABRIELA RUS, Monumente ale Bisericii Unite – spații ale interferențelor
stilistice (ctitorii ale Episcopului Ioan Bob) * *Monumenti della Chiesa Unita –
spazi delle interferenze stilistiche (Fondazioni del Vescovo Ioan Bob)* 51

VIORICA GUY MARICA, Spațiul figurativ în pictura lui Degas * *L'espace
figuratif dans la peinture de Degas* 67

VLAD ȚOCA, Monografiile de artist realizate de colaboratorii lui George Oprescu în perioada interbelică * <i>Monographs of Artists Made by the Collaborators of George Oprescu in the Interwar Period</i>	87
GIULIA SAVIO, Appunti sulla biografia di Lionello Venturi: una lettera autografa e alcuni materiali inediti * <i>Note asupra biografiei lui Lionello Venturi: o scrisoare autografă și unele materiale inedite</i>	95
VALENTIN TRIFESCU, Aniversarea a trei secole de administrație franceză în Alsacia (1648-1948) și mesajul regionalist al istoricului de artă și muzeografului strasburghez Hans Haug * <i>Die Feier der dreihundertjährigen französischen Verwaltung im Elsaß (1648-1948) und die regionalistische Botschaft des Straßburger Kunsthistorikers und Museographen Hans Haug</i>	107
GUDRUN-LIANE ITTU, In memoriam Friedrich Bömches (1916–2010) * <i>In Memoriam Friedrich Bömches (1916–2010)</i>	121
IOANA RUS, Intervenții asupra patrimoniului construit transilvănean între anii 1974-1977. Studiu de caz – Cetatea Aiudului * <i>Interventions on the Transylvanian Architectural Heritage during 1974-1977. Case Study – Cetatea Aiudului</i>	129
GHEORGHE MÂNDRESCU, Desființarea comisiei monumentelor istorice din România la 1 Decembrie 1977 * <i>Die Auflösung der Kommission für historische Denkmäler aus Rumänien vom 1. Dezember 1977</i>	141

Recenzii - Book Reviews – Comptes Rendus

Ioan Aurel Pop, Szabò Tamás, <i>Cluj-Napoca și ornamentele sale neștiute. vârsta de fier</i> , Consiliul Județean Cluj, Tribuna, Cluj-Napoca 2010, 251 p. +272 ilustrații color (NICOLAE SABĂU).....	159
Nicolae Sabău, Corina Simon, Vlad Țoca, <i>Istoria artei la Universitatea din Cluj</i> , vol. I, (1919-1987), coordonator Nicolae Sabău, Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca 2010, 580 p. + 78 il. (VALENTIN TRIFESCU).....	163
Dana Jenei, <i>Pictura murală gotică din Transilvania</i> , Editura Noi Media Print, București 2007, 126 p. (VALENTIN TRIFESCU)	166
Dragoș Năstăsoiu, <i>Arta gotică în România</i> , Editura Noi Media Print, București, s. a. [2010 ?], 143 p. (VALENTIN TRIFESCU)	168

ETICHETA ȘI RESPECTUL PENTRU DONATORI

GHEORGHE MÂNDRESCU*

RIASSUNTO. L'etichetta e il rispetto per i donatori. La difficile situazione in cui si trovano i musei della Romania è dovuta anche alla mancanza di alcuni principi chiari in quello che riguarda il ruolo del museo come istituzione e il suo corretto collegamento con i collezionisti, con la rete di gallerie privati e con i possibili donatori. Il rifacimento di queste relazioni, danneggiati nel comunismo, è il primo dovere di una generazione di veri museografi professionisti.

Parole chiave: Il museo come archetipo, i donatori dimenticati, eliminati, la mancanza di museografi professionisti.

În anii '70, în plină perioadă de creștere a „epocii de aur” comuniste, în micul nostru grup de cercetători, statut nerecunoscut oficial de către mai marii în programarea drumului consolidării ideologiei totalitare, deci în acei ani potrivnici, începusem mica noastră „bătălie” pentru a reuși, așa cum era firesc în viziunea unor profesioniști (și nu propagandiști de partid cum ni se cerea a fi) introducerea unei practici cu implicații deosebite în viața muzeului, a echilibrului unei societăți cu respect pentru cultură și pentru cei ce o practicau. În esență vroiam să ni se „permită” a introduce pe etichetele lucrărilor expuse în Galeria permanentă a Muzeului de Artă din Cluj-Napoca, a unui rând cu trei cuvinte: *Donația Virgil Cioflec*. Doar atât - nimic mai mult.

Semnificațiile propunerii noastre erau multiple, pentru trecut, pentru prezentul malformat atunci, dar și pentru viitorul sperat. Propunerii i-au urmat perioade îndelungate de „ezetări”, de târăgănări pentru a putea depăși „suspiciuni” ale decidenților, diletanți în ale valențelor mesajului oferit de patrimoniu, dar șefi în lumea în care trăiam și în sfârșit după mai bine de zece ani am putut schimba etichetele și introduce modificarea atât de justificată pentru noi profesioniștii.

Îmi amintesc cum cele trei cuvinte mă inspirau adesea în timpul ghidajelor, să le vorbesc mai ales elevilor despre importanța acțiunilor colecționarului Virgil Cioflec, în societatea artiștilor de la 1900, despre legătura lui cu Ștefan Luchian, despre mândria și recunoștința că datorită gestului său nobil Clujul prin muzeul său are săli cu lucrări unice în prezentarea artei românești moderne. În bucuria apariției celor trei cuvinte pe etichete trăiam sentimentul că ne-am făcut datoria ca museografi profesioniști, în a pune o pietricică la temelia recâștigării prestigiului colecționarului aflat atunci în profundă suferință, când „legea patrimoniului” apărută în anul 1974, în loc să înceapă cu un articol care să consacre protejarea și susținerea celor ce

* Conf. univ. dr., Catedra de Istoria Artei, Director la Institutul Italo-Român de Studii, Facultatea de Istorie și Filosofie, Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca, România

colecționaseră cu pasiune și dăruire, începea prin a spune și sublinia că lucrările de neprețuit reprezentând universul său, viața sa, puteau fi sechestrate și reținute pe timp nelimitat până când tot el „va asigura bune condiții de conservare” (vezi *limba de lemn* și parșivenia instaurării dictaturii în toate domeniile).

Mai apoi, în anul 1990, problema colecționarului Virgil Cioflec și a donației sale părea că se deschide spre o nouă viață. Îmi aduc aminte cum la o primă întâlnire a „naivilor”, a entuziaștilor de după 1989, în sala Mihai Eminescu de la Filologie, alături de prietenul Marian Papahagi, adusesem în discuție revenirea la respectul pentru gestul lui Virgil Cioflec care în anii '30, ca urmare a prieteniei sale cu filologul, rectorul Sextil Pușcariu și din dragoste pentru această țară, hotărâse să-și doneze colecția aflată la București, tinerei universități clujene, ca un pas spre o firească și completă consolidare a cunoașterii lumii valorilor românești ce apăruse în prim plan după unirea din 1918. Pledam numai pentru revenirea la adevăr. Virgil Cioflec lăsase rodul pasiunii sale Universității, studențimii clujene, pentru îmbogățirea cunoștințelor tuturor celor ce trăiau în Cluj și care construiau o lume nouă. În anul 1990 nu vroiam să scot colecția donatorului din muzeul clujean, unde lucram de peste douăzeci de ani, ci vroiam să aduc Universitatea în postura firească de participant direct la viața muzeului. Aportul universitarilor la luarea deciziilor într-o asemenea instituție de cultură cum este muzeul poate fi decisiv pentru revenirea la normal după epoca dictaturii diletanților puși în slujba unei ideologii utopice „diriguitori la secția de cultură și educație socialistă municipală sau județeană a Partidului Comunist Român”.

Ce a urmat este încă o dovadă a modului în care am făcut „tranziția” ultimilor douăzeci de ani. Universitatea Babeș - Bolyai este într-un nesfârșit proces la toate forurile judiciare românești, pentru a recâștiga un drept testamentar de netăgăduit, confirmat și de faptul că Virgil Cioflec a administrat în continuare, circa cincisprezece ani, îmbogățind Pinacoteca ce-i purta numele, aflată în cadrul Universității clujene interbelice. A avut „șansa” de a muri înainte de a vedea soarta tragică ce va învălui toată lumea patrimoniului național supus arbitrarului, măsuririi și manipulării. Apare straniu ca după căderea comunismului, sistem dictatorial ce a naționalizat în noaptea de 11 iunie 1948 tot ce ținea de proprietatea privată din România, să nu fim în stare să recunoaștem firesc, cu simplitate, actul testamentar de existență în timp al Pinacotecii Virgil Cioflec a Universității de azi, Babeș – Bolyai.

Ar fi firesc ca studenții clujeni să fie implicați direct în studiul patrimoniului muzeal, completat în timp și cu alte valori, să elaboreze aici, în mod curent lucrări de licență, să aibă dezbateri pe diferite specialități, făcând din muzeu un reper, etalon al acestui prestigios centru de cultură ce se vrea a fi Clujul.

Dar să revin la actualitatea imediată. Îmi invit adeseori studenții de la Catedra de Istoria Artei sau cei ce participă la masteratul „Societate, arte, identități” ca și pe cei de la cursul privind „Evaluarea bunurilor de patrimoniu” de la Facultatea de Științe Economice și Gestiunea Afacerilor, la întâlniri în Galeria permanentă a muzeului clujean (câștigasem imediat după 1990, printr-o hotărâre a Ministerului Culturii, în urma demersurilor noastre justificate bazate pe prezentarea valorilor

patrimoniului, deci câștigasem decizia ca muzeul să se numească *Muzeul Național de Artă Cluj*. Mă întreb care este avantajul renunțării la această titulatură și implicit ca autonomia sa științifică să fie „subordonată” Consiliului Județean Cluj?). Aceste întâlniri în galerie sunt suportul deosebit pentru a vorbi despre semnificația existenței unor asemenea valori unice în această capitală culturală a României.

Cu ocazia unei asemenea ultime întâlniri m-am aflat pus în fața unei incredibile „schimbări”. Noua conducere a dorit să aducă un semn de înnoire și a trecut la schimbarea etichetelor; sunt mai mari, acceptabil gândite dar când le-am citit am descoperit surpriza nedorită. A dispărut mențiunea *Donația Virgil Cioflec*. Au apărut imediat întrebările pe care le-am comentat la cald cu studenții. Care este viziunea profesionistă de muzeografi și muzeologi a celor care au făcut propunerea? Există un Consiliu Științific la muzeu care trebuia să aprobe o asemenea schimbare? Care este relația acestui muzeu cu colecționarii, cu mecenajii pe care ni-i dorim să reapară? Care este și care va fi participarea masei de iubitori de artă de azi, dar mai ales de mâine la viața muzeului? De ce facem un pas înapoi și nu unul înainte? Nu am date suficiente și nu este cazul să răspund la aceste întrebări cu această ocazie. Vreau să spun doar că muzeul este și rămâne un etalon în această lume descumpănită. Avem nevoie de el ca punct de referință ce adună valorile certe și trăiește alături și împreună cu galerii, fundații, centre de expoziții, colecții de artă contemporană. Muzeul însă certifică cernerea valorilor, muncă pe care colecționarul o face în primul rând (nu achizițiile Comitetului de Cultură și Educație Socialistă „vărsate” apoi fără prea mult consult în depozitele muzeului ca răsplată pentru îndeplinirea indicațiilor ideologice ale Partidului Comunist, supervizate de diletanți aflați în slujbă - vezi perioada 1950-1989). Muzeul culege seniorial rodul eforturilor masei de colecționari, a diversității opțiunilor lor pe care le vrem a fi în creștere. Este nevoie să păstrăm muzeul ca instituție profesionistă de cultură, serios conturată în atribuțiile sale.

Mulți se joacă cu etichetele. O vezi scrisă ca vai de ea, pusă în colț direct pe lucrările expuse, dacă a căzut este înlocuită cu alta scrisă în grabă ș.a.m.d. Pentru aceștia ea este ca orice altă etichetă de la mall. Pentru noi profesioniștii în ale muzeografiei are o cu totul și cu totul altă semnificație.

„*Donația Virgil Cioflec*” la optzeci de ani de la înfăptuire este un pilon al existenței noastre spirituale și un imbold pentru ca alți și alți donatori, de acum înainte, să speră că se vor bucura și ei când nu vor mai fi, de respectul dat de acele extraordinare, unice trei cuvinte.

COLOANA MARIEI IMMACULATA DIN CLUJ. UN TIP DE MONUMENT CENTRAL-EUROPEAN ÎN TRANSILVANIA BAROCĂ

KOVACS ZSOLT*

ABSTRACT. The Mary Immaculate Column in Cluj. A Type of a Central-European Monument in the Transylvanian Baroque. The Immaculata-column of Cluj represents one of the most significant works of the Transylvanian baroque sculpture, and at the same time stands as the first public monument of the city. Its importance has been long recognized by specialists interested in the baroque sculpture topic. Our research is based on the newly found document, the contract of September 15, 1744 between Kornis Antal and the recently settled sculptor Anton Schuchbauer. The contract constitutes an accurate depiction of the project, which would have incorporated a grandiose central monument surrounded by fifteen saints statues, nine angels making allusion to the angels' choir, and three lying unicorns, representing the patrons' heraldic animal. From this original arrangement only the center piece of the composition have survived until today.

Our study present the formal precedents of the Mary-column in Cluj, by analyzing different variations and changes of the Central-European Mary-columns. The examination of the newly located contract of 1744 reveals not only the importance of the workshops organizational aspects, but emphasizes the significance of the patron's role in the developmental stages of the monument. The examination of the essential role of the patron is relevant in the case of the Mary-column in Cluj, since the benefactor requests the utilization of his heraldic representations, already used on other monuments with his sponsorship in the city of Cluj (ex: Franciscan Church, Loretto Chapel). We emphasized the presence of different forms of the cult of Virgin Mary in the life of the patron or his family.

Keywords: *Cluj, Marian column, plague column, baroque sculpture, Anton Schuchbauer, Antal Kornis*

Coloana Mariei Immaculata din Cluj este unul dintre principalele monumente ale sculpturii baroce din Transilvania a cărei importanță a fost semnalată și în literatura de specialitate.¹ Această aură se datorează în primul rând calității sale estetice, autorul ei, Anton Schuchbauer, fiind unul dintre cei mai renumiți sculptori ai barocului

* Asistent, *Catedra de Istoria Artei, Facultatea de Istorie și Filosofie, Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca, România*

¹ Biró József, *A kolozsvári Szent Mihály templom barokk emlékei*, Kolozsvár 1934, p. 50; Nicolae Sabău, *Der Bildhauer Anton Schuchbauer. 1719 - 1789*, Cluj-Napoca 1979, pp. 27 - 28, Taf. II.; Kelemen Lajos, *Művészettörténeti tanulmányok, II*, Bukarest 1982, p. 163, 365; Nicolae Sabău, *Metamorfoze ale barocului transilvan*, vol I. *Sculptura*, Cluj-Napoca 2003, pp. 52 - 53.

transilvan, dar totodată este și primul monument public al orașului. Semnificația coloanei era sporită și de rolul jucat în plan urbanistic, odinioară fiind amplasată în punctul central al ansamblului piațetei baroce din strada Turzii, delimitată de edificiile ecleziastice și de învățământ ale ordinului iezuit.²

Motivul reluării acestei teme a constituit-o descoperirea în arhiva Liceului Romano-Catolic din Cluj a contractului coloanei Mariei, încheiat între patronul acestui monument, Antal Kornis și sculptorul Anton Schuchbauer. Informațiile din acest contract ne-au relevat o serie de aspecte care conturează o altă imagine a acestui monument de for public. Pe lângă analiza noilor informații furnizate de acest document nepublicat, demersul nostru actual are următoarele obiective: trecerea în revistă a evoluției formale a acestui tip de monument, o încercare de a reconstitui contextul istoric în care a fost comandat ansamblul clujean, punând accent pe rolul și personalitatea patronului, Antal Kornis.

Coloana Mariei, un tip de monument al barocului central-european

Coloana Mariei, devenită unul dintre cele mai răspândite tipuri de monument public al contrareforme catolice, din punctul de vedere al formei sale, își are originea în tipul coloanelor triumfale, memoriale și ex voto antice. Începând cu secolul al XIV-lea același tip de monument (o statuie susținută de o coloană) reappare în Italia, unde întâlnim mai multe monumente publice ale sfinților patroni ai orașelor, care sunt considerate simboluri ale orașului respectiv. Unul dintre exemplele cele mai importante este cel din Udine, în acest oraș în 1487 fiind ridicat în Mercato Nuovo o coloană cu statuia Mariei, patroana orașului.

Prima coloană a Mariei din epoca barocă a fost înălțată de către papa Paul al V-lea, în fața bisericii Santa Maria Maggiore, după proiectele arhitectului Carlo Maderno. În acest caz Maderno a refolosit o coloană corintică antică cu fus canelat, provenind din basilica constantiniană. Coloana așezată pe un postament înalt susținea statuia din bronz a Maicii Domnului.³

Din perspectiva evoluției tipului de monument prezentat, prima coloană a Mariei, care este inițiatorul unui vast fenomen devoțional, ce presupunea ridicarea acestui tip de monument, este cea din München. În anii 1637–38 principele elector al Bavariei, Maximilian I a amplasat acest monument în piața centrală a orașului, ca un ex voto dedicat Mariei, în amintirea bătăliei victorioase din 1620 de la Muntele Alb, în care trupele conduse de către el au triumfat în fața armatei stărilor protestante cehe, dar și pentru ajutorul acordat în timpul asediului celor două orașe rezidențiale ale principatului, München și Landshut, asediate de către trupele suedeze în anul 1632. În legătură cu acest monument trebuie să remarcăm două lucruri: în primul rând faptul că din punct de vedere formal va constitui cel mai important model pentru coloanele

² Coloana a fost demontată în 1959, întrucât conducerea comunistă a Universității nu o agrea. În 1961, la cererea bisericii Sf. Petru și Pavel din Cluj-Napoca ea a fost amplasată în spatele acesteia.

³ *Marienlexikon*, V, Herg. Remigius Bämer, Leo Scheffczyk, St. Ottilien 1993, p. 623.

de acest tip, iar în al doilea rând caracterul de ex voto al monumentului, tipic întregului fenomen ce o va urma. Elementul central al monumentului münchenez este o coloană din marmură sprijinită pe un postament bipartit. Coloana susține o statuie a Mariei din bronz poleită cu aur, care se încadrează în tipul de Maria Regina Coeli (această statuie a fost concepută de Hubert Gerard, încă în 1593, pentru monumentul funerar al principelui Wilhelm al V-lea). Monumentul era înconjurat de o balustradă decorată cu lanterne, care până la sfârșitul secolului al XVIII-lea erau încoronate de simboluri marianice (soarele, luna, stele). Pe postamentul bipartit sunt amplasate 4 statui din



Fig. 1. Coloana Mariei în Am Hof, Viena.

bronz ale unor îngeri care luptă împotriva celor mai importante calamități ale lumii creștine: balaurul simbolizează foametea, leul războiul, basiliscul ciuma, iar șarpele pe eretici. În acest ultim exemplu este prezentată o concludentă aluzie la luptele interconfesionale din timpul războiului de 30 de ani, ereticii în acel context bavarez fiind protestanții care asediau și cele două orașe rezidențiale.⁴

După modelul coloanei müncheneze, la mijlocul secolului al XVII-lea se vor ridica o serie de monumente de acest tip. Cele mai importante dintre acestea sunt legate de ambianța curții vieneze. Cea mai veche coloană a Mariei din imperiul Habsburgic este cea din Piața Am Hof din Viena, ridicată în anul 1646, sub patronajul împăratului Ferdinand al III-lea, în fața uneia dintre bisericile iezuite din oraș. (Fig. 1.) Formal, acest monument, ca și cel din Praga, legat tot de patronajul împăratului Ferdinand, preia modelul de la München. Caracterul

⁴ *Ibidem.*; Susan Tipton, „*Super aspidem et basiliscum ambulabis*”. *Zur Entstehung der Mariensäulen im 17. Jahrhundert*, în „*Religion und Religiosität im Zeitalter des Barock*”, Hrsg. Dieter Breuer, Wiesbaden 1995, pp. 385-386.

antiprotestant al programului este accentuat și prin faptul, că figura Mariei calcă triumfător pe un balaur. Pe lângă acest element, în cazul celui praghez, însuși alegerea locului supralicitează aceste conotații: a fost ridicată în anul 1650, după terminarea prelungitelor conflicte interconfesionale ale războiului de treizeci de ani, în Piața Veche a orașului, în locul în care în anul 1618 a izbucnit respectivul conflict, în urma celebrului eveniment al defenestrației membrilor autorității habsburgice. În acest sens, această coloană a căpătat puternice semnificații de memento al victoriei părții catolice asupra stărilor cehe răzvrătite, victorie datorată ajutorului divin venit din partea Maicii Domnului.

Paralel cu ridicarea unor coloane dedicate Mariei și amplasate în spații publice, acest tip de reprezentare, încă de la sfârșitul anilor 1630, apare și în artele decorative ale vremii în forma unor mici obiecte devoționale de acest tip. Aceste mici lucrări de orfevrărie, legate, într-o primă fază, ca de altfel și monumentele publice, de patronajul elitei catolice, au fost confecționate în cele mai renumite ateliere de orfevrărie ale vremii, cele din Augsburg. Pe la sfârșitul secolului al XVII-lea s-a răspândit și tipul de coloană, combinată cu ceas (ca de exemplu cea păstrată în colecția din Frankenstein a familiei Esterházy⁵).

În răspândirea acestui tip de monument un rol primordial revine exemplelor vieneze. Acestea au constituit de cele mai multe ori modelele urmate și în celelalte localități din imperiu. În acest sens trebuie să menționăm încă un monument vienez, care aduce importante modificări formale tipului münchenez. Este vorba de coloana Sfintei Treimi, ridicată de către împăratul Leopold I în Graben. Motivul amplasării acestei coloane l-a constituit din nou un eveniment concret, cu implicații personale în viața împăratului și a urbei: în condițiile apropierei de capitală în 1679 a unei devastatoare epidemii de ciumă, i-a revenit rolul de a opri această calamitate. Înzestrat cu aceste sperate puteri antipestilențiale o primă variantă a coloanei a fost construită în grabă din lemn. Speranțele patronului s-au îndeplinit, și flagelul ciumei n-a ajuns în capitala imperiului. În deceniile următoare acest eveniment și monumentul conex au devenit importante elemente ale reprezentății aulice vieneze. Importanța acestuia a fost subliniată și de faptul, că peste un deceniu s-a ridicat în locul vechii coloane una monumentală, ce a adus o serie de noi elemente formale, care au influențat și forma coloanelor Mariei. (**Fig. 2.**) Astfel, pe un postament hexagonal bipartit se află coloana monumentului având forma unui obelisc, și sprijinind grupul statuar al Sfintei Treimi. Pe partea superioară a postamentului se află îngenunchiată, dedicând acest monument puterilor cerești, însuși figura împăratului Leopold, cioplită din marmură de Carara. Sub el figura alegorică a Credinței calcă pe figura Ciumei, reprezentată printr-o bătrână urâtă. Suprafața obeliscului este acoperită de nori, pe care se sprijină nouă îngerii reprezentând cele 9 coruri ale acestora, iar partea de sub grupul Sfintei Treimi este înviorată de un grup de putți.

⁵ *Esterházy kincsek. Öt évszázad műalkotásai a hercegi gyűjteményekből*, Red. și studiu introductiv Szilágyi András, Budapest 2006 - 2007, pp. 134 - 135.



Fig. 2. Coloana Sf. Treimi în Graben, Viena
(După *The Baroque in Central Europe*).

Pe balustrada monumentului au fost amplasate inițial mai multe statui de sfinți protectori. Importanța acestui ansamblu este reflectată și prin artiștii implicați în proiectarea monumentului, la acesta participând cei mai renumiți artiști ai ambianței curții vieneze, de exemplu arhitectul Johann Fischer von Erlach căruia i-a revenit proiectarea ansamblului, și a diferitelor elemente arhitectonice. Folosirea norilor pentru marcarea lumii cerești i se datorează lui Ludovico Ottavio Burnacini, maestrul scenograf al teatrului imperial vienez, el folosind un procedeu specific scenografiei baroce.⁶ Acest element, precum și amplasarea unor statui pe balustrada monumentului, vor fi de acum încolo caracteristice și coloanelor Mariei din imperiu.

Sub influența vieneză acest tip de monument s-a răspândit la începutul secolului al XVIII-lea în toate provinciile imperiului, din Tirol, Boemia, Moravia, Austria, până în Silesia sau Ungaria, având de cele mai multe ori un caracter antipestilențial. Printre statuile balustradei cele mai des întâlnite sunt sfinții protectori împotriva ciumei, ca Rochus, Sebastian, Sf. Carlo Borromeo, Rosalia, Sf. Francisc de Xaver sau alți sfinți protectori ca Florian, ocrotitor împotriva incendiilor și Sf. Ioan Nepomuk, cel care asigură sprijin împotriva inundațiilor. Aceștia li se adaugă diferiți sfinți locali (de ex. în Ungaria sfinții regi maghiari), sfinții protectori ai patronului monumentului

⁶ *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, IV : Barock*, Hrsg. Hellmut Lorenz, München, 1999, pp. 495 - 496; *The Baroque in Central Europe. Places, Architecture and Art*, New York, 1992.



Fig. 3. Monumentul din Cluj
(Fotografia lui László Miklós).

și ai familiei sale, sfinți ai unor ordine religioase.⁷

De asemenea trebuie să subliniem faptul, că aceste coloane sunt coloane ex voto, ridicate în amintirea ciumei și a altor epidemii, împotriva războaielor (de ex. a celor antiotomane), dar sunt și cazuri în care au fost inspirate de evenimente din viața patronului, ca nunta, nașterea unui nou membru în familie, etc. O altă caracteristică a răspândirii acestui tip de monument o constituie lărgirea ariei de proveniență a patronilor. În timp ce în secolul al XVII-lea a rămas un gen specific ambianțelor aulice sau aristocratice, în secolul următor patronii unor astfel de monumente vor deveni diferitele comunități locale (de ex. congregații, bresle, mănăstiri, fundații, corporații laice) sau membrii unor comunități urbane.⁸

În ceea ce privește amploarea fenomenului de a marca unele spații publice prin monumente dedicate Fecioarei, este concludent exemplul Cehiei și Moraviei, în cazul cărora în perioada dintre 1650 și 1780, s-au ridicat 162 de coloane ale Mariei.⁹ Din punct de vedere formal cele din micile localități adoptau simpla variantă cu coloană,¹⁰ iar în cazurile mai exigente se apela la construcții monumentale al căror element principal era obeliscul decorat cu nori și putți, preluat din modelul monumentului Sfintei Treimi din Viena.

Coloana din Cluj se încadrează în această ultimă tipologie. (**Fig. 3.**) Elementul central al acesteia este obeliscul cu secțiunea de triunghi cu colțurile teșite.

⁷ *Marienlexikon*, op.cit., p. 624.

⁸ *Marienlexikon*, op. cit., p.623

⁹ Susan Tipton, op. cit., p. 375.

¹⁰ *Marienlexikon*, op. cit., p.623.

Suprafața obeliscului este modelată prin prezența unor nori de decorați cu capete de putti, iar capitelul acestuia susține cel mai valoros element sculptural al ansamblului, statuia Mariei Immaculata, așezată pe globul pământesc, strivind răul întruchipat prin șarpe.¹¹ Obeliscul monumentului se sprijină pe un postament hexagonal bipartit, a cărui parte inferioară este susținută la colțuri de ample volute decorate cu frunze de acant, iar laturile sunt prevăzute cu gradene. Partea superioară a postamentului are un aspect mai decorativ prin prezența la colțuri a unor mici postamente ornate cu



Fig. 4. Postamentul monumentului.

aceleași motive de volute și frunze de acant, și prin cartușele barochizante pe laturile sale. Pe colțurile postamentului încoronat de o cornișă profilată se pot observa urmele unor îngeri, care după mărturia fotografiilor de epocă, țineau în mână făclii, iar pe micile postamente urmele urnelor clasicizante, dispărute tot în ultimele decenii.¹² (Fig. 4.) Fotografiile monumentului din a doua jumătate a secolului al XIX-lea și de la începutul secolului XX, ne dezvăluie, că ansamblul era înconjurat de o balustradă hexagonală cu laturile concave, ritmate la colțuri și la intrare cu stâlpișori, între care se înșirau baluștri având forme tipice baroce. (Fig. 5.)

¹¹ Pentru analiza tipicelor forme ale acestei statui vezi: Nicolae Sabău, *Metamorfoze... op.cit.*, p. 53.

¹² Acești îngeri au dispărut numai în ultimele decenii. O parte a fragmentelor căzute se păstrează în cripta bisericii.



Fig. 5. Coloana în fața bisericii iezuite (fotografia lui Veress Ferenc, înainte de 1870).

Contractul coloanei din Cluj¹³

Contractul încheiat în ziua de 15 septembrie a anului 1744 între Antal Kornis, unul dintre membrii marcantă ai aristocrației romano-catolice din Transilvania și sculptorul Anton Schuchbauer, stabilit numai de câțiva ani la Cluj,¹⁴ furnizează o serie de noi informații, care nuanțează cu detalii semnificative rolul comandatarului în conceperea acestui monument public, dar și activitatea lui Schuchbauer, precum și

¹³ Arhivele Naționale, Direcția Județeană Cluj, Fondul Liceul Romano Catolic, nr. 1. Textul original al contractului vezi în anexă.

¹⁴ Prima dată apare în anul 1740 la Cluj, în legătură cu lucrările bisericii Sfântul Mihail. Formula *nunc Claudiopoli degentis* din contract trimite clar spre activitatea anterioară a lui Schuchbauer într-un alt oraș, în literatura de specialitate fiind acceptată venirea lui din Buda. B. Nagy Margit, *Reneszánsz és barokk Erdélyben. Művészettörténeti tanulmányok*, Bukarest 1970, p. 321.

a atelierelor de sculptură ale barocului clujean. Textul contractului demonstrează, că proiectele inițiale ale acestui monument prevedeau o construcție monumentală,¹⁵



Fig. 6. Detaliu.

care ar fi fost decorată și înconjurată de o decorație sculpturală surprinzător de bogată, organizată după binecunoscutul program iconografic al acestui tip de monument, dar și cu unele statui care accentuează rolul comanditarului. Forma, decorațiile și statuile menționate în contract se încadrează în tipologia coloanelor Mariei, răspândite la începutul secolului al XVIII-lea: partea centrală a monumentului era obeliscul încoronat de statuia Mariei Immaculata (*stylus, seu columna cum statua Beatae Virginis Immaculatae*), suprafața obeliscului fiind decorată cu nori și capete de îngeri (*Columna ... tott [!] angelorum statuīs, tum integris, tum medys symbola ad Beatam Virginem accomodata exhibentibus, tum capitibus angelorum et nubibus vestiatur*). (Fig. 6.)

Pe lângă forma și decorația specifică vremii, este de remarcat prezența îngerilor care susțin simbolurile (soarele, luna, stele) marianice. Caracterul programatic al monumentului reiese, mai ales din articolele 4–6. ale contractului. Acestea prevedeau, ca în jurul coloanei și a balustradei să fie amplasate, împreună cu postamentele lor, 15 statui de sfinți desemnate de comanditar, de asemenea 3 unicorni, așezați pe postamentele lor, și în jurul monumentului, adică a părții centrale, 9 figuri de îngeri ținând lămpi în mână.¹⁶ Prezența unui număr așa de mare de statui era o uzanță răspândită în epocă. În acest sens o apropiată analogie a monumentului clujean, sprijinită

și de teza sosirii lui Schuchbauer din Buda, ar putea să fie monumentul Sfintei Treimi din Pesta, a cărui parte centrală, pe lângă statuile unor sfinți era înconjurată și de statuile îngerilor.¹⁷ (Fig. 7.)

¹⁵ Între 10,43 și 11,37 metri înălțime.

¹⁶ Prezența unui număr așa de mare de statui era răspândită .

¹⁷ Înfățișarea monumentului construit între 1716 - 1723 ne este cunoscută numai din gravura din 1775 a lui János Fülöp Binder. Kerny Terézia, „Szíz Máriának választott vitéze”. (*Egy barokk kori Szent László ábrázolásról*), în „Ars Hungarica” 1997, nr. 1-2, p. 266, il. 9.

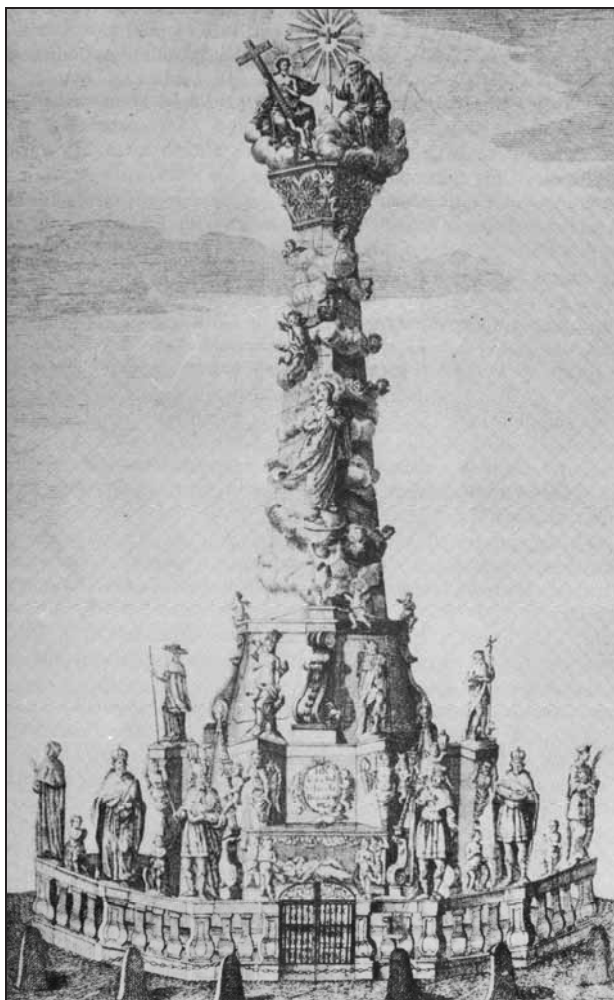


Fig. 7. Coloana Sfintei Treimi din Pesta (după Kerny).

Un alt aspect important al contractului este partea referitoare la modul de organizare a unor astfel de șantiere. În vederea respectării termenului de doi ani, contractul stipula, ca sculptorul să angajeze cel puțin 2 meșteri pietrari pricepuți, plătiți de către el, din suma totală de 1500 de forinți renani, iar comandatarul asigura transportul și extragerea pietrei din carieră, lucrul zidarilor, fierarilor și lăcătușilor. Angajarea a doi pietrari reflectă respectarea delimitării celor două meserii distincte, documentate și în alte cazuri. În această perioadă deja se contura o definiție clară a atribuțiilor sculptorilor și a pietrarilor, primii fiind însărcinați cu diferite comenzi ale unor statui și reliefuri figurative și decorative, din diferite materiale, activitatea



Fig. 8. Coloana Mariei din Cluj (anii 1940).

catolice ale imperiului, ci în încercarea personalizării ansamblul sculptural, care se impunea prin alegerea unor teme specifice. Este de remarcat rolul lui Kornis în alegerea celor 15 sfinți ale căror statui urmau să înconjoare partea centrală a monumentului, în rândul acestora, pe lângă prezența unor sfinți

ultimilor limitându-se, în principiu, la cioplirea unor elemente arhitecturale din piatră sau la pregătirea blocurilor de piatră necesare unor statui.¹⁸

Pe baza celor scrise de către Jakab Elek în monografia orașului,¹⁹ în literatura referitoare la coloana Mariei din Cluj monumentul este datat, fără excepție, în anul 1744. Contractul coloanei prevede terminarea lucrărilor într-un interval de doi ani, ceea ce înseamnă că anul 1744, nu poate să fie decât un terminus post quem. Luând în considerare și presupusele probleme intervenite în execuția ansamblului, considerăm, că o datare mai devreme de expirarea termenului prevăzut în contract, adică septembrie 1746, nu este probabilă. (Fig. 8.)

Prevederile contractului ne dezvăluie totodată activitatea unui comandatar, care nu se mulțumea doar cu patronajul unui monument, urmărind canoanele unui tip de monument public, răspândit în cele mai importante centre

¹⁸ Despre problematica organizării acestor două meserii, cu exemple din Buda: Komárik Dénes, *A 18. századi Pest szobrászairól, kőfaragóiról*, în Détsy Mihály nyolcvanadik születésnapjára. Tanulmányok, Szerk. Bardoly István, Haris Andrea, Budapest 2002, pp. 469 -472. Idem, *A 18. századi Pest szobrászairól, kőfaragóiról II*, în *Ars Hungarica* 2007, nr. 2., pp. 363 -383.

¹⁹ Jakab Elek, *Kolozsvár története világosító rajzai*, Budapest 1888, p. 22.

preferați în cazul coloanelor Mariei, un rol primordial jucând, cu siguranță, și sfinții patroni ai comandatarului și ai familiei sale. Cel mai interesant exemplu al unei atitudini ferme de afirmare a rolului marcant al comandatarului în ridicarea acestui ansamblu, este prezența celor trei statui de unicorni culcați, care pe lângă binecunoscutele trimiteri la persoana Fecioarei,²⁰ în acest caz aveau conotații clare referitoare la persoana și familia patronului, unicornul fiind și animalul heraldic al familiei Kornis. Dorința patronului de a înzestra monumentul public și cu cele trei statui de unicorni, dezvăluie o atitudine accentuată afirmării gestului său de patronaj. Acest gen de reprezentare a patronului ne este cunoscut și din alte exemple ale coloanelor Mariei, cel mai apropiat caz, cunoscut nouă, fiind cel al coloanei Mariei din piața centrală a orașului Pardubice din Cehia, ridicată în 1695. (**Fig. 9.**) În acest caz în cadrul programului heraldic a fost integrată în rândul statuilor de sfinți și a blazoanelor comandatarului și stema orașului, trei statui de lei culcați.²¹



Fig. 9. Coloana Mariei din Pardubice.

²⁰ *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Hrsg. Engelbert Kirschbaum, I, Rom–Freiburg–Basel–Wien, 1994, pp 591 - 592.

²¹ Jiří Slouka, *Mariánské a morové sloupy Čech a Moravy*, Praha 2010, pp. 157 - 158.



Fig. 10. Capela Loreto din Cluj (detaliu fotografia lui Veress Ferenc, înainte de 1870).

Prezența unor statui de unicorni ca reprezentare a rolului său de mecena, nu se limitează nici în cazul lui Antal Kornis, la coloana Mariei din Cluj. (**Fig. 10.**) Până la mijlocul anilor 1920 intrarea celeilalte ctitorii ale lui Kornis, capela Loreto, anexată fațadei principale a bisericii franciscane din Cluj, era străjuită de două statui ale unor unicorni înfățișați pe postamente alungite. Există posibilitatea ca acestea să fi provenit, după schimbarea proiectului inițial, din ansamblul coloanei Mariei, dar cert este faptul, că cel târziu în anul 1753 deja erau menționate ca fiind în fața capelei Loreto.²² Aceste statui au fost transportate la începutul secolului XX în fața castelului Kornis din Mănăstirea, și veghează până astăzi intrarea principală a ruinelor fostului castel. Un alt exemplu al exprimării orgoliului de patron al lui Antal Kornis este și o cană cu capac din argint (așa-numita cană Kornis), donată inițial aceleiași capele din Cluj. Corpul cunii este decorat cu scena în relief a Cinei celei de taină, capacul fiind încoronat de statueta unui unicorn.²³ (**Fig. 11**)

²² *Ad introitum vero, parte ab utraque, duo unicornes affabri et polite juxta mole, e petra fabricati, unus a dextris, alter a sinistris, valvas sacelli circum ambiunt. Nobile vetustissimi et illustrissimi Generis Kornisiani insigne gentilitium tali ac tanto fundatore, memoriale perenne dignissimum.* Vezi: Veress, Ludovicus, *Facies vetus et nova Transilvaniae Franciscanae seu Custodiae olim Provinciae Hungaricae SS. Salvatoris nunc Provinciae Transilvanicae Fratrum Ordinis Minorum S.P. N. Francisci Stricterioris Observantiae, sub patrocinio S. Regis Stephani Deo Famulantium.* Manuscris, 1753, p. 116.

²³ În enumerarea donațiilor lui Antal Kornis, date capelei Loreto: *...Item schyphum non levis ponderis argenteum auro oblitum, et a foris mysteria Coenae Domini, apostolorumque duodecim effigiem sibi impressas, sub operculo autem suo unicornem argenteum auratum liberalissime donavit.* *op. cit.* p. 144. Descrierea și fotografia canei: Sas Péter, *A kolozsvári ferences templom,* Kolozsvár 1999, pp. 115 - 116.



Fig. 11. Unicorn în fața castelului din Mănăstirea (lângă Dej).

Comanditarul coloanei: Antal Kornis

Patronul monumentului dedicat Mariei Immaculata face parte din a doua generație a aristocrației romano-catolice din Transilvania, care a jucat un rol important în administrația principatului, afirmată pe plan politic pe la mijlocul secolului al XVIII-lea. S-a născut la data de 26 martie 1709, într-una dintre cele mai importante familii catolice ale Transilvaniei.²⁴ Tatăl său, István Kornis a îndeplinit mai multe funcții importante în administrația țării (din 1709 membru al Deputăției, din 1714 comisar suprem,²⁵ mai târziu membru al Consiliului Gubernial), iar unchiul său Zsigmond Kornis a reușit să ajungă în 1713 guvernatorul principatului. Tatăl său a recunoscut importanța studiilor superioare pentru ocuparea unor funcții semnificative în administrația provinciei, și astfel, după studiile sale de la gimnaziul iezuit din Cluj (1721–1728),²⁶ Antal în perioada 1728–1731 a studiat dreptul la una dintre

²⁴ Veress Endre, *A gönczruszkai gróf Kornis-család anyakönyve (1446–1917)*, Budapest 1917, p. 13.

²⁵ Trócsányi Zsolt, *Habsburg politika és Habsburg kormányzat Erdélyben 1690–1740*, Budapest 1988, p. 309, 359.

²⁶ Varga Júlia, *A kolozsvári jezsuita gimnázium és akadémia hallgatósága 164 - 1773 (1784)*, Budapest 2007, p. 153.

universitățile imperiului Habsburgic.²⁷ Importanța peregrinației sale academice este consemnată și în testamentul tatălui său, el menționând că pentru studiile sale superioare a cheltuit mai mult de 7000 de forinți, o sumă considerabilă în epocă.²⁸ Un alt important eveniment al biografiei personajului nostru l-a constituit un pelerinaj în Italia, cu această ocazie participând la Roma la ceremoniile unei investituri papale.²⁹ Cariera politică a lui Antal Kornis debutează în iulie 1735, prin numirea lui în funcția de comite suprem al comitatului Hunedoara, prima lui funcție mai importantă.³⁰ Din 1742 devine comisarul suprem al Transilvaniei și membru al Consiliului Gubernial.³¹

În viața familiei lui Antal Kornis, cultul Maicii Domnului a jucat un rol deosebit de important. Mai multe însemnări relatează despre diferitele donații cu caracter ex voto oferite Maicii Domnului cu ocazia unor evenimente fericite din viața familiei sale. Primul caz datează din anul 1738, când după însănătoșirea de după complicațiile ivite cu ocazia unei nașteri, soția lui Antal Kornis, Mária Mikes a donat icoanei făcătoare de minuni din biserica iezuită din Cluj un relief din argint cu imaginea icoanei și a familiei sale, înfățișate în ipostaza rugăciunii din fața icoanei.³² Alte donații de ex voto din argint au fost oferite altarului și în anii 1740 și 1741, după alte două nașteri.³³ Pe lângă cinstirea celei mai importante imagini miraculoase a Transilvaniei baroce, alte surse au consemnat participarea soției sau dorința de a participa la pelerinaje în centre renumite ale cultului marian din Europa Centrală. Din discursul funerar rostit la moartea soției aflăm, că ea a participat la un pelerinaj în cunoscutul centru al cultului Feciorei, Mariazell, și despre faptul, că pe patul de moarte a făgăduit, că în cazul unei însănătoșiri sperate, va merge la celălalt important loc de pelerinaj al ambiantei curții vieneze, care la mijlocul secolului al XVIII-lea a devenit Šaštín (Sasvár) de lângă Tyrnavia.³⁴

²⁷ *Ibidem*, p. 415.

²⁸ Testamentul lui Kornis István, Mediaș 12 decembrie 1738, Arhivele Naționale, Direcția Județeană Cluj, Fondul familial Kornis, fasc. 105, p. 42: ... *peregrinatiojara is het ezer forintnal többet költöttünk reája*.

²⁹ Trócsányi, *op. cit.* Acesta a avut loc cel mai probabil în august 1740 cu ocazia investiturii lui Clement al XII-lea.

³⁰ Trócsányi, *op. cit.*

³¹ Trócsányi Zsolt, *Bécs és Erdély, 1741 - 1745: a Ministerialkonferenz in rebus Transylvanicis*, în „Levéltári Közlemények”, 56 (1985), 1, pp. 30 - 31.

³² *Kolozsvári könyvező Szűznek historiája*, Kolozsvár, 1770, p. 157: *Ennek a jeles irgalmasságnak örök emlékezetére fel-függesztetett a Szent Szűznek oltárára fekete bársonnyal borított tábla, melyre a Könyvező Szent Szűznek, s az esedezőknek, és a kised születnek fel-szegeztetett ezüst képei a jövendő-bélieknek is ezt a ritka jó-téteményt ki beszélik*.

³³ *Ibidem*, pp. 187 - 188, 199: *Méltóságos Groff Kornis Antal Urnak kedves társa polyában fekvő kisednek ezüst képét hála-adásul fel-ajánlá a szülésben tapasztalt nyilván való segítségért.; Igy Mélt' sfgos Groff Kornis Antal Urnak kedves társa hirtelen orvoslását vévén Boldogságos Szűz kegyességétől kised leány magzattjának, fogadása szerint rendes aranyas rámban fekete bársonyon a könyvező Szent Képnek ezüst formáját, ezüst lábatskát, és ezüst lannát az esztendőnek ki-rajzolásával annak oltárára örök emlékezetre helyeztete*.

³⁴ Balogh József, *Leg jobb rész, melyet ez árnyék Világból ki költözvén...*, Kolozsvár 1744, p. E2^v.

Un alt exemplu al importanței cultului marian, dar și un caz caracteristic al mecenaturii lui Antal Kornis, îl reprezintă capela Loreto, alipită fațadei vestice a bisericii franciscane din Cluj. Cu ocazia amintitului pelerinaj italian a adus o copie a statuii binefăcătoare a Maicii Domnului din Loreto, pe care a păstrat-o până la terminarea construirii capelei în biserica minorită, aflată în zona bisericii Sf. Petru. După finalizarea capelei această statuie, a fost adusă în capela Loreto, în august 1746, în cadrul unei mari festivități, și așezată pe altarul capelei.³⁵

Ridicarea unei coloane dedicată Maicii Domnului se înscrie în acest șir de exemple ale cultului Maicii Domnului prezente în viața familiei lui Antal Kornis. Pornind de la caracterul antipestilențial al coloanelor dedicate Mariei, în literatura de specialitate s-a răspândit ideea, că monumentul din Cluj a fost ridicat ca un ex voto în amintirea mării epidemii de ciumă din anii 1738–1740. Deși nu posedăm nici o altă informație concretă referitoare la cauzele ridicării coloanei, evenimentele din primii ani ai deceniului cinci al secolului al XVIII-lea, din biografia comandatarului, ne oferă mai multe date despre întâmplări personale, care ar fi putut genera patronarea unui monument ex voto. Prima informație din acest șir este moartea tatălui său în 6 mai 1741,³⁶ iar apoi chiar în anul 1744, în jur de 20 februarie moare fetița sa la Sibiu, iar pe 6 martie și tânăra sa soție, este așezată pe catafalc în biserica iezuită și înmormântată în biserica franciscană din Cluj.³⁷

O altă întrebare primordială legată de acest monument, rămâne cea referitoare la discrepanța dintre proiectul inițial formulat în contract și monumentul păstrat. În lipsa unor informații documentare concrete, la această întrebare putem da doar răspunsuri ipotetice. Cea mai credibilă variantă, este cea a renunțării pe parcurs, probabil din pricina unor probleme financiare ale patronului,³⁸ la varianta inițială, descrisă și în contract, realizându-se numai varianta păstrată a monumentului. Această ipoteză este justificată și de diferența dintre înălțimea proiectată³⁹ și cea actuală⁴⁰. Una dintre cauzele renunțării la forma inițială a acestui proiect ar putea să fie și implicarea sa în finalizarea construcției capelei Loreto. Construirea acestei capele a fost demarată cu sprijinul lui János Joakim Thoroczkai, dar după moartea lui în 25 ianuarie 1745, construcțiile capelei au fost întrerupte, reluarea lor fiind posibilă prin grija lui Antal Kornis.⁴¹ Din cauza fenomenului general cunoscut în celelalte exemple ale unor astfel de monumente publice, unde în cele mai multe cazuri statuile care înconjurau partea centrală a monumentului au dispărut ulterior, nu putem exclude

³⁵ Veress, Ludovicus, *op. cit.*, pp. 139 - 140.

³⁶ Veress Endre, *op. cit.*, p. 17.

³⁷ Veress Endre, *op. cit.*, p. 18.

³⁸ Printre cauzele renunțării la forma sa inițială, am luat în considerare și caracterul clar de propagare al ideilor contrareforme, și de marcare prin acest monument a unui spațiu public dintr-un oraș multiconfesional. Pentru eventualele proteste ale celor trei comunități protestante din oraș (unitariană, calvină și luterană) am parcurs protocoalele adunărilor generale ale orașului din perioada 1743 - 25 august 1750, dar ridicarea acestui monument nu apare printre temele discutate de acest for.

³⁹ Vezi nota 13.

⁴⁰ Cca. 7 m.

⁴¹ P. Benedek Fidél, "Szűz Mária Háza" Kolozsvárt. A Lorettói Kápolna emlékezete, Kolozsvár 1945. pp. 8 - 10.

nici varianta finalizării ansamblului în forma proiectată, și renunțarea la statuile sale, numai într-o perioadă ulterioară. În acest caz cea mai probabilă perioadă ar fi ultimul deceniu al secolului al XVIII-lea, când după desființarea ordinului iezuit o parte din edificiile ordinului au fost folosite ca sediu al administrației guberniale, mutată în anul 1790 din Sibiu la Cluj. În urma acestor transformări mica piațetă din fața fostei biserici iezuite a pierdut caracterul său religios și a căpătat și o importanță politică, ceea ce putea să conducă la înlăturarea statuiilor de sfinți. La existența unor intervenții ulterioare asupra monumentului trimite și lipsa inscripțiilor de pe suprafața celor trei cartușe ale postamentului, și prezența, deja pe primele reprezentări ale coloanei, a unor urne clasicizante pe postamentele din cele trei colțuri ale construcției, în locul unde de obicei erau amplasate statui.

Deși cauzele care au dus la renunțarea la proiectul inițial al monumentului sau la înlăturarea statuiilor rămân în continuare învăluite în mister, sursele scrise referitoare la coloana Mariei din Cluj ne dezvăluie o construcție monumentală decorată cu un număr impresionant de statui. Informațiile din contractul publicat în anexă ne arată, că ridicarea acestei coloane trebuie să fi fost una dintre cele mai ample lucrări ale sculpturii baroce clujene din această perioadă, și prima operă de anvergură a lui Anton Schuchbauer. Totodată trebuie să subliniem, că în spatele acestei comenzi se afla una dintre personalitățile importante ale vieții politice a vremii, coloana Mariei din Cluj încadrându-se într-o serie mai lungă a operelor patronate de Antal Kornis, în care un rol primordial le revenea diferitelor forme ale cultului Mariei.

Anexă:

Contractul dintre contele Antal Kornis și sculptorul Anton Schuchbauer referitor la coloana Sfintei Maria din fața Convictului Nobiliar din Cluj. Cluj, 15 septembrie 1744. Arhivele Naționale, Direcția Județeană Cluj, Fondul Liceul Romano Catolic, nr. 1.⁴²

[26r] Infrascripti presentium testimonio damus pro memoria omnibus et singulis quibus competitt [!] quod anno praesenti 1744 die vero 15-ta currentis mensis 7-bris existentibus nobis in inlyto Convictu nobillium Claudiopolitano, posteaquam innotuisset, in propositis habere, illustrissimum dominum comitem Antonium Kornis liber baro de Göntzruszka, Sacrae Regni Hungariae, Bohemiaeque Maiestatis camerarium, gubernialem consiliarium eundemque Principatus Transilvaniae et annexarum Partium supremum provinciale commissarium ut piis suis impensis Colossus quidam in platea publica vulgo Thordaensi dicta ac ante presentorum [?] Convictum Nobilium constituta Deo dicandus in honorem Beatae ac Immaculatae

⁴² În transcrierea noastră am urmărit practica generală a editării textelor epocii premoderne, astfel am corectat inconsecvențele gramaticale ale textului original, și le-am întregit prescurtările din text, fără să le semnalăm.

Virginis, aliorumque Sanctorum, ac Sanctarum cum suis requisitis (prout et infranotatis patet) condecensi apparatu ac ornatu instructus exurgeret, inter partes antefati scilicet illustrissimi domini comitis, et statuarii Antonii Schuchpaur, nunc Claudiopoli degentis, conventum est, punctis subsequentibus:

- 1-mo. Ut Colossus cum omnibus stauis, postamentis, cancellis et requisitis aliis intra duos annos stet erectus et absolutus: hinc ne solus Antonius in eo laboret, sed duos ut minimum adhuc artifices perites in laboris societatem adsciscat oportet.

- 2-do. Ut tum Colossus totus, tum statuae et figurae singulae, praesertim vero stylus seu columna cum statua Beatae Virginis Immaculatae ad omnem nitorem elegantiam artis et proportionum regulam, ita accurate elaborentur ut intuentium oculos delectare possint: hoc per expressum addito, quod si quidpiam expectationi, et votis illustrissimi domini comitis non respondeat mercedem operis statuarius amittat.

- 3-tio. Columna cuj statua Beatae Virginis Immaculatae Conceptae super globum insistet, tott [!] angelorum stauis, tum integris, tum mediis symbola ad Beatam Virginem accomodata exhibentibus, tum capitibus angelorum et nubibus vestiatur, quot ejus decor et magnificentia exiget juxta regulas.

- 4-to. Statuae in circumferentia tum Colossi, tum cancellorum cum debitis postamentis variorum Sanctorum ab illustrissimo domino designatorum sint 15.

- 5-to. Tres item unicornes, suis basibus ad modellae normam decenter insistentes.

- 6-to. Novem in circuitu lucernae forma eleganti a totidem angelis sustentatae.

- 7-mo. Gradus seu scalae circa Colossum, cancelli item cum scabellis ad flectendum oportunis sint in proportionata tum latitudine, tum altitudine eleganter elaborati tota moles ultra 5 et $\frac{1}{2}$ vel summum ultra 6 orgias⁴³ non extendatur et hinc omnibus proportio desummatur. Pro quo statuarii labore in summa tota promisit illustrissimus dominus comes floreni Rhenensis 1500 item lapidum vecturas et ad latomiam repurgandam terramque egerendam laboratores tot, quot requirentur, murariorum, item laborem uti etiam fabri, tum ferrarii, tum serarii cum [26v] calce lapidibus et ferro quartirium item liberum pro tempore laboris. Lapididas vero latomos solvere et conducere statuarius ex addictis sibi 1500 Rhenensis floreni debebit.

Cujus quidem contractus taliter ex parte utraque coram nobis, initi, una jovi pro robore, hasce fide nostra mediante subscriptas, ac propriis sigillis munitas dedimus. Signatur Claudiopoli, anno dieque praenotatis coram nobis.

Petro Endes
Regiae Civitatis Claudiopolis senatore et
Conventuale ColosMonostor
Mp., L.S.

Francisco Bayer jurato senatore
Regiae Liberaeque
Civitatis Claudiopolis
Mp., L.S.

⁴³ Un stânjen (orgia) vienez era în epocă 189,648 cm.

FAMILIA PICTORILOR ÖLHAN - O MĂRTURIE PRIVIND PICTURA TRANSILVĂNEANĂ DIN SECOLUL XVIII

RADU POPICA *

ABSTRACT. *The Ölhan Family of Painters – a Testimony Regarding Transylvanian Painting from the XVIIIth Century.* The study analyzes the activity and works of the painters from Ölhan family, less known until now. The studies dedicated to the Transylvanian art contain only a few references about these artists. Johann Ölhan senior (? - 1763) and his sons, Johann Ölhan junior (? - 1784 ?) and Joseph Ölhan (1741-1787), lived and worked in Braşov. Johann Ölhan senior was an artist with a solid professional education, superior to other Transylvanian artist from his time. He painted portraits of the Braşov ruling elite (Portrait of Johann Gottlieb Seuler von Seulen, Portrait of Joseph von Drauth). His portraits prove the assimilation of elements specific to baroque portraiture. Also, from his work are known decorative paintings and an engraving made by the german engraver Johann Jakob Haid after a drawing of artist. Johann Ölhan senior can be considered a representative artist for the Transylvanian baroque portraiture. The only surviving works from his son's creation, Joseph Ölhan, are the decorative paintings of organs from Evangelical Churches of Cristian, Braşov county (in present at Gherdeal Church, Sibiu county), and Codlea, Braşov county. The works of Johann Ölhan junior is known only from documentary mentions.

Keywords: *baroque, painters, Ölhan, Braşov, portraits*

Oraş comercial şi meşteşugăresc înfloritor, Braşovul a fost de timpuriu un important centru artistic. Încă din secolele XV-XVI este atestată activitatea mai multor artişti locali. Primul pictor din Ţara Bârsei este Johannes von Rosenau, autorul amplei fresce a Răstignirii din Biserica Evanghelică din Sibiu.¹ În secolul XVI la Braşov sunt activi pictorii: Dominicus², Gregorius³ şi Lorenz Fronius⁴. Pentru perioada secolelor XVII-XVIII informaţiile privitoare la pictorii braşoveni sunt mai rare. Ne sunt cunoscute numele lui T. G. Fronius (d. 1721), care execută în acuarelă portretul tatălui său, Marcus Fronius (1659-1713), preot-paroh la Biserica

* *Muzeograf IA, Şef de secţie, Muzeul de Artă, Braşov, România*

¹ W. Wenrich, *Künstlernamen aus Siebenbürgisch-sächsischer Vergangenheit*, în „Archiv des Vereins für Siebenbürgische Landeskunde”, Neue Folge, XXII, nr. 1, Hermannstadt (Sibiu) 1889, pp. 68-69.

