



STUDIA UNIVERSITATIS
BABEȘ-BOLYAI



HISTORIA ARTIUM

1/2019

**STUDIA
UNIVERSITATIS BABEŞ-BOLYAI
HISTORIA ARTIUM**

1 / 2019

January – December

STUDIA UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI

SERIES

HISTORIA ARTIUM

EDITORIAL OFFICE: 1st Kogălniceanu Str., Cluj-Napoca, ROMANIA, Phone: +40 264 405300

GENERAL EDITOR:

Professor OVIDIU GHITTA, Ph.D., Dean, Faculty of History and Philosophy,
Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

EDITORIAL BOARD:

Professor NICOLAE SABĂU, Ph.D., Faculty of History and Philosophy,
Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

Professor KOVÁCS ANDRÁS, Ph.D., Faculty of History and Philosophy,
Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

Lecturer KOVÁCS ZSOLT, Ph.D., Faculty of History and Philosophy,
Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

COORDINATOR EDITOR:

Associate Professor GHEORGHE MÂNDRESCU, Ph.D., Faculty of History and Philosophy,
Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

COLLABORATOR:

IOANA MÂNDRESCU, Faculty of History and Philosophy, Babeș-Bolyai University,
Cluj-Napoca, Romania

<http://www.studia.ubbcluj.ro/>

Cover: © *Biserica de la Densuș* (photo by Associate Professor Gheorghe Mândrescu)

YEAR
MONTH
ISSUE

Volume 64 (LXIV) 2019
DECEMBER
1

PUBLISHED ONLINE: 2019-12-15
PUBLISHED PRINT: 2019-12-30
ISSUE DOI:10.24193/subbhistart.2019

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

1

STUDIA UBB EDITORIAL OFFICE: B.P. Hasdeu no. 51, 400371 Cluj-Napoca, Romania,
Phone + 40 264 405352

CUPRINS – CONTENT – SOMMAIRE – INHALT

NICOLAE SABĂU, Therme Varadienses... Anno Domini 1892 * *Therme Varadienses... after the Years 1892*..... 5

GIULIO ANGELUCCI, Lorenzo Lotto vs. Georg Lemberger. L'icona * *Lorenzo Lotto vs. Georg Lemberger. The Icon* * *Lorenzo Lotto vs. Georg Lemberger. Icoana lor ...* 43

LEONARD VARTIC, Cadrul arhitectural în pictura flamandă din prima jumătate a secolului al XV-lea * *The Architectural Environment in the Flemish Painting of the 15th Century*..... 61

CLAUDIA M. BONȚA, Vedute venețiene în colecții muzeale * *Venetian Landscapes in Museum Collections*..... 79

COSMINA-MARIA BERINDEI, Compozițiile iconografice pe tema *Apocalipsei* ale pictorului Ștefan din Șișești * *The Iconographic Compositions on the Apocalypse Theme Realized by Painter Ștefan from Șișești*..... 95

EMILIA MĂȚAN DRAGOSTE, Metodologia și istoriografia ornamentului arhitectural din Cluj-Napoca * <i>Methodology and Historiography of Architectural Ornaments from Cluj-Napoca</i>	107
SILVIU-CLAUDIU BORȘ, Ereditate și succesiune în fenomenul balnear românesc. Sângeorz-Băi și situația prezentă a unui patrimoniu neglijat * <i>Heredity and Succession in the Romanian spa Phenomenon. Sângeorz-Băi and the Present-Day Situation of a Neglected Heritage</i>	141
GUDRUN-LIANE ITTU, Sebastian Hann – Verein für heimische Kunstbestrebungen – Bewahrer des althergebrachten und Förderer des neuen (1904-1946) * <i>Sebastian Hann Association for Local Art - Preserving the Cultural Heritage and Promoting Modern Art (1904-1946)</i> * <i>Asociația Sebastian Hann pentru artă autohtonă – păstrătoare a moștenirii culturale și promoțoare a artei moderne (1904-1946)</i>	171

CRONICĂ - CHRONICLE

NICOLAE SABĂU, <i>Alma Mater Napocensis</i> , sub semnul timpului	195
---	-----

THERMAE VARADIENSES ... ANNO DOMINI 1892

NICOLAE SABĂU*

ABSTRACT. Therme Varadienses... after the Years 1892. The present study is based on the consistent Report of a specialized expertise written in 2008, aimed at obtaining the approval of D.J.C.C.P.N. Oradea for the reconversion of the plot and of certain pavilions (No. 1, No. 3, Băile Vechi), that once serviced Băile Termale Felix (municipality of Sânmărtin, Bihor County), buildings currently in a precarious state of preservation. The mentioned building complex had not been inscribed in the Historical Monuments Lists of 2004 and 2010. The author of the article turns again to a topic that benefits from a rich specialized literature based on historical-documentary researches in Latin, Romanian, Hungarian, French, and German. The present research contributes to the topic by mapping and providing detailed descriptions of these spa resort architectural objectives. The thermal baths located in the proximity of the city of Oradea have attracted numerous people over the centuries through both the positive therapeutic results and the natural environment, the surrounding geographic context that is truly picturesque. Some specialists argue that the baths had been known and used ever since the Roman Era (based on archaeological field walks, the discovery of coins issued by Faustina Junior and of Roman funerary stelae subsequently included in the construction of the future Elisabeth Spa). The resort was then mentioned on maps dated to the middle of the thirteenth century and subsequently on documents dated to the time of Ladislas IV King of Hungary when the settlement of Haieu became the property of the Roman-Catholic Bishopric of Oradea. A document issued by the papal curia during the time of Innocent VII (1405) recorded *expressis verbis* the thermal springs, deciding that „all pilgrims traveling to pray at the Chapel of the Baths of Oradea” (Haieu) „be forgiven of their sins”. Between the fifteenth and the twentieth centuries, various humanists, geographers, missionaries, foreign travelers, scientists, medics, chemists, constructor engineers, architects, landholders etc. mentioned the spa of the Catholic Bishopric of Oradea [Janus Pannonius (1465), Nicolae Olahus (1536), Antonio Possevino (1583), G. P. Campani (1584), Ștefan Szántó also called Arator (1587), G. A. Magini (1596), Conrad Jakob Hildebrandt (1658), Luigi Ferdinando Marsigli (after 1698) etc.]. The study also mentions the first works dedicated to chemical analyses, to the hydrochemical, radioisotope-

* *Profesor universitar la Catedra de Istoria Artei, Facultatea de Istorie și Filosofie, Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca, Romania, sabau.nicolae43@yahoo.com*

related and hydrogeological properties of the thermal waters, starting with Francisc Gebb's 1731 „Gemina investigatio thermalum Episcopatum Magno-Varadensium”, Stephanus Hathvani's 1777 „Therme Varadiensis”, and the texts of Frederic Grosz in 1842, Carol Hauer in 1860, and Prof. Lengyel Bela, Prof. Dr. Spacu, and Dr. Dick in 1922-1923. The thermal springs of Felix became known in the Principality of Transylvania starting with the seventeenth century. Still, progress in the management of the place is due to the Premonstratensian Monastic Order. In 1711 Felix Helcher, one of the administrators, a friar from the cloister of Klosterbruck (in Moravia), canon of the abbey in Sânmărtin, erected a wooden building aimed at valorizing the thermal waters of the site. The author of the study presents in details the development and the progress of the spa resort's constructions between the eighteenth and the twentieth century, with special emphasis on the pavilions and the baths in 1892.

Keywords: *Thermae Varadiensis; Janus Panonius, Antonio Possevino; Giovanni Antonio Magini; Felix Helcher; thermals baths, Felix Premonstratensian; Monastic Order, Albert Grosz; Pavilions 1,3*

Studiul de față se bazează pe o expertiză de specialitate realizată în anul 2008 care, alături de memoriul tehnic întocmit de S.C. Proiect Bihor S.A., avea drept scop obținerea avizului D.J.C.C.P.N. Oradea, de reconversie a terenului și a unora dintre clădirile balneare aflate într-o stare precară de conservare. Edificiile ce deserveau odinioară Băile termale Felix, Pavilioanele 1 și 3, Băile Vechi de tratament, Cantina și Braseria (com. Sânmărtin) nu sunt clasate, nefiind cuprinse în *Lista monumentelor istorice* publicată în „Monitorul Oficial al României”, Anul 172 (XVI), Nr. 646 bis din 16 iulie 2004, p. 227. În lista menționată sunt cuprinse doar Biserica de lemn „Sf.-ții Arhangheli” din anul 1785 (BH-II-m-B-01104), lăcaș al satului Brusturi, mutat în anul 1962 în Oradea și apoi în anul 1992 în locația actuală¹; lista înscrie și Ștrandul „Apollo” din anul 1896 (BH-II-m-B-01105)

¹ Bibliografia generoasă la tema arhitecturii vernaculare a românilor transilvăneni debutează încă din anul 1927 în cercetările primului profesor de la noua Universitate Națională a Daciei Superioare din Cluj, cu lucrarea *Bisericile de lemn din județul Arad*, continuată prin *Monumentele istorice ale județului Bihor. I. Bisericile de lemn. The Wooden Churches in the County of Bihor (Roumania)*, Krafft & Drotleff, Sibiu 1931, *Noi cercetări asupra arhitecturii în lemn din Ardeal. Neue Untersuchungen und Würdigungen der Holzbaukunst Siebenbürgens*, București 1936; Ioan Godea, Ioana Cristache-Panait, *Monumente istorice din Eparhia Oradiei, județele Bihor, Sălaj și Satu Mare*, Editura Episcopiei Ortodoxe Române a Oradiei, 1978; Ioan Godea, *Biserici de lemn din România (nord-vestul Transilvaniei)*, Editura Meridiane, București 1991, Virginia Luiza Silaghi, *Biserici de lemn monumente istorice din județul Bihor*. (Lucrare de diplomă), Biblioteca Județeană „Gheorghe Șincai” Bihor. Oradea 2017 (<https://www.slideshare.net/bibliotecibihorene/biserici-de-lemn-monumente-istorice-din-bihor>).

Ansamblul balnear menționat aparținător comunei Sânmărtin reprezintă un grup de clădiri nefolosite și drept urmare neîntreținute. Înfățișarea tristă a acestor edificii de deservire a vizitatorilor băilor termale, integritatea arhitectural-decorativă a decăzut treptat dar continuu, apoi în mod deosebit în ultimii ani, după ce au fost abandonate clădirile și expuse degradărilor cauzate de intemperii și de îmbătrânirea materialelor xiloide. Abandonul a condus și spre o diminuare sau chiar lipsa măsurilor de întreținere adecvată (în principal pavilioanele 1, 3 și Bazinul băii), care a avut drept consecință distrugerea, mai cu seamă interioară, a acestor edificii (prăbușirea unor planșee din lemn, a unor tavane sau fisurarea bolților).

În prezentul studiu de istoria artei reluăm o temă care a beneficiat de o bogată literatură de specialitate bazată pe cercetări istorico-documentare, în limbile latină, română, maghiară, franceză și germană. Băile termale au reprezentat de-a lungul timpului un punct deosebit de atracție datorită rezultatelor terapeutice remarcabile obținute, cât și mediului, cadrului geografic înconjurător, de un real pitoresc. Încă din perioada medievală documentele, descrierile și însemnările datorate transilvănenilor, cărturarilor, oamenilor de știință din „Partium” și călătorilor străini care le-au vizitat, păstrează mărturii unde izvoarele termale poartă genericul de „băile Oradiei”, fără a specifica și a delimita exact despre care dintre aceste băi este vorba, mai exact băile „Felix” sau băile „1 Mai” de azi, aceasta și datorită faptului că demarcația dintre ele a fost imposibil de făcut în acele vremi.² Denumirea aceasta o vom prelua și noi în prezentarea „cronicii” medievale și premoderne a acestor băi, informații istorice ce vor fi completate, mai cu seamă, prin analiza planimetrică și

² Precizăm că cercetarea noastră nu a vizat așa numita „Baie a Episcopului”, „Băile episcopale” sau conform tradiției, Băile „Sf. Ladislau”. Apele termale au fost menționate încă din anul 1221, *Abbatia de Heöviz de Magno Varadino*. În 1332 documentele înregistrau un *sacerdos de villa Hevio*. Așezarea Haieu devine proprietate a Episcopiei Catolice din Oradea, grație unui Decret emis în 1374; în anul 1405, Papa Inocențiu al VII-lea, ridică capela așezării la rangul de loc de pelerinaj. Actul respectiv menționa și existența unui spital: *Capella sancta cruce hospitalis pauperum circa aquas calidas balneum Sancti Ladislai Regis nuncupata varadiensis discoris*. Izvoarele calde, termele Episcopale sunt menționate în scrierile lui Janus Pannonius (1465), Giovanni Antonio Magni (1598), Ioan Szalárdi (1660), Nicolae Olahus, Mathias Bel etc. Între ierarhii catolici care au patronat ridicarea sau refacerea unor edificii termale din lemn și din zidărie menționăm pe Ep. Augustin Benkovici (1692), Cardinalul Emeric Csáky (1720), Ep. Francisc Laicsák (post 1842), Ep. Laurențiu Schlauch (1892). Istoria băilor consemnează și contribuțiile ctitorilor mireni (Ladislau Bemér, la 1842, Francisc Szaniszló, la 1856) și a administratorilor acestor băi. Detalii la temă pot fi aflate în literatura de specialitate (Borovszky Samu, *Bihar vármegye és Nagyvárad*, Budapesta 1901, p. 26 și urm; Fehér Dezső, *Bihar-Biharmegye. Oradea-Nagyvárad kulturtörténete és öregdiákjainak emlékkönyve* / Bihar și Jud. Bihar. Istoria culturală a Orăzii și omagiul adus de elevii veterani/, Oradea 1933-1937, pp. 645 și urm.; Aurel Tripon (Red.), *Monografia - Almanah a Crișanei. Județul Bihar*. Ed. Diecezană, 1936, pp. 231-234; Peter I. Zoltán, *A nagyvárad melletti termálfürdők roved története*, <https://baloghpet.blogspotcom/2009/08/nagyvarad-melletti-termalfurdok-rovid.html>; Idem, *A nagyvárad...*, în „Korunk”, August 2009.

formal-stilistică a *Pavilioanelor 1, 3, și a bazinului Băilor Vechi* (Baia de tratament) din cadrul stațiunii Băile Felix, com. Sânmărtin.

Băile „Felix” sunt așezate la poalele dealului Craiul - pe latura dreaptă a soselei naționale Oradea – Beiuș, la mai puțin de 2 km de comuna Sânmărtin și la 8 km. de municipiul Oradea, la o altitudine de 140 m față de nivelul mării.

Nu este locul și nici cazul aici pentru detalierea datelor hidrochimice, radioizotopice și hidrogeologice ale acestor izvoare termale, menționând totuși faptul că primele analize chimice ale apei au fost efectuate în anul 1731 de medicul orădean Francisc Gebb, în lucrarea *Gemina investigatio thermalum Episcopatum Magno-Varadensium*³, urmată în timp de lucrările și de observațiile științifice ale lui Stephanus Hathvani, *Thermae Varadienses*, Viennae, 1777 (Fig. 1.a,b.), Frederic Grosz, medic orădean (1842), Hauer Carol, chimist vienez (1860), profesorul Lengyel Bela din Budapesta iar între 1922-1923, de profesorii de la Institutul de chimie analitică a Universității clujene, Dr. Spacu și Dr. Dick.⁴

În literatura de specialitate se acreditează ideea că băile orădene au fost cunoscute și utilizate încă din epoca romană. Pe teritoriul băilor și în hotarul satului Haieu s-au descoperit monede romane (de la *Faustina junior*, dinari imperiali din vremea lui *Hadrian*), două stele funerare inscripționate, înglobate în construcțiile băilor Elisabeta.⁵ Pereghezele arheologice, parcurgerea documentelor medievale și pre-moderne mărturisesc despre existența așezărilor umane în zona izvoarelor. Astfel un document din vremea regelui Ungariei Bela al IV-lea (1249) consemnează donația satului Haieu (aici vor funcționa în epoca modernă și contemporană, numitele băi „1 Mai”) pe seama judeului țării Paul Geregye, urmat de un alt document emis în 1374 la curtea regelui Ladislau IV, prin care localitatea devine proprietatea Episcopiei romano-catolice de Oradea.⁶

³ Cf. Arhivele Statului Oradea, *Fond Episcopia romano-catolică Oradea*, dosar 3799, file 1-11

⁴ Dr. Boleman István, *Magyar gyógyfürdők és ásványvizek* (Băile terapeutice și apele minerale maghiare), Budapesta 1892, p. 119; Aurel Tripon, *Monografia - Almanah a Crișanei. Județul Bihor*, pp. 231-233; O remarcabilă cercetare bazată pe documente provenite din Arhivele Statului Oradea, *Fond Episcopia romano-catolică Oradea*, pe observațiile unor medici din Oradea, începând cu anul 1731 (amintitul Francisc Gebb), pe parcurgerea unor volume speciale tipărite în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea și în secolul al XIX-lea, planuri de situație ale băilor (1773), relevee ale clădirilor construite între anii 1842-1844 (proiecte ale ing. Engelbert Hubl), ilustrate ale vremii și fotografii istorice (1875, 1896), o datorăm lui I. Călușer și T. Sfîrlea, *Istoricul băilor termale „1 Mai” de lângă Oradea*, în „Crisia”, X, Oradea 1980, p. 541.

⁵ Nagy Sándor, *Bihárország, Utirajzok* (Țara Bihorului. Însemnări de călătorie), ed. II, vol. I, Oradea 1884, p. 143; Bucur Mitrea, *Découvertes recentes et plus anciennes de monnaies antique en Roumanie*, în „Dacia”, nr. 3, XI/1967, p. 387.

⁶ Bunitay Vincze, *A váradi káptalan legrégibb statutumai* (Cele mai vechi statute ale Capitlului orădean), Oradea 1886, p. 34, nota 2; Borovszky Samu, *Bihar vármegye és Nagyvárád* (Comitatul Bihor și Oradea), Budapesta 1901, p. 88; Jakó Zsigmond, *Bihar megye a török pusztítás előtt* (Comitatul Bihor înainte de pustiirea turcească), Budapesta 1940, p. 255.

O dată cu secolul al XV-lea, referirile documentare la izvoarele și la băile din zonă devin destul de frecvente, aceasta și datorită efectelor tămăduitoare ale apei care avea urmări benefice asupra sănătății oamenilor din zonă sau din regiuni chiar îndepărtate. Într-un act de iertare a păcatelor, emis de curia papală din vremea lui Inocențiu al VII-lea (1405)⁷ este menționată capela băilor din Oradea. Pontiful conferise așadar „*iertarea de păcate tuturor pelerinilor care mergeau să se închine la capela din băile Oradiei*”.⁸ În anul 1465 apreciatul poet Janus Pannonius face un elogiu acestor băi în poezia sa, de rezonanță renascentistă, *Rămas bun de la Oradea*, precizând chiar și efectul curativ al apei termale în bolile de ochi.⁹

Nicolae Olahus, importantul umanist de valoare europeană, menționează băile orădene enumerându-le printre „stațiunile” cu cele mai bune ape terapeutice din Europa Centrală, alături de cele de la Trencin și Buda.¹⁰

Informații prețioase referitoare la băile episcopiei orădene le oferă iezuiții italieni aflați în misionariat în Principatul Transilvaniei. Astfel, Antonio Possevino, întemeietorul Seminarului iezuit din Cluj¹¹, a cunoscut bine țara – începând cu anul 1583 a mediat aici o serie de probleme politice și religioase -, redactând chiar și un manuscris, lucrare cu genericul *Transilvania*, în care menționează efectul curativ (vindecător) al băilor din Oradea.¹² Misionarul și diplomatul iezuit nota că oameni

⁷ Claudio Rendina, *Papii. Istorie și secrete*, Editura BIC ALL, București 2002, pp. 564-566.

⁸ Jakó Zsigmond, *Bihar megye...*, pp. 255-256.

⁹ „*Rămâneți deci cu bine voi izvoare calde,/ Care ne fac să simțim aromele de sulf,/ Amestecate cu alaun în undele clare,/ Sănătoase pentru lumina ochilor,/ Și care nu jenează nările cu mirosul lor*” (Husztı József, *Lathin Chrestomathia*, Budapesta 1940, p. 294; Petre Dejeu, *Instituțiile culturale din municipiul Oradea și Județul Bihor*, Oradea 1937, pp. 100-101 și *passim*).

¹⁰ N. Olahus, *Hungaria, sive de originibus gentis, regionis situ, divisione, habitu atque opportunitatibus*, 1536, cap. XVIII (I.S. Firu, Corneliu Albu, *Umanistul Nicolaus Olahus (1493-1568)*, Editura Științifică, București 1968, p. 133).

¹¹ Nicoae Sabău, *Note sul progetto di costruzione del seminario gesuitico di Cluj (1584)*, Alberto Castaldini (a cura di), „Antonio Possevino, i Gesuiti e la loro eredità in Transilvania. Atti della giornata di studio Cluj-Napoca, 4 dicembre 2007”. Institutum Historicum Societatis Iesu, Roma 2009 (Bibliotheca Instituti S.I. volume 67), pp. 67-103.

¹² *Călători străini despre țările române*, vol. II, Ed. Științifică, București 1970, pp. 527-532, 540-541; Georgius Reichersdorffer, *Chorographia Transylvaniae quae Dacia olim appellatae aliarumque provinciarum et regionum succinta descriptio et explicatio*, Vienna 1550; *Appendice. Antologia di brani tratti dal Comentario di Transilvania di Antonio Possevino S.J. nell'edizione a stamppo curata dal Dr. Andrea Veress* (Budapest. Tipographia artistica Stephaneum, 1913), în „Antonio Possevino, Gesuiti e la loro eredità culturale in Transilvania”, a cura di Alberto Castaldini. Institutum Historicum Societatis Iesu. Borgo S. Spirito, 400193 Roma (f.a.), p. 134; Vasile Rus, *Operarii in vinea Domini. Misionarii iezuiți din Transilvania, Banat și Partium (1579-1715)*, Volumul I *Tablouri istorice și spirituale*, Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca 2007, pp. 199-200, 205-229; Otilia Ștefania, Damian, *Antonio Possevino e la Transilvania tra censura e autocensura*, Editura Academiei Române, Centrul de Studii Transilvane Cluj-Napoca 2005.

„s-ar duce acolo (la băi, n.n.) după curățenie, deci pentru tratament, și ar putea rămâne acolo cu înlesnirile necesare”.

O altă sursă documentară importantă referitoare la băi este epistola iezuitului peninsular G.P. Campani, călător în două etape în Transilvania (1585-1586). Scrisoarea adresată generalului ordinului iezuit Claudio Aquaviva (31 martie 1584) amintește de puternica epidemie de ciumă din zonă și de oamenii bolnavi care frecventau băile, așteptând vindecarea de la apele calde tămăduitoare.¹³ „O mare mulțime de oameni bolnavi vin la băile orădene desigur vestite la o depărtare de o jumătate de milă, unde săracii sunt îngrijiți fără plată”.¹⁴ Cu un an mai devreme (1583), un alt călugăr iezuit, Ștefan Szántó (zis și Arator), atestă la rândul său funcționarea acestor băi. Într-un pasaj din anul 1587 menționează donația regelui Ștefan Báthory pe seama Ordinului, aceea a unor moșii ale nobilului Nicolae Telegdi de la „Izvoarele calde” (*Therme*), pe care s-ar putea clădi chilii pentru viitorii confrăți.¹⁵

O lucrare științifică enciclopedică, de circulație europeană, datorată eruditului Giovanni Antonio Magini (1555-1617)¹⁶, geograf, cartograf și profesor de astronomie la prestigioasa Universitate din Bologna, lucrare publicată la Veneția în anul 1596 și apărută în încă două ediții (1597, 1598), sub genericul: *Geografia cioè descriptione universale della terra partita* („Geografia sau descrierea universală a pământului”), text ce înregistrează izvoarele termale de la *logiesi* (Geoagiu) și de la Oradea.¹⁷ Informațiile referitoare la principatele române, de laudabilă credibilă exactitate, Magini le-a primit de la un transilvănean, un student sas de la Padova, Johanes Hertel („Giovanni Ertilio”), importantă informație notată de însuși umanistul italian la sfârșitul capitolului despre Transilvania: *De his omnibus Transilvaniae Tabellae, locis et natura accurate et fideliter fuimus eruditi Ioanne Hortylio Transilvano, Viro Doctissimo Patauij nunc studiorum causa commorante*.¹⁸

¹³ *Călători străini...*, vol. III, Ed. Științifică, București 1971, pp. 76-77.

¹⁴ *Ibidem*, p. 86.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 114, 118.

¹⁶ Claudio Iosipescu, *Notizie intorno ai romeni nella letteratura geografica italiana del Cinquecento*, în „Bulletin de la Section Historique”, XVI, 1929, p. 71; Marin Popescu-Spineni, *Giovanni Antonio Magini și Țările Românești*, sec. XVI, București 1939;

¹⁷ Bun cunoscător al chimiei acestor ape, Magini menționează izvoarele de apă minerale, numite de el *acetose*, „care parcă au gust de vin” (*Călători străini...*, vol. IV, Ed. Științifică, București 1972, p. 583); Otilia Ștefania Damian, *Antonio Possevino e la Transilvania fra censura e autocensura*. Accademia Română-Centro di Studi Transilvani, Cluj-Napoca 2005, pp. 214-215, n. 40; Florina Ciure, *Relațiile dintre Veneția și Transilvania*, Ed. Istros a Muzeului Brăilei – Ed. Muzeului Țării Crișurilor, Brăila-Oradea 2013, pp. 368-372.

¹⁸ Claudio Iosipescu, *Notizie...* p. 71; K.K. Klein, *Ein siebenbürgischer Geograph des 16. Jahrhunderts*, în „Siebenbürgische Vierteljahrsschrift”, 55, 1932, pp. 377-380; Adolf Armbruster, *Romanitatea Românilor. Istoria unei idei*, Ed. II-a, Editura Enciclopedică, București 1993, p. 147.

Un alt important călător pe meleagurile Principatului Transilvaniei în vremea principelui Gh. Rákóczy al II-lea, între anii 1656-1658, pastorul german Conrad Jacob Hildebrandt (1629-1679), va menționa în jurnalul său de drumeție puterea vindecătoare a acestor ape termale orădene. În lucrarea tipărită ulterior sub titlul, *Conrad Jakob Hildebrandt, întreita solie suedeză în Transilvania, Ucraina și la Constantinopol*¹⁹, după descrierea puternicei cetăți a Oradei, cu mai bine de trei decenii înaintea căderii acesteia sub loviturile otomane, notează că „nu departe de orașul Oradea, cale de vreo milă se află o baie caldă și tămăduitoare”.²⁰ De altfel în anul sosirii acestei solii, băile erau deja reparate prin grija principelui, perioadă când a fost edificată separat o „casă a băilor domniei”.²¹

Turcii au cunoscut la rândul lor aceste izvoare termale și băile amenajate în zonă (1658). Puternica cetate a Oradei, vizată în chip nemijlocit de aceste atacuri, a condus și la vizitarea și apoi utilizarea acestor băi de „sultanii – de ex. hanul Mehmet Ghyra - și mârzele care s-au scăldat în splendidele băi „Sf. Ladislau”, după cum consemnează cronicarul bihorean Szalárdi Ioan (1601-1666) în a sa *Síralmas Krónika* („Cronica de Jale”).²² În Cronică locul este numit băile Sânmărtin (Szentmárton), după care de-a lungul timpului și satul va dobândi toponimul de Pecsészentmárton. Utilitatea și rezultatele benefice pentru sănătate au convins atacatorii să cruțe o vreme acest loc. Probabil și ceremonialul religios al mahomedanilor, în care spălarea face parte din procesul cultic, va fi condus spre conservarea unei părți a băilor orădene. Nu aceeași soartă au avut-o clădirile solide ale băilor edificate de provizorul Nötecsi Gheorghe, adică „prânzitorul pentru principe, casele de odihnă, bucătăria”, care au fost distruse.²³ Repetatele raiduri otomane din anii 1660 vor conclud definitiv soarta nefastă a băilor termale.²⁴

¹⁹ Cf. Fr. Babinger, *Conrad Jacob Hildebrandts dreifache schwedische Gesandtschaftsreise nach Siebenbürgen, der Ukraine und Constantinopel*, Leiden 1937, pp. 70 și urm.

²⁰ Pe parcursul celor doi ani, solia suedeză a străbătut de patru ori Transilvania, făcând cunoștință cu oamenii și locurile principatului. De altfel scopul acestei misiuni – din solie făcea parte H.C. Sternbach, asesorul judiciar al tribunalului din Stettin – trimisă de regele Suediei, Carol al X-lea, consta în oferirea coroanei Poloniei principelui ardelean Gheorghe Rákóczy al II-lea (v. *Călători străini...*, vol. V. Ed. Științifică, București 1973, pp. 540-541).

²¹ *Ibidem*, p. 545,

²² Liviu Borcea, *Contribuții la biografia cronicarului bihorean Ioan Szalárdi* (cca. 1617-1666), în „Crisia”, nr. III, Oradea 1973, pp. 183-197.

²³ Bunytay Vincze, *A váradi káptalan...*, vol. III, p. 145.

²⁴ Călătorul cronicar otoman, Evlia Celebi consemnează în a sa „Carte de Călătorii” (*Seyahatname*) aceste întâmplări din anii 1660-1661 (*Călători străini...*, vol. VI, Ed. Științifică și Enciclopedică, București 1976, p. 313, 525).

Abia după refulul puterii otomane în zona sudică a Banatului, după abandonarea Partiumului și a Banatului, documentele vor înregistra refacerea acestora. „Reconquista” habsburgică însoțită de revenirea și reinstaurarea „de jure” a catolicismului în Transilvania au adus schimbări și în această zonă. O consemnare din 1692 dezvăluie importanța ce s-a acordat băilor, atât ca mijloc de cură, dar și pentru obținerea de venituri. Episcopul de Oradea, Bencovich a dispus reconstruirea „*acestui loc atrăgător și util de tratament*”.²⁵

Nobilul bolognez, reputatul savant Luigi Ferdinando Marsigli (1658-1730), autorul unei opere impresionante cu o analiză specială asupra diferitelor culturi din contextul european și creștin, minunatul „poet” al istoriei și geografiei continentale, omul de știință cu valențe poliedrice, de o mobilitate intelectuală exemplară a marcat și acest aspect al geologiei și al bogățiilor termale din Europa central-estică.²⁶

Izvoarele termale de la Felix devin cunoscute în întreg Principatul ardelean în secolul XVII, atunci era folosit doar izvorul, băile propriu-zise nefiind încă amenajate. Situația financiară dificilă a Curții din Viena, conflictele armate neîncetate din vremea împăratului Leopold I, au condus spre contractarea unor împrumuturi adresate instituțiilor religioase și civile. Astfel, împăratul a făcut un împrumut de la ordinul monastic al Premonstratensilor în valoare de 200.000 de taleri iar drept schimb a dat garanție moșiile sale din jurul Orăzii, care erau nefolosite. Începând cu anul 1705 Ordinul va prelua în folosința sa moșiile menționate, iar în 1706, Franz Schöllinger obține titlul de abate.²⁷ Moșia dobândită nu aducea însă nici un venit, locul nu putea fi exploatat în condițiile vieții nesigure și agitate din timpul revoltei

²⁵ Bunytai Vincze, Malnasi Ödön, *A váradi püspökök a száműzetés sz újrualapítá korában (1566-1780)*, (Episcopii de Oradea în perioada exilului și a reinstaurării, 1566-1780), vol. IV, Debretin 1935, p. 179; I. Călușer, T. Sfirlea, *Istoricul băilor termale...*, p. 548.

²⁶ Iványi B., *Luigi Ferdinando Marsigli primo esploratore della Grande pianura ungherese*, în „Celebrazione di Luigi Ferdinando Marsigli nel secondo centenario della morte” Zanichelli, Bologna 1931, pp. 191-248; A.T. Turdeanu, *Opera cartografică a lui Marsigli și importanța ei pentru țara noastră*, în „Studii și Cercetări de Bibliologie-Serie Nouă”, XIII, Editura Academiei R.S. România, 1974, pp. 211-231; O cercetare exemplară aducând documente, manuscrise și hărți inedite aflate în Biblioteca Universității din Bologna, Fond Marsigli o realizează Antonio Guardavaglia, în *Dacia mediterranea în Descrittione delle Misie, Daciae e Illirico* (1698) de Luigi Ferdinando Marsigli (Cap. III, 3.6. *Descrittione naturale, civile e militare delle Misie, Daciae e Illirico*), teză de doctorat (mss.). Facultatea de Istorie și Filosofie. Școala Doctorală de Istorie, Civilizație, Cultură. Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca 2018. *Danubius Pannonico-Mysicus, observationibus geographicis, astronomicis, hydrographicis, historicis, physis perlustratus in sex tomus digestus ab Aloysio Ferd. Com. Marsili ... Tomus primus [-sextus]*, Hagae Comitum, apud P. Gosse, R. Chr. Alberts, P. de Hondt; Amstelodami, apud Herm. Uytwerf & Franc. Changuion 1726.

²⁷ Despre prezența Ordinului în Oradea, cu bibliografia aferentă v. *Dicționarul mănăstirilor din Transilvania, Banat, Crișana și Maramureș*, Adrian Andrei Rusu (Coordonator), Nicolae Sabău, Ileana Burnichioiu, Ioan Vasile Leb, Mária Makó Lupescu, Presa Universitară Cluj-Napoca 2000, pp. 188-189, 193.

lui Francisc Rákóczi al II-lea, când lucrările pe moșie au fost împiedecate. Constatând că moșia nu aduce nici un venit, proprietarii vor vinde terenul premonstratensilor de Lucca, pentru suma de 50.000 de taleri de argint.²⁸

Dezvoltarea băilor orădene va cunoaște un reviriment după criza politică transilvană din anii 1703-1711. În timpul acestor ani pașnici, sub abatele Carl Kratochvila, începe amenajarea proprietății. Abatele trimite administratori din ordinul premonstratens pentru a îndruma și conduce lucrările plănuite²⁹. Numiții administratori locuiau în Oradea, în casa Bethlen, imobil aflat pe locul hotelului „Parc” de mai târziu. Administratorul principal Felix Helcher, venit de la mănăstirea Klosterbruck din Moravia, canonic al mănăstirii din Sânmărtin, va ridica în 1711 un edificiu din lemn, cu scopul valorificării izvoarelor termale. Lângă cabana de lemn va construi și o casă a paznicului băii și o sală de masă. Așadar, între anii 1711-1724 au fost amenajate primele așezăminte pentru tratament sub numele de „Baia lui Felix” (*Félix-fürdő*). Informații despre veniturile din această perioadă nu s-au păstrat și nici însemnări despre alte eventuale edificii construite atunci. Începând cu deceniul trei a secolului al XVIII-lea se întocmesc o serie de planuri, chiar dacă mai simpliste, de reamenajare a băilor. În anul 1731, medicul orădean Francisc Gebb efectuează analiza chimică a apelor din zonă precizând și efectul curativ asupra unor boli precum râia, rănila, paralizia, podagra, scorbutul sau diferite dureri cronice.³⁰

Documentele post 1733 delimitează și focalizează cu mai multă precizie cele două zone balneare, cunoscute mai târziu denumirea de „Haieu” și „Felix”. Pentru exploatarea mai eficientă și mai rentabilă pe seama Episcopiei catolice orădene, băile vor fi arendate (ex. 1733 – arendașul Ștefan Návay; 1741 – arendașul Gaspar Hucherdorff, preia băile din Haieu pe o perioadă de trei ani pentru suma de 1200 fl.; 1755 – arendașul Andrei Draga).

Canonicul premonstratens Stefan Szemery este acela care ridică în 1744 o clădire cu parter și etaj. Bazinele amenajate atunci erau înguste și separate pentru bărbați și femei. Odinioară aici se mai păstra și stema prepozitului. Pe un act (*rezignatio*) se află următoarea inscripție: *Termae calidea fele cianos dictate, cum co pertinentibus a edificis bono statu existentibus et annuae 932 Florenis 30 Xis*

²⁸ Fehér Dezső, *Bihar – Biharmegye. Oradea. Nagyvárad kulturtörténete és öregdiákjainak emlékkönyve* (Bihar și jud. Bihor. Istoria culturală a Orăzii și omagiul adus de elevii veterani), Oradea 1933-1937, p. 643.

²⁹ Pentru o scurtă istorie a conventului premonstratens în Oradea, vezi, Adrian Andrei Rusu (Coordonator), Nicolae Sabău, Ileana Burnichioiu, Ioan Vasile Leb, Mária Makó Lupescu, *Dicționarul mănăstirilor din Transilvania, Banat, Crișana și Maramureș*, Presa Universitară Cluj-Napoca 2000, pp. 188-189.

³⁰ I. Călușer, T. Sfârlea, *Istoricul băilor termale...*, p. 550 și *passim*.

exarendatos".³¹ Inscricția dovedește faptul că Szemery a acordat o atenție crescută amenajării și buneii funcționării a băilor. A fost aceasta înainte de toate o baie populară, ce nu oferea decât un confort minim. Numărul vizitatorilor începe, treptat, treptat, să crească, fapt dovedit și de contractul din anul 1832 care vorbește despre construirea hotelului „Europa”. Nu există date precise legate de edificarea acestui hotel, dar cu siguranță nu a fost realizat în vremea lui Szemery. Contractul relevă însă și alte oportunități vizate, anume aceea a asigurării *loisir*-ului vizitatorilor, în acest sens direcțiunea plănuiind și construirea unui spațiu pentru distracția oaspeților. Construcțiile moderne vor demara însă abia începând cu anul 1881. La 1900 erau deja amenajate hotelurile *America*, *Victor* și *Manyhért*.

Între cercetările timpurii privind „chimia” apelor termale se înscriu și cele efectuate la 1763 de medicul șef al comitatului Bihor, Francisc Sziveres, împreună cu farmacistul Ioan Sztacha. Cei doi specialiști recomandă aceste ape în tratarea cu succes a bolilor de rinichi și nervoase, a reumatismului și a artritei.³²

Profesorului Stephanus Hathvani îi datorăm așa cum am mai menționat cea mai importantă lucrare referitoare la băile bihorene (Felix și 1 Mai), cercetare de mare rigoare științifică și atent documentată, cu titlul: *Thermae Varadiensis*. Autorul, profesor de matematică și filosofie la Debrețin a fost invitat de abatele Ludwig Ehenger, administratorul Băilor Felix în anul 1771, pentru odihnă dar și pentru observații și cercetări ale apelor termale de aici. Profesorului Hathvani îi datorăm prima descriere detaliată a băilor, cu bazinele captușite cu scânduri, cu modul de eliminare a apelor folosite, cu camerele de oaspeți, starea acestor băi și categoriile sociale care le frecventează.

Conscripțiile de la sfârșitul secolului al XVIII-lea aduc noi mărturii asupra stării acestor băi. Astfel au fost redactate adevărate devize în care sunt descrise diferitele sectoare ale băilor, evaluarea edificiilor și sumele necesare pentru reparațiile curente sau capitale (ex. La baia „Sf. Ladislau”). Se continuă cu arendarea băilor. Astfel cele din Haieu vor fi arendate începând cu 22 decembrie 1791 lui Anton Fuhrmann. Contractul cuprinde șapte articole care reglementează buna funcționare, economia și câștigul afacerii. Cu toate acestea dotarea băilor este încă destul de modestă la începutul secolului al XIX-lea. Drept urmare, medicul șef al comitatului Bihor, Iosif Sándorfi, solicită și impune măsuri severe pentru igienizarea și refacerea băilor orădene (15 februarie 1812).³³

³¹ Fehér Dezső, *Bihar*, p. 643.

³² *Ibidem*, p. 552.

³³ *Ibidem*, pp. 554-559.

În prima jumătate a secolului al XIX-lea Băile Felix încep să fie preferate mai cu seamă din pricina drumului mult mai accesibil în comparație cu cel înspre băile episcopale de sub poala muntelui Șoimul (satul Haieu).

În anul 1817, după moartea arendașului Kovács Francisc, arenda Băilor a fost scoasă la licitație, condițiile solicitate de proprietar fiind mult mai exigente,³⁴ faptul acesta demonstrând atenția sporită prin care administrația Episcopiei urmărea câștigurile și desigur profitul personal. Desigur, în momentul descoperirii unor noi izvoare termale în imediata apropiere a orașului Oradea, la Peța, Episcopia va trebui să facă față presiunilor arendașilor care solicitau diminuarea prețului arenzii (vezi cererea lui Ioan Mata din anul 1820).³⁵ Din deceniul patru al secolului al XIX-lea încep la băile Episcopiei (Haieu) acțiunile de edificare ale unei galerii închise pentru plimbarea vizitatorilor (1834), ridicarea unei noi clădiri a băilor prin strădania maestrului constructor Georg Bartel (1835), cât și noi lucrări de reparații între anii 1834-1840. Din păcate puternicul incendiul din anul 1841 a distrus vechiul edificiu, obligând proprietarii să facă demersuri pentru construirea unei noi clădiri, a unui hotel, pe două nivele, parter și etaj. Devizul și Proiectul (Plan și axonometrie) vor fi întocmite de inginerii Fidy și Engelbert Hubl iar pentru efectuarea lucrărilor va fi solicitat maestrul constructor Anton Czigler.³⁶

În deceniile care au urmat se continuă cu dotarea băilor cu mobilier, definitivarea lucrărilor la băile cu oglinzi, la baia cu căzi, la baia cu nămol și la baia cu aburi dar și înzestrarea cu personal de întreținere și de specialitate; se inițiază o utilă popularizare a calității băilor termale ale Episcopiei (Dr. Friedrich Grosz), ce puteau concura cu cele de la Bad Ischl, Gastayn (Austria), Karlsbad și Abano. În același scop, în anul 1855, medicul Albert Grosz va publica o broșură intitulată, *Băile orădene, călăuză pentru uzul populației de la țară*, în care recomanda frecventarea utilă și folositoare a băilor pentru tratarea bolilor de reumatism, ficat, splină, rinichi și stomac.³⁷ Pe aceeași linie a ridicării calității băilor Episcopiei, „Asociația medicilor, farmaciștilor și naturaliștilor” din Comitatul Bihor va redacta un Memoriu în care se solicita renovarea totală a clădirilor și dotarea corespunzătoare a ambelor băi (Haieu, Felix). De altfel Băile Felix nu se ridicau la nivelul celorlalte băi. O vedere din anul 1875 a băilor de lângă Haieu ilustrează aspectul plăcut și civilizat al acestei stațiuni, cu frumoasa clădire cu planul în forma literei L, pe două nivele, trei pavilioane pe colțuri, corpul rectangular din perimetrul curții edificiului și parte din frumosul și amplul parc de aproximativ 500 de hectare.

³⁴ *Ibidem*, pp. 557-558.

³⁵ *Ibidem*, p. 559.

³⁶ *Ibidem*, p. 560, 562, 564, figurile la pp. 561 și 563.

³⁷ Grosz Albert, *A nagyváradi fürdők, Utmutatás a vidéki nép használatára* (Băile Oradea, Călăuză pentru uzul populației de la țară), Oradea 1855.

La acea dată izvorul avea un debit mic fapt care împiedeca extinderea și prin aceasta modernizarea stațiunii. Drept urmare, în anul 1883, administratorul băii, canonicul premonstratens Valentin Kukoly a propus lărgirea izvorului, lucrare executată de inginerul Zsigmondy, cu rezultate remarcabile. Forajele au condus spre succesul acestei acțiuni, în 5 decembrie 1896 din izvorul lărgit țâșnind un jet mineral cu temperatura de aproape 50° și un debit de câteva milioane litri de apă minerală pe zi, cantitate care permitea de acum încolo amplificarea băilor. Curând au fost săpate și amenajate două mari bazine, numite „americane” și s-au construit câteva hoteluri, între care *Békés* (a *Bunei înțelegeri*, a *Păcii*), *Alföld* etc.

În anul 1891, menționatul canonic premonstratens, Valentin Kukoly a început construcția hotelului *Victoria* și a băilor *Francisc*, cu două bazine și vane. La scurtă vreme a fost edificat și frumosul restaurant și salonul *Kur* înzestrat cu o verandă generoasă. Kukoly a construit și vila *Bálint* (Valentin), care din anul 1896 a devenit clădirea poștală a stațiunii. O dată cu edificarea acestei construcții, Dr. Coloman Kazay, medicul stațiunii, va construi și vila medicilor, care ulterior va intra între proprietățile stațiunii. În această perioadă, Valentin Kukoly plantează arbori înzestrând astfel băile cu un parc mare. La aceste lucrări de amenajare peisagistică au participat și horticultorul Robert Veiger, administratorul Iosif Voronkay și medicul stațiunii, Dr. Coloman Kazay. Așadar, treptat, treptat, stațiunea se construiește și se înfrumusețează.

Noua clădire „Kursalon” având săli pentru tratament, sală de mese, sală de dans și salon de conversație, edificiu construit după planurile arhitectului Rimanóczy Kálmán sen., unul dintre creatorii arhitecturii moderne (eclectice) a orașului Oradea (lui îi datorăm releveele de la Seminarul teologic catolic, 1890; Biserica ref. Olosig, 1884 – asociat cu Iacob Eder; Institutul romano-catolic „Sf. Vincențiu”; Clădirea Băncii de Credit Comercial, Industrial și Agricol/azi Cantina Primăriei/, 1886; Clădirea Casei de Păstrare și Economii, 1887; Clădirea Cazinoului din Budapesta, 1888; Hotel Rimanóczy, azi Hotel Crișul Repede, 1892; Magazinul Andrényi, azi „Oțelul Mare”, 1893; Galeria de Comerț din Oradea, 1894; Clădirea Muzeului, azi Palatul Copiilor, 1895; Cazarma honvezilor din Oradea, 1901; Transformarea Gării din Oradea, 1901 etc.)³⁸.

Stațiunea balneară „Felix” va înregistra așadar o amplă dezvoltare după anul 1885 când a început forajul și a fost captat izvorul „Balint” (Valentin) din parcul băilor cu o capacitate de peste 4.000.000 litri apă în 24 de ore, având o temperatură de 48° Celsius. Puțul cobora la o adâncime de 50 m. de unde prin tuburi de fier, apa, în urma presiunii naturale, se ridica într-un rezervor dispus cu câțiva metri mai sus

³⁸ O contribuție însemnată, o topografie asupra arhitecturii orădene însoțită de o bibliografie exhaustivă la: Péter I. Zoltán, *Trei secole de arhitectură orădeană*, Editura Muzeului Țării Crișurilor, Oradea 2003; Varga Attila, Rus Gabriela, *Dicționarul arhitecților din Transilvania în perioada dualismului austro-ungar (1867-1918)*, vol. I. Ed. Argonaut (Cluj-Napoca) 2017, pp. 195-198.

de nivelul de călcare a solului. De aici, prin mijlocirea unei dese rețele de conducte, apa curgea în diferitele bazine. Acestea au primit denumirea de America și Felix. În vecinătatea acestor bazine s-au construit hotelurile cu același nume.

Temperatura atât de ridicată a apei presupunea operațiunea de răcire. Atunci când s-au încheiat lucrările la baia *Francisc* era nevoie de o nouă instalație de răcire, care va fi montată la ordinul lui Emeric Fabian de arendașul Carol Kernács. Lucrarea aceasta nu a fost însă operațională astfel ca firma executantă a fost obligată să construiască două noi instalații de răcire, în aer liber, pe un deal din vecinătate. Această nouă lucrare a fost realizată de administratorul Szekereș Frederic. Același funcționar a edificat hotelul Menyhért (Melchior) în 1904 și Farmacia în anul 1908. De numele acestui administrator se leagă și creșterea numărului de vane pentru baie (1911).

Dezvoltarea stabilimentelor balneare și creșterea numărului vizitatorilor a presupus și îmbunătățirea serviciilor. A demarat construcția unor prăvălii. Primul bazar a fost ridicat de Valentin Kukoly, o clădire din lemn care a căzut pradă flăcărilor în incendiul din anul 1911. În locul acestei prăvălii, Szekeres va edifica o construcție din piatră. Inițiativei sale i se datorează și construcția spitalului de boli contagioase (1908), transformat în anul 1916 în sediul uzinei electrice. În anul 1926 clădirea va fi redată funcțiunii inițiale.³⁹ Sub îndrumarea aceluiași Szekeres se va construi, în anul 1911, palatul direcțiunii, iar în anul 1913 o nouă farmacie. După patru ani, în 1917, va fi amenajat bazinul de înot.

Consecința pozitivă a acestor investiții la băile orădene s-a exprimat în sporirea considerabilă a persoanelor care le frecventau, ajungându-se la cifra de 4-5000 anual. Faima acestor băi (Termalele Episcopiei de la Haieu înainte de toate) au întrunit aprecierile pozitive ale juriului Expoziției mileniului de la Budapesta, din anul 1896, fiind răsplătite cu medalia jubiliară de aur și diploma de onoare.⁴⁰

Documentele din primele decenii ale secolului XX înregistrează cu acribie contractele de arendare ale acestor băi, sumele solicitate de Episcopie, dar și stipulațiile contractuale pentru celelalte servicii, adică pentru restaurant, pentru serviciile medicale, întreținerea patrimoniului, până și pentru orchestra de divertisment. Sunt reînnoite regulamentele de ordine interioară (1903) referitoare la atribuțiunile precise ale personalului și ale oaspeților acestor băi.⁴¹

Beneficiile erau foarte importante, astfel că de la primul contract de arendă a lui Gaspar Hucherdorff din 1741 în care suma pentru perioada de 3 ani

³⁹ Fehér Dezső, *Bihar...*, p. 664.

⁴⁰ Aurel Tripon, *Monografia - Almanah...*, p. 232.

⁴¹ I. Călușer, T. Sfirlea, *Istoricul băilor termale...*, op. cit.

era de 1200 Fl., până în perioada premergătoare primului război mondial, câștigul se va mări aproximativ de șase ori.⁴²

Documentele înregistrează cu acribie următorii arendași ai băilor, începând cu anul 1785 și până în 1922: Iosif Fehér, *ante quem* și *post quem* 1785, Jodu Gyulay 1797-1798, Mayerhoffer Nádor 1799-1810, Iosif Kellner până la 1819, Mayerhoffer Nádor 1820-1825, Jakob Baumann 1824-1833, Familia Hoffmann 1834-1891, Kernács și Bibó 1892-1903, Aloisie Komzsik 1904-1913 și Robert Beigl, 1916-1922⁴³.

O dată cu anul 1922 începe un nou capitol în istoria Băilor Felix ca urmare a contractului încheiat între Ordinul Premonstratens, reprezentat de canonicul Irén Károly și Normann Weisz din Londra, un vestit bijutier al epocii, la care s-au asociat cumnații săi, Martin Klein, Iosif Goldberger și inginerul Ignatie Székely. Spiritului și calităților de manager ale lui Normann Weisz s-a datorat ampla dezvoltare a Băilor Felix ridicate la standarde mondiale. În urma unor măsuri de reamenajare și de construcții, Băile Felix interesante până atunci doar pentru oaspeții din județele Bihor și Hajdu (Ungaria) vor deveni atractive pentru un mare public din România întregită, pacienți care doreau tratamente de reabilitare fizică, de însănătoșire.

Născut în anul 1879 la Valea lui Mihai, tânărul Weisz a deprins arta orfevrăriei la bijutierul Löfkovits, apoi s-a perfecționat la maestrul bijutier Kupfer din Budapesta. Ajuns la Londra s-a remarcat curând în cadrul firmei în care a fost angajat. Din această perioadă debutează și orientarea sa spre lumea afacerilor, câștigurile cele mai rapide și mai importante obținându-le în vremea războiului englezo-bur din Africa de Sud. Apreciat în societatea londoneză pentru cunoștințele sale în domeniul artei bijuteriilor dar și a disponibilităților în afaceri va fi trimis de o Societate de Asigurări din Anglia, cu suma de 1 milion lire sterline, la Moscova, pentru evaluarea, expertizarea și achiziționarea bijuteriilor familiei Țarului, naționalizate de comuniști. Succesul misiunii sale a condus spre alte trei deplasări în capitala noului stat comunist pentru cumpărarea altor bijuterii ale familiei Țarului sau ale familiilor nobilimii ruse.

În peisajul țării natale a resuscitat Băile Felix și a contribuit financiar la edificarea unei sinagogi pentru comunitatea sa.⁴⁴

În perioada interbelică se constată însă și controlul riguros al oficialităților orădene, prin prefectul locului, care impune remedierea lipsurilor și a defecțiunilor constatate la stațiunile termale, îmbunătățirea asistenței medicale, dotarea

⁴² *Ibidem*, nota 108 la p. 575.

⁴³ Fehér Dezső, *Bihar...*, p. 644.

⁴⁴ Fehér Dezső, *Bihar...*, p. 645; Pentru istoria sinagogilor transilvănene și a monumentelor sioniste din Bihor, vezi: Arh. Aristide Streja, Arh. Lucian Schwartz, *Sinagogi din România*, Editura Hasefer, București 1996, pp. 132-135; *Oradea* (Coordonator Dr. Aurel Chiriac), Editura Muzeului Țării Crișurilor, Oradea 2001; Mircea Moldovan, *Sinagoga – arhitectură a monoteismului*, București, Paidea, 2003, pp. 181-190; Péter I. Zoltán, *Secole de arhitectură...*, pp. 39-40.

corespunzătoare a cabinetelor medicale, deschiderea unei farmacii a băilor, spații speciale pentru izolarea și profilaxia bolilor contagioase, igiena bazinelor și instrumentarului de aici, adaptarea la noile norme electrotehnice a instalațiilor și paza împotriva incendiilor.

Anul 1948 a adus cu sine naționalizarea băilor și prin aceasta deschiderea unui nou capitol în funcționarea acestora.

1. Pavilionul 1. Clădirea ansamblului vechi al Băilor „Felix”, Pavilionul 1 este un edificiu având locația în vecinătatea Hotelului „Termal” (vest), a Ștrandului „Felix” (nord), a bisericii ort., din lemn „Sf. Arhangheli” (nord-vest) și a bisericii gr.cat., din lemn (nord). Edificiul este o construcție din cărămizi, cu două niveluri, parter și etaj dar și subsol. Fundațiile sunt din cărămidă iar grosimea pereților din același material este de 60 cm. Edificiul este rezultatul unei singure faze constructive, de reală acuratețe, valorizând omogenitatea și unitatea ansamblului de la sfârșitul secolului al XIX-lea (Fig. 2).

Clădirea este compusă dintr-un corp de plan rectangular având o suprafață desfășurată de 1397,00 m², cu axa principală orientată cu aproximație est-vest, cu un abia perceptibil rezalit median al celor două axe, cu goluri care flanchează de o parte și de cealaltă accesul în clădire.

1.1. Fațade. Fațada principală - orientată spre nord, nord-est - este înviorată și agrementată în zona axelor de mijloc cu o volumetrie mai bine precizată. Disponerea axelor fațadei marchează în limitele parterului ritmarea:

$$a+a+a+b+a+a+a+a$$

(în care a = ferestre și b = ușă), iar la etaj de următoarea ritmare:

$$b+a+a+a+a+aa+a+a+a+b$$

(în care aa sunt deschiderile de deasupra ușii de acces în clădire).

Axele sunt despărțite de platbande orizontale și de panourile decorative de sub glaful ferestrelor.

Configurația bogată a decorului realizat în tencuială și stucatură dezvăluie o expresă preocupare pentru sugerarea unei înfățișări festive, prin adaptarea unor ferestre alungite cu chenarele atent elaborate, marcate, cele de la etaj, de frontoane rectangulare, surmontate de un fragment de cornișă profilată sprijinită în flancuri de câte un *modillon* (mici console cu rol decorativ) și câmpurile decorate, alternativ, cu un fronton de fereastră, de două mici semisfere turtite sau o mică friză compusă din cinci pătrate în relief plat. Sub pervazele acestor ferestre apar panouri rectangulare cu câmpul îngust dreptunghiular scobit și cu decor alcătuit dintr-o friză de șapte

semisfere plate sau, alternativ, de cadre rectangulare înguste scobite în grosimea tencuielii. Patru striuri horizontale marchează nu doar spațiul dintre ferestrele etajului ci și partea superioară a ancadramentelor acestor deschideri.

Decorul fațadei principale la nivelul parterului este și mai bogat. Chenarele au jumătatea inferioară în formă de bosaj iar suprafața parietală imită aspectul pietrei buciardate sau numitul *calcio vecchio*. Suprafețele de zidărie dintre ferestre sunt articulate de jumătăți de platbande desenate în bosaje și tratate în tehnica *calcio vecchio*, unite în partea superioară, prin mijlocirea unor segmente plate, de mijlocul chenarelor ferestrelor iar în partea inferioară de glaful acestor deschideri. Verticalele compoziționale ale fațadei principale sunt marcate de platbande care imită pilaștrii adosați, cele de la parter cu bosaje horizontale din tencuială încoronate de o semi-abacă iar cele de la etaj prevăzute în partea superioară, în locul capitulurilor obișnuite în acest loc, cu discuri semicirculare și de trei baghete în relief plasate în câmpul platbandei; baghetele din flancuri sunt egale iar cea mijlocie mai lungă, dezvoltând un element decorativ specific manierei *Secession (Jugendstil)*, strecurat în repertoriul decorativ al acestei fațade prevalent eclecticice.

Axele din flancurile etajului sunt marcate de ușile încăperilor ce comunică cu cele două balcoane amenajate în acel loc. Platforma balcoanelor se sprijină pe puternice console cu extradrosul în decor striat, fiind mărginite de parapetul din fier forjat ce dezvoltă un decor specific stilului *Secession*, cu frumoase motive geometrice și vegetale stilizate, într-un desen unduit de o notabilă eleganță (Fig. 3).

Socului simplu de la baza fațadei îi corespunde în partea superioară un decor mult mai bogat, un pseudoantablament în care locul metopelor e luat de chenare dreptunghiulare dezvoltate pe orizontală și de platbande în relief iar cel al triglifelor de o elegantă friză compusă dintr-un număr variabil de denticuli (Fig. 4, 5 și 10).

Portalul principal este o deschidere marcată de un chenar cu suprafețele tipul „*calcio vecchio*” încadrând ușa elaborată cu canaturile originare împărțite în partea superioară în patru spații vitrate, protejate de grilaje cu ornamente de tip *Secession* și jumătatea inferioară din tăblii de lemn sculptate, încheiate în segment de arc și câmpul agrementat de două semisfere în relief plat. Această poartă pietonală e surmontată de un fronton rectangular dublu, împărțit în șase câmpuri. Cel inferior cu deschiderile protejate de ochiuri de sticlă, cel din partea superioară având aspectul de pseudo-firidă. Stâlpii mici despărțitori (jos) și platbandele (sus) verticale au primit un decor specific *Jugendstil*, asemănător cu acela din partea superioară a platbandelor ce articulează din loc în loc fațada. Cornișa ce încorporează frontonul intrării e marcată în flancuri de câte un ornament în formă de pin stilizat. Pe axa ușii principale, la etaj, fațada e străpunsă de două ferestre rectangulare, cu deschiderile corespunzătoare lărgimii accesului pietonal.

Fațada laterală de răsărit este mai sobră. În axa centrală a parterului a fost deschisă intrarea în subsolul clădirii, acces surmontat de o fereastră de luminare a coridorului din interior. Etajul prezintă o deschidere mai generoasă decât cele din fațada principală, agrementată însă de un decor asemănător cu al deschiderilor menționate. Astfel, frontonul rectangular e marcat de ornamente semisferice și pătrate plate, practicate în tencuială. Câte patru platbande verticale imitând bosajul articulează zona parterului fațadei laterale iar alte platbande încoronate – în locul capitulurilor clasice – cu motive decorative alcătuite din semicercuri duble surmontate de un spațiu rectangular și un *abakus* marcat de trei semisfere plate, articulează flancurile etajului.

Orizontala acestei fațade e subliniată prin patru striuri practicate în jumătatea inferioară, trei platbande la mijloc, un pseudo-antablament decorat cu panouri rectangulare și o friză de denticuli în partea superioară. Generoasele câmpuri de zidărie din flancurile axei centrale sunt marcate de un monumental cadru rectangular în relief plat cu suprafețele tratate în maniera *Calcio vecchio* având latura superioară întreruptă la mijloc de un segment de cerc ce prezintă în câmp un ornament circular în relief plat, practicat în tencuială. Alte patru striuri orizontale unesc aceste două ornamente circulare plasate în aceste câmpuri din flancurile fațadei.

Disponerea axelor fațadei posterioare (sud, sud-est) marchează următoarea ritmare a parterului:

a+a+a+a+a+a+a+a+a+a+a

la care se adaugă ritmul deschiderilor etajului:

a+a+b+b+a+a+a+a+b+b+a+a

În general, în limitele acestei fațade se reia același tip de decor hibrid în care măturile decorative eclecticice se combină cu cele Secession. Vedem aici aceeași articulare a verticalelor cu platbande marcate printr-un bosaj orizontal și suprafețele tip *Calcio vecchio* la parter și platbande marcate de chenare în relief plat și decorul specific *Jugendstil*-ului în locul capitulurilor clasice la etajul fațadei posterioare. Orizontalele sunt precizate de striurile care brăzdează jumătatea inferioară a fațadei, zona parterului, de brâul profilat al soclului și de cele trei platbande orizontale ce articulează cele două nivele. O oarecare diferență e sesizabilă la nivelul frontoanelor ferestrelor de la etaj, cu o alcătuire ceva mai simplă, unde chenarul e surmontat de segmente compuse din patru baghete (muluri) în relief, practicate în tencuială. Identice în alcătuirea lor formal-decorativă sunt cele două balcoane de la etajul fațadei posterioare (axele 3 și 4, 10 și 11), cu dimensiunea dublă comparativ cu cele din fațada principală, dezvoltând același tip de console și același decor tip *Secession* la parapetul din fier forjat (Fig. 4).

În soclul fațadei, în corespondența ferestrei din axa cinci a parterului, a fost deschis ulterior un al doilea acces în subsolul clădirii. Sistemul de acoperire a beciului este cel specific sfârșitului secolului al XIX-lea, acela al bolțișoarelor din cărămidă pe șine metalice, spre deosebire de cel al planșeelor dintre parter și etaj, etaj și șarpantă (pod) care sunt din lemn.

Edificiul conservă șarpanta originală, o șarpantă în patru ape cu coama potrivit de înaltă, unitară în schema sa compozițională de aspect eclectic. Fermele principale sunt alcătuite din căpriori, coardă, traversă, moază, popi drepți și înclinați, pene intermediare. Acoperișul a păstrat parte din învelitoarea istorică, plăci de eternit completate pe unele suprafețe de țiglă profilată.

Pitorescul și „plasticitatea” compozițională e completată de numeroasele hornuri înalte, ce împănază acoperișul și care practic corespundeau camerelor edificiului încălzite înainte de introducerea centralei termice, cu ajutorul sobelor de teracotă pentru lemne.

1.2. Spațiile interioare. De la bun început trebuie precizat că aspectul și configurația spațiului interior de aspect „celular” este specifică edificiilor construite pentru deservirea vizitatorilor și a pacienților care urmau tratamentul balnear prescris. În plan ambele nivele sunt structurate pe două tracturi delimitate de coridorul (parter, etaj) având lungimea de 37,20 m, dispus pe axa est-vest de unde comunică cu fiecare dintre încăperile orientate nord-sud. În economia spațială există camere cu trei scări dimensionale: la parter două dintre încăperile de colț (nord-est, nord-vest) dispuse în tractul fațadei principale măsurând 4,70/2,50 m, celelalte șapte camere de pe această latură 2,80/2,50 m, iar holul ce comunică cu accesul și casa scării având 2,90/2,50 m.

Tractul sudic al parterului cuprinde cinci camere cu dimensiunile de 2,70 / 2,50 m, anume cele în corespondența axelor 1-5 și 9-13 dar și trei încăperi având dimensiunile 2,40/2,50 m, corespunzătoare axelor 6-8. Deschiderile ferestrelor parterului prezintă aceeași mărime 2,30/1,20 m, cu excepția ferestrei de apus deschisă la capătul coridorului la parter (1,40/2,30 m) și a celor două ferestre din capătul de răsărit al coridorului, parter, etaj, ce măsoară 1,90/2,20 m. Ușa pietonală din axa centrală a fațadei principale măsoară 1,70/3,00 m. Toate camerele parterului și ale etajului sunt tăvănite și au pavimente din parchet. Zidurile coridorului (grosimea 0,60 m) sunt penetrate de deschiderile practice în grosimea zidului de cărămidă (grosimea 0,60 m), protejate de tocuri de ușă executate din lemn furniruit, azi într-o stare de conservare precară. Ușile camerelor sunt de model unic, cu un singur canat cu suprafețele casetate în trei unități rectangulare, două mai alungite dispuse pe verticală și unul pe orizontală. Câmpurile acestor casete sunt marcate de striuri pe mijloc sau în flancuri (Fig. 5).

Planșeele din lemn a celor două nivele sunt parțial sparte iar tavanele și pereții sunt invadate de igrasie și ciuperci, în egală măsură parchetul încăperilor este puternic afectat.

Holul de la intrare, coridoarele au primit un paviment din ciment iar platforma de odihnă mai conservă exemple ale gresiei originare.

Scara de acces la etaj, cu rampa întoarsă cuprinde 12 trepte (15/30 cm) la primul plan înclinat și 13 trepte (15/30 cm) la rampa ce comunică cu etajul. Această scară mai păstrează parapetul original, cu frumoasa dantelărie din fier forjat având desenul în formă de *rocaille*-uri juxtapuse și marcate la mijloc prin câte trei baghete orizontale. Originară este și rezemătoarea din lemn profilat ce încununează parapetul (Fig. 6).

2. Pavilionul 2

2.1. *Vechile bazine băi. Scurt istoric și descrierea bazinelor băii.* Clădirea care adăpostește cele patru bazine cu apă termală pentru tratament și recuperare a fost construită în ultimul deceniu al secolului al XIX-lea la care s-au adăugat unele completări în perioada interbelică și în anii '60-'70 ai secolului trecut când s-a construit corpul de legătură cu pavilionul 2 al Complexului.

Edificiul e construit exclusiv din cărămidă iar ca sisteme de acoperire notăm prezența tavanelor, a bolților în cruce cu muchiile aparente, a semicalotelor cu muchii aparente curbe și sistemul de bolțișoare pe șine metalice. Șarpanta a primit o învelitoare din țigă profilată iar rezalitele prezente sunt acoperite cu tablă decupată în modele pătrate. Suprafața construită a Bazinelor băii este de 741,00 m².

Clădirea cu planul rectangular plasată în zona de sud a Complexului balnear vechi (Pavilioanele 1, 2, 3) e orientată cu axa longitudinală nord-sud, în fațada nordică de odinioară fiind construit corpul de racord cu Pavilionul 2.

2.2. *Fațade.* Fațada laterală de răsărit e dominată de două rezalite ce marchează pe de-o parte un corp adăugat ulterior (zona nord-estică) care a obturat două dintre ferestrele originare deschise pe această latură și un al doilea rezalit pronunțat proiectat de la început în acest mod în capătul sud-estic care adăpostește unul dintre bazinele de tratament și recuperare. Dispunerea axelor fațadei estice marchează la fațada originară o ritmare de:

a+a+a+a+a+a+a

și o ritmare actuală a fațadei întreruptă de corpul rezalit, de:

a+a+a'+a'+a'+a+a+a+a

(unde a' reprezintă deschiderile de la corpul adăugat).

