



STUDIA UNIVERSITATIS
BABEȘ-BOLYAI



HISTORIA ARTIUM

1/2011

YEAR
MONTH
ISSUE

Volume 56 (LVI) 2011
DECEMBER
1

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

1

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

CUPRINS – CONTENT – SOMMAIRE – INHALT

GHEORGHE MÂNDRESCU, Il museo, punto di riferimento - Il suo ruolo nella contemporaneità * <i>The Museum as Reference Point - about his Role in the Contemporary Situation</i>	3
VASILE DUDA, Elemente de piatră medievală descoperite în anii 2010 - 2011, pe șantierele din municipiul Bistrița * <i>Elements of Medieval Carved Stone Uncovered on Sites in Bistrita, between 2010 – 2011</i>	9
IRINA ILIESCU, Sfântul Gheorghe ucigând balaurul. O abordare comparativă a picturilor din bisericile Arbore și Mălâncrav * <i>Saint George Killing the Dragon - a Comparative Approach of the Paintings in the Arbore and Mălâncrav Churches</i>	25
HORVÁTH IRINGÓ, Date noi despre două piese textile din secolul XVII * <i>Nouvelles données sur deux textiles du XVII-e siècle</i>	39
RADU POPICA, Un pictor transilvănean din secolul XVIII puțin cunoscut: Joseph Mohr * <i>Joseph Mohr: A Lesser Known Transylvanian Painter from the XVIIIth Century</i>	51
BARA JÚLIA, Date noi privind construcția bisericii Sfântul Iosif de Calasanz din Carei * <i>New Data Regarding the Construction of the Saint Joseph Calasanz Piarist Church in Carei</i>	59

GABRIELA RUS, Departamentul districtual pentru construcții din Oradea (1849-1852) * <i>K.K. Districtual Bauamt zu Grosswardein (1849-1852)</i>	79
INA ROȘU VĂDEANU, "Latinizarea" Bisericii Române Unite cu Roma. Contribuții documentare vaticane, secolele XVIII-XX * <i>"The Latinisation" of the Romanian Church United with Rome. Vatican Documentary Contributions, 18th – 20th Centuries</i>	91
VALENTIN TRIFESCU, Bănățenismul în istoriografia de artă. Cazul lui Aurel Cosma (1901-1983) * „ <i>Bănățenismul</i> ” (<i>regionalismo n.d.tr.</i>) <i>nella storiografia d’arte. Il caso di Aurel Cosma (1901-1983)</i>	109
BORDÁS BEÁTA, (Ne)cazul arhitectului Lajos Pákei cu doi aristocrați hotărâți: construcția castelului din Zau de Câmpie (1908-1912) * <i>The Incident between Architect Lajos Pákei and Two Resolute Aristocrats: the Construction of the Country House from Zau de Câmpie (1908–1912)</i>	121
NICOLAE SABĂU, Istoricul de artă C. Petranu (1893-1945) și epistolarul său american * <i>Art Historian Coriolan Petranu (1893-1945) and His American Correspondence</i>	137
NICOLAE SABĂU, Scrisorile maghiare în corespondența lui Coriolan Petranu * <i>Hungarian Letters in Coriolan Petranu’s Correspondence</i>	147
CORA FODOR, Constituirea colecției Muzeului de Artă din Tîrgu Mureș și evoluția sa până la 1944 * <i>La constitution de la collection du Musée d’Art de Tîrgu Mureș et son évolution jusqu’en 1944</i>	155

Recenzii - Book Reviews – Comptes Rendus

Margherita Fratarcangeli, Gianluigi Lerza, <i>Architetti e maestranze lombarde a Roma (1590-1667). Tensioni e nuovi esiti formativi</i> . I saggi di opus, 17, Carsa Edizioni, 2009, 272 pp., 371 il. alb-negru, 16 pl. color (Nicolae SABĂU).....	165
Anca Elisabeta Tatay, <i>Tradiție și inovație în tehnica și arta ilustrației cărții românești tipărite la Buda (1780-1830)</i> , Editura Altip, Alba Iulia 2010, 112 p. + 61 il. (Valentin TRIFESCU).....	170
Radu Popica (coord.), <i>Arta germană din Transilvania în colecția Muzeului de Artă Brașov [Deutsche Kunst aus Siebenbürgen im Bestand des Kunstmuseums Kronstadt]</i> , Editura Muzeului de artă Brașov, Brașov 2011, 124 p. + il. (Anca Elisabeta TATAY)	172
O recenzie la recenzie (Irina ILIESCU).....	174

IL MUSEO, PUNTO DI RIFERIMENTO – IL SUO RUOLO NELLA CONTEMPORANEITÀ

GHEORGHE MÂNDRESCU*

ABSTRACT. The Museum as Reference Point - about his Role in the Contemporary Situation. The restoration of the prestige of the Museum like an institution and especially the emphasizing of his role like standard in assessing the past, appears to be natural in a society traumatized by the communist totalitarianism. In his relation with the contemporary reality with the main contributor, the collector, the museum traverse a difficult time marked by the consequences of dictatorship in the mentalities of the new society in reform.

Keywords: museum, standard, totalitarianism, collector, mentality.

Ho trascorso trentun'anni come curatore al Museo Nazionale d'Arte di Cluj-Napoca (il nome Nazionale fu proposto da noi essendo legittimato tramite la presentazione del valore della collezione, e la rappresentatività per l'intero territorio. Esso fu accettato in scritto, subito dopo il 1989, dalla direzione del Ministero della Cultura. Il ritorno al vecchio nome nasconde una realtà e non mi sembra motivata). Gran parte degli eventi trascorsi in questo intervallo (1967-1999) - quale include la piena affermazione della dittatura comunista totalitaria e poi la prolungata tappa postcomunista, hanno consolidato la convinzione sulla necessità di discutere e d'intervenire perchè il museo riprenda il posto che gli spetta nella società, sottolineando il suo contributo nella ricerca scientifica, l'autonomia di fronte alle pressioni del politico e finalmente la posizione di punto di riferimento, fonte principale per la conoscenza e la diffusione dell'informazione sul passato.

È importante presentare un aspetto quale definisce l'interferenza del politico propria al periodo. Negli anni '80, i quattro, cinque curatori del museo, attraverso il nostro lavoro e tramite i risultati ottenuti, confermati finalmente con il titolo di dottore, siamo diventati gli specialisti del museo. In virtù di questa realtà chiedevamo allora di essere riconosciuto il nostro statuto di ricercatori nel museo, qualità legittimata anche dalle pubblicazioni con cui abbiamo presentato il patrimonio della sezione di cui ci occupavamo ciascuno di noi. Questi risultati ci

* Conferențiar la Catedra de Istoria Artei, Facultatea de Istorie și Filosofie, Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca, România, jsir.cluj@gmail.com

hanno permesso di lanciare ipotesi e di stabilire conclusioni in base a delle analisi pertinenti sulla creazione artistica fino alla seconda guerra mondiale e di vedere la loro estensione verso il periodo contemporaneo sottomesso a delle trasformazioni imposte, spesse volte drammatiche. Avevamo la possibilità di esprimere le nostre opinioni su un ciclo concluso, ma non abbiamo rifiutato nemmeno l'accumulo dei dati necessari alla generazione di ricercatori quale doveva venire dopo di noi.

Ai nostri interventi si è risposto in una maniera specifica, quale afferma i limiti del sistema, ma anche l'attacco al professionalismo e alla etica della ricerca. È rimasta aperta la ferita, quando in una seduta della direzione distrettuale del partito comunista, uno dei dirigenti della sezione di cultura ha detto fermo (cito dalla memoria): "compagni, cessate con queste richieste, voi siete attivisti di partito e dovete essere portavoce del messaggio del Partito nelle masse con le quali siete ogni giorno in contatto...". Dovevamo rinunciare allo statuto di professionisti ed essere i messaggeri della bugia a nome della lotta di classe, dell'utopia quale finalmente è crollata nel 1989.

Il fatto presentato più in su conferma ancora una volta che gli esponenti del comunismo non avevano bisogno di un museo punto di riferimento - così come lo pensavamo noi i professionisti. Essi seguivano il modello sovietico diffuso da Mosca a Vladivostok, nato dall'immaginario di Lenin e quale doveva seguire un prototipo "stas" (unico, n.d.tr.), a nome della propaganda, illustrando fermo la lotta di classe e l'ideale della formazione dell'uomo nuovo, per il quale si prendeva dalla storia solo quello che serviva agli interessi di quelli che dominavano. Questo tipo di esposizione nel museo è sparito dal punto di vista teorico, anche se lo ritroviamo nelle gallerie parzialmente riorganizzate e quali non hanno ancora un programma chiaro di recupero. Più gravi sono le conseguenze nella mentalità di tre generazioni obbligati di seguire questo indottrinamento. Il meccanismo oppressore e deformatore è necessario presentarlo e renderlo conosciuto per facilitare il ritorno alla normalità. Occultare queste verità e inviare loro verso l'oblio, come non ci fossero mai e di lanciare l'interesse solo verso il futuro, non facilita il processo di recupero. I ventidue anni dal crollo del potere comunista, percorsi con lentezza dimostrano che il rinuncio all'analisi della verità su questo passato vicino non è benefico.

In questo senso, da Satu Mare a Constanța, da Iași a Timișoara o Bucarest, specialmente nei musei di storia, il filo della presentazione iniziava con la stessa spiegazione dell'evoluzione, con gli stessi indicatori. Non si metteva l'accento sulla storia, la cultura e le particolarità locali antichi, sulle istituzioni con la loro evoluzione, sulle conquiste culturali e i materiali specifici, sul contributo delle personalità che si sono affermati dalla prole del luogo, unica e inconfondibile, come fattori degni di essere ricordati per ogni generazione. Queste testimonianze hanno giaciuto e giaciono nei depositi non essendo analizzati sistematicamente e presentati, con conessioni e implicazioni necessarie a una migliore conoscenza. La loro portata

nell'attualità consentirebbe alla nuova generazione di ricercatori l'apertura verso nuovi punti di analisi, verso la sintesi eliminata dalla realtà nel comunismo, periodo quale ha creato uno iato a causa della loro tendenza.

Siamo dunque alla ricerca del vero statuto del museo, dopo un periodo traumatico, costituendosi come un punto di riferimento in questo mondo instabile. Abbiamo bisogno della sua visione per la quale le sue testimonianze sono stati fino a poco tempo nascosti. In principio la tematica di una mostra permanente, di museo, si basa sull'analisi dettagliata, multidisciplinare della società e di un settore quale ha concluso un percorso. Stimolo che una distanza di quaranta-cinquant'anni dalla fine di un ciclo è sufficiente per poter fissare, più obiettivo, le prime conclusioni. Per questo si deve conoscere, tutto quello che ha significato l'intera epoca, l'evoluzione della civiltà, della filosofia, della letteratura, della musica, della religione, della società civile, delle mentalità, della vita politica, e di altri campi di attività. L'uomo o gli uomini quali hanno creato gli oggetti del museo fanno parte di questo mondo, con le sue parti buone e cattive. Solo analizzando questo mondo nell'ordine dei suoi eventi potremo valutare correttamente il testimone unico, degno d'illustrare la realtà. Un esempio contemporaneo, in questo senso, ci è offerto dal Museo della Civiltà Canadiana, recentemente riorganizzato e dove il problema del museo come punto di riferimento e del suo posto nella società contemporanea è generoso esemplificato. Solo l'enunciazione dei titoli dei dieci capitoli quali definiscono il profilo mi sembra significativo: *I Il museo come simbolo, II Il museo come visione, III Il museo come spazio di presentazione, IV Il museo come rifugio del tesoro culturale, V Il museo come memoria, VI Il museo come strumento di comunicazione, VII Il museo come mentore, VIII Il museo come luogo di celebrazione, IX Il museo come anfitrione, X Il museo come risorsa.*¹

L'immagine di sintesi una volta lanciata nel museo, non impedisce le generazioni future di guardare la selezione da nuovi punti di vista, indirizzando l'interesse verso le sfumature in quali intravede una nuova ricerca e ampliando così il significato di una prima valutazione. E nessuno deve avere paura che su queste sintesi di museo possono scrivere solo i "vecchi". Al contrario, le giovani generazioni di storici e critici saranno quelle che confermeranno, sfumeranno oppure correggeranno il percorso concluso e sintetizzato avendo alla portata di mano la distanza che gli permette di decantare le testimonianze fissate dai predecessori, quelli onesti, e quali hanno avuto alla base la conoscenza e il rispetto per la deontologia professionale. Attraverso il lavoro delle giovani generazioni si sta consolidando il museo come punto di riferimento.

¹ Vedi George F. Mac Donald e Stephen Alford, *A museum for the global village*, Edited by R.A.J. Phillips, Canadian Museum of Civilisation, Hull, 1989, apud Ioan Opreș, *O carte de multiplă utilitate*, în "Revista muzeelor", nr 1-1990, pp. 71-76.

Nell'evoluzione del museo contemporaneo, nelle società liberi, di seguito al prestigio dell'istituzione di cui parlavamo più in su, si evita di usare il nome di museo per il fenomeno contemporaneo. Sono apparsi vari nomi per definire il fenomeno della creazione patrimoniale contemporanea, fenomeno quale richiede oltre, decantazioni e giudizi di valore per arrivare al livello richiesto e imposto dal museo. Abbiamo per esempio: La casa delle arti (Kunsthaus), La fondazione X,Y,Z, La casa dei trasporti di Lucerna, Technorama a Winterhorn, La mostra d'arte contemporanea o di Arte applicata, o di fotografia, di scultura contemporanea, Gallerie, Selezioni d'Arte Contemporanea ed altri.

Oggi, l'uso eccessivo, ingiustificato, del nome museo, può essere naturalmente evitato. Il museo - come punto di riferimento - sta sopra queste utili forme di presentazione dell'evoluzione degli ultimi decenni. Lui non si distacca da inseguire il contemporaneo, ma al contrario ha bisogno di un gruppo di specialisti coinvolti a seguire la diversità del mondo presente, preparando l'informazione, la buona conoscenza per il momento della selezione, quale la faranno quelli che saranno a loro posto oltre quaranta, cinquant'anni.

La direzione dei musei è naturale di godere dell'esperienza di veri specialisti, quali hanno passato tutte le tappe di formazione e implicitamente sono stati vicino al patrimonio, per un lungo periodo. La conoscenza del patrimonio richiede tempo e preparazione specialistica. Il museo raccoglie i frutti dei vari tentativi, non è un campo di esperimenti contemporanei. Per questi ultimi, i dirigenti possono essere di vario tipo, collegati al tumulto della vita quotidiana. Il museo richiede una chiara visione, stabilità e massima competenza. Per il museo di storia, d'archeologia, d'arte, ed altri è necessario uno specialista nel campo, e non soluzioni congetturali - anche se lui è un competente ingegnere o un giovane artista praticante.

L'esperienza curatoriale e gli esempi con i quali nell'epoca delle dittature (nazista o comunista), l'istituzione del museo fu usata per aumentare l'efficienza nella relazione col pubblico, rimane di essere meglio conosciuta, per il progresso del museo. Dal punto di vista museologico però, l'esempio dell'uso del patrimonio per influenzare o per manipolare l'opinione pubblica, quale ha dominato l'evoluzione verso il contemporaneo, iniziando dal modello di Napoleone, richiede oggi nell'epoca della democrazia, specialmente per i paesi usciti dalla realtà comunista, una rivalutazione, un ritorno alla verità e implicitamente a una naturale ridefinizione.

Ho pubblicato nel numero precedente, *Historia Artium, Studia Universitatis Babeş-Bolyai*, nr. 1/ 2010, Cluj-Napoca, un articolo intitolato *Eticheta și respectul pentru donatori* (L'etichetta e il rispetto per i donatori, n.d.tr.) come una reazione alla realtà romena, quale attira l'attenzione sulle sofferenze attraverso le quali passa il museo nei tempi attuali. I danni imposti dall'utopia comunista al rapporto naturale tra il bisogno del museo come punto di riferimento del passato e la società attuale si riflettono anche nell'impossibilità di recuperare, sottolineare e sostenere il ruolo

del collezionista, del possibile donatore nella vita del museo. L'abuso imposto dalla dittatura e quale ha distrutto il rapporto naturale, la collaborazione con il collezionista, dev'essere conosciuto per rifare un equilibrio necessario. L'esempio e il mancato rispetto per le disposizioni testamentarie, così come ci offre la storia della Donazione Virgil Cioflec - il nucleo di base della galleria permanente del Museo Nazionale d'Arte di Cluj-Napoca - arrivata nel patrimonio dell'Università di Cluj dopo il 1930 e quale oggi, praticamente è sconosciuta alla generazione attuale. La maniera in cui è trattata oggi non può preparare e aiutare al rifacimento del prestigio del collezionista e del museo nella società. Il museo sulla scala del rapporto con il collezionista deve ritornare al vertice della piramide, essendo il punto di riferimento del collezionista e del grande pubblico. Quando il museo non offre rispetto al collezionista, quale rappresenta una parte del suo fondamento, i rapporti reciproci si distruggono.

Il collezionista fu e rimane il possibile collaboratore fedele, quello che alimenta con il suo contributo l'immagine di un'epoca che si deve illustrare, essendo parte della memoria collettiva quale sarà sintetizzata nel museo. Oppure proprio la memoria collettiva ricca, varia, fedelmente illustratrice di un passato, fu profondamente influenzata dall'oscuro periodo comunista. È un dovere lo sforzo di rifare lo statuto e i raffinati ingranaggi lanciati nel periodo interbellico, un dovere di attualità per la società contemporanea quale si trova in una tesa ricerca per ritrovare un equilibrio profondamente colpito.

ELEMENTE DE PIETRĂRIE MEDIEVALĂ DESCOPERITE ÎN ANII 2010 - 2011, PE ȘANTIERELE DIN MUNICIPIUL BISTRIȚA

VASILE DUDA*

ABSTRACT. *Elements of Medieval Carved Stone Uncovered on Sites in Bistrita, between 2010 – 2011.* The architecture in the historic center of Bistrita preserves an important architectural heritage consisting mainly of dwellings in the XV-XVIII century. Interventions in repair, rehabilitation, conservation and restoration of these buildings always offers new data about stages and complex history they went through. By overseeing the work done between 2010-2011 in the old assembly urban area were identified about 20 pieces of medieval stonemasonry XV-XVI century. These elements of specific Gothic and Renaissance enrich architectural authenticity of the city and draw attention to values that can still be discovered in the Transylvanian towns.

Keywords: historic center, Bistrița XV-XVIII century, conservation, restauration, Gothic and Renaissance, stonemasonry.

În centrul istoric al municipiului Bistrița sunt înregistrate în Lista Monumentelor Istorice 54 de monumente de interes național și 145 de monumente de interes local¹, dar pe lângă acestea orașul păstrează un număr important de clădiri cu valoare istorică și arhitecturală care merită să fie studiate. Acest cadru urban oferă noi și noi informații de natură istorică cu fiecare intervenție desfășurată în acest perimetru. La nivelul centrului istoric în cursul anului 2010-2011 s-au derulat lucrări de reparații, reabilitare, conservare și restaurare care au pus în valoare elemente de pietrărie medievală ce completează studiile și cercetările publicate până în prezent. Studiul de față prezintă doar rezultatele din perspectiva istoriei artei care se regăsesc la biserica evanghelică din Piața Centrală, la vechiul convent dominican amenajat ca azil de bătrâni, la imobilul cu numărul 1 din strada Dornei amenajat ca școală, și la câteva fațade care au fost renovate, oferind oportunitatea punerii în valoare a detaliilor de pietrărie cunoscute sau descoperite cu ocazia acestor intervenții.

* *Doctorand în istoria artei, Profesor la Liceul de Arte Plastice Corneliu Baba, Bistrița, Istorice de artă la Primăria Bistrița, vasileduda@yahoo.com*

¹ Lista Monumentelor Istorice 2004.

Restaurarea bisericii evanghelice din Piața Centrală a orașului trece printr-un lung șir de intervenții care au debutat în 1992². Studiul de parament al monumentului realizat de András Kovács a cuprins toate piesele de piatră vizibile la care s-au adăugat fragmentele vechilor ferestre ale bazilicii medievale evidențiate prin sondaje de parament³, iar rezultatele și studiul istoric au fost publicate în 1994⁴. În 2009 procesul de restaurare al monumentului intră într-un stadiu mai alert determinat de tragicul incendiu al turnului bisericii din 11 iunie 2008, iar studiul istoric al clădirii s-a reluat cu o cercetare mai amănunțită a șarpantei efectuată de istoricul de artă Ioana Rus⁵. Aceste studii de istoria artei păreau exhaustive, dar derularea lucrărilor din anul 2011 la sacristia bisericii au pus în valoare în spatele unor tencuieli și a unor nișe aparent fără importanță existența unei ferestre gotice de la vechea bazilică a bisericii (Fig. 21). Această fereastră în arc frânt, cu muluri trilobe a făcut parte din ferestrele bazilicii de la începutul secolului al XV-lea, dar intervenția dintre anii 1560-1563 a acoperit această etapă istorică a monumentului. Datorită descoperirilor din sacristie elementele gotice de pe fațada clădirii au continuitate până în partea estică a bisericii și pun într-o lumină nouă etapele și evoluția istorică a edificiului.

Lucrările de reabilitare derulate la turnul bisericii au oferit condiții pentru studierea mai amănunțită a semnelor de piatră de la ultimele etaje. Aceste semne au făcut obiectul unor cercetări anterioare⁶, dar nu au fost identificate similitudini cu elementele de piatră din oraș. Cu această ocazie s-au constatat asemănări între un semn de piatră identificat în zona etajului cu deschideri acustice și portalul de la etajul imobilului cu numărul 9 din strada Nicolae Titulescu, cunoscut în istoriografia de specialitate⁷ (Fig. 10). Semnul identificat are o formă în zig-zag la ambele monumente, dar la turnul bisericii semnul din intradosul arcului ferestrei este incizat în timp ce la portalul gotic este reliefat într-un mic blazon. Diferența de execuție și mai ales poziționarea centrală, în blazon, pune un semn de întrebare asupra acceptării integrale a posibilei filiații directe între aceste piese de piatră, dar atrage atenția asupra importanței studiului semnelor de piatră din zona Bistriței pentru cercetările viitoare.

² Bálint Szabo, Eva Éke, *Intervenția în primă urgență la Biserica Evanghelică C.A. din Bistrița*, în "Transsylvania Nostra", anul I, numărul 13, p.28.

³ András Kovács, *Proiect de cercetare a fațadei vestice a Bisericii Evanghelice C.A. din Bistrița – 1993*, aflat la Parohia Evanghelică C.A. din Bistrița.

⁴ András Kovács, *Monumente istorice din Transilvania, Biserica evanghelică din Bistrița*, 1994.

⁵ Ioana Rus, *Biserica Evanghelică C.A. din Bistrița. Noi date referitoare la istoricul etapelor de construcție*, în "Transsylvania Nostra", anul I, numărul 13, pp.5-10.

⁶ Otto Dahinten, *Geschichte der Stadt Bistritz in Siebenbürgen*, Köln-Wien, Böhlau 1988, passim.

⁷ Gheorghe Măndrescu, *Arhitectura în stil Renaștere la Bistrița*, Presa Universitară Clujeană, Cluj Napoca 1999, p.25; Gabriela Rădulescu, *Bistrița. O istorie urbană*, Limes, Cluj Napoca 2004, p.131; Corneliu Gaiu, Vasile Duda, *Topografia monumentelor istorice din municipiul Bistrița, Centrul istoric*, Accent, Cluj Napoca 2008, p.151.

Șantierul amenajat la Azilul de bătrâni din municipiul Bistrița, în clădirea păstrată de la vechiul clastru al mănăstirii dominicane, a oferit noi oportunități de cercetare a vechiului ansamblu arhitectural medieval. Din vechea mănăstire de secol XIII-XVI s-au păstrat doar o parte din conventul medieval, biserica și clădirile de pe laturile de sud și de est ale clastrului au dispărut⁸.

Istoriografia domeniului a evidențiat existența a două portaluri de tranziție de la faza gotică la stilul Renașterii, la parter în preajma unei încăperi cu boltă în cruce fără ogive⁹. La aceste detalii păstrate *in situ* se cunosc și câteva subansamble arhitectonice din lapidariumul Complexului Muzeal Județean Bistrița Năsăud, este vorba despre fragmente de ogive, bolțarii unui arc formeret și ai unei arhivolte masive de la o deschidere în arc frânt¹⁰. Cu ocazia studierii imobilului în vederea alcătuirii fișei monumentelor au fost identificate încă două portaluri de tranziție de la faza gotică la stilul Renașterii, amplasate la etajul construcției în preajma scării de acces (Fig. 3). Unul dintre aceste portaluri, (Fig. 4) amplasat în vechea cămară de alimente este executat din lemn; din păcate ușa de secol XVIII a chenarului medieval a fost pierdută în intervalul anilor 2004-2009.

Chiar dacă aceste elemente ușor de încadrat cronologic în perioada de trecere dintre secolele XV-XVI se aflau la etaj, aspectul imobilului refăcut în mai multe etape în secolele XVIII – XIX și XX, nu a permis aprecierea cantității și calității structurilor medievale ale vechiului clastru.

Lucrările de renovare ale clădirii clastrului transformat în azil pentru bătrâni au determinat între anii 2009-2011 decaparea structurilor clădirii și refacerea unor compartimentări. În acest context a fost descoperit un bogat inventar de elemente de pietrărie care confirmă calitatea istorică și arhitecturală a imobilului.

Pe fațada principală pe lângă portalul cu muchii încrucișate au fost identificate încă patru ferestre medievale cu chenare de piatră și o mică gură de aerisire de formă rectangulară (Fig. 6), similară cu cea identificată în interior, cu ocazia alcătuirii Listei Monumentelor Istorice.

Ferestrele de la parter, din stânga intrării (Fig. 7), au proporții comparabile cu ferestrele datate în preajma anului 1500, dar profilatura de pe intradosul golului, menoul și traversa au fost eliminate în cursul renovărilor anterioare (probabil din secolul al XIX-lea). Aceste ferestre se încadrează probabil în familia ferestrei semnalate de cercetătorul Gheorghe Mândrescu ca existentă într-o anexă din acest parcelar în perioada anilor '80, dar și a celor identificate în parcelele din Piața Centrală

⁸ Otto Dahinten, *op.cit.*; Gheorghe Mândrescu, *op.cit.*, p.26; Sanda Salontai, *Mănăstiri dominicane din Transilvania*, Nereamia, Cluj Napoca 2002, *passim*; Gabriela Rădulescu, *op.cit.*; Corneliu Gaiu, Vasile Duda, *op.cit.*, pp.37-38.

⁹ Gheorghe Mândrescu, *op.cit.*, p.26.

¹⁰ Sanda Salontai, *Despre arhitectura unui monument dispărut. Conventul dominican din Bistrița*, în "Revista Bistriței", XIV,2000, p. 415; Corneliu Gaiu, *Lapidarium – Muzeul Bistrița*, catalog, Accent, Cluj Napoca 2011, p.77.

numărul 13 și strada Dornei numărul 3¹¹. La etaj, peste înălțimea actualelor goluri au fost identificate alte două ferestre mai sobre, fără ornamentală elaborată, caracterizate doar de o teșitură simplă pe intradosul golului (Fig. 8). Prezența acestor elemente de pietrărie, coroborate cu colțurile din blocuri de piatră fasonată până la etaj și cu păstrarea integrală a zidului care lega claustrul de vechea biserică confirmă că actualul azil de bătrâni din Bistrița păstrează în mare parte vechile structuri ale claustrului medieval. Analiza paramentului a permis identificarea vechiului acces dintre tribuna vestică a bisericii și etajul actualei clădiri, iar în zona scării de acces (azi cu rampă cotită) s-a constatat existența unui acces inițial cu o singură rampă specific perioadei medievale¹².

În interiorul imobilului, la parter, la aceiași încăpere cu bolți în cruce în care se cunoștea existența unui portal gotic cu baghete încrucișate a mai fost identificat un portal de aceeași factură, dar la care lipsește usciorul estic (Fig. 2). Această descompletare a fost realizată în secolul al XIX-lea când în locația respectivă a fost construit un cuptor de pâine, iar amenajarea acestuia a impus acoperirea și eliminarea unui fragment din vechiul portal.

În zidul de la etajul imobilului, cu corespondențe în zona parterului în care au fost semnalate cele două portaluri de la sfârșitul secolului al XV-lea, au fost identificate încă două portaluri cu baghete încrucișate, dar mai elaborate și cu baghete ce se apropie de secțiunea în formă de pară (Fig. 1). Chiar dacă o parte din profilatură a fost degradată modelatura elaborată plasează aceste elemente de pietrărie în familia portalurilor semnalate în Bistrița la imobilele din Piața Centrală numărul 15, strada Nicolae Titulescu numărul 9, Dobrogeanu Gherea numărul 9, dar și cu cele de nord și de sud de la biserică parohială. Interiorul portalului din axa vestică a fost umplut cu parament provenit din demolările vechiului imobil medieval, astfel au fost descoperite două fragmente de pietrărie de secol XV și XVI aflate în poziție secundară. Ambele fragmente provin din două ferestre ale ansamblului arhitectural (după dimensiuni probabil provin din pietrăria vechii biserici ruinate în secolul al XVIII-lea), un fragment de mulură din goticul matur (Fig. 5) și respectiv montantul drept al unei ferestre de la începutul secolului al XVI-lea (Fig. 9).

Portalurile identificate la etaj provin cel mai probabil din altă etapă constructivă a imobilului medieval, față de cele identificate la parter. Conform informațiilor istoriografice legate de etapele furnizate prin surse documentare, apreciem că portalurile gotice de tranziție de la parter datează din perioada anilor 1487, iar portalurile elaborate de la etaj datează din perioada 1500-1526¹³. La

¹¹ Gheorghe Mândrescu, *op.cit.*, pp.48-50.; Gabriela Rădulescu, *op.cit.*, p.131; Corneliu Gaiu, Vasile Duda *op.cit.*, p.61, p.130.

¹² Gheorghe Mândrescu, *op.cit.*, p.52.

¹³ Cronologia a fost apreciată în funcție de informația documentară publicată de Sanda Salontai, *op.cit.* p.416.

realizarea modelelor mai complexe identificate la etaj putem să presupunem că a avut o contribuție importantă și Petrus Lapidica, atestat pe lista conventului dominican din anul 1524¹⁴.

Analogia dintre piesele mănăstirii și cele din oraș se poate așeza în logica influențelor stilistice care au funcționat între un centru și periferie. Am insistat pe acest fir logic al influențelor deoarece portalul de la imobilul numărul 9 din strada Nicolae Titulescu (din familia celor de la azil, foarte apropiat portalului estic de la etaj) are în scutul din zona centrală a lintelului un semn în relief pe care îl regăsim și în pietrăria de la ultimul etaj al turnului de la biserica din Piața Centrală, în forma unui semn de pietrar. Pe de altă parte portalurile gotice de tranziție de pe laturile de nord și de sud ale bisericii parohiale din Piața Centrală a orașului au semne de pietrar care prin analogie cu cele de la etajul turnului plasează aceste elemente de pietrărie în preajma anului 1513¹⁵. Modelul cu baghete încrucișate geometric cu ritm amplificat se regăsește și la portalul vestic de la etajul azilului de bătrâni, astfel încât este aproape imposibil să descifrăm care au fost filierele și influențele pentru aceste forme foarte utilizate în zona Bistrița – Beclean – Dej¹⁶.

În cursul anului 2011 în curtea azilului de bătrâni au fost realizate sondaje de către arheologul Corneliu Gaiu care a identificat o parte din clădirile estice ale claustrului. În materialul arheologic se află și detalii de pietrărie care confirmă importanța acestui complex medieval. Dintre cele mai importante materiale amintim: baza unei coloane cu tor și scotie (Fig. 12), un profil masiv cu secțiune circulară (Fig. 13) și mai multe componente ceramice ale vechilor ogive medievale¹⁷.

Lucrările de renovare de la azilul de bătrâni au pus în valoare vechile elemente de pietrărie medievală ce se încadrează cronologic în intervalul 1480-1526 și clarifică locul vechiului amplasament al claustrului și al bisericii mănăstirii. În același timp prezența unui portal de lemn (Fig. 4) care imită profilatura specifică portalurilor de piatră ne oferă, alături de o mostră similară din anexa casei parohiale din Piața Centrală numărul 13¹⁸, o altă imagine față de anvergura pe care aceste modele au putut să o aibă în epocă la nivelul orașului. Lucrările de curățare a portalului gotic de la parter au pus în evidență un strat dens de culoare roșie pe bază de oxizi care înnobila aceste elemente de pietrărie în perioada lor de glorie. Prezența acestor tonuri de culoare pun într-o lumină nouă metodele de restaurare care se pot aplica pentru pietrăria medievală de la nivelul orașului Bistrița, dar și cu analogii pentru alte localități din Transilvania.

¹⁴ Sanda Salontai, *op. cit.*, p.416, apud, Karl Fabritius, *Zwei Funde in der ehemaligen Dominikanerkirche zu Schäßburg*, în "Archiv des Vereins für Siebenbürgische Landeskunde", V/1, 1861, p.33.

¹⁵ Corneliu Gaiu, Vasile Duda, *Biserica Evanghelică C.A. din Bistrița*, Bistrița 2010, p.42.

¹⁶ Corina Popa, *Biserici gotice din jurul Bistriței*, în "Pagini de veche artă românească", I, 1970, p.322; *idem.*, *Biserici sală gotice din nordul Transilvaniei*, în "Pagini de veche artă românească", IV, 1981, p.75.

¹⁷ Materialul arheologic a fost prezentat cu sprijinul specialistului dr. Corneliu Gaiu.

¹⁸ Gheorghe Mândrescu, *op.cit.*, pp.50-51.

În strada Dornei, numărul 1, a fost deschis un șantier de reabilitare a imobilului preluat de Liceul de Arte Plastice „Corneliu Baba” în anul 2007, dar în anii 2010-2011 lucrările au intrat într-un ritm mai accelerat și au pus în valoare inedite elemente de pietrărie. Istoriografia domeniului a atras atenția asupra existenței unor fragmente de pietrărie specifică sfârșitului de secol XV și începutului de secol XVI încă de la începutul lucrărilor¹⁹. Demolarea unei structuri alipită clădirii în secolul al XIX-lea pentru a sprijini cursiva de pe latura lungă a imobilului a avut două rezultate pozitive din punct de vedere istoric. În această structură erau înglobate în poziție secundară șase piese de pietrărie profilată,²⁰ iar în spatele acestei structuri de secol XIX a fost descoperită *in situ* o fereastră de la sfârșitul secolului al XV-lea. Această fereastră încadrată de un parament din piatră cu mortar pe bază de nisip și var, are o teșitură simplă spre intrados – elementele semnalate certifică originea medievală a imobilului și pune într-o lumină nouă importanța stilistică a clădirii.

Pietrăria medievală aflată în poziție secundară a fost curățată și recompusă în patru fragmente cu profilări alcătuite din tor, scotie și listel specifice începutului de secol XVI. O piesă provine dintr-un uscior la care profilarea se întoarce spre golul ușii (Fig. 14), probabil două sunt sprâncene renașcentiste care ornamentau partea superioară a unor goluri (se poate discuta și varianta ca aceste fragmente să provină din usciorii unor uși) (Fig. 15,16) și un fragment din chenarul unei ferestre (Fig. 16). Elementele de pietrărie provin cel mai probabil din fațada principală care a fost modificată în secolele XVIII-XIX și reutilizate ca material de construcție în curtea imobilului. Existența acestor detalii demonstrează că în colțul vestic al străzii Dornei erau în perioada medievală imobile extrem de impozante, cu multe elemente renașcentiste. În vecinătatea imobilului cu numărul 1 se află un imobil cu alte patru elemente de pietrărie medievală care fac trecerea de la stilul gotic la cel al Renașterii (2 portaluri și 2 ferestre)²¹ și apoi urmează Casa Argintarului – o clădire realizată în stilul Renașterii, cel mai probabil sub coordonarea meșterului Petrus Italus de Lugano²². Acest meșter a lucrat între 1560-1563 la biserica din Piața Centrală și realizase diverse lucrări și pe șantiere din Polonia²³. Pietrăria evidențiată la acest imobil îmbogățește moștenirea stilistică a orașului cu elemente profilate din perioada de maximă dezvoltare a orașului medieval.

În strada Ciprian Porumbescu imobilul cu numărul 2 a fost demolat parțial în 2009 și apoi complet în 2010, chiar dacă o boltă semicilindrică din cărămidă atrăgea atenția asupra vechimii construcției. Printre elementele de pietrărie rezultate au

¹⁹ Vasile Duda, Gheorghe Mândrescu, *Considerații privind arhitectura din Bistrița* în secolele XIV-XVII, în "Studia Universitatis Babeș-Bolyai, Historia Artium", LIII, 1, 2008, pp. 38-39.

²⁰ *Ibidem*, p.39.

²¹ Gheorghe Mândrescu, *op.cit.*, p.48.

²² *Ibidem*.

²³ Virgil Vătășianu, *Istoria artei feudale în Țările Române*, I, București 1959, p.194; Gheorghe Mândrescu, *op.cit.*, pp.59-88.

fost identificate și două fragmente de pietrărie (probabil un uscior și un lintel), cu profilatură alcătuită din tor cu listel și scotie specifică începutului de secol XVI. Aceste elemente de pietrărie se află în prezent în colecția Complexului Muzeal Județean Bistrița Năsăud.

La imobilul cu numărul 41 din Piața Centrală identificat ca fiind casa istoricului Albert Berger²⁴, au fost realizate lucrări de reparații ale șarpantei de secol XIX. Cu această ocazie proprietarul a solicitat soluții din partea specialiștilor care au identificat în preajma scării de acces a podului o fereastră cu profilatură și proporții specifice începutului de secol XVI. Modelul ferestrei a fost studiat doar în baza unor sondaje realizate în tencuiala care acoperă în prezent aceste detalii medievale (Fig. 11). În baza acestora s-au constatat elementele comune pe care fereastra le are cu modelele existente la Casa Andreas Beuchel din Bistrița.

Acest imobil păstrează și la parter, în zona laturii lungi a imobilului principal un portal renescentist care are corespondențe cu portalurile de secol XVI din Piața Centrală de la numărul 15 sau din strada Liviu Rebreanu numărul 11²⁵ și numărul 1²⁶. Spre deosebire de aceste exemple cunoscute în istoriografia de specialitate portalul de la numărul 41 este mai sobru, are o simplă teșitură spre intradosul ușii, dar coronamentul golului cu o cornișă mai proeminentă are o profilatură mai bogată. Modelul și concepția proporțiilor este similară cu cea a portalurilor renescentiste cunoscute la nivelul orașului²⁷.

În perioada anilor 2010-2011 s-au desfășurat și intervenții de mai mică anvergură care au vizat doar curățarea și conservarea unor elemente de pietrărie de pe fațadele principale ale imobilelor istorice. Pe strada Dornei numărul 17 a fost identificat sub un strat gros de tencuială un vechi portal carosabil cu arc semicircular din piatră, ornamentat pe intrados cu un tor de secțiune circulară, modelul este similar cu cel curățat de tencuială la imobilul cu numărul 16 din strada Liviu Rebreanu sau cel cu numărul 18 din strada Nicolae Titulescu, (Fig.20) datate în secolul al XVII-lea²⁸.

Pe strada Nicolae Titulescu s-au curățat portalurile carosabile renescentiste de la numerele 3 și 24²⁹. Cu această ocazie s-a constatat că actualul nivel de călcare este ridicat cu circa 20-30 cm peste nivelul inițial, iar aceste modificări deformează raportul calculat în perioada Renașterii la aceste elemente de pietrărie. Percepția monumentului și a elementelor de pietrărie este deformată, iar caracteristicile și raporturile specifice stilului nu mai sunt corecte la nivelul fațadei – desenele tehnice

²⁴ Corneliu Gaiu, Vasile Duda, *Topografia monumentelor istorice din municipiul Bistrița, Centrul istoric, op.cit.*, p.80.

²⁵ Gheorghe Mândrescu, *op.cit.*, p.49.

²⁶ Vasile Duda, Gheorghe Mândrescu, *op.cit.*, p.40.

²⁷ *Ibidem.*, p.46, fig.2.

²⁸ Corneliu Gaiu, Vasile Duda, *op.cit.*, p.155.

²⁹ Gheorghe Mândrescu, *op.cit.*, p.47; Gabriela Rădulescu, *op.cit.*, p.132; Corneliu Gaiu, Vasile Duda, *op.cit.*, p.147,159.

realizate de inginerul Maria Mureșan din cadrul Serviciului Monumente Istorice al municipiului Bistrița prezintă situația existentă, (Fig. 18, 19) fără corecțiile istorice³⁰.

Elementele de piatră medievală prezentate au fost identificate cu ocazia intervențiilor desfășurate în ultimii 2-3 ani la nivelul centrului istoric din municipiul Bistrița. Atenția supraveghere a lucrărilor ne-a permis identificarea și desenarea acestor elemente de patrimoniu pentru păstrarea, conservarea și prezentarea acestor rezultate. Dacă acceptăm că și intervențiile din deceniile anterioare au determinat descoperiri similare, dar fără a depune eforturi de conservare a elementelor descoperite putem să presupunem care a fost ritmul în care elementele de patrimoniu din orașele României au început să dispară. În același timp putem să înțelegem care este anvergura moștenirii culturale pe care ne-o rezervă viitorul, iar în acest context rolul istoricului de artă în salvarea și punerea în valoare a patrimoniului cultural este esențială.

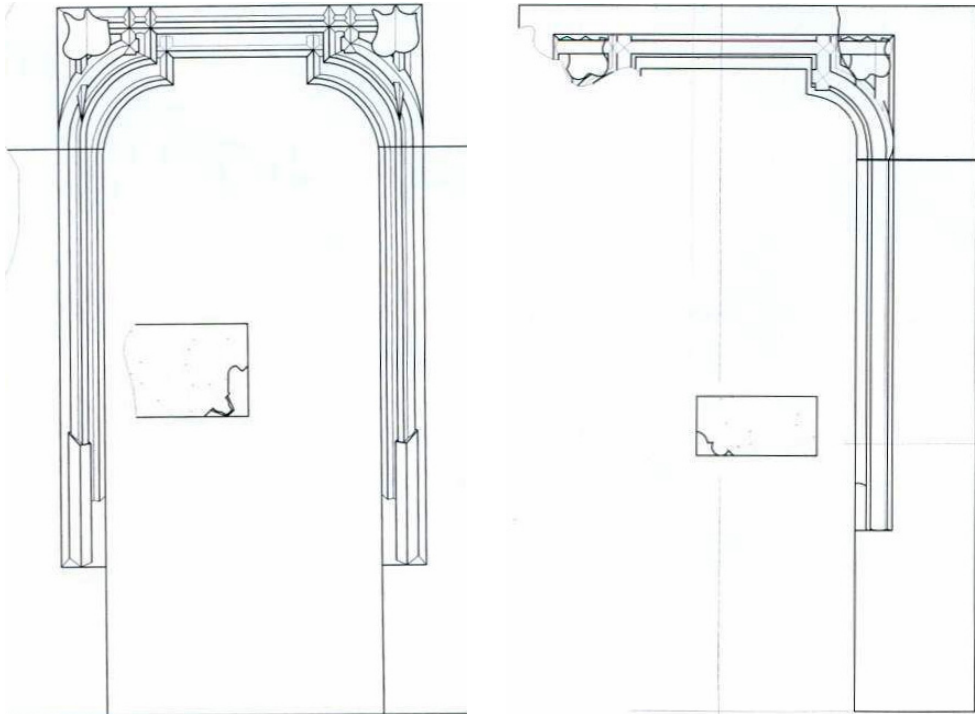


Fig. 1. Portal gotic, circa 1500-1526, claustrul vechii mănăstiri dominicane (etaj).

Fig. 2. Portal gotic, circa 1487, claustrul vechii mănăstiri dominicane (parter).

³⁰ Mulțumim pe această cale inginerilor Sever Moldovan și Maria Mureșan pentru desenele pregătite și utilizate în cadrul acestui studiu. Toate desenele sunt executate în scara de 1:10, iar detaliile sunt mărite pentru a oferi o imagine mai corectă a tipului de profilare utilizat.

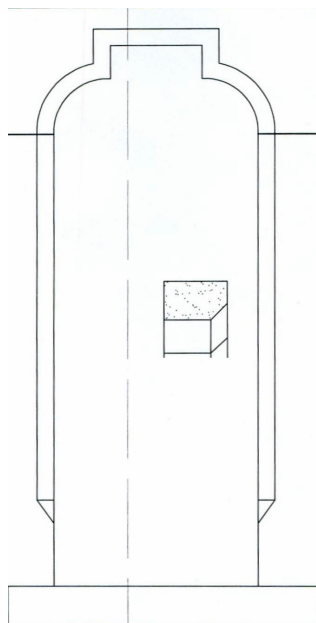


Fig. 3. Portal gotic, circa 1487, claustrul vechii mănăstiri dominicane (etaj).

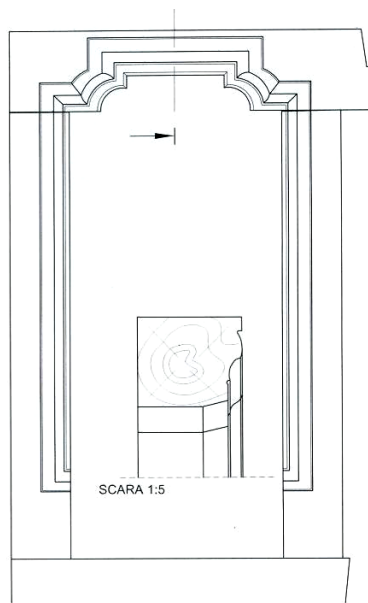


Fig. 4. Portal gotic din lemn, circa 1487-1526, claustrul vechii mănăstiri dominicane (etaj).

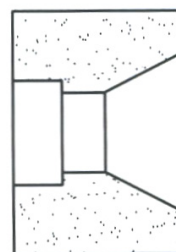
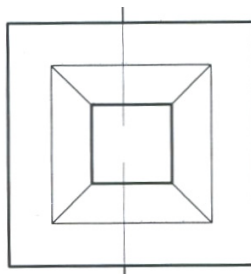


Fig. 5. Mură gotică de secol XV, claustrul vechii mănăstiri dominicane (etaj, poziție secundară), azi în colecția Complexului Muzeal Județean Bistrița Năsăud.

Fig. 6. Fereastră de aerisire (1487-1526), claustrul vechii mănăstiri dominicane (etaj).

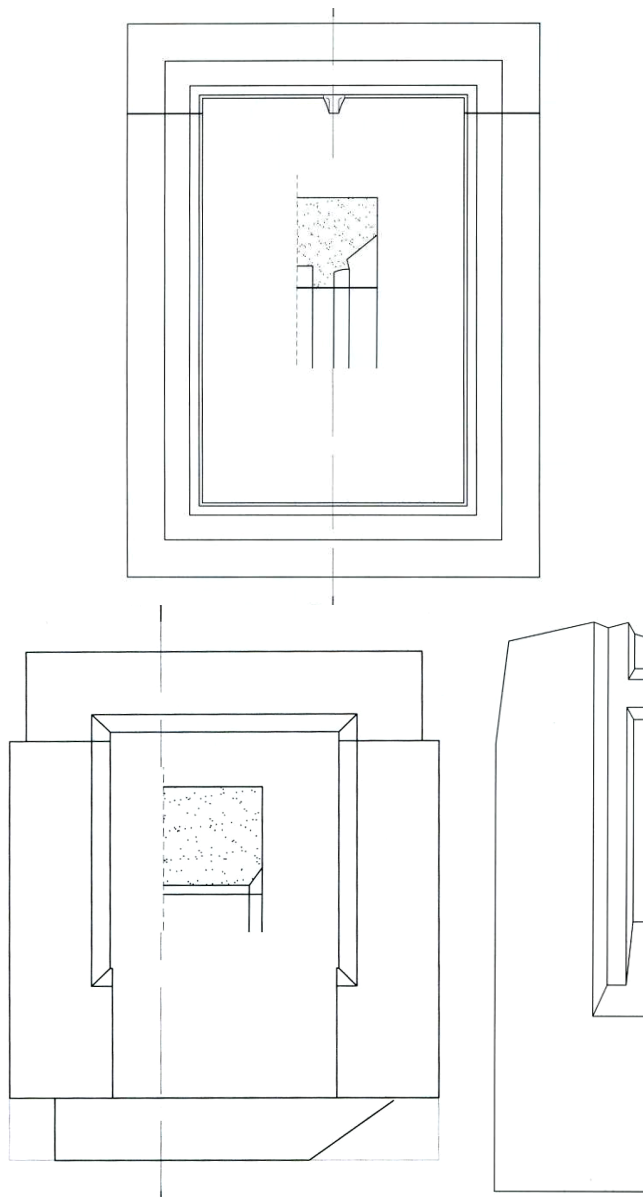


Fig. 7. Fereastră, circa 1487-1526, claustrul vechii mănăstiri dominicane (parter, fațada principală).

Fig. 8. Fereastră, circa 1487-1526, claustrul vechii mănăstiri dominicane (etaj, fațada principală).

Fig. 9. Detaliu de fereastră, circa 1487-1526, claustrul vechii mănăstiri dominicane (etaj, poziție secundară), azi în colecția Complexului Muzeal Județean Bistrița Năsăud.

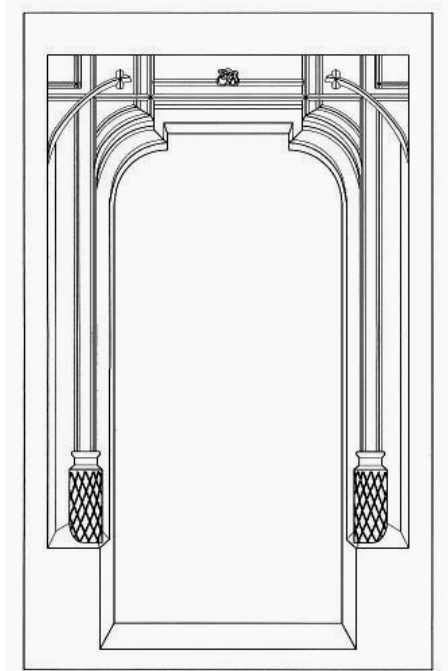


Fig. 10. Portal gotic de la imobilul nr.9, str. Nicolae Titulescu, - prezintă asemănări cu portalurile de la conventul dominican iar semnul din scut este comparabil cu un semn de pietrar de la turnul bisericii parohiale din Piața Centrală.

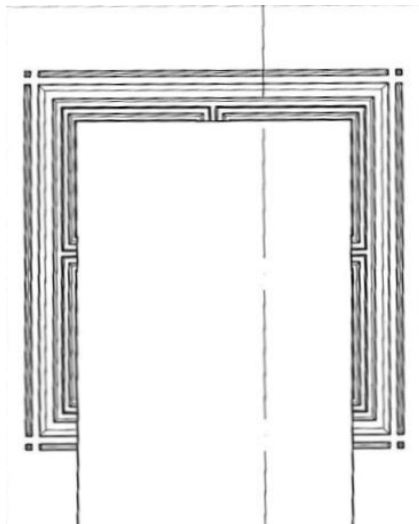


Fig. 11. Fereastră descoperită la imobilul cu nr.41, Piața Centrală.



Fig. 12. Baza unei coloane descoperită în zona aripii estice a conventului dominican (după arheolog, Corneliu Gaiu).



Fig. 13. Fragment profilat, în poziție secundară descoperit în zona aripii estice a conventului dominican (după arheolog, Corneliu Gaiu)



Fig. 14. Fragment de uscior descoperit în poziție secundară, imobil nr.1, str. Dornei.



Fig. 15. Fragmente de pietrărie descoperite în poziție secundară, imobil nr.1, str. Dornei



Fig. 16. Fragmente de pietrărie descoperite în poziție secundară, imobil nr.1, str. Dornei



Fig. 17. Fragment de piatrărie descoperit în poziție secundară, imobil nr.1, str. Dornei

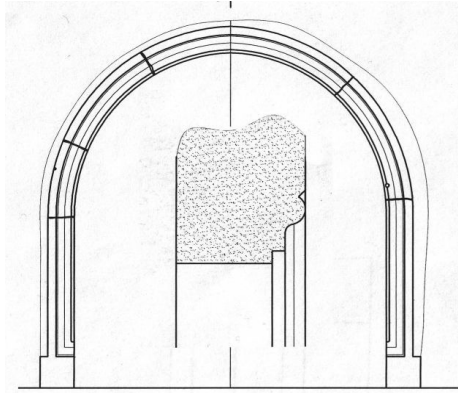


Fig. 18. Portal carosabil, imobil nr.3, str. Nicolae Titulescu.

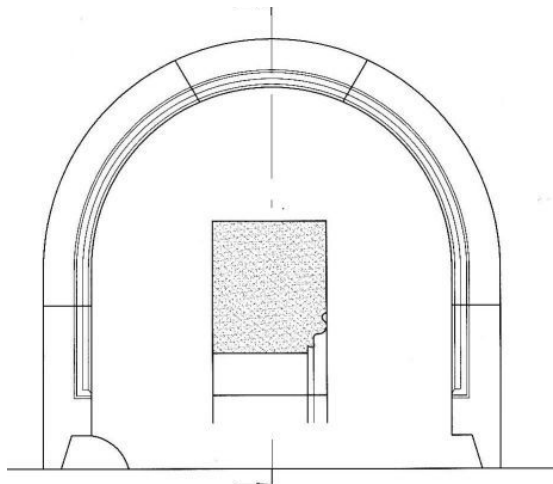


Fig. 19. Portal carosabil, imobil nr.24, str. Nicolae Titulescu.

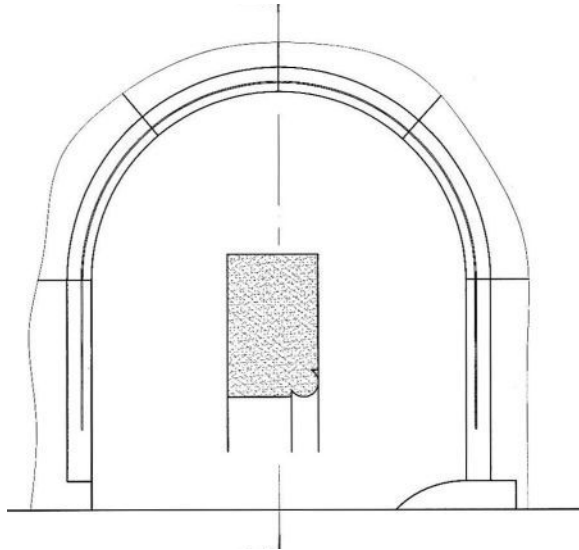


Fig. 20. Portal carosabil, imobil nr.18, str. Nicolae Titulescu.



Fig. 21. Fereastră gotică, de la vechea bazilică din Piața Centrală.



Fig. 22. Fereastră de la începutul secolului al XVI-lea, imobil nr.1, str. Dornei

SFÂNTUL GHEORGHE UCIGÂND BALAURUL. O ABORDAREA COMPARATIVĂ A PICTURILOR DIN BISERICILE ARBORE ȘI MĂLÂNCRAV

IRINA ILIESCU*

ABSTRACT. *Saint George Killing the Dragon. A Comparative Approach of the Paintings in the Arbore and Mălâncrav Churches.* The article examines comparatively the figure of Saint George in Mălâncrav and Arbore's church painting. I trace his iconographic profile back from the first centuries of Christianity to his political personification of victory and power in the XVth century, and argue that the dominant medieval image of Saint George killing the dragon, which the military leaders identify with, can be understood as a visual representation of the *political theology* concept. I recognize as key elements of the images the castle and the position of the rider in comparison with the other constitutive elements, suggesting that the state-church relation in XVth and XVIth century in Transylvania and Moldavia may be investigated through them.

Keywords: iconography, castle, political theology, military saint.

Casta sfinților militari include în rândurile celor mai prețuiți martiri ai creștinismului universal, figura legendară a marelui mucenic Gheorghe. Respectul față de investitura militară a unor sfinți s-a dezvoltat de-a lungul secolelor și este explicabil prin necesitatea protectoratului ceresc în fața realităților potrivnice, terestre. Vitejii uciși în lupta împotriva răului păgân s-au transformat în martiri și odată ajunși în lumea celor drepti au intrat în rândurile armatei cerești. Sfântul Gheorghe alături de sfinții Teodor Tiron, Teodor Stratilat, Dumitru, Procopie și Mercurie formează ceea ce istoriografia a numit *statul-major*, o categorie distinctă de martiri cu puteri apotropaice, ce intervenea adesea pentru a influența sorții de izbândă ai armatelor creștine.¹

Deși cel mai popular dintre sfinții militari, originea incertă a personajului Sfântului Gheorghe a determinat încadrarea sa în ciclul prezențelor eroice ce marchează nuclee mitologice străvechi, Horus în luptă cu crocodilul sau Perseu salvând-o pe

* Doctorand în istorie, Universitatea 1 decembrie 1918, Alba Iulia, România, irina.d.iliescu@gmail.com

¹ Christopher Walter, *The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition*, Ed. Ashgate, Hants 2003, p. 4, 41.

Andromeda de monstrul marin, precum și în contextul unei simbolistici agrare păgâne.² Ipostazierea iconografică a eroilor creștini în armură, stă sub semnul interacțiunii dintre cultele păgâne, iudaism, creștinism și credințe populare. Amuletele, obiecte devoționale cu rol protectiv incriminate de către ideologii creștini și evrei, erau atât de bine înrădăcinate în uzul popular încât printr-o conversie semantică, devin elemente de cult pentru ambele religii. Dintre toate motivele păstrate pe suprafața acestor obiecte, prezintă interes, pentru stabilirea unei filiații tipologice, ilustrarea legendei lui Solomon, investit de către divinitate cu puteri asupra acțiunilor malefice ale demonilor. Figura unui călăreț în armură, îndreptând sulita spre un personaj feminin prosternat la pământ, ce ridică mâna dreaptă pentru a se apăra, ilustrează înfrângerea demonului feminin Obyzouth, ce ucidea copiii la naștere, de către înțeleptul împărat. Aceasta este tipologia imagistică din care va deriva modelul sfinților militari ucigând balaurul, prototipul însuși formându-se în contextul imaginilor triumfale antice, ale artei imperiale sau funerare, ce surprind personaje masculine călare, în luptă cu un inamic răpus la pământ.³

Iconografia Sfântului Gheorghe, stabilită în liniile sale generale încă din secolul al VI-lea, va cunoaște în secolul al XI-lea turnura ce va consacra imaginea cea mai cunoscută a personajului, ipostaziat călare, ucigând balaurul și salvând viața fiicei de împărat. Mitul hagiografic inițial cuprinde o serie întregă de momente impresionante. Viața sfântului înrolat în armata lui Dioclețian, ce își afirmă public credința și este apoi supus torturilor, nu include însă pasajul complementar care s-a bucurat de cea mai mare popularitate. Perspectiva oferită de această parte secundară a istoriei sacre, nu mai este cea a sfântului martirizat ci a eroului învingător, surprins în acțiunea sa temerară. Cruciații au adus din Orient legenda luptei simbolice împotriva răului și a eliberării prin credință, asimilând-o imediat propriilor idealuri.⁴ Asumarea noii identități a personajului va reuși să împace și dilema creștină ce pune în balanță religia păcii și ofensivele militare distrugătoare, așezând conceptul cavaleresc sub egida bătăliei morale a binelui contra răului.⁵ Astfel, de-a lungul întregii epoci medievale, Sfântul Gheorghe se va bucura de o popularitate unanimă, atât în Occidentul catolic cât și în spațiul de tradiție bizantină, reprezentând idealurile nobile dar și sacrificiul martiric în numele credinței, fiind deopotrivă emblema spirituală a puterii temporale și simbolul încrederii oamenilor în justiția divină biruitoare.

² *Ibidem*, p. 121, 122.

³ *Ibidem*, pp.33-38.

⁴ *Ibidem*, p. 118, 121 și Juanita Wood, Charles A. Curry, *Wooden images. Misericords and Medieval England*, Ed. Fairleigh Dickinson University Press, Madison 1999, p. 68.

⁵ Juanita Wood, Charles A. Curry, *op.cit.*, p. 74.

Studiul își propune analiza comparativă a două dintre cele mai reprezentative secvențe ce ilustrează tema iconografică a uciderii balaurului. Prima se regăsește în pictura interioară din corul bisericii de la Mălâncrav. Exponență a picturii catolice din spațiul transilvănean al secolului al XV-lea, secvența va fi alăturată momentului similar existent în pictura exterioară, de tradiție bizantină, datând din secolul al XVI-lea, a bisericii boierești din Arbore. Câmpurile picturale, aflate temporal la distanță de un secol, sunt fiecare reprezentative pentru contextul istoric și artistic al realizării lor, reflectând tendințele asimilate de spațiile culturale din care provin, pe parcursul mai multor decenii. Ambele lăcașuri au fost zidite de familii nobiliare marcante iar opțiunile personale ale ctitorilor și pictorilor, în alegerea programului iconografic sau în modalitățile mai libere de tratare a subiectului, se fac simțite în spațiul plastic. Actul întemeierii, ce presupunea nu doar ridicarea edificiului ci și îmbogățirea sa cu picturi sau obiecte de cult, reprezintă unul dintre cele mai complexe fenomene medievale. Numărându-se printre “faptele bune”, ctitorirea putea aduce recompensa divină a mântuirii. Religiozitatea și pietatea, credința sinceră în posibilitatea eliberării sufletelor de păcat sunt coordonate esențiale ale actului fondator.⁶ Dincolo de acestea, conotația politică a gestului nu poate fi exclusă. Afirmarea prestigiului, prin transpunerea în spațiul plastic a unor elemente iconografice sau arhitecturale care să reflecte ascensiunea socială și să legitimizeze, în același timp statutul întemeietorului, sunt aspecte ce coexistă sentimentului religios.⁷ În mentalul colectiv, ideea de ctitor are puterea actului exemplar realizat în numele credinței. Fondatorul câștigă prin gestul său bunăvoința divină dar îi revine totodată îndatorirea sacră de a lupta în numele bisericii ridicate, luptă neegalată sugestiv de reprezentarea confruntării Sfântului Gheorghe cu balaurul.

Biserica de la Mălâncrav aparține familiei Apafi și a fost menționată documentar pentru prima dată la 1320. Nicolaus Apafi este cel care va remodela sanctuarul în stil gotic și îl va înzestra, la începutul secolului al XV-lea cu ansamblul pictural din care face parte și reprezentarea *Sfântului Gheorghe ucigând balaurul*.⁸ La interval de un secol, în Moldova de la începutul veacului al XVI-lea, hatmanul oștilor domnești, Luca Arbore, ctitorește paraclisul curții boierești. Biserica este decorată cu pictură exterioară, datată imediat după momentul zidirii (1502)⁹ și include secvența la care facem referire.

⁶ Maria Crăciun, *Semnificațiile ctitoririi în Moldova medievală. O istorie socială a religiei*, în „Național și universal în istoria românilor”, Ed. Enciclopedică, București 1998, p. 142.

⁷ Răzvan Theodorescu, *Despre câțiva „oameni noi” ctitori medievali* în „Studii și cercetări de istoria artei”, tom. 24, 1977, pp. 74 -75.

⁸ Virgil Vătășianu, *Istoria artei feudale în țările române*, Vol. I, Ed. Academiei Republicii Populare Române, 1959, p. 217, 218.

⁹ Ion Solcanu, *Datarea ansamblului de pictură de la biserica Arbore I. Pictura interioară*, în „Anuarul Institutului de istorie și arheologie A. D. Xenopol”, nr. XII, 1975, *passim*.

Fragmentele picturale pentru a căror analiză paralelă am optat, marchează tendințele artistice ale celor două debuturi de veac, în două zone culturale de răscruce, Transilvania și Moldova, subordonate marilor curente civilizatoare ale catolicismului și ortodoxiei. Analiza acestora este relevantă nu doar pentru evoluția modelului reprezentării plastice a mediului din care provin ci mai ales pentru surprinderea modalităților prin care, cele două spații vecine, interferează la nivel cultural și artistic. În perimetrul aparent impenetrabil al picturii ecleziastice medievale, fie de factura occidentală, fie de tradiție bizantină, imaginile dovedesc încă o dată, indisociabila relație dintre coordonatele sacralului și profanului, aduse la un numitor comun de plăcerea narativă a pictorilor ce ne-au transmis pe lângă mesajul teologic, aspecte istorice și sociale ale lumii în care au trăit.