² *Ibidem*, p. 69.

³ Gernot Nussbächer, *Contribuţii cu privire la tabloul judeului Braşovului Lucas Hirscher*, în „Muzeul Regional Braşov - Culegere de studii şi cercetări”, vol. I, Braşov 1967, pp. 252-255; Elena Popescu, *Portretul transilvănean în secolele XVI-XVII în pinacoteca Brukenthal*, în „Studii şi comunicări. Muzeul Arad”, III, 1996, pp. 6-8.

⁴ W. Wenrich, *op. cit.*, p. 70.

Neagră⁵, și al lui Josef Mohr care, împreună cu sculptorul Franz Eberhard, realizează altarul bisericii evanghelice din Hărman⁶. Cu câteva notabile excepții, majoritatea portretelor patriciatului brașovean din această perioadă sunt atribuite unor artiști rămași anonimi. Având în vedere această situație, considerăm că prezentarea activității unor artiști brașoveni din secolul XVIII, despre care există puține informații în literatura de specialitate, nu poate fi decât în beneficiul cunoașterii artei transilvănene.

Într-un articol publicat în anul 2005⁷ am semnalat activitatea pictorului brașovean Johann Ölhan senior, oferind și câteva date privitoare la fiul acestuia, pictorul Johann Ölhan junior. Accesul la noi surse documentare ne-a permis să extindem cercetarea întreprinsă atunci.

Primele mențiuni referitoare la activitatea lui Johann Ölhan apar în a doua jumătate a secolului XIX, în lucrările lui Josef Trausch⁸ și Joseph Dück⁹. Ulterior numele său figurează într-o listă a pictorilor sași din Transilvania întocmită în anul 1882¹⁰. Mai multe informații sunt publicate de Emil Sigerus sub titlul *Burzenländer Maler des XVIII. Jahrhunderts*¹¹. Este din nou amintit de istoricul maghiar Gyárfás Tihamér în anul 1910.¹² În exhaustiva listă a portretelor sașilor transilvăneni întocmită de Julius Bielz, Johann Ölhan figurează cu două lucrări.¹³ Reputatul istoric de artă fixează activitatea sa între anii 1744-1783. Alte câteva publicații mai recente¹⁴ oferă informații fragmentare despre activitatea lui Johann Ölhan. Aceste informații

⁵ Julius Bielz, *Porträtkatalog der Siebenbürger Sachsen*, în „Archiv des Vereins für Siebenbürgische Landeskunde”, Neue Folge, vol. XLIX, Hermannstadt (Sibiu) 1936, p. 30 / nr. 338.

⁶ Erich Jekelius (coord.), *Die Dörfer des Burzenlandes*, Erster Teil, Burzenländer Sächsischen Museums Verlag, Kronstadt (Brașov) 1928, p. 213.

⁷ Radu Popica, *Johann Ölhan senior – un pictor brașovean din secolul al XVIII-lea*, în „Țara Bârsei”, IV (XV), serie nouă, nr. 4, Brașov 2005, pp. 145-150.

⁸ Josef Trausch, *Schriftsteller-Lexikon oder biographisch-literarische Denk-Blätter der Siebenbürger Deutschen*, vol. III, Kronstadt (Brașov) 1871, p. 299.

⁹ Joseph Dück, *Zeidner Denkwürdigkeiten vom Jahre 1335 bis zum Jahre 1847*, Kronstadt (Brașov) 1877, p. 39, 46 și 47.

¹⁰ W. S., *Heimische kunstler*, în „Korrespondenzblatt des Vereines für Siebenbürgische Landeskunde”, V, nr. 11, Hermannstadt (Sibiu), 15 noiembrie 1882, p. 125.

¹¹ „Korrespondenzblatt des Vereines für Siebenbürgische Landeskunde”, XXXI, nr. 4, Hermannstadt (Sibiu) aprilie 1908, pp. 59-60.

¹² *Adatok Művészetiink Történetéhez*, în „Művészet”, X, nr. 4, Budapest 1910, p. 181. Informație reprodușă de Victor Roth, *Aus ungarischen Zeitschriften*, în „Korrespondenzblatt des Vereines für Siebenbürgische Landeskunde”, XXXVIII, nr. 1-2, Hermannstadt (Sibiu) ianuarie – februarie 1915, pp. 31-32.

¹³ Julius Bielz, *op. cit.* Portretul în ulei al lui Joseph Gottlieb Seuler von Seulen (p. 70 / nr. 794) și o gravură în aramă (p. 70 / nr. 795).

¹⁴ Manfred Wittstock, *Mit dem Pinsel durch das Burzenland*, în „Neur Weg”, XXVII, nr. 8104, București 3 iunie 1975; *Altes Altarbild und Epitaph gesucht* în „Zeidner Gruß, Heimatlat der Zeidner Nachbarschaft” (Zeidner Gruß), XXXIX, nr. 72, München 1992, p. 9; Balduin Herter, *Der Altar und sein Erbauer* în Zeidner Gruß, LII, nr. 98, München 2005, pp. 4-5; Wolfgang Sand, *Kronstadt, Das Musikleben einer multiethnischen Stadt bis zum Ende des Habsburgerreiches*, Gehann-Musik-Verlag, Kludenbach 2004, p. 95; Helmuth Mieskes, ... vor 300 Jahren, în Zeidner Gruß, LVI, nr. 106, München 2009, p.37. Johann Ölhan este menționat și în Ulrich Thieme, Felix Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart: Unter Mitwirkung von etwa 400 Fachgelehrten*, vol XXV, Leipzig 1931, p. 568.

disparate nu permit însă reconstituirea unei imagini de ansamblu. Mai mult, toți autorii menționați pornesc de la premisa existenței unui singur pictor purtând acest nume. Însă, în articolul nostru (vezi supra, nota 6), am arătat că nu poate fi vorba de un singur artist, ci de doi pictori, tată și fiu. Investigații suplimentare ne-au permis să stabilim că și un alt fiu al lui Johann Ölhan senior a îmbrățișat meseria părintelui său. Avem deci de a face cu o familie de pictori brașoveni din secolul XVIII și nu doar cu un singur artist purtând acest nume. Ne propunem să oferim o imagine a activității pictorilor din familia Ölhan și, în măsura în care puținele opere păstrate o permit, să încercăm să stabilim locul pe care-l ocupă în evoluția artei transilvănene.

Johann Ölhan¹⁵ senior este amintit pentru prima dată într-un document din anul 1734¹⁶ în legătură cu cererea de reducere a impozitului adresată magistratului orașului Brașov de *Johann Oelhahn – pictor*. În favoarea sa solicitantul arată că *n-are locuință, e tânăr și mai mult exercează decât câștigă cu pictura*. O lună mai târziu, magistratul, prin notarul Andreas Tartler, aprobă cererea.

Nu există dovezi care să ateste că profesia de pictor reprezenta o tradiție în familia Ölhan. Pe la 1705 un *Oehlhunn* era asociatul unei țesătorii de cânepă¹⁷, iar în 1730 un anume *Michael Oelhan* este implicat într-un litigiu comercial ca urmare a intermedierei vânzării unor cantități de găitan și indigo¹⁸.

În 1740-1741, cu prilejul renovării turnului bisericii Sfântul Bartolomeu, Johann Ölhan senior pictează emblemele care decorau, probabil, cadranul ceasului.¹⁹ O știre din 3 noiembrie 1744²⁰ arată că pictorul se afla la Râșnov, fiind silit să părăsească în grabă orașul în urma unui incendiu devastator izbucnit în toila nopții.

În fondul de manuscrise Josef Franz Trausch²¹ se păstrează un poem intitulat *Portrait von Wien*²² semnat și datat: „12. April 1745 Joh:[ann] Oehl. Haan”. Manuscrisul atestă prezența pictorului la Viena. Un an mai târziu se află la Jena unde realizează

¹⁵ Vom utiliza această formă a numelui de familie, pe care o considerăm mai actuală. În documente apar diverse forme: Oelhahn, Oelhahn, Oehlhunn, Oehlhaan, Oehh-Hahn, Oehlhahn, Oelhann, Oehlhan, Oelhan.

¹⁶ *Arhiva magistratului orașului Brașov – Inventarul actelor neînregistrate* (Arhiva), vol. I, București 1959, p. 127, doc. 617, 1734, februarie 22, Brașov.

¹⁷ *Aus dem Tagebüchern des Marcus Fronius*, în „Quellen zur Geschichte der Stadt Kronstadt” (Quellen), VII, Brașov 1918, p. 323.

¹⁸ Arhiva, p. 105, doc. 487, 1730, martie 24, Brașov.

¹⁹ *Rationarius auditorium eccles. Apud S. Bartholomaeum*, în Quellen, VIII, fasc. 2, Brașov 2003, p. 212.

²⁰ *Auszug aus “Kurzgefasste Jahr – Gesichte von Siebenbürgen, nensonders Burzenland” von Joseph Teutsch*, în Quellen, IV, Brașov 1903, p. 148.

²¹ Archiv und Bibliothek der Honterusgemeinde Brașov (ABH Brașov), Handschriften-Sammlung Josef Franz Trausch, IV F1 Tf, *Porträt von Wien, Gedicht*, 39/1.w/157/nr. 1048/22.

²² Poemul schițează o frescă critică a Vienei, indicând familiaritatea artistului cu societatea vieneză din prima jumătate a secolului XVIII. *Ein Klumpen Häuser und Palläste, / Voll Ungeziefer voller Gäste, / Ein Mischmasch aller Nationen, / Die in Ost, West und Norden wohnen, / Gestank und Koth in allen Gassen, / Viel Weiber, die den Eh’stand haßen, / Viel Männer, die mit andern theilen / Sehr wenig Jungfern, lauter Fräylen. (...) Dies ist das Quodlibet von Wien*. Mulțumesc doamnei Sunhild Galter pentru transcrierea poemului.

desenul după care J. J. Haid²³ va realiza o gravură²⁴ (**Fig. 1.**) înfățișând monumentul funerar ridicat în biserica evanghelică St. Michael din Jena în amintirea studentului brașovean Johann Gottlieb Seuler von Seulen²⁵.



Fig. 1. Monumentul funerar al lui Johann Gottlieb Seuler von Seulen. Gravură în aramă

În anul 1747 este din nou la Brașov unde pictează panoul stranei breslei țesătorilor așa cum indică prezența semnăturii sale: „Joh[ann] Oelhan pinxit / rapio manii”.²⁶ Cu siguranță că și un alt panou identic aparținând stranei breslei țesătorilor,

²³ Johann Jakob Haid (1704–1767), pictor și gravor german. A studiat cu J. E. Riedinger. Dr. G. K. Nagler, *Neues allgemeines künstler-lexicon: oder, Nachrichten von dem leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter, etc.*, vol. V, München 1837, p. 508.

²⁴ Publicată în *Ihren-Gedachtniss, Des weiland Hochwohlgebomen Herrn Herr Joseph Gotlieb Seuler von Seulen aus Cronstadt in Siebenbürgen Der Rechten rühmlichst Beflissenen, Nachdem Derselbe in der Hofnungs-vollen Blüte der Jahre mitten in dem Laufe seines preiswürdigsten Bestrebens nach Wissenschaft und Jugend am 9. May 1746. auf der Universität zu Jena durch einen sanften Tod das Unvollkomme mit dem Vollkommen seligst verwechselt hatte, Von denen schmerklichst geruehrten Eltern in der Jenaischen Haupt-Kirche wo dessen enseelte Gebeine am 12. dieses unter hochansehnlicher Begleitung beigesetzt worden durch ein aufgerichtetes Epitaphium Von Gönnern und Freunden aber durch schriftliche Denckmale gestiftet*, Johann Christoph Tennemans Schriften, Jena. ABH Brașov, Handschriften-Sammlung Josef Franz Trausch, IV F1, Tf. 53/III/23 și IV F 97/53/239. Gravură în aramă, 59,3 x 36 / 52,8 x 30,3 / 52,2 x 30,1, Iohannes Oelhan ad vivum del., I. I. Haid sculp.

²⁵ Joseph Gottlieb Seuler von Seulen (1727-1746), fiul lui Lucas Seuler von Seulen, doctor în medicină și jude al Brașovului, a decedat în timpul studiilor juridice efectuate la Jena.

²⁶ Nicolae Sabău, *Metamorfoze ale barocului transilvan*, vol. II, Editura Mega, Cluj-Napoca 2005, p. 55; Bálint Ágnes, *A brassói Fekete templom stallumai*, disertație de masterat, Universitatea Babeș-Bolyai Cluj 2004, p. 42. Mulțumim pe această cale doamnei Bálint Ágnes care ne-a oferit întregul său sprijin în cercetările întreprinse la Biserica Neagră referitor la activitatea pictorilor Ölhán. De asemenea, îi adresăm mulțumiri pentru indicarea unor surse utilizate în cuprinsul acestui studiu.

însă nesemnăt, este opera pictorului. În 1751 este menționat din nou într-o carte de socoteli privitoare la reconstrucția Bisericii Negre.²⁷

O altă știre privitoare la Johann Ölhan senior datează din anul 1754. Cronica Prejmerului redactată de Thomas Tartler relatează un fapt divers: venirea pe lume în Prejmer a unor siamezi, decedați la naștere. Evenimentul stârnește mare vâlvă în Țara Bârsei. Cu acest prilej, Johann Ölhan senior primește, din partea magistratului orașului Brașov, o însărcinare neobișnuită. Pictorul este trimis la Prejmer pentru a aduce *monstrul* la Brașov, spre a fi admirat de membrii sfatului. Ulterior, siamezii, expuși într-un vas cu rachiu de către chirurgul orașului, Michael Czakul, au devenit o adevărată atracție publică.²⁸

Johann Ölhan senior încetează din viață în decembrie 1763.²⁹ Un an mai tâziu văduva lui, Margaretha Foncking, închiriază și ipotechează casa sa, situată în Prundul Rozelor (azi Piața George Enescu), lui Ladislau Béldi de Uzon (Ozun, jud. Covasna) pe timp de 10 ani în schimbul sumei de 1000 florini ungurești.³⁰ Pictorul lasă în urma sa o situație financiară dificilă, întrucât se precizează: *casa este grevată de datorii*.³¹ Neînțelegerile dintre moștenitorii pictorului și Ladislau Béldi de Uzon vor duce la anularea contractului³², patru ani mai tâziu *casa Ohlhann* fiind cumpărată de cojocarul Martin Klausenberg.³³

Fii săi, Johann și Joseph, îi continuă activitatea. Johann Ölhan junior (d. 1784 ?)³⁴ este amintit prima dată în anul 1765 în cartea de socoteli privitoare la reconstrucția Bisericii Negre, citată anterior³⁵. În 1767 *pictorul Oelhann* aurește și repictează cele două steme în relief de pe pilastrul situat vis-a-vis de amvonul Bisericii Negre.³⁶ Nu putem stabili cu certitudine la care din cei doi artiști se referă această informație. Înclinăm să credem că este vorba de Johann Ölhan junior. În anul 1772 Johan Ölhan junior și Joseph Ölhan (1741-1787)³⁷ sunt menționați în legătură cu lucrările

²⁷ Direcția Județeană Brașov a Arhivelor Naționale (DJBAN), Fond Primăria Brașov. Socoteli alodiale XXI/42, *Auszug ueber die Bau des Kirchen Gewölbes an den hiesigen entlangschiffen Großen Pfarr Kirche geschrieben in Anno 1784*, p. 3.

²⁸ *Auszug aus der „Tartlauer Chronik“*, în Quellen, IV, Brașov 1903, p. 71.

²⁹ ABH Brașov, *Corona, Kronstädter Matrikel*, înregistrarea 20184. Înormântarea lui *Oehlhann Johannes, Mahler* (pictor) a avut loc în 31 decembrie 1763. Mulțumim domnului Gernot Nussbächer și doamnei Elisabeta Marin pentru sprijinul acordat în identificarea datelor privitoare la familia Ölhan în registrele matricole de stare civilă ale orașului Brașov.

³⁰ Arhiva, p. 4, doc. 17, 1764, decembrie 1, Brașov.

³¹ *Ibidem*.

³² DJBAN, Colecția Stenner II, I/129, vol. VI, nr. 65, 1765, ianuarie 14, Brașov; DJBAN, Primăria Brașov. Acte administrative neînregistrate, I, dosar XIII, nr. 34, 1764, Brașov.

³³ Arhiva, p. 31, doc. 162, 1769, august 1, Brașov.

³⁴ ABH Brașov, *Corona, Kronstädter Matrikel*, înregistrarea 20193. Fiica sa, Anna Martha, se căsătorește la 14 iunie 1772 cu pictorul Martin Tischler junior din Sibiu. W.S., *op. cit.*, p. 125.

³⁵ DJBAN, *Auszug ueber die Bau...*, p. 4.

³⁶ *Ibidem*, p. 44; Bálint Ágnes: *A brassói Fekete templom az 1689-es nagy tűzvész utáni újjáépítése*, lucrare de licență, Universitatea Babeș-Bolyai Cluj 2003, p. 42.

³⁷ ABH Brașov, Erich Jekelius, *Genealogie Kronstädter Familien* (tehoredactat), vol. VI, Brașov, 1965, p. 44. La data de 17 noiembrie 1773 are loc căsătoria dintre Anna Susanna Nussbächer și Joseph Oelhan, Malerkunstbessener (pictor ucenic), fiul lui Oelhan Johann.

pe care le execută la biserica evanghelică din Codlea. Cu acest prilej se reface altarul și coronamentul amvonului și, de asemenea, sunt pictate stranele.³⁸ În anul 1782 Joseph Ölhan pictează orga bisericii evanghelice din Cristian³⁹ (**Fig. 2.**). În 1783 pictorul Oelhan / Oehlhan pictează noua orgă⁴⁰ (**Fig. 3.**) și un tablou de altar pentru biserica din Codlea.⁴¹ Elementele formale comune, identificate în decorația picturală a celor două orgi, ne îndreptățesc să-i atribuim lui Joseph Ölhan pictura orgii de la Codlea și, implicit, tabloul de altar pictat cu aceeași ocazie.



Fig. 2. Orga bisericii evanghelice din Gherdeal (comuna Bruuiu, jud. Sibiu)



Fig. 3. Orga bisericii evanghelice din Codlea

³⁸ ABH Brașov, Archiv der Evangelischen Kirchengemeinde A.B. Zeiden, *Historische Notizen u. dgl. von 1495 angefangen bis in die Gegenwart, genant Gedenkbuch, 1495-1904*, I, p. 115 și *Zeidner Kirchenbuch, Nachricht von deren bei diesen Marcht nöthing erkandten und Heilsamen Bau und Anstalten angefangen Ao 1768*, 14, p. 152. Știrea din *Zeidner Kirchenbuch, Nachricht...* îl menționează doar pe Johan Ölhan junior în legătură cu refacerea altarului și coronamentului amvonului, fără a preciza cine realizează pictura stranelor. Reprodusă în Joseph Dück, *op. cit.*, p. 46, a fost preluată ulterior și în alte publicații. Execuția întregii lucrări îi este atribuită de *Historische Notizen...* lui Joseph Ölhan. Având în vedere acest fapt, putem să concluzionăm că cei doi pictori au lucrat împreună la Codlea.

³⁹ Orga a fost mutată în anul 1842 la biserica din Gherdeal (comuna Bruuiu, jud. Sibiu). Hermann Fabini, *Atlas der siebenbürgisch-sächsischen Kirchenburgen und Dorfkirchen*, vol. I, Monumenta Verlag, Hermannstadt (Sibiu) 2002, p. 528. Semnalăm prezența în cadrul decorației picturale a unor posibile reprezentări ale pictorului, imagini nu lipsite de încărcătură ludică.

⁴⁰ Eduard Morres consideră că pictura orgii din Codlea este o variantă transilvăneană a stilului „auricular”. Erich Jekelius, *Die Dörfer...*, p. 213. Nu subscriem însă la această afirmație. Decorația picturală este afectată de o serie de intervenții ulterioare.

⁴¹ *Historische Notizen...*, p. 126-127; *Zeidner Kirchenbuch, Nachricht...*, p. 155; Georg Draudt, *Zeidner Kirchturmschrift (1335-1794)*, în *Quellen*, IV, p. 94. În anul 1904 vechiul altar a fost înlocuit cu un altar neogotic realizat de sculptorul Johann Barthel. Amvonul a fost la rândul său înlocuit în anul 1841 cu un nou amvon realizat de meșterii Andreas și Johann Plajer. Georg Gotthelf Zell (coord.), *Zeiden, Eine Stadt im Burzenland. Heimatbuch einer siebenbürgischen Gemeinde*, Wort und Welt Verlag, Thaur/Innsbruck 1994, p. 106.

Înainte de a aborda opera pictorilor din familia Ölhan ne propunem să stabilim statutul social de care se bucurau în cadrul comunității locale. În documentul din anul 1764 Johann Ölhan senior este numit *cetățean jurat*. În registrele matricole ale orașului Brașov se menționează apartenența sa la Comunitatea Centumvirală.⁴² Tot documentul din 1764 ne arată că deținea o casă care, având în vedere că după moartea sa a devenit pentru un timp reședința unui nobil (Ladislaw Béldi de Uzon), nu avea cum să fie modestă. Se conturează astfel imaginea unui personaj care nu era un simplu meșteșugar, ci un artist cu un statut social ridicat, un apropiat al familiilor patriciene ce alcătuiau pătura conducătoare a orașului Brașov. Prezența sa la Viena și Jena ne arată că frecventa centrele artistice din spațiul german și urmase, probabil, studii într-unul dintre acestea. Educația și preocupările sale depășeau sfera unui modest artist de provincie, așa cum dovedește poemul păstrat în fondul de manuscrise Trausch. Pe de altă parte, executarea unor comenzi ce țin mai degrabă de meșteșug, situația financiară grea pe care o lasă în urmă, indică precaritatea statutului artiștilor în mediul social al orașelor săsești din Transilvania, conservatoare și provinciale. Realizările artistice ale fiilor săi ne apar ca fiind mult mai modeste, plasându-se preponderent în sfera picturii decorative și sugerând un statut profesional și o condiție socială inferioare părintelui lor.

Colecția de pictură transilvăneană a Muzeului de Artă Brașov cuprinde două portrete atribuite lui Johann Ölhan, reprezentându-i pe frații Joseph Gottlieb Seuler von Seulen și Johann Traugott Seuler von Seulen⁴³. În cursul cercetărilor întreprinse în depozitele muzeului am identificat un alt portret, înfățișându-l pe Joseph von Drauth⁴⁴, care poate fi atribuit pictorului pe baza inscripției de pe verso: *Johan Otran pinxit (?)*. Evident avem de-a face cu o transcriere greșită a numelui. Datarea lucrărilor în jurul anului 1750 sau mai devreme, așa cum vom arăta în continuare, precum și faptul că fii săi sunt amintiți mult mai târziu, fiind prea tineri pentru a practica pictura pe cont propriu la momentul executării portretelor, ne permit să considerăm că autorul lor este Johann Ölhan senior, artist aflat atunci în plină maturitate.

Portretul lui Joseph Gottlieb Seuler von Seulen⁴⁵ (**Fig. 4.**) înfățișează un tânăr îmbrăcat într-un costum *à la française*: justaucorps, cu mâneci largi și scurte, răsfrânte în aripi prelungite până la încheietura brațului, de sub care apar manșetele de dantelă ale cămășii, o vestă descheiată, prinsă în talie în câțiva nasturi, și un jabou de dantelă. Brațul drept este sprijinit de un volum gros, așezat pe o masă alăturată.

⁴² Archiv und Bibliothek der Honterusgemeinde Brașov, *Corona, Kronstädter Matrikel*, înregistrarea N. 7771. Cu prilejul căsătoriei fiului său, Joseph, cu Anna Susanna Nussbacher se precizează calitatea sa de membru al Comunității Centumvirale (Communitäts Mitglied).

⁴³ Johann Traugott Seuler von Seulen (1697-1757), fratele mai vârstnic al lui Joseph Gottlieb, a deținut importante demnități pe plan local: orator al comunității centumvirale, senator, villic, jude.

⁴⁴ Joseph von Drauth (1709-1762), senator și inspector alodial.

⁴⁵ Ulei pe pânză, 82,5 x 65,5 cm, nesemnat, nedatat, inv. nr. 240, Muzeul de Artă Brașov. Inscripție verso: Joseph Gottlieb Seuler V. Seulen Geb. 1727 Gest. 1746 Als / Stud: Jur: Zu Jena / J. Ölhan.



Fig. 4. Johann Ölhán senior, Portretul lui Joseph Gottlieb Seuler von Seulen

O mantie roșie se înfășoară în jurul mijlocului. Silueta se profilează pe un fundal neutru. Trupul firav, degetele lungi și subțiri, trăsăturile adolescente, trădează vârsta modelului. Portretul este executat cel târziu în 1746, anul în care Joseph Gottlieb încetează din viață. Julius Bielz îl datează în jurul anului 1744⁴⁶. Legăturile lui Johann Ölhán senior cu familia Seuler von Seulen sunt atestate de gravura înfățișând monumentul funerar al lui Joseph Gottlieb, realizată după un desen al artistului (vezi supra, nota 23).

Johann Ölhán senior abandonează schemele compoziționale tradiționale, așa cum se conturaseră încă din secolul XVII în pictura transilvăneană, artificiale și convenționale, în favoarea unei posturi portretistice mai firească și degajată, caracteristică barocului. Surprinderea fidelă a detaliilor fizionomice și anatomice, într-o manieră „realistă”, accentul pus pe redarea minuțioasă a vestimentației fastuoase, ce dobândește un rol central în scenografia tabloului, confirmă consonanța cu portretistica barocă. Din repertoriul barocului provine și mantia roșie, care accentuează rolul decorativ al vestimentației. Portretul se încadrează într-o tipologie a portretului aristocratic prezentă în spațiul artistic german încă din secolul al XVII-lea. Conturată în opoziție cu austeră portretistică protestantă, această orientare privilegiază atributele statului social, fastul vestimentar, eleganța.⁴⁷ Acest tip de portret are ca model ideal portretele de curte franceze și portretistica engleză a lui van Dyck. Un model prestigios îi era oferit lui Johann Ölhán senior de către pictorii de curte vienezi Johann Gottfried Aurbach (1697-1753), Martin van Meytens cel Tânăr (1695-1770) și Jakob von Schuppen (1670-1751). De altfel, Johann Ölhán senior trebuie să fie cunoscut elegantul

⁴⁶ Julius Bielz, *op. cit.*, p. 70 / nr. 794.

⁴⁷ Adriani Götz, *Pictura germană în secolul al XVII-lea*, Editura Meridiane, București, 1982, pp. 102-103 și 106-107.

portret al lui Johann Traugott Seuler von Seulen atribuit lui Jakob von Schuppen⁴⁸ și aflat, fără îndoială, în casa familiei Seuler von Seulen din Brașov. Structura compozițională sugerează și înrâurirea unui model portretistic mai puțin ilustru, dar care se bucura de o largă circulație în spațiul artistic german în prima jumătate a secolului XVIII, cel al gravurilor ce popularizau portretele unor oameni iluștri, multe dintre ele reproducând operele unor portretiști în vogă. Printre gravorii cei mai activi în această direcție se numărau Johann Jakob Haid, Christian Fritsch⁴⁹, Johann Christopher Sysang⁵⁰ și gravorii din familia Bernigeroth⁵¹. Fără îndoială lui Johann Ölhan senior nu-i era străină opera lui Haid⁵² cu care a colaborat la realizarea gravurii înfățișând monumentul funerar al lui Johann Gottlieb Seuler von Seulen. Desenul exact și laborios prin care artistul brașovean reproduce ampla scenografie barocă a monumentului ne îndreptățește să presupunem că nu se afla la prima colaborare de acest fel. Remarcăm și prezența, în cadrul monumentului funerar, a unui medalion portretistic prezentând elemente stilistice și compoziționale înrudite cu portretul lui Johann Ölhan senior (**Fig. 5**).



Fig. 5. Monumentul funerar al lui Johann Gottlieb Seuler von Seulen.
Gravură în aramă (detaliu)

⁴⁸ Valentin Mureșan, *Pictura germană și austriacă din colecția Brukenthal*, Muzeul Național Brukenthal, Sibiu 2007, pp. 156-158.

⁴⁹ Christian Fritsch (?-1769). Activ la Hamburg. Dr. G. K. Nagler, *op. cit.*, vol. IV, p. 506.

⁵⁰ Johann Christopher Sysang (1703–1757). Activ la Leipzig. Ulrich Thieme, Felix Becker, *Allgemeines Lexikon...*, vol. XXXII, Leipzig 1938, p. 367.

⁵¹ Martin Bernigeroth (1670-1733) și fii săi, Johann Martin (1713-1767) și Johann Benedict (?). Activi la Leipzig. Michael Bryan, George Stanley, *Bryan's Dictionary of Painters and Engravers enlarged by George Stanley*, Londra, MDCCCXLIX (1849), p. 74; Joseph Strutt, *A Biographical Dictionary of Engravers*, vol. I, Londra, MDCCCXLIX (1885), p. 88.

⁵² Mai multe din gravurile lui Haid reproduc portretele pictorului M. W. Fröling. Activ în anii 1720 la Helmstadt, opera lui Fröling a fost răspândită prin intermediul mai multor gravori. Ulrich Thieme, Hans Vollmer, Felix Becker, *Allgemeines Lexikon...*, vol. XII, Leipzig 1948, p. 515.

Starea de conservare mediocră⁵³ în care se găsește portretul lui Johann Traugott Seuler von Seulen⁵⁴ (**Fig. 6.**) nu permite formularea unor aprecieri pertinente privind caracteristicile sale inițiale. Portretul înfățișează un bărbat matur care, de sub sprâncenele groase, ne examinează ironic. Comparativ cu portretul fratelui său, analizat anterior, sesizăm o manieră portretistică mai puțin abilă, pusă în evidență de anumite carențe în redarea fizionomiei, ce ne îndreptățesc să punem sub semnul întrebării atribuirea acestui portret lui Johann Ölhan senior. Discrepanța este cu atât mai evidentă dacă ne raportăm la portretul atribuit lui Jakob von Schuppen⁵⁵. Rezervele noastre sunt întărite și de menționarea portretului de către Julius Bielz ca fiind opera unui pictor anonim.⁵⁶ Clarificarea apartenenței acestui portret la opera lui Johann Ölhan senior rămâne în sarcina unei cercetări ulterioare.



Fig. 6. Johann Ölhan senior? Portretul lui Johann Traugott Seuler von Seulen

Portretul lui Joseph von Drauth⁵⁷ (**Fig. 7.**), datat de Julius Bielz în jurul anului 1750⁵⁸, se prezintă ca fiind de factură diferită față de portretul lui Johann Gottlieb Seuler von Seulen, situându-se mai aproape de tradiția transilvăneană a portretului de aparat. Personalitatea comanditarului, cerințele sale, de care pictorul trebuie să țină cont, sunt în măsură să modifice radical modalitatea în care se structurează imaginea. Johann Ölhan senior insistă într-o mai mare măsură pe elemente cu valoare simbolică

⁵³ Pânza prezintă deformări și perforații pe întreaga suprafață. Stratul pictural este afectat de multiple desprinderi punctuale și a devenit opac pe 60%-70% din suprafața pânzei.

⁵⁴ Ulei pe pânză, 85 x 70,5 cm, nesemnat, nedatat, inv. nr. 234, Muzeul de Artă Brașov. Inscripție verso: Johann Traugott Seuler de Seulen Judex Coron: Nat. 1697, Denat. 1757.

⁵⁵ Portret datat pe la 1720. Valentin Mureșan, *op. cit.*, p. 156. Considerăm această datare ca fiind mult prea timpurie.

⁵⁶ Julius Bielz, *op. cit.*, p. 70 / nr.791.

⁵⁷ Ulei pe pânză, 87,5 x 72,5 cm, nesemnat, nedatat, inv. nr. 2514, Muzeul de Artă Brașov. Inscripție verso: Josephus de Drauth Senator Coron: Alodialium Inspector Natus A.O.R. 1709 die 21ta July Denat A.O.R. 1762 die 6 / Johan Otran pinxit (?). Inscripția a fost transcrisă cu prilejul dublării pânzei.

⁵⁸ Julius Bielz, *op. cit.*, p. 23 / 264.

ce au rolul de a fixa statutul social. Bărbatul între două vârste, purtând un costum tradițional de patrician, este reprezentat în picioare în fața mesei de lucru pe care sunt așezate o serie de obiecte ce sugerează îndatoririle sale oficiale (carte, călimară, pană de scris). În mâna stângă, așezată pe masă, ține un ceas de buzunar și o scrisoare sigilată, iar cu cealaltă se sprijină într-un baston. În fundal o draperie, element iconografic specific barocului, dezvăluie o fereastră prin care se zărește Casa Sfatului și piața înconjurătoare. Aplatizarea volumelor, desenul schematic, perspectiva convențională, trădează lipsa exercițiului în peisagistică. Simbolistica bogată în semnificații este subliniată de blazonul familiei Drauth. Deși schema compozițională rămâne convențională și artificială, prin deschiderea către un peisaj recognoscibil, Johann Ölhan senior introduce un element de noutate în portretistica transilvăneană, indicând tendința de a plasa personajul într-un spațiu „real”, a cărui veridicitate este subliniată și de detaliile interiorului.



Fig. 7. Johann Ölhan senior. Portretul lui Joseph von Drauth

Fără îndoială creația portretistică a lui Johann Ölhan senior era mult mai amplă. Deși suntem conștienți de dificultățile inerente atribuirii unor creații portretistice artistului brașovean în absența unor atestări documentare certe, ne propunem să semnalăm evidentele analogii stilistice și compoziționale, elemente de consonanță formală (modul de tratare al unor aspecte fizionomice și anatomice, a detaliilor vestimentare, suprapuneri ale paletei cromatice) între portretul lui Johann Gottlieb Seuler von Seulen și alte două portrete din colecția Muzeului de Artă Brașov, portretul lui Samuel Herbert de Herbetsheim – tatăl⁵⁹ (**Fig. 8.**) și portretul lui Samuel Herbert de Herbetsheim – fiul⁶⁰ (**Fig. 9.**). În cazul portretului lui Samuel Herbert de

⁵⁹ Ulei pe pânză, 86,5 x 69, 5 cm, nesemnat, nedatat, inv. nr. 237, Muzeul de Artă Brașov. Inscricție în partea inferioară: ...NN... MDCCXX... Inscricție verso: Samuel Herbert de Herbetsheim Consiliarius Gub: Tr: et Jud: Cor: nat: 1693. denat: 1747.

⁶⁰ Ulei pe pânză, 81,5 x 62,5 cm, nesemnat, nedatat, inv. nr. 235, Muzeul de Artă Brașov. Inscricție verso: Samuel Herbert de Herbetsheim Perceptor Regius et Senator Cor. nat: 1720 denat: 1761.

Herbertsheim – tată, constatăm remarcabile similitudini de construcție compozițională, subliniate și de structura morfologică asemănătoare a mâinii personajului. Fizionomia lui Samuel Herbert de Herbertsheim – fiul este conturată într-un mod ce demonstrează multe puncte în comun cu portretul lui Johann Gottlieb Seuler von Seulen. Pe lângă aceste observații, putem adăuga și prezența în cele trei portrete, ca element de recuzită comun, a mantiei roșii, jucând un rol similar, acela de a conferi o notă de distincție suplimentară. În favoarea unei posibile atribuirii a acestor portrete lui Johann Ölhan senior pledează și datarea lucrărilor⁶¹, precum și proveniența celor portretizați din același mediu social restrâns. Apartenența acestor lucrări la creația lui Johann Ölhan senior nu poate fi însă confirmată cu certitudine decât în urma unor investigații suplimentare și a unor analize fizico-chimice.



Fig. 8. Anonim (Johann Ölhan senior?)
Portretul lui Samuel Herbert de
Herbertsheim - tatăl



Fig. 9. Anonim (Johann Ölhan senior?)
Portretul lui Samuel Herbert de
Herbertsheim - fiul

Prin însăși destinația sa, pictura stranelor breslei țesătorilor (**Fig. 10.**) se prezintă mai modest din punct de vedere artistic. Compoziția se structurează după un model încetățenit pentru acest tip de reprezentare. Doi îngeri purtând frunze de laur flanchează stema breslei în câmpul căreia figurează atribute specifice breslei țesătorilor și anul 1747. Pictura îmbină elemente stilistice de influență barocă, vizibile mai ales în cazul elementelor antropomorfe, cu elemente arhaice, convenționale.⁶²

⁶¹ Julius Bielz datează cele două portrete pe la mijlocul secolului XVIII. Julius Bielz, *op. cit.*, p. 40 / nr. 460, p. 40 / nr. 461. Considerăm că cele două portrete pot fi datate la sfârșitul deceniului patru și începutul deceniului cinci al secolului XVIII.

⁶² Nicolae Sabău, *op. cit.*, p. 54.



Fig. 10. Johann Ölhán senior. Panou pictat.
Strana breslei țesătorilor, Biserica Neagră, Brașov

Dacă puținele lucrări ce au ajuns până la noi permit formularea unei concluzii privind creația artistică a lui Johann Ölhán senior, în cazul fiilor săi, Johann și Joseph, absența unor lucrări ce le pot fi atribuite, cu excepția picturii decorative a orgilor de la Gherdeal și Codlea, face imposibilă formularea oricăror aprecieri, fiind nevoiți să ne limităm la semnalarea unor date privind activitatea lor. Nu excludem însă ca cercetări ulterioare să scoată la iveală noi informații cu privire la activitatea pictorilor din familia Ölhán la Brașov și în Țara Bârsei.

Lucrările lui Johann Ölhán senior atestă o formație artistică temeinică, superioară altor artiști transilvăneni din epocă, depășind provincialismul artei transilvănene prin asimilarea unor modele stilistice europene sincrone. Analizând creația sa, în principal portretistica, mai bine reprezentată, am constatat asimilarea unor elemente specifice limbajului plastic baroc, permițându-ne să-l încadrăm pe artistul brașovean printre reprezentanții barocului transilvănean. Creația lui Johann Ölhán senior prefigurează unele aspecte ale portretisticii transilvănene din a doua jumătate a secolului XVIII, apropiate de cele întâlnite în operele de început ale lui Franz Anton Bergmann (1740-1816) și Johann Martin Stock (1742-1800).⁶³

⁶³ Vezi în acest sens *Ibidem*, pp. 355-357 și 358-362.

JOCURI DE LIMBAJ ÎN DOUĂ TRATATE DE HERALDICĂ DIN SECOLUL AL XVII-LEA

CONSTANTIN ITTU*

ABSTRACT. *Language Games in Two 17th-Century Heraldry Books.* The aim of this study is dealing about two 17th century books of heraldry, both analyzed by way of a peculiar method, is borrowed from the field of philosophy. The author of one book is the French heraldist Claude-François Ménéstrier, while the author of the other book is the founder of the German Pietismus, Philipp Jakob Spener. The study points out the differences between two heraldic mentalities, from two countries, as well as the specificity of every published work.

Keywords: *heraldry, Ménéstrier, Spener, Brukenthal Libray*

În sfera balansului dintre interdisciplinaritate, care presupune apropieri între discipline înrudite, și pluridisciplinaritate, metodă prin care sunt puse în contact discipline neînrudite, am ales, pentru excursul nostru heraldic, sintagma *jocuri de limbaj*, sintagmă împrumutată din sfera gramaticii filosofice¹.

În acest scop, ne propunem o incursiune în lumea heraldicii secolului al XVII-lea prin intermediul a două tratate de profil existente în Biblioteca Muzeului Național Brukenthal, scrise de doi autori diferiți și, în plus, trăitori în două medii culturale diferite. Primul este francezul Claude-François Ménéstrier, iar al doilea germanul Philipp Jakob Spener.

Claude-François Ménéstrier, heraldist născut la Lyon în 1631 și trecut în eternitate la Paris în 1705, a fost părinte iezuit – cu alte cuvinte, component al Companiei lui Iisus – membru al anturajului regal, el fiind privit, în timpul vieții, ca o mare autoritate în domeniul heraldic. Anticar de felul său, a moștenit oarecum această preocupare de la unchiul tatălui său, pe care cardinalul Barberini (viitorul papă Urban al VIII-lea) l-a angajat ca bibliotecar cu menirea de a colecționa obiecte de artă și medalii. Tânărul Claude-François Ménéstrier ajunge profesor de retorică în orașul natal, el fiind însă mai degrabă cunoscut contemporanilor prin arta sa de a organiza festivități. Dacă ar fi să amintim doar două, menționăm implicarea în ceremoniile organizate în cinstea lui Ludovic al XIV-lea, când acesta a vizitat Lyonul în 1658, precum și cele prilejuite de mariajul lui Francisc d'Orleans. În

* *Doctor, Cercetător științific II, Muzeul Național Brukenthal, Sibiu, Romania.*

¹ Un prim demers pe această temă l-a constituit comunicarea științifică intitulată *Jocuri de limbaj în heraldica teritorială românească*, pe care am susținut-o la Congresul de Genealogie, Heraldică și Sigilografie, Iași, 13-15 mai 2010.

contextul în care monarhul francez fondează la Paris, în 1661, Academia de Dans, Méneſtrier devine coregraful, cronicarul și teoricianul acestei veritabile școli naționale franceze. În acest sens, el colecționează librete și face cronică spectacolelor (Fig. 1).



Fig. 1. Méneſtrier și stemele sale

Stabilit la Paris din 1670 a predicat aici douăzeci și cinci de ani – să nu uităm, era ieșuit –, timp în care, parcă urmând preocupările antecesorului său, a început să scrie cărți, singura pe care o vom menționa aici – datorită faptului că intenționăm

să o folosim drept instrument de lucru în excursul nostru –, fiind *Le blason de la noblesse ou les preuves de noblesse de toutes les Nations de l'Europe*. par le R. P. François Menestrier, de la Compagnie de Jesus. A Paris, chez Robert J. B. De la Caille, ruë S. Jaques, aux trois Cailles, M.DC.LXXXIII [1683]. Avec le Privilege de sa Majesté².

De remarcat faptul că Ménestrier intră în legătură, din 1622, cu cel de-al doilea autor care ne interesează, cu Philipp Jakob Spener, autorul tratatului de heraldică intitulat *Insignium Theoria*, apărut la Frankfurt/Main în 1690³. Ca majoritatea operelor de acest fel din secolul menționat, și această carte are un titlu mai „bogat”. Iată-l: *Insignium Theoria seu operis heraldici pars generalis, quae circa insignia, horum originem, scuta eorumque partitiones, metalla, colores, figuras, galeas, apices, aliasque scutorum Appendices et consecraria studioso historiarum et vitae civilis nosse proficuum visum est, ex disciplina fecialium & moribus receptis exhibens*, Auctore Philippo Jacobo Spenero D., Francofurti ad Moenum, Sumptibus Joannis Davidis Zunneri, Anno M.DC.XC [1690]⁴.

Philip Jakob Spener (1635-1705) a fost teolog protestant, considerat chiar fondatorul Pietismului, cât și un remarcabil heraldist, fondator de școală în mediul germanic. Născut la Rappoltswiler, în Alsacia Superioară, el își îndreaptă mai întâi pașii spre Colmar, apoi spre Strassbourg, unde, începând cu anul 1651, se dedică studiilor de filologie, istorie și filosofie, studii pe care le încheie, într-o primă fază, cu un Masterat obținut în 1653. La scurt timp, Philip Jakob Spener devine tutorele particular al prinților Cristian și Carol de Palatinat, precum și universitar cu prelegeri de filologie și istorie. Între 1659 și 1662 a ajuns la universitățile din Basel, Tübingen și Geneva, intervalul acesta corespunzând primelor sale preocupări de heraldică, preocupări transformate într-o pasiune care nu-l va mai părăsi toată viața⁵. Scriitor prolific, lista lucrărilor sale cuprinde șapte volume *in folio*, șazececi și trei *in quarto*, șapte *in octavo*, patruzeci și șase *in duodecimo*⁶.

² Cota sub care poate fi găsită cartea în Biblioteca Muzeului Național Brukenthal este V I 3482. Desigur, interesantă este și o altă operă a heraldistului lyonez, anume *Histoire de Louis le Grand par les medailles, devises, inscriptions et armoiries*, apărută în 1689, dar, cum nu face obiectul interesului nostru imediat, nu insistăm asupra ei.

³ În Biblioteca Muzeului Național Brukenthal, cartea are cota V III 2264 (mai precis, V III 2264–2265, fiind de fapt un colligat cu o altă operă a lui Philipp Jacob Spener, una de genealogie, intitulată *Illustriores galliae stirpes tabulis genealogicis comprehensae et nunc primum in lucem editae*, Frankfurt: Joannes David Zunner, 1689.

⁴ Jean George Theodore Graesse, *Tresor de livres rares et precieux*, R – S, Dresde 1865, p. 464; Jacques-Charles Brunet, *Manuel du libraire et de l'amateur de livres*, vol. V, Sa' – Zyl, Paris, 1864, p. 486.

⁵ Ludwig Biewer, *Philipp Jakob Spener als Heraldiker – Ein kleiner Beitrag zu dem 300. Todestag eines grossen Theologen*, in „Der Herold“, Berlin, Bd. 16, Heft 17/2005, p. 493 sqq.

⁶ Detalii în Johannes Wallmann, *Philipp Jakob Spener und der Anfänge des Pietismus*, 1970; cf. Reinhard Breymayer, *Der „Vater des deutschen Pietismus“ und seine Bücher. Zur Privatbibliothek Philipp Jakob Speners*, in „Bibliothecae selectae da Casano a Leopardi“, a cura di Eugenio Canone. Leo S. Olschki Editore, Firenze 1993, pp. 299-331.

*

Revenind la sintagma *jocuri de limbaj* și la semnificația acestora se impun unele explicații, anumite clarificări. Pe de o parte, în teoria actelor de discurs, se constată faptul că prin antrenarea unui cuvânt într-un joc de limbaj, în special pe panta semiotică – cum ar fi: *a întreba, a îndemna, a ruga*, iar în cazul excursului nostru *a descrie* sau *a blazona* – orice nume are o semnificație, chiar dacă purtătorul nu mai ființează⁷. Tot astfel, orice „nume”, expresie sau cuvânt din lumea heraldicii are o semnificație, chiar dacă „purtătorul” acesteia a încetat să existe. Spre exemplu, sintagma *crinii Franței* nu reprezintă heraldic Franța republicană de azi (sau de ieri), ci regatul cu același nume, formațiunea statală medievală.

Pe de altă parte, nu trebuie ocultat apelul la așa-zisele *definiții ostensive* – acesta este *un scut plin*, iar acesta este *un zbor ori o jumătate de zbor*, acela este *un leu născând* sau *un grifon ieșind* – sunt expresii care, în limbajul cotidian, fie nu înseamnă nimic (*jumătate de zbor*), fie cu totul altceva (*scut plin, leu născând; grifon ieșind*). La nivel general, definiția ostensivă (*hinwiesende Definition*) nu poate fi nici primul, nici singurul pas în înțelegerea unei expresii. În acest sens, învățarea ostensivă se poate regăsi ca „fragment” al fenomenului global de învățare a expresiilor, dar numai în cazul în care cel care învață – heraldul medieval, heraldistul modern – a *deprins* parțial limbajul heraldic⁸.

Din dorința de a oferi o înțelegere progresivă a expresiilor, specialiștii în filosofie sistematică – pe noi interesându-ne aici strict filosofia comunicării – și-au propus o analogie între jocurile de limbaj și partidele de șah, idee pe care intenționăm să o împrumutăm în studiul de față. Este îndeobște cunoscut faptul că nu se poate juca șah fără a cunoaște definițiile ostensive ale pieselor de pe tabla de șah (*acesta este un pion, acesta este regele*), precum și regulile jocului propriu-zis (*nebunul poate fi mutat în diagonală, calul poate fi mișcat în forma literei L*). Cu toate acestea, definițiile ostensive nu pot sta la începutul învățării jocului de șah fiindcă nu se cer denumite obiectele fizice existente pe tabla de șah, ci anumite „figuri de joc” (*Spielfiguren*). Or, aceste figuri se individualizează în variatele situații care survin în răstimpul partidelor. Trebuie să te *uiți* mai întâi la diferitele mișcări ale unei piese pe tabla de șah pentru a putea înțelege că ele se subordonează unei reguli de mutare și că definițiile ostensive nu privesc bucățile de lemn sau fildeș aflate pe tablă, ci rolurile îndeplinite de acestea. În plus, cel care dorește să învețe șahul trebuie să stăpânească *practica* în sine a urmării regulilor de joc, simpla memorare a acestor reguli nefiind suficientă. Folosirea sau rolul unei piese de șah nu se regăsește complet în regula de mutare corespunzătoare. Dacă lucrurile ar sta așa, atunci toți jucătorii de șah ar juca la fel sau ar avea aceleași performanțe. În realitate, fiecare jucător este capabil de mutări mai mult ori mai puțin rafinate ale unei piese – și prin aceasta, decisive – în funcție de experiența câștigată.

⁷ Gheorghe-Ilie Fârtea, *Jocurile de limbaj și înțelegerea progresivă a expresiilor*, în Mircea Flonta, Gheorghe Ștefanov (ed.), „Ludwig Wittgenstein în filosofia secolului XX”, Iași, Polirom, 2002, pp. 43–48, la p. 44.

⁸ *Ibidem*.

Or, pentru a intra în analiza *jocurilor de limbaj*, analiză care ne deschide drumul spre cele două opere, trebuie să admitem că atât antecesorii-autori – Ménestrier, respectiv Spener –, cât și noi, cei de azi, trebuie să fim familiarizați cu regulile și normele științei și artei heraldice. În acest context, din dorința de a pune în lumină informația oferită de iconografia heraldică, se cuvine ca analiza să cuprindă un număr (cât mai) variat de paliere de interpretare, noi rezumându-ne, dintr-o opțiune personală, la patru. De aceea, din dorința de a da o coerență contextuală demersului nostru, operăm cu ideea de *circularitate*, în conformitate cu care întâlnim în *carte* – adică în cele două tratate cu același subiect: heraldica – un *text*, un *con-text*, respectiv un *pre-text*, urmate de *re-text*.

Heraldistul francez afirmă, în *Le blason de la noblesse*, că imaginea constituie vehiculul principal care, în același timp, cuprinde și transmite o idee. El consideră că dacă ar fi să admitem o metodă, aceasta ar fi arta de persuasiune prin imagini, căci discursul însuși – să admitem, unul deosebit – n-ar fi altceva decât o suită de imagini cu puternice conotații verbale sau cu subtile trimiteri figurate, capabile să sensibilizeze adresantul și să-l facă să înțeleagă mesajul.

În schimb, *Insignium Theoria* este un veritabil tratat de heraldică, unul aproape matematic, din care aflăm originea stemelor, părțile componente ale acestora, diviziunile sau partițiunile lor, zmalțurile – patru culori și două metale, plus bănurile – care acoperă câmpul scutului, precum și mobilele (piesele) heraldice care împodobesc armeriile.

În coordonatele date, *textul* nu este altceva decât binomul *imagine* (heraldică) și *scriitură* ori, altfel spus, *steme* și *discurs* (heraldic), binom oferit atât de Ménestrier, cât și de Spener în operele lor. *Con-textul* sau „circularitatea internă”⁹ trimite la informația heraldică pe care cei doi autori au avut-o la dispoziție – fiecare în felul său – și pe care au știut să o valorifice. Notăm că, spre pildă, Ménestrier începe *Le blason de la noblesse* cu un capitol dedicat nobilimii germane și a celei din Țările de Jos, capitol care debutează cu o afirmație conform căreia nicăieri dovezile privind nobilitatea nu sunt nici atât de vechi, nici atât de exacte ca în Germania. Își argumentează punctul de vedere pe considerentul că turnirul a fost reglementat acolo într-un calendar mult mai bogat în astfel de evenimente și totodată mult mai ordonat, mai bine pus la punct [se subînțelege: în comparație cu restul Europei heraldice]. Or, noi știm astăzi că argumentul este cel puțin nefericit ales, deoarece nu turnirul clarifică problemele de genealogie – eventual pe cele de heraldică, dar nu definitiv – nici pe cele privind istoria elitelor și a puterii în Evul Mediu. În plus, primele turniruri s-au desfășurat în Franța medievală, motiv pentru care li s-a spus în afara regatului *jocuri galice*¹⁰, iar Germania – țările germanice, în general – le-a cunoscut ceva mai târziu, ca elemente de împrumut din lumea franceză. De adăugat că structura nobilității germane – nu numai a nobilimii, ci și cea a nobilității – din Sfântul Imperiu Roman de Națiune Germană este dificil de analizat chiar de un istoric al zilelor noastre datorită sistemului extrem de ramificat al stăruțelilor care îl compuneau. Secole de-a rândul, ducii, markgrafii, landgrafii, conții palatini, ale căror

⁹ Alexander Baumgarten, *Sfântul Anselm și conceptul ierarhiei*, Iași, Polirom, 2003, p. 10.

¹⁰ Mai multe detalii despre *jocurile galice* în Marcel Sturdza-Săucești, *Heraldica. Tratat tehnic*, București, 1974, *passim*.

titluri își au originea în sistemul și ierarhia înalților demnitari carolingieni, au posedat drepturi regaliene în teritoriile lor¹¹, iar participarea ori neparticiparea acestora la turnir nu le-a influențat statutul politic; eventual prestigiul personal, dar atât.

Un alt aspect care aparține tot *con-textului*, este cel legat de realitățile politice ale secolelor trecute. Astfel, din titlul cărții – *Le blason de la noblesse ou les preuves de noblesse de toutes les Nations de l'Europe* – aflăm că ar fi vorba despre dovezile de nobilitate ale tuturor națiunilor din Europa. Desigur, în aceste coordonate, se cuvine să distingem între *semnificațiile* termenului de „națiune” în secolul al XVII-lea și *conotațiile* sale în secolele XIX-XXI. Fără a prezenta cuprinsul cărții în totalitate, precizăm că după primul capitol, *Des preuves de noblesse d'Allemagne et des Pays-Bas*, urmează cel intitulat *De la noblesse d'Angleterre, d'Escosse et d'Hibernie* și, sărind peste cele imediat următoare, întâlnim nu doar un singur capitol dedicat Italiei, ci câteva, separate, rezervate următoarelor nobilități: friulană, geneveză, din Statele papale, Sicilia, Corsica și Malta. (Restul operei heraldice nu intră în acest moment în sfera interesului nostru, motiv pentru care nu mai insistăm asupra dovezilor nobiliare din alte zone: Spania, Portugalia ș.a.m.d.).

Nici pentru autorul tratatului și nici pentru noi, cei de astăzi, nu pare stranie asocierea dintre Sicilia și Malta, căci, sub raport istoric, insula a fost condusă – ca apanaj – de Casele domnitoare care s-au succedat la conducerea regatului Siciliei între 1194 și 1530. A fost vremea în care Malta a fost vândută și revândută ajungând în posesia dinastiilor de Suabia, Anjou, Aragon și Castilia. Când Aragonul s-a unit cu regatul Castiliei, printr-un mariaj, insula a ajuns parte a regatului Spaniei. Dorind să protejeze Roma (= Statul papal) de eventuale invazii dinspre sud, Carol al V-lea a oferit insula cavalerilor Sfântului Ioan (Ioaniților) care vor fi, de aici înainte, cunoscuți drept cavalerii de Malta¹².

Pentru următorul palier, cel al *pre-textului*, cu alte cuvinte al „circularității externe”¹³, zăbovim asupra cărții lui Jakob Spener (**Fig. 2.**). Ca o particularitate, exemplarul de *Insignium Theoria* existent în Biblioteca Brukenthal are pe prima copetă interioară un ex libris caracteristic stilului artistic al epocii – Barocul. În mijlocul unei bogate compoziții alegorice cu elemente de arhitectură, întâlnim simbolul *vanitas* (craniu), precum și trei personaje feminine; două dintre ele se află de o parte și de alta a unui medalion central împodobit cu o stemă, în timp ce al treilea personaj se află deasupra întregii compoziții, fiind flancat de îngeri redați ca amorași. Dintre cele trei, personajele laterale țin în mâini, prima, o cupă în mâna dreaptă și o cruce în cea stângă, a doua, o ancoră, iar cel de deasupra, o deviză pe care scrie *Omnia desuper*. Scutul din interiorul medalionului este scartelat, cu un

¹¹ Constantin Ittu, *Elite și putere în Europa heraldică a secolelor XII–XVI*, Editura Universității Lucian Blaga, Sibiu 2004, pp. 44–46.

¹² De fapt, traseul Cavalerilor Ioaniți a fost pe atât de complicat, pe cât de dramatică le-a fost și istoria. Pe scurt, de la Ierusalim ajung în Rhodos, după alungarea cruciaților din Țara Sfântă și lichidarea statelor latine (cruciate) din zonă. Numai după Rhodos, ei ajung în Malta, stăpânind-o timp de 275 de ani, de unde vor fi alungați de Napoleon, care ajunge în regatul acestora în 1798 în drumul său expediționar spre Egipt.