Această fațadă, în zona nord-estică, e puternic deteriorată, șarpanta, învelitoarea din țiglă și o parte din planșee s-au prăbușit. Deschiderile ce marchează axele de ritmare ale fațadei prezintă chenare din tencuială cu desenul imitând bosaje de mărime variabilă și cu suprafețele într-o prelucrare ce imită piatra buciardată, specifică stilului eclectic al epocii. Partea superioară a ferestrelor e conturată printr-un coronament compus din bolțari (cinci la număr) trapezoidali, alungiți până în vecinătatea cornișei marcate de un brâu profilat și de denticuli. Corpul estic în rezalit a primit un acoperiș independent, fațada e încoronată de un fronton rectangular întrerupt de coronamentul ascuțit. În câmpul acestui fronton a fost practică o fereastră circulară. În aceeași fațadă apare un alt rezalit asemănător cu cele de tip bovindou protejat de învelitoarea din tablă și marcat de patru ferestre rectangulare, care luminează încăperea bazinului (Fig. 7).

Fațada sudică a clădirii e străpunsă de două deschideri mari în arc semicircular, în formă de lunetă, model inspirat din arhitectura vechilor băi, a termelor romane, recuperat și utilizat în repertoriul formelor *palladiene* din Renașterea târzie italiană și europeană (Fig. 8). Soclul pronunțat prezintă o textură a materialului ce imită piatra brută. Colțurile fațadei sunt articulate de platbande sugerând pilaștrii adosați pe care se sprijină un pseudoantablament neîntrerupt, lipsit de metope și triglife dar marcat de o friză de denticuli și un brâu compus dintr-un tallon și o muchie dreaptă.

Fațada apuseană ceva mai bine conservată în zona central-sudică dezvăluie în dispoziția axelor următoarea ritmare (de la nord la sud):

$$a+a+a+a+b+a+a$$

Deschiderile sunt agrementate de aceleași chenare cu bosaje și de coronamente alcătuite din bolțari trapezoidali, cu suprafețele prelucrate într-o imitație a pietrei buciardate. Flancurile fațadei vestice sunt articulate de platbande materializate și plasticizate prin bosaje orizontale din tencuială „buciardate”.

2.3. Interioare. În economia spațială interioară se mai păstrează parțial delimitarea funcțională de odinioară. Concludent în acest sens apare aranjamentul „gemelar”, în pandant, al bazinelor cu apa termală pentru tratament, destinate bărbaților (sud-vest) și femeilor (sud-est) (Fig. 9). Aceste spații erau precedate de încăperile pentru primirea pacienților. Urmau două săli mari unde s-a amenajat garderoba având cabine pentru dezechipare, pe două nivele și dispuse pe trei dintre laturile încăperii (una dintre laturile lungi și cele două laturi scurte de la nord și de la sud). Cabinele sunt confecționate din lemn având spațiul și accesul protejat și marcat de o ușă într-un singur canat cu extradadosul casetat și străpunse în partea superioară de un mic luminator pătrat (Fig. 10). Cabinele de la etaj sunt accesibile

prin mijlocirea unei scări din lemn ce conduce spre cursiva cu platforma și parapetul din lemn compus din frumoși baluștrii strunjiți, fixați în balustradă într-un număr și o dispoziție variabilă, întreruptă de mici stâlpișori (de la 7 la 12 unități). Cele două încăperi-garderobă au suprafața identică: 37,60 m².

Inițial pavimentul consta din dale mozaicate care actualmente nu mai există. Planșeul e din bolțișoare pe șine metalice și acestea într-o stare mai mult decât precară de conservare.

Din încăperile garderobă se accede în sala bazinelor precedată de un spațiu în care erau plasate vane apoi cele două bazine pe fiecare din laturile clădirii, așadar patru în total. Bazinele amenajate în corpurile de vest și de est aflate în rezalitele menționate au forma aproximativ pătrată cu una dintre laturi (estică și vestică) în segment de arc înscris în firida semicirculară a bovindoului luminat de patru ferestre rectangulare. Cele două bazine prezintă de jur împrejur, la interior, o escarpă pentru ședere. Aceste încăperi au primit câte o boltă în cruce cu muchiile aparente (Fig. 11).

Următoarele bazine, planimetric juxtapuse, delimitate de un zid despărțitor, plasate în partea extrem sudică a clădirii, au planul dreptunghiular fiind prevăzute la interior cu aceeași escarpă de odihnă iar în partea superioară primind o semicalotă cu muchiile aparente, întrerupte în sus, la mijloc, de o fantă de aerisire (Fig. 12). Peretele sudic al celor două bazine e străpuns de câte o fereastră în formă de lunetă (Fig. 13). Partea de clădire care adăpostește aceste bazine este într-o stare avansată de degradare, mai mult, secțiunea Băi femeii este în cea mai mare parte ruinată, bolțile și planșeele din bolțișoare pe șine metalice, șarpanta sunt căzute într-un morman de resturi jalnice (Fig. 14). O stare deplorabilă a tronsonului de clădire îngăduie însă istoricului de artă, arhitectului și inginerului să descifreze structura clădirii, a sistemelor de acoperire și a materialului utilizat de constructor.

3. Pavilionul 3

3.1. Locația și descrierea pavilionului 3. Clădirea ansamblului vechi, istoric băile „Felix”, Pavilionul 3 are locația în vecinătatea sud-vestică a Hotelului „Termal”, la sud-est de Biserica ort., din lemn, cu hramul „Sf. Arhangheli” și la nord-est de biserica gr.cat., din lemn. Edificiul este o construcție din cărămizi, cu două niveluri parter și etaj de plan rectangular cu dimensiunile generale: lungime 45,65 m, lățime 15,31 m. Fundațiile sunt din cărămidă iar grosimea pereților din același material este variabilă: 0,70 m., zidurile perimetrare, 0,35 m., 0,52-0,53 m., zidurile despărțitoare. Clădirea reprezintă rezultatul unei singure faze constructive, de evidentă acuratețe, omogenitate și unitate, finalizată în 1892 după cum atestă anul inscripționat pe

cele două atice ce încoronează fațadele de miazăzi și de miazănoapte ale clădirii. Se poate afirma că această construcție este „geamăna” Pavilionului 1, identitățile planimetrico-formale și cele decorativ-stilistice prevalând asupra deosebirilor. Până și suprafața desfășurată fiind aceeași: 1397,00 m².

3.2. *Fațade.* Fațada principală orientată spre nord, nord-vest este bine valorizată în zona axelor de mijloc de o volumetrie mai bine precizată, adică de un mic rezalit (Fig. 15). Dispunerea axelor fațadei marchează în limitele parterului următoarea ritmare:

a+a+a+aa+b+aa+a+a+a+a+a (unde a=fereastră și b=ușă)

iar la etaj de ritmarea:

a+a+a+a+aa+a+aa+a+a+a+a

Axele sunt despărțite de platbande orizontale, în număr de opt. Aspectul relativ bogat al decorului realizat în cărămidă ieșită într-un ușor rezalit întregit prin tencuială dezvăluie evidenta preocupare pentru sugerarea unei reprezentări festive, prin adaptarea unor ferestre alungite cu chenare atent elaborate în două tipologii formale. Mai bogate și decorative, ferestrele rezalitului central prezintă la parter la nivelul celor patru deschideri – câte două de-o parte și de cealaltă a intrării – cu chenarul simplu marcat de câte patru bosaje „buciardate” pe fiecare latură. Sub pervaze au fost imaginate panouri rectangulare având în câmp decorul de forma unei prisme în relief. La coronament aceste ferestre sunt marcate de cinci bolțari dintre care cel de mijloc, trapezoidal și supraînălțat.

Ferestrele de la etajul rezalitului au ancadramente „cu urechi” marcate în partea superioară de un bolțar median buciardat iar în câmpul „urechilor” de butoni floralii. Sub pervaze au fost imaginate panouri cu desenul specific repertoriului baroc, într-o alcătuire neobarocă, unde curbele și contracurbele, afrontate și simetric rânduite sunt articulate la capete de motivul „lacrimilor” iar în câmp de trei butoni floralii. Aspectul este acela al unui „valtrap”, al unei draperii stilizate, ce procură o impresie de pitoresc (Fig. 16).

Orizontalele sunt accentuate de brâiele multiplu profilate, articulate de denticuli, ce delimitează cele două nivele sau marchează partea superioară a fațadei, de striurile practicate pe toată suprafața – cele de la parter imitând rosturile zidului fățuit, cele de la etaj doar orizontale – dar și de atica ce încoronează cele două fațade (nord și sud) ale clădirii. Aticul este împărțit de cei patru mici pilaștrii în trei câmpuri largi încoronate de o cornișă multiplu profilată și având în zona centrală inscripționat, în relief, anul 1 8 9 2. Una dintre fețele pilaștrilor este decorată cu motivul casetei dreptunghiulare având relieful unui decor prismatic în câmp.

Deschiderile practicate de-o parte și de cealaltă a corpului rezalit (câte trei de-o parte și de cealaltă) au chenare simple cu urechi mici din tencuială și bolțar median trapezoidal în partea superioară. Ferestrele din flancuri au însă chenarele mai elaborate, identice cu cele de la parterul rezaliturii, adică marcate de bosaje cu fețele „buciardate” și coronament compus din bolțari (cinci la număr) dintre care cel de mijloc supraînălțat. Cele două uși pietonale (nord și sud) prezintă doar la nivelul coronamentului motive decorative alcătuite din șapte bolțari afrontați.

Verticalele compoziționale ale fațadei principale sunt marcate de platbande – opt la număr – care imită pilaștrii adosați, cu pronunțate bosaje orizontale din cărămidă finisate cu tencuială, în mod alternativ „buciardate” sau netede (Fig. 17).

Fațada posterioară orientată spre sud este la rândul ei valorizată prin micul rezalit din zona axelor de mijloc dar și prin decorul chenarelor ferestrelor, al brâurilor, al cornișei și a aceluia atic decorativ, identice cu cele din fațada principală nordică (Fig. 18).

Disponerea axelor fațadei marchează în limitele parterului acestei fațade o ritmare:

$$a+a+a+aa+b+aa+a+a+a$$

iar la etaj de următoarea ritmare:

$$a+a+a+aa+a+aa+a+a+a$$

În general, în limitele acestor fațade se reia același tip de decor hybrid în care mărturiile decorative eclecticice se combină cu cele Secession, însă ceva mai puțin reprezentate ca în limbajul decorativ al fațadelor pavilionului 1.

Pavilionul 3 conservă șarpanta originală, în trei ape, cu coama potrivit de înaltă, unitară în schema sa compozițională de aspect eclectic. Accesibil prin scara de lemn deschisă în capătul apusean al coridorului de la etaj, podul ne dezvăluie o șarpantă la care fermele principale sunt alcătuite din căpriori, coardă, traversă, moază, popi drepți și înclinați, pane intermediare. Acoperișul nu mai are învelitoarea originală din plăci de eternit, specifică epocii sfârșitului secolului XIX, ci o învelitoare din țigă profilată.

3.3. Spațiile interioare. Chiar dacă sunt asemănătoare și nu identice, în privința configurației spațiului interior „celular”, specifică locațiilor pentru tratament, cele două pavilioane 1 și 3, prezintă o altă dimensionare. În plan, ambele nivele sunt structurate pe două tracturi delimitate de un coridor (parter, etaj) având lungimea de 44,10 m și lățimea de 2,31 m, dispus pe axa est-vest de unde se accesează fiecare dintre încăperile orientate și luminate nord-sud (Fig. 19). În economia spațială locațională încăperile din flancurile de nord-vest și sud-vest au dimensiunea de 21,20 m², respectiv 21,09 m². Cele șase camere care urmează, distribuite trei pe tractul nordic, trei pe tractul sudic, prezintă o suprafață unitară de 16,80 m². Urmează

câte o cameră mai mare în vecinătatea apuseană a holului având 26,72 m² (nord), respectiv 26,77 m² (sud). O diferență de câțiva centimetri s-a constatat și la suprafețele holului: în tractul nordic măsurând 15,64 m² (intrarea principală), în cel sudic 15,69 m². Spre est urmează spațiul ce adăpostește casa scării (nord) de 26,77 m² și încăperea de sud, 26,71 m². Cele șase încăperi care urmează, distribuite câte trei pe fiecare tract, prezintă suprafața sensibil variabilă, dinspre vest spre est, respectiv pe latura nordică: 16,70 m², 16,96 m², 16,75 m², la sud, 16,85 m², 16,80 m², 16,96 m². În capătul răsăritean al clădirii la nord a fost amenajat grupul sanitar cu 7 compartimente cu o suprafață totală de 38,31 m².

Variabilă este și suprafața celor 20 de camere de pe ambele tracturi, plus încăperea oficiului de la etaj. Camerele tractului nordic (9+oficiul), adică cele din fațada principală, măsoară, de la vest spre est, următoarele suprafețe: 22,62 m², 17,85 m², 17,79 m², 17,37 m², 27,76 m², 16,72 m², 27,87 m² (casa scării), 17,90 m², 17,85 m², 17,47 m² și 17,11 m² (oficiul și anexele din capătul nord-estic).

Tractul sudic cu cele 11 camere ale sale prezintă pe unitate locuibilă următoarele suprafețe, de la vest spre est: 22,57 m², trei încăperi dezvoltând aceeași suprafață de 17,90 m², urmate de altele măsurând 27,87 m², 17,90 m², 27,87 m², 18,85 m², 17,90 m², 17,96 m² și 22,35 m².

Dimensiunea deschiderilor ușilor de acces în camere este identică, 2,19/0,90 m., iar aceea a deschiderilor pentru ferestre prezintă două cote, prima aceea practică în cele două fațade lungi (nord și sud) la nivelul camerelor: 2,10/1,20 m, a doua la geamul fațadei laterale vestice, 2,00/0,80 m. Deschiderea ușii pietonale practică în fațada principală măsoară 3,10/2,00 m, iar pandantul din fațada posterioară 3,15/2,20 m.

Toate camerele parterului și ale etajului sunt tăvănite și au pavimente din parchet, excepția o reprezintă planșeul rampei de odihnă de la scară care e agrementat cu plăci de gresie. Tavanele parterului sunt plate sau de tipul „în oglindă”, adică cu marginile de racord cu pereții laterali, rotunjite prin mijlocirea unei scotii ample. Într-un singur caz oglinda tavanului e înfrumusețată de un decor circular cu câmpul realizat în „calcio vecchio”. Planșeele din lemn au primit pavimente din parchet. În multe dintre încăperile parterului planșeul și tavanul este spart (Fig. 20), zone întregi fiind afectate, lemnul ajungând în faza de putregai sau atacat de diferite ciuperci și carii. Parterul cuprinde 18 încăperi la care se adaugă grupul sanitar.

În privința tâmplăriei, deschiderile pentru accesele în încăperi prezintă tocure din lemn furniruit iar ușile sunt cu un singur canat decorat cu motive casetate de dimensiuni variabile; două de formă rectangulară alungită, dispuse în partea superioară, în jumătatea inferioară o casetă de aceeași formă așezată orizontal iar în partea inferioară alte două casete mai mici, toate realizate în relief plat. Tocurile de ușă sunt într-o stare avansată de degradare. O parte dintre acestea sunt sparte, căzute sau smulse descoperind ambrazurile din cărămidă ranforsate la colțuri de profile din lemn, putrezite.

Casa scării are amenajată o scară generoasă, cu rampa întoarsă ce conduce spre etaj. Primul plan înclinat e format din 13 trepte cu platforma de călcare ce oferă o exersată siguranță, platforma de odihnă e protejată cu plăci din gresie cu decorul specific perioadei interbelice, decor poligonal marcat de motivul grătarului (Fig. 21). Patru plăci de gresie descriu prin juxtapunere cercuri cu câmpul cruciger. Un alt model e compus din meandre care intersectându-se formează cercuri cu câmpul marcat de un buton semisferic plat, totul într-o imitație a mozaicului policrom. Rampa legată nemijlocit de etaj e formată din același număr de trepte, 13. O frumoasă balustradă din fier forjat înfrumusețează scara. Schema formală, desenul, conturează curbe și contracurbe cu capetele învolute, *rocaille*-uri afrontate de ascendență barocă, articulate unei tije centrale torsate și unite prin două *rocaille*-uri de asemenea torsate (Fig. 22).

În capătul estic al coridorului, la etaj, a fost amenajată scara de acces în pod, o scară din lemn cu 14 trepte (Fig. 23, 24). În partea inferioară a pereților coridorului se mai păstrează câțiva martori ai vechilor nișe ce serveau la curățatul hornurilor. Încălzirea centrală a dus la renunțarea și la demontarea sobelor de teracotă de odinioară, astfel că nu mai avem martori ai vechilor cahle folosite la sfârșitul secolului al XIX-lea.

Epilogul cercetării noastre cuprinde câteva Observații și propuneri venite din partea unui istoric de artă care a trăit și a muncit în preajma monumentelor patrimoniale, cercetându-le personal sau în echipă, luând parte la elaborarea unor lucrări de anvergură precum, *Repertoriul Monumentelor Istorice din Transilvania* (mss. Biblioteca Institutului de Arheologie și Istoria Artei, Filiala Cluj-Napoca a Academiei Române) și *Topografia Monumentelor din Transilvania (Denkmaltopographie Siebenbürgen)*, o riguroasă documentare a patrimoniului săsesc din Transilvania, proiect desfășurat între 1992 și 1998, o cercetare sistematică și științifică a așezărilor rurale și urbane, a fondului de construit de monumente, experiență ce oferă garanția obligatorie într-un asemenea elaborat.

Observațiile și propunerile istoricului de artă

Vechiul complex balnear Băile Felix cuprinzând Pavilioanele 1, 3 și Bazinul Băile Vechi conservă în bună parte vechea substanță a clădirilor originare, modelele istorice de factură stilistico-formală eclectică. Aspectul eterogen al întregului ansamblu este însă afectat de intervențiile ulterioare, mai precis a unei completări (Pavilionul 2, Cantina, Braseria), ce nu consună cu originalitatea și întregul construcțiilor originare.

- Pavilioanele 1 și 3 sunt clădirile în care substanța formal-stilistică și istorică reprezintă un exemplu elocvent al arhitecturii eclecticice și reflexe ale Secession-ului în arhitectura transilvăneană din a doua jumătate a secolului al XIX-lea și primele decenii ale secolului XX.

- Pavilionul 2 este o construcție de aspect mimetic care consună cu edificiile specifice arhitecturii „socialiste” de ascendență sovietică, ridicate în anii '50 – '60, lipsite de expresivitate formală, de „personalitatea” exemplelor alăturate și ca urmare de valoare arhitecturală discutabilă, corp aflat însă într-o stare de conservare mai bună.
- Starea clădirilor, a Pavilionului 1, cu deosebire a Pavilionului 2 și a Bazinului Băile Vechi este mai mult decât precară, în unele zone clădirea constituie un adevărat pericol din pricina tronsoanelor, a tavanelor, a bolților și a bolțișoarelor pe șine metalice prăbușite sau pe cale de prăbușire (sectorul Băi Femei de la Vechiul Bazin).
- La Pavilioanele „istorice” (1, 3) cele edificate între 1890-1892-1900, tavanele, planșeele din lemn sunt în bună parte prăbușite, pereții atacați de igrasie și ciuperci. Tavanele lăsate sau bombate ale încăperilor sau cele de la etajul pavilioanelor menționate reprezintă un real pericol pentru securitatea eventualului vizitator sau a specialistului care efectuează cercetări la fața locului. Tâmplăria interioarelor, a încăperilor (tocuri și canatul ușilor, ferestre, parchetul) este parțial distrusă sau atacată de carii și ciuperci. Dar notăm și „supraviețuirea” unor martori ce pot ajuta la restaurarea pieselor.
- Șarpantele istorice sunt și ele parțial afectate, starea lor ceva mai bună se datorează învelitorii acoperișului care a fost reînnoită de-a lungul timpului.
- Subsola Pavilionului 1, fundațiile din cărămidă, prezintă aceeași stare de degradare, igrasie și umiditate ridicată, care a afectat și de jos în sus integritatea planșeelelor superioare din lemn.
- Edificiul Cantina a înregistrat de-a lungul vremii radicale transformări astfel că din substanța istorică și aspectul stilistico-formal original s-au conservat foarte puțini martori.
- Edificiul Braserie nu prezintă o substanță stilistico-formală, un model istoric genuin, consonant exemplelor de la Pavilioanele 1 și 3.
- Memoriul tehnic (Contract nr. 15625/4682007)⁴⁵ întocmit de S.C. PROIECT BIHOR S.A la solicitarea S.C. TURISM FELIX S.A din Băile Felix, Comuna Sâmbărtin, pentru obținerea avizului D.J.C.C.P.N Oradea, vizând un proiect de „eliberare a parcelelor”, impune însă o serie de recomandări din partea istoricului de artă.

⁴⁵ Regretabil că dosarul cercetat și apoi returnat firmei comandatara, cuprinzând releveele celor trei pavilioane, nu se mai păstrează în arhiva S.C. Turism Felix S. A. În studiul nostru au fost însă cuprinse cu exactitate dimensiunile componentelor spațiale ale pavilioanelor istorice. Trebuie să remarc însă disponibilitatea colegială a D-lui arh. Emödi Tamás, care mi-a pus la dispoziție un Relevu al fațadei principale, a celor trei pavilioane, plus fațada laterală, Sc. 1: 100, fapt pentru care îi exprim întreaga mea grațitudine.

- Desigur starea precară de conservare a unora dintre clădiri ar justifica în parte această cerere dar pentru conservarea istoriei locului și a unui exemplu din istoria arhitecturii balneare ar fi necesară păstrarea, conservarea, reabilitarea și restaurarea măcar a unui „martor” din cadrul acestui complex.
- Pavilionul 2, Cantina și Braseria reprezintă obiectivele în care substanța lor istorică, stilistică și formală originară a fost parțial compromisă.
- La nivelul, pereților interiori ai Cantinei ar fi necesare studii de parament pentru depistarea unui eventual decor pictat (scene alegorice?), obișnuit în acest loc și în acea epocă, acoperit ulterior.
- În ceea ce privesc Pavilioanele 1, 3 și Bazinul Băi Vechi ar fi necesar pe lângă investigațiile tehnice (vezi Memoriu) și cercetări biologice efectuate de specialiști acreditați pentru precizarea tipului de mucegai, bacterii etc., și preîntâmpinarea unei eventuale infestări cu merulius. În funcție de rezultatele acestor cercetări se poate face alegerea definitivă în păstrarea, conservarea și restaurarea unui edificiu istoric. În acest sens recomandarea noastră personalizează specialiștii acreditați, între care Prof. dr. Marcel Pârv, Facultatea de Biologie a Universității „Babeș-Bolyai” din Cluj-Napoca, cu biroul la Grădina Botanică, Str. Republicii, nr. 42. Tel. 0264-597604. E-mail: grbot@bioge.ubbcluj.ro sau D-na Dr. Livia Bucșe, Facultatea de Istorie și Patrimoniu „Nicolae Lupu” a Universității „Lucian Blaga” - Sibiu.
- În Pavilionul care va fi conservat și restaurat s-ar putea amenaja - probabil o noutate și o prioritate națională - un Muzeu Balnear în care să fie prezentate și reconstituite episoade din istoria și memoria locului prin mijlocirea fotografiilor istorice, a volumelor publicate referitoare la aceste băi, începând cu amintita carte a Prof. Stephannus Hathvani, *Thermae Varadiensis, 1777* - un exemplar se conservă în patrimoniul Bibliotecii Centrale Universitare din Cluj-Napoca - planurile originare - edificiile băilor termale 1 Mai au beneficiat de astfel de relevee - ale construcțiilor istorice, planurile izvoarelor subterane și a forajelor din anul 1892, aparatele pentru tratament și recuperare, eventuale portrete ale medicilor, ale episcopilor, preoților și administratorilor care au contribuit la dezvoltarea acestor băi (pictură, grafică, fotografie).
- Viitorul arhitect câștigător al concursului de reconversie a terenului și a clădirilor va trebui să țină seama în noul proiect de această armonizare a unui exemplu originar, vechi cu cel nou propus. Arhitectul proiectant va trebui să fie dublat sau asociat de un specialist în domeniul parcurilor istorice dar și în probleme de urbanism, astfel că un P.U.Z. al zonei ar putea fi recomandabil.

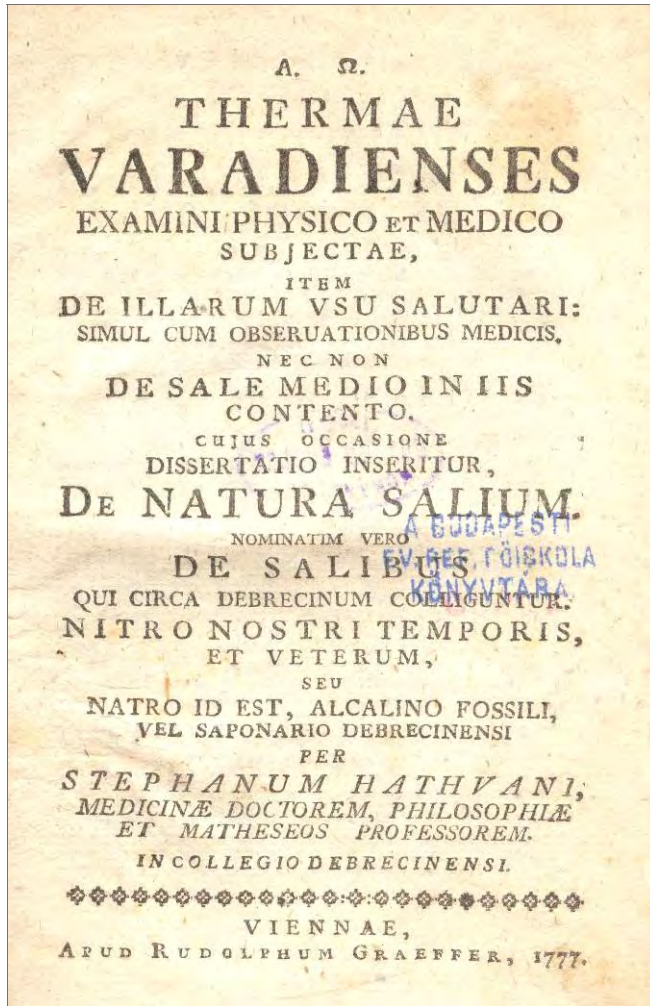


Fig. 1a



Fig. 1b



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15



Fig. 16



Fig. 17



Fig. 18



Fig. 19



Fig. 20



Fig. 21



Fig. 22



Fig. 23



Fig. 24

LORENZO LOTTO VS. GEORG LEMBERGER. L'ICONA*

GIULIO ANGELUCCI**

REZUMAT. Lorenzo Lotto vs. Georg Lemberger. Icoana lor. Analogiile și diferențele care se observă între *Epitaffio Schmidburg* (Epitaful Schmidburg) de Georg Lemberger (Lipsia, Museum der bildenden Künste) și *Crocefissione* (Crucificarea) de Lorenzo Lotto (Monte San Giusto, S. Maria in Talusiano) sunt obiectul cercetării *Lotto vs. Lemberger. Due dipinti politici di soggetto religioso intorno al 1522* (Lotto vs. Lemberger. Două picturi politice de subiect religios în jurul lui 1522) care confirmă ipoteza unei relații directe între cele două opere. După anticipările propuse în ultimele două numere din «Historia Artium» - Lipsia 1522. L'Epitaffio Schmidburg di Georg Lemberger. Religione, Politica e Pittura (Lipsia 1522. Epitaful Schmidburg de Georg Lemberger. Religie, Politică și Pictură) și Lorenzo Lotto vs. George Lemberger Una storia d'invenzione (Lorenzo Lotto vs. George Lemberger. O istorie inventată) - acest al treilea studiu propune evaluarea comparată a părții de sus a celor două picturi unde elementul identic al părții individualizate ca Icoana Crucificării, conferă evidență deplină exactității diferențelor care deosebesc poziția catolică critică a pictorului italian de luteranismul militant al colegului german. Împreună cu unicitatea structurii caracterizate de compoziția într-o singură imagine a celor trei genuri figurative ale Poveștii inventate, a Ilustrării, și a Icoanei, corespondența precisă a obiectiilor identificate în aceasta sau în alte părți ale *Crucificării* lui Lorenzo Lotto, conturează un tablou care indică și permite ipoteza prezenței pictorului italian în Saxonia în jurul anului 1522, unde la Lipsia, doar în 1522 sau puțin mai târziu, ar fi putut să vadă *Epitaful* lui Lemberger. În Comentariu sunt supuse la o nouă examinare două desene ale Muzeului Civic din Bassano del Grappa a căror tradițională atribuție lui Lorenzo Lotto este pusă în discuție întrucât raportul cu pictura căreia au fost atribuite, este nesatisfăcător din punct de vedere iconografic și cronologic. Conținutul figurativ poate fi acceptat ca și sprijin al ipotezei prezenței lui Lotto la Witemberg în vara anului 1522 sau 1523.

Cuvinte cheie: analogii și diferențe, Lotto, Lemberger, subiect religios, crucificarea, epitaful Schmidburg, conținut figurativ.

* Qui di seguito viene proposto un terzo estratto dallo studio (inedito): *Due dipinti politici di soggetto religioso intorno al 1525. Lorenzo Lotto vs. Georg Lemberger*. Esso segue i due apparso su questa stessa rivista, nel n. 1/2017, con il titolo *Lipsia 1522. L'Epitaffio Schmidburg di Georg Lemberger. Religione, Politica e Pittura* e, nel n. 1/2018, con il titolo *Lorenzo Lotto vs. Georg Lemberger. Una storia d'invenzione*.

** Professore emerito nelle Accademie di Belle Arti (Italia).

L'icona della Salvezza

Nella parte sommitale dei due dipinti (Figg. 1 e 2) Lemberger e Lotto hanno collocato la sintesi emblematica del contenuto illustrato nelle parti inferiori assegnandole un ruolo analogo a quello che il frontespizio assolverebbe in un libro nel quale l'autore proponga una narrazione evangelica (orientata, ma necessariamente aderente al testo sacro) insieme a proprie considerazioni circostanziate.

Entrambi hanno isolato il Crocefisso dalla folla dei persecutori e disposto simmetricamente ai lati le altre due croci; la relazione di queste ultime con quella posta nel mezzo caratterizza indole e destino dei due malfattori crocifissi. Nella scena si riconoscono dunque l'icona della Salvezza e il paradigma del Bene e del Male. A Lipsia come a Monte San Giusto, il fusto della Croce costituisce l'asse geometrico e simbolico dell'intera composizione: nei due registri superiori esso separa le esemplificazioni del Bene e del Male e in quello inferiore è ribadito, in un caso, dal cane accucciato in corrispondenza della colonnina retrostante l'altare e, nell'altro, dal piede d'appoggio di Giovanni.

Il particolare del panno del perizoma di Gesù mosso da un colpo di vento ricorre identico nei due dipinti e pare segnalare, con l'istante del trapasso, la puntualità nel tempo dell'inizio della Nuova Alleanza.¹

Christus triumphans

Nel dipingere l'icona della Croce, Lemberger si produce in una nuova invenzione (Fig. 3). Sebbene il corpo di Gesù sia rappresentato con i segni del martirio – ivi incluso il torace offeso dal colpo di lancia con il quale Longino ne verificò il decesso –, la postura della testa inclinata lateralmente ed eretta verso l'alto corrisponde ad un momento precedente il trapasso individuabile esattamente nei racconti di Luca, Marco e Matteo stando ai quali negli ultimi istanti dell'agonia Gesù avrebbe gridato „con gran voce” e pronunciato la frase (riferita dal solo Luca) „Padre, nelle tue mani rimetto il mio spirito”.² Nell'icona del Crocefisso il pittore ha

¹ Questo contenuto è suggerito dal termine latino *exspiravit* (Lc 23, 46: „*et haec dicens exspiravit*”) con il quale è stato reso l'ebraico *ruah*: „He breathed His last: The last exhalation was seen as the departing of the spirit (expiring). The same Hebrew word (*ruah*, BDB 924) denoted (1) breath; (2) spirit; and (3) wind. Therefore, this is a Semitic idiom for death” (B. Utley, *Bible Lessons International*, in www.freebiblecommentary.org).

² „E Gesù, avendo di nuovo gridato con gran voce, rese lo spirito.” (Mt 27, 50); „Alle tre Gesù gridò con voce forte: *Eloi, Eloi, lemà sabactàn?* [...] Ma Gesù, dando un forte grido, spirò.” (Mc 15, 35 e 37); „Gesù, gridando a gran voce, disse: Padre, nelle tue mani consegno il mio spirito. Detto questo spirò.”

dunque inserito l'appello fiducioso alla volontà del Padre; come se, paradossalmente, in quel momento Gesù avesse ritenuto di doversi raccomandare a Dio ignorando che la propria natura divina lo rendeva partecipe di quella volontà.³

Si può dunque ipotizzare che Lemberger abbia inteso sottolineare l'umanità di Gesù e, coll'evidenza conferita a tale comportamento, illustrare il canone della buona morte del cristiano al quale la dottrina luterana suggerisce di affidarsi alla grazia divina senza confidare in altro che nell'intensità della propria fede⁴.

A significare la natura divina di Gesù nell'icona proposta da Lemberger interviene infatti un'altra manifestazione di quel naturalismo paradossale cui l'osservatore si sarà ormai abituato. Come la testa ben eretta sul collo, così l'intera

(Lc 23, 46). Il particolare del grido è taciuto da Giovanni, il cui racconto: „Quando Gesù ebbe preso l'aceto, disse: È compiuto! E, chinato il capo, rese lo spirito” (Gv 19, 30) trova corrispondenza solo nella rappresentazione di Lotto.

³ Nella versione *Nuova Riveduta* il brano latino „... et clamans voce magna Iesus ait Pater in manus tuas commendo spiritum meum et haec dicens exspiravit” (Lc 23, 46) è reso in italiano: „Gesù, gridando a gran voce, disse: Padre, nelle tue mani rimetto lo spirito mio. Detto questo, spirò”. Nelle diverse versioni italiane il termine latino *commendo* è tradotto: rimetto in *Nuova Diodati e Luzi/CEI*; consegno in *Gerusalemme*; affido in *La Parola è Vita*. Nel primo caso, il significato inclina verso la restituzione, negli altri due, verso la consegna fiduciosa. C'è da ritenere che Lemberger si sia attenuto a quest'ultima lettura, che risulta più prossima alla religiosità protestante. B. Utley (*Bible Lessons International*, in www.freebiblecommentary.org) così commenta il passo di Luca: „into *Your hand I commit my spirit*: This is a quote from Ps. 31, 5. The term spirit refers to the human person. See Special Topic: Spirit (*pneuma*) in the NT at Luke 1 ‚80”. Nell'interpretazione del termine *spiritus* l'esegesi biblica fa riferimento anche a Ps. 30, 5 e s. „*Educes me de laqueo quem absconderunt mihi, quoniam tu Fortitudo mea es in manus tuas commendabo spiritum meum redemisti Domine Deus Veritatis*”, che Utley interpreta in coerenza con la teoria luterana della grazia: „into *Your hand I commit my spirit*. This was quoted by Jesus on the cross just before His death (cf. Luke 23, 46). This verb (BDB 823, KB 955, Hiphil imperfect) has a wide semantic field. Here it denotes an ongoing trust. This trust is based on who God is (i.e., „God of truth,” „faithful God”), not the merits of the psalmist. Spirit. This is the Hebrew word *ruah* (BDB 924). Here it is the unseen life force connected to YHWH breathing life into Adam in Gen. 2,7. When it leaves the body that body goes to the holding place of the dead”.

⁴ Si stanno proponendo motivi classici dell'esegesi protestante (vedi John Gill e Matthew Henry) individuabili anche in *Der Sterbende*, il dipinto di Cranach il Vecchio (Lipsia, Museum der bildenden Künste) commissionato nel 1518 in ricordo di Valentin Schmidburg dal figlio Heinrich, che è il personaggio commemorato nell'*Epitaffio* di Lemberger. Tale opinione è corroborata dalle iscrizioni che vi si leggono: „MISERACIONES EIUS SUPER OMNIA OPERA EIUS PSALMO 144” (nella banda orizzontale nera della cornice della centina), „ET SI PECCAUI TAMEN TE DEUS MEUS NUMQ[UAM] TE NEGAVI” (accanto all'anima che sta salendo in Paradiso), „PENITEAT TE PECCATI / VENIAM PETE ET SPERA / MISERICORDIAM” (sopra la testa del moribondo). Si tratta con ogni evidenza di espressioni (l'appello alla misericordia divina e la stabilità nella fede) coerenti con la teoria della giustificazione per fede. Al riguardo va anche notato che il sacerdote non è in atto di somministrare il sacramento dell'estrema unzione.

figura del Crocefisso presenta una tonicità incompatibile con la situazione di un cadavere appeso alla croce. La stazione eretta e il pieno governo degli arti ricordano infatti l'iconografia del *Christus Triumphans* alla quale rinviano la posa ieratica, l'inquadratura frontale e l'isolamento sia dalla turba del Golgota che dalle croci laterali. Queste ultime, schiacciate contro i margini del dipinto e inquadrare fortemente di scorcio, sono anche battute da un vento che soffia in direzione opposta a quella segnalata dal perizoma di Gesù.

Va segnalato anche un altro particolare ricavabile dall'osservazione delle tre croci: il legno di tutte e tre appare sgrossato in maniera approssimativa e decorticato solo in parte, ma solo lo *stipes* di quella al centro risulta interrato all'incontrario, cioè capovolto rispetto all'andamento naturale dell'albero che vegeta e fruttifica. Si tratta di un particolare che qui si propone d'interpretare come metafora dell'accusa rivolta alla Chiesa di Roma di avere capovolto il rapporto tra Scrittura e Dottrina, e in tal modo soffocato la vitalità dell'insegnamento cristiano.

Sulle croci laterali l'indole e il destino dei due malfattori sono poi variamente denotati. Il malvagio, cui la tradizione apocrifa ha dato il nome di Gesta, presenta il dorso nudo e la tunica stracciata; le sue brache gialle, lacere e sfilacciate sono fissate alle ginocchia con lacci rossi prefiguranti i segni della scure che si sta levando alle sue spalle. Privo d'ogni possibilità d'appoggio, egli ha i piedi fissati con un unico chiodo, e all'altezza del diaframma è legato al legno da una corda che ne limita la capacità respiratoria. La negatività del personaggio è completata dalla lingua posta bene in mostra in direzione dell'osservatore e dalla nuvolaglia plumbea che s'addensa dietro di lui.

Disma, il malfattore pentito, ha invece i piedi disgiunti inchiodati sul suppedaneo e il diaframma libero; la sua esecuzione si rivela dunque imprevedibilmente meno crudele di quella toccata al compare, e la tunica bianca che ne copre interamente il corpo pare alludere ad un'estrazione sociale meno oscura, cosicché la differenza di decoro connessa al diverso tormento somministrato ai due insinua una relazione tra decoro e stato di grazia che a sua volta suggerisce un riferimento ai moti contadini e alla posizione contraria di Lutero. Il volto di Disma è inoltre atteggiato ad un'espressione composta e pensosa nonostante le sue gambe siano state già spezzate; con lo sguardo rivolto verso l'osservatore, egli ha l'aria d'invitare a riflettere sull'atto di fede che gli ha guadagnato la santità nonostante che egli stesso si sia dichiarato colpevole delle malefatte per le quali è stato condannato⁵. Nell'*Epitaffio*, come nella *Crocefissione Lössener*, il tormento inflitto ai due malfattori

⁵ „Uno dei malfattori appesi lo insultava, dicendo: Non sei tu il Cristo? Salva te stesso e noi! Ma l'altro lo rimproverava, dicendo: Non hai nemmeno timor di Dio, tu che ti trovi nel medesimo supplizio? Per noi è giusto, perché riceviamo la pena che ci meritiamo per le nostre azioni; ma questi non ha fatto nulla di male” (Lc 23, 39-41).

è dunque diverso sebbene la condanna sia la medesima.⁶ Esso è descritto con puntualità nei particolari relativi al modo in cui i piedi sono inchiodati, all'assenza del suppedaneo e alla corda legata all'altezza del diaframma, cosicché in entrambi i dipinti la maggiore durezza del supplizio dell'empio manifesta il suo stato di disgrazia e annuncia la dannazione cui è predestinato.

Infine, come constatato a proposito dell'illuminazione della scena familiare sottostante, anche qui la luce naturale è resa diversamente da quella metafisica la cui natura e provenienza sono esplicitate dall'aureola raggiata del Crocefisso e dai raggi salvifici che erompono alle spalle del convertito, che hanno la medesima provenienza del vento che muove il perizoma di Gesù e addensa l'oscurità attorno alla figura dell'impenitente.

Christus passus

Nella *Crocefissione* di Lotto le croci sono di assi ben lavorate, il vento soffia in direzione univoca e i due malfattori sono legati alla croce allo stesso modo (Fig. 4). Solo Gesù vi è inchiodato, ha il capo reclinato, il corpo che grava passivamente sulle mani inchiodate e nel volto conserva un'espressione di accettazione dolorosa. Solo, più che isolato, risalta in piena luce contro il cielo oscurato dall'eclissi, e la sua immagine composta nell'icona del *Christus Passus* offre un esempio emblematico della soggezione all'affanno e alla sofferenza.

I due gaglioiffi, diversamente affannati, manifestano la propria disposizione d'animo e per quanto è consentito loro dalle corde operano attivamente per la propria sorte: accennando nell'aria passi in direzione di Gesù, Disma accompagna con i movimenti del corpo le parole del pentimento e mostra di procedere verso la santità⁷. Gesta invece mostra d'allontanarsene scalcando furiosamente e con il suo agitarsi rabbioso persevera nel male: insolente e impaziente, ha portato la testa più in alto di quella di Gesù e in tal modo la sprofonda nell'oscurità d'un cielo tenebroso, dal quale indirizza un'occhiata furibonda in direzione dell'osservatore. Anche a Monte San Giusto la perdizione e la salvezza sono dunque denotate

⁶ La *Crocefissione Lössener*, dipinto di Lemberger anch'esso come l'*Epitaffio Schmidburg* firmato e datato 1522, è stato oggetto di commento in una parte del saggio esclusa dagli estratti proposti in «Historia Artium». L'opera è stata trafugata nel 1975 dalla piccola chiesa di Löss, nei dintorni di Merseburg, ed è nota solamente da una fotografia b/n riprodotta in I. Ch. Reindl, *Georg Lemberger. Ein Künstler der Reformationszeit. Leben und Werk*, Dissertation, Publikationsserver der Universitätsbibliothek Bamberg, 2010 (digitalizzato), dov'è commentata alle pp. 183-195.

⁷ „E diceva: Gesù, ricordati di me quando entrerai nel tuo regno! Ed egli gli disse: Io ti dico in verità, oggi tu sarai con me in paradiso” (Lc 23, 42 e s.).

mediante la luce; ma, contrariamente a quanto si verifica a Lipsia - ove la sorte dei ladroni è significata dalla diversa illuminazione del cielo contro il quale le loro figure si stagliano - qui la luce è omogenea, batte direttamente sul buono e condensa il buio intorno al malvagio.

La soluzione adottata da Lotto risulterà tutt'altro che casuale non appena si consideri che nel corso del colloquio notturno con Nicodemo, durante il quale aveva profetizzato la Croce, Gesù aveva connesso la rinascita spirituale dell'uomo con la propria missione nel mondo e aveva utilizzato la metafora della luce per introdurre il tema della responsabilità individuale e del valore spirituale delle opere⁸. Temi che inducono a riflettere anche sulla figura del *Christus passus*, e in particolare sull'atto di umile sottomissione volontaria che si coglie nei passi evangelici in cui Gesù si esprime come se avrebbe potuto contraddire la volontà del Padre.⁹ L'*humiliatione* del Crocefisso si presta inoltre ad un riferimento proiettivo di Nicolò Bonafede, che nel memoriale mostra d'iscrivere a proprio merito spirituale la sottomissione volontaria alle sofferenze e agli affanni patiti in ubbidienza al Papa.¹⁰

Considerando ancora la luce, va segnalato infine che l'illuminazione dell'edificio cui il dipinto era destinato presentava una peculiarità della quale si ha motivo di ritenere che Lotto avesse piena consapevolezza, se non la responsabilità principale. Prima delle modifiche introdotte con l'ammodernamento settecentesco dell'edificio, la luce interna del dipinto coincideva infatti con la luce naturale proveniente da un finestrone aperto sulla parete sinistra del presbiterio ad una quota d'imposta molto più bassa e di dimensioni ben maggiori delle finestre aperte

⁸ Il dialogo di Gesù con Nicodemo è in Gv 3, 1-21. In particolare, nel testo si fa riferimento ai versetti: 14, „E, come Mosè innalzò il serpente nel deserto, così bisogna che il Figlio dell'uomo sia innalzato” e 19-21, „Il giudizio è questo: la luce è venuta nel mondo e gli uomini hanno preferito le tenebre alla luce, perché le loro opere erano malvagie. Perché chiunque fa cose malvagie odia la luce e non viene alla luce, affinché le sue opere non siano scoperte; ma chi mette in pratica la verità viene alla luce, affinché le sue opere siano manifestate, perché sono fatte in Dio”.

⁹ „Ma Gesù disse a Pietro: Rimetti la spada nel fodero; non berrò forse il calice che il Padre mi ha dato?” (Gv 18,11). A conferma dell'autonomia della volontà di Gesù rispetto a quella del Padre, vedi anche: „Padre, se vuoi, allontana da me questo calice! Però non la mia volontà, ma la tua sia fatta” (Lc 22,42); „Diceva Abbà, Padre! Ogni cosa ti è possibile; allontana da me questo calice! Però, non quello che io voglio, ma quello che tu vuoi” (Mr 14,36); „E, andato un po' più avanti, si gettò con la faccia a terra, pregando, e dicendo: Padre mio, se è possibile, passi oltre da me questo calice! Ma pure, non come voglio io, ma come tu vuoi” (Mt 26,39). Nella versione di Matteo traspare, oltre alla volontarietà, l'atteggiamento di *humiliatione* con il quale Gesù si dispone al sacrificio.

¹⁰ Nella postura dell'*humiliatione* (con le braccia incrociate al petto) il committente compare effigiato nella parte inferiore del dipinto. Il memoriale di Nicolò Bonafede è ampiamente antologizzato in G. Angelucci, *Ad Personam. Lorenzo Lotto, Nicolò Bonafede e la Crocifissione di Lorenzo Lotto*, Liberilibri, Macerata 2016.

sull'aula¹¹. In tali condizioni, mentre a Lipsia i raggi salvifici sul Golgota e il luore irradiato dal tempietto di casa Pistor connotano diversamente la luce metafisica e quella naturale, a Monte San Giusto le qualità spirituali dei malfattori, di Longino e del vescovo Bonafede erano inizialmente significate da una luce naturale identica dal punto di vista qualitativo (in quanto soggetta alle medesime condizioni di variabilità) alla luce nella quale erano immersi gli astanti. Dal punto di vista quantitativo essa risultava però più intensa nel presbiterio che nell'aula concorrendo in tal modo ad accertare i fedeli sia della necessità di un luogo deputato all'esercizio della religiosità sia dei particolari benefici spirituali che l'istituzione ecclesiastica era in grado di erogare.

Due dipinti politici

L'analisi dei contenuti dell'*Epitaffio Schmidburg* di Georg Lemberger e della *Crocefissione* di Lorenzo Lotto ha confermato l'ipotesi iniziale che la composizione dei tre diversi registri narrativi sia stata adottata per integrare la trasposizione in immagine del racconto evangelico con un testo, denominato Racconto d'invenzione, che di quella versione evidenziasse i punti salienti e li contestualizzasse mediante informazioni accessorie ed argomentazioni fondanti. È stato altresì verificato che in entrambi i dipinti la rappresentazione del Crocefisso e dei due malfattori (qui denominata Icona) costituisce la sintesi emblematica della visione teologica che nelle due opere ha informato la rappresentazione della scena del Golgota (denominata Illustrazione) introdotta nella parte mediana dei due dipinti.¹²

Com'era facile immaginare, le divergenze teologiche riguardano i temi cruciali della polemica luterana: la mediazione ecclesiastica, il valore spirituale delle opere e la teoria della predestinazione. All'inizio del terzo decennio del secolo XVI, tale polemica denunciava la natura ormai fantasmatica del Sacro Romano Impero e coagulava il fronte politico che avrebbe rotto l'unità dell'Occidente cristiano. Resta da valutare se e in quale misura Lemberger e Lotto siano stati consapevoli del fatto che all'opzione religiosa da loro espressa corrispondeva una presa di posizione nel dibattito politico in corso; e sarà pure interessante considerare la questione reciproca, se cioè si possa ritenere che la soluzione allestita ibridando i tre generi

¹¹ L'argomento è sviluppato con maggiore ampiezza in G. Angelucci, *La Crocefissione di Lorenzo Lotto a Monte San Giusto. Cronologia*, in «Ricerche di storia dell'arte», 125/2018, pp. 68-78 (In particolare, p. 73: § 7. *La presa di luce*).

¹² L'analisi del Racconto d'invenzione dei due dipinti è stata proposta separatamente sulle pagine di questa rivista: quella dell'*Epitaffio Schmidburg*, nel n. 1/2017 con il titolo *Lipsia 1522. L'Epitaffio Schmidburg di Georg Lemberger: Religione, Politica e Pittura* e, quella della *Crocefissione* di Lorenzo Lotto, nel n. 1/2018 con il titolo *Lorenzo Lotto vs. Georg Lemberger. Una storia d'invenzione*.

di linguaggio sia stata loro suggerita dalla consapevolezza di essere attori di quel dibattito. Naturalmente, entrambe le questioni coinvolgono i due committenti sia dal punto di vista del profilo ideologico, sia dal punto di vista del coinvolgimento nella determinazione dei contenuti politici dei dipinti.

Conclusioni

L'analisi comparativa condotta a partire dal confronto della struttura compositiva dell'*Epitaffio Schmidburg* e della *Crocefissione* di Monte San Giusto ha evidenziato analogie significative tra i due dipinti.

È stato anche verificato che in entrambe le opere il nesso tra i tre generi di rappresentazione è istituito dalla facoltà immaginativa del committente effigiato nel registro inferiore, cosicché questi risulta il filtro soggettivo dell'episodio evangelico evocato nei due registri superiori. L'autorità d'interprete in tal modo conferita al committente è stata paragonata a quella di un lettore ad alta voce, che non solo riproduce verbalmente - in questo caso visivamente - il testo evangelico, ma ne evidenzia alcuni particolari a scapito di altri (Testo/Commento). Ciò è stato verificato mediante l'analisi del registro centrale dei due dipinti, quello denominato dell'illustrazione, in cui la relazione tra Longino e Nicodemo, l'inattività di Giuseppe d'Arimatea e quella del centurione ai piedi della Croce sono stati egualmente posti in evidenza dai due pittori, seppur sotto una luce diversa; viceversa vi risultano espunti, a Monte San Giusto, i giocatori di dadi e il boia incaricato di spezzare le gambe ai condannati e, a Lipsia, il dileggio della soldataglia.

Si è poi osservato che entrambi gli artisti hanno inserito il proprio „lettore ad alta voce” in una specifica situazione di contesto - l'uno nel suo ambito familiare, l'altro nel ruolo pubblico di autorità ecclesiastica - in maniera tale da corredare il proprio racconto d'invenzione con le motivazioni relative al modo in cui hanno illustrato la pagina evangelica. Entrambi hanno dunque messo in atto un artificio analogo a quello cui ricorre l'oratore che, con piena consapevolezza dello scopo perseguito e degli effetti che intende produrre, modula l'intonazione della voce per differenziare la materia del racconto dagli inserti incidentali e dalle considerazioni a commento. Nel caso in specie, poiché a parlare non sono gli attori-committenti ma i pittori-autori della messa in scena, la necessità che ha indotto Lemberger e Lotto ad allestire una tale struttura compositiva è paragonabile a quella del romanziere che adotta la formula mista della narrazione in terza e in prima persona, o del regista cinematografico che inserisce flashback all'interno d'una narrazione continuativa. Si è dunque compreso che la visibilità conferita alla meditazione del committente ha costituito l'artificio che ha permesso di comporre in un'immagine unitaria l'effigie del meditante, l'azione (il modo e/o il contesto

ambientale) del meditare, l'oggetto della meditazione e le considerazioni che ne sono state ricavate.

Un altro aspetto emerso dall'indagine è costituito dal fatto che, analogamente alla corrispondenza puntuale della struttura retorica, sia nell'*Epitaffio* che nella *Crocefissione* anche le riflessioni ispirate al soggetto sacro sono risultate corrispondere simmetricamente alle tesi illustrate da Georg Lemberger.

L'esposizione argomentata delle posizioni opposte costituisce il valore politico delle due opere, entrambe partecipi della polemica religiosa che intorno al 1525 stava divampando nel cuore dell'Europa. Una volta identificate, le due posizioni si sono infatti rivelate rappresentative della situazione in atto nei due campi: in quello luterano, lo strappo dalla Chiesa di Roma e i presupposti della posizione assunta da Lutero nel conflitto sociale; in quello cattolico, la reazione delle coscienze critiche chiamate ad una scelta di campo decisiva dopo i fatti seguiti alla scomunica di Lutero.

Tale contestualizzazione ha esaltato i meriti artistici di Lemberger, che nella pittura dell'*Epitaffio* ha offerto un saggio significativo della propria vena sperimentale accantonando la cromia lussureggiante della scuola danubiana di sua provenienza e ammodernando il naturalismo di tradizione nordica in una direzione diversa da quella offerta dal modello italiano.

Ne è risultato un linguaggio pittorico severamente contenuto - qui definito di naturalismo surreale, o incongruo, o paradossale - da considerarsi manifestazione precoce della pittura riformata, la cui definizione formale viene generalmente assegnata a Lucas Cranach il Vecchio, il quale a distanza di qualche lustro dal 1522 avrebbe introdotto l'intonazione programmaticamente didascalica.

Si può dunque concludere che, nonostante l'incompatibilità stilistica, il quadro argomentativo delle confutazioni istituisce tra le due opere una relazione altrettanto forte e forse più stretta di quella istituita dalla struttura compositiva.

Sul fondamento politico di tale relazione i risultati conseguiti non ammettono dubbi, dal momento che nell'*Epitaffio* di Heinrich Schmidburg è stata colta la commemorazione di un personaggio pubblico, amico personale di Lutero e attivo nella diocesi di Naumburg in un ruolo che gli ha permesso di esercitare la propria influenza sia in maniera diretta, nei lunghi intervalli tra le sporadiche presenze del vescovo, sia come promotore della linea d'attenzione al movimento protestante tenuta dall'arcivescovo Philipp von der Pfalz nella diocesi sassone, dov'era solo amministratore, e non nella diocesi di Frisinga dov'era titolare.

Riguardo al dipinto di Lipsia, è stata individuata anche la duplice valenza politica costituita dalla rivendicazione da parte del committente dell'eredità immateriale dello zio, e dalla permanenza dell'opera nella chiesa dell'Università di Lipsia, dove dopo essere stata sottratta alla visione diretta è rimasta testimone muta della resistenza alla controffensiva cattolica condotta da Giorgio il Barbuto.

A Monte San Giusto, invece, ove il contenuto politico è implicito nella dignità vescovile del committente, il comportamento esemplare da questi tenuto al servizio della Sede Apostolica ha dato modo a Lotto di confutare gli argomenti più ficcanti della polemica luterana facendo leva sul profilo politico di un esponente della „buona Chiesa” e gli ha fornito un’opportunità per formulare una critica implicita al malcostume della Curia romana e argomentare a difesa del ruolo istituzionale della Chiesa.

Postilla

Lo studio inedito dal quale sono state cavate le pagine precedenti e gli estratti già proposti in «Historia Artium» è volto a consolidare mediante valutazioni di carattere semiotico il rapporto, inizialmente suggerito nel 2016, tra *l’Epitaffio Schmidburg* e la *Crocefissione* di Lorenzo Lotto.¹³ Il tema è reso rilevante dal fatto che l’ipotizzata visione diretta dell’opera di Lemberger da parte di Lotto potrebbe essere avvenuta solo a Wittemberg, durante o non molto dopo il 1522, prima cioè che le prese di posizione antiprotestanti del duca Giorgio il Barbuto suggerissero al committente l’opportunità di oscurare il dipinto. In pratica, la questione riguarda dunque l’ipotesi della presenza di Lotto in Sassonia in occasione di un viaggio che considerazioni relative agli impegni italiani del pittore e all’itinerario alpino inducono a ipotizzare avvenuto nella stagione estiva del 1522 o del 1523, in coincidenza con una fase particolarmente significativa della vicenda luterana.¹⁴

¹³ G. Angelucci, *Ad Personam. Lorenzo Lotto, Nicolò Bonafede e la Crocefissione di Monte San Giusto*, Liberilibri, Macerata 2016, pp. 61-78.

¹⁴ Nel 1522 la biografia di Lotto (G. Ottani Cavina, *Documentazione sull’uomo e l’artista*, in *L’opera completa del Lotto*, Rizzoli, Milano 1974, pp. 83-85) non registra altro che la consegna entro la Pasqua del *Polittico di Ponteranica* (F. Cortesi Bosco, *Lorenzo Lotto dal polittico di Ponteranica alla commissione della Santa Lucia di Jesi*, in «Notizie di Palazzo Albani», Atti del convegno di Jesi-Mogliano, 4-6 dicembre 1981, 1/1984, pp. 66-80) la firma di due soli dipinti di devozione privata e la consegna del disegno dell’*Annunciazione* con la quale nel mese di settembre Giovanni Francesco Capoferri avrebbe dato saggio della propria abilità d’intarsiatore (F. Cortesi Bosco, *Il coro intarsiato di Lotto e Capoferri per Santa Maria Maggiore in Bergamo*, Amilcare Pizzi, Milano 1987, pp. 18 e 319). Nel 1523 si ha notizia di due soli dipinti di devozione privata, del pagamento a Bergamo (il 18 maggio) del disegno di cui sopra, dell’abbandono dell’abitazione bergamasca (il 22 giugno), e di una residenza a Venezia dichiarata l’11 dicembre e destinata a risultare temporanea. Nel 1524 Lotto risulta di nuovo a Bergamo, ove affresca la piccola chiesa rurale di Trescore e il 16 giugno assume l’impegno per i disegni delle tarsie del coro di Santa Maria Maggiore, cui tre mesi dopo sarà aggiunto l’incarico per i coperti. I due intervalli di tempo tra la Pasqua e la fine del 1522 e tra il luglio e l’autunno avanzato dell’anno successivo risultano dunque sufficientemente prolungati perché in uno dei due possa collocarsi il viaggio ipotizzato. Inoltre i lavori eseguiti nel 1524, oltre ad escludere una prolungata assenza del pittore dall’Italia, presentano aspetti correlabili con i motivi di riflessione ricavati dall’esperienza tedesca.

La possibilità di tale viaggio è suffragata dal fatto che l'eventualità di spostamenti in Italia, Francia e Germania è esplicitamente contemplata nel contratto stipulato il 17 luglio 1518 tra il pittore e i familiari dell'allora quindicenne Marcantonio Cattaneo cui, come garzone, veniva imposto l'obbligo di seguire il maestro „si contingeret ipsi Laurentio proficisci seu ire ad alia loca sive civitates vel terras sive in agro bergomensis sive per Italiam sive extra Italiam ac partes Gallicas sive Germanie”.¹⁵

L'ipotesi di tale viaggio risulta suffragata da quella che viene avanzata qui di seguito, anch'essa fondata su valutazioni di natura semiotica, riguardante i due disegni custoditi presso il Museo Civico di Bassano del Grappa la cui attribuzione (molto autorevole) a Lorenzo Lotto è stata posta in discussione per la scarsa attinenza ai dipinti dei quali si suggeriva fossero studi preparatori.¹⁶

Si tratta di due fogli gemelli che vengono di solito riferiti a soggetti domenicani, inizialmente, alla predella del *Polittico di Recanati* dipinto da Lotto nel 1506-08 e, successivamente, agli affreschi di Girolamo Romanino nel chiostro del Convento di San Domenico a Brescia, dei quali si sa solo che in gran parte non furono dipinti.¹⁷

Nel primo foglio (Fig. 5), designato *Predica* sebbene paia più fondato intendervi una *Argomentazione teologica*, si osserva che il palco dell'oratore non appare addossato ad una parete con gli ascoltatori di fronte, come di consueto, ma al centro di un ambiente spazioso e circondato da un pubblico eterogeneo. In prima fila sono riconoscibili: a sinistra, religiosi regolari tra i quali due che interloquiscono e, al centro, una schiera omogenea e ordinata di donne, probabilmente religiose di

¹⁵ C. Caversazzi, *Un discepolo bergamasco di Lorenzo Lotto*, in «Bergomum», n. 3/1940, p. 125, (digitalizzato).

¹⁶ *Argomentazione teologica (Predica) e Disputa religiosa*. Inchiostro bruno su carta bruna, mm. 168 x 256. Bassano del Grappa, Museo Civico, Inv. Riva 88 e 89. L'attribuzione a Lotto è stata avanzata (tra gli altri) da: H. Tietze-E. Tietze-Conrat *The Drawing of Venetian Painters in the 15th and 16th Centuries*, J.J. Augustin, New York 1944, p. 183; Ph. Pouncey, *Lotto disegnatore*, Neri Pozza, Vicenza 1965, p. 10; W. R. Rearick, *Lorenzo Lotto: the Drawing, 1500-1525*, in P. Zampetti-V. Sgarbi (a cura di), *Lorenzo Lotto*, Atti del convegno di Asolo (18-21 settembre 1980), Comitato per le celebrazioni lottesche, Treviso 1981, pp. 25 e s. La paternità di Romanino è stata suggerita da: A. Banti-A. Boschetto, *Lorenzo Lotto*, Sansoni, Firenze 1953, p. 117 („rapporto non sostenibile con la predella di Recanati. Per il Longhi, disegni tipici del Romanino verso il 1530"); M. L. Ferrari, *Il Romanino*, Bramante, Milano 1961, Tav. 91; E. M. Dal Pozzolo, *Osservazioni sul catalogo di Lorenzo Lotto. 1503-1516*, in «Arte Veneta», 1993, 2/1993, p. 43; A. Nova, *Girolamo Romanino*, Allemandi, Torino 1994, pp. 286 e s. e, *Predica di un frate (San Domenico?) e Disputa di un frate (San Domenico?)*, in Lucco (a cura di), *Lorenzo Lotto a Recanati: „nel cor profondo un amoroso affetto"*, Catalogo della mostra di Recanati (5 luglio – 4 ottobre 1998), Marsilio, Venezia 1998, pp. 22-25.

¹⁷ Per la storia dei riferimenti domenicani, giudicati da Pouncey prematuri dal punto di vista stilistico e incongrui dal punto di vista tematico per Lotto, e piuttosto avventurosa per Romanino vedi Nova 1998, p. 23.

qualche convento. L'oratore, alle cui spalle compare altro pubblico ugualmente seduto, è raffigurato in atto d'interloquire con una delle cinque persone che stanno in piedi a ridosso del palchetto, due delle quali vestiti col saio fratesco. In primissimo piano, visti da dietro, compaiono due personaggi in piedi, uno del tutto di spalle e l'altro di tre quarti, e pure di tre quarti risulta il terzo che, seduto di schiena, giace sullo stesso piano dei primi due.

La situazione illustrata nel secondo foglio (Fig. 6) è inequivocabilmente una *Disputa religiosa* ambientata in uno spazio meno ampio del precedente, il pubblico è più ristretto e qualificato ed appare disposto in due schiere ordinate e contrapposte tra le quali si nota una chiara differenziazione sociale; il pubblico che s'intravede alle spalle del disputante risulta invece distribuito meno ordinatamente. In primissimo piano e di spalle, il personaggio in atto di ribattere indossa il saio di un ordine fratesco e il disegno pone in evidenza il piede nudo che lo qualifica osservante della regola rigorosa. Affiancato a lui compare un personaggio seduto in posizione eminente, anch'esso effigiato di spalle, il cui busto ricorda da presso la sagoma del duca di Sassonia Federico il Saggio, il principe elettore grande sostenitore di Lutero, che qui compare con un copricapo rigido e in un abito leggero anziché con il cappello invernale e il giubbone foderato di pelliccia come lo si vede nei ritratti di Lukas Cranach il Vecchio. Ma la mole fisica, l'imponenza della figura e l'importanza conferita alla sua presenza non sembrano lasciar spazio a dubbi sostanziali su tale identificazione.

Queste caratteristiche riconducono alla Wittemberg del 1522-23 dove, tornato dopo aver tradotto in lingua tedesca comune il Vangelo, Lutero rinsaldò il rapporto con il potere costituito neutralizzando le tensioni politiche e sociali che si erano manifestate nel movimento durante la sua lontananza.

L'osservazione con la quale Pouncey ha rilevato il carattere corsivo dei due fogli di Bassano è stata precisata da Rearick con espressioni („piacevole casualità informale”; „animata interazione narrativa”) che paiono confortare l'ipotesi appena formulata la quale, escludendo i disegni dalla categoria degli studi preparatori e assegnandoli al genere „disegni di taccuino”, neutralizza la difficoltà di riferirli ad opere compiute e accoglie le perplessità d'ordine cronologico sintetizzate da Alessandro Nova.¹⁸

¹⁸ Le difficoltà e perplessità cui si fa riferimento accomunano gli assertori della paternità di Lotto e quelli della paternità di Romanino. Ph. Pouncey: „entrambi i fogli mostrano una grande scioltezza di tocco e non mi stupirei se risultassero di un periodo più tardo [del 1506-08]” (p. 10). A. Nova: „Da un punto di vista strettamente iconografico non è possibile collegare direttamente i fogli di Bassano con i perduti affreschi [di Romanino] nel chiostro dei Morti di San Domenico a Brescia. Restano tuttavia le ragioni di stile. Le teste rasate e i volti grotteschi sulla sinistra sono tipici del repertorio romaniano: si vedono già nel disegno preparatorio per *l'Ecce Homo* di Cremona (1519), ma la scioltezza del tocco del pennello a punta fine, il contorno nervoso delle figure e le fogge

Oltre al soggetto, in entrambi i casi riferibile al dibattito religioso in corso a Wittemberg nel 1522-23, i due disegni condividono infatti il formato, le tecniche e le caratteristiche che ne fanno documenti della cronaca politico religiosa (in termini giornalistici li si definirebbe *reportages*) di quegli anni: il pittore (e l'osservatore con lui) appare collocato tra il pubblico (in entrambi i casi scorniciato dai bordi del foglio) e la sua visuale è condizionata dalle figure che in primissimo piano gli danno le spalle, con il risultato che è come se il disegnatore fosse fisicamente presente al fatto rappresentato.¹⁹

Con la propria presenza sulla scena, il disegnatore/osservatore certifica la memorabilità del fatto, e conferisce a colui che osserva il disegno una presenza implicita nel disegno stesso dove l'immagine compone lui (invitato a guardare e riflettere), l'azione (dialettica e sociologica) del guardare e del riflettere, l'avvenimento oggetto della visione e della riflessione e le considerazioni suggerite dal modo in cui esso si presenta allo sguardo.