Investigația imaginilor se va realiza dintr-o perspectivă metodologică mixtă, ce reunește principiile abordării iconologice cu cele ale studiului semiotico-structuralist. Relațiile binare definitorii ale lumii creștine sunt reflectate în secvențele picturale, structurate pe nivelurile disocierii dintre bine și rău, sacru-lumesc, trup-suflet. Analiza sintagmatică pune în evidență planul secund terțiar ce deosebește, prin simboluri proprii, infernul subpământean al animalelor fantastice de lumea terestră a coordonatei umane și spațiul transcendent, divin, al sfântului justițiar, călare pe un cal alb. Studiul imaginilor, din perspectiva distincției semiotice dintre înțeles, conotație și mit sau a delimitărilor dintre iconic, iconografic, iconologic, ne va ajuta să răspundem întrebărilor legate de semnificațiile apariției temei în pictura celor două biserici și implicațiile sale religioase și la nivel social.

Istoriografia românească face referire la scenele amintite în mod complementar, analizându-le ca momente subordonate câmpului plastic din care provin. Sursele primare ce vor sta la baza demersului de cercetare se limitează la istorisirea hagiografică și pictura propriu-zisă. Legenda *Sfântului Gheorghe ucigând balaurul* este reținută în scris încă din secolul al XIII-lea, în paginile *Legendei Aurea*, operă a dominicanului Jacopo de Varagine. Dincolo de legendă¹⁰ însă, *Erminia* lui Dionisie din Furna, lucrare de referință în analiza reprezentărilor sacre medievale, nu face nici o apreciere privind modalitățile de redare ale acestui episod.

Pictura interioară a corului bisericii din Mălâncrav, ilustrează pe perețele sudic al traveei apusene, în lunetă, lupta sfântului cu balaurul (figura 1). Secvența, plasată în cadrul mai larg al martiriului cristic și al grupului extins de mucenici, dintre care vom aminti doar prezența semnificativă a Sfintei Margareta cu balaurul, este completată semantic de imaginea alăturată a Arhanghelului Mihail, surprins similar în momentul uciderii diavolului. În imediata apropiere este redat Sfântul Laurențiu purtând indiciul iconografic al martiriului său, grătarul pe care a fost sacrificat.

¹⁰ *Viețile sfinților pe luna aprilie*, Ed. Mănăstirea Sihăstria 2005, pp. 299-300.

Registrul inferior este rezervat altor sfinți marcanți ai spiritualității catolice în general, Francisc purtând stigmatele, și ai conștiinței maghiare în special, pleiada regilor canonizați ai Ungariei, Ștefan, Emeric și Ladislau, alături de personajul întruchipând un episcop, probabil Sfântul Gerard.¹¹ Contextul pozițional al scenei, ne oferă cheia lecturării mesajului creștin. Aflat în proximitatea altarului, spațiul eclezial transcendental ce facilitează legătura cu divinul, pasajul pictural se înscrie, la un prim nivel, în fenomenul martiric general. De la Patimile lui Hristos, la jertfa primilor creștini și până la sacrificiul deliberat al Sfântului Francisc de Assisi, întreaga existență creștină e marcată de firul roșu al renunțării de sine în numele credinței. Prezența balaurului ucis de trei ori în pictura de la Mălâncrav, de către Sfântul Gheorghe, Sfânta Margareta și Arhanghelul Mihail, ne oferă însă viziunea combatantă, ofensivă, a religiei. Din această perspectivă, a luptei pentru credință, ne sunt prezentați cei care, la nivel instituțional, au fondat biserica catolică. Alături de întemeietorul mitic, Sfântul Gheorghe ce prin faptele sale miraculoase creștinează locuitorii întregii cetăți, sunt poziționați, compozițional și simbolic, Sfinții regi Ștefan, Emeric și Ladislau. Păstrând modelul arhetipal, cei trei au creștinat întreaga națiune maghiară. Latura militară a statutului de rege, a cărui importanță terestră este dată de ecoul în lumea divină, lupta, nu atât eroică ci considerată mai ales misionară a demnitarilor canonizați, îi așează îndreptățit lângă figura eroului creștin. Le stă alături exemplul istoric al sacrificiului Sfântului Francisc, ecou medieval al vechilor martiri, ctitor și el al ordinului monahal ce stă la baza edificiului catolic. Funcția socială a imaginilor se definește clar, prin ancorarea istorică a imaginii sacre într-un Ev Mediu apropiat, prin puterea exemplului uman al celor care prin faptele lor pământești, au dobândit grația divină și prin garanția prezenței constante a sacralului printre oameni.

Secvența *Sfântului Gheorghe ucigând balaurul* din pictura bisericii moldovenești de la Arbore, se păstrează pe latura exterioară vestică a monumentului, într-o nișă pe cât de inedită ca structură arhitecturală, pe atât de benefică pentru conservarea picturii (figura 2). Acestui *perete deschis* i s-au atribuit de-a lungul timpului diferite funcții precum clopotniță¹², pridvor rudimentar¹³ sau loc pentru adăpostirea mesei pomenilor.¹⁴ Oricare dintre roluri ar fi fost cel adevărat, structura servea unei funcții sociale iar pasajele picturale devin astfel vizibile pentru credincios. Legenda este plasată compozițional în contextul ilustrativ al vieții altor trei martiri: Sfântul Dumitru, Sfântul Nichita Mărturisitorul și Sfânta Paraschiva. Ca și la Mălâncrav,

¹¹ Virgil Vătășianu, *op. cit.*, p. 416.

¹² G. Balș, *Bisericile lui Ștefan cel Mare*, în „Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice”, an. XVIII, 1926, p. 115.

¹³ Petru Comarnescu, *Îndreptar artistic al monumentelor din Nordul Moldovei*, Casa regională a creației populare Suceava, f. a, p. 119.

¹⁴ Vasile Drăguț, *Arta creștină în România*, vol. V, Ed. Institutului biblic și de misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București 1989, p. 182.

planul narativ este cel al sacrificiului pentru credință, ilustrând pericolele ce îi amenință pe oameni sau puterea distructivă a păgânătății în raport cu creștinismul salvator. Spre deosebire însă de pictura transilvăneană, ce se folosește de pârghiile istorice familiare credinciosului, câmpul artistic de la Arbore apelează la modelele unui creștinism străvechi, aproape atemporal, transnațional. Desigur viața Sfântului Gheorghe, tratată neobișnuit de elaborat pentru pictura moldovenească de factură bizantină, poate fi asociată contextului militar și politic al momentului. Luca Arbore era conducătorul oștilor domnești, redarea cavalerului martir putând reflecta opțiunea personală a ctitorului, la fel cum, ilustrarea vieții Sfântul Nichita Mărturisitorul, a cărui ciclu hagiografic e atât de rar întâlnit, a fost probabil aleasă pentru că fiul său purta protectoratul onomastic al martirului. Ștefan cel Mare însuși se identificase cu personajul legendar în lupta sa contra păgânilor turci, icoana sfântului biruitor aflându-se pe steagul de luptă al domnitorului.¹⁵ Însă mesajul politic poate fi lecturat doar la un ultim nivel de receptare a imaginii și nu are aceeași valoare penetrantă a militantismului național, maghiar.

Structura episodului ce îl reprezintă pe martir ucigând balaurul, se revendică compozițional, în ambele cazuri, de la un trunchi comun. Imaginile ilustrează lupta propriu-zisă dintre sfânt și balaur. Profilul iconografic al martirului trecuse inițial prin etapa confruntării celor două tipologii ale reprezentării, cea în care e redat fie bust, fie stând în picioare, îmbrăcat în haine militare și cea dinamică, a eroului călare ucigând balaurul. Varianta statică, deși nu dispare complet, este inserată cel mai adesea unui context energic, narativ. Funcția sa comunicațională face apel la conștiința individuală a credinciosului, facilitând transmiterea mesajului simbolic, astfel explicându-se și popularitatea de care s-a bucurat secvența.

La Mălâncrav, pe fundalul nuanțelor de albastru închis, se profilează central silueta Sfântului Gheorghe călare pe calul său alb, indiciu iconografic și atribut indisociabil al eroului. Momentul narativ este cel al răpunerii balaurului cu sulița. Particularitățile vestimentare plasează personajul în contextul cruciat al luptei antipăgâne. Ține în mâna stângă scutul cu însemnele creștine, crucea albă pe fond roșu, același motiv cruciform reproducându-se și pe tunică. Creștetul e acoperit de coif și aureolat de nimbul sub formă de raze. Silueta elegantă a calului, ce se spijină nenatural doar pe picioarele din spate, șarjând spre balaur, e împodobită cu elemente bogate de harnașament. Dinamica momentului se construiește prin gestica sugestivă a brațului îndoit ce ține sulița, poziția picioarelor calului, trupul răsucit și gura larg deschisă a balaurului înfricoșător. Doar chipul impasibil al eroului nu trădează nimic din tensiunea evenimentelor.

¹⁵ Valeriu Anania, *Cerurile Oltului*, Editată de Episcopia Rîmniceului și Argeșului, Rîmnicu Vîlcea 1990, p. 202.

Imaginarul medieval proiectează formele sale familiare asupra unei creaturi fantastice, atunci când compune modelul iconografic al balaurului.¹⁶ Aripile, trupul solzos și șerpuitor, colții proeminenți, toate aceste attribute animale cunoscute, sunt amestecate în structura unei ființe hibride, ce exprimă prin însăși natura sa ideea de haos, instinctivitate, violență. Aportul cromatic, de nuanțe sângerii, închide definitiv monstrul în limitele unei existențe condamnate. Dinamismul zonei centrale a imaginii este încadrat și contrabalansat de două ipostaze statice. În dreapta secvenței, înălțat în ambianța peisajului stâncos, este poziționat un personaj feminin. Veșmântul bogat drapat, părul lung prins în coadă, sunt indiciile încadrării sale. Fecioara sacrificiului, fiica de împărat este cea pentru a cărei salvare luptă cavalerul. Ea întruchipează principiul feminin, static, fragil în opoziție cu conceptul masculin, energetic, potent. Dintr-o perspectivă de legendă, ea va fi întotdeauna cea salvată în timp ce elementul masculin este cel salvator. Ambivalența personajelor feminine medievale, văzute fie ca fecioare virtuozitate, fie ca ispite înfricoșătoare, se reflectă și în acest context. Prințesa este pe de o parte cea prin a cărei salvare se asigură creștinarea întregii comunități, intercesorul mântuirii, fără a exclude totodată aspectul cavaleresc, tensiunea erotică stabilită între salvator și personajul salvat. Motivul primar al tânărului care eliberează domnița, tradus în sfera conceptuală a binomului eroic-erotic, rămâne în contextul artei sacre în planul moralei, al unui cod comportamental și simbolic supus regulilor spiritualității catolice.¹⁷ Legenda apocrifă a Sfântului Gheorghe este văzută însă adesea ca o reinterpretare în cheie creștină a unei istorisiri populare, ce se încheie lumesc, cu căsătoria personajelor principale.¹⁸

Cea de-a doua figură statică este repartizată compozițional în stânga personajului principal. Este bine individualizată vestimentar și fizionomic, are părul castaniu, poartă barbă și îmbrăcăminte specifică epocii și pare a fi imaginea anecdotică a unui țăran, ce sprijinit de gard, privește de la distanță întreaga scenă.¹⁹ Dincolo de a conferi cursivitate și substanță narațiunii prin inserția unui spectator direct, personajul poate fi asimilat credinciosului privitor, unui alterego al său, contemporan evenimentelor dramatice, cărora li se conferă astfel legitimitatea unor momente istorice.

Planul secund al secvenței este rezervat ilustrării imaginii castelului și a participanților ce privesc uimiți, de după zidurile crenelate, întâmplările miraculoase. Suveranii sunt plasați unul lângă celălalt și individualizați prin coroane. Alături de aceștia, capetele altor două personaje apar din spatele fortificației. Din punctul de

¹⁶ E. H. Gombrich, *Artă și iluzie*, Ed. Meridiane, București 1973, p. 109, 112, 115.

¹⁷ Ovidiu Pecican, *Sânge și trandafiri. Cultură ero(t)ică în epoca ștefaniană*, Ed. Cartier, Chișinău 2005, p. 140.

¹⁸ Christopher Walter, *op. cit.*, p.141.

¹⁹ Virgil Vătășianu, *op. cit.*, p. 416.

vedere al psihologiei artei, interesantă este modalitatea de reprezentare a cetății. Pe baza unui prototip mental, a unor criterii familiare și definitorii în redarea picturală a unei astfel de construcții, artistul assemblează imaginea din zidurile crenelate ce împrejmuesc incinta, poartă și turnuri, cărora le adaugă clădirile interioare.²⁰ Profilul uneia dintre ele pare asemănător cu cel binecunoscut al unei biserici, deși cetatea, la momentul respectiv nu era încă creștinată. Inadvertența poate fi explicată tocmai pe baza acestor formule clișeistice medievale de reprezentare, care presupuneau ilustrarea unei cetăți, a oricărei cetăți, pe baza elementelor sale definitorii, iar biserica era unul dintre ele. În contextul artei sacre medievale, peisajul reprezintă doar un element complementar. Și în acest caz, elementele naturii au funcție auxiliară, potențează și echilibrează compoziția, fie că e vorba de grota subpământeană a balaurului, de priveliștea stâncoasă sau de arborii verzi, decorativi, din fundal.

În pictura exterioară a bisericii de la Arbore, structura compozițională este deosebită. Sfântul Gheorghe intră în imagine din partea stângă, călare pe calul său alb. Armăsarul este redat, ca și în secvența anterioară, în ipostaza nenaturală de rampant, direcționându-se în forță spre monstrul marin. Se urmează deci, tipicul unor principii iconografice valabile atât în spațiul catolic cât și în cel ortodox. Aspectul didactic al imaginii, ce pierde din dramatismul și tensiunea de la Mălâncrav, este ușor asimilabil prin poziționarea secvențială a personajelor. Numărul celor din prim plan este redus la prezențele indispensabile povestirii. În afara notelor anecdotice ale unui privitor detașat, precum cel din pasajul transilvănean, și a încercărilor deliberate de a facilita pătrunderea credinciosului în imaginarul ilustrat al scenei, cadrul apropiat este rezervat triunghiului semiotic al eroilor principali. De la stânga la dreapta, ca în paginile unui manuscris miniat, se desfășoară partea cea mai importantă a firului epic. Sfântul Gheorghe călare, purtând veșmânt militar și mantie pe umeri, ucide cu sulița balaurul, salvând astfel prințesa, așezată în extremitatea dreaptă, pe malul de pământ. Distingându-se de profilul vestimentar al eroului catolic, cruciat, martirul de la Arbore poartă haina armatei romane. Istoria acestui tip de îmbrăcăminte și a personajelor sacre ce o poartă, începe abia după perioada iconoclastă. Până atunci, așa numiții sfinți militari, ce făceau parte din rândurile martirilor creștini cinstiți de biserică, nu aveau atributul individualizant al veșmântului de luptă. Odată cu renașterea artei religioase, în Bizanț se produce o reînțoarcere la valorile și modelele antice. Astfel, haina militară devine un atribut al statutului social, o dovadă a recunoașterii virtuților și puterii celui ce o poartă.²¹ Acest fenomen atestă inversarea principiilor *imitatio deorum*, ce îi determina pe suverani și demnitari să poarte atributele vestimentare recunoscute zeilor, cu *imitatio imperatorum*, sfinții adoptând în acest

²⁰ E. H. Gombrich, *op. cit.*, p. 58, 59.

²¹ Christopher Walter, *op. cit.*, p. 22, 41.

caz, pentru prestigiu și legitimitate istorică, hainele militare.²² Referința vestimentară a eroului de la Arbore, departe de a ancora credinciosul într-o realitate temporală familiară, face trimitere la martirii primelor secole creștine, la exemplaritatea faptelor și ținuta lor morală. Interesant este faptul că sfântul poartă atributele vestimentare militare doar în două dintre cele treizeci și trei de secvențe ce ilustrează viața și suferințele sale. Episoadele succesive, redau lupta cu balaurul și aducerea acestuia în cetate. Costumul militar pare a fi investit în acest caz cu un rol apotropaic, individualizarea sfântului prin intermediul său nefiind necesară decât în lupta aprigă dintre bine și rău. Veșmântul ajută artistul și în redarea dinamismului momentului. Deși gestică mâinii cu care înfige sulita în balaur nu e amplă și naturală ca la Mălâncrav, sfântul rezumându-se la o mișcare scurtă a brațului, lipsită de încordare, mantia roșie, învolburată, fluturând pe umărul eroului, alături de poziția mișcată a calului, contribuie la construcția energetică a episodului.

Suprafața învolburată a apei ce-l separă pe Sfântul Gheorghe de prințesă, este dominată de profilul alungit al monstrului marin. Culoarea sa intensă, perfect vizibilă, amintește de flăcările iadului și de chinurile celor condamnați. Structura hibridă a animalului supranatural evocă sinuozițiile șarpelui biblic. Are picioare scurte și aripi de pasăre, trei capete, făcând referire la hidra mitologică, colți de fiară și suflare de foc. Semnificativ dobândește prin elementele reunite accepțiuni multiple. Șarpele este simbolul arhetipal al infernului și haosului, al viciului și al păcatului. Reprezintă puterea luciferică ce se structurează în opoziție directă cu forța divină.²³ Prin tipologia sa, șarpele este un simbol htonian însă în acest context monstrul aparține spațiului marin, apa însăși fiind un atribut al necunoscutului, întunericului, dezordinii. Mai puțin impunător decât corespondentul său de la Mălâncrav, balaurului de la Arbore i s-a atribuit preponderent funcția evocatoare a răului învins, fără a contribui semnificativ, prin prezența sa, la tensiunea momentului sau la victoria, individuală dar și comunitară, a eroului ce îl răpune.

Ultima coordonată a triumphiului conjunctural este reprezentată de fiica de împărat. Așteptând momentul tragic al sacrificării sale, aceasta stă așezată pe malul de pământ. Este individualizată printr-o serie de elemente caracteristice statutului social, de prințesă, poartă coroană și veșminte bogate, dar și de tânără necăsătorită încă, având după regula vremii părul desprins și neacoperit. Atitudinea personajului este umană, sugestivă atunci când, într-un gest candid, își șterge cu mâna o lacrimă. În Evul Mediu, atitudinile corporale dobândesc dimensiuni sociale, politice, teologice, fiind percepute ca o reflexie exterioară a mișcărilor sufletului.²⁴ Astfel postura inactivă,

²² Ernst H. Kantorowicz, *La sovranità dell'artista. Mito e immagine tra Medioevo e Rinascimento*, Marsilio 1995, p. 69, 76.

²³ Ivan Evseev, *Cuvânt-Simbol-Mit*, Ed. Facla, Timișoara 1983, p. 147, 148, 152.

²⁴ Jean – Claude Schmitt, *Rățiunea gesturilor*, Ed. Meridiane, București 1998, pp. 23, 34.

submisivă, a prințesei, augmentează atributele eroului salvator. Resemnării i se opune profilul combatant, la fel cum fragilitatea feminină este contrabalansată de vigoarea masculină. Corespondența lacrimi, apă, ploaie, poate fi asociată și simbolisticii agrare pe care o are sărbătoarea sfântului, legată întotdeauna de anotimpul primăverii și fertilitate. Malul abrupt, pragul dintre cele două lumi, separă universul terestru de cel subpământean.

Planul secund este rezervat privitorilor, celor cinci personaje ce participă doar afectiv la desfășurarea luptei. Patru dintre ele ies din cetate, venind în întâmpinarea eroului. Al cincilea, plasat în partea superioară a intrării se pregătește să tragă cu arcul, parcă pentru a influența izbânda sfântului. Aceste ipostaze atitudinale diverse, alături de profilul fetei de împărat, determină vizualizarea luptei nu doar din perspectiva celui ce urmează să învingă. Ele reflectă și punctul de vedere tensionat al fetei condamnate la moarte, al părinților uimiți de posibilitatea salvării copilului lor sau al locuitorilor terorizați de prezența malefică și puși în fața promisiunii salvării. În redarea impunătoarei cetăți ce domină întreaga imagine, artistul creează doar sugestia clădirii, fără a introduce detaliile de la Mălâncrav, adresând privitorului apelul de a completa și proiecta imaginar structura. Utilizând elementele adaptabile idiomului propriu, bizantin, pictorul abordează structura decorativ din punct de vedere cromatic și stilistic. Tot decorativ este tratat și peisajul muntos din fundal ce echilibrează compozițional întregul episod.

Analiza comparativă a secvențelor pune în evidență, pe de-o parte, structura comună a moralei creștine regăsită în ambele direcții religioase iar pe de altă parte, subliniază și în câmpul vizual, diferențierile ce marchează la nivel conceptual, sociologic, cele două lumi. Cheia descifrării semnificațiilor este dată de modalitățile de reprezentare și raportate la cetate.

Nivelul paradigmatic al interpretării imaginilor izolează personajul central, reducând semnificația la lupta dintre bine și rău sau la autoproiectarea ctitorului de la Arbore în imaginea sfântului militar, boierul însuși fiind conducătorul oștilor domnești. Nivelul sintagmatic însă, ne permite contextualizarea mai largă atât a reprezentărilor cât și a înțelesurilor lor. Caracterizând două opțiuni culturale-religioase distincte, secvențele vorbesc despre concepția celor două lumi asupra relației stat-biserică, proiectându-și diferit pericolul întruchipat de balaur. În ambele cazuri simbolul statului este redat prin cetate, la care se adaugă la Arbore un atribut individualizant al puterii temporale, coroana purtată de prințesa salvată, iar aspectul teologic, prin sfânt. În varianta de la Mălâncrav, eroul se detașează de castel, la fel cum, biserica catolică se detașează de structurile statale, manifestându-se independent dar în permanentă concurență cu puterea politică. Organismele laice sunt desacralizate, chiar dacă fac apel la legitimarea religioasă, accentuându-se distincția augustiniană a

celor două cetăți și primatul spiritual al celei divine.²⁵ Balaurul, pericolul ce trebuie combătut de către biserică, nu este atât păgânismul, așa cum vom vedea că se conturează în varianta ortodoxă, cât erezia. Pericolul ereziei ce amenință echilibrul comunității catolice va fi înțeles nu doar ca deviere religioasă ci și ca abatere socială.²⁶ De cealaltă parte se structurează viziunea ortodoxă, bizantinizantă, a relației ce suprapune biserica și statul. “Doctrina simfoniei” armonizează structurile temporale cu cele sacre, fără ca acestea să se excludă sau să se confunde, amândouă fiind necesare și dezirabile social.²⁷ Biserica a fost asimilată puterii iar puterea s-a identificat idealurilor sacralizate, dând naștere conceptului de teologie politică.²⁸ Considerăm că în cadrul sintagmatic al acestei teorii și pe fundalul temei antiotomane, trebuie inclusă opțiunea hatmanului Luca Arbore de a ilustra legenda sfântului militar și autoidentificarea domnului însuși cu martirul combatant, prin amplasarea imaginii sacre pe steagul de luptă. Conturarea unei variante ortodoxe de cruciadă, ipoteză pusă adesea sub semnul întrebării de către cercetători, pare să fie susținută de imaginea Sfântului Gheorghe ca și de documentele vremii în care luptele pentru independență ale lui Ștefan cel Mare sunt relatate ca și conflicte exclusiv religioase și potențate, implicit, de o terminologie sacră.²⁹ În favoarea unei cruciade defensive vine și tema iconografică prezentă la Arbore și care a făcut carieră în întreaga artă sacră din epoca ștefaniană, *Cavalcada Sfintei Cruci*. Desigur, la Arbore ca și la Mălâncrav, în lupta antiotomană ca și în cea împotriva ereziei, elementul propagandistic al artei nu trebuie neglijat. Funcția “media” a decorului ecleziastic și a cultului prin care se interacționa direct cu oamenii, a determinat asumarea idealurilor religioase și politice ale vremii de către mulțimile de credincioși.

Analiza poziției ocupate de erou în economia imaginii, vine să ne sugereze, prin elucidarea geometriei ascunse a lucrării, același raport de forțe. În secvența catolică, sfântul este plasat lateral în raport cu cetatea, fiecare dintre elementele simbolice ale statului și bisericii, putând forma laturile unui triunghi axiologic. În cazul picturii de la Arbore, Sfântul Gheorghe este poziționat cu fața spre cetate, o singură linie diagonală putând uni lumescul de sacru. Distanțierea simbolurilor structurilor statale de cele ecleziale, din pictura de la Mălâncrav și suprapunerea lor în fresca de la Arbore, conturează de fapt poziționarea reală a bisericii față de puterea temporală în cele două civilizații.

²⁵ Jean-Claude Eslin, *Dumnezeu și Puterea*, Ed. Anastasia, București 2001, p. 13, 109, 117, 133.

²⁶ *Ibidem*, p. 149.

²⁷ *Ibidem*, p. 104.

²⁸ Carl Schmitt, *Teologia politică*, Ed. Universal Dalsi, 1996, p. 69.

²⁹ Andrei Pippidi, *Tradiția politică bizantină în țările române în secolele XVI-XVIII*, Ed. Academiei Republicii Socialiste România, București 1983, p. 67.

Fortificația, văzută ca spațiu comunitar, este plasată în cazul de la Mălâncrav în plan secund. De dimensiuni reduse, profilându-se undeva spre capătul structurii perspective, nu concurează prin prezența sa acțiunile eroului. Grupul locuitorilor e restrâns și izolat în spatele zidurilor, neparticipând la desfășurarea evenimentelor. Accentul cade pe prezența combatantă a sfântului. În secvența de la Arbore, cetatea de mari dimensiuni, subliniată cromatic, domină spațiul imaginii. Locuitorii săi, animați de evenimente, ies în întâmpinarea și în ajutorul eroului. Prezența apropiată, vizibilă, a părinților domniței și a celorlalți castelani, determină mutarea accentului de la personal la comunitar, la lupta creștină conjugată ce poate asigura salvarea tuturor. Se conturează de fapt, conceptul individualist al societății occidentale în raport cu structura compactă, gregară a lumii ortodoxe. Sfântul apare la Mălâncrav sub forma cavalerului singuratic, creație proprie a individualismului apusean. Martirul de la Arbore ni se prezintă sub forma generică a combatantului universal creștin, surprins în lupta sa împotriva răului păgân.

Astfel este ilustrată varianta raționalizată a contemplației religioase în comparație cu abstractismul misticismului ortodox. Modalităților practice de transmitere a mesajului, veșminte familiare, structuri arhitecturale ce ancorează istoric evenimentul într-o acțiune contemporană, li se opune apelul făcut la sacrificiul comun al primilor martiri, din zorii civilizației creștine. Fără a exclude valorile cu accente morale general valabile, de ordin etic, religios, Sfântul Gheorghe din pictura transilvăneană se pune și în slujba unei acțiuni instrumentale, cu finalitatea clară, de a salva lumea catolică de pericolele imediate ce o amenință. Lupta sfântului cu balaurul nu mai trebuie interpretată în sensul primar, generic, al războiului creștin împotriva păgânității, ci din perspectiva readaptării și recontextualizării ei în funcție de spațiu geografic, mediu politic și istoric, semnificație socială.



a.



b

Fig. 1. Mălâncrav, Sfântului Gheorghe ucigând balaurul, interior, perete sudic;
a – ansamblu; b – detaliu.



Fig. 2. Arbore, Sfântului Gheorghe ucigând balaurul, exterior, perete vestic

DATE NOI DESPRE DOUĂ PIESE TEXTILE DIN SECOLUL XVII*

HORVÁTH IRINGÓ**

RÉSUMÉ. Nouvelles données sur deux textiles du XVII-e siècle. L'étude du patrimoine des communautés réformées ont dévoilé une richesse inimaginable d'objets de culte parmi lesquels des textiles aussi. Dans le travail ci présent on essaie de présenter deux textiles datant du XVII -e siècle. Ils ont été exécutés en même temps et en même but. Dans l'organisation des motifs floraux et de la linéature on revoit la richesse des formes de la Renaissance. Les blasons témoignent qu'ils ont été brodés à l'occasion des deux mariages et ils ont été donnés ultérieurement à la paroisse de Hunedoara respectivement à celle de Bahnea. Il ne s'agit pas d'un cas isolé, des donations pareilles ont été effectuées dans des périodes précédentes et ultérieures aussi. Dans notre cas ils ont été exécutés à l'occasion du mariage de Miklós Zólyomi et Klára Melith et celui de Simon Kemény et Maria Alia . Ils sont richement brodés et portent le style des ateliers de Zsuzsánna Lorántffy, l'épouse du Prince Georges I-er Rákóczi.

Mots clés: textiles liturgiques du XVII-e siècle, communautés réformées de Bahnea et de Hunedoara, broderies renaissantes, donations nobiliaires.

Inventarierea¹ începută în anii precedenți vizând documentele, clenodiile și textilele din secolele XVII-XVIII, existente în patrimoniul Bisericii Reformate din Transilvania a adus o serie de rezultate neașteptate. Dintre acestea am dori să prezentăm în lucrarea de față două exemple, prea puțin cunoscute, aparținând artei decorative renaștentiste din Transilvania. Este vorba despre două piese textile cu o vechime de aproximativ 350 de ani, pe care la prima vedere – în afara vârstei –

* Prima versiune a acestui studiu a fost publicată în limba maghiară: *Két 17. századi textília összefonódó történeti vonatkozásai* în Kovács Zsolt, Sarkadi Emese, Weisz Attila (red.), *Liber discipulorum. Tanulmányok Kovács András 65. születésnapjára*. Erdélyi Múzeum-Egyesület – Entz Géza Múvelődéstörténeti Alapítvány, Cluj-Napoca 2011, pp.139–147.

** *Doctorand în teologie reformată, Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca, România, komenymaq@gmail.com*

¹ Inițiatorul și conducătorul acestui proiect este Dr Dezső Buzogány, profesor universitar. Ceilalți membri ai grupului de cercetători sunt: Sándor Előd Ősz și Levente Tóth (documente), Mária-Márta Kovács (clenodii), Iringó Horváth (textile). Din 2006 se efectuează prelucrarea și publicarea patrimoniului comunităților reformate (protopopiatele Hunedoara-Zărand, Șieului și Târnavelor). Volumele conțin pe lângă publicarea celor mai importante documente referitoare la istoria parohiilor și catalogul obiectelor și unele studii parțiale referitoare la patrimoniul studiat.

nu le leagă nimic. Fiecare obiect este un accesoriu liturgic din două parohii, unul este o față de masă, celălalt o batistă, care au fost destinate să acopere clenodiile în timpul predicii.

Fața de masă a fost donată de Sámuel Kállai din Iernut comunității reformate din Bahnea (jud. Mureș).² Materialul de suport³ al piesei este de mare dimensiune și este realizat din două bucăți de pânză de in de aceeași mărime.⁴ Cromatica este cea naturală a pânzei de in. Bucățile sunt asamblate prin cusătură simplă, iar pe margini este cusută o dantelă îngustă și franjuri de mătase. Câmpul central al feței de masă este bogat decorat cu broderie din fire de mătase fin răsucite și fire de metal numite de Lyon (Fig. 1.). În centrul registrului central se află brodat un blazon încadrat de două cununi. Piesa are trei registre decorative, registrul central, cel concentric registrului central și chenarul. Construcția acestor registre, pornind de la cerc la patruleter care este chenarul, este dinamică, cu schimbări de ritm care fac ca piesa să fie deosebit de interesantă. În părțile laterale alternează două tipuri de motive vegetale, care sunt legate prin mici inele și curpeni (mlădițe) în formă de S. În ceea ce privește mărimea și volumul, colțurile sunt decorate de motive florale mai accentuate (Fig. 2.). Cu toate că nu se îmbină organic cu motivele din bordură, folosirea anumitor materiale, a anumitor tehnici de broderie și ritmicități îmbină toate aceste elemente cu succes. Acest efect este subliniat prin faptul că broderia continuă motivul de rădăcină florală găsită pe laturi până lângă motivul din colț. Toate motivele de bordură⁵ au o construcție simetrică. Axa acestora este desenată de tulpina dreaptă din care se desprind câte două crengi, deci pot fi încadrate în categoria de rădăcină florală. În lipsa fibrelor numai urma acului ne dă o oarecare indicație. În reconstituirea desenului de mare ajutor ne sunt broderiile din patrimoniul Muzeului Național de Istoria Transilvaniei din Cluj Napoca⁶. Pe cele două părți laterale și pe un colț ale fragmentului regăsim același motiv ca cel de pe față de masă din Bahnea (Fig. 4.). Pe baza corespondențelor formale, putem presupune că cele două broderii provin din același atelier de broderie. Motivele accentuat simetrice, cu desen echilibrat, folosite pentru alcătuirea bordurii, cât și organizarea lor în bandă încrucișată sunt caracteristici ale ornamenticii Europei Occidentale. Pe suprafața dintre bordură și cununi putem vedea motive independente, de mărimi mai mici, cu desene diferite,

² Buzogány Dezső–Ősz Sándor Előd–Tóth Levente, *A történelmi küküllői református egyházmegye egyházközségeinek történeti katasztere* [Cadastrul istoric al protopopiatului reformat Târnava] I. Cluj-Napoca 2008, p. 173.

³ Dimensiunea totală: 233,5x194 cm.

⁴ Lățimea lor: 97 cm.

⁵ Prezentarea detaliată a textilei vezi în: Horváth Iringó *A küküllői Református Egyházmegye régi textíliáiról. Textíliák katalógusa*. [Despre vechile textile ale protopopiatului reformat Târnava. Catalogul textilelor], în *A történelmi küküllői református egyházmegye egyházközségeinek történeti katasztere*. [Cadastrul istoric al protopopiatului reformat Târnava], I. Cluj-Napoca 2008, pp. 515-518,582.

⁶ Nr. de inventar: F 6677.

în structuri diverse: sunt motive animaliere și florale. Aceste elemente decorative sunt de o varietate foarte mare. Cerbii, iepurii și păsările apar în diverse reprezentări de la o execuție simplă la una mai complicată și sunt plasați printre rădăcini florale într-un desen asimetric (în jur de 6 tipuri). Pe lângă formele de reprezentare diversă, animalele au o expresivitate accentuată. Pe fragmentul păstrat în muzeul din Cluj-Napoca nu vedem decât motive florale. Pe mijlocul feței de masă s-a brodat o așa numită cunună italiană din mai multe feluri de frunze și flori care înconjoară două coronițe mai mici încrucișate (Fig. 3.) Suprafața cununii superioare este umplută cu figura unui cerb cabrat care poate fi identificat cu animalul heraldic de pe blazonul familiei Kemény din Magyargyerőmonostor [Mănăstireni].⁷ În cealaltă parte se găsește o ramură de tei cu frunze care este elementul central al blazonului familiei Lorántffy din Serke/Serk [Širkovce] (Slovacia).⁸ Ana Maria Szőke într-una din lucrările sale consideră că fragmentul⁹ de la muzeu este sfertul unei cuverturi, și că a fost brodată cu rădăcini de flori organizate circular pe mijlocul piesei.¹⁰ Cuvertura aflată în colecția Muzeului Național de Istorie a Transilvaniei și cea aflată în posesia parohiei reformate din Bahnea sunt pretențios proiectate și exigent executate și ne dezvăluie similitudini convingătoare cu obiectele legate de numele lui Zsuzsanna Lorántffy. Această afirmație este subliniată și de calitatea ramurei de tei brodată pe mijlocul cuverturii. Forma și execuția broderiei seamănă surprinzător cu cele de pe fața de masă prezentată de mai multe ori în literatura de specialitate, donată parohiei din Nagyvarsány (Ungaria) având monograma Mariei Toroczkay și fiind datată în anul 1656. Pe aceasta se regăsesc o serie de motive formate din flori și frunze adunate în cunună, dar și motive zoomorfe precum: cerbul, iepurele și pasărea.¹¹ O înrudire apropiată se poate observa

⁷ J. Siebmacher's, *Grosses und allgemeines Wappenbuch. Magyarország, Horváth-Szlavónia és Erdély nagy címerkönyve*. [Marea carte a blazoanelor din Ungaria, Croația-Slavonia și Transilvania] Red. Nagy Iván et al. Nürnberg 1893. Vezi în aliniatul Kemény v. Kéttorony u. Magyargyerőmonostor [Mănăstireni], pe DVD, Arcanum, Budapesta 2003.

⁸ *Idem* la aliniatul Lorántffy v. Serke. Alte textile Lorántffy au fost publicate de: Takács Béla, *Református templomaink úrasztali terítői* [Textile liturgice în bisericile noastre reformate], Budapesta 1983, p. 28; László Emőke, *Magyar hímzett és selyemkárpitok a 16–17. századból* [Tapiserii maghiare brodate și din mătase din secolele 16–17], Ars Decorativa, XII(1992); V. Ember Mária, *Úrihímzés. A Magyar Nemzeti Múzeum gyűjteménye* [Broderii nobiliare. Colecția Muzeului Național Maghiar], Budapesta 1981, pp. 95–96, imaginile 110 și 119.

⁹ Mărimea: 76x53 cm.

¹⁰ Szőke Ana Maria, *XVII. századi virágtöves hímzések az Erdélyi Nemzeti Történeti Múzeum textilgyűjteményében* [Broderii florale din secolul al XVII-lea în colecția Muzeului Național de Istorie a Transilvaniei din Cluj-Napoca], în Tamás Edit (Red.), *Erdély és Patak fejedelemszövege Lorántffy Zsuzsanna* [Zsuzsanna Lorántffy, principesa Transilvaniei și a lui Patak], Sárospatak 2000, p. 156.

¹¹ Palotay Gertrúd, *A magyar református templomok úrasztali terítői* [Textilele bisericilor reformate maghiare], în Kováts J. István, *Magyar Református Templomok úrasztali terítői* [Biserici reformate maghiare], I. Budapest 1942, pp. 303–304; P. Szalay Emőke, *Úrihímzéses úrasztali terítők a Beregi, Szabolcsi és Szatmári Egyházmegyében*. [Textile liturgice cu broderii nobiliare din protopopiatele Bereg, Szabolcs și Szatmár] Debrecen 2009; *Magyar Református Egyház gyűjteményi összeírása* [Inventarierea colecțiilor bisericii reformate maghiare], p. 13, 26, 193, 259.

și cu fața de masă păstrată în patrimoniul Muzeului Național Maghiar din Budapesta, având monograma de F.K., în cazul căreia modelul de bordură se compune din motive în arcade, centrul fiind podobit cu o cunună de flori în care sunt brodate un cerb și inițialele sus amintite. Spațiul dintre cunună și bordură este umplut cu motive asimetrice de dimensiuni diferite formate din flori, cerbi, iepuri și păsări.¹²

A doua piesă asupra căreia dorim să atragem atenția este o batistă¹³ din secolul al XVII-lea păstrată la parohia reformată din Hunedoara. Materialul de suport este o pânză de bumbac nevopsită, țesută fin cu o broderie din fire colorate de mătase și fire de metal de Lyon, aplicând diferite tipuri de broderii. Bordura de fire defalcată de bucle este formată din fire de Lyon. Ornamentica acestei piese este clară, motivele se disting ușor atât cele din colțurile piesei cât și cele din câmpul ornamental central (Fig. 5.).¹⁴ În fiecare colț al piesei sunt brodate tulpini de flori, cu cinci ramuri organizate asimetric. Ramurile de jos au același punct de pornire ca și ramura de mijloc (care este de fapt axa întregului motiv) și schițează o inimă (Fig. 6.). Piesa are o compoziție echilibrată. Printre motivele din colțuri se găsesc reprezentate corpuri cerești (soarele și luna) (Fig. 7.)

Pe partea laterală a batistei soarele este reprezentat cu ochii închiși, cu buze și cu nas și este flancat de câte o figură a lunii fiind înconjurat de stele – acestea fiind brodate și pe latura îngustă – prezentarea lor având de asemenea caracter antropomorf. O astfel de formulă a corpurilor cerești se regăsește mai ales în reprezentările heraldice,¹⁵ dar sunt de remarcat ochii închiși ai soarelui și brodarea lor pe o batistă. Folosirea unor astfel de motive cu caracteristici umane presupune un program iconografic care din lipsă de analogii așteaptă o cercetare ulterioară. Centrul batistei este ocupat de o cunună de lauri de tip italian în interiorul căreia sunt amplasate blazoanele familiilor Zólyomi și Melith (Fig 8.) Deasupra blazoanelor se pot citi monogramele proprietarilor și anul 1658. Cu ajutorul blazoanelor se pot descifra și monogramele: Z.M. adică Zólyomi Miklós și M.K. soția acestuia, Melith Klára. Anul brodat pe batistă ne indică data executării, dar, din lipsă de alte informații, nu știm cu ce ocazie a fost donată. Caracteristicile broderiei și mai ales ornamentica sa plasează acest obiect undeva la mijlocul sau a doua jumătate a secolului al XVII-lea.¹⁶ Ținând cont de anul 1656 brodat pe fața de masă din Nagyvarsány, prin analogie putem data în aceeași perioadă și piesa din Bahnea. Această presupunere poate fi

¹² V. Ember Mária, *op.cit.*, pp. 48–50, 96, imaginea 70.

¹³ Mărime totală: 73 x 59,8 cm.

¹⁴ Pentru descrierea detaliată a batistei vezi Iringó Horváth, *Régi textíliák* [Textile vechi], în *A hunyad-zarándi református egyházközségek történeti katasztere* [Cadastrul comunităților reformate din Hunedoara-Zărand], III. Cluj-Napoca 2007, pp. 559-561, 587-588.

¹⁵ Bertényi Iván, *Magyar címertan* [Heraldica maghiară], Budapesta 2003, p. 40.

¹⁶ Fragmentul din Cluj-Napoca este datat în a doua jumătate – sfârșitul secolului al XVII-lea (Szőke Ana Maria, *op.cit.*, p. 156).

certificată și prin identificarea elementelor heraldice. Asemănarea cu blazoanele familiilor Kemény și Lorántffy pare a fi acceptabilă, dar prezența lor pe același obiect nu are un înțeles unanim acceptat. Blazoanele în cununi italiene din frunză de lauri erau caracteristice pentru desemnarea proprietății și deseori monogramele alăturate specificau persoanele respective. Astfel de decorațiuni întâlnim pe clădiri, pe obiecte din metale prețioase, dar ele apar uneori și pe textile.¹⁷ Dacă cele două blazoane sau cununile se ating piesa respectivă a fost executată spre a fi un cadou de logodnă sau de căsătorie. În pregătirea unor astfel de evenimente au fost incluse și confecționarea unor obiecte din metale prețioase, cât și cusutul unor piese textile – cămăși, fețe de masă, batiste.¹⁸ De obicei, aceste obiecte purtau blazoanele celor două familii. Ce este ciudat în cazul feței de masă din Bahnea este că literatura genealogică nu cunoaște o logodnă sau o căsătorie dintre cele două familii. Totuși, putem accepta faptul că această ciudățenie poate fi explicată prin faptul că această ramură de tei o reprezintă pe Maria Alia, care se afla sub tutela Zsuzsannei Lorántffy căsătorită în anul 1654 cu Simon Kemény. Aceste evenimente biografice ar data obiectul ca fiind executat pentru această ocazie festivă.

Executarea exigentă a obiectelor și materialele prețioase folosite ne sugerează că cei care le-au comandat puteau să-și permită folosirea unor materiale scumpe și puteau plăti și munca unor meșteri pricepuți. Valoarea deosebită a acestor textile constă și în faptul că știm anul executării și numele comandatarilor care au jucat un rol important în istoria Transilvaniei din aceea epocă. Miklós Zólyomi din Albis [Albiș] (județul Bihor) (1629/30–după 1670), fiul lui Dávid Zólyomi (1598/1600–1649) și al lui Katalin Bethlen din Iktár [Ictar-Budiñi] (județul Timiș), a fost una dintre cele mai puternice și bogate familii de aristocrați ai principatului, dar despre personalitatea lui avem și referiri nefavorabile.¹⁹ Prima sa soție a fost Mária Alia din Karatna [Turia] (județul Covasna), căsătoria lor având loc pe data de 7 octombrie 1647.²⁰ Dar căsătoria lor s-a terminat cu divorțul părților în anul 1653. Apoi, Miklós Zólyomi s-a recăsătorit cu Klára Melith din Bribér/Bribir (Croatia). Între 1658 și 1667 este consilier princiar, încă din 1635 este comitele comitatelor Hunedoara și Zărand,²¹ funcții deținute până în

¹⁷ În general colțurile sau centrul fețelor de masă și batistelor sunt ornate cu blazoane (Takács Béla, *op.cit.*, pp. 24–25, 34 și 35; László Emőke, *op.cit.*, pp. 28–29).

¹⁸ Apor Péter, *Metamorphosis Transylvaniae*. Prefață și notițe Kóczyány László, București 1978, p. 95, 99.

¹⁹ Horn Ildikó, *Lorántffy Kata*, în *Tündérszág útvesztői. Tanulmányok Erdély történelméhez* [Labirintul Țării Zânelor. Studii despre istoria Transilvaniei], Budapesta 2005, p. 268.

²⁰ Nagy Iván, *Magyarország családai czimerekkel és nemzékrendi táblákkal* [Famiilele cu blazoane și arbore genealogic din Ungaria] vol. XII., Budapesta 1857, 2003 (Arcanum DVD), pp. 424–425.

²¹ Kállay Ferenc, *Históriai értekezés a nemes székely nemzet eredetéről. Hadi és polgári intézeteiről a régi időkből* [Studiu istoric despre originea nobilă a secuilor. Despre instituțiile lor militare și civile în timpuri vechi] Aiud 1829, pp. 288–289; Vezi: http://books.google.hu/books?id=tDo-AAAAYAAJ&pg=PA262&lpg=PA262&dq=Z%C3%B3lyomi+Mikl%C3%B3s&source=bl&ots=c-ElnxWT7&sig=sxBvhPI5nwL6uRUUL-bPL8Fok8Q&hl=hu&ei=NznqTYvKjthHQsgblhOnnCG&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=5&ved=0CCwQ6AEwBDgK#v=onepage&q=Z%C3%B3lyomi%20Mikl%C3%B3s&f=false (Data de accesare: 28 mai 2011.)

1662. După aceasta este închis în cetatea Făgărașului și bunurile lui au fost confiscate pentru că a revendicat tronul în fața principelui Mihail Apafi. După eliberarea lui în 1664 bunurile sale nu au fost retrocedate și din această cauză în 1667 se refugiază la Porta turcească.²² Pentru acest lucru, la 3 martie 1670 este condamnat la pierderea definitivă a bunurilor și decapitare.²³ Nu s-a întors niciodată în Transilvaniei, fiind de mai multe ori folosit ca intermediar pentru turci în relațiile lor cu principele Transilvaniei.²⁴ Se presupune că a murit în jurul anului 1680,²⁵ iar prin moartea lui familia Zólyomi s-a stins.

Principele Simon Kemény din Magyargyerőmonostor [Mănăstireni] (1623–1675) este fiul cel mare al principelui János Kemény (1607–1662) și al primei lui soții, Zsuzsánna Kállai din Nagykálló [Krajne] (Ucraina). A fost căpitanul Scaunului Odorhei, apoi comitele comitatului Alba. După moartea tatălui său s-a refugiat împreună cu alți aristocrați în Ungaria, dar curtea din Viena nu l-a sprijinit în încercarea lui de a obține tronul principatului. În 1663 s-a întors în Transilvania, dar după aceasta nu a mai asumat funcții publice.²⁶ Pe parcursul vieții lui a avut două căsătorii, prima cu Mária Alia în 1654. În 1662 se hotărăște căsătoria lui cu Borbála Wesselényi, dar aceasta nu va mai avea loc din cauza morții fetei.²⁷ Astfel cea de a doua nevastă va fi catolica Katalin Perényi (Prinyi), una din importantele protectoare ale iezuiților,²⁸ despre ale cărei donații ne vorbesc mai multe documente.²⁹ Dintr-un act de judecată din 1683 aflăm că din această căsătorie s-au născut trei băieți: János, László și Simon.³⁰

Legătura dintre cele două personalități prezentate o constituie Mária Alia din Karatna (1633–1660), care a fost soția amândurora. Aceasta s-a născut și a crescut pe moșia familiei din Bahnea până la vârsta de 12 ani. Pe tatăl ei, Sámuel Alia (mort în 1638) l-a pierdut devreme. De la mama ei, Kata Lorántffy din Serke (1614–1681) a fost luată după a doua căsătorie a acesteia cu István Apafi în anul 1645 și a ajuns

²² Gergely Sámuel, *Adatok Bánffy Dénes tragédiájához* [Date despre tragedia lui Dénes Bánffy], în „Erdélyi Múzeum”, VII(XXIX) (1912) nr. 4. Vezi: http://dspace.eme.ro/bitstream/10598/4433/1/1912_29_04_281-288.pdf (Data de accesare: 28 mai 2011).

²³ Nagy Iván, *op.cit.*

²⁴ Angyal Dávid, *Késmárki Thököly Imre 1657–1705*. I., Budapesta 1888–1889. Vezi: <http://mek.niif.hu/05600/05641/html/1kotet/02.htm#137> (Data de accesare: 28 mai 2011).

²⁵ Cserei Mihály, *Erdély Históriaja* [Istoria Transilvaniei] (1661–1711), editat, introducere și note de Bánkúti Imre, Budapesta 1983, p. 579.

²⁶ *Kemény János és Bethlen Miklós művei* [Operele lui János Kemény și Miklós Bethlen], editat V. Windisch Éva, Budapesta 1980.

²⁷ Buzási Enikő, *Mátka-portrét – egy képtípus 16–17. századi története és példái* [Portrete de mirese – istoria și exemplele unui tip de portrete din secolele XVI–XVII], în Ridovics Anna (Red.), *A szépség dícsérete* [Lauda frumuseții: port și cultură la aristocrația maghiară din secolele XVI–XVII], Budapesta 2001, p. 44.

²⁸ Nagy Iván: *op.cit.*, VI, p. 175.

²⁹ Inscripția restaurării capelei din Mănăstur [Cluj-Napoca] (Nagy Iván, *op.cit.*, IX., p. 845).

³⁰ Petri Mór, *Szilágy vármegye monográfiája* [Monografia județului Sălaj] II, 1901, 2003 (Arcanum DVD), p. 130.

în tutela lui Zsuzsanna Lorántffy.³¹ Printre atribuțiile tutorei a figurat educarea fetei și căsătoria ei. Din aceste considerente a decis în 1647 Zsuzsanna Lorántffy căsătoria cu Miklós Zólyomi de Albiș. După cinci ani soții s-au despărțit, iar Maria s-a recăsătorit cu Simon Kemény la Bahnea. Această căsătorie a ținut până la moartea Mariei Alia din 1660. A fost înmormântată la Magyaró [Aluniș] (județul Mureș), unde tradiția conform căreia femeile din sat au învățat arta cusutului la castelul ei a supraviețuit printre localnici până în secolul XX.³²

Izvoarele scrise păstrează doar informații lacunare despre Klára Melith de Bribér (a murit după 1688). Se presupune că a devenit soția lui Miklós Zólyomi chiar în anul 1658 când batista de la Hunedoara a fost executată. În 1668 este amintită ca unul dintre proprietarii moșiei din Kőmörő (Ungaria).³³ O scrisoare din 1671 este trimisă de ea din localitatea Csegöld (Ungaria).³⁴ Numele ei apare pentru ultima dată în actele din anul 1688 lângă Zsigmond Melith din Bribér, care a fost o rudă apropiată a ei.³⁵ În documentele epocii ne întâlnim cu numele Klára Melith și ca fiind a doua soție a lui István Csáky (1635–1699), care în zece ani i-a dăruit 10 copii.³⁶ Pentru că documentele anterioare o amintesc ca soția lui Miklós Zólyomi putem presupune că este vorba despre două persoane ce au același nume.

Comparând datele biografice și obiectele, putem constata că ambele păstrează amintirea unei căsătorii. În ambele cazuri este vorba despre obiecte laice care ulterior au devenit obiecte de cult, un cadou de nuntă devenind cu timpul un obiect liturgic. Donarea textilelor pentru biserici, mănăstiri, comunități religioase a fost un obicei cunoscut încă din Evul Mediu.³⁷ Cunoaștem și cazuri când veșminte laice au fost transformate în veșminte liturgice.³⁸ Acestui fenomen i se datorează în multe cazuri păstrarea unor materialelor prețioase. În proprietatea bisericii reformate se regăsesc mai degrabă fețe de masă și batiste, dar nu a fost străină nici donarea unor obiecte obținute din transformarea unor veșminte.³⁹ Despre textilele păstrate

³¹ Horn Ildikó, *op.cit.*, pp. 265–267.

³² Szentimrei Judit, *Szöttések és varrottások* [Țesături și broderii], în *Kis-Küküllő vidéki magyar népművészet* [Artă populară maghiară din valea Târnavei-Mici], București 1978, p. 195.

³³ Borovszky Samu (red.), *Magyarország vármegyéi és városai* [Comitatele și orașele Ungariei], Budapesta, 1896, 2003 (Arcanum DVD), p. 102.

³⁴ Petri Mór, *op.cit.*, VI., pp. 84–85.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Nagy Iván, *op.cit.*, III. köt., pp. 82–86, 88.

³⁷ De exemplu Ferenc Bánffy a donat în 1489 dominicanilor din Cluj o țesătură prețioasă cu aplicații de flori din aur primită de la regele Mathias (Balogh Jolán, *A művészet Mátyás király udvarában* [Arta la curtea regelui Mathias], Budapesta 1966, pp. 409–410).

³⁸ Așa numita casula de Fojnica a fost croită din tapiseria de tron a regelui Mathias (Jolán Balogh, *op.cit.*, p. 392).

³⁹ Unul din exemplele cele mai cunoscute este setul de cuverturi executat din rochia lui Árva Bethlen Kata donat comunității reformate din Făgăraș (Palotay Gertrúd, *Árva Bethlen Kata fonalas munkái* [Lucrările din fire ale lui Árva Bethlen Kata], Cluj-Napoca 1940 (Erdélyi Tudományos Füzetek [Caiete științifice transilvănene] 117), pp. 14, 20–22; F. Dózsa Katalin, *Árva Bethlen Kata szószéktakarója és úrasztali terítője a fogarasi*

de comunitățile protestante nu putem afirma fără echivoc că au fost executate pentru uz laic sau de cult, identificarea funcției lor fiind posibilă numai prin unele elemente – în cazul de față blazoane – care întăresc destinația lor laică. Astfel putem aprecia că fața de masă păstrată de comunitatea reformată din Bahnea a fost executată pentru căsătoria Mariei Alia cu Simon Kemény din 1654, organizată în această localitate.⁴⁰ Din documentele secolului al XVIII-lea aflăm că se obișnuia dăruirea unor textile brodate anumitor nuntași,⁴¹ de aceea această fața de masă ajunge prima dată în proprietatea familiei mirelui. Înainte de 1681 Sámuel Kállai a donat-o bisericii din Bahnea.⁴² Probabil, alegerea bisericii a fost influențată de faptul că nunta a fost ținută în această localitate.

Despre donarea bastei știm mult mai puțin. Cetatea Hunedoarei a intrat în posesia familiei Zólyomi prin căsătoria lui Kata Bethlen din Iktár cu Dávid Zólyomi, funcția de căpitan al cetății fiind moștenită și de fiul lor.⁴³ În astfel de condiții a putut ajunge textila care păstrează amintirea căsătoriei dintre Miklós Zólyomi și Klára Melith în patrimoniul comunității reformate din această localitate.

În concluzie se poate afirma că cele două textile prezentate, datate în secolul al XVII-lea, au fost executate în același timp și pentru același scop. În folosirea ornamenticii, a motivelor florale și în modul de redare a diferitelor elemente figurative vedem bogăția formelor specifice Renașterii. Blazoanele celor două piese ne dezvăluie că ambele au fost brodate cu ocazia unor căsătorii și ulterior au fost donate comunității din Hunedoara, respectiv Bahnea. Nu este vorba despre cazuri izolate, în literatura de specialitate cunoscându-se donații asemănătoare din perioade anterioare și ulterioare acestora. În cazul nostru putem constata că bastea elegant brodată a fost executată pentru căsătoria dintre Miklós Zólyomi și Klára Melith, respectiv fața de masă pentru cea dintre Simon Kemény și Mária Alia. Deși stilistic, ultima arată o strânsă legătură cu broderiile de tip Lorántffy, provenite din unul dintre cele mai cunoscute ateliere ale Transilvaniei, cele două piese nu se regăsesc în literatura de specialitate.

református templomban [Cuverturile de amvon și de masa Domnului donate de Árva Bethlen Kata bisericii din Făgăraș], în *Irott és tárgyi emlékeink kutatója. Emlékkönyv Bánkúti Imre 75. születésnapjára* [Cercetătorul patrimoniului scris și a celui material. Omagiu pentru a 75-a aniversare a lui Imre Bánkúti], Red. Mészáros Kálmán, Budapesta 2002, pp. 221–248).

⁴⁰ O posibilă explicație referitoare la blazonul Lorántffy provine din faptul cunoscut, că fața de masă a fost executată în „atelierul” lui Zsuzsanna Lorántffy.

⁴¹ Árva Bethlen Kata *Leveli* [Scrisorile lui Árva Bethlen Kata], Ed. Lakatos-Bakó Melinda, Cluj-Napoca 2002 pp. 15–16.

⁴² Buzogány Dezső – Ósz Előd – Tóth Levente, *op.cit.*, p. 173.

⁴³ Varjú Elemér, *Magyar várak* [Cetăți maghiare] Budapesta 1932; *Vajdahunyad vára* [Cetatea Hunedoarei], Vezi: <http://web.archive.org/web/20071127101236/http://www.geocities.com/zoliren2/vajdahunyad/vajdahunyad.htm> (Data de accesare: 23 mai 2011).



Fig. 1. Bahnea. Față de masă, detaliu



Fig. 2. Bahnea. Motivele din bordura feței de masă



Fig. 3. Bahnea. Fața de masă. Blazoanele familiilor Kemeny și Lorantffy



Fig. 4. Cluj-Napoca. Muzeul Național de Istorie al Transilvaniei.
Motive de bordură - broderie din a doua jumătate a secolului XVII



Fig. 5. Hunedoara. Batistă (1658)



Fig. 6. Hunedoara. Motivul de pe colțul batistei



Fig. 7. Hunedoara. Motivele corpurilor cerești de pe batistă



Fig. 8. Hunedoara. Blazoanele familiilor Zolyom și Melith

UN PICTOR TRANSILVĂNEAN DIN SECOLUL XVIII PUȚIN CUNOSCUȚ: JOSEPH MOHR

RADU POPICA *

ABSTRACT. Joseph Mohr: A Lesser Known Transylvanian Painter from the XVIIIth Century. This study comprises certain data recording the work of Joseph Mohr, a lesser known XVIIIth century transylvanian painter. Joseph Mohr (1713-1784), born in bavarian town of Bamberg, settled in Transylvania, in the city of Brașov, around the middle of XVIIIth century. His activity in the field of art is known mainly from documentary recounts. The only surviving works from his creation are the portrait of Petrus Cloos, the priest of Brașov's Black Church, and the altar painting of the Evangelical Church of Hărman (Brașov county). Containing symbolic significance, the portrait of Petrus Cloos is representative for transylvanian traditional portraiture from the second half of the XVIIIth century. The altar painting from Hărman has little artistic value. Joseph Mohr can be considered as a representative painter for the transylvanian saxon cities.

Keywords: painter, portrait, baroque, Brașov

Cu excepția pictorilor din familia Ölhan¹, în literatura de specialitate există puține informații privitoare la artiștii activi la Brașov în secolul XVIII. În această privință dispunem de câteva știri succinte care menționează numele unor artiști, dintre care amintim pe T. G. Fronius², Stephan Schuler³ și Sigismund Rósa⁴. O situație asemănătoare întâlnim și în cazul lui Joseph Mohr. Cu toate că avem o serie de

* Muzeograf, Muzeul de Artă, Brașov, România, radu.popica@muzeulartabv.ro

¹ O prezentare a activității și creației pictorilor din familia Ölhan se găsește la Radu Popica, *Familia pictorilor Ölhan - o mărturie privind pictura transilvăneană din secolul XVIII*, în „Studia UBB Historia Artium”, LV, nr.1, Cluj-Napoca 2010, pp. 25-37.

² Julius Bielz, *Porträtkatalog der Siebenbürger Sachsen*, în „Archiv des Vereins für Siebenbürgische Landeskunde”, Neue Folge, vol. XLIX, Hermannstadt (Sibiu) 1936, p. 30 / nr. 338.

³ Ernst Kühlbrandt, Julius Gross, *Die ev. Stadtpfarrkirche A. B. in Kronstadt*, Honterusdruckerei Johann Gott's Sohn, Kronstadt (Brașov) 1927, p. 70.

⁴ Bálint Ágnes, *A brassói Fekete templom stallumai*, disertație de masterat, Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca 2004, p. 42.

mențiuni punctuale cu privire la activitatea sa⁵, aceste date nu permit reconstituirea unei imagini de ansamblu. Având în vedere cele arătate mai sus, considerăm ca fiind utilă, pentru cunoașterea mediului artistic transilvănean din a doua jumătate a secolului XVIII prezentarea câtorva date privind activitatea și creația pictorului brașovean.

Joseph Mohr⁶ s-a născut în anul 1713 în orașul bavarez Bamberg⁷. Nu avem informații cu privire la familia sa⁸ sau formația profesională. Data exactă și motivele stabilirii sale în Transilvania ne rămân necunoscute. Cert este că pe la mijlocul secolului XVIII pictorul era activ la Brașov și în împrejurimi (districtul Făgărașului și în părțile secuiești), așa cum arată un document datând din intervalul 1750-1760⁹. Din documentul amintit reiese că stabilirea artistului la Brașov nu era de dată recentă, artistul deținând o casă în oraș și îndeplinind funcția de asesor al comunității.¹⁰ Asemenea altor artiști brașoveni din epocă¹¹, Joseph Mohr întâmpina serioase dificultăți materiale. Artistul se plânge de „greutățile ce le avea în meseria sa” și solicită micșorarea impozitului datorat magistratului orașului Brașov¹².

În anii următori situația economică și statutul său social s-au îmbunătățit. În anul 1762 pictează portretul lui Petrus Cloos¹³, parohul de la Biserica Neagră. Tot din aceeași perioadă data și un autoportret al artistului.¹⁴ În anul 1772 pictorul

⁵ Eduard Morres, *Die Kirchen und ihre Kunstschatze*, în Erich Jekelius (coord.), „Die Dörfer des Burzenlandes”, Erster Teil, Burzenländer Sächsischen Museums Verlag, Kronstadt (Brașov) 1928, p. 213; Julius Bielz, *op. cit.*, p. 59 / nr. 678; Gernot Nussbächer, *Din cronici și hrisoave. Contribuții la istoria Transilvaniei*, Editura Kriterion, București 1987, p. 100; Michael Konnerth, *Honigberg, Eine siebenbürgische Gemeinde im Burzenland*, 2001, p. 693; Hermann Fabini, *Atlas der siebenbürgisch-sächsischen Kirchenburgen und Dorfkirchen*, vol. I, Monumenta Verlag, Hermannstadt (Sibiu) 2002, p. 309; Nicolae Sabău, *Metamorfoze ale barocului transilvan*, vol. II, Editura Mega, Cluj-Napoca 2005, p. 412.

⁶ Numele artistului apare în documente și în literatura de specialitate și sub forma Moor. La Julius Bielz figurează ca Joseph von Mohr.

⁷ Julius Bielz, *loc. cit.*

⁸ La mijlocul secolului XVIII era activ în Bavaria, la Eichstatt, pictorul Ernst Mohr. Julius Sax, *Geschichte des Hochstiftes and der Stadt Eichstädt*, J. Ludw. Schmidt's Verlag, Nürnberg 1857, p. 310; *Bavaria. Landes- und Volkskunde des Königreichs Bayern*, vol V, München 1866, p. 324. Nu am regăsit însă informații care să susțină existența vreunei legături de rudenie cu pictorul brașovean.