¹³ Baumgarten, *op. cit.*, pp. 10-11 și n. 6.

scut *peste tot*. Cartier 1 și 4, pe argint, un iepure născând în culoare naturală; 2 și 3, în țepi de trei ori roșu și negru. Scutul *peste tot* este încărcat, pe argint, de un leu rampant de argint. Deasupra scutului, trei coifuri de argint cu viziera lăsată, damaschinată cu aur, încoronate cu coroane cu fleuroane, fiecare coroană având câte un creștet. Sub scutul heraldic, exlibrisul are următoarea inscripție: *Joannes Christophorus Comes ab Aldt Dominus in Gozen/dorff et Helffenberg, S: C: M: Camerarius, et Excelsi Regiminis inferioris Austriae Consiliarius Regens.*



Fig. 2. Insignium Theoria: ex libris

La rândul ei, întreaga foaie frontispiciu este împodobită cu o gravură ce are, ca element central, un scut de fantezie în formă de hrisov cu titlul operei, *Insignium Theoria seu Operis Heraldici Pars Generalis*. Scutul este încoronat cu un coif broască susținut de trei personaje. În locul unui creștet propriu-zis, coiful are deasupra o blană de

leu – capul cu gura acestuia, de fapt –, care coboară pe laturile scutului de fantezie, constituind lambrechinele sale. Sub gravura propriu-zisă putem citi următoarele: *Francofurti and Moenum Sumpribus Johannis Davidis Zunneri. 1690/ Samuel Bottschild im [inv?], et deline // Ludwig Christoph Glotsch fecit/*. „Tradusă“, inscripția ne spune că manualul de heraldică în discuție a fost tipărit pe cheltuiala lui Johann David Zunner, iar gravura a fost executată de Ludwig Christoph Glotsch după un desen al lui Samuel Bottschild (**Fig. 3**). Cei doi fac parte din galeria artiștilor reprezentativi ai Barocului. Samuel Bottschild s-a născut în 1641 la Sangerhausen, în Thuringia, fiind descendentul unei familii de artiști faimoși din Germania secolelor XVI și XVII. Samuel a fost pictor și gravor, la un moment dat ajungând director al Academiei de Artă



Fig. 3. *Insignium Theoria*: foaie frontispiciu

din Dresda, precum și pictor al Curții. A trecut la cele veșnice cândva în anii 1706 sau 1707¹⁴. Ludwig Christoph Glotsch a fost activ în special în Nürnberg, devenit cunoscut ca ilustrator de carte și ca gravor de portrete după picturile unor autori mai mult ori mai puțin cunoscuți. A trecut în eternitate în Nürnbergul anului 1719¹⁵.

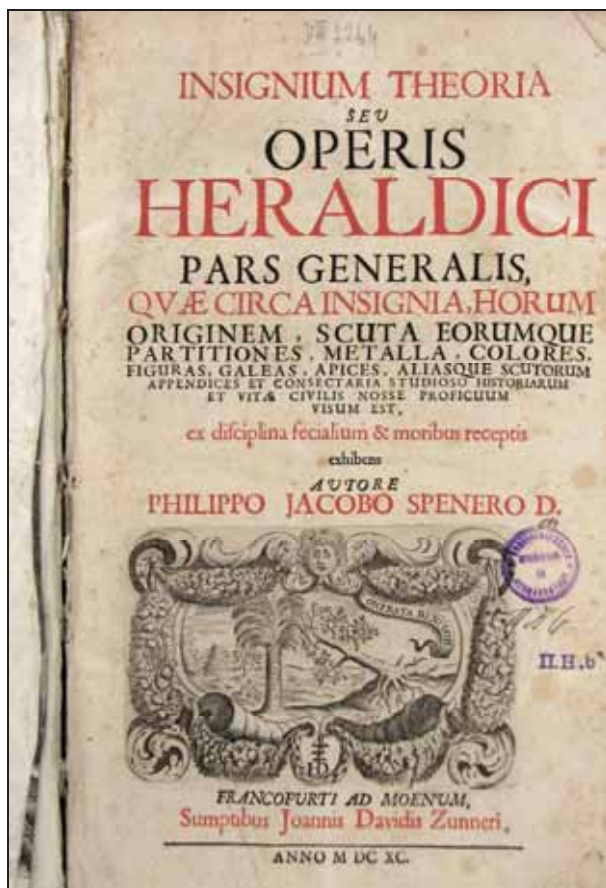


Fig. 4. *Insignium Theoria*: pagina de titlu

În fine, palierul rezervat *re-textului* (revenirea la text din afara lui¹⁶) ne determină să precizăm că atunci când menționăm heraldica, putem vorbi deopotrivă atât despre știința, cât și despre arta acesteia (Fig. 4.). Pentru clarificarea exprimărilor

¹⁴ Emmanuel Benezit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Paris, Editions Gründ, 1999, T. 2, p. 615.

¹⁵ *Ibidem*, T. 6, p. 219.

¹⁶ Baumgarten, *op. cit.*, pp. 9-11.

vizuale și verbale heraldice menționăm titlul și subtitlul lucrării lui Lessing, *Laocoon – sau despre limitele picturii și ale poeziei*, și o facem deoarece autorul, părintele de necontestat al unei *clasificări estetice* a artelor, a extins comparația dintre pictură și poezie până la nivelul unei ample dihotomii, bazată pe criteriul mijloacelor de realizare. Coordonatele dihotomiei în discuție sunt, pe de-o parte, artele fluente sau succesive (poezia, muzica), iar pe de altă parte, artele stabile sau simultane (arhitectura, desenul, pictura, sculptura). Lessing afirmă că *obiectele care, integral sau parțial, coexistă în spațiu se numesc corpuri. Obiectele care, integral sau parțial, se succed în timp, se numesc acțiuni. Prin urmare, acțiunile sunt specifice poeziei*¹⁷ (Fig. 5).

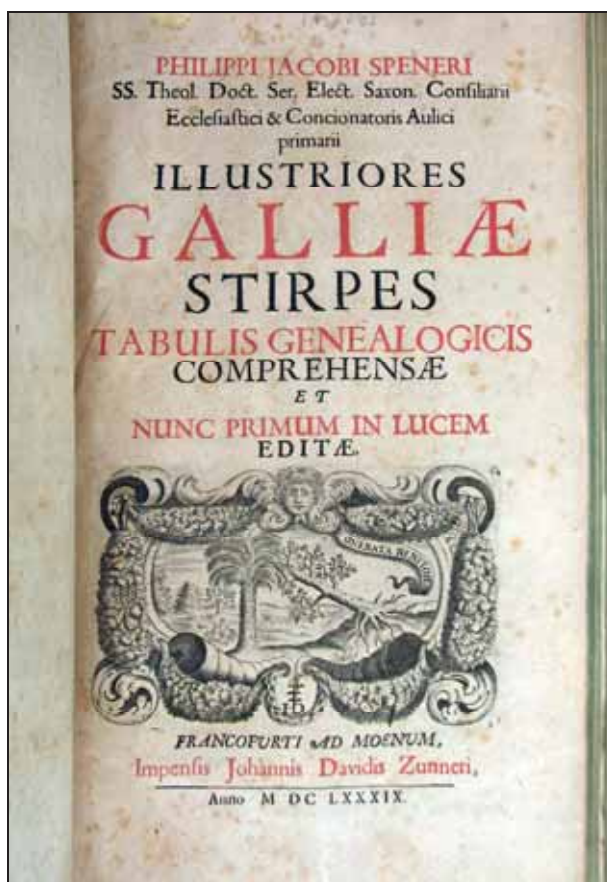


Fig. 5. Opera genealogică a lui Spener

¹⁷ Ion Ianoși, *Estetica*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1978, p. 152.

Se prea poate ca, la o privire superficială, heraldica să pară a se încadra numai în categoria artelor stabile sau simultane, alături de arhitectură, pictură, desen sau sculptură. Cum limbajul heraldic reclamă o pregătire în înțelegere și exprimare, ne îngăduim să considerăm că – fie și numai sub acest aspect – știința stemelor s-ar potrivi și domeniului artelor fluente sau succesive, precum poezia, poate mai puțin muzica.

Spre exemplu, una înseamnă pentru un heraldist expresii precum *spargerea stemei*, *scut despicat*, *scut tăiat* ori *scut plin* și alta, ori aproape nimic, pentru un necunoscător. La fel, una înseamnă pentru un heraldist *crin heraldic* și alta pentru heraldul medieval. Pentru heraldist, floarea trimite, în primul rând – sau aproape exclusiv –, la stema Franței medievale, în timp ce pentru heraldul hrănit cu patristică – supranumită *filosofia care mângâie* – crinul heraldic își are rădăcinile în *Cântarea Cântărilor* din Vechiul Testament, carte a Sfintei Scripturi care redă, în coordonate strict vetero-testamentare, o nuntă mistică între Iahveh și poporul său, iar în altele, neo-testamentare, tot o nuntă mistică, cea între Hristos-Mirele și Biserica-Mireasa Sa. Printre cuvintele de alint pe care Mirele Ceresc le adresează Bisericii Sale – privită nu ca element de arhitectură, ci ca o comunitate vie de credincioși – este și *șoșana*, care în ebraica scripturistică însemna *crin*. (Am notat ‘ebraica scripturistică’, deoarece în ivrit, limba vorbită azi în Israel, *șoșana* înseamnă de fapt altceva, înseamnă *trandafir*).

Incursiunea în lumea cărților cu subiect heraldic nu ar fi fost posibilă fără existența bibliotecilor. Cea care ne oferă din prea-plinu-i astfel de exemplare valoroase este o moștenire baronială din *Aufklärung*, din Iluminism, mai precis Biblioteca Brukenenthal, care, prin colecții și oportunități, (ne) apare ca un veritabil *castel interior*. În coordonatele sintagmei împrumutată din *rostirea* Sfintei Teresa din Avila, *castelul* respectiv are, cum era și firesc, mai multe încăperi, ultima, dar nu cea mai neînsemnată, fiind cea a sufletului. Suflet sau suflete *care atunci când vor cu adevărat să se înalțe se naște o cerească apropiere între oameni oricare ar fi depărtarea* – așa cum aflăm dintr-o altă *rostire*, cea a împăratului filosof Marcus Aurelius.

MONUMENTE ALE BISERICII UNITE – SPAȚII ALE INTERFERENȚELOR STILISTICE (CTITORII ALE EPISCOPULUI IOAN BOB)*

GABRIELA RUS**

RIASSUNTO. *Monumenti della Chiesa Unita – spazi delle interferenze stilistiche (Fondazioni del Vescovo Ioan Bob).* Quando il culto greco-cattolico venne introdotto in Transilvania, si necessitò la creazione di una nuova tipologia del luogo religioso specifico alle nuove esigenze liturgiche. In questo contesto, grazie alla promulgazione di alcune leggi, l'Impero Asburgico permise di ampliare oltre le mura le aree preposte alla costruzione di chiese. Come è noto, fin dall'epoca medioevale ai rumeni non era stato permesso di costruire chiese all'interno delle città. Questa iniziativa coincise, dal punto di vista artistico, con l'introduzione dello stile barocco asburgico in Transilvania. La Chiesa Unita ha accettato queste regole, ma ha introdotto un nuovo stile caratterizzato dalla diminuzione della decorazione. Questo studio si occupa della revisione della formazione della nuova tipologia di Chiesa greco-cattolica in Transilvania, puntualizzando su tre casi di studio, o, più precisamente, su tre chiese monumentali fondate dal vescovo Ioan Bob a Târgu-Mureș, Cluj-Napoca e Mediaș.

Parole chiave: *Ioan Bob, Transilvania, chiesa greco-cattolica, barocco, neoclassicismo, planimetria, influenze stilistiche.*

Articolul de față analizează arhitectura ecleziastică greco-catolică din Transilvania, axându-se pe un studiu de caz a trei monumente, ctitorii ale episcopului Ioan Bob (1782-1830): bisericile din Târgu Mureș, Cluj-Napoca și Mediaș. Intervalului în care au fost ridicate cele trei biserici corespunde perioadei sfârșitului de secol XVIII și începutului de secol XIX. Abordarea monumentelor se face din perspectiva artistico-stilistică, ea reprezentând un teritoriu aproape de loc abordat în istoriografia de specialitate. Liniile directoare ale analizei se vor îndrepta înspre descoperirea unor influențe străine și locale care se intersectează în aceste spații arhitecturale sacre.

* Apariția articolului este facilitată de bursa doctorală obținută prin intermediul programului: *Investește în oameni!* FONDUL SOCIAL EUROPEAN, Programul Operațional Sectorial pentru Dezvoltarea Resurselor Umane 2007 – 2013; Axa prioritară 1. Educația și formarea profesională în sprijinul creșterii economice și dezvoltării societății bazate pe cunoaștere; Domeniul major de intervenție 1.5. Programe doctorale și postdoctorale în sprijinul cercetării. Contract nr: POSDRU/88/1.5/S/60185: „Studii doctorale inovative într-o societate bazată pe cunoaștere”.

** *Doctorand în Istoria Artei, Facultatea de Istorie și Filosofie, Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca, România*

Lucrarea își propune o serie de paralele între prototipul planimetric răspândit deja în Transilvania și impactul noului curent stilistic neoclasic din zona lui de dezvoltare austriacă.

În preambulul articolului se cere o incursiune în cunoașterea orientării politicii culturale a noii confesiuni greco-catolice, care a dus la apariția de noi biserici pe teritoriul Transilvaniei.

O dată cu înglobarea Transilvaniei în Imperiul Habsburgic, noua situație politică a favorizat creșterea influenței catolicismului care a trecut printr-o perioadă de decădere ca o consecință a Reformei. Începând inițial ca o luptă antiotomană, Contrareforma austriacă a fost doar o chestiune de doctrină publică în care angajamentele acestei retorici au rămas doar niște manifestări parțiale.¹ Unirea românilor ortodocși cu Biserica Catolică, realizată în acest context, a generat o serie de incertitudini din cauza nerespectării anumitor obligații pe care autoritățile habsburgice și le-au asumat. Un proces firesc pentru consolidarea pasului făcut de către habsburgi a fost construcția de biserici. S-au ridicat biserici în orașe, care aveau atât dimensiuni diferite cât și ornamentație variată.² Ele au beneficiat de un număr mare de proiecte, dar, în cele mai multe cazuri erau biserici sală cu o navă îngustă. Aria confesională de ridicare a bisericilor s-a extins mai ales după promulgarea Edictului de Toleranță, deoarece prin acesta li s-a permis și comunităților protestante, ortodoxe și mozaice să-și construiască locuri de rugăciune.³ Lista aceasta include și comunitățile de greco-catolici care erau în aceeași situație. După cum menționam mai sus acestea se numeau locuri de rugăciune, deoarece nu aveau dreptul la început să construiască turn și să folosească clopotele. Acest lucru le-a fost permis abia în anul 1786, fapt care justifică creșterea numărului de biserici necatolice ridicate, mai ales spre sfârșitul secolului al XVIII-lea.⁴

Unirea a permis contactul unor români cu intelectualitatea Europei Centrale în special cu cea din Viena. Viitorii ierarhi ai Bisericii Unite au primit aici educație religioasă, dar au făcut și cunoștință cu ideile politice și culturale ale iluminismului.⁵ Clerul secular, în timpul episcopilor Grigore Maior și Ioan Bob, beneficia de studii teologice la Viena la colegiile „Sancta Barbara”, „Pazmaneum” și „Sfântul Ștefan”

¹ R. J. W. Evans, *Austria, Hungary and the Habsburgs: essays on Central Europe, c.1683-1867*, New York 2006, p. 8-9.

² Alexandru Bauer, *Două monumente de arhitectură religioasă românească din Târgu-Mureș de la sfârșitul secolului al XVIII-lea* în "Studii și Materiale" vol. III-IV/1972, p. 231-232.

³ Peter Plassmeyer, *Neoclassical and romantic architecture in Austria and Hungary* în "Neoclassicism and romanticism", Toman Rolf ed., Ullmann 2007, p. 198. Ideea de monarh ca patron al arhitecturii a început să se diminueze după domnia Mariei Tereza. De la începutul secolului XIX relația tradițională dintre arhitect și patronul princiar își avea importanță doar în cercurile nobile. O delimitare clară între client și arhitect s-a făcut o dată cu înființarea Oficiului pentru Clădirile Publice în 1785, culminând mai apoi cu stabilirea în 1809 a unui Comitet pentru Construcțiile Curții care examina aspectele tehnice și financiare ale proiectelor publice. Tradiția barocă a fost ruptă de către Iosif II și arhitectul său Isidor Canevale deoarece ei nu permiteau utilizarea elementelor decorative.

⁴ Kelényi György, *Az Építészeti Igazgatógág és a „hivatalos” építészet Magyarországon a XVIII. század végén* în *Művészet és Felvilágosodás*, Zádor Anna, Szabolcsi Hedvig ed., Budapest 1978, p. 129.

⁵ Virgil Vătășianu... [et al.], *Istoria Artelor Plastice în România*, vol. II, București 1970, p. 174.

sau la Bratislava. Studiind în cele mai importante centre imperiale, reprezentanții clerului secular au făcut cunoștință în mod direct cu politica ecleziastică și cu principiile iosefine care o guvernau. Urmând cursul firesc al lucrurilor, aceștia întorși în Transilvania încercau atât să pună în practică ceea ce au văzut, cât și să sprijine anumite acțiuni cu intenții reformatoare. Acest cler a oferit sprijinul reformei instituționale căreia i-a dat curs episcopul Ioan Bob.⁶ Numit de împăratul Iosif al II-lea în funcția de episcop al diecezei Făgărașului în 21 octombrie 1782, Ioan Bob a fost remarcat prin „virtuți, învățătură, pietate și moravuri deosebite”.⁷ După numirea oficială în funcție în anul 1783 Ioan Bob a primit acceptul de a pleca într-o călătorie la Viena, unde s-a dovedit a fi un fin observator al conceperii reformelor ecleziastice iosefine.⁸ Timp de aproape 47 de ani cât a fost episcop, Ioan Bob a îmbunătățit considerabil situația Bisericii. Una dintre cele mai importante măsuri reformatoare a fost înființarea Capitlului mitropolitan în anul 1807.⁹ Politica iosefină a episcopului viza foarte mult domeniul educației, ierarhul prezentând un interes deosebit pentru educarea clerului, după cum am văzut, în special la colegiile aflate în afara Transilvaniei. Tot în această direcție ierarhul a creat fonduri care sprijineau învățământul. Mai mult decât atât, aceste fonduri erau destinate și pentru ridicarea de noi biserici¹⁰ în orașe. Între prioritățile sale se numărau două proiecte pentru orașele, Cluj și Târgu Mureș, deoarece acestea reprezentau în viziunea ierarhului centre importante din punct de vedere instituțional și școlar.¹¹ Cunoaștem din Șematismul jubiliar al anului 1900 că episcopul a ctitorit patru biserici dintre care trei au fost ridicate numai pe cheltuiala sa și anume cele de Cluj, Târgu Mureș și Mediaș, iar cea de-a patra de la Reghin a beneficiat doar de o anumită sumă de bani din partea episcopului.¹²

⁶ Daniel Dumitran, *Un timp al reformelor. Biserica Greco-Catolică din Transilvania sub conducerea episcopului Ioan Bob (1782-1830)*, Cluj-Napoca 2007, p. 262.

⁷ Octavianus Bârlea, *Ex historia romena: Ioannes Bob Episcopus Fagarasiensis (1783-1830)*, Frankfurt am Main 1984 apud Daniel Dumitran, *op. cit.*, p. 133. Ioan Bob și-a făcut studiile de specialitate la Colegiul iezuit din Cluj, iar începând cu 1764 a fost novice la mănăstirea „Sfânta Treime” din Blaj. După o perioadă de întrerupere a studiilor, acesta le-a reluat în 1773 când i s-au conferit subdiaconatul și dreptul de a efectua studii la Tyrnavia. A fost hirotonit diacon, preot și pe lângă alte sarcini a mai primit și cea de inspector responsabil de renovarea Seminarului și a bisericii catedrale. Înainte de a fi episcop, Bob a fost protopop al scaunului Mureș și preot paroh la Târgu Mureș. Cf Daniel Dumitran, *op. cit.*, p. 136-138.

⁸ Daniel Dumitran, *op. cit.*, p. 138-143.

⁹ Augustin Bunea, *Istorie scurtă a Bisericii Române Unite cu Roma în ”Șematismul Veneratului cler al Archidiecezei metropolitane greco-catolice române de Alba Iulia și Făgăraș pre anul Domnului 1900. De la Santa Unire”*, Blaj 1900, p. 40.

¹⁰ În istoriografia subiectului numărul bisericilor ctitorite de către episcop variază de la trei (Cluj, Târgu Mureș, Mediaș) pe care le menționează Ioan Lupaș, la două (Mediaș și Reghin) pe care le amintește George Bariț. Ioan Lupaș, *Istoria bisericească a românilor ardeleni*, ediție îngrijită de Doru Radosav, Cluj-Napoca 1995 apud Daniel Dumitran, *op. cit.*, p. 17-18; George Bariț, *Părți alese din istoria Transilvaniei pe două sute de ani din urmă*, ediția a II-a îngrijită de Ștefan Pascu și Florin Salvan, vol. I, Brașov 1993 apud Daniel Dumitran, *op. cit.*, p. 17.

¹¹ Daniel Dumitran, *op. cit.*, p. 269-270.

¹² *Șematismul Veneratului cler al Archidiecezei metropolitane greco-catolice române de Alba Iulia și Făgăraș pre anul Domnului 1900. De la Santa Unire*, Blaj 1900, pp. 238-239, 430-431, 399, 498.

În ceea ce privește orientarea generală, bisericile ridicate în această perioadă, folosesc o planimetrie simplă, des utilizată în perioada medievală pe teritoriul Transilvaniei cu pronaos, navă dreptunghiulară, absidă poligonală în exterior și semicirculară în interior și cu un turn-clopotniță deasupra pronaosului.¹³

Anumite forme, elemente și tipuri de compoziții pe care le întâlnim în arta religioasă din Transilvania la sfârșitul secolului al XVIII-lea, au dus la cristalizarea tipologiei de biserică adaptată ritului greco-catolic. Alegerea planului rămâne la latitudinea meșterului sau a comandatarului, întâlnind astfel un tip de plan cu pronaos și absidă poligonală decroșată (Cluj), sau fără pronaos și cu o absidă semicirculară (Târgu-Mureș).¹⁴

Planurile bisericilor erau în general cele care circulau în interiorul episcopioilor și aparțineau unor arhitecți austrieci, maghiari sau italieni.¹⁵ În Transilvania, dintre arhitecții cei mai importanți ai barocului târziu și ai perioadei de tranziție înspre neoclasicism îi amintim pe Leder József, Justi Carlo, Ugrai László¹⁶, Georg Winkler, sau Antal Kagerbauer.¹⁷

S-au preferat planurile considerate tradiționale pentru că astfel biserica greco-catolică își legitima continuitatea tradiției orientale și a ritului răsăritean care a rămas neschimbat. În acest fel comunitățile convertite la noua confesiune, intrând în spațiul liturgic, nu simțeau o diferență majoră față de tipologia de biserică cu care erau obișnuite. Tipul de biserică sală era des utilizat încă din evul mediu în spațiul transilvănean, întâlnindu-l atât la bisericile cneziale din piatră¹⁸ cât și la restul bisericilor de lemn. În istoriografia de specialitate¹⁹ întâlnim foarte des mențiunea continuității planului bisericii sală de la bisericile de lemn la cele de piatră.²⁰ Această tipologie a bisericilor sală a fost comună în evul mediu timpuriu țărilor Europei Centrale și răsăritene, astfel încât ea a început să fie transpusă în piatră și răspândită în mai multe teritorii. Virgil Vătășianu, susține că adăugarea turnului clopotniță peste pronaos este de influență catolică, el fiind preluat în perioada gotică, mai precis în secolele XIV-XV. Referitor la aspectul turnului în formă de „bulb de ceapă”, el

¹³ Mircea Țoca, Starmüller Gezá, *Două biserici românești din Cluj în jurul anului 1800* în "Studia Universitatis Babeș-Bolyai. Series Historia", nr. 1/1968, p. 32; Nicolae Sabău, *Istoricul construirii bisericii ortodoxe (fostă unită) din Racovița (jud. Sibiu)* în "Revista monumentelor istorice" an LX nr.2/1991, p. 73.

¹⁴ Alexandru Bauer, *op. cit.*, p. 244.

¹⁵ Simion Retegan, *Prestigiu social și edificiu de cult. Construcții de biserică în satele românești ale Transilvaniei la mijlocul secolului al XIX-lea (1850-1880)* în D. Prodan, "Puterea modelului", coord. Nicolae Bocșan, Cluj-Napoca 1995, p. 219.

¹⁶ Zádor Anna, Rados Jenő, *A klasszicizmus építészete Magyarországon*, Budapest 1943, p. 234.

¹⁷ Nagy Margit, *A klasszicizmus és a romantika építőmesterei Kolozváron*, în Korunk 1973, p. 118-119.

¹⁸ Pentru această temă vezi Valentin Trifescu, *Bisericile cneziale din Ribița și Crișior (începutul secolului al XV-lea)*, Cluj 2010, p. 11, 24 -31.

¹⁹ Dintre autorii susținători ai acestei teorii îi amintim pe Virgil Vătășianu și Vasile Drăguț.

²⁰ Mai întâlnim această teorie și la Adriana Morar, Gheorghe Măndrescu, *Arhitectura de zid religioasă din secolele XVIII-XIX* în "Monumente istorice și de artă religioasă din arhiepiscopia Vadului, Feleacului și Clujului", coord. Marius Porumb, Onisie Moraru, Ioan Baci, Cluj-Napoca 1982, p. 251-252.

este databil din perioada barocă.²¹ Așadar înrădăcinat în Transilvania, acest tip de plan al bisericii sală va cunoaște o largă răspândire, în special din rațiuni materiale, deoarece nu necesită un mare efort financiar. Putem caracteriza arhitectura bisericilor greco-catolice ca fiind o arhitectură aflată la intersecția mai multor influențe printre care se numără importurile stilistice occidentale.²²

Edificiul din Târgu Mureș cu hramul „Învierea Domnului”, este primul ridicat din seria celor trei monumente greco-catolice analizate. Opțiunea pentru această locație se explică foarte ușor; Ioan Bob înainte de a ajunge episcop la Blaj în 1782, fusese protopop și paroh al Mureșului²³, timp în care le-a promis uniților ridicarea unei biserici. Construcția realizată de către meșterul Johannes Topler durează din anul 1793 și până în 1794.²⁴ O inscripție de deasupra ușii îl comemorează pe ctitor, purtând pe lângă stema episcopului Bob și următorul text: IN CVLTVM DEI STRVXIT/ EXORNAVITQVE/ JOANNES BABB/ EPISCOPVS FOGARASIENSIS. Mai jos de aceasta, observăm o altă piatră pusă cu ocazia restaurării din 1933, care amintește și anul construcției, 1794.



*Inscripție comemorativă, latura de vest a Bisericii greco-catolice din Târgu Mureș
(actual ortodoxă)*

²¹ Virgil Vătășianu, *Studii de artă veche românească și universală*, București 1987, p. 72.

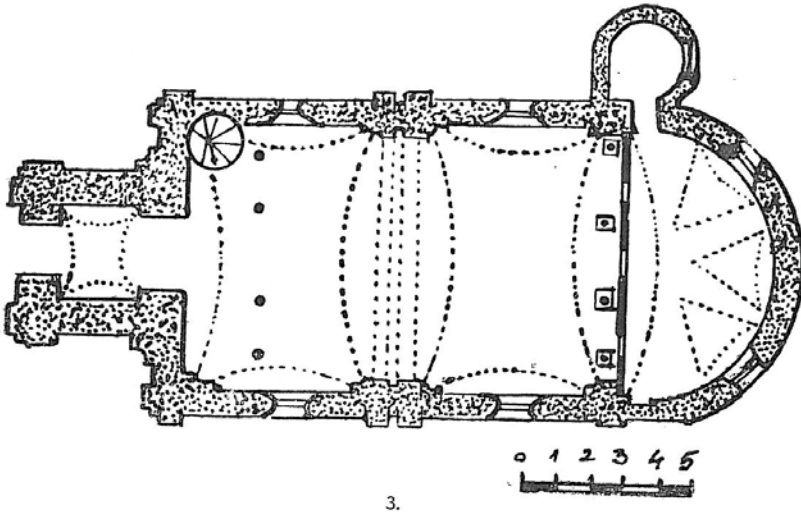
²² Ana-Maria Zahariade, Mariana Celac, Augustin Ioan, Hans-Christian Maner, *Teme ale arhitecturii din România în secolul XX*, București 2003, p. 5.

²³ Ioan Bob a fost protopop al Mureșului și paroh la Târgu Mureș în intervalul 1779-1782. Vezi Șematismul *op. cit.*, p. 419.

²⁴ Ioan Eugen Man, *Târgu Mureș, Istorie urbană de la începuturi până în anul 1850*, Târgu Mureș 2006, p. 212. În Șematismul pe anul 1900, citat mai sus, se menționează că biserica de piatră datează din anul 1807 (p. 430-431).

Episcopul Ioan Bob, un adevărat ctitor, și-a propus ca în fiecare an să contribuie din fundația sa cu o anumită sumă de bani pentru conservarea bisericii și a caselor parohiale, ridicate tot de el.²⁵

Planul bisericii este simplu, dreptunghiular, format din naos și absida altarului, pronaosul lipsind. Naosul nu este divizat și se leagă la est de absida semicirculară, iar spre vest comunică cu o încăpere pătrată care reprezintă baza turnului. Sistemul de boltire al navei și al încăperii de la intrare este de influență barocă cu calote boeme.²⁶



*Biserica greco-catolică din Târgu Mureș (actual ortodoxă).
Plan după Alexandru Bauer*

Intrarea este situată pe axul clădirii. Planimetric observăm că din absida altarului, se deschide înspre nord o încăpere de formă semicirculară, care reprezintă sacristia. Păstrarea planimetriei tradiționale atrage după sine o amenajare interioară care respectă factorul confesional corespunzător greco-catolicismului. Se respectă desfășurarea longitudinală și perspectiva spațială chiar dacă se recurge la calote boeme. Interiorul respectă ritul, scopul și gusturile comenzii sociale.²⁷

Biserica de la Cluj a fost ridicată tot în urma unei promisiuni făcute de către episcop populației unite din oraș. Colaboratorul lui Ioan Bob și cel care s-a ocupat de construcție a fost Mihai Oros, secretarul Guvernului Transilvaniei. Ridicată în jurul lui 1800, biserica va fi consacrată în 1801, chiar dacă lucrările la ea vor mai continua și în următorii doi ani. Din corespondența episcopului cu Oros,

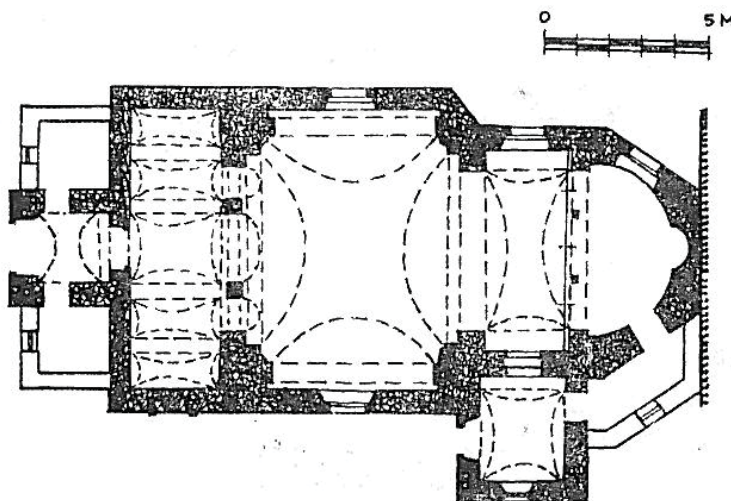
²⁵ Șematismul *op. cit.*, p. 430-431.

²⁶ Alexandru Bauer, *op. cit.*, p. 234-235.

²⁷ *Ibidem*, p. 241-242.

descoperim numele arhitectului, care se pare că a fost Joseph Leder.²⁸ Acesta s-a născut în Boemia, însă a lucrat foarte mult pe teritoriul Transilvaniei. Repertoriul său stilistic are o varietate de forme, însă cu trecerea timpului, limbajul său plastic se simplifică prezentând tot mai multe influențe neoclasece.²⁹

Din punct de vedere planimetric biserica din Cluj diferă de cea din Târgu-Mureș, doar prin faptul că are și pronaos. Cunoscută și sub numele de biserica Bob, biserica unită din Cluj are o navă dreptunghiulară ce are colțurile teșite, un cor dreptunghiular și un altar semicircular la interior și poligonal la exterior. Încăperile ce se află de o parte și de alta a bazei turnului au fost adăugate în anul 1906.³⁰



Biserica lui Ioan Bob din Cluj-Napoca. Plan după Mircea Țoca, Starmüller Gezá

Planul acestei biserici este similar cu cel existent la biserica ortodoxă din deal, care a fost ridicată la Cluj cu câțiva ani înainte.³¹ La planimetria bisericii Bob se adaugă și sacristia de pe latura de sud ce are o bază aproape pătrată și care prin funcția sa este un element specific bisericilor catolice.³²

²⁸ În acte, acesta figurează cu numele de Lederer, ceea ce i-a îndreptățit pe autorii ce s-au ocupat de această biserică să afirme că este vorba de Joseph Leder (Mircea Țoca, B. Nagy Margit). Acesta a realizat între 1790- 1795 palatul Teleki și în 1794, la cererea familiei Bánffy realizează o poartă pentru un turn al orașului. Cf. Mircea Țoca, Starmüller Gezá, *op. cit.*, p. 35-36.

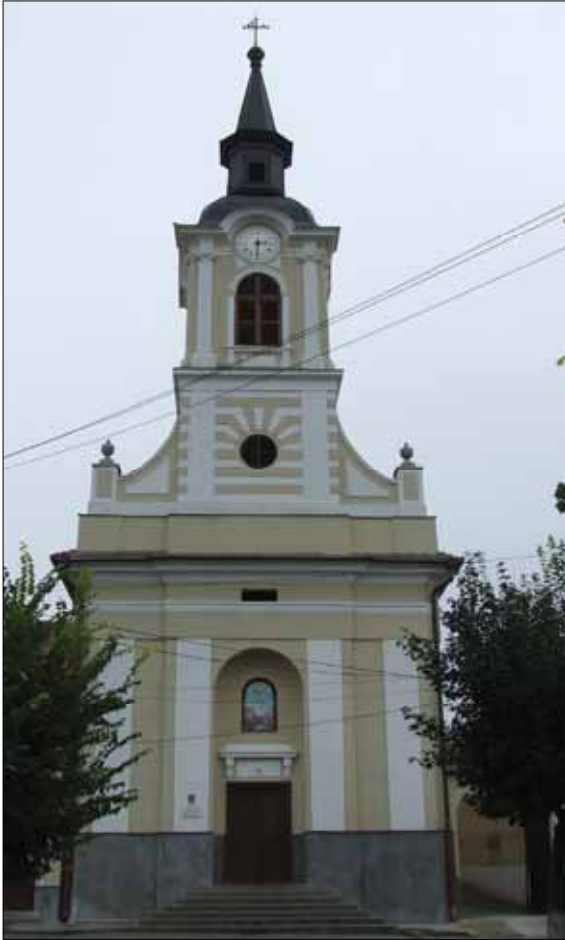
²⁹ Mircea Țoca, *Clujul baroc*, Editura Dacia, Cluj – Napoca 1983, p. 58.

³⁰ Mircea Țoca, *Barocul și neoclasicismul în "Istoria Clujului"*, Cluj-Napoca 1974, p. 251.

³¹ Mircea Țoca, Starmüller Gezá, *op. cit.*, p. 37.

³² Termenul de sacristie derivă din latinescul *sacer*, care înseamnă sacru sau sfânt. Este o încăpere în biserică în care sunt păstrate obiectele, veșmintele și cărțile liturgice. În Est sacristia are semnificații liturgice, ea făcând parte din sanctuar și fiind locul unde se preparau elementele Liturghiei Divine. Sacristia astăzi în bisericile romano catolice reprezintă o mică încăpere alipită, care poate avea mai multe funcții publice. Cf. *The encyclopedia of Christianity*, ed. Erwin Fahlbusch...[et al.], vol. IV, Michigan 2005, p. 812.

Trecând la al treilea exemplu elocvent pentru argumentul nostru privind interferențele, amintim biserica din Mediaș, care este de asemenea ctitoria episcopului unit Ioan Bob. Ridicată în 1826³³, fiind ultima în ordine cronologică, ea adoptă mai mult un stil clasicizant. Planimetria este cea de biserică sală cu absidă poligonală decroșată și cu turn pe fațada de vest. Intrarea se află pe axul clădirii.



*Biserica greco-catolică, Mediaș.
Fațada de vest*

Pe latura de nord a absidei, o construcție mică are rolul unei sacristii.

La toate aceste construcții pot fi citite dispozițiile planimetrice din exterior, deoarece nu se apelează la artificii decorative care să mascheze organizarea spațiului interior. Simplitatea este caracteristica de bază a bisericilor analizate.

Observăm la cele trei biserici o decorație simplificată care păstrează gustul pentru armonie. Încă din perioada barocului târziu, apariția stilului clasicizant se caracterizează printr-o tendință de eliminare a decorației de pe suprafețele pereților.

Volumele sunt aplatizate și se diminuează contrastele de umbră și lumină, preferându-se în schimb linia dreaptă. În cele trei cazuri putem vorbi de o simplificare a barocului ce pare a fi mai mult un neoclasicism, cu puternice accente clasice în cazul bisericii de la Mediaș.

Prototipul clasic autohton se caracterizează prin elemente clasice receptate anterior, care au contribuit la conturarea expresivității neoclasiche. Se dorea realizarea

³³ Vasile Mărculeț, Ioan Mărculeț, Cătălina Mărculeț, *Biserica română unită cu Roma din regiunea Mediașului 1700-2005*, București 2005, p. 21.

unui maxim al expresiei, fără a depăși spiritul regulii, dar mizându-se în același timp și pe refuzul uniformizării și pe varietatea soluțiilor locale.³⁴

Bisericile de la Târgu Mureș și Cluj-Napoca se încadrează din punct de vedere stilistic în barocul târziu. În Transilvania acest curent, nu a prezentat o abundență decorativă încă din prima lui fază, drept urmare înspre ultima perioadă evoluează și mai mult spre o simplitate a soluțiilor și spre un echilibru al formelor, anunțând neoclasicismul. Elementele decorative sunt utilizate cu simplitate, recurgându-se la aplatizarea elementelor de articulare exterioare, dar și la claritatea formelor.³⁵ Toate acestea sunt un preludiu pentru faza stilistică următoare în care se încadrează biserica din Mediaș, ceea ce explică asemănarea stilistică între cele trei biserici.

Dintre principalele caracteristici ale acestei treceri de la un stil la altul amintim utilizarea elementelor mai mult cu rol structiv, decât decorativ, cum ar fi motivul pilaștrilor sau impostele și accentuarea clarității volumetrice atât în interior cât și în exterior. Este respins principiul organic al barocului conform căruia fațada este unită prin sincronizarea diferitelor părți, în favoarea unui principiu anorganic unde masele sunt rigid definite.³⁶

Preluați din baroc, pilaștrii se transformă treptat în lesene. Lesenele împart fațadele, fiind combinate cu o platbandă lată, situată sub cornișă. Se adaugă panouri scobite sau în relief de formă pătrată sau dreptunghiulară.



Biserica greco-catolică, Mediaș (detaliu fațada de vest)

³⁴ *Ibidem*, p. 85-86.

³⁵ Mircea Țoca, Starmüller Gezá, *op. cit.*, p. 39-40.

³⁶ John Fleming, Hugh Honour, Nikolaus Pevsner, *The Penguin Dictionary of Architecture*, 4th edition, Harmondsworth, Middlesex 1991, p. 98.



Biserica lui Ioan Bob, Cluj-Napoca (detaliu fațada de nord)



Biserica greco-catolică (actual ortodoxă) Târgu Mureș (detaliu fațada de sud)

Observăm la cele trei exemple nevoia introducerii unei simetrii care atrage după sine și nevoia de introducere a ornamenticii postbaroce clasicizante. Găsim destul de bine reprezentate aceste decoruri în special la turn, în cazul bisericilor de la Târgu Mureș și Mediaș.



*Biserica greco-catolică (actual ortodoxă)
Târgu Mureș (detaliu turn)*



Biserica greco-catolică, Mediaș (detaliu turn)

Partea de sus de la ambele turnuri este marcată cu pilaștrii ce au capiteluri ionice. În plus, la Târgu Mureș întâlnim o varietate stilistică mai amplă și anume între ferestre și cornișă se află forme circulare de stucatură și ciubucuri, care se întind de la un capitel ionic la altul. Între capitel și cornișă, se află metopele care sunt decorate cu flori stilizate. La decor contribuie de asemenea și cornișa superioară amplă formată din profiluri suprapuse tratate în retragere.

Se păstrează de asemenea tot din baroc și ancadramentele cu bolțari reliefați. Arcele ferestrelor celor trei biserici sunt în plin cintru, fiind înconjurată cu câte o platbandă de tencuială și având câte un pseudo bolțar în punctele de naștere și la cheia de arc. Profilatura bolțarilor diferă, însă rolul lor este același.

Coifurile bisericilor din Cluj-Napoca și Târgu Mureș sunt mărturia directă care certifică continuitatea cu stilul baroc. Observăm la Târgu Mureș existența unui bulb proeminent, de secțiune octogonală care se continuă cu un turn lanternă, toate fiind încununate de un bulb mai mic, aproape sferic.³⁷

³⁷ Alexandru Bauer, *op. cit.*, p. 235-236.



Detalii de ferestre ale bisericilor ctitorii ale episcopului Ioan Bob: Cluj-Napoca, Târgu Mureș, Mediaș



Biserica greco-catolică (actual ortodoxă) Târgu Mureș (coif-turn)

Coiful bisericii de la Cluj este realizat aproximativ în tiparele menționate mai sus, însă fără a avea bulbul central foarte proeminent.



Biserica lui Ioan Bob, Cluj-Napoca (coiful turnului)

Trecând la cel de-al treilea exemplu al bisericii de la Mediaș, întâlnim un coif mai stilizat și mai simplu, format doar dintr-un turnuleț cu bază octogonală și un coif poligonal ascuțit.



Biserica greco-catolică, Mediaș (coiful turnului)

Încercând să concluzionăm șirul ideilor expuse în întregul articol, începem prin a menționa că ridicarea celor trei monumente se încadrează într-una dintre tendințele care încep să prindă rădăcini în Transilvania și anume cea a construirii unor biserici de zid cu o planimetrie hibridă.³⁸

Biserica unită acceptă formele baroce, însă le adoptă în mod gradat conferindu-le o nouă expresie mai originală care se caracterizează prin diminuarea exuberanței decorului. Acest proces a durat o perioadă mai lungă de timp, în care s-au întrerupt liniile de continuitate cu tradiția artei bisericesti, realizându-se „un prim contact direct cu arta apuseană.”³⁹

Din punct de vedere stilistic analiza ne spune că aveam de-a face cu un import, care în Transilvania a venit pe filieră austriacă și a suferit o serie de modificări. Preluate pe teritoriul nostru, aceste elemente vor fi din nou transformate și adaptate nevoilor cerute de spațiu, însă cu toate acestea ele își păstrează clar originea. Și la noi, asemeni teritoriului austriac, neoclasicismul nu se manifestă ca o negație a barocului ci sub aspectul unei simplificări a tumultului baroc, el fiind pus sub semnul austerității. Nu există o ruptură între cele două curente ci o deviere care a dus la crearea unui altfel de limbaj numit de noi clasicist.⁴⁰

Observăm așadar, o varietate de influențe care își găsesc reprezentarea în elaborarea unor proiecte de biserici greco-catolice ridicate la interferența dintre două curente artistice cum ar fi barocul târziu și neoclasicismul. Fie că este vorba de planimetrie, care în cazul nostru este una des întâlnită în Transilvania în perioada anterioară, fie că vorbim de elementul stilistic, care este o mixtură, putem certifica existența multiplelor influențe întâlnite în câmpul bisericilor greco-catolice analizate. Se formează în această perioadă o tipologie de biserici construite de români, după o lungă perioadă când ridicarea lor în orașe a fost interzisă.

În arta religioasă a Transilvaniei întâlnim la sfârșitul secolului al XVIII-lea anumite forme, elemente și tipuri de compoziții care au dus la cristalizarea tipologiei de biserică adaptată ritului greco-catolic.⁴¹ Trecând spre începutul secolului următor elementele decorative exterioare ale bisericilor încep să se simplifice, ele devenind panouri pătrate sau dreptunghiulare create din zidărie, după cum am văzut în cele trei cazuri analizate. Formele devin clar definite, compacte și pure. Astfel elementele ce

³⁸ Domnul profesor Nicolae Sabău într-unul dintre articolele sale vorbește despre două tendințe care se impun în arhitectura ecleziastică din Transilvania, în această perioadă. Una dintre ele este continuarea ridicării de biserici tradiționale de lemn, iar cealaltă este construirea unor biserici de zid cu o planimetrie hibridă, în care s-a folosit tipul de biserici medievale transilvane și anume cele sală cu altar poligonal decroșat și cu turn clopotniță pe fațada de vest. În cazul bisericilor greco-catolice, se observă preferința pentru tipul de biserică sală. Nicolae Sabău, *Istoricul construirii bisericii ortodoxe (fostă unită) din Racovița (jud. Sibiu), op. cit.*, p. 73.

³⁹ Alexandru Bauer, *op. cit.*, p. 231-232.

⁴⁰ Mihai Ispir, *Clasicismul în arta românească*, București 1984, p. 24-25.

⁴¹ *Ibidem*, p. 244.

proveneau din barocul occidental erau destul de ușor de adaptat și utilizat în termeni clasiști. Tendința spre raționalism, moderație și simplificare sunt în egală măsură caracteristici ale arhitecturii post baroce și neoclase.⁴²

Cele trei biserici ctitorii ale episcopului Ioan Bob evidențiază evoluția artei românești sub influența stilului baroc, iar tratarea formelor și plastica arhitecturii urmează evoluția arhitectonică din Transilvania ce corespunde trecerii de la baroc la neoclasicism. La aceste lucruri se adaugă și faptul că aceste biserici corespund comenzii sociale și sunt adaptate cerințelor liturgice.⁴³

Este extrem de interesantă forma finală ce îmbină elemente baroce, elemente clasicizante și un plan ce urmează o simplă împărțire tripartită a spațiului interior, frecvent utilizată în perioada medievală. Se poate vorbi de o formă provincială a bisericilor care tind să fie încadrate mai mult într-un baroc târziu.

⁴² Mihai Ispir, *Tradiționalism și clasicism în arhitectura românească a începutului de secol XIX*, în „Arta românească în ”Secolul Luminilor” ”, coord. Răzvan Theodorescu, București 1984, p. 187-189.

⁴³ Alexandru Bauer, *op. cit.*, p. 247.

SPAȚIUL FIGURATIV ÎN PICTURA LUI DEGAS

VIORICA GUY MARICA*

RÉSUMÉ. *L'espace figuratif dans la peinture de Degas.* Très original le langage plastique inventé par Degas est destiné à reléguer d'abord, ensuite à désarticuler le système figuratif conçu par la Renaissance. Il agit non dans une idée préconçue, mais dans le besoin d'éviter toute contrainte. Sa vision mobile, ouverte extrêmement imaginative rejette toute règle codifiée. Il n'est plus question d'une épure concentrée du réel, d'un système unique, mais de capter sur le vif le réel même. Il envisage un espace transitoire, permettant le libre déplacement des formes, sensibles aux changements et aux irrégularités de la vie. Un espace de la durée pure dans le sens bergsonien.

Le peintre n'ambitionne pas la destruction du cadre traditionnel, puisqu'il fait encore usage de la triangulation linéaire, certes d'une manière à part. Speculatif, curieux d'explorer l'inédit de la vue même, il remue à l'intérieur l'univers figuratif, en annulant l'agencement méthodique, les symétries d'une ordonnance géométrique. L'image n'est plus strictement déterminée ni durable, mais représente une pluralité de séquences visuelles qui traduisent la réalité dialectique de l'existence. L'innovation découle d'une attitude libérée de tout conformisme. Degas n'hésite pas à adopter des modalités d'expression multiples, inédites et changeantes. Par conséquent sa démarche résolue pousse la peinture européenne vers une conception totalement moderne de l'espace.

Mots clés : *Inventivité moderne, Degas moderne, vision mobile de l'espace, figuration originale, langage spéculatif, expression multiple dynamique.*

„Parce que la peinture qui représente ou suggère trois dimensions n'en possède que deux...”

André Malraux

Laconic, adagiul lui Malraux rezumă problema fundamentală a oricărui pictor care, urmărind transpunerea realului, este nevoit să înscrie volumele într-un spațiu imaginat. Proiectarea formelor tridimensionale pe o suprafață plană, având doar două dimensiuni (înălțime și lărgime) implică un artificiu menit să sugereze profunzimea spațială. Pe de o parte artistul recurge la un soi de reducere, la un proces de abstractizare, pe de alta imaginea dă iluzie adâncimii, pentru a compensa fictiv dimensiunea absentă. Epoci și stiluri se disting într-o anumită măsură prin procedeele adoptate în direcția acestei finalități, care ține în egală măsură de creație și de arbitrar.

* Prof. Univ. Dr., Catedra de Istoria Artei, Facultatea de Istorie și Filosofie, Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca, România

Străduințele consecvente ale unor artiști florentini din Quattrocento,¹ le-au îngăduit să descopere între 1430-1435 metoda perspectivei geometrice sau liniare pe care - cu un fel de orgoliu intelectual - o denumeau „științifică”. Ei marcau astfel deosebirea dintre propria invenție figurativă și empirismul unor tentative anterioare. Leon Battista Alberti definea în *De pictura libri III* (1435-1436) principiile de bază ale procedeului, întemeiat pe geometria euclidiană, principii pe care Piero della Francesca le dezvoltă în tratatul *De prospectiva pingendi* (1484/1487). Renașterea italiană sugerează spațiul real printr-o structură coerentă, ce reflectă o riguroasă ordine plastică. Adecvată concepției umaniste, imaginea figurativă corespunde unei viziuni raționale a omului despre univers. Iluzionismul său se sprijinea pe stabilirea unor coordonate spațiale și a unor raporturi credibile între volume, întemeiată pe efectul gradat „aproape-departe”. Proiecția geometrică era axată pe linii de fugă convergente, virtual intersectate într-un punct al infinitului imaginat de artist pe orizont.

Configurația stereografică se raporta la un singur spectator situat frontal și imobil, interpretare ce i-a inspirat lui Francastel² expresia de viziune „monoculară” (privită cu un singur ochi). Se pare, totuși, că termenul de „monocentrică” ar fi mai adecvat, din moment ce întâlnirea liniilor de fugă (triangularea) se concentrează într-un punct perspectival unic.

La Leonardo da Vinci care desăvârșește metoda renașcentistă, punctul de convergență³ al reperelor liniare este plasat în centrul tabloului, traversat de linia orizontului, înfăptuindu-se astfel o simetrie perfectă. Principiul nu a fost totuși absolutizat, înregistrând variante în Renașterea germană. Jörg Breu, de pildă, deplasează lateral centrul perspectivic. Ceea ce nu tulbură cătuși de puțin unitatea optică a picturilor sale.⁴ Iar Hans Burgmair diversifică schema compozițională, folosind aceeași metodă.

Finalmente, interpretarea plastică novatoare a Renașterii este rodul unei gândiri coordonatoare, întemeiată pe calculul mental al unor raporturi matematizate. Iluzionismul său își însușește evidența universului exterior, intrând în posesia realității printr-un cadru omogen de raportări și reducții. Realitatea interpretată suferă o voită concentrare selectivă, uneori cu valoare de simbol. Logic desfășurată, este supusă

¹ Printre artiștii cărora li s-a atribuit o contribuție certă la elaborarea inițială a perspectivei liniare sunt citați: Lorenzo Ghiberti (1378-1455), Filippo Brunelleschi (1377-1446) și Paolo Ucello (c. 1396-1475) în colaborare cu prietenul său matematicianul Manetti. Giorgio Vasari, *Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților*, București, 1962, p. 333. Autorul îl pomenește eronat pe Giovanni Manetti (cf. nota 18, p. 335). Se mai întâmplă ca Antonio Manetti să fie confundat accidental și cu un oarecare Aldo Manetti.

² Pierre Francastel, *Peinture et société*, Paris 1965, p. 134

³ Precizarea punctului de fugă apăsărea la Jean Pélerin (Viator, 1445-1524), în lucrarea *De artificiali perspectiva* (1505) Cf. René Taton, etc, *Istoria generală a științei. Știința modernă*, II, București 1971, p. 484.

⁴ Cf. Proiecția perspectivică a unei schițe din 1515, la Hans Weigert, *Geschichte der deutschen Kunst*, 1970, p. 271.

unei relative generalizări, inerentă geometrizării. Deși poate puțin rigid prin stringența coerenței sale, procedeul asigură în schimb o nemijlocită lizibilitate. Integrat unui cub, spațiul renașcentist al picturii se prezintă ca un „amestec de geometrie și figurație simbolică.”⁵ Posedată ideatic și optic, lumea reală se integrează unei compoziții închise, ermetizată în propria-i armătură. Simetria și armonia evolutivă a planurilor este susținută de eclerajul egal, de limpezimea luminii uniforme, abia atinsă de sfumatoul leonardesc. De asemenea variantele compoziționale preferate sunt piramida perfectă și cercul (*tondo*).

În limbaj leonardesc, pictura însăși este definită ca fiind „*cosa mentale*”, reflectând o realitate „certă și măsurabilă.”⁶

Fără a ataca procedeul devenit tradițional, Barocul evoluează în sens contrar. Deschide compoziția și introduce mișcarea. Preferă asimetriile, diagonalele, direcțiile oblice sau arcuite, piramida dezaxată și elipsa. Iluzionistul picturilor murale invadează îndesosebi bolțile și tavanele, anihilând bariera finitului. Senzația delimitării dispăre, substituită printr-un magnetism ce aspiră parcă elementele într-un vârtej ascendent. Privirea spectatorului este literalmente absorbită de o direcție suitoare în infinit. Spațiul își menține oarecum articularea, dar devine mobil, universul măsurat și palpabil este dinamizat. Avântul imperios, forța patetică dislocă imaginea din zonele certitudinii raționale, propulsând-o cu o energie explozivă. Toate acestea se înfăptuiesc cu abilitate și artificiu iluzionist, în intenția de a se impune privitorului prin grandoare și fabulos. Barocului i se potrivește sensul de „perspectivă scenografică”, prematur folosit de Francastel cu referire la Renașterea matură⁷. Raportat, însă, la Baroc, termenul subsumează ideea de teatralitate și retorism, însușiri proprii stilului în accepțiune globală. Începând cu secolul al XVII-lea, asistăm la extrapolarea concepției renașcentiste. Dar, deși modificată, aceasta nu suferă atingerea în esența sa, fiind considerată „clasică”.

Înmulțirea surselor de ecleraj ce rivalizează între ele, clarobscurul, prefigurată de Leonardo⁸ și experimentată de Correggio, devin deopotrivă operante. Caravaggio obține în mod insolit dramatizarea manevrând sursele de ecleraj ce proiectează o lumină razantă asupra figurilor.⁹ Spaniolii din Valencia, Riblata și Ribera uzează din plin de acest „tenebrism”, cum îl numește Bazin.¹⁰ Procedeul este larg exploatat în Franța de Georges de La Tour, dar și de școala de la Utrecht, prin Bloemart și Uyterwael, inspirați de Caravaggio. Clarobscurul liric, foarte rafinat, al lui Rembrandt, se deosebește în schimb, printr-un efect teatral de o subtilă virtuozitate.

⁵ Francastel, *op.cit.*, p. 109.

⁶ Herbert Read, *Imagine și idee*, București 1970, p. 104.

⁷ Francastel, *op.cit.* p. 112: „on aboutira ainsi, vers le début du XVIe siècle, à une conception plus encore scénographique qu'euclydienne et surtout realiste de l'espace et on l'inculquera avec d'autant plus de force que le développement des idées dramatique se fera largement en fonction des cadres visuels.”

⁸ Leonardo da Vinci, *Tratat despre pictură*, București 1971, pp. 191-192.

⁹ Cf. Germain Bazin, *Clasic, baroc și rococo*, București 1970, p. 19.

¹⁰ *Ibidem*, p. 27

Clarobscurul nu slujește doar la potențarea efectelor dramatic - expresive, ci și la exploatarea jocului de umbre și penumbre, adesea tumultoase ce, concurând claritatea, stârnesc puternice contraste. Ambiguitatea luminii umple spațiul, sugerând un fenomen de atmosferizare. Artificiul luministic transfigurează realitatea, estompează barierele nete. Delimitările sunt relative, modificabile, cadrul ambiental își pierde rigurozitatea structurală, câștigând ca picturalitate.

Totuși perspectiva liniară ca atare nu este desființată. I se adaugă, însă, așa-zisa perspectivă „aeriană”, mai corect am spune atmosferizată. Alcătuiind filtre atmosferice, straturile de praf ce plutesc în văzduh creează o succesiune de perdeluiri practic insesizabile, provocând gradarea intensităților cromatice. Pe măsură ce se îndepărtează de ochiul spectatorului, forme și conture pierd din acuitate. Limpezimea lor este dimuiuată în funcție de distanțarea planurilor regresive, coincidând cu micșorarea treptată a proporțiilor. Datorită acestui proces gradat, semnalat cu aceeași genială previziune de Leonardo,¹¹ perspectiva liniară interferează cu cea atmosferizată.

Chiar dacă nu inventează *ipso facto* „spațiul mitic”, citat de Francastel în legătură cu Girodet, ca plâsmuitor al paradisului ossianesc¹²- pentru simplul fapt că spațiul mitic era de mult inventat - romantismul oferă prilej de discuții. Dar curentul își îngăduie alte libertăți, chiar dacă inspirația sa paseistă are unele contingente cu Barocul. Inovațiile sale sunt înainte de toate de domeniul imaginației și al sensibilității, fiind stârnite și de interesul pentru pitoresc. În ciuda libertății de creație, a exaltării și fervorilor, romanticii nu au practicat anarhismul compozițional în pictură. Delacroix nu renunță la ideea ordinii „clasice” și cultivă disciplina în structura tabloului.¹³ Este de altminteri și moderat în aplicarea propriilor teoretizări, deși ceea ce intuiește se va confirma în evoluția ulterioară a picturii moderne.

Mutația se produce, însă, tardiv, doar prin inovările de tehnică și limbaj, spontane, neprogramatice, ale impresionismului. Consecințele lor se răsfrâng treptat, dar inevitabil, în ceea ce privește structura spațială tradițională, însă fără a le provoca ostilitatea. Lucru lesne de înțeles, din moment ce Claude Monet afirma răspicat că „arta este o fereastră deschisă spre natură.”¹⁴ Până și teoreticianul neoimpresionismului,

¹¹ Leonardo, *op.cit.*, p. 229.