Il meccanismo percettivo appena evidenziato nei due disegni presenta dunque importanti analogie con quello che accomuna la *Crocefissione* di Lorenzo Lotto all'*Epitaffio* di Georg Lemberger, dove la percettibilità conferita all'orazione mentale dei committenti coinvolge l'osservatore nelle convinzioni di parte religiosa (e politica) implicite nella loro preghiera. Nei disegni, la partecipazione al dibattito religioso è invece provocata dal coinvolgimento fisico del disegnatore che rende l'osservatore partecipe del contesto sociale e politico d'un dibattito i cui termini dottrinali si può presumere gli fossero almeno in parte già noti.

Si ritiene pertanto che, unitamente alla breve permanenza dell'*Epitaffio* nella condizione di libera fruibilità, quanto considerato fornisca conforto indiziario all'ipotesi della presenza di Lotto a Wittemberg e del suo incontro con l'opera di Lemberger nel 1522-23, fornendo ai disegni di Bassano del Grappa una pertinenza tematica e una collocazione cronologica più soddisfacenti di quelle finora consentite dai riferimenti domenicani.

delle barbe a due punte (nella *Disputa*) e dei copricapi, a volte piumati a volte fantasiosi, indicano il tempo degli affreschi esterni di Santa Maria della Neve a Pisogne e di Sant'Antonio a Breno eseguiti fra il 1534 e il 1537" (p. 23).

¹⁹ Pouncey: „non c'è nessuna eleganza ma c'è una comprensione e un'umanità che rasenta la tenerezza e ci fa intravedere il pittore intento a ritrarre dal vero la gente di una piazzetta di provincia”.



Fig. 1. Georg Lemberger, *Schmidburg Epitaph*. Lipsia, Museum der bildenden Künste.



Fig. 2. Lorenzo Lotto, *Crocefissione*, Monte San Giusto.
Chiesa di S. Maria in Talusiano.



Fig. 3. Georg Lemberger, *Schmidburg Epitaph*. Lipsia, Museum der bildenden Künste. (Particolare).



Fig. 4. Lorenzo Lotto, *Crocefissione*, Monte San Giusto. Chiesa di S. Maria in Talusiano. (Particolare).



Fig. 5. Lorenzo Lotto, *Argomentazione teologica (Predica)*. Inchiostro bruno su carta bruna, mm.168 x 256. Bassano del Grappa, Museo Civico, inv. Riva 8.



Fig. 6. Lorenzo Lotto, *Disputa religiosa*. Inchiostro bruno su carta bruna, mm. 168 x 256. Bassano del Grappa, Museo Civico, inv. Riva 89. 8.

CADRUL ARHITECTURAL ÎN PICTURA FLAMANDĂ DIN PRIMA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XV-LEA

LEONARD VARTIC*

ABSTRACT. The Architectural Environment in the Flemish Painting of the 15th Century. The space described by the Flemish painters in the 15th century gathers visual documents of the architectural environment of the time. The visual details are collated on biblical illustrations, in a specific representation of the historical and geographical data. The most interesting characteristic of the visual representations in the artistic creations of the epoch is the interaction of the sacred and profane spaces. This characteristic is analysed in the works of three outstanding creators: Master of Flemalle, Jan van Eyck and Rogier van der Weyden.

Keywords: *Flemish painting, 15th century, architectural representations, sacred and profane spaces.*

Secolul al XV-lea aduce cu sine o seamă de creații artistice care ilustrează viața cotidiană a epocii, imagini document ale ambianței domestice. Printre acestea, o pondere importantă o au creațiile din Țările de Jos, spațiu cu multe caracteristici deosebite. Acest teritoriu, cu o așezare geografică specială se dovedea a fi unul prosper, de numele lui legându-se o serie întreagă de premiere, cum ar fi bursa de mărfuri, înființată la Anvers în anul 1460¹. Multe alte „recorduri” economice se leagă de această zonă, dar cel mai important este faptul că acest context social economic s-a dovedit un cadru propice pentru dezvoltarea unor creații artistice cu un caracter unic. În ceea ce privește pictura, în secolul al XV-lea apar deja nume importante și sunt create imagini care au rămas întipărite în conștiința colectivă ca repere importante ale artei. Aici se îmbină în mod fericit două caractere, cel germanic

* *Asistent universitar dr., Facultatea de Arhitectură și Urbanism, Universitatea Tehnică Cluj Napoca, leonardvartic@yahoo.co.uk*

¹ Radu Manolescu, Valeria Costăchel, Stelian Brezeanu, Florentina Cazan, Mihai Maxim, *Istoria Mediei Universale*, Ed. Didactică și Pedagogică București 1980.

și cel latin, astfel că în sec. al XV-lea, Flandra, sau mai exact sudul Țărilor de Jos devine un adevărat exportator de artă, un centru cultural unde activau pictori veniți de pe întreg teritoriul Țărilor de Jos. Destinația acestor lucrări se afla de cele mai multe ori peste hotarele acestor teritorii, la principii burgunzi, spanioli sau la negustorii italieni². Pictura creată în acest context spațio-temporal are caracteristicile sale aparte. Operele păstrate au o anumită funcțiune religioasă, o structură fizică organizată în polipectice, având ca suport lemnul iar ca liant și materie picturală se folosește pentru prima dată uleiul. Pe de altă parte, scenele de interior devin aici predilecte, fiind locația preferată a multor scene biblice. Locuitorii Țărilor de Jos se dovedesc, prin creațiile din această perioadă precum și din secolele următoare, a fi atașați de căminul lor, de un microunivers cald în care își petrec viața. Cel mai răsunător nume dintre toate este desigur cel al lui Jan van Eyck, de care este legată una dintre cele mai celebre imagini ale unui interior, acela al spațiului în care sunt reprezentați soții Arnolfini. Secolul al XV-lea era însă, un secol al tranziției, vremuri tulburi, când în Țările de Jos goticul și Evul Mediu făceau loc Umanismului și schimbărilor de natură religioasă. Le Goff³ spune că în timp ce arta romanică a fost expresia avântului creștinătății de după anul 1000, arta gotică a fost o artă urbană, datorată avântului așezărilor urbane și în consecință al breslelor. În viziunea lui Johan Huizinga lipsurile din cunoștințele unui olandez de rând de azi cu privire la istoria poporului său s-ar compensa probabil printr-o anumită familiaritate cu pictura⁴. Istoria acestor provincii e într-adevăr una complicată și chiar operarea cu noțiuni precum Olanda - Hollanda, olandezi - flamanzi, Țările de Jos - Flandra devine delicată pentru cineva nu foarte familiarizat cu spațiul amintit. Nu e însă mai puțin adevărat că imaginea soților Arnolfini ori a *Fecioarei cardinalului Rolin* spre exemplu, au locul lor în conștiința acestor oameni și conturează în mare măsură imaginea despre secolul al XV-lea. Van Eyck este poate cel mai strălucitor exponent al acestui secol, dar nu este singurul, ci face parte dintr-o întreagă grupare care a dat nordului Europei și în special Țărilor de Jos opere de seamă și mărturii despre un climat social propice apariției unor asemenea opere. O altă premieră care aparține de această dată mai degrabă spațiului Țărilor de Jos și condițiilor sale geografice specifice decât unui autor anume este pictura de șevalet. Johan Huizinga explică acest fenomen prin faptul că fresca n-ar fi putut înflori niciodată în acest spațiu din cauza climei. Artiștii de aici au dezvoltat o tehnică temeinică ce conferă rezistență lucrărilor și un aspect specific datorat în special unui vernis ce poartă amprenta „maestrilor”⁵.

² Jaques le Goff, *Civilizația occidentului medieval*, Ed. Științifică București 1970.

³ *Ibidem*.

⁴ Johan Huizinga, *Cultura olandeză în secolul al XVII-lea*, Ed. Meridiane București, pp. 6-7.

⁵ *Ibidem*, p. 54.

Maestrul din Flemalle era o identitate misterioasă cum sunt atâtea altele, „Maestrul Fecioarei între Fecioare”, „Maestrul din Frankfurt” ori „Maestrul busturilor de femei”, amintind doar câteva exemple de anonimi care au lăsat în urmă o operă unitară. Începutul secolului al XV-lea a identificat, nu fără controverse, pe acest Maestru ca fiind Robert Campin. Controversa nu se oprește însă aici, ci continuă în privința raporturilor dintre Robert Campin și Rogier van der Weyden. Ambii au format așa numita „Școală din Tournai”.

Altarul Merode, operă a Maestrului de Flemalle (Fig. 1) denotă acea atenție pentru detalii care avea să marcheze pictura și să dea o identitate proprie pictorilor din Țările de Jos. Acesta se compune sub forma unui triptic în care toate cele trei panouri contribuie la aceeași narațiune. Panoul central prezintă un interior în care Fecioara Maria primește vestea cea bună de la un înger care a intrat pe ușă. Ușa a rămas întredeschisă către un panou lateral, în care se află doi donatori ai lucrării. Spațiul descris aici e cel al unei curți interioare. Această curte interioară se va regăsi în multe dintre picturile de mai târziu, ale unui Pieter de Hooch, de exemplu. Un indiciu al perioadei medievale ar putea fi caracterul fortificat al zidului de cărămidă. Acest zid va deveni mult mai pașnic, mai citadin în reprezentările „Secolului de aur”. Delimitările panourilor, limitele fizice ale acestora devin secțiuni prin pereții care delimitează spațiile descrise în pictură. Această relație între spațiul picturii și cel obiectiv, real, va deveni în secolul al XV-lea obiectul unor serii întregi de inovații și experimente care dovedesc preocupări profunde în ceea ce privește redarea spațiului în plan, iar în unele cazuri un spirit creativ și chiar ludic, poate neconform cu imaginea generală despre Evul Mediu târziu. În al treilea panou este reprezentat Sf. Iosif care lucrează într-un atelier de tâmplărie. În fundal, prin golul lăsat de obloanele ridicate se poate vedea, redat cu acuratețe, un oraș flamand. Acesta ar putea fi Mechelen, de unde erau donatorii altarului, Tournai, orașul pictorului sau ar putea fi un loc generic inspirat de alte orașe istorice flamande precum Gent sau Liege.



Fig. 1. Maestrul din Flemalle / Robert Campin, *Altarul Merode* (<https://www.wga.hu/>)

Pe bancul de lucru, printre unelte, se află, se pare un produs finit, o cursă de șoareci. Detaliile ambianței domestice abundă și sunt descrise cu minuțiozitate. Multe dintre aceste detalii erau interpretate în dublă cheie. Pe de o parte pot fi recunoscute ca fiind obiecte și unelte ale rutinei zilnice, pe de altă parte sunt simboluri citite ca atare datorită educației religioase din nordul Europei. Simbolurile, fidele politicii papale din epocă ce fixa rolul imaginii în sfera educativă, găseau de fapt formula grafică a relațiilor biblice. Astfel, lumina trece prin sticla ferestrei, ilustrând vorbele sfântului Bernard: „La fel cum soarele umple și străbate sticla ferestrei fără să-i dăuneze și pătrunde prin forma sa solidă cu o imperceptibilă subtilitate, fără să o strice când intră și fără să o distrugă când iese, tot așa cuvântul Domnului, măreția Tatălui a pătruns în camera Fecioarei și apoi a ieșit din pânțele închis.”⁶ Uneltele de tâmplărie ale Sfântului Iosif sunt simbolurile patimilor lui Isus. Cursa de șoareci este, de asemenea, în cheie canonică de această dată, o metaforă a jervei lui Isus, de care s-au bucurat necredincioșii, căzând însă în capcană.

Cu toate dimensiunile sale reduse, altarul Merode prezintă un întreg univers, concret și spiritual. Încărcătura de simboluri și semnificații religioase este mijlocită de multitudinea detaliilor care alcătuiesc spațiul domestic al locuitorilor flamanzi. În acest sens se pot observa detalii ale curții interioare, ale încăperilor, obiectele utilitare sau decorative, dar și mediul urban exterior.

Planul îndepărtat, decorul urban al scenei biblice se întrevede în cele două panouri laterale (Fig. 2 și Fig. 3). Se pot recunoaște aici detaliile specifice ale arhitecturii medievale din Țările de Jos, așa cum pot fi văzute încă în prezent în multe orașe ale Belgiei sau Olandei contemporane.



Fig. 2 & Fig. 3. Maestrul din Flemalle / Robert Campin, *Altarul Merode*, detalii (<https://www.wga.hu/>)

⁶ Albert E. Elsen, *Temele artei*, Editura Meridiane București 1983, p. 179.

Apar frontoanele triunghiulare, în trepte, ale clădirilor, fleșele turnurilor, giruetele din fier forjat, fronturile înguste ale clădirilor. Clădirile urbane se dezvoltă pe înălțime, parterul fiind dedicat funcțiunilor comerciale și meșteșugărești.

Spațiul urban se întrevede prin deschiderile ușilor și ferestrelor. Obloanele sunt deschise, iar lumina cade pe acestea, făcând vizibilele cuple și balamalele, a căror rugină s-a extins gravitațional în josul tâmplăriei. Paravanele din baghete de lemn încrucișate apar, de asemenea, în preajma ferestrelor ca o constantă a epocii. Poarta are elemente masive de feronerie și este la rândul ei o piesă solidă, construită din scânduri groase.

Interiorul descris în panoul central (Fig. 4), scena propriu zisă a Bunei Vestiri, prezintă, de asemenea, detalii arhitecturale specifice locuințelor flamande.



Fig. 4. Maestrul din Flemalle / Robert Campin, *Altarul Merode*, panoul central (<https://www.wga.hu/>)

Iconografia scenei impune prezența multor elemente simbolice precum și a celor două personaje, dar dincolo de aceste date fixe se regăsesc obiecte din epocă, precum vasul în care se află florile de crin, simbol al purității. Vasul prezintă caracteristici ale ceramicii florentine din epocă, smălțuit cu decoruri albastre, pe fundal alb. (Fig. 5) Se poate observa structura plafonului, din bârne așezate pe console din piatră, elemente consonante cu cele care fac parte din alcătuirea șemineului.



Fig. 5. Vas din ceramică florentin, similar celui din scena Bunei Vestiri a altarului Merode (http://employees.oneonta.edu/farberas/arth/arth214_folder/campin.html)

Cele trei spații descrise în altarul Merode, deși nu sunt cursive din punctul de vedere al redării perspectivei, reușesc să fie complementare din punctul de vedere al redării atmosferei locului.

O altă lucrare atribuită de asemenea maestrului de Flemalle, *Altarul Werl*, numit astfel după numele donatorului descris în panoul stâng al tripticului, a suferit, din păcate, pierderea componentei centrale. Fără descrieri literare sau grafice ale panoului central se poate doar specula în legătură cu conținutul acestuia. Datorită faptului că spațiul interior descris în panoul din dreapta nu este delimitat înspre panoul central se poate presupune că scena Bunei vestiri descrisă probabil în panoul lipsă avea loc în același interior. Aici, în fața șemineului în care arde focul, un personaj feminin citește în lumina difuză a cărei sursă este fereastra deschisă din planul îndepărtat al încăperii. Peisajul vizibil în depărtare conține un element care ajută la identificarea personajului feminin.



Fig. 6. Maestrul din Flemalle / Robert Campin, *Altarul Werl*, panoul din partea dreaptă (<https://www.wga.hu/>)

Sub cerul schimbător al nordului se află un turn, aflat în stadiu de construcție. Datorită acestui element arhitectural se consideră că personajul feminin este Sfânta Barbara. În iconografia creștină Sfânta Barbara este reprezentată în prezența unui turn, în care, conform legendei, a fost întemnițată de către tatăl său, Dioscorus.



Partea superioară a imaginii surprinde foarte expresiv felul în care lumina se așterne pe detaliile arhitecturale și pe obiectele situate în zona șemineului (Fig. 7).

Panoul stâng (Fig. 8) atrage atenția prin prezența oglinzii convexe, un obiect care apare pentru prima dată în pictura flamandă. Un exercițiu de virtuozitate precum și un mijloc de a adăuga descrierii spațiului zona aflată în spatele privitorului, de unde personaje enigmatice iau parte la acțiune, oglinda apare din ce în ce mai des ca artificiu compozițional.

Fig. 7. Maestrul din Flemalle / Robert Campin, *Altarul Werl*, panoul din partea dreaptă, detaliu (<https://www.wga.hu/>)

Dincolo de secțiunea improbabilă prin pereții încăperii, descrierea interiorului rămâne una credibilă, un puternic efect de contre-jour ascunde în umbră tâmplăria ferestrelor și modelează forma bolții. Lumina se reflectă în oglindă și în culele panoului deschis în fața căruia se află îngenunchat donatorul lucrării.



Fig. 8. Maestrul din Flemalle / Robert Campin, *Altarul Werl*, panoul din partea stângă (<https://www.wga.hu/>)

O altă lucrare de referință a Maestrului de Flemalle e *Nașterea* (Fig. 9), subiect prin excelență „de interior”. Nașterea Domnului e una din cele mai calde ipostaze iconografice ale religiei creștine.



Fig. 9. Maestrul din Flemalle / Robert Campin, *Nativitate* (<https://www.wga.hu/>)

Adăpostul precar, modest, primește prin grația divină o aură, pauperitatea devine neprețuită, refugiul devine centrul universului uman, iar interiorul, inevitabil, devine exterior, prilej pentru artist de a descrie un vast peisaj. Maestrul din Flemalle optează pentru redarea detaliilor mărunte, a micilor obiecte cu materialitățile lor distincte, cu defectele care le dau concretețe. Tâmplăria, se pot vedea îmbinările, poate chiar și esența de lemn folosită. Nenumărate detalii, expuse cu claritate, atrag din toate colțurile lucrărilor sale. După felul în care se îmbină în picturile sale sacrul cu profanul, după amănuntele care dau culoare acestor scene, culoare locală, se poate spune că e unul dintre primii pictori de gen. Dincolo de această încadrare artificială într-un gen rămân realizările sale în redarea unei atmosfere firești, în care contemporanii se puteau recunoaște, în alegerea unui model compozițional care va fi continuat și dezvoltat mai târziu.

„Școala din Tournai” a consacrat anumite formule iconografice. O lucrare atribuită lui Robert Campin sau unui pictor din cercul acestei școli, *Fecioara în fața panoului de răchită* (Fig. 10) descrie același interior domestic, în care șemineul este omniprezent, iar privitorul poate parcurge încăperea spre fereastra deschisă, iar mai departe, poate urmări viața unui oraș flamand (Fig. 11). În cadrul arhitectural specific, dominat de catedrala gotică oamenii sunt animați de activități cotidiene.



Fig. 10 & Fig. 11. Maestrul din Flemalle / Robert Campin, *Fecioara în fața panoului de răchită* (<https://www.wga.hu/>)

Două persoane urcate pe o scară repară acoperișul, oameni vin, pleacă, se plimbă sau așteaptă în pragul ușilor de la parter care conduc spre spații comerciale sau meșteșugărești. În depărtare se pot observa două turnuri de poartă care marchează limita spațiului urban, după care drumul parcurge mai departe peisajul deluros.

Van Eyck, este numele de referință al secolului al XV-lea flamand. Paternitatea operelor păstrate nu a pus alte probleme mari, într-atât sunt de distincte față de restul producțiilor secolului al XV-lea. Cuvântul care ar descrie opera lui van Eyck, ar putea fi „limpezime”. Lumina, fără o sursă precisă învăluie în mod egal scena iar primplanul și fundalul sunt tratate cu aceeași atenție și exactitate. Desenul la Van Eyck devine cu adevărat credibil, de la descrierea personajelor până la cea a spațiului, a materialelor textile, a texturii lemnului, a obiectelor casnice. În cartea sa „Secret Knowledge”⁷, David Hockney explică motivul acestui „progres”, cum e numit chiar de el prin folosirea unui obiect simplu, oglinda concavă. Aceasta, negativul celei prezente în camera soților Arnolfini, spre exemplu, are calitatea demonstrată de a reflecta imaginile aflate în lumină pe un plan situat într-o cameră obscură. Această reflecție e clară până la o dimensiune de 30 pe 30 cm. (aproximativ), răsturnată, colorată. Van Eyck era un membru al înaltei societăți, un umanist interesat de toate noile descoperiri științifice, trăsătură care vine parcă în sprijinul acestei teorii. Se prea poate astfel ca, pentru a descrie mai bine unele detalii, să fi folosit un astfel de instrument care să-i confere repere suplimentare.

Portretul soților Arnolfini (Fig. 12), motiv laic, emană credibilitate, astfel încât inscripția pe care a lăsat-o Van Eyck, „Johannes de Eyck fuit hic” („Jan van Eyck a fost aici”), nu mai pare misterioasă, ci este una firească. În contextul general al comenzilor religioase, o astfel de temă pare să fi venit cu adevărat în întâmpinarea lui Van Eyck. Eliberată de simbolistica religioasă, imaginea descrie aproape documentar ambianța unei locuințe aparținând unei familii înstărite a vremii. Prezența patului impozant cu baldachin, a lampadarului, a portocalelor, a veșmintelor, denotă acest lucru. Desigur, multe obiecte precum acea oglindă, lampadarul, obloanele au fost comune în picturile aceluși secol și probabil în locuințe. Moda vremii se poate observa și în alte lucrări. La van Eyck însă totul devine intim. Friedlander, într-un parcurș „de la van Eyck la Bruegel”⁸, după primele pagini, acelea în care van Eyck este descris ca reperul principal al secolului al XV-lea în pictura Țărilor de Jos, spune că de acum se va trece „din strălucirea unei lumi libere, pitorești, aventuroase și ademenitoare într-o mănăstire în ale cărei chilii bărbați cu glugi pe cap profesează, fiecare potrivit cu

⁷ David Hockney, *Secret Knowledge*, Avery 2006.

⁸ Max J. Friedlander, *De la van Eyck la Bruegel*, Ed. Meridiane București 1975, p. 79.

firea și talentul propriu, meșteșugul picturii”. Prin această exprimare plastică istoricul de artă subliniază caracterul unic, momentul de apogeu al artei flamande reprezentat de Jan van Eyck.



Fig. 12. Jan van Eyck, *Portretul soților Arnolfini* (<https://www.wga.hu/>)

Pictura denumită *Madona cancelarului Rolin* (Fig. 13) pictată de van Eyck în 1435 este păstrată acum la Muzeul Luvru, Paris. Conform spiritului epocii, această pictură alătură personajul biblic al Sfintei Fecioare unui locuitor contemporan al pictorului, un personaj de o anumită importanță, desigur, cancelarul Rolin, ale cărui trăsături se pot recunoaște într-o pictură ulterioară, aparținând lui Rogier van der Weiden: *Altarul Judecății de Apoi*.



Fig. 13. Jan van Eyck, *Madona cancelarului Rolin* (<https://www.wga.hu/>)

Spre deosebire de decorul arhitectural descris de către Robert Campin, scena descrisă de Van Eyck se petrece într-un spațiu opulent. Având elemente preluate din arhitectura ecleziastică, ambianța este ambiguă, un loc idealizat mai degrabă decât un loc cu funcțiune clară, casnică precum în Altarul Merode al lui Campin sau ecleziastic, precum în tiparul iconografic al Bunei vestiri din catedrală, abordat atât de Campin cât și de Van Eyck. Palatul cancelarului Rolin, cu o panoramă impresionantă asupra unui loc prosper, cu coloane din marmură, capiteluri bogat ornamentate, ferestre cu sticlă „ochi de bou” sau cu vitralii, mozaic, pare mai

degrabă o declarație referitoare la bogăția spirituală și implicit materială a acestuia decât o descriere fidelă a locului, cum este cea a locuinței soților Arnolfini. Luate însă individual, toate aceste detalii sunt preluate din arhitectura vremii, din cea mai selectă expresie a sa.

Sfânta Barbara (Fig. 14) este reprezentată de van Eyck conform datelor iconografice, situată în fața unui turn aflat în construcție. Lucrarea captează interesul datorită faptului că, fiind neterminată, permite o privire asupra tehnicii de lucru specifică măștrilor flamanzi. Lucrarea începe prin desen peste care se aștern straturi transparente de culoare, având în componență spre final liantul specific, secret, al uleiului. Dincolo de acest aspect tehnic, reprezentarea arhitecturii gotice și a șantierului unei atare construcții nu mai are legătură cu legenda, ci se situează în contemporaneitatea artistului. Peste timp, imaginea devine chiar un document care arată modul de construire, organizarea unui șantier medieval, mijloacele tehnice folosite.



Fig. 14. Jan van Eyck, *Sf. Barbara*, (<https://www.wga.hu/>)

Robert Campin și Jan van Eyck au conturat un paletar iconografic distinct al reprezentărilor Fecioarei sau ale unor personaje biblice. Acestea sunt situate într-un spațiu domestic sau ecleziastic, în spații intime sau grandioase. Rogier van der Weyden urmărește aceste tipare și încearcă să le dezvolte. Urmărind creațiile predecesorilor săi, Rogier van der Weyden trage propriile concluzii și stabilește noi tipare iconografice care vor deveni șabloane manieriste în cea de a doua jumătate a secolului al XV-lea. În paralel cu Renașterea italiană care căuta moduri noi de reprezentare a spațiului, pictorii flamanzi căutau propriile soluții. Prezența ferestrelor sau a golurilor deschise către perspective ample era deja o inovație de succes, reușind să atragă privitorul în interiorul picturii, propunând un parcurs prin aceasta. Interioarele păreau însă situate după un plan care secționa pereții și se constituia

într-un prag, un obstacol care împiedică continuitatea spațiului dinspre imagine spre privitor. Scena *Bunei vestiri* reprezentată de van Eyck pe panourile închise ale altarului din Gent (Fig. 15) apare ca și cum ar fi văzută printr-o fereastră, datorită unui artificiu ingenios al artistului care desigur că nu a trecut neobservat.



Fig. 15. Jan van Eyck, *Buna vestire*, altarul catedralei din Gent (<https://www.wga.hu/>)

Structura fizică a panourilor, ramele din lemn ale acestuia lasă umbre în spațiul pictural al scenei *Bunei vestiri* creând o puternică iluzie de adâncime. Robert Campin (sau maestrul din Flemalle) gândește la rândul său o arhitectură ingenioasă a spațiului în care are loc scena *Bunei vestiri* în lucrarea sa din jurul anului 1430. (Fig.16)



Fig. 16. Maestrul din Flemalle / R. Campin, *Buna vestire* (<https://www.wga.hu/>)

Cu clare caracteristici gotice, construcția începe cu o amplă deschidere ogivală, în planul căreia se situează cele două personaje: Fecioara Maria și Arhanghelul Gabriel. Se dovedește o încercare curajoasă de a cuprinde într-o imagine cât mai multe date: caracteristicile simbolice ale iconografiei, interiorul și exteriorul. Fortând limitele planului de la care începe imaginea, Campin scoate în afara construcției atributul simbolic al vasului cu crini precum și colțuri din faldurile veștmintelor personajelor.

Rogier van der Weyden observă soluțiile acestora și încearcă să le dezvolte. În lucrarea sa cu scena *Bunei vestiri* (Fig. 17) acesta preia tiparul cunoscut al interiorului domestic, cu deschideri către spațiul exterior, dar introduce două trepte de acces. În fața acestor trepte așează ubicuul vas cu crini în încercarea de a crea o legătură spațială dinspre imagine spre privitor, de a permeabiliza acel plan fizic al suprafeței picturii.



Fig. 17. Rogier van der Weyden,
Buna vestire (<https://www.wga.hu/>)

Altarul Miraflores (Fig. 18) aplică deja o formulă de compunere a unui spațiu continuu, formulă care devine reprezentativă pentru pictura flamandă a secolului al XV-lea. Introducerea în spațiul pictural se face treptat, mijlocită de profilul spațial al ramei, cadrul fereastră și treapta de intrare. Convenția de reprezentare a scenelor biblice în altare cu părți mobile, care se închid și se deschid, este schimbată în vederea transpunerii pe un plan fix. Cele trei componente ale altarului Miraflores sunt fixe, iar autorul a căutat un mod de a respecta tradiția iconografică în noile condiții. Astfel, grisaille-urile, care în altarele mobile erau prezente pe laterale, au fost aici introduse în imagini, ca un portal ecleziastic din piatră. Acest portal urma structura fizică din lemn a ramei, introducând privitorul în spațiul interior descris.



Fig. 18. Rogier van der Weyden, *Altarul Miraflores* (<https://www.wga.hu/>)

Așadar, în timp ce Renașterea italiană propune un mod antropocentrist de a vedea lucrurile, în care omul se află în vârful piramidei vizuale de unde privește cu detașare descrierile imaginii, arta flamandă propune o perspectivă specifică, ce presupune o continuitate a spațiului, iar acest lucru e descris prin diverse mijloace printre care adesea apare un „trompe l-œil” ce mijlocește între privitor și spațiul pictural.

Aceeași abordare poate fi observată în *Altarul Sfântului Ioan* (Fig. 19), statuând un tip de reprezentare definitoriu pentru pictura flamandă a secolului al XV-lea.



Fig. 19. Rogier van der Weyden, *Altarul Sfântului Ioan* (<https://www.wga.hu/>)

Rogier van der Weyden a lăsat în urmă un număr mare de opere, abordând subiecte religioase sau realizând portretele unor contemporani, a urmărit mereu performanțele artiștilor epocii și a încercat să dezvolte noi forme compoziționale. Merită amintită lucrarea *Sfântul Luca desenând-o pe Fecioară*, lucrare de tinerețe care pare să imite compoziția lui van Eyck, *Fecioara și cardinalul Rolin*. *Depunerea în mormânt*, o lucrare amplă, de mare virtuozitate și încărcătură emoțională, portretele sale, arhitectura catedralei în „scena celor 7 sacramente” și multe altele sunt lucrări de referință ale artei flamande și universale. Pictura care descrie visul papei Sergius (Fig. 20) pare mai arhaică decât alte opere ale sale, dar prezintă interes din cel puțin două puncte de vedere. În primul rând, în încercarea de a reprezenta o narațiune, pictorul dezvoltă un parcurs al acesteia pe adâncime:

Fig. 20. Rogier van der Weyden, *Visul papei Sergius* (<https://www.wga.hu/>)



Aceleași personaje apar succesiv în aceeași imagine, asemeni unei benzi desenate contemporane. Acest tip de reprezentare va mai putea fi descoperit în picturile lui Brueghel, un secol mai târziu. Pe de altă parte, este interesant de urmărit în această reprezentare felul în care artistul și-a imaginat arhitectura Romei. În epoca de înflorire a arhitecturii gotice, expresie a modernității, artistul alege să ignore caracteristicile sale în descrierea unui spațiu urban istoric. Arhaismul imaginii este în parte voit, ca decor al unei narațiuni legendare aparținând secolului al V-lea.

Formula spațiului continuu, a picturii ca zonă de trecere, este consacrată odată cu Rogier van der Weyden și va fi continuată de pictori precum Petrus Christus, Dieric Bouts, Hans Memling, Quentin Metsys, Gerard David, Hugo van der Goes. Odată cu ultimul amintit influența picturii italiene devine însă vizibilă. Pictura nordică va cunoaște frământări și noi opțiuni compoziționale, iar în timp „primitivii” flamanzi vor fi uitați. În zona Europei care va deveni protestantă multe picturi sunt distruse datorită valului iconoclast promovat de noua abordare dogmatică. Zona flamandă aflată sub stăpânirea spaniolă catolică a păstrat cele mai multe dintre operele existente astăzi. Redescoperirea lor de către lumea artei se va face abia către sfârșitul secolului al XIX-lea, atrăgând atenția unor istorici ai artei precum Max Friedlander sau Erwin Panofsky.

Flandra secolului al XV-lea este probabil cea mai urbanizată zonă a Europei. Modelarea peisajului urban urmează două criterii importante: funcțiunea economică și apartenența creștină. Economia este un factor morfologic al dezvoltării pe înălțime a locuințelor, al drumurilor de acces, al scuarurilor și piețelor. Reperetele de identitate ale orașelor erau însă lăcașurile de cult. Apartenența religioasă este semnalată prin atribute arhitecturale specifice. Clădirile bisericilor sunt masive, se dezvoltă după un plan canonic. Apariția goticului conduce avântul constructorilor și arhitecților de biserici spre culmi nebănuite în ceea ce privește măreția acestora. Peisajul urban creștin este marcat de înălțimea turnurilor, a clopotnițelor bisericilor. De asemenea, apartenența la creștinism este semnalată prin semnale care se adresează celorlalte simțuri. Clopotele, dincolo de funcțiunea practică, de a semnală evenimente, pericole sau de a alunga furtunile sau spiritele rele, urmau o regie canonică, sunetul lor însoțind momentele liturgice evocate. De asemenea, mirosul de tămâie marca puternic zona lăcașurilor de cult. Flăcările lumânărilor, numărul și momentele în care se aprindeau urmăreau și ele regia canonică, creând un spectacol specific. Un rol atât de marcant al religiei în societatea urbană medievală influențează inevitabil aspectul domestic al membrilor acestei societăți. Bisericile erau „faruri ale credinței”, iar razele lor pătrundeau în locuințe. Apar în case zone dedicate rugăciunii, mici replici ale instrumentarului religios instituționalizat, altare de mici dimensiuni sau altare mobile. În zece ani de pontificat, papa Clement al VI-lea a acordat, doar în Anglia, licențe pentru posesia unor altare portabile unui număr de 150 de persoane individuale⁹. Fluxul trăirilor religioase în spațiile secularizate a generat refluxul asocierii personajelor biblice unor ființe umane, cu trăiri și sentimente omenești. Abordarea meditativă propunea identificarea creștinilor cu latura umană a sfinților și martirilor creștini, îndruma spre imaginarea trăirilor acestora. Umanitatea lui Christos și a Fecioarei Maria era îndeosebi subiect de meditație și empatie. Acest curent de abordare religioasă era specific ordinelor călugărești ale vremii, de la cistercieni și benedictini, ulterior spre franciscani și carthusieni.

Întrepătrunderea spațiului religios cu cel secularizat a generat abordări iconografice specifice artiștilor flamanzi, precum cele descrise mai sus. Tiparul iconografic al scenei Bunei Vestiri sau a Sfintei Fecioare cu Pruncul într-un interior domestic umanizează personajele biblice, redată cel mai adesea fără aureole, îmbrăcate după moda epocii, creează o legătură intimă între acestea și locuitori. Pe de altă parte, tiparul iconografic al scenei Bunei Vestiri în interiorul unei catedrale tinde să reamintească acestor locuitori importanța instituției bisericesti și spațiilor sale sacre.

⁹ Andrew Spencer, Sarah Hamilton, *Defining the Holy and Sacred Space in Medieval and Early Modern Europe*, Ashgate 2005, p. 37.

VEDUTE VENEȚIENE ÎN COLECȚII MUZEALE

CLAUDIA M. BONȚA*

ABSTRACT. Venetian Landscapes in Museum Collections. The general interest in the Italian landscape gave rise to a distinctive artistic genre, *il vedutismo*, or the art of Italian landscape, which created remarkable works of art. The paintings, engravings and drawings of Italian space enjoyed a great deal of appreciation everywhere, especially in 18th and 19th centuries. The tourist market has transformed landscaping into a prosperous business involving painters, engravers, printers and publishers. Obviously, most of the landscapes were dedicated to Venice. Thus, the National Museum of Transylvanian History in Cluj-Napoca has among its Graphic Collections a series of emblematic images through which the spectacular Venetian landscape unfolds before the eyes.

Keywords: Venice, engraving, heritage, veduta

Moda călătoriilor de inițiere, *Le grand tour*-ul caracteristic îndeosebi secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea, au marcat puternic imaginația călătorilor care și-au alinat nostalgia după soarele Italiei prin colecționarea unor suveniruri, îndeosebi desene, peisaje, vedute, care reflectă perfect spațiul italian. Interesul pentru peisajul italian a dat naștere unui gen artistic aparte, *vedutismul* sau arta peisajului italian care a creat opere remarcabile ce au influențat profund arta vremii. Artiștii s-au aliniat rapid acestei noi tendințe iar cererea crescândă de vedute a construit carierele spectaculoase ale unor artiști care s-au specializat în acest gen. Rădăcinile fenomenului pot fi găsite încă din secolul al XVII-lea odată cu desenele și gravurile topografice având drept subiect predilect Roma. Amintim în acest sens desenele artistului flamand Lieven Cruyl (c. 1634-c. 1720) și contribuțiile unor pictori precum Paul Bril (1554-1626) sau Viviano Codazzi (1603/4-1670). Fenomenul ia amploare, secolul al XVIII-lea fiind considerat secolul de aur al *vedutismului*. Operele semnate de Gaspar van Wittel (1652/53-1736) specializat în vedute, vederi picturale ce redau locații reale îndeosebi

* Doctor în istoria artei, Muzeul Național de Istorie a Transilvaniei Cluj-Napoca, România, claudia.bonta@yahoo.com.

din Roma, dar și din Napoli și Veneția s-au impus pe piața artistică europeană. Giovanni Paolo Panini (1691-1765) a excelat în pictarea de *capricci*, grupări imaginare de clădiri, în special de ruine antice la Roma. La Veneția, unde genul a cunoscut cea mai amplă dezvoltare, Luca Carlevarijs (1663-1730) a publicat la 1703 un set de 103 gravuri înfățișând vedute venețiene.¹ Apogeul vedutismului a fost marcat de creațiile semnate de Giovanni Antonio Canal, cunoscut sub numele de Canaletto (1697-1768), Bernardo Bellotto (1720-1780) și Francesco Guardi (1712-1793), autori ai unor vedute venețiene de excepție. Cererea mare pentru operele acestora a determinat realizarea de desene și gravuri după operele semnate de ei, care au fost publicate în repetate rânduri, reluate fidel sau retușate de diverși artiști.

Picturile și desenele care redau spațiul italian s-au bucurat de multă prețuire pretutindeni și au împânzit colecțiile de artă ale vremii. Piața turistică a transformat vedutismul într-o afacere prosperă, în care au fost implicați pictori, gravori, tipografi și editori. Serii întregi de gravuri după operele marilor artiști s-au bucurat de un imens succes de piață, fapt care a dus la reeditarea lor și la apariția unor serii noi. Dincolo de operele semnate de mari artiști, fascinația pentru locurile vizitate s-a concretizat și în desene executate cu mîgală de artiști obscuri sau de amatori, de vizitatori care doreau să ducă cu ei o viziune personală asupra locurilor vizitate în Italia. De valoare inegală, acestea vorbesc însă despre frenezia cu care spațiul italian era (re)descoperit de fiecare. Moda s-a perpetuat în timp și a lăsat în urmă seturi de imagini în care artiști și călători din epoci diverse lăsau în urmă propria viziune asupra Italiei. Deloc surprinzător, cele mai numeroase vedute sunt dedicate Veneției. În acest sens, colecțiile grafice ale Muzeului Național de Istorie a Transilvaniei din Cluj-Napoca se bucură de prezența unor imagini emblematice prin care spectaculosul peisaj venețian se derulează în fața ochilor.

Primele trei gravuri prezentate în lucrarea de față înfățișează vedute venețiene gravate la finele secolului al XVIII-lea după opere semnate de Canaletto, cu locuri emblematice precum Canal Grande, Ponte di Rialto și bazilica San Giorgio Maggiore. Planșele fac parte din *Prospectum aedium, viarumque insigniorum urbis venetiarum nautico certamine, ac nundinis adiectis. Tomus primus tabulas XII complectens, quas Antonius Canale coloribus expressit - Joannes Baptista Brustolon aere inci-dit. Serenissimo Principi D.D. Marco Foscareno Eragio, emerito, sapientissimo Augustae Republicae Duci DD.D.D. Anno AE C. 1763*. Lucrarea a fost concepută inițial ca o serie de 12 gravuri după desene de Canaletto și a fost publicată prima

¹ Aikema, Bernard, Boudewijn Bakker. *Painters of Venice: The Story of the Venetian „Veduta”*. Amsterdam and The Hague 1991; Briganti, Giuliano. *The View Painters of Europe*. London 1970; Katharine Baetjer, J.G. Links (coord.), *Canaletto*, The Metropolitan Museum of Art, New York 1989; Alessandro Brogi, *Canaletto e la veduta*, E-ducation.it S. p. A., Firenze 2007.

oară în anul 1763. Precizarea de pe frontispiciu, *Tomus primus/ tabulas XII complectens'*, sugera că volumele următoare cu vedute adiționale urmau. În copia păstrată a unui exemplar legat pentru dogele Marco Foscarini, cel căruia îi era dedicat tomul, primele printuri gravate de Giovanni Battista Brustolon² erau frontispiciul și copii ale unor gravuri realizate după Canaletto: opt gravuri realizate de Antonio Visentini³ pentru *Prospectus Magni Canalis Venetiarum* și trei gravuri de Michele Marieschi⁴ pentru *Magnificentiores selectioresque urbis Venetiarum prospectus*.

Considerat maestrul vedutei venețiene, Antonio Canal, supranumit Canaletto⁵ a fost un prolific pictor italian, fiind unul dintre cei mai populari artiști printre

² Giovanni Battista Brustolon, născut la Dont di Zoldo sau Val Zoldana cca 1716/1718 – 1796, Veneția. Se stabilește la Veneția în 1733 unde lucrează ca desenator și gravor de ilustrație de carte pentru cei mai renumiți editori din Veneția, Antonio Zatta și Giambattista Pasquali. A lucrat și independent, a realizat o serie de mari vedute ale Romei și a avut o colaborare intensivă cu editorul Lodovico Furlanetto, v. <https://www.robinhalwas.com/018022-prospectuum-aedium-urbis-venetiarum-joannes-baptista-brustolon-aere-incidit/> 5.04.2019.

³ Antonio Visentini, 1688-1782, desenator, pictor, gravor, arhitect, activ la Veneția, ucenic al lui Giovanni Antonio Pellegrini, exponent al clasicismului arhitectonic, profesor la Academia Venețiană. La cererea consulului John Smith a realizat între 1728-1735 gravuri după vedutele lui Canaletto; primele 14 gravuri au fost publicate în 1735 sub titlul *Prospectus Magni Canalis Venetiarum*. Seria a fost apoi completată cu noi printuri și republicată, sub o formă însumând 38 desene, schițe și gravuri publicate sub titlul *Urbis Venetiarum Prospectus Celebriores ex Antonii Canal Tabulis XXXVIII. Aere Expressi ab Antonio Visentini in Partes Tres Distributi*, v. https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3344905&partId=1/ 11.04.2019; Antonio Orlandi Pellegrino, *Abecedario pittorico del m.r.p. Pellegrino Antonio Orlandi, Bolognese, contente le notizie de' professori di pittura, scoltura, ed. architettura*, Ed. Giambattista Pasquali, Veneția 1753, p. 80; <https://www.europeana.eu/portal/en/explore/people/164983-antonio-visentini.html/> 02.05.2019; <http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-visentini/> 11.04.2019; Al. Brogi, *Canaletto...*, p. 366.

⁴ Michele Marieschi, 1710-1743, pictor și gravor, fiu al sculptorului Antonio Marieschi, ucenic al lui Gaspare Diziani, autor al unor vedute detaliate ale Veneției și al unor *capricci*, peisaje imaginare fascinante, majoritatea concepute pentru străinii care vizitau Veneția ca itinerariu din *Le grand tour*. Marieschi a lucrat doar pe structuri arhitecturale, perspectivă și compoziții peisagistice în picturile sale, lăsând siluetele în seama altor artiști, identificați de specialiști în persoanele lui Gaspare Diziani, Francesco Simonini, Francesco Fontebasso și Antonio Guardi. În 1741 Marieschi a publicat 21 de gravuri ale Veneției sub titlul *Magnificentiores selectioresque urbis Venetiarum prospectus*, având pe pagina de titlu portretul său realizat de Angelo Trevisa. Moartea sa prematură a pus capăt unei cariere promițătoare, v. <http://carezzonico.visitmuve.it/en/mostre-en/archivio-mostre-en/michele-marieschi-1710-1743-engravings-of-city-views/2011/10/5073/michele-marieschi-1/> 11.04.2019; K. Baetjer, J.G. Links, *Canaletto*, p. 9; Al. Brogi, *Canaletto...*, p. 92, 372.

⁵ Antonio Canal, Canaletto, 1697-1768, prolific pictor italian, cunoscut pentru vedutele sale topografice care redau Veneția dar și pentru peisajele imaginare de tip *capriccio*. A realizat peste 1500 de picturi și desene de-a lungul carierei sale, v. Jennifer D. Milam, *Historical Dictionary of Rococo Art*, Scarecrow Press 2011, p. 69; Katharine Baetjer, J.G. Links (coord.), *Canaletto*, The Metropolitan Museum of Art, New York 1989, p. 2-15; A. O. Pellegrino, *Abecedario pittorico...*, p. 75-76; Al. Brogi, *Canaletto...*, p. 41-92, 366-367.

aristocrații britanici poposiți la Veneția în cadrul *Le grand tour*. Micile sale vedute topografice au fost colecționate asiduu în epocă. Picturile sale elegante, vivace, însuflețite de lumină, dovedesc o reală acuratețe fotografică, atenția sa minuțioasă asupra detaliilor și pensulația delicată evocând cu claritate vedute urbane compuse grijuliu din o varietate de unghiuri, cu perspective multiple. Gravorul Antonio Visentini a fost angajat de consulul englez Joseph Smith⁶ să realizeze gravuri după picturile lui Canaletto pentru a răspunde solicitărilor în continuă creștere din partea călătorilor englezi. Aceștia apelau la consul, vestit colecționar de artă al vremii, pentru a comanda picturi care să descrie splendoarea Veneției. Joseph Smith a publicat în 1735 un volum conținând 14 gravuri după picturi de Canaletto denumit *Prospectus Magni Canalis Venetiarum* iar în 1742 consulul a publicat o nouă ediție cu 24 noi gravuri adăugate celor 14. Comerțul cu printuri era o afacere comercială înfloritoare, tipică pentru editorii sec. al XVIII-lea din Veneția. Cum Joseph Smith neglijase să își protejeze drepturile de autor pentru *Prospectus Magni Canalis Venetiarum*, iar interesul pentru operele lui Canaletto era foarte ridicat, întreprinzătorul editor Lodovico Furlanetto⁷ a reușit să publice gratis copii ale gravurilor. Furlanetto s-a folosit și de faptul că o altă serie de 21 de vedute venețiene, *Magnificentiores Selectioresque Urbis Venetiarum Prospectus* realizate de pictorul Michele Marieschi și publicate în 1741 aveau privilegiul original, valabil 10 ani, expirat. Însă Lodovico Furlanetto a decis să nu execute doar simple replici ale acestor vedute și Giovanni Battista Brustolon a fost angajat să realizeze versiuni mărite ale vedutelor

⁶ Joseph Smith, 1673/1682-1770, consul britanic în Veneția, colecționar de artă și de manuscrise. A publicat trei cataloage ale colecțiilor sale, în 1724, în 1737 și în 1755, cel mai faimos, *Bibliotheca Smithiana*, catalogul folosit de bibliotecarii regelui George al III-lea la achiziția colecțiilor lui Joseph Smith în 1762-1763. După 1730 Joseph Smith a fost patronul și agentul lui Canaletto în Veneția, furnizând vizitatorilor englezi picturi, vedute și gravuri, schițe aflate în stoc ori diverse versiuni ale operelor lui Canaletto, v. <https://www.robinhalwas.com/018022-prospectuum-aedium-urbis-venetiarum-joannes-baptista-brustolon-aere-incidit/> 5.04.2019; *Dictionary of National Biography LIII*, 1912, p. 93-94; <https://data.cerl.org/owners/4108/> 11.04.2019; L. Hellinga, *Notes on the incunabula of Consul Joseph Smith. An exploration*, în *The Italian Book. Studies presented to Dennis Rhodes*, London: The British Library 1993, p. 335-348; K. Baetjer, J.G. Links, *Canaletto*, p. 5-14; Al. Brogi, *Canaletto...*, p. 61-62, 366-367.

⁷ Lodovico Furlanetto, editor și tipograf italian activ la Veneția în secolul al XVIII-lea. În 1739 Lodovico Furlanetto, stabilit pe ponte dei Baretteri, obține privilegiul de a reprinta planul Veneției în 13 planșe aparținând lui Lodovico Ughi. În petiția pentru acest privilegiu se descrie drept „incisor d'istorie e santi istorati”. Sunt cunoscute două cataloage ale sale: *Catalogo delle Stampe di Lodovico Furlanetto*, cca 1779 precum și *Catalogue des ouvrages grave au Burin, qui se vendent chez Lodovico Furlanetto Marchand Imager, Rue Mercerie sur le Pont des Berettas a Venise, Avec Privilege du Senat*, cca 1778, v. <https://www.robinhalwas.com/018022-prospectuum-aedium-urbis-venetiarum-joannes-baptista-brustolon-aere-incidit/> 5.04.2019; K. Baetjer, J.G. Links, *Canaletto*, p. 51; https://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/term_details.aspx?biold=167666/ 11.04.2019.

executate după Canaletto. Brustolon a lărgit vedutele și le-a îmbogățit cu noi obiecte și personaje. Probabil că seria a fost un succes pentru că Furlanetto i-a comandat lui Brustolon să graveze alte cinci vedute adiționale după Canaletto negravate înainte și alte gravuri după operele imitatorilor lui Canaletto, frații Giambattista și Giuseppe Moretti. Doar cele patru gravuri după Michele Marieschi au fost copii fidele și e notabil că legendele de pe aceste planșe nu menționează autorul. Furlanetto a proiectat o operă lărgită, niciodată realizată, de *24 Vedute principali di Venezia*.⁸

*Prospectum aedium, viarumque insigniorum urbis venetiarum nautico certamine, ac nundinis adiectis*⁹ a fost publicat în patru variante. Prima variantă a fost cea de 12 planșe din 1763. Setul complet de 22 vedute apare în cea de-a doua variantă, datată cca. 1778 ce include gravuri realizate de Giovanni Battista Brustolon după picturi sau desene de Canaletto, Michele Marieschi, Giambattista și Giuseppe Moretti. Această serie este recognoscibilă după numerotarea (1-22) efectuată de Furlanetto în partea de jos dreapta. Cea de-a treia variantă este seria republicată de Viero,¹⁰ cca. 1791, are menționat pe planșe *Apud Theodorum Viero in Via Mercatoria vulgo dicta dell' orologio C.P.E.S.* și are planșele reorganizate și renumerotate jos stânga. A patra variantă este datată 1830 și are o nouă precizare *Presso G.(iuseppe) Battaglia in Venezia*.¹¹ Cele trei gravuri din colecția Muzeului Național de Istorie a Transilvaniei din Cluj-Napoca aparțin, se pare, celei de-a treia variante a seriei, cea publicată în anul 1791.

⁸ Titlu acordat după *Catalogo delle Stampe di Lodovico Furlanetto* din cca 1779, v. <https://www.robinhalwas.com/018022-prospectuum-aedium-urbis-venetiarum-joannes-baptista-brustolon-aere-incidit/> 5.04.2019.

⁹ *Prospectum aedium* a fost prima lucrare comisionată de Brustolon pentru Furlanetto. Furlanetto l-a angajat pe Brustolon în alte trei proiecte derivând din operele lui Canaletto, picturi sau desene: un set de opt (mai târziu lărgit la 12) imagini de ceremonii și festivaluri dogale, *Feste dogali'* început în 1766 și completat până pe la 1779, un set de 24 de *Capricci de Architettura* descris ca o „raccolta incominciata” în *Catalogo delle Stampe* din cca 1779 și probabil abandonată, întrucât nu se cunoaște nici un set complet, precum și un set de patru *Principali note della Piazza*, copii ale gravurilor de Visentini înfățișând piața San Marco după picturile lui Canaletto din 1743 și 1744, v. <https://www.robinhalwas.com/018022-prospectuum-aedium-urbis-venetiarum-joannes-baptista-brustolon-aere-incidit/> 5.04.2019.

¹⁰ Constable & Links, *Canaletto, Giovanni Antonio Canal, 1697-1768*, 2nd edition, Oxford, p. 533 n. 644-645, <https://www.rct.uk/collection/809031/venetian-views-after-canaletto/> 04.04.2019.

¹¹ Pe lângă cele patru serii cunoscute, existența unui exemplar al gravurii *Pons Rivoalti ad Occidentum* cu precizarea *Antonius Canal Pinxit P.V.* a fost interpretată de specialiști drept o posibilă indicație pentru existența unei noi serii, v. <https://www.robinhalwas.com/018022-prospectuum-aedium-urbis-venetiarum-joannes-baptista-brustolon-aere-incidit/> 5.04.2019.

Prima gravură, *Dextrorsum Theresiani sinistrorsum S. Simeon Parvus atq: Fullonium*. (Fig. 1)¹² are menționat sub imagine *Antonius Canal del. e pinx.*, respectiv *Joannes Battista Brustoloni sculpsit.*, precum și numărul 20, aferent renumerotării efectuate de Viero. Sub titlu apare precizarea *Apud Theodorum Viero*, restul frazei fiind șters. Gravura redă o perspectivă largă asupra Canal Grande din Veneția, cu clădirile în front compact de-o parte și de alta a apei. Ambarcațiuni diverse și stâlpi de ancorare pe luciul apei, plimbăreți pe mal, personaje răzlețe ce trec pe lângă clădiri animă imaginea. În prim plan este descrisă o busculadă ce implică două gondole și o barcă cu pânze, cu discuțiile inerente între barcații și gondolieri. Clădirile redată constituie o paradă arhitectonică de stiluri diverse, înălțimi diferite, de balcoane și ferestre sub cerul senin. Remarcăm cupola aflată într-un dialog arhitectonic cu frontonul triunghiular de peste apă: fațada neoclasică și domul supradimensionat amintind de Pantheonul din Roma al bisericii *San Simeone Piccolo*¹³ contrabalansează elegant fațada realizată în stilul barocului venețian târziu a bisericii *Santa Maria di Nazareth*, mai cunoscută drept *Chiesa degli Scalzi*.¹⁴ Coloanele neoclasiche sobre, surmontate de un timpan triunghiular ornat cu reliefuri de marmură versus fațada încărcată de coloane pereche care ritmează interspațiile cu nișe în care sunt inserate statui. Gravura a fost realizată de Giovanni Battista Brustolon după o pictură semnată de Canaletto, *Grand Canal cu San Simeone Piccolo*, cca 1740, aflată la National Gallery Londra. Considerată drept una dintre cele mai îngrijit concepute și executate picturi la scară mare a lui Canaletto, imaginea redă în perspectivă porțiunea din Canal Grande observată de pe *Ponte degli Scalzi* spre direcția nord-vest, având drept repere principale *Chiesa degli Scalzi* în dreapta și *San Simeone Piccolo* în stânga.¹⁵ Descrierea arhitectonică e preluată în mare parte după pictură, excepție făcând clădirile din capăt, de pe partea stângă, însă ambarcațiunile sunt modificate ca dimensiuni sau înlocuite de altele: o barcă mare este adăugată în prim-plan în timp ce ambarcațiunea cu pasageri din colțul stânga jos dispare, iar personajele, mai numeroase ca în pictura inițială, sunt tot mai schematice pe măsură ce perspectiva înaintează.

¹² Colecțiile MNIT, nr. inv. F 8462, dimensiuni 61x43 cm.

¹³ Biserica San Simeone Piccolo, dedicată sfinților Simeone și Giuda, a fost reconstruită de Giovanni Scalfarotto între 1718-1738, sub o formă clasică inspirată de Pantheonul din Roma, v. <https://venipedia.it/it/luoghi-di-culto/chiesa-di-san-simeone-piccolo/> 16.04.2019.

¹⁴ Biserica Santa Maria di Nazareth, denumită și Chiesa degli Scalzi, a fost ridicată între 1656-1680, prin contribuția a doi arhitecți, Baldassare Longhena între 1656-1672, înlocuit apoi de Giuseppe Sardi între 1672-1680, cel care realizează fațada. Clădirea a avut drept comanditar Ordinul Carmelitanilor desculți (Scalzi), care în 1649 au fondat în acest loc o mănăstire și o biserică dedicate sfintei Maria din Nazareth, v. http://www.veneziamuseo.it/terra/Cannaregio/Lucia/lucia_ciexa_scalzi.htm/ 15.04.2019.

¹⁵ Pe lângă pictura aflată în colecțiile National Gallery mai există două variante ale acestei vedute de Canaletto, v. <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/canaletto-venice-the-grand-canal-with-s-simeone-piccolo/> 15.04.2019; Al. Brogi, *Canaletto...*, p. 245-249.



Fig. 1.

Cea de-a doua gravură, *Pons Rivoalti ad Occidentem, cum Aedibus Publicis utrique Lateri adjectis*, are precizat dedesubt *Apud Theodorum Viero in Via Mercatoria vulgo dicta dell' Orologlio Venetiis*; iar sub gravură, în partea stângă, *Ant: Canal pixit* (Fig. 2)¹⁶. Canaletto a pictat mai multe variante ale acestei vedute, *Grand Canal: Ponte Rialto dinspre nord*, iar pentru una dintre acestea s-a păstrat chiar descrierea pictorului făcută la 25 noiembrie 1725: *Ponte Rialto lateral, spre Fondaco dei Tedeschi, situat vizavi de Palatul Magistraților Camerlinghi și alții, privind în jos înspre piața de legume și fructe ce urmează a fi împărțite între negustorii orașului. În mijlocul Canal Grande este pictată o Protta Nobile cu personaje în interior și patru gondolieri mergând la viteză maximă iar aproape o gondolă purtând livreaa ambasadorului împăratului.*¹⁷ Pictura amintită folosește un unghi vag diferit față de gravură și are în centrul imaginii o barjă privată vâslită de patru gondolieri ce transportă doamne și domni așezați la o masă sub un acoperiș roșu tip marchiză. Obiceiul lui Canaletto de a folosi perspectiva multiplă se observă în diversele variante ale imaginii în care mănuiește cu abilitate poziționarea clădirilor schimbând cu finețe unghiurile de observație,

¹⁶ Colecțiile MNIT, nr. inv. F 8464, dimensiuni 61x43 cm.

¹⁷ K. Baetjer, J.G. Links, *Canaletto*, p. 88-89.

combinând aceste perspective multiple în dorința de a obține imaginea ideală, *veduta ideata*. O a doua variantă a picturii *Grand Canal, Ponte Rialto dinspre nord*, reluată mai târziu într-o altă pânză¹⁸ semnată de Canaletto, pare a fi sursa gravurii de față. Imaginea apelează la un unghi mai îndepărtat, barja centrală a dispărut iar colțul drept este umplut de mai multe ambarcațiuni mici. Se știe că motivul podului observat din acest unghi a fost folosit frecvent de Canaletto¹⁹ iar versiunile lui Brustolon asupra vedutelor pictate de Canaletto și gravate de Visentini sunt diferite: gravurile lui Brustolon alterează proporțiile modelelor sale mărindu-le, spațiul adiacent fiind umplut cu extensii imaginare ale arhitecturii și obiectelor din picturile originale ale lui Canaletto sau cu noi figuri și obiecte.²⁰ Gravura redă sub o lumină puternică și clară *Ponte Rialto* descentrat, alături de *Palazzo dei Camerlenghi*, flancat de *Fabbriche Vecchie di Rialto*. Imaginea este animată de o serie de ambarcațiuni, unele garate, altele navigând, cu gondolieri vâslind dinamic. În tentativa de a da viață peisajului urban dominat de arhitectura maiestuoasă și rece, apar un șir de siluete schematice, personaje plimbându-se sau discutând pe chei. Cerul acoperit parțial de nori creează un fundal dramatic în contrapondere cu luciul încremenit al apei. Imaginea este dominată de silueta inconfundabilă a celui mai vechi pod peste Canal Grande, *Ponte Rialto*²¹ construit pe un arc larg, cu porticul elegant aliniat în rampă pe ambele părți ale podului urcând lin spre porticul central. Clădirea compactă a *Palazzo dei Camerlenghi*,²² cu planul pentagonal ce urmează curba Canal Grande și silueta structurată pe trei niveluri, definită de arcurile ferestrelor înalte, pune în umbră arhitectura clasică a *Fabbriche Vecchie di Rialto* cu porticul continuu de la nivelul inferior și ferestrele rectangulare simple de la nivelele superioare.²³ Pe malul opus al Canal Grande, *Fondaco dei Tedeschi*, cartierul general al negustorilor germani se face remarcat prin silueta masivă dezvoltată pe un plan pătrat; remarcăm la nivelul inferior al fațadei cele cinci arcade semicirculare largi care închid un

¹⁸ Cea de-a treia variantă, *Grand Canal, Ponte Rialto dinspre nord*, are unghiul de vedere fin schimbat, compoziția focusată mai îngust, fapt datorat probabil executării la o scară mai mică a picturii, pictură presupusă de experți ca fiind cea trimisă ducelui de Richmond în noiembrie 1727, v. K. Baetjer, J.G. Links, *Canaletto*, p. 105-108, 124-125.

¹⁹ <https://www.coleccionbbva.com/en/pintura/p00061-view-of-the-rialto-bridge-in-venice/> 17.04.2019.

²⁰ v. <https://www.robinhalwas.com/018022-prospectuum-aedium-urbis-venetiarum-joannes-baptista-brustolon-aere-incidit/> 5.04.2019.

²¹ Ponte Rialto, punctul care marca granița între districtele San Marco și San Paolo a avut mai multe variante, din lemn, încă din anul 1181 și a fost refăcut în piatră între 1588-1591 după un proiect realizat de arhitectul Antonio da Ponte, 1512-1597, v. <https://www.britannica.com/biography/Antonio-da-Ponte/> 24.04.2019.

²² <https://evenice.it/blog/info/palazzo-camerlenghi.html/> 18.04.2019.

²³ *Fabbriche Vecchie di Rialto*, edificiu construit între 1520-1522, cu spații adăpostind diferite activități comerciale, v. <http://www.canalgrandevenezia.it/index.php/palazzi-canal-grande/lato-sinistro/57-fabbriche-vecchie/> 24.04.2019.

portic în care mărfurile erau descărcate de pe Canal Grande, precum și lungul șir de ferestre duble și simple de la primul etaj, oglindite de ferestre rectangulare mai mici la nivelurile superioare.



Fig. 2.

Cea de-a treia gravură, ultima din seria *Prospectum aedium...*, este *San Giorgii Majoris Ecclesiae prospectus Apud Theodorum Viere* (Fig. 3).²⁴ Gravura este realizată după pictura *Vedere asupra Bacino di San Marco dinspre Biserica și insula San Giorgio Maggiore*, autor Michele Marieschi. Celebru pentru inventivitatea sa, Michele Marieschi a fost încurajat de succesul lui Canaletto în genul vedutelor, gen în care Marieschi a adoptat un stil personal. A semnat multiple vedute în care a redat locuri din Veneția observate din unghiuri diferite. Pictorul lucra pe planul perspectival, structuri arhitecturale și compoziție peisagistică, lăsând execuția personajelor pe seama altor specialiști, identificați drept Diziani, Francesco Simonini, Francesco Fortebasso și Antonio Guardi.²⁵ Gravura executată de Giovanni Battista Brustolon redă aproape identic pictura semnată de Marieschi, singurele modificări operate fiind asupra ambarcațiunilor

²⁴ Colecțiile MNIT, nr. inv. F 8465, dimensiuni 61x43 cm.

²⁵ <https://carezzonico.visitmuve.it/en/mostre-en/archivio-mostre-en/michele-marieschi-1710-1743-engravings-of-city-views/2011/10/5073/michele-marieschi-1/> 25.04.2019.

mici și a personajelor minuscule. Precum toate celelalte gravuri după vedutele lui Marieschi din seria *Prospectum aedium*, planșa nu are menționat numele pictorului, doar pe cel al gravorului, în partea dreaptă, sub imagine, *Jo. Bap. Brustoloni sculp.* și numărul dat după renumerotarea efectuată de Viero, 18. Veduta prezintă eleganta fațadă a Bazilicii San Giorgio Maggiore,²⁶ amintind de templele clasice, în contrast cu forfota aglomerată a personajelor de pe chei, oameni preocupați de treburile zilnice care conferă vitalitate imaginii. Dublul fronton triunghiular, cupola semicirculară și turnul prismatic din spatele bazilicii alcătuiesc o elegantă paradă geometrică ce se profilează ritmat, în mod crescător, pe cerul cu nori străbătut în depărtare de pâlcuri de păsări. Perspectiva oblică aleasă pentru redarea bisericii reduce amploarea arhitecturală a monumentului, lăsând spațiul larg lagunei încărcate de corăbii cu pânze printre care circulă gondole agile. În depărtare Campanila și Palatul Dogilor închid linear peisajul. Unghiul savant gândit permite o construcție spectaculoasă a imaginii.



Fig. 3.

²⁶ Bazilica San Giorgio Maggiore, construită între 1566-1610, proiectată de arhitectul Andrea Palladio și finalizată de arhitectul Vincenzo Scamozzi, are o fațadă complexă, realizată prin suprapunerea a două fațade distincte. Prima fațadă, acoperind întreaga suprafață, are un fronton larg și arhitravă, iar cea de-a doua, cu un fronton mai îngust acoperind doar nava centrală, susținut de patru coloane angajate pe socluri înalte, este suprapus peste partea de sus a primei fațade, v. <https://www.britannica.com/art/Western-architecture/The-Renaissance#ref488947/25.04.2019>; <https://www.britannica.com/topic/San-Giorgio-Maggiore/> 25.04.2019.

A patra gravură, *ITALIE. VUE PRISE DE LA PIAZZETTA A VENISE*. Sub imagine precizările *Daguerreotype Lereboure (lateral), Imp. de Bougeard (central), Martens sc. (lateral)*. Sub titlu, *FRANCE LITTÉRAIRE PUBLIÉ PAR CHALLAMEL* (Fig. 4).²⁷ Gravura a fost executată după un dagherotip de Noël Marie Paymal Lerebours (1807-1873), un extract dintr-o serie celebră de gravuri a vremii, *Excursions daguerriennes, vues et monuments les plus remarquables du Globe*. Apărută între 1841-1843, lucrarea semnată de opticianul dagherotip Noël Marie Paymal Lerebours a fost publicată în două volume și grupează gravuri executate pe dagherotipuri făcute de câțiva pionieri ai fotografiei în diverse locuri din întreaga lume. Gravurile sunt executate de Frédéric Goupil Fesquet și de Frédéric Martens.²⁸



Fig. 4.

²⁷ Colecțiile MNIT, nr. inv. M 5956, dimensiuni 31,8x24 cm. Anexă *France Litteraire*, Nouvelle Série, Deuxième Anée, Tome VI, 11 juillet 1841, Paris, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5453303j/f77.image.r=piazzetta/> 09.04.2019.

²⁸ Vederile luate pe dagherotip, direct pe pozitiv, nu sunt reproductibile și nu pot fi difuzate decât prin intermediul copiilor gravate sau al litografiilor. Grație procedurilor inventate de Fizeau, care a pus la punct mai multe tehnici de transformare directă sau indirectă a plăcii dagheriene în planșă de gravat, gravurile au putut fi realizate în serie, v. <https://picclick.fr/Lerebours-Daguerreotype-Excursions-Daguerriennes-Photo-Piazzetta-Venezia-Italia-132912078224.html/> 09.04.2019.