⁹ Direcția Județeană Brașov a Arhivelor Naționale (DJBAN), *Arhiva magistratului orașului Brașov – Inventarul actelor neînregistrate*, vol. III (Arhiva), p. 184, doc. 707, cca. 1750-1760, Brașov.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Vezi în acest sens cazul lui Johann Ölhan senior. Radu Popica, *op. cit.*, p. 27.

¹² Arhiva, *loc. cit.*

¹³ Petrus Cloos / Peter Clos (1701-1771). Profesor la Gimnaziul Honterus din Brașov. Paroh la Măieruș, Bod, Râșnov și Brașov (1757-1771). Josef Trausch, *Schriftsteller-Lexikon oder biographisch-literarische Denk-Blätter der Siebenbürger Deutschen*, vol. I, Kronstadt (Brașov) 1868, pp. 220-223.

¹⁴ Julius Bielz, *loc. cit.* Autoportretul se afla în perioada interbelică într-o colecție particulară. În cursul cercetărilor întreprinse nu am reușit să identificăm lucrarea.

candidează fără succes pentru ocuparea unui post vacant de senator.¹⁵ Ulterior va fi admis în magistratul orașului Brașov, Julius Bielz menționând calitatea sa de senator.¹⁶ Ascensiunea sa socială este reflectată și de comenzile publice primite. În anul 1775, cu prilejul lucrărilor de renovare desfășurate la Casa Sfatului între anii 1774-1778¹⁷, pictează în frescă cadranele ceasului din turnul Casei Sfatului.¹⁸ În octombrie 1778 este menționat în legătură cu executarea unui portret al împăratului Carol¹⁹, pentru care i se plătesc 8 florini, și cu numerotarea caselor din oraș, precum și a dârstelor și stupinilor din suburbii.²⁰ În același an, în luna noiembrie, este din nou amintit în legătură cu achiziționarea a două legături de ulei de in.²¹ Joseph Mohr încetează din viață în 18 noiembrie 1784, fiind înmormântat în vechiul cimitir catolic.²²

Din portretistica lui Joseph Mohr, în mod cert mult mai amplă, cunoaștem doar o singură lucrare, *Portretul lui Petrus Cloos*²³ (**Fig.1**) Parohul de la Biserica Neagră, purtând costumul preoțesc, este înfățișat într-o postură caracteristică portretelor

¹⁵ DJBAN, Fond Primăria Brașov, Seria Actele Magistratului Orașului Brașov, Inventarul documentelor pe anul 1772, I/130, doc. 188/1772, 29 februarie 1772, *Humillima Repraesentatio Candidationis a Electionis Oratoris Libl. Reog. Cittis Coronensis, Die 29^{to} Februarii, A1772 a 84 Comunitatis Membris per acta.*

¹⁶ Julius Bielz, *loc. cit.*

¹⁷ Gernot Nussbächer, *loc. cit.*

¹⁸ DJBAN, Fond Primăria Brașov, Registru socoteli alodiale (socoteli de construcție), XXI/33, 1775, *Meister Auszüge und andere unterschiedliche Particulare Quittungen*, p. 80.

¹⁹ Carol VI de Habsburg (1685-1740). Împărat romano-german și rege al Ungariei (1711-1740). Nu am fost în măsură să identificăm informații suplimentare cu privire la acest portret.

²⁰ DJBAN, Fond Primăria Brașov, Registru socoteli alodiale (socoteli de construcție), XXI/36, 1777-1778, *Meister Auszüge und andere unterschiedliche Particulare Quittungen*, p. 88.

²¹ DJBAN, Fond Primăria Brașov, Registru socoteli alodiale (socoteli de construcție), XXI/38, 1778-1780, *Meister Auszüge und andere unterschiedliche Particulare Quittungen*, p. 82. Știrea precizează că uleiul de in era destinat verniului necesar vopsirii în roșu a cărămizilor altarului (masa de altar). Probabil este vorba de altarul Bisericii Negre.

²² Parohia Romano-catolică Brașov-centru, Registru matricol Baptisatorum, Copulatorum, Defunctorum vol. IV, 1784-1805, *Liber Defunctorum ab anno 1785 -1805*. Talentul artistic nu a fost moștenit de urmașii săi. Fiul său, Josef Mohr (1743-1806), a îndeplinit funcția de jude al târgului între anii 1779-1805, iar nepotul său, Johann Mohr (1779-1852), pe cea de comisar al magaziei orășenești de lemne (1820-1833). Friedrich Stenner, *Die Beamte der Stadt Brassó (Kronstadt) von Anfang der städtischen Verwaltung bis auf die Gegenwart*, Brassó (Kronstadt) 1916, p. 96.

²³ Ulei pe pânză, 94 x 73 cm, nesemnat, nedatat, Biserica Evanghelică C. A. Brașov, Biserica Neagră, nr. inv. III.63. Inscripție stânga sus: Effig. / PET. CLOS / P.C.1762. Nat.1703. / d. 28 lun. Denat 1771 / d. 7 lan., inscripție medalion: TRAHE ME. POST TE. CURRAM., inscripție verso: Joseph Mohr / Portretmahler / an. 1762. Portretul figurează la Julius Bielz ca operă a unui pictor anonim. Julius Bielz, *op. cit.*, p. 14 / nr. 167. Lucrarea este reprodușă de artistul brașovean Wilhelm Gottlieb Kamner (1832-1901) într-un album cu desene înfățișând portrete ale patriciatului săsesc din Brașov și costume populare din Țara Bârsei. *Album cu desene*, creion, 41,7 x 31,1 cm, 1864, fila 5, Muzeul de Artă Brașov, nr. inv. 3504.

patriciatului sășesc din epocă²⁴, bust, cu o mână adusă la brâu, iar cealaltă așezată pe o carte situată pe masa alăturată. Portretul pune în scenă un discurs iconografic complex menit să illustreze rolul social și vocația modelului. Fundalul este ocupat aproape în întregime de o draperie care dezvăluie o bibliotecă cu tomuri voluminoase și un spațiu arhitectural (colonadă), vag sugerat, posibil un interior de biserică (Biserica Neagră ?). Simbolistica este completată prin alăturarea unui medalion cu tema *Agnus Dei* și a unui crucifix.



Fig. 1. Portretul lui Petrus Cloos Biserica Evanghelică C. A. Brașov
Biserica Neagră, nr. inv. III.63.

Cu toate că *Agnus Dei* este o temă iconografică frecventă în plastica transilvăneană încă din Evul Mediu timpuriu²⁵, considerăm prezența medalionului

²⁴ În această privință amintim doar *Portretul lui Simon Drauth – Pastor Zeidensis*, datând din prima jumătate a secolului XVIII, în care regăsim o postură asemănătoare a modelului și elemente de recuzită similare (cartea, crucifixul) cu cele din *Portretul lui Petrus Cloos*. Ulei pe pânză, 105 x 82,5 cm, nesemnlat, nedatat (cca. 1726), Muzeul de Artă Brașov, nr. inv. 243. Inscripție verso: Simon de Drauth / Pastor Zeidensis / Nat: 673 d: 29 Nov Ob: 729 / D: 14 Nov.

²⁵ Gheorghe Arion, *Sculptura gotică din Transilvania: plastica figurativă din piatră*, Editura Dacia, Cluj 1974, p. 108. Tema *Agnus Dei* apare și la Biserica Neagră pe una din cheile de boltă din încăperea inferioară a sacristiei de pe latura nordică. Amintim și reprezentarea *Mielului Domnului învingând balaurul*, datând din prima jumătate a secolului XVIII, aflată pe stâlpul din dreptul amvonului. Ernst Kühlbrandt, Julius Gross, *op. cit.*, p. 31.

neobișnuită, acest tip de obiecte devoționale fiind răspândit pe parcursul secolelor XVII-XVIII mai ales în spațiul catolic.²⁶ Nu credem că apartenența la catolicism a pictorului este de natură să ofere o explicație pentru inserarea acestui tip de obiect devoțional în cadrul compoziției. Considerăm că, așa cum se întâmplă de obicei, avem de-a face cu dorința comanditarului de a-și exprima un crez de viață. Inscripția de pe medalion²⁷, TRAHE ME. POST` TE. CURRAM.²⁸, oferă o cheie de interpretare. Cel mai probabil este o trimitere la calitățile spirituale pe care trebuie să le posede un preot.²⁹ Asocierea inscripției cu reprezentarea Mielului Domnului sugerează și o posibilă trimitere la un simbolism de sorginte mistică.³⁰ Aparent, crucifixul alăturat medalionului cu tema *Agnus Dei* nu ridică probleme de interpretare, fiind întâlnit și în alte portrete din epocă (vezi supra, nota 24). Însă, la o privire mai atentă, șochează imaginea dramatică a lui Christos, cu sângele siroindu-l pe întreg trupul (**Fig.2**). Această exaltare a suferinței lui Christos, a Patimilor,

²⁶ Utilizarea pe scară largă a unor obiecte devoționale cu tema *Agnus Dei*, mai ales medalioane de ceară, cărora le erau atribuite proprietăți miraculoase, este atestată în Italia în secolele XVII-XVIII. Sandra Cavallo, David Gentilcore, *Spaces, Objects and Identities in Early Modern Italian Medicine*, Blackwell Publishing 2008, p. 69.

²⁷ În mod obișnuit, pe acest tip de obiecte devoționale uzuale, tema *Agnus Dei* era însoțită de inscripția *Agnus Dei qui tollis peccata mundi*. August Welby Pugin, *Glossary of ecclesiastical ornament and costume*, Londra 1844; Margaret Anne Morse, *The arts of domestic devotion in Renaissance Italy: The case of Venice*, University of Maryland 2006, p. 256.

²⁸ Cântarea Cântărilor 1, 3. *Trahe me post te curremus* introdus în cellaria sua exultabimus et laetabimur in te memores uberum tuorum super vinum recti diligunt te (Biblia vulgata). *Răpește-mă, ia-mă cu tine! Hai să fugim!* - Regele m-a dus în cămărilor sale: ne vom veseli și ne vom bucura de tine. Îți vom preamări dragostea mai mult decât vinul (Biblia sau Sfânta Scriptură, București, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române).

²⁹ „Pentru ca un preot să fie capabil să atragă multe suflete către Dumnezeu, el trebuie să fie pregătit să se încredințeze lui Dumnezeu.” St. Alphonsus de Liguori, *Dignity and Duties of the Priest; Or, Selva. A Collection of Materials For Ecclesiastical Retreats. Rule of Life And Spiritual Rules*, New York, Cincinnati, Chicago 1889, p. 148. În secolul XVIII imnurile liturgice luterane păstrau încă fragmente în latină. Într-unul dintre imnurile liturgice cântate cu prilejul Crăciunului întâlnim aceeași expresie: O Jesu parvule, Nach dir ist mir so wehe / Tröst mir mein gemüte, o puer optime, / Durch alle deine gute, o princeps gloriae, / *trahe me post te, trahe me post te*. Benjamin T. G. Mayes (ed.), *Sacrosanctae Ecclesiae Confessionis Augustanae Preces*, St. Louis 2009, p. 4 și 145. Considerăm relevante în acest context și preocupările lui Petrus Cloos legate de muzica bisericească, el fiind autorul lucrării *Geistreiches Kronstädtisches Gesangbuch* (Carte de imnuri liturgice brașovene). Josef Trausch, *op. cit.*, p. 223.

³⁰ În literatura mistică, chemarea „Trahe me poste te”, adresată Celui Preaînalt, inițiază o călătorie extatică a sufletului, care, prin însoțirea cu Christos, este condus în pragul Casei Domnului, unde i se înfățișează splendoarea emanată de lumina călăuzitoare a Mielului Domnului. Vezi în acest sens Maria de Ágreda (1602-1665), *La mística ciudad de Dios* (1670). Cf. Fiscar Marison, *City of God the Conception*, Roma, 1912, p. 38. Imaginea se regăsește în Apocalipsa Sfântului Ioan Teologul 21, 23: „Și cetatea nu are trebuință de soare, nici de lună să o lumineze, căci slava lui Dumnezeu a luminat-o, și făclia ei este Mielul” (Biblia sau Sfânta Scriptură, București, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române). Încă din Evul Mediu una din interpretările teologice ale Cântării Cântărilor vedea în aceasta o alegorie a uniunii mistice a sufletului cu Dumnezeu. J. Cheryl Exum, *Song of Songs: a commentary*, Westminster John Knox Press, Louisville 2005, p. 75.

este străină ethos-ului protestant. Luând în considerare acest fapt, crucifixul nu poate fi considerat un simplu element de recuzită, rolul său fiind acela de a completa mesajul simbolic, prin sublinierea jertfei lui Christos, care spală păcate omenirii și face posibilă reunirea cu Dumnezeu.



Fig. 2. Portretul lui Petrus Cloos. Detalii.

În pofida simbolisticii complexe, la nivel formal, prin importanța acordată elementelor care definesc rolul și statutul social al modelului și schema compozițională convențională, lucrarea se încadrează în orientarea de factură tradițională a portretisticii transilvănene din a doua jumătate a secolului XVIII, în care influența barocului este limitată la preluarea unor elemente de recuzită. Preferința pentru această variantă provincială a portretului de aparat o putem atribui nu atât lipsei de receptivitate a lui Joseph Mohr față de noutățile din pictura europeană a epocii, care, fără îndoială, nu-i erau străine, cât mai ales mentalității comanditarului, această tipologie portretistică, mai sobră și austeră în raport cu cea barocă, reflectând mentalitatea unei însemnate părți a patriciatului sășesc din Transilvania.

Lui Joseph Mohr și sculptorului Franz Eberhard³¹ le este atribuită executarea altarului bisericii evanghelice de la Hărman, datat în anul 1787³². Michael Konnerth,

³¹ Franz Eberhard (1744-1795). Sculptor din Sibiu. W. S., *Heimische Künstler*, în „Korrespondenzblatt des Vereines für siebenbürgische Landeskunde”, IX, nr. 12, Hermannstadt (Sibiu) 15 decembrie 1886, p. 142.

³² Această datare este propusă de toate lucrările care au abordat subiectul. Johannes Reichart, *Das Sächsische Burzenland einst und jetzt*, Verlag der Kronstädter Ev. Bezirksconsistoriums, Brașov 1925, p. 213; Eduard Morres, *loc. cit.*; Michael Konnerth, *op. cit.*, p. 692; Hermann Fabini, *loc. cit.*

într-o amplă și documentată lucrare privitoare la parohia evanghelică Hărman, reproduce știrea conform căreia i s-au plătit pictorului Joseph Mohr pentru pictura altarului 11 florini renani și 15 cruceri.³³ Nu avem motive să contestăm veridicitatea acestei informații, bazată cu certitudine pe surse documentare primare. Însă, având în vedere că în anul 1787 artistul era decedat, datarea altarului de la Hărman se dovedește inexactă. În mod evident pictarea tabloului de altar de la Hărman de către Joseph Mohr nu poate fi plasată mai târziu de luna noiembrie a anului 1784.

Pictura tabloului de altar³⁴ (Fig. 3, 4) de la Hărman înfățișează un peisaj montan, care servește drept fundal pentru un crucifix împodobit în partea superioară cu ghirlande de flori și un motiv decorativ în formă de palmetă. În partea inferioară sunt reprezentate o stâncă golașă (Golgota), o clădire, probabil o mănăstire, iar în fundal un munte înalt, înzăpezit. Partea superioară a compoziției este rezervată în întregime cerului învolburat pe care se profilează silueta lui Christos. Peisajul este structurat într-o manieră convențională, neelaborată, explicabilă și prin rolul secundar pe care-l joacă în ansamblul compoziției, având o valoare artistică redusă.



Fig. 3. Altarul bisericii.
Altarul bisericii evanghelice Hărman.



Fig. 4. Tabloul de altar.
Altarul bisericii evanghelice Hărman.

³³ Michael Konnerth, *op. cit.*, p. 693. Informația provine din manuscrisul notarului Peter Horvath, *Materialen zu einer Geschichte der Gemeinde Honigberg, gesammelt, geordnet und gewidmet der Gemeinde Honigberg im Jahre 1910*, Arhiva Centrală a Bisericii Evanghelice C. A. din România Sibiu, fondul arhivistic al parohiei evanghelice Hărman. Nu am regăsit sursa documentară primară a acestei știri (Kirchenrechnung) în fondul arhivistic al parohiei evanghelice Hărman. Mulțumesc domnului Michael Konnerth pentru informațiile furnizate în această privință.

³⁴ Ulei pe panou de lemn, 242 x 116 cm. Tabloul de altar de la Hărman se înrudește tipologic cu tabloul de altar al bisericii evanghelice Homorod (sfârșitul secolului XVIII).

Joseph Mohr poate fi considerat un artist reprezentativ pentru mediul social al orașelor săsești din Transilvania din a doua jumătate a secolului XVIII, conservator și provincial, oscilând între aspirația spre un statut social superior (la care se adaugă o conștiință mai pronunțată a valorii de sine, evidențiată de autoportretul său) și permanente greutăți materiale, care-l determină să accepte deseori comenzi mai apropiate de meșteșug decât de artă. Puținele lucrări păstrate din creația sa indică receptivitate față de elementele artistice baroce, integrate însă într-o manieră fragmentară și limitată, specifică condițiilor particulare de receptare a barocului în Transilvania³⁵.

³⁵ Nicolae Sabău, *op. cit.*, p. 345-346.

DATE NOI PRIVIND CONSTRUCȚIA BISERICII SFÂNTUL IOSIF DE CALASANZ DIN CAREI*

BARA JÚLIA**

ABSTRACT. *New Data Regarding the Construction of the Saint Joseph Calasanz Piarist Church in Carei.* The Piarist Church from Carei, with its unusual ground plan and monumental design, can be considered one of the most important examples of late Baroque ecclesiastical architecture from the region, the so-called Partium. It was built between 1769 and 1779 in the domain centre of the Károlyi family. The financial situation and the ambitions for representation of Antal Károlyi, the patron of the church played a decisive role in the history of the building. Besides the cover of the costs, Antal Károlyi supervised and organized the construction and the interior arrangement of the church. His financial situation permitted to engage an acknowledged Austrian architect and academic professor named Franz Sebastian Rosenstingl. Rosenstingl had a very impressive and multilateral oeuvre; he made plans for buildings, gardens, ecclesiastical furnishing and ephemeral constructions, but he worked also as a painter and he is the author of a treatise on architecture. Beside the plans of the building of the Piarist Church in Carei, he made sketches and even plaster models for the constructions of the altars and pulpit, for different decorative ornaments of the interior and for the statues of the tower. His drawings, delineations were probably sent from Vienna to Carei, were the local executor-architects Franz Sieber and his son, following his instructions, supervised and directed the work of the cabinet-makers, stone-dressers, stucco-makers and gold-plater masters. These masters had an important role as well. Some of them – like the stucco-maker and the gold-platter master – came from Vienna as well and was recommended to the count by Rosenstingl. The arrangement of the interior of this church deserves special attention. The most important objects of the interior are probably the seven baroque altars, painted between 1779 and 1780 by a well-appreciated Austrian painter, Johann Ignaz Cimbal.

Keywords: Carei, Károlyi family, patronage, Piarist Order, votive church, Franz Sebastian Rosenstingl, plans, sketches, plaster models, Austrian masters, Franz Sieber.

* Studiul de față însumează rezultatele cercetărilor începute pe această temă în 2006, publicate apoi într-un volum de studiu al Conferinței Internaționale a Ordinului Piarist din 2007 la Piliscsaba, Ungaria (vezi Bara Júlia, *Adatok a nagykárolyi Kalazanci Szent József piarista templom építéstörténetéhez*, în *A piarista rend Magyarországon*, Piliscsaba 2010, pp. 626–640) și al conferinței intitulată *Stílusok, művek, mesterek. Erdély művészete 1690–1848 között*, Red. Orbán János, Târgu Mureș 2009 (vezi Bara Júlia, *A nagykárolyi Kalazanci Szent József piarista templom barokk berendezése*, Târgu Mureș 2011, pp. 261–277). Acest studiu se concentrează mai ales pe prezentarea noilor rezultate ale cercetării din ultimii ani. Apariția articolului este facilitată de bursa doctorală obținută prin intermediul programului: *Investește în oameni!* FONDUL SOCIAL EUROPEAN, Programul Operațional Sectorial pentru Dezvoltarea Resurselor Umane 2007 – 2013; Axa prioritară 1. Educația și formarea profesională în sprijinul creșterii economice și dezvoltării societății bazate pe cunoaștere; Domeniul major de intervenție 1.5. Programe doctorale și postdoctorale în sprijinul cercetării. Contract nr. POSDRU/88/1.5/S/60185: „Studii doctorale inovative într-o societate bazată pe cunoaștere”.

** *Doctorand în istoria artei, Facultatea de Istorie și Filosofie, Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj Napoca, România, bara_julia@yahoo.com*

Introducere

Biserica piaristă Sfântul Iosif de Calasanz din Carei poate fi considerată una dintre cele mai importante construcții eclesiastice ale barocului tardiv din zona nord-vestică a țării, însă literatura de specialitate nu i-a acordat atenție potrivită. Aceasta poate fi explicată prin poziția geografică periferică a localității, dar mai ales datorită necunoașterii documentelor legate de construcția acesteia. În majoritatea lucrărilor de istorie locală, această temă este atinsă doar tangențial, fiind amintite numele arhitectului, al arhitectului executant și durata construcției, însă fără referințe bibliografice sau arhivistice.

Pe lângă aspectul exterior al clădirii, planimetria sa și numele arhitectului Franz Sebastian Rosenstingl au fost elementele care mi-au atras atenția asupra acestui monument. Din aceasta a rezultat o cercetare arhivistică îndelungată, în urma căreia au fost descoperite

o serie de documente legate de construcția bisericii. Prin analiza acestora am încercat să reconstituim istoria construcției, punând accent pe diferite faze ale acesteia, și să subliniem rolului ctitorului, al arhitectului proiectant, al conducătorului șantierului de construcție și a diferiților meșteri.

Cea mai importantă colecție de documente legată de această temă se află în arhiva familiei Károlyi, păstrată la Arhivele Naționale ale Ungariei (Magyar Országos Levéltár) din Budapesta, din care putem aminti diplomele de donație, documentele cu caracter financiar, listele de cheltuieli și de plată, colecția de corespondențe și de planuri. Pe lângă acestea am folosit documentele legate de ordinul piarist din Carei, aflate în Arhiva Centrală a Ordinului Piarist Maghiar (Magyar Piarista Rendtartomány Központi Levéltára) din Budapesta (diplome de donație, manuscrisul istoriografului piarist József Vanke). De o valoare documentară însemnată sunt și documentele



Fig. 1. Fațada principală a bisericii piariste Sfântul Iosif de Calasanz din Carei

din arhiva parohiei catolice din Carei, neprelucrate din punct de vedere arhivistic, dintre care amintim cronica mănăstirii, lista vizitațiilor canonice și câteva copii ale documentelor de arhivă legate de construcția bisericii, executate de Gábor Éble, arhivistul familiei Károlyi, la sfârșitul secolului al XIX-lea.

Scopul acestui studiu este analiza etapelor de construcție a bisericii din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea pe baza informațiilor din aceste documente, fără însă a prezenta detalii referitoare la mobilier sau la etapele ulterioare de intervenție asupra monumentului.

Familia Károlyi și orașul Carei

Istoria orașului Carei, fostul sediul al Comitatului Sătmar este strâns legată de istoria familiei Károlyi. Această familie este descendentă din neamul Căpleni, care după tradiție își avea centrul în localitatea cu același nume (Căpleni, în lb. maghiară, Kaplony)¹. Cu timpul, familia s-a ramificat, rezultând astfel familiile Károlyi, Vetési, Csomaközi și Bagosi². Familia Károlyi, în secolul XIV, devine proprietarul exclusiv al teritoriului din zonă, cele mai importante așezări ale domeniului fiind: Carei, Căpleni, Cămin, Berveni, Urziceni, Foieni, Portița, Vezendiu [com. Tiream], Tiream, Moftinu Mare, Moftinu Mic, Sanislău, Petrești³.

Prima atestare documentară a localității Carei, aflată în imediata vecinătate a localității Căpleni este din 1246⁴. În secolul al XIV-lea, datorită membrilor familiei Károlyi, localitatea a primit mai multe privilegii (dreptul de târg, statutul de oppidum), începând astfel să se dezvolte treptat⁵. În 1398 avea deja trei străzi⁶. Putem presupune

¹ Prima atestare documentară a neamului, respectiv a primului strămoș al familiei, numit Józsa, este menționată în 1219 și apare în Registrul Orădean, vezi: Karácsonyi János, *A magyar nemzetségek a XIV. század közepéig*, Budapest 1900–1901, p. 749.

² Vezi cea mai completă și detaliată lucrare de genealogie despre istoria familiei: Éble Gábor, *A nagy-károlyi gróf Károlyi család leszármazása a leányági ivadékok feltűntetésével*, Budapest 1913.

³ Începând cu secolul al XVIII-lea la acest nucleu al domeniului se adaugă proprietăți nou cumpărate, moștenite sau primite prin donație. Despre istoria proprietății funciare din domeniul careian (magh. "nagykárolyi uradalom") al familiei: Károlyi László (edit), *A nagy-károlyi gróf Károlyi család összes jószágainak birtoklasi története*, I, Budapest 1911.

⁴ După Károlyi László, *op.cit.*, I, 3; Géresi Kálmán (red.), *A nagy-károlyi gróf Károlyi család oklevéltára*, I, Budapest 1882, pp. 3-4/nr. III; Georgius Fejér, *Codex diplomaticus Hungariae ecclesiasticus ac civilis*, IV, Buda 1829, pp. 245-246.

⁵ 1346, târg săptămânal, vezi: Géresi Kálmán, *op.cit.*, pp. 167–168/nr. CXI. – 1387, jus gladii, vezi: Géresi Kálmán, *op.cit.*, pp. 420–421/nr. CCLVI. – 1387, târg de țară; prima atestare a bisericii cu hramul Tuturor Sfinților, vezi: Géresi Kálmán, *op.cit.*, pp. 424–425/nr. CCLVIII. – În secolul următor acest „oraș târg” primește mai multe privilegii de a ține târguri săptămânale și anuale (vezi: Géresi Kálmán, *op.cit.*, II, 1889, pp. 31- 32/nr. XIII., pp. 463-464/ nr. CCLXXVIII, pp. 498–499/nr. CCC.) iar membrii familiei primesc de la împărat diplome de donație care întăresc statutul de proprietate asupra domeniului feudal (vezi: Géresi Kálmán, *op.cit.*, II, pp. 49-51/nr. XXII).

⁶ Géresi Kálmán, *op.cit.*, I, pp. 483-485/nr. CCXCV.

că pe atunci exista în centrul localității, în punctul de intersecție a acestor străzi un conac construit din piatră. În 1482 acesta era reconstruit de către László (Lancz) Károlyi, transformat mai apoi în 1592 într-o cetate dotată cu șanț, zid de fortificație și bastioane de colț⁷.

Colonizarea șvabilor. Înființarea mănăstirii piariste din Carei

În secolele XVI–XVIII zona Careiului a fost grav afectată de asediile turcești, războiul curușilor, secete, epidemii⁸. După pacea de la Satu Mare (1711) orașul cunoaște o puternică dezvoltare economică. Începând cu 1712 Károlyi Sándor, colonizează în oraș familii de etnie germană din Suabia, din zona sud-vestică a Germaniei, pentru a spori numărul locuitorilor.⁹ Colonizarea șvabilor schimbă radical compoziția etnică și confesională a populației.¹⁰ Datorită creșterii considerabile a numărului de catolici, Károlyi Sándor obligă comunitatea reformată să restituie comunității catolice, fosta biserică medievală cu hramul „Tuturor Sfinților”.¹¹ Pentru îndeplinirea sarcinilor pastorale dar și educative Károlyi Sándor a invitat ordinul piariștilor înființându-le o mănăstire și un colegiu.¹² Piatra de temelie a mănăstirii a fost așezată la data de 27 aprilie 1724 în imediata vecinătate a bisericii.¹³ Actul de donație dat de Károlyi Sándor în 29 iulie 1725 stabilește sarcinile călugărilor, ale

⁷ Despre castelul Károlyi din Carei: Éble Gábor, *A Károlyi grófok nagykárolyi várkastélya és pesti palotája*, Budapest 1897; Németi János, *A Károlyi grófok nagykárolyi várkastélya*, în *Barangolások Szatmárban*. Red. Németi János, Satu Mare 2009, pp. 144–151; Asztalos György, *Nagy-Károly rendezett tanácsú város története 1848-ig*, Nagy-Károly 1892, ediția nouă, Nyisztor Lóránd (red.), Debrecen 2004, pp. 74–86.

⁸ Asztalos György, *op.cit.*, pp. 22–23, 38–42, 56–57.

⁹ Vonház István, *A Szatmár megyei német telepítés*, Pécs 1931, *passim*.

¹⁰ De exemplu, în anul 1687 în comitatul Sătmărean existau numai două parohii catolice, la Satu Mare și la Cedeaa (Szirmay Antal, *Szatmár vármegye fekvése, története és polgári esmerete*, II, Buda 1810, p. 13). În 1728 Károlyi Sándor în memoriile sale amintește că înainte de colonizarea șvabilor era aproape imposibilă găsirea unui locuitor romano-catolic în întregul comitat (vezi: Károlyi Sándor „*Providentia Dei*” în Arhivele Naționale ale Ungariei, Budapesta, P 1507, 17. d./e.). În 1748, în urma vizitei episcopale numărul catolicilor în Carei era deja de 641 (Arhiva Parohiei Romano-Catolice, Carei, Copia Visitationis Episcopalis Parochiae Nagy-Károlyensis Anno 1748, p. 2). Între 1712–1774 sosesc 466 de familii germane în Carei, vezi: Vonház István, *op.cit.*, p. 187; Borovsky Samu, *Szatmár vármegye monográfiája*, Pest 1908, p. 171; Nagy László, *Carei- Nagykároly- Grosskarol*, Orosháza 2002, p. 12.

¹¹ Între anii 1721–1723 contele Károlyi construiește din cărămidă nearsă o biserică mai mică pentru iobagii săi reformați din oraș. După terminarea construcției, la 29 octombrie 1723 cele două confesiuni au schimbat între ele cheile porții bisericii (Kovács Ágnes (red.), *Károlyi Sándor levelei feleségéhez (1704–1724)*, II, Debrecen 1994, pp. 506–507). Tot cu această ocazie contele a emis o diplomă în care, alături de altele, asigură libera practicare a religiei reformate și a promis construirea unei parohii, școli și case de locuit pentru profesori (Arhivele Naționale ale Ungariei, Budapesta, P. 1507, cutia 17. / 1.f.).

¹² În 1719 contele deja este în corespondență cu șeful provinciei piariste maghiare, Zajkányi Lénárt, și planifică invitarea acestui ordin în Carei (Vénig Zernye József, *A piaristák működése Nagykárolyban a XVIII. században*, Kolozsvár 1935, teză de doctorat în teologie, Biblioteca Facultății de Teologie, Universitatea Catolică Pázmány Péter, Budapesta, p. 7). În 1722 încep lucrările de pregătire a construcției mănăstirii (Éble Gábor, *Károlyi Ferencz és kora, 1705-1758*, Budapest 1893, p. 148).

¹³ Arhiva Parohiei Romano-Catolice, Carei, Historia Domus I, p. 12.

ctorului și ale urmașilor săi. Conform acestui document, familia suportă cheltuielile construcției mănăstirii și ale colegiului, ale amenajării unei biblioteci; biserica intră în folosința călugărilor care primesc o rentă anuală de 1200 florini, diferite bunuri (valori mobiliare, teren, păduri, vie).¹⁴ Primii 12 călugări ajung la Carei în 17 octombrie 1727.¹⁵

Despre prima biserică a călugărilor piariști avem mai multe informații. Prima mențiune a edificiului este din 1264 și o găsim în diploma mai sus amintită, în registrul de dijme papale din 1333 și într-un act juridic din 1349.¹⁶ În a doua jumătate a secolului al XVI-lea, în vremea lui Károlyi Mihály al II-lea (1554–1595), când membrii familiei Károlyi se convertesc la religia reformată, biserica devine reformată.¹⁷ La scurt timp după aceasta, la începutul secolului următor familia Károlyi trece din nou la catolicism¹⁸, dar biserica revine catolicilor numai în 1723. Despre amenajarea fațadelor și a planimetriei bisericii medievale aflăm informații vizuale din două schițe, iar despre interior ne putem face o imagine de ansamblu din descrierea inventarului făcută în urma vizitelor episcopale din 1748 și 1777.¹⁹

Antal Károlyi, patronul noii biserici piariste din Carei

Un rol însemnat l-a avut în istoria noii biserici piariste din Carei Antal Károlyi (1732–1791), nepotul lui Sándor Károlyi. Până la mijlocul secolului al XVIII-lea averea familiei se multiplică; alături de domeniul central din jurul Careiului, familia Károlyi

¹⁴ Arhivele Naționale ale Ungariei, Budapesta, P. 392. Lad.8., no. 198.; copie în Arhiva Centrală a Ordinului Piarist Maghiar din Budapesta și la Arhiva Parohiei Romano-Catolice, Carei.

¹⁵ Asztalos György, *op.cit.*, p. 195; Arhiva Parohiei Romano-Catolice, Carei, Historia Domus, I, p. 2.

¹⁶ Németh Péter, *Szatmár vármegye egyházai a 14. század első felében*, în Adrian Andrei Rusu, Szócs Péter Levente (red), *Arhitectura religioasă medievală din Transilvania. A középkori egyházi építészet Erdélyben. Medieval ecclesiastical architecture in Transylvania*, Satu Mare 2002, p. 97; *Schematismus cleri almae dioecesis Szathmáriensis ad annum Jesu Christi 1864*, Satu Mare 1864, p. 46; Géresi Kálmán (Red.), *A nagy-károlyi gróf Károlyi család oklevéltára*, I, Budapest 1882, p. 183/ nr. CXXIII.

¹⁷ Arhiva Parohiei Romano-Catolice, Carei, Historia Domus, I, p. 13.

¹⁸ Vezi testamentul lui Károlyi Mihály al II-lea (1585–1626) în: Géresi Kálmán (red.), *A nagy-károlyi gróf Károlyi család oklevéltára*, IV, Budapest 1887, pp. 204–215/ nr.CXV.

¹⁹ Schița reprezentând planimetria vechii și noii biserici piariste și a locuințelor învecinate a fost realizată de Miklós Révai (1750–1807), renumitul filolog și personalitate marcantă a iluminismului maghiar, care în anii 1773–74 a fost elev, apoi profesor de gramatică a seminarului piarist din Carei. Datorită sprijinului financiar a contelui Antal Károlyi în 1770 a urmat cursuri de arhitectură și matematică la Viena. Desenul său a fost făcut după reînțoarcerea în țară și înainte de 1788, când biserica veche a piariștilor a fost demolată. Vezi: Arhivele Naționale ale Ungariei, Budapesta, T 20, 81. – Tot din această perioadă datează desenul care redă fațada sudică a bisericii și fațada sud-vestică a primei mănăstiri piariste. Locul de păstrare a desenului original este necunoscut, dar cunoaștem o copie a acestuia, realizată în 1892 de către arhitectul Artúr Meinig. Vezi: Arhiva Centrală a Ordinului Piarist Maghiar din Budapesta, N 832/1. b. (manuscrisele lui Vanke József despre istoria piariștilor din Carei). – Arhiva Parohiei Romano-Catolice, Carei, Copia Visitationis Episcopalis Parochiae Nagy-Károlyiensis Anno 1748, pp. 1-5 și Copia Visitationis Episcopalis Parochiae Nagy-Károlyiensis Anno 1777, pp. 1-15.

intră în posesia domeniilor cu centrele: Hódmezővásárhely, Mezősurány, Tótmegyer, Ecedea și Beltiug.²⁰ Ridicarea pe scara socială și creșterea puterii economice a familiei și-a făcut simțită prezența în domeniul arhitectural, prin ridicarea de construcții de proporții impunătoare. Acest val de construire începe în anii de după pacea de la Satu Mare (1711), din inițiativa lui Sándor Károlyi, proporții considerabile însă ia în vremea lui Antal Károlyi. Prin căsătoria cu contesa Jozefa Harruckern el moștenește pe lângă moșii familiare și domeniul din comitatele Békés și Csongrád și primește de asemenea importante funcții militare și în administrația de stat. Meritele sale au fost recunoscute și premiate prin numeroase titluri acordate de curtea imperială vieneză: comandant suprem adjunct imperial, Kammerherr (1754), judecător al Tablei Regale (Excelsa Tabula Septemviralis, 1760), consilier privat (1766), trezorier regal (Tavernicorum regalium magister, 1775), căpitanul gărzii maghiare din Viena, general de artilerie (Feldzeugmeister, 1787) și membru al Ordinului „Lâna de Aur” (1791) și „Maria Terezia” (1759). Alături de aceste funcții și titluri în 1758 a preluat de la tatăl său, Ferenc Károlyi, funcția de comite al Comitatului Sătmar, iar între anii 1777–1782 a ocupat și funcția de director general al școlilor din raionul Oradea și Ujhorod.²¹

În a doua jumătate a secolului pe cheltuiala contelui Antal Károlyi au fost ridicate în Carei o serie de clădiri publice și ecleziastice. Alături de biserica piaristă în această perioadă a fost construită biserica reformată, biserica greco-catolică a românilor, casa comitatului, mai multe școli primare și gimnaziale, numeroase hanuri și a fost transformată cetatea într-un castel modern, conform cerințelor noi legate de confort și reprezentare socială. Aceste construcții au avut loc într-un cadru organizat: lucrările de construcție erau realizate de un birou de construcție, care în ultimele două decenii ale secolului erau conduse de arhitectul Josef Bitthausen.²² Pe lângă acest birou, mai ales în cazul unor construcții mai ample, familia Károlyi a însărcinat și arhitecți externi, cum ar fi: Giovanni Battista Ricca, Franz Anton Pilgram, Franz Sebastian Rosenstingl, Franz Anton Hillebrandt, Joseph Hillebrandt, Jean-Baptiste D’Avrange²³.

²⁰ Károlyi László (red.), *A nagykárolyi gróf Károlyi család összes jóságainak birtoklási története*, I, Budapest 1911, pp. IX–XX.

²¹ Éble Gábor, *A Nagy-Károlyi gróf Károlyi család leszármazása a leányági ivadékok feltüntetésével*, Budapest 1913, anexa II; Nagy Iván, *Magyarország családjai czimerekkel és nemzékrendi táblákkal*, VI, Pest 1860, p. 100, 107; „Vasárnapi Újság”, XII (1865), nr.24, p. 298.

²² Josef Bitthausen/Bittheuser, arhitect originar din Würzburg lucrează ca arhitect șef al domeniului central al familiei Károlyi cu aproximație în ultimele două decenii ale secolului al XVIII-lea. Activitatea lui este atestată la construcția castelului Wesselényi din Jibou în 1800 și în 1803 la construcția catedralei și a palatului episcopal din Satu Mare. Bibl: *Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, XI, Red. K.G. Saur, München-Leipzig 1995, p. 261; B. Nagy Margit, *Reneszánsz és barokk Erdélyben*, Bukarest 1970, p. 197, 198; *Magyarország műemléki topográfiaja*, VII/1 (Heves megye műemlékei), red. Dercsényi Dezső–Voit Pál, Budapest 1969, p. 313, 377.

²³ Voit Pál, *Beszámoló az Országos Műemlékvédelmi Felügyelőség távlati kutatási tervéhez kapcsolódó levéltári munkáról*, în: *Magyar Műemlékvédelem, 1959–60*, Budapest 1964, p. 256.

Biserica piaristă din Carei este primul exemplu mai important al patronajului artistic al familiei. Este de remarcat că aceasta are caracter votiv, dovedit și de inscripția aflată pe tăblița de cupru așezată la 11 mai 1769 lângă piatra de temelie a bisericii. Conform inscripției (vezi anexa 1) contele a vrut să-și exprime recunoștința sa față de Sfântul Iosif de Calasanz a cărui intervenție, aprecia, a determinat nașterea fiului său în 1768, după zece ani de căsnicie fără copii.²⁴ Putem presupune că tot din recunoștință a primit noul-născut, numele de József/Iosif, după numele sfântului.

Decizia de a construi o biserică mai mare a fost motivată și de creșterea numărului locuitorilor catolici din Carei. Aceasta era favorizată nu numai de dezvoltarea economică și de nivelul de trai în perioada care a urmat păcii de la Satu Mare, ci și de continuarea colonizărilor în timpul lui Ferenc Károlyi și Antal Károlyi. În a doua jumătate a secolului XVIII-lea biserica medievală a devenit neîncăpătoare, neputând să-și îndeplinească funcția, mai ales în timpul diferitelor sărbători bisericești.²⁵

Situația financiară a patronului, statutul de centru domenal al orașului în mijlocul căreia a fost construită această nouă biserică, precum și caracterul votiv al acesteia explică, preferința lui Antal Károlyi de a încredința proiectarea bisericii, unui arhitect vienez renumit, Franz Sebastian Rosenstingl.

Franz Sebastian Rosenstingl

Franz Sebastian Rosenstingl s-a născut în 1702 la Viena. Până în anul 1726 nu avem informații legate de el, dar presupunem că datorită sarcinilor importante pe care le va primi ulterior pe șantierul de construcție al Abației din Melk, a urmat gimnaziul de aici. Albert Ilg presupune că el ar fi fost discipol al celebrului arhitect Jakob Prandtauer.²⁶ Începând cu anul 1726 Rosenstingl a studiat arhitectura la Academia de Arte Plastice („*Kaiserlich Freyen Hof-Academie der Mahlerey, Bildhauerey und Baukunst*”) din Viena.²⁷ În 1732 el proiectează altarul bisericii Sfântul Nicolae din Maierhöfen (districtul Melk).²⁸ În 1733 primește premiul întâi al Academiei cu planul pentru un arc de triumf, iar în 1743 obține premiul doi.²⁹ În 1747 a predat

²⁴ Textul inscripției apare în cronică mănăstirii. Data așezării pietrei ce apare în inscripție („V. Idus Maii”, adică al cincilea zi înainte de idele lui mai) se contrazice cu textul cronicii mănăstirii, unde apare data de 11 mai 1769. Vezi. Arhiva Parohiei Romano-Catolice, Carei, Historia Domus, I, pp. 26–27.

²⁵ Arhiva Centrală a Ordinului Piarist Maghiar, Budapesta, N 832/ II. 27.

²⁶ Ilg, Albert, *Der Wiener Architekt Franz Sebastian Rosenstingl*, în „*Berichte und Mittheilungen des Alterthums-Vereines zu Wien*”, Wien 1883, p. 71.

²⁷ Norbert Hierl-Deronco, „*Je heller ein Ziegl klinget*”, *Franz Thomas Rosenstingl und das Bauen im 18. Jahrhundert*, Krailling 1988, p. 100.

²⁸ Biserica parohială a fost reconstruită între anii 1723–1735 după planurile arhitectului Jakob Prandtauer (1660–1726). Construcția altarului principal cuprinde în sine pictura pictorului Johann Georg Waibl. Vezi: Tietze, Hans, *Österreichische Kunsttopographie. Die Denkmale des politischen Bezirkes Melk in Niederösterreich*, III, Wien 1909, p. 144.

²⁹ Hierl-Deronco, Norbert, *op.cit.*, pp. 100–101; Lützwow, Carl von, *Geschichte der k. k. Akademie der bildenden Kunst*, Wien 1877, p. 147; Riesenhuber, Martin, *Die kirchliche Barockkunst in Österreich. Ein Heimatbuch*, Linz 1924, p. 261.

desenul, apoi arhitectura civilă la o academie tehnică militară din Viena, așa-numitul „k.k. Ingenieur Akademie”.³⁰ El deținea această funcție începând cu 1740, lucru dovedit de raportul anual al academiei din 1770, conform căreia Rosenstingl lucrează aici ca profesor de arhitectură civilă mai mult de 30 de ani, fiind unul dintre cei mai buni profesori, cu multă experiență atât în ceea ce privește teoria, cât și practica.³¹ Pe lângă Academie, începând cu anul 1749 și până la moarte (1785) el predă desen și arhitectură și la Savoyische Ritterakademie.³²

În prima fază a activității sale, alături de activitatea didactică, Rosenstingl a proiectat câteva construcții efemere legate de casa imperială de Habsburg. Obținerea acestor comenzi se datorează probabil relațiilor sale academice. În 1741 elaborează planurile catafalcului („castrum doloris”) împăratului Carol al VI-lea și ale unei tribune de onoare ridicată cu ocazia nașterii lui Iosif al II-lea, moștenitorului tronului austriac.³³

Alături de aceste construcții cu caracter efemer, Rosenstingl primește mai multe comenzi eclesiastice. Numele său apare în 1728 în jurnalul de construcție al abației din Melk, când alături de Paul Troger, pictorul de figuri umane și Gaetano Fanti, pictorul ornamentului arhitectural, a lucrat la decorarea cu picturi murale a bibliotecii, realizând picturi decorative mai mici.³⁴ În 1730 împreună cu Paul Troger a realizat frescele din emporiile de deasupra capelilor laterale ale bisericii abacială,³⁵ iar între 1731–1732 cele din oratoriile etajate aflate pe cele două laturi ale corului.³⁶ În 1732 alături de cei doi pictori participă la decorarea cu fresce a bibliotecii și a pronaosului bisericii.³⁷ În 1743 Rosenstingl realizează frescele cu scene din viața Sfântului Benedict de pe bolta halei etajate – așa-numit „hală benedictină” (Benediktihalle) – ale porții principale a complexului din Melk.³⁸ În 1736, când lucrările

³⁰ Hierl-Deronco, Norbert, *op.cit.*, p. 120.

³¹ *Ibidem*, p. 121.

³² În 1778 Academiai Savoy'sche Ritter Academie era unită cu Academia Tereziană. Rosenstingl a rămas angajat și la această nouă instituție, lucru dovedit și de testamentul său în care specifică că el este arhitect și profesor de artă al ingineriei la Academia Tereziană („k.k. Architect un Professor der Ingenieur Kunst im Theresiano”). Vezi: Hierl-Deronco, Norbert, *op.cit.*, pp. 126–127.

³³ *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, XXIX, Leipzig 1935, p. 20; Hierl-Deronco, Norbert, *op.cit.*, p. 107; Feuchtmüller, Rupert (Hrsg.), *Jakob Prandtauer und sein Kunstkreis. Barockausstellung. Ausstellung zum 300. Geburtstag des großen österreichischen Baumeisters. Stift Melk, Österreich, 14. Mai bis 23. Okt. 1960*, Wien 1960, p. 323, Cat. nr. 9; Csendes, Peter–Oppl, Ferdinand (Hrsg.), *Wien: Geschichte einer Stadt*, 2, Wien 2003, p. 493; Prange, Peter, *Die Errichtung eines Freundengerüstes aus Anlaß der Geburt Joseph II, in Barockberichte*, XXXI (2001), pp. 168–175; Mrazek, Wilhelm, *Franz Rosenstingls Freundengerüst zur Geburt Joseph II. Ein Beitrag zur Architektur der Barockzeit in Wien*, în *Alte und Moderne Kunst*. XLIII (1961), pp. 10–11.

³⁴ Jurnalul de construcții al abației este citat de Tietze, Hans, *op.cit.*, p. 189.

³⁵ *Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Niederösterreich nördlich der Donau*, XXXVIII, Wien 1990, p. 213.

³⁶ Tietze, Hans, *op.cit.*, p. 206, 208.

³⁷ *Ibidem*, p. 209.

³⁸ *Dehio-Handbuch op.cit.*, p. 214.

de construcție ale abației au ajuns în ultima fază, el a fost invitat să realizeze câte un desen de perspectivă cu cele patru laturi ale abației.³⁹ Desenul reprezentând latura sudică a complexului a fost gravat în cupru în 1750 de către Franz Leopold Schmitner (1703–1761).⁴⁰ Este demn de atenție faptul că grădina barocă și pavilionul din mijlocul ei, ce apare pe desen, nu reflecta realitatea: amenajarea grădinii a început cu zece ani mai târziu, în 1746, după *planurile* lui Rosenstingl,⁴¹ iar pavilionul care apare pe desen – și care urmărește cu exactitate concepția vizibilă pe desenul lui Rosenstingl – a fost realizat între 1747–48 după planurile arhitectului constructor Franz Munggenast (1724–1748).⁴² După planurile lui Rosenstingl au fost refăcute între anii 1754–1756 turnurile bisericii Ordinul Serviților,⁴³ iar între 1765–1770/1772 a fost construită biserica parohială Sfântul Egidiu (Ägidiuskirche) din cartierul Gumpendorf al Vienei.⁴⁴

În 1766 el proiectează o ramă decorativă pentru copia icoanei miraculoase a Sfintei Fecioare Maria de la Passau pentru altarul Sfântul Sebastian din biserica Sfântul Petru din Viena.⁴⁵ C. Hofbauer consideră că el a pictat și icoana.⁴⁶

O importantă parte a activității lui Rosenstingl se leagă de biserica piaristă Maria Treu din Viena. El a elaborat proiecte pentru construcția altarelor Sfântul Iosif de Calasanz (1756) și Înălțarea Sfintei Cruci (1772) și a proiectat amvonul bisericii (1772).⁴⁷ El are mai multe desene legate de clădirea bisericii, pe baza căreia Ilg presupune că a participat și la renovarea dintre anii 1745–55.⁴⁸

³⁹ Desenele se află azi în colecția abației din Melk. Vezi: Feuchtmüller, Rupert (Hrsg.), *op.cit.*, p. 111, cat. nr. 12–14.

⁴⁰ Gravura este publicată de: Weninger, Peter: *Österreich in alten Ansichten*, Salzburg 1977, Cat. nr. 26; Tietze, Hans, *op.cit.*, p. 183, Fig. 111; Feuchtmüller, Rupert (Hrsg.), *op. cit.*, cat. nr. 9; Ellegast, Burkhard, *Stift Melk*, St.Pölten 1977, fig. 3. Desenul este publicat de Bódi, Edit – Bódi, Franz, *Der Stiftsgarten als Teil des Gesamtkunstwerkes Benediktinerstift Melk*, în Elisabeth Vavra (Hrsg.): *Die Suche nach dem verlorenen Paradies. Europäische Kultur im Spiegel der Klöster. Niederösterreichische Landesausstellung 2000*, St. Pölten 2000, p. 205, cat. 1.

⁴¹ Tietze, Hans, *op.cit.*, p. 224.

⁴² Vezi textul jurnalului de construcție citat de: Hierl-Deronco, Norbert, *op.cit.*, p. 134; Peter Weninger consideră că pavilionul era construit de Munggenast după planurile lui Rosenstingl. Autorul îi atribuie de asemenea lui Rosenstingl și altarele laterale ale bisericii. Vezi: Weninger, Peter, *op.cit.*, p. 327.

⁴³ *Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Wien I. Bezirk - Innere Stadt*, Horn-Wien 2003, p. 143.– *Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Wien II-IX. und XX. Bezirk*, Wien 1993, p. 377.

⁴⁴ Dehio, Wien I...*op.cit.*, p.125. – Dehio, Wien II-IX. XX...*op.cit.*, pp. 238–239; Hierl-Deronco, Norbert, *op.cit.*, p. 102; Riesenhuber, Martin, *op.cit.*, p. 261, 395; Dernjac, Josef, *Die Wiener Kirchen des XVII. und XVIII. Jahrhundert*, Wien 1906, p.26; Thieme, Ulrich–Becker, Felix, *op.cit.*, p. 20; Böckh, Franz Heinrich, *Wiens lebende Schriftsteller, Künstler und Dilettanten im Kunstfache*, Wien 1821, p. 498; Ilg, Albert, *op.cit.*, p. 71.

⁴⁵ Dehio, Wien I...*op.cit.*, p. 37; Riesenhuber, Martin, *op.cit.*, p. 261; Thieme, Ulrich–Becker, Felix, *op.cit.*, p. 20; Hierl-Deronco, Norbert, *op.cit.*, p. 102; Ilg, Albert, *op.cit.*, p.71.

⁴⁶ Ilg, Albert, *op.cit.*, p. 71.

⁴⁷ Biba, Otto, *Der Piaristenorden in Österreich*, Eisenstadt 1975, p. 87, 63.

⁴⁸ Ilg, Albert, *op.cit.*, p. 72.

Activitatea lui Rosenstingl este atestată și de o colecție de gravuri referitoare la mănăstirile Ordinului Serviților din Austria și Ungaria din 1740. După inscripția celor 16 gravuri, se poate observa că ele au fost gravate în cupru după schițele lui Rosenstingl de Johann Daniel Herz (1720–1793).⁴⁹

Cunoștințele profesionale și experiența sa în arhitectură se reflectă și în tratatul de arhitectură cu titlul „*Grundliche Unterweisung zur Bau-Kunst*”. Acestui manuscris îi aparține și o colecție de 135 desene.⁵⁰

Rosenstingl a murit în 1785 la Viena. Testamentul său din 1782 conține mai multe informații biografice.⁵¹ Aflăm că el a locuit singur până la moarte într-o casa închiriată la Viena, că rudele sale au murit devreme, de aceea majoritatea averii sale a fost moștenită de diferite instituții (abația din Melk, k. k. Militäarakademie, Savoy'schen Ritterakademie). Din inventarul făcut cu această ocazie reiese că Rosenstingl avea o colecție deosebit de însemnată ce conținea, desene, schițe și picturi ale sale. Între cele 35 de desene găsim o acuarelă cu abația din Melk, câte un desen colorat de perspectivă ce reprezintă castelul și biserica piaristă din Carei, planul unui altar și a diferitelor clădiri. Rosenstingl avea 73 de picturi pe pânză, majoritatea cu tematică religioasă, toate fiind pictate de el.⁵²

Antal Károlyi este primul și singurul reprezentant al aristocrației maghiare care îl angajează pe Rosenstingl. În ciuda faptului că el avea în spate o activitate însemnată ca arhitect proiectant, arhitect peisagist, pictor, creator de mobilier bisericesc, putem presupune că activitatea lui profesională nu a avut un ecou atât de mare în epocă care să-i atragă atenția lui Antal Károlyi. Este mai plauzibilă teza potrivit căreia el l-a cunoscut pe Rosenstingl la Viena, unde datorită funcțiilor sale, a petrecut mai mult timp și era cunoscut în cercuri militare, unde Rosenstingl, fiind profesor la academia militară avea o mare reputație. Contele însuși manifesta un interes sporit față de inginerie, lucru ce reiese dintr-o scrisoare trimisă la 5 august 1754 tatălui său: afirmă că el își petrece timpul liber cu studierea artei ingineresti („*ingineur Kunst*”) pe care o consideră foarte utilă în viața de zi cu zi.⁵³ Datorită faptului că prima însărcinare a arhitectului este legată de piariștii din Carei, nu putem exclude cu certitudine nici funcția de mijlocire a acestui ordin.

⁴⁹ Cele 16 mănăstiri sunt din: Innsbruck, Maria-Waldrast, Maria-Luggau, Viena, Loretto, Maria-Langegg, Schönbüchel, Wallfahrtskirche Mariahilfberg (Gutenstein), Frohnleiten, Volders, Forchtenstein, Jeitendorf, Maria Weißenstein, Kötschach-Mauthen, Pesta, Eger. Bibl: Nebehay, Ingo – Wagner, Ingo, *Bibliographie altösterreichischer Ansichtenwerke*, III, Graz 1983, pp. 74–75.

⁵⁰ Tratatul se păstrează în colecția bibliotecii Bibliothek des Österreichische Ingenieur- und Architekten Vereins și este publicat și prezentat de Hierl-Deronco, Norbert, *op.cit.* Mai este amintit de Ilg, Albert, *op.cit.*; Riesenhuber, Martin, *op.cit.*, p. 261; Thieme, Ulrich–Becker, Felix, *op.cit.*, p. 20.

⁵¹ Hierl-Deronco, Norbert, *op.cit.*, pp. 102–105.

⁵² *Ibidem*, p.103.

⁵³ Arhivele Naționale ale Ungariei, Budapesta, P 1507, cutia 24./VII. (copia corespondenței lui Antal Károlyi), p.24.

Construirea bisericii piariste din Carei (1769–1779)

În 1768 Antal Károlyi îl solicită pe Rosenstingl să proiecteze o biserică nouă pentru piariștii din Carei. Acceptarea invitației putea fi facilitată de vârsta înaintată a arhitectul (avea 66 de ani) care, datorită lipsei de comenzi, găsea această invitație ca pe o sursă complementară de venit. Pentru biserica piaristă din Carei, Rosenstingl realizează mai multe proiecte. Alături de planul de bază și o vedere aeriană, care redă ansamblul proiectat al fațadelor vestice și sudice ale bisericii, a realizat și schițe de detaliu.⁵⁴



Fig. 2. Perspectiva aeriană a bisericii
(Arhiva Parohiei Romano-Catolice, Carei. Fotografia autorului)

Metoda și logica de proiectare, conexiunea și proporția dintre diferite elemente arhitecturale, sunt elucidate de aceste planuri. Primul plan al bisericii (planul de bază sau perspectiva aeriană) este trimis de la Viena la 1 noiembrie 1768 de către contele Károlyi și adresat directorului domeniului, Kristóf Sváb.⁵⁵

Lucrările de pregătire a construcției, achiziționarea materialelor de construcție, săparea și subzidirea fundației au început înaintea realizării planurilor. Aceste lucrări erau urmărite de contele Károlyi care trimitea des scrisori detaliate din Viena sau Pesta directorului de domeniu, Sváb Kristóf, prin care se interesa de înaintarea lucrărilor, de achiziționarea materialelor de construcție și de atribuțiile muncitorilor și

⁵⁴ Planurile bisericii se păstrează la Arhivele Naționale ale Ungariei, Budapesta, T 20, No. 62/1–3. – Planul de perspectivă a bisericii se păstrează în Arhiva Parohiei Romano-Catolice, Carei.

⁵⁵ Arhivele Naționale ale Ungariei, Budapesta, P 398, cutia 72, nr. 32876.

meșterilor. La începutul anului 1768 deja începuse adunarea materialelor de construcție.⁵⁶ Pregătirea lucrărilor era condusă de un maestru zidar, care trimitea lui Rosenstingl rapoarte cu situația vechii biserici și, probabil ca model, schițe despre biserica Ordinului serviților și paulinilor din Pesta și biserica piaristă din Debrecen.⁵⁷ După toate probabilitățile, Rosenstingl adaptează ideile sale acestor desene, ținând cont de preferințele patronului asupra aspectului noii biserici, dar și de cadrul în care această nouă clădire urma să fie ridicată.

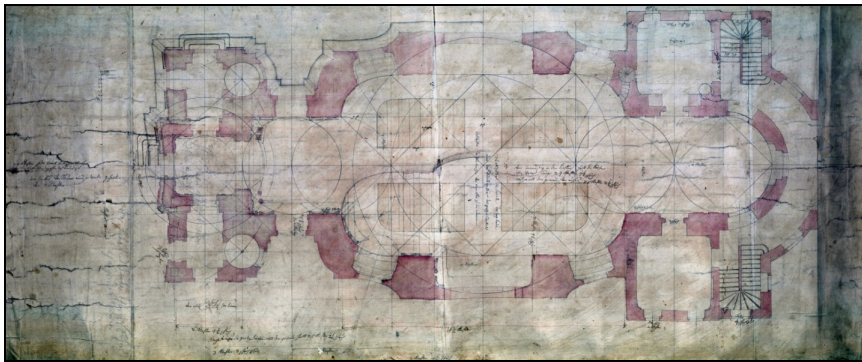


Fig. 3. Planul bisericii (Arhivele Naționale ale Ungariei, Budapesta, T 20, No. 62/1. Fotografia lui Erika Czikkelyné Nagy)

După sosirea planurilor s-a început săparea fundației și adunarea pietrei cioplite adusă de la cetatea din Ecedea, biserica ruinată din Ecsedszentmárton (Sentmartin, Zentmartun, localitate medievală dispărută), din Chegea și domeniul Ardu.⁵⁸ Lucrările de construcție ale fundației au început în mai 1769.⁵⁹ La 6 iunie 1769 Antal Károlyi trimite din biroul lui Rosenstingl observațiile arhitectului, care recomandă finalizarea zidirii fundamentului din piatră brută.⁶⁰ În a doua jumătate a anului lucrările se accelerează; într-o scrisoare contele își exprimă încrederea lui în terminarea lucrărilor până în anul următor.⁶¹ La începutul lunii august era finalizat zidul de fundație.⁶²

⁵⁶ *Ibidem*, nr. 32900, 32877.

⁵⁷ Arhiva Centrală a Ordinului Piarist Maghiar, Budapesta, N832, I./ pp. 20a-b, nr. 1, 5. – Arhivele Naționale ale Ungariei, Budapesta, P. 398, cutia 72, nr.32877, 32878.

⁵⁸ Vénig Zernye József, *op.cit.*, p. 144.; Arhiva Centrală a Ordinului Piarist Maghiar, Budapesta, N832/ I. /p. 4; Arhiva Parohiei Romano-Catolice, Carei, Historia Domus, I, p. 27. – MOL, P. 398, cutia 72, nr. 32901, 32908.

⁵⁹ Arhivele Naționale ale Ungariei, Budapesta, P. 398, cutia 72, nr. 32901.

⁶⁰ *Ibidem*, nr. 32902.

⁶¹ *Ibidem*, nr. 32903.

⁶² Vénig Zernye József, *op.cit.*, p. 144; Arhiva Centrală a Ordinului Piarist Maghiar, Budapesta, N832/ I, p. 4.

În următorii trei ani (1770–1772) lucrările s-au derulat foarte încet, conform însemnărilor cronicii bisericii, datorită epuizării stocurilor de lemn și din cauza altor construcții.⁶³

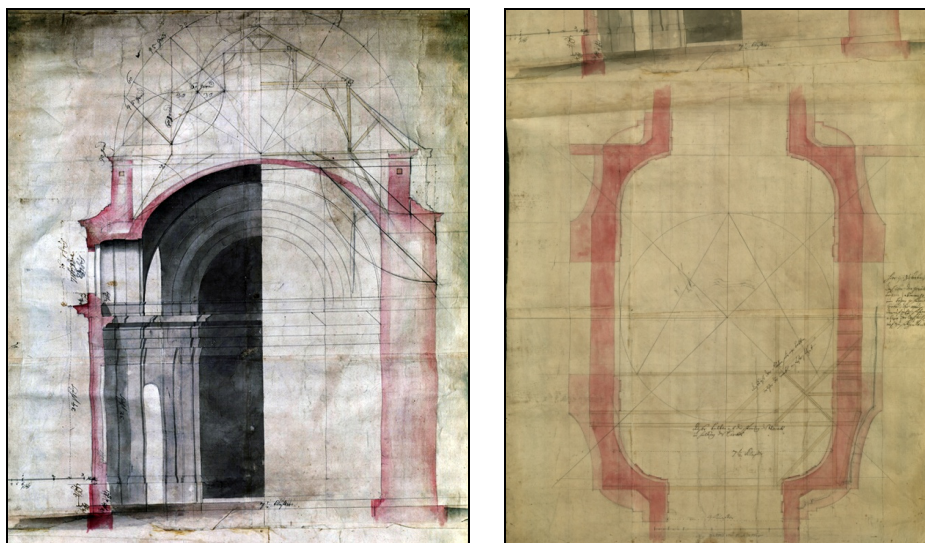


Fig.4-5. Schițe pentru corul și nava bisericii (Arhivele Naționale ale Ungariei, Budapesta, T 20, No. 62/2. Fotografiiile lui Erika Czikkelyné Nagy)

În 1773 reîncep lucrările, fapt dovedit de listele de cheltuieli ale construcției bisericii din anii 1773–1777.⁶⁴ Din lista din 1773 aflăm că în acest an s-a lucrat 170 zile cu 26 de zidari ajutați de 56 zilieri, pietrari, dulgheri (între ele este amintit un anumit maestru, Conrad Ebber), tâmplari, geamgii, lăcătuși. Tot în acest an au achiziționat 180000 bucăți șindriliă pentru acoperișul montat în 1776.⁶⁵ Între timp conducătorul șantierului, Franz Sieber moare, iar lucrările sale au fost preluate de fiul său Franz Xavier Sieber, care a adunat cunoștințele și experiența necesare în timpul călătoriei sale de studiu la Paris, reușind să termine cu succes boltirea bisericii până în toamna anului 1776.⁶⁶

În 1777 construcția ajunge în ultima fază: se lucrează la tencuirea și vopsirea pereților atât din exterior cât și în interior, și s-a început acoperirea sanctuarului și a deambulatoriului etajat și decorarea acestora cu stucatură. Iarna lucrările nu se opresc, din cauza vremii favorabile, ele se continuau în interior.⁶⁷

⁶³ Arhiva Centrală a Ordinului Piarist Maghiar, Budapesta, N832/I, p. 5; Arhiva Parohiei Romano-Catolice, Carei, Historia Domus, I, p. 31.