¹² *Apud* Francastel, *op. cit.*, p. 113: Anne Louis Girodet-Trioson (1767-1824), pictor clasicist cu tendințe preromantice.

¹³ Delacroix: ” *Obișnuința ordinii de idei este pentru mine singura cale spre fericire*”.- „*Sentimentul unității și puțința de a-l realiza în operele sale face marele scriitor și marele artist*”- „*A compune înseamnă a asocia cu elocință*”.. „*Arta pictorului rezidă în a nu se opri decât asupra a ceea ce este necesar. Voi numi cu plăcere clasice toate acele opere ordonate care satisfac spiritul, nu doar printr-o zăgrăvire exactă a sentimentelor și a lucrurilor, ci mai ales prin unitatea, prin ordonanța logică într-un cuvânt prin toate însușirile care accentuează impresia adică simplitatea.*” Cf. *Journal*, I, p. 31 (1822); *Ibidem*, III, P. 299 (1857); *Ibidem*, I, p. 266 (1847); *Ibidem*, III p. 217 (1857), *Apud* René Piot, *Les palettes de Delacroix*, Paris, 1931, pp. 12, 22, 23.

¹⁴ Bernard Dorival, *Les peintres du XXe siècle*, Paris 1957, p. 9.

Paul Signac recunoștea rolul naturii ca sursă de inspirație, „ pentru că nimic nu se inventează.”¹⁵

Monet, Renoir, Pissarro, Bazile, Sisley nu critică perspectiva geometrică și nu se înverșunează să distrugă trama clasică a tabloului. Edgar Degas pare a fi fost singurul „impresionist” care a deviat în mod deliberat de la tradiție. Totuși, stilul său nu preconizează abandonarea iluzionismului, ci mai curând investigarea liberă și pasionată a unor unghiuri vizuale, corelată cu modificarea punerii în pagină. El folosește triunghiurile cu o libertate uluitoare, cu un soi de truculență ce îi permite să sfideze legile inveterate ale compoziției. Signac remarca: „*cele mai excentrice compoziții nu reprezintă decât natura mai mult sau mai puțin deformată.*”¹⁶ Idee perfect valabilă cu raportare la Degas.

Practicată de marea majoritate a impresioniștilor, pasionați de peisaj, pictura în aer liber nu neglija voit realitatea spațială. Cu atât mai mult cu cât peisajul în sine nu poate fi conceput în afara noțiunii de spațiu. Doar preocuparea persistentă pentru captarea fenomenului luministic diurn - uneori și a celui artificial - a influențat fundamental optica lor novatoare, prin necesitate și nu neapărat prin inspirație. Înfrățirea unor medii fluide, ca aerul, apa și reflexele solare, mai exact lumina zenitală, au impus inventarea unei tehnici picturale adecvate. Sagace Baudelaire afirma: „*Dragostea pentru aer liber, alegerea subiectelor în mișcare cer linii unduitoare și înecate.*”¹⁷

Natura nemaifiind contemplată *sub specie aeternitatis*, ci prin prisma aspectelor sale schimbătoare, efemere, se transformă într-un tărâm al fluctuațiilor invadante. *Flou*-ul atmosferic, curgerea acvatică, reverberațiile solare, norii în migrație trebuie captate instantaneu într-o pictură *alla prima*, care înlocuiește subiectul cu motivul. *Plain-airul* atacă soliditatea cadrului natural, îl erodează, făcându-l să devină difuz și expansiv. Fluxul vibrator al luminii zenitale tulbură claritatea planurilor, cufundă într-o plutire vapoasă. Pictură a aparențelor fugare, impresionismul contractă sau dilată aleatoriu spațiul. Arbitrarul se instalează în locul stabilității. Aparențele volatile impun inventarea unei noi tehnici, a unui alt limbaj pictural. Culorile nu mai sunt amalgamate pe paletă, nuanțate, ci juxtapuse în stare pură, direct pe pânză, cu tușe fragmentate. Dar jocul transparențelor nu atacă iremediabil osatura tabloului, uneori - ca la Pissarro - compoziția este doar voalată; la Renoir volumele își mențin materialitatea carnală, nu sunt dislocate, ci doar învăluite. Dar aserțiunea leonardescă, potrivit căreia pictura este *cosa mentale* este *mutatis mutandis*, înlocuită prin ceea ce am putea numi *cosa sensoria*. Senzația primă a impresionismului, grăbit să fixeze efemerul, fenomenele disparente, explică de ce curentul a fost taxat ca fiind „naturalist”. Accentuând latura senzorială a realului, limbajul impresionist a subminat metoda clasică, înfăptuind prima etapă majoră a revoluționării moderne în domeniul picturii.

¹⁵ Paul Signac, *De la Delacroix la neoimpresionism*, București 1971, p. 136.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Charles Baudelaire, *Curiozități estetice*, București 1971, p. 18.

În mod paradoxal, Degas care în sens propriu a fost cel mai puțin „impresionist”, pare a fi deviat în mod deliberat de la tradiție. El suferă, însă asemenea lui Manet influența stampeii japoneze și a aparatului fotografic care îi inspiră în mare măsură înclinarea spre figurarea arbitrară. Oscilând între ideograma dinamică și un decorativism aparte, limbajul său nu se aseamănă decât cu acela al lui Toulouse - Lautrec.

Elev al lui Lamothe, mare admirator al lui Ingres, Degas nu se îndepărtează fără ezitare de calea tradițională. Impresionismul îi inculcă doar preocuparea pentru instantaneul mișcării. Cu deosebirea că ceea ce îl interesează în mod prioritar este personajul uman dar și cel cabalin. În rest, deși nu se dezice răspicat de emulii săi și participă la majoritatea expozițiilor impresioniste, el nu manifestă o aderență completă la curent. Signac îl ignoră, Cassou îl așează împreună cu Lautrec de partea naturalismului. Cirlot semnaleză doar derivația naturalistă în pictura lui. Huyghe îi subliniază curiozitatea manifestată față de comportamentul uman, în timp ce Venturi îi refuză orice interes pentru metoda impresionistă, adecvată mai ales peisajului.¹⁸

Într-adevăr, peisajul pur nu pare a-l fi pasionat, după cum rezultă și din corespondența cu Henri (sic) L  rolle (1887).¹⁹ Într-o dezbatere cu Moreau- N  laton (1907) Degas se declara ritos împotriva celor care picteză după natură, ca și cum arta n-ar trăi din convenții.”²⁰ Afirmație totuși discutabilă, dacă ne g  ndim la numeroasele crochiuri și decalcuri executate pe viu. Așadar creația lui nu este invenție pură, indiferent de îndrăznelile stilizării prin care accentua atitudini și mișcări insolite.

Pict  nd doar rareori priveliști exterioare, sc  ldate în lumina zenitală, el a fost dimpotrivă interesat mai ales de eclerajul artificial. Ochiul său penetrant, adesea ironic neiertător, a explorat cu sagacitate scena, cafenelele concertante, barurile și chiar dizgrațioasa intimitate a cabinetelor feminine. P  ndea gesturi și atitudini cu o veracitate pătrunzătoare. Neîndoielnic, el este mai apropiat de un Daumier și de un Lautrec; și mai curând străin de lirismul universal al lui Monet sau de senzualismul înfloritor al lui Renoir.

Desenator pasionat, el a fost în mod deosebit fascinat de cinematica formelor umane. Dar a observat îndelung și eforturile excedante ale cailor de curse și mai ales exercițiile dure impuse balerinelor pentru a ajunge la av  ntarea grațioasă a dansului. Pentru a reda mobilitatea și ritmul, el căuta funcția definitorie a conturului și elocința flexibilității expresive. Aproape toate inovațiile lui decurg din înscrierea mișcării

¹⁸ Cf. Signac, *op. cit.*, Cap. III (*Contribuția impresionistilor*) pp. 63-70, pare a-l omite cu bună știință; Jean Cassou, *Panorama des arts plastique contemporains*, Paris 1960, p. 30. Juan Eduardo Cirlot, *Pictura contemporană*, București 1969, p. 33; René Huyghe, *Les puissance de l'imege*, Paris 1965, p. 106; Lionello Venturi, *De la Manet la Lautrec*, București 1968, p.28.

¹⁹ Cf. *Lettres de Degas*, Paris 1931, pp. 14, 15; *Apud* Venturi, *op. cit.*, p. 27. Către Henry L  rolle: “Când iubim natura nu putem niciodată ști dacă această dragoste este reciprocă”.

²⁰ într-o discuție cu Moreau- N  laton, din 1907: „Să nu-mi vorbiți mie de indivizii   stia care umplu c  mpiile cu șevaletele lor”. *Apud* Venturi, *idem*.

în spațiu, menită a fixa arabescul adesea bizar al corpurilor aflate în acțiune. Juxtapuse într-o suită, momentele disparate s-ar recompune într-o ordine combinatorie, comparabilă cu derularea filmică.

Nonconformismul compozițional al lui Degas se întrevește de timpuriu în lucrări ca *Familia Belleli* (1860-1862), unde personajele sunt grupate într-un ansamblu de prim plan, după exemplul lui Manet (Fig. 1.). Un efect și mai puțin uzual apare în *Femeia cu crizanteme* (1865).



Fig. 1. *Familia Belleli*, 1860, Paris, Louvre.

Exilat la marginea tabloului, parțial amputat de cadru, personajul uman îngăduie hiperbolizarea imensului buchet floral, devenit centrul de interes al imaginii, prin voita inversiune a ierarhiei compoziționale. Redarea prin omisiune parțială a figurilor este de-a dreptul îndrăzneță în scenele hipice din etapa 1877-1890 (Fig. 2.). Reprezentările fragmentate abundă: trăsuri tăiate în două, cai decorporați în parte, cu membrele posterioare abia ghicite în afara tabloului, perpetuându-se virtual dincolo de limitele sale.



Fig. 2. *Trăsura la curse*, 1877-1880, Paris, Louvre.

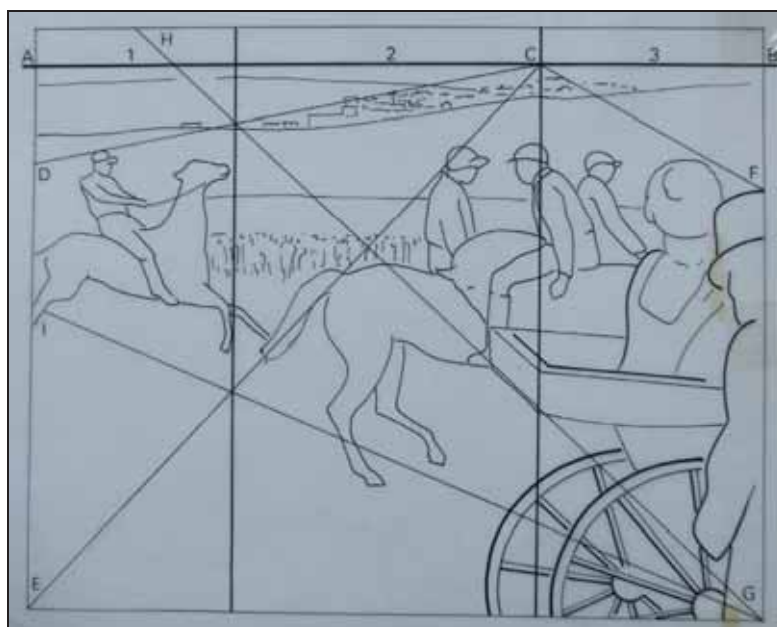


Fig. 2a. Figuri amputate parțial, dispuse pe trei segmente verticale, centru perspectival unic cu vârful în punctul C, orizont foarte înalt, primplan major, planuri îndepărtate segregate.

La teatru (1880) evocă gros - planul unei loje, în obscuritatea căreia spectatoarea se pierde, rămânând invizibilă. Prezența ei se trădează doar prin câteva detalii: un fald al rochiei verzui, evantaiul amplu arcuit din pene, încheietura mâinii ce sprijină binoclul pe parapetul de catifea roșie (**Fig. 3.**). Acesta divide câmpul vizual provocând o cezură cvasi abruptă, prin suprimarea planurilor intermediare. Straniu contopite într-un monstru bicefal, cele *Două dansatoare în tutu-uri oranj* (1898) pivotează solidar doar pe două picioare laterale, a căror flexiune stilizată sfidează orice lege a echilibrului.



Fig. 3. *La teatru*, 1880, Paris, proprietate privată.

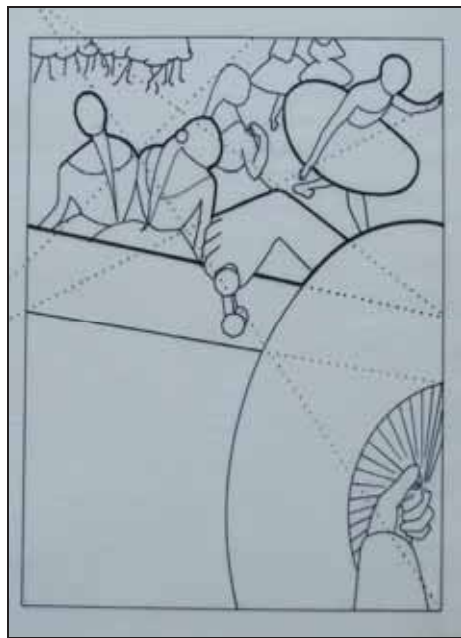


Fig. 3a. Dublă triangulare spre două centre perspectivice situate în afara imaginii (A, B), eliminarea planurilor intermediare dintre loje și scenă, unde avansează încheietura mâinii, doar înscriind un unghi obtuz (C). Linie de ruptură (D, E) dintre loje și scenă.

Fără a intenționa să aducă atingere sistemului figurativ întemeiat pe triangulările spațiului, Degas îi modifică organizarea. Estimarea distanțelor optice se sprijină pe raportări diferențiate ale personajelor sau obiectelor. Evitând convergența odinioară obligatorie spre un centru perspectival unic, coordonarea liniilor de fugă evoluează prin disociere în fascicule distincte, spre direcții diferite. Proiecția spațială devine

astfel bicentrică. Particularitatea aceasta este reperabilă inițial în *Biroul bumbacului din Nouvelle Orléans* (1875). Regresând, primul fascicul se înscrie într-un spațiu îngustat. Al doilea ia o direcție laterală și concentrându-se într-un unghi ascuțit, din afara imaginii, o traversează ca o săgeată (**Fig. 4**).



Fig. 4. *Biroul bumbacului din Nouvelle Orléans*, 1873, Paris, Musée des Beaux – Arts.

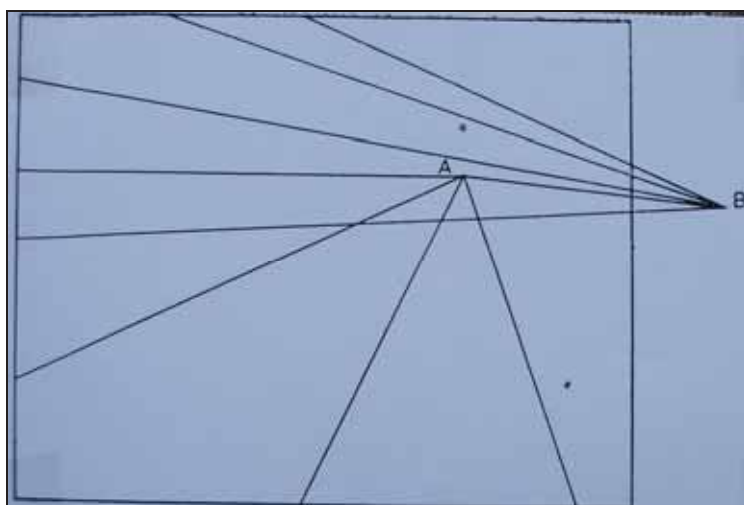


Fig. 4a. Dublă triangulare, ce converge spre două centre perspectivale distincte (A și B), dintre care una în afara imaginii (B).

O triangulare similară, pe un traiect aproape diagonal, se regăsește în *Figuranții* (1877) semnalând ezitarea pictorului de a renunța la monocentrism (**Fig. 5.**).



Fig. 5. *Figuranții*, 1877, Paris, Louvre.

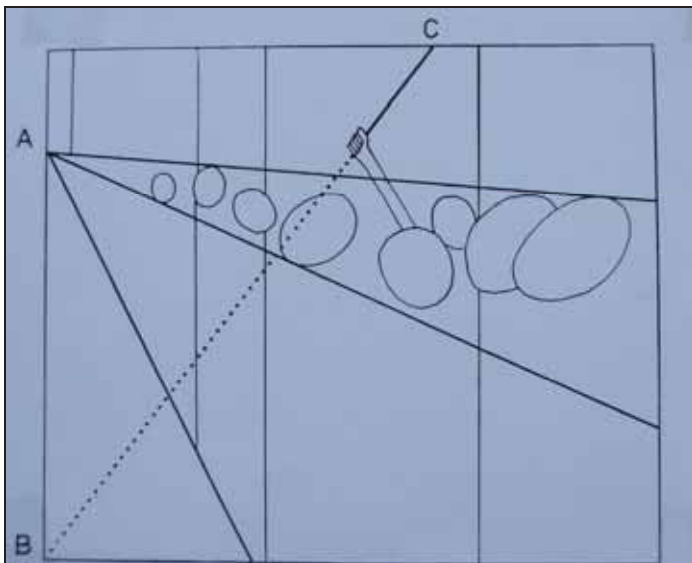


Fig. 5a. Triangulare unică cu centrul perspectival la marginea stângă a imaginii (A), marcând dispoziția compactă a personajelor, regresând în unghi ascuțit.

Totuși, triangulările duble și triple se impun. *Cai de curse la Longchamp* (1873-1875) sau *Băi de mare* (1876-1877), unde linia orizontului este mult ridicată, reducând cerul la o fâșie îngustă-procedeu ce anunță compozițiile etejate ale lui Cézanne - fac dovada evidentă a acestei orientări (**Fig. 6. – 7.**).

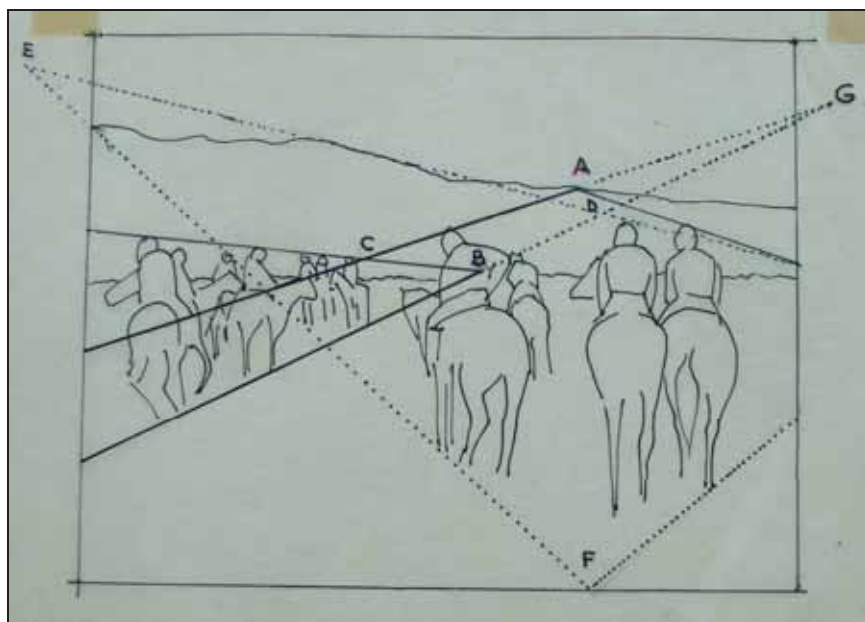


Fig. 6. *Cai de curse la Longchamp*, 1873-1875, Boston, Museum of fine Arts. Schemă compozițională cu dublă triangulare spre două centre perspective (F și G), linii de fugă intersectate (în punctele B și D). Figurile călări din prim plan grupate într-un triunghi cu vârful pe marginea de jos a imaginii (F).

Substituirea unghiurilor drepte cu unghiuri ascuțite ori obtuze devine uzuală la Degas, favorizând noua geometrie non - euclidiană a ochiului. Racursiuri îndrăznețe, distorsiuni ale figurilor în mișcare, gesturi mai mult sau mai puțin dezarticulate, atitudini insolite ale instantaneului deschid infinite posibilități speculațiilor plastice.

Un alt mecanism mental, dedus din experimentarea senzației prime, imediate - de altminteri caracteristică impresionismului -, dă naștere unei polivalențe mai libere, mai complexe și mai diverse. Ignorând orice metodă restrictivă, percepția spațiului durează cât mișcarea. Definit prin libera desfășurare a formelor, elastice și schimbătoare, fragmentul înlocuiește prin forța epatantă a detaliului, ideea de tot unitar a tabloului. Universul static al Renașterii, ce se vroia monumental și simetric, cedează în fața unei viziuni episodice. Realitatea este supusă unei noi evaluări, se traduce prin dinamica unei existențe mobile, întemeiată pe raporturi dialectice.

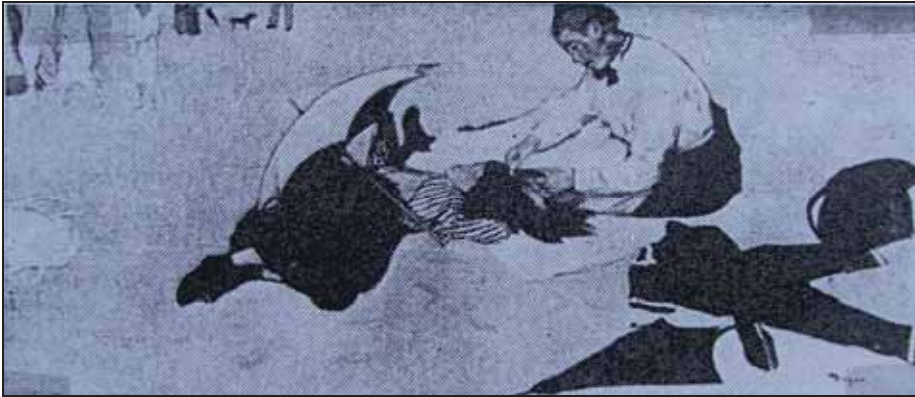


Fig. 7. Băi de mare, 1876-1877, London, National Gallery

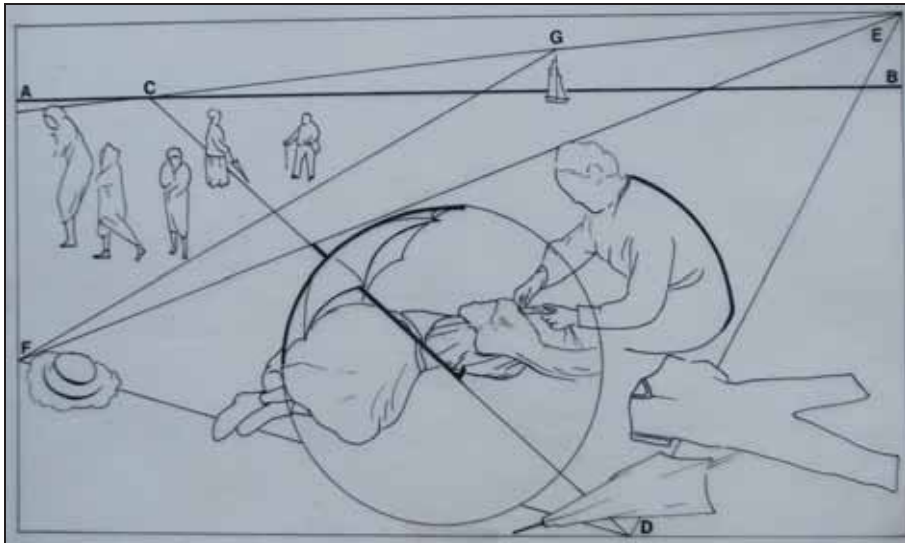


Fig. 7a. Triplă triunghiulară (C,E,F), linia orizontului foarte ridicată (A-B), primplan major, planuri intermediare absente, arierplan micșorat.

Precum în cazul lui Lautrec, logica interpretativă tradițională suferă o disoluție. Optica selectivă și foarte analitică a lui Degas se învecinează cu arbitrarul. Ambiguitatea racursiurilor și distorsiunile, uneori silnice, dobândesc un rol funcțional *sui generis* - spre deosebire de Gauguin care le va atribui un sens mai curând decorativ.

Degas este influențat, pe de o parte, de xilogravurile japonezilor, mari maeștri ai atitudinilor insolite și ai descentrărilor compoziționale, introducând licențe în relaționarea plinurilor și vidurilor. Pe de alta, de pasiunea sa exploratoare pentru

aparatur de fotografiat, după cum remarcă nu doar Valéry, ci deopotrivă Cocteau și Francastel. Liniile piezișe amintind diagonalele barocului, decupajele neașteptate, deformările și chiar abrevierile optice, sugerând un fel de *pars pro toto*, ciudat expresive, i-au fost inspirate când nu de japonism, de camera fotografică.²¹ Capetele emergente ale *Muzicienilor în fosa orchestrei* (1872)²² seamănă cu un gros - plan fotografic, extins până la linia orizontului, ce detașează sincopat grupul dansatoarelor de pe scenă (Fig. 8.). Inexistența unor planuri intermediare provoacă separarea bruscă a celor două spații, opuse printr-un artificiu de comprimare.

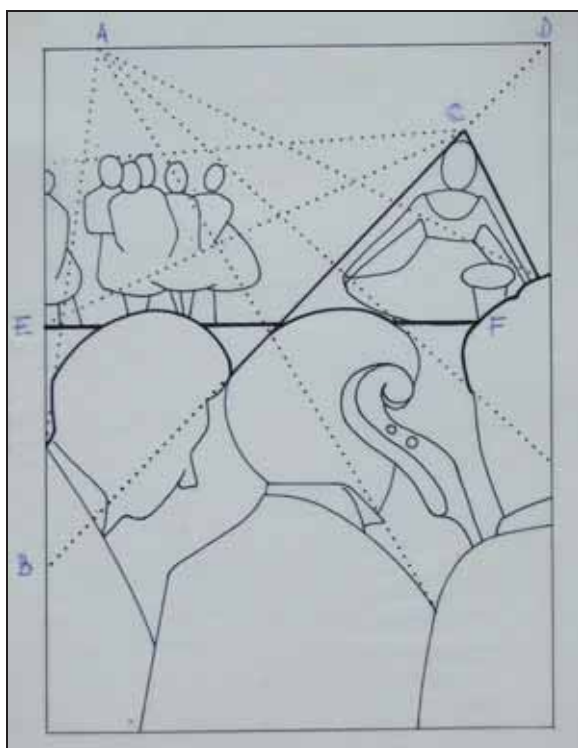


Fig. 8. *Muziceni în fosa orchestrei*, 1872, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut. Schemă compozițională cu două triangulări distincte (A și C) avanplan în grosplan fotografic, linie de cezură E-F. Suprimarea planurilor segregative între fosă și scenă.

²¹ Jean Cocteau (*Le secret professionnel*): „Je connais de Degas des photographies qu'il agrandissait lui même et su quoi il travaillait directement au pastel émerveillé par le mise en page le raccourci, la déformation des premiers plans”, Apud R. Cogniat, în *Nouveau dictionnaire de la peinture moderne*, Paris 1963, p. 88.

²² Spre deosebire de *Orchestra operei* (1868-1869) care este un portret de grup de incontestabilă fidelitate realistă (având în prim plan pe prietenul lui Degas, Désiré Dihau) *Muziceni în fosa orchestrei* (1872), cu nonconformismul său îndrăzneț, trădează influența aparatului fotografic de care pictorul era pasionat.

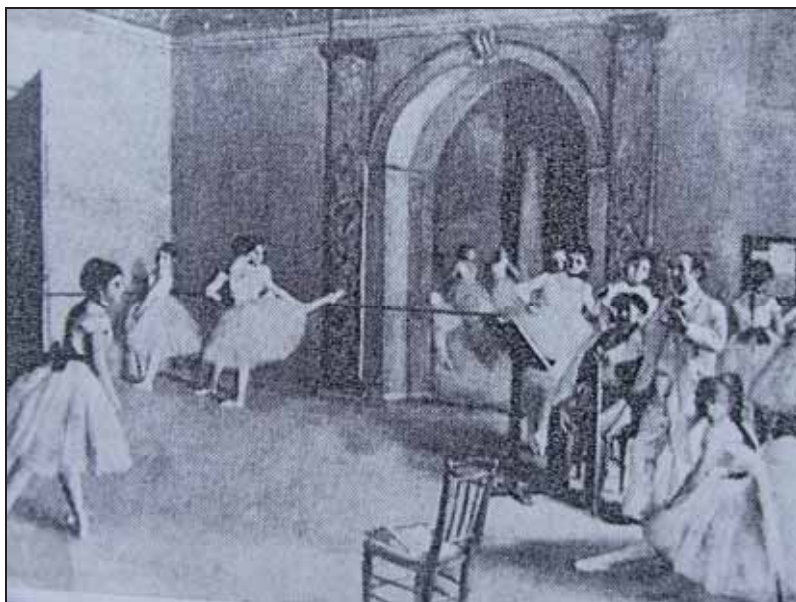


Fig. 9. Foaierul dansului la Operă, 1872, Paris, Louvre.

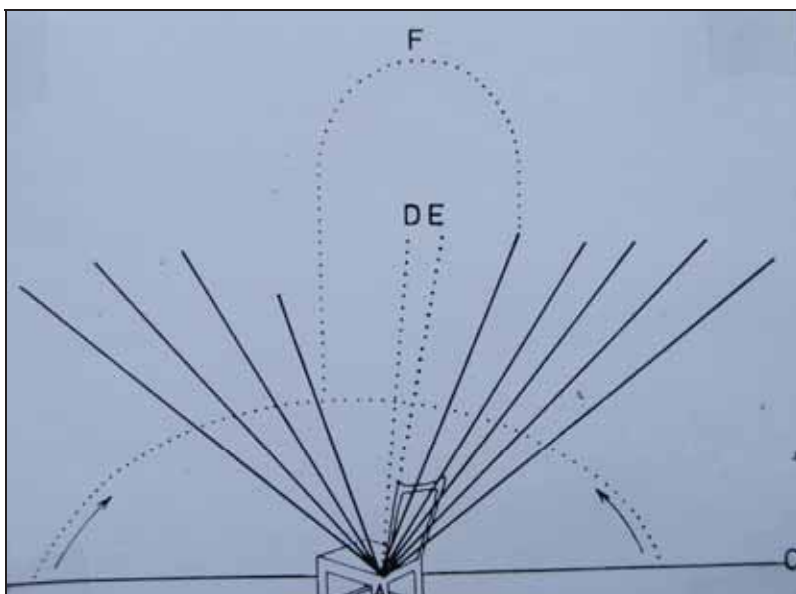


Fig. 9a. Spațiu gol în avanplan, marcat de scaun (A); contur eliptic, cu linii de fugă convergente spre un centru perspectival foarte jos (A), dispoziție radială. În fundal o oglindă înaltă între doi pilaștri decorativi, dublând imaginea balerinelor reflectate. Dispoziția personajelor în două grupări laterale.

Și mai frapantă, *Cântăreața cu mănășa* (1878) este hiperbolizată de-a dreptul. În mănășată în negru, cu mâna apropiată de gura deschisă, șanteza în roșu, cu expresie tâmpă este de o stranie ironie, dominând primplanul.

Alături de instantaneul fotografic, mai poate fi invocată și înrâurirea cronofotografiei, prin care Maybridge și Marey²³ descompuneau în secvențe mișcarea cabalinelor în alergare. Pictura lui Degas conține mai multe instantanee, decât a oricărui alt impresionist, el părând obsedat în mod literal de momentul fugitiv. Prin acuitatea vizuală a detaliului, opera sa pierde orice sentiment al permanenței și al duratei, orice fixitate de limbaj. Bizară, transpunerea realului se înfăptuiește, însă cu o exactitate cvasi halucinantă. Cu un soi de melancolică zeflema, el surprinde evanescența a tot ce este trecător, croind un univers uman în perpetuă schimbare, reeditabilă, dar niciodată egală cu sine însăși.

Elaborarea acestui proces mișcător implică noi proporții între plinuri și viduri, ale volumelor și ale intervalelor ce le separă. *Foaierul dansului la operă* (1872) grupează balerinele într-o eclipsă retractilă, în jurul unui vid central. Doar un scaun solitar, uitat parcă în avanplan, indică un reper optic de neocolit (**Fig. 9**).

Sugerând adâncirea spațiului ocupat de figuri, lărgirea planurilor libere este frecventă la Degas. Totuși în cazul unui tablou ca *Piața Concordiei din Paris* (spre 1875) insolitul devine izbitor. Mersul centrifug al bărbatului, luând o direcție contrară celei impuse fetei care îl însoțește, schițează o ieșire contradictorie din imagine (**Fig. 10**). Nu tulbură, însă, piramida dezaxată a personajelor aflate în dreapta planului posterior. Oarecum supradimensionate prin proximitatea lor, alte figuri servesc ca *repoussoir* pentru vasta desfășurare a pieții ce pare a exista în sine. Acest mod de departajare a spațiului vizual, accentuând funcția locului, poate fi regăsit în arta niponă din secolul al XVII-lea, apoi la Harunobu și Korusai, îndesosebi la Hokusai și Hiroshada.²⁴

²³ V. Paul Valéry, *Degas Danse Dessin*, Paris 1965, (Capitolul: *Cheval, danse et photo*, pp. 79 sqq. (Muybridge: *Galopul unui cal*, 1878; Marey: *Zborul unei păsări*, 1890 care anunțau cinefilmul).

²⁴ Hiroshada și discipolii săi au fost influențați de teatrul Kabuki care le-a inspirat anumite puneri în pagină (v. ciclul *Kamigata*) de o frapantă asemănare cu acelea ale lui Degas. De menționat și înrâurirea lui Utamaro și a lui Hokusai (volumele *Manga*, pe care Degas și Lautrec le cunoșteau). Hiroshiguō, Utamaro și Kyonaga nu îl influențează doar pe Degas, ci și pe Whistler. (V. L. Aubert, *Les maîtres de l'estampe japonaise*, Paris, 1930.)



Fig. 10. *Piața Concordiei la Paris, spre 1875*, Berlin, col. Gerstenberg (?). Grupul personajelor hiperbolizate în avanplan (cu partea de jos a corpurilor amputată de marginea cadrului). Plan median vid, foarte amplu, cu accent pe funcția locului.

Se întâmplă uneori ca în această uimitoare ordine figurativă să intervină anumite accesorii ce nu sunt neapărat moderne, ca invenție. Flamanzii goticului târziu, începând cu Jan van Eyck (*Cuplul Arnolfini*) dar și alți contemporani ai săi introduc în picturile lor oglinda bombată (convexă) ca pretext de răsfrângere a realului, o capcană a realității ar fi spus Huyghe. Este autorul de la care mai aflăm că nu o dată, corporațiile neerlandeze, ca la Bruges de pildă, reuneau pictorii cu sticlarii și cu fabricanții de oglinzi.²⁵

Subtil, Leonardo lansase exortația: “*Să înfățișăm naturii o oglindă*”, firește în sens metaforic. Dezvoltată în celebrul său *Tratat despre pictură*, concepția despre oglindă are un rol probatoriu, arbitrând între adevărul fizic, perceput de ochiul artistului, și dublul reflectat.²⁶ Un *speculum mentis* am spune. Giovanni Bellini, Tizian și alți italieni din Renaștere conferă un sens apropiat oglinzirii ca atare. Doar în baroc semnificația sa este lărgită. Mai mult decât în *Venus contemplându-se în oglindă*, *Meninele* lui Velasquez adevăresc rolul unui artificiu iluzionist, mult uzitat în epocă. Ajunge să cităm *Galeria oglinzilor* de la Versailles, imaginată de Mansart ca mod de amplificare a senzației spațiale.

²⁵ René Huyghe, *Dialog cu vizibilul*, București 1981, pp. 76 sqq.

²⁶ Leonardo, *op. cit.*, pp. 125-126.

Degas reia între 1872-1876, investigările mai reținute ale lui Ingres. În *Portretul doamnei de Senonnes*, reflectarea era înecată în umbra apelor, fiind mai curând aluzivă. Metaforic conceput, dublul imaginat de Degas în *Doamna Jentaud privind-se în oglindă* (c. 1875) devine ceva mai explicit, deși nu pierde nimic din farmecul nelămurit al feminității sale, estompată de penumbre. *Absintul* (1876) este de-a dreptul straniu în comparație cu anvergura mai realistă atinsă de Manet în *Barul de la Folies-bergère* (1882). Cele două personaje de boemă, năucite de alcoolul verde, apar comprimate volumetric într-o compoziție cu planuri strâmte, avar construite, ce taie respirația. Cele două figuri devin astfel captivele unei savante armături, ce le încorsetează rigid.

În genere, la Degas estimările optice nu se conformează unui model unic, măsurabil, ci își îngăduie o selecție capricioasă a variantelor. Metamorfozele vizualizării sunt extrem de îndrăznețe, neuzuale. Sunt adesea favorizate de perspectiva alternat plonjantă a scenei, văzută când de la înălțimea unei loje, a balconului sau a ultimei galerii. Spațiul se reasează în ordinea unghiurilor coborâtoare. Înclinarea planșeului, uneori abreviată, sugerează direcția glisantă a dansatoarelor (*Repetițiile de balet pe scenă*, 1873- 1874) punând în valoare evoluția lor aeriană, plutirea lor grațioasă ce seamănă cu zborul real al unor fluturi imenși. Anulând proiecția ortometrică, efectul lunecării este firește marcat de înclinarea rapidă a planșeului făcând să plonjeze spațiul prin coordonarea liniilor de fugă.. “*Are planșeuri admirabile*” remarca Valéry²⁷, constatând că acestea nu au funcția unui suport oarecare, ci sunt o suprafață anume determinată de lumina reflectoarelor.

Ruptura planurilor este așadar sesizabilă și prin rolul eclerajului, jucat de becurile rampei ce determină segregarea ori discontinuitatea paralelismului lumină-umbră. Baletul “*Robert Diavolul*” (1876), Cafeneaua concertantă “*La Ambadori*” (1875-1877) subliniază efectele contrastante. Divizarea este tranșantă, fosa orchestrei este cufundată într-o umbră densă, penumbra scenei și claritatea neutră a cortinei ce cade accentuează efectul, comprimând însă reverențele balerinilor.

Strânsa juxtapunere a unui spațiu imobil și a altuia dinamic, anulează ocazional evoluția gradată a planurilor. Ritmul sacadat al orizontalelor modifică schema tradițională. Ruptura echilibrului îngăduie triangularea plurală și invită la polimorfism. Acest univers în mișcare incită privirea și, chiar dacă nu alterează o anumită omogenitate a percepției, aceasta apare saturată de senzații neașteptate. Percepția simultană a mai multor planuri, orchestrate într-o asociere combinatorie a câmpurilor optice se impune imprevizibil. Inovarea este totală, susținută și de contrastele cromatice, de înfruntarea tonurilor calde și reci. Raporturile complementare sporesc distanțele spațiale printr-o alternanță deliberată (**Fig. 11.**).

²⁷ Valéry, *op. cit.*, p. 91.



Fig. 11. *Dansatoarea cu buchetul*, spre 1878, Paris, proprietate privată.

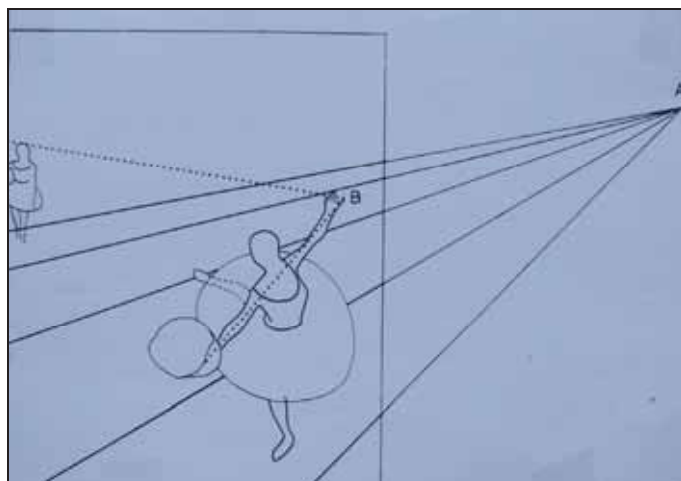


Fig. 11a. Schemă compozițională cu dublă triangulare, una cu centrul perspectival evoluând mult lateral în afara imaginii. Liniile de fugă marchează efectul glisant al planșeului, cu dansatoarea văzută de sus dintr-o virtuală lojă.

Toate mijloacele limbajului plastic slujesc la Degas dezarticularea sistemului figurativ al Renașterii. Acesta nu este abandonat din impusul unei modernizări absolute, ci din nevoia funcțională de a evita orice constrângere. Viziunea mobilă, deschisă, expansivă respinge prin forța descoperirii unor noi posibilități de figurare, tradiția unor reguli codificate. Nu mai este vorba de o epură a realității, de menținerea unui sistem dimensional unic și repetabil, ci de captarea pe viu în multiplicitatea sa a universului real. Degas are în vedere un spațiu al tranzițiilor, permițând libera deplasare a formelor, sensibil la schimbările și iregularitățile vieții. Un spațiu al duratei pure în sens bergsonian, ar spune Read.

Pătruns de importanța tentativelor sale, Degas nu ambiționează destrămarea completă a cadrajului tradițional, din moment ce el însuși continuă să recurgă la punctele de sprijin ale acestuia, uzând de triangulările liniare ale perspectivei. Dar speculativ și curios să exploreze altminteri ineditul văzului, el clatină din interior distribuția metodică, simetria și ordinea inveterată a structurării imagistice. Nu concepe o alternativă determinată, nici durabilă, ci creează o pluralitate de imagini episodice, prin care transpune în pictură realitatea dialectică a existenței. Inovațiile sale decurg dintr-o atitudine liberă de orice conformism ce îi permite să inoveze, explorând modalități de exprimare multiple. Tulburătoare, acestea constituie un demers consecvent, decis, în sânul picturii europene, în evoluția sa spre modernitate, prefigurând o viziune inedită asupra spațiului figurativ.²⁸

Cluj, 25 IV 2011

²⁸ Autoarea aduce reiterate mulțumiri fostului său student Laurențiu Ruță-Fulger, actualmente conferențiar la Institutul de istoria Artei din București, care a transpus schemele incluse în prezenta lucrare, apărută în franceză într-o versiune restrânsă la Warszawa (*Panstwowe wydawnictwo Naukowe*, 1981, în *Ars Auro Prior, Studia Ianni Bialostocki sexageanrio dicta*, pp. 673-680).

MONOGRAFII DE ARTIST REALIZATE DE COLABORATORII LUI GEORGE OPRESCU ÎN PERIOADA INTERBELICĂ

VLAD ȚOCA*

ABSTRACT. Monographs of Artists Made by the Collaborators of George Oprescu in the Interwar Period. One of George Oprescu's most important contributions to the development of Romanian art historiography is indirect, by the creation and coordination of research teams within Bucharest University's Art History Seminar. During this period, under the patronage of the Romanian Academy, Elena Simu Fund, beside Oprescu's monographs, a series of several other ones are issued, written by his students. A total of eight volumes have been published, two authored by George Oprescu, while the others are written by Elena Zara (*G. Panaiteanu-Bardasare*), Barbu Teodorescu (*Constantin Lecca*), Teodora Voinescu (*Gheorghe Tattarescu, 1818-1894*), Günther Ott (*Sculptorii din familia Storck*), Ion Frunzetti (*Ștefan Ionescu-Valbudea*) și George Dragomirescu (*George Demetrescu Mirea*). These have been preceded by a series named *Artists and Monuments in Romania (Artiști și monumente din România.)*, from which just one volume has been issued, written by Teodora Voinescu (*Anton Chladek și începuturile picturii românești*).

These writings are all artist monographs, with the exception of Günther Ott's, which is dedicated to the three artists of the Storck family. All these monographs primarily aim at clarifying the details of the artist's biographies, based on archive material and other sources which are, as much as possible, objective. Although most of the works include lists of works known or seen by the authors, none claims itself to be a complete *catalogue raisonné*. Oprescu's works together with those of his student's bring into prominence in Romanian art historiography the objective scientific monograph which aims at creating a work containing ultimate information that will be there for good, that can be amended by addition and not rewriting.

Keywords: *Romanian art historiography, George Oprescu, artists monographs, Bucharest University.*

Una dintre contribuțiile importante ale lui George Oprescu la dezvoltarea istoriografiei românești de artă este indirectă. Aceasta constă în constituirea și coordonarea grupelor de cercetare de pe lângă Seminarul de istoria artelor al Universității din București. În această perioadă sub auspiciile Academiei Române, Fondul Elena Simu, apar pe lângă monografiile profesorului despre pictori români, o serie de alte câteva, semnate de elevi și colaboratori de ai săi. În această serie au apărut în total opt volume, dintre care două sunt semnate de G. Oprescu. Ceilalți

* Lect. Dr., Catedra de Istoria Artei, Facultatea de Istorie și Filosofie, Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca, România

autori sunt Elena Zara¹, Barbu Teodorescu², Teodora Voinescu³, Günther Ott⁴, Ion Frunzetti⁵ și George Dragomirescu⁶. Acestea au fost precedate de o altă serie din care nu a apărut decât un volum, editat de Seminarul de istoria artei al Universității din capitală, intitulată *Artiști și monumente din România*. Singura lucrare din această serie este cea a Teodorei Voinescu despre Anton Chladek⁷.

Aceste lucrări ieșite din Seminarul de istoria artei a Universității bucureștene sunt toate monografiile de artist, cu excepția celei a lui Günther Ott, care este dedicată celor trei sculptori ai familiei Storck. Toate sunt în primul rând monografii care încearcă să lămurească biografiile artiștilor, pe baza studiilor de documente, pe materiale de arhivă și alte surse, pe cât posibil, obiective. Chiar dacă multe dintre lucrări includ liste ale operelor cunoscute sau văzute de autori, nici una nu are pretenția de a fi un *catalogue raisonné* complet. Lucrările lui Oprescu, pomenite anterior, cât și cele ale elevilor săi, impun în istoriografia românească de artă modelul monografiei cu caracter științific, obiectivă și care urmărește adunarea de informații cu caracter definitiv, amendabilă doar prin adăugire și nu prin rescriere.

Prima carte din această serie este cea a Teodorei Voinescu despre *Anton Chladek și începuturile picturii românești*, care nu este, așa cum reiese și din titlu, o monografie de artist propriu zisă. Lucrarea se ocupă și de pictura românească la începuturile sale, adică a celei moderne sau, altfel formulat, a celei în manieră occidentală.

Volumul este precedat de o scurtă introducere a lui George Oprescu prin care anunță debutul unei serii ample care își propunea publicarea cât mai multor monografii de artiști și de monumente. Această serie este însă abandonată, probabil și din rațiuni financiare. Transformată, această serie va fi pusă sub auspiciile Academiei Române, așa cum sunt celelalte volume despre care vom vorbi mai departe. Aici Oprescu amintește dorința sa de a prezenta specialiștilor și publicului texte, pe cât posibil complete și definitive referitoare la arta românească. Artiștii care urmau să fie cuprinși în această colecție sunt doar cei care lucrează sub influența stilurilor

¹ Elena Zara, *G. Panaiteanu-Bardasare*, Academia Română. Publicațiunile Fondului Elena Simu, III, Monitorul Oficial și Imprimeriile Statului, Imprimeria Națională, București 1937.

² Barbu Teodorescu, *Constantin Lecca*, Academia Română. Publicațiunile Fondului Elena Simu, III, Monitorul Oficial și Imprimeriile Statului, Imprimeria Națională, București 1938.

³ Teodora Voinescu, *Gheorghe Tattarescu, 1818-1894*, Academia Română. Publicațiunile Fondului Elena Simu, III, Monitorul Oficial și Imprimeriile Statului, Imprimeria Națională, București 1940.

⁴ Günther Ott, *Sculptorii din familia Storck*, Academia Română. Publicațiunile Fondului Elena Simu, III, Monitorul Oficial și Imprimeriile Statului, Imprimeria Națională, București 1940.

⁵ Ion Frunzetti, *Ștefan Ionescu-Valbudea*, Academia Română. Publicațiunile Fondului Elena Simu, III, Monitorul Oficial și Imprimeriile Statului, Imprimeria Națională, București 1940.

⁶ George Dragomirescu – Ion Frunzetti, *George Demetrescu Mirea*, Academia Română. Publicațiunile Fondului Elena Simu, III, București: Monitorul Oficial și Imprimeriile Statului, Imprimeria Națională, București 1940. Lucrarea a fost începută de George Dragomirescu, care a fost mobilizat și a fost finalizată de Ion Frunzetti sub îndrumarea lui George Oprescu.

⁷ Teodora Voinescu, *Anton Chladek și începuturile picturii românești*, Universitatea din București, Seminarul de Istoria Artei, Artiști și monumente din România, I, Monitorul Oficial și Imprimeriile Statului, Imprimeria Națională, București 1936.

occidentale, pe când monumentele urmau să includă toate epocile istorice. Aceste eforturi coordonate de Oprescu sunt circumscrise ambițiosului său program de a aduna, prelucra și publica, cât mai multe informații referitoare la pictura și sculptura românească din secolele al XIX-lea și al XX-lea. Aceste volume, cât și materialele pregătitoare, au stat la baza sintezei pe care George Oprescu a publicat-o despre pictura românească în secolul al XIX-lea.

Lucrarea Teoderei Voinescu urmărește plasarea lui Anton Chladek în peisajul picturii românești de la mijlocul secolului al XIX-lea. Deși are în vedere, în primul rând, așa cum arătam, pictura de factură occidentală, autoarea vorbește pe larg despre relația care exista la momentul istoric menționat între pictura de tradiție bizantină și cea nouă, apuseană, dar și despre relația pictorului ceh stabilit în București, cu acestea. Astfel primele pagini ale acestei lucrări sunt dedicate unei prezentări a situației picturii și artei din România la începutul secolului al XIX-lea, despre școlile tradiționale și despre mecanismele prin care încetul cu încetul pictura de șevalet apuseană pătrunde în mediul românesc. Acestui amplu preambul îi urmează biografia lui Anton Chladek care ocupă cea mai mare parte a lucrării. În construirea acesteia autoarea se folosește de multe articole și studii publicate deja, precum cele ale lui Oprescu⁸ sau ale altora, dar și de surse de primă mână, scrisori, discuții cu descendenții familiei etc. Această biografie care urmărește formația artistică a pictorului ceh, dar și aspecte legate de viața sa personală, este întreruptă în două locuri. Prima oară este inserată o secțiune în care, vorbindu-se despre activitatea celor mai importanți artiști autohtoni și străini, se încearcă stabilirea locului lui Chladek atât din punctul de vedere al cronologiei, cât și al stilului, manierei și meșteșugului. A doua paranteză în cursul biografiei lui Chladek este cea în care se discută despre rolul acestuia în formarea lui Nicolae Grigorescu ca tânăr ucenic în ale picturii. Autoarea este conștientă de această deviere de la subiect și caută să găsească o justificare spunând că „Dacă insistăm atâta asupra acestui episod din viața marelui Grigorescu este pentru că nu poate fi indiferentă influența sub care s-a format, în tinerețe, acesta.”⁹ Concluzia autoarei, pe care o preia din articolele mai timpurii ale lui Oprescu despre Grigorescu, ca mai toate judecățile de valoare din această secțiune, este că influența artistului ceh asupra pictorului român a fost neglijabilă, aceasta manifestându-se mai ales în ceea ce privește faptul că l-a familiarizat, pe atunci tânărul ucenic, cu arta occidentală și cu unele secrete ale meșteșugului care nu puteau fi dobândite în școlile tradiționale din România.

Biografia artistului este urmată de discutarea lucrărilor sale cele mai importante. Acestea sunt împărțite pe genuri, autoarea observând just că majoritatea lucrărilor lui Chaldek se înscriu în genul portretisticii. În legătură cu acest subiect, considerat atât de important pentru activitatea de pictor a cehului, autoarea discută și despre alte probleme:

⁸ George Oprescu, *Primul Profesor al lui Grigorescu, Anton Chladek în ****, "Lui Nicolae Iorga Omagiu", Craiova, 1921.

⁹ Teodora Voinescu, *Anton Chladek...*, *op.cit.*, p. 27.

Cauzele care împing pe unii artiști să aleagă și să practice mai degrabă un gen decât un altul, o tehnică decât alta, sunt adesea în legătură cu porniri lăuntrice, dar nu rareori trebuiesc căutate și în starea de spirit a societății timpului, în gradul de cultură și cunoștințe, în cerințele de gust ale contemporanilor. Pentru aceștia lucrează artistul, de la ei primește însărcinări, de ei atâră, în mare parte, faima și chiar propria lui existență. El poate deschide căi noi, poate provoca schimbări felurite în arta timpului său; dar, oricât de puternică ar fi personalitatea sa, oricât de novator geniul său, el nu se poate ridica cu totul peste vremea sa și nici separa definitiv de societatea căreia aparține. În scurt, el nu se poate desprinde și depărta cu totul de arta predecesorilor. De aceea aproape nimeni nu poate fi studiat și izolat de mediul din care face parte.

Pentru a judeca cu dreptate pe un artist ca Anton Chladek trebuie să ne ferim de a-l despărți de contemporanii săi, de moravurile acestora, de cerințele epocii. Toate acestea, nu pot să nu aibă o puternică înrăurire asupra sa.¹⁰

În acest fragment putem observa că multe dintre afirmațiile pe care le face aici Teodora Voinescu privitoare la personalitatea artiștilor în general sunt foarte asemănătoare cu cele ale lui George Oprescu¹¹. În ciuda acestor afirmații, investigația în acest sens a operelor lui Chladek nu merge mai departe de aceste declarații de intenție. În rest, analiza operelor este strict formală, descriptivă am putea spune, fără a face, de fapt, decât vagi și superficiale analize ale tehnicii sau cu privire la stil. Este un tip de analiză care se deosebește fundamental de ceea ce face, în aceeași vreme, Alexandru Busuioceanu, K. H. Zambaccian sau chiar Ionel Jianu. Spre deosebire de aceștia, care formulează savante analize despre cromatică, valențele culorilor ori despre compoziție, la Teodora Voinescu, ca și la Oprescu și mulți dintre elevii săi, analiza se limitează în multe cazuri la o descriere obiectivă a ceea ce se poate vedea într-un tablou sau altul, presărată uneori de judecăți de valoare sau cu câteva fraze aproape lirice inspirate de contemplarea tabloului.

La finalul lucrării autoarea formulează în câteva fraze concluziile sale referitoare la „valoarea operei lui Chladek”. Pe aceasta o vede „relativă” la momentul în care a fost creată, artistul nefiind un mare pictor, dar a avut cu siguranță un rol important la dezvoltarea picturii românești în momentul greu al începuturilor sale, trebuind să i se rezerve un loc de cinste în cadrul grupului celor care au activat în acea perioadă.

În cadrul seriei Fondului „Elena Simu” al Academiei Române, Teodora Voinescu publică și un amplu studiu despre Gheorghe Tattarescu. Aceasta este o monografie de artist care se dorește a fi o monografie completă asupra vieții și activității profesionale a pictorului. Lucrarea este în primul rând un studiu biografic, scopul său fiind acela de a aduna cât mai multe date și materiale, iar nu un studiu de istoria artei propriu zis, deși sunt analizate numeroase lucrări. Totuși, acestea din urmă nu sunt decât repere în construirea firului vieții și devenirii lui Tattarescu ca artist.

¹⁰ *Ibidem*, p. 36.

¹¹ Vlad Țoca, *George Oprescu. Activitatea și crezurile sale în perioada interbelică*, în Ionuț Costea - Ovidiu Ghitta - Julia Pop (coord), *Istoria Culturii. Cultura istoriei. Omagiu Profesorului Doru Radosav la vârsta de 60 de ani*, Argonaut, Cluj - Napoca 2010, pp. 443-444.

Acest text se deosebește de cel discutat anterior al aceleiași autoare prin faptul că este mult mai bogat în date și mult mai bine documentat. Aparatul critic al lucrării este extrem de stufos, de dens, fiind încărcat de multiple referințe către sursele primare folosite. Acestea sunt extrem de variate: acte de stare civilă, texte din presa vremii, corespondență privată și oficială, contracte pentru realizarea unor lucrări de pictură murală, acte oficiale etc. Sunt toate sursele găsite și avute la dispoziție de autoare, care încearcă astfel să realizeze o monografie cât mai completă a artistului. Interesul unei astfel de lucrări merge însă mai puțin pe realizarea unui studiu de istoria artei, pentru că, conform metodologiei de lucru abordate în tradiția pozitivismului, monografia de artist nu poate fi combinată cu un catalog al lucrărilor. Acesta este un alt tip de întreprindere și nu trebuie confundată cu cea menționată anterior.

Lucrarea Teoderei Voinescu este un bun exemplu pentru ilustrarea apariției și dezvoltării în România a genului monografiei de artist în sens științific, care este fundamental diferită de cărțile scrise despre artiști în perioada anterioară.

În aceeași parametri metodologici se înscrie și textul lui Barbu Theodorescu despre Constantin Lecca, apărut în 1938 în aceeași colecție ca și precedentul studiu. Această lucrare este orientată și mai mult decât cele discutate anterior pe dezvăluirea aspectelor care țin de viața pictorului. Însăși structura cărții vedește acest lucru, dintre cele șase capitole ale volumului doar ultimul are în vedere activitatea pictorului ca artist. Celelalte capitole vorbesc despre copilăria lui Lecca, despre perioada studiilor în străinătate, despre activitatea sa ca pedagog, tipograf și, respectiv, literat. Studiul lui Barbu Theodorescu dezvăluie fără îndoială o personalitate fascinantă, multilaterală, dar vorbește prea puțin despre opera artistului. Aceasta din urmă nu este neglijată, dar este înglobată în ultimul capitol care tratează activitatea artistică a lui Lecca, împletindu-se cu elementele biografice relevante în acest sens. Este evidențiată aici importanța pictorului ca precursor al picturii de factură occidentală, autorul studiului folosind aici conceptul lansat de către George Oprescu. În acest sens Theodorescu afirmă că „Lecca are mai mult o importanță istorică decât una estetică”.¹² În repetate rânduri ideile profesorului pot fi regăsite în lucrarea lui Theodorescu, cum este afirmația că renunțarea la stilul bizantin în pictura bisericească, în opera lui Lecca sau a multor alora, reprezintă o îndepărtare de la spiritul tradițional al poporului român.