Inspirația pentru acest dagherotip se regăsește în lucrarea lui Canaletto *Il Molo*,²⁹ spre Zecca, cu Coloana sfântului Teodor, cca 1742, Pinacoteca Castello Sforzesco, Milano. Pictura a fost realizată în pendant cu *Il Molo, spre Riva degli Schiavoni cu Coloana sfântului Marcu*, ambele imagini fiind gravate de Antonio Visentini și publicate în a doua parte a colecției sale de vedute după Canaletto din 1742, *Urbis Venetiarum Prospectus Celebriores*, fapt care a asigurat popularitatea lor și reluarea frecventă a vedutei de către imitatorii săi.³⁰ Compoziția redă partea sudică a piațetei San Marco spre Grand Canal, cu coloana San Teodoro, parte din Biblioteca Marciana și Zecca iar în stânga, dincolo de chei Punta della Dogana și Bazilica Santa Maria della Salute. Canaletto a repictat zona în mai multe variante, într-un unghi relativ apropiat de gravură fiind realizată și veduta *Il Molo, spre vest, cu Palatul Ducal*.³¹ Gravura *Vue prise de la Piazzetta a Venise* reia tema dintr-un unghi oblic, vag înălțat, care permite observarea ambelor coloane din granit ridicate în 1172, *Coloana sfântului Teodor* respectiv *Coloana sfântului Marcu*, care marchează accesul monumental în piață, renunțând la fațadele paralele cu țărmul din descrierile lui Canaletto și prezintă un număr mai mic de personaje. Imaginea surprinde o vedută cotidiană a piațetei, cu animația obișnuită, într-o descriere fragmentată în scurte episoade din viața de zi cu zi: personaje ieșite la plimbare, grupuri oprite la discuții, mici cerșetori, porumbei și pierde-vară tolăniți comod pe caldarâm.

A cincea gravură, *Venezia, CASA DI MARINO FALIERO*. (Fig. 5),³² redă un colț pitoresc din Veneția, un canal mic, secundar, traversat de un pod arcuit pe sub care trece o gondolă. Palatul își etalează în bătaia soarelui logiile zvelte de la nivelele superioare deasupra forfotei de pe pod. Imaginea descrie un moment oarecare al zilei, cu turiști discutând, plimbându-se ori admirând locurile, localnici prinși în timpul rutinei cotidiene și o nelipsită gondolă mânată cu înverșunare de un tânăr gondolier pe sub pod. Cu dezinvoltură, un personaj își bate covorul atârnat pe pod direct deasupra celor care își desfășoară activitatea pe chei, sub pod. Gravura originală face parte din lucrarea *Siti storici e monumentali di Venezia, disegni di Giovanni Pividor, note di Pietro Chevalier*, apărută la Veneția în 1828 în opt planșe reprezentând *Cavalli di S. Marco, Porta della Carta, Cortille del Palazzo Ducale, Piazzetta di San Marco, Ponte dei Sospiri, Monumento Colleoni, Casa di Marino Falliero, Casa di Marco Polo, Ponte di Rialto, Casa di Bianca Capello*. Lucrarea a fost reluată fără partea de note în *Souvenir de Venise par J. Pividor*, Venise 1836, de

²⁹ *Il molo*, Digul, fusese construit într-o zonă dintre cele mai joase din Veneția, frecvent supusă fenomenului inundațiilor, *aqua alta*.

³⁰ <https://www.dorotheum.com/it/l/5136257/> 02.05.2019.

³¹ K. Baetjer, J.G. Links, *Canaletto*, p. 108-111.

³² Colecțiile MNIT, nr. inv. M 5993, dimensiuni 25x37,5 cm.



Fig. 5.

F.G. Eckselager.³³ Subtitlul în maghiară, *Marino Faliero haza* și precizările de sub gravură, *Chevalier del.*³⁴, respectiv editura *Stich u Druck d. Kunst Anst. d. Oestr. Lloyd in Triest*, certifică faptul că avem de-a face cu o reluare ulterioară a seriei. Marino Falliero, 1274-1355, a fost un renumit politician, ambasador și comandant militar venețian care a fost ales doge la 11 septembrie 1354. Ambițios, a dorit să aibă puterea absolută și a organizat o lovitură de stat menită să schimbe guvernarea patriciană și să instaureze un guvern tiranic. În urma eșecului loviturii de stat dogele a fost judecat, găsit vinovat de înaltă trădare și decapitat în aprilie 1355. Fiind totodată condamnat și la *damnatio memoriae*, portretul său a fost înlăturat din seria portretelor dogilor din Marea sală de consiliu din Palatul Dogilor și înlocuit cu inscripția *Hic est locus Marini Falieri decapitati pro criminibus.*³⁵ Conjurația lui Faliero l-a inspirat pe lordul Byron să scrie la 1820 drama istorică în cinci acte *Marino Faliero, Doge al Veneției*, fapt care a determinat o popularitate a personajului în epocă și a inspirat și alți autori, în literatură, operă sau pictură,³⁶ sporind interesul pentru casa în care Marino Faliero a locuit, devenită atracție turistică.

Ultima gravură, *Prospetto della Chiesa del Redentore alla Giudecca dei Padri Capuccini* (Fig. 6)³⁷, cu precizările tehnice dedesubt, autorul desenului *Giuseppe Valeriani*³⁸ deli.; respectiv editorul, *per Domenico Lovisa*³⁹ in Venetia, face parte din seria *Il gran teatro di Venezia ovvero descrizione esatta di cento delle più insigni Prospettive, e di altrettante celebri Pitture della medesima Città...*, din 1717.⁴⁰ Construită între 1577-1592 pe insula Giudecca în semn de mulțumire pentru sfârșitul cumplicitei

³³ Emmanuele Antonio Cicogna, *Saggio di bibliografia veneziana*, Ed. Tipografia G.B. Merlo, Venezia 1847, p. 614.

³⁴ Precizare eronată, întrucât Chevalier era autorul notelor, nu al desenelor în seria originală.

³⁵ <http://www.treccani.it/enciclopedia/marino-faliero/> 9.04.2019.

³⁶ Între cele mai cunoscute lucrări inspirate de conjurația lui Faliero sunt opera în trei acte *Marino Faliero*, de Gaetano Donizetti, 1835, sau pictura *Execuția lui Marino Faliero*, de Eugène Delacroix, 1827.

³⁷ Colecțiile MNIT, nr. inv. F 8463, dimensiuni 62x47 cm.

³⁸ Giuseppe Valeriani, 1708-1762, v. <http://memo-roanne.fr/notice.php?q=id:9292/> 02.05.2019.

³⁹ Domenico Lovisa, cca 1690-cca 1750, <http://memo-roanne.fr/notice.php?q=id:9292/> 02.05.2019.

⁴⁰ Titlul original este foarte descriptiv, după moda epocii, oferind generos informații asupra conținutului și a locului în care poate fi găsită lucrarea: *Il gran teatro di Venezia ovvero descrizione esatta di cento delle più insigni Prospettive, e di altrettante celebri Pitture della medesima Città. Il tutto disegnato, e intagliato eccellentemente da periti artefici. Con la narrazione della fondazione delle Chiese, Monasteri, Spedali, Isolette, e altri luoghi sì pubblici, come privati di essa Città: col ristretto delle vite de Pittori, Scultori e Architetti, che l'hanno con le loro fatiche abbellita, ed adornata: e finalmente con la spiegazione delle Storie, che nelle sudette Pitture saranno rappresentate; ch' unitamente formarà la Storia Universale sagra, e profana della stesa famosa Metropoli. Tomi due in foglio Imperiale. IN VENEZIA, Per Domenico Lovisa sotto i Portici di Rialto. Con Licenza de' Superiori, e Privilegio, v. http://www.culturaitalia.it/opencms/viewItem.jsp?language=it&case=&id=oi%3Awww.internetculturale.it%2Fmetaoicait%3A%2Fmag_GEO0002315/ 02.05.2019.*

epidemii de ciumă dintre 1575-1577, biserica dedicată Preasfântului Mântuitor I-a avut drept arhitect pe Andrea Palladio. Respectând jurământul de sărăcie al Ordinului fraților capucini, edificiul se impune prin austeritate și sobrietate.⁴¹



Fig. 6.

Fațada inspirată de arhitectura clasică reia ideea unor frontoane suprapuse, cu timpane triunghiulare care se repetă. Portalul central susținut de patru semicoloane este împodobit cu două nișe care adăpostesc statuile sfinților Marcu și Francesco de Assisi, surmontate de timpane semicirculare. Intrarea principală este protejată de un alt timpan triunghiular flancat de două semicoloane mai mici care susțin o friză denticulată, motiv regăsit la ambele frontoane principale. Soclul masiv conferă monumentalitate structurii iar șirul de trepte de la intrare accentuează aerul solemn al bazilicii. Observăm parte din cupola monumentală flancată de vârfurile celor două turnuri cilindrice. Gravura oferă o perspectivă aproape geometrică a fațadei,

⁴¹ <http://www.venicetour.it/post/chiesa-del-santissimo-redentore-46.html/03.05.2019>.

în care admirăm proporțiile riguroase, jocul cu formele și volumele geometrice diferite. Efectul general este unul sobru în ciuda elementelor scenografice. Clădirea eclectică atrage complet atenția privitorului și abia la o privire ulterioară sunt remarcate personajele, mici tentative de însuflețire a vedutei arhitecturale.

Seria de vedute prezentate creionează părți din fascinanta Veneție, un superb microcosmos de clădiri, persoane și ambarcațiuni. Atmosfera radiantă, stilurile arhitectonice variate, bărci, gondole și personaje surprinse în tumultul cotidian sunt detaliile care compun o scenă urbană impresionantă. Alegerea inspirată a unghiului, un puternic simț al perspectivei, distribuirea figurilor și a spațiului concură spre recrearea credibilă a spațiului venețian. Detalii topografice de o claritate excepțională, un limbaj artistic creativ, vitalitate și grandoare, sunt elementele care refac spațiul în încercările perpetue ale artiștilor de realizare a imaginii perfecte, *veduta ideata*.

COMPOZIȚIILE ICONOGRAFICE PE TEMA APOCALIPSEI ALE PICTORULUI ȘTEFAN DIN ȘIȘEȘTI

COSMINA-MARIA BERINDEI*

ABSTRACT. *The Iconographic Compositions on the Apocalypse Theme Realized by Painter Ștefan from Șișești.* Using the iconological method introduced in the iconography research by Erwin Panofski, our paper proposes an iconographic analysis of two compositions on the *Apocalypse* theme by the painter Ștefan from Șișești. These two compositions were painted in the UNESCO World Heritage wooden churches in two neighboring villages, Șurdești and Plopiș, Maramureș County. We aim to highlight their quality of signifiers in the communities in which their realization was possible, proving social reactions appropriate to a harmonious social coexistence, and individual attitudes marked by care for posthumous destiny. The approach we propose in this paper is an interdisciplinary one, using methods and concepts specific to the history of art and some to the fields of ethnography and anthropology. The scientific motivation of the present paper is that these iconographic compositions were not given the attention they deserve, both from the stylistic perspective and from the importance they have in identifying social and affective attitudes articulated in the community where these works of art were possible, and, above all, their placement on the trilobate vault and on the western wall of the nave of the wooden church in Plopiș, and on the vault of the nave and in the altar in the case of the wooden church in Șurdești. In both compositions, in the center of the nave vault, the *Holy Trinity* in Western writing is represented; on the midline of the nave vault, towards the altar, *The Mother of Lord Orantă*, and towards the pronaos, *The Lamb of God* in the wooden church in Șurdești and *Archangel Michael* at Plopiș are represented. In the four corners of the vault, the four evangelists are represented. In these compositions, there appear also apocalyptic angels, the image of John, The Woman dressed in the Sun, The Apocalyptic Beast and the Council of the twenty-four Elders. The two iconographic compositions on the theme of Apocalypse are devoid of dynamism. The characters are represented as an inventory, static, but highlighting all the action potential they have. Although the painter respects the norms of the Post-Byzantine tradition, under Baroque's influence, the representations claim their

* *Cosmina-Maria Berindei, Cercetător Științific III, Institutul de Lingvistică și Istorie Literară „Sextil Pușcariu”, Academia Română – Filiala Cluj-Napoca.*

space stretching towards infinity, and the figures are humanized, with gentle faces, with big and expressive eyes and costumes that are lost in folds. The inclusion of the Apocalypse theme by Ștefan from Șișești in the iconographic program of the two churches and the painting of characters reminiscent of the world's end with all its implications, in the nave of the church, and in one case with extension towards the altar, shows us not only the painter's but also the community's special interest in this theme, as a desire to cause social reactions appropriate to a harmonious coexistence and to individual attitudes marked by the care for the posthumous destiny.

Keywords: *Apocalypse, iconography, Șurdești, Plopiș, Ștefan from Șișești.*

Viziunea apocaliptică a lui Ioan din Patmos este o temă rară în iconografia maramureșeană. Pe peretele sudic al altarului bisericilor de lemn din Bârsana și Cornești sau pe bolta naosului bisericii de lemn din Șieu sunt reprezentate elemente specifice compozițiilor iconografice pe tema Apocalipsei. De asemenea, în pronaosul bisericilor de lemn din Cuhea (azi Bogdan Vodă), Dragomirești, Poienile Izei și Rozavlea sunt reprezentate, în contextul iconografic al Judecării de Apoi, *Cele patru vânturi distrugătoare*. Dar ansamblurile picturale cele mai ample pe această temă fac parte din programul iconografic al bisericilor de lemn din Șurdești și Plopiș.

Între bisericile de lemn maramureșene, biserica Sfinții Arhangheli Mihail și Gavril din Șurdești și cea cu același hram din satul vecin, Plopiș, sunt considerate, de către istoricii de artă, realizări excepționale în domeniul arhitecturii tradiționale, fiind construite din lemn de stejar, probabil, de către același meșter local, Ioan Macarie¹. Cele două monumente sunt incluse pe Lista Patrimoniului Mondial UNESCO, fiind apreciate deopotrivă pentru valoarea artistică arhitecturală și pentru cea a picturii parietale.

Biserica de lemn Sfinții Arhangheli Mihail și Gavril din satul Șurdești, comuna Șișești (jud. Maramureș) deține recordul celei mai înalte construcții de lemn din țară, ajungând la 54 de metri înălțime². Aceasta a fost construită, conform inscripției situate deasupra ușii de intrare în pronaos, de către meșterul Ioan Macarie, în anul 1766. Planimetric, biserica se compune din pronaos, naos și altar. La intrare a fost construit ulterior un pridvor. Pe interior, pereții acestei biserici au fost acoperiți în întregime cu pictură. Inițial a fost pictat naosul și altarul, pictura fiind datată și semnată de Ștefan din Șișești, conform inscripției de pe spatele tâmpei: „Acest sf(ân)t altar s-au zugră(vit) în zile(le) împăratu(lu)i Iosif, anul

¹ Marius Porumb, *Biserică de lemn din Maramureș*, București, Editura Academiei Române, 2005, p. 26, 34.

² Marius Porumb, *Dicționar de pictură veche românească din Transilvania. Sec. XIII – XVIII*, București, Editura Academiei Române, 1998, p. 407.

Domnului 1783. Zugrav Ștefan³. Pronaosul a fost pictat ulterior, de către un pictor necunoscut, pe pereții lui fiind identificabile fragmente din compoziția iconografică a *Judecății de Apoi* și din reprezentări conexe acestei teme, așa cum se întâlnește deseori în pronaosul bisericilor din Maramureș.

Biserica de lemn Sfinții Arhangheli Mihail și Gavril din satul Plopiș, comuna Șișești (jud. Maramureș) a fost construită în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, probabil, de către același meșter⁴. Planul bisericii este identic cu al celei din satul vecin, cu deosebirea că pridvorul a fost integrat, încă de la început, arhitecturii bisericii. Valoarea arhitecturală a monumentului constă în suplețea și înălțimea turnului, ce are la bază patru turnulețe decorative, dar și în sculpturile ornamentale exterioare, între care se remarcă friza de arcade oarbe de sub streșină, element specific arhitecturii romanice, dar mai ales prin naosul cu boltă trilobată, realizare arhitecturală unică între bisericile de lemn din Transilvania și Maramureș⁵. Biserica se află în prezent într-un proces de restaurare⁶. Pictura naosului, singura identificabilă astăzi, a fost atribuită lui Ștefan din Șișești, date fiind asemănările stilistice cu alte lucrări care-i aparțin, dar și existenței în biserică a unei icoane de pristol, datată în 1811 și semnată de către acesta⁷.

În lucrarea de față ne vom opri asupra fragmentelor de pictură parietală având ca temă *Apocalipsa*, reprezentate pe partea sudică a boltei naosului, atât în biserică de lemn din Plopiș, cât și în cea din Șurdești, unde scene din *Apocalipsă* apar și pe bolta absidei altarului. Motivația științifică a acestei lucrări este aceea că literatura de specialitate⁸ nu a acordat acestor compoziții iconografice atenția pe care ar fi meritat-o, atât din perspectiva

³ *Ibidem.*

⁴ Marius Porumb, *Biserici de lemn din Maramureș*, ed. cit., p. 26.

⁵ *Ibidem.*

⁶ Observație de teren, Plopiș, Maramureș, 2 decembrie 2019.

⁷ Marius Porumb, *Dicționar de pictură veche românească din Transilvania. Sec. XIII – XVIII*, ed. cit., p. 291.

⁸ Cele două compoziții iconografice pe tema *Apocalipsei* la care ne vom referi în lucrarea noastră, reprezentate pe bolta naosului și, parțial, pe bolta absidei ce adăpostește altarul la biserică de lemn Sfinții Arhangheli Mihail și Gavril din Șurdești și pe bolta naosului, singura suprafață parietală pictată, la biserică de lemn Sfinții Arhangheli Mihail și Gavril din Plopiș, fie sunt trecute cu vederea, fie sunt menționate, fără a beneficia de descrieri ample în studii dedicate artei religioase din Maramureș. Ele n-au intrat în atenția lui I.D. Ștefănescu (*Arta veche a Maramureșului*, București, Editura Meridiane, 1968) sau a Ancăi Pop-Bratu (*Pictura murală maramureșeană: meșteri zugravi și interferențe stilistice*, București, Editura Meridiane, 1980 și ediția a doua, îngrijită și completată de Ana Bârcă, București, Editura ACS, 2015), însă sunt semnalate în lucrările referitoare la arta maramureșeană sau transilvăneană semnate de Marius Porumb (*Un veac de pictură românească din Transilvania. Secolul XVIII*, București, Editura Meridiane, 2003; *Biserici de lemn din Maramureș*, ed. cit.; *Dicționar de pictură veche românească din Transilvania. Sec. XIII – XVIII*, ed. cit.). De asemenea, o descriere a compoziției iconografice a *Apocalipsei* reprezentate pe bolta naosului bisericii de lemn din Șurdești apare în lucrarea: Cosmina-Maria Berindei, *Imaginarul eschatologic în iconografia românească*, Cluj-Napoca, Editura Fundației pentru Studii Europene, 2008, pp. 66-67.

stilisticii, cât și din perspectiva importanței pe care o au în identificarea unor atitudini sociale și afective articulate în comunitatea în care a fost posibilă realizarea lor și, mai ales, amplasarea în acest loc, în cadrul programului iconografic al bisericii.

Revendicându-se de la metoda iconologică, introdusă în cercetarea iconografiei de către Erwin Panofski, lucrarea de față își propune să evidențieze calitatea de semnificant a compozițiilor iconografice pe tema apocalipsei reprezentate în cele două monumente maramureșene. În acest sens, abordarea pe care o propunem în această lucrare este una interdisciplinară, apelând la metode și conceptele specifice istoriei artei, dar și la unele din domeniul etnografiei și al antropologiei.

Chiar și o observație superficială a celor două compoziții iconografice relevă elemente comune sau asemănătoare, dar înregistrează și unele deosebiri, care țin de modul în care pictorul aderă la stilistica barocului în lucrările pe care le realizează. Înainte să trecem la analiza lor propriu-zisă, este important să facem câteva observații referitoare la climatul artistic și social specific epocii în care au fost create cele două compoziții iconografice, precum și la profilul pictorului Ștefan din Șișești.

În literatura de specialitate este cunoscut faptul că în secolul al XVIII-lea și la începutul secolului al XIX-lea satele maramureșene, ca și întregul spațiu rural românesc, au cunoscut o perioadă de înflorire artistică, marcată de apariția unor centre de pictură în care s-au remarcat meșteri iconari și pictori de biserici tributari tradiției post-bizantine, dar deschiși, în egală măsură, către noile curente stilistice internaționale⁹. Ca cea mai mare parte a picturilor ce împodobesc bisericile maramureșene, conservate până astăzi, datate în cea de-a doua jumătate a secolului al XVIII-lea și în prima jumătate a celui următor¹⁰, scenele iconografice care ne interesează în lucrarea de față sunt expresie a efervescenței artistice care s-a manifestat în satele românești în acea perioadă. În acel context, viața cultural-artistică a Maramureșului a cunoscut o consistentă revigorare prin creșterea numărului de pictori de icoane și de biserici, formați deseori într-un mediu cultural-artistic popular¹¹. Sursele de inspirație ale acestor pictori erau vechile ansambluri murale, xilogravurile, caietele de modele și erminiile de cultură bizantină, la care se adăugau aspecte din viața cotidiană rurală. Zugravii fie reinterpretau fondul tradițional postbizantin oferindu-i o nouă expresie, fie prelucrau, la nivel rustic¹², arta occidentală ce le era cunoscută, făcând-o asimilabilă în noul mediu în care o propuneau.

⁹ Anca Bratu, *Pictura murală maramureșeană: meșteri zugravi și interferențe stilistice*, Ediția a doua, îngrijită și completată de Ana Bârcă, București, Editura ACS, 2015, p. 20.

¹⁰ Marius Porumb, *Un veac de pictură românească din Transilvania. Secolul XVIII*, ed. cit., p. 94.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Anca Bratu, *op. cit.*, ediția a doua, p. 80.



Fig. 1. *Sfânta Treime, Maica Domnului Orantă, Mielul lui Dumnezeu*, Biserica de lemn Sfinții Arhangheli Mihail și Gavril, Șurdești, bolta naosului

Un pictor format în acest context cultural a fost Ștefan din Șișești, cel care a realizat fragmentele iconografice pe tema *Apocalipsei*, în bisericile de lemn din Șurdești și Plopiș, la care ne referim în lucrarea de față. Cunoscut și în calitate de copist al unor cărți liturgice și populare¹³, se presupune că a fost un bun cunoscător al literaturii apocrife și a celei hagiografice. Prima copie realizată de el, care se păstrează la Arhivele Statului din Baia Mare, este aceea a manuscrisului „Învățătură creștinească din sfintele scripturi scoasă și tălmăcită spre folosul creștinilor cu sinaxariu a toți sfinții de obște și la toți sfinții de rând”, „făcută de mine cel mai mic al tuturor de Ștefan Fișeșteanu, anii de la zidirea lumii 7277, iară de la naștere lui Hs. 1769 în luna lui iunie 20”¹⁴. Cunoștințele acumulate în activitatea sa de copist au avut, cu siguranță, un anumit rol în alcătuirea programelor iconografice ale bisericilor de lemn pe care le-a pictat. De asemenea, contactul cu mediul artistic baroc, în Baia Mare și în Baia Sprie, l-au influențat în realizarea compozițiilor sale, în care se resimte influența artei occidentale¹⁵ și a stilului baroc.

¹³ Marius Porumb, *Dicționar de pictură veche românească din Transilvania. Sec. XIII – XVIII*, ed. cit., p. 402.

¹⁴ *Apud Ibidem*, p. 403.

¹⁵ *Ibidem*, p. 402.



Fig. 2. *Sfânta Treime, Maica Domnului Orantă, Arhanghelul Mihail, Îngeri apocaliptici*, Biserica de lemn Sfintții Arhangheli Mihail și Gavril, Plopiș, bolta naosului

Tendința inovatoare a lui Ștefan din Șișești se remarcă deopotrivă în picturile ce împodobesc bolta naosului la cele două biserici de lemn, din Surdești și Plopiș. Specialiștii în istoria artei au arătat că programul iconografic al naosului, în bisericile maramureșene din secolul al XVIII-lea, conține, de cele mai multe ori, pe boltă reprezentări cu următoarele teme: *Dumnezeu-Tatăl*, *Iisus Pantocrator* și *Maica Domnului Orantă*. Pereții naosului sunt împodobiți cu scene din *Vechiul Testament* și neotestamentare, configurate într-un context moralizator. Cele mai frecvente scene veterotestamentare reprezentate în naos sunt cele pe tema *Genezei*, în care un loc important ocupă reprezentarea săvârșirii păcatului original și cele auxiliare acesteia, care prezintă alungarea cuplului primordial din Grădina Edenului. Scenele din *Noul Testament*, reprezentate pe peretele opus, sunt cele din *Ciclul Hristologic*, înfățișând patimile lui Iisus și sugerând ideea că prin acestea a fost răscumpărat păcatul omenirii. Reprezentările acestea se încadrau programului iconografic de tradiție bizantină, uneori cu influențe occidentale în redarea lui *Dumnezeu-Tatăl* care era reprezentat în chip uman. Secvențele iconografice erau ordonate în tablouri sau registre suprapuse, delimitate unele de altele prin linii ferme. Spre sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul celui de-al XIX-lea, în compoziția iconografică a naosului au început să apară teme de ascensiune, cu aluzii apocaliptice, reprezentarea *Sfintei Treimi* sau a celor patru evangheliști¹⁶. Cele două compoziții

¹⁶ Cf. Anca Bratu, *op. cit.*, ediția a doua, pp. 80–81; Marius Porumb, *Un veac de pictură românească din Transilvania. Secolul XVIII*, ed. cit., p. 95.

iconografice realizate de Ștefan din Șișești la bisericile de lemn din Șurdești și Plopiș conțin astfel de teme, aici întâlnindu-se, pe lângă reprezentarea *Sfintei Treimi* și a evangheliștilor, chiar elemente din *Apocalipsă*.

Ambele compoziții iconografice amplasează în mijlocul boltei naosului reprezentarea *Sfintei Treimi*, într-o realizare occidentală, în care este configurat *Dumnezeu-Tatăl*, având în partea lui dreaptă pe *Iisus*, purtând crucea, iar între ei, într-un plan superior, apare *Duhul Sfânt*, în chip de porumbel. *Dumnezeu-Tatăl*, pe care iconografia bizantină, care a trecut prin experiența iconoclasmului, a evitat, de cele mai multe ori, să-l redea în înfățișare trupească, este reprezentat, în cele două picturi la care ne referim, ca figura umană a unui bătrân, având în mână, în chip simbolic, globul pământesc. În iconografia bizantină, prezența lui *Dumnezeu-Tatăl* este deseori redată ca o mână ce iese din nori, amintind de mâna care a întins lui Moise tablele legii. În bisericile pictate de meșteri exponenți ai lumii rurale, apare deseori reprezentarea lui *Dumnezeu-Tatăl* în ipostaza unui bătrân, imagine cunoscută și în cultura tradițională românească. La biserica de lemn din Șurdești, *Sfânta Treime* este pictată pe fond galben, iar dedesubt apare și o variantă bizantină a acesteia, în chipul a trei îngeri. *Sfânta Treime* este înconjurată de nori. Acest fragment iconografic este realizat la biserica de lemn din Plopiș pe un fond pictural alb, de aceeași culoare cu întreaga boltă, iar cele două figuri reprezentând pe *Dumnezeu-Tatăl* și pe *Iisus*, între care este pictat, într-un plan superior, *Duhul Sfânt*, în chip de porumbel, apar ca și când ar fi așezate pe norii cu nuanțe de albastru, care formează un ancadrament. Pe acești nori se pot observa mai multe figuri stilizate de îngeri. De altfel, figuri stilizate de îngeri apar, din loc în loc, în jurul *Sfintei Treimi*. În ambele compoziții iconografice sunt reprezentați, de asemenea, patru îngeri apocaliptici, în imediata apropiere a *Sfintei Treimi*, amplasați în cele patru colțuri ale acesteia. Îngerii apocaliptici sunt redați ca figuri umane înaripate, îmbrăcate în veșminte vapoase, ce se unduiesc în jurul corpului lor. În afara acestor patru îngeri apocaliptici, compoziția iconografică din biserica de la Plopiș conține alte trei asemenea figuri, redată în înfățișare umană, ținându-și trâmbițele în mână și marcând astfel așteptarea momentului în care își vor intra în rol.

Un alt element comun al celor două compoziții iconografice este reprezentarea celor patru evangheliști, în înfățișările lor convenționale, în cele patru colțuri ale boltei naosului. Prezența lor este sugerată de textul *Apocalipsei lui Ioan* (4: 7), care vorbește despre leu, vițel, om și vultur, cele patru simboluri ale evangheliștilor, iar erminiile de cultură bizantină sugerează reprezentarea lor în cele patru colțuri ale compoziției pe tema *Apocalipsei*. Ceea ce deosebește reprezentările evangheliștilor în cele două compoziții iconografice este faptul că la Șurdești acestea sunt încadrate de ornamente geometrice și vegetale, în vreme ce la Plopiș figurile evangheliștilor nu sunt separate prin linii sau cadrane de restul compoziției. De altfel, în pictura ce acoperă bolta naosului bisericii de lemn din Șurdești, sunt încadrate de ornamente geometrice și vegetale și alte două reprezentări redată pe fond galben: *Maria Orantă* și *Mielul lui Dumnezeu* (Agnus Dei). Acestea sunt pictate pe linia mediană a bolții, în ordinea enumerată, dinspre altar spre pronaos, între cele două reprezentări fiind pictată *Sfânta Treime*, despre care am vorbit deja. La biserica de lemn din Plopiș, în care aceste reprezentări nu sunt realizate în medalioane, în locul Mielului lui Dumnezeu, este reprezentat Arhanghelul Mihail, cel care conduce armatele lui Dumnezeu în timpul luptei apocaliptice de la Armagedon.

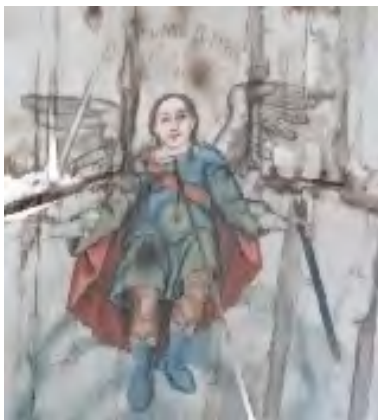


Fig. 3. *Arhanghelul Mihail*, Biserica de lemn Sfintii Arhangheli Mihail și Gavril din Plopiș, bolta naosului

În afara reprezentărilor evangheliștilor, încadrate în dreptunghiuri, și a celor două medalioane cu *Maria Orantă* și *Mielul lui Dumnezeu*, restul elementelor ce împodobesc bolta naosului bisericii de lemn din Șurdești sunt redade într-o reprezentare care dă senzația unei încercări de a nega spațiul. Partea sudică a naosului e ocupată de figuri din *Apocalipsă*, iar cea nordică de scene ale ascensiunii: *Scara lui Iacob* și *Înălțarea la cer a lui Ilie*. Compoziția iconografică pe tema *Apocalipsei* conține câteva figuri importante prezente în textul *Apocalipsei* lui Ioan din Patmos, redade aproape ca într-o inventariere. În partea de jos a boltei este reprezentat chiar Sfântul Ioan din Patmos, dormind, sugerându-se astfel că revelația a avut loc în somn. În partea stângă a acestuia este reprezentată Fiara Apocaliptică cu șapte capete, călărită de Bestia Babilonului, întruchipând un aspect exterior magnific și având o aparență înșelătoare¹⁷. Deasupra ei este reprezentată figura *Femeii înveșmântate în soare*, cea care o va birui prin forța dreptății sale. *Femeia înveșmântată în soare* apare într-o atitudine de superioritate față de Bestia Babilonului, și purtând în mână o carte deschisă, ca semn al înțelepciunii pe care o deține. Deasupra figurii lui Ioan este reprezentat Iisus, într-o redare foarte asemănătoare celei configurate de erminia lui Dionisie din Furna: „Hristos pe nori, înveșmântat în hlamidă de aur, ținând în dreapta șapte stele, în vreme ce o sabie cu două tăișuri iese din gura lui, și împrejurul-i sfeșnice și lumină multă izvorând dintr-însul”¹⁸. De asemenea, Ștefan din Șișești o redă separat pe Fecioara Maria, despre care erminiile bizantine sugerează că este simbolizată de *Femeia înveșmântată în soare*. Textul apocaliptic vorbește despre această femeie care i s-a arătat lui Ioan fiind înveșmântată în soare și având sub picioare luna.

¹⁷ Natasha O’Hear, Anthony O’Hear, *Picturing the Apocalypse. The Book of Revelation in the Arts over Two Millennia*, Oxford, Oxford University Press, 2015, p. 129.

¹⁸ Dionisie din Furna, *Carte de pictură*. În românește de Smaranda Bratu Stati și Șerban Stati. Cuvânt înainte de Vasile Drăguț. Studiu introductiv și antologie de ilustrații de Victor Ieronim Stoichiță, București, Editura Meridiane, 1979, p. 164.



Fig. 4. *Apocalipsa*, Biserica de lemn Sfinții Arhangheli Mihail și Gavril din Șurdești, bolta naosului

În redarea lui Ștefan din Șișești pe bolta naosului din Șurdești apare o femeie având soare de jur împrejurul capului și stând cu un picior pe apă, iar cu unul pe uscat. Alături, reprezentată într-un gest de umilință în fața lui Iisus, apare o altă femeie, purtând aura unei sfinte în jurul căreia sunt dispuse douăsprezece stele. Aceasta este simbolul bisericii lui Hristos, iar faptul că este așezată cu picioarele pe lună, a cărei lumină este împrumutată de la soare, arată că lumina sa este, practic Iisus. Cele două reprezentări ale femeii din această compoziție sunt ipostaze diferite ale femeii de lumină despre care vorbește *Apocalipsa lui Ioan*.

Imagini pe tema *Apocalipsei* la biserica din Șurdești se găsesc și în altar. Astfel, în centrul boltei absidei, într-un medalion, este pictată imaginea mielului apocaliptic, aflat în fața cărții ale căror șapte peceti este chemat să le rupă. Medalionul este încadrat de ornamente și de îngeri apocaliptici. Mielul este reprezentat având șapte coarne, număr egal cu cel al Duhurilor trimise de Dumnezeu pe tot pământul. Figura mielului este prezentă în compoziția *Apocalipsei* din acest monument de două ori. Întâi purtând stindardul biruinței, pe bolta naosului, iar în altar ca figură centrală a revelației lui Ioan. Mielul înfățișează umilința, suferința și sacrificiul de sine al lui Iisus¹⁹. Alte fragmente de imagini pe tema

¹⁹ Natasha O'Hear, Anthony O'Hear, *op. cit.*, p. 52.

Apocalipsei reprezentate în altarul bisericii de lemn din Șurdești reprezintă cei douăzeci și patru de bătrâni înțelepți, purtând pe capetele lor cununi de aur, despre care se vorbește în textul biblic (*Apocalipsa lui Ioan*, 4: 4).



Fig. 5. *Mielul Apocaliptic*, Biserica de lemn Sfinții Arhangheli Mihail și Gavril din Șurdești, bolta altarului

În biserica de lemn din Plopiș, partea sudică a lobului principal al boltei este ocupată cu reprezentarea celor trei îngeri apocaliptici, dar scena *Apocalipsei* continuă în partea superioară a peretelui vestic al naosului, cea încadrată de boltă. Pe peretele vestic al naosului, compoziția este dominată de figura *Femeii înveșmântate în soare*, aflată într-o poziție centrală, având în partea stângă imaginea lui Ioan în genunchi, cărui îi înmânează cartea, iar în partea dreaptă, Fiara Apocaliptică, purtând în spate Bestia Babilonului, îmbrăcată în haine de purpură și de aur și purtând coroană împărătească pe cap, iar în mâna dreaptă un potir al ispitei. Elemente din scena Apocalipsei, reprezentând sfatul celor douăzeci și patru de bătrâni sunt redată în jumătatea superioară a celor doi lobi secundari ai boltei trilobate a naosului. Spațiul acesta este în așa fel folosit de către pictor, încât scena se încadrează perfect arhitecturii bisericii, creând impresia unui tribunal real.



Fig. 6. *Cei douăzeci și patru de bătrâni* (detaliu) Biserica de lemn Sfinții Arhangheli Mihail și Gavril din Plopiș, naos, lobul secundar nordic al boltei

Cele două compoziții iconografice reprezentând *Apocalipsa* sunt lipsite de dinamism. Personajele sunt reprezentate ca și când s-ar realiza o inventariere a lor, static, afișând însă tot potențialul de acțiune de care dispun. Sub influența barocului, figurile sunt umanizate, cu chipuri blânde, având ochii mari și expresivi și costume ce se pierd în falduri, iar reprezentările își revendică spațiul tinzând spre infinit. Astfel, picturile la care ne referim, ca și întreaga iconografie a bisericilor de lemn maramureșene conservă ambianța artistică de tradiție bizantină și postbizantină, pe care o îmbogățeste prin racordarea la curente și valori stilistice noi.

Este cunoscut că în iconografia bizantină tematica era supusă unui control riguros, arta bizantină fiind caracterizată de conformism²⁰. În acest context, rolul imaginilor era și unul didactic, pictura fiind un „alfabet vizual pentru comunitățile care nu cunoșteau cartea manuscrisă sau tipărită în mod curent”²¹. Imaginea artistică avea, pentru cultura bizantină, rolul de a conduce gândul, prin contemplare, către dimensiunea spirituală²², iar programul iconografic era riguros impus. Astfel, altarul era sacerdotal, naosul reprezenta un spațiu de inițiere pentru viața creștină, iar pronaosul era dedicat credinței în viața viitoare. Conform erminiilor, scenele reprezentând *Apocalipsa* se puteau picta în trapeza mănăstirii, loc exterior, destinat luării mesei. Fascinația pictorului pentru temă, dar poate și a comunității, cunoscut fiind că deseori pictura bisericilor de lemn era plătită de una sau mai multe familii de nobili sau chiar de grupuri de locuitori, obștea sătească intrând în rolul de ctitor-comanditar, „conștientă de vechimea și forța atribuțiilor sale”²³, a făcut ca elemente ale temei să apară pe bolta naosului și în altar. Totuși, ca o convenție prin care pictura se supune regulilor culturii bizantine, sunt evitate scenele violente²⁴, deși tema le-ar fi putut include. Astfel, lupta de la Armagedon sau reprezentarea resurecției sufletelor nu sunt prezente.

²⁰ Viktor Lazarev, *Istoria picturii bizantine*, vol. I. Traducere de Florin Chirițescu. Prefață de Vasile Drăguț. București, Editura Meridiane, p. 52.

²¹ Anca Bratu, *op. cit.*, ediția a doua, pp. 27–28, 44.

²² Viktor Lazarev, *op. cit.*, pp. 68–69.

²³ Anca Bratu, *op. cit.*, ediția a doua, p. 68.

²⁴ Raluca Betea, *Elemente de tradiție și inovație în iconografia Judecării de Apoi în bisericile maramureșene de lemn*, „Studia UBB Historia Artium”, LVIII, 1, 2013, pp. 83–84.

Includerea temei *Apocalipsei* de către Ștefan din Șișești în programul iconografic al celor două biserici și pictarea unor personaje care amintesc de momentul sfârșitului lumii, cu toate implicațiile sale, în naosul bisericii, iar într-unul dintre cazuri cu prelungire în altar, ne arată preocuparea cu totul specială a pictorului, dar și a comunității pentru această temă, din dorința de a provoca reacții sociale adecvate unei conviețuiri armonioase și unor atitudini individuale marcate de grija pentru destinul postum.

METODOLOGIA ȘI ISTORIOGRAFIA ORNAMENTULUI ARHITECTURAL DIN CLUJ-NAPOCA

EMILIA MĂȚAN DRAGOSTE*

ABSTRACT. Methodology and Historiography of Architectural Ornaments from Cluj-Napoca. In the article I intend to argue for the symbolic understanding of the architectural ornament. I trace the historical evolution of the ornament in relation with the most relevant artistic styles of the 19th century: Neoclassicism, Historism, Eclecticism, Art Nouveau. I also map the different theoretical conceptualizations of the ornament, ranging from considering it an auxiliary element of the architectural edifice to its analysis as a self-contained object, bearing an illustrative dimension. It is this latter approach that I am envisaging relevant and appropriate for the investigation of the architectural ornament in Cluj-Napoca during the period spanning from the 19th century till the beginning of the 20th century. The symbolic framing of the ornament places the architectural accessories from that time within a web of meanings specific for the transnational communication of forms and artists/ architects in East Central Europe. I make a case for the argument as a cultural artifact bearing testimony about a certain historical context, about the personal choices of the architect and the views of the commissioner and, last but not least, about the morphological traces having a life of their own. The architectural ornaments from Cluj-Napoca can thus be seen in their stylistic complexity, but also as artifacts having a local imprint, dependent or independent on individual artistic choices.

Keywords: *architectural ornament, Cluj-Napoca, symbolic form, historical local context.*

Plastica ornamentală arhitecturală este un bun cultural accesibil, care analizat își poate valida contribuția la configurarea identității oricărui spațiu urban. Decorația are rolul de a atrage atenția asupra edificiului care o încorporează, dar ea însăși poate constitui un nucleu de interes aparte. În mod frecvent, lucrările de istorie a artei plasează pe un loc secund individualitatea ornamentelor arhitecturale. Preocuparea pentru înțelegerea sistemului de legi și principii după care se guvernează micro-

* *Doctorandă a Școlii Doctorale de la Institutul de Istorie „George Barițiu” Cluj-Napoca, România, emilia.matan@yahoo.com*

universurile ornamentale implică, un gest de investiție a acestor lumi cu un statut privilegiat, care face abstracție de simbioza lor cu suprafața arhitecturală. În ce măsură este justificată o asemenea abordare, în condițiile în care ornamentul arhitectural este definit, în mod preponderent, ca adiacent sau dispensabil? O primă explicație este oferită de însăși sensibilitatea omului contemporan pentru care serialitatea, repetitivitatea, caracterul de a fi reproductiv nu mai înseamnă criterii eliminatorii în stabilirea a ceea ce este excepțional, așa cum în arta zilelor noastre, unicitatea nu mai reprezintă condiția de bază pentru ca obiectul să dobândească statut artistic. Natura periferică, ambiguitatea fuziunii dintre spectacular și banal sunt percepute drept calități care invită privirea să favorizeze ornamentul arhitectural prin acordarea unui interes maxim.

Cercetarea de față își propune să supună atenției decorul fațadelor orașului Cluj, realizat în intervalul temporal cuprins între secolul al XIX-lea și începutul veacului al XX-lea. Demersul nostru vizează identificarea unei dimensiuni simbolice existente la nivelul decorativ al edificiilor. În tratarea acestui subiect, ținem cont de complexitatea pe care o implică acest statut dublu al ornamentului arhitectural, de auxiliar menit să valorizeze o clădire, dar și de element estetic ce poate fi perceput în autonomia lui. De asemenea, luăm în considerare faptul că dificultatea ornamentului de a genera interpretări și semnificații precise poate fi depășită doar prin raportarea la un context social și istoric bine delimitat. De aceea, elaboratul nostru intenționează să surprindă maniera în care ornamentul arhitectural clujean își particularizează funcțiile estetice și simbolizatoare în conjunctura socio-politică a veacului al XIX-lea și a primelor decenii din cel imediat următor. Este un demers necanonic, întrucât își propune să deconstruiască o prejudecată profund înrădăcinată referitoare la inexistența unei dimensiuni simbolice a ornamentului, în general, și a celui arhitectural, în particular.

Ornamentul arhitectural. Delimitări conceptuale

Decorul arhitectural reprezintă o temă care nu s-a bucurat de o preocupare deosebită în tratările de specialitate, putând fi considerată de „nișă”, întrucât a fost cel mai adesea studiată numai în relație cu edificiul. Numitorul comun al acestor abordări are la bază concepția, conform căreia, ornamentul are doar scopul de a pune în valoare clădirea, fiind apreciat ca o componentă firească a limbajului arhitectonic. Numeroase lucrări de istoria artei, estetică și arhitectură oferă, pe deplin, o justificare teoretică a acestui principiu.

Etimologia termenului *ornament*, derivată din verbul latin „ornare” (*a înfrumuseța, a împodobi*) determină ca toate definițiile sale să includă și să impună generalizarea acestei calități de a evidenția, de a împodobi un obiect sau clădire, plasându-le într-o relație de subordonare. Acest statut pur decorativ a fost consacrat

de tratatul antic *Zece cărți de arhitectură* al lui Marcus Pollio Vitruvius, redescoperit în 1414. În ampla lucrare *De re aedificatoria* (1486), bazată pe opera sus citată, apreciată drept un punct de reper în devenirea arhitecturală a Europei, ornamentului îi sunt dedicate patru din cele zece părți. Autorul acesteia, Leon Battista Alberti, utilizează, pentru domeniul arhitecturii, distincția între *pulchritudo*, adică frumosul în accepție restrânsă, care este echivalat cu armonia, proporția și aranjamentul perfect al părților clădirii, și *ornamentum*, sau ornamentația, care este definită ca „strălucirea suplimentară” și complementară frumuseții¹. Această distincție se remarcă în modul în care este recuperată moștenirea lui Vitruvius privind cele trei ordine, (doric, ionic și corintic), cărora Renașterea le atribuie în mod frecvent rolul de „ornamentum”, adică de completare a frumuseții structurale a edificiului cu *strălucire suplimentară*, calitate care se va menține până la începutul secolului al XX-lea. Dincolo de originalitatea valorificării modelelor antice și a tentației ornamentale, una dintre teoriile vitruviene care și-a menținut actualitatea și în Renaștere și care se referă la esteticul în arhitectură afirmă necesitatea echilibrului între frumosul generat de armonia rațiunii și de frumusețea pur vizuală: „Frumusețea este în armonie cu rațiunea, dar și ceea ce place văzului.”²

De aceea, conectarea la veritabilele modele greco-romane dezvăluite de descoperirile arheologice (Herculaneum în 1709, Pompei în 1748) a oferit toate argumentele în favoarea respingerii gratuității ornamentului. „Nobila simplitate și calma măreție a antichității”³, reper realizabil, pe care Johann Joachim Winckelmann (1717- 1768) îl fixează pentru arhitectura europeană, devine idealul noului clasicism.

Cu toate că influența arhitecturii renascentiste italiene a fost dominantă, cel puțin până în a doua jumătate a veacului al XVII-lea⁴, impunând respectarea principiului parității celor două tipuri de frumusețe, manierismul și barocul, cu derivatul său, rococo-ul, au demonstrat că echilibrul dintre acestea devine din ce în ce mai precar din cauza disponibilității accentuate a ornamentului de a-și supralicita menirea decorativă.

Apărut în atmosfera dominată de Rațiune, a Iluminismului, neoclasicismul limitează înclinarea către exagerare a ornamentului, prin reducerea sa la caracteristica de element adiacent. În secolul al XIX-lea și, chiar la începutul celui următor, se perpetuează clasicismul arhitectural de inspirație greco-latină, în care decorația este investită doar cu rolul de a stârni admirația pentru edificiu în ansamblul său, anulându-i-se calitatea de a se constitui, ea însăși, într-un obiect estetic.

¹ Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*. Vol. III. Partea I-a. București, Editura Meridiane, 1978, p. 145.

² *Ibidem*, p. 70.

³ Johann Joachim Winckelmann, *Istoria artei antice*. Vol. I. București, Editura Meridiane, 1985, p. 12.

⁴ Monica Mărgineanu Cârstoiu, *Studiu introductiv în Arhitectura ca artă*. Coordonator: Nicolae Lascu, București, Editura Meridiane, 1987, p. 5. [vezi, în continuare, *Arhitectura ca artă...*]

Primul indiciu de eliberare de sub presiunea tradiției îl oferă eclectismul, care demonstrează că tipologiile decorative suportă recuperări, dezintegrări și amalgamări în grade diferite de inventivitate, care pot să se sustragă rolului de a conserva coerența formală a unui stil arhitectural⁵. Anterior eclectismului, în prima jumătate a veacului al XIX-lea, stilurile istoriste (neogotic, neorenescentist, neobaroc) au demonstrat capacitatea ornamentației de a recrea specificul fiecăruia în parte, într-un alt context decât cel în care a apărut. Consecință a unei intenții ideologizante, preocuparea pentru respectarea purismului stilistic imprimă, mai ales decorativului, un caracter „arheologic”, artificial aplicat, care creionează începuturile unui dezechilibru în raportul dintre suprafața arhitecturală și ornament. În arhitectura istoristă, se manifestă uneori tendința ca decorul să își depășească rolul de a reconstitui un stil istoric, în detrimentul structurii și a repartiției volumelor⁶. Dar primul indiciu al revanșei față de tradiția arhitecturală europeană, care i-a menținut trăsătura de element subsidiar, este efuziunea ornamentală specifică orientărilor stilistice grupate sub denumirea generică de „Arta 1900”⁷. În cadrul acestora, relația tradițională cu suprafața arhitecturală apare în dezechilibru, cea din urmă fiind acaparată și subordonată ornamentalului. Devenite ele însele parte din substanța edificiului, ornamentele creează impresia de organicitate⁸. Exagerarea dimensiunilor, introducerea unor noi motive provenite din regnul vegetal sau animal, impresia de vitalitate degajată, ludicul geometrizarilor sunt câteva dintre cele mai des citate calificative acordate specificului decorației arhitecturale de factură „Art Nouveau”. Cum se justifică această privilegiere a ornamentelor? Sfârșitul de secol al XIX-lea și începutul celui de-al XX-lea reprezintă intervalul temporal care a favorizat investirea lor cu capacitatea de a se constitui în obiecte de artă. Faptul că decorativul captivează simțămintele privitorului, că provoacă acel efect anesteziat al uitării de sine, adică pura plăcere a frumosului fără scop, răspunde noii estetici fundamentate pe autonomia artei. Notabile în sensul argumentării existenței acestui statut al ornamentului, ca obiect artistic de sine stătător, sunt lucrările din această perioadă, realizate de istorici de artă, precum

⁵ Până la aceste semne de criză din secolul XIX, tradiția arhitecturală europeană mai consemnează și alte momente, când stiluri artistice au supralicitat funcția decorativă, de înfrumusețare, generând excese formale care au condus la contestări. De exemplu, estetismul artei bizantine și „barbaria” goticului sunt respinse de Giorgio Vasari, manierismul este criticat de Giovanni Pietro Bellori, iar retorismul baroc și rococo-ul sunt vizate de J. J. Winckelmann.

⁶ Istoricii de artă au abordat frecvent istorismul ca fiind integrat eclectismului.

⁷ Paul Constantin, *Mica enciclopedie de arhitectură, arte decorative și aplicate moderne*. București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1977, p. 11. „Arta 1900” acoperă diversitatea formală a manifestărilor regionale ale mișcării care a apărut spre finele secolului al XIX-lea și a durat până în 1914. *Arta 1900* se referă la *Art Nouveau, Secession, Jugendstil, Style Liberty, Neoromânism, Secession maghiar* etc.

⁸ Stephan Tschudi Madsen, *Art Nouveau*. București, Editura Meridiane, 1977. A se vedea subcapitolul *Concepția formei*, pp. 25-34.

Alois Riegl (1858-1905) sau Wilhelm Worringer (1881-1965). Multe dintre concluziile acestora - „stilul geometric este primul stil artistic”⁹- constituie argumente teoretice menite să justifice ascendența ornamentului și, implicit a artelor decorative, în raport cu celelalte arte. Excesele ornamentale apărute la finele veacului al XIX-lea și în debutul celui următor nu pot fi justificate în totalitate, prin aderarea orientării „Art Nouveau”-ului la principiul artei pentru artă. Un rol important îi revine esteticii intermediare care combină artizanatul tradițional cu produsul industrial, conducând la apariția obiectelor kitsch și implicit, la o democratizare a artisticului. Ajuns în acest punct, ornamentul se desprinde din sfera estetismului *fin de siècle*, marcat de ideea inutilității frumosului, și decade în mediocritate și convenabil, fapt care generează primele reacții de contestare. Sugestivă în acest sens al respingerii proliferării ornamentului care nu respectă principiul artei fără finalitate, este afirmația arhitectului și teoreticianului Adolf Loos (1870-1933), în eseu *Arhitectura: „[...] tot ce servește unui scop trebuie exclus din domeniul artei”*¹⁰. Același autor, în articolul-manifest, *Ornament și crimă*, consideră că doar absența ornamentului mai poate fi un semn al distincției, pentru că, odată devenit omniprezent și mai accesibil, acesta și-a pierdut proprietatea exclusivității. De asemenea, Loos apreciază că excesivitatea expresiei ornamentului este un indicator al senzorialismului irațional, specific omului primitiv. Așadar, semnatul citat nu contestă capacitatea estetică a ornamentului, ci doar faptul că, prin industrializare și democratizare, acesta a abandonat rolul său estetizant, situându-se de partea gustului îndoielnic¹¹. Imboldul pe care Adolf Loos l-a dat actului eliminării ornamentației din arhitectură va fi completat de alte preocupări conceptuale și practice, menite să plaseze arhitectura în coordonatele sale proprii. Funcționalismul și raționalismul, identificabile, de altfel, atât în discursul teoretic neoclasicist, cât și în formele arhitecturale degrevate de excese decorative, din secolul al XIX-lea, sunt urmate de gestul extrem de repudiere a ornamentului, realizat de modernismul primelor decenii din veacul al XX-lea, prin arhitectura lui Le Corbusier, Ludwig Mies van der Rohe, Walter Gropius. Noua generație de arhitecți se revendică de la un principiu comun care afirmă că singurele valori arhitecturale legitime sunt cele de volum și spațiu¹². Odată conștientizată, la nivelul teoriei, natura specifică a arhitecturii, ornamentul dispăre din limbajul arhitectural, fiind considerat impropriu, negându-i-se contribuția în evoluția arhitecturii. Parte activă în conturarea esențialului în arhitectură, suprafața arhitecturală, exonerată

⁹ Wilhelm Worringer, *Abstracție și intropatie și alte studii de istorie a artei*. București, Editura Univers, 1970, p. 59.

¹⁰ Adolf Loos, *Arhitectura, în Funcțiune și formă*. Coordonator: Nicolae Lascu, București, Editura Meridiane, 1989, p. 115.

¹¹ Carl E. Schorske, *Viena, fin-de-siècle: politică și cultură*. Iași, Editura Polirom, 1998, p. 313.

¹² Bruno Zevi, *Cum să înțelegem arhitectura. Studiu asupra interpretării arhitecturii ca spațiu*. București, Editura Tehnică, 1969, p. 53.

de orice aluzie stilistică ornamentală, încearcă să preia funcția decorativă și să imprime edificiului „strălucire suplimentară”. Eliminat structural, decorul arhitectural este recuperat în estetica postmodernistă, dar într-o manieră ludică, valorificând funcția principală pe care o împărtășește cu toate speciile ornamentale: aceea de a scoate în evidență și de a crea diversitate¹³.

Modificarea atitudinii față de fenomenul decorației, în general și de al celei arhitecturale, în particular, în sensul recunoașterii importanței acesteia, își are sorginea în secolul al XIX-lea, marcat de o intensitate decorativă la toate nivelurile existenței cotidiene. Implicarea producției industriale în sfera artisticului conduce la necesitatea de a educa publicul și de a lua în considerare, prin argumente științifice, complexitatea statutului ornamentului. Multitudinea de culegeri de ornamente¹⁴ recrează, în detaliu, complexitatea sau simplitatea mecanismelor care le generează, oferind, în premieră, iluzia că motivele decorative pot exista separat de edificiul arhitectural, dar și posibilitatea de a le transfera într-un mod facil, de pe un suport la altul. În acest fel, se poate justifica omogenitatea relativă a stilisticii ornamentale utilizate pe suprafețe din cele mai diferite: de la țesături, ceramică, orfevrărie, obiecte de mobilier, până la interioare și fațade de clădiri. De notat că acest veac și începutul celui de-al XX-lea facilitează apariția cercetării instrumentarului metodologic, aplicat exclusiv ornamentului, prin lucrările unor istorici de artă, precum Gottfried Semper, Alois Riegl, Wilhelm Worringer, Heinrich Wölfflin. Un numitor comun al acestor luări de poziție se referă la reabilitarea artelor decorative, considerate până atunci, vulgare din cauza utilității lor. Deși apreciază arhitectura drept „regină” a artelor, Gottfried Semper (1803-1879) consideră că, germenii artei monumentale se regăsesc în realizarea obiectelor cotidianului și în decorația lor, iar plastica arhitecturală este expresia adaptării edificiului la funcțiile sale practice¹⁵. Pe linia inaugurată de acest autor, a sublinierii importanței artelor decorative și a ornamentului, se înscrie și Alois Riegl, care le integrează în categoria operelor de artă. Printre beneficiarii acestei *democratizări* a artelor se situează și ornamentul, la care se face referire, de obicei, în accepția specifică, abstract decorativă, de „stil geometric”. Contestarea hegemoniei artei clasice, problematizarea superiorității artei figurative în fața celei decorative, care nu mizează exclusiv pe

¹³ Antoine Picon, *L'Ornement architectural. Entre subjectivité et politique*. Lausanne, Presse polytechniques et universitaires romandes, 2016. În acest studiu se aplică o abordare interdisciplinară ornamentului din arhitectura contemporană.

¹⁴ Cele mai cunoscute lucrări care realizează un repertoriu al ornamentelor sunt: *Gramatica ornamentului*, de Owen Jones (1856), și *Ornamentica, o gramatică a formelor decorative*, de Hans Sales Mayer (1888), *Der Ornamentstil* (Stilurile ornamentului), de Alexander Speltz (1904).

¹⁵ Gottfried Semper, *Du style et de l'architecture. Écrits, 1834-1869*. Marseille, Éditions Parenthèses, 2007. A se vedea conferințele susținute de acesta, la Londra între 1853-1854: *De l'origine de quelques styles architecturaux*, pp. 191-201, și *Des symboles architectureaux*, pp. 201-211.

principiul imitației, sunt demersuri pe care Alois Riegl le justifică apelând la o nouă concepție despre artă. În viziunea proprie, actul artistic își are originea într-un impuls creator, acea voință artistică (*Kunstwollen*), care nu are ca scop doar să redea frumosul, pentru că elementul propriu-zis artistic al operei este obiectul, ca formă și culoare, în plan și spațiu¹⁶. Domeniile în care omul își dezvăluie cel mai oportun dimensiunea creatoare sunt arhitectura și artele decorative, pentru că, aici, artistul este eliberat de presiunea imitației¹⁷. Asemenea lui Alois Riegl, Wilhelm Worringer continuă ideea legității aparte a artei, care nu este doar o copiere a naturii, definind ornamentul ca artă.

Format la aceeași școală de istoria artei din Austria, care nu concepe arta ca imitare a naturii, Ernest Gombrich (1909-2001) preia de la predecesorii săi, Heinrich Wölfflin și Alois Riegl, preocuparea pentru aspectele formale ale ornamentului, ilustrativă fiind, în acest sens, lucrarea *Sensul ordinii*. Grație acestui autor și a celor mai sus menționați, s-a creat baza argumentativă întru definirea complexității fenomenului ornamental și a relevanței sale în domeniul artistic.

În ambianța existentă la mijlocul secolului al XX-lea, marcată de expansiunea arhitecturii funcționalismului purist, problematica decorativului se află într-un con de umbră, fiind plasată la periferia cercetărilor de profil. Recuperarea, în domeniul edilitar, a tradiției ornamentului arhitectural se efectuează în postmodernism, dar într-o manieră ludică și ironică, specifică amintitei orientări culturale¹⁸. Impulsionată de această recrudescență decorativă, dar și de valorizarea de care beneficiază detaliul și marginalul în paradigma contemporană a cercetării¹⁹, interesul pentru fenomenul decorativ se materializează într-o multitudine de studii menite să îl reevalueze din perspective dintre cele mai diverse²⁰. În efortul de a clarifica problematica complexă a ornamentului, investigațiile actuale utilizează un instrumentar diversificat, care adoptă contribuțiile unor discipline recent apărute, precum semiotica,

¹⁶ Alois Riegl, *Istoria artistică romană târzie*, în *Alois Riegl - Istoria artei ca istorie a stilurilor*. Antologie de Ruxandra Demetrescu. București, Editura Meridiane, 1998, p 79. [vezi *Alois Riegl-Istoria artei ca...*]

¹⁷ Idem, *Gramatica istorică a artelor plastice (a doua versiune)*, în *Alois Riegl - Istoria artei ca...*, p. 327.

¹⁸ Exemplare sunt clădirile realizate de arhitecții contemporani precum: Robert Venturi, Michael Graves, James Stirling, Jean Nouvel și Farshid Moussavi.

¹⁹ Carlo Ginzburg, *Brânza și viermii- universul unui morar din secolul al XVI-lea*. București, Editura Nemira, 1997; Daniel Arasse, *Le Détail: Pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris, Flammarion, 1996. Aceste studii sunt elocvente în acest sens al valorificării singularului, al detaliului aparent nesemnificativ.

²⁰ Alina Payne, *L'ornement architectural : du langage classique des temps modernes à l'aube du XXe siècle în „Perspective 2010/2011-1”*. Sursa: www.inha.fr, link: <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-periodiques/perspective/perspective-2010-2011-1-ornement.html> accesat în 23. 01. 2019. În acest articol se realizează o trecere în revistă, detaliată, a cercetărilor contemporane destinate ornamentului arhitectural.

antropologia, istoria culturală sau hermeneutica. În aria eterogenă a acestor abordări, se conturează un numitor comun referitor la capacitatea ornamentului de a-și depăși propria condiție, de element adiacent, învestit doar cu rolul de a pune în valoare un obiect, pentru a-și asuma o dimensiune simbolistă, care esențializează contextul cultural de proveniență. De aceea, este important a se recurge la metodologii trans - și - interdisciplinare, care să faciliteze detașarea ornamentului de statutul său, de element strict formal, pentru a fi perceput ca parte dintr-un complex sistem de dependențe, de natură culturală, socială, istorică, antropologică²¹. Lucrarea din spațiul autohton, aparținând Mihaelei Criticos²², - importantă nu doar pentru privirea de ansamblu asupra stadiului preocupărilor mai noi, referitoare la ornament, dar și datorită interesului de a identifica elemente invariabile, definitorii pentru oricare specie ornamentală -, reprezintă un instrument util în clarificarea condiției ornamentale. Focalizându-se mai cu seamă asupra fenomenului decorativ din domeniul artelor vizuale (arhitectură, urbanism, peisagistică, design, modă), autoarea are meritul de a concentra multiplele forme de expresie și de realizare ale ornamentului în patru funcții principale: simbolică (reprezentatională), calificativă (adjectivală), ordonatoare, decorativă²³. Semnatară citată se distanțează de abordările strict formaliste, pledând în favoarea afirmării unei funcții simbolice, care accentuează sau completează obiectul suport și rolul acestuia, conotând totodată valori, conținuturi ideologice (Justiție, Libertate, Progres, Stat), statut social ori individual, roluri practice sau reprezentationale ale clădirilor și obiectelor. Dar este de notat că Mihaela Criticos subliniază că această funcție simbolică se activează doar în relație cu suportul, pentru că în absența acestuia, ornamentul autentic nu este niciodată un scop în sine²⁴. În același timp, ea recunoaște că, în cazul reprezentărilor figurate, propriul conținut semnificativ, originar al ornamentului, nu este complet eludat în favoarea semnificației, pe care trebuie să o materializeze într-un context dat²⁵. Așadar, înțelesul primar supraviețuiește, dar se subordonează în diferite grade, funcției de simbolizare exprimate, în mod explicit și voluntar, de către artist sau comanditar. Din perspectiva unei atare abordări, dar și dintr-una care ia în considerare principiul psihanalist al forței inconștientului, de a imprima sens în ceea ce pare neînsemnat, ornamentul poate deține, în afara unui simbolism intenționat declarat, și o dimensiune

²¹ Jean-Claude Bonne, Martine Denoyelle, Odile Nouvel-Kamerer, Cristian Michell, Emanuel Coquery, *Y-a-t-il une lecture symbolique de l'ornement?* în „*Perspective* 2010/2011-1”, Sursa: www.inha.fr, link: <http://journals.openedition.org/perspective/1206>. Accesat în 23.01. 2018, p. 1.

²² Mihaela Criticos, *Ornamentul - temă și variațiuni*. București, Editura Universitară „Ion Mincu”, 2005.

²³ *Ibidem*, p. 28.

²⁴ *Ibidem*, p. 13- 15.

²⁵ *Ibidem*, p. 29.

simbolică involuntară²⁶. Pe de altă parte, în multitudinea de strategii contemporane angajate în deslușirea mecanismelor ornamentale, se impune și factorul participării vizuale a publicului. Din această perspectivă, articularea sensului ornamentului depinde și de orizontul de cunoaștere al spectatorului, pentru că apariția semnificației este un rezultat al dialogului între expresia operelor și categoriile estetice, dar și interpretative, ale publicului²⁷. Contribuția instrumentarului specific semioticii demonstrează că orice formă concretă nu deține un înțeles intrinsec, ea poate fi supusă semantizării, atâta timp cât este considerată ca încorporând sensuri. Așadar, orice ornament deține capacitatea de semnificare. Integrat în această paradigmă, orice ornament își construiește înțelesurile în funcție de convențiile dominante într-un anumit context cultural, identificabile la nivelul a trei strategii interpretative, aparținând creatorului care îl proiectează, comanditarului pentru care este realizat, și privitorului care îl contemplă. Din multitudinea abordărilor contemporane implicate în deslușirea relației dintre ornament, obiectul-suport și perspectiva publicului, se poate desprinde o strategie comună prin care se statuează că ornamentul nu este doar ceea ce aparenața lui formală o reclamă, și că, dincolo de rolul său de a împodobi, el este marcat de conotațiile culturii din care face parte.

Această incursiune în sfera studiilor dedicate mai cu seamă ornamenticii vizuale, departe de a fi una exhaustivă, justifică adoptarea, în cercetarea noastră, a unei metodologii, care apelează atât la o abordare a ornamentului arhitectural în accepția sa strictă, de element formal integrat economiei materiale a edificiului, cât și la o tratare care mizează pe valențele sale simbolizatoare.

Analiza morfologică a ornamentului arhitectural

Investigarea particularității stilistice și formale a ornamentației arhitecturale relevă trăsături care sunt în măsură să motiveze impactul acesteia asupra identității estetice a orașului Cluj. În analiza morfologiei ornamenticii de la nivelul fațadei edificiilor, folosim întreaga paletă a suportului ilustrativ, care se referă la planurile clădirilor, schițe ale arhitecților sau artiștilor vremii, la inscripții pe monumente ori litografii, utile în stabilirea paternității edificiului și a funcției sale. De asemenea, imaginile Clujului, existente în diferite albume fotografice ale timpurilor de atunci, precum *Kolozsvár képekben* (Clujul în imagini), *Fényképészeti álmokképek* (Fotografii de vis) realizate de Ferencz Veress, *A 19. századi Kolozsvár és lakói* (Veress Ferencz felvételein) (Clujul în veacul al XIX-lea și locuitorii săi, în fotografiile lui Ferencz Veress),

²⁶ Jean-Claude Bonne, Martine Denoyelle, Odile Nouvel-Kamerer, Cristian Michell, Emanuel Coquery, *op.cit.*, p. 2. Vezi și nota 22.