⁶⁴ Arhivele Naționale ale Ungariei, Budapesta, P 397, cutia 55. I/A. 1.d.

⁶⁵ Arhiva Centrală a Ordinului Piarist Maghiar, Budapesta, N832/ I, p. 5.

⁶⁶ Arhiva Parohiei Romano-Catolice, Carei, Historia Domus, I, p. 31.

⁶⁷ *Ibidem*.

În 1778 se amenajează și decorează interiorul clădirii în care un rol important aveau dulgherii, pietrarii, sculptorii, stucatorii și aurarii. Din raportul lui Antal Mlinaricz adresat lui Antal Károlyi la 7 februarie 1778 (vezi anexa 2) aflăm că pietrarii lucrau la sculptarea structurii altarelor și a diferitelor ornamente, stucatorii executau diferite elemente decorative, iar dulgherii munceau la tabernacol, la statuile îngerilor din altarul principal. Documentul directorului domeniului este semnat de supraveghetorul șantierului, Bernhart Pechatha,⁶⁸ de Franz Xaver Sieber, maistru-zidar (Maurermeister) și Mathias Warthner maistru-stucator (Stuchator balier).⁶⁹

Un alt grup de documente din acest an, care conține o mulțime de informații despre înaintarea lucrărilor îl reprezintă rapoartele tânărului Franz Sieber⁷⁰ și scrisorile lui Rosenstingl⁷¹.

Din acestea reiese că Franz Sieber nu era numai un simplu maistru-zidar, ci și conducătorul șantierului, care era însărcinat de asemenea cu executarea planurilor trimise de Rosenstingl. Rosenstingl a trimis chiar și modelele din ghips pentru construcția altarului, a amvonului și pentru diferite elemente decorative ale bisericii. El se preocupă astfel și de cei mai importanți meșteri, dintre care cunoaștem după nume un aurar (Franz Mischinger) și un stucator (Keller) veniți de la Viena.

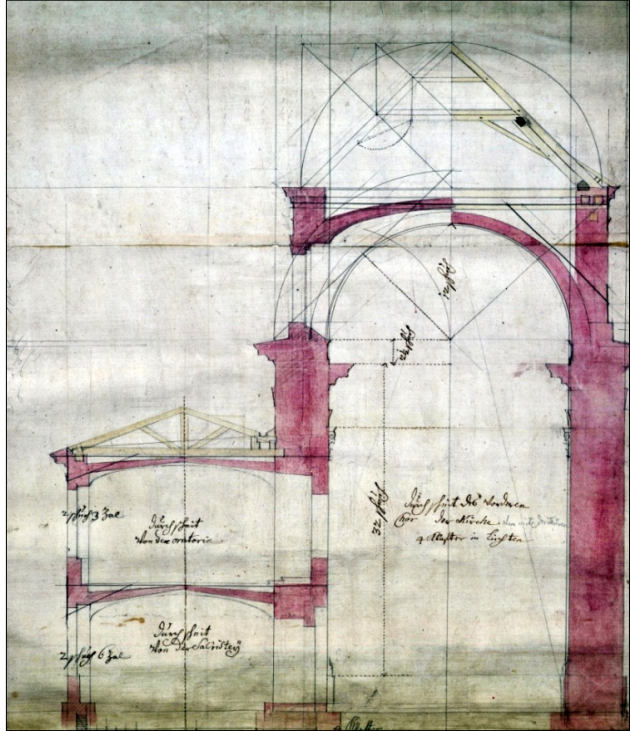


Fig. 6. Secțiune transversală a corului
(Arhivele Naționale ale Ungariei, Budapesta, T 20, N_o 62/3)

⁶⁸ În cronica bisericii el apare ca „aedificium inspector”. Arhiva Parohiei Romano-Catolice, Carei, Historia Domus, I, p. 29.

⁶⁹ Textul raportului este cunoscut din copiile lui József Vanke și al lui Gábor Éble despre documentul original. Vezi. Arhiva Centrală a Ordinului Piarist Maghiar, Budapesta, N832/ I./p. 20. f., nr. 15. – Arhiva Parohiei Romano-Catolice, Carei.

⁷⁰ De la Sieber cunoaștem două rapoarte: Arhiva Centrală a Ordinului Piarist Maghiar, Budapesta, N. 204./13c./c05. (document original) – Arhiva Parohiei Romano-Catolice, Carei, Copia lui Gábor Éble despre documentele din arhiva familiei Károlyi.

⁷¹ Arhivele Naționale ale Ungariei, Budapesta, P 398, nr. 62846, 62847, 62848.

Înaintarea lucrărilor în vara anului 1778 a făcut posibilă sfințirea bisericii în anul următor. Aceasta a avut loc la 2 august 1779. Ceremonia condusă de episcopul Károly Eszterházy este descrisă de cronică mănăstirii.⁷² În ciuda faptului că biserica era sfințită, aceasta încă nu putea fi folosită. Lipsea o parte din decorația interioară și din mobilier: amvonul, băncile, iar dintre altare au fost montate numai altarul principal Sf. Iosif de Calasanz, și altarele laterale Sf. Ioan Nepomuk, Sf. Anton de Padova și Sf. Iosif.⁷³

În 1779 se fac ultimele finisări la biserică, iar din noiembrie s-a oficiat în ea. Din raportul scris la 25 octombrie 1779 de supraveghetorul șantierului Bernhart (Bernard?) aflăm că biserica era gata în afară de altarele laterale; turnul este zidit până la cornișa principală împreună cu blazonul aflat pe frontonul acesteia și se luca la cornișa principală și la ancadramentele golurilor.⁷⁴ Cele opt statui ale turnului au fost sculptate după desenele lui Rosenstingl și au fost așezate în decembrie.⁷⁵



Fig. 7. Interiorul bisericii

În 1780 numărul altarelor crește la șapte, ajung la Carei din Viena încă trei altare laterale: altarul Sfânta Treime, altarul Sf. Regi Maghiari (Sf. Ștefan, Ladislau și Emeric) și al Sfântului Andrei de Avellino.⁷⁶ Cele șapte altare ale bisericii au un rol

⁷² Arhiva Parohiei Romano-Catolice, Carei, Historia Domus, I, p. 36.

⁷³ *Ibidem*, p. 36, 45.

⁷⁴ Arhiva Centrală a Ordinului Piarist Maghiar, Budapesta, N832/ I./ p. 20, nr. 19.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 20g, nr. 21, 22.

⁷⁶ Arhiva Parohiei Romano-Catolice, Carei, Historia Domus, I, p. 48.

dominant în decorul interiorului bisericii și provin din același atelier, fiind pictate de Johann Ignaz Cimbäl, unul dintre cei mai importanți reprezentanți ai picturii baroce central-europene.⁷⁷



Fig. 8. Altarul Sf. Iosif de Calasanz. Detaliu reprezentând pe Antal Károlyi și fiul său József (fotografia autorului)

lui Iosif de Calasanz fiind înfățișat Antal Károlyi, îmbrăcat în veșminte caracteristice aristocrației maghiare, purtând o medalie militară la gât și ținând în mână o coală de hârtie cu textul referitor la donație. Brațul stâng al sfântului se odihnește pe umărul unui băiat, care poate fi identificat cu József, fiul patronului, iar brațul drept este ridicat spre cer unde apare figura ocrotitoare a Sfintei Fecioare Maria cu Pruncul.

Absida în care este așezat altarul principal este flancată de câte o sacristie cu plan dreptunghiular, având la etaj câte un oratoriu. Ele comunică cu deambulatoriul etajat din jurul corului. În prezent acest deambulatoriu este anexat mănăstirii aflată în

Biserica actuală urmărește cu exactitate planurile lui Rosenstingl atât din punct de vedere al planimetriei cât și al fațadelor. Aceasta are un plan central, de formă octogonală alungită. În zona centrală a navei, pe ambele laturi există câte o capelă mai amplă, flancată de două capele mai mici. În aceste capele se află câte un altar lateral: pe partea nordică sunt altarele închinare Sfântului Anton de Padova, Sfântului Iosif, Sfântului Andrei de Avellino, iar pe partea sudică altarele Sfântului Ioan Nepomuk, Sfintei Treimi, și a Sfinților Regi Maghiari. Biserica are în partea estică un cor cu absidă semicirculară.

O deosebită importanță o are altarul principal, închinat fondatorului Ordinului Piarist. Pictura altarului are caracter votiv, pe partea stângă a Sfântu-

⁷⁷ Nicolae Sabău, *Johann Ignaz Cimbäl, Magister artis peritus și pictura altarelor bisericii piariste din Carei*, în „*Ars Transilvaniae*”, X–XI (2000–2001), pp. 125–143; *A nagykárolyi Kalazanci Szent József piarista templom barokk berendezése (Mobilierul și amenajarea interioară a bisericii Sf. Iosif de Calasanz din Carei)* în Orbán János (red.), *Stílusok, művek, mesterek. Erdély művészete 1690–1848 között. Tanulmányok B. Nagy Margit emlékére*, Marosvásárhely–Kolozsvár 2011, 261–277; Garas Klára, *Magyarországi festészet a XVIII. században*, Budapest 1955, pp. 60–62.

imediate vecinătate estică. Forma sa actuală este rezultatul lucrărilor de refacere între anii 1857–1860 desfășurate după planurile arhitectului Miklós Ybl, în urma căreia prin deschiderea unei uși în spatele altarului a devenit posibilă comunicarea dintre cele două clădiri.

Cea mai apropiată analogie pentru această planimetrie este planul bisericii Sf. Egidiu din cartierul Gumpendorf al Vienei, amintit în prima parte a lucrării cu referire la activitatea lui Rosenstingl.

Fațadele bisericii se caracterizează prin folosirea unor elemente arhitecturale și decorative specifice barocului tardiv clasicizant. Latura vestică a bisericii este marcată de turnul care se ridică deasupra cornișei principale bogat profilate, fiind articulat cu ferestre dreptunghiulare și pilaștri cu capiteli ioni și împodobit cu statui, urne și blazonul sculptat al familiei Károlyi. Amenajarea fațadelor ce apare pe desenul de perspectivă a lui Rosenstingl corespunde cu fațadele actuale ale bisericii, și diferențe există numai la nivelul coifului turnului. Acesta s-a prăbușit datorită cutremurului din 1834, iar cu ocazia restaurării nu a mai fost reconstruit, el fiind înlocuit cu un simplu acoperiș plat din tablă zincată. Gardul bisericii decorat cu statui nu a fost realizat.

Amenajarea spațiului interior este determinată de planimetria edificiului. Dinamismul rezultat din forma octogonală a planului este accentuat de folosirea diferitelor elemente de articulare, cum ar fi pilaștri gemați cu capiteli compozite, repartizați într-o ordine regulată, cornișa puternic profilată, bolta a vela, ritmul ferestrelor semicirculare și al decorațiilor din stucatură cu motive vegetale. Altarele se încadrează organic în acest mediu și reprezintă cele mai importante elemente de decorație ale interiorului.

La biserica piaristă din Carei atât planimetria, volumetria cât și amenajarea interiorului, se datorează profesionalismului de care a dat dovadă arhitectul Franz Sebastian Rosenstingl în etapa de construcție a bisericii din anii 1769–1779. Un rol important l-a avut de asemenea patronul bisericii, contele Antal Károlyi, a cărui situație financiară a permis realizarea unui astfel de proiect de amploare, proiect care a rezultat și din exigența și ambiția sa de a-și arăta prestigiul social.⁷⁸ În ciuda faptului că între 1857–1860 și în anul 1891 după proiectele și sub îndrumarea arhitectului Miklós Ybl respectiv Artúr Meinig biserica a suferit o serie de modificări, planimetria, fațadele, amenajarea interioară a bisericii de azi a păstrat forma ei originală din secolul al XVIII-lea; modificări minore pot fi observate numai în cazul decorațiilor ultimului etaj al turnului, al deambulatoriului și ale diferitelor ornamente din interior.

⁷⁸ După terminarea construcției bisericii, contele Károlyi l-a încredințat pe Rosenstingl cu realizarea mai multor proiecte. Vezi: Bara Júlia, *Adatok Franz Sebastian Rosenstingl nagykárolyi épülettervezői tevékenységéhez*, în Kovács Zsolt – Sarkadi Emese – Weisz Attila (red.), *Liber discipulorum. Tanulmányok Kovács András 65. születésnapjára*, Kolozsvár 2011, pp. 255–276.

Anexa 1. Inscriptia aflată pe piatra de temelie a bisericii piariste din Carei

DEO OPTIMO MAXIMO
In Memoriam Sancti Jos[ephi] Calasanctii
In Divorum numerum nuper relati
Scholarum Piarum Fundatoris
In Gentilitio hoc suo Familiae suae Karolyianae oppido
Nagy Károly
In perenne Grati animi suaeque erga Divos
Pietatis Monumentum
Ecclesiam commodo ordinis populique positurus
Excell[entissim]us ac Ill[ustrissim]us D[omi]nus
Comes Antonius Károlyi de Nagy-Károly
Arcium et Dominiorum
Károly, Erdőd, Béltek, Csongrád, Megyer,
Surány, Otsva et Salánk haeredit[atae] Dom[in]us
Ordinis Militaris Regio-Theresiani Eques
Comitatus Szatthmar Supremus Comes
Utriusque SS[acr]ae Caesareo et Regio Apostolicae Maiestatis
Camerarius et Actualis intimus Consiliarius
Generalis campi Vigiliarum Praefectus
Unius Legionis Pedestrus, Ordinis Hung. Colonellus
Et Excelsae Tabulae Septem-Viralis Assessor
Cum Lectissima conjuge Sua
Comitissa Josepha e Liberis Baronibus ab Harruker
Post X conjugii annos ardentissimis Votis
Impetrato coelitus haerede
Josepho Károlyi de Nagy-Károly
Filio optatissimo
Iam nuper et Avo Suo Magno Patriae Patre
Alexandro
Et Suo item Genitore Ill[ustrissim]o Francisco
Quorum ille Scholas Pias isthic fundavit
Hic easdem insigni confovit benevolentia
Id Exoptantibus
Maria Theresia Imperatrice vidua Hung[ariae]
Ac Bohemiae Regina Gloriosissima.
Nec non Josepho II. eius filio Romanor[um] Imperatore
Invictissimo
Sede Romana post denatum Clemente[m] XIII. Pont[ificus] M[aximus]
A Trimestri vacante
Ecclesiam vero Agriensem Episcopo Carolo e
Comitibus Eszterházy feliciter gubernante
Primum hunc jecit ac deposuit lapidem V. Idus Maii
Anno a reparata Salute
MDCLXIX.

(Sursă: Arhiva Parohiei Romano-Catolice, Carei, Historia Domus, I, pp. 26–27.)

Anexa 2. Raportul lui Antal Mlinaricz, directorul domeniului din Carei despre lucrările de decorație ale meșterilor zidari, stucatori, sculptori, tâmplari în interiorul bisericii. 7. februarie 1778.

Specification was vor Arbeith is gemacht worden bey der neuen Kirchen von denen Maurer und Stukadurn.

Seither ihre Hoch Gräfliche Excellenz von Károlyi [...] seyend.

1. In Sanctuarium seyend die Lesziene, wie auch das andere was maurer arbeith anbelangt in Sanctuarium bis auf das undere Cackel[sic!] alles fertig.
2. In dem Langhaus oder grossen Corpus ist von die maurer mereste fertig bis noch ein Grüst Hoche von der Erden.
3. Die 4 kleine altar was maurer Arbeith importirt hat, seyend sie auch meistens fertig.
4. Von denen grossen seiten altar ist einer gäntzlich aufgemauert wie auch schon fölig fertig bis auf die Stukadur Arbeith; der andere aber ist noch nicht angefangen.
5. Von die Stukaduren ist alles verfertiget 1° alle ornamenten so in der Kirchen anbelangt. 2° 12 Capiteller seyend fertig, der Hochaltar ist marmorisirt, und der halberte theil fertig von Schleifen; abermahl seyend marmorisirt die zwei kleinen hintheren Altar.
6. Was Bildhauer Arbeith betrifft, alles haben Selbige verfertiget 1° auf 3 altar die Canontafel, 2 figuren so auf den Tabernackel gehören, die Leichter auf 2 altar, und der Tabernackel is auch schon von Tischler verfertiget.

Die 7a febr. Anno 1778.

Ich Endes unterschriebener bezeige, dass obgemelte arbeith richtig ist verfertiget worden.

Bernhart Pechatha
Frantz Xaveri Siber maurer meister
Mathias Warthner Stuchator balier

(Sursă: Arhiva Centrală a Ordinului Piarist Maghiar, Budapesta, N832, I. 20. f. / nr. 15. – Arhiva Parohiei Romano-Catolice, Carei.)

DEPARTAMENTUL DISTRICTUAL PENTRU CONSTRUCȚII DIN ORADEA (1849-1852)*

GABRIELA RUS**

ZUSAMMENFASSUNG. K.K. Districtual Bauamt zu Grosswardein (1849-1852)

Durch diese Studie haben schlagen wir vor, die Geschichte des K.K. *Districtual Bauamt zu Grosswardein* zu skizzieren, Institution, die ursprünglich nach die Struktur und Richtlinien von der General Baudirektion Wien verhängt, gearbeitet. Wir versuchen, einen Überblick über die Frühzeit des *Districtual Bauamts* Betrieb (1849-1852) einschließlich ihrer internen Organisation, Mitarbeiter, Verantwortlichkeiten und Zuständigkeiten geben. Das *Districtual Bauamt* Bürogebäude hatte unterordnet einigen Konstruktion Bereichen (*Baubezirk*) deren Büros waren in Grosswardein, Arad und Debresin. Die Aufgaben umfassen: den Bau von Straßen, Fluss-Regulierung und architektonischen Konstruktionen.

Die wichtigsten Quellen für die Entwicklung des Artikels sind besonders einzigartigen archivalischen Dokumente.

Schlüsselwörter: Districtual Bauamt, Grosswardein, Baubezirk, Ingenieur, Ungarn, regionaler.

Schimbările pe plan artistic din interiorul administrației imperiale habsburgice, de la sfârșitul secolului al XVIII-lea au tins spre uniformizarea factorului estetic la nivel arhitectural. Aceste transformări s-au resimțit și la nivelul instituției responsabile cu ridicarea, repararea și întreținerea clădirilor aparținătoare Curții, *Hofbauamt-ul* (Departamentul Imperial pentru Construcții), care a fost înființată la 1500 și a suferit

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

** Doctorand în istoria artei, Facultatea de Istorie și Filosofie, Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca, România, gabriela.m.rus@gmail.com

în anii '80 ai secolului XVIII transformări resimțite în organizarea acesteia.¹

Departamentul a primit denumirea de *Generalhofbaudirektion* după modificările făcute de către Iosif al II-lea în 1780. În același context oficiul Oberbaudirektion care era responsabil cu ridicarea construcțiilor civile publice din teritoriul Imperiului Habsburgic a fost subordonat departamentului Generalhofbaudirektion. Contele Kaunitz prezida sectorul managerial al acestui oficiu central al provinciilor și avea în subordine patru secțiuni: politic și financiar, o parte responsabilă cu arhitectura, iar alta se ocupa de construcțiile navale și de cele hidraulice. Fiecare diviziune era condusă de un inspector, ajutat de un arhitect sau de un inginer.² Departamentele din regiuni nu aveau dreptul să decidă asupra aspectelor de ordin estetic al construcțiilor, iar pentru a clarifica această ierarhie, Iosif al II-lea a ordonat tipărirea unui model de planuri tipizate (*Normpläne*), care au fost răspândit în toate regiunile. Acest lucru era ancorat în principiile politicii de Curte ale noului împărat. Una dintre prevederile respectivelor directive, presupunea respectarea principiului conform căruia, dimensiunile unei construcții trebuiau să fie în raport cu importanța pe care o deține. Această măsură explică asemănarea dintre bisericile ridicate în teritoriile monarhiei habsburgice și monotonia formelor care se impune în această perioadă.³

Structura pe care o avea departamentul din Viena în anul 1786 a servit drept exemplu pentru departamentele din provincii, care s-au organizat în perioada imediat următoare în Austria, Trieste, Ungaria, Transilvania etc. Datorită creșterii numărului de construcții din cadrul monarhiei, împăratul a decis în anul 1788 să descentralizeze administrația.⁴

Articolul de față își propune să schițeze, istoria Departamentului districtual pentru construcții din Oradea (*K.K. Districtual Bauamt zu Grosswardein*), care în perioada neoabsolutistă și liberală a controlat toate construcțiile realizate în zona Partium. În economia acestui text vom supune analizei începuturile formării departamentului, modul de organizare, personalul, jurisdicția și nu în ultimul rând responsabilitățile și sarcinile angajaților. Ținem să subliniem inexistența unei cercetări

¹ Hofbauamt a fost reorganizat și în timpul Mariei Tereza, datorită creșterii numărului de construcții, iar în 1751, a primit o nouă denumire și anume *Hofbauamtsdirektion*. Împărăteasa a stabilit că fiecare proiect arhitectural trebuia avizat de către ea înainte de a fi construit. Administratorul *Hofbauamt* contele Ernst Kaunitz-Rietberg a introdus la 1772 limba germană ca limbă de comunicare în officii iar arhitectul Curtii a primit trei asistenți care realizau planurile, lista cheltuielilor și supravegheau diferite șantiere. Cea mai importantă măsură luată în această perioadă a fost înlocuirea stilului personal de design cu un stil omogen ce primește numele de Hofbauamtsstil, cf. Christian Benedik, *The viennese Hofbauamt and its building departments in Lombardo-Veneto in La cultura architettonica nell'età della restaurazione*, ed. Giuliana Ricci, Giovanna D' Amia, Milano 2002, pp. 57-58.

² Christian Benedik, *op.cit.*, pp. 58-59.

³ Peter Plassmeyer, *Neoclassical and Romantic Architecture in Austria and Hungary* în *Neoclassicism and Romanticism*, ed. Rolf Toman Ullmann, 2007, p. 198.

⁴ Christian Benedik, *op.cit.*, p. 59; Ember Győző, *A magyarországi építészeti igazgatóság történetének vázlata* în „Levélári Közlemények”, 1942-45, p. 350.

pe această temă⁵, mai ales în limba română, lucru care ne-a pus în situația de a găsi echivalente pentru unele denumiri oficiale sau neoficiale. Unele inexactități ne sunt datorate în aceeași măsură.

Sursele primare pentru realizarea studiului, sunt cele arhivistice, aflate în fondurile D 236 și D 237, care se găsesc la Arhivele Naționale ale Ungariei din Budapesta.⁶

Așa cum precizăm în introducere, instituționalizarea în domeniul construcțiilor, s-a răspândit pe întreg teritoriul aparținător monarhiei habsburgice. Astfel în Ungaria, oficiul înființat în 1788 se ocupa cu reglementarea lucrărilor publice, a problemelor legate de navigație și de transport public, dar și de regularizarea cursurilor râurilor. Denumirile direcției erau în limba latină și în limba germană, respectiv *Directio in Hydraulicis et Aedilibus* și *Oberlandes Bau-Direction*. Noua direcție, cu sediul la Buda își desfășura activitatea în cadrul Consiliului Locumtenențial.⁷

Timp de 60 de ani, direcția a funcționat ca cea mai importantă instituție care se ocupa de construcții în Ungaria, având inițial un număr de 92 de angajați, iar în 1848 numărul lor a ajuns la 200, ceea ce întărește imaginea importanței care i se acordă acestei direcții. Pe plan regional existau oficii de construcții care funcționau în cadrul administrației locale sau exista câte un inginer în principalele orașe. Aceștia erau sub jurisdicția Direcției din Buda. Din anul 1783 datează primul concurs pentru ocuparea postului de inginer în administrațiile locale. La sfârșitul secolului al XVIII-lea, mai precis în 1799, în comitate exista un număr de 45 de ingineri (*geometrae*) și 7 ingineri în orașele liber regale.⁸ Numărul acestora crește simțitor în prima jumătate a secolului al XIX-lea, astfel încât avem în anul 1844, 66 de ingineri în comitate și 17 ingineri și un arhitect în orașe precum Buda, Košice, Komárom, Debrețin, Győr, Subotica, Bánska Bystrica, Pesta, Bratislava, Pécs, Satu-Mare, Sopron, Szeged, Timișoara, Trencin și Varaždin.⁹ *Suprema Directio Hydraulico-Aedilis I. Regni Hungariae, Partiumque*

⁵ Găsim acest departament menționat într-un articol apărut în limba maghiară în anii 1942-45, care tratează istoria Direcției de Construcții a Statului din Ungaria, însă nu se insistă asupra organizării departamentului din Oradea. Este vorba despre articolul citat mai sus a lui Ember Győző.

⁶ *Magyar Országos Levéltár* (în continuare MOL), fondurile D 236 K.K. *Districtual Bauamt zu Grosswardein 1850-1853* și D237 K.K. *Bezirksbauamt zu Grosswardein 1850*.

⁷ Ember Győző, *op.cit.*, pp. 345-346, 349; Ritoók Pál, *Magyar építészet. Klasszicizmus, historizmus*, Budapest 2003, pp. 15-16; Kelényi György, *Az Építészeti Igazgatóság és a „hivatalos” építészet Magyarországon a XVIII. század végén în Művészet és Felvilágosodás*, ed. Zádor Anna, Szabolcsi Hedvig, Budapest 1978, p. 124; Kapossy János, *A magyar királyi udvari kamara építészei Mária Terézia és II. József korában*, Budapest 1924, pp. 3-4. Începuturile acestei direcții sunt atestate în jurul anului 1776, când exista un *Departamentum Architectonicum* în cadrul Vistieriei Ungariei din Bratislava. Aici au activat arhitecți precum Johann Baptist Martinelli sau F.A.Hillebrandt. După 1784 și-a mutat sediul la Buda.

⁸ *Schematismus Inlyti Regni Hungariae, Partiumque Eidem Adnexarum pro anno 1799, Budae*, p. 192.

⁹ *Ibidem*, 1844, p. 158.

*eidem adnexarum*¹⁰ avea în subordine în anul 1847 oficii responsabile cu construcții în administrații locale pe întreg teritoriul habsburgic, de la Bratislava la Maramureș sau la Rijeka (Fiume). Această configurație a oficiilor pentru construcții, a funcționat până în anul 1848.

În districtul Oradiei funcționau un director și un adjunct în persoana lui Georgius Schmidt și respectiv Samuel Somossy¹¹. Aceștia au realizat toate construcțiile din întreg districtul Oradea inclusiv pe anul 1849, lucru certificat de prezența unui document datat 31 decembrie 1849. Aici găsim o statistică a lucrărilor realizate în anul 1849 de către cei doi ingineri districtuali.¹²

Anul 1848 a adus o serie de reforme în administrație. S-au desființat Cancelaria, Consiliul Locumtenențial și Vistieria, iar în locul lor s-au înființat ministere. Direcția din Buda a intrat în subordinea Ministerului Lucrărilor Publice și a Transportului până în anul 1849 când guvernarea austriacă a preluat toată administrația maghiară. Restructurarea la nivelul administrativ, care includea și direcțiile și oficiile pentru construcții s-a făcut sub îndrumarea baronului Geringer Károly.¹³

Datorită introducerii limbii germane ca limbă oficială de comunicare în administrație, în anul 1849, toate denumirile instituțiilor responsabile cu construcțiile, vor avea un singur echivalent în limba germană. Departamentul pentru construcții avea mai multe secțiuni și anume una feroviară, una de ape și poduri și cea de-a treia responsabilă de construcțiile civile. Direcția generală din Viena, *General Baudirection* se ocupa de ridicarea construcțiilor de stat. Începe așadar, o nouă etapă a construcțiilor dirijate de stat.¹⁴ Sub conducerea acesteia, după 1849, s-au înființat direcții naționale pentru construcții în fiecare dintre teritoriile monarhiei. Responsabil cu reorganizarea construcțiilor după modelul austriac a fost comisarul ministerial Ferdinand Ritter von Mitis, care ajunge în Ungaria în 1849. Ungaria era împărțită în 5 regiuni, iar fiecare regiune avea câte o direcție pentru construcții. Direcția națională principală își avea sediul la Buda, iar sediul celorlalte patru era la Bratislava, Sopron, Košice și Oradea. Organizarea Departamentelor statale pentru construcții în teritoriile coroanei maghiare s-a făcut în funcție de numărul districtelor militare, rezultând cele 5 departamente menționate mai sus. Ele erau în relație cu serviciul de construcții al statului care era subordonat Ministerului Comerțului și al Construcțiilor Publice (*Ministerium für Handel Gewerbe und öffentliche Bauten*). Departamentelor li s-au

¹⁰ *Ibidem*, 1847, pp.187-188. Direcția de la Buda avea următoarea structură a personalului în anul 1847: 1 director, 3 directori adjuncți, 2 adjuncți, 2 ingineri, 7 desenatori, 1 registator, 3 copişti, 2 contabili, 3 practicanți, 2 paznici de clădiri, 3 supraveghetori pe partea de hidraulică. Referitor la componența Departamentului de Navigație nu insistăm în acest articol.

¹¹ *Ibidem*, p. 189.

¹² MOL D 237 K. K. *Bezirksbauamt zu Grosswardein* 1850, 1. csomó, No 1/1850.

¹³ Ember Győző, *op.cit.*, p. 359.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 359-360. În anul 1849, oficiile de construcție erau încă independente, însă începând cu 1852, ele vor funcționa în cadrul administrației.

adăugat Oficii financiare care aveau un rol activ în realizarea etapelor premergătoare ridicării unei construcții de la realizarea planului, a listei de cheltuieli și până la organizarea licitației, ele fiind de asemenea cele care stabileau sumele de bani care trebuiau cerute.¹⁵ O situație a direcțiilor financiare poate fi consultată la Figura 1.

În anul 1850, Departamentul districtual pentru construcții din Oradea (*Districtual Bauamt*) avea în subordine sectoarele de construcții (*Baubezirk*) cu sediile la Oradea, Debrețin și Arad. Din punct de vedere jurisdicțional teritoriile din subordinea Oficiului erau: pentru Oradea, teritoriul din comitatul Bihor aflat la sud de Crișul Repede și comitatul Békés, pentru Debrețin comitatul Sătmár, comitatul Szabolcs, teritoriul comitatului Bihor aflat la nord de Crișul Repede și așa numitele orașe haiducești iar pentru Arad teritoriile erau comitatele Arad, Csongrád și Csanád.¹⁶

O primă listă cu personalul¹⁷ ce activa la Oradea datează din 6 august 1850 și ne relevă structura Departamentului pentru construcții menționată mai sus, dar în plus găsim menționați și responsabilii pentru râul Mureș care activau la Makó și la Radna. Așadar pentru Departamentul districtual pentru construcții din Oradea avem un inspector Michael Asboth, un inginer șef Heinrich Wallandt, un inginer de clasa I Adalbert Pribek, un inginer asistent de clasa a II-a Ferdinand Csank și un elev (*bau eleve*) Robert Zay. Departamentul financiar era format dintr-un inspector financiar, un asistent financiar, un secretar, un diurnist și un funcționar. Pentru râul Mureș, la Makó activa un inginer asistent de clasa a II-a și 3 supraveghetori, iar la Radna un inginer asistent de clasa I și 3 supraveghetori. Pentru sectorul (regiunea) de construcții cu sediul la Debrețin funcționa un inginer de clasa a II-a Adalbert Grehenek, 2 ingineri asistenți de clasa I Sigmund Vörös și un loc vacant și 2 elevi practicați Peter Dombay și un loc neocupat. În ceea ce privește sectorul de construcții cu sediul la Oradea și cel cu sediul la Arad avea fiecare câte un inginer de clasa a II-a Ludwig Pották și Karl Kosztka, câte un inginer asistent de clasa a II-a Joseph Pajor și Paul Müller și câte 2 elevi Demeter Dubay și Karl Győry.¹⁸ (Fig.2)

Noile departamente responsabile de construcții aveau următoarele sarcini: de a supraveghea starea clădirilor de stat și de a constata anumite degradări sau lipsuri, de a realiza proiecte și bugetele aferente, de a organiza licitații cu privire la construcții și de a respecta directivele primite. Verificarea proiectelor cădea în sarcina oficiilor regionale pentru construcții. Însă aprobarea proiectelor, asigurarea

¹⁵ MOL D 237. 1. csomó/1850, documentul nu are număr de înregistrare, este scris pe el faptul că este o copie, probabil a unui document oficial. Nu este nici datat nici semnat. Documentul poartă titlul *Von Vorstande der K.K. Kämmerl Verwaltung für Ungarn*.

¹⁶ Ember Győző menționează această structură în anul 1849, iar documentele arhivistice cu privire la modul de organizare a personalului din Departamentul districtual pentru construcții din Oradea relevă această structură pe anul 1850.

¹⁷ Este vorba despre un tabel cu angajații Departamentului, primul în ordine cronologică, descoperit până în momentul realizării studiului.

¹⁸ MOL D 236 K.K. *Districtual Bauamt zu Grosswardein* 1850-1853, 1. csomó, No 39/1850.

bugetului și plata banilor erau sarcinile organelor financiare, care așa cum menționam mai sus aveau un rol foarte important în demararea și realizarea unui proiect.

O nouă reorganizare a departamentelor este elaborată de către comisarul Mitis în anul 1851. Se introduc noi diviziuni în cadrul departamentelor districtuale pentru construcții. În cadrul Departamentului din Oradea vor funcționa oficii de construcții pentru sectoarele Sătmăr, cu sediul la Satu-Mare, pentru Szabolcs cu sediul la Debrețin, pentru Bihorul de Sud cu sediul la Oradea, pentru Bihorul de Nord funcționa un inginer tot la Debrețin, pentru sectorul Arad, sediul era la Arad, pentru Békés centrul era la Gyula, iar pentru Csanád centrul era la Makó.¹⁹

În acest mod, numărul personalului trebuia mărit, prin angajarea unor persoane noi. La acest nivel s-a ridicat și problema instruirii inginerilor, motiv pentru care, printre alte prevederi s-a luat în calcul inițierea unei reforme a învățământului.²⁰

Din punct de vedere al pregătirii celor care erau angajați în serviciul de arhitectură al statului, exista o rigoare ce se impunea chiar de la început. În urma cercetărilor făcute, nu am găsit până în acest moment, reguli care trebuiau îndeplinite de către un inginer în vederea angajării într-unul dintre departamentele de construcții. Beneficiem doar de un anunț din anul 1851 din *Amtsblatt zur Macher Zeitung* în vederea angajării pe postul de maistru de drumuri (*Wegmeister*) pe teritoriul Coroanei maghiare. Enumerăm câteva dintre cerințele pe care trebuia să le îndeplinească un potențial angajat pe acest post: să fie sănătos, să știe să citească să scrie bine, să deseneze sau să fie un zidar cu experiență sau un cioplitor în piatră. Nu trebuia să aibă peste 40 de ani, iar dacă era de pe teritoriul Ungariei să prezinte documentele necesare plus specificarea limbilor pe care le vorbește în afară de germană și în ce limbi știe să scrie. Li se menționau responsabilitățile și de asemenea li se preciza că puteau fi dați afara în cazul în care încalcă anumite reguli.²¹

Cerințele în cazul inginerilor erau mult mai mari, aceștia în mod obligatoriu trebuiau să fie absolvenți ai unei facultăți. Afirmția făcută mai sus este justificată de listele de personal ale Departamentului districtual pentru construcții Oradea în care se specifică pentru fiecare inginer studiile absolvite și limbile pe care le vorbea sau în care știa să scrie, dar și locurile de muncă anterioare. Studiile academice urmate de către ingineri au fost făcute în specializările: Filosofie, Filosofie și Drept, studii umanistice sau studii reale. Instituțiile unde au absolvit au fost Universitatea din Pesta, Academia Sf. Anna din Viena, Academia din Košice sau cea din Bratislava. Specializarea pentru a profesa în domeniul tehnic era obligatorie pentru toți. Marea lor majoritate au urmat cursurile de matematică și geometrie la Universitatea din

¹⁹ MOL D 236. 20. cs. No 748/1852, 46. cs. No 3748/1853.

²⁰ Ember Győző, *op.cit.*, p. 368.

²¹ La sfârșitul anunțului se specifică instituțiile unde se pot trimite aplicațiile și nume „1. Die k. k. Landes-Bau-Direction zu Ofen. 2. Das k. k. Districtual-Bauamt zu Preßbürg. 3. Das k. k. Districtual-Bauamt zu Oedenburg. 4. Das k. k. Districtual-Bauamt zu Kaschau. 5. Das k. k. Districtual-Bauamt zu Großwardein . Cf. *Amtsblatt zur Macher Zeitung*, nr. 96 din 28 aprilie 1851.

Pesta. Institutul Tehnic din Viena sau cel din Praga se află de asemenea menționate printre specializările inginerilor ce au activat la Departamentul din Oradea.²²

Merită să ne oprim puțin în analiza pregătirii personalului și asupra cunoștințelor lingvistice pe care le aveau angajații și care probabil că a fost un criteriu de îndeplinit în momentul ocupării unui post în domeniul construcțiilor. Inginerii aflați în serviciul oficial de construcții vorbeau și scriau în următoarele limbi: în maghiară, latină, „slavă” (*slavisch*), germană, franceză, croată, „iliră” (*ilirisch*), iar pentru majoritatea limba română²³, era trecută la vorbit.²⁴

Criteriul referitor la vârstă menționat în anunțul de mai sus, se aplică și în cazul inginerilor, deoarece media de vârstă este cam de 35-40 de ani, ei aflându-se deja în sistem de câțiva ani.

Perioada pe care se făcea angajarea era limitată la câteva luni, după care se tot prelungea. În cazul unui document de la sfârșitul anului 1850, găsim menționată luna în care au fost angajați inginerii respectivi care varia de la mai la iulie, iar termenul limită era luna octombrie a aceluiași an.²⁵

Analizând listele cu personalul din anii 1850 și până în 1853 observăm o regularitate a apariției lor, de unde deducem intervalul în care erau angajați inginerii la Departament. Așadar avem intervalele mai-octombrie 1850, noiembrie 1850-aprilie 1851 etc.²⁶

În anul 1852 la Departamentul districtual pentru construcții Oradea funcționau un număr de 24 de ingineri. Tabelul cu situația salariaților pe întreg departamentul, din 17 aprilie 1852 menționează următorul personal tehnic:

- Un inginer șef care deținea și funcția de director Johann Heinrich Wallandt
- 5 ingineri de clasa I: Georg Schmidt, Ludwig Pottak, Adalbert Grechenek, Carl Kiszely, Samuel Tót
- 3 ingineri de clasa a II-a: Friedrich Wilhelm Stetter, Carl Kosztka, Samuel Kalmár
- 9 ingineri asistenți de clasa I: Carl Domurovics, Franz Wyhnal, Ladislaus Spilka, Siegmund Vörös, Johann Bittner, Paul Müller, Joseph Pajor, Ludwig Lange, Samuel Luohs

²² MOL D 236. 2. cs. No 362/1850. Un tabel amplu cu situația salariaților din Departamentul districtual pentru construcții din Oradea până în anul 1852, cuprinde o statistică a studiilor urmate de fiecare inginer, dar și de angajații Departamentului financiar. MOL D 236. 20. cs. No 748/1852. Tot aici găsim precizată și data la care au fost numiți în funcție prin decret ministerial, precum și numărul de ani, luni și zile de când activează.

²³ Găsim menționată limba română sub două forme atât *romänisch* cât și *wallachisch*.

²⁴ MOL D 236. 2. cs. No 362/1850. Exista un număr de ingineri angajați la Oradea, care nu cunoșteau limba română, deoarece nu o găsim menționată la rubrica de limbi cunoscute.

²⁵ MOL D 236. 2 cs. No 362/1850.

²⁶ Pe unul dintre aceste documente găsim scrisă perioada „1 noiembrie 1850 până în aprilie 1851”, lucru care ne întărește supozițiile referitoare la perioada în care structura oficiului nu suferea nicio modificare și implicit la perioada contractuală limitată a fiecărui inginer. D 236. 7. cs. No 531/1851.

- 6 ingineri asistenți de clasa a II-a: Joseph Zach, Carl Győry, Johann Plhowsky, Carl Lang, Stephan Basa, Friedrich Feueregger. La departamentul financiar era menționat inspectorul Johann Wiskousky, iar secretar era Johann Heisse, ambii fiind absolvenți de studii superioare.²⁷(Fig.3)

Noi schimbări s-au operat la sfârșitul anului 1852 și s-au concretizat prin restructurarea organelor centrale. Atunci a fost desființată Direcția Generală de construcții din Viena (*General Baudirection*), motiv pentru care departamentele naționale de construcții au intrat în subordinea departamentului de construcții al ministerului de comerț. Sarcina lor era de a se ocupa de drumuri, ape și de arhitectură. După această reformă, a urmat o reformă a organelor naționale în anul 1853. În ceea ce privește oficiile pentru construcții, structura lor a început să se apropie tot mai mult de structura administrativă a statului încă din 1851, astfel încât noile măsuri luate în 1853 nu au adus transformări radicale.²⁸ Restructurările la nivelul jurisdicțional din anul 1853, vor schimba organul emitent al reglementărilor pe plan estetic, deoarece Direcția Națională de Construcții din Buda (*K. K. Landes Baudirektion*) va deveni organul principal ce va emite directive pentru întreg spațiul al coroanei maghiare.

Din punctul de vedere al circulației directivelor care veneau de la Direcția Generală de construcții din Viena, trimise în intervalul 1849-1852 inclusiv, traiectoria era Viena – Buda, care le răspândea mai departe în departamentele teritoriale. Aceste reguli, nu făceau decât să uniformizeze standardele construcțiilor indiferent dacă erau la nivel arhitectural sau la nivel de rețele stradale.

Atâta timp cât în teritoriul coroanei maghiare tot ceea ce se construia, trebuia să se încadreze în tiparele elaborate de Viena, asistăm pentru intervalul de timp 1849-1852 la începuturile unei noi ere a esteticului care trebuia să se identifice și să illustreze puterea politică a teritoriului.

Impunerea unei rigurozități la nivelul pregătirii inginerilor care activau în oficiile districtuale a redus foarte mult numărul meșterilor locali, care au activat în diferite zone până la acea dată. Se înlocuiesc diferitele tipologii de construcție cu modele oficiale general-valabile pe întreg teritoriul ce aparținea Imperiului Habsburgic pe care își extind jurisdicția departamentele de construcții. Această primă etapă, în care se concretizează și se definitivează structurile organelor responsabile de construcții este extrem de importantă mai ales pentru faptul că Viena era cea care a coordonat activitatea în domeniu până în 1852. Lucrurile se schimbă o dată cu noile reorganizări din administrație din anul 1853 și mai ales odată cu desființarea Direcției Generale de Construcții din Viena (*General Baudirektion*).

²⁷ MOL D 236. 20. cs. No 748/1852.

²⁸ Ember Győző, *op.cit.*, p. 369.

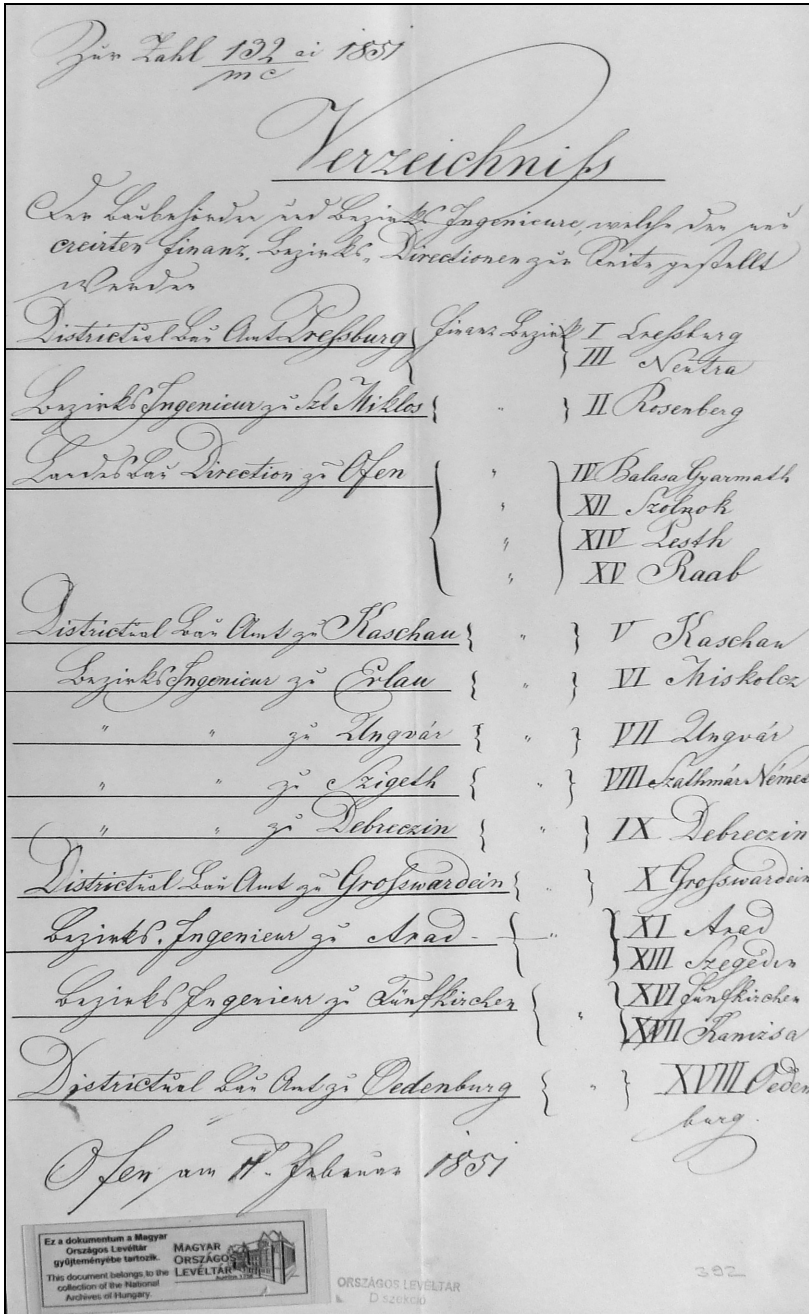


Fig. 1. Situația Departamentelor pentru construcții de pe teritoriul Ungariei și a direcțiilor financiare aferente lor în anul 1851.

Nr. ser.	Personal	Numele C. N. I.	Personal (Status)
	Personal Angrenarii		
1	Districtul Buzovna		
2	Regimentul 1		
3	Regimentul 2		
4	Regimentul 3		
5	Regimentul 4		
6	Regimentul 5		
7	Regimentul 6		
8	Regimentul 7		
9	Regimentul 8		
10	Regimentul 9		
11	Regimentul 10		
12	Regimentul 11		
13	Regimentul 12		
14	Regimentul 13		
15	Regimentul 14		
16	Regimentul 15		
17	Regimentul 16		
18	Regimentul 17		
19	Regimentul 18		
20	Regimentul 19		
21	Regimentul 20		
22	Regimentul 21		
23	Regimentul 22		
24	Regimentul 23		
25	Regimentul 24		
26	Regimentul 25		

Fig. 2. Lista cu personalul din anul 1850

748. in 852

Tabelle

Zwei Auslegung eines Statist. Listens, über die definitiv angefallenen

Num. Anst.	Num. Anst. Anst.	Namen der Lehrer.	gebildet Ort und Wortlaut!	Alter	Stand.	Studien.
Technische Abteilung.						
I Ober Gymnasium, Neusprung.						
1.	—	Johann Heinrich Walland.	Majors. Lehrer Baukunst im Ungarn.	41 Jahre.	unghar. Lfd.	Philosophie und die mathematischen wissenschaftlichen und geometrischen Studien an der Pesther Univer- sität.
II Ingenieure I Klasse.						
2.	1.	Georg Schmidt.	Offizier im Ungarn	54 Jahre.	unghar. Lfd.	Philosophie und die mathematischen wissenschaftlichen und geometrischen Studien an der Pesther Uni- versität.
3.	2.	Ludwig Pottak.	Lippa Feldmesser Baukunst im Banat.	37 Jahre.	unghar. Lfd.	Philosophie und die mathematischen und geometrischen Stu- dien an der Pesther Universität.
4.	3.	Adulbest Grechonek.	Arvad im Ungarn.	43 Jahre.	unghar. Lfd.	Philosophie und die mathematischen und geometrischen Stu- dien an der Pesther Universität.

Fig. 3. Lista inginerilor angajați în anul 1852
(se continuă cu enumerarea celorlalți menționați în studiu)

“LATINIZAREA” BISERICII ROMÂNE UNITE CU ROMA. CONTRIBUȚII DOCUMENTARE VATICANE, SECOLELE XVIII-XX*

INA ROȘU VĂDEANU**

ABSTRACT. “The Latinisation” of the Romanian Church United with Rome. Vatican Documentary Contributions, 18th – 20th Centuries. The archival research performed in two different Roman institutions, *Archivio Segreto Vaticano* and *Archivio storico di Propaganda Fide*, was focused on identifying Vatican’s assimilation policies, i.e. *latinisations*, implicitly cultural and impacting on Romanian Church United with Rome’s architectural and aesthetic profile. The archival research clearly revealed that the unionist plans would always follow approximately the same theoretical frame, with the *Wallachians* in Transylvania being included in the Greek rite Eastern family, without being a chapter with separate theory and rules within the Catholic *Reconquista* of the East. The Congregation [*for the propagation of Faith*] records - documents that cover seamlessly about 250 years (1622-1821), refute the *latinisation* thesis, i.e. Vatican’s intention to unify the local Greek-Catholic rite of Eastern filiation, including its customs, ecclesiastical body discipline and religious holidays calendar, with those of the Roman Church. However, the dysfunction occurs in Transylvania, like in other countries, at the lower executive hierarchy level, as the unionist projects the high hierarchs in Rome designed theoretically were implemented with the help of local religious orders and zealous bishops of Latin rite. Such actions, unapproved officially in Rome, cannot be considered elements of a sustained *latinisation* policy, without which the results could have only been ephemeral. At construction level, without a general *latinisation* policy, the headquarters could raise no claims for formal regulations, clear constructive and plastic patterns to follow, similarly to the Council of Trent.

Keywords: Transylvania, Greek-Catholic architecture, aesthetic identity, latinisation, Vatican archives.

În interesul mai larg, de a contura și defini identitatea arhitecturală a greco-catolicilor transilvăneni, surprinși în devenirea lor istorică, utilizând lentila istoricului de artă, problematica selectivității și atașamentului estetic pentru forme stilistice de proveniență occidentală, ridică rezolvarea unei importante probleme de fond, înainte de a iniția orice analiză arhitectural-formală.

* "Investește în oameni!" doctorand bursier în "Proiect cofinanțat din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013"

** Doctorand în istoria artei, Facultatea de Istorie și Filosofie, Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj Napoca, România, inarosu@yahoo.it

Întrebarea fundamentală de la care pornește prezentul studiu, s-a dovedit subiect de cercetare istorico-artistică și ecleziastică complexă: în ce măsură au fost impuse modele arhitecturale latine de la nivelul central al administrației pontificale și dacă acest fapt s-a produs la un moment definit, au fost acestea subiecte separate în cadrul unui proces de „latinizare”, de uniformizare a ritului grec și al obiceiurilor locale cu formula latină romană ? A fost sau nu *Biserica Română Unită cu Roma*¹ subiectul unei politici de „latinizare”, definită ca uniformizare a ritului, disciplinei și a calendarului bisericesc local cu cel Roman, direcție impusă de la nivelul autorităților pontificale prin organisme de resort instituțional, respectiv prin misionarii activi în zonă ?

Aceasta este întrebarea pe care am urmărit-o cu precădere în timpul stagiului la arhivele vaticane, pe care o considerăm importantă în cadrul procesului științific de evaluare estetic-formală a producției arhitecturale greco-catolice din Transilvania.

Încă de la începuturile unirii religioase a „valahilor”² transilvăneni cu biserica Romei, *Sacra Congregazione di Propaganda Fide*³ era organismul pontifical responsabil direct de punerea în aplicare și buna desfășurare a planului unionist, în baza experienței dobândite anterior în contextul altor popoare convertite (rutenii sau armenii polonezi, mai apropiați geografic) a unor regulamente și metodologii comune, elaborate de către proprii „specialiști” ai unirii religioase, pe parcursul mai multor secole⁴. Se adaugă bineînțeles, concursul ordinilor religioase, în cazul nostru, în principal al iezuiților, neobosiți în monitorizarea proiectului uniunii religioase⁵.

În anul 1908 s-a dat congregației un nou nume: „Sacra Congregație pentru evanghelizarea popoarelor” sau „de Propaganda Fide”, fiind totodată anul creării unei noi congregații, specializate pentru Bisericile Orientale ce preia jurisdicția directă asupra acestor credincioși (reforma următoare a Curiei romane inspirată de Conciliul Ecumenic Vatican II, a fost consfințită de Constituția Papei Paul al VI-lea *Regimini Ecclesiae Universae*⁶)⁷.

Revenind la ipoteza unei încercări de „latinizare”, operată ca și linie politică pontificală față de comunitatea confesională locală ce îmbrățișează unirea cu Biserica Romei, dorim să profilăm și premisele care au fost de natură a furniza o astfel de interogație cu rezonanță științifică, a cărui răspuns l-am căutat cu precădere în

¹ În continuare BRU.

² Acesta este termenul prin care sunt menționați în documentele de sec.XVII-XVIII-XIX, în Arhivele Vaticane, români din Transilvania, care au acceptat Unirea cu Biserica Romei.

³ În continuare SCPF.

⁴ N. Kowalsky Omi – J. Metzler Omi, *Inventory of the Historical Archives of the Sacred Congregation for the Evangelisation of People or «De Propaganda Fide»*, Pontificia Universitas Urbaniana, Roma 1983, p.14.

⁵ Z. Pâclișanu, *Istoria Bisericii Române Unite*, Galaxia Guttemberg, Cluj-Napoca 2006, pp.91-93.

⁶ Constituția a fost promulgată în data de 15 august 1967.

⁷ Sacra Congregazione per le Chiese Orientali sau „Pro Ecclesia Orientali” cu jurisdicție asupra Greco-catolicilor transilvăneni după 1908, în continuare SCCO.

documentele arhivei SCPF, cu jurisdicție directă deci, și asupra greco-catolicilor transilvăneni, până în anul 1908, când s-a operat transferul bisericilor orientale sub jurisdicția nou înființatei “Sacrei Congregații pentru biserici orientale”⁸.

Conceptul de “latinizare” pe care îl avem în vedere se referă la uniformizarea ritului de filiație grecească, împreună cu obiceiurile, cu disciplina corpului ecleziastic și un calendar al sărbătorilor religioase practicate în plan local după formule diferite de cele ale Bisericii Romane.

Istoriografia românească contemporană deși nu a elaborat studii directe de arhivă referitor la problema “latinizării”, dar identificând colateral elemente de influență latină parțială în ritul, obiceiurile, cultul sfinților, precum și episoade și protagoniști direct recomandați prin prisma acțiunilor lor, drept pionii ai unei politici de “latinizare” pe plan local⁹ sugerează posibilitatea existenței mascate a unei astfel de linii politice promovate direct de către Vatican.

De asemenea, tot ca și o premisă pentru teza “latinizării”, sinceritatea arhitecturii sau acea calitate ce permite cunosătorului avizat să se pronunțe cu referire la proveniența stilistică a unor ansambluri arhitecturale, independent de cunoașterea prealabilă a condițiilor concrete de realizare a respectivului obiectiv, în cazul arhitecturii din ambianța greco-catolicilor transilvăneni, denotă și ea, o coordonată latinizantă a modelelor arhitecturale, începând chiar cu primul proiect mai important realizat după unirea cu Roma, în prima jumătate a secolului al XVIII-lea, anume construcția catedralei de la Blaj.¹⁰

Condiție inițială a primei generații de români ce acceptă Unirea cu Biserica Romei, menținerea ritului oriental era garantată și prin numeroase acte ce afirmă deschis respectul suveranilor habsburgi luminați pentru acest aspect.¹¹



Fig.1. Catedrala episcopală din Blaj, construită în stilul barocului austriac

⁸ N. Kowalsky Omi-J.Metzler Omi, *op.cit.*, p.14.

⁹ Remus Câmpeanu, *Biserica Română Unită între istorie și istoriografie*, Presa Universitară Clujeană 2003, p.213.

¹⁰ Proiectul aparține arhitectului curții vieneze, Johannes Martinelli, fiind finalizat în anul 1748.

¹¹ Vezi *Diplomele leopoldine* din 1699 și 1701, și respectiv actul emis la 15 aprilie 1746, prin care împărăteasa Maria Teresa se adresează direct românilor uniți de orice stare socială, asigurându-i din nou că “nu a intenționat niciodată să schimbe ritul răsăritean, pe care îl considera sfânt”, Apud, Z. Păclișanu, *op.cit.*, p.124.

În acest context, Biserica Romană încearcă să găsească soluția optimă pentru a nu leza sentimentele celor doi actori de mai sus.

Experiențele alunecării facile înspre erezii mascate, cum este folosirea catehismelor “pline de greșeli” (tipărit de către calvini la 1640, reeditat la 1658, și catehismul lui Fogarasi din 1648),¹² imprimă însă atitudinii pontificale oficiale față de problemele de rit, dogmatică și disciplină tradițională, ghidate pe baza Pravilei, un viu interes pentru cunoașterea ritului oriental al greco-catolicilor transilvăneni, în perspectiva acțiunilor ulterioare.

Pe parcursul secolului al XVIII-lea, nu s-a reușit organizarea vreunei vizite oficiale a reprezentanților Vaticanului în Transilvania, în ciuda vidului de informație referitor la această zonă și comunitate convertită. Primele vizite vor fi efectuate în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, răspunzând aceluiași necesități de informare din perspectiva legiuitorului roman.

Din actele preparative ale vizitelor nunțiilor apostolice în Transilvania, organizate în secolul al XIX-lea¹³ (Michele Viale Prela (1855), Antonio de Luca (1858), Mariano Falcinelli (1868) reiese atitudinea precaută a Vaticanului, voluntar manifestată de către primii mari ierarhi latini ce vizitau Transilvania, la 150 de ani de la Unirea religioasă, în vederea respectării condiției inițiale înaintate de către prima generație de uniți, aceea de a nu fi obligați să își schimbe ritul oriental.

Se pune problema afirmării și reafirmării disponibilității papale de a respecta această condiție și pe mai departe, în acord cu coordonatele stabilite de către pontiful seicentist Urban al VIII-lea¹⁴, pentru diecezele orientale convertite, problemă predilect urmărită de noi în arhivele italiene.

Necesitatea edificării organismelor papale asupra caracterului particular al ritului oriental-grec practicat de către confesiunea „valahă” unită cu Roma, sub toate aspectele lui conduce deci, la organizarea misiunilor nunțiilor papali vienezi, în Transilvania și Banat, în a doua jumătate a sec. al XIX-lea. Scopul acestor vizite este expus în *Scrisoarea secretarului de stat adresată nunțului vienez prin care i se comunică motivele*¹⁵ care au condus la organizarea misiunii apostolice în Transilvania.¹⁶

¹² A doua diplomă leopoldină prevede ca uniții să fie împiedicați în viitor să mai folosească aceste catehisme și să se tipărească catehisme în acord cu învățătura Bisericii Unite, Apud, Z. Pâclișanu, *op.cit.*, p.124.

¹³ Ana Victoria Sima, *Vizitele nunțiilor apostolice vienezi în Transilvania (1855-1868)*, vol. I-II, Presa Universitară Clujeană, Cluj Napoca 2003.

¹⁴ În timpul pontificatului lui Maffeo Barberini sau papa Urban al VIII-lea (1623-1644) au fost emise mai multe *Instrucțiuni* pentru abordarea planurilor unioniste ale Romei cu bisericile creștine de rit oriental, între care și un important *Jurământ de credință pentru bisericile orientale*.

¹⁵ „Deși în ceea ce privește unele puncte erau analogii în rezoluțiile analoage, totuși în legătură cu multe altele, a trebuit să suspendăm judecata din cauza lipsei de informații locale și totodată datorită lipsei cunoștințelor legate de obiceiuri, a riturilor și a disciplinei locale a valahilor, în raport cu riturile și disciplina Bisericii Orientale.”(...) „Așa cum actualii Episcopi valahi afirmă și repetă că Arhiepiscopul Atanasie I, unind clerul și poporul acestei provincii a cerut și a obținut în actul unirii să rămână în obiceiurile și uzanțele Bisericii lor, și în a acelei reguli sau drept canonic numit *Pravila*, se naște suspiciunea că această concesie nelimitată nu a putut veni de la autoritatea competentă și că în consecință uniunea însăși era la origine

Analiza acestor motive, situează în primul plan interesul autorităților pontificale de a reevalua situația disciplinară și doctrinară a confesiunii transilvane, tocmai în cheia experiențelor istorice negative, unele dintre ele atât de îndepărtate în timp și spațiu de problematica transilvană, încât într-un alt context decât cel specific mecanismelor raționale ale gigantului „imperiu spiritual” catolic, ar fi total irelevante din punctul de vedere al demonstrației istorice.

Același document, *Instrucțiunea secretarului de stat adresată nunțului vienez în vederea misiunii apostolice în Transilvania* mai reține, însă și următorul aspect:

„... e oportun să vă amintiți ceea ce în nenumărate rânduri Sfântul Pontif Benedict al XIV-lea a afirmat, anume că dacă dispozițiile disciplinare și rituale sunt inocente, e mai convenabil a le conserva și a tranșa ideea posibilității de a le latiniza.”¹⁷

Emblematic pentru mentalitatea și prudența elitei ecleziastice locale, referitor la conservarea ritului oriental, este discursul rostit de monseniorul Alexandru Șterca Șuluțiu¹⁸, Arhiepiscop de Făgăraș și de Alba-Iulia, cu ocazia închiderii conferințelor de la Blaj. Acest discurs preia și sintetizează atitudinea vlădicilor greco-catolici, vis a vis de problematica păstrării ritului încă de la începuturile incerte ale existenței lor.

Desfășurate între 13-21 septembrie 1858, aceste conferințe aveau scopul de a clarifica aspecte de disciplină, doctrină și ritual în diecezele de Făgăraș, Oradea, Lugoj, Gherla, Alba-Iulia reprezentate prin episcopii lor. Se trec în revistă toate problemele acute la nivel de parohie și dioceză, de la aspecte ale divorțului, până la detalii educaționale ale preoților și alte puncte de controversă protestantă și ortodoxă cu impact endemic direct asupra mentalităților populației române convertite la catolicism. Ne interesează însă, abordarea referitoare la păstrarea ritului și mai ales tonul incisiv care se transmite, contradictoriu în contextul în care poziția oficială a Romei și a Vienei afirmă în mod constant „respectul pentru riturile orientale”.

În plen festiv, mitropolitul Alexandru Șterca Șuluțiu, cu ocazia închiderii conferințelor de la Blaj este la fel de incisiv în apărarea ritului oriental, cum fuseseră primele generații de vlădici uniți, cu excepția lui Atanasie Anghel, acuzat în epocă de încercare de latinizare a ritului oriental.¹⁹

imperfectă și infirmă, de unde rezultă că ar conveni Sfântului Scaun, cu mijloace blânde și delicate, să găsească mijloacele de a o re-evalua în termeni cordiali; pentru aceasta trebuie acționat cu multă prudență, la fața locului, pentru a stabili sfânta uniune pe baze mai solide.”

¹⁶ Ana Victoria Sima, *op.cit.*, pp. 119-122.

¹⁷ *Ibidem*, traducere din limba italiană, p.147.

¹⁸ Alexandru Șterca Șuluțiu, mitropolit de Alba-Iulia și Făgăraș (1851-1867).