Stilul și maniera de analiză ale lui Theodorescu, sunt mult mai fragile și mai puțin adaptate unui astfel de demers decât cele ale Teoderei Voinescu sau a altor colegi ai Seminarului de istoria artei bucureștean. Afirmațiile pe care le face sunt în covârșitoare majoritate nesuținute de o analiză stilistică sau formală, judecățile de valoare operate de autor par a fi mai degrabă rodul unui exercițiu al propriei intuiții.

Günther Ott este un alt elev al lui George Oprescu care a publicat în seria de monografii a Fondului Elena Simu. Lucrarea lui Ott este dedicată sculptorilor din familia Storck. Dat fiind faptul că această carte este dedicată studiului vieții și operei a trei artiști face ca aceasta să fie sensibil diferită de toate celelalte. În

¹² Barbu Theodorescu, *Constantin Lecca, op.cit.*, p. 58.

primul rând surprinde faptul că deși este un studiu dedicat unui grup de artiști, cartea este de dimensiuni mult reduse comparativ cu celelalte volume ale seriei. Întreaga prezentare a vieții și activității artistice a celor trei sculptori este mult comprimată, fiind mult mai săracă în detalii biografice. Această carte însă, include un „Catalog sumar” la finele textului în care Ott face o listă a tuturor lucrărilor celor trei sculptori de care are cunoștință.

Această lucrare, chiar dacă, pe de o parte, nu este o monografie biografică completă, iar pe de alta, nu reușește elaborarea unui *catalogue raisonnée*, are certe calități în ceea ce privește stilul și capacitatea autorului de a jongla cu un limbaj de specialitate mult mai bine articulat decât al colegilor săi. Familiarizarea autorului cu bibliografia de limbă germană, face ca limbajul său să se îmbogățească cu o serie de termeni de specialitate, dar și cu anumite direcții metodologice care dau rigoare analizei. Această influență a literaturii germane este uneori semnalată și prin traduceri directe ale unor termeni într-o formă care apoi nu s-a impus în limbajul de specialitate al literaturii artistice de limbă română. Un exemplu în acest sens este folosirea repetată a cuvântului „plastică” pentru a desemna sculptura conform germanului „Plastik”. În ceea ce privește scriitura lui Ott este interesant de observat cum acest sas din Sibiu își asumă punctul de vedere al românului, el vorbind despre „arta de la noi”, „artiștii noștri”, „noi”, „ne” etc. Această perspectivă a raportării unui autor la subiectele românești este comună foarte multor autori din epocă, dar este, poate, surprinzătoare în scrierile unui etnic german.

O altă notă care individualizează lucrările lui Ott de a celorlalți este faptul că, el caută să analizeze operele și din punctul de vedere al evoluției stilistice, al devenirii manierei fiecărui artist pe măsură ce înaintează în carieră. De asemenea, autorul face dese judecăți de valoare și formulează critici legate de tematica, de conținutul ideatic al lucrărilor, toate dublate, așa cum arătam anterior, și de o analiză formală amănunțită. Fără îndoială modul de lucru al lui Ott îl singularizează, în sens pozitiv, între elevii lui George Oprescu.

Ultimul dintre studenții profesorului bucureștean de care ne ocupăm aici este Ion Frunzetti. Acesta este autorul a două studii, unul despre Ștefan Ionescu-Valbudea și cel de al doilea despre G. Demetrescu Mirea, acesta din urmă fiind de fapt început de către George Dragomirescu, colegul său care, fiind mobilizat, nu a mai putut finaliza studiul. Frunzetti care a fost și literat, este autorul cu cea mai elaborată scriitură dintre toți cei care publică în seria amintită. În general, scrisul său din această epocă anunță deja pe importantul istoric și critic de artă al perioadei postbelice.

Studiile sale pot fi considerate monografiile de artist, cu toate că ele nu sunt atât de complete și de exhaustive în ceea ce privește datele biografice privitoare la Mirea și Valbudea. Ambele lucrări au incluse și liste de lucrări ale celor doi artiști. Discutarea operei artiștilor fiind cea mai importantă parte în economia lucrării.

Frunzetti a fost în general catalogat drept formalist. Acest lucru este în mare măsură adevărat, dar această afirmație trebuie nuanțată. Formalismul lui Frunzetti nu trebuie înțeles în sensul restrâns, descriptiv și arid al cuvântului. Analiza imaginii primează

în studiile sale, biografia propriu zisă în amintitele monografii fiind tratată oarecum ca un fundal pentru studiul operei. Atunci când discută lucrările unui artist ia în considerare și aspecte de ordin estetic sau psihologic. Scopul principal al analizelor sale este acela de a plasa opera într-un context mai degrabă stilistic, estetic și valoric, de a crea ierarhii comparând opera în ansamblu a diverșilor artiști, în loc să construiască un studiu istoric și de a căuta importanța socială și istorică a unui artist sau altul. Atunci când încearcă o valorizare a operei unui artist, o face ținând cont de aspectele caracteristice ale operei în ansamblu, încercând să creeze o ierarhizare nu doar pe verticală, ci și pe orizontală. Atât în cazul lui Valbudea, cât și în ceea ce îl privește pe Mirea, Frunzetti încearcă să le găsească locul și valoarea în relație cu contemporanii lor consacrați.

Autorul celor două monografii este perfect conștient de limitările propriei sale investigații și de faptul că judecățile sale de valoare și ierarhizările pe care le operează stau sub semnul momentului în care el însuși a scris, așa cum mărturisește în finalul textului despre Mirea:

Inercarea noastră de a-i face oarecare dreptate [lui Mirea], arătând că nu i se cuvenea «ni cette indignité ni cet excès d'honneur», pretinde cititorului să nu uite că atât în judecățile admirative cât și în rezervele sale, studiul de față e produsul unei mentalități încătușate, oricât ar tinde ea spre obiectivitate, în tiparele unui secol care nu este al pictorului studiat, și el rămas în urma timpului său.¹³

Ceea ce menționează Frunzetti în citatul de mai sus este o altă caracteristică a celor două monografii, anume grija de a crea un echilibru între remarcile critice și pasajele laudative, dorință izvorâtă probabil din grija de a atinge un grad de obiectivitate cât mai mare. Între elevii lui Oprescu, Frunzetti face o figură aparte atât prin stilul elegant al scrisului său cât și prin distanțarea metodologică față de profesor și de ceilalți colegi ai săi.

* * *

În peisajul istoriografiei românești de artă din perioada interbelică, lucrările apărute în seria coordonată de George Oprescu ocupă un loc foarte important. Ele se alătură celor scrise de autori precum Alexandru Busuioceanu, Ioachim Miloia sau cele ale profesorului însuși. Aceste texte au fixat definitiv în literatura de specialitate modelul științific al monografiei de artist. Ele se deosebesc fundamental de încercările eseistice care au existat încă de la sfârșitul secolului al XIX-lea și care au continuat să fie produse – și continuă să apară și astăzi.

Monografiile de artist produse în cadrul seminarului de la București se înscriu într-o tendință generală a istoriografiei europene și americane care era în căutarea unor modele științifice ale scrisului de istoria artei. Odată cu apariția acestora, lunga tradiție a vieților de artiști în manieră vasariană este, nu întreruptă, ci plasată pe o treaptă superioară. Ele sunt un produs al pozitivismului istoric care face apel în primul rând la document, la surse considerate obiective, punând adesea opera de artă pe o poziție secundară.

¹³ George Dragomirescu – Ion Frunzetti, *George Demetrescu Mirea, op.cit.*, p. 28.

Acest tip de text este bazat în primul rând pe critica izvoarelor directe și, unde acestea lipsesc, pe cele indirecte. Opera de artă nu este plasată în centrul demersului de cercetare, ea joacă doar un rol secundar, datorită faptului că pozitivismul nu a considerat niciodată obiective izvoarele vizuale. Acestea sunt importante ca produse realizate într-un anumit context istoric. În legătură cu ele sunt emise judecăți de valoare care caută să le plaseze ierarhic între alte opere realizate în epocă. Aceste valorizări sunt făcute în general în conformitate cu criteriile care stau la baza evaluărilor artistice academice de tradiție occidentală.

În cazul monografiilor produse de discipolii lui Oprescu, opera de artă este mai degrabă descrisă decât analizată. Este periculos să speculăm asupra cauzelor pentru care acest lucru se întâmplă. Este însă clar că nici unul dintre autorii discutați nu are cunoștințele sau eleganța lui Busuioceanu sau Zambaccian de a opera cu termeni care țin de limbajul de specialitate al teoriei artelor. Motivul pentru care se întâmplă acest lucru trebuie căutat în însăși metoda de lucru folosită care vede astfel de exerciții de analiză prea subiective, prea trecute prin filtrul aprecierii personale a celui care scrie. De aceea interesul lui Oprescu și al elevilor săi se îndreaptă spre culegerea și folosirea acelor informații care sunt în afara oricăror dispute sau interpretări, astfel încât scheletul pe care aceste texte sunt construite are la bază biografia artistului și, acolo unde există date clare în acest sens, pe formația artistică a artiștilor.

Această metodă are însă, în ciuda limitărilor menționate, o importanță deosebită. Textele produse aplicând-o au marcat un început și au setat direcții clare pentru istoriografia românească de artă pentru deceniile care au urmat. Monografiile discutate au reprezentat o muncă de pionierat și au deschis calea cercetării științifice a artiștilor activi în România.

APPUNTI SULLA BIOGRAFIA DI LIONELLO VENTURI: UNA LETTERA AUTOGRAFA E ALCUNI MATERIALI INEDITI*

GIULIA SAVIO**

REZUMAT. Note asupra biografiei lui Lionello Venturi: o scrisoare autografă și unele materiale inedite. Recenta recuperare a unor scrisori și a unor materiale inedite referitoare la Lionello Venturi, găsite în arhiva Societății Piemonteze de Arheologie și Arte Frumoase (Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti) din Torino, ne oferă noi informații referitoare la activitatea academică a istoricului italian de artă (cu un accent pe Rafael). După cum bine se cunoaște, Venturi a dezvoltat pe parcursul activității sale academice de la Universitatea din Torino, câteva cercetări cu privire la pictura secolului al XVI-lea. Materiale găsite oferă cititorului noi informații legate de metodologia de cercetare utilizată de marele istoric de artă. Mai mult decât atât, aceste materiale ne furnizează informații importante referitoare la biografia lui Venturi, care este, după cum se știe, pe alocuri lacunară. În acest context, prin articolul de față am încercat să definim mai clar perioada petrecută la Torino de către Venturi precum și preocupările sale științifice din acest interval de timp.

Cuvinte cheie: Lionello Venturi, Rafael, literatură artistică, Torino, epistole

Quando uno storico dell'arte è chiamato a stilare un'esauriente biografia su di un grande nome del passato della disciplina è essenziale che il primo passo da compiere sia quello di redigere una dettagliata cronologia degli spostamenti e avvenimenti principali della vita del soggetto, conosciuto o meno che sia, in modo da rendersi conto di non aver tralasciato segmenti temporali e di pari passo contenutistici, troppo ampi. Conseguenza di tale eventuale mancanza sarebbe, come ovvio, una parziale e, pertanto, non esaustiva, conoscenza del personaggio. Lo studio della biografia di Lionello Venturi non ricade in questa categoria ma, dal recente recupero di una lettera inedita e di alcuni documenti allegati ad essa riguardanti la commemorazione per il quarto centenario della morte di Raffaello, possiamo rintracciare ulteriori informazioni su un periodo della vita dello storico dell'arte, il 1920, ancora capace di schiudersi a vari e originali momenti di indagine, in virtù di un approfondimento utile anche in rapporto all'ambiente accademico dell'Europa danubiana che vide, fin dagli anni '60 del Novecento, la critica d'arte italiana di matrice crociana-venturiana divenire un argomento di studio e di traduzione da parte dell'università romana¹.

* The financial support from the Grant POSDRU/89/1.5/S/63663 is highly acknowledged.

** *Doctor, Universitatea din Genova, Italia.*

¹ Come è noto vennero tradotti in romeno le seguenti opere di Lionello Venturi:

In questo contesto, il fortuito ritrovamento di una lettera autografa e di alcuni testi correlati² presso l'Archivio della Società piemontese di Archeologia e Belle arti aprono ulteriori approfondimenti sulla conoscenza dell'accademico modenese.

La pubblicazione di tali documenti inediti vuole, in qualche modo, riportare all'attenzione del lettore alcuni aspetti della metodologia venturiana nonché puntualizzare talune informazioni biografiche fino ad oggi ritenute secondarie e osservare, altresì, la rinomanza coeva del docente.

Troppo lungo, in questa sede, rammentare la proficua carriera del Venturi per la cui biografia rimando a noti e più esaurienti contributi³, opportuno, invece, ricordare gli avvenimenti che caratterizzarono l'anno di redazione dei materiali qui analizzati, il 1920 nel contesto della vita di Lionello.

Di fatto, nel 1919 Venturi è appena giunto a Torino⁴ dopo essere stato congedato dall'esercito, con decorazione, a seguito del ferimento ad un occhio, qui egli riprende ad insegnare per dodici anni, fino al rifiuto del giuramento imposto

Cum să înțelegem pictura, trad. de Olga Mărculescu; pref. de Dan Grigorescu, Meridiane, București 1978; *Pictori moderni*, Vol. 1, *De la Manet la Lautrec: Manet, Degas, Monet, Pissaro, Sisley, Renoir, Cézanne, Seurat, Gauguin, Van Gogh, Toulouse-Lautrec*, în românește de Constanța Tănăsescu și Mihaela Slăvescu, Meridiane, București 1968; *Pictori moderni*, Vol. 2, *Goya, Constable, David, Ingres, Delacroix, Corot, Daumier, Courbet*, pref. de Anatol Mîndrescu, în românește de Mihaela Slăvescu, Meridiane, București 1968; *Istoria criticii de artă în românește* de Constanța Tănăsescu, pref. de Raoul Șorban, Univers, București 1970.

Il presente saggio si inserisce in uno studio più ampio, nel contesto del mio post-doc italo-romeno "Trans-national network of integrated management for post-doctoral research in the field of Science Communication. Institutional construction (post-doctoral school) and fellowship Programme (CommScie)". che vede altresì approfondire la percezione e traduzione degli storici dell'arte italiani in ambito romeno e i cui risultati saranno a breve resi noti sulle pagine della rivista scientifica urbinata *Notizie da Palazzo Albani*, 2011. Per praticità si è deciso di utilizzare per le opere di Venturi, dove non segnalato, tutte le prime edizioni italiane.

² Si tratta di una lettera autografa del Venturi e di sette lettere di risposta all'invito per la conferenza commemorativa su Raffaello. I materiali sono reperibili presso l'Archivio della società piemontese di Archeologia e Belle arti di Torino in: Scatola 12, Corrispondenza generale anni 1898-1928, Categoria 6, classe 1, n. 10 – Conferenza Venturi. L'Archivio è stato parzialmente ordinato e inventariato a cura di due archiviste stagiste con finanziamento congiunto Regione Piemonte e SPABA nell'anno 1999 ed è costantemente aggiornato dal Responsabile, ad oggi però alcuni documenti risultano ancora sconosciuti e inediti. Generalmente la catalogazione è suddivisa in scatole caratterizzate per argomento e anno di redazione. Per completezza ricordo che al suo interno conserva:

- l'Archivio Storico della Società
- l'Archivio Alessandro Baudi di Vesme con gli originali autografi delle Schede edite a stampa dalla SPABA fra il 1963 e il 1982
- l'Archivio Vittoria Moccagatta
- l'Archivio Professionale dell'Ing. Aldo Vandoni (i progetti)
- il Fondo Marco Calderini

³ Per una panoramica generale, in funzione del mio saggio rimando al recente: Stefano Valeri, *Alle origini de "Il Gusto dei Primitivi": Lionello Venturi docente a Torino in: Enrico Mauzeri (1869 - 1966): storico dell'arte tra "connoisseurship" e conservazione*, atti a cura di Simonetta La Barbera, Palermo, Flaccovio, 2009, p. 135-140, con bibliografia precedente.

⁴ Cfr. nota 3.

dal regime fascista nel 1931 ai professori universitari⁵, quando deve abbandonare la cattedra e riparare a Parigi dove rimane, con lunghi intervalli presso le maggiori università statunitensi⁶, sino al 1939.

In generale, il biennio 1919-1920, frammento temporale della nostra indagine è assai proficuo per il nostro, egli infatti, rende noti vari studi relativi alla storia dell'arte medievale e moderna con un occhio di riguardo ai nomi minori⁷.

Da un punto di vista metodologico, nello stesso biennio 1919-1920 Venturi affronta per la prima volta la critica con *La critica e l'arte di Leonardo da Vinci*⁸, frutto di una serie di ricerche, come riportato nella lettera in appendice (Le confermo che sono disposto di commemorare Raffaello (...) nelle condizioni in cui commemorai Leonardo l'anno scorso⁹) precedentemente rese pubbliche durante la commemorazione per la Morte di Leonardo presso la sede della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti e mai pubblicate, come consuetudine voleva, sul *Bollettino*¹⁰ organo ufficiale della Società bensì riorganizzate e diffuse nelle note pagine monografiche dedicate a Leonardo ed editate da Zanichelli.

Da questo momento in poi, il giudizio del valore artistico comincia ad assumere le valenze di quei procedimenti scientifici, sempre più affinati nel tempo, che attraverso l'estetica idealistica crociana porteranno alla proposta di abbattere la separazione tra storia dell'arte e critica d'arte, nella formulazione della sintesi

⁵ In base a un regio decreto emanato il 28 agosto 1931 i docenti delle università italiane avrebbero dovuto giurare di essere fedeli non solo allo statuto albertino e alla monarchia, ma anche al regime fascista. L'idea dell'inserimento della clausola di fedeltà al fascismo viene attribuita al filosofo Balbino Giuliano, che ricopriva in quegli anni la carica di Ministro per l'Educazione Nazionale nel governo Mussolini.

In tutta Italia furono solo una dozzina di personalità fra cui Lionello, su oltre milleduecento docenti, a rifiutarsi di prestare giuramento di fedeltà al fascismo perdendo così la cattedra universitaria. Il numero effettivo delle persone che non si sottoposero al giuramento oscilla di qualche unità a seconda delle fonti. Sull'argomento si vedano: Giorgio Boati, *Preferirei di no*, Einaudi, Torino, 2000 e Helmut Goetz, *Il giuramento rifiutato, I docenti universitari e il regime fascista*, La Nuova Italia, 1999.

⁶ Ricordo che durante l'esilio tiene corsi e conferenze nelle università di Parigi, Lione, Londra, Cambridge e negli Stati Uniti. L'espansione nazista lo costringe a stabilirsi a New York sino al 1945. In questo periodo insegna nella John Hopkins University di Baltimora, nella University di California, nell'Università di Città del Messico, nella Ecole Libre de Hautes Etudes di New York e tiene brevi corsi in molte altre città tra cui Chicago, Detroit, Philadelphia.

⁷ Pubblica saggi relativi all'attività giottesca *La data dell'attività romana di Giotto* in: *L' arte*, 21/22.1918/19, p. 229-235 e *Introduzione a l'arte di Giotto* in: *L' arte*, 21/22.1918/19, p. 49-56, stila il primo saggio monografico relativo al ligure *Nicolò da Voltri* in: *L' arte*, 21/22.1918/19, p. 269-276 e sviluppa ricerche inerenti la figura poco nota di *Gian Paolo de Agostini a Napoli* in: *L' arte*, 21/22.1918/19, p. 49-52, tutti argomenti dei quali avrà successivamente occasione di riaffrontare, si veda a questo proposito: Stefano Valeri, *Bibliografia di Lionello Venturi*, Cam Editrice, Roma 2008.

⁸ Lionello Venturi, *La critica e l'arte di Leonardo da Vinci*, Zanichelli, Bologna 1919.

⁹ Cfr. appendice documentaria.

¹⁰ *Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti* edita da Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, Torino, dal 1917 - attiva, Torino, Stamperia Artistica Naz., a questa pubblicazione annuale vanno aggiunti anche una serie di volumi detti *Atti* che raccolgono vari interventi e convegni organizzati dall'Ente, anche in questi non risultano riferimenti all'intervento del Venturi.

"storia critica dell'arte" che vedrà i definitivi risultati nella pubblicazione, ben dieci anni dopo e in ambiente statunitense de *La storia della critica d'arte*¹¹.

Va segnalato che nel caso della Commemorazione a Raffaello come era successo per Leonardo (celebrazione svoltasi in ambiente assai meno partecipato e della quale non conserviamo nessun documento simile) il testo non viene pubblicato sul Bollettino della Società ma su un numero monografico della assai più prestigiosa rivista scientifica *Emporium*¹², ricordo che di entrambi gli interventi rimane comunque un minima traccia nei due dattiloscritti presso l'Archivio Venturi di Roma¹³. Inoltre proprio in virtù di tale scarsità di testimonianze il materiale ritrovato risulta pertanto utilissimo per testificare il dovuto riconoscimento che la città di Torino offre all'illustre studioso e che possiamo evincere dalle lettere allegate da parte, fra i molti, del Comando generale, della Prefettura, dei Duchi di Savoia¹⁴.

Ma tornando al soggetto della lettera, Venturi si rende, dunque disponibile a commemorare presso l'Università torinese (in aula Magna) la figura di Raffaello, in un periodo di particolare interesse nei confronti della rievocazione e glorificazione della cultura italiana come egli stesso ebbe modo di sottolineare:

L'anno scorso si celebrò il centenario della morte di Leonardo; quest'anno, di Raffaello; l'anno venturo, di Dante. Si crede dai semplicisti che tali celebrazioni conducano soltanto a discorsi retorici; a torto, perché esse offrono al pubblico l'occasione di accostarsi ai Grandi del passato. I discorsi retorici rappresentano lo scotto sociale della migliorata cultura: ed è questa che importa, padrone ciascuno di pagare ciò che crede conveniente alla sua vanità giornaliera¹⁵.

¹¹ Ricordo che *La Storia della critica d'arte*, ha conosciuto diverse edizioni in varie lingue, fu pubblicata per la prima volta negli Stati Uniti d'America nel 1936 (*History of Art Criticism*, E. P. Dutton and Co., New York), fu quindi ripubblicata in lingua francese nel 1938 (*Histoire de la critique d'art*, Editions de la Connaissance, Bruxelles). In Italia vide la luce soltanto dopo la guerra, ampliata e leggermente modificata nell'ultimo capitolo, in due edizioni del 1945 e del 1948, nella collezione "Giustizia e Libertà" delle Edizioni U di Firenze. Proprio alcuni giorni prima della morte, avvenuta a Roma il 14 agosto 1961, Lionello Venturi aveva cominciato a sistemare il materiale che aveva raccolto per una nuova edizione, nella quale aveva l'intenzione di trattare, in un ultimo nuovo capitolo, i problemi critici e teorici relativi ai fatti dell'arte contemporanea, dal cubismo in poi, da Picasso a Wols e Pollock. Del resto già la sua conferenza sulle Premesse teoriche dell'arte moderna, pubblicata nel "Quaderno n. 4" (1951) dell'Accademia Nazionale dei Lincei (e poi ripubblicata nel volume *Saggi di critica*, Bocca, Roma 1956), aveva dato un'idea del senso in cui si sarebbe svolto questo aggiornamento. Inoltre, lasciata la cattedra di storia dell'arte moderna dell'Università di Roma nel 1955, per raggiunti limiti di età, nei cinque anni successivi, in cui fu professore fuori ruolo, Lionello Venturi tenne una serie di lezioni nella Scuola di perfezionamento della stessa università proprio sulla storia della critica dell'arte contemporanea. Tutto questo materiale è purtroppo restato solo allo stato di appunti e annotazioni.

¹² Lionello Venturi, *Per il IV centenario della morte di Raffaello*, in "Emporium", marzo-aprile 1920, vol. LI, n.303-304.

¹³ Raffaello, Archivio Venturi, Roma La Sapienza: L. Venturi, Raffaello, dattiloscritto di pp. 5; Faldone LV. XVI SECOLO [SCRITTI DI VENTURI] Leonardo, Archivio Venturi, Roma La Sapienza: L. Venturi, Leonardo Da Vinci, dattiloscritto di pp. 3 Faldone LV. XVI SECOLO [SCRITTI DI VENTURI]

¹⁴ Cfr. appendice documentaria.

¹⁵ Lionello Venturi, *Per il IV centenario della morte di Raffaello*, in: *Emporium*, marzo-aprile 1920, vol. LI, n.303-304, p. 115.

Fornendo inoltre una chiave di lettura a tale rievocazione che va, a suo parere, interpretata come recupero storico per comprendere l'attualità dell'arte contemporanea in virtù di un suo sempre e mai celato interesse nei confronti dell'arte a lui coeva così come si evince chiaramente sia nella redazione de *I Pittori moderni*¹⁶ del 1946 sia, qualche anno prima, favorito dall'ambiente internazionale statunitense, negli ultimi capitoli de *La storia della critica d'arte*¹⁷:

Perché tuttavia il pubblico si orienti nel comprendere colui che si celebra, è necessario rilevarne l'attualità. L'attualità di Raffaello? Può sembrare un assurdo a chi si guardi attorno e vegga dovunque impressionismo, post-impressionismo, futurismo e via dicendo. Già, i risultati della pittura moderna non hanno rapporto di sorta con le opere dipinte da Raffaello. L'assurdo consisterebbe nell'adottare i criteri di Raffaello per giudicare dei prodotti dell'arte a noi contemporanea. Ma l'arte contemporanea si va facendo tuttavia; ad essa ciascuno di noi contribuisce col suo gusto e con i suoi desideri; essa non consiste quindi soltanto nell'impressionismo, nel post-impressionismo, nel futurismo. Parimenti, la coscienza dell'arte contemporanea non è chiarita soltanto dalle opere compiute, ma anche dalle tendenze che si manifestano nel mondo dell'arte¹⁸.

E, come consuetudine, metodologia che sfrutterà soprattutto nella redazione della *Storia della Critica d'arte* facendo riferimento ai suo colleghi, in particolare il critico d'arte e pittore Jacques-Emile Blanche¹⁹ che aveva osservato:

Appunto, ci sono tendenze attuali che possono essere favorite dalla conoscenza di Raffaello. Sino dal 1913 Jacques-Emile Blanche notava: *Les néo-impressionnistes vont réclamer David: ne riez pas! Ils défendront David saturé. Attendons ces jeunes réformateurs à ce qu'ils appellent le tableau, la composition, la logique et caetera et caetera.... David et Poussin!*²⁰.

Pur non rinnegando la sua ideologia crociana:

Ebbene, l'attualità di Raffaello consiste proprio in questo, che la sua breve e multiforme attività spirituale fu una graduale conquista di oggettività, e che appunto quando egli credette la conquista compiuta e non più sentì la necessità di perfezionarla, allora la sua produzione decadde²¹.

Stupisce un suo accennato nazionalismo contro l'attitudine all'assimilare la nostra cultura attraverso gli occhi di artisti stranieri:

¹⁶ Lionello Venturi, *I pittori moderni*, Firenze, Edizioni U, 1946.

¹⁷ Lionello Venturi, *Storia della critica d'arte*, Roma, Edizioni U, 1945, p. 361-410.

¹⁸ Lionello Venturi, *Per il IV centenario della morte di Raffaello*, op.cit., p. 115.

¹⁹ Georges-Paul Collet, *Jacques-Emile Blanche: le peintre-écrivain*, Bartillat, 2006.

²⁰ Lionello Venturi, *Per il IV centenario della morte di Raffaello*, op.cit., p. 116.

²¹ *Ibidem*.

In tale momento della nostra vita artistica è opportuno intendere Raffaello. Dato l' influsso continuo che Parigi esercita sull'arte nostra, si affaccia il pericolo che i nostri artisti si esaltino anch'essi per Ingres, solo perché francese, e giungano ad assimilare elementi di Raffaello di seconda mano attraverso l'imitatore francese: danno questo che troppe volte si è dovuto lamentare perché sia più oltre sopportabile. Né basta: se si deve ritornare a Raffaello, occorre evitare che il ritorno sia d'imitazione, come fu quello di David e di Ingres. Raffaello ha posseduto qualità artistiche che oggi nessuno possiede più, ma anche ha commesso errori che molti fra i nostri artisti commettono ogni giorno.

Non adorare dunque il dio, ma intendere l'artista significa discernere le scorie e racchiudere in noi soltanto ciò che di fecondo e di eterno è stato nella sua fantasia²².

Una forma di nazionalismo che, non si allinea alle tendenze antifasciste che si erano potute rilevare e, in parte avevano sostenuto una sua coerenza di intenti già da alcuni indizi in questa lettera.

Curioso, infatti, il riferimento sarcastico all'archeologo Teresio Rivoira morto qualche mese prima (3 Marzo 1919) e con il quale aveva avuto dissapori relativi allo studio dell'arte medievale che, come è noto, era, a suo parere, debitrice dell'arte bizantina così come avrebbe relazionato nel 1926 su Il gusto dei primitivi e così come, avrebbe successivamente mostrato più chiaramente Pietro Toesca, allievo prediletto di Adolfo Venturi nella nota monografia *Il Medioevo*²³.

Lionello critica gli argomenti antibizantini peculiari degli studi del Rivoira, ragionamenti che verranno rimarcati con chiarezza in epoca fascista. Non vi è dubbio che Venturi ritenga importante lo studio dell'arte bizantina in rapporto a quell'interesse verso l'arte contemporanea che vede Bisanzio e l'Oriente come fonte di ispirazione ad esempio per Matisse. Il Rivoira verrà rivalutato nel ventennio fascista come esempio di buon italiano che lo vedrà aderire a quell'idea patriottica che vide "la difesa del nostro passato diventa perciò difesa del nostro tempo presente di una nuova barbarie difesa di quell'occidente che fu soprattutto romano e italiano"²⁴ in particolare nella redazione de *Le origini dell'architettura lombarda e delle sue principali derivazioni nei paesi d'oltralpe*²⁵.

Non stupisce pertanto l'assoluto rifiuto di commemorare l'archeologo (La prego invece di dispensarmi dal commemorare il Rivoira, perché in sede di commemorazione non oserei di esporre tutte quelle riserve sulla sua attività scientifica,

²² *Ibidem*.

²³ Pietro Toesca, *Il Medioevo*, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1927.

²⁴ Massimo Bernabò, *Un episodio della demonizzazione dell'arte bizantina in Italia: la campagna contro Strzygowski, Toesca e Lionello Venturi sulla stampa fascista nel 1930* in "Byzantinische zeitschrift", K G. Saur Munchen Leipzig, 2001, p. 13

²⁵ Giovanni Teresio Rivoira, *Le origini della architettura lombarda: e delle sue principali derivazioni nei paesi d'oltralpe*, Roma, Loescher, 1901-1907. Per approfondimenti sulla questione si veda: Massimo Bernabò, *Un episodio della demonizzazione dell'arte bizantina in Italia...*, *op.cit.*, pp. 1-15.

che sento in coscienza di dover fare²⁶.) e nel contempo la successiva opposizione nell'inserirlo fra gli archeologi del XIX e XX secolo nell'ottavo capitolo della Storia della critica d'arte²⁷.

In ultima analisi, alla luce di quanto scritto in precedenza, l'argomento proposto è ancora, come si è potuto osservare, capace di schiudersi a varie interpretazioni di indagine che cercherò di sviluppare in successivi interventi, in virtù di un'analisi che veda, finalmente completarsi uno studio di carattere storico critico su Lionello Venturi con un occhio di riguardo ad alcuni segmenti temporali meno noti e attraverso l'ausilio di fonti inedite.



Fig. 1. Lionello Venturi. Foto d'epoca

²⁶ Cfr. appendice documentaria.

²⁷ Lionello Venturi, *Storia della critica d'arte*, Roma, Edizioni U, 1945, p. 323-350.

APPENDICE DOCUMENTARIA*

*Il testo della lettera e dei documenti, conservati presso l'Archivio della Società di Archeologia e Belle Arti è stata trascritta sciogliendo le abbreviazioni e utilizzando la punteggiatura, le maiuscole e i segni ortografici secondo l'uso moderno. È stato utilizzato anche il seguente segno diacritico [...]: illeggibile.

Scatola 12, Corrispondenza generale anni 1898-1928, Categoria 6, classe 1, n. 10 – Conferenza Venturi.

Reale Università di Torino,

20-I-1920

Caro professore,

la ringrazio per la sua gentile lettera del 29 Dicembre alla quale rispondo con ritardo dovuto all'assenza prima, all'influenza e allo sciopero²⁸ poi.

Le confermo che sono disposto di commemorare Raffaello il giorno 6 Aprile (ho controllato che è proprio questa la data esatta) nelle condizioni in cui commemorai Leonardo l'anno scorso²⁹.

La prego invece di dispensarmi dal commemorare il Rivoira³⁰, perché in sede di commemorazione non oserei di esporre tutte quelle riserve sulla sua attività scientifica, che sento in coscienza di dover fare.

Colgo l'occasione per porgergli i miei auguri e per salutarla cordialmente.

Devotissimo,

Lionello Venturi

Il Prefetto di Torino

Torino li 4 Aprile 1920

Illustrissimo signor Presidente³¹,

ringrazio sentitamente la Signoria vostra illustrissima dell'invito fattomi ben lieto di poter intervenire alla conferenza che il Prof. Venturi terrà martedì 6 corrente all'Università in commemorazione di Raffaello Sanzio.

Con osservanza il Prefetto,

[...]³²

²⁸ Si tratta dello sciopero protrattosi nei primi mesi del 1920 contro il rincaro dei viveri di prima necessità.

²⁹ La cerimonia si svolse presso la Società piemontese di Archeologia e Belle Arti nel 1919.

³⁰ Fa riferimento all'archeologo piemontese Giovanni Teresio Rivoira. Per completezza sull'argomento si veda la sched biografica in Sorensen, Lee. "Rivoira, Giovanni Teresio" Dictionary of Art Historians (website). <http://www.dictionaryofarthistorians.org/rivoirag.htm>:

³¹ Fa riferimento al Cavaliere e noto politico italiano Paolo Boselli.

³² Firma autografa illeggibile.

Illustrissimo presidente Società Archeologica e belle Arti Torino
Via Napione 2

Torino 3 IV 1920

Illustrissimo signor Presidente Società Archeologica e belle Arti Torino,

ho il piacere di comunicare a Vostra Signoria che le Reali Altezze il Duca e la Duchessa di Genova³³ hanno accettato l'invito pervenuto con lettera del 28 marzo e interverranno alla conferenza del Prof. Lionello Venturi il giorno 6 alla ore 17 nell'aula Magna della Reale Università.

Con la più alta osservanza.
L'aiutante in campo.
[...] Stanini

Torino 3 IV 1920

Comando Corpo d'armata
Torino
Il Comandante

Onorevole Presidente³⁴ Società Archeologica e Belle Arti Torino,
Vivamente ringrazio Vostra Signoria del gradito invito trasmessomi per presenziare alla conferenza commemorativa del 4° centenario della morte di Raffaello Sanzio.

Con osservanza
Il Tenente generale
[...]

Divisione militare di Torino

Torino 3 Aprile 1920

Illustrissimo Signor Presidente³⁵ Società Archeologica e Belle Arti Torino, ringrazio vivamente Signoria vostra del cortese invito di assistere alla conferenza che il Prof. LIONELLO VENTURI terrà il giorno 6 aprile p.v. e sarò ben lieto di intervenire se le esigenze del servizio non me lo impediranno.

Con osservanza,
Il maggiore generale comandante della Divisione
[...] del Pra

³³ Si fa riferimento a Tommaso di Savoia, secondo duca di Genova e alla consorte Isabella di Baviera.

³⁴ Fa riferimento al Cavaliere e noto politico italiano Paolo Boselli.

³⁵ *Ibidem*

GIULIA SAVIO

Città di Torino, il Regio Commissariato

addì, 6 aprile

Sarebbe stato mio vivo desiderio di intervenire oggi alla commemorazione di Raffaello Sanzio che sarà tenuta per iniziativa di codesta Illustrissima Società.

Purtroppo invece, avendo appunto per oggi e precisamente per le ore 17 un convegno con S.E. Soleri, debbo con rincrescimento declinare il cortese invito pel quale vivamente ringrazio l'illustre Presidente e la Signoria Vostra Illustrissima.

Con distinta stima,
Il Regio Commissario
[...]

Illustrissimo Signor prof. Carlo Pio Demagistris
Segretario della Società Archeologica e Belle Arti Torino

Torino 1 Aprile 1920

Onorevole presidente Società Archeologica e belle Arti Torino
Via Napione 2

Mi è giunto particolarmente gradito il cortese invito alla conferenza che il prof. Venturi terrà il 6 corrente per commemorare il centenario della morte di Raffaello Sanzio.

Ringrazio pertanto sentitamente codesta onorevole Presidenza del gentile invito e sarò lieto intervenire alla simpatica riunione se, come spero me lo consentiranno le esigenze del servizio.

Col massimo ossequio,
Il Questore
[...]

Camera di commercio di Torino

3 aprile 1920

Oggetto: Commemorazione Raffaello

N.2170

Risposta al 28 marzo 1920

Ringrazio vivamente l'Eccellenza Vostra del cortese invito a intervenire alla commemorazione del quarto centenario della morte di Raffaello Sanzio che avrà luogo martedì prossimo per iniziativa della Società piemontese di Archeologica e Belle Arti.

Impedito da impegni assunti in precedenza di presenziare alla cerimonia, mi prego significare che ho delegato a rappresentare questa Camera in tale circostanza il Consigliere Commendatore Prof. Pasquale Negri.

Con perfetta osservanza.

Il Presidente

F. Bocca³⁶

A Sua Eccellenza

Il Cavaliere Paolo Boselli

Presidente Società Archeologica e belle Arti Torino

Via Napione 2

³⁶ Firma autografa.

ANIVERSAREA A TREI SECOLE DE ADMINISTRAȚIE FRANCEZĂ ÎN ALSACIA (1648-1948) ȘI MESAJUL REGIONALIST AL ISTORICULUI DE ARTĂ ȘI MUZEOGRAFULUI STRASBURGHEZ HANS HAUG*

VALENTIN TRIFESCU**

ZUSAMMENFASSUNG. Die Feier der dreihundertjährigen französischen Verwaltung im Elsaß (1648-1948) und die regionalistische Botschaft des Straßburger Kunsthistorikers und Museographen Hans Haug. Der vorliegende Aufsatz stellt einen weniger erforschten und noch nicht ausgeloteten Aspekt der Tätigkeit des Straßburger Kunsthistorikers und Museographen Hans Haug (1890-1965) zur Diskussion. Genauer gesagt geht es um die Analyse des Katalogs der Ausstellung „Chefs d’œuvre de l’art alsacien et de l’art lorrain“, die vom Museum für Angewandte Kunst aus Paris im Oktober-November 1948 veranstaltet wurde, sowie der Texte aus dem Band- „Trois siècles d’art alsacien (1648-1948)“. Aufgrund dieser Forschung konnte ich feststellen, daß Hans Haug in einer Zeit der Feier des französischen Zentralismus (drei Jahrhunderte seit der Annexion vom Elsaß an Frankreich) den Gedanken vertrat, daß das Elsaß auch unter französischer Verwaltung seinen eigenständigen Charakter dank eines *genius loci* bewahren konnte. Die Eigenartigkeit des Geistes und der Geschichte von Elsaß werden mit Hilfe der Kunst umrissen und sichtbar gemacht. Aus der Sicht von Hans Haug werden die ausländischen Künstler, die ins Elsaß kamen, zu Elsässern, weil sie mit dem Genius loci in Berührung kommen, während jene, die im Elsaß geboren sind und in anderen Kunstzentren leben oder arbeiten, ihr Leben lang Elsässer Künstler bleiben, weil sie in ihren Werken den Geist ihrer Heimat bewahren.

Schlüsselwörter: *Hans Haug, Regionalismus, Campanilismus, elsässische Kunst, Ausstellung, Grünewald (Mathis Gothart Nithart), Sebastian Stoskopf (Sébastien Stoskopff), 1948.*

Profesorului Alexandru Gafton

Pentru cercetătorii alsacieni ai zilelor noastre istoricul de artă și muzeograful strasburghez Hans Haug (1890-1965) (Fig. 1) a devenit un subiect din ce în ce mai actual, el bucurându-se în ultimii ani de analize diverse care au pus în lumină personalitatea sa complexă, manifestată printr-o viziune istorică particulară și o muzeografie inovatoare. O primă investigare a vieții și operei lui Hans Haug o

* Această lucrare a fost posibilă prin sprijinul financiar oferit prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, cofinanțat prin Fondul Social European, în cadrul proiectului POSDRU/107/1.5/S/76841, cu titlul „Studii doctorale moderne: internaționalizare și interdisciplinaritate

** Doctorand în Istoria Artei, Facultatea de Istorie și Filosofie, Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca, România

datorăm lui Paul Ahnne. Aceasta a apărut în paginile numărului XI, dedicat „in memoriam”, al revistei *Cahiers Alsaciens d'Art, d'Archéologie et d'Histoire*¹. Amintirea lui Hans Haug a fost întreținută constant printre istoricii de artă, muzeografii și anticarii din Alsacia. Aceștia s-au raportat mereu la calitatea scrierilor sale, dar și la performanțele administrării muzeelor din Strasburg al căror director general a fost în perioada 1945-1963². Ca o dovadă în plus stă mărturie publicarea unor lucrări mai vechi sau a celor păstrate în manuscris³. Dar poate cele mai importante contribuții cu caracter de sinteză dedicate lui Haug au fost semnate, abia în ultimii ani, de către cercetătoarele Anne-Doris Meyer⁴, Cécile Dupeux⁵ și Bernadette Schnitzler⁶. În anul 2009, pe când publicam primele noastre texte referitoare la Hans Haug⁷, Muzeele din Strasburg au organizat o mare expoziție retrospectivă intitulată *Hans Haug, homme de musées. Une passion à l'œuvre*, finalizată printr-un volum omonim⁸ în care s-au analizat diferitele laturi ale vieții și operei istoricului de artă și muzeografului strasburghez⁹.

¹ Paul Ahnne, *Hans Haug 1890-1965. Le conservateur de musée et l'historien de l'art. L'artiste – l'homme*, în „Cahiers Alsaciens d'Art, d'Archéologie et d'Histoire”, XI, Strasbourg 1967, pp. 5-30.

² În discuțiile noastre purtate, la începutul anului 2009, cu unul dintre cei mai cunoscuți anticari din Strasbourg, octogenarul Jean Bastian, am aflat că Haug avea renumele unui excelent administrator de muzeu, fiind cunoscut talentul său de a înzestra colecțiile muzeelor strasburgheze cu opere de o deosebită valoare, obținute la un preț redus. Mai mult, și astăzi, scrierile sale despre orfevrăria, mobilierul, ceramica ori porțelanul din Alsacia sunt o bibliografie indispensabilă (evident cu modificările impuse de trecerea timpului) pentru anticarii și muzeografii din Alsacia.

³ Hans Haug, *L'Art en Alsace*, Éditions Arthaud, Grenoble 1974 (prima ediție în 1962); Idem, *L'Orfèvrerie de Strasbourg dans les collections publiques françaises*, Musées Nationaux, Paris 1978 (operă postumă); Idem, *Les Faïences et porcelaines de Strasbourg*, Éditions Jean-Pierre Gyss, Strasbourg 1979 (prima ediție în 1922).

⁴ 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; Idem, *Hans Haug et le musée de L'Œuvre Notre-Dame*, în „Revue d'Alsace”, 132, Strasbourg 2006, pp. 261-281.

⁵ Cécile Dupeux, *Musée de L'Œuvre Notre-Dame de Strasbourg*, Éditions Scala, Paris 1999, pp. 7-18; Idem, *Hans Haug et la valorisation de l'école artistique régionale dans les musées de Strasbourg*, în vol. „La notion d'«École»”, Christine Peltre et Philippe Lorentz (études rassemblées par), Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg 2007, pp. 245-254.

⁶ Bernadette Schnitzler, *Histoire des Musées de Strasbourg. Des collections entre France et Allemagne*, Musées de la Ville de Strasbourg, Strasbourg 2009, passim.

⁷ Valentin Trifescu, *Campanilismul în istoria artei. Hans Haug și concepția sa referitoare la arta alsaciană*, în „Studia Universitatis Babeș-Bolyai. Historia Artium”, LIV, 1, Cluj-Napoca 2009, pp. 59-68; Idem, *Le campanilisme dans l'histoire de l'art. Hans Haug et sa conception de l'art alsacien*, în „Perspectives contemporaines sur le monde médiéval”, 1, Pitești 2009, pp. 413-419.

⁸ Bernadette Schnitzler, Anne-Doris Meyer (sous la direction de), *Hans Haug, homme de musées. Une passion à l'œuvre*, Musées de la Ville de Strasbourg, Strasbourg 2009.

⁹ Expoziție organizată în cadrul Muzeelor din Strasburg în perioada 9 octombrie 2009 – 28 februarie 2010.



Fig. 1. Hans Haug în 1961 (foto: Musées de Strasbourg)

Plecând de la această scurtă trecere în revistă a bibliografiei dedicate operei și activității lui Hans Haug, care în ultima vreme devine tot mai amplă, ne vom ocupa în rândurile următoare de un aspect ce nu a fost exploatat până acum dar care merită adus în discuție. Cu alte cuvinte, vom analiza în cele ce urmează mesajul regionalist pe care îl exprimă istoricul de artă și muzeograful strasburghez Hans Haug într-un moment de aniversare a centralismului francez prin care se marcau trei secole de la anexarea Alsaciei, în urma tratatului de pace din Westfalia¹⁰. În acest sens, ne vom îndrepta atenția asupra catalogului expoziției *Chefs d'œuvre de l'art alsacien et de l'art lorrain* precum și asupra textelor din volumul *Trois siècles d'art alsacien (1648-1948)* publicate, ambele, în 1948. Am ales aceste lucrări deoarece aici se poate identifica, cu o mai mare claritate, maniera în care Hans Haug, ca „om al francezilor”¹¹, a știut să lanseze un discurs dublu în care arta Alsaciei era încadrată artei franceze, pentru ca, în cele din urmă, firul argumentativ să contureze vădit existența unei arte alsaciene cu o identitate specifică.

Expoziția *Chefs d'œuvre de l'art alsacien et de l'art lorrain* organizată de Muzeul de Arte Decorative din Paris, în perioada octombrie-noiembrie 1948, reprezintă un moment important în ceea ce privește individualizarea istoricului de

¹⁰ Strasburgul trece în posesiunea francezilor abia în 1681 iar Republica Mulhouse (Mülhausen) în 1798.

¹¹ Hans Haug a fost numit director al muzeelor din Strasbourg în 1945, după ce în timpul ocupației naziste a Alsaciei s-a refugiat în Franța.

artă alsacian Hans Haug în cadrul istoriografiei franceze¹². Cu acea ocazie, când se sărbătoreau trei secole de la anexarea Alsaciei și Lorenei de către Franța, Hans Haug a luat o atitudine de un *campanilism*¹³ evident, în care a subliniat particularismul Alsaciei și destinul său artistic diferit. Contrastul acestei luări de poziție s-a dovedit și mai pronunțat prin faptul că în catalogul expoziției organizate sub înaltul patronaj al președintelui Republicii, Vincent Auriol, și al miniștrilor de externe și educație, Robert Schuman și Yvon Delbos, s-au scris două prefețe separate; Haug scriind cea pentru capitolul dedicat Alsaciei, iar omologul său loren cea pentru capitolul dedicat Lorenei. Această împărțire în două a unei expoziții comune, care avea misiunea de a justifica și aniversa stăpânirea Franței în cele două provincii dobândite în urma Războiului de Treizeci de Ani¹⁴, este posibil să fi fost realizată din rațiuni administrative sau din orgolii personale. Sigur este faptul că fiecare muzeograf a dorit să-și prezinte colecția provinciei sale așa cum credea el mai bine. Spunem asta deoarece, dacă vom analiza cele două prefețe vom constata că nici nu era posibilă realizarea unui text comun, deoarece viziunile celor doi muzeografi despre arta regională erau incompatibile.

Pierre Marot, reprezentantul Lorenei la expoziție, a propus un discurs festiv în care găsea Lorenei o totală vocație franceză. Astfel că, pentru Marot, în Lorena încă din Evul Mediu arta franceză era la ea acasă¹⁵, pentru ca în secolele următoare, aceeași provincie să dea literaturii și artei franceze o serie dintre fiii săi¹⁶. Spre deosebire de Haug, Marot nu a pus accentul pe artiști cu personalități excepționale din Lorena, ci mai curând pe o serie de caracteristici permanente și pe anumite tendințe generale care demonstrează „*le rôle qu'elle [Lorena n. n.] a joué dans l'histoire d'une nation*”¹⁷ (a se citi națiunea franceză). În această ordine a ideilor, Marot a ajuns în situația de a face din artiștii loren cei mai francezi artiști dintre francezi. Pasajul următor este revelator în acest sens, el contrastând flagrant cu atitudinea campanilistă a lui Hans Haug pe care o vom discuta mai jos:

¹² Valentin Trifescu, *Campanilismul...*, op.cit., p. 64; Idem, *Le campanilismne...*, op.cit., p. 415.

¹³ Am propus pentru *campanilism* următoarea definiție: *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*. Vezi Valentin Trifescu, *Campanilismul...*, op.cit., p. 60; Idem, *Le campanilismne...*, op.cit., p. 413.

¹⁴ În acest sens, vezi și ecourile expoziției din presa vremii: „*Au XVIII^e siècle, l'amplification, symbolisée par la réunion des œuvres des deux provinces dans la même salle est complète. Mais il n'y a plus, à proprement parler, d'art alsacien ni d'art lorrain, mais un art français par des artistes alsaciens ou lorrains. Magnifique preuve de l'assimilation de deux cultures par un groupe plus puissant. C'est peut-être un peu au détriment de ces expressions originales, mais il ne faut pas fermer les yeux à la façon politique que cela comporte. L'Alsace et la Lorraine sont bien françaises, désormais*”. Jean de Cayeux, *In hoc signo. Exposition des chefs-d'œuvre de l'art alsacien et lorrain*, în „La Réforme”, nr. din 6 nov. 1948.

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, Musée des Arts Décoratifs, Paris 1948, p. 96.

¹⁶ *Ibidem*, p. 100.

¹⁷ *Ibidem*, p. 95.

„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?”¹⁸.

În opoziție cu Pierre Marot, Hans Haug vede altfel lucrurile în ceea ce privește arta și istoria regională din Alsacia:

„Gauloise avant notre ère, romaine, puis alamane et franque, séjour d'élection des rois mérovingiens, protégée par Charlemagne [...] bientôt divisée en petites seigneuries laïques ou ecclésiastique, à côté desquelles foisonnent des le XIII^e siècle des républiques citadines, l'Alsace dut se forger, à travers les temps, une âme qui devait résister aux atteintes de toutes ses aventures ultérieures. / Cette âme se traduit dans les œuvres d'art nées sur son sol, même lorsque leurs auteurs y sont venus du dehors, et parfois aussi dans les œuvres d'artistes alsaciens ayant exercé leur métier loin de leurs terre natale”¹⁹.

Cu alte cuvinte, Hans Haug trece în revistă întreaga istorie politică a Alsaciei, începând încă dinaintea romanilor. Important este că nu integrează istoric evenimentul ce prilejuia aniversarea pentru care avea ocazia să scrie, acesta fiind plasat cu eleganță la capitolul „*toutes ses aventures ultérieures*”. În același timp, Haug evidențiază faptul că Alsacia a trecut printr-o serie de stăpâniri străine care nu au făcut-o să-și piardă sufletul propriu. Cu alte cuvinte, și sub stăpânirea franceză Alsacia păstrează un caracter distinct datorat prezenței unui *genius loci*. Particularitatea spiritului și istoriei Alsaciei prind contur și se fac vizibile cu ajutorul artei. Astfel, cu această ocazie, apare exprimată credința de-o viață a lui Hans Haug și anume aceea că artiștii străini veniți în Alsacia devin artiști alsacieni, deoarece iau contact cu geniul locului, iar cei născuți în Alsacia, care pleacă să trăiască sau să lucreze în alte centre artistice, rămân toată viața artiști alsacieni deoarece păstrează în operele lor *prezența* locurilor natale²⁰.

Spre deosebire de Pierre Marot, Hans Haug nu pune accentul, în catalogul expoziției de la Paris, pe acele tendințe generale și pe vocația franceză a artei regionale, ci pe marile personalități artistice și opere prin intermediul cărora Alsacia s-a individualizat în istoria artei universale:

„Souvent dans l'œuvre d'un artiste ou d'un atelier, on peut, à travers plusieurs années [...], suivre la même formule depuis son inspiration dictée par les grands courants internationaux jusqu'à épanouissement du sentiment personnel. L'exposition en offre des exemples dans l'œuvre collective des grands ateliers strasbourgeois du XIII^e siècle, dans l'évolution d'un sculpteur comme Nicolas Gerhaert de Leyde au cours des quatre ou cinq ans de son séjour en Alsace, dans la progression de la manière d'un Martin Schongauer, d'un Hans Baldung-Grien ou d'un Sébastien Stoskopff, qui tous, au début de leur carrière avaient cherché au

¹⁸ *Ibidem*, p. 98.

¹⁹ Hans Haug, *Avant-propos...*, *op.cit.*, pp. 15-16.

²⁰ Idem, *Avant-propos...*, *op.cit.*, pp. 16-17; Idem, *L'Art en Alsace...*, *op.cit.*, p. 9; Valentin Trifescu, *Campanilismul...*, *op.cit.*, p. 63; Idem, *Le campanilismne...*, *op.cit.*, p. 415.

*dehors l'enseignement de maîtres illustres ou simplement à la mode. Et si l'on admit la thèse qu'un artiste né en Alsace conserve même loin de sa terre natale, les qualités de sa race, on la retrouvera par exemple chez Martin Drolling, ce petit maître de la fin de XVIII^e siècle qui parvint à se faire une place dans la vie de la capitale, avec un art d'intimité et de discrète poésie populaire*²¹.

Am putut vedea cum Haug a venit la Paris cu „artileria grea” a artiștilor alsacieni care în concepția sa reprezentau plenar spiritul alsacian și nicidecum francez. Haug afirmă existența unui geniu alsacian care s-a manifestat în permanență, el dând curentelor artistice internaționale înfățișări dintre cele mai particulare. Ba mai mult, poezia populară alsaciană se va regăsi și în creațiile lui Martin Drolling, pictor alsacian plecat să lucreze la Paris. Menționarea unui artist din secolele al XVIII-lea și al XIX-lea în această formă, în acest context, într-un moment aniversar precum cel sărbătorit de expoziția în discuție, nu este decât încă un argument care ne face să credem că Hans Haug nu s-a ferit o clipă să accentueze specificul alsacian, chiar și în împrejurările când asemenea atitudine putea, dacă nu să-i aducă prejudicii personale, cel puțin să provoace un scandal de proporții.

În viziunea lui Hans Haug despre Alsacia apare *motivul Grădinii Paradisului* prin care se conturează un teritoriu bine delimitat, mărginit de formele naturale de relief. În acest spațiu închis și paradisiac, în care artele înfloresc, se dezvoltă un suflet aparte receptiv influențelor exterioare care de fiecare dată sunt asimilate și reinterpretate într-o manieră nouă și personală Alsaciei. Astfel, Hans Haug aprecia că:

*„Terre riche, d'une plaine fertile et coteaux où pousse un vin généreux, limitée par le Rhin et les Vosges, sillonnée de voies terrestres et fluviales qui la relient, aux quatre points de l'horizon, à la France et à l'Allemagne, à la Rhénanie et aux Pays Bas, à la Suisse et à l'Italie, l'Alsace sut tour à tour accueillir les influences du dehors et, conciente de ses traditions, aménager ces influences pour se retrouver elle-même a l'aise dans des formules nouvelles”*²².

Mai mult, pentru Hans Haug legătura operelor de artă cu *solul creator* trebuie păstrată, mai ales când este vorba de capodopere. Lăsând impresia regretului pentru faptul că nu a putut transporta la Paris toate creațiile de seamă pe care le-a dat Alsacia, de fapt Haug își exprimă pe ocolite credința că operele de artă alsaciene trebuie să păstreze un contact direct cu spațiul care le-a creat. În acest fel, cei care doreau să vadă ceea ce a oferit Alsacia mai bun omenirii trebuiau să vină de la Paris la Strasburg sau la Colmar.

*„[...] On l'a risqué cependant et, malgré l'impossibilité de transporter à Paris quelques-uns de ses plus pures chefs-d'œuvre – tels les statues de l'Eglise et de la Synagogue (Fig. 2) de la cathédrale de Strasbourg ou le Retable d'Issenheim du Musée de Colmar – on a cherché à montrer sous toutes ses faces l'art d'une région dont l'histoire est infiniment complexe”*²³.

²¹ Hans Haug, *Avant-propos...*, op.cit., pp. 16-17.

²² *Ibidem*, p. 16.

²³ *Ibidem*, p. 15.

Dacă vom analiza cu atenție conținutul catalogului expoziției *Chefs d'œuvre de l'art alsacien et de l'art lorrain*²⁴ vom constata faptul că Hans Haug a pregătit parizienilor o altă surpriză de necrezut. Ca director al muzeelor din Strasburg, Haug a venit la Paris cu o serie de picturi pe care le-a considerat a fi ale lui Grünewald. Este vorba de lucrările: *Deux Saints Dominicains*, *La Vierge au Jardin* (Fig. 3), *L'Homme à la Cage* și *Sainte Madeleine*²⁵. În numărul trecut al revistei *Studia Universitatis Babeș-Bolyai. Historia Artium* am conturat concepția lui Hans Haug despre viața și opera lui Grünewald. Cu acea ocazie am putut observa că istoricul de artă strasburghez, preluând propunerea făcută de Hans Heinrich Naumann²⁶, a coborât anul nașterii lui Grünewald în 1455 (în loc de tradiționalul 1480) și i-a atribuit acestuia o perioadă de ucenicie alsaciană. În acest fel, ca muzeograf, Haug a cumpărat pentru muzeele din Strasburg o serie de tablouri pe care le-a considerat creațiile lui Grünewald din timpul presupusei sale formări alsaciene realizate pe lângă maestrul strasburghez E. S. și colmarianul Martin Schongauer²⁷. Ironia face că astăzi niciunul dintre tablourile prezentate la Paris de Hans Haug nu mai este atribuit, în mediile științifice, celebrului artist german²⁸.