²⁷ Roger Chartier, *Lumea ca reprezentare*. București, Editura România Press, 2010, p. 252.

pot fi valorificate pentru calitatea lor documentară și imagistică referitoare la arhitectura și detaliile sale decorative, începând de la mijlocul veacului sus amintit.

Apelul la cataloage, dicționare, repertorii ale ornamentului, oferă în primul rând, accesul la cunoașterea terminologiei necesare identificării configurațiilor ornamentale ale fațadelor construcțiilor locale din epoca respectivă. În acest sens, dicționarele reprezintă esențiale instrumente de lucru în procesul de recunoaștere și denominare a ornamentelor²⁸.

În calitate de element subordonat suprafeței arhitecturale, ornamentul deține un rol decisiv în conturarea și definirea stilului arhitectural. De aceea, este oportun să avem în vedere specificitatea ornamentală impusă de fiecare stil arhitectural. Menționăm că operăm cu definiția stilului arhitectural, ca sinteză a tuturor elementelor caracteristice, tipice unei anume grupări de edificii, circumscrise unui moment istoric. De asemenea, recurgem și la însușirea accepției stilului drept însumare a tuturor elementelor proprii unor opere de arhitectură, întruchipând punctul maxim al evoluției lor²⁹. O incursiune în devenirea arhitecturii europene demonstrează că, de la o epocă la alta, de la o orientare stilistică la cealaltă, motivele decorative suferă modificări, readaptări sau cedează locul altora, erijându-se în elemente definitorii ale unui stil arhitectural. Parcurgerea unor lucrări generale de istoria arhitecturii europene³⁰, oferă clarificări cu privire la caracteristicile ornamentale ale fiecărui stil arhitectural. Alte instrumente de lucru utile în identificarea tipologiei vocabularului ornamental³¹ pun la dispoziție clasificări în funcție de criteriul sursei generatoare, dovedindu-și eficiența în recunoașterea decorației neo-renascentiste, dar și de factură eclectică. În acest sens, diversitatea morfologică capătă coerență prin clarificarea în categorii precum: ornamente geometrice, arhitecturale, fitomorfe, antropomorfe, zoomorfe, heraldice și caligrafice.

²⁸ Irina Cios, Călin Demetrescu, Viorica Dene, *Dicționar de artă: forme, tehnici, stiluri artistice*. Vol. I-II. București, Editura Meridiane, 1995-1998; Pascal Liévaux, Laurence de Finance, *Ornement. Vocabulaire typologique et technique*. Paris, Éditions du Patrimoine, 2014; Luc Derroite, *Dictionnaire de l'ornement*. Paris, Éditions Jean-Paul Gisserot, 2012; Evelyne Thomas, *Vocabulaire illustré de l'ornement: par le décor de l'architecture et des autres arts*. Paris, Éditions Eyrolles, 2016.

²⁹ Aurel Teodorescu, *Arhitectură și stil. Evoluția stilurilor în arhitectura europeană*. București, Editura Meridiane, 1974, p. 13.

³⁰ Jean Charles Moreux, *Histoire de l'architecture*. Paris, Presse universitaire de France, 1964; Aurel Teodorescu, *op. cit.*; John Summerson, *The classical language of architecture*. London, Editions Thames-Hudson, 1980; Gilbert Luigi, *Arhitectura în Europa din Evul Mediu până în secolul XX*. Iași, Editura Institutul European, 2000; Ian Sutton, *L'architecture occidentale de la Grèce à nos jours*. Paris, Éditions Thames-Hudson, 2001.

³¹ Lucian Ivan, *Ordinele de arhitectură și ornamente*. Timișoara, Editura Macro Soft, 1997; Mariana Cionca, *Renașterea florentină. Arte. Interioare. Mobilier*. Cluj, Editura Risoprint Cluj, 2005; Christophe Renault, Christophe Lazé, *Les styles de l'architecture et du mobilier*. Paris, Éditions Jean-Paul Gisserot, 2006.

În răstimpul temporal cuprins între secolul al XIX-lea și începutul celui următor, în care istorismul ia amploare în arhitectură, prin recrudescența stilurilor tradiționale în variante *neo* (neoclasicism, neogotic, neobaroc, neorenascentism), ornamentul arhitectural se impune ca un mijloc indispensabil și accesibil în procesul de reconstituire stilistică. Eclectismul, celălalt curent manifestat extensiv, începând cu a doua jumătate a veacului al XIX-lea, este respins de către percepția publică, pentru lipsa sa de autenticitate. Însă, dacă ținem cont de argumentul validat de refuzul cantonării într-un dogmatism stilistic și compozițional, curentul eclectic poate fi reabilitat³² în sensul investiției cu o dimensiune inovatoare, care contestă convențiile osificate. De asemenea, în cadrul pluralismului stilistic, deseori negativ conotat ca alterare stilistică, se disting două categorii de eclectism: unul definit ca fiind monostil, pentru că optează pentru elementele tipice ale unui singur stil istoric, realizându-se variațiuni pe aceeași temă unică, și unul apreciat drept hibrid, reunind într-o aceeași construcție, împrumuturi din stiluri diferite³³. În acest sens, o atare orientare stilistică, axată pe același principiu al recuperării tradiției, dar cu mult mai multă libertate și diversitate decorativă în raport cu istorismul, se caracterizează prin diferite grade de complexitate formală ori de inventivitate.

Numitorul comun al contribuțiilor care își concentrează atenția asupra fenomenului artistic al veacului al XIX-lea și începutul celui de-al XX-lea îl constituie invocarea progresului industrial și al ascensiunii tehnicii, drept factori decisivi în conturarea unei noi atitudini față de artă, marcate de încheierea disputei vechi dintre Util și Frumos. Ridicarea industriei decorative la rangul de artă, integrarea tehnicilor și obiectelor industriale în actul creator, ascensiunea produselor de serie în defavoarea celor proprii artizanatului artistic, sunt printre cele mai elocvente exemple ale acestei modificări a perspectivei, în percepția estetică. Mișcarea *Arts and Crafts*, inițiată de William Morris, în Anglia, apariția în Franța, a organismului numit *Union Centrale des Arts décoratifs*, reprezintă expresii instituționalizate ale acestei fuziuni dintre artă și industrie. Într-una din lucrările sale, în care Pierre Francastel analizează efectele pe care inovațiile tehnologice le au asupra evoluției arhitecturii europene, este enunțată teza, conform căreia, secolul al XIX-lea se distinge ca o epocă de tatonare, în care progresele tehnicii sunt asimilate treptat și în care, modificările pe care le traversează arhitectura, nu se explică doar prin rațiuni ideologice sau de gust³⁴. Într-o primă fază, fierul, ca substitut al pietrei, este valorificat doar în realizarea stilurilor arhitecturale tradiționale, pentru că introducerea noului material nu aduce cu sine transformări în conceperea generală a edificiului³⁵. Utilizarea structurii metalice și producția industrială în serie, amplificată mai ales după 1850, se impun drept

³² Gilbert Luigi, *op. cit.*, p. 122.

³³ *Ibidem*, pp. 121-122.

³⁴ Pierre Francastel, *Art et technique aux XIX-ème et XX-ème siècles*. Paris, Editura Gonthier, 1956, p. 65.

³⁵ *Ibidem*, p. 69.

factori importanți ai proliferării stilurilor istorice, dar și ai extinderii manifestării decorative pe fațadele edificiilor. De asemenea, inovațiile de la nivelul infrastructurii construcției, dar și la cel al elementelor de rezistență se transformă treptat în trăsături specifice arhitecturii „Stilului 1900”, considerat a fi cel care inițiază și impulsionează desprinderea de tradiția arhitecturală greco-latină. Îmbogățirea repertoriului decorativ, dar și modificarea relației dintre ornament și suprafața arhitecturală, în sensul fuzionării dintre acestea, sunt apreciate ca efecte ale progreselor tehnologice și industriale. În acest sens, în analiza particularităților decorației arhitecturale din Clujul secolului al XIX-lea și începutului celui următor, ținem cont și de acest aspect al contribuției tehnologice.

Decorația arhitecturală clujeană își dezvăluie specificitatea (și) prin încadrarea ei în evoluția arhitecturii autohtone. În studiile consacrate arhitecturii românești³⁶ ornamentația arhitecturală este abordată tangențial, ca parte integrată expresiei plastice, accentuându-se, în multe cazuri, rolul avut de către aceasta în articularea stilurilor arhitecturale, dar și în configurarea particularismelor regionale. Drept consecință a analizei descriptive efectuate în legătură cu devenirea arhitecturii din această perioadă, se desprinde concluzia, conform căreia, în arhitectura istorică, eclectică și cea integrată „Artei 1900”, asistăm la o hipertrofiere a expresiei plastice³⁷, la care contribuie consistent și decorația fațadelor. Dincolo de necesarele contextualizări și de originalitatea demersului științific, proprii fiecărui autor, este important de semnalat că, în abordarea fenomenului arhitectural, se are în vedere modalitatea în care interacționează funcția utilitară a edificiului, structura volumelor și expresia sa plastică, din care face parte inevitabil, și ornamentația arhitecturală. Consecințele acestei interferențe se manifestă în arealul autohton, prin realizări arhitecturale cu o coloratură specifică. Anumite abordări ale specialiștilor români³⁸ demonstrează că racordarea la aria vest europeană, evidențiată la nivelul fiecărei regiuni, se realizează prin menținerea stilisticii edificiilor în limitele convențiilor oficiale ale stilului, dar implică și apariția unor nuanțe diferențiatore. De exemplu, clasicismul transilvănean se caracterizează prin sobrietate, cultivând cu preponderență, planurile unitare și rigide. Iar eclecticismul se manifestă concomitent cu cel continental și cu o aceeași efervescentă, imitând modele occidentale, remarcându-se, totuși, și prin formule

³⁶Grigore Ionescu, *Istoria arhitecturii în România; De la sfârșitul veacului al XVI-lea până la începutul celui de al cincilea deceniu al veacului al XX-lea*, Vol. II. București, Editura Academiei RSR, 1965; Gheorghe Curinschi Vorona, *Istoria arhitecturii în România*. București, Editura Tehnică, 1981; Viorica Guy Marica, Mircea Țoca, *Curs de istoria artei românești. Secolele XVIII-XIX. Pentru Uzul studenților*. Cluj-Napoca, 1981.

³⁷Gheorghe Curinschi Vorona, *op.cit.*, p. 11.

³⁸Paul Constantin, *Arta 1900*. București, Editura Meridiane, 1972; Mihai Ispir, *Clasicismul în arta românească*. București, Editura Meridiane, 1984; Monica Mărgineanu Cârstoiu, *Romantismul în arhitectură*. București, Editura Meridiane, 1990.

originale, extrase din valorificarea tradiției locale. În ceea ce privește curentul stilistic al „Artei 1900” în spațiul autohton, acesta nu dovedește exuberanța decorativă și extravagantă proprie altor zone ale Europei³⁹. La nivelul regiunilor istorice românești se evidențiază diferențe între decorativismul pronunțat, de tip „Art Nouveau”, specific orientării franceze, constatabile în localitățile mari din Țara Românească și Moldova, ca și expresiile mai temperate, de gen „Secession” vienez, și de tip „maghiar”, statuate de stilul lui Ödön Lechner, din orașele Transilvaniei. În ceea ce privește Clujul, realizările arhitecturale în stilul „Secession” sunt depășite, atât din punct de vedere numeric, cât și din cel al gradului de spectaculozitate, de clădirile de la Timișoara, Arad, Oradea și Târgu Mureș.

Aspectele socio-politice și economice specifice fiecărui spațiu în parte sunt luate de fiecare dată în calcul de istoriografia autohtonă, insistându-se asupra lor în măsura în care acestea dezvăluie mecanismele care au condus la cristalizarea unor trăsături arhitecturale distincte din punct de vedere stilistic. În ceea ce privește studiile apărute până în 1989, am remarcat, uneori, dezavantajul menținerii unei insuficiente distanțări ideologizante față de obiectul hermeneutizat. De asemenea, simptomatic persistă faptul că, în contextul politic al vremii, - marcat de reminiscentele metodei realismului socialist -, tratarea eclectismului și istorismului transilvănean, se rezumă superficial, la câte un simplu enunț sau paragraf.

Până nu demult, compartimentul vizând ornamentul arhitectural din arealul național a fost abordat sporadic și doar în coroborare cu alte domenii de interes științific, cu perspective mai vaste - *Plastica figurativă de piatră din Transilvania, perioada gotică*, de Gheorghe Arion, *Sculptura figurativă de piatră din Transilvania în secolul al XVIII-lea*, de Nicolae Sabău. În ultimii ani însă, subiectul menționat se insinuează din ce în ce mai accentuat, în sfera de preocupări a istoricilor de artă. Atracția față de echivocul ornamental, provocarea de a-l supune hermeneutizării, în conjugare cu încercarea de a conștientiza aportul decorului edificiilor la individualizarea peisajului urban, sunt câțiva dintre factorii care au impulsionat canalizarea eforturilor către elaborarea unor lucrări centrate pe această problematică. Câteva dintre acestea sunt valorificate și în cercetarea noastră, datorită materialului documentar referitor la complexitatea fenomenului ornamental din arhitectura autohtonă și a aplicării unei game diversificate de perspective și procedee tipice unui discurs științific actual.

În *Fețele ornamentului; Arhitectura bucureșteană în secolul XX*, apelând la exemplele urbanistice concrete, oferite de capitala țării, semnatarul relevă eclectismul intrinsec al ornamentului, care predispune la interferențe, influențe, colaje, împrumuturi, respectiv la diversificarea vocabularului și a sintaxelor decorative⁴⁰. De asemenea, de reținut este și interesul lui Marius Marcu-Lapadat față de demonstrarea

³⁹ Viorica Guy Marica, Mircea Țoca, *op.cit.*, p. 160.

⁴⁰ Marius Marcu-Lapadat, *Fețele ornamentului. Arhitectura bucureșteană în secolul XX*. București, Editura Univers Enciclopedic, 2003, p. 161.

disponibilității ornamentului arhitectural de a se materializa într-un „repertoriu local”, cu specific național, prin delimitări și diferențieri față de stilurile arhitecturale ale Europei Occidentale⁴¹. O altă tratare referitoare la arhitectura aceleiași urbe, și anume *Sculpturi decorative pe clădiri bucureștene*⁴², are meritul de a repertoriza sculpturile decorative și basoreliefurile cu scene mitologice de pe fațadele clădirilor. Diversitatea morfologică și iconografică, cu trimiteri frecvente la mitologia greco-latină, inventivitatea configurațiilor, coexistă cu predispoziția ornamentului de a recepta consacrate înrâuriri ideologice sau paradigme stilistice continentale.

Efervescența ornamentală generată de stilul „Secession” în orașele transilvănene atrage atenția multor altor cercetători. De exemplu, contribuția Rodicăi Hârcă⁴³ conține prețioase informații în descifrarea bogăției ornamentale caracteristice construcțiilor în stil „Secession”, prin stratigrafieri elocvente ale motivelor decorative, ce pun în aplicare criteriul iconografic și cel tehnic. În studiile de caz, care analizează ansamblul decorativ al fiecărui edificiu, autoarea citată certifică proprietatea ornamentului de a individualiza și imprima originalitate clădirilor. Utilizarea predominantă a demersului descriptivist, centrat pe vocabularul decorativ, oferă întreaga argumentație favorabilă vocației ornamentului de a defini stiluri arhitecturale, și, în consecință, de a contribui la configurarea unor trăsături stilistice zonale: în Oradea, stilul „Art Nouveau” asimilează o specificitate central-europeană, în care regăsim influențe vieneze, dar și budapestane, specifice lui Ödön Lechner.

Atenția acordată studierii ornamenticii arhitecturale din alte orașe ale Transilvaniei și Banatului, precum Timișoara care, asemenea Clujului, traversează la sfârșitul secolului al XIX-lea și la începutul celui următor, un avânt edilitar fără precedent, este dublată de inițierea de noi perspective în studierea acestei problematici. Importantă este în acest sens cercetarea întreprinsă de Dan Leopold Ciobotaru și Diana Mihoc Andrásy⁴⁴, care, pornind de la fațadele clădirilor timișorene realizate în stilul „Arta 1900”, demonstrează legătura dintre morfologia ornamentului și gradul de maleabilitate al materialului din care este confecționat. Pe lângă încercarea de a efectua o clasificare structurală a motivelor decorative, lucrarea expune varietatea materialelor de construcție și a tehnicilor ornamentale implicate în finalizarea decorului fațadelor. În plus, această atentă privire de aproape, asupra ornamentației evidențiază particularitatea locală, materializată de „stilul 1900”, în orașul de reședință al Banatului: „ (...) elementele stilului 1900 sunt mai puțin evidente în ceea ce privește distribuția volumelor, o importanță decisivă căpătând-o ornamentația, care imită modelele din marile orașe europene. De asemenea, tendința

⁴¹ *Ibidem*, p. 7.

⁴² Petre Oprea, *Sculpturi decorative pe clădiri bucureștene*. București, Editura Maiko, 2004.

⁴³ Rodica Hârcă, *Oradea- decorații „Art Nouveau”*. Oradea, Editura Muzeului Țării Crișurilor, 2007.

⁴⁴ Dan Leopold Ciobotaru, Diana Mihoc Andrásy, *Decorația în arhitectura timișoreană a începutului de secol 20*, în „Patrimonium Banaticum”, Vol. I, Timișoara, Editura Artpress, 2002, pp. 237-250.

principală a Timișoarei este de a îmbina elemente provenind din cele două variante ale stilului: florală și geometrică, de multe ori putându-se întâlni în decorația unei clădiri, registre alternative cu elemente specifice ambelor variante.”⁴⁵ Așadar, și în cazul acestui oraș, primul demers întreprins pentru adoptarea unui nou stil arhitectural este acela al asimilării plasticii ornamentale tipice acestuia. Totodată, multe dintre construcțiile arealului urban timișorean, demonstrează că valorificarea decorațiilor poate fi realizată, fără imitare servilă, în spirit original și creator.

Departate de a fi epuizat tematica plasticii arhitecturale din spațiul românesc, aceste elaborate au meritul de a abandona perspectivele tradiționale, care mizează exclusiv, pe statutul deținut, de accesoriu, în favoarea intenției de a demonstra subtilitatea ei conceptuală și formală. Pentru aceasta, autorii pomeniți recurg la o strategie de cercetare, care îmbină analizele morfologice, comparatiste cu metodologiile ce valorifică potențialul simbolizant al ornamentului.

Contribuțiile având ca subiect decorația fațadelor edificiilor din orașul Cluj, aplică o strategie de abordare similară, focalizându-se, într-o primă etapă, asupra realizărilor arhitecturale de factură barocă. Chiar dacă sunt vizate edificii construite în afara intervalului temporal de care se preocupă cercetarea noastră, este necesar a le lua în considerare. Frecvența cu care se recurge la stilistica neobarocă, în contextul elanului edilitar constat în a doua jumătate a veacului al XIX-lea, demonstrează că tradiția arhitecturală barocă continuă să își manifeste influența în individualizarea peisajului urban. Studiile⁴⁶ aparținând lui Mircea Țoca dezvăluie într-o analiză descriptivă plină de acuratețe, maniera în care motivele decorative oficiale ale barocului austriac evită preluările literale pentru a apărea, la fiecare monument, în forme concret diferite. Cercetarea despre iconografia decorului plastic al palatului Bánffy din Cluj-Napoca semnată de către Nicolae Sabău⁴⁷, oferă un model de aplicare a metodei iconografice, de descifrare a aluziilor simbolice conținute de iconografia ornamentală, precum și de reconstituire a filiațiilor cu tiparele figurative europene. Relevante pentru disertația noastră sunt concluziile referitoare la predispoziția ornamentației arhitecturale baroce a fațadelor de a se adapta particularismelor locale, deja constituite, dar și noilor stiluri, precum clasicismul, care își impun gradat influența. Dincolo de această receptivitate, este important de reținut că, devenirea formelor ornamentale arhitecturale în cursul veacului al XVIII-lea, înseamnă un reper de autenticitate în comparație cu evoluția lor pe durata veacului al XIX-lea și a începutului celui următor.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 238.

⁴⁶ Mircea Țoca, *Despre plastica fațadelor în arhitectura laică clujeană din perioada barocului târziu*, în „Acta Musei Napocensis”, III, 1966; *Despre fațada bisericii ortodoxe de pe strada Petru Groza din Cluj*⁴⁶, în „Acta Musei Napocensis”, V, 1968.

⁴⁷ Nicolae Sabău, *Iconografia decorului plastic al palatului Bánffy din Cluj-Napoca* în „File de istorie”, IV, 1976.

Cu toate că studiile privind realizările plastice și arhitecturale în Clujul intervalului temporal delimitat, sunt numeroase, nu regăsim printre acestea, lucrări de amploare destinate, în exclusivitate, decorului arhitectural. Totuși, seria de contribuții care analizează punctual, specific arhitectural al unui edificiu sau grup edilitar, precum și abordările cu caracter monografic despre capitala Transilvaniei, facilitează posibilitatea unei documentări precise întru extinderea tratării acestei problematici.

În lucrarea despre Cluj, coordonată de Ștefan Pascu⁴⁸, analiza decorației arhitecturale dintre sfârșitul veacului al XIX-lea și debutul celui următor, este realizată extins cronologic și în strânsă legătură cu evoluția stilistică a arhitecturii. Abordarea descriptivă, redată într-o perspectivă formală, surprinde particularități care fac trimitere la disponibilitatea decorației neoclasiciste urbane din prima jumătate a secolului al XIX-lea, de a se adapta la tradiția locală a barocului și de a transfera, aceleași scheme, în geometrii riguroase, de la un edificiu la altul⁴⁹. În ceea ce privește eclectismul clujean, acestuia i se subliniază diversitatea soluțiilor decorative, care face aproape imposibilă regruparea lor stilistică și lipsa de legătură a ornamentelor cu sistemul structiv.⁵⁰ Albumul *1850: Clujul istorico- artistic*⁵¹ situează în centrul atenției arta și problematica stilistică a arhitecturii orășenești, tratând inevitabil, domeniul decorației arhitecturale. Importante sunt observațiile referitoare la apartenența stilistică a plasticii ornamentale, precum și la contribuția acesteia vizând materializarea spiritului urban local. Suita de lucrări apărute recent⁵², demonstrează o creștere a interesului științific pentru frumosul urban și arhitectural local. Merită subliniat faptul că acestea, își propun să trateze și decorația arhitecturală, atunci când aceasta deține un rol amplificat în creionarea unui caracter aparte al edificiilor.

O altă serie de studii din domeniul istoriei artei și arhitecturii relevă o preocupare specială față de arhitectura clujeană din veacul al XIX-lea și până în anii premergători primului război mondial, în încercarea de a demonstra contribuția consistentă a realizărilor acestei etape din evoluția arhitecturală locală, la augmentarea și definitivarea peisajului urban autohton. Abordarea tematicii acestei arhitecturi integrate eclectismului și „Artei 1900”, stiluri care se definesc prin prioritatea acordată decorației, justifică preocuparea deosebită față de problematica ornamentală dezbătută.

⁴⁸ *Istoria Clujului*, Sub redacția lui Ștefan Pascu. Cluj, s.n., 1974.

⁴⁹ Mircea Țoca, *Barocul și neoclasicismul clujean*, în *Istoria Clujului...*, pp. 258-259.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 369.

⁵¹ Ștefan Pascu, Viorica Guy Marica, Mircea Țoca, Rudolf Wagner, *1850 - Clujul istorico- artistic*. Cluj-Napoca, s.n., 1974.

⁵² Asztalos István, *Kolozsvár épített kincsei (Comorile construite ale Clujului)*. Kolozsvár, Stúdiom Kiadó, 2008; Lukács Lószef, *Povestea orașului „comoară”; Scurtă istorie a Clujului și a monumentelor sale*. Cluj-Napoca, Editura Biblioteca Apostrof, 2009; Ioana Rus Cacovean, *Centrul istoric al municipiului Cluj-Napoca: catalogul monumentelor istorice*. Cluj-Napoca, Editura Qual Media, 2013; Gaál György, *Ghidul turistic, istoric și cultural al Clujului*. Cluj-Napoca, Editura Tortoma-Asociația Kolozsvár Társaság, 2014; Ioan Ciorca, *Palate clujene și așezăminte de patrimoniu*. Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2017.

De exemplu, articolul Undinei Neamțu⁵³ este dedicat decorației fațadei, demonstrând cuantumul dozajului reținut și ordonat, specific ornamentațiilor de factură gotică, la dezvoltarea expresivității clădirii. În discutarea analitică a subiectului privind fațadele palatelor Babos, Elian, Berde, Széky, Mihaela Strâmbu⁵⁴ recurge și la abordarea tangențială a dimensiunii ornamentale a acestora. De semnalat este faptul că ambele semnatare citate au eliberat decorația eclectică și, implicit eclectismul, de obișnuitele conotații negative, rezultate din aplicarea unilaterală a criteriului purismului stilistic. Reabilitarea fațadelor eclecticice se validează ținând cont de criterii, precum calitatea realizărilor tehnice și de finisaj, expresivitatea motivelor decorative, originalitatea combinatorică, adecvată volumetriilor, și contribuția la personalizarea edificiilor.

Alte contribuții de dată mai recentă, semnate de Mihaela Ioana Maria Agachi⁵⁵, Gheorghe Vais⁵⁶, Carmen Florescu⁵⁷ sau Attila Varga⁵⁸ reprezintă, prin amplitudinea și bogăția informațiilor, și prin metodologia aplicată, un punct de referință pentru studierea problematicii urbanistice și arhitecturale a Clujului, între finalul de secol al XIX-lea și începutul de veac al XX-lea. Evitându-se tratarea mecanicistă, de tip cauză-efect, a raportului dintre cadru și edificiu, respectiv, decorația fațadei acestuia, se certifică faptul că specificitatea ornamentală a fiecărei clădiri, în parte, sau a unui ansamblu de construcții, este influențată de un cumul de factori, de altă natură decât cei dependenți de dinamica stilistică internă. De exemplu, relevantă este în acest sens opinia lui Gheorghe Vais, conform căreia, opțiunea decisă, în cazul Bibliotecii Centrale Universitare, în favoarea decorației de tip „Secession”, mult mai austeră și mai puțin costisitoare decât cea barocă, propusă inițial, poate fi justificată prin decizii administrative referitoare la alocarea unui buget mai restrâns. Chiar dacă nu acordă spații largi aprofundării elementului decorativ, toate aceste lucrări creează premisele necesare unei pledoarii în favoarea complexității morfologice a fenomenului ornamental arhitectural local.

⁵³ Undina Neamțu, *Un important monument neo-gotic în Cluj-Napoca - palatul Széky*, în „Revista muzeelor și monumentelor. Monumente istorice și de artă”, XLIX, 1980, nr. 2.

⁵⁴ Mihaela Strâmbu, *Preocupări de integrare volumetrică a arhitecturii secolului al XIX-lea în Cluj-Napoca*, în „Revista muzeelor și monumentelor. Monumente istorice și de artă”, XLIX, 1980, nr. 2.

⁵⁵ Mihaela Ioana Maria Agachi, *Clujul modern: aspecte urbanistice*. Cluj-Napoca, Editura U. T. Press, 2009.

⁵⁶ Gheorghe Vais, *Biblioteca centrală universitară Cluj (1906-1909)*. Cluj-Napoca, Editura Alma Mater, 2006; *Arhitectura clinicilor universitare din Cluj (1886-1903)*. Cluj-Napoca, U.T. Press, 2007; *Clujul eclectic. Programe de arhitectură în perioada dualistă (1867-1918)*. Cluj-Napoca, U.T. Press, 2009.

⁵⁷ Carmen Florescu, *Arhitectura eclectică a imobilelor de raport cu funcțiuni dedicate locuirii din Transilvania, de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea*. Teză de doctorat, Universitatea „Babeș-Bolyai” Cluj-Napoca. Facultatea de Istorie și Filosofie, Cluj-Napoca, 2015.

⁵⁸ Attila Varga, Gabriela Rus, *Dicționarul arhitecților din Transilvania în perioada dualismului austro-ungar (1867-1918)*, Vol. I. Cluj-Napoca, Editura Argonaut, 2017.

Asumându-ne un demers descriptivist privind morfologia și stilistica plasticii arhitecturale clujene, urmăm să distingem trăsăturile generale prin care ornamentul contribuie la impunerea unității formale unui stil arhitectural (istorist, eclectic, „Secession”). De asemenea, intenționăm să deslușim elementele ornamentale integrate caracteristicii regionale central-europene, subliniind componentele tipice stilisticii vieneze, respectiv budapestane. Impresia generală de sobrietate, degajată în pofida eterogenității stilistice, preponderența eclectismului, spectacularul decorativ mai reținut al „Secessionului”, în comparație cu similarul vizibil în localitățile mari din Crișana și Banat, se impun drept principale trăsături ale plasticii edificiilor din Clujul vremii respective. Focalizându-ne asupra specificității ornamentale de la nivelul fațadelor construcțiilor clujene, demonstrăm în ce măsură se preferă conformarea la spiritul locului, ori se oscilează între simpla împrumutare a unor scheme formale, și asumarea unor atitudini inovatoare.

Analiza simbolului ornamental arhitectural

Repertoriul formelor clasificate în funcție de ceea ce reprezintă, respectiv ornamente vegetale, zoomorfe, antropomorfe și geometrice, devine un simplu ansamblu de forme aride, în absența unei raportări la contextul în care acesta își manifestă existența. Dincolo de statutul de a ființa doar pentru edificiu, ornamentul face parte din cultura definită într-o accepție largă, drept un sistem complex ce reunește ideologii, artefacte, instituții și moduri de comportament⁵⁹, ceea ce îi anulează condiția de element marginal, devenind o expresie a spiritualității umane. Mai mult, trebuie luată în considerare și premisa predilecției naturale pentru ornament, pe baza căreia și-au construit argumentările, o mare parte dintre cercetările contemporane⁶⁰. Odată integrate paradigmei antropologiei, precaritatea autenticității, cauzată de caracterul repetitiv și reproductibil, și de redundanța unor motive, nu mai fac obiectul unei ierarhizări estetice care dezavantajează de regulă, decorațiile. Aceste trăsături se transformă în reflexii (simbolice) ale mediului concret în care au apărut ornamentele. Așadar, reconsiderarea decorativului nu doar din perspectiva istoriei artei, (care îl analizează, predominant, ca fiind inserat ariei arhitecturale), îi conferă privilegiul de a fi considerat ca element independent de suprafața „găzduitoare”, înzestrat cu valoarea de indicator cultural, capabil să reflecte spiritualitatea unei comunități.

Dar statutul de element de recognoscibilitate al unei anumite culturi este însoțit de capacitatea de a esențializa conținuturi, atunci când, sub pretextul motivului ornamental, figurativ sau abstract, se inserează intenționat sau dimpotrivă, involuntar,

⁵⁹ Clifford Geertz, *Interpretarea culturilor: eseuri alese*, Cluj-Napoca, Editura Tact, 2014, p. 36.

⁶⁰ Mihaela Criticos, *op.cit.*, p. 11.

o dimensiune simbolistică. Simultaneitatea celor două calități, de a decora, respectiv, a simboliza, imprimă conceptului de ornament, în general, și similarului arhitectural, în particular, o notă de ambiguitate generatoare de dezbatere. Simbolul ornamental arhitectural se distinge prin trăsătura de a fi parte din sfera de semnificații a edificiului. Iar, fiecare clădire poate fi categorisită la rândul ei, drept „un soi de refugiu și un mesaj de un anumit tip”⁶¹. Incluse în vocabularul prin care edificiile comunică, ornamentele atrag analize interpretative specifice, care iau în considerare ansamblul de reprezentări figurative din care fac parte. Calitatea de a avea o dimensiune iconică, adică de a înfățișa ceva, este subordonată, în mod prioritar, funcției de a încânta privirea sau de a impresiona, fiind supusă, numai apoi, unui efort al desprinderii de semnificații⁶², efectuat tot de către spectator. De aceea, elementele figurative dețin, în primul rând, o valoare ornamentală, de fascinare vizuală, relevând ulterior capacitatea de a împlini nevoia unei simbolizări declarate de către artist sau comanditar⁶³. De asemenea, este important de subliniat că expresia stilizată a unui element din realitate, încorporată de ornamentul arhitectural, poate deoala conținuturi marcate de semnificație, dincolo de intenția explicită a simbolizării. De exemplu, chiar dacă ghirlandele din frunze de laur sau din fructe, ori frizele cu *putti*, sunt utilizate cu un rol pur decorativ, în scheme seriale și simetrice, ele perpetuează încă ideea de glorie și prosperitate, respectiv de puritate. Așadar, orice ornament arhitectural nu poate fi lipsit, în totalitate, de un conținut marcat de semnificație.

Această funcție simbolizatoare, inerentă plasticii ornamentale, se manifestă doar în contextul unui sistem comun de convenții interpretative, care face posibilă comunicarea sensurilor. În absența acestei rețele, simbolurile devin „cadece” și irecognoscibile⁶⁴. Ornamentul arhitectural se poate transforma în simbol, doar dacă este asigurată condiția unei priviri capabile să transforme neinteligibilul în inteligibil, prin apelul la un cod unitar de semnificări⁶⁵. Prin urmare, indiferent dacă este vorba despre un simbolism declarat sau neexprimat, în confruntarea dintre orizontul cultural al privitorului, și cel imprimat în reprezentările ornamentale, esențială este convenția comună de interpretare a semnificațiilor.

⁶¹ Roman Jakobson, *Selected writings*. Vol. II, *Word and language*, Hague, Paris, Editions Mouton, 1971, p. 703.

⁶² Un exemplu sugestiv îl reprezintă fațadele de biserici, ale căror decoruri au o încărcătură de semnificații relativ precise, dar care au, în primul rând, rolul de podoabă.

⁶³ Elementele de heraldică, atașate fațadelor, precum blazoanele, reprezintă un exemplu de simbolizare voluntară.

⁶⁴ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, Vol. I. București, Editura Artemis, 1994, p. 47.

⁶⁵ Alois Riegl, *Problemele stilului*, în *Alois Riegl, Istoria artei ca ...*, p. 49. Una dintre concepțiile referitoare la originea magico-religioasă a artei se bazează pe teoria, conform căreia ornamentele au fost, inițial, încărcate cu semnificații. Criticând radicalizările exprimate de acestea, Alois Riegl admite că simbolizarea este un factor care a contribuit la crearea patrimoniului ornamental al omenirii.

Demersul nostru referitor la ornamentul edificiilor apărute în Clujul secolului al XIX-lea și începutului celui de-al XX-lea, acordă prioritate intenției simbolizatoare, afirmate într-un context socio-istoric, în care arhitectura își propune, fie să reflecte idealuri și scopuri, fie să devină un vehicul al identității⁶⁶. Nicio clădire nu a fost construită doar ca un scop în sine, pentru că ea împlinește nevoile materiale, dar și cele de reprezentare ale comanditarului. Arhitectura este mediul în care se propagă idealuri, dorințe, mentalități, având calitatea de a constitui suporturi ce intermediază valori determinate istoric⁶⁷. Decorația arhitecturală din spațiul urban clujean, ca element asigurând liantul între edificiu și publicul receptor, se subordonează, la rândul-i, și acestei funcții generatoare de identitate, comunicând conținuturi și valori specifice secolului al XIX-lea. De asemenea, prin aportul semnificației inculcate ornamentului, se poate completa ceea ce construcția în sine nu poate să transmită⁶⁸.

Cultura secolului al XIX-lea și a începutului celui următor se fundamentează pe un mod de gândire neo-umanist, marcat de produsele artistice ale universului clasic⁶⁹. În acest fel se justifică de ce clădirile clujene, atestând stilurile istoricizante, specifice timpului respectiv, perpetuează simboluri consacrate de tradiția arhitecturală greco-latină. Simultan cu preluarea tiparelor formale, proprii Clasicismului, Renașterii și Barocului, spre sfârșitul intervalului amintit, eclecticismul construcțiilor din Cluj, ca de altfel, și al altora din orașele europene, adoptă și patrimoniul mitologic al antichității, valorificat de plastica acestor stiluri. În acest caz ne preocupă și faptul că, în același segment temporal, în arhitectura urbei transilvănene se manifestă simptome ale contestării predominanței acestei culturi, în favoarea noului și a explorării unor spații, altele decât cele consacrate de tradiția europeană clasică. Expresia acestei atitudini este ilustrată de „Arta 1900”, la care mediul artistic clujean este dispus să adere, pentru că această orientare aduce cu sine promisiunea reîmprospătării izvoarelor culturale, prin valorificarea folclorului, meșteșugului medieval sau chiar a exotismului oriental, dar fără a implica renunțarea, în totalitate, la patrimoniul statuat de cutuma integral istorică. „Podoabele stilistice” reprezentate de figuri animaliere ori vegetale, obiecte sau abstracțiuni geometrice, configurează simbolistic a căror semnificație este determinată de mediul socio-cultural. Ținând cont de riscul unei particularizări excesive a semnificației în actul interpretării individuale,

⁶⁶ Carmen Popescu, *Le style national roumain. Construire une nation à travers l'architecture, 1881-1945*. Rennes, Presse Universitaire – București, Editura Simetria, 2004. p. 19. În peisajul istoriografic românesc, această lucrare reprezintă o contribuție importantă la problematica construcției identitare naționale, prin intermediul arhitecturii.

⁶⁷ Octavian Alexandru Iliescu, *Simbol în arhitectură: aspecte ale simbolului în spațiul muzeistic contemporan*. București, Editura Universitară „Ion Mincu”, 2002, p. 16.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 47.

⁶⁹ Reinhart Koselleck, *Conceptele și istoriile lor*. București, Editura Art, 2009, p. 126.

dar și de dificultatea simbolurilor de a fi atemporale și independente de condiționările culturale, interesul nostru vizează detectarea înțeleșurilor manifeste sau ascunse din ornamentica arhitecturală clujeană, în secvența cronologică circumscrisă între veacul al XIX-lea și a începutului celui următor.

Într-o primă etapă a analizei, apelăm la dicționare⁷⁰, instrumente utile pentru a facilita orientarea în complexul de interpretări, subordonat unei reprezentări anume, dar și pentru a delimita semnificația configurată în această perioadă. Consultarea unor lucrări de acest tip, înlesnește posibilitatea conturării unor puncte de convergență a semnificațiilor multiple la care sunt predispușe numeroase simboluri. De pildă, lucrarea elaborată de Anna Ferrari⁷¹ ne ghidează înspre aflarea răspunsului la întrebarea, dacă dimensiunea simbolică, inerentă protagoniștilor mitologiilor clasice, persistă, se transformă ori se diminuează până la dispariție, odată ce se materializează în diferite contexte. În cazul prezent, odată încorporată ornamentului arhitectural, semnificația interacționează cu valențele simbolice deținute de clădire. De aceea, demersul nostru analitic are în vedere și o concentrare a atenției asupra manierei în care se produce influențarea reciprocă dintre funcția și mesajul edificiului, și simbolul ornamental. Sugestivă în acest sens este contribuția lui Anthony Alofsin⁷², care susține, teoretic, fundamentul cercetării noastre, prin indicarea unei componente semantice a arhitecturii. Metodologia propusă de autor pornește de la premisa că arhitectura este asemenea unui limbaj, care poate fi citit în cheia elementelor formale, dar și în cea a contextului politic, social și cultural. În urma evaluării tuturor orientărilor stilistice manifestate, specificitatea realizărilor arhitecturale de pe teritoriul Imperiului dualist, este relevată printr-o serie de aspecte distinctive și esențiale, structurate în mai multe tipuri de limbaj: al istorismului, organicismului, raționalismului, mitului și al hibridității. Predominant, limbajul convențional al istorismului, este valorificat pentru a transmite identitatea imperială, a unei națiuni sau a autorității civice⁷³. Atunci când se apelează la mit, limbajul arhitectural mizează pe o aceeași lectură în grilă entitară, spre deosebire de cel al raționalismului și organicismului, care legitimează un vocabular modern, fundamentat științific și propriu arhitecturii. Refuzând perspectiva strict estetizantă, în care arhitectul apare ca o forță tutelară autonomă, dar și pe aceea, care accentuează influența cadrului cultural, în detrimentul

⁷⁰ Jean- Paul Clébert, *Bestiariu fabulos. Dicționar de simboluri animaliere*. București, Editura Artemis Cavallioti, 1991; Ivan Evseev, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*. Timișoara, Editura Amarcord, 2001; Anna Ferrari, *Dicționarul de mitologie greacă și romană*. Iași, Editura Polirom, 2003; Matilde Battistini, *Simboluri și alegorii*. București, Editura „Monitorul Oficial R.A.”, 2008; Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*. Iași, Editura Polirom, 2009.

⁷¹ Anna Ferrari, *op. cit.*

⁷² Anthony Alofsin, *When Buildings Speak: Architecture as Language in the Habsburg Empire and Its Aftermath, 1867-1933*. Chicago, The University of Chicago Press, 2006.

⁷³ *Ibidem*, p. 13.

realității formelor, Anthony Alofsin înțelege arhitectura ca o artă cu un discurs specific, cu propriile sale reguli, ceea ce îl determină să-i recunoască abilitățile de comunicare limitate⁷⁴. Acest ultim aspect, prin care se relativizează capacitatea unei creații plastice de a intermedia mesaje, trebuie luat în considerare și în demersul nostru conceptual, atunci când intenționăm să identificăm posibilele limite de exprimare ale ornamentului arhitectural.

Dintre contribuțiile românești, care au influențat metodologic excursul prezent, prin prioritatea acordată funcției simbolice a ornamenticii arhitecturale, menționăm pe cele întocmite de către Daniela Georgeta Marian și Marcela Oprescu. Pornind de la premisa că „ornamentele sunt coduri purtătoare de semnificație, ne informează despre epocă, modă, tehnici folosite”⁷⁵, cea dintâi autoare menționată pune în lumină modul în care politicile urbane ale Imperiului austro-ungar, aplicate orașelor, materializează semnificații nuanțate ale reprezentărilor ornamentale arhitecturale. În paralel cu decodificarea sensurilor, Daniela Georgeta Marian surprinde, în supralicitarea decorativă, atât particularități, cât și similitudini ori diferențieri formal-stilistice între cele două zone cercetate, Crișana și Banat. În expozeul Marcela Oprescu⁷⁶, se analizează impactul pe care orizontul cultural și de așteptare al comanditarului, îl are asupra configurației ornamentale. Alura fastuoasă sau marcată de severitate, preponderența anumitor motive, natura materialului de construcție și tehnica de realizare sunt interpretate ca proiecții ale contextului social, economic și politic. Prin documentarea riguroasă și maniera de tratare a ornamentului, care nu ignoră dimensiunea sa semantică, dar și prin concentrarea interesului asupra unor spații urbane, cu o problematică istorică similară orașului Cluj, abordările celor două autoare, constituie un reper esențial pentru studiul de față.

Simbolul ornamental arhitectural și contextul social politic

Disponibilitatea simbolului de a-și estompa anumite semnificații în favoarea altora, odată ce este integrat în cadre culturale diferite, definește o realitate care obligă la o tratare a decorului arhitectural, ca fiind dependent de contextul care îl valorifică. De aceea, în economia cercetării prezente, apreciem drept oportună și utilă explorarea cadrului general clujean, în răstimpul dintre secolul al XIX-lea și începutul celui de-al XX-lea, menită să dezvăluie mecanismele justificatoare ale specificității simbolice la nivelul decorației arhitecturale.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 127.

⁷⁵ Daniela Georgeta Marian, *Semantica ornamentului 1900 în arhitectura din Crișana și Banat*. București, Editura Matrix Rom, 2011, p. 150.

⁷⁶ Marcela Oprescu, *Decorul sculptural al fațadelor, între artă și influența comenzii sociale (secolul al XIX-lea și prima jumătate a secolului XX)*, în „Analele Banatului, Arta, Serie Nouă”, II, 1997.

Se impune însă și coroborarea cu necesara analiză a cadrului general central continental, la care Clujul era conectat printr-o rețea de relații, dependențe și influențe de natură politică, administrativă, economică și culturală. Contribuțiile elaborate de semnatari, precum William M. Johnston⁷⁷, Carl E. Schorske⁷⁸, Michael Pollack⁷⁹, Péter Hanák⁸⁰, Jacques Le Rider⁸¹, dar și notabile contribuții din scrisul istoric românesc, între care menționăm cele apărute în seria, sugestiv numită, „A Treia Europă”, în coordonarea Adrianei Babeți și a lui Cornel Ungureanu⁸², oferă analize și informații detaliate, creând o imagine coerentă a vastului teritoriu marcat de pluralitate etnică, lingvistică, politică și artistică, integrabil Monarhiei habsburgice, respectiv austro-ungare. Relevarea specificității culturale a acestui spațiu este efectul aplicării unei metodologii care mizează pe ancorarea în istoric și politic, și pe ideea că marile orașe, precum Viena, Budapesta sau Praga, difuzează modele atitudinale diferite în ceea ce privește raportul dintre artă și domeniul politic, respectiv, dintre realitățile sociale. Dacă în cazul capitalei Ungariei dualiste, arta trebuie să fie angajată în strategii identitare naționale, în cel al Vienei, celălalt important centru de putere decizională, și nucleu de iradiere culturală în întreg arealul continental, dimensiunea etică și cea politică, atașate domeniului artisticului, sunt percepute drept crize necesare a fi convertite într-un estetism pur. Din punctul de vedere al istoriei frumosului, estetica vieneză, „Fin-de-Siècle”, este semnul unei maturități pe care arta o atinge într-un context în care dezvoltarea economică și culturală permite emanciparea artistului în raport cu ideologia. În lucrarea lui Péter Hanák, specificul cultural al celor două importante centre urbane este esențializat, în cazul Vienei, prin metafora „grădinii”, ca spațiu al evadării în contemplarea estetică individuală, și, respectiv, „atelierul”, ca emblemă a unui oraș în care arta nu este definită ca o misterioasă alchimie a subiectivismului, ci se oferă, în totalitate, socialului⁸³. Dincolo de eficiența didactică a unei relaționări în antinomie, a celor două spații, cele două modele culturale, propuse de Péter Hanák, se materializează în cuprinsul Imperiului în variante impure. Este și situația Clujului, sau a altor localități mari transilvănene, care, chiar dacă se află în zona de influență a Budapestei, face concesii spectacularului, în

⁷⁷ William M. Johnston, *Spiritul Vienei. O istorie intelectuală și socială 1848-1938*. Iași, Editura Polirom, 2000.

⁷⁸ Carl E. Schorske, *Viena, fin-de-siècle...*, op.cit.

⁷⁹ Michael Pollack, *Viena 1900. O identitate rănită*. Iași, Editura Polirom, 1998.

⁸⁰ Péter Hanák, *The Garden and the Workshop; Essays on the cultural history of Vienna and Budapest*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1998.

⁸¹ Jacques Le Rider, *Modernitatea vieneză și crizele identității*. Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 1995; *Mitteleuropa*. Iași, Editura Polirom, 1997; *Europa Centrală sau paradoxul fragilității*. Iași, Editura Polirom, 2001.

⁸² Adriana Babeți, Cornel Ungureanu, *Europa Centrală: Nevroze, dileme, utopii*. Iași, Editura Polirom, 1997; *Europa centrală: memorie, paradis, apocalipsă*. Iași, Editura Polirom, 1998.

⁸³ Péter Hanák, op. cit., pp. 63-98.

acord cu gustul individual al elitelor citadine. O altă abordare vizând orașele din Europa Centrală, utilă în demersul nostru științific - este dezvoltată în volumul colectiv⁸⁴, coordonat de Delphine Bechtel și Xavier Galmiche. La sfârșitul secolului al XIX-lea și în debutul celui următor, fiecare urbe central-europeană este marcată de coexistența mai multor comunități etnice, putând fi considerată, în ceea ce privește dimensiunea cotidiană a vieții, drept un microcosmos în care se reflectă macrocosmosul Imperiului⁸⁵. Pe de altă parte, din studiile despre alte orașe din rețeaua edilitară a Monarhiei austro-ungare, incluse în volumul mai sus menționat, rezultă că atitudinea față de multiculturalitate cunoaște forme diferite. Dacă Viena și Cernăuțiul sunt apreciate a fi mai apropiate de modelul cosmopolit și supranațional habsburgic⁸⁶, alte arii citadine devin expresia unui singur proiect național. Avantajate de moștenirea unei tradiții politice și administrative, comunitățile cehilor din Praga, ale polonezilor din Lvov și ale maghiarilor din Budapesta, dar și ale sașilor din Sibiu, sunt preocupate de impunerea propriei culturi în defavoarea celorlalte, anulând, astfel, paradigma multiculturalistă. Este necesar de reținut că, unele dintre aceste orașe au fost investite cu o fundamentală importanță simbolică pentru identitățile naționale aflate într-un proces de configurare⁸⁷. De exemplu, după „Ausgleich-ul” din 1867, Budapesta devine centrul renașterii națiunii, atrăgând în acest efort de construcție identitară, și celelalte comunități urbane însemnate din segmentul transleithan al dublei Monarhii. În mod evident, reședința politică și administrativă a Transilvaniei, Clujul, este implicat, alături de alte urbe circumscrise acestei mari regiuni, în edificarea statului național dualist maghiar.

Manifestarea din ce în ce mai puternică a nevoii de consolidare sau de creare a grupărilor naționale declanșează o impunere progresivă a caracteristicilor distincte etnic, în cazul activităților artistice inițiate de către stat⁸⁸. În segmentul temporal al secolului al XIX-lea și până la primul război mondial, când Europa traversează un amplu proces de sistematizare și modernizare urbană, arhitectura devine una dintre artele care are parte de o consistentă recunoaștere oficială, fiind investită cu rolul de a conferi comunităților, o coerență culturală și politică. O amplă analiză - valorificată de noi - dedicată manierei în care arhitectura se metamorfozează dintr-o artă cu caracter universal, într-una menită să simbolizeze

⁸⁴ Delphine Bechtel, Xavier Galmiche, *Les villes multiculturelles en Europe Centrale*. Paris, Éditions Bélin, 2008.

⁸⁵ Moritz Csáky, *Vienne - paradigme du milieu urbain centre-européen*, în *Les villes multiculturelles...*, *op. cit.*, p. 23.

⁸⁶ Andrei Corbea-Hoisie, *Czernowitz, Cernăuți, Tshernovtsy: les représentations sociales d'une identité multiple*, în *Les villes multiculturelles...*, *op. cit.*, p. 180. În cazul orașului Cernăuți, populația autohtonă, reprezentată de români și ruteni, este supusă și ea unui fenomen de marginalizare.

⁸⁷ Delphine Bechtel, Xavier Galmiche, *Introduction* în *Les villes multiculturelles...*, *op. cit.*, p. 11.

⁸⁸ Ute Frevert, *Artistul*, în *Omul secolului al XIX-lea*. Coordonatori: Ute Frevert, Heinz-Gerhard Haupt. Iași, Editura Polirom, 2002, p. 275.

valorile specifice ale unei națiuni, o regăsim în volumul colectiv *Idée nationale et architecture en Europe 1860-1919; Finlande, Hongrie, Roumanie, Catalogne*.⁸⁹ Cu toate că în aria centrală mai mult decât în cea extins continentală a Europei, literatura și limba au fost percepute ca deținătoarele prin excelență ale spiritului unei comunități⁹⁰, arhitectura și-a impus acest statut datorită avantajului de a fi mult mai ușor receptată de public.⁹¹ Cazul Clujului epocii dualiste, ilustrează cu elocvență, modul în care se edifică imaginea națiunii maghiare, prin apelul la arhitectură. O analiză a raportului dintre stilurile arhitecturale locale și retorica oficială a construcției etnice este abordată în articolul *Problematica națiunii și reflecția ei în arhitectura orașului Cluj, în secolul al XIX-lea*⁹².

Data fiind plasarea pe suprafața arhitecturală și capacitatea de a sensibiliza publicul prin impactul vizual creat, ornamentele sunt abordate în demersul nostru, și prin prisma valențelor identitare naționale. În atmosfera veacului al XIX-lea, dominată de preocuparea de a acorda domeniului artistic, valoarea de reper cultural și politic al unui popor, plastica decorativă a edificiilor începe să fie percepută ca fiind capabilă să esențializeze ceea ce este propriu unei națiuni. Situația Ungariei merită o preocupare deosebită, nu doar datorită relației centru-periferie, pe care o are cu Clujul, spațiul urban principal al Transilvaniei, ci și din pricina manierei de a trata problematica arhitecturii naționale, odată cu acordarea unei atenții speciale implicațiilor ornamentului arhitectural. Dacă, în intervalul anterior revoluției de la 1848, arhitectura reprezenta încă, o preocupare minoră a elitei maghiare⁹³, după momentul 1867, ea suscită un interes deosebit, prin reliefaarea funcției de a contribui la consolidarea specificului național. Într-un peisaj arhitectural, deja constituit din stiluri, precum barocul, neoclasicismul, neogoticul, neorenascentismul, care se integrează în atmosfera stilistică europeană, identificarea unei surse creatoare de spirit național generează discuții în contradictoriu. Conjugate cu motivațiile politice și ideologice, care impun configurarea unei arhitecturi naționale, sunt și rațiunile de ordin estetic, care clamează, din ce în ce mai intens, necesitatea abandonării formelor istorice și eclecticice în care s-a cantonat arhitectura europeană a veacului al XIX-lea. Este inevitabil de amintit aportul curentului „Art Nouveau”, ale cărui principii estetice fundamentale pledează pentru resuscitarea formelor artistice, prin apelul la alte

⁸⁹ Jean-Yves Andrieux, Fabienne Chevalier și et., *op. cit.*, Rennes, Éditions Presse universitaire de Rennes, Institut national d'histoire de l'art, 2006.

⁹⁰ Moritz Csáky, *Vienne- paradigme du milieu urbaine centre - européen*, în *Les villes multiculturelles...*, p. 23.

⁹¹ Anja Kervanto Nevanlinna, *The role of the artist in the construction of national identities*, în *Idée nationale et architecture en Europe...*, p. 47.

⁹² Emilia Mățan Dragoste, *Problematica națiunii și reflecția ei în arhitectura orașului Cluj, în secolul al XIX-lea*, în „Revista Bistriței”, XXX- XXXI , 2017, pp. 158-168.

⁹³ József Sisa, *Motherland and Progress. Hungarian Architecture and design 1800-1900*. Basel, Birkhauser Verlag, 2016, p. 292.

resurse decât cele academiste, precum motivele inspirate din arhitectura vernaculară rurală și din artele aplicate. Artizanatul folcloric maghiar, adus la cunoștința publicului datorită cercetărilor etnografice ale lui József Huszka, se oficializează treptat ca fiind reprezentativ pentru spiritul național respectiv, ceea ce îl determină pe Ödön Lechner să recurgă la gestul de asumare a acestuia, ca mijloc pentru edificarea unei arhitecturi naționale. O incursiune în aria publicațiilor maghiare cu tematică artistică, precum „Művészet” („Arta”), „Magyar Iparművészet” („Arta decorativă maghiară”), „Művészi Ipar” („Industria artistică”), relevă intense dezbateri cu privire la tema legitimității de a utiliza ornamentele din artele aplicate populare, în limbajul arhitectural. Trecerea în revistă și analiza concepțiilor și teoriilor cu privire la arhitectura națională și la capacitatea decorului de a vehicula valori identitare, sunt inițiative pe care lucrarea noastră le are în vedere, pentru a sublinia importanța atribuită ornamentului în discursul construcției statale.

Alături de problematica teoretică referitoare la rolul ornamentelor, plastica decorativă a construcțiilor își justifică specificitatea și prin raportare la paradigma urbanistică. Operațiunile de sistematizare locală iau în calcul, de fiecare dată, contribuția decorației la personalitatea vizuală a fiecărei urbe în parte. De aceea, apreciem drept oportună în cercetarea de față, evidențierea relației de influență dintre modificările impuse de proiectul urban, în baza căruia evoluează orașul Cluj, și ornamentația arhitecturală.

Relativa omogenitate stilistică a decorației arhitecturale, în cazul localităților mari din Transilvania, se justifică și prin integrarea acestora în scheme urbanistice și arhitecturale marcate de similarități. Lucrările de sinteză despre orașele din România⁹⁴ demonstrează specificitatea respectivului areal transilvan, înfățișând o serie de caracteristici asemănătoare, rezultate din interacțiunea unor factori identici din punct de vedere economic, social și istoric. Dincolo de particularismul arhitectural și urbanistic, Clujul deține, în conivență, cu alte orașe din zonă, o multitudine de trăsături comune, împărtășite, de altfel, cu întreg arealul Europei Centrale. Un punct de vedere privind aspectele pe care arhitectura și urbanismul clujean le vădesc în conexiune cu spațiul central continental, apare dezvoltat în lucrarea elaborată de către Gabriel Székely⁹⁵. Modelul vienez al marelui bulevard, amenajat cu edificii reprezentative ale epocii (primărie, teatru, bănci), importanța acordată ornamentării părții dinspre stradă a clădirilor, fațadele de cărămidă, colorată, glazurată, utilizate mai ales la construcțiile din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, o arhitectură „Art Nouveau”, mult mai predispusă la combinații cu cea de

⁹⁴ Vasile Cucu, *Orașele României*. București, Editura Științifică, 1970; Gheorghe Curinschi, *Centrele istorice ale orașelor*. București, Editura Tehnică, 1967.

⁹⁵ Gabriel Székely, *Cultura central-europeană reflectată în evoluția gândirii arhitecturale și urbanistice (1700-1945). Studii de caz: Timișoara și Arad*. Timișoara, Editura Eurostampa, 2011.

factură istoricistă, în special cu aceea definită de modelul baroc, sunt câteva din trăsăturile specifice Clujului și altor orașe din centrul și estul continentului.

Un studiu amplu, necesar a fi luat în considerare de către cercetătorii interesați de dinamica evoluției arhitecturii și urbanizării din spațiul Europei Centrale, aparține lui Ákos Moravánszky⁹⁶. Având în vedere, cu preponderență, spațiul Monarhiei austro-ungare, semnatul a evitat supralicitarea unei analize centrate doar asupra orașelor mari, cu realizări remarcabile ale unor arhitecți cunoscuți, pentru a insista și asupra centrelor urbane mai reduse ca importanță, cu edificii care, deși nu dețin calități estetice deosebite, contribuie la consacrarea identității localităților și a regiunilor. Chiar dacă referirile la urbea Clujului sunt minime, ele rămân utile și oportune de integrat în baza documentară a cercetării noastre. Ceea ce noi intenționăm să valorificăm, cu prioritate, este evidențierea specificității mecanismelor de modernizare urbană, surprinse la nivelul orașelor Imperiului dualist. Pentru a justifica nota stilistică particulară, a rețelei urbanistice din acest areal, Ákos Moravánszky propune un model de înțelegere ca o pluralitate de viziuni arhitecturale și urbanistice, aflate în relație concurențială. Astfel, pe un fundal marcat de avântul aspirației de emancipare națională, apare relevant faptul că fiecare oraș, reședință zonală, centru administrativ sau cultural, este preocupat mai mult de autoreprezentare prin apelul la monumentalitate, decât de aplicarea unui plan urbanistic pragmatic⁹⁷. Impresia de grandoare este conferită nu atât de edificiile remarcabile prin mărimea proporțiilor, cât de cele care apelează la memoria trecutului⁹⁸, refăcând un proiect consacrat (a se vedea modelul vienez al Ringului), dincolo de nevoile reale ale spațiului urban respectiv. În acest fel, orașul central european devine o expresie a exigențelor politice, preocupate să se legitimizeze, ipostază sugestiv relevată prin formularea : „orașul ca monument politic”⁹⁹.

De altfel, stilistica arhitecturală a aceluiași areal geopolitic al Europei Centrale și de Est, integrată într-un interval cronologic similar cu cel al subiectului cercetării noastre, este abordată și de alte cercetări recente¹⁰⁰, prin aplicarea aceleiași hermeneutizări contextuale, demonstrând implicarea factorul politic și istoric în domeniul artistic. Dintre aceste realizări științifice actuale, subliniem consistența

⁹⁶ Ákos Moravánszky, *Competing Visions: Aesthetic Invention and Social Imagination in Central European Architecture, 1867-1918*, Cambridge, Massachusetts, London, The MIT Press, 1998.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 29.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 51.

⁹⁹ *Ibidem*, A se vedea capitolul *The City as a political monument*, pp. 25-63.

¹⁰⁰ Anthony Alofsin, *op. cit.*; Markian Prokopovych, *Habsburg Lemberg. Architecture, public space, and politics in the Galician Capital, 1772-1914*. West Lafayette, Indiana, Purdue University Press, 2009; József Sisa, *op. cit.*; Octavian Carabela, Aurelia Carpov, Mihaela Criticos, Irina Korotun, Dragoș Olaru, *Cernăuți. Arhitectura europeană. Arhitectura românească, 1860-1940*. București, Editura Simetria, 2018.

documentară și interpretativă a studiului elaborat de Markian Prokopovych¹⁰¹, autor care se concentrează, asemenea demersului nostru, asupra unui singur oraș din estul continentului. Dincolo de realitățile istorice, economice și politice specifice Lembergului habsburgic¹⁰², există anumite caracteristici comune cu ale Clujului, recognoscibile, de altfel, și la nivelul altor centre urbane din cadrul Monarhiei vremii respective, respectiv, austro-ungare. Caracterul pluriethnic¹⁰³, superioritatea numerică a unei etnii (anume, maghiarii, la Cluj, iar polonezii, în capitala Galiției¹⁰⁴), statutul de autonomie relativă dobândit după 1867¹⁰⁵, implicarea fiecărei comunități într-un proces de construcție a identității naționale, sunt câteva din trăsăturile care definesc analiza comparativă a celor două orașe. Lucrarea citată oferă, în primul rând, o mai bună înțelegere a modului în care modernizarea spațiului urban, constituie un pretext pentru impunerea unui anumit proiect național. De asemenea, relevante sunt studiile de caz aplicate unor monumente importante, pentru că scot în evidență însemnătatea acordată ornamentării fațadelor. Acestea din urmă devin adevărate scene de confruntare între diferite viziuni estetice, în care ornamentul arhitectural devine o reflexie a identității naționale¹⁰⁶.

Încercând a sintetiza cunoștințele dobândite în urma lecturii unor asemenea elevate tratări, apreciem că diversitatea expresiilor arhitecturale apărute în atmosfera marcată de contradicții a Monarhiei habsburgice, respectiv, austro-ungare, este rezultatul clivajului dintre particularismele locale, modelele oficiale legitimate de centrele de putere, și principiile estetice generale ale arhitecturii conectate la curentele artistice ale timpului. În mod evident, reședința politică și administrativă a Transilvaniei, Clujul, alături de alte localități areale, materializează în planul urbanistic și arhitectural, dar și în cel al decorativului fațadelor, acea complexitate de influențe.

Pentru a reconstitui atmosfera în care a evoluat plastica arhitecturală clujeană, am consultat și valorificat istoriografia referitoare la Transilvania¹⁰⁷.

¹⁰¹ Markian Prokopovych, *op. cit.*

¹⁰² Lemberg este titulatura germanizată, pe care acest oraș o avea ca parte a Imperiului habsburgic. Din 1991, acesta este integrat Ucrainei, sub denumirea de Lviv.

¹⁰³ Mozaicul etnic al Lembergului secolului al XIX-lea este format din: polonezi, ruteni (ucrainieni), armeni, evrei, germani, maghiari.

¹⁰⁴ Markian Prokopovych, *op. cit.*, p. 76.

¹⁰⁵ În 1867, Galiția din care face parte Lembergul, este autonomă.

¹⁰⁶ Markian Prokopovych, *op. cit.*, p. 276.

¹⁰⁷ *Istoria Românilor: Constituirea României Moderne (1821-1878)*. Vol. VII, Tom 1. Coordonatori: Dan Berindei, Nichita Adăniloie, Nicolae Bocșan. București, Editura Enciclopedică, 2003; *Istoria Românilor: De la independență la Marea Unire (1878-1918)*. Vol. VII, Tom 2. Coordonatori: Ion Agrigoroaiei, Ion Bulei, Vasile Cristian. București, Editura Enciclopedică, 2003; *Istoria României – Compendiu*. Coordonatori: Ioan Aurel Pop, Ioan Bolovan. Cluj-Napoca, Academia Română, Centrul de Studii Transilvane, 2004; *Istoria Transilvaniei, vol. III (de la 1711 până la 1918)*. Coordonatori: Ioan-Aurel Pop, Thomas Năgler, Magyari András. Cluj-Napoca, Academia Română, Centrul de Studii Transilvane, 2008.

De asemenea, schimbările politice din perioada neoabsolutismului, liberalismului și dualismului, care au afectat sfera artistică și culturală a capitalei ei istorice, din perioada menționată, orașul Cluj, sunt în detaliu tratate în numeroase lucrări de specialitate¹⁰⁸. Arhitectura spațiului urban clujean din acest interval temporal este dependentă de proiectele urbanistice ale căror direcții exprimă prioritățile politice și intervenționismul statal. De exemplu, revigorarea edilitară pe care o resimte urbea până la momentul 1848, este justificată de prestigiul politic reprezentat, ca reședință a Guvernului și sediu al Dietei. Centralizarea administrativă și controlul sever al vieții politice interne, impuse de regimul neoabsolutist, concură la apariția unui moment de regres în viața culturală a localității. Odată cu instaurarea regimului liberal, în 1860, și încheierea pactului din 1867, Clujul intră într-o etapă de efervescență dezvoltare urbanistică. Febra construcțiilor, extinsă mai ales în ultimele decenii ale veacului al XIX-lea, conduce la dezvoltarea multor ramuri industriale conectate la edificarea și amenajarea clădirilor, implicit a sectoarelor specializate în tehnicile de decorare a fațadelor. Racursiul nostru preliminar subliniază, totodată, și preocuparea vizând aspectele privitoare la procesul de fabricație, tipologia ornamentului, natura materialului, atelierele producătoare de șabloane, și la nivelul de pregătire al celor implicați în procesul de fabricație. Evidențiem, astfel, aportul documentar al cercetării lui Constantin Țicudean¹⁰⁹, care rămâne un instrument util cu privire la repertorierea și exploatarea mărturiilor arhivistice, depistate în fondul Primăriei orașului Cluj, tocmai în legătură cu construcțiile civile și administrative din localitate în intervalul temporal dat. Actele inedite menționate sunt utile pentru identificarea numelor proprietarilor de palate, edificii, sau a titularilor caietelor de sarcini referitoare la construcțiile respective.

Dincolo de gustul și preferințele comanditarilor și proprietarilor, fiecare edificiu aduce cu sine un simbolic capital de prestigiu pentru diferitele categorii de rezidenți. Subordonându-se nevoii distinctivității, ornamentul arhitectural întregește, astfel, imaginea de superioritate a unui anumit statut social. Studiul nostru se referă, așadar, și la evidențierea modului în care este instrumentalizat fenomenul arhitectural și decorativ local, în relația emulativă dintre aristocratul interesat să-și conserve autoritatea, și burghezul beneficiar al unui statut în plină ascensiune.