¹⁹ „Căci știți, o Preastrălucitilor, Preavestiților Preadragilor Bărbați, că Biserica Răsăriteană, foarte statornică în vechea sa învățătură, nu a îngăduit schimbări ale tradiției bisericești și ale învățaturii primite de la sfinții ei părinți, nici în Conciliul de la Lyon nici în cel de la Florența și a acceptat să încheie Sfânta Unire cu Biserica Romană numai după ce au fost păstrate vechile ei instituții dogmatice. Același lucru l-au jurat și părinții noștri în anul 1699, în Sinodul de la Alba-Iulia.

Posibilitatea consultării arhivelor de la Archivio Storico de Propaganda Fide a furnizat în opinia noastră, elemente semnificative pentru problematica „latinizării” care infirmă această ipoteză, sugerată prin aspectele istoriografice și ecleziastice expuse mai sus și nu în ultimul rând de aspectul occidental al arhitecturii greco-catolice aferente perioadei de referință.

În continuare vom încerca să punctăm principalele argumente „anti-latinizare”, în baza fragmentelor documentare mai importante care le susțin în mod constant și coerent.

Integrarea documentară seculară a “valahilor” transilvăneni uniți de rit grec, în marea familie a bisericilor unite orientale, sub jurisdicția organizatorică a SCPF, alături de bulgari, ruteni, sirieni, chinezi, copti, maroniți, evrei, armeni, ș.a.m.d., atrage din start atenția cercetătorului asupra opticii romane generale, ce includea aceasta populație în rândul celor, pe care experiența misionară îndelungată, le recomanda de evitat a fi „latinizate”.

În primul secol al *Reconquistei* contrareformiste, misionarii au aplicat cu precădere politica *tabula rasa*, urmărind realizarea unei rupturi cu trecutul și cu civilizația milenară a convertirilor, fiind convingși de superioritatea culturii occidentale. Intrarea în contact cu unele culturi ulterior relevante a fi superioare precum cea japoneză, chineză, indiană a indus treptat ideea care a devenit clară spre sfârșitul secolului al XVI-lea și anume că stilul evanghelizării trebuia adaptat în funcție de populația convertită.²⁰

Un iezuit din Peru, P. Jose de Acosta, formulează în lucrarea *De Procuranda Indorum salute (1588)*, conștiința noului stil misionar ce trebuia aplicat atât în cazul popoarelor Orientului Apropiat, dar și al evreilor și grecilor, popoare cu o bogată și îndelungată tradiție cultural-liturgică.²¹

SCPF a adoptat acest nou stil misionar, într-o *Instrucțiune* din 1659, formulând-o pe un ton foarte modern:

Să nu vă mirați, prin urmare dacă m-ați văzut și m-ați simțit ca apărător foarte vigilent și conservator al vechilor obișnuințe, uzanțe și al învățaturii Bisericii Răsăritene (pe care nu a schimbat-o nimeni până acum și conform înțelegerii bisericilor trebuie să rămână întregă) că vă mărturisesc că în privința tuturor lucrurilor pe care le-am primit de la strămoșii noștri și mai ales în treburile care privesc credința și Biserica lui Dumnezeu eu mă păstrez în limitele canoanelor și hotărârilor Sfintei Biserici a lui Dumnezeu, fiindcă ținându-mă strâns de poruncile vechi ale părinților noștri, țin de datoria mea de păstor să spun împreună cu acea măreață lumină și învățător al bisericii Răsăritene, Sfântul Atanasie:

Ca să nu piară, așadar, în aceste zile, acele lucruri ce au fost respectate în bisericile <noastre> din vremurile de demult până la noi” și nu socoteam că greșesc atunci când, împreună cu Papa Iuliu (Epistola către episcopii răsăriteni, Fleuri H.E., cartea a 12-a, paragraful 24, tomul 3, pagina 439) am crezut că ceea ce a trecut odată în tradiția bisericii și a fost întărit de concilii, nu trebuie desființat de unii, puțini la număr și am crezut că pot să afirm cu atât mai mare îndreptățire acest lucru pe care îl rostise mai înainte papa Roman Zosimus (Labbei, in *Colecția Conciliilor*, tomul II, coloana 1574):”NU poate să schimbe ceva nici măcar autoritatea acestui Scaun <Apostolic>”.

²⁰ Jean Delumeau, *Le catholicisme entre Luther e Voltaire*, Presses Universitaire de France, Paris 1971, p.146.

²¹ *Ibidem*, p.147.

“nu fiți zeloși, nu avansați nici un argument pentru a-i convinge pe acești oameni să își schimbe riturile, obiceiurile și moravurile, dacă acestea nu sunt împotriva religiei și a moralei.”²²

Aceiași respect pentru culturile diferite de cea Occidentală, stă la baza discursului lui P. Valignano, care vizitează Ordinul *Companiei lui Isus* din Extremul Orient, între 1552-1606; explicând noul stil de apostolat, el îi îndeamnă pe misionari: “uitați că sunteți occidentali, prezentați un mesaj valabil pentru toți oamenii și pentru toate epocile !”.

Revenind la marea familie a Orientalilor greci, în care sunt integrați „valachii” convertiți după 1700, regăsim în documente de arhivă câteva elemente precedente unirii, perfect coerente cu politica misionară trasată cum am văzut mai sus, deja la finele secolului al XVI-lea.

Instrucțiunea pentru misionarii din Grecia, nedată, aparținând monseniorului Leone Allazio sau Allaci (1586-1669), primul curator al Bibliotecii Vaticane, autor și traducător a numeroase lucrări teologice, afirmă cu claritate în contextul ritului:

“Fiind grecii și cei care urmează ritul lor, foarte atașați obiceiurilor și uzanțelor, introduse și respectate foarte multă vreme, și pe de altă parte foarte suspicioși, că tot ceea ce fac latinii pentru uniune, e merit să îi atragă spre uzanțele proprii, trebuie acționat de cei ce au grijă de această afacere prin a-i convinge cu sinceritate, de contrariul. Și aceasta se poate proba cu ușurință în baza tradiției și cu grija continuă, ce a menținut Biserica Romană, prin promovarea Ritului respectiv, neforțând pe nimeni, ca de la acela să treacă la cel Latin.”²³

În continuare, expune argumente cotidiene prin care se dovedește respectul Bisericii Romane pentru Ritul Grec, începând cu tolerarea în teritoriile pontificale a bisericilor grecești, ce oficiază liturghii după metoda identică cu cea din întreg Levantul, întreținerea pe cheltuială proprie a unui episcop grec la Roma, includerea sacerdoșilor înveșmântați după ritul grec, în procesiunile pontificale, ș.a.m.d.²⁴ Evocă totodată precedente istorice îndepărtate cronologic dar relevante pentru tradiția respectată de Vatican în această problemă, cum este cel în care papa Alexandru al IV-lea, în anul 1260, într-o *constituție* pentru problemele din Cipru, interzice episcopilor latini să îi forțeze pe cei greci să respecte decretul sinodal care se opun uzanțelor proprii. Aceste precedente sunt întărite și reconfirmate de bulele lui Leon al X-lea și Clement al VII-lea, care interzic episcopilor latini să numească clerici greci sau Greco-latini.

Documentul este cuprinzător și tratează punctual principalele diferențe dogmatice, considerate mai importante a fi înțelese, decât ceea ce se întâmplă la nivelul reprezentării formale, concluzionând:

²² *Ibidem*.

²³ Archivio Storico de Propaganda Fide (în continuare ASPF), Fondo *Miscelanee varie*, vol. XIV, ff.153-r.

²⁴ *Ibidem*, ff.153-v-154-r.

“...bisericile sunt unite prin faptul că în chestiuni de Credință nu discordă, prin urmare faptul că grecii nu își rad barba sau poartă inele și altele, sunt lucruri irelevante, de mică importanță.”²⁵

Dacă la nivel înalt, documente secrete, cu caracter intern, precum cel al lui Leone Allazio certifică sinceritatea poziției oficiale romane, în dezinteresul față de schimbarea riturilor orientale, de latinizare a acestora, mai mult, identifică această componentă a politicii pontificale cu unul din elementele majore care au furnizat succesul și longevitatea proiectelor unioniste, se pare că la nivelul ierarhiei de rang mic și mijlociu, situația era diferită.

Ierarhii episcopatelor latine, membrii confreriilor religioase, elemente active ce interacționau direct cu comunitățile catolice de rit oriental, erau și în Transilvania cei care emiteau, din motive practice de aplicare a proiectului unionist, presiuni înspre “latinizare” care explică totodată prudența și obstinția cu care atât “valahii” transilvani, cât și bulgarii, rutenii, și alți “orientali” își afirmă încă la jumătatea secolului al XIX-lea, rezistența.

Într-un alt document, datat 9 august 1853²⁶, de data aceasta o *Instrucțiune secretă* adresată nunțiului apostolic, cardinalul Angelo Viale Prella, în contextul negocierilor purtate în vederea semnării Concordatului, dintre Înaltul Scaun și Curtea Imperială de la Viena, demonstrează faptul că situația era neschimbată la o distanță de cca. 150 de ani:

“E un fapt pe cât de neplăcut pe atât de adevărat, că în ciuda tuturor Constituțiilor Apostolice, care comandă respectul pentru Riturile Orientale, în permanență aceste națiuni sunt convinse că Sfântul Scaun dorește să le latinizeze, fiindcă ignorând aceste Constituții au mereu prezente în fața ochilor conduita clerului latin în ceea ce îi privește, care arătând aversiune față de riturile și obiceiurile lor, îi incitau mult pe Ruteni să îmbrățișeze ritul latin, și în acest mod se stabilea un zid de divizare între cele două națiuni²⁷, cu o sumă de daune pentru religie, și oferind schismaticilor posibilitatea de a calomnia Sfântul Scaun.”²⁸

În Polonia, această problemă era cunoscută Vaticanului încă din secolul al XVII-lea, perioada papei Urban al VIII-lea, când treptat aristocrația ruteană a trecut la ritul latin, în vreme ce poporul de jos, vulnerabil, fără posibilități intelectuale, sociale, pecuniare, a rămas fidel ritului oriental și a fost cu ușurință atras spre schismă.²⁹

De aceea, în baza unor astfel de experiențe, Biserica Romană considera inoportună orice încercare de convertire la nivel de rit a celor care acceptau unirea religioasă.

²⁵ *Ibidem*, ff.154-v.

²⁶ Archivio Segreto Vaticano, în continuare ASV, Fondo *Vienna*, Vol. 338, ff. 391-r-392-v.

²⁷ *Ibidem*. Generic numiți d.p.d.v al ritului, grecii și latinii.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*, ff.393.

Nici în Germania, spațiu tradițional predilect al schismei religioase, soluția promovată de la centru de către Vatican, în momentul acutizării diferențelor de rit în cadrul aceleiași familii religioase și a unor evidente simptomatologii eretice, nu a fost unilaterală, în sensul de uniformizare ritualică, de conversie spre ritul latin.

O copie mai completă, în 119 puncte a documentului mai sus evocat³⁰, reține la punctul 16, următorul aspect :

“ (...) în această circumstanță sunt luate în calcul două elemente extrem de grave, a cărților Spirituale ale Latinilor și a cărților liturgice pentru Orientali. În ceea ce le privește pe ultimele e recunoscută necesitatea unei noi tipografii, după un examen al SCPF. În ceea ce le privește pe primele, e cunoscut abuzul intrat în uz în Germania, al limbii vulgare introdusă parțial în administrarea sacramentelor, observându-se chiar că fiecare diecesă avea propriul său Ritual. De aici, factorii responsabili deduceau că remediul ar fi fost să se adopte de către toți episcopii Ritualul Roman, dar în același timp s-a considerat a fi o problemă foarte delicată, neputându-se impune această uniformizare fiindcă “Paul al V-lea recomandă episcopilor să urmeze ritualul latin, dar nu comandă acest lucru.”³¹

Nunțul era însărcinat să facă cunoscută episcopilor dorința Sfântului Scaun, ca în aceste cazuri extreme, să fie adoptat Ritual Roman, însă în măsura în care anumiți episcopi nu vor reuși, din diferite motive să impună acest lucru, aceștia din urmă trebuiau să trimită la Roma propriile Rituri, pentru a obține aprobarea SCPF, așa cum se pare făcuseră în anii precedenți, diocesele de Lintz și Liubliana.³²

Proiectul unionist al românilor din Transilvania se înscrie traiectoriei de mai sus, respectiv a metodologiei romane de abordare a problematicilor sensibile, cum sunt cele legate de ritul religios local. Instrucțiunile oficiale inițiale, de a nu acționa nicidecum pentru conversiune a ritului local înspre cel latin, în cazul valachilor, sunt descrise și documentate de proiectul unionist transilvan.

Câteva dintre principiile ce ghidau misiunea de convertire întreprinsă de iezuiți în Ardeal, se desprind din lucrarea *Monita ad missionaries in partibus orientalibus*³³ tipărită de SCPF, în anul 1669. Aceasta prevedea că unirea trebuie să se facă „în credință”, iar semnul văzut al acestei uniri să fie recunoașterea Papei ca „șef suprem al bisericii lui Cristos în lume”, Suveranul Pontif fiind „urmașul direct al Sfântului Petru”. Alte dispoziții ale Sfântului Scaun impuneau în mod clar, respectarea ritului și a disciplinei bisericilor orientale, a posturilor, sărbătorilor, rugăciunilor, ceremoniilor, ș.a.m.d. Un principiu esențial pe care misionarii trebuiau să îl respecte era acela de a evita să-i îndemne pe orientali să treacă la ritul latin și de a nu

³⁰ *Ibidem*, Vol. 338, ff.393-r-395-r.

³¹ ASV, *Istruzione secreta per la Sua aeminenza RMA Sig. Cardinale Michele Viale-Prela pro nunzio aplico e plenipotenziario ponteficio ad oggetto da trattare il concordato tra la S.Sede e l' imperiale e reale corte di Viena, in data dei 9 Agosto 1853*, Fondo Viena, Vol.338, ff. 391-r.

³² *Ibidem*, ff.307-v-308-v.

³³ Apud, Zenovie Pâclisanu, *op.cit.*, p.95.

îngădui astfel de treceri fără autorizație specială, acordată în unele situații de către de Sfântul Scaun.³⁴

Atitudinea teoretic restrictivă a Sfântului Oficiu față de schimbările de rit în cadrul catolicilor „orientali” este documentată la modul concret de către Registrele conservate în cadrul ASPF, în care secretarii SCPF înregistrau minutele (rezumatele) solicitărilor diferitelor etnii orientale precum și minutele răspunsurilor furnizate de către SCPF.

Acest tip documentar al Registrelor (12 volume)³⁵ organizate cronologic și geografic pe capitole tematice³⁶, reflectă principalele probleme cu care se confruntă Biserica Romana, acoperind un important arc temporal, între 1622-1861. Parcurgerea acestor volume confirmă din nou caracterul universal și metodologia administrativă aferentă a Bisericii Catolice în raport cu noii sau vechii credincioșii convertiți în cele mai îndepărtate colțuri ale lumii cunoscute, precum și coeziunea vastului Imperiu Spiritual realizată tocmai prin intermediul unor legi unitar impuse tuturor și urmate de către factorii de decizie romani, indiferent de etapa istorică și zona geografică, în care apar de regulă aceleași probleme doctrinare sau disciplinare. Între aceste „legi” se înscrie și respectul pentru riturile locale, interdicția de la cel mai înalt nivel al administrației pontificale de a constrânge comunitățile convertite să își „latinizeze” ritul bisericesc și reflexul sau dovada scriptică a sincerității acestui principiu, prin refuzul oficial al acordării licențelor de schimbare a ritului, în cazurile în care aceasta se solicita din partea diverșilor credincioși, în baza unor motive diverse, după cum vom vedea în cele ce urmează.

Înainte de a puncta principalele idei ce rezultă din Registrele SCPF, dorim să evidențiem o chestiune terminologică atipică din perspectiva studiului istoric, anume folosirea în paralel și alternativ, în textele minuterilor înregistrate a cuvintelor „ritual” (Roman sau local³⁷), cu rit (latin sau oriental), în aceeași accepție ideatică.

De asemenea, tot la nivelul morfologiei lingvistice, așa cum reieșea mai sus în contextul SCPF, respectiv a jurisdicției exercitate de către aceasta, aceleași texte ale minuterilor din Registrele Congregației reflectă faptul că pentru secolele

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ ASPF, *Indice per materie degli atti della Sacra Congregazione di rito Orientale*, 4 volume: vol. I (1622-1699); vol. II (1700-1729), vol. III, (1730-1774), vol. IV (1775-1861).

ASPF, *Indice per localita degli atti di Rito Orientale della Sacra Congregazione*, 3 volume: vol. V (1622-1699); vol. VI (1700-1774), vol. VII (1775-1861).

ASPF, *Indice delle congregazioni particolari per materie*, 2 volume : vol. VIII și vol. IX (1622-1864).

ASPF, *Indice per localita e materia dei decreti della Sacra Congregazione*, 2 volume: vol. X (1719-1789), vol. XII (1800-1843).

³⁶ Am urmărit cu precădere capitolele: *Chiese, Riti, Bolle e Brevi, Calendario, Feste, Libri, Orientali*.

³⁷ Folosirea termenului general “local”, ce nu specifică exact etnia sau zona de referință geografică, demonstrează metoda frecvent folosită de către Sfântul Oficiu, a soluțiilor analoge, a experiențelor trecutului folosite în contextul unor situații acute contemporane, precum și a legilor sau instrucțiunilor emise în trecut dar considerate perfect aplicabile în prezent, indiferent de perioada în care au fost inițial concepute și zona geografică căreia i s-au adresat.

XVII-XIX, nu se face nici un fel de diferență între termenul de “eretic” sau „schismatic”, în contextul problemelor disciplinare, a posibilelor efecte negative cu care se confruntă Biserica Romană, în contextul noilor convertiți .

În continuare vom expune cronologic, principalele idei ce rezultă din parcurgerea acestor minute, utilizând aceeași terminologie specifică.

Atitudinea Vaticanului față de conversiunile de rit ale „valachilor” din Transilvania, trebuie integrată politicii sale generale, aplicate coerent și uniform, în cazul uniunilor religioase precedente, respectiv ale rutenilor și armenilor din Polonia, de aceea am ales să expunem această problematică și termenii în care se prezintă ea cronologic, începând cu secolul al XVII-lea, deci anterior unirii religioase transilvane.

Registrele aferente secolului al XVII-lea, reflectă o ambivalență a problematicii transferului de rit, atât din sensul localnicilor convertiți înspre ritul latin, cât și din sensul clerului latin dislocat în zonă, regular sau secular, înspre rituri locale. Misionarii latini, pentru eliminarea promiscuităților de cult preferau să îi determine pe localnici să îmbrățișeze ritualul roman, de cealaltă parte există și situații, mai puține la număr, în care solicitările de transfer de rit se făceau din partea clerului latin. În ambele cazuri, ideea este respinsă de către politica oficială papală, în baza tradiției legiferate prin decrete precedente emise de către Sfântul Scaun și repuse în discuție cu ocazia fiecărui refuz.

Astfel, în anul 1627 li se interzice episcopilor latini din Polonia, printr-o scrisoare papală (breve) să îi constrângă pe ruteni să respecte calendarul și sărbătorile religioase latine³⁸. Potrivit aceluiași principiu de respect pentru riturile și valorile tradiționale locale, în perioada premergătoare propunerii de Unire religioasă, în anii 1632-1633 este tolerată în Moldova, folosirea calendarului vechi iar episcopilor armeni și „altor orientali” li se face o introducere informativă în calendarul nou gregorian.³⁹

În capitolul intitulat *Rituri*, găsim în dreptul anilor 1622-1625, argumentul principal datorită căruia se interzice clerului latin din Polonia, să facă presiuni asupra rutenilor convertiți de la schismă, argument valabil în toate cazurile unioniste, instrumentate de Roma: „pentru a menține concordia între latini și rutenii uniți”⁴⁰, Papa declarând că „decretul prohibitiv al rutenilor se adresează atât clerului regular, cât și celui secular”, iar acest decret trebuia unanim respectat în străinătate⁴¹.

Aceeași interdicție este reluată cu noi precizări metodologice, între anii 1626-1627, minuta din registru consemnând faptul că se ordonă superiorilor ordinelor regulate din Polonia să interzică preoților-confesori să încerce să îi atragă pe ruteni înspre ritul latin⁴².

³⁸ ASPF, *Indice per localita degli atti di Rito Orientale della Sacra Congregazione*, vol. I, ff.61-v.

³⁹ *Ibidem*, vol.I, ff.69-r.

⁴⁰ *Ibidem*, vol.I, ff.598-v.

⁴¹ *Ibidem*, ff.598-r.

⁴² *Ibidem*, ff.599-r.

Probabil, episcopul latin de Luceria (Polonia) trimite un recurs, contestă această hotărâre de mai sus, căci în anii 1642-1643, îi este înaintat un răspuns care menționează faptul că nu s-a găsit nici o situație analoagă în trecut care să permită o astfel de conduită a clerului latin, prin urmare nici cererile individuale ale rutenilor de transfer spre ritul latin, nu vor fi acceptate de către Sfântul Scaun⁴³.

În anul 1676 „se reînnoiește „Decretul din anul 1669”, prin care se interzice trecerea la ritul latin, sub pedeapsă de nulitate”⁴⁴.

Același decret prohibitiv este trimis episcopului rutean unit din Polonia, Mgr. Clemente în anul 1671, interzicând din nou transferurile de rit local, pentru ca în 1674 să fie transmise decretele respective, („Decretul anului 1634”) armenilor din Polonia, interzicându-le în mod analog trecerea la ritul latin.⁴⁵ Prevederile acestea sunt reînnoite în anul 1676, când “se reafirmă valabilitatea decretului din 1669 care interzice armenilor din Polonia trecerea spre ritul latin”⁴⁶.

Un singur caz de licență acordată de către Sfântul Scaun de conversie înspre ritul latin, este înregistrat în registrele SCPF pe tot parcursul secolului al XVII-lea, dar se precizează caracterul extraordinar al excepției: „unui preot armean din Polonia i se permite, prin *grație specială*, să continue în rit latin, dată fiind ignoranța⁴⁷ în armeană, iar nunțiul îi impune o penitență specială pentru faptul că a ignorat decretele ce interziceau transferul de rit”⁴⁸.

Secolul al XVIII-lea, ilustrează documentar prin intermediul aceluiași Registre și minute consemnate, aceeași atitudine oficială refractară a Romei referitor la conversiunile de rit, solicitate din ambele sensuri, cum am văzut mai sus. Este totodată secolul în care problematica acută a „valachilor” uniți din Transilvania, poate fi studiată prin trimiteri documentare directe .

În anul 1702, se interzice misionarilor latini să introducă în liturgia localnicilor convertiți, rituri proprii Bisericii latine⁴⁹, decret cu valoare universal valabilă și de asemenea se interzice diaconului Gregorio Arachiel, de rit armean să intre în ordinul iezuiților⁵⁰.

În anul 1709 li se reamintesc armenilor decretele ce interzic intrarea în ordine religioase latine⁵¹ iar în anul 1711 se transmit episcopilor și misionarilor⁵² decretele prohibitive atragerii celor de rit grec spre ritul latin⁵³.

⁴³ *Ibidem*, ff.607-r.

⁴⁴ *Ibidem*, ff.614-r.

⁴⁵ *Ibidem*, ff.614-r.

⁴⁶ *Ibidem*, ff.620-v.

⁴⁷ Se referă probabil la ignoranța credincioșilor față de limba armeană.

⁴⁸ ASPF, *Indice per localita degli atti di Rito Orientale della Sacra Congregazione*, vol. I, ff.621-r.

⁴⁹ *Ibidem*, vol.VI, file nenumerate, cap. *Riti*.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² nu se menționează zona.

⁵³ ASPF, *op.cit.*, vol.VI, file nenumerate, cap. *Riti*.

În contextul latinilor ce își doresc conversie de rit, este menționat faptul că în 1731, în insula Santorini, mulți latini prin contactul cu „schismaticii”, îmbrățișează ritul lor, fără licența Sfântului Scaun, probabil tocmai datorită faptului că erau la curent cu reticența oficială a Vaticanului, în acest sens.⁵⁴

În anul 1738 sunt menționate din nou ”decretele emise în 1624”, ce interzic atât clericilor cât și laicilor ruteni să treacă la ritul latin⁵⁵.

În anul 1744 se resimte nevoia punctării bazelor legale ce interzic transferurile de rit solicitate cu frecvență în această perioadă și respinse sistematic de către Sfântul Scaun⁵⁶. Minuta reține faptul că sunt evocate decretele generale ce impun respectarea riturilor locale, accentuându-se în special decretele emise de către Urban al VIII-lea împotriva clericilor ruteni și a laicilor ce își doreau trecerea la ritul latin⁵⁷.

În anul 1750 survine prima mențiune clară cu referire la spațiul transilvan într-o minută ce consemnează: „solicitându-se informații ulterioare referitor la obiceiul armenilor din Transilvania de a trece la ritul latin, se face mențiunea unui Decret din 1669, prin care se interzice armenilor din Polonia transferul spre ritul latin.”⁵⁸ Această minută vine să confirme încă odată, acum pliat pe cazul transilvan, metodologia universal aplicată de către administrația pontificală, a soluțiilor istorice analoage aplicate cu caracter universal valabil.

Se pare că dispoziția SCPF a fost neacceptabilă pentru parohul armean din Szamos-Uivar, a cărui recurs este înregistrat în același an, de data aceasta adresat nunțului din Viena, bazându-și motivele pe un atașament profund al armenilor din parohia sa pentru ritul latin⁵⁹.

În anul 1759, restricția este din nou afirmată cu tărie :

”ca urmare a enciclicei *Allatae sunt*, latinii nu pot trece la riturile locale și nici localnicii nu pot trece la ritul latin, fără licența specială a Sfântului Scaun, sub pedeapsă de nulitate a transferului.

De asemenea, se recomandă evitarea oricărei promiscuități ritualice, latinii să își urmărească propriile legi și obiceiuri de rit, iar localnicii în mod similar sub observația directă a superiorilor locali.⁶⁰

Ca și un element de noutate, în raport cu prevederile secolului al XVII-lea se fac unele precizări generale pentru cazuri particulare: „soții de rit local pot trece la ritul latin al soțului, fără solicitarea licenței speciale a Sfântului Scaun”.⁶¹

⁵⁴ *Ibidem.*

⁵⁵ *Ibidem.*

⁵⁶ *Ibidem*, A.D. Silvestro Constantini, student în Veneția, Michele Lipinta ș.a., sunt refuzați în anul 1744.

⁵⁷ *Ibidem*

⁵⁸ *Ibidem.*

⁵⁹ *Ibidem.*

⁶⁰ *Ibidem.*

⁶¹ *Ibidem.*

În anul 1760, P. Teodoro Bullga, misionar din Transilvania în Granvaradino⁶², întreabă dacă calvinii și luteranii pot fi acceptați să treacă la ritul latin⁶³.

În pofida tuturor interdicțiilor afirmate și reafirmate de către Sfântul Scaun prin vocea SCPF, ce interzic în mod sistematic nerespectarea riturilor locale, din rațiuni istoric dovedite favorabile caracterului universal al Bisericii Romane, clerul latin și misionarii de pretutindeni eludează frecvent acest longeviv principiu, exercitând presiuni de conversie ritualică asupra localnicilor proaspăt convertiți.

Spre sfârșitul secolului al XVIII-lea situația este evidentă pretutindeni, deci și în Transilvania și este consemnată în minutele Congregației cu titlu de „problemă administrativă”; în anul 1760, episcopul rutean din Premisla, reclamă împotriva călugărilor carmelitani, faptul că acceptă în noviciatele proprii tineri ruteni, în pofida decretelor Sfântului Scaun⁶⁴.

În 1763, un preot din Transilvania (Piervaradino) trecut fără licență și instituit în ritul grec solicită întoarcerea la ritul latin⁶⁵.

În anul 1764 se examinează “din nou reclamațiile împotriva misionarilor din Transilvania, care „încearcă pe toate căile să îi atragă pe localnici spre ritul latin”⁶⁶.

În secolul al XIX-lea, se intensifică cererile de acordare a permisiunii de schimbare a ritului cu cel latin primite de către SCPF dinspre Transilvania, răspunsul negativ fiind aproape fără excepție argumentat în baza decretelor de secol XVII și XVIII, ce interzic transferurile dinspre riturile locale înspre ritul latin, fără licența specială a Sfântului Scaun, care nu era însă acordată decât în cazuri extrem de izolate, cu o frecvență notată în registrele SCPF, de 1 la 100 de ani.

Un astfel de exemplu este Niccolo Fagarasi de rit grec, rezident în Transilvania, care expune într-o scrisoare datată 7 iunie 1778, motivele pentru care solicită aprobarea pentru trecerea la ritul latin:” fiindcă frecventând pentru mai bine de doisprezece ani școli latine, cunoaște mai bine practica acestui rit; în prezent este asesor⁶⁷ în Alba-Inferioară, un oraș în care nu se găsește nici o biserică și nici un preot de rit grec; fiindcă în cazul în care împăratul și împărăteasa îl vor trimite în alt oraș, ar putea să se regăsească în aceeași situație”⁶⁸.

Nu știm care este răspunsul SCPF la cererea lui Niccolo Fagarasi, dacă a obținut sau nu licența de trecere la ritul latin, înclinăm însă a crede că a fost și el refuzat precum cvasi toți înaintașii săi. Cert este însă faptul că astfel de demersuri provenind din Transilvania, erau tratate în aceeași linie prohibitivă a Vaticanului, la toate nivelele ierarhiei superioare, pe fondul respectului afirmat pentru riturile orientale.

⁶² *Ibidem.* Oradea Mare.

⁶³ *Ibidem.*

⁶⁴ *Ibidem.*

⁶⁵ *Ibidem.*

⁶⁶ *Ibidem.*

⁶⁷ Reprezentant al poporului în unele complete de judecată.

⁶⁸ ASPF, *op.cit.*, vol. X (1719-1789), file nenumerate.

Disfuncționalitatea se produce însă și în Transilvania, ca și în celelalte țări, de la nivelul ierarhiei inferioare, cu putere executivă, căci proiectele unioniste teoretizate de înalți ierarhi ai Romei erau aplicate cu ajutorul ordinelor religioase și a unor zeloși episcopi locali, de rit latin.

Astfel de acțiuni, neaprobată însă la modul oficial de Roma, nu pot fi considerate elemente ale unei politici susținute de „latinizare”, în lipsa căreia rezultatele nu puteau fi decât efemere; ele explică însă atitudinea explicit defensivă a ierarhiilor bisericii transilvane unite, exprimată aproape obsesiv, încă la jumătatea secolului al XIX-lea⁶⁹.

Pentru secolul XX, problematica transferurilor de rit în abordarea Vaticanului poate fi urmărită documentar până în pragul instaurării regimului comunist în România, documentele Vaticanului fiind accesibile numai până în perioada anilor `40.

Adresa nr. 6330 transmisă *Sacrei Congregații pentru Bisericile Orientale*⁷⁰ de către Episcopia Gherlei, în anul 1929 descrie o situație nicidecum nou profilată, în contextul românilor greco-catolici de rit oriental din Transilvania: „cu onoare Vă rugăm să nu Vă dați consimțământul la schimbarea ritului greco-catolic, în ritul latin pentru credincioșii George Kocsis și Alexandru Pătraș din Halmeu. Cerem refuzarea consimțământului din cauză că numiții vreau schimbarea ritului nu din motive religioase, ci din motive cari stau departe de cele prevăzute de Dreptul Canonic și dacă li s-ar permite schimbarea ritului, acest fapt ar putea avea consecințe grave în sânul credincioșilor noștri și a celor ruteni din Halmeu și din jur⁷¹. În acele părți, anume unde și în trecut s-au făcut mari eforturi pentru deznaționalizarea românilor și a rutenilor greco-catolici, se face o intensă propagandă chiar din partea preoților romano-catolici maghiari, cu scopul ca românii și rutenii greco-catolici să părăsească ritul greco-catolic, îmbrățișând ritul romano-catolic”⁷².

O situație similară ne este prezentată documentar mai detaliat, printr-un schimb de corespondență între Episcopia greco-catolică de Oradea-Mare - Nunțiatuara apostolică de România –SCCO.

Adresa cu nr. 969 / 1928 emisă de către Episcopia Română Unită de Oradea Mare, destinată nunțiuului Angelo Maria Dolci, atrage atenția că este redactată după sesizarea Ordinariatului latin de Satu-Mare asupra abuzurilor făcute de 2 parohi din Beltiug și Rădești care nu respectă normele ce interzic transferurile de rit, inclusiv în cazul familiilor mixte, respectiv trecerea la ritul latin a fiilor botezați în rit greco-catolic, dar născuți din tați de rit latin⁷³.

⁶⁹ Vezi discursul arhiepiscopului de Blaj, Al. Șterca Șuluțiu, fragmentele reproduse mai sus.

⁷⁰ ASV, *Fondo Archivio della nunziatura Romania*, fasc. 133, ff.5-r.

⁷¹ Parohii arondate episcopiei greco-catolice de Oradea-Mare.

⁷² ASV, *op.cit.*, fasc.133, ff.5-r.

⁷³ *Ibidem*, ff.107-v.

O altă Adresă emisă de data aceasta de către Episcopia de Oradea-Mare, cu nr.5010, din 5 mai 1928 adresată nunțiuului apostolic Angelo Maria Dolci este expediată în rezumat, către SCCO:

“Mons. V. Frențiu, episcop de Oradea-Mare îmi scrie lamentându-se că preoții parohi romano-catolici din Beltiug și Rătești, aparținând aceleiași dieceze de Satu-Mare, se folosesc de orice prilej pentru a convinge credincioșii greco-catolici să accepte trecerea la ritul latin, în pofida legislației canonice prohibitive, p.2 can.98 C.J.C. Episcopul propune instituirea unei comisii mixte, formată din credincioși în număr egal provenind de ambele rituri, care să clarifice și soluționeze problema în perspectiva raporturilor viitoare dintre celor două dieceze⁷⁴”.

Secretarul SCCO cardinalul Luigi Sincero răspunde nunțiuului prin adresa nr.19 din 14 iunie 1928: “în urma scrisorii eminenței Voastre am comunicat în grabă atât ordinariatului latin de Satu-Mare, cât și episcopiei Greco-catolice de Oradea-Mare norme emise de acest Sacru Minister, în scopul de a împiedica abuzurile și orice pericol de apostazie”⁷⁵.

Normele respective le regăsim în instrucțiunea primită de către episcopul Frențiu, răspunsul oficial al SCCO, *Adresa* nr.5111, din 28 iunie 1928.

“Referindu-ne la propunerea D-voastră acceptată de către episcopul de Satu-Mare, de a institui o comisie în scopul de a lămuri chestiunea credincioșilor de rit mixt di Beltiug și Rătești, vă comunicăm că SCCO mi-a transmis următoarele *norme* referitoare la trecerea de la ritul latin la cel român sau invers, *norme* ce ar putea servi ca și bază pentru numita Comisie, sau pentru alte cazuri anologice. Aceste norme sunt următoarele: La Sacra Congregazione „Pro Ecclesia Orientali” ...invită pe episcopul de Satu-Mare să permită trecerea la ritul latin pentru „acei credincioși care născuți din părinți de rit greco-catolic sunt botezați în ritul latin, pe care l-au practicat cel puțin 40 de ani; în mod similar, episcopul de Oradea-Mare sau alt episcop român cointerestat, pot permite transferul credincioșilor spre ritul greco-catolic, dacă aceștia născuți din părinți de rit latin, au fost botezați în ritul greco-catolic, pe care l-au practicat cel puțin 40 de ani.

De asemenea, SCCO dorește să reamintească principiul general potrivit căruia dacă un latin născut într-o țară non latină este botezat în rit grec, nu înseamnă că acesta devine de rit grec, aceeași normă aplicându-se în cazul celor de rit grec botezați după ritualul latin. Acestea sunt normele pe care le-am comunicat totodată Mons. Boromisza, episcop de Satu-Mare”⁷⁶.

Revenind la problematica programului arhitectural al uniților din Transilvania, efectul imediat al situației descrise mai sus, este faptul că în absența unui proces

⁷⁴ *Ibidem*, fasc.77, ff.102-v.

⁷⁵ *Ibidem*, ff.104-r.

⁷⁶ *Ibidem*, fasc.77, ff.106-r.

oficial de „latinizare” a acestei confesiuni, sub nici un alt aspect decât cele 4 puncte doctrinare⁷⁷ - nu există modele de proveniență occidentală impuse și răspândite pe plan local.

Presiunile misionarilor sau ale episcopatelor latine pentru „latinizare” erau exterioare politicii coerente susținute la vârf de către administrația pontificală. Prin urmare nefiind aprobate oficial, nu puteau fi emise pretenții de reglementare formală de la centru, modele constructive și plastice clare de urmat, după model tridentin.

În concluzie, studiul desfășurat în cadrul Arhivelor Vaticane și a celor istorice ale SCPF, ne relevă clar inexistența unui demers în sensul latinizării „valahilor” transilvani, de uniformizare a ritului și obiceiurilor locale cu cele latine.

Pe parcursul secolelor XVII-XX nu mai exista la Roma interes exprimat pentru schimbarea ritului niciunui popor subordonat SCPF, din contră cererile de schimbare a ritului oriental cu cel latin sunt supuse unei comisii disciplinare și de cele mai multe ori respinse, iar puținele solicitări aprobate sunt însoțite de condiții.

Presiunile înspre latinizarea cultului, resimțite în ambianța confesiunilor „orientale” unite cu Biserica Romei, se circumscriu ierarhiei catolice mijlocii și inferioare, episcopatelor latine și ordinelor religioase delegate în zonă, nefiind elemente ale unei politici centrale coerente, promovate de către Vatican.

⁷⁷ Primatul papal, Filioque, valabilitatea pâinii dospite în celebrarea Euharistiei și existența Purgatoriului.

BĂNĂȚENISMUL ÎN ISTORIOGRAFIA DE ARTĂ. CAZUL LUI AUREL COSMA (1901-1983)*

VALENTIN TRIFESCU**

RIASSUNTO. „Bănățenismul” (regionalismo n.d.tr.) nella storiografia d’arte. Il caso di Aurel Cosma (1901-1983). Si può affermare che nei lavori dedicati da Aurel Cosma all’arte dei romeni del Banato si rintraccia la manifestazione di un regionalismo nazionale. Nella visione dell’autore in esame, l’arte dei romeni del Banato ha avuto un’evoluzione propria. I romeni di questa regione storica hanno preso coscienza dei propri valori e delle proprie tradizioni artistiche, ma al tempo stesso sono rimasti aperti alle influenze occidentali, che hanno assimilato in modo personale. Aurel Cosma non ha presentato l’arte dei romeni del Banato né in relazione con quella delle altre nazioni co-viventi della regione, né con quella dei romeni delle altre provincie della Grande Romania.

Parole chiave: Aurel Cosma (1901-1983), il regionalismo, „bănățenism”, arte, Banato-Romania

Lui Milan Haußmann

Generația interbelică a istoricilor de artă români din Transilvania și Banat a fost recuperată de către cercetători doar după căderea comunismului. Primele abordări tematice s-au concretizat într-o serie de studii separate care au stat la baza viitoarelor sinteze. Începând cu anii 2000, au apărut și lucrări mai ample: Corina Simon i-a dedicat o monografie lui Virgil Vătășianu¹, Aurel Turcuș² a scris despre

* Realizarea acestei lucrări a fost făcută posibilă prin sprijinul financiar oferit prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, cofinanțat prin Fondul Social European, în cadrul proiectului POSDRU/107/1.5/S/76841, cu titlul „Studii doctorale moderne: internaționalizare și interdisciplinaritate”. Le mulțumim și cu această ocazie, pentru bunăvoința cu care au citit și comentat articolul nostru, domnilor: prof. dr. Nicolae Sabău, conf. dr. Gheorghe Mândrescu, lector dr. Giordano Altarozzi, drd. Iosif Felviñți și drd. Gabriela Rus.

** *Doctorand în istoria artei la Universitatea Babeș-Bolyai din Cluj-Napoca, România și la Université de Strasbourg, Franța, valentintrifescu@yahoo.fr*

¹ Corina Simon, *Artă și identitate națională în opera lui Virgil Vătășianu*, Editura Nereamia Napocae, Cluj, 2002. Text reluat în *Istoria artei la Universitatea din Cluj*, vol. I (1919-1987), Nicolae Sabău, Corina Simon, Vlad Țoca, Presa Universitară Clujeană, Cluj 2010, pp. 417-563.

² Aurel Turcuș, *Ioachim Miloia (1897-1940). Viața și opera*, Editura Eurostampa, Timișoara 2006.

Ioachim Miloia, iar Nicolae Sabău³ și Vlad Țoca⁴ s-au aplecat asupra contribuțiilor lui Coriolan Petranu. Abia în ultima vreme, mulțumită articolului semnat de Adriana Pantazi⁵, activitatea lui Aurel Cosma⁶ (1901-1983) a fost repusă în lumină. Personalitate complexă, având preocupări diverse și acoperind mai multe domenii (politică⁷, istorie, etnologie, italianistică, istoria relațiilor internaționale, istoria literaturii, istoria presei⁸ ș. a.), Aurel Cosma s-a remarcat și în calitatea de istoric de artă⁹. Deoarece viziunea sa particulară referitoare la arta românilor din Banat este mai puțin cunoscută, ne vom propune în rândurile următoare să realizăm o primă analiză a principalelor texte semnate de Aurel Cosma.

În opinia lui Aurel Cosma, trecutul românilor din Banat oferă nu doar un material cultural-artistic deosebit de bogat, demn de a fi valorificat, ci și argumente care îndreptățesc realizarea unei istorii regionale. Istoricul bănățean precizează în același timp că această istorie regională vizează o perioadă temporală delimitată în mod obiectiv: ea „ar putea să înceapă însă numai din timpurile posterioare invaziunii

³ Nicolae Sabău, Corina Simon, Vlad Țoca, *Istoria artei la Universitatea din Cluj...*, op. cit., pp. 13-326.

⁴ *Ibidem*, pp. 327-416.

⁵ Adriana Pantazi, *Studiu de istoria artei și cronică plastică în publicistica timișoreană interbelică*, în „Analele Banatului. Arheologie-Istorie”, serie nouă, XVI, Timișoara 2008, pp. 449-468.

⁶ Și-a semnat o parte dintre cărți și articole sub forma: Aurel Cosma Junior (Jr.) sau Dr. Aurel Cosma.

⁷ Aurel Cosma a fost ales de două ori deputat liberal în parlamentul României Mari. Cf. Adriana Pantazi, op. cit., p. 460; Cornel-Florin Seracin, *Din activitatea lui dr. Aurel Cosma junior în anii interbelici*, în „Țara Bârsei”, serie nouă, IX, Brașov 2010, p. 165. În acest ultim articol cititorul interesat poate găsi mai multe date despre viața și activitatea lui Aurel Cosma, precum și în Aurel Turcuș, *Completări bio-bibliografice la Aurel Cosma*, în „Coloana Infinitului”, XI, vol. I, 64, Timișoara 2008, pp. 54-55.

⁸ Despre preocupările lui Aurel Cosma din domeniul presei bănățene vezi Stelian Mîndruț, *Corespondența Aurel Cosma Jr. – T. V. Păcățian. Contribuții la istoria culturii bănățene*, în „Studii de istorie a Banatului”, VII, Timișoara 1982, pp. 149-162.

⁹ Din mulțimea studiilor și cărților publicate în diferitele domenii amintite, enumerăm aici: Aurel Cosma, *La Petite Entente. L'Origine, l'expansion et l'avenir de la Petite Entente*, thèse de doctorat, Paris, 1926; Idem, *Acordurile de la Locarno*, Timișoara 1926; Idem, *Impressioni sul mio viaggio in Italia*, Venezia 1932; Idem, *Istoria presei române în Banat*, Timișoara 1932; Idem, *Bănățeni de altădată*, vol. I, Timișoara 1933; Idem, *Primele urme de literatură românească în Banat*, în „Luceafărul. Revistă culturală, literară și artistică”, I, 11, Timișoara 1935, pp. 495-497; Idem, *Pictura italiană. Expoziția retrospectivă a pictorilor impresioniști la Bruxelles*, în „Luceafărul. Revistă culturală, literară și artistică”, I, 9, Timișoara 1935, pp. 424-428; Idem, *Pictura italiană. Impresii și însemnări de la expoziția artei italiene din Paris*, în „Luceafărul. Revistă culturală, literară și artistică”, I, 10, Timișoara 1935, pp. 455-460; Idem, *Pictorul Ioan Isac*, în „Luceafărul. Revistă culturală, literară și artistică”, II, Timișoara 1936, pp. 77-84; Idem, *Din trecutul românilor timișoreni*, Timișoara 1938; Idem, *Reminiscențe italo-române*, Timișoara 1939; Idem, *Cosmogonia poporului român*, București 1942; Idem, *Studii de folklor românesc*, București 1942; Idem, *Originea omenirii. Legende și mituri*, București 1942; Idem, *Prin Timișoara de altădată. Evocări*, Timișoara 1977. Vezi și Aurel Bugariu, *Dr. Aurel Cosma*, în „Coloana Infinitului”, XI, vol. I, 64, Timișoara 2008, p. 51 (publicat inițial în articolul *Bibliografia Banatului 1913-1943*, în „Revista Institutului Social Banat-Crișana”, ianuarie-aprilie, Timișoara 1943); Aurel Turcuș, *Completări bio-bibliografice*, op.cit., pp. 54-55.

turcești, fiindcă orice urmă de artă românească ce existase înaintea dominațiunii otomane, fusese distrusă de Turci”¹⁰.

Aurel Cosma a identificat în pictura românilor bănățeni o serie de școli regionale care coboară până în secolul al XVIII-lea. Aceste școli s-au format atât în jurul vechilor mănăstiri cât și în mediile laice. În domeniul arhitecturii, potrivit lui Aurel Cosma, demne de reținut sunt doar construcțiile eclesiastice din zid sau din lemn „de o valoare nebănuită”¹¹. Omul de cultură observă că bănățenii s-au remarcat târziu în sculptură, îndeosebi prin lucrările lui Alexandru Liuba (1875-1906) „a cărui opere n’au fost apreciate numai de frații săi Bănățeni, ci gloria artei sale a trecut Carpații, ba chiar hotarele țării”¹². Dintre toate artele, arta decorativă a supraviețuit cel mai bine capriciilor istoriei, găsindu-și „un refugiu sigur în coliba modestului și oropsitului nostru țăran”¹³, împodobind obiectele casnice, mobila, covoarele și în special portul național. Deși arta decorativă a fost cunoscută de către românii bănățeni din cele mai vechi timpuri, în viziunea lui Aurel Cosma „muzica s’a născut deodată cu românul bănățean”, el fiind „cântăreț din naștere”¹⁴. Mai mult decât atât, fiecare bănățean

[...] cunoaște câte o colindă sau câte o melodie învățată dela părinți. Nu este veselie fără cântece, iar acolo unde sunt adunați câțiva bănățeni, îi vezi deja că formează un cor improvizat. Doar în Banat își trag originea corurile de plugari aici sunt cele mai vestite coruri și fanfare țărănești. În Banat a fost leagănul muzicii noastre naționale și din această provincie s’au ridicat compozitori iluștri, ca Tiberiu Brediceanu, Ioan Vidu și Sabin V. Drăgoi¹⁵.

Arta românilor bănățeni nu a fost percepută de către Aurel Cosma ca un corp unitar și omogen. Istoricul a pus în lumină toate nuanțele și particularitățile locale, atrăgând atenția asupra diversității și caracterului fragmentar al creațiilor culturale și artistice:

[...] fiecare comună își are cântecele ei, fiecare țăran știe câteva poezii învățate dela părinți. Ori, câte sute de sate românești sunt în Banat? Ancheta făcută astă vară de „Institutul Social Banat-Crișana” în comuna Belinț ne arată că numai dintr’un singur sat s’au putut culege sute de produse ale folklorului bănățean, fie literar, fie muzical¹⁶.

¹⁰ Aurel Cosma, *Sculptorul bănățean Alexandru Liuba (1875-1906)*, în „Lucefărul. Revistă culturală, literară și artistică”, I, 7-8, Timișoara 1935, p. 333.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*, p. 334.

¹³ *Ibidem*, pp. 333-334.

¹⁴ *Ibidem*, p. 334.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Idem, *Literatura țărănească din Banat*, în „Lucefărul. Revistă culturală, literară și artistică”, I, 6 (?), Timișoara 1935, p. 164.

Pentru Aurel Cosma, caracteristicile distincte ale românilor bănățeni au fost determinate de o moștenire intelectuală și spirituală transmisă din generație în generație. Cultura românilor bănățeni a fost în esență una țărănească. Ea nu s-a închis în ea însăși prin cultivarea unei românități neaoșe, ci a fost în permanent deschisă influențelor străine, care au îmbogățit-o fără a-i altera specificul. Toate aceste însușiri au fost determinate de geografie, Banatul fiind prezentat ca o regiune de frontieră în care s-au intersectat culturi și civilizații diferite:

Plugarii noștri bănățeni au o superioritate intelectuală și spirituală, care îi ridică din comun. Această superioritate n'a fost câștigată în școli sau prin instrucție, ci ea este înnăscută, este moștenită din tată în fiu, și dacă am cerceta originea ei, poate că am găsi-o în contactul direct ce îl aveau țăranii Români din Banat secole de-a rândul cu diferite popoare cari trecuseră și poposiseră pe acest pământ. Doar Banatul era răscrucea, unde se întâlneau și pe unde își aveau calea atâtea neamuri, atâtea oștiri și atâtea negustori, cari toți lăseau aici în contactul lor pe care îl aveau cu poporul nostru autohton diversitățile culturii și civilizației lor./ Din acest popor bănățean, crescut la izvorul alimentat cu atâtea civilizații străine, au ieșit talente remarcabile în toate domeniile de activitate omenească¹⁷.

Cu această ocazie, merită amintit că același punct de vedere regionalist a fost exprimat și de către istoricul de artă alsacian Hans Haug, atunci când a încercat să prezinte caracteristicile artei alsaciene și legăturile Alsaciei cu celelalte teritorii învecinate:

Terre riche, d'une plaine fertile et coteaux où pousse un vin généreux, limitée par le Rhin et les Vosges, sillonnée de voies terrestres et fluviales qui la relie, aux quatre points de l'horizon, à la France et à l'Allemagne, à la Rhénanie et aux Pays Bas, à la Suisse et à l'Italie, l'Alsace sut tour à tour accueillir les influences du dehors et, consciente de ses traditions, aménager ces influences pour se retrouver elle-même à l'aise dans des formules nouvelles¹⁸.

Principala lucrare semnată de Aurel Cosma, asupra căreia vom insista în prezentul articol, a fost *Pictura românească din Banat de la origini până azi*, lucrare apărută inițial în paginile revistei timișorene *Luceafărul*, sub titlul *Pictura bănățeană*¹⁹. În acest volum poate fi surprinsă cel mai bine concepția lui Aurel Cosma despre evoluția artei românilor din Banat.

Începuturile propriu-zise ale picturii românilor bănățeni au fost anunțate și pregătite de „simțul artistic și energia creatoare de frumos, înnăscute în sufletul

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Hans Haug, *Avant-propos*, în „Chefs d'œuvre de l'art alsacien et de l'art lorrain”, Musée des Arts Décoratifs, Paris 1948, p. 16.

¹⁹ Aurel Cosma, *Pictura bănățeană*, în „Luceafărul. Revistă culturală, literară și artistică”, VI, 5-6, Timișoara 1940, pp. 23-94.

generos al poporului român din Banat [...]”, calități manifestate mai întâi în arta populară, care a conservat în motivele primitive și în ornamentica tradițională specificul colectiv și geniul românilor bănățeni²⁰. Cele mai vechi mărturii ale picturii bănățene se pot identifica încă din secolul al XV-lea – cum este cazul cunoscut la acea epocă al picturilor murale din biserica ortodoxă de la Lipova scoase la lumina zilei, în 1929, de către Ioachim Miloia –, însă acestea sînt extrem de rare din cauza distrugerilor făcute de turci și a renovărilor ulterioare. Potrivit lui Aurel Cosma, perioada medievală a stat sub semnul picturii bizantine, care a fost adusă pe meleagurile bănățene de către călugări-zugravi veniți de pe muntele Athos. Chiar dacă pictura medievală din bisericile românilor bănățeni nu a fost una autohtonă, Aurel Cosma nu a crezut că acest fapt ar fi fost un inconvenient, ci mai curînd un argument care să-l determine să tragă concluzii favorabile cu privire la „[...] starea culturală și religioasă a Românilor bănățeni din epoca premergătoare invaziunii turcești. Biserica noastră era în plină înflorire, iar credincioșii români în bună stare materială dacă și-au putut permite să-și ridice lăcașuri atât de majestuoase și împodobite cu picturi zugrăvite de maeștri veniți din Athos”²¹.

Abia din secolul al XVIII-lea, după retragerea turcilor, debutul picturii românilor bănățeni a fost marcat de personalitatea lui Vasile Diaconovici Loga din Vârșeț (originar din Oltenia), bunicul cunoscutului pedagog Constantin Diaconovici Loga. În 1736, Vasile Diaconovici Loga a pus bazele unei școli de pictură religioasă unde s-au format Raicu din Vârșeț, Petruți din Timișoara și George, fiul zugravului, artiști care, la rîndul lor, au creat școli de pictură. Pe aceste baze, de la care s-au desprins mai apoi diferite direcții artistice în pictura românilor bănățeni, s-a format ceea ce Aurel Cosma a numit „școala primitivă a picturii românești din această provincie”²². În perioada „primitivilor bănățeni”, pictura românilor s-a detașat treptat de maniera bizantino-athonită, practică încă la Lipova de către zugravul Nedelcu în 1735, realizându-se în a doua jumătate a secolului o adevărată infuzie de modele și tehnici occidentale²³. Marele merit în acest sens le-a revenit lui Vasile și George Diaconovici Loga care, în plin secol al XVIII-lea, au valorificat în picturile lor religioase moștenirea cromatică a Renașterii italiene și noile experiențe ale Barocului. Referindu-se la George Diaconovici, Aurel Cosma aprecia că zugravul:

²⁰ Idem, *Pictura românească din Banat dela origini până azi*, Timișoara 1940, p. 8.

²¹ *Ibidem*, p. 11.

²² *Ibidem*, p. 9.

²³ Referitor la influențele artei occidentale în pictura românilor bănățeni, vezi Viorel Gheorghe Țigu, *Pictura icoanelor pe lemn din Banat în secolele XVII și XVIII*, Editura Gutenberg, Arad 1999, passim; Dorina Sabina Pârvolescu, *Pictura românească din Banat (secolul al XVIII-lea)*, Editura Graphite, Timișoara 2006, passim; Idem, *Catalog. Icoane și uși împărătești din Banat*, în „Analele Banatului. Arheologie-Istorie”, serie nouă, XVI, Timișoara 2008, pp. 387, 406.

[...] poate fi considerat ca un făuritor de nou curent artistic în pictura bănăţeană, fiindcă prin metodele sale de compoziţie a ajuns să abandoneze rigorile şcolii bizantine şi să se apropie de maniera celor din apus. Opera lui poate fi plasată ca un punct de hotar, ca o perioadă de tranziţie între iconografia bizantină şi pictura precursorilor renaşterii artei bănăţene. De la cei vechi a păstrat numai elementele de construcţie impuse de dogmele bisericii, mai ales gruparea şi atitudinile sfinţilor, atât de caracteristice, iar restul stilului şi al înfăţişării figurilor, precum şi tonalităţile armonizate într'un cadru mai perfect le-a împrumutat dela occidentali²⁴.

Mai mult decât atât, George Diaconovici a fost considerat primul pictor portretist al Banatului, în lucrările sale reflectându-se cel mai bine calităţile distincte şi excepţionale ale românilor bănăţeni: „Prin urmare atât din punct de vedere artistic, cât şi etnografic, portretele pictate de George Diaconovici sunt preţioase contribuţii şi dovezi pentru evidenţierea superiorităţii culturale şi spirituale a elementului românesc din Banatul de altădată”²⁵.

Pictorii de biserici care i-au urmat imediat lui George Diaconovici şi care au activat la sfârşitul secolului al XVIII-lea şi la începutul celui următor au făcut progrese notabile în ceea ce priveşte asimilarea modelelor occidentale, păstrând în acelaşi timp cadrele generale ale picturii bizantine. Ei s-au arătat deschişi influenţelor străine, luând contact direct cu pictorii vienezi sau occidentali veniţi în Banat să picteze bisericile catolice ale coloniştilor aduşi de administraţia austriacă. Dar nu modelele austriece sau central-europene au fost cele care şi-au lăsat amprenta în această epocă, ci cele italiene. Se manifestă cu această ocazie preferinţele lui Aurel Cosma pentru cultura şi arta italiană, cunoscute fiind preocupările sale în acest sens²⁶. Istoricul bănăţean demonstrează faptul că, la sfârşitul secolului al XVIII-lea şi la începutul secolului al XIX-lea, Banatul a avut un contact consistent şi fertil cu moştenirea Renaşterii italiene²⁷:

Această înrâurire a pătruns în Banat pe două căi, una directă venită cu maeştri italieni aduşi de coloniştii lombardezi, şi alta ajunsă aici prin pictorii vienezi cari de mult purtau în tehnica lor metodele artei italiene. De aceea vedem în operele pictorilor români din perioada care leagă sfârşitul veacului al XVIII-lea de începutul celui următor o înviorătoare influenţă a renaşterii italiene²⁸.

²⁴ Aurel Cosma, *Pictura românească...*, *op. cit.*, p. 16.

²⁵ *Ibidem*, p. 17.

²⁶ Vezi titlurile de la nota 9.

²⁷ Autorul are dreptate parţial, în condiţiile în care picturile din perioada medievală şi premodernă s-au păstrat în proporţii neconcludente în Banat. Pe de altă parte, reamintim că şi în arta românilor transilvăneni contactul direct cu moştenirea Renaşterii italiene ori occidentale s-a produs abia odată cu generaţia pictorilor Mişu Popp şi Octavian Smigelschi.

²⁸ Aurel Cosma, *Pictura românească...*, *op. cit.*, p. 19.

Cu toate că au avut o existență contemporană, generația „primitivilor bănățeni” a fost continuată sau mai bine spus completată de ceea ce Aurel Cosma a numit perioada precursorilor renașterii picturii bănățene. Mihai Velceleanu a fost cel care și-a însușit pe deplin maniera și tehnicile occidentale de lucru, datorită studiilor sale făcute la Academia de arte frumoase din München. Mai mult decât atât, odată întors în Banat, artistul a creat în atelierul său din Bocșa-Montană o veritabilă școală de pictură unde s-au format o serie de pictori și zugravi locali, care și-au însușit secretele picturii academice pe care maestrul le învățase în Germania și care au stat mai ales sub semnul modelelor iconografice oferite de Weigel²⁹.

Al doilea pictor pe care Aurel Cosma l-a considerat un precursor al renașterii picturii românilor bănățeni a fost Dimitrie Turcu. Artistul a plecat să studieze pentru o scurtă vreme la Viena, într-un moment în care se bucura de o oarecare notorietate în Banat. Însă Dimitrie Turcu învățase de timpuriu să deseneze și să picteze în maniera occidentală, mai întâi ca discipol al profesorului Krammer la școala germană din Oravița și apoi ca ucenic pe lângă pictorul de biserici Arsenie Petrovici³⁰. În acea epocă, prin producția artistică a pictorilor Mihai Velceleanu și Dimitrie Turcu și a numeroșilor lor discipoli și adepți, se cristalizează o dată în plus specificul picturii românilor bănățeni. Aurel Cosma nu a văzut în pictura bizantină manifestarea artistică și vizuală care i-a diferențiat pe românii ortodocși de celelalte etnii și confesiuni din Banat (idee reiterată de nenumărate ori în istoriografia românească de specialitate), ci a înțeles nevoile românilor secolului al XIX-lea de a se adapta gusturilor epocii respective și evoluției firești a stilurilor artistice. În această ordine a ideilor, istoricul de artă bănățean a considerat benefică înlocuirea modelelor picturale bizantine cu cele occidentale. Toată această mutație majoră, petrecută în decursul secolului al XIX-lea, nu s-a produs într-un mod brutal, ci în acord cu tradițiile și specificul bănățean. S-a realizat astfel o veritabilă sinteză locală datorată geniului creator al pictorilor bănățeni care au fost capabili să asimileze influențele străine și să le compatibilizeze cu respectul față de tradiții. Rândurile următoare sunt revelatoare în acest sens:

Acești doi mari artiști bănățeni, Mihai Velceleanu și Dimitrie Turcu, împreună cu toată pleiada de pictori cari au urmat pe drumul directivelor date de ei, pot fi considerați ca precursorii renașterii artelor plastice în Banat. Toată pictura bisericească a secolului al XIX-lea poartă ceva din concepțiile și tehnica acestei mișcări. În locul vechei arte bizantine se naște o compoziție nouă, originală și specifică acestei provincii, care nu poate fi definită nici prin dogmele celor din trecut și nici prin normele academice importate, fiindcă ea este generată din antagonismul acestor două pedagogii opuse. Ea poate fi caracterizată ca fiind pictura religioasă a pământului bănățean astfel după cum au creat-o artiștii prin puterea talentului lor ca o expresie a gustului format din respectul tradiției și din nevoile evoluției³¹.

²⁹ *Ibidem*, p. 21.

³⁰ *Ibidem*, pp. 21-22.

³¹ *Ibidem*, pp. 23-24.

Tot în secolul al XIX-lea, Aurel Cosma a identificat și „epoca renașterii artei bănățene”, perioadă marcată în special de pictorii Constantin Daniel și Nicolae Popescu, la care s-au adăugat Sava Petrovici, Pavel Petrovici și Nicolae Alexici. Acești „clasici” ai picturii bănățene au adoptat în creațiile lor tehnicile și coloritul picturii italiene „iar operele lor au rămas pentru posteritate ca o dovadă de splendoare a spiritului atât de subtil și de generos, care a promovat și a dominat toate curentele renașterii noastre”³². Renașterea despre care vorbește Aurel Cosma este o Renaștere întârziată a picturii bănățene. Abia din a doua jumătate a secolului al XIX-lea o parte a pictorilor români din Banat a luat contact direct cu Renașterea italiană, printr-o serie de călătorii de studiu și prin frecventarea academiilor de artă din peninsula, Viena rămânând pentru ei doar un punct de trecere care nu a lăsat amprente notabile. Cazul reprezentat de pictorul Constantin Daniel este reprezentativ în acest sens. În viziunea lui Aurel Cosma, artistul a reușit, grație talentului său, să interpreteze într-o cheie personală modelul oferit de operele unor pictori ca Tizian, Veronese sau Tintoretto, înnoind arta bănățeană cu toată experiența cromatică și compozițională a Renașterii venețiene.

Constantin Daniel de mult avea intenția să plece în Italia și să vadă operele marilor maeștri ai renașterii, dar planul nu și l-a putut realiza decât în anul 1848. A doua călătorie în străinătate a făcut-o în 1851, când afară de orașele italiene a mai vizitat și Viena. Era prima escapadă a sa din mediul tradițional al Banatului, în care numai cu ajutorul energiei sale creatoare a izbutit să-și afirme puternicul său talent. Era pentru el cea dintâi ocazie de a lua contact cu lumea artistică din afară și de a contempla în fața marilor pânze clasice taina combinației cromatice și subtilitatea compoziției. S’a întors acasă complet reconfortat în concepții și îmbogățit în viziuni alegorice. A adus cu sine o nouă paletă și o nouă optică, completată cu disciplina și tehnica ce le-a putut învăța și pătrunde din operele lui Tizian, Veronese și Tintoretto. Marea personalitate artistică a lui Constantin Daniel și-a găsit drumul de afirmare prin metodele acestor mari maeștri venețieni. De aici a început o nouă perioadă în activitatea sa³³.