Într-o altă lucrare cu caracter aniversar: *Trois siècles d'art alsacien (1648-1948)*, Hans Haug aplică metoda dublului discurs, integrându-l pe pictorul Sebastian Stoskopff²⁹ (1597-1657) în cadrul generos al artei franceze. Dar această apreciere făcută în introducerea articolului poate fi considerată doar o declarație condiționată de istoria oficială, deoarece în rest Haug își argumentează expunerea în cheie campanilistă. Astfel, referindu-se la prima monografie dedicată lui Stoskopff, Hans Haug considera că:

²⁴ Catalogul expoziției a fost realizat de către Hans Haug, Pierre Marot, Victor Beyer și René Saulnier. Din păcate doar în cazul celui din urmă este indicat exact capitolul pe care l-a realizat (*L'imagerie populaire en Alsace et en Lorraine*). Rămâne să deducem că Marot a întocmit capitolele dedicate Lorenei, iar Haug și Beyer (Victor Beyer s-a specializat mai ales în sculptura medievală strasburgheză) pe cele dedicate Alsaciei. Citind textele capitolului consacrat picturii din Alsacia, ne este foarte ușor să identificăm viziunea și teoriile lui Hans Haug despre arta alsaciană.

²⁵ Hans Haug, *Avant-propos...*, *op.cit.*, pp. 54-55.

²⁶ Hans Heinrich Naumann, *Le premier élève de Martin Schongauer: Mathis Nithart*, în „Archives Alsaciennes d'Histoire de l'Art”, XIV, Strasbourg 1935, pp. 1-158.

²⁷ Hans Haug, *Grünewald (Mathis Nithart)*, Les Éditions Braun & C^{ie}, Paris 1936, pp. 6-7; Idem, *Les origines de l'élément démoniaque dans l'art de Grünewald*, în „Atti del Congresso Internazionale di Studi Umanistici”, Roma 1952, p. 257; Valentin Trifescu, *Campanilismul...*, *op.cit.*, pp. 64-66; Idem, *Le campanilisme...*, *op.cit.*, pp. 415-416.

²⁸ Hans Zumstein, Marie-José Nohlen, *Musée de l'Œuvre Notre-Dame. Musée strasbourgeois du Moyen Âge et de la Renaissance*, Éditions des Musées de Strasbourg, Strasbourg 1990, pp. 44, 46; Cécile Dupeux, *Musée de l'Œuvre Notre-Dame...*, *op.cit.*, pp. 6-7, 56-57, 59; Bernadette Schnitzler, *op.cit.*, pp. 54-55; Philippe Lorentz, *Le musée, un « laboratoire de l'histoire de l'art » : Hans Haug et les « primitifs alsaciens »*, în Bernadette Schnitzler, Anne-Doris Meyer (sous la direction de), *op.cit.*, pp. 113, 114-115.

²⁹ În germană: *Sebastian Stoskopff*, iar în franceză: *Sébastien Stoskopff*.



Fig. 2. *Biserica și Sinagoga* (între 1225-1230) în prezentarea lui Hans Haug. Musée de l'Œuvre Notre-Dame, Strasbourg (foto: Musées de Strasbourg)



Fig. 3. Anonim, *Fecioara în grădinița cu flori*, Suabia sau Rinul Superior, sf. sec. al XV-lea, Musée de l'Œuvre Notre-Dame, Strasbourg (Tablou atribuit de Hans Haug lui Grünewald) (foto: Musées de Strasbourg)

„à la biographie reconstituée par celui-ci, nous n'avons pas grand-chose à ajouter, mais s'il nous est possible d'apporter ici des notions nouvelles, c'est surtout en ce qui concerne son art et l'évolution de celui-ci, lequel se place non point, comme le croyait entre autres Brauner, dans le cadre de la peinture hollandaise, mais bien dans celui de l'art français de la première moitié du XVII^e siècle, car l'artiste a su, au cours d'un séjour de presque vingt ans à Paris, s'y créer une place enviable avant de s'installer, pour une seconde et dernière période de production, dans sa ville natale, Strasbourg”³⁰.

În cele din urmă, Sebastian Stoskopff este asimilat pleiadei de maeștrii influențați de geniul locului alsacian, subliniindu-se faptul că reîntoarcerea pictorului în locurile natale i-a potențat acestuia mesajul artistic:

„[...] nous devons constater pourtant que l'art de Stoskopff, entre la belle clarté de Baugin et l'application parfois un peu artisanale de Linard, tient un rang digne d'autres apports alsaciens dans l'histoire de l'art: il sait mettre dans sa propre conception de l'art de son époque un sentiment, une tendresse, un mystère, qualités qui distinguent à travers les âges les meilleurs œuvres alsaciennes. L'œuvre strasbourgeois des quinze dernières années de sa vie témoigne de la solidité de ses conceptions: loin de montrer alors une dégénérescence provinciale, il atteint dans sa ville natale retrouvé au sommet de son talent. Ainsi, il prouve, après tant d'autres, à quel point l'Alsace, à toutes époques, a été capable d'inspirer des chefs-d'œuvre d'une note particulière. Qu'il s'agisse de la statuaire de la Cathédrale de Strasbourg par rapport à celle de Chartres ou de Reims dont elle s'inspire, de l'œuvre strasbourgeois d'un Nicolas Gerhaert de Leyde, arrivant des Flandres et de Bourgogne, des gravures d'un Martin Schongauer ou des peintures d'un « Grinewald » ou d'un Baldung, il s'y trouve toujours un alliage de clarté, de sens de la qualité français et de mystère germanique ou rhénan, assimilés par le sentiment alsacien, même lorsqu'il s'agit d'étrangers gagnés par le génie du lieu”³¹.

Sebastian Stoskopff era un pictor complet necunoscut la începutul secolului XX. În cele mai bune cazuri numele său era pomenit în istoriile de artă la capitoul „și alții”. Abia în 1933, abatele Joseph Brauner, director al Arhivelor din Strasburg, îi dedică o primă biografie³². Recunoașterea sa internațională i se datorează însă lui Hans Haug³³ care a cumpărat, încă din 1931 și 1934, trei naturi moarte semnate³⁴.

³⁰ Hans Haug, *Sébastien Stoskopff, peintre de natures mortes (1597-1657)*, în „Trois siècles d'art alsacien (1648-1948)”, Éditions des Archives Alsaciennes d'Histoire de l'Art, Librairie Istra, Strasbourg – Paris 1948, p. 24.

³¹ *Ibidem*, p. 58.

³² Joseph Brauner, *Sebastian Stoskopff, ein Strassburger Maler des 17. Jahrhunderts*, Elsass-Lothringen Wissenschaftliche Gesellschaft, Strassburg 1933.

³³ Cécile Dupeux, *Sébastien Stoskopff dans les collections des Musées de Strasbourg. Un artiste emblématique*, în vol. „Sébastien Stoskopff (1597-1657). Un maître de la nature morte”, Musées de Strasbourg, Strasbourg 1997, p. 22.

³⁴ Hans Haug, *Sébastien Stoskopff, peintre de natures mortes...*, op.cit., p. 23.

Acesta l-a scos pe Stoskopff din anonim, a făcut din el un reprezentant de marcă al geniului alsacian, și a înzestrat colecțiile muzeelor din Strasburg cu o mulțime dintre tablourile sale pe care, profitând de faptul că nu erau apreciate pe piața de antichități, le-a cumpărat la un preț redus. Astăzi operele lui Stoskopff sunt căutate de către toate marile muzee occidentale, iar prețul de achiziție este pe măsura importanței artistului³⁵.

În scrierile sale dedicate vieții și operei lui Stoskopff, Hans Haug identifică două mari perioade în activitatea artistului alsacian: o perioadă pariziană, cuprinsă între 1622 și 1640, și una strasburgheză, cuprinsă între 1640 și 1657, anul morții sale. Cele două perioade se disting mai ales prin prezența unor texte, în franceză și respectiv în germană, vizibile în cărțile deschise din tablourile cu naturi moarte „intelectuale”³⁶. Cu toate acestea, pentru Haug geniul alsacian al artistului nu încetează să-și facă apariția, fie că operele sunt create la Paris, în alte centre artistice sau în Alsacia. Important este că, în viziunea lui Haug, la Strasburg creația lui Stoskopff a căpătat un maximum de expresivitate, datorită contactului cu solul și cu tradițiile Alsaciei. Astfel:

„[...] aussi la nouvelle vision des choses, permettant, par l'intensité de leur rendu, de trouver plaisir aux objets les plus humbles, semble-t-elle avoir rallié les suffrages des milieux intellectuels, et sous l'influence de ceux-ci s'exalte encore cette spiritualité que Stoskopff avait déjà su donner à ses œuvres parisiennes: le milieu strasbourgeois allait une fois de plus féconder le talent d'un artiste, comme il l'avait fait déjà pour la statuaire au XIII^e, au XV^e siècle pour Nicolas Gerhart de Leyde, au XVI^e pour Baldung, et comme il le fera encore au XVIII^e siècle pour cette équipe de sculpteurs qui travaillait avec Roland le Lorrain aux palais du cardinal de Rohan”³⁷.

Cu alte cuvinte, în acest fel a știut Hans Haug să marcheze etapa de trecere a Alsaciei în stăpânirea Franței, punând în valoare un pictor care a avut capacitatea de a lucra și de a se exprima artistic atât pentru comandatarii francezi, cât și pentru cei germani ori alsacieni. Cu toate acestea, Stoskopff a fost prezentat ca un artist de talie internațională care a avut, mai înainte de toate, un caracter profund alsacian³⁸.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Idem*, Sébastien Stoskopff, în „L'Œil”, 76, Paris, april 1961, p. 35.

³⁷ *Ibidem*, p. 32.

³⁸ Cécile Dupeux, Sébastien Stoskopff..., *op.cit.*, p. 25; Dominique Jacquot, *Autour de 1934, au temps des « peintres de la réalité »*, în Bernadette Schnitzler, Anne-Doris Meyer (sous la direction de), *op.cit.*, p. 118.



Fig. 4. Sebastian Stoskopff, *Marea vanitate* (1641),
Musée de l'Œuvre Notre-Dame, Strasbourg
(foto: Musées de Strasbourg)



Fig. 5. Sala dedicată de Hans Haug lui Sebastian Stoskopff.
Musée de l'Œuvre Notre-Dame, Strasbourg
(foto: Musées de Strasbourg)

Hans Haug îi va atribui lui Stoskopff meritul de a pune bazele unei școli alsaciene de naturi moarte, care a fost urmată de pictorii Jean Bouman și Albrecht Kauw, ambii născuți la Strasburg³⁹. Mistica geniului alsacian este cea care unește creațiile celor trei artiști chiar dacă activitatea ultimilor doi s-a desfășurat, în bună măsură, în alte centre artistice⁴⁰.

De-a lungul carierei, Hans Haug a înzestrat patrimoniul muzeelor strasburgheze cu peste o duzină dintre picturile lui Sebastian Stoskopff⁴¹. În jurul lucrării *Marea vanitate* (Fig. 4), achiziționată în 1931⁴², muzeograful alsacian a creat (1954), în Muzeul *l'Œuvre Notre-Dame* din Strasburg, o întregă sală de expoziție dedicată lui Stoskopff (Fig. 5), sală care a avut misiunea de a încheia parcursul vizitei în muzeu. În acest fel se sugera continuitatea geniului alsacian începând cu anul 1000 și până în secolul al XVII-lea, epocă în care Alsacia intrase deja sub controlul Franței⁴³. În continuarea celor expuse mai sus vine textul introducerii din volumului *Trois siècles d'art alsacien (1648-1948)* unde Hans Haug a făcut o scurtă trecere în revistă a viziunii sale referitoare la arta regională din Alsacia medievală și premodernă în care mesajul regionalist și conotațiile campaniliste sunt evidente:

„Cette originalité, l'Alsace l'avait connue toutes les fois que les événements lui avaient permis de se chercher et de se retrouver dans une période de calme relatif et de prospérité stable. Certes, les troubles ne lui manquèrent pas, même au cours de ces périodes florissantes. Mais n'en est-il pas de même pour la Grèce antique, ou pour l'Italie du Quattrocento, qui atteignirent les plus hauts sommets de la civilisation humaine en un temps où elles étaient épuisées par des luttes internes ou par la défense de leur sol contre l'envahisseur. / Ainsi l'Alsace avait-elle connu, du XI^e à la fin du XIII^e siècle et à nouveau au XV^e, des époques florissantes de caractère tour à tour monastique, princier ou bourgeois, accusant toujours une tournure d'esprit particulière. / Cette tournure d'esprit, elle la tient de son sol, de son histoire, de sa formation ethnique (gauloise, romaine, alamane, et franque), de ses relations avec ses voisins d'outre-Rhin et d'outre-Vosges, avec ses correspondants au long des routes fluviales ou terrestres, la Suisse et l'Italie au sud, l'Allemagne rhénane et les Pays-Bas au nord. / Si, malgré tout, une œuvre alsacienne de ces époques se reconnaît aisément, il faut en conclure à l'existence d'une tradition, d'un style local assez fort pour absorber les nouveaux arrivants”⁴⁴.

³⁹ Hans Haug, *Trois peintres strasbourgeois de natures mortes*, extras din „La Revue des Arts”, 3, Paris 1952, p. 137.

⁴⁰ Anne-Doris Meyer, *Hans Haug...*, *op.cit.*, pp. 265-266.

⁴¹ Cécile Dupeux, *Sébastien Stoskopff...*, *op.cit.*, p. 23.

⁴² Hans Haug, *Sébastien Stoskopff...*, *op.cit.*, p. 23.

⁴³ Hans Haug precizează că, în forma sa definitivă de prezentare, muzeul *l'Œuvre Notre-Dame* are scopul de a expune evoluția artei regionale din Alsacia, începând din anul 1000 până în 1681, an în care Strasburgul trece în posesiune franceză. Vezi Hans Haug, *Musée de l'Œuvre Notre-Dame*, Strasbourg 1956, p. 2.

⁴⁴ Hans Haug, *Trois siècles d'art alsacien. Introduction*, în „Trois siècles d'art alsacien (1648-1948)”..., *op.cit.*, pp. IX-X.

Cele scrise până acum, la care se adaugă și studiile noastre anterioare, ne întregesc imaginea despre activitatea istoricului de artă și muzeografului alsacian Hans Haug. Cu această ocazie se conturează și diferitele forme pe care le poate lua campanilismul în discursul istoriografic, identitar și muzeografic. Am putut observa că, deși într-o epocă abia ieșită de sub efectele naționalismului-extrem, degenerat în cel de-al doilea război mondial, intelectualii preocupați de soarta patrimoniului regional au avut puterea și abilitatea de a vorbi, în momente de aniversare a centralismului, despre existența unui *genius loci* care a marcat în permanență arta și istoria Alsaciei. Toate acestea ne sugerează, pentru a avea o perspectivă mai amplă asupra fenomenului, să extindem cercetările viitoare și asupra lumii transilvănene unde pot fi identificate fenomene asemănătoare.

IN MEMORIAM FRIEDRICH BÖMCHES (1916–2010)

GUDRUN-LIANE ITTU*

ABSTRACT. *In Memoriam Friedrich Bömches (1916–2010).* The recently passed away Friedrich Bömches was one of the most important Romanian painters and drawers from the second half of the 20th century. Belonging to the German minority, Bömches, as most of his conationals from the same generation, had to suffer from almost all of the inconveniencies of the last century: war, deportation, communist dictatorship, emigration and a new beginning in an adopted country.

In his youth he had to continue the family's tradition becoming a gunsmith, but felt attracted by drawing and painting. His first masters were the well-known artists from Braşov Hans Eder, Fritz Kimm and Hans Mattis-Teutsch all of them very close to Expressionism. The influence of his masters combined with the sad moments of his biography transformed the artist in a late follower of this art style. After WWII Bömches went through a short episode of Social Realism, the art style the communists had imposed. From the late fifties he became innovative and had the opportunity to travel and exhibit all over Europe. In 1978 the artist settled in Germany, where he enjoyed a good reputation.

Keywords: Transylvanian German, war, deportation, painter, drawer, expressionist

Pictorul și graficianul Friedrich Ritter Bömches von Boor, cunoscut în România ca Friedrich Bömches, a murit în 2 mai 2010 în localitatea Wiehl din Germania, în vârstă de 93 ani.

Scriitorul Hans Bergel (n. 1925, Râşnov), îl considera „fără tăgadă cel mai important pictor și grafician, pe care l-a dat Transilvania în secolul XX”, filosoful Walter Biemel (n. 1918, Braşov) îl vedea „un geniu al picturii”¹, în timp ce colecționarul de artă Peter Ludwig (1925-1996) îl considera „cel mai important portretist contemporan”². Chiar dacă nu acceptăm aceste judecăți de valoare ca pe niște axiome, putem afirma cu certitudine că Friedrich Bömches a fost un artist important al secolului trecut, un artist cu un stil inconfundabil, căruia i-a rămas fidel pe parcursul întregii sale vieți.

* *Doctor, Cercetător științific III, Institutul de Cercetări Socio-Umane, Sibiu, România*

¹ <http://www.siebenbuenger.de/zeitung/artikel/interviews/9988-nachruf-auf-friedrich-von-boemches-das.html>

² Hannes Schuster, *Friedrich von Bömches: Ohne Unterlass auf Sinnsuche sein*, în „Siebenbürgische Zeitung”, nr. 7, 30 aprilie 2006, p. 7.



Fig. 1. În atelier (2001). Foto: Konrad Klein

Friedrich Bömches s-a născut 27 decembrie 1916, într-o veche familie patriciană din Brașov, înnobilită în 1872 cu predicatul von Boor.³ Parcursul biografic i-a fost marcat de aproape toate nenorocirile secolului XX: război, deportare, dictatură comunistă, emigrare și un nou început într-o patrie de elecțiune – experiențe care au lăsat urme adânci în opera sa plastică.

Tatăl lui Friedrich era armurier, o meseria rar întâlnită, iar fiul ar fi trebuit să ducă mai departe tradiția familiei. În acest scop a fost ucenic în atelierul tatălui, în intervalul 1934–1938, dobândind, în ultimul an cartea de meșter. Încă din timpul pregătirii profesionale s-a simțit puternic atras de desen și pictură, fapt pentru care a luat lecții de desen cu Fritz Kimm (1890–1979), cel mai important grafician sas al vremii, pregătire continuată apoi cu pictorul Hans Eder (1883–1955), un expresionist de talie europeană. Între 1939-1941 îl găsim în atelierul lui Hans Mattis-Teutsch (1884–1960), artistul avangardist cu o bogată carieră internațională. Cei trei profesori ai tânărului Bömches au fost artiști importanți a căror operă fusese influențată – cel puțin într-o anumită fază a vieții lor – de expresionism. În intervalul la care ne referim, în Germania expresionismul era proscris, aflându-se pe lista stilurilor declarate „degenerate” (*entartet*). Întrucât idealurile noii arte germane erau propagate și receptate și în Transilvania, expresioniștii de altădată se cumițiseră, renunțând la excesele de ordin formal și cromatic specifice stilului în discuție.

³ Albert Arz von Straussenburg, *Siebenburgisch-Sächsisches Wappenbuch*, I. Band: A-K (pagini nenumerate).

Nu știm dacă tânărul armurier a urmat pregătirea artistică în vederea continuării studiilor la o academie de artă. Chiar dacă aceasta i-ar fi fost intenția, situația geopolitică nu i-ar mai fi permis realizarea planului. Din 1941, tânărul a satisfăcut stagiul militar, apoi a fost combatant pe frontul de est, participând și la bătălia de la Cotul Donului. Fără a avea vreo calitate oficială, Friedrich Bömches a fost un fel de reporter de război, căci, pasionat de fotografie, a avut asupra lui un aparat foto cu ajutorul căruia, în intervalul 8 august 1942 – 9 ianuarie 1943, a realizat nouă filme dintre care s-au păstrat opt. Imaginile fotografice ale lui Bömches constituie valoroase documente istorice și obiecte estetice, tânărul transilvănean fixând pe peliculă imagini ale realității care l-au impresionat în mod deosebit: peisaje, fizionomii ale inamicului, soldați în retragere, aspecte ale iernii rusești, suferința umană, dar și momente ale normalității care se regăsesc chiar și în situațiile cele mai dramatice.⁴ În aceeași perioadă a ținut un jurnal și a desenat ori de câte ori a avut ocazia. Unele dintre lucrările realizate în acei ani au fost prezentate în cadrul expozițiilor de artă organizate la Brașov și Sibiu.

În 1938, Bömches a fost prezent cu două peisaje în cadrul celei de-a doua expoziții a artiștilor germani din România (*Zweite Gesamtschau deutscher Künstler*)⁵, iar în cadrul previzionărilor din Sibiu și Brașov ale expoziției care, în 1944 a fost itinerată în Germania⁶, a expus lucrări cu titluri precum: „Seară la Petersburg” (*Abend bei Petersburg*), „Peisaj din împrejurimile Brașovului” (*Landschaft bei Kronstadt*), „Cap de cazac” (*Kosakenkopf*), „Sat rusec” (*Russisches Dorf*), „Casă de ruși” (*Russisches Wohnhaus*).⁷

În ianuarie 1945, împreună cu aproximativ 70000–80000 etnici germani din România, Bömches a fost deportat în URSS la muncă forțată, petrecând următorii cinci ani în lagăr. Și în acest interval a desenat mult, iar în lipsa hârtiei a folosit diferite alte suporturi – tablă, scoarță de copac, cauciuc, talpă ș. a. Lucrările din acei ani documentau viața din interiorul gardului de sârmă ghimpată, surprinzând oameni înjosiți, înfomețați, bolnavi și muribunzi. Chiar dacă lucrările nu au putut fi păstrate, artistul a purtat imaginile groazei în străfundul ființei sale. Au erupt abia în anii '90, materializându-se în lucrări grafice, „dedicate memoriei milioanei de ființe umane care au cunoscut în secolul XX iadul pe pământ, a celor care au înfundat pușcăriile, a celor torturați și umiliți și a celor care și-au pierdut viața”.⁸

⁴ Hans-Werner Schuster, *Friedrich von Bömches: Fotografien*. în „Siebenbürgische Zeitung”, Folge 20, 15 dec. 2002, p. 5.

⁵ *An alle deutschen Künstler Rumäniens*, în „Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt” (în continuare SDT), nr. 19580, 4 august 1938, p. 3; –e–, *Die Kronstädter „Gesamtschau der deutschen Künstler”*, în: SDT, nr. 19673, 20 nov. 1938, p. 8; Harald Krasser, *Bemerkungen zu unserer Bildenden Kunst aus Anlass der Kronstädter Gesamtschau*, în „Klingsor”, an 16, nr. 1, ianuarie 1939, p. 31–35.

⁶ *Die Kunstausstellung der Deutschen Volksgruppe in Rumänien in Wien eröffnet*, în „Südostdeutsche Tageszeitung”, nr. 64, 17 martie 1944, p. 3.

⁷ vezi: *Kunstausstellung der Deutschen Volksgruppe in Rumänien. Vorschau der Ausstellungen im Reich*, Hermannstadt Dezember 1943, p. 3.

⁸ <http://www.siebenbuerger.de/zeitung/artikel/alteartikel/4648-friedrich-von-boemches-graphiken.html>

După întoarcerea din război și deportare, experiențe care-i răpiseră un deceniu din viața artistică activă, Friedrich Bömches, s-a alăturat, în 1950, Sindicatului Artiștilor Plastici din urbea natală. Dorind să practice meseria de artist, nu avea altă soluție. De altfel, toate marile figuri ale perioadei interbelice adoptaseră această variantă care le asigura supraviețuirea. Artiștii etnici germani se aflau într-o situație deosebit de dificilă, deoarece participaseră în timpul războiului (cu excepția lui Hans Mattis-Teutsch) la expozițiile organizate de Grupul Etnic German și itinerate în „Reich”. Au încercat să se adapteze vremurilor noi în care singura paradigmă artistică acceptată era cea a „Realismului Socialist”, impusă de Uniunea Sovietică în întreg „lagărul socialist”. În anii dogmatismului rigid (până după mijlocul deceniului al șaselea) dictatura proletariatului a fost resimțită și de artiști, cărora li se impunea să realizeze lucrări pe înțelesul clasei muncitoare. Lucrările de artă erau prezentate unui fel de „tribunal” al oamenilor muncii care puteau cere modificarea acestora după gustul lor.⁹

Pe la mijlocul anilor '50, în timpul „micului dezgheț politic” care a debutat după moartea lui I. V. Stalin, artiștii plastici s-au bucurat de mai multă libertate, putând să-și manifeste – în limitele unor jaloane formale și tematice relativ înguste – individualitatea. În această perioadă Friedrich Bömches a dezvoltat inconfundabilul său stil expresionist. Cromatica sumbră cu puține accente luminoase se potrivea tematicii istorice pe care o ilustra cu predilecție. Lucrările dedicate răscoalei țărănești de la 1907 au fost bine primite de critica de specialitate și adesea reproduse în publicațiile vremii. Zeci de ani mai târziu, artistul a susținut că reprezentările de atunci ar fi făcut trimitere la țărănimea anilor postbelici, ruinată economic și nevoită să lucreze în cooperative organizate după model sovietic. Nu știm dacă în epocă subversiunea a fost înțeleasă sau dacă ne aflăm în fața unei explicații post factum, prin care a încercat să-și creeze o aură de opozant al sistemului.

În anii „marelui dezgheț politic” (după 1965) artistul brașovean, a cărui operă a fost caracterizată de criticul Eugen Schileru drept „foarte modernă”,¹⁰ a avut parte de libertăți la care cei mulți nici nu puteau visa. Bucurându-se de succese considerabile în țară și străinătate, Friedrich Bömches a fost folosit de regimul comunist pentru a demonstra justetea politicii partidului față de minorități și pentru a demonstra libertatea de care se bucurau artiștii. Brașoveanul a fost prezent la nenumărate expoziții în străinătate și a întreprins așa-zise călătorii de studii atât în țările socialiste, cât și în cele capitaliste.¹¹

⁹ *Zur Kunstausstellung in Kronstadt* în „Neuer Weg”, nr. 207, 14 noiembrie 1949, p. 6.

¹⁰ Eugen Schileru, *Is Bömches a Modern Painter?* în Raoul Șorban, *Friedrich Bömches*, Bukarest, 1975, p. 48.

¹¹ A călătorit în 1961 și 1971 în URSS, în 1965 în R. P. Ungară, în 1966, 1967, 1968, 1973 și 1974 în R.F. Germania, în 1967 și 1970 în Franța, în 1967 și 1973 în Olanda, în 1968 în Austria, în 1968 și 1973 în Elveția, în 1968 în Iugoslavia, în 1970 în Italien, în 1973 în Belgia, Luxemburg și Bulgaria. Vezi: Raoul Șorban, *Friedrich Bömches, op. cit.*, p. 47.



Fig. 2. Studiu pentru lucrarea „Doliu“ (1995), creion, colecție privată, Germania

Cu prilejul împlinirii vârstei de 60 de ani, în 1976, la sala Dalles din București a fost organizată o expoziție retrospectivă și i s-a conferit maestrului medalia „meritul cultural clasa a IV a”. Numeroase lucrări din expoziția de la Dalles au fost reproduse în volumul dedicat artistului de Raoul Șorban în 1975. Nimic din ce era expus la București nu amintea de „societatea multilateral dezvoltată” sau de edificarea comunismului. O galerie a groazei privea de pe simeze: capete lipsite de trăsături individualizate, portrete de oameni înfricoșați sau îndoliați („Portret de bătrân”, „Înmormântare în suburbie”, „Mortul”), peisaje urbane volatile, misterioase, lipsite de contur („Noapte la Veneția”, „Pescari la Neapole”) și peisaje fantomatice. Misterul acestor lucrări simbolisto-expresioniste era adâncit de folosirea unor contraste cromatice puternice. Puține erau tablourile realizate în delicate armonii cromatice. Opera maestrului brașovean a fost comparată cu cea a lui Oskar Kokoschka (1886–1980) și Chaim Soutine (1893–1943). Deși aceste comparații par forțate, pictura celor trei artiști prezintă câteva trăsături comune și anume: puternica ancorare în parcursul biografic și folosirea culorii ca mijloc de potențare a emoției. Toți trei au dezvoltat o variantă proprie a expresionismului.

După 1971, „Cortina de Fier” s-a coborât din nou, imixtiunea politicului simțindu-se în toate domeniile vieții publice și private. Tendințele de omogenizare socială și națională coroborate cu o profundă criză economică i-au determinat pe mulți etnici germani să părăsească România. În ciuda succeselor și onorurilor de care s-a bucurat Bömches, nu a putut rămâne indiferent față de ceea ce se petrecea în jurul lui. Temându-se că nu i se va mai permite să călătorească, nu s-a mai întors în 1978 dintr-o deplasare în Germania. În casa din Brașov, situată pe Strada Lungă, au rămas în jur de 20000 de lucrări de grafică și pictură precum și valori patrimoniale neprețuite, colecționate de strămoșii săi în decursul mai multor secole. La momentul stabilirii sale în Germania, artistul era deja bine cunoscut în cercurile artistice și nu numai. În 1967 pictase deja portretul filosofului Martin Heidegger (1889-1976) pe care îl cunoscuse, probabil prin intermediul lui Walter Biemel, doctorand și apropiat al gânditorului, originar din orașul de sub Tâmpa. Artistul s-a stabilit la Wiehl, o localitate cu mii de locuitori proveniți din Transilvania, beneficiind de sprijinul generos al familiei de industriași Kotz. A fost prețuit în principal ca portretist, bucurându-se de comenzi din partea unor personalități înstărite din domeniul politicii, a industriei și culturii precum Hans-Dietrich Genscher, Berthold Beitz, Peter Ludwig, Lore Lorentz, Hermann Oberth ș. a. În cei peste 30 de ani petrecuți în Germania, Friedrich Bömches, care, potrivit confesiunii sale suferea de „mania desenului”, a lucrat atât ce mult încât a recuperat din punct de vedere numeric lucrările abandonate în România.

În anii în '90 a realizat un ciclu de lucrări grafice inspirat din viața din lagărele de muncă sovietice. De asemenea, anii de senectute ai artistului se caracterizează și printr-o preocupare mai intensă pentru temele religioase, în prim plan aflându-se figura lui Hristos, precum și unele personaje vetero-testamentare. Pe parcursul întregii vieți a realizat autoportrete, pietre de încercare pentru orice artist. Cu puține linii și culori nediluate a redat propria imagine, surprinzând cu măiestrie dimensiunea temporară a existenței sale, urmele trecerii timpului fiind vizibile de la un portret la următorul. Înzestrat cu un puternic simț al umorului, artistul s-a raportat cu ironie la slăbiciunile și neputințele bătrâneții, acestea nu l-au împiedicat însă să viseze.

Colecții publice și particulare s-au bucurat de lucrările lui Friedrich Bömches, iar decorațiile nu au întârziat să apară. Astfel, în 1987 a fost decorat cu ordinul „Crucea de Merit clasa I”, iar în 2002 cu medalia „Schwarzenberger Hochzeitstaler” din aur. Au apărut numeroase monografii și albume, artistul fiind menționat în cele mai importante dicționare de artă.

În semn de grațitudine pentru țara adoptivă precum și din grijă pentru viitorul operei sale, artistul a înființat o fundație și a oferit o bună parte a lucrărilor castelului Homburg. Din 1993, în spațiile generoase ale acestuia au fost organizate expoziții tematice cu lucrări din fundația Bömches, iar în 2006, cu prilejul celei de-a nouăzecea aniversări a zilei de naștere, i s-a dedicat o expoziție retrospectivă. Din motive de sănătate, pictorul nu a putut fi prezent la vernisaj.

IN MEMORIAM FRIEDRICH BÖMCHES (1916–2010)

În ciuda faptului că despre Friedrich Ritter Bömches von Boor și opera sa plastică au apărut deja numeroase lucrări, istoricii și criticii de artă vor mai avea mult de lucru cu descifrarea subtilelor metafore realizate de artist.

INTERVENȚII ASUPRA PATRIMONIULUI CONSTRUIT TRANSILVĂNEAN ÎNTRE ANII 1974-1977. STUDIUL DE CAZ – CETATEA AIUDULUI*

IOANA RUS**

ABSTRACT. *Interventions on the Transylvanian Architectural Heritage during 1974-1977. Case Study - Cetatea Aiudului.* The interventions that the fortress from Aiud, Alba county, went through in the 70s, by the methods used there, summarize the specificity of the phenomenon observed in the practice of Transylvanian built heritage conservation, during the communist regime: the outset of archaeological and historical research, interventions of conservation in ruin state, rehabilitation and even reconstruction, but also illustrate the difficulty of taking to an end the conservation plan due to the dissolving in 1977 of the commission in charge of architectural monuments (DMI) and the severe consequences of this fact.

Keywords: Conservation, built heritage, communism, case study, the Aiud fortress

Introducere

Studiul dedicat cetății Aiudului reprezintă un extras din cercetarea noastră mai amplă dedicată tratării din punctul de vedere al teoriei și practicii conservării patrimoniului construit transilvănean în perioada 1945-1977.

Alegerea acestui studiu de caz este justificată în primul rând de statutul cetății, fiind una dintre puținele fortificații din mediul urban care au reușit să rămână în picioare după valul de sistematizare din secolul XIX, ce urmărea demantelarea tuturor zidurilor de incintă după pierderea funcțiilor militare. Apoi, acest subiect este unul interesant de abordat și datorită succesiunii etapelor sale de construcție, încă neelucidate complet chiar și după atâtea cercetări, dar mai ales datorită complexității de metode utilizate pentru cercetarea și restaurarea ansamblului arhitectural la mijlocul secolului XX, care sintetizează în mare parte specificitatea acestui fenomen în Transilvania: prezența investigațiilor arheologice preliminare restaurării, a studiilor istorice și a diferitor metode de intervenție specifice epocii respective.

Nu în ultimul rând, am ales acest monument pentru a ilustra un caz în care lucrările au fost întrerupte brusc, înainte de a fi complet finalizate, datorită desființării în anul 1977 a Direcției Monumentelor Istorice (DMI), responsabilă de soarta monumentelor în acea perioadă și gravele consecințe ale acestui fapt.

* Autoarea dorește să mulțumească pentru suportul primit din partea proiectului co-finanțat prin Programul Operațional Sectorial pentru Dezvoltarea Resurselor Umane 2007 – 2013, Contract POS DRU 6/1.5/S/4 – „Studii doctorale, factor major de dezvoltare al cercetărilor socio-economice și umaniste”.

** *Doctorand în Istoria Artei, Facultatea de Istorie și Filosofie, Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca, România*

Astfel, studiul cuprinde un succint istoric al localității și al ansamblului architectural cetatea Aiudului, prin prezentarea principalelor transformări survenite de-a lungul timpului, alături de o analiză detaliată a intervențiilor realizate în perioada comunistă, documentate de istoriografia subiectului și împreună cu materialele cercetate în arhiva Direcției Monumentelor Istorice (aflate în cadrul Institutului Național al Patrimoniului de la București – INP)¹ și a proiectelor realizate în anii 1999 și 2008², când s-a pus din nou problema unor intervenții de amploare asupra acestui ansamblu architectural.



Fig. 1. Aiud, vedere de epocă, 1917

¹ Mihaela Adrian – CCES – DMIA, *Memoriu de arhitectură*, Proiect A 49/1974, STE – Incintă, Arhiva INP, Fond DMI, dosar nr. 156, referitor la Cetatea Aiudului; *Aviz de principiu pentru restaurarea Cetății Aiud*, 1966, Arhiva INP, Fond DMI, dosar nr. 139; DMIA, *Memoriu tehnic – Instalații sanitare*, Proiect A 49/1974, STE – Incintă, Arhiva INP, Fond DMI, dosar nr. 156; DSAPC Cluj, Proiect nr. 346/1965, *Memoriu justificativ privind proiectul „Restaurare Cetate” Aiud*, Arhiva INP, Fond DMI; D. Parscoveanu – DMIA, *Memoriu justificativ*, Proiect A 49/1974, STE – Incintă, Arhiva INP, Fond DMI, dosar nr. 156; S. Păunescu – DMIA, *Memoriu tehnic – Instalații electrice*, Proiect A 49/1974, STE – Incintă, Arhiva INP, Fond DMI, dosar nr. 156; Lucian Rotaru – DMIA, *Memoriu justificativ – rezistență*, Proiect A 49/1974, STE – Incintă, Arhiva INP, Fond DMI, dosar nr. 156.

² Dezső Éva – Sc. Utilitas, Documentație contr. nr. 130/1999, *Cetatea Aiudului, Castelul Bethlen, Ziduri și turnuri, fața Proiect de intervenții urgente*, Partea a III-a, Ziduri și Turnuri, 1999 (manuscris); Daniela Marcu – SC.Home Trade, Documentație contr. nr. 130/1999, *Proiect Cetatea Aiud, județul Alba, Sondaje arheologice*, 1999 (manuscris); Ioana Rus – Sc. Utilitas, Documentație contr. nr. 280/2008, *Studiu de istoria artei*, 2008 (manuscris); Eke Zsuzsanna – Sc. Utilitas, Documentație contr. nr. 279/2008, *Studiu preliminar de istoria artei la Biserica reformată*, 2008 (manuscris).

*Scurt istoric al localității și al fortificației*³

Localitatea Aiud apare menționată în documente pentru prima dată în anul 1292, când regele Andrei al II-lea întărește posesia așezării *Enyd* văduvei comitelui sas Arnold, care o lasă mai departe ca moștenire ginerelui ei Christian⁴. Urmează apoi mențiunea din anul 1293, când într-un document se face referire la privilegiul regelui Ladislau din 1276, prin care Capitlului Transilvaniei i se acordase permisiunea de a coloniza un număr de familii de români pe pământurile sale, printre care se număra și *Enyed*⁵.

Toponimul localității, *Enyd*, a fost legat de numele lui Sanctus Aegidius (magh. *Szent Egyed*)⁶ celebrat la 1 septembrie, dată care pentru Aiud reprezenta o ocazie de pelerinaj și târg anual⁷, mai ales că începând cu 1462, în documentele oficiale apare cu denumirea de *oppidum*⁸. Aiudul devine în perioada medievală, datorită amplasării sale, unul dintre centrele comerciale, meșteșugărești⁹ și culturale importante ale Transilvaniei, conturându-se tot mai clar necesitatea ridicării unei fortificații, care să protejeze în special edificiile sale de cult. Tradiția locală vorbește despre existența în această localitate, începând cu secolul XIV, a unei incinte ce nu deservea decât biserica Aiudului, care ca târg (*oppidum*) nu avea drept de a se înconjura cu ziduri. Cu timpul, această fortificație s-a extins, adaptându-se nevoilor istoriei, ajungând la forma sa finală la sfârșitul secolului XVIII și păstrându-se relativ nemodificată până în prezent¹⁰.

Istoriografia care s-a ocupat de Cetatea Aiudului¹¹ vorbește despre existența în această localitate, în secolul XIV, a unei fortificații inițiale despre a cărei înfățișare nu deținem însă prea multe informații.

Primele date concludente le aflăm doar după săpăturile arheologice din anii 1976-1977¹², realizate în nordul incintei actuale¹³, unde s-au identificat urmele unei

³ Ioana Rus și Eke Zsuzsanna, *Ansamblul arhitectural cetatea Aiudului*, în seria "Moștenirea Culturală Transilvăneană", anul I, nr. 1/2008, pp. 1-15.

⁴ Christoph Machat, Documentație CCES – DMIA, *Studiu Istoric*, Proiect A 49/1974, Cetatea Aiud, Incintă, 1974, Arhiva INP, Fond DMI, dosar nr. 156, apud *Fontes rerum austriacorum*, tom XV, p. 180.

⁵ *Documente privind istoria României, Transilvania*, veacul XIII, vol. II (1251-1300), București 1952, documentul 446, pp. 400-401.

⁶ Binder Pál, *Köves multunk*, Editura Kriterion, București 1982, passim.

⁷ În lb. rom. Sfântul Giles eremit, conf. *Oxford – Dicționar al sfinților*, Editura Univers enciclopedic, București, 1999, p. 234.

⁸ Adrian Andrei Rusu, *Castelarea carpatică: fortificații și cetăți din Transilvania și teritoriile învecinate (sec. XIII-XIV)*, Editura Mega, Cluj-Napoca, 2005, p. 337.

⁹ Începând cu secolul XVI, meșteșugarii din Aiud se vor constitui în bresle.

¹⁰ Ioana Rus și Eke Zsuzsanna, *op. cit.*, pp. 1-3.

¹¹ Pál Binder, *op. cit.*; Entz Geza, *Erdély építészete a 14-16. századokban* (Arhitectura Transilvaniei între secolele XIV-XVI), Asociația Muzeului Ardelean, Cluj-Napoca 1996; Christoph Machat, *op. cit.*; Oliviu Socaciu și Takács Matilda, *Aiud. localitate multiseclară*, Alba Iulia 2000 passim; Virgil Vătășianu, *Istoria artei feudale în Țările Române*, Centrul de Studii Transilvane – Fundația Culturală Română, Cluj-Napoca 2001, p. 125, pp. 523-524.

¹² Mariana Dumitrache, *Raport preliminar privind cercetările arheologice din Cetatea Aiud etapa aprilie-iunie 1976 și 1977*, Arhiva INP, Fond DMI, dosar nr. 156.

¹³ Sondajul s-a realizat în apropierea Turmului Lăcăușilor, perpendicular pe zidul dintre acesta și Castelul Bethlen.

împrejmuiri din lemn, mai precis gropile a 4 pari, cu o grosime de 20-25 cm, amplasați la o distanță de aproximativ 28 cm unul față de celălalt. În lipsa altor elemente, datarea acestei amenajări s-a făcut pe baza fragmentelor descoperite pe nivelul de funcționare (un pavaj din piatră de râu), cât și din stratul de pământ imediat anterior și anume ceramică databilă în secolul al XIV-lea¹⁴.

În timpul răscoalei de la Bobâlna, la 15 decembrie 1437 această primă fortificație a Aiudului a fost incendiată și puternic avariata, ducând, împreună cu necesitatea de a întări sistemul de fortificații datorită intensificării atacurilor turcești din spațiul intra-carpatic, la inițierea celei de-a doua etape în istoria ansamblului. Este vorba despre deschiderea șantierului de construcție a unei incinte ample din piatră, cu turnuri masive, împrejmuită de un șanț cu apă și un val de pământ, care să înlocuiască vechea fortificație din lemn și pământ¹⁵, a cărei ridicare s-a desfășurat pe parcursul secolelor XV-XVI.

Prima descriere a acestei cetăți din piatră datează din secolul XVI și aparține italianului Giovannandrea Gromo, aflat în slujba principelui Ioan Sigismund (1559-1571). Acesta menționează un târg neprotejat, cu o biserică mare întărită între ziduri, înconjurată de un șanț lat și adânc¹⁶, documentul subliniind astfel statutul fortificației Aiudului, care nu deservea localitatea, ci numai edificiile sale de cult. Prima atestare documentară a unui edificiu de cult datează din anul 1332, când în registrele papale apare numele preotului *Stephanus sacerdos de Enyd*, care plătea un impozit de 18 dinari¹⁷. Este vorba despre *biserica mică*¹⁸ a cetății, a cărei construcție a fost finalizată în anul 1334, așa cum precizează o inscripție de pe unul din contraforturile edificiului, transcrisă și publicată în anul 1867 de către P. Szathmáry Károly în ziarul *Vasárnapi Ujság*: „HOC · OPUS · / INCHOETUM / EST ANNO / DNI · M · CC · C · X · X · X · III / ET · FINI / TUM · IIII”¹⁹. În prezent, această biserică nu mai există, ea fiind demolată în secolul XIX datorită stării de degradare în care se afla și reconstruită în anul 1866, ca actuala biserică luterană.

De asemenea, este posibilă existența contemporană în cetate a unui al doilea edificiu de cult sau a unei simple capele amplasate la sud de *biserica mică*, în imediata sa apropiere. În timpul ultimei campanii arheologice desfășurate la Aiud în anul 2008²⁰, concentrată asupra actualei biserici reformate, *biserica mare*, au fost puse în evidență o

¹⁴ Mariana Dumitrache, *Un sistem de fundare necunoscut descoperit la incinta cetății orașului Aiud*, în „Revista Muzeelor și Monumentelor, seria Monumente Istorice și de Artă”, București nr. 2/1978.

¹⁵ Ioana Rus și Eke Zsuzsanna, *op. cit.*, p. 4.

¹⁶ Toma Goronea, *Descrierea fondului construit existent*, în Planul Urbanistic Zonal <Zona Centrală Protejată> – Aiud, iunie 1999.

¹⁷ Entz Geza, *op. cit.*, p. 33.

¹⁸ Textul de față preia pentru construirea unui discurs fluent, modul de numire a celor două biserici din cetate drept *mică* și *mare* din studiul doamnei Ileana Burnicioiu, <*Biserica mică*> a cetății Aiudului în surse din secolul al XIX-lea, în „Annales Universitatis Apulensis. Series Historica”, 10/I, 2006.

¹⁹ *Ibidem*, pp. 7-23.

²⁰ Horea Pop, Ioan Pascu Fedor, Paul V. Scrobotă, Emanoil Pripon – Sc. Damasus, Documentația *Cetatea Aiud – Biserica reformată (Județul Alba). Sondaje arheologice. Raport tehnic*, 2008 (manuscris).

serie de diferențe între cor și navă, respectiv s-au descoperit în interiorul corului două porțiuni de zid de formă semicirculară, ce ar putea aparține unei faze anterioare a acestui edificiu, databilă pentru mijlocul secolului XIV.

De asemenea, interesant de semnalat este faptul că turnul-clopotniță al bisericii nu este contemporan cu nava, detaliile stilistice și câteva elemente constructive susținând ridicarea sa pe la începutul secolului XV, anterior deschiderii șantierului actualei *biserici mari*.



Fig. 2. Biserica reformată, vedere de epocă

Șanțul cu apă din jurul cetății a fost păstrat, în dreptul Turnului Porții fiind amplasat un pod mobil din lemn (ridicător), prin intermediul căruia se realiza accesul în incintă.

A urmat latura estică a cetății, cu Turnul Croitorilor și primele trei niveluri ale Turnului Cizmarilor și latura sudică a incintei formată doar din cortine, încheiate cu prima etapă de construcție a Turnului Dogarilor.

Elemente ale laturii vestice care datează din prima fază de construcție a incintei sunt Turnul Olarilor și porțiunea de cortine dintre acesta și Turnul Lăcătușilor.

Astfel, putem spune că la începutul secolului XV, prima fază a incintei din piatră cuprindea *biserica mică*, probabil capela menționată și turnul actualei *biserici mari*. De asemenea, credem că zidurile închideau deja o suprafață destul de întinsă, urmărind în linii mari chiar traseul zidurilor pe care îl întâlnim în prezent.

Extinderea și transformarea *bisericii mari* s-a realizat către sfârșitul secolului XV, cuprinzând toate elementele inițiale, după cum o indică istoriografia și detaliile sale stilistice²¹, contemporan cu acest șantier continuându-se lucrările la cetate, care au intrat în cea de-a doua etapă și care au cuprins și secolul XVI. Printre cele mai vechi elemente ale incintei, păstrate din secolul XV, se numără latura sa nordică, ce cuprindea Turnul Măcelarilor, Turnul Porții și Turnul Lăcătușilor, împreună cu cortinele care le leagă.

²¹ Virgil Vătășianu, *op. cit.*, p. 524.



Fig. 3. Castelul Bethlen după desenul lui Nemes Ödön

În cursul secolului XVI se încheie lucrările principale la cetate, cu construirea Turnului Kalendas pe latura vestică lângă Turnul Olarilor și cu Casa Bethlen pe latura nordică, prin înglobarea în acest edificiu a Turnului Porții. Ca element de datare al acestui eveniment menționăm inscripția de deasupra portalului de acces, lizibilă doar parțial „CAPIT 1541”. Unii istorici²² au legat această dată de faza unei reparații realizate la turn, însă este foarte posibil ca aceasta să fie și data ridicării Casei Bethlen, devenită mai târziu Castelul Bethlen.



Fig. 4. Turnul Blănarilor în 1959

În interior se mai păstrează un ancadrament de piatră ce datează din perioada Renașterii, însă fațadele și acoperișul au fost transformate la începutul secolului XIX. Singura reprezentare a castelului de dinaintea acestor transformări este ilustrația realizată de Nemes Ödön și publicată de către P. Szathmáry Károly în ziarul *Vasárnapi Ujság*²³.

În secolul XVII, principele Gabriel Bethlen a dispus construirea pe latura sudică a cetății a Turnului Cojocarilor. Acesta este probabil și momentul în care pe aceeași latură se deschide cea de-a doua poartă de acces în incintă, amplasată în imediata apropiere a turnului. Datorită menținerii șanțului cu apă ce înconjură în continuare cetatea, considerăm că și această poartă era precedată de un pod ridicător, asemănător celui din fața Turnului Porții.

²² Christoph Machat, *op. cit.*, passim.

²³ P. Szathmáry Károly (Aiudul *Nagy-Enyed, régészeti és történelmi tekintetében (Aiudul văzut din punct de vedere arheologic și istoric)*, în „*Vasárnapi Ujság*”, nr. 40, 6 oct. 1867; nr. 41, 13 oct. 1867; nr. 42, 20 oct. 1867.

În interiorul cetății terenul fusese parcelat între cele două comunități religioase, care încep construirea de edificii cu diferite funcțiuni: o școală de fete, casele parohiale și locuința clopotarului.

Printre evenimentele militare care au afectat localitatea au fost cele din 1658, când datorită campaniei poloneze condusă de principele Gheorghe Rákóczi II (1648–1660) fără acordul Porții Otomane, Aiudul și implicit cetatea sa au fost asediate de către trupe turcești și tătare, apoi la 16 martie 1704, de către trupele generalului Rabutin în cadrul revoluției antihabsburgice condusă de către principele Francisc Rákóczi II (1704–1711) și pentru ultima dată în cadrul Revoluției de la 1848.

Cu aceste evenimente putem afirma că au luat sfârșit lucrările principale de construcție a cetății Aiudului, viitoarele transformări care au afectat înfățișarea sa fiind realizate cu ocazia diferitor reparații și lucrări de întreținere, care s-au extins până după mijlocul secolului XX.

La sfârșitul secolului XIX fortificația își pierde importanța strategică. În jurul anilor 1870 și în Aiud a existat dorința influențată de tendințele urbanistice moderne de demolare a zidurilor vechilor incinte, urmărindu-se soluția utilizării lor ca material de construcție, la fel ca în toate marile orașe fortificate ale Transilvaniei.

Din fericire, Cetatea Aiudului este unul dintre puținele ansambluri de arhitectură civilă de apărare care au reușit să nu se supună acestei tendințe, singurul mod în care a fost afectată fiind astuparea șanțului cu apă și lotizarea terenului din jurul curtinelor. Pe aceste parcele nou apărute s-au construit locuințe, ateliere și prăvălii, care în scurt timp au înconjurat complet cetatea. Sfârșitul secolului XIX este momentul desființării breslelor meșteșugărești și înființarea atelierelor și a uniunilor meșteșugarilor.



Fig. 5. Ateliere și prăvălii ce înconjurau cetatea la 1912

Înființat în Aiud în 1833, în anul 1926 cazinoul orașului este mutat în clădirea Castelului Bethlen, care devine locul principal de întâlnire al burgheziei aiudene. Astfel, micii meseriași, comercianții, dar și profesorii colegiului reformat, se întâlneau în sălile de joc amenajate aici, alături de o bibliotecă și o sală de lectură²⁴.

²⁴ Gyórfi Dénes, *Nagyenyed és a kollégium* (Aiud și colegiul), Cluj-Napoca, Tipografia Universitară, Seria Philobiblon, 1997.

La începutul anilor 1930, Castelul Bethlen primește două case de scară noi (pe laturile de vest – în exteriorul incintei și sud-est – în interiorul incintei), iar în anii 1950, se reamenajează ca Muzeu de Istorie al orașului.

Intervențiile secolului XX

În anii 70 ai secolul XX, datorită stării de degradare avansată în care se afla cetatea, Direcția Monumentelor Istorice din România inițiază un amplu proiect de restaurare, în prealabilul căruia s-au realizat sondaje arheologice, studii istorice și de arhitectură, a căror cercetare și analiză este esențială pentru cunoașterea metodei de lucru specifice vremii.

În acest caz, prezența cercetărilor arheologice este cu atât mai importantă, cu cât acestea au adus răspunsuri problemelor legate de prima incintă de împrejmuire, din secolul XIV, prin identificarea urmelor împrejmuirii din lemn, menționate mai devreme.

Apoi, trebuie amintite studiul istoric și cercetarea de parament, care atrag atenția asupra mai multor date semnificative ce au influențat înfățișarea cetății și etapele sale de construcție.

Interesante de semnalat sunt prevederile preliminare ale temei de proiectare²⁵, ce stabilește refuncționalizarea turnurilor cetății, dovedind astfel conștientizarea faptului că doar prin utilizarea sa continuă se poate conserva un monument.

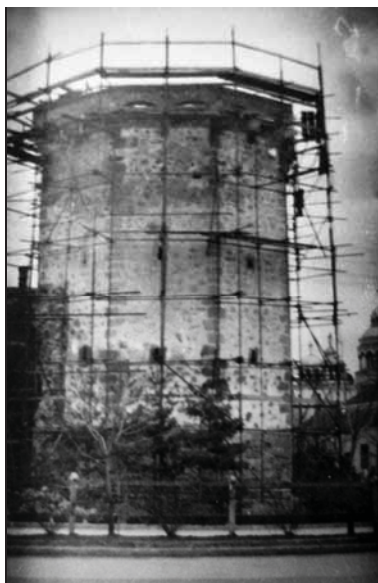


Fig. 6. Turnul Dogarilor în timpul execuției lucrărilor (Fond DMI, dosar nr. 156)



Fig. 7. Demantelarea unei porțiuni de zid pe latura de est pentru deschiderea porții (Fond DMI, dosar nr. 156)

²⁵ *Precizări cu privire la tema de folosință a cetății Aiud, în vederea lucrărilor de restaurare, 1966, Arhiva INP, Fond DMI, dosar nr. 139.*

Protocolul din 2 august 1974²⁶ stabilea destinația pentru bastioanele incintei și beneficiarii de folosință, care se angajau să o mențină pe durata de minimum 15 ani: pentru Bastionul Lăcătușilor – activități pionierești, beneficiar Consiliul Popular orășenesc Aiud, Casa Pionierilor; pentru Bastionul Olarilor – expunere și vânzare de obiecte artizanale; Bastionul Kalendas – expoziții periodice; Bastionul Dogarilor – expoziție de documente și carte rară, beneficiar Consiliul Popular orășenesc Aiud, Colegiul Bethlen; Bastionul Blănarilor – expoziția breslelor, beneficiar Consiliul Popular orășenesc Aiud, Muzeul Orășenesc; Bastionul Cizmarilor – expoziție etnografică; Bastionul Croitorilor – expoziție etnografică; Bastionul Măcelarilor – 2 niveluri depozite.

În plus, Consiliul se angaja să demoleze toate construcțiile anexe din incintă până la 30 decembrie 1974, iar în 1976, toate construcțiile adosate incintei la exterior, pe laturile nord-est și vest, împreună cu racordarea la curent electric, canalizare, alimentare cu apă și amenajarea incintei cu spații verzi, alei și iluminat exterior.

DMI se angaja să realizeze proiectele și să execute lucrările de restaurare ale ansamblului cetății în 3 etape: incintă fortificată cu bastioane, castel și case din incintă, biserica reformată și cea evanghelică.



Fig. 8. Propunere de refacere a drumului de strajă din lemn, coborârea nivelului de călcare la parter (Fond DMI, dosar nr. 156)

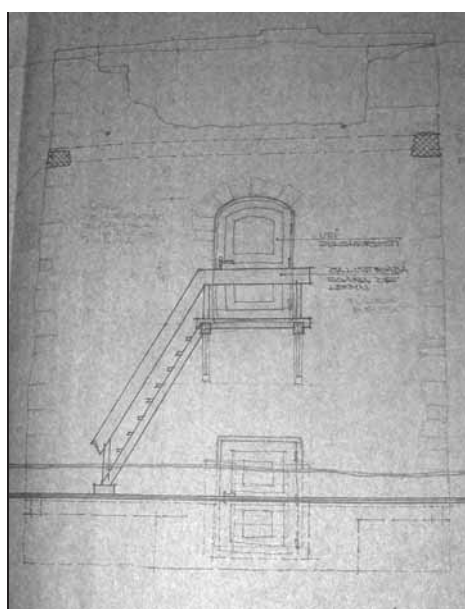


Fig. 9. Consolidare în stare de ruină la nivelul etajului la Turnul Măcelarilor (Fond DMI, dosar nr. 156)

²⁶ Vasile Drăguț – DMIA și Vasile Pinea – Consiliul Popular Orășenesc Aiud, *Protocol privind restaurarea Cetății Aiud în baza ședinței din 2 august 1974*, Arhiva INP, Fond DMI, dosar nr. 156.

Tema de proiectare propunea realizarea lucrărilor de intervenție prin: țeseri de fisuri, plombări de zidărie, centuri de beton armat, subzidiri, restaurarea ferestrelor cu ancadramente de piatră prevăzute cu guri de tragere în formă de cheie întoarsă, restaurarea ușilor la fiecare nivel, prin completarea elementelor lipsă din ancadramentele de piatră și închidere cu uși din lemn masiv, revizuirea, înlocuirea și completarea planșelor de lemn intermediare, consolidarea bolților, pavarea parterului cu pardoseli de cărămidă și marcarea în pavaj a traseului vechiului bastion, închiderea golurilor cu ferestre metalice și sticlă, tencuieli interioare și zugrăveli cu lapte de var, tencuieli exterioare subțiri atât la bastioane, cât și la zidurile de incintă, practicate cu grijă pentru a păstra cât mai mult din etapele de intervenție pe monument, revizuirea și consolidarea șarpantelor și învelitorilor existente, punerea în valoare a vechilor scări de piatră de acces la drumul de strajă, păstrate secționat în unele zone ale curtinelor.