¹⁰⁸ Lajos Kelemen, *Kolozsvári Kalauz* (1903); Orosz Ferenc, *Kolozsvári Kalauz, 1933*, link: <http://mek.oszk.hu/16800/16897/16897.pdf>. Accesat 19. 01. 2019; Tiberiu Morariu, Ștefan Pascu, *Evoluția urbanistică a orașului Cluj, în „Buletin Științific”*, Secția de Geologie și Geografie, II, 1957, nr. 1; Gheorghe I. Bodea, László Fodor, Ladislau Vajda, *Clujul - pagini de istorie revoluționară: 1848-1971*. Cluj, 1971; Csetri Elek, *Istoria populației Clujului în cifre*, în *Sub semnul lui Clio, Omagiu Acad. Prof. Ștefan Pascu*, Cluj, s. n., 1974; *Istoria Clujului*. Sub redacția acad. prof. Ștefan Pascu, Cluj, s.n., 1974; *Clujul: scurtă istorie*. Coordonator: Camil Mureșan, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2009.

¹⁰⁹ Constantin Țicudean, *Documente tehnice în Arhivele statului din Cluj- Napoca, în Ștefan Meteș la 85 de ani*. Coordonator: Alexandru Matei, Cluj-Napoca, s.n., 1977.

Eșafodajul conceptual care motivează această inițiativă se raportează la teoriile lui Norbert Elias, referitoare la tiparele civilizaționale occidentale. Conform specialistului german, imitarea și adoptarea modelului „celor aleși” de către cultura burgheză, a condus la progresul acesteia din urmă¹¹⁰. De asemenea, reflectăm și asupra tezei, conform căreia, implicarea în procesul mimetic presupune preluarea, din etosul nobiliar, a apelului la formă- adică la vestimentație, proprietăți, sau la o anumită stilistică arhitecturală și decorativă a edificiilor- , ca instrument de reprezentare a autorității sociale¹¹¹. O incursiune în societatea clujeană, circumscrisă segmentului temporal propus de cercetarea noastră, poate oferi o serie de informații lămuritoare, atât despre problematica relației dintre elitele aristocratice și burgheze , cât și privind mecanismele lor de reprezentare ierarhică. Valorificăm, în acest sens, contribuții recente, utile prin vasta documentație menită să recreeze atmosfera vieții urbane din localitate¹¹². Nu în ultimul rând, apreciem ca oportun recursul la integrarea specificului cotidian local în contextul extins al Europei Centrale. Apelul la studii¹¹³, care au ca obiectiv abordarea analitică a coordonatelor culturale, specifice acestei zone continentale, ne permite să distingem maniera în care tradiția ei politică, socială și estetică, se reflectă în societatea clujeană.

Concluzie

Demersul nostru propune o metodologie care nu se subordonează unei intenții exhaustive, de tratare a unui subiect complex, precum decorația arhitecturală și conotațiile ei simbolice. Rezultat al unei permanente raportări critice și problematizante la materialul documentar parcurs, instrumentarul selectat pentru a fi aplicat, interpretativ, la cazuistica ornamentului edificiilor, constă în descrierea particularităților morfologice și stilistice, identificarea conținutului simbolic, în paralel cu analiza, atât a contextului local clujean, cât și a celui cultural central european. Calitatea decorului de a exista în simbioză cu suprafața arhitecturală, face inevitabilă extinderea cercetării și asupra edificiului pe care este plasat. De altfel, din expunerea câtorva dintre

¹¹⁰ Norbert Elias, *Procesul Civilizării. Cercetări sociogenetice și psihogenetice*. Iași, Editura Polirom, 2002.

¹¹¹ Idem, *Societatea de curte*. Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2011, p. 87.

¹¹² Emőke Csapó, *Viața cotidiană a aristocrației clujene în a doua jumătate a secolului al XIX-lea*. Teză de doctorat, Universitatea „Babeș-Bolyai” Cluj-Napoca. Facultatea de Istorie și Filosofie, 2012; Rozália Poráczky, *Cultura și societatea maghiară în Transilvania, în secolul al XIX-lea. Presa și tipăriturile maghiare din Transilvania și problematica culturală*, Cluj-Napoca, Editura Argonaut, 2013.

¹¹³ Virgil Nemoianu, *Cazul etosului central-european*, în *Europa Centrală: Nevroze, dileme, utopii*. Coordonatori: Adriana Babeți, Cornel Ungureanu Iași, Editura Polirom, 1997, p. 168-194; Adrian Lăcătuș, *Modernitatea conservatoare, aspecte ale culturii Europei Centrale*. Brașov, Editura Universității „Transilvania”, 2009.

direcțiile investigațiilor autohtone și străine în legătură cu fenomenul plasticii arhitecturale din secolul al XIX-lea și începutul veacului al XX-lea, reiese că această abordare, care mizează pe interdependența dintre plastica decorativă și clădire, este predominantă. Mai mult, integrarea acestui domeniu tematic în secvența temporală, anterior menționată, marcată, obsesiv, de ideea de națiune, justifică convergența studiilor concentrate asupra arhitecturii central continentale, respectiv, austro-ungare - valorificate și în prezentul demers - în a sublinia implicarea ornamentului arhitectural, în construirea de identități naționale sau regionale. În acest sens, opțiunea pentru o anumită stilistică și tipologie iconografică a motivelor decorative devine parte din proiectul „inventării” sau „imaginării” unei națiuni¹¹⁴.

Dincolo de justețea unei interpretări prin raportarea la dimensiunea cronologică și topologică în care a luat naștere, ornamentul arhitectural are propriile lui legi de existență. Appreciate, în general, ca fiind lipsite de prerogativele semnificării, formele decorative repetitive se sincronizează cu orizontul ideatic al unei epoci, înmagazinând spiritul unei culturi. În același timp, motivele ornamentale se pot sustrage dominației unei semnificații anume, fie prin depășirea intențiilor simbolizatoare, fie prin incapacitatea de a și le însuși. Rămâne de aflat, în ce măsură, decorația arhitecturală a orașului Cluj, realizată în secolul al XIX-lea și în debutul celui următor, reflectă această ambiguă atitudine a ornamentului față de simbolizare.

¹¹⁴ Termenii *a imagina* și *a inventa* fac aluzie la abordărilor operate de teoriile constructiviste din secolul XX, ale generației postbelice reprezentate de Ernest Gellner, Eric Hobsbawm, Benedict Anderson, Ellie Kedourie, ale căror teze, dincolo de diferențele dintre ele, se revendică de la principiul *națiunii inventate*.

Mascheroni



Fig. 1, str. Tipografiei nr. 21

Fig. 2, str. Tipografiei nr. 23

Fig. 3, str. Horea nr. 29

Figuri antropomorfe

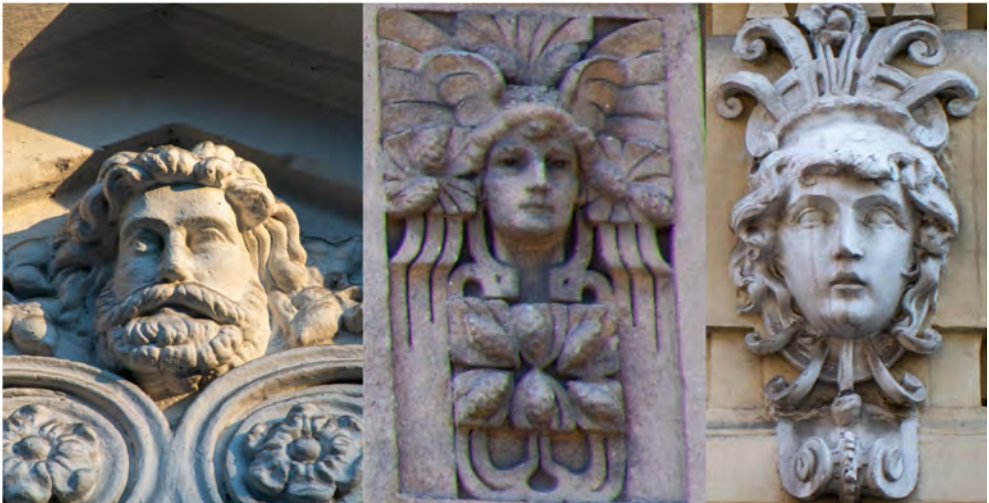


Fig. 4, str. B-dul 21 decembrie, nr. 42

Fig. 5, str. Horea nr. 29

Fig. 6 str. Iuliu Maniu nr. 2-6

Figuri zoomorfe



Fig. 1, str. Horea nr. 3



Fig.2, str. Iuliu Maniu nr. 2-6



Fig. 3, str. Universității nr. 4

Hermes/ Mercur



Fig. 4, str. Tipografiei



Fig. 5, str. Piața Unirii nr.7



Fig. 6 , Str. Avram Iancu nr. 4¹¹⁵

¹¹⁵ Imaginea este preluată și prelucrată din 1850: *Clujul istorico-artistic*, realizat de Ștefan Pascu, Viorica Guy Marica, Mircea Țoca, Rudolf Wagner, Cluj-Napoca, s.n., 1974, p. 152.

EREDITATE ȘI SUCEESIUNE ÎN FENOMENUL BALNEAR ROMÂNESC. SÂNGEORZ-BĂI ȘI SITUAȚIA PREZENTĂ A UNUI PATRIMONIU NEGLIJAT

SILVIU-CLAUDIU BORȘ*

ABSTRACT. *Heredity and succession in the Romanian spa phenomenon. Sângeorz-Băi and the present-day situation of a neglected heritage.* Romania's spa phenomenon represents quite a cultural conundrum. The understanding of the country's travel heritage is rather limited, with only its historical, Belle Époque manifestation being generally regarded as a generator of heredity, at the expense of its socialist counterpart, which succeeded it in both time and space. A case can certainly be made that although the vocabulary of the two embodiments' principles sometimes differs, the grammar behind their lexicon remains fairly similar. The present paper argues that the path taken by the totalitarian regime's expression of leisure can be regarded as a complementary contributor to the cultural value of the field, considering the two simply as opposites only serving to diminish their cumulative legacy. In this regard, Sângeorz-Băi, a small town in the northern county of Bistrița-Năsăud will serve as an exponent of the various perks and misadventures that these particular urban entities have faced. Investigating the subject will not be an easy task, seeing that the entire literature on spa towns is rather augmented by personal views and subjective writings, therefore the entire discourse's foundation will be aiming at dissecting the psychologies behind the words of the sources and trying to unfold their meaning. The article's mission becomes that of excavating the picturesque and entangled past of Romania's spa towns, by reading their becoming as a story that needs to be exposed to current day possible visitors, through a new lens - that of cultural tourism, with the present-day architectural and cultural juxtaposition of the spa phenomenon's occurrences being highlighted not as an end, but as a starting point.

Keywords: *spa town heritage; heredity; succession; leisure culture; cultural tourism.*

* *Doctorand în arhitectură, Cadru didactic asociat la Facultatea de Arhitectură și Urbanism, Universitatea Tehnică Cluj-Napoca, arhitect în cadrul SRCF Cluj, Silviu.Bors@arch.utcluj.ro*

Problematika patrimoniului balnear românesc este un subiect încălzit. Este posibil ca această afirmație să pară a fi un truism, însă lucrarea de față vine întocmai pentru a analiza cauzalitatea din spatele acestui enunț. În primul rând, calitatea de *patrimoniu* a moștenirii culturale balneare românești este rareori una oficială. Suma fenomenului cultural catalizat de apele izvoarelor minerale naturale constituie într-adevăr o moștenire, însă aceasta este de puține ori fructificată printr-o recunoaștere a acestui statut. Pe parcursul acestui articol, cuvântul „*patrimoniu*” nu va fi direct legat de o caracteristică de tip „*monument istoric*” a unor construcții sau locuri, ci va fi investigat prin prisma a două perioade din evoluția fenomenului balnear, cea la care ne vom referi ca *istorică* – sau *belle époque*, desfășurată în țara noastră preponderent în a doua jumătate a secolului al XIX-lea respectiv la începutul secolului al XX-lea, privită în general de literatura de specialitate ca principala ereditate a acestui areal, respectiv întruchiparea socialistă a acestuia, care *succede* etapa istorică, preschimbând parcursul cultural al acesteia. Astfel, se propune analiza bunurilor culturale oferite de către fiecare etapă marcantă a localităților din arealul de vilegiatură, prin intermediul dualității *ereditate-sucesiune*. Filtrul prin care va fi străbătut subiectul prezentului articol este cel al localității Sângeorz-Băi, mica localitate de la baza Munților Rodnei servind drept exponent al fondului moștenirii balneare românești.

Analizând situația prezentă a Sângeorzului, sunt evidente urmele diferitelor perioade istorice ale stațiunii. Spunem *stațiunea* și nu *localitatea*, deoarece ansamblul balnear al orașului reprezintă un fragment al întregii dezvoltări, așezat în nord-vestul acesteia. Repertoriul construit și natural al stațiunii însumează astăzi două complexe sanatoriale și trei pavilioane de apă aferente a nouă izvoare de apă minerală realizate în perioada socialistă, trei construcții interbelice – aflate într-o stare precară fie datorită lipsei de intervenții, fie datorită intervențiilor improprie, un parc și o pădure. Ultima schimbare la nivelul acestui inventar a fost realizată în anul 2017, prin demolarea Vilei 13, sau *vechiul Hotel Hebe*, adusă de către trecerea timpului și de o neglijență acumulată gradual, în pragul colapsului. Această demolare – a cărei legalitate discutabilă nu face obiectul prezentului studiu – reprezintă doar o consecință a unui proces continuu de rescriere a destinului stațiunii. Continuarea călătoriei culturale a acestui loc, va depinde însă, întocmai de puterea de a valorifica prezenta suprapunere a diferitelor perioade istorice ale acestuia, în măsura înțelegerii mecanismelor din spatele celor două atitudini distincte – vocabularul diferit al acestora ascunzând o gramatică comună. Spațiul în care s-a petrecut istoria acestui loc trebuie astfel privit prin prisma relației dintre elementele care-l compun în prezent, și a relației directe pe care acestea o au cu persoanele care-l străbat, printr-o *analiză a modului în care elementele caracteristice*

*fiecărei perioade și-au făcut apariția, a înțelegerii lor la momentul în care au apărut, respectiv a interpretării lor prezente.*¹

Apariția stațiunilor balneare este deseori augmentată subiectiv, marcată de căutarea unor origini vechi, nobile. Acest aspect nu este caracteristic doar stațiunilor istorice românești, ci întregii sferă vilegiaturiste, al cărei cel mai puternic avânt transnațional are loc în secolul al nouăsprezecelea, secol care avea un adevărat „talent pentru inventarea continuității și a tradițiilor”, plasând personaje sau figuri celebre în contextele diferitor localități cu acest specific, sau atribuindu-le originile încă din vremurile romanilor.² Referitor la arealul în care aceste stațiuni își delimitează granițele, chiar dacă obiectivele prezentei lucrări nu sunt unele de natură geografică, trebuie menționat faptul că motorul din spatele dezvoltării localităților de vilegiatură este întocmai spectacolul cadrului natural în care acestea se regăsesc, frumusețea naturii și prezența apelor minerale reprezentând aspectele esențiale ale apariției acestora. Deși, în cazul Sângeorzului, legendele vorbesc despre tătari invadatori care își vindecau rănila în apele sale, prima formă organizată consemnată de exploatare a apelor din acest teritoriu este cea realizată de către Regimentul II de Graniță de la Năsăud, organizație militară care printr-o inventariere atentă a resurselor teritoriilor avute în grijă investea în acele locuri, valorificarea anumitor venituri ale grănicerilor formând fonduri care contribuiau la progresul cultural, economic, administrativ și edilitar al zonelor în care aceștia activau.³ Eforturile acestora s-au concretizat în realizarea primelor stabilimente destinate uzului apelor minerale. De asemenea, documente istorice datând din 1860 până în 1895 oferă informații referitoare la dialogul dintre autoritățile locale și administrația Fondurilor Grănicerești, cei din urmă oferind suport financiar comunității și autorităților locale în vederea realizării unor dezvoltări urbane în proximitatea izvoarelor naturale și ajutând la construirea primei biserici din material solid în localitate.⁴ Dat fiind caracterul temporar al obiectelor arhitecturale implementate, nu există în prezent reprezentări grafice ale acestora, aspect care nu diminuează însă importanța investițiilor organizației militare în cadrul inițierii fenomenului balnear din teritoriul stațiunii.

¹ Marcel Roncayolo, „Les guides comme corpus de la connaissance urbaine”, în *In Situ*, nr. 11, 2011, <http://journals.openedition.org/insitu/559> (10 decembrie 2019).

² David Blackbourn, „Fashionable Spa Towns in Nineteenth-century Europe”, în *Water, Leisure and Culture, European Historical Perspectives*, Susan Anderson C., Bruce H. Tabb (eds.), Berg, Oxford 2002, p. 10.

³ Cornelia-Nicoleta Vlașin, *Istoricul Fondurilor Grănicerești 1851-1947*, Teza de doctorat, Academia Română Institutul de Istorie „George Barițiu”, Cluj Napoca 2014, pp. 6-7.

⁴ Arhivele Naționale Bistrița-Năsăud, fond „Administrația Fondurilor Grănicerești Năsăudene”.



Fig. 1. Prima formă organizată consemnată de exploatare a apelor din Sângeorz-Băi este cea realizată de către Regimentul II de Graniță de la Năsăud, organizație militară care printr-o inventariere atentă a resurselor teritoriilor avute în grijă au realizat în localitate primele stabilimente destinate uzului apelor minerale. *Sursă imagine: colaj propriu.*

Un an important pentru localitățile balneare românești este anul 1868, în care se constituie Societatea de Hidrologie din București, la inițiativa lui Carol Davila, organizație ce are ca scop cercetarea și validarea importanței orașelor balneare situate în teritoriul românesc,⁵ evoluția acestor localități fiind strâns legată de

⁵ Alexandra Voinea, Dana Baran, „O incursiune în istoria întreținerii sănătății prin apă în România”, în *Jurnal Medical Brașovean*, Brașov 2008, pp. 172-176.

discursul medical referitor la folosirea apelor.⁶ Asemeni majorității caracteristicilor stațiunilor balneare românești, apariția societăților însărcinate de a reglementa consumul apelor minerale reprezintă un fenomen european preluat și în teritoriul național, acest moment marcând trecerea de la „*termalismul empiric la unul științific*”⁷. Una din primele consemnări științifice a izvoarelor naturale din localitate se desfășoară în lucrarea „*Die St.-Georger Sauerlinge im Nordosten Siebenbürgens*” a lui Dr. Artemiu Publiu Alexi, care descrie în 1892 apele Sângeorzului ca fiind unele cu calități deosebite și le plasează între primele din Europa ca valoare.⁸ Acest moment consemnează trecerea apelor localității din arealul superstițiilor și al religiei într-un domeniu mai pragmatic, al medicinei. Apariția acestei broșuri poate fi corelată cu o politică a Imperiului Habsburgic care încuraja folosirea terapeutică a apelor minerale în scopul îmbunătățirii sănătății populației și a creșterii numerice a acesteia.⁹

Dimensiunea culturală a apelor este preluată însă de către societatea medicală ce va governa stațiunea, prin însăși alegerea numelui acesteia – *Hebe*, zeița greacă a veșnicei tinereți, folosirea zeităților de gen feminin în conexiune cu apele minerale fiind un aspect des întâlnit în cadrul stațiunilor balneare istorice, acest comportament având origini în actul de *corelare a pământului sau naturii cu spiritul unei ființe materne*.¹⁰ (Fig.2) Organizația dezvoltată pe acțiuni era formată aproape în totalitate de medici, eforturile acestora fiind cruciale în dezvoltarea chibzuită și durabilă a stațiunii. Societatea Hebe va arenda în două rânduri teritoriul stațiunii, între 1879 și 1902, respectiv între 1911 și 1928.¹¹ Rolul medicului în cadrul apariției stațiunilor balneare este unul crucial. Acesta creează o nevoie, analizând izvoarele și propunând pacienților stațiunile potrivite patologiilor pe care le prezintă. Nu este de mirare astfel că primele ghiduri ale stațiunilor balneare istorice conțin o puternică componentă medicală, reprezentând adevărate „*monografii ale medicilor locali*”¹², scopul

⁶ Ada Hajdu, *Arhitectura de vilegiatură în România Modernă*, Teza de doctorat, Universitatea de Arte București, Facultatea de Istoria Artei, Secția de Istoria și Teoria Artei, București 2012, p.50.

⁷ Marie-Reine Jazé-Charvolin, „Les stations thermales : de l’abandon à la renaissance. Une brève histoire du thermalisme en France depuis l’Antiquité”, în *In Situ*, nr. 24, 2014, <http://journals.openedition.org/insitu/11123> (10 decembrie 2019).

⁸ Dr. Artemiu Publiu Alexi, *Die St.-Georger Sauerlinge im Nordosten Siebenbürgens und die Flora auf dem Gebiete derselben*, Druck Von Josef Drotleff, Hermannstadt 1892, pp. 1-11.

⁹ Jill Steward, „The Culture of the Water Cure in Nineteenth-Century Austria 1800-1914”, în *Water, Leisure and Culture, European Historical Perspectives*, Susan Anderson C., Bruce H. Tabb (eds.), Berg, Oxford 2002, p. 25.

¹⁰ Patrick Galliou, „Water, Water Everywhere... Water, Ailing Bodies and the Gods in Roman Gaul and Britain”, în *Spas in Britain and in France in the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, Annick Cossic, Patrick Galliou (eds.), Cambridge Schollars Press, Newcastle 2006, p.7.

¹¹ *Băi minerale climatice în Sîngeorzul-Român (Oláhszentgyörgy)*, Tipografia G. Matheiu, Bistrița, f.d., p.4.

¹² Bernard Toulhier, „Les réseaux de la villégiature en France”, în *In Situ*, nr.4, 2004, <http://journals.openedition.org/insitu/1348> (10 decembrie 2019).

informativ al acestora derivând în acțiuni de propagandă în vederea atragerii clienților în stațiuni. Deși la nivelul mării majorității a localităților balneare românești introducerea componentei medicale în cadrul stațiilor balneare se suprapune cu însăși demararea activității organizate a acestora, schimbarea percepției apelor este mai evidentă pentru țările cu o tradiție mai îndelungată în termalism, „luarea apelor pentru sănătate în secolul al optsprezecelea” derivând în „luarea apelor pentru boală în secolul al nouăsprezecelea”, călătorul activ devenind pacientul pasiv, proces reflectat prin creșterea autorității medicilor în stațiuni și prin apariția în cadrul acestora a programelor arhitecturale de factură medicală.¹³ Cu toate acestea, valența medicală a stațiilor balneare nu a constituit un impediment în traseul cultural al acestora, scrierile elogiative la adresa apelor minerale catalizând valuri noi de turiști sub pretextul însănătoșirii.



Fig. 2. Dimensiunea culturală a apelor din Sângeorz-Băi este preluată de către societatea medicală ce va governa stațiunea, prin însăși alegerea numelui acesteia – Hebe, zeița greacă a veșniciei tinereții. Sursă imagine: colaj propriu.

¹³ David Blackburn, *op.cit.*, p.12.

Latura medicală reprezenta doar una din fațetele acestor tipuri distincte de localități. În aceste enclave *globalul trebuia să se afle într-o permanentă negociere cu localul, iar raportul dintre elementele familiare vilegiaturistilor și exotical surprinzător trebuia să fie unul echilibrat*¹⁴. „În primul rând, exista necesitatea de a atrage un public de seamă, care, chiar dacă nu avea o serioasă nevoie medicală, venea în stațiune pentru a vedea și a fi văzut. Aceștia erau atrași de către recuzita unei vieți în elita societății, de către promenadele umbrite, pavilioanele de muzică, teatru, cazinouri și curse de cai, toate pregătite pentru variate activități, care, dacă erau planificate atent, puteau menține oamenii ocupați pentru tot restul zilei.”¹⁵ Călătoria spre stațiuni ca *ascetism*¹⁶ - cu caracteristici aproape *ritualice*¹⁷, migrează astfel, prin vehiculul unui pretext medical, înspre un turism *societal*, al schimburilor culturale între diverse segmente ale populației, aspecte evidențiate și în structura urbană, respectiv în limbajul arhitectural al acestor localități. La Sângeorz, „*se adună români din toate părțile ca să-și caute de sănătate ori ca să petreacă câteva zile departe de griji și munca de toate zilele. Petreceri cu joc, concerte date de tinerii dela băi, de capela muzicală, reprezentații teatrale se aranjează de două ori pe săptămână: Joia și Dumineca. Băile, pe lângă salonul de lectură, unde se găsesc jurnalele de patrie și țară, mai poșede o bibliotecă bogată, care stă gratuit la dispoziția publicului.*”¹⁸ Astfel, se evidențiază faptul că clădirea băilor calde nu reprezenta doar un loc dedicat uzului extern al apelor, fiind dotat cu un *foaier prevăzut cu diverse jurnale și foi beletristice*¹⁹, *actul de a merge la băi nefiind doar unul de loisir, ci și unul de culturalizare.*

Spațiile destinate cazării, precum Vechiul Hotel Hebe, avea, în adăuție la restaurantul dedicat vizitatorilor și alte spații comune, destinate socializării. La nivelul parterului se regăseau *zona de recepție, sala de mese, salonul de cură, sala de teatru, salonul de concerte și petreceri*, dar și o parte din încăperile pentru cazare, împreună cu încăperile de la etaj hotelul având un total de douăzeci și patru de

¹⁴ John K. Walton, „Spa and Seaside Culture in the Age of the Railway: Britain and France Compared”, în *Spas in Britain and in France in the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, Annick Cossic, Patrick Galliou (eds.), Cambridge Schollars Press, Newcastle 2006, p. 494.

¹⁵ Patrick Galliou, „Conclusion”, în *Spas in Britain and in France in the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, Annick Cossic, Patrick Galliou (eds.), Cambridge Schollars Press, Newcastle 2006, p. 512.

¹⁶ André Rauch, „Le voyageur et le touriste”, în *In Situ*, nr. 15, 2011, <http://journals.openedition.org/insitu/533>, (10 decembrie 2019).

¹⁷ Dean MacCannell, *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*, University of California Press, Berkeley 1999, p. 42.

¹⁸ *HEBE – Băi minerale climatice în Sângeorzul-Român (Oláhszentgyörgy)*, prospect ilustrat, Tipografia G. Matheiu, Bistrița, f.d., p. 23.

¹⁹ *Fișă de orientare în interiorul stațiunii*, Tipografia G. Matheiu, Bistrița 1914, p.2.

camere, al căror „*mobilar era nou, bine aranjat, comod.*”²⁰ Fiind vorba despre niște construcții aflate în așezări catalizate de peisajul natural, este evidentă nevoia de a crea o legătură vizuală cât mai facilă a vilegiaturiştilor cazați în stațiune cu exteriorul, construcțiile destinate cazării din perimetrul Sângeorzului fiind amplasate în imediata vecinătate a izvoarelor și a parcului și fiind caracterizate de o prezență perimetrală a vitrajelor, respectiv de o implementare a galeriilor și balcoanelor comune, care mediază dialogul interiorului cu exteriorul. Socializarea avea un rol deosebit de important în modul în care erau organizate aceste construcții, ideea de a fi prezent în stațiune fiind imperativ legată de cea de a fi văzut. Zonele comune devin astfel spații unde peisajul nu se admiră doar prin filtrul personal, ci se și discută, iar venirile și plecările vizitatorilor sunt analizate de către ceilalți participanți la fenomenul balnear.²¹ Hotelul nu era însă singura tipologie de construcție destinată cazării în cadrul stațiunilor balneare, lista programelor de arhitectură de acest tip fiind completată de către vile. În cadrul stațiunii Sîngeorz-Băi, de exemplu, numărul vilelor depășea cu mult cel al hotelurilor. Julien Guadet descrie clădirile vilelor ca fiind mai apropiate de acasă, gradul de familiaritate al acestora fiind mai mare, prin scara redusă și nivelul crescut de intimitate²². Popularitatea acestora în stațiunea balneară în cauză se datorează și datorită transformării diferitor locuințe particulare în unități de cazare, vilegiaturiştii fiind invitați să privească spre autenticitatea vieților locuitorilor, care la rândul lor contribuiau la schimbul cultural. În alte cazuri, vilele de cazare erau proprietatea medicilor rezidenți în stațiune care adăugau și funcțiuni medicale clădirilor turistice.

Numărul turiștilor care frecventau stațiunile balneare istorice a crescut considerabil odată cu apariția fenomenului feroviar, apogeul aflului de vizitatori desfășurându-se concomitent cu dominația transportului prin intermediul căii ferate, care asigură accesul confortabil și libera mișcare înspre și dinspre aceste tipuri de localități.²³ Călătoria cu trenul a transformat modalitățile de comunicare și a schimbat percepția distanțelor, iar din acest moment stațiunile balneare nu-și promovează doar accesibilitatea, ci și faptul că pot fi vizitate într-un mod confortabil.²⁴ Linia ferată care a deservit stațiunea era cea dintre Ilva Mică și Rodna, și a fost construită între 1909 și 1912, „de către muncitori unguri (kubikasok), iar tunelul de muncitori croați și

²⁰ HEBE – Băi minerale climatice în Sângeorzul-Român (Oláhszentgyörgy), prospect ilustrat, Tipografia G. Matheiu, Bistrița, f.d., p.4.

²¹ Ferenc Kovacs, *Stațiuni Balneare pe drumul sării în Transilvania începând cu secolul al XIX-lea până la începutul celui de-al Doilea Război Mondial*, Teza de doctorat, Universitatea de Arhitectură și Urbanism „Ion Mincu”, București 2017, p.157.

²² Julien Guadet, *Éléments e Théorie de l'Architecture*, Paris 1905, tome III, pp.42-43.

²³ John K. Walton, *op. cit.*, p. 479.

²⁴ David Blackburn, *op. cit.*, p. 14.

slavoni și turci mahomedani. Linia s-a numit «Szamosvolgy vasút» (Sz.v.v.) (Linia ferată someșană).²⁵ În urma realizării acestei investiții, zona de afluență a stațiunii crește considerabil, „vizitatorii, cari vin din sudul Transilvaniei și din România vor călători până la Cluj, respective Apahida, unde vor lua trenul de pe valea Someșului pe la Deș, Beclean, Năsăud, Sângeorzul-românesc”²⁶, transportul acestora de la gară către băi realizându-se „cu trăsurii, automobile și cu «omnibusul»”²⁷. Interesant este faptul că trenul era folosit și în scopul popularizării apelor minerale ale stațiunii, fiind utilizat în livrarea acestora la comandă, „din izvorul preferat de comandator”²⁸. Un alt factor catalizator în vizitarea stațiunilor balneare este reprezentat de către cultura tipăriturilor, care oferea acestor localități o „identitate distinctă, influențând modul în care erau văzute și trăite de către vizitatori”²⁹, devenind, asemeni trenurilor nou introduse, vehicule importante pentru comunicarea informațiilor referitoare la aceste locuri³⁰, călătoria geografică fiind complementată de o călătorie culturală.³¹ (Fig.3)

O „invitare”, realizată de „tinerimea universitară dela băile din Sângeorgiul-Român” din anul 1914³² la o „Serată teatrală-muzicală împreună cu dans”, organizată „cu concursul doamnei Veturia Dr. Pop Dumeneacă în 2 August st. n. a. c. în sala hotelului „HEBE”, cu „Începutul precis la 8 oare seara”, ale cărui locuri de șezut „numerotate” prezintă un preț redus studenților, și al cărui venit „curat este destinat în favorul bibliotecii băilor” prezintă tipologia activităților desfășurate în stațiunea Sângeorzului. „Programa” începută cu o „Declamare”, descrie o serie de diferite reprezentații, precum: „Lugojana”, comedia în un act „Artistele”, „cântec”, „arie” și „solo de sopran”, sau comedia „Pălăria ciasornicarului”, „de d-na Emile de Girardin”, jucată, printre alte nume, de medici din cadrul societății Hebe. Acest document semnat de către „comitetul aranjator” consemnează poziția socială a medicilor membri ai societății Hebe și a soțiilor lor, care complementar activității medicale contribuiau la emanația și absorbția de valori culturale ce avea loc în localitate.

²⁵ Iustin Sohorca, *Povestea Comunei Sângeorz-Băi*, Cercul Plaiuri Năsăudene și Bistrițene, Cluj-Napoca 1986, p. 47.

²⁶ *HEBE – Băi minerale climatice în Sângeorzul-Român (Oláhszentgyörgy)*, prospect ilustrat, Tipografia G. Matheiu, Bistrița, f.d., p. 23.

²⁷ „HEBE” *Sângeorz-Băi (Județul Năsăud)*, Stațiune balneo-climatică cu izvoare minerale cloruro-sodice radioactive, Tipografia G. Zikeli, Bistrița, f.d., p. 5.

²⁸ *Ibidem*, p. 4.

²⁹ Jill Steward, „Representations of Spa Culture in the Nineteenth-Century British Media: Publicity, the Press and the Villes d’Eaux (1800-1914)”, *Spas in Britain and in France in the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, Annick Cossic, Patrick Galliou (eds.), Cambridge Schollars Press, Newcastle 2006, p. 376.

³⁰ *Ibidem*, p. 384.

³¹ Paul-Laurent Assoun, „L’«effet Baedeker»: note psychanalytique sur la catégorie de guide de tourisme”, în *In Situ*, nr. 15, 2011, <http://journals.openedition.org/insitu/582> (10 decembrie 2019).

³² *Invitare Serata teatrală muzicală*, Tipografia G. Matheiu, Bistrița 1914.

O fișă de orientare din același an realizată de către „*direcțiunea băilor*” oferă o perspectivă inițiativă către stațiunea Sângeorzului de la începutul secolului trecut: „*la gară se află la toate trenurile două trăsuri pe arcuri și acoperite, cari stau la dispoziția On. oaspeți,*” [...] „*fiecare oaspe îndată după sosirea la băi, are a se prezenta în birou unde după ce solvește taxa de muzică și cură (în ante și post sezon numai taxa de cură) este luat în evidență și i-se extradă biletul de legitimare, care este a-l purta la sine și la recercarea din partea amploaiaților societății a-l prezenta*”. Oaspeții curanți sunt rugați cu acest prilej să se adreseze medicului băilor, „*care cunoaște calitățile și influințele apei noastre și va da oaspeților toate îndrumările, de cari au lipsă pentru a folosi apa noastră cu efect.*” Băile calde și reci sunt organizate la fel de minuțios, oaspeții fiind nevoiți să se prezinte spre legitimare „*măestrilor de băi*”. Se prezintă și clădirile în care vilegiaturistii pot să-și desfășoare cazarea, acestea fiind *Hotelul „Hebe”, Hotelul „Central”, „Cassa biroului” sau „Hotelul Vechiu” comunal.* „*Taxa serviciului și a iluminatului este a se achita în birou de odată cu chiria [iar] personalul de serviciu este plătit din partea societății și î-i este strict oprit a primi dela On. oaspeți bacșiș.*” [...] „*Biblioteca societății, care cuprinde o mulțime de opuri de valoare literară stă gratuit la dispoziția On. oaspeți*” [iar] „*În foaierul caldei calde stau la dispoziția On. public o mulțime de jurnale și foi beletristice. Lângă salonul cel mare se află un salon pentru dame cu piano. La piano poate cânta ori și care oaspe, care are deja dexteritate pe lângă o taxă de 30 fileri la oară. On. public îi stă la dispoziție și tenisul pentru care este a se solvi la zi o taxă de 30 fil. de persoană. Biletele pentru tenis și piano se capătă la cassă și sunt valabile numai pentru ziua în care s-au extradat. On. oaspeți sunt rugați să se adreseze în orice chestie cu cea mai mare încredere oficialilor noștri cari își vor da nizuința întru toate dorințele On. oaspeți. Dacă careva dintre On. oaspeți ar avea ceva plângere contra căruia dintre oficianți, se binevoiască a se adresa D-lui director executiv.*”³³ Se pot observa astfel anumite aspecte precum caracterul democratic al activităților stațiunii, sau accentul pus pe activitățile de culturalizare și emancipare, *atitudine reliefată de prezența bibliotecii, pianului sau practicării tenisului.*

³³ Pentru orientare [*fișă de orientare a turiștilor în stațiune*], Tipografia G. Matheiu, Bistrița, 6, 1914.

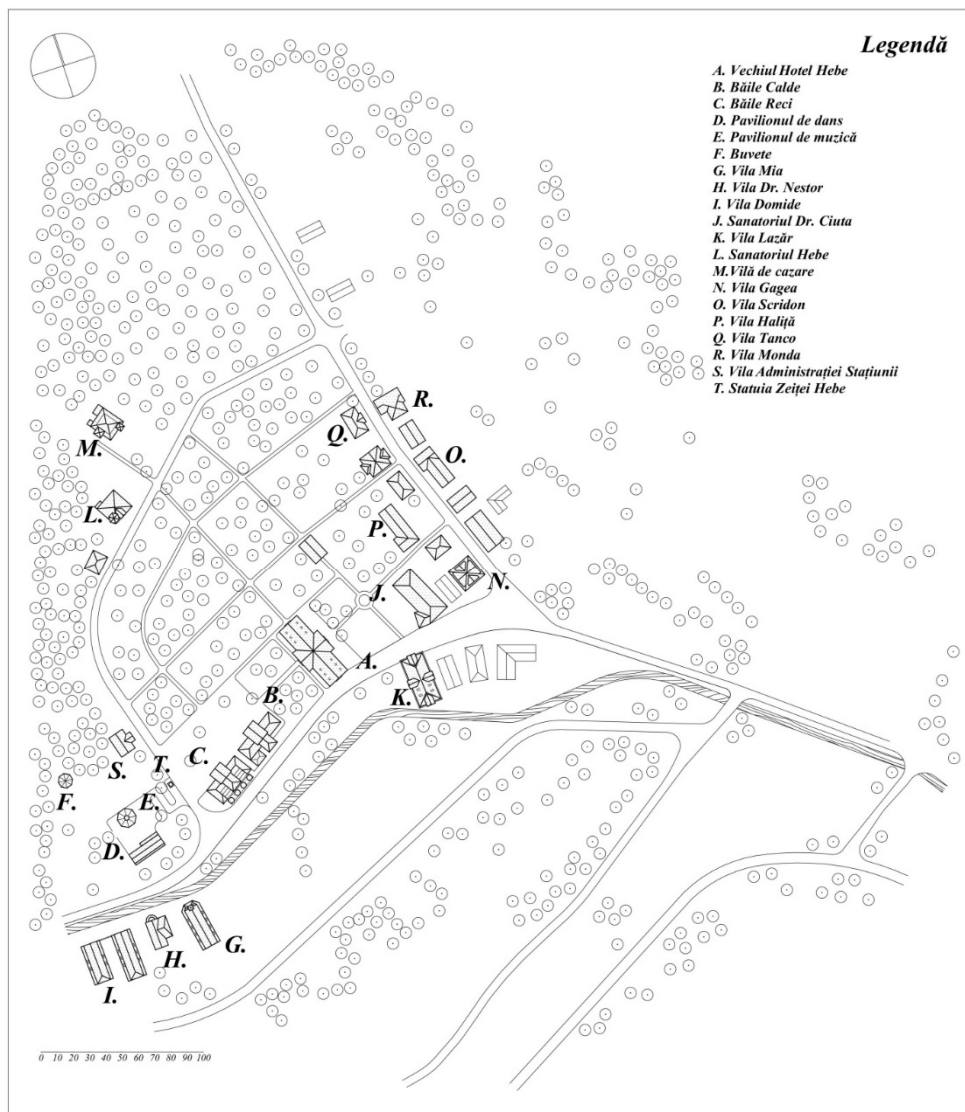


Fig. 3. Hartă a Sângeorzului din jurul anului 1940, realizată de autorul lucrării pe baza planului de sistematizare a stațiunii regăsit în Revista Arhitectura, nr.3, 1969, p.12.

În anul 1924, un afiș publicitar bilingv român-maghiar comandat de „arândatorii hotelului” care roagă o „cercetare număroasă” din partea onoratului public al Băii din Sângeorziul-Român – „Hebe”, al cărui *hotel mare a fost renovat*

din nou, „instalând și lumina electrică, conform pretensiunilor de azi, așa că în toate s-a îngrijit de comoditatea onoratului public. Mai departe [s-a deschis] tot acolo o sală de mâncări, cafenea și cofetărie în cari ajung spre servire cele mai bune mâncări și băuturi, tot așa vinuri de soiu și masa, precum și apele minerale de cură și masă, [...] sală de mâncări și cofetărie garantat ortodoxă de primul rang”. De asemenea, se consemnează că accesul în localitate se realizează prin „circulație de tren în toate direcțiile: Cluj, Dej, Beclean, Năsăud, Baia Hebe [și] circulație zilnică de automobil între Bistrița și Baia Hebe”. Exceptând date referitoare la modalitatea de a corespunde cu societatea Hebe în vederea realizării rezervărilor, o mare parte din afiș este alocată informațiilor de natură medicală, apa minerală cu „aceeași eficacitate ca apele minerale dela Vichi, Fachingen, Gleichenberg, Billin, Malnas, Bikszad, etc.”, Baia din Sângeorzul român fiind „înșirată între băile cele mai vestite, unde apa minerală alcalină muratică bogată în acid carbonic natural” întrebuințându-se „cu strălucite succese de vindecare” [...] „la boalele acute și cronice de stomac și intestine; la dispesie nervoasă și la boalele cronice de ficat, fiere, splină și rărunchi; la haemorrhoides; la boalele catarhale de laringe și plămâni”, dar având și „un gust plăcut, amestecată în egală cantitate nu colorează vinul, [iar] în timpul epidemiilor este un bun mijloc profilactic”.³⁴ Se observă că structura afișului publicitar susține afirmațiile referitoare la evoluția stațiunilor balneare, componenta medicală căpătând un procentaj semnificativ în cadrul descrierii localității.

În indicatoarele balneare de specialitate, stațiunea „HEBE” se prezintă ca parte din „romantica vale a Someșului-Mare, lângă linia ferată Cluj-Dej-Beclean-Rodna înconjurată de dealuri și munți acoperiți cu păduri de fag, molid și brad, într-o regiune cu o vegetație bogată și variată, cu mult farmec și pitoresc”, „propice de a influența în mod binefăcător asupra întregului organism, cu raporturi excepțional de avantajoase pentru un tratament în plin aer și pentru helioterapie”. Grijă de a oferi vilegiaturistilor activități și excursii conexe sejurului se evidențiază prin prezentarea diferitelor atracții vecine, precum „Cormaia, Cormăița, Valea Tătarilor, Valea Măgurei, Valea Moldișului, Valea Vinului, etc. etc.” unde aceștia „pot întreprinde excursiuni cu trenul, automobilul, autobuzul”. „Orchestra de lăutari de primul rang cântă zilnic de trei ori pe terasa izvoarelor, distrând vizitatorii în timpul de cură; iar săptămânal de două ori cântă în restaurante, în timpul meselor dela amiază și cină. Balurile, petrecerile și concertele aranjate de tineret sunt ocaziuni de distracțiuni neuitate. Arena de Tenis și popicăria oferă antrenamente gimnastice, iar plimbările prin parcurile stațiunii ofer liniște și destinderea sistemului nervos.” În adădire la sporturile moderne prezentate în indicatorul balnear, se reliefează un alt aspect care prezintă

³⁴ Baia din Sângeorgiul-român – „HEBE”, Tipografia „Minerva” s.a., Bistrița 1924.

nivelul de emancipare din stațiune: „în decursul sezonului principal, mulți profesori universitari și intelectuali, somități ai științelor și culturai universale și românești, nu-și întrerup apostolatul în calitate de vizitatori ai băilor, ci în fiecare săptămână de 2-3 ori țin conferințe publice și variate, oferind cu multă dragoste și însuflețire nu numai distracțiuni intelectuale, ci și lărgirea și întărirea cercului de cunoștințe științifice ale auditorului.”³⁵



Fig. 4. Una din principalele caracteristici ale fenomenului balnear românesc la sfârșitul secolului al XIX-lea și la începutul secolului trecut este dorința de sincronizare și imitare a valorilor culturale generate de către fenomenul de vilegiatură la nivel european, aspect realizat însă și cu o păstrare a unui caracter tradițional. Sursă imagine: colaj propriu.

³⁵ „HEBE” Sângeorz-Băi (Județul Năsăud) Stațiune balneo-climatică cu izvoare minerale cloruro-sodice radioactive, G. Zikeli, Bistrița, f.d.

Aceste documente istorice redau o perioadă de împrumuturi culturale și sociale în care erau atrase stațiunile românești, principala caracteristică a acestei perioade fiind aceea de *sincronizare și imitare a valorilor cultural artistice generate de către fenomenul de vilegiatură la nivel european*. (Fig.4) În cazul Sângeorzului, evenimentele importante care au condus la consolidarea acestei epoci a subiectului vizat drept *perioada de aur* a arealului balnear, precum Marea Unire a Transilvaniei cu România – *moment din care cunoașterea propriei țări devine la fel de importantă precum explorarea occidentului*³⁶, *avântul transportului pe cale ferată sau apariția publicității tipărite*, s-au suprapus cu activitatea administrativă a *Societății Hebe*. În timpul activității acesteia, numărul vizitatorilor din localitate a avut o creștere constantă atât cantitativ, cât și din punct de vedere al naționalităților vilegiaturiştilor.³⁷ Chiar dacă influența acestei organizații este vizibilă și astăzi, supravegherea stațiunii de către Societatea Hebe ia sfârșit în anul 1928, prin rezilierea contractului dintre aceasta și autoritățile locale, actul de lichidare al societății explicând faptul că principalul motiv din spatele neînțelegerilor cu oficialii localității constau în planurile celor din urmă pentru a conduce stațiunea spre dezvoltări realizate la o scară mai mare.³⁸ Anii în care stațiunea a fost administrată de către autoritățile locale nu sunt consemnați în literatura de specialitate, acest aspect fiind datorat probabil și unui incendiu care a afectat primăria Sângeorzului, distrugând-o împreună cu o mare parte din documentele aferente acesteia³⁹. Această perioadă a reprezentat, în principal, un interval al stagnării pentru majoritatea localităților de vilegiatură, tensiunile și schimbări politice de la finalul anilor 1930 și începutul anilor 1940 poziționând activitatea sectorului balnear într-un plan secund.

La data de 30 decembrie 1947, a avut loc transformarea Statului Român în Republica Populară Română, moment istoric care marchează trecerea României de la un regim democratic, la unul de tip socialist de influență sovietică. În această zi, prin Legea 363, Adunarea Deputaților „*ia act de abdicarea Regelui Mihai I pentru el și urmașii săi*”, iar „*constituția din 1866 cu modificările din 29 Martie 1923 și acelea din 1 Septembrie 1944 și următoarele se abrogă*”, legea fiind aprobată în unanimitate de cei două sute nouăzeci de membri ai adunării.⁴⁰ Schimbările de ordin politic aveau să influențeze și să preschimbe întreaga suflare românească, cu toate valențele sale, de la rădăcini. Întreaga perioadă dintre anii 1947 și 1989 are un puternic ecou și în ziua de astăzi, cu reverberații în sferile sociale, culturale

³⁶ Ada Hajdu, *op. cit.*, p. 37.

³⁷ Arhivele Naționale Bistrița-Năsăud, fond „Societatea Hebe 1882-1939”, *Tabloul vizitatorilor Băilor „Hebe” din Sîngeorz-Băi*, Sîngeorz-Băi 1927.

³⁸ Arhivele Naționale Bistrița-Năsăud, fond „Societatea Hebe 1882-1939”, *Aviz de lichidare a Societății „Hebe”*, 1928.

³⁹ Iustin Sohorca, *op. cit.*, p. 53.

⁴⁰ Legea nr. 363 din 30 decembrie 1947 pentru constituirea Statului Român în Republica Populară Română.

și industriale, conturând identități și mentalități. Fenomenul balnear nu a făcut excepție de la aceste metamorfoze, preschimbările de ordin socio-cultural afectându-i devenirea.

Asemeni corespondentului său istoric, cultura de vilegiatură socialistă este demarată printr-un proces de inventariere a resurselor stațiunii, în vederea administrării și folosirii raționale a acestora. O solicitare a *Comitetului Provizoriu în Jud. Năsăud – Sectorul Gospodăriei Locale*, către *Primăria Comunei Sângeorz-Băi*, prezintă atmosfera acelor zile: „*Vă rugăm a ne comunica de urgență situația vilelor din comuna Dvs. și anume: Numele proprietarului, unde este situată vila, câte încăperi are, ce destinație are, de cine este ocupată în prezent, dacă au fost inventariate – de cine, când, cu ce ocazie și unde sunt acele inventare*”. Tabelul cu „*vilele din raza băilor comunale <<HEBE>> Sângeorz Băi*” oferit ca răspuns la solicitarea organizației județene prezintă situația construcțiilor destinate cazării din stațiune în anul 1949, totalitatea de șaisprezece vile cuprinzând nume ale personalităților marcante din Societatea Hebe. Exceptând datele referitoare la numărul de încăperi, mobilarea și poziționarea construcțiilor față de clădirile băilor, tabelul menționează și date referitoare la ocuparea construcțiilor, majoritatea fiind ocupate fie doar de către „*pasnic*”, fie fiind libere sau preluate de către diverse instituții de stat.⁴¹ Acest proces de inventariere reprezenta un demers la nivel național, în vederea analizei moștenirii de vilegiatură românească.

O părere generală a epocii era aceea că Al Doilea Război Mondial și criza determinată de acesta au avut reverberații puternice asupra întregii economii hoteliere și de vilegiatură, concluziile Oficiului Național de Turism evidențiind o înflorire puternic mai pronunțată în deceniile anterioare evenimentului decât în cele ulterioare acestuia, perioadă care reprezintă, din punctul de vedere al președintelui organizației turistice din anii 1960, Porfir Negrea, momente de stagnare și deteriorare. Astfel, „*în timpul războiului și după război, unele hoteluri au fost transformate în locuințe, iar celelalte au trecut mereu de la un stăpân la altul; au fost administrate când de o secție de gospodărie comunală a statului, când de alta, când de o întreprindere de locuințe și localuri, când de una comercială, etc. Uneori, hotelurile au fost clasate din punctul de vedere al funcțiunilor ca niște cămine, iar restaurantele ca niște cantine*.” Acest decalaj al dezvoltării infrastructurii hoteliere se dovedea astfel o barieră a cărei depășiri devenea imperios necesară, „*lichidarea rămânerii în urmă cerea un efort, respectiv trebuia deschis un front larg de construcții de hoteluri în toată țara și într-o perioadă foarte scurtă*”, construcții care vor servi ca instrumente de documentare pentru obiectele de arhitectură viitoare, întrucât „*numărul hotelurilor ce se vor construi pe întreg cuprinsul țării – în stațiunile balneoclimaterice, în orașe sau pe trasee turistice – va crește foarte mult*”.⁴²

⁴¹ Arhivele Naționale Bistrița-Năsăud, fond „*Comitetul provizoriu al Județului Năsăud*”, *Correspondență privind vilele din Sângeorz-Băi*, 1949.

⁴² Porfir Negrea, „*Să îmbogățim neconținut experiența noastră în construcții de hoteluri!*”, în *Revista Arhitectura*, nr. 1, 1969, p. 15.

Concluziile analizei socialiste a patrimoniului construit al stațiunilor balneare istorice va servi realizării unor stațiuni balneare cu caracteristici distincte, destinate unui *om nou*, cu *alte interese și alte comportamente*. Una din caracteristicile omului nou este mobilitatea, dictată de „*dezvoltarea mijloacelor de transport, din zi în zi mai rapide și mai comode*”⁴³, și de „*tendința de a evada din cadrul de viață cotidian*” fiind vorba nu doar despre o mobilitate care „*se manifestă numai în spațiu, ci și în viața economică și socială*”⁴⁴. Creșterea generală a mobilității omului nou, împreună cu „*simplificarea continuă a formalităților administrative, dorința mereu crescândă de a cunoaște direct oamenii și locurile știute până acum doar din literatură [...] fac să se circule din ce în ce mai mult.*”, întreg sectorul hotelier fiind împins în a se derula concomitent cu noile dinamici sociale. Arh. Cezar Lăzărescu, consideră că, prin comparația cu alte țări, cu vechi tradiții în fenomenul hotelier, *moștenirea de vilegiatură românească este una precară, săracă atât cantitativ cât și calitativ*, primele decenii din întruchiparea modernizată a arhitecturii de vilegiatură românească reprezentând o perioadă de recuperare, clădirile realizate în acest interval de timp fiind „*primele jaloane ale unei campanii de execuție deosebit de importantă în acest domeniu*”, urmând ca „*analiza acestor realizări să constituie o bază pentru dezvoltările ulterioare*”.⁴⁵ Astfel, opinia generală a specialiștilor perioadei era că Republica Populară Română avea o nevoie argumentată de a construi clădiri aferente programului hotelier, fapt susținut și de către țintele planului cincinal 1966-1970, acelea de „*a se realiza cca 53.000 locuri de cazare, din care 20.000 locuri în hoteluri, moteluri, cabane etc. din diverse regiuni.*”⁴⁶ Sinteza informațiilor referitoare la construcțiile ce urmau a se realiza avea o importanță deosebită pentru institutele de arhitectură, prin acumularea de date referitoare la subiectul programului hotelier, „*experiența tuturor cadrelor care au contribuit la proiectarea și construcția de hoteluri*” și realizarea unui îndrumar de proiectare aferent programului hotelier, reprezentând baza realizării viitoarelor investiții de acest tip, urmând ca ulterior primei faze a procesului de modernizare al infrastructurii de vilegiatură, bazat pe o adevărată învățare experiențială, să se deruleze o etapă de proiectare „*mai relaxată*”.⁴⁷

⁴³ Cezar Lăzărescu, „Probleme actuale ale construcției de hoteluri în țara noastră”, în Revista Arhitectura, nr. 5, 1966, p. 3.

⁴⁴ Cezar Lăzărescu, *Construcții hoteliere*, Editura Tehnică, București, 1971, p. 8.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 4.

⁴⁶ Ignace Șerban, „Realizarea investiției specifice în construcția de hoteluri”, în Revista Arhitectura, nr. 5, 1966, p. 7.

⁴⁷ Porfir Negrea, *op. cit.*, pp. 14-15.

Percepția socialistă asupra sferei vilegiaturii derivă de la „*hotelerie*”⁴⁸ – ca termen aproape peiorativ propus în acea perioadă pentru moștenirea considerată „*insuficientă, defectuos repartizată și necorespunzătoare baremurilor internaționale de confort, fiind alcătuită în exclusivitate din hoteluri cu un ridicat grad de uzură*”⁴⁹, spre o nouă direcție, a „*industrii hoteliere și turistice*”, acest proces reprezentând „*o mutație reală, o treaptă superioară în dezvoltarea modernă a exploataării acestor întreprinderi*”, care „*reflectă, în fond, concepția de exploatare și dotare a hotelurilor și a celorlalte amenajări turistice, care înlocuiește vechea concepție artizanală, diletantă, perimată și mai puțin sau chiar deloc, eficientă economic. Toate problemele hoteliere și turistice sînt susceptibile de a fi analizate cu aceleași metode și instrumente ca și cele industriale și, în speță, și problemele creației arhitecturale din acest sector trebuie rezolvate cu o vădită similitudine cu cele din sectorul industrial.*” Noile clădiri trebuiau astfel să fie, la fel ca în trecut „*confortabile, frumoase și atrăgătoare, atât în exterior, cât și în interior, armonios legate de mediul ambiant, etc.; dar în primul rînd trebuiau să fie unități de exploatare rațională, în sensul industrial al acestei noțiuni, atît luate fiecare separat, cît mai ales ca verigi ale unui lanț de unități, formând un ansamblu de exploatare turistică.*”⁵⁰

Pionieratul experimental al tuturor părților angrenate în subiectul stațiunilor balneoclimaterice, ce avea ca scop transformarea tratamentului balnear într-o adevărată „*industrie de tratament*” s-a produs, în multe cazuri, cu puternice „*tendințe de gigantism*”. Acest fapt a avut ca și consecință apariția unor diverse dificultăți legate de lipsa unei sistematizări clare a stațiunilor vizate sau de studierea insuficientă a resurselor acestora, precum și a unor diferite controverse legate de datele de temă ale noilor construcții, ale căror multiple necesități funcționale impuneau studii de soluție îndelungate. Fie că vorbim despre *complexe sanatoriale* sau despre orice variațiune a întruchipării moderne a clădirilor destinate turismului, dimensiunea și complexitatea acestora reprezintă unul din criteriile principale de diferențiere față de obiectele de arhitectură de vilegiatură de factură istorică. Unde acestea din urmă erau în principal realizate la o scară cumpătată, fiind subordonate peisajului sau complementându-l și fiind destinate turistului burghez, aflat în căutarea unui cadru pitoresc romanticizat, noile construcții socialiste aveau datoria de a răspunde unor „*solicități din ce în ce mai mari referitoare la dezvoltarea infrastructurii hoteliere, efortul multilateral de sistematizare fiind catalizat de noul turism social, definit de concediile unor oameni desprinși de natură și subjuogați mașinismului, limitați în cadrul birourilor sau al uzinelor, izolați în mediul urban.*”⁵¹

⁴⁸ Nicolae Pruncu, „Creația arhitecturală și tehnologia hotelieră și turistică”, în Revista Arhitectura, nr. 1, 1969, p. 6.

⁴⁹ Mircea Stancu, „Unele probleme în discuție”, în Revista Arhitectura, nr. 1, 1969, pp. 2-4.

⁵⁰ Nicolae Pruncu, *op. cit.*, p. 6.

⁵¹ Aurelian Trișcu, „Arhitectura și valoarea peisajului”, în Revista Arhitectura, nr. 1, 1969, p. 16.



Fig. 5. În cazul Sângeorzului, manifestarea socialistă a fenomenului balnear a presupus construirea unui nou ansamblu balnear, dispus pe întreaga suprafață a stațiunii istorice. Noile obiecte arhitecturale erau destinate unui om nou, cu alte nevoi și ale comportamente. *Sursă imagine: colaj propriu.*

Astfel, nevoia de escapism a omului nou a dictat realizarea unor construcții cu capacități de primire deosebit de mari. Având în vedere dimensiunile noilor clădiri, un subiect important îl reprezintă amplasarea acestora. (Fig. 5) În general, aceasta a fost realizată „în afara zonelor dens construite din centrul stațiunilor” evitându-se „dezafectări importante ale capacităților existente” și asigurându-se „un cadru corespunzător noilor stabilimente balneare”.⁵² În cazul localității Sîngeorz-Băi atitudinea a fost una diferită. S-a dorit construirea unui nou ansamblu arhitectural balnear, dispus pe întreaga suprafață a vechii stațiuni istorice. Propunerea urbanistică era definită, la nivelul construcțiilor de factură hotelieră de către trei clădiri: complexul

⁵² Savu Dragomir, Jean Rădulescu, „Noi complexe sanatoriale în stațiunile balneoclimaterice”, în Revista Arhitectura, nr. 1, 1969, p. 2.

sanatorial cu 600 de paturi (*Hotelul U.G.S.R.*), complexul sanatorial cu 900 de paturi (*Hotelul Hebe*), respectiv o a treia construcție, „*hotelul turistic de 150 de locuri*”⁵³ (*nerealizat*). Deși rămasă doar la nivel de propunere, *hotelul turistic* se diferențiază în mod interesant de celelalte două *complexe* sanatoriale. Diferențierea aceasta se datorează probabil preocupării perioadei de a stabili clar diferențele categorii de turiști, „*cu preferințele, gusturile, obiceiurile și «ticurile» lor*”, *colaborarea arhitecților cu specialiști din diverse arii de activitate, cum ar fi sociologia, sau psihologia fiind absolut necesară pentru a evita „desfășurarea nesatisfăcătoare a unei vacanțe anuale (concediu) [care] dezechilibrează moralul și bugetul unei familii pentru o bună perioadă de timp*”. Inconveniențele puteau apărea în momentul în care turistul „*hebdomadar*”, „*prin exuberanță, dinamism și dorință de a profita plenar de timpul minim pe care-l are la dizpoziție*” devenea „*incomod și chiar nociv pentru vacanțierul anual, mai destins, mai rezervat și mai pretențios totodată*”. Eliminarea oricărui posibilități de „*litigiu de odihnă*” devenea astfel responsabilitatea urbanistilor, aceștia fiind nevoiți să creeze *dotări diferențiate după toate categoriile de turiști și să le amplaseze „corespunzător fiecărei grupe specifice*”⁵⁴, aspecte care se pot observa și în propunerea urbanistică în cauză. Această sistematizare a stațiunii localității ar fi presupus o înlocuire a tuturor obiectelor de arhitectură de vilegiatură existentă, cu doar două excepții reprezentate de către *vilele interbelice* localizate în zona de nord-est a stațiunii, *Vila Porumbița*, prezentă și astăzi sub numele de *Vila 1, monument istoric grupa valorică B* (COD LMI-BN-II-m-21093) aflat într-o avansată stare de deteriorare, respectiv vila aproape geamănă a acesteia, astăzi proprietate privată și sediu al televiziunii locale, reabilitată într-o manieră lipsită de ținută profesională. Faptul că cele două construcții au rezistat atât testului timpului, cât și sistematizării propuse, atestă în mod irefutabil valoarea acestora. În scenariul realizării ipotetice a ansamblului, celelalte vile, hoteluri și amenajări nu ar fi avut aceeași șansă, propunerea urbanistică presupunând demolarea majorității construcțiilor istorice de pe teritoriul stațiunii. Moștenirea culturală a arhitecturii de vilegiatură a localității Sîngeorz-Băi s-ar fi rezumat astăzi la doar două construcții de factură istorică și la un repertoriu mai vast de construcții de natură socialistă. Importanța patrimoniului balnear minor, format din vilele vechi prezente în stațiune, a fost însă consemnată, prin propunerea în proximitatea parcului a unei serii de vile formate din parter și etaj, propuse probabil ca un răspuns arhitectural modern la construcțiile cu influențe tradiționale. Exceptând construcțiile destinate cazării menționate în rândurile de mai sus, inventarul stațiunii Sîngeorz-Băi ar fi fost, în noua ipostază, compus și din: „*un punct de primire-administrare, un complex comercial, o cantină, o policlinică,*

⁵³ Ioana Schipor, „Complex sanatorial cu 600 de paturi la Sîngiorz-Băi”, în *Revista Arhitectura*, nr. 3, 1969, p. 12.

⁵⁴ Ștefan Radu Ionescu, „Relieful construit să amplifice expresivitatea reliefului natural”, în *Revista Arhitectura*, nr. 1, 1969, p. 13.

un grup gospodăresc, o serie de depozite, o casă de cultură, o serie de buvete dar și diverse terenuri de sport, funcțiuni care ar fi asigurate „desfășurarea normală a activităților vacanțiere, în formele lor active ori sedentare, precum și a diverselor cure sau tratamente balneare.”⁵⁵ (Fig.6)

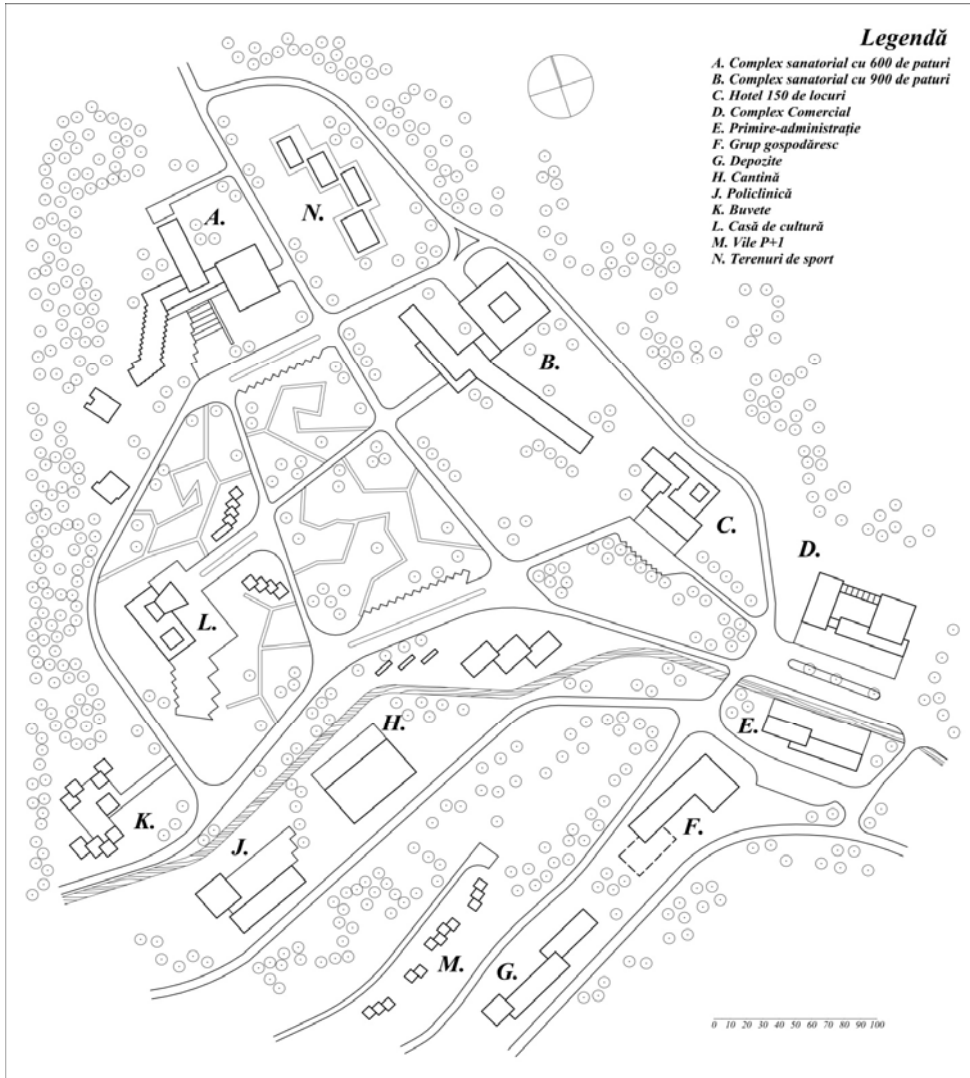


Fig. 6. Planul de sistematizare al stațiunii Sângeorz-Băi, redactat de către autorul lucrării după originalul regăsit în Revista Arhitectura, nr.3, 1969, p.12.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 12.