Ceea ce marchează totodată această epocă a clasicilor picturii bănățene este problema naționalității artiștilor. Cu excepția lui Nicolae Popescu, toți ceilalți pictori amintiți mai sus au fost revendicați de către sârbi ca aparținând lor³⁴, ajungându-se până în situația în care Constantin Daniel să fie considerat un Tizian al sârbilor³⁵. Aurel Cosma merge în continuarea polemicii deschise de Ioachim Miloia și reia toate argumentele expuse de predecesorul său în ceea ce privește dovedirea apartenenței la neamul românilor bănățeni a pictorilor Constantin Daniel, Sava Petrovici, Pavel

³² *Ibidem*, p. 25.

³³ *Ibidem*, p. 32.

³⁴ *Ibidem*, p. 27.

³⁵ *Ibidem*, p. 28.

Petrovici și Nicolae Alexici³⁶. Discuția asupra originii românești sau sârbești a unor artiști din Banat poate fi pusă în legătură cu polemica purtată în aceeași epocă de Coriolan Petranu cu istoricii de artă maghiari în privința caracterului românesc al turnurilor bisericilor de lemn din Transilvania și Partium³⁷ sau al specificului național din desenele și picturile lui Octavian Smigelschi³⁸.

Perioada renașterii picturii românilor bănățeni s-a prelungit, prin creațiile târzii ale lui Nicolae Popescu, într-o etapă a clasicismului romantic. A urmat imediat o perioadă neoclasică unde și-au făcut loc alegoriile specifice romantismului identificabile mai ales în operele pictorilor Ioan Zaicu și Virgil Simionescu, formați la Viena și München³⁹. Aurel Cosma îi atribuie lui Virgil Simionescu calitatea de a anunța interesul pentru culoare al pictorilor din perioada interbelică, interes care va imprima picturii bănățene o notă distinctă⁴⁰.

Revelator pentru concepția lui Aurel Cosma despre arta bănățeană este și cazul reprezentat de pictorul bucureștean Marin H. Georgescu. Istoricul timișorean nu a încercat să-l revendice în totalitate pe Georgescu pentru istoria picturii din Banat. Mai curând a pus în lumină întâlnirea fericită dintre un artist român talentat din capitala țării și o regiune geografică bine individualizată, în care artistul venea în vacanțe de lucru. Câștigul a fost de ambele părți: pictorul a găsit în Banat colțuri de natură care l-au inspirat, bucurându-se în același timp de aprecierea unui public autohton, iar Banatul a mai adăugat istoriei sale artistice un pictor marcant, văzându-și, în același timp, peisajele immortalizate într-o mulțime de opere:

Cele câteva luni trăite în mijlocul poporului bănățean, atât de iubitor de artă și de frumos, l-au înălțat sufletește pe pictorul bucureștean în așa măsură încât mereu îmi spunea că s'a atașat mult de această provincie, având dorința de a munci pentru propria ei cultură. [...] Șederea în Banat a lui M. H. Georgescu a fost de bun augur atât pentru pictura sa, cât și pentru artele bănățene. [...] Marin H. Georgescu a primit o nouă consacrare, iar Banatul a fost mândru că și-a văzut minunatele sale priveliști eternizate în opera unui mare artist⁴¹.

³⁶ Ioachim Miloia, *Constantin Daniel a fost sârb sau român?*, în „Lucașul”. Revistă culturală, literară și artistică”, I, 1, Timișoara 1935, pp. 21-26; Idem, *Date și documente noi referitoare la pictorul Nicolae Popescu*, în „Analele Banatului”, II, Timișoara 1929, pp. 7-40; Adriana Pantazi, *op. cit.*, p. 463.

³⁷ Vezi Coriolan Petranu, *Bisericile de lemn ale românilor ardeleni în lumina aprecierilor străine recente / Die Holzkirchen der Siebenbürger Rumänen im Lichte der neuesten fremden Würdigungen*, Tiparul Krafft & Drotleff, Sibiu 1934, passim; Idem, *Ars Transsilvaniae. Etudes d'histoire de l'art transylvain. Studien zur Kunstgeschichte Siebenbürgens*, Tiparul Krafft & Drotleff, Sibiu 1944, passim.

³⁸ Idem, *Octavian Smigelschi – 30 de ani dela moartea pictorului*, extras din „Lucașul”. Revistă lunară de literatură, artă și cultură generală”, III, 1, Sibiu 1943, p. 7.

³⁹ Aurel Cosma, *Pictura românească...*, *op. cit.*, pp. 40-44.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 44.

⁴¹ *Ibidem*, p. 46.

Tot de numele lui Marin H. Georgescu se leagă și dezvoltarea impresionismului în Banat, acest curent găsimu-și repede adepți printre pictorii locali, dintre care s-au remarcat Corneliu Liuba și Ioan Isac. Maestrul bucureștean i-a făcut pe artiștii bănățeni să iasă din ateliere și să descopere, prin pictura în „plain air”, frumusețea peisajelor natale⁴². Cu toate acestea, din punctul de vedere al lui Aurel Cosma, impresionismul nu a venit pe teritoriul bănățean ca un curent artistic de import. El s-a adaptat tradițiilor și sensibilității românilor din Banat, îmbrăcând aspecte regionale:

Impresionsimul bănățean nu trebuie privit însă numai sub aspectul unei doctrine importate. Sursele lui sunt mai adânci și au ramificații și în nevoile sufletești ale poporului român din Banat, a cărui geniu național avea rezerve fecunde pentru făurirea unor concepții proprii și originale, cu totul opuse clasicismului. Era o frământare de idei, o evoluție de spirit, care a deschis orizonturi noi nu numai pentru pictura bănățeană, dar în același timp și pentru literatură și muzică⁴³.

După toate cele scrise până acum referitor la scrisul istoriei de artă, putem afirma că avem de-a face cu manifestarea unui regionalism în care concepția naționalistă este prezentă⁴⁴. Altfel spus, la caracteristicile naționalismului românilor bănățeni din perioada austro-ungară, Aurel Cosma a adăugat noua atitudine regionalistă a românilor din cadrul României Mari⁴⁵. Sper deosebire de Coriolan Petranu, care a pus permanent în legătură arta românilor din Ardeal, Zarand, Bihor și Maramureș cu arta sașilor, maghiarilor și secuilor din aceste provincii, Aurel Cosma nu a prezentat arta românilor bănățeni în raport cu cea aparținând sârbilor, maghiarilor și șvabilor din

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*, p. 44.

⁴⁴ Atitudinea lui Aurel Cosma poate fi foarte bine încadrată în complexul peisaj identitar din Banat, în care convingerile regionaliste au coexistat cu cele naționaliste. Referindu-se la caracteristicile istoriografiei bănățene, profesorul Nicolae Bocșan constata că: „Geneza și cristalizarea unei istoriografii bănățene la începuturile epocii moderne poartă amprenta specificului istoric și cultural al provinciei și indică direcțiile pe care va evolua scrisul istoric de aici, de la început precizându-se câteva constante ce vor greva asupra acestuia până în contemporaneitate: orientarea spre istoria regională, o abordare etnocentrică a istoriei locale în contextul multiculturalismului provincial, cu inevitabile discursuri istorice paralele, care se intersectau în momentele de confruntare, segregare sau cooperare, preocuparea pentru cercetarea monografică a comunelor urbane sau rurale, nevoia de identificarea etno-culturală a fiecărui grup național din provincie și legitimarea ei prin istorie, cu toate consecințele ce decurgeau pentru metoda și concepția istorică, un interes marcat pentru istoria profesiunilor ce au conviețuit în Banat și nu în ultimul rând pentru statutul provinciei în contextul politic al epocii”. Vezi Nicolae Bocșan, *Istoriografia bănățeană între multiculturalism și identitate națională*, în „Banatica”, XIV, Reșița 1996, p. 265.

⁴⁵ Constituirea „Astrei Bănățene”, în 1937, este un bun exemplu de manifestare a regionalismului cultural construit pe tradiția naționalismului românilor ardeleni și bănățeni din secolul al XIX-lea. Vezi Dumitru Tomoni, *Regionalismul cultural în Banatul interbelic. Înființarea și organizarea regionalei „Astra Bănățeană” (1937)*, în „Analele Banatului. Arheologie-Istorie”, serie nouă, XV, Timișoara 2007, pp. 259-272.

Banat, grupuri etnice care de altfel abia dacă sunt pomenite⁴⁶. Putem afirma că pentru Aurel Cosma, arta românilor bănățeni și-a avut propriul destin. Românii din Banat au avut conștiința valorilor și tradițiilor artistice moștenite, fiind deopotrivă receptivi influențelor străine occidentale pe care le-au asimilat într-o cheie personală. În același timp, „arta bănățeană” pare să fi avut un traseu autonom, contactele cu celelalte provincii românești fiind extrem de rare, rezumându-se doar la câteva excepții. Tot acest parcurs artistic nu a fost prezentat din perspectiva României Mari. Banatul nu a fost văzut ca o prelungire a Transilvaniei și nici ca o parte a unui tot unitar, legăturile artistice cu provincii ca Moldova nefiind niciodată menționate. În același timp, Aurel Cosma nu a simțit nevoia pe care au simțit-o Coriolan Petranu (pentru cazul Transilvaniei) și Ioachim Miloia de a polemiza cu istoricii de artă sârbi, maghiari sau șvabi din Banat asupra întâietății artistice în provincie⁴⁷, ci a preferat mai curând să treacă existența celorlalte etnii sub tăcere. De cele mai multe ori, Cosma a vorbit despre o superioritate a românilor bănățeni dar nu a mai continuat să precizeze și în raport cu ce – cu celelalte națiuni din Banat și/sau cu românii din restul României –, el preferând un discurs ambiguu, deschis diferitelor interpretări, care l-au salvat de la încadrarea categorică în rândul naționaliștilor sau anticentraliștilor.

Arta bănățeană a fost cea a românilor din Banat la care s-au adăugat și câțiva români originari din alte provincii istorice. În concepția lui Aurel Cosma, tot specificul acestei producții artistice a fost dat de talentul înnăscut al românilor bănățeni, precum și de o vagă influență a geniului locului, care i-a făcut pe ceilalți români veniți în Banat să se alăture destinului artistic regional⁴⁸. În același timp, arta românilor din Banat nu a fost una unitară. Aurel Cosma a crezut în existența unor geografii artistice întemeiate în special pe legea proximității, lege care și-a pierdut din valabilitate doar atunci când a intervenit în joc geniul creator al artistului bănățean chemat să lucreze și la distanțe mai mari⁴⁹. Toată această fragmentaritate în unitatea întregului Banat a fost subliniată și de existența mai multor școli paralele

⁴⁶ Cu toate că Adriana Pantazi, referindu-se la *Pictura românilor din Banat...*, apreciază că „*Lucrearea, structurată pe segmente – termenul de „capitol” forțează realitatea – oferă o imagine asupra picturii din secolul XVIII și până la artiștii contemporani autorului. Selecția s-a făcut atent, nici un nume care să facă trimitere înspre o altă naționalitate decât cea română, nu este inclus contextului*”, credem că lucrurile nu trebuie absolutizate. Este evident că Aurel Cosma nu include în istoria sa niciun artist relevant al celorlalte etnii din Banat, dar, după cum am văzut în articolul de față, nume de străini mai apar rareori în biografia artistică a pictorilor români bănățeni. Ce-i drept, nu găsim menționate nume sârbești sau maghiare. Vezi Adriana Pantazi, *op. cit.*, p. 462.

⁴⁷ Polemica s-a redus doar la problema naționalității unor artiști. De fapt, avem de-a face cu reluarea ideilor lui Ioachim Miloia – datorate în bună măsură bibliografiei extrem de reduse dedicate subiectului –, și nu de o polemică propriu-zisă.

⁴⁸ Vasile Diaconovici Loga și Marin H. Georgescu, deși nu au fost români bănățeni, au avut o influență decisivă asupra parcursului picturii din Banat.

⁴⁹ Aurel Cosma, *Pictura românească...*, *op. cit.*, p. 17.

în secolul al XIX-lea, care s-au completat în modul cel mai fericit, fără a se exclude reciproc. Nu în ultimul rând, Aurel Cosma nu a fost un ortodoxist și un autohtonist, pentru el, arta religioasă a românilor bănățeni nu s-a confundat cu arta bizantină. Pictura românilor din Banat s-a raportat constant la arta occidentală, făcând încă de timpuriu parte din aceasta⁵⁰, și niciodată la arta celorlalte provincii românești. Prin influențele străine exercitate asupra picturii românilor bănățeni trebuie înțelese doar influențele occidentalilor – italieni și germani –, austriecii având mai curând rolul unor intermediari și purtători ai clasicismului și modelelor Renașterii italiene. Aurel Cosma nu a recunoscut, în schimb, vreo influență asupra picturii românilor bănățeni pe care ar fi avut-o sârbii, maghiarii sau șvabii din Banat.

Poate cea mai bună sinteză exprimată de Aurel Cosma despre caracteristicile artei românilor bănățeni se regăsește încă de pe primele pagini ale cărții sale dedicate picturii românești din Banat:

Privită în complexul ei, pictura bănățeană are multe părți comune cu orientările și mersul evolutiv al picturii universale, diversele ei faze de dezvoltare putându-se încadra în marile discipline recunoscute și consacrate în lumea artistică. Cu toate acestea, se remarcă o evidentă originalitate în metoda de lucru, dar mai ales în combinația de culori a pictorilor bănățeni, care au rămas strâns legați de tradiția și ambianța locală, creând sub directa influență a climatului artistic generat de pământul lor natal. Fără îndoială, se pot vedea multe înrâuriri străine asupra picturii bănățene, fiindcă artiștii noștri au stat în contact cu cei veniți din altă parte, iar în timpurile mai noi arta modernă a reușit să-și facă drumuri de penetrație și în Banat. Aceste curente n'au avut însă darul să cucerească energiile creatoare ale provinciei noastre și să le smulgă din atmosfera unui tradiționalism specific bănățean. Pictorii bănățeni s'au emancipat de sub rigorile sau anacronismele unor metode perimate pe măsura răspândirii nouilor pedagogii, fără să cadă însă cu desăvârșire într-o nouă încătușare. Ei s'au pus la curent cu toate realizările din altă parte, dar nu le-au adoptat în întregime. Au tras din ele învățăminte și concluzii folositoare, aplicându-le treptat sub forma unor rezultate ale experiențelor proprii. De aceea, examinând operele pictorilor bănățeni, constatăm în primul rând o viguroasă afirmare a personalității și talentului fiecăruia, deși fiecare din ei poate fi clasat într'una din marile școli universale, fără ca să se identifice însă complet cu dogmele preconizate în ele. În al doilea rând, găsim în paleta fiecăruia acea gamă de nuanțe calde și impresionante pe cari numai puterea de pătrundere vizuală a coloritului bănățean, desprins din farmecul peisajului și a vieții locale, le-a putut-o da⁵¹.

⁵⁰ Adriana Pantazi, *op. cit.*, p. 463.

⁵¹ Aurel Cosma, *Pictura românească...*, *op. cit.*, pp. 5-6.

(NE)CAZUL ARHITECTULUI LAJOS PÁKEI CU DOI ARISTOCRAȚI HOTĂRÂȚI: CONSTRUCȚIA CASTELULUI DIN ZAU DE CÂMPIE (1908-1912) *

BORDÁS BEÁTA **

ABSTRACT. *The Incident between Architect Lajos Pákei and Two Resolute Aristocrats: the Construction of the Country House from Zau de Câmpie (1908–1912).* The study presents the architectural history of the country house from **Zau de Câmpie** (Mureș county, Romania), based on yet unprocessed documents from the Ugron family archives (in the Romanian National Archives at Cluj) and the bequest of the architect Lajos Pákei (in the Archives of the Unitarian Church from Transylvania, Cluj).

The country house was built between 1908 and 1912, being one of the last Transylvanian country houses constructed in the era of historicism, reproducing architectural elements of medieval castles from the Loire Valley (France). It was built for István Ugron (1862–1948), who was a diplomat and an outstanding art-collector. He could have been motivated either by a fiancé demanding a fancy country-house, or by his own need for representation: this monumental neo-gothic building could have pointed to the historic role of his family and evoke the dreamworld of the Middle Ages.

Several plans of the country house, including some preliminary sketches made most probably by the owner or by baron János Bánffy, were preserved. Bánffy is referred to on the plaque placed on the rear facade of the castle as the one who was responsible for the drawings of the building. He might be the one who came up with the building's conception, but his idea was transplanted into architectural reality by the trained architect, Lajos Pákei. The latter was the most renowned architect from Cluj of the time, and his role was to correct the deficiencies of the building. Among other topics, the sources provide abundant data on the architectural history of the country house and the work of the craftsmen employed at the construction, but also on the relationship between architect Pákei and his commissioners. A detailed analysis of the various plans of the building has also been offered, these implicitly gave an architectural description of the country house.

Keywords: country-house, István Ugron, Lajos Pákei, János Bánffy, Zau de Câmpie, architectural history.

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

Lucrarea a fost publicată în limba maghiară cu titlul: *A mezőzáhi Ugron-kastély építéstörténete*, în Kovács Zsolt – Sarkadi Nagy Emese – Weisz Attila (szerk.), *Liber discipulorum. Tanulmányok Kovács András 65. születésnapjára*, Kolozsvár 2011, pp. 345–361.

** *Doctorand în istoria artei, Facultatea de Istorie și Filosofie, Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca, România, becivoci@yahoo.com*

Castelul din Zau de Câmpie (jud. Mureș) a fost construit între anii 1908–1912 și este unul dintre ultimele castele istoricizante din Transilvania, care evocă elemente arhitecturale medievale. Construcția a fost comandată de către István Ugron, un membru prominent al familiei nobiliare secuiești. Bibliografia de specialitate nu ne oferă prea multe informații despre procesul de proiectare și construire, dar enunță prevalent ideea conform căreia castelul a fost proiectat de cel mai renumit arhitect clujean al timpului, Lajos Pákei (1853–1921),¹ fapt care este sprijinit și de autobiografia arhitectului.² Prezentarea cea mai completă a castelului realizată de către József Sisa, îi atribuie însă baronului János Bánffy meritul de a fi elaborat conceptul castelului (cum figurează și pe o placă comemorativă pe fațada din spate a castelului), acesta fiind ajutat de arhitectul Pákei.³ Pe baza izvoarelor nepublicate din Fondul familial Ugron (Arhivele Naționale, Direcția Județeană Cluj) și din colecția arhitectului Lajos Pákei (Arhivele Centrale ale Bisericii Unitariene din Transilvania) putem reconstrui etapele de construcție ale castelului, iar analiza proiectelor ne ajută și la delimitarea rolurilor pe care le-au avut baronul Bánffy și arhitectul Pákei în proiectarea acestei construcții. Acest studiu are în vedere prezentarea procesului de construire (durata, costurile, maștrii angajați) a unui castel într-o epocă neglijată până nu demult de specialiștii din domeniu. Studiul s-a concentrat mai ales pe prezentarea relațiilor dintre protagoniști și descrierea proiectelor pentru castel.

Istoria proprietății de la Zau de Câmpie și persoana lui István Ugron

Moșia din Zau de Câmpie a intrat în posesia familiei Ugron la jumătatea secolului XVIII, când István Ugron (fiul lui János Ugron și Krisztina Tholdalagi din Ercea) s-a căsătorit pentru a doua oară, luând-o de nevastă pe baroneasa Anna Bánffy. Posesiunea din Zau de Câmpie a făcut parte din zestrea baronesei Bánffy, astfel că soții s-au stabilit pe moșie și au fondat „ramura din Zau de Câmpie”⁴ a familiei Ugron.⁵

De la părinții săi, b. István Ugron și b. Anna Bánffy, László Ugron (1756–1806) a moștenit proprietatea, care ulterior a trecut în posesia fiului său, István Ugron (1786–1867), judele suprem al Scaunului Arieș.⁶ Dintr-un inventar din 1823 reiese că pe

¹ Kelemen Lajos, *Pákei Lajos*, în K.L., *Művészettörténeti tanulmányok, II*, Bukarest 1982, pp. 309–312.

² Murádin-Beyer Katalin, *Pákei Lajos kéziratós önéletírása*, în „Pavilon” VIII (1993), p. 47.

³ Sisa József, *Kastélyépítészet és kastélykultúra Magyarországon. A historizmus kora*, Budapest 2007, pp. 30, 275–276.

⁴ Familia nobiliară secuiească Ugron din Obrănești, care a deținut moșii vaste în Scaunele Odorhei și Orbai, s-a despărțit în trei ramuri pe parcursul secolului XVIII, datorită fiilor lui János Ugron: ramura din Filiaș (fondată de József Ugron și b. Anna Kemény), ramura din Sâmbăteni (fondat de tânărul János Ugron și Mária Torma) și ramura din Zau de Câmpie.

⁵ Pálmay József, *Háromszék vármegye nemes családjai*, Sepsiszentgyörgy 1901, p. 450.

⁶ *Ibidem*.

moșia din Zau de Câmpie s-a aflat un conac din piatră,⁷ câteva construcții noi, ale casei de oaspeți, casei servitorilor, bucătăriei și casei de ofițeri, de asemenea o cămară, beci cu cinci încăperi boltite, grajduri din piatră și alte acareturi.⁸ După moartea lui István Ugron și a soției sale, Katalin Tholdalagi din Ercea (1800–1860), fiul lor, Sándor Ugron (1826–1901) s-a instalat la moșie împreună cu soția lui, Rozália Kendeffy din Râu de Mori (1836–1898). Cuplul a avut patru copii, dintre care primii doi, Miklós (1858–1899) și Ilona (1860–1893) s-au născut în Cluj. Ceilalți doi copii, István (1862–1948) și Rozália (1874–1953), s-au născut în Zau de Câmpie, unde de altfel au fost crescuți. Moștenitorul din Zau de Câmpie a fost fiul mai mare din familie, Miklós, însă după moartea lui prematură din 1899, István Ugron a primit moșia. El fiind angajat consul la Tbilisi, a dat în arendă proprietatea. Contractul de arendă din 1900 arată că pe lângă conacul vechi a existat și o clădire anexă cu beci boltit, de asemenea un parc și o criptă familială.⁹ În contractul din 1908 deja s-a făcut trimitere la noul castel, care era în proces de construire.¹⁰

István Ugron (1862, Zau de Câmpie – 1948, Cluj) a inițiat construirea unui nou castel la 9 ani după ce a moștenit proprietatea din Zau de Câmpie. (Fig. 1) Începând cu anul 1881, a fost student la Academia de Est din Viena, unde a învățat șapte limbi străine.¹¹ Aceste studii i-au oferit șansa de a urma o carieră diplomatică de succes în serviciul Monarhiei Austro-Ungare, trăind în decursul a 32 de ani în diferite țări ale lumii. Înainte de 1908, Ugron a servit ca și consul sau subconsul la Smyrna, Alexandria, New York, Tirol, și pentru mai mulți ani în Rusia, dintre care trei ani i-a petrecut în Caucaz. În anul 1894 el a călătorit prin țări precum Germania, Anglia, Franța,



Fig. 1. Ugron István în salonul oriental

⁷ Gyula Keresztes susține că pe moșie a existat un conac vechi, probabil în stil baroc, construit cel mai târziu la începutul secolului XVII. Datarea și stilul baroc nu concordă, deci avem rezerve față de corectitudinea acestor informații. De asemenea nu cunoaștem acele inventare din anii 1705, 1753 și 1792 pe care Keresztes le atribuie conacului (Vezi: Keresztes Gyula, *Maros megyei kastélyok és udvarházak*, Marosvásárhely 1995, p. 39).

⁸ Arhivele Naționale, Direcția Județeană Cluj, Fondul familial Ugron (în continuare: Arhiva Ugron), fasc. 145, pp. 8–9.

⁹ *Haszonbéri szerződés Wigner Lipóttal és Nussbecher Hermannal* (Contract de arendă), 1 martie 1900. Vezi: Arhiva Ugron, fasc. 507, pp. 1–12.

¹⁰ *Haszonbéri szerződés Nussbecher Hermannal* (Contract de arendă), 31 martie 1908. Vezi: Arhiva Ugron, fasc. 507, pp. 13–18.

¹¹ [F. n.], *Ugron István életrajza*, în „Brassói Lapok” 1924 (XXX), 287, p. 1.

Olanda, Belgia și Elveția,¹² iar în 1898 a realizat un mare turneu politic în Asia Centrală fiind delegat al Monarhiei Austro-Ungare.¹³ Între 1903 și 1909 Ugron a trăit la Varșovia, de unde a început construirea castelului său din Zau de Câmpie. Pe durata construcției el a lucrat la București (1909–1910), după care a fost consul la Belgrad (1911–1914). În 1918 s-a pensionat și s-a stabilit în Transilvania, în castelul său. Începând din anii 1920, el a îndeplinit mai multe funcții publice importante: a fost președintele Societății Muzeului Ardelean între 1921–1925, președintele Partidului Național Maghiar (Országos Magyar Párt) între anii 1923–1926 și intendent suprem al Eparhiei Reformate din Ardeal (1924–1935).

Există anumite legende care explică edificarea castelului prin dorința lui István Ugron de a o impresiona pe viitoarea soție (o domnișoară din Valea Loarei¹⁴ sau o fiică a țarului rus Nicolae al II-lea¹⁵), dar planurile lui de mariaj au eșuat. Nu se știe cât de veridice sunt legendele, dar adevărul este că Ugron nu s-a căsătorit niciodată. Care este motivul care l-a determinat într-adevăr să construiască un castel fastuos care evocă castelele gotice franceze? Un castel semnala nevoia de reprezentare individuală și prin edificarea acestor castele aristocrația timpului a vrut să dovedească rolul său istoric și să evoce o lume de vis nostalgică, deja apusă.¹⁶ Este posibil ca Ugron, care a frecventat multe țări, să nu fi fost mulțumit de conacul existent pe moșie și din acest motiv a decis construirea unui castel nou, impozant, care prin asemănarea lui cu castelele medievale a putut servi pentru nevoia de a se autoreprezenta.

„Arhitecții” castelului

Pe fațada estică (din spate) a castelului se află o placă comemorativă cu inscripția: „ÉPÍTETTE/ ÁBRÁNFALVI UGRON ISTVÁN/ AUSTRIA MAGYARORSZÁG/ R. K. KÖVETE ÉS M. H. MINISZTERE/ CS. ÉS KIR. KAMARÁS/ SÓGORÁNAK/ LOSONCZI BÁRÓ BÁNFFY JÁNOS NAK/ RAJZAI UTÁN/ MDCDXI.” (În traducere liberă: A construit István Ugron din Obrănești, ambasador și ministru al Austriei și Ungariei, șambelan imperial și regal, după desenele cumnatului său, baronul János Bánffy, 1909.)

Conform inscripției, castelul a fost proiectat de aristocratul transilvănean, baronul **János Bánffy** (1870–1946, fiul b. Zoltán Bánffy și b. Aurélia Bethlen)¹⁷, care s-a căsătorit cu Rozália Ugron (1874–1953). După nunta lor din data de 20 noiembrie 1894,¹⁸

¹² Pálmay József, *op. cit.*, p. 453.

¹³ [F. n.], *Ugron István életrajza*, în „Brassói Lapok” 1924 (XXX), 287, p. 1.

¹⁴ Keresztes Gyula, *op. cit.*, p. 38.

¹⁵ Vezi: <http://www.romanioliberal.ro/exclusiv-rl/documentar/ugron-un-palat-pentru-o-printesa-124068.html>, descărcat la 8 mai 2011.

¹⁶ Beke László–Gábor Eszter–Prakfalvi Endre–Sisa József–Szabó Júlia, *Magyar művészet 1800-tól napjainkig*, Budapest 2002, p. 61.

¹⁷ Pálmay József, *op. cit.*, p. 450.

¹⁸ *Ellenzék*, 20. noiembrie 1894, p. 1049.

cuplul s-a stabilit la Gheja (jud. Mureș), unde este probabil că ei au construit castelul din localitate.¹⁹ Ei au avut o relație foarte strânsă cu Ugron, și mărturie este corespondența dintre ei, dar și faptul că bătrânul Ugron a predat castelul în 1925 baronului István Bánffy, fiul lui János Bánffy.

Nu avem informații despre studiile de arhitectură ale baronului János Bánffy, iar numele lui nu a figurat pe niciun proiect al castelului. Totuși, din scrisorile lui către István Ugron reiese că a deținut un rol important în proiectarea și supravegherea execuției. „Mă bucur foarte mult că proiectul castelului, al cărui tată legitim ești tu, iar eu tatăl natural, a ieșit bine, o să-l vizitez pe băiat la moașa Pákei.”²⁰ – scrie J. Bánffy către „cuscrul său de la castel”, Ugron, la începutul anului 1908. Din scrisoare reiese clar că Bánffy a elaborat concepția castelului, cu aprobarea lui István Ugron, iar arhitectul clujean Lajos Pákei a transpus concepția lor de construcție într-o formă fezabilă. Proporțiile neechilibrate și părțile care nu se potrivesc ale clădirii susțin faptul că această concepție ar fi fost elaborată de un proiectant amator, cum a fost și aristocratul J. Bánffy.²¹ Nu se cunoaște de unde s-a inspirat baronul în proiectarea castelului, însă este posibil ca și model să fi servit și unele castele existente, cunoscute de el. Concepția lui a fost preluată de arhitectul Pákei, care a modificat unele detalii, cum reiese din analiza proiectelor. Sarcina lui Lajos Pákei, probabil, a constat numai în corecturi efectuate la planurile pe care le-a primit de la comanditari, deci a avut mâinile legate în privința invenției arhitecturale. În epoca respectivă această metodă nu este surprinzătoare, deoarece comanditarul aristocrat adesea nu a dorit altceva decât ca un arhitect să elaboreze profesional programul arhitectural deja determinat, care s-a bazat pe modele date de el. Acest mod direct de comisionare s-a menținut până la începutul secolului 20., iar comanditarii cu aceste aspirații au aparținut aristocrației istorice, un exemplu remarcabil fiind contele Gyula Andrassy (castelul din Tiszadob, arhitect: Artur Meinig).²² În schimb membrii aristocrației cu bani au încredințat deplin proiectarea castelelor unor arhitecți.

Lajos Pákei (1853–1921) a fost cel mai renumit arhitect clujean al epocii sale, clădirile sale semnificative au fost proiectate în stil neorenescentist (Fosta Școală Industrială din Cluj, Gimnaziul Unitarian din Cluj) sau în stil neobaroc (Palatul New York din Cluj). Castelele au un rol redus în opera sa, numele lui se leagă de numai patru construcții în afara celui din Zau de Câmpie.²³ El a proiectat castelul Béldi din Budila (jud. Brașov) și castelul Bornemissza din Chinari (jud. Mureș) în stil neorenescentist, iar

¹⁹ Keresztes Gyula, *op. cit.*, p. 37.

²⁰ Traducere liberă din maghiară, din scrisoarea lui János Bánffy, către István Ugron, 18. febr. 1908. (Arhiva Ugron, fasc. 426, p. 4. verso).

²¹ Sisa József, *op. cit.*, p. 30.

²² Sisa József, *op. cit.*, p. 28.

²³ Sisa József: *op. cit.*, p. 307; Murádin-Beyer Katalin, *op. cit.*, p. 47; Kelemen Lajos, *op. cit.*, p. 311.

castelul Teleki din Satulung (jud. Maramureș) a fost unul eclectic, îmbinând elemente neobaroce și neorenascentiste. Al patrulea, castelul Bánffy din Sâncrai (jud. Alba) este considerat de către istoricul de artă Kelemen Lajos ca fiind semnificativ pentru opera lui Pákei, alături de cel din Zau de Câmpie²⁴. Arhitectul nu a pomenit despre acest castel în autobiografia sa. Cercetările noastre recente arată că de fapt Pákei a proiectat numai elevațiile castelului din Sâncrai, iar planul de bază al clădirii a fost elaborat de către Frigyes Maetz.²⁵ Am văzut că despre forma castelului din Zau de Câmpie comanditarul István Ugron și „proiectantul” János Bánffy au avut o concepție fermă, și putem presupune (chiar în lipsa evidențelor) că tot ei au ales stilul neogotic pentru înfățișarea castelului. La alte castele proiectate de el, Pákei nu a recurs la formele neogoticului, dar la începutul carierei a proiectat biserici care au combinat elemente arhitecturale neoromanice și neogotice (de ex. bisericile unitariene din Belin și Firtănuș). Unele detalii ale acestor biserici, cum ar fi porticul din fața intrării bisericii din Firtănuș, se întâlnesc și la castelul din Zau de Câmpie.

Din mărturisirile lui Lajos Pákei reiese că el a fost comisionat să elaboreze proiectele castelului din Zau pe baza concepției și bugetului fixate în prealabil, totuși a încercat să proiecteze un castel cu o compoziție și formă cât mai favorabilă, ceea ce i-a cauzat pierderi de timp și de muncă.²⁶ Pe lângă acestea, situația lui a fost îngreunată și de faptul că supravegherea execuției i-a fost luată în favoarea unui inginer clujean, György Koncz. Arhitectul Pákei a avut relații conflictuale cu comanditarul, ceea ce reiese din corespondența dintre ei. Onorariul arhitectului pentru proiecte a fost de 3000 de coroane, iar jumătate din sumă a primit-o la 25 august 1908.²⁷ Ulterior a trebuit să mai facă numeroase desene detaliate la scară naturală în afara proiectelor deja elaborate, și în ciuda faptului că a îndeplinit solicitările până în februarie 1909, a doua rată din onorariul său n-a fost plătită nici în iulie 1909. Din cauza aceasta a scris o scrisoare lui Ugron, în care a cerut o întregire de plată de 2048 de coroane pe motiv că proiectarea detaliată i-a consumat onorariul stabilit; deasemenea el a fost păgubit din cauza faptului că i-a fost luată funcția de conducere și supraveghere a construcției (funcția de antreprenor, din care se câștigă bani), ce ar fi sarcina proiectantului.²⁸ Cel mai probabil el nu a primit întregirea de plată, ci numai i-a fost alocată cealaltă parte a onorariului său, pe data de 30 octombrie 1909.²⁹

²⁴ Kelemen Lajos, *op. cit.*, p. 311.

²⁵ Planul elevației în Colecția de planuri a Oficiului de Patrimoniu Cultural din Budapesta (Kulturális Örökségvédelmi Hivatal, Tervtár), Pákei Lajos, K 12189.

²⁶ *Scrisoarea lui Lajos Pákei către István Ugron*, 27 iulie 1909 (Arhiva Ugron, fasc. 480, pp. 1–3).

²⁷ *A záhi kastély építésének költségei* (Costurile de construire ale castelului) 1908–1910 (Arhiva Ugron, fasc. 919, pp. 1–12).

²⁸ *Scrisoarea lui Lajos Pákei către István Ugron*, 27 iulie 1909 (Arhiva Ugron, fasc. 480, pp. 1–3).

²⁹ *A záhi kastély építésének költségei* (Costurile de construire ale castelului) 1908–1910 (Arhiva Ugron, fasc. 919, p. 11).

Proiectele

Materialul bogat de proiecte de arhitectură se compune din trei grupuri. Fasciculul 1190 din fondul familial Ugron cuprinde patru desene în creion, fără semnătură, care sunt mai degrabă crochiurile unui amator. Acestea pot fi considerate cele mai timpurii schițe despre planimetria castelului.³⁰ Cele 11 proiecte din arhiva arhitectului Lajos Pákei formează grupul cel mai complet de desene, care conțin planuri, elevații, detalii arhitecturale și secțiuni.³¹ Al treilea grup de proiecte s-a păstrat în fasciculul 1222 al fondului familial Ugron și cuprinde copii foto micșorate despre proiectele definitive ale lui Pákei.³²

1.) Schițele de nivel amatorial, desenate cu mână liberă, precedă proiectele elaborate de Pákei și probabil comanditarul a fost cel care a schițat aici dezideratele lui despre castel.³³ Schițele nu sunt datate sau semnate și scrisul de pe ele nu corespunde cu scrisul lui János Bánffy, cunoscut din scrisorile lui. Sunt trei schițe, câte un plan pentru nivelurile de subsol, parter și etaj. Pe schițe se pot vedea observațiile și modificările unor detalii, scrise de Ugron.

Planul subsolului cuprinde încăperi puține.³⁴ Încăperea hexagonală (subsolul turnului hexagonal) a fost gândită a fi cămară de slănină, la dreapta ei se află un corp de clădire cu două șiruri de încăperi, cu două camere și o sufragerie pentru servitori, bucătărie și diferite camere (pentru făină, lapte, zarzavaturi). Sub aripa sudică a castelului a fost proiectată o cameră de slujitori și o altă cămară.

Planul parterului³⁵ ne dezvăluie o serie de stângăcii, detalii diletante, iar pe de altă parte putem citi observațiile lui István Ugron, scrise cu creionul pe marginile foii, legate de unele schimbări minore privind funcționalitatea.³⁶ (Fig. 2) Pe desen vedem o clădire cu plan în L, aripa principală având lungimea de 50 de metri, fațada principală orientată spre vest și delimitată de două turnuri, unul hexagonal, altul circular. Într-un mod mai puțin elegant, în fața clădirii a fost proiectată o prispă lungă cu terasă acoperită și o scară largă spre aceasta, iar un segment din turnul circular ar fi fost înglobat în terasă. În aripa principală se află săli reprezentative care se grupează în jurul holului mare central (Halle), care cuprinde și scara principală. În stânga holului se află sala orientală, un salon, salonul de turn hexagonal, sufrageria și un salon mic. În spatele holului a fost proiectat un bufet, iar în dreapta holului au

³⁰ Arhiva Ugron, fasc. 1190, pp. 2–5.

³¹ Arhiva Centrală a Bisericii Unitariene din Transilvania, Colecția arhitectului Lajos Pákei (în continuare: Colecția Pákei), VII./A.

³² Arhiva Ugron, fasc. 1222, p. 8, 12, 13, 18, 19, 21.

³³ Arhiva Ugron, fasc. 1190, pp. 2–5.

³⁴ *Ibidem*, p. 5.

³⁵ *Ibidem*, p. 3.

³⁶ Ugron a modificat lungimea bufetului ca să permită intrarea spre holul central și din spate. Cea mai mare schimbare a făcut-o în aripa scurtă, integrând și o cameră de cameristă de 2,5 metri lățime și a schimbat dimensiunile celor două camere de dormit.

fost grupate următoarele săli: sala soțului cu baie, sala de luat micul dejun, salonul de pipe și cabinetul care cuprindea și încăperea turnului rotund. Aripa mai scurtă, de sud a castelului ar fi fost cu un singur șir de încăperi, cu camere de dormit (una pentru copii). În această concepție amatoare, în fața aripei sudice a fost proiectată o grădină de iarnă cu plan dreptunghiular (ulterior cu colțurile tăiate), care cuprindea în sine un segment din turnul circular. La fațada din spate a fost desenată o prispă lungă aproape în toată lungimea celor două aripi perpendiculare. O altă terasă, de plan curbat a fost proiectată la fațada de nord, împreună cu un turn mic circular pe colțul nord-estic. Formele celor două terase din fațadele laterale, divizarea fațadei, distribuția pilonilor în holul central – toate sunt elemente proiectate de un amator, care au fost schimbate într-o concepție mai elegantă ulterior de arhitectul Lajos Pákei.

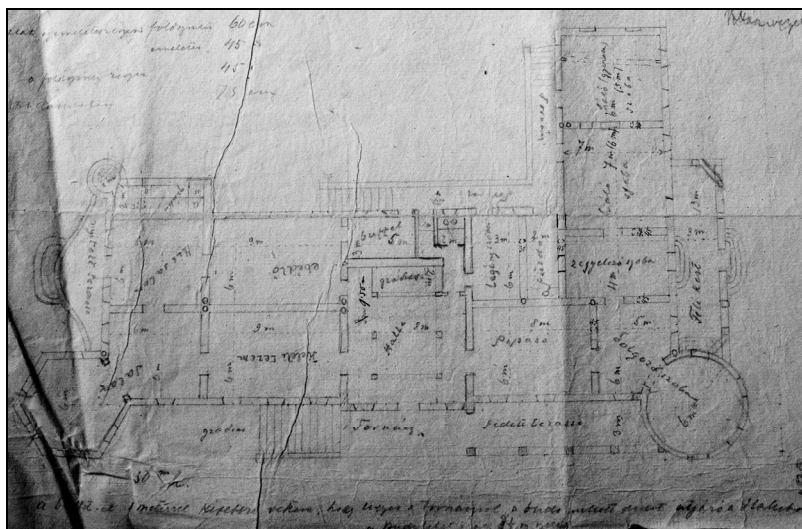


Fig. 2. Prima variantă a planului de parter (István Ugron și János Bánffy)

Planul etajului arată că în concepția inițială numai părțile de clădiri din stânga holului ar fi fost etajate, iar în fața holului a fost proiectat un mic balcon dreptunghiular. Pe etaj au fost înșirate camerele de oaspeți, un salon pentru oaspeți și camera învățătorului, în turnul mic circular grupul social pentru oaspeți, iar camera de oaspeți hexagonală a putut fi accesată și printr-o scară în spirală, montată într-un turn circular propriu, alipit turnului hexagonal.

2.) Planurile elaborate de arhitectul Lajos Pákei succed schițele prezentate mai sus și arată modificările efectuate pe proiectele inițiale. Colecția Pákei păstrează 11 planuri ale castelului (majoritatea lor în copie): planurile celor trei niveluri, trei fațade, două secțiuni și două schițe care conțin secțiunile a șase încăperi, respectiv

elevația fațadei principale desenată pe hârtie de calc.³⁷ Planurile nu sunt semnate, dar arhitectul Pákei le-a trecut în autobiografia sa, deci putem accepta că el este autorul.

Planurile pe niveluri, în comparație cu schițele prezentate mai sus, arată evoluția prin care proiectul a trecut sub mâinile arhitectului. Pákei a păstrat în mare parte planimetria propusă de comanditar (clădire cu plan în L, cu trei turnuri de colț, încăperile grupate în jurul holului central), dar a schimbat terasele și anumite detalii de interior. Încăperile de subsol au fost completate cu alte spații de deservire (calandru, spălătorie, camere) și se întind sub toată clădirea, a cărei divizare o reflectă. Planul parterului (Fig. 3) arată că arhitectul nu a modificat destinația încăperilor dar a reproiectat holul central și încăperile din spatele acestuia. Forma holului a devenit mai pompoasă prin multiplicarea pilonilor octogonali. Terasele fațadelor laterale (de nord și de sud) au primit formă curbată cu o bombare centrală, terasa nordică fiind accesibilă printr-o scară elegantă în trei rampe. Proporțiile fațadei principale s-au modificat prin înlăturarea prispei lungi, în schimb Pákei a proiectat un portic rectangular în fața intrării și o terasă acoperită, cu arcade, la dreapta porticului. Prisma din spate s-a păstrat ca și intrare pentru servitori, arhitectul a redus dimensiunile prispelor ca să fie simetrice, iar la punctul de intersecție a plasat un portic precedat de o scară în formă de pâlnie. La nivelul etajului arhitectul a modificat forma balconului și a proiectat o mansardă peste corpul de clădire neetajat.

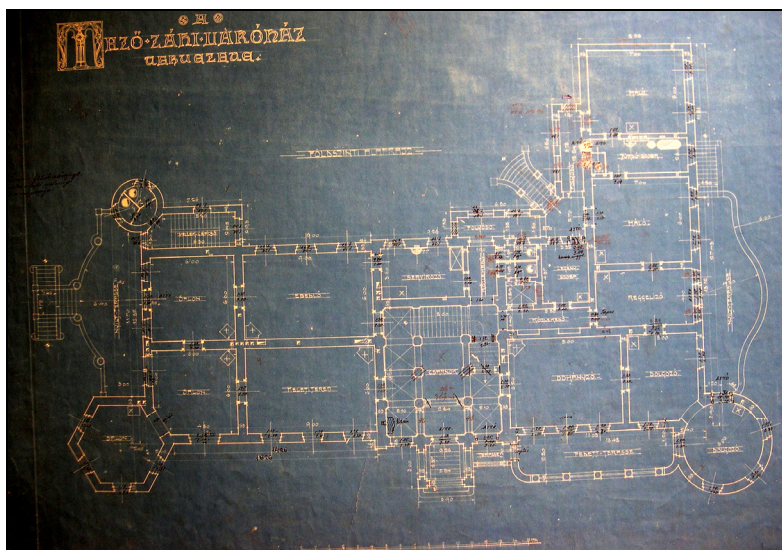


Fig. 3. Planul parterului, Lajos Pákei

³⁷ Colecția Pákei, VII./A.

Secțiunile dezvăluie amenajarea interioară a castelului, unde stilul neogotic poate fi surprins mai ales în ornamentația holului central. (Fig. 4) Două desene de secțiune prezintă finisajul sălilor reprezentative, care sunt grupate în jurul celor două turnuri din fațadă. Sălile din nord-vest (salonul hexagonal, salonul și sala orientală) sunt mai bogat articulate prin lambriuri și bolți neogotice sau de factură orientală. (Fig. 5) Sălile sud-vestice au primit amenajări interioare mai puțin fastuoase, în stil istoricizant.



Fig. 4. Ugron István în holul central

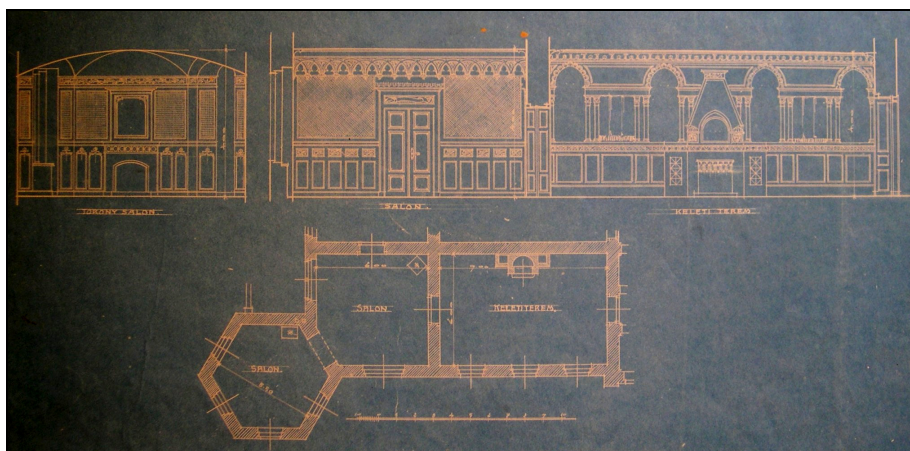


Fig. 5. Secțiunile sălilor din nord-vest, Lajos Pákei

Elevațiile fațadelor ne sunt cunoscute numai din planurile lui Pákei, dar asta nu exclude posibilitatea ca și comanditarul să fi avut percepții exacte despre aspectul lor. *Fațada principală* este asimetrică, cu un rezalit central cu timpan. În fața intrării se situează un portic în arc frânt, deasupra porticului se află o terasă cu un arc în acoladă de mari dimensiuni, peste care se vede blazonul cioplit al familiei Ugron. (Fig. 6)

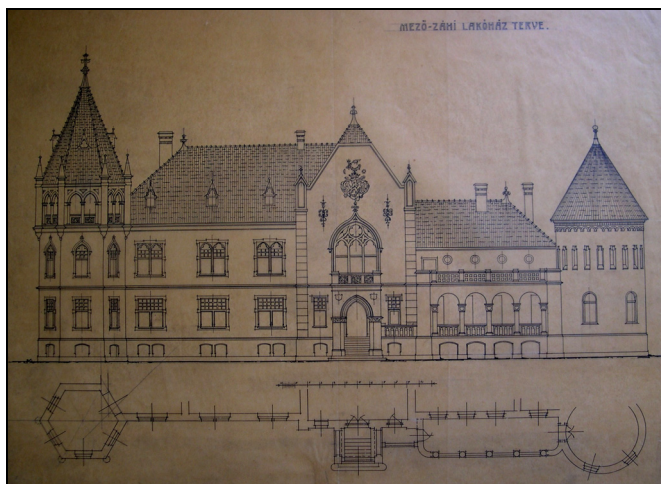


Fig. 6. Elevația fațadei principale, Lajos Pákei (hârtie de calc)

Aripa nordică a clădirii are trei niveluri, cu ferestre geminate, cele din etaj au primit chenare cu mulură neogotică. La colț se află turnul hexagonal dominant cu patru niveluri, cu ferestre și fiale neogotice (turnurile nu vor figura în construcția finalizată). Aripa sudică al fațadei are numai un etaj scund de mansardă cu ferestre circulare mici, care împreună cu veranda cu arcade și terasa cu parapet simplu se încadrează mai puțin în aspectul prevalent neogotic al fațadei. La acest colț al fațadei se află un turn circular îndesat. *Fațada nordică* are un aspect neogotic, determinat de cele trei turnuri și de ferestrele în arc frânt, cu muluri la etaj. Cele patru scuturi heraldice deasupra ferestrelor din centrul fațadei de asemenea evocă evul mediu. (Fig. 7)

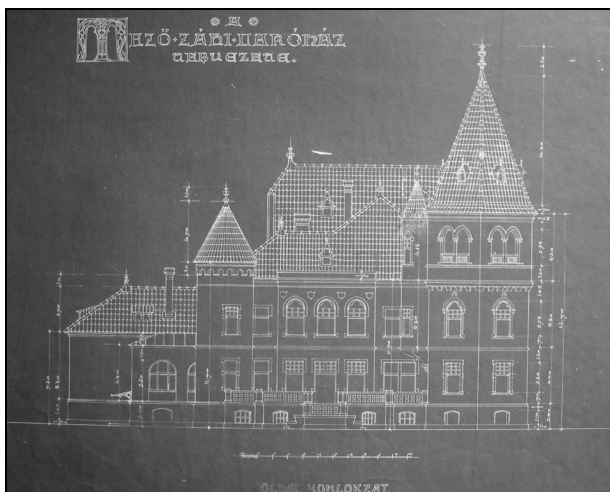


Fig. 7. Elevația fațadei nordice, Lajos Pákei

Pe *fațada din spate* (estică) reîntâlnim formele de ferestre ale fațadei principale, un element nou fiind fereastra gemenată cu mulară, flancată de două motive circulare flamboaiante din partea superioară a rezaliturii central. **(Fig. 8)** Compoziția dezagregată a clădirii este cea mai evidentă în proiectul acestei fațade, unde vedem detalii mai puțin reușite ca porticul și scara, perpendiculare pe intersecția dintre cele două arcade care nu se acomodează clădirii.



Fig. 8. Elevația fațadei din spate, Lajos Pákei

Fațada sudică e cea mai coerentă, unde aripa în șapte axe, fără etaj, e străpunsă de ferestre drepte; în fața clădirii se află o terasă cu parapet crenelat ceea ce se potrivește aspectului turnului circular din stânga fațadei.

3.) În arhiva personală a lui István Ugron s-au păstrat câteva fotografii despre proiectele întâlnite în colecția arhitectului Pákei (cu excepția fațadei principale), dar în colțul drept apare ștampila și semnătura arhitectului cu mențiunea „pe baza schiței” și data „1908. II. 9.”³⁸ În această colecție se află copiile foto ale fațadelor de nord și de sud, planurile de subsol și parter și desenul de secțiunea A-B. Fotografia fațadei principale³⁹ **(Fig. 9)** arată detalii simplificate față de cele prezentate mai sus, cum ar fi omiterea fialelor din etajul superior al turnului hexagonal și lipsa ferestrelor gemenate.

³⁸ Arhiva Ugron, fasc. 1222, p. 8, 12, 13, 18, 19, 21.

³⁹ *Ibidem*, 21.



Fig. 9. Ultima variantă a elevației fațadei principale, Lajos Pákei

Executarea lucrărilor

Castelul a fost construit după proiectele finale prezentate mai sus, numai mulurile arcadei mari deasupra intrării au fost cioplite după un model diferit. După finalizarea planurilor până la începutul anului 1908, s-au pornit și lucrările de execuție, despre care avem mai multe informații din listele de cheltuieli ale lui István Ugron și din corespondența acestuia cu János Bánffy.

În lipsa comanditarului, Bánffy a fost cel care a organizat desfășurarea concursului de achiziție publică pentru executarea lucrărilor.⁴⁰ În prima rundă au concurat patru antreprenori (Reisinger, Spada⁴¹, Páll și un patrulea nenumit), dar în final sarcina i-a fost acordată antreprenorului *Dániel Handler*. În mâna lui Handler s-a concentrat executarea lucrărilor, ceea ce înseamnă că el a deținut proiectele arhitectului Pákei, el acordase anumite lucrări unor meșteșugari,⁴² și el administrase banii alocați pentru construcție. Supraveghetorul construcției a fost inginerul clujean *György Koncz*, căruia i-a fost atribuită greșit și elaborarea proiectelor de construcții de către un ziar din epocă.⁴³ Supărarea arhitectului Pákei din cauza că i-a fost luată sarcina de supraveghere nu a fost neîntemeiată, căci „înlocuitorul” său, inginerul Koncz a primit un salariu de aproape 4400 de coroane între 1908 și 1914, ceea ce a depășit cu mult remunerația lui Pákei.

⁴⁰ *Scrisoarea lui János Bánffy*, 5 mai 1908 (Vezi: Arhiva Ugron, fasc. 426, p. 7).

⁴¹ Cu siguranță este vorba de constructorul clujean János Spada, cel care a elaborat proiecte pentru „Biserica cu Cocoș” din Cluj în 1908, dar biserica a fost construită după proiectele lui Károly Kós (vezi: <http://referinte.transindex.ro/enciclopedie/monument.php?id=238>, descărcat la 9 noiembrie 2011).

⁴² *Scrisoarea lui Dániel Handler către István Ugron*, 9 sept. 1909 (Arhiva Ugron, fasc. 480, pp. 4–5).

⁴³ *Vállalkozók Lapja*, 1908 (vol. XXIX), nr. 23, p. 10.

După însemnările de cheltuieli făcute de proprietar,⁴⁴ construcția castelului a început în 1908 și a ținut până în 1912, cu o sumă totală mai mult de 160.000 de coroane, iar la amenajarea parcului Ugron a cheltuit în jur de 3.300 de coroane. Din aceste însemnări cunoaștem numele celor mai importanți meșteri care au prestat servicii la castel, dintre care amintim tâmplarul *Ferenc Deák*, cel care a primit cei mai mulți bani dintre meșteri, o sumă de 11.000 coroane între 1910 și 1914. Un anumit *István Németh* a fost plătit cu 120 de coroane pentru „blazon” (cel mai probabil cioplirea blazonului din fațadă) în 1911, iar meșterul *Imre Kapcza* a primit numai pentru scara în spirală 900 de coroane în 1911. Sculptorul *Lajos Brósz* a fost plătit pentru servicii neprecizate cu 1040 de coroane între 1913–1914. Construcția castelului s-a prelungit în timp,⁴⁵ fiind împiedicată și de „deranjamente de muncitori și lipsa banilor”.⁴⁶ Din cauza aceasta, spre sfârșitul lui 1915 numai 4 încăperi de la parter au fost finisate și mobilate complet⁴⁷ dintre cele 30 de camere ale castelului. Până în decembrie 1918 – când István Ugron s-a retras din cariera diplomatică și s-a stabilit în castel⁴⁸ – construcția și mobilierul castelului au fost finalizate.

Ugron a fost unul dintre cei mai însemnați colecționari transilvăneni ai timpului,⁴⁹ despre operele de artă și mobilierul bogat al castelului aflăm mai multe din diferite inventare,⁵⁰ cel mai detaliat fiind inventarul din 1928.⁵¹ Acest inventar a enumerat mobilierul, tablourile și obiectele de artă din diferitele încăperi. În salonul cu picturi au fost expuse mai multe lucrări de artiști italieni (școala lui Tintoretto și Veronese), „Toma Necredinciosul” pictat de Luca Giordano, dar și operele pictorilor contemporani polonezi, sârbi și de alte națiuni. Se pare că preferatul lui Ugron a fost un pictor sârb, Dr. Jovanovic, de la care a deținut cele mai multe lucrări.⁵² Conform informațiilor epocii,

⁴⁴ *A záhi kastély építésének költségei* (Costurile de construire ale castelului) 1908–1910, caiet, Arhiva Ugron, fasc. 919, pp. 1–12; *Jurnal de cheltuieli 1889–1938*, Arhiva Ugron, fasc. 914, pp. 90–174.

⁴⁵ *Jurnal de cheltuieli 1889–1938*, Arhiva Ugron, fasc. 914, pp. 108–109.

⁴⁶ *Scrisoarea lui Mór Frieder către István Ugron*, 11 noi. 1915, Arhiva Ugron, fasc. 507, pp. 52–53.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ [F. n.], *Ugron István életrajza*, în „Brassói Lapok” 1924 (XXX), 287, p. 2.

⁴⁹ Ébli Gábor, *A művészetben értelmetlen a nemzetiségi megkülönböztetés* în „Élet és irodalom” 2007 (LI.) 35., 31. august, vezi: http://www.es.hu/ebli_gabor;a_muveszetben_ertelmetlen_a_nemzetisegi_megkulonboztetes;2007-09-02.html, descărcat la 15 noi. 2011.

⁵⁰ *Mező-záhi kastély leltára* (Inventarul castelului din Zau de câmpie), 15 aug. 1919, Arhiva Ugron, fasc. 482, pp. 9–12; *Pánkónak átadott holmik lajstroma* (Lista lucrurilor predate lui Pánkó), 8 noi. 1925, Arhiva Ugron, fasc. 482, p. 40.

⁵¹ *Záhi leltár 1928* (Inventarul din Zau), Arhiva Ugron, fasc. 926, pp. 10–34.

⁵² În epoca respectivă **Pavle “Paja” Jovanovic** (1859–1957) era cel mai renumit pictor academist sârb; a studiat și a trăit la Viena, și a pictat la comandă mai ales scene din viața populară, tablouri istorice și multe portrete. (vezi: <http://www.mgb.org.rs/en/permanent-exhibitions/museum-pajajovanovic/album/34?start=6>, descărcat la 8 mai 2011). Dorde Jovanovic (1861–1953), era un renumit sculptor sârb al timpului, care a studiat la Viena și la München. Fiindcă Paja a fost pictorul și în oeuvre-ul său se potrivesc operele din colecția lui Ugron (portretul lui Rosalie, fetițe sârbe, bărci venețiene, muhajir-uri turcești, bărbat și femeie sârbă, etc.), presupunem că prescurtarea Dr. e incorectă și e vorba despre operele pictorului Paja Jovanovic.

încăperile castelului au fost amenajate în stil eclectic, mobilierul conceput în diferite stiluri (renascentist, baroc, biedermeier, empire, etc.) era făcut în mare parte din lemn de mahon. Colecția de arme, de covoare orientale și obiectele de artă din Persia, Anatolia, Orient a fost expusă în încăperile fastuoase, ea fiind expresia amintirilor unei lungi cariere de diplomat. Din păcate, aceste obiecte au fost risipite mai ales de oficiali când castelul a fost naționalizat.⁵³

Din punct de vedere al proiectului de bază și de organizarea spațiului, castelul din Zau de Câmpie corespunde programului Asociației Maghiare de Ingineri și Arhitecți din 1907, care a cuprins normele unui castel ideal în epoca respectivă.⁵⁴ Aceste norme nu erau noutăți, deoarece programul a fost publicat ca sinteza profesională a nevoilor și obiceiurilor aristocraților;⁵⁵ de pildă castelul Andrassy din Tiszadob (1886–1890)⁵⁶ și castelul Károlyi din Carei (1893–1896)⁵⁷ au fost concepute pe baza aceleiași scheme de compoziție. Comanditarul și baronul Bánffy, proiectanții concepției pentru castelul din Zau, au avut păreri ferme despre compoziția spațială a construcției, păreri ce au putut fi influențate și de normele amintite mai sus. Câteva castele contemporane ca și cel din Zau de Câmpie – castelul Urmánczy din Toplița (1903–1906)⁵⁸ și castelul Fernbach din Babapuszta (Aleksa Šantić, Serbia, 1906–1907) – au încercat să rupă tradițiile stilistice ale istoricismului, dar au păstrat compoziția cu turnuri și portic de intrare, consacrată deja în epocă.

Foarte probabil (chiar în lipsa izvoarelor) comanditarul a fost cel care a impus stilul adoptat pentru construcție, fie din gust personal, fie din nevoi de reprezentatie. Castelul din Zau de Câmpie e unul dintre castelele istoricizante târzii, care nu mai rămân fidele unui singur stil istoric (aceasta era o tendință răspândită după anii 1900, când istoricismul era depășit), pentru că întâlnim aici îmbinarea unor forme neogotice și neoromane. Acest stil eclectic era prezent și la unele biserici proiectate de Lajos Pákei.

⁵³ Keresztes Gyula, *op. cit.*, p. 39.

⁵⁴ Magyar Mérnök- és Építész-Egylet Mű- és Középítési Szakosztálya 1907-08. évi építészeti nagypályázata. *Építő Ipar*, XXXI/28 (1907), 275–276.

⁵⁵ Fekete J. Csaba, *Kastélyideál a századfordulón*, în „Architectura Hungariae”, 2002 (IV.), 1. (aprilie), vezi: http://arch.et.bme.hu/korabbi_folyam/13/13fekete.html, descărcat la 9 mai 2011.

⁵⁶ Sisa József, *op. cit.*, pp. 224–226.

⁵⁷ *Ibidem*, pp. 241–243.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 274.

ISTORICUL DE ARTĂ C. PETRANU (1893-1945) ȘI EPISTOLARUL SĂU AMERICAN

NICOLAE SABĂU*

ABSTRACT. *Art Historian Coriolan Petranu (1893-1945) and His American Correspondence.* The study presents unpublished material from the Coriolan Petranu Manuscript Fund belonging to the old Chair and Seminar of Art History of the University of Cluj in the interwar period. This fund has miraculously survived after 1945, but has not been researched for many decades.

The study reconstitutes, based on Petranu's letters, his relations with American scholars, specialists in museums and intellectuals. The documents are important testimonies to these relations. The 32 letters are signed by John Shapley (1890-1978), art historian, professor in the Universities of New York (1924), Chicago (after 1929), Baghdad (1960-1963), George Washington, who worked at the National Gallery and editor of *The Art Bulletin* (1921-1939).

This collection of letters is completed by those sent by Andrey MacMahon, Alfred Salmony (Salamon), a renowned specialist in Asian art, professor at the Institute of Fine arts of the New York University.

Key words: Coriolan Petranu, American correspondence, John Shapley, Andrey MacMahon, Alfred Salmony.

O secțiune importantă din Arhiva Seminarului de Istoria Artei a Facultății de Litere și Filosofie din cadrul Universității "Regele Ferdinand I" din Cluj, ne îngăduie să reconstituim contactele profesorului Coriolan Petranu cu mediul universitar și cercurile intelectuale din Statele Unite ale Americii. Documentele conservate reprezintă emoționante mărturii ale acestor mobilități, cu energiile spirituale descătușate parcă după anii grei ai primului război mondial, într-o încercare de recuperare a atitudinilor pozitive, a altruismului, a dorinței de cunoaștere a celuilalt, un adevărat și reverberant ecou al strigătului iluminat datorat lui Diderot: *élargisse Dieu!* Petranu a răspuns acestei chemări: din Spania până în Rusia și în Turcia, din Anglia până în Grecia și Egipt a studiat la locul lor monumentele de artă ale diferitelor popoare și a intrat în contact cu specialiștii acestor țări.

* *Profesor la Catedra de Istoria Artei, Facultatea de Istorie și Filosofie, Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca, România, nicolaesabau@personal.ro*

Fondul epistolar cuprinde 32 de piese dintre care 10 semnate de fostul său coleg de la Universitatea din Viena, John Shapley, 13 de Andrey F. Mackmahon (?) editor al revistei *Parnassus*, 4 de un alt coleg vienez Alfred Salmony (Salamon) iar celelalte 5 de diferiți specialiști în domeniu.

Cronologic cea mai timpurie epistolă a lui John Shapley - toată corespondența a fost scrisă în limba engleză - poartă data de 11 octombrie 1926 și antetul COLLEGE ART ASSOCIATION OF AMERICA, Office of the President Room 400, Washington Square College, New York, N.Y. Din contextul lecturii rezultă că schimburile epistolare între cei doi istorici de artă au început mai înainte. J. Shapley își exprimă încântarea în fața impresiilor italiene împărtășite de colegul român după călătoria de studii efectuată în Italia. Îi face cunoscut lui Petranu situația altor doi foști colegi de facultate vieneză: Dimand angajat la Metropolitan Museum și Diez la Bryn Mawr Colleg.