Pentru Bastionul Dogarilor se propunea refacerea presupusului sistem de apărare, pe consolele de piatră păstrate la nivelul superior, în timp ce pentru Bastionul Lăcătușilor se studia refacerea formei vechi, rotunjite a șarpantei și a învelitorii.



Fig. 10. Cetatea Aiudului în prezent

Se urmărea de asemenea înlesnirea accesului la toate nivelurile bastioanelor prin coborârea nivelului exterior de călcare corespunzător, montarea de scări interioare și exterioare, urmând pe cât posibil asigurarea unui flux continuu de vizitare, cu ajutorul refacerii parțiale a drumului de strajă, ce trebuia să utilizeze lăcașurile vechilor grinzi prezente în parament.

Pentru Bastionul Măcelarilor, restaurarea trebuia realizată numai pentru nivelul parterului și nivelul I, cu funcția de depozite, nivelul II urmând să fie consolidat în stare de ruină, iar Turnul Porții urma să fie pus în valoare împreună cu Castelul Bethlen.

Și în cele din urmă, vechiul șanț de apărare urma să fie sugerat și pus în valoare pe latura de sud a incintei.

Așa cum am mai menționat deja, nici lucrările primei etape nu au fost din păcate complet finalizate datorită desființării în anul 1977 a DMI, cu toate consecințele acestui fapt, starea cetății continuând să se degradeze până în prezent.

Concluzii

Totuși, intervențiile realizate în special asupra acoperișurilor turnurilor, ancadramentelor din piatră ale golurilor de acces și gurilor de tragere, consolidarea curtinelor pe anumite porțiuni și refacerea integrală din zidărie de cărămidă a parapetului drumului de strajă, demolarea majorității caselor adosate din exterior, demolarea unor porțiuni de zid pentru aducerea la verticală și deschiderea unei noi porți de acces carosabil între Turnul Croitorilor și Turnul Cizmarilor, conservarea în stare de ruină a Turnului Măcelarilor, ilustrează complexitatea lucrărilor începute la cetatea Aiudului, reprezentând o sinteză a practicilor vremii respective, o etapă importantă în istoria științei restaurării la noi în țară, ce a dus la o mai bună cunoaștere a valorilor istorice, a consolidat metodele inițiate la sfârșitul secolului XIX și a condus la conturarea practicilor contemporane.

DESFIINȚAREA COMISIEI MONUMENTELOR ISTORICE DIN ROMÂNIA LA 1 DECEMBRIE 1977*

GHEORGHE MÂNDRESCU**

Zusammenfassung. *Die Auflösung der Kommission für historische Denkmäler aus Rumänien vom 1. Dezember 1977.* Das Drama des Patrimoniums aus Rumänien, zur Zeit der kommunistischen Diktatur, erlebt am 1. Dezember 1977 ein Wendepunkt durch die Auflösung der Kommission für historische Denkmäler. Die Politik der Rumänischen Kommunistischen Partei gegenüber einem mannigfaltigen Patrimonium hatte einen vorbedachten Charakter schon von den Anfängen ihrer Machtausübung, die mit Hilfe der Roten Armee möglich wurde und die folglich dem Beispiel des sowjetischen Staates nachging. Wertvolle Denkmäler aus Dörfern und Städten sind teilweise oder gänzlich zerstört worden. Diese Tatsachen sind der internationalen Bewegung „Operation Villages“ aufgefallen.

Die aggressiven Maßnahmen, die jahrzehntelang die Zerstörung dieser Denkmäler als Ziel hatten, führten zu Schwankungen im sozialen Gleichgewicht und zu negativen Folgen in der Mentalität, die lange nach dem Zusammenbruch des Kommunismus noch zu verspüren sind.

Schlüsselwörter: *Drama der Patrimoniumszerstörung, Rumänien, kommunistische Diktatur, erkrankte Mentalitäten, Operation Villages*

Într-un moment când statutul, starea de conservare și protecția întregului patrimoniu cultural și în special al monumentelor istorice din România se află într-o stare jalnică, mi se pare firească o analiză a cauzelor, dintre care cea dintâi a fost hotărârea de desființare a *Comisiei Monumentelor Istorice*, pusă în aplicare la 1 decembrie 1977, prin decretul nr. 442/1977 privind „reorganizarea” *Consiliului Culturii și Educației Socialiste*¹.

Pe drumul acestei cercetări este foarte importantă analiza celor spuse într-un interviu de regretatul Radu Popa cunoscut specialist în istoria și arheologia medievală de pe teritoriul României, interviu luat de Elisabeta Ancuța Rușianu la 30 mai 1990 și publicat în *Revista Monumentelor Istorice*²: „Vă mărturisesc că

* O primă variantă a studiului a fost publicată în limba italiană: Gheorghe Mândrescu, *La dissoluzione della Commissione per i Monumenti Storici di Romania (1 dicembre 1977)*, în Gheorghe Mândrescu și Giordano Altarozzi, coordonatori, „Imagine reflectată. Momente de istorie comparată”, Editura Accent, Cluj-Napoca 2010, pp. 260 - 286.

** Conf. univ. dr., Catedra de Istoria Artei, Director la Institutul Italo-Român de Studii, Facultatea de Istorie și Filosofie, Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca, România.

¹ Eugenia Greceanu, *Reluarea activității de protecție a monumentelor istorice din România după desființarea în 1948 a Comisiunii Monumentelor Istorice*, în „Buletinul Comisiei Monumentelor Istorice”, București 1995, p. 87.

² Elisabeta Ancuța Rușianu, *Monumentele României - parte din tezaurul mondial de valori*, în „Revista Monumentelor Istorice”, nr. 1, București 1990, pp. 5-8.

după o întrerupere aproape totală, pe durata a treisprezece ani, a unei activități organizate și responsabile în domeniul monumentelor, ansamblurilor și siturilor istorice, dispunem acum de foarte puțini specialiști, în general de vârste mai înaintate, mulți dintre cei tineri au părăsit țara. În multe județe nu mai dispunem de nici un cadru calificat, cu experiență în acest domeniu”. Această constatare dramatică expusă de vicepreședintele *Comisiei Naționale a Monumentelor, Ansamblurilor și Siturilor Istorice* (C.N.M.A.S.I.), instituție care împreună cu Direcția Monumentelor Istorice reapare după căderea regimului comunist în decembrie 1989, este cu atât mai semnificativă cu cât cunoaștem capacitatea de care dispunea Comisia Monumentelor Istorice din România la data desființării. Ne-o mărturisește doamna arhitect Eugenia Greceanu, membră a Comisiei, la desființare, care sublinia surprinderea de a descoperi în cuprinsul decretului 442/1977, un articol care prevedea încetarea cu data de 1 decembrie a activității Direcției Patrimoniului Cultural Național, cu transferarea atribuțiilor la Direcția economică din cadrul Consiliului Culturii și Educației Socialiste, direcție ce s-a numit de atunci Direcția Economică a Patrimoniului Cultural Național. Surpriza este cu atât mai mare, căci se constată că practic simplul articol preciza: ”... desființarea șantierelor de restaurare în curs, pierderea materialelor de construcție în stoc, împrăștierea zestrei *Direcției Monumentelor Istorice*, constituită majoritar de *Comitetul de Stat pentru Construcții Arhitectură și Sistematizare* (C.S.C.A.S), (local, depozite de materiale, garaj, parc auto, mobilier etc.), *pierderea a peste 800 de muncitori de înaltă calificare în restaurări* (n.n. cea mai importantă zestre risipită prin trimiterea la construcțiile stereotipe ale timpului, din beton și ciment armat. Acești arhitecți, ingineri, tehnicieni pietrari, muncitori specializați, adaptați ritmului muncii sub control științific, cu analize și decizii în pas cu descoperirile de la fața locului, își practicau meseria diferit de hei-rupul șantierelor socialiste), fără a mai pomeni de pierderile ireparabile suferite de arhivă prin mutarea la Casa Scânteii”³.

În momentul anunțării acestei hotărâri nefaste (barbarică), mă aflu pe teren în județul Hunedoara în cadrul uneia din numeroasele comisii de inventariere lansate de conducerea de partid comunistă și care au început să cutreiere țara din anul 1968. Decizia cuplului dictatorial de desființare a Comisiei se zice că a fost provocată de „lipsa de respect” cu care a fost primit în timpul unei vizite la mănăstirile din Moldova. A fost poate doar pretextul căci experiența mea îndelungată din acei ani îmi permite să mă alătur opiniei acelora care susțin că politica național comunistă în domeniul monumentelor a avut un caracter deliberat urmărit de la începutul instaurării dictaturii⁴. Ca un exemplu, direct legat de activitatea comisiilor din care am făcut parte, pot exemplifica prin a spune că în ce privește fondul de icoane și carte veche, se urmărea ruperea obiectelor din proprietatea bisericilor și scoaterea lor din lăcașurile unde au stat sute de ani, pentru a fi concentrate în prima variantă la cetatea de la Alba-Iulia, apoi s-a sugerat ca destinație cetatea de la Făgăraș, pentru ca în final decizia să vizeze mănăstirea Văcărești, care n-a mai ajuns nici ea să supraviețuiască. Urmările

³ Eugenia Greceanu, *op.cit.*, p. 87.

⁴ Elisabeta Ancuța Rușianu, *op.cit.*, p. 6.

acelui plan diabolic se văd și azi când, în continuare, „selecțiile” operate în fondul de icoane și carte de valoare universală, se păstrează de aproape treizeci de ani în depozite insalubre, cu condiții de conservare de neimaginat, în diferite sedii de protopopiate sau arhiepiscopii (vezi Bistrița sau Cluj-Napoca)⁵. Ne aflăm în fața unei atitudini de neimaginat vis-a-vis de valorile unui patrimoniu excepțional cu pierderi continue în ultimii o sută cincizeci de ani din cauza războaielor și catastrofelor multiple⁶, dar care în comunism, repet, a avut un caracter premeditat.

Pentru a putea aprecia anacronismul hotărârii din 1977 și a urmări mai apoi efectele răspândirii la nivel social a concepției utopice, antinaționale, propovăduită de comunism și care sunt perpetuate în mentalitățile colective până astăzi, să urmărim evoluția ideilor generoase din societatea românească anterioară comunismului și care au impus redactarea unor legi și luarea de măsuri pentru protejarea patrimoniului.

Primele dezbateri în atmosfera efervescentă prilejuită de Unirea Principatelor sunt inițiate de ministrul cultelor A.G. Golescu în anul 1859 și duc la constituirea primei comisii de cercetări istorico-arheologice ce are în componență pe Al. Odobescu, C. Bolliac, D. Papazoglu, Al. Pelimon și H. Trenk⁷. Între 1860-1865 începe activitatea de înregistrare și cercetare a bunurilor culturale artistice în paralel cu acțiunile ce vizau și secularizarea averilor mănăstirești și apar primele proiecte naționale de restaurare. În 1867, ca urmare, regele Carol I aproba proiectul Burelly pentru restaurarea catedralei domnești de la Curtea de Argeș și tot el este ales președintele comisiei de restaurare de la mănăstria Neamț⁸.

În Transilvania aceluiași timp începe o campanie de cercetare, înregistrare și conservare a bunurilor culturale. Am menționa repertoriul de monumente întocmit de Orbán Bálasz, *Székelyföld leirása I-IV 1868-1870* (Descrierea Secuimii) sau luările de poziție ale lui A.T. Laurian, G. Barițiu, A. Șaguna, S. Bărnăuțiu cerând acțiuni pentru cunoașterea și protejarea mărturiilor privind istoria românilor⁹.

În anul 1871 apare un prim proiect de lege pentru conservarea monumentelor istorice în Principate, însoțit de „*Chestionarul sau izvodul de întrebări în privința vechilor așezăminte ce se află în desosebitele comune ale României*” care este răspândit

⁵ Gheorghe Mândrescu, *Pledoarie pentru un muzeu de icoane la Bistrița*, în „Medicii și biserica” vol. V, Editura Renașterea, Cluj-Napoca 2007, pp. 268-271.

⁶ Gheorghe Mândrescu, *Informații despre construcțiile și inventarul bisericilor din fostul protopopiat Cristeștii Ciceului într-un protocol din anul 1846*, în „Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei”, X Cluj-Napoca 1978, și în volumul Gheorghe Mândrescu, „Studii și cercetări de Istoria Artei”, Editura Accent, Cluj-Napoca 2003, pp. 9-35; *Idem*, *Biserici de lemn din Țara Năsăudului și din Ținutul Bistriței*, în „Monumente istorice și de artă religioasă din Arhiepiscopia Vadului, Feleacului și Clujului”, Editura Arhiepiscopiei Ortodoxe Române a Vadului, Feleacului și Clujului, Cluj-Napoca 1982, pp. 161-192; Adriana Morar, Gheorghe Mândrescu, *Arhitectura de zid religioasă din secolele XVIII-XIX*, în „Monumente Istoric și de artă religioasă din Arhiepiscopia Vadului, Feleacului și Clujului”, *op.cit.*, pp. 251-268.

⁷ Ioan Opreș, *Ocrotirea patrimoniului cultural*, Editura Meridiane, București 1986, p. 35, 100.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*, p. 35.

prin țară până la 1875 prin strădaniile ministrului Al. Odobescu care spunea: „să cercăm a aduna elemente de statistică arheologică și să dobândim până la oarecare punct mijloace de a clasifica, cel puțin *grosso modo*, monumentele antice din țara noastră”¹⁰.

În 1874 prin decretul principelui Carol I (nr. 754/6 aprilie 1874) avem primul regulament al unei *Comisii Onorifice pentru monumentele publice*, inspirat de ideile lui Titu Maiorescu, comisie din care făceau parte M. Kogălniceanu, Al. Odobescu, C. Bolliac, T. Rosetti D. Sturdza (președinte), Al. Orăscu, T. Maiorescu, A. Berindei, C. Stănescu¹¹. Funcționarea Comisiei lasă de dorit și în urma numeroaselor luări de poziție, proteste accentuate în deceniul 1880-1890, urmate de întocmirea unei petiții la 20 aprilie 1890, semnată de importanți oameni de cultură și artă și adresată primului ministru, cerând atitudine față de starea și modul de păstrare al monumentelor, se ajunge la reactivarea sa fiind compusă acum din mitropolitul primat, M. Kogălniceanu, D. Sturdza, T. Maiorescu, V.A. Urechia, Gr. Tocilescu, C. Lahovari, N. Șuțu și secretarul Ioan Bianu, care repun în funcțiune regulamentul din 1874¹².

Apar primele intervenții de amploare și între acestea stârnesc vii dezbateri și contestări cele conduse de arhitectul Lecomte de Nouÿ, într-o manieră a timpului prezentă în Europa. Intervențiile sale la Curtea de Argeș, Sfântul Nicolae Domnesc și Trei Ierarhi din Iași, la Târgoviște și Sfântul Dumitru din Craiova sunt considerate „schilodiri” prin maniera „reconstrucțiilor propuse”¹³.

Toată această evoluție ascendentă și regrouparea societății civile din Principate în jurul problemei monumentelor, ducă în final la apariția *Legii pentru conservarea și restaurarea monumentelor publice* (Decretul nr. 3658 / 17 noiembrie 1892) sprijinită de Spiru Haret și la elaborarea căreia un rol deosebit l-a avut Grigore Tocilescu¹⁴. În virtutea acestei legi se constituie Comisiunea Monumentelor Istorice care urma să cuprindă doi dintre membrii Academiei Române, directorul Muzeului de Antichități și un arhitect. În text se afirmă că legea „va întocmi, prin mijloacele ce i se pun la dispoziție de către ministru, inventarul general al tuturor edificiilor și obiectelor vechi din țară, care prezintă un deosebit interes istoric sau artistic, pentru a căror conservare urmează să se ia măsuri”¹⁵. Această lege poate fi considerată documentul juridic de bază al legislației privind ocrotirea patrimoniului cultural național¹⁶. Ea va mai fi

¹⁰ *Ibidem*, p. 100.

¹¹ *Ibidem*; *Idem*, *Prestigiul Centenar al Buletinului Comisiunii Monumentelor Istorice*, în ”Buletinul Comisiei Monumentelor Istorice”, anul XIX, nr. 1-2, București 2008, p. 29.

¹² Ioan Opreș, *Ocrotirea patrimoniului cultural*, *op. cit.*, p. 103.

¹³ *Ibidem*, p. 36, pp. 101-102.

¹⁴ *Ibidem*, p. 104.

¹⁵ *Ibidem*; Iuliu Șerban, Dănuț Istrate, *Buletinul Comisiei Monumentelor Istorice. O sută de ani de la apariție (1908-2008)* în ”Buletinul Comisiei Monumentelor Istorice anul XIX”, nr 1-2, București 2008, p. 35.

¹⁶ Ioan Opreș, *Ocrotirea patrimoniului cultural*, *op.cit.*, p. 104.

completată de *Legea pentru descoperirea monumentelor și obiectelor antice* și de *Legea pentru conservarea și restaurarea monumentelor publice* și vor forma un sistem de protecție generală¹⁷. Din această perioadă începe să se remarce activitatea lui Nicolae Iorga care impune ideea responsabilității istorice în opera de restaurare, ridicându-se în special împotriva „stilului” impus de Lecomte de Noüy¹⁸.

În intervalul dintre 1892 și 1913 se precizează multe aspecte organizatorice și tehnico-metodologice, mai ales în arheologie și se remarcă în continuare Gr. Tocilescu, V. Drăghiceanu, și V. Pârvan, iar Al. Lapedatu se dedică protejării patrimoniului medieval¹⁹.

Legea din 1892 în condițiile unei evoluții accelerate este înnoită prin legea adoptată de Parlament la 28-30 martie 1913. Este important de subliniat că aceasta instituia *Comisiunea pe lângă Casa Bisericii* și autoritatea Ministerului Instrucțiunii Publice, definind totodată ce este monumentul istoric. Decretul 3475 din mai 1913 numea ca membrii ai Comisiunii pe episcopul Dunării de jos D.D. Nifon, I. Kalinderu, C.I. Istrati, D. Onciul, E. A. Cerkez, G. Murnu, G. Balș (președinte este ales I. Kalinderu, urmat de C.I. Istrati), în locul lui I. Kalinderu fiind numit în decembrie 1913 V. Pârvan²⁰.

După primul război mondial și crearea României Mari se regândește și sistemul de ocrotire al patrimoniului național astfel că la 28 iulie 1919 sub ministrul C. Angelescu, apare noua *Lege pentru conservarea și restaurarea monumentelor istorice*, ce îmbunătățește legea din 1913. Ea vizează înființarea muzeelor regionale, introduce ideea de rezervație, clasarea provizorie a monumentelor istorice și impune măsuri penale, pentru distrugerea, mutilarea sau înstrăinarea bunurilor culturale. *Comisia Monumentelor Istorice* avea 9 membri aleși pe 9 ani, membri corespondenți în țară, secțiuni regionale. A fost una din cele mai puternice instituții culturale cu rol hotărâtor în păstrarea și transmiterea avuției naționale²¹.

În esență putem vorbi de existența, până la al doilea război mondial, a unei linii evolutive care a creat o școală națională de restaurare ce a beneficiat și de aportul multor specialiști formați și în ambianța italiană ca urmare a stagiilor parcurse ca bursieri la *Școala Română de la Roma*²².

¹⁷ *Ibidem*, p. 105.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*, p. 106.

²⁰ *Ibidem*, p. 108.

²¹ *Ibidem*, pp. 109-110.

²² *Ibidem*, p. 112; *Idem*, *Comisiunea Monumentelor Istorice*, Editura Enciclopedică București 1994, pp. 61-63; *Idem*, *Prestigiul Centenar al Buletinului Comisiunii Monumentelor Istorice*, *op. cit.*, p. 33; Gheorghe Mândrescu, *Trecut și prezent la Școala Română de la Accademia di Romania la Roma*, în "Biserică, Societate, Identitate. In Honorem Nicolae Bocșan", Editura Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca 2007, pp. 613-616.

Putem fixa în general, începând cu sfârșitul secolului XIX o „*epocă Odobescu*”, o „*eră Kalinderu*”, altele „*Ion Mincu*”, „*Dimitrie Onciul*”, sau grupul N. Ghika-Budești, Ghe. Balș, H. Teodoru ce l-au avut ca mentor pe Nicolae Iorga²³.

În perioada interbelică se afirmă și lansarea acțiunilor de protecție a patrimoniului arhitecturii de lemn și contribuțiile în acest sens susținute de N. Iorga, C. Petranu, G. Oprescu, V. Vătășianu, At. Popa, ca și realizările în muzeografia de profil inițiate de R. Vuia prin apariția Muzeului Etnografic în aer liber de la Cluj în 1929 și D. Gusti ce inaugurează Muzeul Satului apărut la București în 1936²⁴.

După întreruperea activității cauzată de al doilea război mondial Comisia Monumentelor Istorice trăiește impactul produs de instaurarea dictaturii comuniste impusă prin expansiunea sistemului practicat în Rusia sovietică și implantat sub „umbrela protectoare” a prezenței pe teritoriul României a trupelor sovietice. Este semnificativă maniera și minuțiozitatea cu care se întind tentaculele distrugătoare. Debutul dictatorial, surprinzător, se face prin desființarea centrului ce reunea elita gândirii, ce veghea la protecția patrimoniului, făcând să dispară din 1945 una dintre cele mai prestigioase publicații românești, cu o apariție neîntreruptă din 1908 până în 1945, cu patru numere anual, *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice*. De reținut este și faptul că desființarea Comisei propriu-zise se face abia în anul 1948²⁵.

„Timp de patru ani (1948-1952) nu a existat o protecție legiferată a monumentelor istorice de toate categoriile, păstrarea, denaturarea sau distrugerea lor depinzând de buna sau reaua voință a beneficiarilor vechi și noi”²⁶, o spune doamna arhitect Eugenia Greceanu, reputată membră a Comisiei, activă susținătoare pentru protecția patrimoniului și în deceniile următoare... Cu atât mai surprinzătoare apare afirmația lui Ioan Opriș fost conducător al Centrului special de perfecționare a personalului și șef al Serviciului de evidență cercetare și studii din Direcția Patrimoniului Cultural Național, expert în Consiliul Culturii și Educației Socialiste iar după 1990, director al Direcției Muzeelor și Colecțiilor și secretar al Comisei Naționale a Muzeelor și Colecțiilor din Ministerul Culturii, iar în timpul președinției lui Ion Iliescu director al Muzeului Național Cotroceni și în final secretar de stat responsabil cu problemele patrimoniului în Ministerul Culturii

²³ Ioan Opriș, *Ocotirea patrimoniului cultural*, op. cit., p. 112.

²⁴ Ioan Toșa, *Contribuția Muzeului Etnografic al Transilvaniei la dezvoltarea muzeografiei etnografice românești*, în „Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei”, Cluj-Napoca 1978; Gheorghe Mândrescu, *Anteproiect al Legii Muzeelor*, în Gheorghe Mândrescu, *Studii și articole de Istoria Artei*, Editura Accent, Cluj-Napoca 2003, pp. 124-126; Ioan Opriș, *Ocotirea patrimoniului cultural*, op.cit., p.112; Nicolae Sabău, *Coriolan Petranu și începuturile Istoriei artei la Universitatea din Cluj (1919 – 1045)*, cap. IV.1 Coriolan Petranu – începuturile cercetării arhitecturii vernaculare din Transilvania, în Nicolae Sabău (coordonator) „Istoria artei la Universitatea din Cluj, vol I (1919 – 1987)”, Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca 2010, pp. 42-46; Vlad Țoca, *Coriolan Petranu, cap.V. Arhitectura în lemn a românilor ardeleni*, în Nicolae Sabău (coordonator), „Istoria artei la Universitatea din Cluj...”, op.cit., pp. 379-395.

²⁵ Iuliu Șerban, Dănuț Istrate, *Buletinul...*, op. cit., p. 35; Eugenia Greceanu, *Reluarea activității de protecție a monumentelor istorice din România după desființarea în 1948 a Comisiei Monumentelor Istorice*, op. cit., p. 87.

²⁶ Eugenia Greceanu, op. cit., p. 87.

și Cultelor în guvernarea 2000 – 2004, care afirmă în anul 1994 că după desființarea Comisiei ce avusese ca ultim președinte pe Constantin Daicoviciu „își fundamentează apoi activitatea organismele ce îi iau locul, ducându-i mai departe experiența și prestigiul. Că este o linie ascendentă o dovedește declarația program (sic) a lui Petre Constantinescu - Iași în cunoscutul (?!) articol (n.n., scris în anul 1958) «*Respect față de monumentele istorice...*». Pe această linie, după 1950, se va prelua - în parte - zestrea experimentală și de concepție a Comisiunii Monumentelor Istorice, rezultând o practică pe cât de bogată pe atât de valoroasă. Această teorie și practică vor impune România în rândul celorlalte sisteme specializate prin realizări de mare importanță” (n.n.?!). Dacă citim însă textul de pe pagina următoare a cărții scrise, repet, în 1994 aflăm: „Este adevărat că, în noile condiții politice, comunizarea țării a avut numeroase efecte negative asupra monumentelor istorice... Lucrările de restaurare au stagnat, multe fiind amânate cu anii. În al doilea rând, noua ideologie a inclus în rândul obiectivelor «luptei de clasă» - la dușmani ai poporului - și unele categorii de monumente. Între acestea: conace, castele, palate chiar parcuri care au aparținut «foștilor». Părăsite de proprietari, devastate de plebe și devalizate de valorile lor mobile - exemplele sunt prea numeroase ca să le inserăm aici (sic) - aceste monumente au fost expropriate sau naționalizate și atribuite unor instituții care le-au folosit cu totul necorespunzător”²⁷. Apare straniu cum s-a impus România „... în rândul celorlalte sisteme specializate”. Domnul Opreș are dreptate când spune că aceste construcții valoroase au fost atribuite inadecvat. Era epoca de după 1949 când începe cooperativizarea forțată a agriculturii și când aceste construcții valoroase devin, între altele, sedii de *Cooperative Agricole de Producție*, intrând pe mâna unor conducători lipsiți de pregătire și cultură și mai rău dornici să distrugă „moștenirea exploatatorilor”²⁸. Case valoroase din lumea satului au intrat în posesia unor noi locuitori, veniți de pretutindeni, neobișnuiți cu un anumit nivel de civilizație sau a altora care pur și simplu le-au „consumat”, prin arderea componentelor de lemn ale interioarelor. Asemenea „cete de locuitori” sub ochii „îngăduitori” ai primarilor numiți (nu aleși democratic cum zicem astăzi) de unicul Partid Comunist Român, se mutau periodic la casa din vecini până o devorau și pe aceasta. Ceea ce nu se remarcă însă este faptul deosebit de grav că după 1989, odată cu dispariția *Cooperativelor Agricole de Producție*, aceste construcții au fost părăsite și nu li s-a mai asigurat o minimă protecție. Astfel România pierde după 1989 mii de proprietăți de valoare patrimonială. Ele dispar sub ochii indiferenți ai autorităților locale, ai mării mase a cetățenilor ce moștenesc vechea mentalitate. Conservate cu puține mijloace ar fi putut deveni nuclee de referință ale dezvoltării ulterioare a așezărilor spre nivelul urban.

²⁷ Narcis Dorin Ioan, Radu Ștefănescu - editori, *In Honorem Ioan Opreș*, Editura C2Design, Brașov 2007, pp. 7-8; Ioan Opreș, *Comisiunea Monumentelor Istorice*, op.cit., p.161.

²⁸ Gheorghe Mândrescu, *Grafica e propaganda nei primi anni del regime comunista in Romania; esempi della collezione del Museo Nazionale d'Arte di Cluj-Napoca*, în Gheorghe Mândrescu – Giordano Altarozzi, “Comunismo e comunismi. Il modello rumeno”, Editura Accent, Cluj-Napoca 2005, pp. 119-130.

În timpul investigațiilor mele pentru redactarea tezei de licență cu titlul: „Arhitectura profană din Bistrița în secolele XV și XVI”, susținută în anul 1965, am constatat în mod direct starea gravă, asemănătoare celei din lumea satelor, a fondului locativ de mare valoare din centrul medieval al orașului. Am reluat materialul și am extins aria investigațiilor în momentul acceptării mele ca doctorand al profesorului, academician Virgil Vătășianu și treptat tema a cuprins toate construcțiile bistrițene și a impus ieșirea din limitele strict locale pentru cunoașterea legăturilor cu zonele învecinate și mai apoi a relației cu Moldova. Am trăit și cunoscut în zeci de ani o realitate dramatică, dureroasă. Intrând din casă în casă, din apartament în apartament, în căutarea mărturiilor necunoscute ale unui patrimoniu excepțional, nu puteam să nu constatăm dezastrul spre care era împins.²⁹ „Casbi” o primă instituție care s-a ocupat de administrarea locuințelor în dezastrul de după război și în timpul ocupației trupelor sovietice și mai apoi serviciul „Fondul Locativ” al primăriilor, creat de regimul comunist și-au lăsat amprente până astăzi. În spațiile de elită, construite în secole după modelul occidental, s-a impus degradarea după modelul sovietic, pe care îl vedem în ecranizările actuale cu referire la practicile introduse în orașele Rusiei după lovitură de stat condusă de Lenin și preluată de Stalin. Pare incredibil ce puteam constata atunci: în spațiul de locuit destinat unei familii, după modelul secular practicat în Europa civilizată, erau îngramădite două – trei - patru familii ce luau locul celor fugiți de frica sovieticilor sau mai apoi a celor obligați la emigrare. Au fost înlocuiți cu locatari dizlocați din diverse părți ale țării și obligați să trăiască într-un mediu pentru care nu erau deloc pregătiți, neobișnuiți pentru o viață în comun. Totul în numele amalgamării sociale forțate, utopice uzând de arma manipulării ideologice comuniste. Ce a urmat pare astăzi de neacceptat pentru oricine. Obligați fiind a împărți o singură bucatărie, o baie, o cămară, o pivniță și alte dependențe, oamenii pentru a evita conflictele sau pur și simplu pentru a-și asigura un minim de comoditate au trecut din proprie inițiativă la compartimentări, la eliminarea unor detalii unice, la modificări neautorizate, dar acceptate cu ușurință de autorități. Distrugerile moleculare s-au completat cu sărăcia sau mai bine zis cu lipsa intervențiilor din partea deținătorului unic, reprezentat prin „Fondul Locativ”, unealtă a partidului care a naționalizat patrimoniul în proporție covârșitoare la 11 iunie 1948. Dezastrul a continuat până la 1989 dar și după, fiind urmat de „împroprietărirea” din anii 2000 (cu toate procesele de retrocedare în curs).

²⁹ Gheorghe Mândrescu, *Il rapporto delle nuove strutture demografiche con il patrimonio ereditato. Il caso di Bistrița (1945 – 2005)*, în Gheorghe Mândrescu – Giordano Altarozzi, „Războiul și societatea în secolul XX – Guerra e società nel XX secolo”, Editura Accent, Cluj-Napoca – Roma 2007, pp. 299 - 305; M. Popan, *Unele considerații privind exodul și întoarcerea sașilor târpiuani Târpiu – Treppendorf / Districtul Bistriței (octombrie 1944 - decembrie 1945)*, în „Sașii transilvăni între statomicie și deșezădăcinare / Die Siebenbürger Sachsen zwischen Heimatruhe und Entwurzelung”, Bistrița 2006, pp. 233 - 239; D. F. Bodeanu, *Emigrarea etnicilor germani din România: cauze, etape și consecințe / Die auswanderung der Deutschen aus Rumänien: Ursachen, Etappen, Folgen*, în „Sașii transilvăneni...”, *op.cit.*, pp. 373 - 407; A. Comănescu, *Identitate și alteritate în cadrul minorităților naționale din România în perioada comunistă. Studiu de caz: comunitatea germană din Orăștie*, în „Sașii transilvăneni...”, *op.cit.*, pp. 407 - 444.

„Vrând, nevrând” acești locatari introduși premeditat de comuniști au pus umărul la „curățirea” unei moșteniri burgheze, „străină”, în numele unor interese „purificatoare”, ascunse cu multă discreție.

Pentru abordarea actuală a acestei moșteniri dezastruoase este nevoie de analiza profundă, documentară, istorică, stilistică a specialistului sau a grupului de specialiști care să analizeze cu precizie și să recupereze aceste valori cu profundă dragoste.

Referindu-se tot la perioada începuturilor dictaturii doamna Eugenia Greceanu subliniază că în același interval, aceasta a „...trecut sub tăcere existența Comisiei Monumentelor Istorice și i-a paralizat activitatea, fără a avea curajul să-i declare fațăș desființarea, care a fost formulată oficial abia în anul 1951, prin articolul 7 al Decretului nr. 46/15 martie, publicat în Buletinul Oficial nr.35/19 martie 1951 și intitulat fariseic «*Decret pentru organizarea științifică a muzeelor și conservarea monumentelor istorice și artistice*». Remarcăm regăsirea – după 26 de ani – a aceleiași șiretenii menite să păcălească norodul... în forma juridică de desființare a Direcției Patrimoniului Cultural Național prin decretul nr. 442/1977”³⁰. Ne întrebăm deci care este „linia ascendentă” (vezi remarca domnului Opreș) în cei 26 de ani ce au urmat acelei prime distrugerii a echipei ce funcționase până la anul 1948.

Odată cu instaurarea dictaturii începe, ca în toate domeniile, șirul „organizărilor și reorganizărilor” de ministere și instituții, tipic pentru toată perioada comunistă, care marcau de fapt manipulările în încercarea de a distruge orice continuitate, orice autoritate a factorilor de decizie pe linie profesională.

„Prin hotărârea Consiliului de miniștri (HCM) 2447/13 noiembrie 1952 privind construcția și reconstrucția orașelor și organizarea activităților în domeniul arhitecturii a fost înființat Comitetul de Stat pentru Arhitectură și Construcții (CSAC) căruia i-a revenit între altele și sarcina « de a conduce și organiza activitatea de protecție și restaurare a monumentelor istorice de arhitectură de pe teritoriul Republicii Populare Române (articolul 14)»”. În cadrul CSAC apare Direcția Generală a Monumentelor Istorice (DGMI) și secția „Monumente Istorice” cu secretariat la DGMI³¹.

La 8 iunie 1954 secția Monumente istorice primește titlul „Comisia de avizare a Monumentelor Istorice” cu statut dat de HCM 661/1955 când CSAC, forul tutelar, se transformă în Direcția Generală a Monumentelor de Arhitectură (DGMA)³².

Trec doar doi ani de „liniște” și prin HCM 749/15 mai 1957 fostul CSAC devine Departamentul de Arhitectură și Urbanism (DAU) iar DGMA pierde termenul Generală și devine DMA³³. Să ne imaginăm câtă birocrație generează aceste schimbări și în final câtă dispersare a responsabilităților. Mai trec doi ani și pentru „îmbunătățirea” activității gândite de Partidul Comunist Român, DMA se transformă în Direcția Monumentelor Istorice (DMI) aflată pe lângă Comitetul de Stat pentru Construcții

³⁰ Eugenia Greceanu, *op. cit.*, p.87.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem*, pp. 87-88.

³³ *Ibidem*.

Arhitectură și Sistematizare (CSCAS) care ia locul Departamentului de Arhitectură și Urbanism (DAU). CSCAS va fi desființat (sic) în anul 1968 iar DMI trece pe lângă Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă³⁴.

Munca entuziaștilor care s-au strecurat prin aceste nisipuri mișcătoare ale ideologiei și structurilor politice ale unei dictaturi în continuă căutare de autoritate, s-a remarcat în cadrul *Atelierului de proiectare pentru restaurarea monumentelor de arhitectură*, înființat în anul 1953 și condus de arhitectul Ștefan Balș care lucrase timp de două decenii în Serviciul tehnic al vechii echipe a Comisiei Monumentelor Istorice. Împreună cu adjunctul său arhitectul Radu Udroi, cu experiență în construcții, vor depune strădanii cu profesionalism în limitele acceptate și impuse de conducerea politică într-o perioadă când unele intervenții selectate și aprobate de la centru au putut fi puse în practică³⁵.

Un domeniu foarte important ce are implicații de lungă durată, depășind schimbările din 1989, îl reprezintă evoluția *Fondului Arhivistic Central* alcătuit din arhivă, fototecă și bibliotecă. Într-o notă doamna Eugenia Greceanu menționează că această sursă deosebită pentru cunoașterea monumentelor istorice din România, nu este inventariată (!) suferind numeroase pierderi determinate de interese personale sau de conjunctură. Semnificativ este faptul, menționat de autoare, că situația nu s-a schimbat nici după 1990 când începutul de inventariere inițiat de istoricul arhivist Alexandru Ligor a fost întrerupt în septembrie 1994 prin desființarea *Direcției Monumentelor Ansamblurilor și Siturilor* (DMASI)³⁶.

Sub aspect legislativ în deceniul 1950-1960 este de remarcat și apariția listei oficiale a monumentelor istorice aprobată prin HCM 1160 / 1955 și întocmită de Comisia științifică a muzeelor, monumentelor istorice și artistice înființată în anul 1951 în cadrul Academiei RPR. Doamna Eugenia Greceanu într-o notă la articolul său, ne dă informații deosebite despre apariția acestei liste: „Lista monumentelor «de cultură» (după modelul sovietic)... a avut la bază recensământul din mai – iunie 1953, efectuat de cadre didactice din întreaga țară, Comisia Academiei selectând circa 4000 de piese din cele 11000 de fișe recenzate – vezi O. Velescu, *op.cit.* Cele 11000 de fișe aflate la DMI au fost arhivate de arhivara Hilde Suci, sub îndrumarea lui Oliver Velescu obținându-se trei volume de indici de un deosebit interes. Din păcate cele trei volume au dispărut la evacuarea răposatei Direcții a Patrimoniului Cultural Național din localul amenajat de CSCAC pentru DMI”³⁷.

Comisia din cadrul Academiei RPR nu a avut o soartă mai bună fiind desființată în anul 1959³⁸.

³⁴ *Ibidem.*

³⁵ *Ibidem*, p. 88. Autoarea menționează că aceste date au fost extrase din introducerea lui Oliver Velescu la *Indicele proceselor verbale ale Comisiei de avizare, 1952-1967, București 1968*, lucrare în manuscris.

³⁶ *Ibidem.*

³⁷ *Ibidem*, p. 89.

³⁸ *Ibidem.*

Aș semnala în acest context că adunarea de informații despre patrimoniu era o preocupare a conducerii comuniste fără însă a se dori o largă cunoaștere a acestor date. În cei zece ani 1968 - 1977 când am participat la inventarierea din teritoriu, niciodată publicate, în paralel, colegii cercetători de la secția de istoria artei a Filialei Academiei din Cluj-Napoca aveau ca atribuții în planul de activitate, inventarierea monumentelor istorice de pe tot cuprinsul Transilvaniei. Ani la rând s-au elaborat mii de pagini cu fișele monumentelor, cu inscripții, cu fotografii, care nu au văzut niciodată lumina tiparului. Publicate atunci, ele ar fi constituit o bază pentru elaborarea unor studii, pentru publicații ce ar fi contribuit la cunoașterea în țară și străinătate a patrimoniului și implicit ar fi dus la salvarea sa. Astăzi acea muncă este practic inutilizabilă, trebuind reluată integral, datorită evoluției dramatice a stării monumentelor din teritoriu.

Aceste adevărate atentate și manipulări tipice supravegherii dirijate, preluată din modelul sovietic, urmăreau scopuri precise pe linia „formării omului nou” și au impus sărăcirea continuă a publicațiilor de specialitate, „incomode”, în pas cu eliminarea unor întregi capitole din istoria și cultura națională prin programa impusă de reforma învățământului din anul 1948 și care reducea drastic, tot după model sovietic, durata studiilor liceale de la doisprezece la zece ani. Remarcam mai sus surpriza de a constata că o primă lovitură, după primele luni de ocupație, s-a dat prestigioasei publicații *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice*, ce dispărea în anul 1945, după treizeci și șapte de ani de apariție neîntreruptă. Au urmat ani în care nici o publicație nu mai acoperea acest sector de maximă importanță pentru cunoașterea patrimoniului și consolidarea unității naționale după Marea Unire din 1918. Doar în cercul restrâns al Academiei Române, în cadrul căreia s-a încercat atragerea membrilor spre a se alătura propagandei comuniste, s-au mai permis unele activități de elită. Comisia științifică pomenită mai sus a încercat în puținii ani ai existenței sale, reactivarea *Buletinului* dar strădaniile sale nu au permis decât apariția unui volum, cu alt titlu: *Monumente și Muze*, Editura Academiei, 1958³⁹.

Pentru alți doisprezece ani se așterne tăcerea și în anul 1970 Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă care din anul 1972 își va schimba și el numele în Consiliul Culturii și Educației Socialiste (n.n. schimbare de nume semnificativă pentru orientările de început ale dictaturii lui Nicolae Ceaușescu) reia publicarea periodicului fără a reveni la vechiul nume (pe toate canalele se elimina orice continuitate cu valorile de dinaintea comunismului). În perioada 1970-1973 periodicul s-a numit *Buletinul Monumentelor Istorice*⁴⁰. În sfârșit din anul 1974 numele va suferi o nouă schimbare, îndepărtându-se din nou de denumirea inițială și numindu-se *Revista Muzeelor și Monumentelor* ce are în cadrul ei seria *Monumente Istorice și de Artă* și care rămâne până în anul 1989⁴¹.

³⁹ Iuliu Șerban, Dănuț Istrate, *Buletinul... op. cit.*, p. 35.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*, p. 36.

Efectele „reorganizărilor” succesive, dezastrul marginalizărilor repetate, „protecția” ineficientă, mimată doar de restrictiva Lege a patrimoniului apărută în anul 1974 se vor resimți din plin pe parcursul perioadei ceaușiste, la fel ca în toate domeniile vieții economice, sociale și culturale⁴².

Afirmam la începutul studiului că politica de distrugere selectivă și de marginalizare a problemei patrimoniului a avut un caracter deliberat și că momentul desființării Comisiei Monumentelor Istorice a fost pregătit sistematic de regimul Ceaușescu. În acest sens cred că pasul inițial s-a făcut în anul 1972 când România a refuzat să adere la Convenția privind patrimoniul de monumente și rezervații naturale aflat sub protecția UNESCO⁴³. Nu apare o motivație ci pur și simplu în general pentru activitățile ICOM nu s-a mai achitat o modică cotizație anuală (!!)⁴⁴- fapt ce ne-a eliminat din organizație. Apărea absurd ca o țară cu un asemenea patrimoniu, cu unicate pe plan mondial, să refuze a face parte dintr-un for internațional destinat protejării și cunoașterii.

Un act premeditat este și desființarea în aceeași perioadă a Catedrei de Istoria Artei dela Universitatea Babeș-Bolyai din Cluj-Napoca care îl avea ca șef de catedră pe academicianul Virgil Vătășianu, cel mai important istoric de artă al României din acel timp. S-a dorit ca la pensionarea sa, Transilvania, cu bogatul său patrimoniu să fie lipsită de specialiștii atât de necesari. Catedra a reapărut abia în 1994 dar își duce anevoios menirea și în anul 2008, fiindu-i din nou periclitată existența. Referindu-se la acei ani și la planurile premeditate ale regimului Ceaușescu, Ioan Opriș are dreptate când destăinuie următoarele: „La cele de mai sus se adaugă realitatea dureroasă a politicii iresponsabile față de calificarea, pregătirea și perfecționarea personalului de specialitate, neglijate sau chiar extrase din programa școlară și universitară și lăsate exclusiv în grija *Centrului special de perfecționare a cadrelor*. Considerate instituții bugetare cu personal plătit la nivelul cel mai de jos, muzeele și sectorul ce ar fi putut servi proiectării și restaurării monumentelor istorice își pierduseră rolul cuvenit în societatea românească.”⁴⁵

Ioan Opriș nu are însă dreptate când încearcă să califice Legea patrimoniului nr. 63/1974 ca fiind actul important al unui „... sistem juridic și organizatoric adecvat unei politici realiste de protecție a patrimoniului cultural național”⁴⁶ și care fusese” ... încălcată de Putere, sărăcită și expusă dictatului”⁴⁷. Toți cei care am trăit în acea perioadă știm că nici o lege nu putea ieși fără inițiativa și la aprobarea partidului comunist. Era o lege în cadrul programului premeditat de atac, dorind instaurarea controlului dictaturii

⁴² Eugenia Greceanu, *op. cit.*, p. 89.

⁴³ Elisabeta Ancuța Rușianu, *Monumentele...*, *op. cit.*, p. 3.

⁴⁴ Gavrilă Sarafoleanu, *România redevine membră a ICOM*, în ”Revista Muzeelor”, nr. 8, 9, 10, București 1990, p.129; Ioan Opriș, *Starea de fapt și proiecte fezabile privind patrimoniul cultural național*, în ”Revista Muzeelor”, nr. 2, București 1993, p. 3.

⁴⁵ Ioan Opriș, *Starea de fapt... op. cit.*, p. 4.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 3.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 4.

asupra patrimoniului privat. Însuși Ioan Oprea, câteva rânduri mai sus recunoștea că „Puterea a lovit în mod direct aceste obiective, în ciuda declarațiilor oficiale de interes, scoțând România din circuitul specializat al instituțiilor UNESCO, blocând practic căile de valorificare științifică și culturală. *Un singur interes a rezistat - cel față de bunurile aparținând proprietății private - în care sens autoritățile comuniste au practicat adeseori abuzul, încălcând flagrant drepturile omului (s.n.)*⁴⁸.

Legea patrimoniului din 1974 a fost ultimul pas spre desființarea Comisiei Monumentelor Istorice, hotărâre ce survine în luna noiembrie a anului 1977, după ce în martie a aceluiași an România suferise lovitură unui cutremur catastrofal. Contrar oricărei logici, în loc să adune toate resursele naționale și internaționale pentru a conserva și reface un patrimoniu afectat, Nicolae Ceaușescu, consacrat ca dictator, hotărăște dispariția Comisiei. Actul barbar și ceea ce a urmat în continuare prin încercarea de distrugere a satelor, în ansamblul lor o componentă patrimonială dintre cele mai originale păstrate în Europa, au provocat cel mai impresionant val de solidaritate pe care România l-a avut din partea opiniei publice internaționale, „*Operation Village*”⁴⁹. Înfrățirea a nenumărate localități europene cu satele românești amenințate a oferit un sprijin moral și material cu repercursiuni de lungă durată, frânând elanul dictatorilor. Din păcate nici astăzi nu se manifestă pregnant și nu se dedică acțiuni de amploare pentru păstrarea și valorificarea acestui tezaur. Nici vizitele prințului Charles la Viscri și în Transilvania și remarcile entuziaste pe care le face de fiecare dată acest profund cunoscător și militant pentru păstrarea tradițiilor, nu pot determina ieșirea din acest blocaj a mentalităților moștenit din epoca comunistă.

În paralel s-a desfășurat procesul inițiat, așa cum remarcam mai sus încă din primii ani ai dictaturii, de distrugere efectivă, de data aceasta prin dărâmarea vechilor centre urbane, creionate abia în secolul XIX, în special pe teritoriul „Vechiului Regat”. De la Dorohoi, Fălticeni, Bârlad, Piatra Neamț, până la Turnu Severin, trecând prin Pitești constatai cu jale cum dispăreau vechi ulițe comerciale sau „promenade”, deși spațiu liber se găsea generos în vecinătate și erau introduse stereotipiul lipsite de viață și liantul social ce le caracterizase înainte. Transilvania cu structuri urbane construite în altă manieră și cu o componentă socială, etnică, culturală, religioasă particulară (mai greu de abordat, prezentând pericolul de a avea reacții din partea organismelor societății occidentale civilizate) a fost lăsată la urmă și astfel prin evoluția evenimentelor i-a făcut pe unii să vadă în aceasta semnificația unei salvări iar pentru alții să însemne prelungirea agoniei.

Urmările unei decizii radicale sunt imediate dar efectul lor se amplifică odată cu trecerea anilor. Lipsa de continuitate profesională și dispariția profesioniștilor favorizează degradarea societății civile, lipsa reacției adecvate în momente decisive. Spre o asemenea situație s-a îndreptat și societatea românească după momentul 1989

⁴⁸ *Ibidem*, pp. 3-4.

⁴⁹ Dennis Deletant, *Criza regimurilor comuniste. Protestul muncitorilor de la Brașov din 1987 în România; "Opération Villages Roumains"*, în Gheorghe Măndrescu și Giordano Altarozzi coordonatori, „Imagine reflectată ...”, *op.cit.*, pp. 287-294.

așteptat cu atâta ardoare. Ne-am trezit deodată în fața necesității de a reface instantaneu un parcurs frânt cu treisprezece ani în urmă. Pentru protecția patrimoniului, odată ce a fost îndepărtată presiunea dictaturii, așa cum bine remarca Radu Popa în 1990:” cea mai grea problemă este aceea a specialiștilor, a lucrătorilor specializați, a creării întreprinderilor de execuție, pentru că din păcate, colectivele vechi ale fostei Direcții a Patrimoniului Cultural Național s-au destrămat, forțele s-au dispersat, oamenii au îmbătrânit, nu s-au mai format noi cadre, nu avem nici dotarea tehnică necesară șantierelor care îndeplinesc lucrări de mare complexitate; mă gândesc de exemplu la restaurarea de frescă, de piatră sculptată, mă gândesc la monumentele șubreze sau la cele afectate de ultimele cutremure cu pagube atât de importante”⁵⁰. Erau momente dramatice ce ar fi cerut hotărâri chibzuite care să protejeze patrimoniul supus unor acțiuni intempestive. Din nefericire o decizie „pripită” face ca ”...la 5 februarie 1990 după dezbateri laborioase de grup profesional, fără o pregătire de largă consultanță (n.n. câtă contradicție în exprimare), la propunerea Ministerului Culturii (sic) au fost sancționate decretele cu numărul 90 și 91” semnate de președintele Ion Iliescu⁵¹. Dintr-o singură lovitură, cu o naivitate suspectă articolul 9 din decretul nr. 90 abrogă fără o analiză de specialitate, legi, decrete și HCM-uri anterioare lăsând patrimoniul național pradă vandalismelor dorite de cercuri interesate: ”art. 9 - Legea nr. 63/1974, Decretul nr. 13 /1975, Decretele prezidențiale nr. 52 și 53/1975 precum și prevederile din Decretul 244/1978 cu privire la obligativitatea depunerii la Banca Națională a bunurilor culturale mobile cuprinzând metale prețioase sau pietre prețioase ori semiprețioase, HCM nr 661/ 1955, nr. 311 și 312/1975, precum și orice alte dispoziții contrare prezentului decret se abrogă”⁵².

Ce a urmat este foarte greu de prezentat, amploarea distrugerilor fiind incalculabilă. Era în contradicție cu tot ceea ce gândeam noi cei care încercam să refacem structura distrusă până în 1989. Spre exemplu Radu Popa la câteva luni, în mai 1990, se gândea că „în această primă etapă ne propunem să actualizăm evidența monumentelor istorice, să aducem la zi lista monumentelor întocmită prin 1974-1975”. Se lua poziție, cu libertatea cuvântului regăsită, într-o multitudine de aspecte privind patrimoniul mobil și imobil. Anghel Pavel într-o avizată analiză din articolul „*Încotro muzeele de istorie?*” milita pentru ieșirea muzeelor din falsa interpretare sau minimalizare impusă de istoriografia comunistă, pentru eliminarea aceluși „circuit complet”, plecând uniform pentru toate de la paleolitic sau neolitic la „zi”, cu idei cadru, controlate de „colective de la centru”, care să evite inițiative ”nedorite” și întâlnite pretutindeni la fel de la Satu-Mare la București, la Bistrița, Bacău, Timișoara, Craiova și altele⁵³. Continuă dezbaterea și în anul următor, în articolul ”*Muzeu-public, actualitate și*

⁵⁰ Elisabeta Ancuța Rușianu, *Monumentele...*, op.cit., p. 5.

⁵¹ Ioan Opreș, *Starea de fapt...*, op. cit., pp. 4-5.

⁵² “Revista Muzeelor”, nr. 2 București 1990, p. 3.

⁵³ Anghel Pavel, *Încotro muzeele de istorie?*, în ”Revista Muzeelor”, nr. 8, 9, 10, București 1990, pp. 44-48.

tradiție” propunând ieșirea muzeului din cadrul statutului uniformizant, ideologic, restrictiv, impus de comunism. Ridică problema oficializării unei întregi rețele de artă religioasă și noua atitudine față de colecționarii particulari, atât de descurajați de legea 63/1974 și revigorarea muzeelor și colecțiilor sătești⁵⁴.

Dezbaterile în lumea specialiștilor devin tot mai numeroase și se ajunge la o Conferință pe țară cu tema „*Obiectivele politicii culturale în domeniul ocrotirii patrimoniului cultural național*” care a avut loc la Sinaia între 26-28 aprilie 1993. Gavrilă Sarafoleanu reține din dezbateri câteva concluzii privind drumul parcurs în cei trei ani de la căderea comunismului. Efectele decretului neavenit din 5 februarie 1990 se evidențiază din plin, subliniind dezorganizarea totală moștenită și lipsa unei conduceri bazată în primul rând pe restabilirea dreptului de proprietate. Autorul remarcă:

- nevoia urgentării în elaborarea și definitivarea legislației în domeniul patrimoniului cultural național;
- lipsa unor propuneri noi în ce privește statutul oficiilor județene pentru patrimoniu;
- inexistența unor criterii clare pentru definirea monumentelor și categorisirea lor;
- lipsa de stimulare și cointeresare a deținătorilor de monumente pentru întreținerea acestora;
- neprecizarea prin lege a regimului de proprietate a pieselor de patrimoniu aparținând unităților de cult;
- tendințele de revenire la centralism, rezultând din menținerea vechii echipe de conducere;
- inexistența unui mod de colaborare cu oficiile de turism nou apărute;
- desconsiderarea în continuare a muncii de cercetare în muzee și o injustă salarizare;
- în anul 1993 încă nu erau rezolvate acordurile pentru reintrarea României ca parte la convențiile internaționale în domeniul patrimoniului cultural.

Concluziile autorului subliniază încă odată maniera formală de a purta discuțiile și neelucidarea în plen sau pe comisii a urgențelor semnalate. La fel ca în comunism deciziile urmau a fi luate undeva în afară, în cercuri restrânse, reprezentând interese necunoscute participanților ce s-au dovedit a fi foarte numeroși. Autorul sublinia cerința ca întrunirile să fie lansate pe una, două teme precise „... iar dezbaterile să se desfășoare pe baza unor materiale elaborate și expediate participanților din timp, pentru ca în urma studierii lor să se formuleze propuneri cât mai concrete, care într-adevăr să ducă la perfecționarea activității muzeale”⁵⁵.

⁵⁴ *Idem, Muzeu-public, actualitate și tradiție*, în ”Revista Muzeelor”, nr. 4, București 1991, pp. 39-43.

⁵⁵ Gavrilă Sarafoleanu, *Ocrotirea patrimoniului cultural național în dezbaterile specialiștilor*, în ”Revista Muzeelor”, nr. 3, București 1993, pp. 76-77.

În același timp, referindu-se la „*Stările complexe patrimoniale după 21 decembrie 1989*” (sic), Ioan Opriș reinvestit în 1990 ca director al Direcției Muzeelor din Ministerul Culturii concepe o pledoarie semnificativă, specifică cunoscutei limbi de lemn: ”Este însă adevărat că o strategie culturală cu obiective de programare cu calendare de acțiuni bazată pe o proiectare a urmăririi și derulării acestora pe termene și responsabilități precise și pe planificarea fondurilor nu a fost realizată”⁵⁶ (?!). Sunt recunoașterile și „regretele autocritice” ale unei gândiri tipice, centraliste expusă cu fermitate și în rândurile ce urmează. Se planifică precis că în următorii trei ani rețeaua actuală de muzee și colecții va crește de la „658 la 850 de unități” (!!?) cu înșuruirea „clară” a planificării pe specialități iar în 1994-1995 se spune triumfător, că vom putea aproba primele patru liste de bunuri mobile și imobile ș.a.m.d.⁵⁷.

Citind acele nesfârșite rânduri, pigmentate cu „plombări” din noua viziune a regăsitei economii de piață, eram parcă în plină lectură a unui plan cincinal de îndeplinit în patru ani și jumătate, model la care ajunsese culmea entuziasmului comunist sub dictatura ceaușistă. Cuvântarea fluviu nu lăsa loc unei referiri la gândirea individului cu inițiativă din locul unde nu se întâmplase sau nu se „planificase” nimic. Discursul este halucinant și totodată elocvent cu privire la ce se întâmpla ,sau mai bine zis nu se întâmpla, la nivelul cel mai de sus al tratării problemei patrimoniului în anul 1993.

Pledoaria în pas cu politica culturală practică, continuă și în anul 1994 – vezi articolul „*Patrimoniul cultural din România în contextul dialogului internațional*”, final care conform tiparului cunoscut nu putea să lipsească⁵⁸. În paralel domnul Virgil Ștefan Nițulescu, din același minister, se orientează spre prezentarea unui model de descentralizare a deciziilor privind viața muzeelor olandeze, început încă din 1985. Concluziile sale subliniază lipsa de interes a conducerilor de muzee pentru o asemenea temă ca și imobilismul reglementărilor juridico-financiare⁵⁹.

Deci în anul 1995, cu toate speranțele lansate în 1990 de Radu Popa, conducătorii destinelor patrimoniului, pe de o parte nu se desprinseseră de centralismul comunist și pe de alta se arătau sceptici în ce privește viitorul și îndrumarea la care trebuiau să pună umărul.

Intervalul scurs din 1995 până astăzi nu ne-a adus motive de bucurie. Zilnic, ieșind pe stradă (și nu oriunde ci la Cluj-Napoca) vezi dominanta distrugerilor ce copleșește puțină inițiativă laudabilă. Orașul își pierde detalii prețioase ce i-au dat personalitatea. Reunirea celor ce ar putea sublinia direcții de evoluție nu este susținută și nici dorită. Totul se rezumă la câteva inițiative private sau la un început timid în

⁵⁶ Ioan Opriș, *Starea de fapt...*, op.cit., p. 5.

⁵⁷ *Ibidem*, pp. 6-10.

⁵⁸ *Idem*, *Patrimoniul cultural din România în contextul dialogului internațional*, în ”Revista Muzeelor”, nr. 4, București 1994, pp. 3-8.