Un reportaj realizat de către Televiziunea Română în anul 1972, în care primarul localității Sîngeorz-Băi descrie stadiul implementării viziunii socialiste asupra localității prezintă „o stațiune balneoclimaterică în plină dezvoltare și modernizare”, în care cele două complexe sanatoriale urmează să fie date în folosință, unde „un număr tot mai mare de oameni ai muncii” vor beneficia de odihnă și tratament, urmând ca la finalul cincinalului aflat în desfășurare la acea dată, stațiunea să cunoască „o creștere de peste șase ori față de cea existentă în prezent.”⁵⁶ Complexele sanatoriale cu capacități de primire de 900, respectiv 600 de locuri, cu care realizarea ansamblului balnear de la Sîngeorz-Băi a demarat, reprezintă singurele construcții din proiectul de sistematizare care au fost edificate în perimetrul Sîngeorzului istoric, acestea fiind completate de trei pavilioane de apă realizate în proximitatea parcului stațiunii. La aproape zece ani de la implementarea schimbărilor, un ghid al localităților balneare din cadrul Republicii Socialiste Române, prezintă în 1979 Sîngeorzul, al cărui segment descriptiv este intitulat „Floarea de cristal”:

„La Sîngeorz, în fiecare dimineață e un început de viață. La Sîngeorz-Băi, oricum ai lua-o, ai impresia că soarele răsare special pentru tine. Ziaua te ia cu binîșorul, cu tot cerul înaintea ochilor, cu miresme de flori de izmă și regina-noptii, cu un bună dimineața șoptit, cu aceeași gară mică și aleile ei de sălcii pletoase, cu faima borcuturilor sale – apa de Sîngeorz – cea marcă «Hebe» cu nimic inferioară celei de la «Vichy» sau «KarloVyvary», cu dealul Veveriței, cu munții Rodnei și cetatea lor asediată cândva de tătari, care, se pare, își vindecau rănilile în apa Sîngeorzului. Poate că acest adevărat ritual al luării în posesie a stațiunii și a împrejurimilor de către oaspeții ei este puțin simplificată, intimitatea omului cu a locului și cu a oamenilor locului fiind mult mai profundă, aceea de la așteptare la împlinirea ei, de la suferința la lepădarea de suferință, de la mai puțină viață la mai multă viață. Ceea ce, de fapt, pot confirma, pe propria lor stare de sănătate, zeci de mii de pacienți care vin aici în fiecare an. Impresia de bine este adâncită și de acel sentiment de confort pe care-l ai și-l trăiești din prima pînă în ultima zi de cură balneară, de cotidianul proces al tratării că după ce-ți iei porția de ape, pentru care merită să vii aici, indiferent de unde, spunea un miner, mai ai și porția de căzi, adică procedurile de hidroterapie, electroterapie etc. Nu este poate un simbol mai nimerit pentru Sîngeorz decît izvorul de apă minerală captat și adus în holul Casei de odihnă și tratament a sindicatelor al cărui bazin pare o floare de cristal. Pentru tot ceea ce vezi, oricum ai lua-o, la Sîngeorz-Băi ai impresia că soarele răsare special pentru tine, într-un decor cu sălcii și miresme de izmă și regina noptii.”⁵⁷

⁵⁶ Extras din *Imagini din Sîngeorz-Băi, 1972*, reportaj realizat prin Televiziunea Română în anul 1972, aici prezentat interviul cu primarul localității de la acea dată, Traian Istrate.

⁵⁷ *Sănătate pentru fiecare, stațiunile de odihnă și tratament balnear*, Uniunea Generală a Sindicatelor din România, Consiliul Central, Comisia pentru Activitate Balneo-Climatică, Arta Grafică, București 1979, pp. 82-83.

Dincolo de referințele evidente la clasele muncitoare și la diferitele structuri ale Republicii Socialiste Române, textul prezintă o vădită asemănare cu cele din perioada istorică a fenomenului balnear, existând o adevărată distanță între atitudinea neiertătoare din începuturile arhitecturii de vilegiatură socialistă și această prezentare romanticizată a stațiunii. *Accentul cade din nou pe natură și pe caracteristicile apelor minerale*, textul fiind ancorat în același sindrom Stendhal precum textele publicitare de la începutul secolului al XIX-lea, cu aceleași referințe la *mitologia locului*, sau la *acțiunea de a lua în posesie spațiul stațiunii*⁵⁸, lexicul trădând apartenența temporală a textului doar prin accentul plasat de autor pe statisticile medicale, sau prin folosirea de către acesta a personajului din industria minieră drept exponent al bunăstării aduse de vizitarea stațiunii. Cu toate acestea, în descrierea posibilelor opțiuni de cazare, singurele obiecte de arhitectură la care se face referire directă sunt „*Casa de odihnă și tratament a sindicatelor*”, respectiv „*Hotelul «Hebe» cu bază proprie de tratament*”, construcțiile anterioare ale stațiunii fiind amintite în mod grupat, prin substantive nearticulate, drept „*vile și pavilioane cu funcționare permanentă și sezonieră*”⁵⁹. Se observă însă faptul că denumirea *Complexului Sanatorial cu 600 de locuri* a devenit cea a unei case destinate odihnei și tratamentului, iar *Complexul Sanatorial cu 900 de locuri* a preluat denumirea vechiului hotel istoric *Hebe*, reliefând producerea unei schimbări în raportarea la fenomenul balnear.

Vilegiatura socialistă era însă un organism dependent de sistemul care i-a conturat existența și caracteristicile, repertoriul arhitectural al *industriei hoteliere socialiste* reprezentând, prin amploarea sa și prin termenul îndepărtat de casare, o soluție imuabilă la o problemă care și-a schimbat parametrii odată cu preschimbările de ordin politic ale României. Complicata revenire la capitalism a țării, realizată în urma Revoluției Române din 1989 a generat un context neclar pentru întreg arealul turistic din teritoriul acesteia, privatizările discutabile din cadrul acestei sfere de interes, însoțite de o lipsă de politici clare ale statului raportate la întreaga moștenire a fenomenului balnear românesc aducând localitățile de această factură în pragul defaectării. Atât stațiunile balneare socialiste cât și ipostazele timpurii ale acestora reprezintă însă mărturii clare ale idealurilor și convingerilor culturale caracteristice unei anumite perioade de timp, fapt pentru care au cu siguranță o valoare istorică ridicată.

⁵⁸ Maria Gravari-Barbas, Jean-François Staszak and Nelson Graburn, “The eroticization of tourist destinations. Spaces, actors and imaginaries”, în *Via*, nr. 11-12, 2017, <http://journals.openedition.org/viatourism/1830> (10 decembrie 2019).

⁵⁹ *Sănătate pentru fiecare, stațiunile de odihnă și tratament balnear*, Uniunea Generală a Sindicatelor din România, Consiliul Central, Comisia pentru Activitate Balneo-Climatică, Arta Grafică, București 1979, pp. 82-83.

Relaționarea dintre aceste două manifestări ale patrimoniului balnear, pe cât de interesantă, devine tot mai dificilă datorită complicatelor situații juridice și organizaționale actuale, construcțiile istorice revenind fie vechilor moștenitori, care în dese rânduri nu beneficiază de resursele financiare necesare reabilitării acestora, fie sunt preluate de către diferite instituții și societăți cu dificultăți similare sau interese divergente față de aprecierea calităților acestora. Complexul sanatorial cu 600 de locuri, actualul Hotel Someșul, primea la momentul conceperii laude din cadrul sferei arhitecturale românești pentru ingeniozitatea rezolvării diverselor probleme ale acestui tip de construcții, admirația față de acest obiect de arhitectură fiind concretizată în anul 1973 prin premiarea arhitectei Ioana Schipor de către Uniunea Arhitecților pentru realizarea clădirii⁶⁰, parte a unui întreg val de construcții cu un adevărat caracter experimental. Astăzi, aceeași construcție își închide pe termen nedefinit ușile pentru turiști. Cu proprietari similar abstractizați și apartenențe încâlcite, împreună cu actualul Hotel Hebe, obiect construit de asemenea valoros – un adevărat pachet într-o mare de brazi, aceste clădiri reprezintă *personalități marcante ale arhitecturii orașului*⁶¹, entitățile principale din moștenirea arhitecturală socialistă a localității pierzându-și gradual calitatea de argumente edificate ale aflului turistic pe care stațiunea l-a avut cândva.

În această excavare a trecutului, alegerea ghidurilor turistice ca surse de analiză nu a fost una întâmplătoare, acestea reprezentând hublouri către modul în care era percepută o stațiune balneară românească la un anumit moment în timp. Prin această procedură s-a observat faptul că dincolo de deosebirile evidente între produsele arhitecturale caracteristice celor două etape din devenirea acestor localități, structura rațională din spatele lor era catalizată de aspecte asemănătoare, atât materiale publicitare de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, cât și cele de factură socialistă plasând în centrul materialelor tipărite – dincolo de mecanismele politice din spatele perioadelor istorice care le-au inițiat – omul. Desigur, „*onoratul public*” a fost succedat, treptat, de către „*omul nou*”, dar atât *vilegiaturistul burghez*, cât și *muncitorul care avea nevoie de odihnă și tratament* erau entități cuprinse într-un val al schimbărilor sociale, ambii fiind participanți la epoci caracterizate de un puternic dinamism cultural. *Balneoterapia societală nu s-a transformat peste noapte în balneoterapia socială*, schimbarea realizându-se gradual, cu pași mici, inițiați încă de la sfârșitul secolului al nouăsprezecelea, manifestarea preponderent medicală a fenomenului balnear nefiind o caracteristică a vilegiaturii socialiste, această evoluție a arealului apelor minerale naturale fiind întâlnită și în teritorii în care acest regim politic nu s-a manifestat niciodată, precum însăși țările care

⁶⁰ Premiile uniunii arhitecților pentru lucrări valoroase realizate în anul 1973, decernate de comitetul de conducere al U.A., *Alte Premii*, în Revista Arhitectura, nr. 4, 1974, p. 12.

⁶¹ Vasile Mitrea, „Observații privind unele noi hoteluri”, în Revista Arhitectura, nr. 4, 1975, p. 11.

au inițiat fenomenul balnear istoric.⁶² Dincolo de contestarea valorilor unei perioade predecesoare, sfera industriei hoteliere socialiste a manifestat și sensibilități față de unele clădiri pe care arhitecții perioadei le-au considerat valoroase, acest aspect fiind evidențiat și în cazul Sângeorzului prin păstrarea celor două construcții interbelice. Astăzi, într-un context în care regimul politic socialist este la rândul său pe drept contestat, cele două construcții încă existente sunt de nerecunoscut - una datorită lipsei intervențiilor de reabilitare, cealaltă datorită unor intervenții improprie - părându-se că moștenirea de vilegiatură se află sub amenințare *atât în cazul inacțiunii, cât și al acțiunii*.⁶³ (Fig.7)

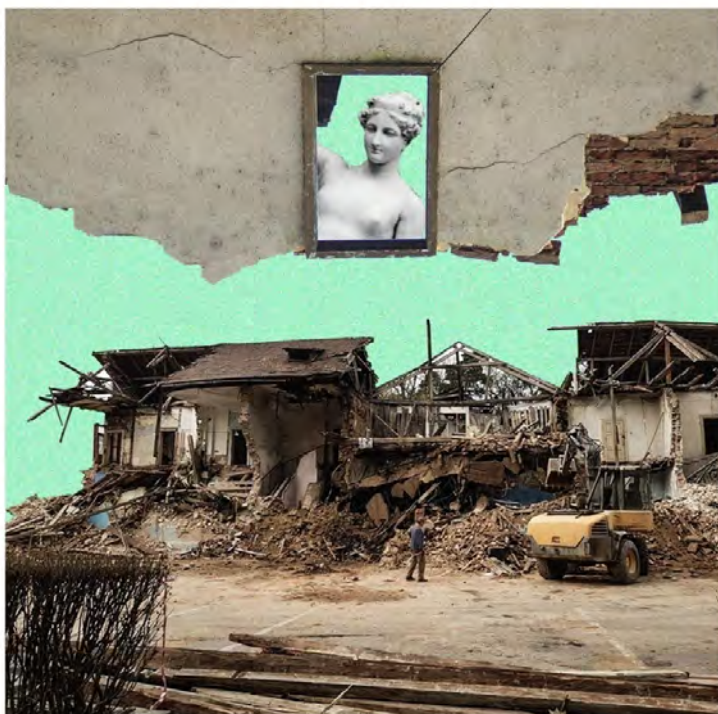


Fig. 7. Starea prezentă a moștenirii de vilegiatură românești este una incertă, pusă sub amenințare parcă atât în cazul inacțiunii, cât și în cazul acțiunii. În imagine – în partea de jos, demolarea Vechiului Hotel Hebe din Sângeorz-Băi. *Sursă imagine: colaj propriu.*

⁶² Marie-Eve Féérol, „Lust, tranquillity and sensuality in French spa towns in the heyday of balneotherapy (the belle époque and the roaring twenties)”, în *Via*, nr. 11-12, 2017, <http://journals.openedition.org/viatourism/1763> (10 decembrie 2019).

⁶³ Marie-Reine Jazé-Charvolin, „Les stations thermales : de l’abandon à la renaissance. Une brève histoire du thermalisme en France depuis l’Antiquité”, în *In Situ*, nr. 24, 2014, <http://journals.openedition.org/insitu/11123> (10 decembrie 2019).

Se evidențiază încă o dată faptul că patrimoniul balnear românesc trebuie privit ca un tot unitar, cu bunuri culturale complementare generate de către diferitele perioade istorice în care acesta s-a desfășurat. Definirea moștenirii culturale de vilegiatură românească nu s-a întrerupt odată cu instaurarea regimului socialist, ci doar a preluat încă un strat, care i-a augmentat devenirea. Unicitatea Sângeorzului reiese tocmai din această suprapunere culturală, *analiza spațiului prezent al stațiunii ca un adevărat text istoric* putând genera *diferite niveluri de înțelesuri*⁶⁴, o caracteristică a teritoriilor încărcate istoric fiind creșterea importanței acestora întocmai în momentele în care par a fi mai puțin importante,⁶⁵ prin prisma unicității lor. Acceptarea în întregime a moștenirii balneare românești, în care ereditatea nu se exprimă doar în cazul stațiunilor balneare istorice, ci și în corespondentul socialist al acestora, poate oferi o direcție prezentă de raportare față de acest fenomen, deoarece *„atracțiile turistice, în statutul lor natural, neanalizat, pot părea a nu avea o infrastructură coerentă care le înnoadă”* în așa fel încât dacă prin destinație turistul *„cuprinde sensul societății, societatea poate părea să nu aibă ea însăși o structură coerentă”*⁶⁶, stadiul actual al patrimoniului de vilegiatură reflectând în mod cert lipsa unor strategii coerente de salvare a acestuia. Introducerea elementelor din repertoriul istoric al stațiunii ca noi atracții turistice facilitează unirea acestora sub umbrela de *„modernă atracție socială într-o nouă unitate, o solidaritate universală, care include turistul”*⁶⁷, entitate crucială în cazul localităților dependente de vizitatori, dar față de care localitățile de vilegiatură prezente au mai degrabă o atitudine reactivă, bazată pe resurse net inferioare celor deținute de către etapele istorice precedente, în detrimentul unei atitudini proactive, menită să-i atragă.

⁶⁴ Steve Watson, „Country matters: The rural-historic as an authorised heritage discourse in England”, în *Heritage and Tourism. Place, encounter engagement*, Russel Staiff, Robyn Bushell, Steve Watson (eds.), Routledge New York 2013, p. 107.

⁶⁵ Russel Staiff, Robyn Bushell, Steve Watson, „Introduction – place, encounter, engagement”, în *Heritage and Tourism. Place, encounter engagement*, Russel Staiff, Robyn Bushell, Steve Watson (eds.), Routledge New York 2013, p. 8.

⁶⁶ Dean Maccannel, *op. cit.*, p. 57.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 83.

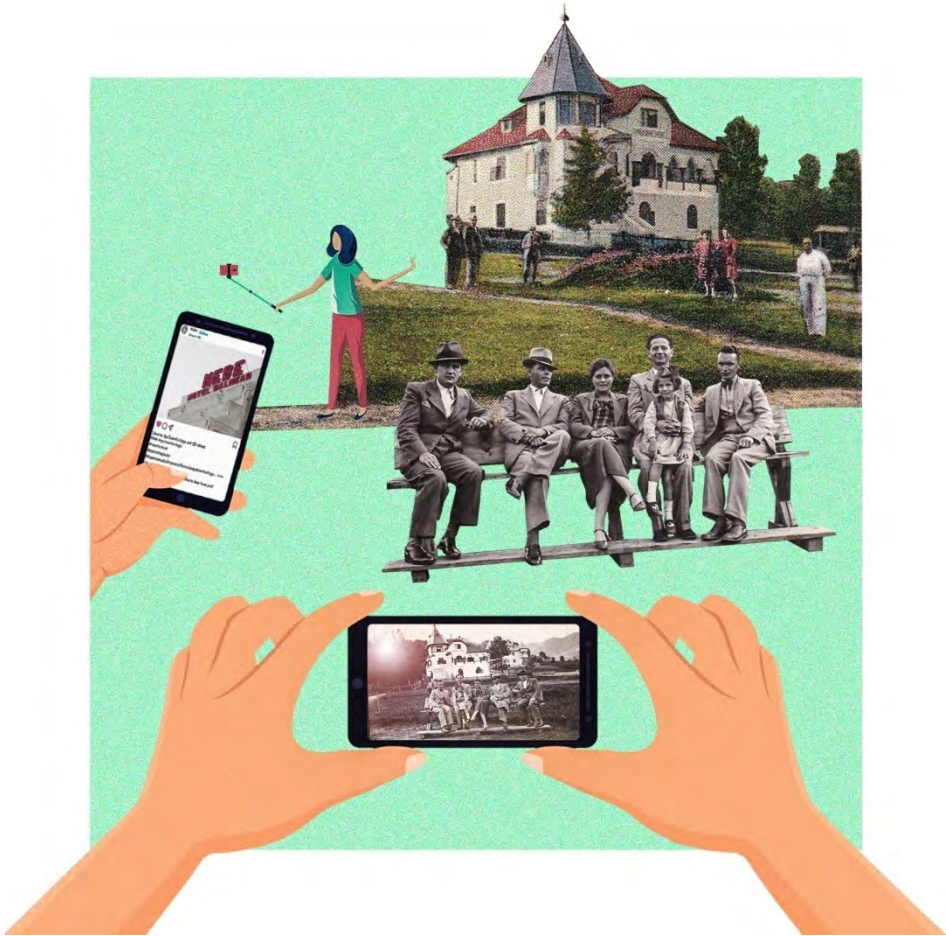


Fig. 8. Astăzi este necesară asigurarea unei componente educaționale a procesului de redescoperire al moștenirii balneare, în vederea înțelegerii eredității tuturor bunurilor produse de către manifestările succesive ale fenomenului balnear românesc și de o grupare a acestora ca unealtă de promovare a locurilor pe care le definesc drept destinații din arealul turismului cultural. *Sursă imagine: colaj propriu.*

În prezent, stațiunile balneare nu mai reprezintă doar *magneți socio-economici*, vremea *turiștilor atrași pasivi spre un obiectiv fiind apusă*, existând *nevoia unei analize mai sofisticate*⁶⁸, în care cunoașterea istorică trebuie să servească drept

⁶⁸ Russel Staiff, Robyn Bushell, Steve Watson, *op. cit.*, p. 7.

instrument de „încărcare semiotică”⁶⁹. Trecutul privit ca moștenire prin baza cercetării literaturii de specialitate devine, în fond, *o autobiografie a locului și a oamenilor care l-au străbătut*⁷⁰. „*Departe de a fi, cumva «în spatele» prezentului, trecutul există ca o prezență de sine stătătoare în înțelegerea publică. În acest sens, este înscris în realitatea socială prezentă nu doar ca un rezidu, precedent, ca obicei sau activitate, ci explicit ca sine însuși – ca Istorie, Patrimoniu Național sau Tradiție.*”⁷¹ Astfel, este necesară asigurarea unei componente educaționale a procesului de redescoperire al acestui sector cultural, trăsătură ce poate fi amplificată printr-o corelare a acestui demers cu o *inițiativă națională de inventariere a întregii moșteniri balneare, efectul de colecție oferind substanță și coerență percepției fenomenului balnear românesc, ferind în același timp fragmentarea eforturilor inițiate deja de pericolul regionalizării.*⁷² Învățând din activitățile perioadelor istorice precedente, cuantificarea bunurilor naturale și a celor moștenite este esențială, fiind necesară ca punct de plecare pentru orice inițiativă viitoare, sprijinită de către o înțelegere a eredității tuturor bunurilor produse de către manifestările succesive ale fenomenului balnear românesc și de o grupare a acestora ca unealtă de promovare a locurilor pe care le definesc drept destinații, sub egida turismului cultural.

BIBLIOGRAFIE

- Alexi, Dr. Artemiu Publiu, *Die St.-Georger Sauerlinge im Nordosten Siebenbürgens und die Flora auf dem Gebiete derselben*, Druck Von Josef Drotleff, Hermannstadt 1892.
- Assoun, Paul-Laurent, „L'«effet Baedeker» : note psychanalytique sur la catégorie de guide de tourisme”, în *In Situ*, nr. 15, 2011, <http://journals.openedition.org/insitu/582> (10 decembrie 2019).
- Blackbourn, David, „Fashionable Spa Towns in Nineteenth-century Europe”, în *Water, Leisure and Culture, European Historical Perspectives*, Susan Anderson C. and, Bruce H. Tabb (eds.), Berg, Oxford 2002.
- Dragomir, Savu, Rădulescu, Jean, „Noi complexe sanatoriale în stațiunile balneoclimaterice”, în *Revista Arhitectura*, nr. 1, 1969.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 2.

⁷⁰ Steven Watson, *op. cit.*, p. 107.

⁷¹ Patrick Wright, *On living in an old Country. The national past in contemporary Britain*, Oxford University Press, New York 2009, p. 128.

⁷² Claude Mignot, „La villégiature retrouvée, nouvelles avancées et perspectives de la recherche (2004-2014)”, în *In Situ*, nr. 24, 2014, URL : <http://journals.openedition.org/insitu/11197> (10 decembrie 2019).

- Férol, Marie-Eve, „Lust, tranquillity and sensuality in French spa towns in the heyday of balneotherapy (the belle époque and the roaring twenties)”, în *Via*, nr. 11-12, 2017, <http://journals.openedition.org/viatourism/1763> (10 decembrie 2019).
- Galliou, Patrick, „Conclusion”, în *Spas in Britain and in France in the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, Annick Cossic, Patrick Galliou (eds.), Cambridge Schollars Press, Newcastle 2006.
- Galliou, Patrick, „Water, Water Everywhere... Water, Ailing Bodies and the Gods in Roman Gaul and Britain”, în *Spas in Britain and in France in the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, Annick Cossic, Patrick Galliou (eds.), Cambridge Schollars Press, Newcastle 2006.
- Gravari-Barbas, Maria, Jean-François Staszak and Nelson Graburn, „The eroticization of tourist destinations. Spaces, actors and imaginaries”, în *Via*, nr. 11-12, 2017, <http://journals.openedition.org/viatourism/1830> (10 decembrie 2019).
- Guadet, Julien, *Éléments e Théorie de l'Architecture*, Paris 1905, tome III.
- Hajdu, Ada, *Arhitectura de vilegiatură în România Modernă*, Teza de doctorat, Universitatea de Arte București, Facultatea de Istoria Artei, Secția de Istoria și Teoria Artei, București 2012.
- Jazé-Charvolin, Marie-Reine, „Les stations thermales : de l'abandon à la renaissance. Une brève histoire du thermalisme en France depuis l'Antiquité”, în *In Situ*, nr.24, 2014, <http://journals.openedition.org/insitu/11123> (10 decembrie 2019).
- Kovacs, Ferenc, *Stațiuni Balneare pe drumul sării în Transilvania începând cu secolul al XIX-lea până la începutul celui de-al Doilea Război Mondial*, Teza de doctorat, Universitatea de Arhitectură și Urbanism „Ion Mincu”, București 2017.
- Lăzărescu, Cezar, *Construcții hoteliere*, Editura Tehnică, București 1971.
- Lăzărescu, Cezar „Probleme actuale ale construcției de hoteluri în țara noastră”, în *Revista Arhitectura*, nr. 5, 1966.
- MacCannell, Dean, *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*, University of California Press, Berkeley 1999.
- Mignot, Claude, „La villégiature retrouvée, nouvelles avancées et perspectives de la recherche (2004-2014)”, în *In Situ*, nr.24, 2014, URL : <http://journals.openedition.org/insitu/11197> (10 decembrie 2019).
- Mitrea, Vasile, „Observații privind unele noi hoteluri”, în *Revista Arhitectura*, nr. 4, 1975, p. 11.
- Negrea, Porfir, „Să îmbogățim neconținut experiența noastră în construcții de hoteluri!”, în *Revista Arhitectura*, nr. 1, 1969.
- Pruncu, Nicolae, „Creația arhitecturală și tehnologia hotelieră și turistică”, în *Revista Arhitectura*, nr. 1, 1969.
- Radu Ionescu, Ștefan, „Relieful construit să amplifice expresivitatea reliefului natural”, în *Revista Arhitectura*, nr. 1, 1969.
- Rauch, André, „Le voyageur et le touriste”, în *In Situ*, nr. 15, 2011, <http://journals.openedition.org/insitu/533> (10 decembrie 2019).

- Roncayolo, Marcel, „Les guides comme corpus de la connaissance urbaine”, *In Situ*, nr. 11, 2011, <http://journals.openedition.org/insitu/559> (10 decembrie 2019).
- Schipor, Ioana „Complex sanatorial cu 600 de paturi la Sîngiorz-Băi”, în *Revista Arhitectura*, nr.3, 1969.
- Sohorca, Iustin, *Povestea Comunei Sîngieorz-Băi*, Cercul Plaiuri Năsăudene și Bistrițene, Cluj-Napoca 1986.
- Staiff, Russel, Bushell, Robyn, Watson, Steve, “Introduction – place, encounter, engagement”, în *Heritage and Tourism. Place, encounter engagement*, Russel Staiff, Robyn Bushell, Steve Watson (eds.), Routledge New York 2013.
- Stancu, Mircea, „Unele probleme în discuție”, în *Revista Arhitectura*, nr. 1, 1969.
- Steward, Jill, “Representations of Spa Culture in the Nineteenth-Century British Media: Publicity, the Press and the Villes d’Eaux (1800-1914)”, *Spas in Britain and in France in the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, Annick Cossic, Patrick Galliou (eds.), Cambridge Schollars Press, Newcastle 2006.
- Steward, Jill, “The Culture of the Water Cure in Nineteenth-century Austria 1800-1914”, în *Water, Leisure and Culture, European Historical Perspectives*, Susan Anderson C., Bruce H. Tabb (eds.), Berg, Oxford 2002.
- Șerban, Ignace, „Realizarea investiției specifice în construcția de hoteluri”, în *Revista Arhitectura*, nr. 5, 1966.
- Toulier, Bernard, „Les réseaux de la villégiature en France”, în *In Situ*, nr. 4, 2004, <http://journals.openedition.org/insitu/1348> (10 decembrie 2019).
- Trișcu, Aurelian „Arhitectura și valoarea peisajului”, în *Revista Arhitectura*, nr. 1, 1969.
- Vlașin, Cornelia-Nicoleta, *Istoricul Fondurilor Grănicerești 1851-1947*, Teza de doctorat, Academia Română Institutul de Istorie „George Barițiu”, Cluj Napoca 2014.
- Voinea, Alexandra, Baran, Dana, „O incursiune în istoria întreținerii sănătății prin apă în România”, în *Jurnal Medical Brașovean*, Brașov 2008.
- Walton, John K., „Spa and Seaside Culture in the Age of the Railway: Britain and France Compared”, în *Spas in Britain and in France in the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, Annick Cossic, Patrick Galliou (eds.), Cambridge Schollars Press, Newcastle 2006.
- Watson, Steve, „Country matters: The rural-historic as an authorised heritage discourse in England”, în *Heritage and Tourism. Place, encounter engagement*, Russel Staiff, Robyn Bushell, Steve Watson (eds.), Routledge New York 2013.
- Wright, Patrick, *On living in an old Country. The national past in contemporary Britain*, Oxford University Press, New York 2009.

ALTE SURSE:

- Arhivele Naționale Bistrița-Năsăud, fond „Administrația Fondurilor Grănicerești Năsăudene”.
- Arhivele Naționale Bistrița-Năsăud, fond „Comitetul provizoriu al Județului Năsăud”.
- Arhivele Naționale Bistrița-Năsăud, fond „Societatea Hebe 1882-1939”.
- Baia din Sângeorgiul-român – „HEBE”, Tipografia “Minerva” s.a., Bistrița 1924.

- Băi minerale climatice în Sîngeorzul-Român (Oláhszentgyörgy), Tipografia G. Matheiu, Bistrița, f.d.
- Fișă de orientare în interiorul stațiunii, Tipografia G. Matheiu, Bistrița 1914.
- HEBE – Băi minerale climatice în Sângeorzul-Român (Oláhszentgyörgy), prospect ilustrat, Tipografia G. Matheiu, Bistrița, f.d.
- „HEBE” Sângeorz-Băi (Județul Năsăud), Stațiune balneoclimatică cu izvoare minerale cloruro-sodice radioactive, Tipografia G.Zikeli, Bistrița, f.d.
- Imagini din Sângeorz-Băi, Televiziunea Română 1972.
- Invitare Serata teatrală muzicală, Tipografia G. Matheiu, Bistrița 1914.
- Legea nr. 363 din 30 decembrie 1947 pentru constituirea Statului Român în Republica Populară Română.
- Pentru orientare [fișă de orientare a turiștilor în stațiune], Tipografia G. Matheiu, Bistrița, 6, 1914.
- Sănătate pentru fiecare, stațiunile de odihnă și tratament balnear, Uniunea Generală a Sindicatelor din România, Consiliul Central, Comisia pentru Activitate Balneo-Climatică, Arta Grafică, București 1979.

SEBASTIAN HANN – VEREIN FÜR HEIMISCHE KUNSTBESTREBUNGEN – BEWAHRER DES ALTHERGEBRACHTEN UND FÖRDERER DES NEUEN (1904-1946)

GUDRUN-LIANE ITTU*

REZUMAT. Asociația Sebastian Hann pentru artă autohtonă – păstrătoare a moștenirii culturale și promoatoare a artei moderne (1904-1946). *Asociația Sebastian Hann*, înființată în 1904, la Sibiu, a realizat saltul de la mentalitatea de tip istorist la aspirațiile moderne ale jugendstil-ului. Sufletul mișcării a fost pictorul Arthur Coulin (1869-1912), cel care pe parcursul anului 1904 a publicat în cotidianul sibian *Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt* mai multe articole intitulate *Unsere bildende Kunst* [Arta noastră plastică], în care pleda pentru înființarea asociației artistice după modelul celor existente în Germania. Aceste scrieri s-au constituit într-un adevărat manifest cultural, deoarece, în viziunea lui Coulin, arta era noua forță socială capabilă să modeleze conștiința umană și să elibereze societatea de influența nefastă a industrializării, proces ce a condus la stricarea moravurilor, la pierderea pietății, la uniformizarea necesităților de ordin etic și estetic. Prin statut, asociația cu sediul la Sibiu, având filiale la Brașov, Sighișoara și Bistrița, și-a propus:

- educația estetică a membrilor săi și a publicului larg,
- revigorarea mișcării artistice – a artei plastice, a artei populare și a artizanatului
- prin sprijinul acordat artiștilor, meșterilor populari și artizanilor autohtoni,
- păstrarea moștenirii culturale a sașilor și interzicerea înstrăinării obiectelor valoroase,
- sprijinirea meșteșugarilor și meșterilor populari care, prin activitatea lor, contribuie la realizarea scopurilor asociației,
- consiliere în probleme privind urbanismul și restaurarea monumentelor,
- obținerea de fonduri prin intermediul cotizațiilor, donațiilor, tombolelor etc, în vederea organizării unor acțiuni precum: conferințe, expoziții, publicații, achiziții de opere de artă sau de alte obiecte pentru muzeele săsești.

Pe parcursul existenței sale *Asociația Sebastian Hann* a rămas fidelă obiectivelor înscrise în statut, depunând o muncă asiduă pentru realizarea acestora.

Cuvinte cheie: *Asociație artistică, Sebastian Hann, jugendstil, artă plastică, artă decorativă, artizanat, artă populară, protecția monumentelor, urbanism.*

* Doctor, Cercetător Științific III Institutul de Cercetări Socio-Umane Sibiu, gudrunittu@yahoo.de

Bereits vor der Mitte des 19. Jahrhunderts gründeten die Siebenbürger Sachsen eine Reihe von Vereinen, die wissenschaftliche, kulturelle, rekreative oder karitative Ziele verfolgten¹. Im Herbst des Jahres 1904 wurde in Sibiu/Hermannstadt der *Sebastian Hann Verein für heimische Kunstbestrebungen* nach dem Vorbild in Deutschland existierender Kunstvereine ins Leben gerufen, der sich vor allem dem Schutz des kulturellen Erbes und der Entwicklung der bildenden Kunst widmete. Während der über vier Jahrzehnte seines Bestehens hatte der Verein eine außerordentlich vielseitige Tätigkeit, die auf das Kunstleben Südsiebenbürgens positive Auswirkungen hatte, Auswirkungen, die in der vorliegenden Arbeit untersucht werden.

Im Verlauf des 19. Jahrhunderts richteten die sächsischen Kunstkenner ihr Augenmerk vorrangig auf jene Kunstwerke, die sie als identitätsstiftend betrachteten, nämlich auf die mittelalterlichen Kirchenburgen und Stadtkirchen, deren wertvolle Architektur und reichhaltiges Inventar – Altäre, Gold- und Silberschmiedearbeiten oder alte Bücher usw. – sie wissenschaftlich untersuchten, jedoch auch idealisierten und im Sinne des Historismus ideologisch überhöhten. Ihre Bestrebungen führten dazu, dass in der Zeitspanne von 1869 bis 1870 die erste Bestandsaufnahme der sächsischen Kirchenburgen vorgenommen² und danach mehrere Museen eingerichtet wurden: 1895 wurde das von Emil Sigerus (1854-1947)³ gegründete *Karpathenmuseum* eröffnet⁴, das den Grundstock der späteren volkskundlichen Abteilung des Brukenthalmuseums bildete, und 1899 rief Dr. Josef Bacon (1857-1941)⁵ das *Museum Alt Schässburg* ins Leben.

¹ *Hermannstädter Musik Verein*, 1839; *Verein für siebenbürgische Landeskunde*, 1842; *Siebenbürgisch-sächsischer Landwirtschaftsverein*, 1845; *Siebenbürgischer Verein für Naturwissenschaften* 1849; *Siebenbürgischer Karpathenverein*, 1880; *Gustav Adolf Verein*, 1861; *Allgemeiner evangelischer Frauenverein*, 1884 usw.

² Ludwig Reissenberger, *Kurzer Bericht über die von Herrn Pfarrern A. B. in Siebenbürgen über kirchliche Altertümer gemachten Mitteilungen*, Hermannstadt 1873.

³ Emil Sigerus (1854 Hermannstadt-1947 Hermannstadt) war Beamter der Versicherungsgesellschaft *Transsylvania*, Kultur- und Kunsthistoriker, Vorsitzender des *Sebastian Hann-Vereins* von 1907 bis 1918. Von seinen Werken erwähnen wir: *Chronik der Stadt Hermannstadt*, Hermannstadt 1930; *Vom alten Hermannstadt*, Band I, II und III, Hermannstadt 1922, 1923, 1928; *Siebenbürgisch-sächsische Leinenstickereien*, Hermannstadt 1905.

⁴ Die Idee des *Karpathenmuseums* geht auf den Archivar Franz Zimmermann, Mitglied des Siebenbürgischen Karpathenvereins (SKV), zurück, wurde aber von Emil Sigerus verwirklicht, der 500 volkskundliche Objekte – Stickereien, Keramik und Zinngefäße – zu Museumszwecken stiftete. Da der *Karpathenverein* die finanziellen Mittel nicht besaß, ein eigenes Lokal für das Museum zu errichten, beteiligte er sich am Bau des *Museums für Naturwissenschaften*, wo ihm Räumlichkeiten zur Verfügung gestellt wurden. 1920 wurden die Sammlungen des *Karpathenmuseums* der *Volkskundeabteilung* des *Brukenthalmuseums* einverleibt.

⁵ Josef Bacon (1857 Schässburg-1941 Schässburg) war Sohn der Frauenrechtlerin Therese Bacon und Bruder der in Deutschland wirkenden Dichterin und Frauenrechtlerin Marie Stritt (1855-1928). Er war Arzt in Schässburg und bedeutender Kunstliebhaber.

Mit der Gründung eines Kunstvereins sollte der qualitative Sprung von einer im Historismus verwurzelten Kunst und Kunstbetrachtung zur Moderne vollzogen und alle Aspekte des siebenbürgischen Kunstlebens neugestaltet werden. Dazu gehörten Kunsterziehung, Denkmalschutz, Förderung der heimischen Künstler und Kunsthandwerker, Unterstützung der bestehenden Museen und Gründung neuer musealer Anstalten.

Die Initiatoren der neuen Vereinsgründung waren darum bemüht, das Publikum von der Notwendigkeit einer derartigen Institution zu überzeugen. Zunächst veröffentlichte der Maler Arthur Coulin (1869-1912), ein ehemaliger Schüler des Professors Carl Dörschlag (1832-1917)⁶, in der wichtigsten deutschsprachigen Tageszeitung Siebenbürgens, dem *Siebenbürgisch-Deutschen Tageblatt*, die Artikelreihe „Unsere bildende Kunst“, die in den Ausgaben vom 16., 19. und 20. März 1904⁷ abgedruckt wurde. In diesen Schriften geht Coulin davon aus, dass „Auf ihre Wichtigkeit [der bildenden Kunst] heute allenthalben mit größtem Nachdruck hingewiesen wird, und die Allgemeinheit trachtet überall danach, nach Kräften für die Förderung der bildenden Kunst etwas zu tun. Bei uns sind nicht einmal Spuren derartiger Regung zu bemerken“. Aus diesem Grund unterzieht der Verfasser die Entwicklung der bildenden Kunst der Siebenbürger Sachsen einer eingehenden Analyse und plädiert für die Gründung eines Vereins, der sich sowohl für die Wahrung des historischen (heimischen) Kulturgutes einsetzt als auch für die Förderung junger Künstler und der Gründung einer heimischen Galerie am Brukenthalmuseum. Diese Vorbereitung war wichtig, da bereits zwei Versuche Kunstvereine in Siebenbürgen zu gründen, fehlgeschlagen hatten. 1902 bemühte sich Josef Bacon darum, in Sighișoara/Schässburg einen *Rembrandt* genannten Kunstverein ins Leben rufen, fand jedoch die nötige Unterstützung nicht⁸. Ein nächster Anlauf fand in Brașov/Kronstadt statt, wo 1903 drei bedeutende Persönlichkeiten, nämlich der Schriftsteller Adolf Meschendörfer (1877-1963)⁹, der Zeichenprofessor Ernst Kühlbrandt (1857-1933)

⁶ Vergleiche: Gudrun-Liane Ittu, *Der Maler und Pädagoge Carl Dörschlag (1832–1917) und der Kreis seiner Schüler*, in „Studia Universitatis Babeş Bolyai. Historia Artium“, LXII Jg., 1/2017, S. 107–124.

⁷ X [Arthur Coulin], *Unsere bildende Kunst*, in „Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt“ (fortan SDT), Nr. 9192, 9195 und 9196 vom 16., 19. und 20. März 1904, S. 269, 281 und 285-286.

⁸ *Der „Sebastian-Hann-Verein“*. Ein Vortrag von Ernst Kühlbrandt aus dem Jahre 1904, mitgeteilt von Heinz Stănescu, in „Korrespondenzblatt des Arbeitskreises für Siebenbürgische Landeskunde“, III. Folge, 5. Jg., Heft 2-3, 1975, Köln-Wien, S. 145-147 (*Von Schässburg aber war, wie Sie wissen, zuerst der Vorschlag ausgegangen, das überall in unseren sächsischen Städten sich bemerkbar machende Bedürfnis nach einer die bildenden Künste fördernden Vereinigung unter einen Hut zu bringen. Von dort kam auch gleich ein ausgearbeitetes Programm und der Vorschlag, diese Vereinigung Rembrandt – Verein zu benennen*, S. 145).

⁹ Adolf Meschendörfer (1877 Kronstadt-1963 Kronstadt) war Direktor der Honterusschule, Dichter Schriftsteller, Herausgeber der ersten modernen deutschsprachigen Kulturzeitschrift in Siebenbürgen *Die Karpathen* (1907-1914). In der Zeitschrift erschienen zahlreiche Artikel und Mitteilungen zur Tätigkeit des Sebastian Hann-Vereins.

und der Maler Arthur Coulin zur Gründung der *Gesellschaft der Kunstfreunde* aufriefen. Auch dieser Versuch wurde nicht verwirklicht.

Auf die oben erwähnte Artikelserie Arthur Coulins vom März 1904 folgten am 26. und 28. Juni des gleichen Jahres zwei aus anderer Feder [vermutlich der von Emil Neugeboren], die „Nochmals unsere bildende Kunst“ benannt sind¹⁰. In diesen Beiträgen wird vor allem auf die Bedeutung des Kunsthandwerks hingewiesen, das durch die maschinelle Serienproduktion ernsthaft gefährdet war. Pflege und Förderung desselben musste dem Autor zufolge ebenfalls ein Anliegen des zu gründenden Kunstvereins sein.

Die Initiatoren des dritten Projekts, zu denen namhafte Hermannstädter Persönlichkeiten wie die Maler Carl Dörschlag und Arthur Coulin gehörten, versandten Einladungen für den 28. Oktober 1904 an Personen, von denen sie annahmen, dass sie der Idee der Gründung eines Kunstvereins nicht abgeneigt wären. Zu dem angegebenen Zeitpunkt waren etwa 50 Interessierte in dem bekannten Lokal „Unikum“ in der Quergasse (heute Tribunei) erschienen, um die Gründung eines Vereins für *die Pflege und Förderung künstlerischer Kultur und des Kunstgewerbes sowie volkstümlicher bildender Kunst* zu besprechen¹¹. Dabei wurde unterstrichen, dass das Projekt „die Verpflanzung von Bestrebungen auf den Boden unseres Volkstums beabsichtigt, wie sie in Deutschland schon seit mehreren Jahren gepflegt werden und immer machtvoller anwachsen“¹² und dass „Die Umstände, die in Deutschland jene Bewegung hervorriefen, bei uns ebenfalls vorhanden sind, bedeuten aber hier eine viel größere Gefahr“¹³. Im nächsten Jahr sollte Coulin nochmals unterstreichen, welches die Aufgaben der Kunstvereine sind und weshalb es notwendig war, einen solchen in Siebenbürgen ins Leben zu rufen: „Heute haben die Vereinigungen zur Pflege der bildenden Kunst eine tieferrnste Aufgabe, nämlich die Befreiung der Gesellschaft von der Pietätslosigkeit und Verwilderung, welche der unheilvoll angewachsene Einfluss der Fabriksindustrie durch die Verflachung ästhetischer und ethischer Bildungsbedürfnisse auf so vielen Gebieten, aber insbesondere auf dem der bildenden Kunst und namentlich in ihrer dekorativen Anwendung zuwege gebracht hat [...] Nicht die Täuschung über irgend welchen Kulturüberfluss hat also den Sebastian Hann-Verein zum Leben erweckt, sondern die betrübende Wahrnehmung, dass unser früher so gesundes Kunstempfinden vielfach ganz haltlos geworden ist und die Überzeugung, dass vieles von dem, worauf dieses Kunstempfinden einst so sicher fußte, noch zu retten, neu zu beleben und für uns und für die Zukunft zu erhalten sei“¹⁴.

¹⁰ n. [vermutlich Emil Neugeboren], *Nochmals unsere bildende Kunst*, in *SDT*, Nr. 9276 und 9277 vom 26. und 27. Juni 1904.

¹¹ *Ein Verein für heimische Kunstbestrebungen*, in *Ebenda*, Nr. 9393, 12. November 1904, S. 1234.

¹² *Ebenda*.

¹³ A. C. [Arthur Coulin], *Ein Verein für heimische Kunstbestrebungen*, in *Ebenda*, Nr. 9396, 16. November 1904, S. 1250.

¹⁴ *Katalog der ersten Ausstellung von Arbeiten siebenbürgischer Künstler*, 30. Juli–26. August 1905, Hermannstadt, Jos. Drotleff 1905, S. 9-10.

In Kirschners „Unikum“ begrüßten die Sitzungsteilnehmer die Vorschläge der Veranstalter und es kam sehr gut an, dass sich auch einige Damen bereit erklärten, im Verein mitzuwirken, ein Zeichen, dass die Frauenemanzipation auch in der sächsischen Gesellschaft Einzug gehalten hatte. In der Versammlung wurde auch der Name des neuen Vereins festgelegt, nämlich *Sebastian Hann Verein für heimische Kunstbestrebungen*, mit dem der bedeutendste Gold - und Silberschmied Siebenbürgens, Sebastian Hann (1644-1713), geehrt und gleichzeitig als Symbol der Bewegung erklärt wurde. Desgleichen wurde ein Satzungsentwurf vorgelegt, der allgemeine Zustimmung fand und dessen bedeutendste Punkte folgende sind:

1. Der Verein erstrebt die Wiederbelebung und Hebung der künstlerischen Kultur (Kunsterziehung, bildende Kunst und Kunstgewerbe) in den siebenbürgischen Landesteilen Ungarns.

2. Wirkungskreis des Vereins:

a. Der Verein sucht mit allen ihm zu Gebote stehenden Mitteln die stilgerechte Erhaltung und Pflege alter Kunstwerke zu erreichen und die dauernde Entfernung beweglicher Kunstschatze aus dem Vereinsgebiete zu verhindern.

b. Der Verein bestrebt sich, auf dem Gebiete der Baukunst die überlieferte ländliche und bürgerliche Bauweise zu pflegen und deren folgerichtige Fortentwicklung zu fördern.

c. Der Verein trachtet nach Möglichkeit Gewerbetreibende, deren Tätigkeit sich auch in künstlerischer Richtung bewegt, mit Rat und Tat im Sinne seines Zweckes zu fördern.

d. Der Verein erteilt auf Verlangen unentgeltlich Ratschläge in allen Fragen von künstlerischen Charakter.

e. Der Verein erleichtert seinen Mitgliedern die Anschaffung von Werken der freien und angewandten Kunst.

f. Der Verein sucht auch auf jede andere geeignete Weise bei seinen Mitgliedern sowie in der größeren Öffentlichkeit den Sinn für das Kunstschöne und den guten Geschmack zu wecken und zu schärfen.

3. Als Mittel zum Erreichen des Vereinszweckes werden Vorträge, Ausstellungen, Preisbewerbungen, Veröffentlichungen und Verlosungen der durch den Verein erworbenen Kunstgegenstände veranstaltet

Der Satzungsentwurf sah auch vor, dass der Verein nicht nur auf Hermannstadt beschränkt sei, sondern dass Sektionen desselben in verschiedenen Orten Siebenbürgens gegründet werden, was 1905 in Kronstadt und Schässburg und 1912 in Bistrița/Bistritz geschehen ist¹⁵. Aufgabe des Gesamtvereins wäre es, besondere lokale Veranstaltungen

¹⁵ Eine hochehrwürdige Tatsache, in „Die Karpathen“, V. Jg., Mai 1912, Nr. 16, S. 508.

zu unterstützen. Der Sitz des Vereins müsse aber Hermannstadt sein, da die Stadt zahlreiche Institutionen der Siebenbürger Sachsen beherbergte, darunter die berühmte Brukenthalsche Sammlung, die für die Vereinszwecke von großer Bedeutung war¹⁶.

Die treibende Kraft des Unterfangens war der ehemalige Dörschlagschüler und Maler Arthur Coulin. Von 1889 bis 1891 – eine Zeit tiefgreifender Veränderungen in der bildenden Kunst – war der Siebenbürger Student an der *Königlichen Akademie der bildenden Künste* in München, dem bedeutendsten mitteleuropäischen Kunstzentrum der Zeit. Als Student – jedoch auch danach – kam Coulin mit dem Gedankengut der *Arts and Crafts* Bewegung von William Morris (1834-1896) und John Ruskin (1819-1900) in Kontakt. Diese hatten eine Reformbewegung im Sinne der Belebung handwerklicher Leistungen ins Leben gerufen, Handwerk, das im industriellen Zeitalter von serienmäßiger Massenware verdrängt wurde, was nicht nur wirtschaftliche, sondern auch geistige und sittliche Folgen hatte. Die Ideen der *Arts and Crafts-Bewegung* griffen auch auf den Kontinent über, wo es zur Gründung zahlreicher kunstgewerblicher Schulen kam, die den um die Jahrhundertwende aufgekommenen Jugendstil pflegten. Im Sinne des belgischen Architekten Henry van de Velde (1863-1957), einem Apostel der neuen Kunst, der die Grenzen zwischen Kunst und Kunsthandwerk ignorierte und praktisch jedes Gebiet des Lebens gestaltete – den Bau des Hauses, die Räumlichkeiten, Kleidung und Schmuck, die Alltagsgegenstände – definierte auch Arthur Coulin in seinem Plädoyer für die Gründung des *Sebastian Hann-Vereins* die Kunst: „Wir verstehen unter Kunst das ganze weite Gebiet der Dinge, deren sichtbare Form von empfindendem Geist und geschulter Hand geschaffen, also das ganze Haus und alle Geräte darin, die Stadt mit ihren Straßen und Plätzen, und demnach heißt Förderung der Kunst für uns, allen diesen Dingen Charakter, und zwar den aus unseren Volksempfinden sich ergebenden Charakter aufzuprägen, Wir wünschen, dass unsere Vereinsveranstaltungen den Sinn für das Edle und Echte wieder erwecken möchten, dass sie Schritt für Schritt aus unserer Umgebung alles Falsche, Protzenhafte, Mehrscheinenwollende verdrängen und so in unserer Kultur wieder heimisch machen eine edle Wahrhaftigkeit, der gemäß das Äußere der reine Ausdruck des empfindenden Inneren ist und nicht eine sichtbare Phrase“¹⁷. Coulins Manifest enthält auch einen Aspekt, den die Definition van de Veldes nicht beinhaltet, nämlich dass Kunst der Ausdruck des Volksempfindens sein müsse. Dieser Aspekt muss im Kontext der historischen Situation Siebenbürgens verstanden werden, in dem Bestreben der hier beheimateten Ethnien, ihren „nationalen“ Eigenheiten auch in der bildenden Kunst Ausdruck zu verleihen. Spricht man jedoch von ethnischen/nationalen Eigenheiten, kann die Volkskunst nicht außer Acht gelassen werden. Um die

¹⁶ Ein Verein für heimische Kunstbestrebungen, in *SDT*, Nr. 9393, 12. November 1904, S. 1234.

¹⁷ A. C., Ein Verein für heimische Kunstbestrebungen und Unsere bildende Kunst, in *SDT*, Nr. 9396, 16. November 1904, S. 1250.

Wiederbelebung derselben hat sich der *Sebastian Hann-Verein* – insbesondere nach dem Ersten Weltkrieg – stark eingesetzt.

Die von Carl Dörschlag geleitete Gründungssitzung des *Sebastian Hann-Vereins*, wurde am 20. November 1904 im städtischen Komitatssaal in Hermannstadt abgehalten, ein Ereignis, in dessen Verlauf die Vorstandsmitglieder gewählt und die Satzungen verabschiedet wurden. Vorstand (Präsidenten) wurde Professor Dörschlag, und Josef Bacon und Ernst Kühlbrandt seine Stellvertreter. Die anderen Ämter wurden wie folgt besetzt: Emil Sigerus, Prokurist der „Transsylvania“ Versicherungsgesellschaft, wurde Geschäftsführer, August Gmeiner, zweiter Rechtskonsulent der „Hermannstädter Allgemeinen Sparkassa“, Schriftführer, Franz Michaelis jun., Buchhändler, Säckelwart (Kassier). Dem Ausschuss gehörten die Hermannstädter Fritz Albert, Advokatskandidat, an, Architekt Fritz Buertmes, Michael Csaki, Kustos des Brukenthalmuseums, Viktor Klöß, Konzipient der Bodenkreditanstalt, Emil Neugeboren, Redakteur des Siebenbürgisch-Deutschen Tageblattes, Franz Michaelis sen., Anna Schullerus, Lehrerin, Josef Schuschnig, Stadtgenieur und Arthur Coulin, Maler. Aus Kronstadt wurden der Maler Friedrich Mieß, Professor Oskar Netoliczka und Architekt Albert Schuller als Ausschussmitglieder gewählt. Dazu kamen noch Viktor Roth, Pfarrer in Großlasseln, Gustav Schuster, Apotheker in Mediasch, Michael Fleischer, Maler in Bistritz. In Erwartung von Anschlüssen anderer Ortschaften blieben einige Stellen unbesetzt. Der Jahresbeitrag für 1905 wurde auf 4 Kronen festgesetzt. Die Mitgliederzahl betrug bereits bei der Gründungssitzung 78¹⁸ und stieg kontinuierlich an bis sie 1908 408¹⁹ und 1913 462 erreichte²⁰. Für die Zeitspanne 1905-1913 gab der Verein sogenannte *Jahresberichte* oder *Bericht für das Jahr...* heraus, in denen interessante Aufsätze aus dem Wirkungsbereich des Vereins²¹ abgedruckt waren und die Tätigkeit des Hauptvereins sowie der Ortsvereine beleuchtet wurde. Diese

¹⁸ *Neue Vereinsgründung*, in *Ebenda*, Nr. 9401, 22. November 1904, S. 1274.

¹⁹ *Sebastian Hann-Verein für heimische Kunstbestrebungen. Jahresbericht über das Jahr 1907/1908*, Druck Jos. Drotleff, Hermannstadt, S. 4.

²⁰ *Sebastian Hann-Verein für heimische Kunstbestrebungen. Bericht über das Jahr 1912/1913*, Kunstanstalt Josef Drotleff Hermannstadt, S. 19.

²¹ A. Schuller, *Das Bauen mit Rücksicht auf die Landschaft*, in *Sebastian Hann Verein für heimische Kunstbestrebungen. Jahresbericht über das Jahr 1907/1908*, Hermannstadt 1908, Druck Jos. Drotleff, S. 3; E. K., *Das neue Hotel „Zur Krone“ in Kronstadt*, in *Sebastian Hann Verein für heimische Kunstbestrebungen. Bericht über das Jahr 1909/1910*, Hermannstadt 1910, Kunstanstalt Jos. Drotleff, S. III-VI; C. D., *Johann Martin Stock*, in *Ebenda*, VI-VIII, E. S., *Ein Stück sächsischer Volkskunst*, in *Ebenda*, S. VIII-IX; Hans Ungar, *Ausstellung alter Kunst und kunstgewerblicher Gegenstände*, in *Sebastian Hann Verein für heimische Kunstbestrebungen. Bericht über das Jahr 1910/1911*, Hermannstadt 1911, Kunstanstalt Josef Drotleff, S. III-VII; E. C. [Egon Coulin], *Zur Verunstaltung des Stadtbildes*, in *Ebenda*, S. VII-VIII; E. C., *Der Latztempel auf der obern Promenade*, in *Ebenda*, S. VIII-XII; *Heimatwerte*, in *Sebastian Hann Verein für heimische Kunstbestrebungen. Bericht über das Jahr 1912/1913*, Hermannstadt 1913, Kunstanstalt Jos. Drotleff, S. III-X; *Die Wandbilder im Festsaal des neuen Gymnasiums in Mediasch*, in *Ebenda*, S. X-XI; *Etwas aus unserer Galerievereinigung*, in *Ebenda*, S. XI-XII.

Berichte – zusammen mit zahlreichen Artikeln, die in Zeitungen (*Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt*, *Groß-Kokler Bote*), in den Zeitschriften *Die Karpathen* (1907-1914, Kronstadt), *Ostland* (1919-1921, Hermannstadt) und *Klingsor* (1924-1939, Kronstadt) sowie in Kalendern abgedruckt sind – zeichnen ein ziemlich genaues Bild der vielseitigen Bemühungen des *Sebastian Hann-Vereins*. Im Jahre 1908 trat sein Vorstand mit dem 1902 von Ferdinand Avenarius und Paul Schumann in Dresden gegründeten *Dürerbund*²² in Korrespondenz und bat um Anregungen. Zwecks internationaler Vernetzung trat der *Sebastian Hann-Verein* dem von Wilhelm Bode in Berlin ins Leben gerufenen *Verein für Kunstwissenschaft* gleich im Jahr seiner Gründung (1908) bei²³.

Vom Ausbruch des Ersten Weltkrieges bis zum Frühling 1918 – als die Ausstellungstätigkeit wieder aufgenommen wurde und die Richtlinien für die Zeit nach Kriegsende festgelegt wurden – kam die Tätigkeit des *Sebastian Hann-Vereins* zum Stillstand. Während des Krieges wurden zahlreiche wertvolle Objekte des heimischen Kunsthandwerks, insbesondere aus dem sakralen Bereich veräußert, Kunstgut, das vornehmlich ausländische Händler ankauften. Sogar Emil Sigerus, Vorstand des *Sebastian Hann-Vereins*, hatte einen Teil seiner wertvollen Sammlungen ins Ausland verkauft, eine Tat, die ein schwerer Verstoß gegen die Vereinssatzungen bedeutete. Folglich sah er sich zum Rücktritt aus dem Amt und zum Verlassen des Vereins genötigt. Das Amt übernahm der Mädchenschulprofessor Fritz W. Reissenberger²⁴.

Während der Zwischenkriegszeit blieb der *Sebastian Hann-Verein* seinen Zielen treu und suchte Mittel und Wege seinen Aufgaben gerecht zu werden. Das Publikum wurde auch während dieser Jahre durch die Tagespresse und andere Medien über die Zielsetzungen und Erfolge der Vereinstätigkeit informiert.

Wie eingangs erwähnt, war Kunsterziehung und Bildung des guten Geschmacks ein Hauptanliegen des Vereins, das in erster Linie durch Veranstaltung von Ausstellungen erzielt werden konnte. Die von ihm organisierten Ausstellungen waren Einzel- oder Gruppenexpositionen von Werken siebenbürgischer Künstler, Ausstellungen, die die bürgerliche und bäuerliche Wohnkultur vergangener Jahrhunderte zum Gegenstand hatte, Trachtenausstellungen und nicht zuletzt die jährlichen Weihnachtsausstellungen, in denen bildende Kunst und kunsthandwerkliche Erzeugnisse zum Kauf angeboten wurden. Die Ausstellungen hatten somit nicht nur

²² Die Leser des Siebenbürgisch-Deutschen Tageblattes wurden kurz nach der Gründung des Dürerbundes über die Zielsetzungen dieses Vereins informiert. *Siehe: Der Dürerbund*, in *SDT*, Nr. 8943, 20. Mai 1903, S. 527.

²³ *Sebastian Hann Verein für heimische Kunstbestrebungen. Jahresbericht über das Jahr 1907/1908*, Hermannstadt 1908, Druck Jos. Drotleff, S. 4.

²⁴ *Hauptversammlung der Ortsgruppe Hermannstadt des Sebastian Hann-Vereins*, in *SDT*, Nr. 13499, 11. März 1918, S. 5.

erzieherischen Charakter, sondern halfen den Kunstschaffenden ihre Finanzlage zu verbessern.

Die Ausstellungstätigkeit wurde nicht vom Hauptverein, sondern von der *Ortsgruppe Schässburg des Sebastian Hann-Vereins* eröffnet, nämlich durch eine Gedenkausstellung für die Malerin Betty Schuller (1860-1904)²⁵, die am 16. August 1904 verstorben war. Im großen Saal der Mädchenschule waren etwa 100 Aquarelle aus allen Schaffensperioden der Künstlerin präsent, und 1906 brachte der Verein fünf Künstlerpostkarten nach Aquarellen der Verstorbenen unter dem Titel „Alt Schässburg“ heraus.

Das erste überraschende Ereignis, das der noch nicht einmal ein Jahr alte *Sebastian Hann-Verein* anlässlich der in Hermannstadt abgehaltenen Vereinstage²⁶ veranstaltete, war die *Ausstellung von Arbeiten siebenbürgischer Künstler*, die am 30 Juli 1905 in fünf Sälen der Mädchenschule (im zweiten Innenhof des Brukenthalmuseums) eröffnet wurde²⁷. Für alle ausstellenden Künstler galt die Bedingung, in Siebenbürgen geboren worden zu sein oder ab der Mitte des 19. Jahrhunderts in diesem geographischen Raum gearbeitet zu haben²⁸. In der Ausstellung waren 255 Kunstwerke von 23 Künstlern aller Altersstufen zu sehen – von den beiden namhaften Professoren Carl Dörschlag, der aus Mecklenburg stammte und seit 1862 in Siebenbürgen lebte, und Ludwig Schuller (1826-1906) aus Kärnten, der seit 1857 in Schässburg unterrichtete, bis hin zu deren ehemaligen Schülern. Zum „Dörschlagkreis“, der Gruppe ehemaliger Schüler des Hermannstädter Professors, die an ausländischen Kunstakademien studiert hatten, gehörten Hermine Hufnagel (1864-1897), Arthur Coulin (1869-1912), Fritz Schullerus (1866-1898), Robert Wellmann (1866-1946) und Michael Fleischer (1869-1938). Octavian Smighelschi (1866-1912), der ebenfalls

²⁵ *Kunstaussstellung in Schässburg* [Betty Schuller], in *Ebenda*, Nr. 9529, 25. April 1905, S. 2.

²⁶ Die siebenbürgisch-sächsischen Vereine hielten jährlich ihre „Vereinstage“ in einer anderen siebenbürgischen Ortschaft ab: Hermannstadt z. B. beherbergte die Vereinstage 1844, 1890, 1892, 1895, 1896, 1901, 1905, 1907, Schässburg 1842, 1891, Bistritz 1897, Kronstadt 1843, 1898, Agnetheln 1900, Großpold 1902, Großschenk 1908, Mediasch 1912. Während dieser Zeit (3-4Tage) fanden Versammlungen und Besprechungen der Vereinsvorstände und ihrer Mitglieder statt, in denen das Programm für das nächste Vereinsjahr ausgearbeitet und verabschiedet wurde. Begleitet wurden die Zusammenkünfte von geselligem Zusammensein und einem reichhaltigen kulturellen Angebot: Konzerte, Theatervorstellungen, Ausstellungen sowie von sportlichen und touristischen Veranstaltungen. Siehe auch: Fr. W. Seraphin, *Vereinstage in Großschenk*, in „Die Karpathen“, 1. Jg., 2. Augustheft (Heft 22), 1908, S. 755-762; *Die Vereinstage*, in *SDT*, Nr. 11136, 22 August 1910, S. 1-3; –R. H., *Die Vereinstage in Schässburg*, in *Die Karpathen*, 3. Jg. September 1910 (Heft 24), S. 741-742; Friedrich Teutsch, *Zweck und Sinn der Vereinstage*, in „Klingsor“, 7. Jg., Heft 9, September 1930, S. 321-325.

²⁷ *Katalog der ersten Ausstellung von Arbeiten siebenbürgischer Künstler*. 30. Juli bis 26. August 1905, Hermannstadt 1905.

²⁸ *Ausstellung von Kunstwerken in Siebenbürgen schaffender oder dort geborener Künstler*. in *SDT*, Nr. 9484, 1. März 1905, S. 5.

ein Schüler Dörschlags war, hätte eigentlich auch in der Ausstellung vertreten sein müssen. Zu dem Zeitpunkt der Ausstellung war dieser jedoch mit dem Ausmalen der neu errichteten orthodoxen Kathedrale in der Fleischergasse (heute Mitropoliei) beschäftigt. Er beteiligte sich jedoch an der Aktion des Vereins als Mitglied der Jury, die die zugeschickten Kunstwerke begutachtete²⁹. Sein guter Freund Arthur Coulin, der ihm beim Ausmalen der Kathedrale half, stellte u. a. auch ein gelungenes Porträt von Smighelschis Gattin, Pulcheria, aus³⁰. Die hervorragenden Eleven Professor Ludwig Schullers waren seine Tochter Betty (1860-1904) und Karl Ziegler (1866-1945), der kurz zuvor (1904) zum Kustos des *Kaiser Friedrich* Museums nach Posen (heute Poznan in Polen) berufen worden war. Kronstadt war durch Friedrich Miess (1854-1935) und dem früh verstorbenen Emerich Tamás (1876-1901) vertreten. Zu den Ausstellerinnen gehörte auch die in Sebeş/Mühlbach geborene Malerin Molly Marlin (1865-1954), die in Budapest studiert hatte und nun im Kaschau unterrichtete, sowie Lotte Goldschmidt (1871-1925), die ihre Ausbildung in Wien, München und Paris genossen hatte und als Zeichenlehrerin an den evangelischen Mädchenschulen in Hermannstadt tätig war. Die junge Generation war durch Viktor Schunn (1881-1959) und Michael Barner (1881-1961), ebenfalls ehemalige Dörschlagschüler, vertreten. Außer bildender Kunst beinhaltete die Ausstellung auch eine Abteilung für Architektur, in der sieben Architekten Sepp Hubatsch, Hans Letz, Hermann Phleps, Hermann Giesel, Albert Schuller, Ludwig Orendt und Fritz Buertmes ihre Entwürfe zeigten³¹. In seiner Eigenschaft als Vorstand des *Sebastian Hann-Vereins* eröffnete Professor Carl Dörschlag die Ausstellung und übte Kritik am Desinteresse des Hermannstädter Publikums an bildender Kunst, wo sich die Stadt doch im Besitz einer einzigartigen Kunstsammlung, der des Barons Samuel von Brukenthal, befand. Desgleichen zeigte er auf, dass sich der Verein auch verstärkt um die Volkskunst bemühen werde, da diese „der Ausgangspunkt, der Nährboden aller Kunst, ihr Schemel und ihre Unterlage“³² sei. Über die Ausstellung, die sich großen Erfolgs erfreute, veröffentlichte das *Siebenbürgisch-Deutsche Tageblatt* mehrere wohlwollende Berichte³³. Der Erfolg der Veranstaltung war auch daran abzulesen, dass der elegant gestaltete Katalog – in dem nicht nur Kurzbiographien der

²⁹ *Ebenda*, S. 3

³⁰ *Die Kunstausstellung*, in *Ebenda*, Nr. 9607, 29. Juli 1905, S. 1–3.

³¹ *er, Heimische Baukunst. Zur Kunstausstellung des Sebastian Hann Vereins*, in *SDT* Nr. 9617, 10. August 1905, S. 1–2.

³² Carl Dörschlag, *Die Eröffnung der Kunstausstellung des Sebastian Hann Vereins*, in *Ebenda*, Nr. 9608, 31. Juli 1905, S. 4.

³³ *Kunstausstellung*, in *Ebenda*, Nr. 9610, 2. August 1905, S. 6; *er, Heimische Baukunst. Zur Kunstausstellung des Sebastian Hann Vereins*, in *Ebenda* Nr. 9617, 10. August 1905, S. 1–2; *Studien von der Kunstausstellung I, II und III*, in *Ebenda*, Nr. 9619, 9625 und 9628, vom 12., 19. und 23. August 1905, S. 1–3, 1-3 bzw 1-2.