J. Shapley¹ îmbogățește Biblioteca Seminarului clujean cu o serie de numere din revista la editarea căreia contribuia, *The Art Bulletin*. Regretă că nu a putut vizita România așa precum plănuise. Diez recent debarcat în New York i-a adus noi și interesante vești despre colegii Knoll, Ginhart și Glück.²

În următoarea scrisoare purtând antetul Universității din New York, departamentul de Arte Frumoase, John Shapley anunță expedierea pe adresa Seminarului clujean a două noi publicații (*The Art Bulletin*), scurta vizită la Viena dar și intenția unei noi deplasări în capitala Austriei de data aceasta însoțit de unul dintre studenții săi, Raymond Stites.³

Bogată în conținut și idei scrisoarea din 7 aprilie 1928 dezvăluie amintirile nostalgice ale lui J. Shapley cu ocazia primirii unei ilustrate din Praga expediată de colegul Petranu, oraș în care va reveni: „I hope some day to return because it seemed to me a very beautiful and interesting city”.⁴

¹ Shapley, John (1890-1978), istoric de artă american cu studii la Universitățile din Missouri (1912) și M.A. at Princ. (1913). Împreună cu profesorul său John Pickard înființează *College Art Association*, organizație profesională a istoricilor de artă și a artiștilor americani. În anul 1914 susține doctoratul la Universitatea din Viena. Shapley a fost editorul revistei *The Art Bulletin* (1921-1939), profesor la Universitatea din New York (1924) și apoi la Universitatea din Chicago (după 1929) unde este numit șeful departamentului de Istoria artei. Începând cu anul 1940 se află la Washington, la *National Gallery*, prestigiosul muzeu unde funcționează în postul de curator. Anii următori predă la Universitatea din Baghdad (1960-1963), continuând activitatea pedagogică la Universitățile Catolică și George Washington. Prin proiectul Carnegie, Shapley a încurajat cercetarea și acțiunea de publicare a studiilor de istoria artei și de arheologie în Statele Unite. În literatura de specialitate eseuul său *A Survey of Persian Art (Dictionary of Art Historians. A Biographical Dictionary of Historic Scholars. Museum Professionals and Academic Historians of Art)* a beneficiat de aprecieri pozitive.

² Scrisoare, New York, 11 octombrie 1926 (Arh., S. C.S., S.U.A, nr. 1).

³ Scrisoare, New York, 2 mai 1927 (Arh. S. C. S., S.U.A, nr. 2).

⁴ Scrisoare, New York, 7 aprilie 1928 (Arh. S. C. S., S.U.A, nr. 3).

Colegul american continuă activitatea la editarea revistei *The Art Bulletin* expediindu-i un număr referitor la „*Arta creștină timpurie*”, utilă în cercetările istoricului de artă român; „*I suppose you have still retained your interest in Early Christian art though most of your work in Transylvania leads you into other fields.*”⁵

Potrivit opiniei colegului său, editorii ar înregistra ecouri pozitive la nivelul aprecierilor europene dacă și profesorul C. Petranu și-ar exprima gândurile, părerile, despre *The Art Bulletin* într-o viitoare scrisoare: „*We are trying to show that the magazine is appreciated in Europa and that it is of sufficient scholarly standing to be well regarded there.*”⁶

În continuare, John Shapley îi relatează despre epistola primită de la „Hofrat”, adică profesorul lor J. Strzygowski, despre diferitele cărți publicate de acesta în anul 1928, văzând în maestru lor aceeași puternică personalitate cunoscută în anii studenției: „*... and seems to be the same vigorous character that he was when we were studying together at Vienna.*”⁷ Colegul american este la curent cu turbulențele politicii românești după moartea regelui (Ferdinand I) și speră că acest trist eveniment nu a afectat instituția clujeană universitară ce-i poartă numele. Scrisoarea conține și noutăți relative la ceilalți colegi de odinioară, Dimand care are rezultate pozitive la Metropolitan Museum din New York, D-ra Weibl care și-a câștigat o bună poziție în postul de Curator al secției de Textile a Muzeului din Detroit unde în postul de director funcționează un alt istoric de artă aparținând școlii vieneze, Dr. Valentin.⁸

O scrisoare mai consistentă, datată 24 ianuarie 1929 este aceea a editorului revistei de artă PARNASSUS publicată de College Art Association of America, în New York, al cărei prim număr apăruse tocmai la începutul aceluși an. John Shapley își invită colegul român să participe cu articole informative la revistă – un total de 4-500 de cuvinte – care să acopere evenimentele artistice din România, sau măcar cele din Transilvania. Dacă cronică va fi trimisă în luna februarie, aceasta poate însuma evenimentele artistice ale anului anterior. Scrisoarea este însoțită de un număr de 15 teme sectoriale la care s-ar putea răspunde în viitoarele articole: 1. Achiziții și reorganizări ale Muzeelor, etc. 2. Retrospective speciale și expoziții istorice. 3. Licitații. 4. Noi descoperiri de obiecte artistice. 5. Săpături arheologice și restaurări. 6. Publicații și planuri editoriale. 7. Legislație și ordonanțe ministeriale relative la Colecții, la prezervarea și restaurarea monumentelor, la artiști. 8. Schimbări la nivelul personalului din muzee și universități, politica personalului, organizare. 9. Tendințele artei contemporane, mișcări, programe. 10. Noutăți legate de artiști, elevi, colecționari. 11. Expozițiile, saloanele anuale ale artiștilor, societățile artistice. 12. Congrese de

⁵ *Ibidem.*

⁶ *Ibidem.*

⁷ *Ibidem.*

⁸ *Ibidem.*

Istoria Artei și Arheologie. 13. Noi construcții sau clădiri importante. 14. Inițiative Municipale: parcuri, dezvoltări urbanistice, monumente de for public și memoriale. 15. Proiecte și dezvoltări recente în educația artistică.

Răspunsuri parțiale, laconice ale istoricului de artă român, le putem citi chiar pe marginea chestionarului, într-o grafie mărunță, abia lizibilă, notate cu creionul în compuneri improvizate, funcție de acel „*primo pensiero*”, care urmau să fie apoi dezvoltate într-o viitoare scrisoare⁹.

Schimbul epistolar continuă și pe parcursul lumii mai¹⁰ cu referință la unele numere ale revistei *Parnassus*, în paginile căreia va fi publicată și prima contribuție a istoricului de artă român¹¹. Cunoaștem activitatea de redacție, probleme ale corecturilor și chiar în legătură cu tehnica de tipărit (*rotary presses*), anunțul expedierii a 150 de „separatum”-uri cuprinzând primul articol al profesorului Petranu apărut în numărul pe luna mai al revistei americane și onorariul de 3935 lei, reprezentând echivalentul la 25.00 \$.¹²

Scrisoarea colegului Shapley din 14 martie 1929 face cunoscută apariția și expedierea studiului istoricului de artă clujean din revista *Parnassus*.¹³ Începând cu ianuarie 1930 conexiunea dinspre partea americană a revistei *Parnassus* și C. Petranu se va face prin Secretara Helen Mason¹⁴ și mai cu seamă editorul revistei, A. Philip MacMahon. Același editor are cuvinte de apreciere la articolul trimis de C. Petranu dar își exprimă regretul că studiul nu a fost însoțit și de fotografii, ilustrația fiind esențială într-o astfel de publicație: „*You will have noted that all the articles in PARNASSUS are copiously illustrated; and the interest of our readers is so keen in the subject matter illustrations are really essential*”.¹⁵

Observația reală se referă la studiul din nr. VI pe anul curent al revistei *Parnassus* al cărei sumar debutează prin contribuția profesorului Universității din Cluj, *Art Activities in Transilvania during the Past Ten Years*. Istoricul de artă român se

⁹ Scrisoare cu antetul, *College Art Association of America. New York University*, 24 ianuarie, 1929 (Arh., S. C. S., S.U.A, nr. 4).

¹⁰ Scrisoare datată 27 mai 1929 (Arh. S. C. S., S.U.A, nr. 5).

¹¹ Volumul I, Nr. V, pe luna mai al revistei *Parnassus*, C. Petranu publică articolul, *The museums, the monuments, the instruction of art and the artistic life of Transylvania*, studiu aflat într-o selectă “companie” ce merită prezentată: studiul lui John Shapley, *Architecture in New York*, arhitectura edificiilor zgârie-nori din anii treizeci; Theodor Schmit, Directorul Institutului de Istoria artei din Leningrad, *The Development of Painting in Russia*, o “frescă” a picturii medievale aparținând școlilor din Novgorod și Moscova; Cronici extinse despre expozițiile marilor muzee ale lumii: Roger Hinks de la British Museum, London (*The Winter in London*), Louis Reau, Gazette de Beaux-Arts, Paris (*Art Activities in France*); Piața artistică, Recente achiziții de lucrări de artă ale muzeelor, Premiul Fundației Carnegie, Cărți noi de specialitate, Calendarul viitoarelor expoziții etc.).

¹² *Ibidem*.

¹³ Scrisoare datată 14 martie, 1929 (Arh. S. C. S., S.U.A, nr. 6).

¹⁴ Scrisoare, 7 ianuarie 1930 (Arh. S. C. S., S.U.A, nr. 7).

¹⁵ Scrisoare, 2 mai 1930 (Arh. S. C. S., S.U.A, nr. 8).

află în selecta companie a unor specialiști de anvergură: Louis Réau (*What is Wrong with Paris Salon of 1929*), Henrik Cornell, Profesor la Universitatea din Upsala (*Art Activity in Sweden*), A. Philip MacMahon, (*A New Museum of Modern Art*), John Shapley (*The New Museum of the City of New York*) etc.

MacMahon îi face cunoscut lui Petranu că o revistă de top în specialitatea istoria artei, precum „*Gazette des Beaux Arts*”, îi citează ultimul său articol din *Parnassus* mergând până la aprecieri măgulitoare.¹⁶ Chestiuni financiare alcătuiesc conținutul scrisorii din 2 iunie 1930 semnată de Helen Mason¹⁷ secretara de la „*College Art Association*”. Epistolele următoare (26 iulie și 25 octombrie 1930) dezvăluie continuarea colaborării cu revista americană, apariția unui articol în numărul pe luna mai al publicației, primirea la redacție a următorului articol ce va fi publicat în decembrie anul curent, satisfacția prezenței fotografiilor însoțitoare studiului și speranța într-o nouă contribuție a istoricului de artă clujean pentru luna ianuarie sau februarie a anului următor (articolul referitor la *New Researches in the Art of Woodbuilding in Transylvania* va fi publicat în numărul pe ianuarie, 1931). Din prologul primei scrisori, C. Petranu află că fostul său coleg, Shapley și-a schimbat adresa domiciliului activând de acum ca profesor la Universitatea din Chicago, Illinois. În infrapagina scrisorii din 25 octombrie poate fi citit în rezumat și răspunsul lui Petranu redactat în limba germană, în care solicită o atentă corectură a textului viitorului articol¹⁸ și un număr de 50 de exemplare (*separatum*) ale articolului tipărit¹⁹

Schimbul epistolar pe anul 1931 apare și mai intens. Piesele din arhiva seminarului clujean conțin aceleași probleme tehnice legate de articolele trimise de C. Petranu, despre numărul extraselor mai limitat decât solicitările profesorului clujean (cinci în loc de cincizeci), onorariul de 25\$²⁰, returnarea fotografiilor și mulțumiri pentru excelența selecție a imaginilor²¹, suspendarea pe parcursul verii a apariției revistei și reluarea publicației din luna octombrie.²² Ciorne ale răspunsurilor lui Petranu pot fi citite infrapaginal sau pe jumătăți de coală de hârtie²³ și anunțul expedierii unui cec în valoare de 20\$ reprezentând onorariul pentru articolul *Art and Museum Activities in Transylvania* (apărut în noiembrie, III, 7, 1931).²⁴ Din răspunsul infrapaginal rezultă întrebarea și nedumerirea lui C. Petranu față de diminuarea onorariului care potrivit angajamentului anului anterior era în valoare de 25\$ și

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Scrisoare, 2 iunie 1930 (Arh. S. C. S., S.U.A, nr. 9).

¹⁸ Scrisori, 26 iulie 1930, 25 octombrie 1930 (Arh. S. C. S., S.U.A, nr. 10, 11).

¹⁹ *Ibidem*, nr. 11.

²⁰ Scrisoare, 16 martie 1931 (Arh. S. C. S., S.U.A, nr. 12).

²¹ Scrisoare, 19 februarie 1931 (Arh.S. C. S., S.U.A, nr. 13).

²² Scrisoare, 19 mai 1931 (Arh.S. C. S., S.U.A, nr. 14).

²³ Arh. S. C. S. nr. 16.

²⁴ Scrisoare, 10 decembrie 1931 (Arh. S. C. S., S.U.A, nr. 17).

expedierea de redacție a încă patru exemplare ale revistei pe numele profesorului clujean.²⁵

Efectele crizei economice-financiare din perioada 1929-1933 se răsfrâng și în domeniul publicisticii cultural-artistice. Așa după cum precizează și editorul revistei *Parnassus*, D-ra A. Philip MacMahon, diminuarea onorariului cu 5\$ se datora numai și numai acestei împrejurări: „*Will you please take notice, however, that we have reduced our rates of payment to 20\$ for our foreign articles. This has been necessary in view of present financial conditions, and we thought you had been advised of this fact*”.²⁶ Onorariul va fi depus de acum înainte doar la banca americană date fiind condițiile precare în care se află băncile europene.²⁷ În scrisoarea de la sfârșitul lui octombrie, D-ra Andry MacMahon îi face cunoscut lui Petranu primirea articolului cu cele trei fotografii pentru un număr viitor al revistei *Parnassus*, precum și expedierea numerelor pe octombrie și noiembrie solicitate de profesor.²⁸

După o destul de lungă și probabilă întrerupere a corespondenței profesorului John Shapley, o epistolă din 22 iunie 1932, cu antetul Universității din Chicago – *Department of Art* – explică în parte această tăcere. Poate și problema la care profesorul clujean solicita un răspuns, chestiunea în jurul onorariului diminuat, a fost motivul acestor amânări. Detaliu insignifiant la prima vedere ce nu putea fi rezolvat de colegul american schimbarea fiind una nicidecum întâmplătoare: „*Unfortunately I do not come across your letter but I am under the impression you asked something about the honorarium or articles in „Parnassus”. That matter is entirely in the hands of the New York office of the College Art Association. I believe they have reduced the honoraria because of hard times*”.²⁹

În altă ordine de idei cunoscând apetitul pentru călătoriile al colegului român îl chestionează asupra proiectelor estivale și a unei posibile întâlniri la Londra, unde va putea fi contactat la adresa C/o American Express Company, 6 Haymarket. Dar chiar și în situația când Petranu va fi în Italia sau Elveția întâlnirea poate avea loc.³⁰

Hope Christie Skillman, Asistent editor al revistei *Parnassus* îi face cunoscut profesorului clujean (4 ianuarie 1933) returnarea fotografiilor și articolului ce va fi publicat în numărul pe decembrie al periodicului de artă. Importanța acestei scrisori – un tipizat cu antetul „College Art Association” – este amplificată de apariția în

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Scrisoare, 24 martie 1932 (Arh. S. C. S., S.U.A, nr. 19).

²⁷ Scrisoare, 13 februarie 1932 (Arh. S. C. S., S.U.A, nr. 18).

²⁸ Scrisoare, 9 decembrie 1932 (Arh. S. C. S., S.U.A, nr. 22). Revista cu apariție lunară a avut o existență destul de scurtă (1929-1932) avea în anul în care Petranu și-a publicat studiul, *Art Activities in Transylvania ...* (vol. I, October, 1929) următoarea componență a Comitetului redacțional: John Shapley, Președinte, Alfred V. Churchill, Vicepreședinte, James B. Munn, Secretar, J. Donald Younf, Trezorier).

²⁹ Scrisoare, 22 iunie 1932 (Arh. S. C. S., S.U.A, nr. 20).

³⁰ *Ibidem*.

două casete marginale a Colectivului de patronaj și al Comitetelor pentru Europa și Statele Unite. Patronajul era compus din miniștrii, din ambasadorii țărilor europene și ai Statelor Unite în Italia, inspectori generali în departamentul Artelor Frumoase (între cei 28 de protectori ai revistei amintim doar câteva nume, Paul Claudel, Ambasadorul Franței în Statele Unite, Sir Ronald Lindsey, Ambasadorul Marii Britanii în America, Conte Laszlo Szechenyi, ministru al Ungariei, Ferdinand Veverka, Ministru al Cehoslovaciei, J.H. Royen, Ministru al Olandei, Otto Wadsted, Ministru al Danemarcei, Institutul Americano-Rus, Roberto Paribeni, Inspector general al Artelor în Italia, Paul Lambotte, Ministru al Artelor și al Științei din Belgia, Daniel Baud-Bovy, Președinte al Comitetului Federal al artelor frumoase din Elveția).

Comitetele de specialiști relevă prestigioase nume care au intrat în istoriografia de artă europeană și mondială (Statele Unite, America latină) câștigând în timp aura clasicității: Francisco J. Sanchez Canton, de la Muzeul Prado din Madrid, W.G. Constable, Director la Courtauld Institute of Art, Londra, Dr. Axel Gauffin, Director al Muzeului Național din Stockholm, Bela de Dery, Director la Nemzeti Salon, Budapesta, Prof. Arthur Haseloff, Universitatea din New York și Kiel, Commendatore Antonio Maraini, Directorul Bienalei din Veneția, Louis Reau, Directorul Institutului Francez din Viena, Profesorul Hans Tietze, Consilier ministerial, Viena, William Valentiner, Director al Muzeului de Artă din Detroit etc.³¹ O tristă și reală constatare este lipsa vreunui reprezentant al României Mari din acest concert al iubitorilor, al mecenașilor și al profesioniștilor artelor frumoase întruniți într-o locație ca aceea a Statelor Unite, a New York-ului, metropolă ce ambiționa să ajungă una din capitalele cultural-artistice ale mapamondului.

Profesorul John Shapley revine printr-o scrisoare din august 1933 prin care își exprimă regretul neparticipării la Congresul de la Stockholm, având în schimb în programul viitor, în perioada iernii, o călătorie în Italia, la Florența unde poate fi întâlnit. Cu generozitate continuă expedierea de reviste pentru colegul român (*Parnassus – The Art Bulletin*).³² Pe versoul acestei epistole deslușim scriitura mărunță, inteligibil caligrafiată cu penița în tuș negru, a profesorului Petranu, un text în limba germană prin care mulțumește „*Dragului prof. Shapley*” pentru expedierea recenziei asupra cărții sale „*Monumentele istorice ale județului Bihor I The Wooden Churches in the County of Bihor*” și pentru scrisoarea propriu-zisă; în continuare își exprimă părerea de rău față de neobiectivitatea acestei prezentări, datorată lui A. Sushko, referitoare la bisericile de lemn românești și mai cu seamă îndepărtarea recenzentului de problematica volumului prin translatarea analizei spre o propagandă politică absconsă, prin „*discursul pro domo*”, asupra valorii prioritare a bisericilor de lemn ucrainene în

³¹ Scrisoare, 4 ianuarie 1933 (Arh. S. C. S., S.U.A, nr. 22).

³² Scrisoare, 30 august, 1933 (Arh. S. C. S., S.U.A, nr. 24 a).

contextul arhitecturii vernaculare din Europa central-estică³³. Întrebarea pe care o transmite Petranu lui Shapley era aceea dacă nu ar fi oportun ca răspunsul la această mistificare să-l constituie un mic articol sub titlul „*Die siebenbürgischen Holzkirchen im Lichte der wissenschaftlichen Kritik*” ce va cuprinde numeroasele recenzii pozitive asupra volumului apărute în literatura de specialitate europeană.³⁴

Patru scrisori, între care trei olografe, poartă semnătura unui alt coleg de universitate din Viena, Alfred Salmony³⁵, profesor la „Mills College”, California, unde fostul coleg de facultate predă arta Orientală, o temă inedită pentru această instituție de învățământ: „*I am now lecturer in Oriental art here in California, which I find a delightful country not very much acquainted with our field until now*”.³⁶ Adept al stilului epistolar realizat „*cu propria mână*”, Salmony internat în spital, cu piciorul fracturat, a trebuit să dicteze această epistolă.³⁷

Prin scrisoarea din 13 septembrie 1936, Salmony îi mulțumește lui Petranu pentru acea „*Kleines Buch über Volkskunst*”. Emoționantă este descrierea peregrinărilor sale după fatidicul an 1933, mai precis după 22 martie 1933 când asistă la constituirea aceluși „*sog. Hitler-Regierung*”. La doua zile după instituirea acestuia, Salmony, a părăsit „*o Germanie impulsivă*” ce se „*asemăna cu un câine*”, îndreptându-se spre Paris, unde a găsit oportunități de lucru la Muzeul Citroën și Cernuski (?) și unde a izbutit să publice la sfârșitul anului cartea sa, „*Fino-Siberian Art*”. În același an a călătorit în Rusia unde a conferențiat despre *Arta Asiei Orientale*, în ianuarie 1934 iar din februarie se află la „Mails College” din California unde a organizat două mari expoziții referitoare la China și Japonia, în ansamblu o activitate susținută și obositoare având în vedere extensia geografică mare pe care a acoperit-o.³⁸

Scrisoarea lui Salmony din 6 noiembrie 1936 este un răspuns așteptat la epistola lui Petranu din 21 octombrie; fostul coleg, de acum rezident american, îl pune la curent cu proiectul unei viitoare călătorii în Europa, itinerar din care face parte și România, unde ar vrea să intre în contact cu cercetătorii români specializați în problema populațiilor orientale, asiatice, a migrațiilor. Desigur, din proiect face parte și U.R.S.S., unde va continua cercetarea acelei „*Steppen Kunst*”. Salmony relatează cu

³³ Recenzie apărută în “The Art Bulletin”, XV, 1, pp. 86-88.

³⁴ Scrisoare (mss.), 12, I, 1934 (Arh. S. C. S., S.U.A, nr. 24 b).

³⁵ Salmony, Alfred (n. Köln, 1890 – m. Ile de France/Franța, 1958), specialist în artă asiatică (artele minore, sculptura în ivoriu), profesor la Institutul de Arte Frumoase și la Universitate din New York. Salmony face parte din expatriații germani în timpul declanșării persecuțiilor de guvernul național-socialist, care au activat la Institutul organizat de Walter W.S. Cook (Ulrike Wendland, *Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil: Leben und Werk der unter dem Nationalsozialismus verfolgten und vertriebene Wissenschaftler*, München, Saur 1999, vol. 2, pp. 577-580).

³⁶ Scrisoare, 15 noiembrie 1934.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Scrisoare olografă, 13 septembrie 1936 (Arh. S. C. S., S.U.A, nr. 28).

bucurie întâlnirile americane cu foștii colegi de universitate, Diez și Shapley, conferința pe care primul a susținut-o la Mills College, California, prelegerea sa făcută la Universitatea din Chicago la invitația lui Shapley și viitoarele colaborări cu revista *Parnassus*.³⁹ Ultimul document epistolar din Arhiva seminarului este semnat de Salmony la 15 ianuarie 1937, un răspuns fugitiv – coala de hârtie poartă antetul *Hotel Sutton 330 East 56th Street New York* – la scrisoarea lui Petranu din 9 decembrie 1936, mulțumindu-i pentru publicațiile trimise sau informându-l pe scurt în legătură cu colegii Shapley, Diez⁴⁰, Dimand⁴¹ etc.

Sfârșitul anului 1937 e marcat de transmiterea către Trygve Barth de la *American Settlers Association* (New York) a informațiilor solicitate de muzeograful american în legătură cu statutele și regulamentele „Muzeului de artă populară” din Sibiu, documente bine elaborate ce puteau constitui un exemplu pozitiv pentru colegii americani.⁴² Scrisoarea lui Barth adresată Dr.-lui Petrescu, Directorului muzeului sibian a fost trimisă și profesorului C. Petranu a cărui adnotare olografă poate fi citită pe margine, reieșind un răspuns afirmativ la solicitare.⁴³

Epistolarul american din Arhiva Seminarului se încheie prin scrisoarea (17 ianuarie, 1939) istoricului de artă Baer(?) care-și exprimă bucuria reușitei pe pământul și în mediul cultural-artistic american, obținerea catedrei de specialitate la Universitatea de Stat „Brooklyn College”, unde, înainte cu o zi (16 ianuarie), și-a susținut conferința de acreditare. Bucuria era întregită de satisfacția și mulțumirea avută prin prezența unui auditoriu juvenil, pasionat și atent al cărui număr aproximativ se ridica la 150 de studenți.⁴⁴

³⁹ Scrisoare, 6 noiembrie 1936 (Arh. S. C. S., S.U.A, nr. 29).

⁴⁰ Diez, Ernst (1878-1961), bizantinist, student a lui Stzygowski, profesor care l-a influențat în privința temelor de cercetare orientate spre arta orientală. Diez împreună cu Curt Glasser și Ernst Grosse au fixat bazele teoretice ale artei asiatice în istoriografia de artă germană (J.B. Metzler, *Metzler Kunsthistoriker Lexikon, Stuttgart*, 1999, pp. 59-61).

⁴¹ Scrisoare 15 ianuarie 1937 (Arh. S. C. S., S.U.A, nr. 25).

⁴² *“We have heard a great deal about your museum and take the liberty to ask you if you would be kind enough to send the undersigned a copy of you constitution and bylaws as we are contemplating organizing a similar institution on our city”*. (Scrisoare, 30 noiembrie, 1937, Arh. S. C. S., S.U.A, nr. 31).

⁴³ Răspuns, 4, februarie 1938: *“Stimate..., am onoarea a vă trimite la adresa Dv. din 30 Nov. 1937 1) ex. din Statutele Soc. Cult. Astei, proprietara Muzeului din Sibiu, precum și o monografie a mea asupra muzeelor din Transilvania, scuzați pentru întârziere dar am fost în Egipt într-o călătorie de studiu ... în contraserviciu vă rog să scrieți câteva cuvinte într-o scrisoare despre muzeele noastre ...”* (Ibidem).

⁴⁴ *“Das leben ist herrlich hier und die Juengeren (ich habe 150 Studenten) sind ausserordentlich interessiert fur Synthese auf allen Gebieten”* (Scrisoare, 17 ianuarie, 1939, Arh. S. C. S., S.U.A, nr. 32).

SCRISORILE MAGHIARE ÎN CORESPONDENȚA LUI CORIOLAN PETRANU

NICOLAE SABĂU*

ABSTRACT. Hungarian Letters in Coriolan Petranu's Correspondence. This paper presents a series of unpublished material from the letters of Coriolan Petranu (1893-1945), exegete of the Romanian vernacular architecture from Transylvania, the first professor of the University of Cluj (1920-1945) and the founder of the Art History Seminar of this university.

His activity as a professor, scholar, his preoccupation with museums and heritage within the Commission for Historic Monuments in Romania, and his presence at International Congresses of Aesthetics and Art History have been completed by his correspondence with important scholars ranging from the United States of America in the west to the Soviet Union in the east, to the Baltic states in the north and Bulgaria and Yugoslavia in the south. The present study presents the correspondence with noted figures of Hungarian cultural environment, such as the ethnographer Viski Károly, the art historian Takács Zoltán (1880-1964), the director of the East-Asian Art Museum "Hopp Ferenc" in Budapest, dr. Gyulai Farkas, Nádor Fettich (?), curator of the Hungarian National Museum, etc.

Keywords: Coriolan Petranu, Hungarian letters, Viski Károly, Takács Zoltán, Gyulai Farkas

Ar fi o prejudecată dacă l-am considera pe C. Petranu, neobositul și harnicul polemist, drept un adversar ireconciliabil cu specialiștii, istoricii de artă și etnografii din Ungaria. Recenziile sale publicate, mai cu seamă în anii treizeci și începutul anilor patruzeci, în „*Zeitschrift für Kunstgeschichte*” (Berlin, IV, 1935, VI, 1938), „*Südost-deutsche Forschungen*” (München, între anii 1936-1942), „*Siebenbürgische Viertel-jahrsschrift*” (Sibiu, 1935, 58), „*Revista Istorică*” (București, 1935, XXI), „*Revue de la Transylvanie*” (Cluj, 1934, I), „*Gând Românesc*” (Cluj, II, 1934, III, 1935, IV, 1936, V, 1937), „*Patria*” (Cluj, 12, 1935), „*Viața Ilustrată*” (Cluj, 1937, IV, 11, 1938, V, 9-10), „*Ellenzék*” (Cluj, III, 1936) etc., sunt doar parțial (cca. 30%) consacrate analizei critice a lucrărilor colegilor maghiari. Cine parcurge paginile revistei müncheneze realizează că

* Profesor la Catedra de Istoria Artei, Facultatea de Istorie și Filosofie, Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca, România, nicolaesabau@personal.ro

aici au fost publicate cele mai multe recenzii care aduc la cunoștința specialiștilor străini noile cercetări ale istoriografiei artelor plastice din România interbelică și de la începutul celui de al doilea război mondial¹.

Aceeași revistă germană aflată sub redacția lui Fritz Valjavec îi va publica recenziile asupra lucrărilor istoricilor de artă și etnografilor maghiari. Tonul echilibrat al observațiilor ar putea fi încălzit doar de unele constatări legate de metoda de interpretare a școlii profesorului Gerevich, de globalizarea artei maghiare și includerea sub acest generic a măștrilor germani și nu numai. Doar un exemplu din seria acestor interpretări forțate se referă la unele atribuiri făcute de H. Horváth în lucrarea sa închinată atelierelor de pietrari din Buda și semnelor de meșter, lucrare a unui autor apreciat pe bună dreptate de C. Petranu pentru cercetarea sa harnică și inedită – „*Der gegenstand wurde in dieser fleißigen Arbeit zum ersten mal monographisch behandelt*” – în care însă regăsim și câteva reflexe gerevichiene, prin care spre exemplu, marea majoritate a măștrilor germani în relație cu șantierul Domului Sf. Ștefan din Viena fiind apreciată și inclusă sub genericul „*ungarischen Meister*”! De altfel această teorie va fi ranforsată și în anii războiului prin volumul apărut în anul 1942 la Kupferberg Verlag din Berlin: *Vom Geist der ungarischen Kunst. „Das Bildwerk. Kunst im Geist und Leben der Völker*”, elaborat de șase tineri istorici de artă maghiari din cercul de cercetări al Profesorului Anton Hekler.

Arhiva Seminarului păstrează și o bogată corespondență între profesorul clujean și redactorul münchenez - începuturile în 5 august 1936 și sfârșitul în 26 martie 1942 - în relație cu critica volumelor menționate².

Nu vom insista asupra acestei probleme, cu toate că fiind inedită în critica istoriografiei artei central-est europene din perioada interbelică, ar merita o dezbateră aparte.

¹ De ex., în „Südost-Forschungen”: Ghika-Budești N., *Evoluția arhitecturii în Muntenia și Oltenia. IV. Noul stil din veacul al XVIII-lea (Die Entwicklung der Architektur in Muntenia und Oltenia. IV. Der neue Stil des 18. Jhs.)*, Vălenii de Munte-București 1936; Opreșcu, G., *L'art du Paysan Roumain*. Bucarest 1937; Giuglea, G. (red.), *Călătoriile călugărului Chiriac de la Mănăstirea Secul (Die Reisen des Mönches Chiriac von Kloster Secul)*, București 1937; Ionescu, Grigore, *Istoria Arhitecturii Românești (Geschichte der rumänische Architektur)*, București 1937; Greceanu, Olga, *Specificul național în pictură (Das spezifisch Nationale in der Malerei)*, București 1938; Șirato, Fr., *Grigorescu*, Bruxelles 1938; Andrieșescu, I., *Artele în timpurile preistorice la noi (Die Kunst im vorgeschichtlichen Zeitalter Rumäniens)*, București 1939; Brătulescu, V., *Miniaturi și manuscrise (Miniature und Handschriften)*, București 1939; Greceanu, Olga, *Renașterea Picturii Românești (Die Renaissance der rumänische Malerei)*, București 1939; Antonescu Petre, *Renașterea arhitecturii românești (Die Renaissance der rumänischen Architektur)*, București 1939; Vlăduceanu, V., *Mănăstirea Bodrog (Kloster Bodrog)*, Timișoara 1939; Brătulescu, V., *Biserici din Maramureș (Kirchen aus Maramureș)*, București, 1941; Negrea, Marțian, *Un compositor roman ardelean din sec. XVII. Joan Caioni*, Craiova, f.a.

² „Südost-Forschungen”: Horváth, H.: *Budai köfaragók és köfaragójelek (Ofner Steinmetzen und Steinmetz zeichen*, Budapest 1935); Hoffmann, Edith, *Jegyzetek a régi magyar táblaképfestéshez (Beiträge zur alten ungarischen Tafelmalerei)*, în „Archeologiai Értesítő”, Budapest 1937; Rados, J., *Magyar oltárok (Ungarische Altäre*, Budapesta, f.a.; Biró, J., *A Gernyeszegi Teleki-Kastély (Das Teleki-Schloß von Gornești-Gernyeszeg)*, Budapesta 1938.

Cea mai timpurie scrisoare de la un coleg maghiar în specialitate este locată și datată, Budapesta, 19 iunie 1923, purtând semnătura lui Gerevch Tibor. Epistola olografă ne descifrează o mai veche colaborare între cei doi istorici de artă. Aflăm din context că profesorul român ceruse sprijinul profesorului maghiar pentru completarea fototecii Seminarului de Istoria artei din Cluj, cu imagini legate de monumentele patrimoniale maghiare. Absența lui Gerevich din Ungaria, care era plecat la Roma pentru pregătirea deschiderii oficiale a „Institutului Ungar din Roma” la 15 septembrie 1923, a fost suplinită de Kertész K. Robert, vicepreședintele Comisiei Monumentelor Istorice și subsecretar de Stat în guvernul maghiar. În legătură cu datele solicitate de Petranu relative la Colecția Universității din Budapesta, acestea vor fi procurate doar după reîntoarcerea Profesorului Hekler aflat în vizită la Paris și Bruxelles.

Epilogul scrisorii ne lasă să înțelegem că în anii de după primul război mondial între cei doi istorici de artă exista mai mult decât o solidaritate de breaslă, deslușim printre aceste rânduri o caldă amicitie neperversită încă de direcțiile propagandei politice trasată de guvernele statelor europene în anii treizeci ai secolului trecut, prin politicile lor revizioniste³.

În calitatea sa de Inspector onorific al Muzeelor din Transilvania dar și de membru în Comisiunea Monumentelor, C. Petranu a cunoscut pe câțiva dintre proprietarii patrimoniului artistic transilvan. Unul dintre aceștia, Dr. Teleki Domokos, descendentul renumitului bibliofil și colecționar Teleki Samuel, Cancelar aulic al Principatului Transilvaniei, va avea un schimb epistolar cu profesorul clujean legat probabil de unele intervenții la reședința familială, castelul baroc din Gornești sau în jurul inestimabilei biblioteci și a colecției de artă găzduită în castel. Absolvent al Facultății de Drept din Cluj, cu doctoratul în specialitate, contele Teleki Domokos a fost episcopul bisericii ref. din Gheorgheni și administratorul fermei-model de pe domeniul Gorneștilor.

Din Roma „*acest loc minunat și plin de învățăminte*”, contele Dr. Teleki Domokos transmite salutările sale cordiale profesorului clujean, salutări înscrise pe o ilustrată ce reprezintă templul Fortuna Virile⁴.

A doua scrisoare semnată de proprietarul castelului din Gornești datează din 20 mai 1929, prin care este anunțată sosirea sa în Cluj, rugămintea și acordul adresate *D-lui Inspector C. Petranu* în vederea stabilirii unei viitoare întâlniri⁵.

³ Formula de încheiere: „*Cu salutări călduroase prietenul Dv. adevărat Gerevich Tibor*” (Arh. S. C. S., Ungaria, nr. 1).

⁴ Ilustrată, ss., Dr. Teleki Domokos, Roma 10 aprilie 1927 (Arh. S. C. S., Ungaria, nr. 2).

⁵ „... *aș îndrăzni să vă vizitez, vineri, înainte de masă la orele 17 2 12, câteva minute. În situația că este posibil, V-aș ruga să scrieți o scrisoare prin care să mă înștiințați care ar fi ora potrivită pentru vizită? Vineri la ce oră? Adresați scrisoarea Dnei Vargha Andrásné, Cluj, Str. Iuliu Maniu 5*” (Scrisoare olografă în limba maghiară, ss., Dr. contele Teleki Domokos, Gornești, 20 mai 1929 (Arh. S. C. S., Ungaria, nr. 3).

Coroșpondența ce poartă antetul unui for cultural din Ungaria e prezentă în Arhiva Seminarului de Istoria artei începând cu prima decadă a lunii ianuarie, 1929, fiind în legătură cu schimbul de publicații dintre cele două instituții. Astfel, Custodele Muzeului Național Maghiar, Nandor Fettich (?) îl anunță pe profesorul clujean că la sugestia și îndemnul Directorului muzeului, W. Csutak din Sfântu-Gheorghe, a expediat pe adresa D-ei sale o lucrare referitoare la Săpăturile arheologice de la Zöldhalompusta⁶. În ciorna răspunsului său din 19 ianuarie, 1929, C. Petranu mulțumește pentru publicația trimisă expediind la schimb bibliotecii Muzeului Național Maghiar, volumul referitor la „Bisericile de lemn din județul Arad”; în continuare propune dezvoltarea acestor schimburi de publicații și în viitor⁷.

Motive de boală l-au împiedicat pe Custodele Muzeului Național Maghiar să trimită mai devreme primele două numere din „*Archeologia Hungarica*” pe adresa Seminarului de Istoria artei din Cluj, expedierea va fi împlinită la mai bine de două luni de la scrișoarea colegului român din 19 ianuarie 1929⁸.

Statornice legături colegiale sunt evidențiate în coroșpondența lui C. Petranu cu profesorul și etnograful maghiar Viski Károly, de origine transilvană (n. Turda, 1883, m. Budapeșta 1945), autor al unor cărți despre viața pastorală maghiară și redactor al volumelor dedicate etnografiei maghiare (*A magyarság néprajz*, vol. 1-4, 1933-34)⁹.

Prima scrișoare a Dr.-lui Viski expediată Profesorului C. Petranu e locată și datată, Budapeșta, 23 ianuarie 1931. Chiar din introducere realizăm că aceasta reprezenta un răspuns la rândurile trimise de istoricul de artă român în 20 ianuarie anul curent prin care solicita un viitor schimb de publicații științifice între care și lucrarea colegului maghiar referitoare la „*Gravura în lemn*”.

Dr. Viski exprimă temerea sa relativă la schimbul unor asemenea publicații deoarece „*Pachetele mele trimise în România au întâmpinat, până acum, unele greutăți din partea autorităților vamale pentru că multiplicările trimise au fost încadrate în categoria gravurilor în lemn și ale picturilor artistice. În felul acesta cartea, care a apărut în două sute de exemplare, ar suporta o cheltuială mare*”¹⁰.

În a doua epistolă redactată în limba maghiară, Dr. Viski Károly îl anunță pe Profesorul Petranu că a expediat în acea zi – 18 februarie 1931 – pe adresa Domniei Sale și un colet cu lucrarea sa *Gravure sur bois*. Într-un alt pachet a fost trimis un alt exemplar și pentru Domnul bibliotecar în retragere Dr. Gyulai Farkas, apreciat specialist

⁶ Scrișoare în limba germană, ss., Nandor Fettich (?), Magyar Nemzeti Muzeum. Régészeti Osztály. Archeologische Abteilung, Budapeșta 29 martie 1929 (Arh. S. C. S., Ungaria, nr. 4).

⁷ Scrișoare olografă în limba germană, Cluj 19 ianuarie 1929 (Arh. S. C. S., Ungaria, nr. 5).

⁸ Scrișoare în limba germană, ss., N. Fettich, Magyar Nemzeti Muzeum, Régészeti Osztály. Archeologische Abteilung, Budapeșta 29 martie 1929 (Arh. S. C. S., Ungaria, nr. 4).

⁹ *Művészeti Lexikon* (red. Zádor Anna și Genthon István), IV, Budapeșta 1968, pp. 699-700.

¹⁰ Scrișoare olografă, ss., Dr. Viski Károly, Magyar Nemzeti Múzeum Néprajzi Tára. Section Ethnographique du Musée National Hongrois, Budapeșta 23 ianuarie 1931 (Arh. S. C. S., Ungaria, nr. 5).

al gravurilor pe lemn. Etnograful maghiar era convins că Profesorul Petranu și bibliotecarul Gyulai „sunt specialiștii cei mai autorizați a face declarații asupra cărții”¹¹. Pe de altă parte expeditorul își exprimă temerea că autoritățile vamale (române n.n.) în necunoștință de cauză vor aprecia planșele volumului ca „piese artistice și drept urmare vor pune tarife vamale ridicate”¹². În cazul în care temerile sale vor fi confirmate adresează profesorului român rugămintea de a face contestație pentru lămurirea situației. În ajutorul acestei intervenții vin explicațiile etnografului maghiar referitoare la procedeele reproducerilor în tipar: «Materialul ilustrativ nu intră în tehnica „gravurilor în lemn” pentru că nu sunt reproduse direct ci după o metodă de a mea fiind transferate în litografii, ceea ce nu este identic cu gravura în lemn, așa cum am arătat aceasta și în prospectul meu. Pentru că reproducerile nu sunt retușate sunt mai multe pete mărunte, rotunde și albe, provenind de la distrugerile materialului lemnos specialistul poate vedea și de aici că originalele sunt într-o stare încât nu permite multiplicarea directă și nu permite exercitarea presiunii (presei n.n.)”¹³.

În încheiere își exprimă din nou temerea că volumul trimis nu va ajunge la Cluj deoarece „autoritățile vamale ar pune piedici în fața unei publicații, care conține materiale de interes și prin publicarea lor (cu toate că, n.n.), de fapt, servește interesele culturii românești”¹⁴.

În bunul obicei al Profesorului C. Petranu citim schița răspunsului său redactat, presupunem imediat după parcurgerea conținutului scrisorii etnografului maghiar, în spațiul rămas liber din partea inferioară a hârtiei. Încă din preambul îi confirmă Dr.-lui Viski primirea „valorosului pachet” în data de 25 a lunii curente, exprimându-și gratitudinea pentru aceasta. Scrisoarea sa va fi însoțită de un colet ce conține volumul despre *Bisericile de lemn din județul Arad*, de asemenea și o lucrare referitoare la bisericile de lemn din Ardeal, „de fapt lucrarea (...) care va apărea în viitorul apropiat și se referă la *Bisericile de lemn din județul Bihor*”¹⁵. Dacă colegul maghiar va fi interesat de această carte o va expedia la schimb în viitorul apropiat.

Răspunsul Dr.-lui Viski nu întârzie, în scrisoarea expedită „mult stimatului profesor” exprimând „mulțumiri deosebite” pentru „lucrările de mare valoare *Bisericile de lemn din județul Arad* și *Die Kunstdenkmäler Siebenbürgen Rumänen*” expediate de colegul român.

¹¹ Scrisoare olografă, ss., Dr. Viski Károly, Muzeograf al Muzeului Național (Maghiar). Magyar Nemzeti Múzeum Néprajzi Tára. Section Ethnographique du Musée national Hongrois, Budapest 18 februarie 1931 (Arh. S. C. S., Ungaria, Nr. 6).

¹² *Ibidem.*

¹³ *Ibidem.*

¹⁴ *Ibidem.*

¹⁵ *Ibidem.*

Pe de altă parte își exprimă bucuria că lucrarea sa *Gravures a „ajuns la Domnul Profesor fără mari greutateți”*; în privința schimburilor viitoare propuse conchide „că voi sta cu plăcere, întotdeauna, la dispoziția Dumneavoastră”¹⁶.

Că sentimentele de prietenie încălzite de o profundă și reciprocă cunoaștere erau deasupra disputelor politice ale vremii rezultă din scrisoarea istoricului de artă, profesorul și muzeograful Takács Zoltán (1880-1964), maramureșan de loc, născut în Șomcuta Mare dar consacrat în cercurile cultural-artistice budapestane prin accederea sa la funcția de director al Muzeului Artei Asiei Orientale „Hopp Francisc” din capitala Ungariei¹⁷.

Scrisoarea istoricului de artă maghiar începe prin mulțumițiile sale pentru prezentarea preocupărilor și cercetărilor artei Orientale în Egipt. De fapt această muncă îndârjită l-a izolat și desprins de lumea înconjurătoare cauzând unele sincope în corespondența primită de la colegii în materie. Rezultatele cercetărilor în Orientul Îndepărtat dorește să le împărtășească și colegilor români printr-o conferință susținută la Universitate sau altă instituție culturală. Speră că dincolo de vrajba politică aflată deja pe rol bunul simț al specialiștilor va reuși să arunce o punte de legătură între cele două națiuni: „Îți mulțumesc frumos că ai pomenit de mine în Egipt. Mi-a făcut plăcere să citesc rândurile Tale. Totodată, te rog, nu te supăra că răspunsul meu a fost, de fapt, o lungă tăcere. Am fost foarte ocupat. Am scris o carte despre impresiile mele din Orientul Îndepărtat, carte, care sper că va apare în viitorul apropiat. Mă voi îngriji să primești și tu un exemplar. Sper că te va interesa. Am încercat să ridic, pe cât posibil, probleme de interes general.

Acum, te rog permite-mi, să-Ți fac o propunere, să ridic o idee la care aștept din partea Ta un răspuns sincer.

Poate nu greșesc crezând că ar fi vremea să prezint la una dintre instituțiile voastre o conferință despre studiile mele privitoare la huni, pe baza cercetărilor făcute în Orientul Îndepărtat și în parte în Europa. Am fost încurajat cu privire la această idee de faptul că și în Regat s-au găsit vase de bronz – asemănătoare cu cele (n.n.) – care au fost descoperite la noi. Colegii tăi care și-au publicat lucrările în Germania se referă la mine.

Te rog să cântărești propunerea și dacă crezi că din partea voastră nu sunt piedici și nu ar primi o formă (o înțelegere) proastă, te rog să mă înștiințezi. În situația că am primit răspunsul tău (favorabil, n.n.) rezolv și eu problema cu cei de

¹⁶ Scrisoare, ss., Viski Károly, Budapesta, 11 martie 1931 (Arh. S. C. S., Ungaria, nr. 7).

¹⁷ Takács, Z., a început mai întâi studiul picturii cu șeful școlii de pictură de la Baia Mare, maestrul Simon Hollósy, la München și la Baia Mare. Din anul 1905 a fost angajat la mai multe muzee din Budapesta (Pinacoteca, Muzeul de Arte Frumoase, Muzeul de Portrete Istorice) dar consacrarea a dobândit-o la Muzeul Artei Asiatice “Hopp Francisc” – inaugurat în anul 1923 - a cărui colecție a fost prelucrată și expusă publicului prin contribuția sa. Mulți ani a susținut rubrica de critică artistică a periodicelor “Pester Loyd” și “Der Cicerone”. A publicat monografiile referitoare la opera lui A. Dürer, Hollósy S., o *Istoria artei* (lucrare de colectiv, Budapesta, 1929), *Arta Orientului* (Budapesta, 1943) și *Some premises of Islamic ornamental system* (Budapesta, 1944) v. *Művészeti Lexikon*, IV, Budapesta, 1968, p. 499.

la mine. Este de prisos să pomenesc că din p.(unct) (de) v.(edere) personal problema nu este delicată și în această privință nu sunt diferențe între noi.

Mâine sau poimâine îți trimit prin postă un exemplar cu privire la raportul meu despre călătoria din Orientul Îndepărtat. Dacă voi avea zile, aș dori să scriu mult despre ceea ce este în raport.

Așteptând răspunsul tău, te salut mult, Prietenul tău Zoltan”¹⁸.

În partea de sus-dreapta a scrisorii Profesorului Takács descifrăm ciorna olografă a răspunsului întocmit de C. Petranu, care-l sfătuiește pe colegul său să se adreseze Muzeului Transilvaniei (*Erdély Múzeum Egyesület*), singurul organizator al conferințelor științifice în limba maghiară, care este îndreptățit să solicite aprobarea pe cale instituțională. Conferințele internaționale la Universitate se fac pe bază de acord prestabilit¹⁹. Bun cunoscător al pulsului și al atmosferei politice contemporane, C. Petranu exprimă în încheiere, o stare de fapt, care, chiar dacă era dezamăgitoare pentru prietenul său, reprezenta o realitate dureroasă: „Dacă dorești părerea mea personală, prea curând nu se poate organiza așa ceva până ce există revizionismul”²⁰.

Imixtiunile politice în domeniul științelor obiective nu pot aduce decât regretabile confuzii. De lucrul acesta au fost convingși încă cu un deceniu mai devreme doi dintre marii istorici ai Ungariei. Astfel, M. Marczali a recunoscut că istoria maghiară a pierdut în timpul războiului – prima conflagrație mondială – sensul dreptății, al adevărului și că în locul armelor criticii aceasta se folosește de armele politicii („*en ce domaine aussi, c'est l'esprit de réaction qui triomphe*”)²¹. Contradicțiile frapante dintre teorie și practică transpar însă din afirmațiile altor istorici. În acest cadru, M. J. Szekfű, șeful școlii istorice din Ungaria, găsește că acțiunea revizionismului e compatibilă cu știința (*Revizuirea tratatului de la Trianon și istoriografia*, în „Magyar Szemle”, 1929), teorie împărtășită de altfel și de M. Hómann (*A magyar történeírás új útjai*, Budapesta, 1932) sau M.T. Gerevich. Pe de altă parte în accepțiunea afirmațiilor lui M. Marczali, în aceeași revistă „Magyar Szemle” din anul 1928 (p. 80) apar aprecieri dintre cele mai judicioase: „Traseele, destinația și finalul științei și a politicii sunt opuse. Știința caută adevărul, politica vrea să asigure destinul țărilor prin toate mijloacele, prin influența și stăpânirea sa. Știința are curajul de a răsturna prejudecățile înrădăcinate pe parcursul anilor și a secolelor, politica nu urmărește decât scopul său practic și, pentru a-l atinge, calcă în picioare deseori fără remușcări exigențele morale ale justiției”.

Vechile legături prietenești între profesorii C. Petranu și Takács se vor menține și în anii dificili premergători celui de al doilea război mondial, după cum o dovedește schimbul epistolar: în scrisoarea din 15 iulie 1939, Profesorul Takács îi

¹⁸ Scrisoare, ss., Zoltan, Magyar Nemzeti Múzeum 1802. Országos Magyar Történelmi Múzeum. Hopp Ferenc Keletászi Művészeti Múzeum, 28 februarie 1938 (Arh. S. C. S., Ungaria, nr. 8).

¹⁹ „La institutele universitare de aici nu se poate ține, deoarece conferințele străinilor se organizează pe bază de reciprocitate iar cu Ungaria nu există o astfel de înțelegere de reciprocitate”.

²⁰ Ciornă scrisoare olografă, Răspuns, (Cluj), 1 Ap.(rilie) 1938 (Arh. S. C. S., Ungaria, nr. 8).

²¹ M. Marczali, *Histoire et Historiens depuis 50 ans*, Paris 1927, p. 213, 217.

mulțumește pentru „atenție” scuzându-se de întârzierea răspunsului datorat muncii susținute dar mai cu seamă „*unor evenimente pline de emoție*”. Dar mai bine „dăm glas” scrisorii care ne dezvăluie starea emoțională a colegului maghiar: „*Era vorba de numirea mea ca profesor la Universitate, ceea ce s-a și rezolvat prin numirea mea în această funcție, în zilele trecute. În felul acesta am devenit colegi pentru că la Seghedin s-a înființat catedra de istoria artei care este condusă de mine. Pe lângă aceasta păstrez și funcția de director onorific a Muzeului Hopp Ferenc, muzeu care va fi condus de mine.*”²²

Noul profesor de istoria artei repetă scuzele pentru eventualele întârzieri ale corespondenței din pricina acestei duble îndatoriri, promițând că: „*în timpul cel mai scurt să scriu despre lucrările tale. Să fii convins că le voi citi cu cel mai mare interes*”²³.

Nu cunoaștem epilogul acestei corespondențe între cei doi profesori, moartea prea de timpuriu a istoricului de artă român, în anul 1945, va fi impresionat sincer pe specialistul artei Orientului îndepărtat și nici nu putea fi altfel atunci când, în mod consecvent, acesta își încheia scrisorile destinate colegului român cu formula: „*Cu multe salutări dragi, vechiul tău prieten*”²⁴.

²² Scrisoare, ss., Takács Zoltán, Magyar Nemzeti Múzeum 1802. Országos Magyar Történeti Múzeum Hopp Ferenc. Keletásziai Művészeti Muzeum, Budapesta, 15 iulie 1939 (Arh. S.C.S., Ungaria, nr. 9).

²³ *Ibidem.*

²⁴ *Ibidem.*

CONSTITUIREA COLECȚIEI MUZEULUI DE ARTĂ DIN TÎRGU MUREȘ ȘI EVOLUȚIA SA PÂNĂ LA 1944 *

CORA FODOR **

RÉSUMÉ. La constitution de la collection du Musée d'Art de Tîrgu Mureș et son évolution jusqu'en 1944. L'étude propose une incursion dans l'histoire et dans l'évolution au cours du temps du Musée d'Art de Tîrgu Mureș, depuis sa constitution en 1913 jusqu'en 1944, année qui apporte de grands changements dans la physionomie culturelle de la Roumanie et, implicitement de la Transylvanie et de Tîrgu Mureș aussi. Pendant la période d'ouvrir la pinacothèque de Tîrgu Mureș dans le Palais de la Culture, le maire Bernády György a réalisé toute une série de démarches en vue d'obtenir, à titre de garde, 68 ouvrages d'art du Musée National d'Art de Budapest appartenant aux artistes hongrois. A ceux-ci s'ajoutent encore 15, achetés par le même maire à l'argent des habitants de la ville. Ce fut le noyau de départ. Ensuite, par l'effort et la bonne administration des surveillants qui se sont succédés, leur nombre va s'accroître dans le temps. Pendant la première guerre mondiale, la situation des objets de la pinacothèque de Mureș devient précaire mais elle revient à la normalité après la fin de la conflagration lorsque Demeter Róbert dresse un premier catalogue.

En 1932 l'artiste et le professeur Aurel Ciupe est nommé surveillant pour une période de 8 ans. L'année 1934 augmente le patrimoine de 32 ouvrages, des créations des artistes roumains, par des acquisitions et des dons, grâce à l'importante campagne auprès les artistes actives de Bucarest menée par Aurel Ciupe, appuyé par les autorités locales. La seconde guerre mondiale et surtout le Diktat de Vienne du 30 août 1940 déterminent que le Ministère de la Culture et des Cultes retire une partie du matériel roumain. Et pourtant, pendant 1940-1944, le nombre des ouvrages s'accroît suite aux dons et aux acquisitions, sous le conseil direct du nouveau surveillant Bordi András. Après le 23 août 1944, le patrimoine de la collection sera remis à l'administration roumaine, suite au changement de la forme d'organisation de l'Etat, et Bordi András reste son surveillant jusqu'en 1971.

Mots clés : constitution, collection, Musée d'art de Tîrgu Mureș, dons, acquisitions, Bernády György, Aurel Ciupe

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

** Doctorand în istoria artei, Facultatea de Istorie și Filosofie, Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca, muzeograf la Muzeul de Artă Târgu-Mureș, fodor_cora@yahoo.com

Chiar dacă nu se numără printre cele mai mari muzee de artă din țară, Muzeul de Artă¹ din Tîrgu-Mureș merită o aprofundare a studiului asupra istoricului și evoluției sale în timp datorită existenței unor valori incontestabile și coerenței materialului patrimonial. Prin lucrările de artă transilvană, colecția tîrgumureșeană se inserează perfect în arealul regiunii, întregind viziunea asupra acestui spațiu artistic în ansamblul național, demonstrând rolul și nivelul său valoric ce-i conferă specificitate.

Această încercare de clarificare pe baze documentare de arhivă și din presa timpului a istoricului Muzeului de Artă din Tîrgu Mureș a fost pornită din dorința de a oferi celor interesați de istoria locală a orașului (și în cadrul acesteia, de specificitatea unui astfel de muzeu), și nu numai, un material care să aducă informații și explicații, care să reflecte situația politico-culturală a perioadei studiate, de la 1913 până la 1944.

Muzeul de Artă din Tîrgu Mureș, ca instituție de promovare a valorilor de artă, își are originile în programul politico - cultural al Imperiului Austro - Ungar, manifestat în primele două decenii ale secolului XX² prin înființarea unor instituții de cultură reprezentative ale națiunii maghiare, așa cum a fost și cea a Palatului Culturii³ din comitatul Mureș⁴. În această perioadă în care ministrul culturii maghiar era Wlassics Gyula, se impune ideea organizării unor expoziții de artă și în centre de provincie, după modelul budapestan. Ministrul însuși a sprijinit programul „descentralizării culturale”. În consecință, asociațiile culturale locale, pe de o parte, au început să organizeze conferințe și expoziții, iar pe de altă parte, să întemeieze colecții proprii.

Acest Palat al Culturii în stil secesion, numit de către cel la ale cărui inițiative s-a ridicat, primarul Bernády György (1864-1938)⁵, „Biserică a Culturii Maghiare”⁶, găzduia un întreg edificiu cultural⁷: biblioteca municipală, conservatorul cu o maiestuoasă

¹ În fapt secție a Muzeului Județean Mureș, neavând autonomie administrativă. Totuși se folosește în mod curent denumirea de Muzeul de Artă.

² În teritoriile imperiului locuite de maghiari, se urmărea ascensiunea și conștientizarea etnico-culturală, vezi *Gazeta Mureșului*, nr. 29, anul II, Tg. Mureș 21 august 1932, p. 2.

³ În *Gazeta Mureșului*, nr. 8, anul II, Tg. Mureș 28 februarie 1932, p. 1.

⁴ Comitatul Mureș-Turda a fost o unitate administrativă a Regatului Ungariei, care a funcționat în perioada 1876-1920.

⁵ Bernády György - farmacist, jurist și primar al Tîrgu Mureșului în două mandate respectiv între 1900-1913 și 1926-1929, perioade în care a desfășurat o bogată activitate edilitară.

⁶ În *Gazeta Mureșului*, nr. 8, anul II, Tg. Mureș 28 februarie 1932, p. 1.

⁷ Palatul Culturii fusese realizat cu eforturi materiale considerabile, în timpul primului mandat de primar, pe care Bernády György îl exercitase între 1902-1913. Opiniile cu privire la rolul acestui edificiu sunt împărțite: profesorul Traian Popa în *Monografia orașului Tg. Mureș*, Ed. Ansid, Târgu Mureș 2005, făcea următoarea observație, deosebit de explicită, scriind: „Scopul acestor palate culturale era să concentreze forțele culturale maghiare, cu excluderea confesiunilor și a naționalităților cari luptă împotriva integrității statului.”

sală de concerte și pinacoteca. Ani de-a rândul a funcționat aici și școala liberă de pictură, apoi liceul de artă, după ce o perioadă a găzduit clubul orășenesc și teatrul. Construcția și decorarea clădirii au reprezentat o operă deosebit de complexă⁸, urmând îndeaproape planurile arhitecților Komor Marcell (1868-1944) și Jakab Dezső (1864-1932), precum și ale pictorului monumentalist Körösfői Kriesch Aladár (1863-1920). Lucrările au început în anul 1911 și s-au încheiat în 1913, astfel încât la 25 decembrie a fost inaugurată și Galeria municipală de pictură⁹.

În baza implicării asumate de stat și a cererilor din provincie legate de solicitarea unor obiecte de artă¹⁰, Muzeul Național de Artă din Budapesta¹¹ a continuat să sprijine înființarea muzeelor în provincie cu împrumuturi pe termen lung (custodie sau depozit muzeal) și în anii premergători primului război mondial. Astfel vor lua ființă pinacoteca situată în Palatul Culturii¹² din Țirgu Mureș și cea plasată în Palatul Culturii din Arad¹³.

Se pun în discuție două aspecte: cel legat de selecția materialului care să oglindească arta locală și cel referitor la modul corespunzător, corect de păstrare a lucrărilor. Astfel, bazele pinacotecii municipale au fost puse de către Ministerul Regal al Cultelor și Educației Publice, cel care „încredințează”¹⁴ 68 de lucrări, în valoare de 162.242 coroane¹⁵, din fondul Muzeului Național de Artă din Budapesta, primăriei din Țirgu Mureș. Aceste lucrări de artă clasică maghiară au fost predate¹⁶ la 6 iulie 1913 de către directorul Muzeului de Arte Frumoase din Budapesta, Térrey Gábor, asistat de Rózsaffy Dezső (1877 – 1937)¹⁷ și preluate din partea orașului de locuitorul primarului. Principiile care au stat la baza selectării lucrărilor urmăreau să confere o imagine unitară asupra picturii maghiare de secol XIX în contextul local al Țirgu Mureșului. În final cele 68 de obiecte, în încercarea de a oferi imaginea unitară

⁸ Construcția a costat 2.345.000 coroane, din care 915.000 doar clădirea. A se vedea *Gazeta Mureșului*, nr. 43, anul XXXIII, 25 decembrie 1932, pag. 8 și articolul lui Emil Dandea din *Gazeta Mureșului*, nr. 8, anul II, 28 februarie 1932, pag. 1.

⁹ Numită generic în documentele vremii de până în 1949, Pinacotecă.

¹⁰ Cererea cu nr. 2210 - 912 înaintată de Bernády cuprindea și planul arhitectural al pinacotecii la scara 1:100, așa cum reiese din arhivele Muzeului Național de Artă din Budapesta.

¹¹ Magyar Nemzeti Galéria.

¹² Denumit în acea perioadă și Palatul de Cultură „Franz Josef”.

¹³ Palatul Culturii din Arad a fost inaugurat la 26 octombrie 1913 - *Vasárnapi Újság*, 2 noiembrie 1913.

¹⁴ Termenul de donație nu reflectă întocmai terminologia vremii. Se vorbește de „cedare temporară”, de „încredințare a unor lucrări” în virtutea faptului că pinacoteca beneficiază de statutul de depozit al statului maghiar. ANDJ Mureș, Fondul Primăria Tg. Mureș, seria Prefectul orașului, nr. act 1108 din 1913, pag. 1 față.

¹⁵ Prețul de cumpărare a lucrărilor.

¹⁶ A se vedea catalogul de expoziție „*Lumini și umbre - tendințe coloristice în pictura maghiară în perioada 1810-1920*”, redactat de Ioan Șulea, Simon Endre și Simon Zsolt, Țirgu-Mureș 2002.

¹⁷ Rózsaffy Dezső - istoric de artă, pictor și custode al Muzeului Național de Artă din Budapesta.

dorită, urmau a fi aranjate corespunzător normelor muzeale¹⁸, în sălile special amenajate ale Palatului Culturii din Tîrgu Mureș. Acest material era doar un punct de plecare în construirea unei adevărate galerii de pictură, ceea ce se va și întâmpla în continuare prin străduința primarului Bernády, cel care din banii publici va mai cumpăra 15 lucrări care vor îmbogăți, la rândul lor, patrimoniul noii galerii. Din procesul verbal de predare-primire încheiat la 23 mai 1913¹⁹ între Muzeul Național de Artă din Budapesta și Casa de Cultură „Ferenc József” ca și din corespondența purtată în perioada septembrie 1912 - septembrie 1916, între Muzeul Național de Artă din Budapesta, Ministerul Regal al Culturii și Educației Publice, Primăria din Tîrgu Mureș și respectiv Casa de Cultură „Franz Josef”, se pot reconstitui etapele parcurse până în momentul formării fondului de bază, numărul și identitatea lucrărilor. La 12 iunie 1913 se adaugă celor 68 de lucrări încă 15 achiziționate de către primarul Bernády György din banii strânși de la comunitatea mureșenilor. Astfel la data de 1 octombrie 1913²⁰, dată la care se deschide oficial întreaga clădire, s-au etalat pe simeze 83 de opere de artă.