⁵⁹ Virgil Ștefan Nițulescu, *Drumul “privatizării” în muzee. De la Arheim la Arad sau de la modelul olandez la realitatea românească*, în ”Revista Muzeelor”, nr. 4, București 1994, pp. 37- 41.

lumea monumentelor religioase. Instituțiile statului sau cele mult comentate privind autonomiile locale nu pun bază pe specialiști. Și astfel nu întâmplător constatăm tunurile afacerilor imobiliare reușind pe un fundal de diletantism și indiferență generalizată.

Este semnificativă și soarta *Buletinului Comisiei Monumentelor Istorice* (BCMI) reapărut după 1990 și cu privire la care Radu Popa spunea în același an: ”BCMI va constitui și un bun instrument practic datorită caracterului informativ al publicației, de instrucție și educație a tinerei generații în spiritul cunoașterii istoriei neamului, al înțelegerii creației generațiilor trecute, al respectului față de monumente, de trecut, de tot ceea ce au creat strămoșii și care reprezintă o parte din tezaurul mondial de valori. Desigur este necesară păstrarea unui echilibru între național și universal, biserica gotică de la Cluj trebuie văzută atât ca o creație a oamenilor acestui pământ cât și ca parte a patrimoniului european, așa este și Densușul, așa este Voronețul, trebuie depus un efort permanent de a simți și a ne comporta ca europeni, altfel riscăm să ajungem din nou în afara circuitului mondial de idei și progrese”⁶⁰. Sunt cuvinte înflăcărâte lansate la început de drum. Realitatea însă este alta, căci BCMI după ce apare ritmic din 1990 până în 2000 și publică peste 2500 de pagini, trăiește o soartă tristă, din nou, odată cu apariția Legii privind protejarea monumentelor istorice 422/2001 și care prevede că editarea sa revine Institutului Național al Monumentelor Istorice nou creat. Ca dovadă a ”avântului” cu care își începe activitatea, pentru intervalul 2001 - 2005 periodicul nu apare decât într-un singur număr cu 274 de pagini⁶¹. Coincidența face ca în același interval 2000-2004 domnul Ioan Opriș era secretar de stat, responsabil cu problemele patrimoniului cultural în Ministerul Culturii și Cultelor⁶².

Și un ultim aspect, cu privire la spiritul de echipă pe care îl cer timpurile actuale pentru profesionalizarea muncii de conservare și restaurare a monumentelor. Azi reunirea eforturilor istoricului de artă, arhitectului, inginerului și economistului, toți specializați în probleme de patrimoniu se impune ca ceva firesc. La terminarea lucrărilor istoricului de artă și economistul rămân ca un tandem necesar în slujba eforturilor de protejare, cunoaștere în școli și în societatea civilă, pentru un corect management în deceniile viitoare. Tot în interviul menționat, dat de Radu Popa, acesta ne oferea o astfel de viziune a viitorului: „Formată din specialiști ai diferitelor domenii, multe la număr, pentru că activitatea la monumente și situri istorice trebuie să fie interdisciplinară, Comisia cuprinde arhitecți, restauratori, istorici de artă, arheologi și istorici, etnografi, artiști plastici...”⁶³.

În fața acestor argumente apare surprinzător că în România istoricii de artă sunt scoși din toate comisiile zonale destinate protejării monumentelor (în țările europene ei sunt majoritari în comisii). Iar în final aflăm că în ultimele săptămâni

⁶⁰ Elisabeta Ancuța Rușianu, *Monumentele...*, op.cit., p. 8

⁶¹ Iuliu Șerban, Dănuț Istrate, *Buletinul...*, op.cit., pp. 36-51.

⁶² Narcis Dorin Ioan, Radu Ștefănescu - editori, *In Honorem...*, op.cit., p. 8.

⁶³ Elisabeta Ancuța Rușianu, *Monumentele...*, op.cit., p. 3.

(august 2008) interese obscure susțin introducerea unei Ordonanțe privind scoaterea în regim de urgență de pe lista monumentelor a construcțiilor degradate. Este evident că se favorizează interesele grupurilor ce activează în afaceri imobiliare. Incredibil este faptul că se dă prioritate eliminării și nu conservării și protejării. Și acestea sunt efecte pe timp lung, mărturii ale degradărilor multiple declanșate de decizia nefastă din 1977. Au trecut 34 de ani de atunci și astăzi nu simțim că s-a produs o revenire la normalitatea sperată după 1989⁶⁴.

⁶⁴ Într-o statistică a aparițiilor BCMI publicată în numărul aniversar din anul 2008 (la 100 de ani de la lansare) am descoperit lăudabila inițiativă a redacției de a publica într-o versiune majoritar tradusă legislația europeană de bază care are drept scop cunoașterea și conservarea patrimoniului, legislație care a apărut după sfârșitul celui de-al doilea război mondial. Am căutat în toate marile biblioteci ale Clujului numărul 1-2/1998 din BCMI, în care apar aceste legi. Nu am reușit să-l gășesc. Mai mult pentru perioada 1995-2000 nu există în aceste biblioteci nici un număr. Constat deci că dreptul de depozitare legală măcar al Bibliotecii Centrale Universitare din Cluj nu este respectat. Prin intermediul unui prieten ajung la editura din București și reușesc să cumpăr un exemplar pentru a-l putea prezenta studenților mei, cărora l-am împrumutat pentru a-și face copii utile pentru examen și pentru a le folosi mai departe în viață. Cred că aceste legi care sunt foarte importante pentru păstrarea patrimoniului societății europene avansate ar trebui să fie prezentate încă din liceu și ar trebui să fie la dispoziția tuturor municipiilor, a tuturor consiliilor județene sau a cetățenilor acum când de la 1 ianuarie 2007 facem parte din Uniunea Europeană. Faptul că nu sunt de găsit nici măcar în fondurile marilor biblioteci universitare spune mult despre tristul început al experienței europene a României, în căutările spre reabilitarea patrimoniului profund afectat în ultimii șaptezeci de ani.

Recenzii - Book Reviews – Comptes Rendus

IOAN AUREL POP, SZABÒ TAMÁS, CLUJ-NAPOCA ȘI ORNAMENTELE SALE NEȘTIUTE. VÂRSTA DE FIER, Consiliul Județean Cluj, Tribuna, Cluj-Napoca 2010, 251 p. + 272 ilustrații color.

Într-un discurs aniversar intitulat *Dans cu o carte*, Gabriel Liiceanu pune următoarea întrebare: „*Cum pătrunde spiritul în lume? Prin ce capilare o idee apărută în intimitatea minții cuiva va ajunge să cuprindă lumea – să o înalțe sau să o distrugă? Răspunsul său era fără echivoc: miracolul cărților care cu inaparența loc neutrală pot să ne mute din locul în care suntem, în spațiu și timp*”. Acest principiu al peregrinării în vreme prin mijlocirea artefactului l-au avut în gând și autorii minunatului volum de față, un adevărat **vademecum** care prin frumusețea discursului dar mai cu seamă prin înalta calitate a imaginilor întrece pe departe tot ceea ce s-a tipărit în ultima vreme referitor la Clujul istorico-artistic. Am spus deseori, că destinul unui oraș poate fi urmărit, rememorat, într-o lungă durată de timp și prin stilurile artistice pe care le-a receptat și promovat, adevăr ce nu păcatuiește prin redundanță de vreme ce exemplele prezentate sunt mărturii de necontestat. Clujul, dacă ar fi să facem trimitere la patrimoniul său istoric și arhitectural ce s-a conservat multe secole de-a rândul până în zilele noastre, în **intra** și **extra** muros, a fost și este un exemplu deosebit în consonanță cu ideea enunțată anterior. Ineditul acestui fermecător volum este conferit de veritabila anastomoză pe care maestrul imaginilor, reputatul fotograf Szabó Tamás, o realizează grație ochiului său magic, de relevare, de redescoperire a legăturii intime dintre ansamblu, adică monumentul de arhitectură ca întreg și artefactul ca detaliu de întregire al acestuia.

Drept necesar preambul, albumul a beneficiat de Introducerea Academicianului Ioan-Aurel Pop, în fapt o exemplară sinteză a istoriei și artelor plastice ale cetății someșene în context central-european și transilvan, sub genericul, *Arta maștrilor clujeni de odinioară, văzută de un maestru contemporan*. Dincolo de inspiratul titlu, discursul se remarcă prin frumusețea limbajului care îmbracă folositor datul științific exact dar de obicei sec. Récunoștința și atașamentul față de urbea care l-a instruit și consacrat conferă însă eseului o aură narativă, sentimentală am zice. Medievalistul Ioan-Aurel Pop parcurge istoria, mărturiile și curente artistice ce s-au succedat din antichitatea daco-romană și epoca migrațiilor până la feudalism în toate etapele sale, de la romanic la gotic, de la perioada premodernă și modernă, adică de la Renaștere la Baroc, la Neoclasicism, la Romantism și Eclectism, urmate de Secession, ArtDeco și Neoromânesc, stiluri reprezentate prin remarcabile opere patrimoniale intrate de acum în repertoriul artelor plastice europene; Clădiri, statui, obiecte de cult excepționale elaborate de maeștrii goticului internațional dar mai cu seamă de maeștrii locului (ex. *Frații Martin și Gheorghe*, fii pictorului Nicolaus, autorii capodoperelor eternizate în bronz reprezentând pe sfinții regi ai Ungariei și pe Sf. Gheorghe) reprezintă o puternică mărturie a europenității noastre. Dar mai există ceva ce răzbate din această istorie a locului, anume aportul și câștigul prin diversitate și varietate în cultură și artă. Multiconfesionalismul, multiculturalismul și multi-etnismul ce au reprezentat

și reprezintă până în zilele noastre trăsăturile definitorii ale unei lumi în care au conviețuit și au creat, chiar dacă uneori cu anumite sincope, români, maghiari, sași, austrieci, germani și evrei. Fiecare dintre aceștia și-au avut un rol de necontestat în a contribui la evidențierea personalității, a mărcii unui oraș cu vocație europeană aflat aproape dintotdeauna, în contactul dintre civilizațiile Occidentului și Răsăritului.

Desigur ponderea revine minunatei cronici ilustrate, adevărată tentație care te captivează și te reține asemenea vechilor manuscrise miniaturate de pictorii din epocile Goticului târziu sau a Renașterii timpurii și mature comandate de capetele încoronate sau de nobilii iubitori de frumos. Astfel că, *mutatis mutandis*, artistul fotograf de azi, Szabó Tamás, își poate găsi lesne și pe merit, locul alături de acei *Les Maîtres d'autrefois* după cum îi numea reputatul pictor și istoric de artă Eugène Fromentin (1820-1876). Un maestru al artei fotografice cu o exemplară experiență în toate secțiunile și tematicile genului deprinsă și exersată în diferitele medii culturale începând cu cel al teatrului și operii, al Muzeului Etnografic din Cluj dar și cel al institutelor și bibliotecii Filialei Cluj a Academiei Române. Dincolo de speculațiile tehnico-artistice ce le incumbă fotografia, pentru noi, ca simpli privitori sau chiar cunoscători ai monumentelor istorice, fotografia este importantă ca document în timp, ca suport al itinerariilor unor construcții sau sub forma unei cărți de modele precise, precum cele prezente aici. Realizăm cu toții că de mai mult de 150 de ani fotografia a avut un extraordinar impact asupra modului în care trăim. Chiar de la început a schimbat felul în care oamenii se priveau pe ei înșiși dar și ambientul înconjurător, provocând, lansând inovații în aproape orice domeniu, al artelor, al științei și chiar cel al politicii. De la inventatorul fotografiei, francezul Nicephore Niepce (1822) și până în zilele noastre, progresul acestei noi arte a fost constant, uluitor am spune. Fotografia de azi are puțin de-a face

cu aceea inventată, mai precis oficializată în 1839 (Daguerre). Succesul noii arte a fost pe măsura descoperirii, determinînd declarații entuziaste de felul celei făcute de Paul Delaroch care afirma că – a fost dealtminteri un profet mincinos – *de azi pictura a murit!* Tocmai în acel an, presa din Moldova („Albina Românească”), din Țara Românească („Cantor De Avis si Comers”) dar și aceea din Transilvania („Gazeta de Transilvania”, Brașov, 1840), publica articole privind această invenție (daguerrotipul). Un ardelean, Carol Popp de Szathmari (1812-1887), va fi acela care va introduce calotipia și mai apoi noile tehnici în materie în România, devenind și apiciatul fotograf al Curții regale. Nu este cazul și nici locul pentru a aprofunda evoluția în timp a fotografiei în România. Vom sublinia însă importanța deosebită a fotografiei istorice ca document dar și valoarea utilitară a colecțiilor de fotografii, între care un loc aparte îl ocupă Colecția clujeanului Veress și aceea a Fraților Emil și Josef Fischer aflată în patrimoniul Muzeului de Istorie Brukenthal din Sibiu, un total de 7500 de clișee catalogate tematic.

Un asemenea itinerar de sârguință și dăruire l-a parcurs și maestrul Szabó Tamás care a adunat de-a lungul unei vieți o arhivă fotografică la fel de valoroasă, mai puțin cunoscută și datorită modestiei creatorului ei, reținut și circumspect în fața unor laude interesate. Domnia Sa este un adevărat dirijor al datului artistic, un poet al imaginilor delectându-ne cu o veritabilă *Odă* a ornamentului. Privindu-le i-am da în parte crezare esteticianului John Triling care opinează că „*Ornamentul este singura formă de artă vizuală a cărui scop principal, dacă nu cumva exclusiv, este plăcerea*”. În această accepțiune plăcerea estetică este considerată drept un privilegiu al ființei umane singura aptă să aprecieze frumusețea. Dar dincolo de capacitatea ornamentului de a influența emoțiile și starea noastră fiziologică trebuie să apreciem legătura sa necondiționată cu natura înconjurătoare. De altfel, Louis Sullivan în celebrul

său eseu *Ornamentul în arhitectură* formulează o credibilă analogie consonantă cu logica dezvoltării formelor vegetale în natură: „*putem conchide – afirmă el – că un anumit fel de ornament trebuie să corespundă unei anumite structuri, tot așa cum o anumită frunză trebuie să crească într-un anumit copac*”. Într-un diapazon mai larg aceeași observație revine și în discursul celebrului arhitect Frank Lloyd Wright: „*element integrat al arhitecturii, ornamentul este, pentru arhitectură, ceea ce este inflorescența pentru un copac sau o plantă, în comparație cu tulpina și ramurile acestora. El este al lucrului respectiv și nu se află doar pe acesta*”. Intuitiv acestor concepte le corespunde și repertoriul ornamental al artefactelor clujene ce însuflețesc șarpantele caselor și palatelor (cap. *Acoperișuri*) în formă de turnulețe piramidale sau de fleșe încoronate cu un pseudo-fleuron și inflorescențe vegetale stilizate sau cele în trunchi de piramidă marcat de parapet metalic și punctat de o barocă *giruetă*, amintind de turnurile arhitecturii medievale transilvane, parapete metalice pe coama acoperișului, cupole alungite marcate cu motivul „solz de pește” și surmontate de un mic lanternou, frontoane cu epigrafe ce consemnează anul construcției înfrumusețate de feronerie în formă de sulfiț. Calea spre *Lumea interioară* e străjuită de *Porțile* orașului, cu canaturi de o diversitate lăudabilă, de la cele baroce la cele neoclasiche (empire – str. Avram Iancu, 17), continuând cu cele eclecticice în reluări de prolifică imaginație a formelor decorative neorenascentiste, neomanieriste, neobaroce, neorococo până la Secessionul de factură transilvană ușor identificabil în motivele florale tradiționale dar și acela de ascendență vieneză, porți cu deschiderile bine ferecate prin canaturi metalice masive dar și porți cu grilaje generoase, echidistante, care îngăduie însă privirii să cuprindă ansamblul arhitectural din spatele lor. Ascensiunea în fapt și privire, *Drumul spre înalțuri* e înlesnit de *Casa scârilor* itinerar spre locuire (habitaclu) de o mare varietate a schemelor axonometrice

și a decorului parapetelor, de la cele geometrice și vegetale la cele fantastice naturale. *Dialogul cu lumea exterioară*, comuniunea cu strada însuflețită de om e asigurat de *Balcoanele* și cursivele edificiilor orașului, prețioase horbote în metal forjat de la cele cumiți în traseele decorative la cele orchestrate într-o neînfrănată dezlănțuire a ornamentului. Asistăm în acest caz la o voită și conștientă *mise en scène* a „spectacolului” fațadelor ce trebuiau să se impună privitorului asemenea decorului și reprezentăției dintr-o sală de spectacol. Aceluiași principiu al unei „opere complete” (*Gesamtkunstwerke*) i se supun și celelalte componente ale repertoriului feroneriei decorative: *Dantelăriile metalice* ale *Grilajelor*, *Gardurile* perimetrare, pavază simbolică asigurată mai degrabă de cinstea și bunul simț civic a locuitorului educat din cetate, *Decorațiile intrărilor* în care protomele substituite anticilor *larii*, ornamentele artificiale (lire, trofee), decorațiile naturale (soare, stele, frunze, scoici, păsări), Clanțele, șildurile și zăvoarele porților reprezintă, dincolo de rolul lor funcțional, un bun pretext de exercițiu artistic. Plămădiri desăvârșite ornamentale le găsim și în siluetele lampadarelor sau volumetria înfioată a lustrelor care în pofida barocismului lor apar mai firesc integrate în ansamblul urban decât exemplele contemporane, fade, lipsite de sentimentul meșteșugului, a lucrului bine făcut, simțit și împlinit de maestrul de odinioară. Farmecul detaliului irumpe în seria restrânsă a *Rarităților din fier*: console decorative pentru corpuri de iluminat, grilaje pentru „ochiul” porților, balamale, coliere pentru burlane, vazoane din tablă groasă zincată, ultimele supraviețuitoare ale unui gust cultivat, înlocuite azi din păcate cu jgheaburi și burlane din PVC maro, nituri, console pentru steaguri, firme sau clopote. E bine de știut că în arta clopotelor, fiindcă este vorba de o pretențioasă și de înaltă meserie a genului, Clujul a jucat un rol excepțional vreme de aproape un secol - secolul XIX, - prin atelierul familiei *Andraschovskî*, măștrii

campanari imigrați din Brünn, Brno-ul morav, în Claudiopolisul anului 1805 (Andrei, Daniel I, II, III, Efraim I, II, Johann I, II, III, IV), cei care prin măestria artei lor au depășit datul formal-decorativ al obiectului înzestrându-l cu harul angelic al muzicii divine ce reverberează impresionant și astăzi precum odinioară din clopotnițele bisericilor catolice, reformate, evanghelice, ortodoxe și greco-catolice din toată Transilvania. Unele dintre aceste clopote, cele mici, sunt însă și vestitoarele sau semnalele sonore spre lumea de dincolo. Epilogul cărții, ca de fapt și al existenței umane, un adevărat *memento* se regăsește în cultul și locul morților și încercarea – deșertăciunea deșertăciunilor – de eternizare prin monument a celor petrecuți. Este o artă sumbră aceasta dar inevitabilă în existența noastră. Probabil un subcapitol optimist ar fi încheiat mai încurajator această cronică artefactică, anume prin chemarea acelor personaje zglobii, surâzătoare, bune păzitoare și atent însoțitoare ale noastre care

sunt îngeri, mai precis îngerii din argint sprinjitori ai *Maicii Domnului Îndrumătoare* din biserica piaristă a Clujului, căci așa precum spunea un mare poet italian, poate și noi oamenii „*suntem îngeri – „izgoniți”? - cu o singură aripă*”, iar *ca să zburăm trebuie să ne îmbrățișăm*”! Dar și așa trebuie să le fim recunoscători autorilor, profesorului Ioan Aurel Pop și maestrului fotograf Szabò Tamás, pentru acest act de creație, deosebit, singular în imagologia artefactului, care suntem convinși că dincolo de plăcerea ochiului va dăinui reprezentând în timp și o carte de modele asemănătoare cu acele *Ornamentenbuch* utilizate de maeștrii europeni de odinioară, un *Opus eximium tam mirum tam pretiosum!*

Cluj-Napoca, 7 septembrie 2010

NICOLAE SABĂU

Nicolae Sabău, Corina Simon, Vlad Țoca, *Istoria artei la Universitatea din Cluj*, vol. I, (1919-1987), coordonator Nicolae Sabău, Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca 2010, 580 p. + 78 il.



La inițiativa profesorului Nicolae Sabău, a apărut, într-un moment aniversar (90 de ani de istoria artei la Universitatea din Cluj), prima încercare încheșată de a contura și înțelege începuturile meseriei de istoric de artă la românii transilvăneni. Mai precis, au fost analizate contribuțiile științifice și activitatea primilor doi profesori de la catedra clujeană de istoria artei: Coriolan Petranu (1893-1945) și Virgil Vătășianu (1902-1993). Acestui proiect istoriografic i s-au alăturat și mai tinerii istorici de artă: Corina Simon și Vlad Țoca. Volumul are o structură tripartită, fiecărui autor revenindu-i câte un capitol separat. Nicolae Sabău s-a ocupat de *Coriolan Petranu și începuturile Istoriei artei la Universitatea din Cluj (1919-1945)* (pp. 13-326), Vlad Țoca a supus unei analize critice producția istoriografică a lui *Coriolan Petranu* (pp. 327-416), iar Corina Simon a semnat capitolul intitulat *Artă și identitate națională în opera lui Virgil Vătășianu* (pp. 417-563). Amplei sinteze i s-au adăugat 78 de ilustrații în care au fost reproduse o serie de documente și fotografii

inedite din arhivele Catedrei și Seminarului de Istoria Artei din Cluj, Muzeului de Arheologie și Istorie din Arad și din colecția doamnei Lucia Vătășianu.

După cum spunea, în „cuvânt înainte”, rectorul Andrei Marga: „profesorul Nicolae Sabău își face încă o dată datoria – după minunatele cărți despre istoria artei la Cluj și în Transilvania pe care le-a publicat, coordonând un excelent volum de prezentare a tradiției istoriei artei la Universitatea clujeană” (p. 3). Pasiunea de-o viață pentru barocul transilvănean, care s-a finalizat în cele două sinteze unice în istoriografia românească¹, nu a exclus însă preocuparea profesorului Nicolae Sabău pentru istoria istoriografiei de artă din prima jumătate a secolului XX. Câteva articole², semnate în anii '90, anunțau primul capitol – care prin formă și conținut putea, la fel de bine, să fie o carte de sine stătătoare – din *Istoria artei la Universitatea din Cluj*.

¹ Nicolae Sabău, *Metamorfoze ale barocului transilvan*, vol. I, *Sculptura*, Editura Dacia, Cluj-Napoca 2002; Idem, *Metamorfoze ale barocului transilvan*, vol. II, *Pictura*, Editura Mega, Cluj-Napoca 2005.

² Idem, *Conexiuni științifice și culturale: istorici de artă austrieci și germani în corespondență cu Coriolan Petranu*, în „Ars Transilvaniae”, V, 1995, pp. 15-31; Nicolae Sabău, Marius Porumb, *Coriolan Petranu (1893-1945) – cercetător al artei transilvane*, în „Ars Transilvaniae”, V, 1995, pp. 5-11; Rodica Elena Colta, Nicolae Sabău, *Lettres de Henrie Focillon à Coriolan Petranu*, în „Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Série Beaux-Arts”, XXXII, 1995, pp. 69-80; Nicolae Sabău, *Coriolan Petranu și Colecția Episcopului catolic de Oradea, Ipolyi Arnold*, în „Studii Istorice. Omagiu Profesorului Camil Mureșanu”, Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca 1998, pp. 441-449.

Recursul la memorie, cu care își începe profesorul Nicolae Sabău analiza, este totodată un recurs la *momentul fondator* al istoriei artei la Universitatea din Cluj, care a stat sub semnul Școlii vieneze de istoria artei. În acest sens, alegerea motoului din Otto Pächt nu este întâmplătoare: „... *meiner Überzeugung nach gilt für die Geschichte der Kunst: Am Anfang war das Auge, nicht das Wort (... conform convingerii mele este valabil pentru Istoria artei: La început a fost Ochiul și nu Cuvântul)*”³. Atât Coriolan Petranu cât și Virgil Vătășianu s-au format în diferite centre universitare central-europene, iar doctoratele le-au susținut la Viena cu renumitul profesor Josef Strzygowski (1862-1941). Aceste legături intelectuale și academice au imprimat Școlii clujene de istoria artei o traiectorie distinctă și o manieră diferită de a face istorie de artă în cadrul istoriografiei românești. Pe lângă contactul direct pe care l-au păstrat istoricii de artă clujeni cu monumentele artistice⁴, acordând Ochiului o încredere prioritară, ei s-au evidențiat și printr-o scriitură severă, precisă, reținută și lipsită de veleități eseistice, susținută întotdeauna de o consistentă documentație istorică.

Profesorul Nicolae Sabău ne introduce în laboratorul interior al lui Coriolan Petranu, scoțând la lumină un bogat și inedit material documentar, care poate fi lecturat dintr-o mulțime de perspective. Putem afla date prețioase despre condiția istoricului de artă român din Transilvania de după 1918; despre felul cum se raportau românii ardeleni la națiunile minoritare, cât și la românii de peste Carpați; sau despre intensele și multiplele

legături umane și profesionale pe care le-a avut primul profesor clujean de istoria artei cu diferite personalități străine ale timpului. Din punctul de vedere al istoriei învățământului superior, sunt analizate curricula Catedrei de Istoria artei cât și conținutul bibliotecii și dotările Seminarului de Istoria artei, care în 1944 deținea „3.833 de volume, 11.689 diapozitive și 6.180 fotografii, și un [n. n.] aparat de proiecție (*schiopticonul*)” (p. 35). Totodată, este atinsă și problema muzeelor din Transilvania, Banat, Crișana și Maramureș, precum și cea a Comisiunii Monumentelor Istorice din România, instituții pentru a căror bună funcționare Coriolan Petranu a depus eforturi susținute. De un interes special merită să se bucure subcapitolele *Cercetări în domeniul artei transilvănene* (pp. 42-51), *Conexiuni științifice și culturale europene și americane* (pp. 82-144) și *Epistolarul european* (pp. 197-245). În cuprinsul acestor pagini vom descoperi calitatea lui Coriolan Petranu de pionier în cercetarea profesionistă a artei românilor transilvăneni, precum și cea de deschizător de drumuri în relațiile academice românești cu străinătatea, profesorul clujean purtând o corespondență (de invidiat și astăzi) cu personalități de primă mână ale momentului (J. Strzygowski, H. Bodmer, E. Diez, D. Frey, H. Focillon, F. Novotny, Valjavec etc.) din spații geografice atât de diferite (Europa Centrală, Balcani, Scandinavia, Germania, Franța, S. U. A.).

În al doilea capitol al cărții, profesorul Vlad Țoca reia, cu unele modificări, o serie de texte anterioare, publicate în paginile periodicelor *Ars Transsylvaniae* și *Studia Universitatis Babeș-Bolyai. Historia*. Cu această ocazie, opera lui Coriolan Petranu este supusă unei critici lucide, realizându-se o arheologie intelectuală a principalelor sale scrieri. În acest fel, profesorul Vlad Țoca creionează *reperele metodologice ale operei lui Coriolan Petranu*, care s-au dezvoltat sub coordonatele, idealurile și totodată obsesiile

³ Otto Pächt, *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis, Vorwort*, Prestel Verlag, München 1986.

⁴ Pentru ca monumentele cercetate să fie cât mai accesibile unui contact direct, istoricii de artă clujeni s-au dedicat cu prioritate analizării operelor de artă de pe teritoriul Transilvaniei. În acest fel, au fost preferate monografiile și sintezele de artă regională transilvăneană.

Școlii vieneze de istoria artei. Cu prioritate, autorul este interesat de încărcătura națională (naționalistă) a operei lui Petranu și de felul cum primul istoric de artă clujean, într-o epocă interbelică a revizionismului, a șovinismului și xenofobiei în ascensiune, „*face un joc periculos, dansând parcă pe o muchie de cuțit, trecând atât de des, atât într-o parte cât și în cealaltă, graniță invizibilă și greu de definit, ce desparte polemica pur științifică de discursul politic sau cel naționalist*” (p. 334). În acest sens, discutarea pe larg a volumului *Ars Transsilvanie* – publicat cu un an înainte de dispariția prematură a lui Coriolan Petranu, și în plin război mondial (1944) – demonstrează nivelul înalt pe care îl atinsese încărcătura polemică naționalistă din unele texte ale istoricului de artă transilvănean. Nu în ultimul rând, este adusă în discuție problema bisericilor din lemn la românii ardeleni, precum și problema manualelor de istoria artei, care pentru Coriolan Petranu au reprezentat domenii de o importanță majoră.

A treia parte din *Istoria artei...* este alcătuită din republicarea cărții *Artă și identitate națională în opera lui Virgil Vătășianu* semnată de doamna Corina Simon⁵. Acest ultim capitol, cu rol de pandant, ne completează perspectiva asupra începuturilor istoriei artei la Universitatea din Cluj. Spunem acestea, deoarece Virgil Vătășianu este considerat, de asemenea, un fondator de școală, mai ales în condițiile în care Coriolan Petranu, până în ultimul deceniu al secolului trecut, intrase în uitare (pp. 327-329). Autoarea cercetează întregul parcurs științific al lui Virgil Vătășianu și încearcă identificarea factorilor intelectuali și politici care au influențat, în bună măsură, scrierile sale. Pentru Corina Simon „*Virgil Vătășianu este un produs și totodată un promotor al etosului Europei Centrale*” (p. 417)

în care se regăsesc *ecouri romantice și anticipări blagiene* (p. 449-462), el rămânând fidel crezului și metodei Școlii vieneze de istoria artei, atât de frumos formulat(ă) de către Otto Pächt. Astfel, „*profesorul Vătășianu își continuă o idee exprimată încă în decursul primei sale cărți, atunci când cerea ca monumentele să fie privite în față și lăsate să vorbească, insistând asupra faptului că interpretarea monografică a monumentului/obiectului prevalează asupra surselor scrise, care pot fi nesincere și care se pretează unor posibile deturnări de sens*” (p. 535). În același timp, doamna Corina Simon ne prezintă pe Virgil Vătășianu și în ipostaza de „om subt vremei”, perioadă în care discursul științific al istoricului de artă – pentru a evita șantajul și cenzura regimului comunist – s-a „tehnicitat”, iar rivalitățile personale și metodologice cu George Oprescu au determinat, o dată în plus, conturarea a două direcții diferite în istoriografia de artă din România.

Nu putem decât să ne bucurăm pentru apariția acestui prim volum dedicat *întemeietorilor*. În cele din urmă, ideea care se desprinde este aceea că *istoria artei și-a câștigat drept de cetate* la Universitatea din Cluj, și că a ajuns, după 90 de ani – cu întreruperi cauzate de capriciile istoriei – la o suficientă detașare și la o deplină maturitate pentru a reflecta, cu spirit critic, asupra începuturilor sale. Să sperăm că *Istoria artei la Universitatea din Cluj* va găsi forțele necesare, justificate de acum și de argumente istorice, pentru realizarea viitoarelor volume pe care opul de față se angajează să le anunțe.

VALENTIN TRIFESCU

⁵ Corina Simon, *Artă și identitate națională în opera lui Virgil Vătășianu*, Editura Nereamia Napocae, Cluj-Napoca 2002.

**Dana Jenei, *Pictura murală gotică din Transilvania*,
Editura Noi Media Print, București 2007, 126 p.***

Pictura murală gotică din Transilvania nu s-a bucurat în istoriografia de artă românească de o atenție pe măsura importanței sale. Puțini au fost aceia care s-au aplecat asupra subiectului. Ei se numără pe degetele de la o mână sau, mai corect spus, este vorba de I. D. Ștefănescu, Virgil Vătășianu, Vasile Drăguț și Marius Porumb.

Ultimii ani au adus, în literatura de specialitate dar și în cea istorică, o serie de articole și studii cu caracter monografic în care tentele naționaliste și autohtoniste s-au diluat sau au dispărut complet. Ba mai mult, restaurările și decapările recente au scos la iveală o mulțime de picturi murale inedite care nu au fost încadrate științific în fenomenul artistic transilvănean și central european. Pe scurt, se simțea nevoia apariției unei noi abordări care să actualizeze întregul material științific adunat până acum, și să valorizeze ultimele picturi scoase la lumina zilei.

Bucuria a fost mare când, în anul 2007, Editura Noi Media Print a scos pe piață un volum, în condiții grafice excelente, cu un titlu cât se poate de generos: *Pictura murală gotică din Transilvania*. Autoarea, Dana Jenei, o prezență discretă dar personală în publicațiile periodicelor de specialitate din țară, se făcea răspunzătoare de acest moment de sărbătoare în rândul istoricilor de artă medievaliști din România și mai ales din Transilvania.

Cititorul de rând este cu siguranță fascinat de frumoasele pagini ilustrate ale noii sinteze dedicate picturii murale gotice din Transilvania. Însă, problema intervine atunci când până și la o privire grăbită se



poate observa că volumul doamnei Jenei nu are aparat critic. Evident, acest amănunt, nesemnificativ pentru unii, poate fi ușor trecut cu vederea. Cârcoțașii ar spune că texte bune fără note de subsol se practică și la case mai mari, ca de exemplu în istoriografia franțuzească, uitându-se de fapt că francezii au secole de exercițiu a textelor științifice și că sintezele de artă medievală sunt cu zecile, nu câteva încercări ca la noi. Și tocmai, această lipsă a notelor, pe care o punem cu toată convingerea pe seama editurii, ratează din start temeiul științific al textului asumat de autoare. În acest fel, nimic nu mai poate fi probat, nu știm ce e nou și ce e vechi, ce e bun și ce e rău în textul doamnei Jenei. Martorii la proces nu au mai fost chemați, după cum ar fi spus Marc Bloch. Or, noi nu mai suntem dispuși să credem pe nimeni, oricât de bine și frumos ar fi scris textul. De fapt aici avem de-a face cu o politică editorială diletantă și antiștiințifică care se generalizează în România, editura în cauză permițându-și să mutileze o serie de cercetări pro-

* O primă variantă a acestui text a fost publicată, în anul 2009, pe site-ul www.medievistica.ro, la adresa: <http://medievistica.ro/texte/tribuna/recenzii/JeneiDanaPicturaMurala.htm>

mițătoare – metoda de lucru aplicată în cazul *Picturii murale...* regăsindu-se și la celelalte cărți din colecție – pentru a le adresa unui public mediocru. Altfel spus, se dă orzul pe găște. Cartea Danei Jenei nu va satisface nici un cititor al cărților de vulgarizare și curiozități, pentru că totuși... nu este o lectură de-o seară, dar nici un cercetător interesat direct de subiect, pentru că nu poate fi exploatată științific.

Dar să nu ne oprim doar asupra „detaliilor”. Ceea ce putem critica din punct de vedere științific se referă la: titlul, prea generos, nu este în concordanță cu conținutul volumului, deoarece sunt omise o mulțime de obiective; am fi preferat o sinteză adevărată, atât cât s-ar fi putut, în locul tratării separate pe monumente din a doua parte a cărții (aceste subcapitole puteau fi puse în serviciul unui text fluent, cu cap și coadă, nu a unui fragmentat); nu sunt tratate deloc cum se cuvine picturile bisericilor cneziale hunedorene, iar când aduce vorba de ele, autoarea cade într-o cascadă de capcane ale istoriografiei mai vechi. Astfel, se preia teza care dorea să impună existența unor pictori locali români și a prezenței elementelor artistice autohtone în picturile bisericilor hunedorene; se dă impresia că biserica de la Sântămărie Orlea ar fi fost la origini cnezială¹; se datează picturile de la Crișcior la sfârșitul secolului al XIV-lea și nu la începutul secolului al XV-lea, după cum o demonstrează

¹ Cei care s-au ocupat mai îndeaproape de monument, și de Țara Hațegului, au ajuns la concluzia că biserica din Sântămărie Orlea a fost construită de către o comunitate catolică de coloniști străini. Vezi Radu Popa, *La începuturile evului mediu românesc. Țara Hațegului*, Editura Științifică și Enciclopedică, București 1988, pp. 73-74; Adrian Andrei Rusu, *Cititori și biserici din Țara Hațegului până la 1700*, Editura Muzeului Sătmărean, Satu Mare 1997, p. 311.

ultimele cercetări², iar picturile de la Ribîța (cel puțin o parte) în 1417 și nu în 1407, după cum arată chiar inscripția din absida altarului scoasă la lumină în anul 1993³ (p. 15).

Ținem să mai adăugăm că ne-am fi dorit o mai mare doză de curaj în preluarea critică a laitmotivelor istoriografiei românești, cu atât mai mult cu cât textul este scris cu cele mai bune intenții și cu o mare putere de convingere, dar și pentru că volumul a apărut pentru cititorii străini într-o variantă tradusă în limba engleză.

Trecând peste observațiile noastre, este salutar efortul depus de autoare în spiritul Școlii Analelor, el generând un text cu o notă originală în cadrul tematicii abordate. Este utilă și introducerea istorică, ce se distinge prin modernitatea punctelor de vedere, recunoscându-se Transilvaniei un destin artistic distinct, racordat organic realităților central-europene. Nu putem spune decât că așteptăm publicarea *adevăratei cărți* a Danei Jenei, pentru că autoarea are, cu siguranță, un mesaj de adus.

VALENTIN TRIFESCU

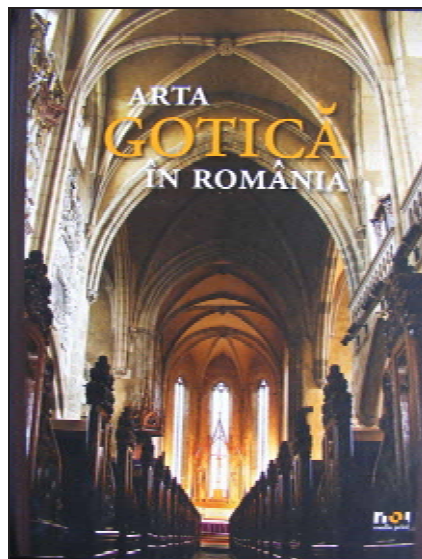
² Marius Porumb, *Dicționar de pictură veche românească din Transilvania (sec. XIII-XVIII)*, Editura Academiei Române, București 1998, p. 91; Adrian Andrei Rusu, Nicolae Sabău, Ileana Burnichioiu, Ioan Vasile Leb, Măria Makó Lupescu, (coordonator) Adrian Andrei Rusu, *Dicționarul mănăstirilor din Transilvania, Banat, Crișana și Maramureș*, Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca 2000, p. 121.

³ Irina Popa, *Les peintures murales du pays de Zarand (Transylvanie) au début du XVème siècle. Considérations sur l'iconographie et la technique des peintures murales*, Mémoire de DEA d'Archéologie Byzantine, sous la direction de Monsieur Jean-Paul Sodini et Catherine Jolivet-Lévy, Université de Paris I – Panthéon Sorbonne, Laboratoire de Recherche des Musées de France, Paris octobre 1995, p. 24; S-a avansat de asemenea și anul 1414. Vezi Adrian Andrei Rusu, *Biserica românească de la Ribîța (județul Hunedoara)*, în „Revista Monumentelor Istorice”, LX, 1, 1991, p. 8.

**Dragoș Năstăsoiu, *Arta gotică în România*,
Editura Noi Media Print, București, s. a. [2010 ?], 143 p.**

Este în firea lucrurilor ca o tânără grupare de istorici de artă medievală să se impună în istoriografia de specialitate, și să aducă o viziune nouă asupra patrimoniului artistic din Transilvania, Moldova și Țara Românească. Datoria generației noastre este aceea de a se elibera definitiv de concepțiile naționaliste, autohtoniste și marxiste, prin intermediul unor lucrări temeinice, care să nu lase loc abordărilor diletante ori superficiale. Numai prin profesionalism vom avea puterea de a îndrepta greșelile trecute și de a ne evidenția punctul de vedere. Apariția volumului *Arta gotică în România* ne demonstrează faptul că lucrurile nu au luat-o deloc pe făgașul normal. Impresia este aceea că tinerii istorici de artă români sunt tentați să scrie lucrări de vulgarizare, frumos ambalate și tipărite în tiraje de masă, lăsând la o parte acribia și orgoliul cercetătorului în favoarea beneficiilor mercenarului. Acest fel de a face meseria de istoric de artă pare să se transforme într-o soluție de succes și într-un nou capitol istoriografic. Spunem acestea, deoarece cartea doamnei Dana Jenei¹, pe care o recenzăm în numărul prezentei reviste, își găsește un pendant în cartea domnului Dragoș Năstăsoiu.

Pentru că am făcut-o în cazul Danei Jenei, nu mai vrem să insistăm asupra politicii editoriale discutabile a Editurii Noi Media Print, care se face răspunzătoare moral pentru stilul impus celor doi istorici de artă amintiți. Oricum, tendința de diminuare a importanței istoricului de artă este vizibilă cu ochiul liber. Dacă în cazul doamnei Jenei numele autoarei mai apărea într-un colț al copertei, în cazul domnului Năstăsoiu numele se regăsește scris cu caractere minuscule abia pe foaia de titlu. Nu mai spunem că, pentru o eventuală citare, *Arta gotică în România* nici nu are trecut anul apariției.



Prezentat în condiții grafice foarte bune, volumul *Arta gotică în România*, conține un bogar material ilustrativ și un text fără aparat critic, dar însoțit de o bibliografie. Deși doar la secțiunea „Mulțumiri” Dragoș Năstăsoiu spune că am avea de-a face cu un album (p. 4), concluziile din „Epilog” ne lămuresc faptul că autorul a cochetat cu ideea unui text științific în care a dorit să-și exprime un punct de vedere personal, dându-ne impresia că nu s-a rezumat doar la prezentarea unei serii de imagini: „*Iată de ce este productivă pentru demersul unui istoric de artă delimitarea arbitrară a unui spațiu geografic și politic, căci îi oferă acestuia prilejul de a explica ceea ce înseamnă o anumită manifestare artistică – arta gotică din Transilvania –, de a evidenția prin contrast cauzele apariției și răspândirii acesteia – arta bizantină din Țara Românească –, dar și de a ilustra calea de mijloc presupusă de o influență stilistică – «sinteza bizantino-gotică» din arhitectura Moldovei*” (pp. 138-139). Oricum, album sau nu, carte de popularizare sau

¹ Dana Jenei, *Pictura murală gotică din Transilvania*, Editura Noi Media Print, București 2007.

carte științifică (?), *Arta gotică...* va intra, vrând-nevrând, în circuitul aparițiilor editoriale care prin titlu impun lectura cercetătorului. În acest sens, Dragoș Năstăsioiu găsește necesar să menționeze, printre cărțile consultate, și cartea semnată de Dana Jenei, *Pictura murală gotică din Transilvania*, dovedă că acest tip de bibliografie este exploatat istoriografic și investit cu încredere științifică.

În opinia noastră, cu excepția primului capitol (*Arta gotică în Europa*, pp. 8-29), care este un text de popularizare, volumul *Arta gotică...* nu-și justifică pretenția de a fi o elaborare științifică. Spunem aceasta deoarece autorul nu prezintă informații general valabile ci lansează interpretări personale, care din păcate nu sunt susținute de un aparat critic. Tocmai din această cauză, pentru că nu putem lăsa „pe piața” publicului larg sau a studenților o serie de opinii discutabile sau neargumentate, vom face în cele din urmă o scurtă trecere în revistă a principalelor puncte nevralgice ale cărții domnului Dragoș Năstăsioiu.

În cuprinsul cărții, autorul îi numește vlahi pe români, invocând faptul că așa erau numiți în izvoarele istorice (p. 30). Credem că alegerea făcută nu este cea mai fericită deoarece, pe lângă sensul peiorativ pe care îl poate lua cuvântul „vlah”, nu se poate exclude posibilitatea ca românii să nu-și fi spus, în Evul Mediu, români² sau altcumva³.

Cu toate că autorul recunoaște că titlul a fost ales în mod arbitrar, și că: „*Teritoriul din partea de nord a Dunării de Jos și desfășurat de ambele părți ale arcului carpat, teritoriu care astăzi desemnează*

o entitate politică ce a fost creată în urma Primului Război Mondial și a primit numele de România, era în Evul Mediu locul de fințare a trei formațiuni statale cu o existență istorică separată, dar cu interacțiuni firești atunci când vine vorba de state feudale învecinate. Tratarea unui subiect precum arta gotică realizată în acest spațiu ar trebui deci să fie divizată în trei părți distincte, dedicate fiecăreia dintre aceste entități politice individuale care au avut în comun același element etnic autohton [...]” (p. 30), în final alege să-și numească volumul: *Arta gotică din România*, titlu specific epocii național-comunismului⁴ – care solicita constant sinteze grăbite, fără baza unor monografii temeinice –, eludând în acest fel realitățile medievale.

Referindu-se la paftaua de la Curtea de Argeș și la cădelnița de la Tismana, Dragoș Năstăsioiu se mulțumește să precizeze că: „*Amândouă realizate în secolul al XIV-lea, probabil de ateliere transilvănene ce stăpâneau repertoriul de forme gotice, aceste piese ilustrează relațiile Țării Românești cu Transilvania, care nu s-au încheiat după 1359, dar care s-au limitat la simple schimburi comerciale ce nu vor avea înrăurire asupra artei bizantine muntenești”* (pp. 42-43), fapt care duce în derută cititorul neavizat, deoarece se lasă neclarificată etnia executanților. Toate acestea, în condițiile în care în istoriografia de specialitate s-au avansat mai multe atribuiri celor două opere, lucru-

² Vezi Ioan-Aurel Pop, *Românii și maghiarii în secolele IX-XIV. Geneza statului medieval în Transilvania*, ediția a 2-a, revizuită și adăugită, Editura Tribuna, Cluj-Napoca 2003, pp. 41-47.

³ De exemplu moldoveni, pentru cazul Moldovei. Vezi Lucian Boia, *Istorie și mit în conștiința românească*, ediția a 4-a, Editura Humanitas, București 2005, p. 215.

⁴ Prima carte cu acest nume apărută în istoriografia românească îi aparține lui Vasile Drăguț, *Arta gotică în România*, Editura Meridiane, București 1979, care, în ciuda titlului „unificator”, tratează subiectul pe provincii istorice. Această abordare nu se va mai regăsi, de exemplu, la Vasile Florea, *Istoria artei românești*, Editura Litera Internațional, Chișinău-București 2008.

rile nefiind deloc lămurite⁵. În același timp, de ce trebuie să acceptăm lipsa de înrăurire, când am putea vorbi de întâlnirea a două stiluri diferite într-o lume extracarpatică dispusă a le accepta pe amândouă?

Atunci când vorbește despre detaliile gotice ale bisericii Sfântul Nicolae din Bălinești, sau ale altor ctitorii din Moldova secolului al XV-lea, autorul consideră că „[...] toate aceste elemente dovedesc nu atât existența unui spirit gotic manifestat la est de Carpați, cât prezența efectivă a unor meșteri bistrițeni pe care voievodul i-a folosit în fundațiile sale” (pp. 43-46), ca și cum opțiunea ctitorului pentru stilul gotic

⁵ Virgil Vătășianu, referindu-se la paftaua de la Curtea de Argeș, apreciază că: „n-ar fi deci exclus să o atribuim aceluiași atelier de la curtea lui Ludovic I sau din Transilvania, în măsura în care consimțim să considerăm și stemele amintite ca opere transilvănene, create însă neapărat sub influența argintăriei italiene”, iar în ceea ce privește cădelnița de la Tismana: „e posibil ca ea să fi fost executată în Ungaria sau mai curând în Transilvania [...]”; vezi Virgil Vătășianu, *Istoria artei feudale în Țările Române*, vol. I, *Arta în perioada de dezvoltare a feudalismului*, Editura Academiei R. P. R., București 1959, pp. 455-456. Pavel Chihaiia atribuie paftaua unui alt spațiu geografic, inspirat de alte modele artistice: „veșmintele personajelor din balcoane (cavalerul și domnița) se leagă stilistic de Franța iar scuța lebedei cu cap de femeie mai degrabă de lumea germanică. Acest fapt ar putea fi considerat deconcertant, dar el poate veni în sprijinul localizării în Praga lui Carol al IV-lea a bijuteriei, deoarece, așa cum se știe, influența colonilor germani, participarea la cruciade ca și legăturile strânse pe care curtea de la Praga le întreținea cu regii Franței au favorizat un expresiv stil «internațional»”; vezi Pavel Chihaiia, *Sfârșit și început de ev. Reprezentări de cavaleri la începuturile Renașterii*, Editura Eminescu, București 1977, p. 105. Vasile Drăguț atribuie în mod direct cele două obiecte unor ateliere din Transilvania; vezi Vasile Drăguț, *op. cit.*, pp. 309-310.

nu ar conta deloc. Întrebarea care se pune în mod firesc este: ce înseamnă „meșteri transilvăneni” și „meșteri bistrițeni”? Această manieră, sau acest fel de a numi lucrurile ne aduce aminte de anumite lucrări anterioare unde am întâlnit mereu expresii de felul: „meșteri clujeni” sau „meșteri transilvăneni”, fără a se preciza că este vorba de sași și maghiari⁶. Exemple în care este trecută sub tăcere etnia artiștilor mai pot fi întâlnite și la paginile 71 și 125.

Când sunt aduși în discuție sașii, lucrurile nu sunt bine clarificate, autorul preferând o abordare laxă, care lasă loc interpretărilor și derapajelor: „În contextul dezvoltării economice a așezărilor transilvănene, unde coexistă bresle prospere ale meșterilor fierari, lemnari, postăvari, olari, armurieri etc., care întrețineau importante relații comerciale cu statele medievale învecinate, și al privilegiilor regale acordate de la bun început coloniștilor sași, o serie de așezări cu caracter urban vor dobândi în secolul al XIV-lea rangul de civitas” (p. 72). Nu se precizează clar faptul că toate orașele transilvănene sunt săsești, și că elementul urban maghiar apare treptat și gradual, iar cel românesc este complet absent.

Credem că în cazul lui Dragoș Năstăsioiu se poate vorbi de prezența anumitor reflexe sau rămășițe ale naționalismului, și nu de o convingere naționalistă. Citatul următor este revelator în acest sens: „Numărul mare de obiecte de argintărie păstrate în tezaurile sau doar amintite în inventarele bisericilor gotice medievale [...] atestă însemnătatea

⁶ Vezi Viorica Marica, *Biserica Sf. Mihail din Cluj*, Editura Meridiane, București 1967 (presupunem că nu i s-a permis autoarei, de către cenzură, să scrie cuvântul Sfântul); Alexandru Avram, *Topografia monumentelor din Transilvania. Municipiul Mediaș*, Editura Altip, Sibiu 2006. În topografia domnului Alexandru Avram, deși dedicată Mediașului și publicată mulți ani după 1989, nu am întâlnit niciodată cuvântul „sas” (!).

unui meșteșug îmbrățișat în principal de meșterii aurari și argintari sași, a căror pricepere i-a făcut să-și poarte produsele nu doar dincolo de munți, în cele două state ale vlahilor, ci și în alte colțuri îndepărtate ale Europei” (p. 132). Cu toate acestea, credem că nu „priceperea” i-a făcut pe sași să-și poarte produsele dincolo de munți, ci calitatea muncii lor a făcut să fie apreciați dincolo de munți. Aceste particularități specifice artei medievale existentă pe teritoriul României de astăzi credem că trebuie semnalate, pentru a evidenția nivelul la care ajunseseră și comandarii. Pe baza legăturilor comerciale, politice și umane, care uneau teritoriile de pe ambii versanți ai Carpaților, elitele românești din Țara Românească și Moldova au evoluat și și-au cizelat gustul pentru frumos.

Capitolul al II-lea, *Spațiul românesc, loc de întâlnire a Orientului cu Occidentul*, este tributar viziunii naționale. Care „spațiu românesc”? din moment ce nu sunt analizate deloc bisericile din piatră ale românilor transilvăneni, iar monumentele și creațiile artistice tratate sunt executate de echipe, uneori și cu participarea străinilor, care au activat în mediul maghiar, săsesc sau secuiesc.

În cadrul capitolului *Arta gotică în Europa* s-ar fi cerut analizarea spațiului central-european din care Transilvania făcea parte în mod organic. În acest fel am fi putut înțelege căile și etapele prin care stilul gotic a pătruns până la noi.

Volumul ar fi trebuit să se numească, eventual, *Arta gotică din Transilvania, Moldova și Țara Românească*, și nicidecum *Arta gotică în România*, cu toate că Transilvania s-a bucurat, din partea autorului, de o atenție evident mai mare în raport cu celelalte două provincii istorice.

Nu s-a discutat deloc despre arta romanică și despre modul cum s-a făcut trecerea de la romanic la gotic în Transilvania. Se dă impresia că totul a început cu arta gotică, pe un teritoriu lipsit de orice formă de manifestare artistică.

Vorbind despre specificul bisericilor moldovenești, autorul apreciază că: „Ceva mai târziu decât bisericile muntene, numeroasele ctitorii din Moldova lui Ștefan cel Mare (1457-1504) trădează apartenența fundamentală la aria spirituală orientală, căci planimetria lor este adaptată cerințelor cultului ortodox – împărțirea clasică a interiorului unei biserici ortodoxe în altar, naos și pronaos se regăsește aici –, dar își însușește detalii ale decorației gotice într-o expresie originală pe care istoria artei medievale românești a numit-o «sinteza bizantino-gotică a artei moldovene»” (p. 43). Ne întrebăm de unde a luat Dragoș Năstăsioiu afirmația din citat, și în același timp, de ce nu analizează și bisericile din piatră ale românilor transilvăneni, unde nu se mai aplică aceeași regulă, aici cerințele cultului ortodox fiind adaptate unei biserici cu o planimetrie total diferită, întâlnită de asemenea și la bisericile catolice transilvănene sau central-europene.

Cum își susține autorul afirmația următoare, din moment ce nu analizează bisericile cneziale românești din Transilvania?: „Spațiul românesc este ilustrativ în egală măsură pentru manifestarea artei gotice (Transilvania) și a lipsei acesteia (Țara Românească), dar și pentru calea de mijloc: [?! n. n.] o artă esențialmente bizantină, dar purtătoare de influență gotică în arhitectură (Moldova)” (p. 47). Pe lângă nedumerirea pe care ne-o lasă formularea acestui citat, ne întrebăm încă o dată: care „spațiu românesc” din moment ce pentru Transilvania, Dragoș Năstăsioiu analizează doar arta gotică a sașilor, maghiarilor, secuilor și a ordinelor religioase catolice?

O serie de ilustrații necomentate induc în eroare cititorul neavizat. Imaginile cu bisericile moldovenești de la paginile 44-45 sunt fotografiate intergal și prezentate sub titlul de „artă gotică în România”. Era mai potrivită doar surprinderea detaliilor gotice identificabile la nivelul ancadramentelor ferestrelor și portalurilor, așa cum s-a făcut

la paginile 48-49.

Când discută despre bisericile fortificate de tip „reduit”, autorul nu pomenește faptul că acest termen a fost introdus, în vocabularul românesc de specialitate, de către istoricul de artă Virgil Vătășianu⁷ (p. 61), măcar pentru a-i sugera cititorului de azi consultarea unei surse credibile.

Cu toate că nu a ales o metodă riguroasă și științifică, Dragoș Năstăsoiu alunecă uneori într-un discurs fără acoperire: „*caracteristicile artei gotice din Transilvania, evidențiate în cursul prezentei lucrări, conferă acestui fenomen artistic cuprins între secolele XIV-XV calitatea unui dialect al aceleiași limbi, cu particularități de sintaxă și morfologie determinate de datele spirituale și materiale specifice acestei părți a regatului maghiar medieval*” (p. 139). Care „dialect”, care „sintaxă”, care „morfologie”? Prin ce exemple și explicații ne-a demonstrat autorul validitatea acestor catalogări specifice unui anumit mod de a scrie istorie de artă?

Nu în ultimul rând, trecând peste faptul că textul nu este întărit de un aparat critic, bibliografia este deficitară. Cum poate domnul Dragoș Năstăsoiu vorbi despre arhitectura din Moldova fără a nu cita cartea semnată de Mira Voitec-Dordea⁸? Cum poate discuta problema fortificațiilor fără a nu parcurge lucrarea lui Adrian Andrei Rusu⁹? Cum poate analiza arhitectura și sculptura din Transilvania fără a nu consulta volumele lui Entz Géza¹⁰, Gheorghe Arion¹¹ sau Cristian

Moiescu¹²? Cum poate vorbi de epoca lui Sigismund de Luxemburg fără a nu menționa celebrul catalog *Sigismundus rex et imperator. Art et culture au temps de Sigismund de Luxembourg (1387-1437)*¹³? Nu mai spunem că pentru polipticele transilvănene nu este menționat Victor Roth¹⁴, sau pentru arta cistercienilor Dan Nicolae Busuioc-von Hasselbach¹⁵ și lista poate continua.

VALENTIN TRIFESCU

⁷ Adrian Andrei Rusu, *Castelarea carpatică. Fortificații și cetăți din Transilvania și teritoriile învecinate (sec. XIII-XIV)*, Editura Mega, Cluj-Napoca 2005, p. 446.

⁸ Mira Voitec-Dordea, *Reflexe gotice în arhitectura Moldovei*, ediția a 2-a, Editura Maiko, București 2004.

⁹ Adrian Andrei Rusu, *op. cit.*

¹⁰ Entz Géza, *Erdély építészete a 14-16. században*, Az Erdélyi Múzeum Egyesület Kiadása, Kolozsvár 1996.

¹¹ Gheorghe Arion, *Sculptura gotică în Transilvania. Plastica figurativă din piatră*, Editura Dacia, Cluj 1974.

¹² Cristian Moiescu, *Arhitectura românească veche*, vol. I, Editura Meridiane, București 2001.

¹³ *Sigismundus rex et imperator. Art et culture au temps de Sigismund de Luxembourg (1387-1437)*, sous la direction de Imre Takács, Budapest-Luxembourg 2006.

¹⁴ Victor Roth, *Siebenburgische Altäre*, Heitz, Straßburg 1916.

¹⁵ Dan Nicolae Busuioc-von Hasselbach, *Țara Făgărașului în secolul al XIII-lea. Mănăstirea cisterciană Cârța*, vol. I-II, Centrul de Studii Transilvane, Cluj-Napoca 2000.