Künstler und Listen ihrer Arbeiten zu finden waren, sondern auch hochwertige (nach damaligen Standards) Reproduktionen mehrerer Gemälde – der in 300 Exemplaren auflag, nach zwei Wochen vergriffen war und eine zweite Auflage gedruckt werden musste³⁴. Nachdem die Ausstellung in Hermannstadt geschlossen wurde, kam sie nach Kronstadt, wo sie mit Werken von Ernst Kühlbrandt und Ernst Honigberger (1885-1974), der damals noch Schüler der Honterusschule war, bereichert wurde³⁵. Nach diesem erfolgreichen Anfang traten im nächsten Jahr (1906) die Kunststudenten bzw. malenden Schüler in Kronstadt vor das Publikum³⁶. Wenn 1905 Ernst Honigberger Aufsehen erregte, war es nun Eduard Morres (1884-1980), der gerade sein Studium in Budapest beendet hatte und sich in Weimar fortbilden ließ. In der gleichen Ausstellung machten die Arbeiten von Walther Teutsch (1883-1964), Student an der Kunstakademie in München, und Grete Hiemesch, Studentin in Budapest, guten Eindruck. In der Ausstellung waren auch Arbeiten von Fritz Gött, Hans Hermann (1885-1980), Ludwig Hesshaimer (1872-1956) und Arnold Siegmund (1883-1914) zu sehen. 1907 stellte Michael Barner (1881-1961)³⁷ in Schässburg, und 1908 Friedrich Miess (1854-1935)³⁸ ebendort aus. 1909 gab es erneut eine großangelegte Ausstellung in Hermannstadt, nämlich die von *Bildnissen aus Privatbesitz* (28. August-13. September)³⁹, während 1911 *Alte Kunst und Kunstgewerbe aus Hermannstädter Privatbesitz* zur Schau gestellt wurde⁴⁰. 1912 war für die bildende Kunst Siebenbürgens ein sehr trauriges Jahr, da die Freunde Arthur Coulin und Octavian Smighelschi fast gleichzeitig – der Erstgenannte am 9. November und der zweite am 10. November – aus dem Leben schieden. Zu Ehren Coulins, dem der *Sebastian Hann-Verein* sehr viel zu verdanken hatte, wurde 1913 eine Gedenkausstellung veranstaltet, die sich eines regen Besuchs erfreute und von einem ausführlichen Katalog begleitet war⁴¹.

Obzwar die Bestrebungen des Vereins der heimischen Kunst galten, organisierte dieser im Frühling 1914 einem reichsdeutschen Maler und Grafiker, Otto Fikentscher (1862-1945), eine Ausstellung, die nicht nur in Hermannstadt, sondern auch in Kronstadt und Bistritz gezeigt wurde. Fikentscher, damals ein bekannter

³⁴ *Katalog der Sebastian Hann – Kunstaussstellung*, in *Ebenda*, Nr. 9620, 14. August 1905, S. 5.

³⁵ *Kunstaussstellung in Kronstadt*, in *Ebenda*, Nr. 9644, 11. September 1905, S. 3; *Kronstädter Kunstaussstellung*, in *Ebenda*, Nr. 9646, 13. September 1905, S. 3.

³⁶ V, *Kronstädter Kunstjünger*, in *Ebenda*, Nr. 9941, 5. September. 1906, S. 1-2.

³⁷ *Ausstellung in Schässburg*, in *Ebenda*, Nr. 10294, 4. November 1907, S. 2.

³⁸ *Miess-Ausstellung*, in „Groß-Kokler Bote“, Nr. 1537, 7. Juni 1908, S. 6958.

³⁹ Cn, *Die Portätausstellung des Sebastian Hann-Vereins*, in „Die Karpathen“, 2. Jg, Heft 24, S. 732-734.

⁴⁰ Fr. K. C., *Alte Kunst und Kunstgewerbe aus Hermannstädter Privatbesitz*, in *SDT*, Nr. 11446, 29. August 1911, S. 4-5.

⁴¹ *Gedächtnis-Ausstellung für Arthur Coulin* (geb. 1869, gest. 1912) veranstaltet von der „Ortsgruppe Hermannstadt“ des Sebastian Hann-Vereins für heimische Kunstbestrebungen, 23. August bis 5. September 1913, Verlag Drotleff, Hermannstadt (Ausstellungskatalog).

Künstler, war Tiermaler und begeisterter Bergtourist, der wiederholte Male in den Südkarpaten gemalt und Wanderungen unternommen hatte. Die meisten Tierbilder, die im Eislaufpavillon des Gesellschaftshauses vom 30. Mai bis zum 9. Juni (1914) gezeigt wurden, waren Abbildungen „echter Siebenbürger“ – Wildschweine, Rehe, Karpatenhirsche, Eichhörnchen, Feldhasen, jedoch auch Haustiere wie Wasserbüffel, die auf Fremde eine besondere Faszination ausübten⁴². Der Ausbruch des Ersten Weltkrieges vereitelte Fikentschers Plan, im Herbst mit einer Gruppe von Pfadfindern wiedzukommen. Vermutlich war er 1914 zum letzten Mal in Siebenbürgen, da ihn die heimischen deutschsprachigen Periodika später nicht mehr erwähnt haben.

Noch vor Kriegsende, vom 30. März bis zum 21. April, eröffnete die Ortsgruppe Hermannstadt eine *Ausstellung sächsischer Künstler*, in der lediglich Hermannstädter präsent waren: Trude Schullerus (1889-1981), Hildegard Schieb, Anna Dörschlag (1869-1947), Grete Csaki-Copony (1893-1990), Lotte Goldschmidt (1871-1925), Henriette Bielz (1892-1956). Männliche Aussteller waren Hans Hermann, Otto Czekelius und Oskar Pastior, bei denen die Kriegsthematik im Vordergrund stand. Den Architekturteil der Veranstaltung bestritten Ernst Stenzel, Baron Josef Bedeus von Scharberg, Ernst Connerth und Armin Müller⁴³. Im September des gleichen Jahres gab es dann eine Ausstellung zu Ehren des bereits 1914 verstorbenen Malers und Kunstpädagogen Arnold Siegmund⁴⁴. Es würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, alle Kunstausstellungen anzuführen, die der *Sebastian Hann-Verein* bis zum Ausbruch des Zweiten Weltkrieges veranstaltete, da – wenn auch die jährlichen *Weihnachtsausstellungen* mitgezählt würden – es über einhundert wären. Tatsache ist, dass allen sächsischen Künstlern Gelegenheit geboten wurde, sich in Einzel- und/oder Gruppenausstellungen dem Publikum wiederholt zu präsentieren.

Die ästhetische Erziehung und Geschmacksbildung des Publikums sollte jedoch nicht nur durch Ausstellungen erzielt werden, sondern auch durch Vorlesungen und Lichtbildvorträge über das Leben und Werk berühmter Künstler, über Kunstgattungen usw⁴⁵. Vorträge, von denen einige im *Siebenbürgisch-Deutschen*

⁴² *Kollektivausstellung Otto Fikentscher*, in *SDT*, Nr. 12278, 30. Mai 1914, S. 5.

⁴³ Sebastian Hann-Verein – Ortsgruppe Hermannstadt, *Ausstellung sächsischer Künstler im Eislaufpavillon-Gesellschaftshaus vom 30. März bis 21. April 1918* (Ausstellungskatalog).

⁴⁴ Anna Dörschlag, *Ausstellung von Bildern Arnold Siegmunds*, in *SDT*, Nr.13643, 2. September 1918, S. 5.

⁴⁵ 1909 hielt Hermann Konnerth einen Vortrag über „Kunst und Kunstverständnis“, in Bericht über das Jahr 1909/1910; *Wintervorlesungen* (Ankündigung des Vortrags Dr. Viktor Roths über den Gold- und Silberschmied „Sebastian Hann“), in *SDT*, Nr. 111222, 30. November 1910 S. 5; Ankündigung des Vortrags mit Musikbegleitung „Weihnachten in der Kunst“, in *Ebenda*, Nr. 11228, 7. Dezember 1910, S. 5.

Tageblatt abgedruckt wurden⁴⁶. Ein weiteres kunsterzieherisches Mittel waren die sogenannten Prämienblätter, Reproduktionen von Gemälden oder Grafiken sächsischer Künstler, die an Vereinsmitglieder, an Schüler, für deren besondere Leistungen, oder als Wandschmuck verteilt wurden. Das erste Prämienblatt war 1905 ein Schwarz-Weiß-Druck von Fritz Schullerus' Gemälde „Abendmahl in einer Dorfkirche“, 1906 war es Robert Wellmanns Werk „Bockelung einer sächsischen Braut durch ihre Mutter“, 1907 Karl Zieglers „Büffelschwemme“, 1908 war es Arthur Coulins Originallithographie „Der Ratturm in Hermannstadt“⁴⁷, 1910 Arnold Siegmunds Lithographie „Butschschlandschaft“, 1913 eine Reproduktion von Walther Teutschs Bild „Kirchenkastell in Wurmloch“. Anlässlich der Hauptversammlung der Ortsgruppe Hermannstadt vom 10. März 1918 wurde beschlossen, anstelle des mit hohen Kosten verbundenen Prämienblattes ein Jahrbuch zu veröffentlichen, ein Vorhaben, das nicht zur Ausführung kam⁴⁸.

Die Erweiterung bereits bestehender musealer Sammlungen sowie die Gründung neuer Museen gehörte ebenfalls zu den Anliegen des *Sebastian Hann-Vereins*. Als 1911 ein amerikanischer Kunsthändler der Brukenthalgalerie 1.000.000 K für das Gemälde Jan van Eycks „Der Mann mit der blauen Sendelbinde“ anbot, nahm der Verein entschieden dagegen Stellung. Das Problem des Verkaufs führte zu einem in sächsischen Kreisen noch nie dagewesenen Konflikt, da vor allem die jüngeren Künstler und die Ortsgruppe Kronstadt den Verkauf befürworteten. Die jungen Künstler vertraten die Ansicht, dass infolge des Verkaufs eine ansehnliche moderne Galerie angelegt werden könne – meinten damit aber den Ankauf eigener Arbeiten durch das Museum – während sich das Kuratorium auf das Testament des Barons Samuel von Brukenthal berief, demzufolge die Sammlung als Ganzes erhalten bleiben musste. In diesem Streit wurden sogar ausländische Fachleute um Rat gebeten, die ebenfalls geteilte Meinungen vertraten. Letztendlich siegte das Lager der Konservativen, und das Bild blieb dem Museum erhalten⁴⁹. Der Konflikt um van Eyck führte dazu, dass die Ortsgruppe Hermannstadt nun Mittel und Wege suchte, die Abteilung heimischer Kunst durch Werke zeitgenössischer Künstler zu bereichern. In diesem Sinne wurde 1912 die *Galerievereinigung zur Vergrößerung der*

⁴⁶ Viktor Roth, *Von Peter Cornelius zu Franz Stuck*, in *Ebenda*, Nr. 10760, 26. Mai 1909, S. 4-5; Nr. 10762, S. 3-4; 10765, S. 4-5; 10767, S. 3-5; 10769, S. 4-5; 10771, S. 4-5.

⁴⁷ *Sebastian Hann Verein*, in *Ebenda*, Nr. 10612, 24. November 1908, S. 3.

⁴⁸ *Hauptversammlung der Ortsgruppe Hermannstadt des Sebastian Hann-Vereins*, in *Ebenda*, Nr. 13499, 11. März 1918, S. 5.

⁴⁹ Die gesamte Problematik des Verkaufs des van Eyck-Bildes ist in der Zeitschrift *Die Karpathen* 1911/1912; VII, IX, X, XI/1911 und XII/1911/1912, S. 212-214, 268-270, 312-351, 370-378 wiedergegeben; siehe auch: Iulia Mesea, *O dispută între curatori și artiști: Omul cu tichie albastră de Jan van Eyck*, in „*Ars Transilvaniae*“, X-XI/2000-2001, S. 267-278.

heimischen Abteilung der Baron Brukenthalschen Gemäldesammlung ins Leben gerufen, die sich vornahm, durch eigene Mittel jedes zweite Jahr ein Bild eines heimischen Malers anzukaufen und es dem Brukenthalmuseum in Kustodie zu überlassen. Das erste Bild, das die Vereinigung erwarb, war Arthur Coulins „Im Olivenhain“, das sie 1913 aus der Gedächtnisausstellung ankaufte⁵⁰.

Die während des Krieges erlittenen Verluste an altem Kulturgut zeigten, dass die Gründung einer neuen Vereinigung im Rahmen des *Sebastian Hann-Vereins* notwendig sei, einer Vereinigung, die *Museumspflegerschaft* genannt wurde und die „sich gleichmäßig der Förderung und dem Schutze neuer und alter Kunst widmen wird. Zur Pflege und Förderung neuer Kunstbestrebungen wird sie ständig Arbeiten heimischer Künstler, Maler, Zeichner Grafiker, Kunstgewerbler ausstellen und zum Verkauf übernehmen [...]. Sie wird zur Förderung Einzelner entweder in ihrem ständigen Heim oder in anderen Lokalen Sonderausstellungen veranstalten und danach trachten, einen Kreis Künstler um sich zu vereinigen, mit deren Hilfe [...] Ausstattung und Ausschmückung unserer Wohnungen in gediegener Qualitätsarbeit möglich sein wird. Die Pflegerschaft wird mit Hilfe unserer besten heimischen Baukünstler [...] eine Beratungsstelle für Stadt- und Landbauten und für Inneneinrichtungen versehen, bei der Lösung öffentlicher und privater Baufragen behilflich sein [...]. Auf dem Gebiete der alten Kunst wird die Pflegerschaft [...] trachten zu retten, was noch zu retten ist“⁵¹. Die Pflegerschaft, die mit einem Darlehen von 30000 K zu arbeiten begonnen hatte, konnte bereits nach zweieinhalbjähriger Tätigkeit, im Frühling 1921, berichten, dass sie nicht nur schuldenfrei sei, sondern sogar einen kleinen Barbetrag und bewegliches Eigentum an Kunstgegenständen besitze. Auch teilte sie mit, dass sie im besagten Zeitraum vierzehn Sonderausstellungen veranstaltet habe⁵². Während die Ortsgruppe Hermannstadt des *Sebastian Hann-Vereins* vornehmlich um das Brukenthalmuseum bemüht war, so war die Ortsgruppe Schässburg sowohl vor als auch nach dem Ersten Weltkrieg mit der Gestaltung und dem Ausbau des Museums „Alt-Schässburg“ beschäftigt⁵³. In Mediasch hoffte man ebenfalls, ein Museum „Alt-Mediasch“ einzurichten, dessen Grundstock die Objekte bilden sollten, die 1906 anlässlich der Jahresversammlung des *Sebastian Hann-Vereins* in der Ausstellung *Mediascher Gemälde und Kunstgegenstände*

⁵⁰ *Jahresbericht 1912/1913 der Ortsgruppe Hermannstadt, in Sebastian Hann Verein für heimische Kunstbestrebungen. Bericht über das Jahr 1912/1913, Hermannstadt 1913, Kunstanstalt Jos. Drotleff, S. 8.*

⁵¹ *Die Museumspflegerschaft des Sebastian Hann-Vereins, in SDT, Nr. 13386, 25. Juni 1918, S. 5.*

⁵² *Museumspflegerschaft des Sebastian Hann-Vereins, in Ebenda, Nr. 14390, 12. April 1921, S. 6.*

⁵³ *Hauptversammlung des Sebastian Hann-Vereins, in Ebenda, Nr. 13557, 22. Mai 1918, S. 5.*

gezeigt worden waren⁵⁴. 1930 richtete der Verein in Cislădioara/Michelsberg ein Heimatmuseum ein, in dem nicht nur alte Einrichtungsgegenstände gezeigt, sondern auch die Hauptbeschäftigungen der Dorfbewohner veranschaulicht wurden⁵⁵.

Den Satzungen des *Sebastian Hann-Vereins* zufolge konnte der Hauptverein Zuschüsse für Publikationen oder zum Ankauf von Sammlungsobjekten erteilen. In diesem Sinne erhielt Emil Sigerus im Jahre 1905 200 Fl. als Unterstützung zur Herausgabe seines wertvollen Werkes *Siebenbürgisch-sächsische Leinenstickereien*, während 1910 die reiche Sammlung sächsischer Stickereien des Kaufmanns Haldenwang für das Schässburger Museum angekauft wurde⁵⁶.

Ebenfalls im Sinne des Schutzes des Althergebrachten, gab der *Sebastian Hann-Verein* 1918 einen sogenannten *Wegweiser*⁵⁷ heraus, der sich vornehmlich an Pfarrer, Lehrer, Notäre und all jene richtete, die mit Kunst- und Kulturgut auf dem Lande zu tun hatten. Dieser enthielt Richtlinien: a/ zum Erhalt der Baudenkmäler, Kirchen, Kirchenburgen und einzelner Türme im Befestigungsring, b/zum Erhalt des Straßenbildes der Dorfstraße, wobei bei Neubauten und Adaptierungen darauf zu achten sei, dass sich das Gebäude in seine Umgebung einfügt, c/ zum Erhalt von Innenräumen und alten Möbelstücken, d/zum Erhalt der Volkstracht, e/zur Friedhofspflege und f/ zur Errichtung von Kriegsdenkmälern⁵⁸.

Seit seiner Gründung zeigte der *Sebastian Hann-Verein* reges Interesse für die Denkmalpflege und den Erhalt der historischen Stadt- und Dorfbilder, Anliegen, die er dem Publikum durch Publikationen und Vorträge bekannt machte, jedoch auch mit den zuständigen Behörden in Verbindung trat und diese mit kompetenten Ratschlägen unterstützte. Bereits im Jahresbericht 1907/1908 veröffentlichte Architekt A. Schuller einen Beitrag über „Das Bauen mit Rücksicht auf die Landschaft“ und verlieh seiner Hoffnung Ausdruck, dass die *Ausstellung guter und schlechter Bauwerke*, die anlässlich der Vereinstage in Cincu/Großschenk veranstaltet werden sollte, Wirkung auf den Geschmack derer [haben werde], die mit dem Bauen auf dem Lande zu tun haben“⁵⁹. Der Jahresbericht für 1909/1910 brachte die erfreuliche Nachricht, dass „durch eine von uns veranlasste Intervention für Erhaltung der heimischen Kunstdenkmäler [...] der [Hermannstädter] Ratturm vor dem drohenden

⁵⁴ *Die Jahresversammlung des Sebastian Hann-Vereins*, in *Ebenda*, Nr. 9957, 24. September 1906, S. 3.

⁵⁵ *Hauptversammlung des Sebastian Hann-Vereins*, in *Ebenda*, Nr. 19970, 9. November 1939, S. 7.

⁵⁶ Bericht über das Jahr 1910/11, S. 17.

⁵⁷ *Ein Wegweiser*, herausgegeben vom Hauptausschuss des Sebastian Hann-Vereins für heimische Kunstbestrebungen 1918.

⁵⁸ *Hauptversammlung der Ortsgruppe Hermannstadt des Sebastian Hann-Vereins*, in *SDT*, Nr. 13499, 11. März 1918, S. 5.

⁵⁹ *Jahresbericht über das Jahr 1907/1908*, S. 3.

Abbruch zu retten [...] und [...] in dem Hause Fleischergasse (heute Mitropoliei) 17 wurde im Sinne unserer Bestrebungen unter Votierung eines entsprechenden Betrages das dort entdeckte Wandgemälde geschützt“⁶⁰. Desgleichen erfahren wir, dass infolge der Interventionen des Vereins, das Meschener Kirchenkastell (Kirchenburg), das von einer schlechten Restaurierung bedroht war, unversehrt blieb⁶¹. Der im Jahresbericht für 1912/1913 abgedruckte Artikel „Heimatwerte“, weist darauf hin, dass die Modernisierung der Stadtbilder von Paris und Wien auch auf Provinzstädte übergreifen habe und die sächsischen Städte ebenfalls Opfer von Erneuerungstendenzen sind, indem sie „ihres alten Schmuckes beraubt und auf das Niveau ungarischer Mittelstädte hinuntergedrückt werden“⁶². Auf dem Gebiet der Denkmalpflege und der Stadtbebauung war der Ortsverein Kronstadt des *Sebastian Hann-Vereins* besonders aktiv, sodass er 1918 anlässlich der Hauptversammlung auf eine Reihe von Erfolgen zurückblicken konnte, die er in der Zeitspanne von 1913 bis 1917 erzielt hatte, nämlich: Ausarbeitung des Stadtbebauungsplans, der Bauordnung, Wiederherstellung des Rathausturmes und des Wasserschlosses an der Burg sowie des Zentralfriedhofes⁶³. Auch nach der Vereinigung Siebenbürgens mit Rumänien blieb die Pflege und der Erhalt der ererbten Baudenkmäler ein wichtiges Anliegen des *Sebastian Hann-Vereins*. 1939 wurde die BIRTHÄLMER Kirchenburg nach den Plänen des Architekten Hermann Phleps, der als Professor in Danzig tätig war, wiederhergestellt⁶⁴.

Wie bereits erwähnt, war der *Sebastian Hann-Verein* auch um die Pflege und den Erhalt der authentischen Volkskunst bemüht, Volkskunst, die Carl Dörschlag als „der Ausgangspunkt, der Nährboden aller Kunst, ihr Schemel und ihre Unterlage“⁶⁵ bezeichnet hatte.

Vom 29. August bis zum 17. September 1910 war im Eislaufpavillon die Trachtenausstellung der *Ortsgruppe Hermannstadt* zu sehen, in der sowohl historische Patrizier- als auch zeitgenössische Bauerntrachten das Auge der Besucher erfreuten. In der Vorbereitungsphase waren an 250 Gemeinden aller sächsischen Siedlungsgebiete Einladungen zur Teilnahme verschickt worden, von denen sich aber nur 40 bereit erklärten, mitzumachen. Besonders impliziert waren die Pfarrfrauen, die bei der Dorfbevölkerung für die Ausstellung geworben und bei der Auswahl der Objekte mitgeholfen hatten. Die Ausstellung verfolgte auch das Interesse für die Volkstracht

⁶⁰ Bericht über das Jahr 1909/1910, S. 7.

⁶¹ Siehe SDT, Nr. 11136, 22. August 1910, S. 3.

⁶² Heimatwerte, in Bericht über das Jahr 1912/1913, S. III-X.

⁶³ Hauptversammlung des Sebastian Hann-Vereins, in SDT, Nr. 13557, 22. Mai 1918, S. 5.

⁶⁴ Hauptversammlung des Sebastian Hann-Vereins, in Ebenda, Nr. 19970, 9. November 1939, S. 7.

⁶⁵ Carl Dörschlag, Die Eröffnung der Kunstaussstellung des Sebastian Hann Vereins, in Ebenda, Nr. 9608, 31. Juli 1905, S. 4

bei der Landbevölkerung zu wecken⁶⁶. Die Veranstalter stellten mit Bedauern fest, dass sich neben wertvollen, authentischen Stücken auch Objekte befanden, die den Anforderungen – infolge der Farbgebung oder der veränderten Schnitte – nicht entsprachen. Aus der Ausstellung konnten mehrere schöne alte Stücke für das Brukenthalmuseum zu günstigen Preisen angekauft werden. Das Plakat der Veranstaltung war von der Künstlerin Edith von Sachsenheim (1887-1970) entworfen worden⁶⁷.

Die Jahr für Jahr in der Vorweihnachtszeit stattfindenden *Weihnachtsausstellungen* – die während des Ersten Weltkrieges ausgesetzt wurden – vereinten Werke von bildenden Künstlern (Gemälde und Grafiken), Kunstgewerblern und Kunsthandwerkern (Stickereien, Webereien, Keramik, Stickerei auf Leder, bemalte Möbel). Als Verkaufsausstellungen gedacht, wirkten sie geschmacksbildend und waren Einnahmequellen für die Aussteller. In der Besprechung der Weihnachtsausstellung des Jahres 1930, in der auch viel altes Kunstgut wie Möbel, Glaswaren, Porzellan, Uhren u. a. gezeigt wurden, ist zu lesen: „Da aber der Sebastian Hann-Verein nicht nur altes Kulturgut wieder zu lebendigen Besitz fördern will, sondern auch der neuen Kunst sich annimmt, Kunstgewerbe und Volkskunst betreut, ist die Ausstellung in großer Menge gerade auch mit diesen Gegenständen versehen“⁶⁸.

Nach dem Ersten Weltkrieg wurde im Rahmen des *Sebastian Hann-Vereins* die *Sektion Heimatkunst* ins Leben gerufen, die die Malerin Trude Schullerus ehrenamtlich leitete. Die besagte Sektion hatte ihren Sitz und Verkaufsstelle im Brukenthalmuseum. Im Auftrag der Sektion wurden Stickereien und andere volkskundliche Objekte von Heimarbeiterinnen auf dem Lande nach historischen Mustern gefertigt. Diese Erzeugnisse, die den Bäuerinnen ein – wenn auch bescheidenes – Verdienst brachten, schmückten die volkskundliche Abteilung der Weihnachtsausstellungen, wie in den meisten Besprechungen derselben zu lesen ist „Den größten Teil des Raumes nehmen geschmackvoll ausgearbeitet, die Ergebnisse jener Bestrebungen ein, die darauf abzielen, den reichen Motivenschatz, über den unsere Volkskunst verfügt, zu bewahren, neu zu beleben und seine praktische Verwendbarkeit auf möglichst vielseitige Weise zu zeigen“⁶⁹. Diese Objekte wurden nicht nur im Inland, sondern auch ins Ausland verkauft⁷⁰, ein Aspekt, der auch in der

⁶⁶ Bericht über das Jahr 1910/1911, S. 8-9.

⁶⁷ Trachtenausstellung, in SDT, Nr. 11142, 29. August 1910, S. 5; Trachtenausstellung, in Ebenda, Nr. 11144, 31. August 1910, S. 6.

⁶⁸ Weihnachtsverkaufs-Ausstellung des Sebastian Hann-Vereins, in Ebenda, Nr. 17285, 10. Dezember 1930, S. 6.

⁶⁹ V. Kl[Viktor Klöß], Die Weihnachtsausstellung des Sebastian Hann-Vereins, in Ebenda, Nr. 19097, 10. Dezember 1936, S. 4.

⁷⁰ Carl Engber, Trude Schullerus, Der Sebastian-Hann-Verein und seine Sektion „Heimatkunst“, in „Forschungen zur Volks- und Landeskunde“, Band 24, 1/1981, S. 106-109.

Besprechung der Weihnachtsausstellung des Jahres 1938 unterstrichen wurde, in der es heißt: „[...] Volkskunst für städtische Bedürfnisse anzuwenden, bekannt und volkstümlich zu machen, hier in der Heimat und auch im Ausland“⁷¹. Den Bemühungen des *Sebastian Hann-Vereins* ist es zu verdanken, in den Reihen der städtischen Bevölkerung den Geschmack für volkskundliche Objekte geweckt zu haben, Objekte, die einen Ehrenplatz in barocken oder Biedermeiereinrichtung neben Zinn und Silbergeschirr fanden.

Während seines über vier Jahrzehnte langen Bestehens hat der *Sebastian Hann-Verein* – sowohl vor dem Ersten Weltkrieg als auch danach – in allen Bereichen der bildenden Kunst und der Volkskunst Hervorragendes geleistet. In den ersten Jahren seines Bestehens waren die Bemühungen um die bildene Kunst vorherrschend, während ab dem dritten Jahrzehnt die Volkskunst im Mittelpunkt stand. Diese Tatsache ist einerseits auf die Gefährdung derselben in der modernen Gesellschaft zurückzuführen und andererseits auf die veränderten politischen Verhältnisse nach der Bildung Großrumäniens.

⁷¹ V. Kl, *Die Weihnachtsausstellung des Sebastian Hann-Vereins*, in *SDT*, Nr. 19688, 8. Dezember 1938, S. 10.

Abbildungen



1. Von Arthur Coulin entworfene Mitgliedskarte (Privatbesitz)



2. Von Friedrich Mieß entworfene Mitgliedskarte (Privatbesitz)



Karl Ziegler: Porträt seiner Gattin (Katalog-Nr. 245)

3. Bildnis der Gattin Karl Zieglers, in *Katalog der ersten Ausstellung von Arbeiten siebenbürgischer Künstler*, 30. Juli–26. August 1905, Hermannstadt, Jos. Drotleff 1905.



4. Bildnisausstellung aus Privatbesitz im Eislaufpavillon des Gesellschaftshauses, Hermannstadt 1909, Foto in *Die Karpathen*, Nr. 23, 1909.



5. Ausstellung alter Kunst- und kunstgewerblicher Gegenstände im Eislaufpavillon des Gesellschaftshauses, Hermannstadt, 1910, Foto in *Bericht über das Jahr 1910/1911*.

Sebastian-Hann-Verem für heimische Kunstbestrebungen

Hermannstadt den 08. Februar 1912

Löbl.

Curatorium des
Baron Brukenthal'schen Museums.

hier.

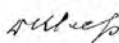
Der unterfertigte Ausschuss des S.H.V. hat in seiner letzten Sitzung zu der Frage des eventuellen Verkaufes des van Eyk'schen Bildes Stellung genommen u. sich aus kunsthistorischen u. künstlerischen Rücksichten gegen den Verkauf ausgesprochen. In diesem Zusammenhange hat der unterfertigte Ausschuss beschlossen, dem löblichen Curatorium seinen Dank auszusprechen dafür, dass es sich gegen den Verkauf der Bilder und für die Integrität der Gemäldesammlung ausgesprochen hat.

Indem wir die Ehre haben, hievon einem löbl. Curatorium Mitteilung zu machen, zeichnen wir

hochachtungsvoll

für den Ausschuss

Schriftführer



Vorstand



6. Brief des Ausschusses des *Sebastian Hann-Vereins* vom 28. Februar 1912 an das Curatorium des Brukenthalmuseums mit Bezug auf den Verkauf des van Eyck Gemäldes „Der Mann mit der blauen Sendelbinde“ (Brukenthalbibliothek, Korrespondenz des Jahres 1912)

514

SEBASTIAN-HANN-VEREIN FÜR HEIMISCHE KUNSTBESTREBUNGEN
ORTSGRUPPE HERMANNSTADT

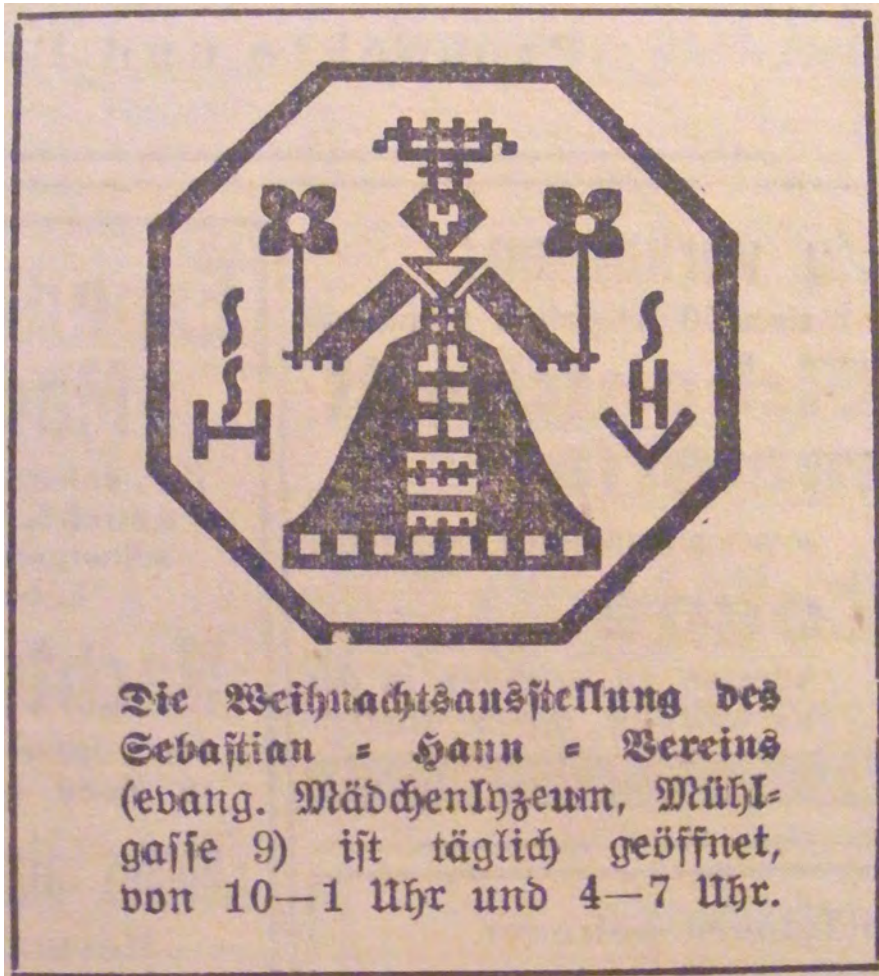
Hermannstadt, am 7. November 1913.

Löbliches Curatorium der Bz
Brukenthal'schen Gemäldesammlung
Hermannstadt.

Durch den Überbringer überreichte wir Ihnen das von unserer Galerievereinigung angekauft Bild *Artus Coulin, Im Olivenhain* mit dem Ersuchen es zur beständigen Darstellung in der Gemäldegalerie unter Vorbehalt des Eigentumsrechtes der Galerievereinigung zu übernehmen. Wir ersuchen gleichzeitig auf der Aufschrift des Bildes zum Ausdruck zu bringen, dass es Eigentum der Galerievereinigung der Ortsgruppe „Hermannstadt“ des Sebastian Hann Vereins ist.

Hochachtungsvoll
Ortsgruppe „Hermannstadt“
des Sebastian Hann-Vereines
für heimische Kunstbestrebungen
Artus Coulin

7. Brief der Galerievereinigung des Sebastian Hann-Vereins vom 7. November 1913 an das Curatorium des Brukenthalmuseums mit Bezug auf den Ankauf des Bildes Arthur Coulins „Im Olivenhain“ für die heimische Sammlung (Brukenthalbibliothek, Korrespondenz des Jahres 1913).



8. Plakat der Weihnachtsausstellung 1941, entworfen von Hildegard Schieb
(abgebildet in Südostdeutsche Tageszeitung)

ALMA MATER NAPOCENSIS, SUB SEMNUL TIMPULUI

În „cronica” de față, nu voi scrie doar despre specificitățile de meșteșug, în sensul măiestriei picturilor și desenelor lui Liviu Vlad, mai exact „italiana” *Fortuna critica* din preambulul monografiilor artistice dar și a discursurilor de la vernisaje, capitol realizat cu multă acribie de un alt maestru, de data aceasta al *logosului*, precum Ovidiu Pecican, sub inspiratul generic, *Rama unei biografii artistice*, de la începutul minunatului volum îngrijit și „asistat” de medicul iubitor de artă, „*Lumină și locuri, desen și culoare*”, articol ce adună pasaje din cronicile istoricilor și criticilor de artă clujeni, scrise și publicate în reviste și ziare de-a lungul timpului (Viorica Guy Marica, Gh. Arion, Mircea Țoca, Alexandra Rus, Gheorghe Mândrescu, Livia Drăgoi, Nicolae Sabău, Vasile Radu, Miron Scorobete etc.), ci mă voi opri asupra istoriei obiectivelor ilustrate.

De data aceasta voi sublinia nota de comuniune spirituală dintre chirurgul specialist și istoricul de vocație, un *connoisseur* în accepțiunea iluministă de odinioară a cuvântului. Pictura și grafica sa încărcată de profunde valențe sufletești reprezintă și o *Cronică* a monumentelor și a constructorilor acestora, dezvoltată în vedutele europene și transilvănene. Dar această redare exemplară demonstrează plener faptul că Transilvania era și este o lume a continentului nostru, adică o Europa *in nuce*, prin acea îmbinare dintre realizările artistice transilvănene de matrice occidentală și formele artistice de matrice bizantină, acel sănătos „plămân” european (expresia lui Vjačeslav Ivanov), prezent și la noi, aspect dovedit cu multă aplicare, cu multă dragoste, când Liviu Vlad ne povestește cu ajutorul pensulei și a cărbunelui, comorile Transilvaniei și ale orașului natal, acea „*civitas primaria*” din perioada Renașterii dar și din contemporaneitatea sa. Titlurile expozițiilor găzduitoare ale acestor creații sunt sugestive, așa precum cuvântează poetul în „imnele Transilvaniei”, pictorul făcând-o prin culori și prin imagini: *Bonțida în clar–obscur*, 2011; *Muri transylvani antiqui*, 2015; *Lumină și Locuri, desen și culoare*, Avalon, 2016; *Clujul gotic și baroc*; *Clujul meu*; *Monumentele religioase ale Clujului*; *Transylvania vetera*, 2018, etc.

Cunoscând creația peisagiștilor și veduțiștilor din sudul Transilvaniei, înainte-mergători ai genului artistic, de la sfârșitul secolului XVIII și până în prima jumătate a secolului al XX-lea (a se vedea teza de doctorat și volumul Dr. Iulia Mesea, *Peisagiști din sudul Transilvaniei între tradițional și modern...* Bibliotheca Brukenthal LIII, Sibiu,

2011), am identificat consonanțele stilistice formale ale operei lui Liviu Vlad cu sugestiile unei claviaturi în maniera realistă, naturalistă, impresionistă uneori și chiar simbolistă, practică în această perioadă. Personal văd în peisajele și mai cu seamă în vedutele lui Liviu Vlad o programată continuitate, o inedită repetabilitate către sănătoasa tradiție a celui *Heimathlandschaft* (Peisajul natal!), propusă în creațiile unor Betty Schuller /1860-1904/ (*Strada Pempflinger, Capela Sf. Iakob și Turnul preoților, Sibiu*) și Robert Wellmann/1866-1949/, maestrul care „stăpânește natura – pot fi și peisajele urbane, adică vedutele Sibiului – redând-o obiectiv, în forme solide, clasice în simplitatea și veridicitatea ei”. Caracterizarea se potrivește și creațiilor semnate de Liviu Vlad, fără să impiețeze asupra originalității și a personalității sale artistice. Vorbind despre aceasta mi-am pus și întrebarea, în ce măsură autorul e prezent în opera sa artistică, odată ce aceasta a fost desăvârșită. Poate fi el descoperit în aceste piese. Opera sa este până la urmă o destăinuire. Elaborând o formă, o imagine singulară, artistul ne-a destăinuit personalitatea sa, aceasta fiind înscrisă în structura însăși a tabloului, prin maniera în care a fost conceput. Până la urmă, citându-l pe Boris de Schloezer, prezent în minunatul volum de texte și documente filosofice, datorat lui Pierre Picon, *L'œuvre d'art & l'imagination* (Classiques Hachette, Paris, 1955), vom fi de acord cu observația acestuia referitoare la dependența operei artistice de mediul în care trăiește creatorul: *L'œuvre exprime l'homme à la façon dont l'arbre exprime le sol où il est enraciné et qui le nourrit, le climat qui favorise sa croissance...*. Așadar, vă propun să parcurgem acest itinerar istorico-artistic prin prezentarea pe scurt, în câteva „studii de caz”, a imaginilor și a istoriilor acestor lăcașe de învățământ, active într-un lanț cronologic de câteva secole.

Revenind la genericul expoziției, drept rememorare la ceas aniversar, 100 de ani de la ființarea *Universității Naționale a Daciei Superioare*, se cade să amintesc de profetica lecție a celui *spiritus rector*, prof. Vasile Pârvan, în Lecția sa de *Prolegomena* la *Cursurile de Istorie Antică* și - nota bene - *de Istoria artei*, prezentată în ziua de 3 noiembrie 1919, sub genericul, *Datoria vieții noastre*. Din lectura acestei conferințe realizăm că textul rostit era o lecție intelectuală perenă, cu idei în general valabile astăzi dar și în viitor. Reputatul savant care nu era transilvan a știut să afirme cu sinceritate continuitatea peste secole a formei și a modelului clujean de *Universitas*. Aceleași idei le va expune și Prof. Onisifor Ghibu, care în „Motivarea” de organizare a noii Universități (publicată în *Lucașul*, București, Martie 1919, apoi în *Universitatea din Cluj și institutele ei de educație*, Cluj, 1922), va propune ctitorirea unei Universități cu *30 de colegii încadrate în 5 facultăți*. Oare acest proiect nu făcea o trimitere istorică către elaboratul *Ratio Educationis* și spre instituția *Colegiului Universitar* clujean de la 1581?

Prezentarea de față cuprinde câteva istorii la obiectiv, la monument, care preced analizele stilistico-formale la imagine, o îmbinare între adevărul istoric și transfigurarea artistică, spiritualizată. Parafrazând o maximă a lui Seneca (*De moribus*,

72), *Imago animi sermo est, Felul de a vorbi este oglinda sufletului.*, putem spune că pentru Liviu Vlad, *Felul de a picta este oglinda sufletului!*

Iter-ul expozițional, a celor 20 de lucrări expuse pe simezele Galeriei „Paul Sima” a Colegiului Academic (06.11 – 29.11. 2019), debutează cu compoziția istorică a unui ansamblu arhitectural ce ne proiectează în lumea mediteraneeană (desen laviu). Liviu Vlad demonstrează din nou cunoașterea izvoarelor imagistice a lumii premoderne peninsulare italice: Prima Universitate! ... unica mărturie contemporană păstrată, este de fapt o imagine axonometrică a *Seminarului* iezuit din *Claudiopolis* (Cluj, Klausenburg, Kolozsvár), o xilografie cuprinsă în volumul, *Compendio delle heroiche, et gloriose attioni, et santa vita di Papa Gregorio XIII di Marc’Antonio Ciappi* (Roma, 1596), o compoziție *di fantasia*, din imaginație, care nu respecta aspectul, forma reală, a construcției originare. Planșa redă o biserică cu trei nave, o bazilică, în locul lăcașului de tip sală existent de la început, fosta biserică a mănăstirii minoriților franciscani, șantier inaugurat la 1486, în timpul regelui Matia Corvinul, încheiat în vremea regelui Ludovic al II-lea, la 1516.

Seminarul de pe *Platea Luporum* (Str. M. Kogălniceanu, de azi), mai degrabă o *Platea studiorum*, proiectat de florentinul *Fra Massimo Milanesi*, călugărul iezuit menționat documentar începând cu anul 1583, arhitect și director pe șantierului de refacere al *Colegiului* din Cluj (*scrisoarea din 15 martie 1583*), ajutat de maestrul zidar deasemenea italian *Gioan Pietro*, urma să ocupe parcela situată la nord de corpul mănăstirii și al Colegiului ce funcționa în corpul conventual alipit fațadei sudice a lăcașului. Milanesi a desenat, așadar, la cererea principelui Ștefan Báthory, rege al Poloniei și Lituaniei, două proiecte: Primul, un adevărat Plan de situație, asemănător P.U.Z.-urilor contemporane, cuprinzând parcelele din zona sud-estică a cetății, cu biserica minorită, mănăstirea, cu parcelele/grădinile sudice și un plan al unei școli, o clădire parter cu opt săli. Al doilea proiect, conturează Seminarul papal (*Seminarium*) încă needificat. Releveul Seminarului este mai elaborat, literatura de specialitate (Sebestyen, Sabău, Kovács) dezbătând detaliat istoria acestui obiectiv, însoțit și de un elaborat deviz intitulat, *Spesa della Fabrica del Seminario compartita in quattro anni*. Detaliile la proiecte menționate pot fi citite și în corespondența lui Antonio Possevino (1533-1611), secretarul Ordinului iezuit. Din nou o analiză comparativă a releveului Seminarului cu modelele vremii dezvăluie consonanțe planimetrice cu planurile și desenele axonometrice ale *Colegiului-Convict iezuit Sf. Ioan* din *Pavia* (1561), cu planurile de colegii și de seminarii din vremea Ep.-lor Carlo Borromeo și Federico Borromeo, din secolul XVI, mai precis, *Sf. Ioan* din *Milano* (1563-1579), *Sf. Maria* din *Ascona* (1585-1597), apoi cu planurile instituțiilor de învățământ din *Vercelli*, *Verona*, *Brescia*, *Genova*, *Florența*, proiecte ale arh.-lor Pellegrino Tibaldi, Bartolomeo Ammannati, și Giuseppe Valeriano.

În prima perioadă a Reformei și a Contra-Reformei, secolul XVI, constatăm maniera în care Proiectul de ridicare a *Colegiului Protestant* din Cluj, la 1564-1567 (cu profesori străini, între care și francezul Petrus RAMUS), locat în mănăstirea de odinioară a dominicanilor, apoi a școlii aparținând confesiunii Anti-Trinitariene (1571), designată mai târziu drept Unitariană, au stimulat construirea școlilor catolice, iezuite, în spiritul și mesajul Conciliului tridentin: astfel, în 20 Decembrie 1579, se deschide școala iezuită din fosta mănăstire benedictină Cluj-Mănăstur, mutată în 14 mai 1581 în Cluj, *intra muros*. Înainte cu 2 zile, în 12 mai, se emitea Diploma din Vilnius, act întocmit la sugestia Papei Grigore XIII, specificând donația complexului arhitectural al fostei mănăstiri minorite de pe Platea Luporum, pe seama ordinului, pentru amenajarea sediului Colegiului, cu programa proprie Regulamentului de funcționare academică întocmit de A. Possevino. Documentele ne spun că proiectele realizate în 1584 au fost trimise regelui Ștefan Báthory la Vilnius (Lituania) spre aprobare, apoi, cu întârziere actele menționate vor fi expediate conducerii Ordinului Iezuit, la Roma (5 septembrie 1586).

Un nou episod strâns legat de funcționarea altei instituții de învățământ pe aceeași „Platea Luporum” are loc între 1651 și 1654, când după restaurarea fostei biserici și mănăstiri minorite, apoi iezuite, incendiată în contextul „războaielor religioase” de la cumpăna celor două secole, XVI-XVII, prin voința principilor transilvăneni calvini, vor fi întreprinse refaceri ale complexului arhitectural și apoi va fi edificat Colegiul acestora, potrivit proiectului realizat de Agostino Serena (m. 1654), arhitectul ticinez, înscris în documente drept *Architectus venetus*; din păcate și acest edificiu va fi mistuit de marele incendiu al cetății din 1655. Clădirea va fi refăcută din nou sub aspectul original, imagine prezentă într-o vignetă xilogravită din anul 1742; Cea de a patra construcție școlară a fost la rândul ei puternic avariata de incendiul din anul 1798, demolată, aceasta a fost înlocuită de actualul edificiu realizat de Josef Leder între 1801-1811. O inscripție evocatoare consemnează funcția sa școlară: LITTERIS ET PIETATI SACRUM. A. Aer. Chr. MDCCCI.

Villa Miko (Cretă sepia, cretă albă), în concepția compozițional-formală a lui Liviu Vlad, este o construcție neo-clasicizantă, înfrumusețată la fațada principală de un generos portic terasat așa cum poate fi văzut și în stampa realizată de maestrul gravor nuremberghez, Ludwig Rohbock, autor al ilustrațiilor volumului editat la 1857 de J. Hunfalvy, *Ungarn und Siebenbürgen in Orig.-Ansichten*. Elaborata construcție, consonantă modelului de *villa* italiană, din perioada Renașterii mature și târzii (vilele din Toscana și Veneto!) a fost ridicată pe o colină din afara cetății, într-o grădină istorică, prima grădină botanică a orașului, așa-numitul parc *Bethlen*, ce amintește de minunatul parc al castelului din Chirales (Kerlesi). Ecourile modelelor antichității, reelaborate de un Palladio și apoi Lordul Burlington, au ajuns și în regiunile central-estice europene,

Imperiul habsburgic, apoi Austro-Ungar, în Polonia și Rusia. În toată această istorie bogată, vila reprezintă înaintea de toate transformarea și deschiderea societății medievale spre un alt model de clădire, ce se vrea o adevărată fiică a Umanismului, a reînnoitei încrederi în om și în natură, a redescoperirii originilor clasice din cultura peninsulară (vezi Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, 1485, Cap. XVII, despre *Villa*).

Istoria înregistrează donația terenului pe seama unei viitoare locații a Muzeului Ardelean întemeiat în anul 1859, apoi chiar funcționarea acestei instituții, între 1861-1874, în frumoasa construcție de pe colină.

Epigrafele în limbile maghiară și latină aflate la vila Miko comemorează evenimentele și serviciile făcute de nobilul cărturar pe seama *Muzeului Ardelean* (1889). Inscricția: Emerico Miko/ de Hidveg ultimo/ Musei Transilvani/Fundatori/Artium Literarumque/Fautori./ O(ptimae). M(emoriae). P(osuit)/ Grata posteritatis/ MDCCCLXXXIX. Stilistic-compozițional, obiectivul plasat în mijloc, pe vârful de colină, se particularizează și prin cromatica sa sobră, a unui alb detașat prin puritatea și similaritatea cu materialul durabil în care a fost realizat. Un reușit portret de aparat al nobilului Mikó, datat 1891 și semnat de pictorul Pállik Béla, recent restaurat de Ioan Muntean din cadrul Laboratorului de restaurare al Muzeului Brukenthal din Sibiu, poate fi văzut în Colecția Muzeului de Artă din Cluj-Napoca (Nr. Inv.: FD 175).

Clădirea Guberniului (Cretă sepie + sanguină), în fapt *clădirea Colegiul Iezuit*, înfățișează construcția realizată după anul 1700, din pietrele demantelate ale Conventului benedictin din Cluj-Mănăștur și din cariera aflată în această zonă. Încă înainte cu șapte ani, la 1693, împăratul Leopold I confirma privilegiul de odinioară al Regelui Ștefan Báthory, pe seama Colegiului Iezuit de la 1581, adăugând și o importantă donație pecuniară. Construcția din imagine, parter, etaj, precede ridicarea primei biserici baroce din Transilvania (1718-1724), biserica Ordinului realizată după planurile arhitectului vienez Christophor Tausch („*Architecto totius fabricae Fr. Christophoro Tausch, societatis nostrae adiutore et pictore aetatis suae celeberrimo*”) și a șefului de șantier Fr. Valentinus Scherzer („*habeat curam aedificii*”, 1721). Completări la edificiul mănăstirii, a Colegiului, se fac în anii 1752 și 1765. În 1753 izvoarele documentare îl înregistrează sub denumirea de *Colegiul Academic Universitar*. Perioada de funcționare educativă a complexului arhitectural, răstimpul 1719-1773, va fi schimbată după 1774, prin locarea în clădire a unor instituții laice: a *Guberniului*, la 1790 și a *Direcției Guberniale a Construcțiilor (Aedilis Directio)*; Din 1838 aici va funcționa *Comisia Edilitară*. Între 1693 și 1773, anul desființării Ordinului Iezuit, la școlile catolice și la această *Universitas* au studiat mai mult de 25.000 alumni.

În veduta sa Liviu Vlad reconstituie frumoasa și unitara *piazzetta* barocă marcată pe latura vestică de frontul edilitar alcătuit din case orașenești, fațada cu două turnuri a bisericii iezuite și frontispiciul Colegiului, pe două niveluri, cu mai multe

axe de goluri ale ferestrelor lipsite de ancadramente, cu intrarea deschisă în flancul nordic, înzestrată însă cu un ancadrament cioplit în piatră, completată de inscripția comemorativă încastrată la mijlocul frontispiciului. Deasupra, peste tot, se desfășoară șarpanta înaltă a acoperișului unic, în două ape.

De mare valoare artistică este Coloana *Maria Immaculata*, unul dintre cele mai importante monumente de for public din Transilvania secolului al XVIII-lea, în maniera sculpturii Barocului central-european. Lucrare *ex-voto* (ridicată în urma epidemiei de pestă ce a infestat Clujul și Transilvania, între 1737-1738), patronată și donată în anul 1744 de Anton Kornis, membru marcant al aristocrației romano-catolice din Principat, a fost realizată de sculptorul bavarez Anton Schuchbauer (1719-1789), stabilit numai de câțiva ani în Cluj. Tema lucrării lui Liviu Vlad se vrea o necesară și evocatoare reprezentare a acestui spațiu de un farmec aparte, spațiu marcat de construcții ce răspund parcă unei orchestrații consonante muzicii baroce, cu clădirile amintite de pe latura orientată spre vest, cu elaboratul „*Convictus Nobilium*” (CON. NOB./17 35) la nord, beneficiarul unei elaborate planșe, minunată compoziție cinetică, însuflețită de culorile contrastante, exprimate în tehnica, cretă sepia, creion și laviu, cu redarea fațadei clădirii, îmbogățită de portalul cu fronton semicircular întrerupt, sprijinit pe coloane toscane, asociată însă perspectivei interioare spre acel liniștitor *cortile*, ce comunica odinioară cu porticele parterului, boltite și deschise prin arcade semicirculare spre acea curte. Itinerarul virtual se prelungeste apoi spre alt sediu educativ, *Seminarul „Báthory-Apor”* din vecinătatea vestică (1724-1731), cu fațada orientată spre răsărit, spațiu protejat parcă de silueta sculptată a *Sf. Iosif cu Iisus-copil* în brațe. Deslușim aici, un memento dar și o fermă propunere a autorului compoziției pentru refacerea, în viitorul apropiat, a acestei piațete și relocarea statuii *Maicii Domnului Protectoare* în spațiul original, prin aducerea monumentului din vecinătatea bisericii rom-cat., Sf. Petru, acasă! Nu departe sunt și *Alumni* înscriși la Cursurile Colegiului, în uniforme de epocă, imagini viu colorate, de un realism pitoresc, prezente în pictura altarului lateral sud-estic al bisericii, închinat *Sf. Iosif de Calasanza*, călugărul piarist, patron al școlilor și a școlarilor din acea vreme.

Clinicile „recent” construite după proiectele arhitecților, Korb Floris (1860-1930), personalitate cu aprofundate studii de arhitectură la Universitatea Tehnică din Berlin și a tirolezului Kalman Giergl (1863-1954), instruit la Universitățile Tehnice din Budapesta și Berlin (Chirurgie I, Cluj, 1897-99; Nașteri și Ginecologie, 1897-1899; Oftalmologie, 1897-99), reprezintă pretexte compoziționale recreate în atelierul medicului-artist, un bun cunoscător și „locatar” al acestor ctitorii de îngrijire și de sănătate, lucrare de un aspect pitoresc, propriu vedutelor, în care culoarea, în cretă grafit acvarelabilă, și-a adus o serioasă contribuție în percepția spațială cromatică. În aceeași notă de fidelă reconstituire arhitecturală se vrea și planșa *Clinicile au peste o sută de ani*, compoziție

realizată în cărbune și sepia, desenând scările, cu pricepere de arhitect, în deschiderea lor spre înălțime, prin câte două rampe contrapuse, ranforsate de parapete puternice, de terase și de o metopă epigrafiată în partea superioară.

Un ciclu de nouă planșe, corolar sărbătoresc al acestei expoziții, stau sub scurta poveste a unor generice descriptivo-simbolice, ce reprezintă a treia perioadă istorică din viața și istoria învățământului superior clujean, întemeiat prin Decret imperial la 22 octombrie 1872 și inaugurarea Cursurilor în 10 noiembrie 1872: *Noua Universitate* (peniță, laviu), *Prin curtea Universității* (cretă colorată), *Colțul nord-vestic al curții Universității* (cretă colorată), *Început de an universitar* (pastel), *Urcând treptele Almei Mater...* (cretă, grafit colorată), *Urcând treptele Almei Mater....* (cărbune), *Pe coridoarele Almei Mater...* (cretă colorată), *Lumină de dimineață* (cărbune), *Universitatea și Colegiul Academic tehnică mixtă*, creion, cretă colorată), *Pe strada Universității* (cretă, grafit acvarelabilă).

Impozantul edificiu al noii Universități (122×59 m, suprafața utilă construită 4226 m²) a fost construit între 1893-1902, bucurându-se de o inaugurare festivă în 3 octombrie 1902, la o zi după dezvelirea monumentalului complex statuar reprezentând pe regele Matia Corvinul din Piața Mare (Piața Unirii de azi). Autorul planurilor a fost unul dintre remarcabilii arhitecți din Europa Centrală, activ în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, Karol Meixner (? 1853–?1895), proiectant al unor monumentale clădiri instituționale, tribunale, gimnazii etc. Monumentala clădire universitară din Cluj a fost definitivată însă de arh. Alpár Ignaz (1855-1928). Schema funcțională coerentă, dezvoltarea unor partiuri simple de o expresă funcționalitate și flexibilitate, amplitudinea volumetriei și sobrietatea fațadelor în manieră neo-renascentistă este ranforsată prin utilizarea unui material de construcție, nou la acea dată, a cărui durabilitate poate fi apreciată și în zilele noastre, cărămida tip klinker; ancadramentele ferestrelor, coloanele ce flanchează accesul în corpul răsăritean orientat spre clădirea Colegiului Academic de azi, pilaștrii, capitellurile ionice, decorul figurativ din piatră, răspund exigențelor constructiv-decorative impuse în mediile universitare europene ale timpului, mai cu seamă clădirile Politehnicii și Universității din Zürich, cu elocvente identități de planimetrie și axonometrie, concepute de arh. Gottfried Semper, 1858, 1880, apoi Viena, 1873-1874, arh. Heinrich von Ferstel și Budapesta, 1873, arh. A. Hauszmann.

Ansamblul clujean prezintă două curți interioare, etapele constructive debutând cu corpul fațadei estice, apoi rând, pe rând, continuate de cele ale fațadelor de vest, de sud, încheiate cu cel nordic. Din relieful original „*Actul de Donație al împăratului Francisc Iosif, însoțit de personaje alegorice*”, aflat odinioară în câmpul frontonului triunghiular al fațadei principale, câteva statui din tabla de zinc, realizate de sculptorul Mayer Ede în fabrica budapestană Zellerin, se mai păstrează în Grădina Botanică a

orașului, acum figuri însingurate, parcă „coborâte din locația originală” spre bucuria ochiului vizitatorului.

De altfel Grădina Botanică „Alexandru Borza”, excepțională ctitorie interbelică (post 1928) este prezentă și ea pe simezele Galeriei „Paul Sima”, printr-o compoziție acvarelată, o pictură plină de elan în analizarea și contemplarea motivelor din natură, motive accentuate de pluri-cromatismul floral aflat în contrast notabil cu albul clădirii Institutului Botanic, original și singular Muzeu, inaugurat în anul 1937. Peste tot guvernează aici, cerul de un albastru suveran, de un optimist sănătos, propriu și trăirilor autorului.

Deasupra arhivoltei ferestrelor frontispiciului de la așa numitul *piano nobile*, apar personificările științelor exacte și umaniste: în traveea centrală - Filosofia cu Istoria, în traveea estică - Medicina cu Științele Naturii, apoi Matematica cu Dreptul în traveea vestică, lucrări din piatră naturală; formal-compozițional la aceste piese deslușim știința și măiestria execuției, apoi calitatea expresivă a unor statui inspirate din repertoriul plasticii figurative, a lecției și a modelelor Renașterii mature și a Manierismului sculptural, cu deosebire a lui Michelangelo, pe care Liviu Vlad o înregistrează.

În aceeași claviatură, artistul ne propune o spectaculoasă vizită în această monumentală și totuși echilibrată construcție, făcută pe măsura și înțelegerea Omului. Grija față de profesor și față de alumn este percepută de vizitator odată cu primii săi pași ce ating scările ample, monumentale, cu o așezare a treptelor într-o dimensiune consonantă cu aceea a treptelor Bibliotecii Laurențiene din Florența, datorate lui Michelangelo. O ascensiune destul de ușoară la propriu, muncită și elaborată însă în timp, de cei care pășesc pe drumul propășirii cultural-spirituale, în anii de instrucție universitară. Mister și lumină, speranță și împlinire sunt punctele vizate de Liviu Vlad, plăsmuitorul acestor compoziții, dar și de cei care lipsesc din cadru, ființele umane, a căror prezență însă se simte!

O notă aparte, aceea a unei integrări intime, firește pe aceeași „Platea Studiorum”, o dezvăluie compoziția *Universitatea și Colegiul Academic* (tehnică mixtă, creion, cretă colorată). Colegiul - evocatoare reluare a genericului instituțional de la 1581 - a fost edificat pe locul vechiului teatru, realizat de maestrul constructor Alföldi Anton după planurile arh. Anton Schütz între 1804-1821; starea precară a construcției, demolată în anul 1930, a condus spre ridicarea *Colegiului Regele Carol II*, complex arhitectural modern realizat conform planurilor arhitectului Gh. Cristinel, autor și al releveelor Catedralei ortodoxe a Clujului. Colegiul Academic, inaugurat 13 iunie 1937, a fost îmbogățit, în anii care au urmat, de minunata frescă datorată maestrului Costin Petrescu (1872-1954), cu tema *Istoria Culturală a Ardealului*, inaugurată în 9 septembrie 1939 în prezența unei comisii formată din universitari clujeni, Profesorii Ioan Lupaș, Coriolan Petranu, D.M.Teodorescu, D. Popovici și C. Marinescu. Micul scuar amenajat

între clădirea Universitară și Colegiul Academic, a fost însuflețit de o altă capodoperă, ansamblul monumental din bronz *Școala Ardeleană* datorat maestrului Romul Ladea, profesorul mult iubit de discipolii săi din cadrul Academiiilor de Arte frumoase din Cluj și Timișoara. Liviu Vlad aduce un adevărat și evocator omagiu măștrilor filosofiei, istoriei, științelor naturii, științelor exacte și medicinei, care au pășit pe această cale!

Itinerarul artistic ne conduce apoi spre zona de miazănoapte a orașului, la Facultatea de litere (Marianum-ul de odinioară), ctitorie a parohului *Hirschler Iosif*, clădire proiectată de Arh. *Hübner Eugeniu* (Budapesta), cu lucrările efectuate de constructorul local, *J. Spada*, de ascendență italiană, construcție amplă sfințită în 11 decembrie 1911 de Ep. Transilvaniei, *Mailath*. În cuvântarea sa inaugurală, Pr. Hirschler, a rezumat plenar obiectivul instrucțional – cinci secții de învățământ – între care frecventatele școli primare și gimnaziale de fete, aflate în custodia călugărițelor Ordinului Notre Dame: „*Doresc ca Marianumul să fie locașul multor inimi curate, școala multor fete destoinice....cetate puternică....mândria orașului nostru!*”

Veduta, o compoziție în care obiectivul arhitectural primează prin poziție și anvergură, descrie fațada principală a unei construcții cu planimetria tentaculară de tip „fingers” a școlilor premoderne europene, construcție pe trei niveluri, cu acoperișul înalt, individualizat la nivelul acestor corpuri, cu un interior funcțional ce cuprindea un număr de 120 camere, săli de curs, birouri, Aula Magna, sală festivă etc., ansamblu al cărui cost a depășit suma de 1 milion de coroane. Liviu Vlad se vrea „noul arhitect”, vedutistul, care redă culoarea originală a acestei bogate instituții de învățământ, în plus, sugerându-ne efervescența spiritului și a logosului unui spațiu hărăzit, unde astăzi limbile mapamondului se înfrățesc, prin comuniunea studenților și a dascălilor, care însuflețesc facultățile de limbi străine ce funcționează aici.

Din itinerarul propus de Liviu Vlad nu putea lipsi Mensa de odinioară, Facultatea de Drept de astăzi, edificiul monumental construit între 1907-1910, pe o parcelă de colț, Str. Universității și Avram Iancu, teren aflat la nord de zidul de incintă al orașului, parțial vizibil și acum. La ridicarea clădirii s-a folosit o tehnologie nouă, ziduri portante din cărămidă, cu planșee din beton protejate de o șarpantă tip mansardă. În Arhiva Universității „Babeș-Bolyai”, am identificat câteva relevee originare semnate de constructor: *Ify. Nagy Karoly epitesi... 1907*. În lucrarea sa, Liviu Vlad, a surprins aspectul compact din flancul drept al edificiului, paralel străzii Universității, cu pitorescul și elaboratul pseudo-turn, cu frontoane crenelate și câmpul agrementat de un precis desen geometric ce imită arhitectura de tip *Blockverband*, specifică zonelor nordice, germane și baltice. Într-o percepție virtuală, vis-a-vis de Mensa, se află vechiul *Hotel Biasini*, edificat (1820-1830) de milanezul *Gaetano Biasini*, onorat în anul 1832 cu titlul de cetățean al orașului, Clujul principală reședință urbană transilvană, conștient aleasă de imigrantul italian, cel care a deschis aici prima sală profesionistă de scrimă dar și hanul „La Calul Alb”(Reduta), etc.

Finis coronat opus (Sfârșitul încununază opera), potrivită maximă Ovidiană (*Heroides*, 2, 35), acum la încheierea itinerarului istorico-artistic propus și expus de medicul-artist Liviu Vlad pe simezele Colegiului Academic clujean. Contribuția sa este încununată printr-o elaborată planșă reprezentând Biblioteca Centrală Universitară (cretă colorată), clădire ridicată după proiectele tandemului de arhitecți Korb Flóris și Griegl Kálmán din Budapesta, prin antrepriza clujeanului Reményk Carol, între 1906-1909. Și în această lucrare, Liviu Vlad dezvăluie atașamentul necondiționat față de vedută, față de „Peisajul arhitectural”, rămânând, așadar, fidel unei modalități realiste de exprimare, o viziune figurativ-naturalistă cu o vădită apropiere față de motivele materiale, concretizate în redarea unor locuri de care se simte foarte legat, în primul rând Clujul natal. Planșa, alături de celelalte lucrări analizate mai sus, merită apreciată nu doar pentru meșteșugul pe care îl relevă, pentru limbajul compozițional clar, ci mai ales pentru lirismul și iubirea mărturisită față de locurile pictate. Minunata fațadă a bibliotecii, cu asocieri formal-stilistice ale secesionului eclectic geometrizat cu elementele istoriste (neobaroce) într-o adevărată horbotă decorativă, întărește impresia privitorului! Aspectul constructiv, reverberațiile lirice, și căldura cromatică, caracterizează în ansamblu vedutele prezentate aici. Prietenii lui Liviu Vlad, și nu doar cei din breasla medicală, ba chiar artiștii plastici profesioniști, îl prețuiesc pentru originalitatea creației sale.

Cu acest prilej, noi am scos în evidență o altă calitate a discursului autorului, aceea a *istoricului-pictor*. Un studiu de caz este cât se poate de relevant în acest sens. Asocierea dintre veduta reprezentând *Clinicile și Biblioteca Universitară* nu este întâmplătoare, făcând trimitere spre minunata poveste descrisă de istoricul Hecateu în ale sale *Istории ale Egiptului*, scrise în vremea lui Ptolemeu I Soter (323-285 î.de Hr.), unul dintre generalii lui Alexandru Macedon, ajuns conducător al Egiptului. Scopul călătoriei istoricului grec din Abdera era cunoașterea Tebei, antica capitală faraonică cu o sută de porți dar mai cu seamă „*Ramsesum-ul*”, celebrul mausoleu a lui Ramses II (sec. XIII î.de Hr.). După parcurgerea, după vizitarea uriașei construcții, cu ample peristiluri și ample încăperi, care adăpostea și sarcofagul faraonului, cronicarul s-a oprit înmărmurit în fața unui portal monumental ce avea deasupra o inscripție, pe care a tradus-o în limba greacă astfel; *psychès iatreion*, «loc de îngrijire a inimii». Dar ce putea fi această „clinică a spiritului”? Hecateu a primit răspunsul doar când a intrat în sala aflată dincolo de poartă: era vestita Bibliotecă sacră a lui Ramses! Nu întâmplător și Liviu Vlad a consimțit la această elocventă alăturare între Biblioteca Centrală Universitară, o „clinică a spiritului”, cu Spitalele din vecinătate, „clinici ale trupului! și nu doar!

NICOLAE SABĂU*

* Profesor universitar la Catedra de Istoria Artei, Facultatea de Istorie și Filosofie, Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca, Romania, sabau.nicolae43@yahoo.com



Fig. 1. Prima Universitate



Fig. 2. Convictus Nobilium



Fig. 3. Clinicile au peste 100 de ani



Fig. 4. Început de an universitar



Fig. 5. Urcând treptele Almei Mater



Fig. 6. Pe coridoarele Almei Mater