Lista cu cele 68 de lucrări provenite de la Muzeul Național de Artă din Budapesta (în paranteză menționându-se numărul de inventar vechi, deținut la Muzeul Național de Artă din Budapesta)²¹, este următoarea: 1. Koskol Jenő- *Natură statică* (1529), 2. Magyar Mannheimer Gusztáv- *După furtună* (1533), 3. Spanyol Belá- *Cetatea Jaicze*(1645), 4. Jendrasik Jenő- *Coșmar* (1674), 5. Bruck Miksa- *Curte șvăbească* (1677), 6. Poll Hugó- *Tatăl nostru*²² (1688), 7. Mendlik Oszkár- *Olandezul zburător*²³ (1708), 8. Wagner Sándor- *Alhambra* (1720), 9. Olgay Ferencz- *Seară cu lună* (1742), 10. Réti István- *Înmormântarea soldaților* (1745), 11. Veress Zoltán- *Doamnă bătrână cu batic* (1899), 12. Veress Zoltán- *Portret de bărbat* (1900), 13. Veress Zoltán- *Bătrân cu ochelari* (1901), 14. Veress Zoltán- *Femeie umilă* (1912), 15. Veress Zoltán- *Fată din familie bună* (1903), 16. Veress Zoltán- *Bătrână umilă* (1904), 17. Nemes Eliz Gr.- *Interiorul Damenstift-ului* (1906), 18. Magyar Mannheimer Gusztáv - *Canal la Chioggia* (1937), 19. Brodsky Sándor - *Apă curgătoare*²⁴ (1976), 20. Katona Nándor - *După furtună* (2001), 21. Vaszary János - *Adam și Eva* (2003), 22. Bubics Zsigmond - *Împrejurimile Korneuburg-ului* (2053), 23. Brunningeni Flesh Ludmilla - *Adorarea*

¹⁸ Muzeul Național de Artă din Budapesta, cu acordul ministrului, emite o listă adresată muzeelor din provincie, cu condițiile privind expunerea lucrărilor împrumutate.

¹⁹ Document nr. 1108 din 1913, aflat în posesia Muzeului de Artă din Tîrgu Mureș, p. 1-4.

²⁰ La această dată Bernády György este prefect iar în locul său, primar este Hofbauer Aurél (1867-1928).

²¹ Pe lângă numărul de inventar original, în listă sunt menționate și tehnica de execuție a lucrărilor, dimensiunile și valoarea în perioada respectivă.

²² În registrul inventar actual, unele denumiri ale lucrărilor, în funcție de traducerea care au fost făcute de-a lungul timpului apar sub dublă denumire, în cazul de față apare și denumirea de *Rugăciune*.

²³ Aflat în inventar și sub denumirea de *Vasul fantomă*.

²⁴ Aflat în inventar și sub denumirea de *Torentul*.

lui Hirstos (2067), 24. Katona Nándor - *Strâmtoare* (2092), 25. Lotz Károly - *Peisaj* (2166), 26. Tohi Antal - *Amurg* (2291), 27. Eisenhut Ferencz - *Atacul lui Hunyadi* (2300), 28. Lotz Károly- *Portret de femeie* (2325), 29. Mészöly Géza - *Zi de toamnă la Balaton* (2489), 30. Zempleny Tivadar- *Sâmbăta Mare* (2516), 31. Lizenmayer Sándor- *Iosif în casa lui Putifar* (2621), 32. Lizenmayer Sándor- *Venus dormind* (2631), 33. Edvi Illes Aladár- *Culesul grâului* (2647), 34. Than Apáti Mór- *Întâlnirea lui Kun László cu Rudolf* (2002), 35. Banditz Otto- *Interogatoriul*- (2826), 36. Mandler Róbert- *Lectură interesantă* (2829), 37. Pataki László- *Culesul cartofilor* (2831), 38. Guldenfinger Gyula- *Cetatea Arva* (2804), 39. Szlany Lajos- *După ploaie* (2870), 40. Kárpáthy Rezső- *Dispoziția de dimineață* (2876), 41. Velentyn János- *Fiu de țigan* (3189), 42. Bosznay István- *Lumină de toamnă* (3221), 43. Juskó Béla- *Cai la Bugaczi* (3794), 44. Bihari Sándor- *Carte interesantă* (3226), 45. Kacziány Ödön- *Cetate incendiată* (3315), 46. Lotz Károly- *Muză cu lira* (3526), 47. Mark Lajos- *Intimitate* (3709), 48. Eder Gyula- *Salomea* (3720), 49. Pallik Béla- *Berbecii la stână* (3794), 50. Kardos Gyula- *Iov credinciosul* (3801), 51. Deák Ebner Lajos- *Târg inundat* (3806), 52. Paczka Ferenc- *Femeie ghemuită* (3812), 53. Koszta József- *Fată cosând* (3874), 54. Tornai Gyula- *Marele templu din Pur* (3904), 55. Magyar Mannheimer Gusztáv- *Copii scăldându-se* (3953), 56. Tölgyessy Artur- *Malurile pârâului* (3959), 57. Zombori Lajos- *Cal galben* (4008), 58. Katona Nándor- *Lumină* (4022), 59. Dr. Csánki Dénes- *În mina de piatră* (4095), 60. Naray Aurel- *Femeie citind* (4105), 61. Tull Ödön- *Hârjoneală* (4155), 62. Kandó László- *Portret de femeie* (4168), 63. Szlanyi Lajos- *Pădure de brazi* (4171), 64. Fenyés Adolf- *Râul* (4403), 65. Bruck Lajos- *Cârciumă* (4434), 66. Palya Celesztin- *Târg la Debrecen* (4450), 67. Kacziány Ödön- *Pallida Mors* (4591), 68. Zichy István Gr.- *Legenda Sfintei Margareta* (4594).

Se cunosc și cele 15 lucrări cumpărate de Bernády György pentru muzeu, din banii orașenilor, care sunt incluse într-un proces verbal de predare către această instituție. Conform acestui act, au intrat în colecție următoarele lucrări aparținând unor nume importante din arta maghiară a sec. al XIX-lea, ceea ce demonstrează că banii au fost folosiți cu discernământ, dezvoltând colecția de tradiție realistă: Szenes Fülöp- *Ivette*, Konrád Gyula- *Amintire din Veneția*, Hegedűs László- *Capul lui Christos*, Fényes Adolf- *Spălătorese certându-se*, Glatz Oszkar- *La mal*, Feszty Árpád- *Amurg*, Feszty Árpád- *Sălcii*, Munkácsy Mihály- *Spălătorese*, Paál László- *În adâncul pădurii*, Ferenczy Károly- *Coborârea de pe cruce*, Ferenczy Károly- *Portretul lui Sziney Merse Pál*, Paál László- *La marginea satului*, Réti István- *Interior*, Markó Ferenc- *Peisaj italian*, Vajda Zsigmond- *Zrínyi Ilona*.

Bineînțeles nu toți acești artiști au confirmat ulterior valoarea lor în timp, unii fiind aleși din rațiuni sentimentale date de originea lor locală²⁵. Colecția se îmbogățește

²⁵ Este cazul lui Kacziány Ödön.

și prin donațiile comunității²⁶ care se mobilizează pentru instituirea unei colecții de calitate. Încă din perioada construcțiilor Palatului Culturii, Bernády György a achiziționat busturile în bronz ale împăratului Franz Joseph²⁷ și cel al reginei Elisabeta²⁸ aparținând sculptorului Stróbl Alajos (1856-1926), care inițial au fost amplasate în holul clădirii, la intrarea în sala de concerte.

În momentul deschiderii galeriei²⁹, cel care ocupa funcțiile de administrator³⁰ al Palatului Culturii și custode al pinacotecii municipale era pictorul Demeter Róbert (1876-1930). El rămâne în această funcție până în anul 1925. Odată cu primul război mondial, situația obiectelor din pinacoteca mureșeană devine precară. Astfel autoritățile maghiare de la Budapesta hotărăsc, cu acordul celor mureșene, ca acestea să fie transportate la Budapesta împreună cu piesele de valoare ale bisericii reformate. În procesul verbal încheiat la Budapesta la 22 septembrie 1916³¹ sunt menționate cele 68 de lucrări încredințate pinacotecii mureșene în 1913, la care se adaugă lucrările intrate ulterior prin achiziții și donații. Nu se știe dacă au fost transportate la Budapesta toate lucrările de artă ale pinacotecii mureșene. Presupunem că au fost trimise majoritatea dintre ele, prioritate având cele reprezentative iar cele cu valoare mai mică au rămas la Tîrgu Mureș. Acest transfer va dura o scurtă perioadă și în același an vor reintra în posesia pinacotecii mureșene³².

Odată cu încheierea primului război mondial, se trece la reorganizarea și punerea în valoare a materialului existent. Demeter Róbert întocmește în anul 1919³³ un prim catalog cu lista obiectelor aparținând pinacotecii, care demonstrează că numărul acestora a crescut la 94 deși traversaseră anii războiului. Din 1925 până în 1930, pe postul de administrator și custode al pinacotecii este numit pictorul Hajós Károly (1887-?).

²⁶ *Székely Ellenzék*, Marosvásárhely, 6 august 1913 și 14 august 1913. De exemplu: *Portretul baronului Kemény Kálmán* de Kernstok Károly a fost donația Fabricii de zahăr, lucrarea *Luna* a lui Kacziány Ödön a fost donată de Asociația Națională Ungară a Artelor Plastice, *Portretul lui Franz Joseph* realizat de pictorul Boross Gyula a fost donat de unul dintre cetățenii orașului, iar pictorul Vida Arpad a oferit 4 lucrări.

²⁷ Cu număr de inventar 893.

²⁸ Cu număr de inventar 894.

²⁹ La 1 octombrie 1913, moment în care noul primar al Tîrgu Mureșului este Aurel Hofbauer, Bernády György este prefect.

³⁰ Catalogul expoziției *Fără hotare- Muzele Bazinului Carpatic- Muzeul Județean Mureș- Colecția Bernády*, Művészet Malom-Szentendre, 20 octombrie 2007- 17 februarie 2008, Simon Endre, *O pinacotecă în vâltoarea vremurilor*, p. 29.

³¹ Comunicatul nr. 974 din 1916, ANDJ Mureș, Fondul Primăria Tg. Mureș, seria Prefectului orașului, nr. act 2755 din 1916, filele 10-12 și 13-față.

³² Document 974 din 1916, ANDJ Mureș, Fondul Primăria Tg. Mureș, seria Prefectul orașului, nr. act. 2755 din 1916 p. 5 verso, pp. 10-12 față- verso și p.13 față.

³³ *Maros-Vásárhely sz. kir. város képtárának tárgymutatója*, 1919. "Prima listă a obiectelor de artă din Pinacoteca orașul liber regal Tîrgu Mureș", care enumeră cele 94 de lucrări expuse.

În anul 1925, cu ajutorul banilor primiți din partea primăriei, se vor achiziționa primele lucrări aparținând pictorilor români: Mac Constantinescu, Petre Iorgulescu Yor, Gheorghe Petrașcu, Ion Theodorescu Sion, Dumitru Ghiață, Alexandru Steriadi, Emil Cornea, Lucian Grigorescu³⁴. Numărul acestor lucrări nu este suficient nici măcar pentru a schița fenomenul artistic românesc de la acea vreme și nici pentru a crea un echilibru necesar, în pandant cu cele de artă maghiară deja existente. Una dintre personalitățile culturii vremii, Aurel Ciupe (1900-1988), a susținut vehement nevoia achiziționării unor opere de Nicolae Grigorescu, Ion Andreescu, Ștefan Luchian sau aparținând artiștilor din noua și tânăra generație, cum ar fi Camil Ressu, Nicolae Tonitza, Theodor Pallady, Marius Bunescu, Gheorghe Petrașcu³⁵. Această necesitate era valabilă nu doar pentru pinacoteca din Țirgu Mureș ci și pentru cele din Timișoara sau Arad, „lăcașuri de artă care la 10 ani după unire par că ignorează cu desăvârșire opera artiștilor români”³⁶ și face parte din politica de achiziții care se axează pe o viziune mai complexă și diversificată a fenomenului artistic. Dar problema completării cu material românesc a colecțiilor existente este pusă și de istoricul de artă și profesorul Coriolan Petranu, care în calitate de inspector al muzeelor din Transilvania, o menționează ca fiind în fapt una dintre atribuțiile Inspectoratului General al Muzeelor. Astfel, în această calitate de inspector, în anul 1922, realizează un studiu al situației muzeelor și colecțiilor din Transilvania, Banat, Crișana și Maramureș³⁷, muzee aflate în subordinea acestei instituții. El menționează și Muzeul de artă din Țirgu-Mureș³⁸ și, cu privire la acesta, semnalează existența a 91 de tablouri și 3 sculpturi în cele cinci săli de expunere din Palatul Culturii³⁹. El mai precizează că din momentul preluării în subordine, Inspectoratul General al Muzeelor din Transilvania a subvenționat muzeul din Palatul Culturii cu 30.000 lei⁴⁰.

Însă problema financiară, consecință a războiului, și greoiul proces de organizare și omogenizare instituțională în noul context al unificării, stăteau la baza aparentului dezinteres pentru noi achiziții. Era o problemă care se referea la achiziționarea operelor de artă în general și nu părea o problemă neapărat etnică.

³⁴ Negoită Lăptoiu, *Un prețios tezaur de valori: Muzeul de Artă din Țirgu Mureș*, în „Arta”, an XXX, nr. 3, București 1983, p. 25.

³⁵ Aurel Ciupe, *Problema artelor plastice în Ardeal*, în „Societatea de mâine”, anul VII, nr. 13-14, 1-15 iulie 1930, p. 276.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Coriolan Petranu, *Muzeele din Transilvania, Banat, Crișana și Maramureș. Trecutul, prezentul și administrarea lor*, Cartea Românească, București 1922.

³⁸ *Ibidem*, p. 152.

³⁹ *Ibidem*, p. 153.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 155.

Astfel, patrimoniul mureșean ajunsese ca în anul 1931 să posede un număr de 109 lucrări de artă în valoare de 40.000.000 lei⁴¹. O puternică revigorare va cunoaște pinacoteca începând cu anul 1932 când Aurel Ciupe⁴² va fi numit custode⁴³, de către președintele comisiei interimare Dr. Petre Muscă. Aurel Ciupe va organiza galeria ghidându-se după principii moderne de cronologie, tendințe stilistice și școli artistice, punând accent pe operele de valoare⁴⁴. Totodată el va activa ca profesor la Cursul liber de arte plastice al municipiului Tîrgu– Mureș⁴⁵. În calitate de custode va încerca să favorizeze intrarea în patrimoniu a unor lucrări selectate pe criteriile valorii artistice. Într-una dintre publicațiile locale ale vremii⁴⁶, el menționează modul de panotare al lucrărilor pe săli, ținând cont de mai mulți factori: spațiul și luminozitatea sălilor sau de afinitățile tematice ale lucrărilor. În calitate de director al pinacotecii își va canaliza energia și spre îmbogățirea colecției cu material românesc clasic și contemporan. În acest sens, hotărâtor va fi anul 1934 când vor intra în colecție un număr considerabil de lucrări de artă românească, motivația fiind foarte puternică. Până la acea dată dintre cele 113 lucrări achiziționate de primărie, doar 8 erau executate de autori români⁴⁷, ceea ce impunea realizarea unei completări cu artă românească în vederea creării unui echilibru echitabil al patrimoniului. Astfel trebuiau stimulate donațiile și achiziționarea lucrărilor. În demersul său, pe perioada în care a deținut controlul galeriei de artă, Aurel Ciupe va fi sprijinit de autoritățile locale: Mihail Demetrescu, cel care deținea funcția de vicepreședinte al Comisiei Interimare Municipale, Dr. Petre Muscă - primar al orașului între 1931-1932 și Emil Dandea-primar între 1935-1937. După insistente apeluri la instituțiile de stat, și la artiștii bucureșteni, în vederea cedării și donării de lucrări, în data de 27 aprilie 1934, Mihail Demetrescu, împreună cu Aurel Ciupe vor pleca la București. În urma acestei intervenții, se vor obține 9 lucrări⁴⁸ și anume: *Peisaj la Muntele Athos*- Marius Bunescu, *Peisaj din sudul Franței*- Paul Miracovici, *Cap de expresie*- Aurel Kessler, statuetele *Ardeleanca* și *Bustul lui Bourdelle* - Mihai Onofrei, *Bustul lui Delavrancea* - și *Bustul lui Octavian Goga*- Corneliu Medrea, *Cap de satir*- Dimitrie Paciurea (donat de Corneliu

⁴¹ *Boabe de grâu. Revistă de cultură*, anul II, nr. 1, ianuarie 1931, p. 103.

⁴² Aurel Ciupe a fost pictor român, unul dintre inițiatorii și profesorii Școlii de Arte Frumoase din Cluj Napoca, cu contribuții hotărâtoare la formarea vieții culturale mureșene. A activat ca profesor și în Tîrgu Mureș la Școala orășenească liberă de arte, care va funcționa din 1907 până în anul 1940. Raoul Șorban, *Aurel Ciupe*, Ed. Meridiane, București 1967 și Mircea Deac, *Aurel Ciupe*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca 1978.

⁴³ La propunerea Comisiei Interimare din anul 1931, aflată sub conducerea Dr-ului Petre Muscă, în *Gazeta Mureșului*, nr. 29, an II, Tg. Mureș, 21 august 1932, p.2.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Prin *Decizia Consiliului Municipal Tîrgu Mureș, nr. 844/1932* publicată în *Anuarul Școalelor de artă ale municipiului Tîrgu Mureș*, pentru anul școlar 1932- 1933.

⁴⁶ Aurel Ciupe, *Pinacoteca Municipală*, în *Gazeta Mureșului*, anul II, nr. 29, Tg. Mureș, 21 august 1932, p. 2.

⁴⁷ *Gazeta Mureșului*, anul IV, nr. 23, Tg. Mureș 10 iunie 1934, p. 1.

⁴⁸ *Ibidem*.

Medrea), *Cântărețul din balalaică*- Serova Medrea la care se adaugă 2 lucrări donate de Oscar Han (deputat liberal de Mureș în perioada 1934-1937)⁴⁹, un relief al artistului Romul Ladea donat de Aurel Ciupe și 20 tablouri cu titlul de împrumut, obținute de la Ministerul Instrucțiunii și al Artelor. În urma obținerii acestor lucrări, Aurel Ciupe va edita un prim catalog bilingv⁵⁰, româno-francez, în introducerea căruia face un scurt istoric al instituției. Numărul total de poziții este de 121, completate de 14 reproduceri alb-negru și de câteva detalii biografice pentru fiecare artist în parte. Odată reorganizată, începând cu anul 1935, expoziția etalează în cele 6 săli ultimele achiziții și va fi deschisă publicului 4 ore pe zi împărțite în mod egal dimineața și după masa⁵¹, taxa percepută fiind de 5 lei.

Demersul început în 1934 este continuat pe parcursul anilor următori, patrimoniul îmbogățindu-se cu noi lucrări ceea ce impune ca în 1939 să fie reorganizată expoziția și să se editeze de către Aurel Ciupe un al doilea catalog bilingv, româno-francez, în care sunt menționate 146 de lucrări de pictură și sculptură. În introducerea, Aurel Ciupe susține cu multă mândrie faptul că este directorul celui mai frumos muzeu din Ardeal⁵².

Conjunctura istorico- politică, al doilea război mondial și mai ales Dictatul de la Viena din 30 august 1940 determină Ministerul Culturii și Cultelor ca la 2 septembrie 1940⁵³ să retragă o parte din materialul românesc. Astfel, din colecție au fost retrase lucrări care nu se vor mai întoarce niciodată în colecția de la Târgu Mureș. Printre acestea se numără: *Peisaj* - Adam Bălțatu, *Car cu boi* - Nicolae Grigorescu, *Pod la Cernica* - Constantin Artachino, *Fetiță* - Dall Zamfiropol, *Balcic* - Pall Augustin, *Regele Carol I* - Gabriel Popescu, *Peisaj* - Ion Theodorescu Sion, *Balcic* - Dan Ialomițeanu.

La 25 septembrie 1940, Aurel Ciupe se retrage din funcția de custode și predă inventarul pinacotecii, care cuprindea 133 de piese dintre care 48 de artă românească⁵⁴. Pinacoteca va rămâne pentru o perioadă fără conducător, administrarea ei revenind donatorilor și anume Muzeului de Artă din Budapesta. Acesta din urmă, prin directorul de la vremea respectivă Csánki Dénes, va decide retragerea unora dintre lucrările donate, printre care: *Întâlnirea dintre László Kun și Rudolf de Habsburg*- Than Mór, *Interogatoriul*- Baditz Ottó, *Lectură interesantă*- Nádler Róbert, *Înmormântarea unui honved*- Réti István, *Cai din Bugac*- Juszko Béla. După această

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Catalogul Pinacotecii Municipiului Târgu-Mureș*, întocmit de Aurel Ciupe, Tipografia Târgu- Mureș, Târgu Mureș 1934.

⁵¹ *Glasul Mureșului*, an II, nr. 20, Tg. Mureș 14 aprilie 1935, p. 2.

⁵² *Catalogul pinacotecii orașului Târgu Mureș*, întocmit de Aurel Ciupe, 1939, p. 3.

⁵³ Ordin emis de secretariatul Ministerului Român de Interne, transmis prin prefectura județului și primarul orașului. ANDJ Mureș, Fondul Primăria Tg. Mureș, seria Prefectul orașului, nr. act 2755 din 1940, filele 8-9.

⁵⁴ Negoită Lăptoiu, *op.cit*.

perioadă de precaritate, conducerea pinacotecii va fi preluată de Bordi András care va conduce destinele ei până în anul 1971. El va edita în 1941 un nou catalog care includea doar 135 de lucrări față de precedentul, cu 11 în plus. În perioada 1940- 1944, numărul lucrărilor din fondul de artă crește ca urmare a donațiilor și achizițiilor, 2 lucrări fiind donate de însuși Bordi András⁵⁵. El va reorganiza expoziția care redevine un spațiu de exercițiu, de contact direct cu opera de artă, mai ales pentru elevii școlii de artă. Activitatea sa este lăudabilă în conjunctura realităților istorice și a situației financiare, fapt pentru care va fi menținut în funcție și după 1944. În perioada în care atât Aurel Ciupe cât și Bordi András s-au confruntat cu situații dificile de predare a diferitelor lucrări din patrimoniu la presiunea autorităților, fie românești, fie ungurești, cei doi au găsit un bun sprijin în persoana avocatului și colecționarului de artă- Dr. Teofil Baciu. Acesta din urmă va face în anul 1978⁵⁶ o donație de 35 de lucrări.

După 23 august 1944 patrimoniul galeriei de artă va fi predat administrației românești datorită schimbării formei de organizare a statului.

În anul 1949, în urma dobândirii autonomiei instituționale, titulatura pinacotecii se schimbă în aceea de Muzeu de Artă, (inițial muzeu regional, după care se transformă în muzeu județean) iar funcția de custode se schimbă în aceea de director. Noul regim politic care a schimbat forma de organizare va duce la transformarea radicală a tuturor instituțiilor statului inclusiv în plan local.

⁵⁵ Conform registrului inventar al Muzeului de Artă cele două lucrări donate sunt *Cap de femeie*, acuarelă, nr. inv. 126 și *Mama cu copilul*, acuarelă, nr. inv. 128.

⁵⁶ Prin Procesul verbal din 27.11.1978.

Recenzii - Book Reviews

Margherita Fratarcangeli, Gianluigi Lerza, *Architetti e maestranze lombarde a Roma (1590-1667). Tensioni e nuovi esiti formativi. I saggi di opus*, 17, Carsa Edizioni, 2009, 272 pp., 371 il. alb-negru, 16 pl. color.

Autorii volumului, Margherita Fratarcangeli și Gianluigi Lerza, merită aprecieri superlative pentru ampla cercetare și valorificare a tematicii în această minunată apariție editorială dar și de notabil interes pentru specialiști, cercetare focalizată pe creația arhitecților și a atelierelor (*maestranze*) „lombarde” în Roma secolelor XVI și XVII. Valoarea acestui demers științific publicat în seria *Caietelor de istoria arhitecturii și a restaurării* este cu atât mai importantă cu cât autorii relansează o dezbateră critică în jurul acestui subiect despre o perioadă artistico-culturală de tranziție, în care tiparele latente ale Renașterii târzii vor fi șterse de noile propuneri ale barocului, care va da un semn distinctiv, viguros și pitoresc „cetății eterne”. Vitalitatea, ingeniozitatea, profesionalismul atelierelor lombarde și comancine (Como, așa numita „regiune a lacurilor”), generos și folositor răspândite în tot arealul european, din Portugalia până în Rusia, nu s-ar fi putut remarca plener fără teoreticienii dar și practicienii acestor „maestranze”. În cazul de față arhitectii **Flaminio Ponzio (1561-1613)**, **Onorio M. Longhi (1568-1619)** și **Martino Longhi cel Tânăr (1602-1660)**, purtătorii unei evidente sensibilități artistice lombarde caracterizate de o specifică încărcătură inovatoare din care răzbate lecția și valorificarea modelelor antichității, reelaborate în teme și exemple în cheie modernă.

Operele acestor importanți maeștri reprezintă și o mărturie exemplară de educație în spiritul frumosului și a adevărului, aducând o importantă contribuție la cultivarea și creșterea acelei dimensiuni culturale ce a caracterizat o comunitate civilă care a fost unanim apreciată în spațiul cultural european și nu numai.



Amplul volum se compune din două părți distincte prin tematica, metodologia și tipul de suport documentar utilizat, aceasta fără să împietzeze asupra întregului, căruia îi conferă valoarea unitară a unei opere complete.

Gianluigi Lerza, preocupat de osatura metodologică a discursului, înaintea celui de natură critică, prin abordarea sa riguros științifică, se adresează înainte de toate, pune accentul, pe examinarea, pe observația directă și analitică a creațiilor inserate în contextul lor istoric și ambiental dar și pe aportul izvoarelor documentare, ce asigură o bază solidă de realități obiective pe care se ridică apoi contribuția sa istorico-teoretică, comparativ cu alte studii anterioare consacrate complexului fenomen „al tranziției spre Baroc”, studii ce îngus-

tau cercetarea reducând-o la aspectul particular „al nepotismului” comandatar. Gianluigi Lerza abordează tema printr-o atentă filtrare a componentelor deosebit de variate și a evenimentelor deosebit de complexe din miezul acestui binom ce fixează de o parte rolul cardinalului nepot și dinamica acțiunilor sale în mediile și epoca Romei baroce, pe de altă parte investighează și decelează caracteristicile stilistice, tipologice ale arhitecturii realizată sau doar proiectată la comanda acestuia. Autorul subliniază faptul că rolul comandatarului reprezintă doar unul dintre factori și, în ceea ce privește succesul și cariera profesională a unui arhitect, acesta nu poate determina cursul unei perioade vivace, articulată prin importante realizări precum acelea ce au caracterizat sfârșitul secolului al XVI-lea și prima parte a secolului al XVII-lea. Viziunii reductive a unor autori de lucrări de istorie și critică de artă, în care limbajul cuprinde caracterizări de genul „magnificență arhitectonică”, „multiplicare decorativă”, „ornament bogat”, G. Lerza le repropune o lectură a istoriografiei arhitecturii din perioada celui de al doilea „Cinquecento” (a doua jumătate a sec. XVI) și prima jumătate a „Seicento”-ului cercetat (sec. XVII), începând cu lectura studiilor critice ale unui Sandro Benedetti și Gaetano Miartelli Mariani, lucrări referitoare la arhitectura lui Martino Longhei cel Bătrân; G. Lerza completează cercetările vechi prin inedite investigații asupra arhitecturii lui **Flaminio** și **Onorio Longhi**, a modului și etapelor de formare a acestora în spiritul limbajului baroc elaborat de un **Martino Longhi cel Tânăr**.

Un loc aparte îl reprezintă individualizarea în limbajul lui Martino Longhi cel Bătrân a unui discurs poetic propriu prin descoperirea capacității sale de „culegere a anticului” de „reluare a anticului” printr-o potențială relaborare a acestor prototipuri într-un limbaj modern. Un raport cu „anticul” atât la arh. Ponzio, cât și cei din familia Longhi, ține cont de arta romană profană dar și de acea artă

„creștină sacră de la origini”. Realizarea și reinterpretarea modelelor de bucranion, a figurilor de bărboși înspăimântători de pe consolele de sprijin ale elementelor arhitecturale (cornișe, antablamente, brâie etc.), măști monstruoase în loc de scoici decorative, prezente în operele acestor arhitecți, atent studiate de Lerza, pot fi considerate reinterpretări personale a specificei tendințe operative de la sfârșitul secolului al XVI-lea și din secolul al XVII-lea, ale celui animism, vitalism și panspshism, semnalate și decelate de un Weise, la ale cărui baze filosofice nu au aderat creatorii de frumos ai acestei perioade, chiar dacă aceste elemente nu sunt de confundat cu motivele anticipatoare ale poeziei barocului.¹ G. Lerza nu exclude aprioric că acestea au putut fi ocazia unei deschideri spre experimentarea unei noi expresivități plastice pe coordonatele modernelor stăruințe de reînnoire a limbajului plastic. În opera acestor maeștri va prevala difuzarea elementelor decorative mai „mlădioase” derivate din motivele ornamentale descoperite în ruinele siturilor romane, reinterpretate creator.

G. Lerza reparcurge activitatea individualizând opera fiecăruia dintre maeștrii cerțați descoperind valoarea individuală și evoluția specifică a maestrului de la raportul viu și dinamic cu tradiția până la cunoașterea și împlinirea formelor rafinate baroce cu specificitatea lor poetică.

O rapidă parcurgere a secțiunilor ad-hoc delimitate ne poate releva dimensiunea și profunzimea cercetării: 1. **Flaminio Ponzio. Conexiuni între entitățile spațiale și decorative: premisele pentru poetica barocă „al unicului multiplicat”**. Urmează atenta analiză a operei acestui arhitect, proiecte de atelier

¹ Tommaso Scalesse, *Prefazione*, în Margherita Fratarcangeli, Gianluigi Lerza, *Architetti e maestranze lombarde a Roma (1590-1667). Tensioni e nuovi esiti formativi*, I saggi di Opus, 17, Carsa Editioni, f.p. et passim.

(relevee, axonometrii, secțiuni transversale și longitudinale ale obiectivelor arhitecturale religioase și laice, planuri, motive și detalii decorative etc.), activități de refacere, de reabilitare și completare, intervenții la monumentele vechi, șantiere noi de construcții ce cuprind edificii religioase și laice, conducerea unor șantiere, cele mai multe în Roma și zonele limtrofe, după cum urmează: *Intervenții la Tivoli și lucrări pentru Confreria Spitalului S. Salvatore. Intervenții și colaborări cu Martino Longhi cel Bătrân (Palatul Altemps și Capela Altemps din S. Maria in Trastevere); Casa Ponzio pe str. Alessandrina; Intervenții în S. Elgio degli Orefici; Complexul S. Gregorio al Celio; Capela S. Diego (Herrera) în S. Giacomo degli Spagnoli; Capela Rucellai în S. Andrea della Valle; Piața din fața bisericii S. Pietro in Montorio; Intervenții în basilica S. Maria Maggiore (Capela Papei Paul V, post 1605 ce a primit vestita icoană miraculoasă „Salus Populi Romani”, aflată încă în basilica liberiană); Palatul Borghese. Intervenții la Frascati (vila Taverna 1604-1605); Complexul S. Sebastiano fuori le mura; Capela Colonna în S. Giovanni in Laterano: Capela Nero în S. Maria sopra Minerva; Capela Colonna în S. Apostoli; Palatul Sciarra-Colonna; Proiect al bisericii S. Pietro din Bologna; Influențe reciproce între ele două medii artistice. Considerațiuni (Roma și Bologna). FLAMINIO PONZIO. **Date biografice**; 2. ONORIO LONGHI. **Unitate plastică prin translarea planurilor; Introducerea unor singulare elemente autonome, recompuse organic**; Capela Altemps în S. Maria in Trastevere și evaluări ale Palatului Altemps; Intervenții în biserica S. Eusebio all'Esquilino; Intervenții în basilica S. Paolo fuori le mura; Capela S. Severina în S. Giovanni in Laterano; Capela S. Filippo Neri în S. Maria in Vallicella; Intervenții la complexul S. Francesco a Ripa; Capela Sannesi în S. Silvestro al Quirinale; Perioada lombardă și raportul cu mediul artistic milanez; Palatul Maccaranti din Trevi; Intervenții de restructurare și amplificare (prelungire)*

la palatul Medici-Lante; Biserica SS. Ambrogio și Carlo al Corso (Onorio și Martino cel Tânăr); Capela Orsini și Mantica în S. Maria Aracoeli; Palatul Rospigliosi-Palavicini; Palatul Ferrini în Piața S. Pietro; Sublinieri asupra operelor dispărute, succesiv transformate sau de atribuire incertă; ONORIO LONGHI. **Date biografice**. 3. MARTINO LONGHI CEL TÂNĂR. **Descoperiri de planuri și câștigarea spațiului continuu: de la moștenirea sec. al XVI-lea la dezvoltarea poeziei baroce**. Fațada bisericii S. Antonio dei Portoghesi; Scara palatului Caetani-Ruspoli (1640); Altarul principal din S. Maria dell'Unità (1643); Proiectul pentru fațada bisericii S. Giovanni Calibita; Fațada bisericii Ss. Vincenzo e Anastasio; Biserica S. Nicola da Tolentino; Palatul Ginnetti din Velletri (1653, 1660); Refacerea bisericii S. Adriano al Foro (1653-1656); Altarul principal din S. Carlo ai Catinari (1655); Restaurare la „torre dei Conti” și campanilul de la basilica S. Pietro (post 1645); Biserica S. Girolamo della Carità; Biserica S. Bartolomeo all'Isola Tiberiana (1624-1625); MARTINO LONGHI CEL TÂNĂR (1602-1660). **Date biografice**. 4. **Pentru un bilanț critic**.

Contribuia istoricului de artă Margherita Fratarcangeli (pp. 187-253) vizează și resuscită evenimentele economice, politice și cultural-artistice, mediul citadin în limitele căruia se vor mișca aceste ateliere de proiectare și construcție din cetatea pontificală a secolelor XVI și XVII și desigur modalitatea de integrare și de adaptare la aceste dinamici ale societății romane a unor categorii artisanale din arealul „lombard”, *maestranze*-le care au găsit aici modalități și posibilități de afirmare pleneră. Prima necunoscută a acestei cercetări, care-și va primi o rezolvare credibilă, a fost aceea a hermeneuticii, a semanticii unei vagi noțiuni, designații, precum aceea de „lombardă”. Margherita Fratarcangeli a conștientizat dificultatea demersului, deoarece rezolvarea trebuia să țină seama de mai multe direcțiuni ale cercetării, neputând fi luat în considerare

un răspuns, o definiție univocă. Dacă cercetarea, precum în cazul de față, e focalizată pe maestranzele și arhitecții din regiunea lombardă, funcționale în Roma în perioada vizată, atunci dezbaterea trebuia obligatoriu legată de valoarea, de conținutul dat termenului „lombard” în istoriografia istoriei artistice începând chiar cu secolul al XVI-lea, până la adevărata consacrare și instituționalizare a termenului, care din punct de vedere istorico-artistic a găsit un real imbold prin publicarea, în anul 1881, a celor două volume semnate de Antonio Bertolotti, *Artisti lombardi a Roma nei secoli XV, XVI, XVII*.

Margherita Fratarcangeli nu neglijează conținutul istoric dar și extensia geografică a unui teritoriu, designat sub această denumire de zonă „lombardă”, cu variabilă întindere și jurisdicție pe parcursul secolelor vizate. Pe această bază temeinică, autoarea își clădește discursul, analiza cât se poate de adevărată care, departe de a fi structurată doar în jurul câtorva protagoniști, se vedește articulată și foarte bogată în inițiative, activități, personaje, întâmplări deosebit de interesante, recreate printr-o analiză de ridicată valoare științifică, care vine cu ceva în plus în literatura de cercetare, de studiere a societății romane din secolele XVI și XVII. Protagonii istoriei povestite sunt acei sculptori, cioplitori în piatră (*scalpellini*), tăietori de piatră, zidari, maeștrii constructori, arhitecți, adică acele grupuri, acele ateliere (*maestranze*), din așa numita „regione dei laghi” și în special din localitatea Viggiù, protagoniști ce-și găsesc debușee pe piața edilitară romană. Autoarea analizează punctual modul de integrare și de grupare în orașul pontifical, activitatea, practica atelierelor, investițiile, deschiderea unui atelier sau a unei afaceri, cariera constructivă, achiziționarea unei case familiale, comerțul cu materialul litic, raportul cu comandatarul, legăturile cu localitățile de origine, detalii care i-au îngăduit să releve numeroase biografii inedite. Documentele de arhivă,

informații din publicistica vremii concură la aprofundarea veridică a contribuției atelierelor, a numitelor „maestranze” (studiu de caz atelierele și maeștrii din Viggiù) la îmbogățirea și inovarea arhitecturii din ambianța romană (familiile viggiunese, Longhi, Buzzi, Garzoni etc.). Lăudabilă această modalitate de cercetare în care artele plastice, arhitectura și sculptura mai cu seamă, istoria economică, istoria politică, istoria socială și aceea a mentalităților, istoria familiilor sunt asociate într-o adevărată comuniune de raporturi interdisciplinare. Gericile cuprinsului confirmă acest lucru: **Prolog. Cetățenia: „lombardă”; De la, și spre „lombardi”: istoriografia; Prezențe în Roma între sec. XV și XVI, maestranze artistice; Subiectul: mâna de lucru specializată; Dintr-un „ținut (sat) aparținând teritoriului milanez, cred că numit Viggiù, dar nu sunt sigur”; Casa și atelierul; Comerțul cu piatra; Erminio Giudici și Stefano Longhi, scapellini și anteprenori; Reîntoarcerea în patrie; Indispensabilul emigrant: Repertoriu și identitate profesională.** Secțiunea e continuată prin publicarea listei familiilor de maeștrii activi în mediul edilitar roman (părinți, fii, frați, nepoți, unchi, cumnați, nași): ARGENTI, BARATTI, BIANCHI (sau DE BIANCHI), BUZZI, DA LAGHI, DE ANGELI, DE FERRARI, FONTANA, GALLI, GARZONI, GIUDICI (DE GIUDICI), LONGHI, MASSONI, MUTTONI, OLIGATI, PIODI, PONZIO, QUADRI, RESCA și SANTELIA.

Activitatea atelierelor „lombarde” în particular a acelora din Viggiù în Roma secolelor XVI-XVII a fost una statornică, novatoare și folositoare binomului, beneficiar-executant. Trebuie remarcat faptul că această stabilire temporară sau definitivă a maeștrilor din nordul peninsular în Roma nu a îmbrăcat aspectul, nu a întrunit caracteristicile unei epopei a unei emigrații cu dublu sens în care unei prime faze a plecării, dureroasă și plină de suferință îi urma momentul așteptat al reîntoarcerii acasă cu împliniri materiale și spirituale așa precum vor fi seriile de emi-

granți „lombarzi”, comancini, într-o extensie europeană ce avea la un capăt America și Portugalia iar la celălalt Rusia secolelor XVI-XIX².

Margherita Fratarcangeli, recenzenta volumului nostru dedicat maestranze-lor și maștrilor ticinezi activi în Transilvania în secolele XVI-XVIII³ bună cunoscătoare a acestui fenomen al emigrației atelierelor și maștrilor din zonele septentrionale ale Italiei în peninsulă și în afara ei, s-a angajat în această cercetare cu pasiunea și știința proprii istoricului de artă dar și a cunoscătorului care lucrează de ceva vreme tocmai la o asemenea temă a unui dat cultural-artistic, istoric și demografic ce transcende frontierele statale. Volumul prezentat reprezintă un corolar al acestor strădanii.

Nicolae SABĂU

*Profesor la Catedra de Istoria Artei,
Facultatea de Istorie și Filosofie,
Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca, România,
nicolaesabau@personal.ro*

² *Dal mito al progetto. La cultura architettonica dei maestri italiani e ticinesi nella Russia neoclassica.* A cura di Marco Francioli e Letizia Tedeschi. Accademia di Architettura di Mendrisio. Università della Svizzera italiana (Tomo primo a cura di Nicola Navone e Letizia Tedeschi. Tomo secondo a cura di Nicola Navone e Letizia Tedeschi), 2003.

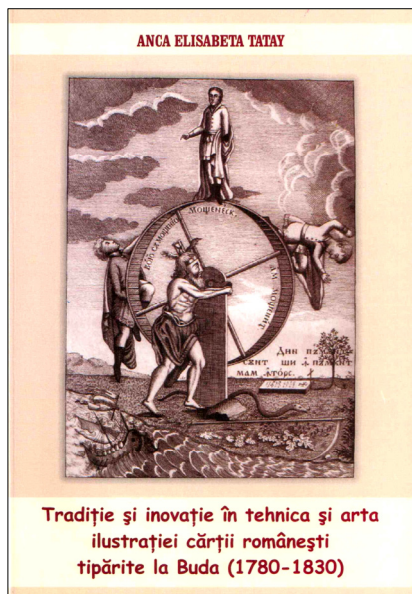
³ Nicolae Sabău (a cura di), *Maestri ticinesi in Transilvania tra Cinquecento e Settecento*, Editrice Mega, 2007, in "Ars Transilvaniae", Editura Academiei Române, XX, 2010, pp. 135-137

Anca Elisabeta Tatay, *Tradiție și inovație în tehnica și arta ilustrației cărții românești tipărite la Buda (1780-1830)*, Editura Altip, Alba Iulia 2010, 112 p. + 61 il.

Moștenind pasiunea pentru studierea ilustrației din cărțile vechi românești de la tatăl său, istoricul de artă Cornel Tatai-Baltă, autoarea volumului pe care îl prezentăm în rândurile următoare propune cititorilor români o nouă cercetare intitulată: *Tradiție și inovație în tehnica și arta ilustrației cărții românești tipărite la Buda (1780 - 1830)*. De fapt, aveam de-a face cu o continuare firească, în care se extind orizonturile culturale și geografice, ale unei prime tentative monografice, din anul 2007, dedicate xilogravurii de la Sibiu din secolele 18-19¹.

După un capitol introductiv în care sunt trecute în revistă istoricul și istoriografia secției românești a tipografiei de la Buda, autoarea își structurează tematic următoarele capitole, analizând pe rând gravura în lemn, gravura în metal și litografia din cărțile românești tipărite la Buda. La această tratare gândită în funcție de tehnicile de lucru ale gravurii se adaugă un capitol de concluzii și un binevenit rezumat, dedicat cercetătorilor străini, tradus în maghiară, germană și engleză. De o atenție aparte trebuie să se bucure bogatul material ilustrativ în care sunt adunate 61 de gravuri.

¹ Anca Elisabeta Tatai, *Xilogravura de la Sibiu (sfârșitul secolului al XVIII-lea – începutul secolului al XIX-lea)*, Editura Altip, Alba Iulia 2007.



Încă de la început, Anca Elisabeta Tatay subliniază valoarea deosebită a centrului tipografic de la Buda pentru istoria tipăriturilor românești, motivând în acest fel importanța subiectului ales: „Spre sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul celui de al XIX-lea se tipăresc cărți pentru români, atât în centre aflate în spațiul românesc (București, Iași, Râmnic, Blaj, Sibiu, Brașov, Mănăstirea Neamț ș. a.), cât și în afara acestuia (Viena, Buda, Lvov ș. a.). Între officinele tipografice din această pe-

rioadă cea de la Buda ocupă un loc important, de producțiile sale beneficiind românilor de pretutindeni” (p. 7).

În urma analizării textului și ilustrațiilor propuse de Anca Elisabeta Tatay putem avea o imagine mai clară asupra circulației modelelor artistice în lumea românească și central-europeană. Cel mai frumos exemplu în acest sens este cazul reprezentat de ilustrația în metal intitulată *Nestatornica roată a lumii și primejdiioasele ale ei valuri* – semnată Prixner sc. Pest – tipărită în *Calendariu... pre 100 de ani*, în 1814, care este copiată de scurtă vreme, într-o formă simplificată, de către pictorul Ioan Elizar (Lazar Toacaci) în biserica de lemn „Sfinții Arhangheli Mihail și Gavril” din Răstoci, județul Sălaj, în 1833. În același timp, vom putea surprinde traseul ocolit pe care-l au o serie de teme iconografice în cadrul ilustrației de carte veche românească. Ne gândim aici, pentru a da doar

un exemplu, la tema *Emmanuel în potir* apărută pentru prima dată în *Acatistierul de la Blaj*, din 1774, reluată apoi cu lejere modificări în *Ceaslovul de la Sibiu*, din 1790, pentru ca în 1807 să fie preluată în *Acatistul de la Buda*. De o atenție aparte trebuie să se bucure gravorii străini care au semnat ilustrațiile cărților și calendarelor vechi românești, artiști care au făcut o adevărată infuzie de artă barocă și neoclasică în cadrul universului artistic al românilor de pretutindeni și mai ales al celor din Transilvania. Ne gândim aici la autori ca: Ehrenreich Junior, Andreas Geiger, Sámuel Lehnhardt, Johann Wenzel Engelmann, János Fülöp Binder, Carolus Fridericus Hederich Frigyes și Gottfried Prixner; la care se adaugă Constantin Lecca, singurul român.

Referitor la diferitele tehnici de lucru exersate la tipografia de la Buda, în intervalul de timp discutat, credem că este binevenită redarea concluziilor autoarei: „[...] *dacă gravura în lemn conservatoare din cărțile bisericești continuă să existe cu unele mici tendințe spre modernitate, gravura în metal, existentă mai puțin în cărțile religioase și mai mult în cele laice, este mai realistă sub aspectul subiectelor și al modului de interpretare, ceea ce constituie o inovație indiscutabilă pe care tipografia din Buda, situată mai aproape de Europa Occidentală, o aduce în cadrul cărții românești vechi. În ceea ce privește gravura în piatră, se pare că primatul revine tipografiei din Buda, încă o dovadă peremptorie a rolului inovator pe care acest focar de cultură l-a propagat în rândul românilor de pretutindeni*” (p. 74).

Autoarea a adoptat o manieră severă și precisă de redactare a scriiturii științifice, realizând un inventar amănunțit al gravurilor din publicațiile românești tipărite la Buda în perioada 1780-1830. Prin munca depusă până în prezent, Anca Elisabeta Tatay și-a câștigat un loc distinct în cadrul celei de-a treia generații a Școlii clujene de istoria artei, rămânând fidelă unui anumit tip de cercetare. Așteptăm cu interes publicarea întregei teze de doctorat, volumul discutat reprezentând un prim referat al acesteia, deoarece astfel se va deschide un orizont mult mai larg asupra cărții românești din secolele 18-19 și asupra profundelor legături culturale și artistice pe care le-au avut românii – mai ales cei din Transilvania – cu Europa Centrală.

Valentin TRIFESCU

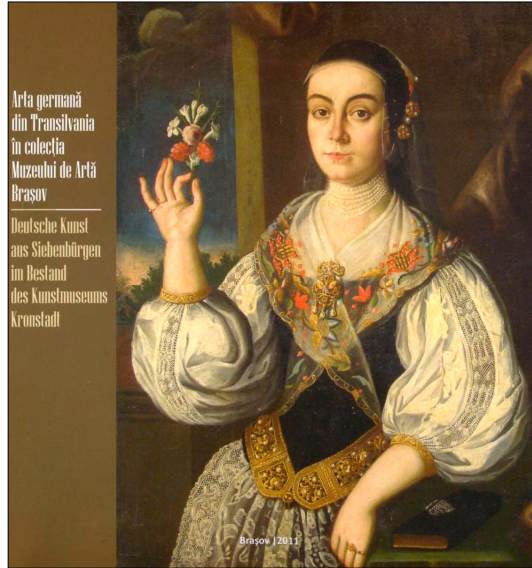
Doctorand în istoria artei la Universitatea Babeș-Bolyai din Cluj-Napoca, România și la Université de Strasbourg, Franța, valentintrifescu@yahoo.fr

Radu Popica (text și coord.), *Arta germană din Transilvania în colecția Muzeului de Artă Brașov [Deutsche Kunst aus Siebenbürgen im Bestand des Kunstmuseums Kronstadt]*, Brașov, Editura Muzeului de artă Brașov, 2011, 124 p. + il.

Cu prilejul anului jubiliar 2011 "Țara Bârsei—800 de ani de la prima atestare documentară", Muzeul de Artă din Brașov a găzduit, în perioada 15 septembrie - 23 octombrie 2011, expoziția cu titlul "Arta germană din Transilvania în colecția Muzeului de Artă Brașov". Curator a fost muzeograful Radu Popica, cel care, așa cum de altfel este și firesc, s-a ocupat de întocmirea unui catalog care reflectă în chip armonios respectivul eveniment și pe care ne propunem să îl prezentăm în cele ce urmează.

Absolvent al Universității Babeș-Bolyai din Cluj-Napoca, Facultatea de Istorie și Filosofie, secția Istorie – Istoria Artei, Radu Popica nu se află la prima sa apariție editorială, el publicând anterior și „Artiști Brașoveni uitați 1750-1950”, Brașov, Muzeul de Artă Brașov, 2008. De asemenea, el este autorul a numeroase studii apărute în reviste și volume colective de specialitate.

Deosebit de importantă este redactarea integrală în două limbi a textului prezentului volum: română și germană, alegerea limbii germane fiind cât se poate de justificată. În iureșul publicațiilor de astăzi unii cercetători conștientizează, fără doar și poate, deschiderea pe care ne-o oferă acest tip de ediție. „E cazul să ne concentrăm atenția asupra edițiilor bilingve (cel puțin). Este șansa noastră de a deveni o națiune științifică care să existe și pe plan extern. Să ne citească lumea. Să ne citeze lumea. Să ne trezim menționați prin cărțile care contează” scria recent tânărul cercetător Daniel I. Iancu³.



Lucrarea lui Radu Popica este structurată în 4 părți, debutând cu un amplu studiu introductiv (p. 4-47) în care prezintă, cu evidentă ținută științifică, opere de artă germană din patrimoniul Muzeului de Artă Brașov. Colecția de artă germană din Transilvania a acestui muzeu cuprinde peste 800 de piese „ilustrând preponderent creația artiștilor activi la Brașov și, într-o măsură mai mică, a artiștilor sibieni”. Ținând seama de numărul mare al lucrărilor, doar unele au fost analizate, iar circa 10% dintre ele catalogate și reproduse în culori în acest volum. Elocvent alese, piesele oferă o imagine a universului artistic german din Transilvania.

Analiza operelor de artă nu a fost tocmai ușoară dat fiind faptul că ele acoperă o perioadă mare de timp (sec. XVI-XX), în care s-au succedat diverse curente (baroc, neoclasicism, Biedermeier, academism, realism, impresionism, postimpresionism, simbolism, 1900, fovism, constructivism, expresionism) și diferite tehnici (pictură, grafică, sculptură).

³ Daniel I. Iancu, *Pledoarie pentru edițiile bilingve. Sau multilingve*, în „Politics & Media. Revistă lunară de analiză și opinie”, Nr. 5, februarie 2011, p. 38.

Piese sunt prezentate cronologic, pe autori, indiferent de tehnicile abordate, rezultând un periplu plăcut în lumea artei germane transilvănene. Dintre artiști cităm, alături de creațiile lor cele mai reprezentative, nume precum: Johann Ôlhan senior (?-1763, *Portretul lui Joseph von Drauth* – pictură); Johann Martin Stock (1742-1800, *Portretul lui Samuel Joseph Seuler de Seulen* – pictură); Franz Neuhauser cel Tânăr (1763-1836, *Apollo-nia Hirscher* – litografie); Anton Fiala (1812-1863, *Lupta de la Feldioara dintre Michael Weiss și Gabriel Báthory* – pictură); Theodor Benedikt Sockl (1815-1861, *Portret de femeie* – pictură); Emerich Tamás (1876-1901, *Autoportret* – sculptură); Friedrich Miess (1854-1935, *Portretul lui Victor Teutsch* – pictură); Hans Eder (1883-1960, *Piața de pește din Bruges și Natură moartă cu cactuși* – picturi); Hans Mattis-Teutsch (1884-1960, *Flori sufletești* – pictură; *Brazi* – linogravură; *Mediație și Nud* – sculpturi); Henrich Schunn (1897-1984, *Peisaj din Balcic* – pictură); Hans Wilhelm Hermann (1885-1985, *Casa Sfatului* – acvaforte); Friederich von Bömches (1916-2010, *Țărancă* – tuș); Helfried Weiss (1911-2008, *Bivoli în fața cetății Viscri* – xilogravură).

Radu Popica face o analiză pertinentă, cu referire la construcția compozițională, la analiza temei și a detaliului, la analogii și la precise definiri stilistice fără nuanțe eseistice exagerate în interpretare, dovedindu-și din plin formarea sa în cadrul școlii de artă de la Cluj. În acest sens pledează și următorul paragraf: „Proiectat pe fundalul unui peisaj bucolic, portretul, ilustrativ pentru maniera portretistică a lui Sockl, îmbină într-o compoziție echilibrată o remarcabilă capacitate de a surprinde individualitatea modelului, cromatica rafinată și sugestia delicată a materialității carnației și vestimentației de o eleganță discretă” (p. 13).

Așa după cum a reieșit din lucrările expuse, artistul complet, de reputație internațională, Hans Mattis-Teutsch, este foarte bine reprezentat în muzeul brașovean. Despre

acesta Radu Popica scrie, printre altele: „Dintre artiștii brașoveni din perioada interbelică, Mattis-Teutsch se desparte cel mai tranșant de tradiția picturii transilvănene alăturându-se mișcării avangardiste din România (*Contemporanul*, *Integral*), Ungaria (*MA*) și Germania (*Der Blaue Reiter*, *Der Sturm*)”.

Probitatea științifică a studiului este mărturisită și de aparatul critic, minuțios întocmit, în care se oferă date referitoare la activitatea artiștilor, a lucrărilor, alături de bibliografia aferentă.

Catalogul (p. 49-97), în care apar reproduceri color (acolo unde este cazul) de o foarte bună calitate, cuprinde 39 de picturi, 3 acuarele, 31 de lucrări de grafică și 6 sculpturi. Acesta este urmat de *Lista lucrărilor* (p. 98-115) ce însumează 84 de poziții, fiecare având câte o descriere atent concepută, menționându-se autorul, numele lucrării, tehnica, dimensiunile, semnătura, datarea, inscripțiile, numărul de inventar, expozițiile la care a mai luat parte piesa și bibliografia. Ne întrebăm de ce operele de artă reproduse în text nu se regăsesc în *Lista lucrărilor*, date despre ele apărând, în schimb, în note. De asemenea, legătura dintre textul studiului introductiv, *Catalog* și *Lista lucrărilor* nu este perfect realizată, fapt ce ușor îngreunează cititorului asocierea datelor cu imaginea.

Așa cum este și firesc, ultima parte a volumului conține o *Bibliografie selectivă* (p. 116-123), compartimentată astfel: I. *Lucrări generale, dicționare*; II. *Cataloge de expoziție, ghiduri*; III. *Monografii*; IV. *Studii, articole*.

Avizat, tânărul cercetător, prin intermediul acestui catalog oferă, atât specialiștilor cât și publicului larg, o privire de ansamblu asupra unui segment al artei transilvănene, a celei germane, a cărei calitate este remarcabilă, înscriindu-se în mod firesc pe coordonatele artei europene.

Anca Elisabeta TATAY

Doctor în istorie la Institutul de Istorie Cluj, Academia Română; Bibliotecară la Academia Română, filiala Cluj-Napoca, ancatatai@yahoo.com

O recenzie la recenzie

Ideea unei recenzii la recenzie poate părea un demers tautologic ce înlesnește firesc neîncrederea în utilitatea sa, propunând unilateral varianta simplă a unei noi recenzii.

Conceptul însă, dezvoltă latura critică, atât în raport de lucrarea inițială cât și în relație cu criticile precedente, adaugând valoare, completând și nuanțând opiniile unidirecționale fără a se delimita forțat de interpretările anterioare, facilitând cursiv dialogul analitic, constructiv.

Recenzia reprezintă un exercițiu formator, element cheie în modelarea și educarea discursului academic iar deschiderea sa bidirecțională expune atât studiul autorului cât și pe cel al recenzentului, oportunității unor noi idei și perspective.

Punctul de plecare îl constituie două lucrări apărute la editura Noi Media Print, Dana Jenei, *Pictura murală gotică din Transilvania* și Dragoș Năstăsoiu, *Arta gotică în România*, recenzate critic de Valentin Trifescu în paginile revistei *Studia UBB Historia Artium*, LV, 1, 2010.

În cazul primei cercetări, recenzia surprinde obiectiv necesitatea înnoirii materialului acumulat, a contextualizării și a sistematizării sale metodologice în circumstanțele unei lucrări academice și în condiții grafice optime. Rezervele vizează pe de-o parte lipsa notelor de subsol, indispensabile oricărei lucrări științifice, iar pe de alta, tezele interpretative ce fac referire la dezbateri teoretice și datări.

Analiza incisivă făcută celei de-a doua lucrări se structurează pe aceleași două paliere. Sunt analizate o serie de afirmații, mai mult sau mai puțin contestabile din punct de vedere istoric, lipsa notelor de subsol neper-

mițând, într-adevăr, contextualizarea lor, lăsându-se așadar impresia unor aserțiuni exacte, emise unilateral de către cercetător.

Citarea autorilor și modul în care anume enunțuri sunt asociate acestora, constituie o mostră de inconsecvență și arbitraritate. Pentru a oferi doar un exemplu, la pagina 86, menționarea bisericii Sfânta Fecioară Maria din Brașov este însoțită de citarea atributului conferit de istoricul de artă Vasile Drăguț, ce cataloghează monumentul drept „*construcție-simbol a goticului transilvănean.*” Sintagma este pusă între ghilimele iar autorul între paranteze, în continuarea acesteia. La paginile 100-101 textul lucrării precizează: „*Statuia în ronde-bosse a Sfântului Gheorghe redă admirabil mișcarea calului și călărețului în jurul axului schițat de lancea ucigătorului de balaur și surprinde prin minuțiozitatea detaliilor răspândite pe suportul stâncos care amintește de peisajele din manuscrisele ilustrate ale epicii; calitatea execuției și eleganța figurilor înscriu această operă în rândurile goticului prezent la marile curți europene, iar cizelarea detaliilor îi apropie pe autori de realizările aurarilor medievali, în ambianța cărora și-ar fi putut chiar deprinde meșteșugul (Virgil Vătășianu).*” În lipsa unei note de subsol alăturată direct paragrafului potrivit, nu putem înțelege foarte clar dacă numele cercetătorului invocat trebuie să-l asociem opiniei de dinaintea semnului punct și virgulă sau celei de după, sau ambelor. Cert este că, în ciuda tuturor celorlalte teorii artistice ale căror autori au fost uitați, realizatorul textului se hotărăște în cele din urmă să citeze un nume, pe cel al lui Virgil Vătășianu. Și asta chiar dacă nu este vorba de reproducerea expresiei

ad literam, ca în cazul citării lui Vasile Drăguț. Situația este reprodusă similar la pagina 106: „*Acest gotic internațional provincial (Walter Frodl) poate fi sesizat nu doar la nivel stilistic, adică la nivelul repertoriului de forme la care pictorii medievali au recurs, ci și la nivel iconografic, cu alte cuvinte, la nivelul temelor alese pentru a fi ilustrate într-un edificiu de cult, întrucât omul medieval, indiferent de locul în care s-ar fi aflat, era în mare parte sensibil la aceleași întâmplări cu personaje sacre narate pe pereții unei biserici (France Stelé și Vasile Drăguț).*” Suntem lăsați să înțelegem că expresia „*Acest gotic internațional provincial*” îi aparține lui Walter Frodl chiar dacă aceasta nu mai este individualizată, ca în pasajul precedent, prin prezența ghilimelelor. Dincolo de simpla precizare a numelor autorilor, lipsa notelor de subsol ne privează încă o dată de mențiunea cercetărilor precise în cadrul cărora au fost emise și validate anumite idei, de locul și momentul apariției acestora.

Trecând însă de exemplul particular al celor două lucrări, studierea detaliată a demersului redacțional, conceptual, al albumelor de artă, ne permite extragerea unor concluzii.

Consider în primul rând necesară, distincția, definită valoric și editorial, dintre albumele de popularizare și cele academice. Lucrarea dedicată publicului eterogen al amatorilor de artă presupune de cele mai multe ori o abordare accesibilă, de sinteză, fără aporturi teoretice majore. Textul este așadar, prin specificul editorial și prin grupul țintă al persoanelor cărora le este destinat, unul de factură generală, comprimat, esențializat și completat de imagini care să ilustreze cât mai bine fenomenul. Explicarea clară a terminologiei și parcursului istoric al fenomenului, fără volute conceptuale și detalii care să îngreuneze lectura și înțelegerea, reprezintă caracteristica principală a textelor de popularizare, doar

aparent, ușor realizabilă. Centrul de greutate este reprezentat de ilustrații și nu de structura scrisă, ce nu are anvergura unui text academic.

Lucrările de popularizare vizează la rândul lor categorii diferite de cititori. Publicului cu minime cunoștințe în domeniul artistic îi sunt destinate textele pedagogice, elementare, ce îl familiarizează cu domeniul în sine. Exemplele colecției *Mari pictori*, ale editurii De Agostini, *Galleria d'arte* sau cărțile de popularizare apărute la editura Rao (de pildă David Gariff, *Cei mai influenți pictori din lume și artiștii pe care i-au inspirat*, Ed. Rao, București, 2008) sunt concludente în acest sens. Acestea subsumează o serie de principii editoriale comune care să faciliteze lectura și asimilarea, de la textul fragmentat și casetele cronologice și explicative, la interrelaționări artistice ilustrate grafic, totul pentru a înțelege și memora mai ușor informația.

Pe un al doilea nivel al lucrărilor de popularizare se situează textele destinate publicului ce a depășit etapa primelor colecții și vizează înțelegerea mai largă a conținutului artistic. Pentru că modul și nivelul de receptare se schimbă, cartea își modifică distribuția vizuală a informației, textul urmând formatul obișnuit al paginilor, alternat cu prezența ilustrațiilor. Autorii nu lansează ipoteze disputabile ci prezintă explicit fenomenul artistic, etapizat cronologic și creativ, sintetizându-se informațiile general valabile despre subiectul abordat. Lucrările sunt structurate riguros, incluzând bibliografie, lista ilustrațiilor, tabele cronologice, index alfabetic sau glosar precum și menționarea autorilor fotografiilor reproduse în album (în lucrarea *Arta gotică în România*, unora dintre ilustrații le este alăturat numele fotografului, practica nefiind consecventă iar textul neoferind indicii asupra criteriilor de citare și nici o listă a ilustrațiilor însoțită de realizatorii acestora). Însă notele explicative ce trimit cititorul la textele invocate, specifice discursului aca-

demic, lipsesc. Edituri celebre, cu autoritate în domeniul tipăriturilor de artă, precum Skira, Taschen, Könemann sau Feierabend (de exemplu *L'art gothique. Architecture • Sculpture • Peinture*, Ed. Könemann, Cologne, 1999; Klaus-Jürgen Sembach, *Art Nouveau*, Ed. Taschen, Köln, 2007; Giulio Carlo Argan, *L'âge baroque*, Ed. Skira, Geneva, 1994; *Romanesque. Architecture • Peinture • Sculpture*, Ed. Feierabend, Berlin, 2003) au produs de-a lungul timpului serii întregi de astfel de lucrări ce adesea se află la granița dintre producția de popularizare și cea academică, servind nu o dată, ca suport de curs, istoricilor de artă în formare. Această caracteristică de curs conferă lucrărilor autoritatea unei sinteze elaborate, neacoperind totuși complet cerințele academice și deci nefiind citabile. De asemenea, direcționarea exclusivă a studenților spre imaginile atractive, odată inexistente și de aceea atât de aparent ofertante astăzi, poate reprezenta un factor perturbator în înțelegerea aprofundată, interdisciplinară a temelor.

Un alt subiect dezbătut în contextul lucrărilor de popularizare este cel al apariției numelui autorului textului pe copertă, alături de titlul cărții. În funcție de politicile editoriale sau de rațiunile estetice, de prezentare, numele poate să apară sau nu pe coperta principală, menționarea sa fiind deplasată adesea pe prima pagina. Dincolo de chestiunile de orgoliu, cred că disputa poate fi explicată rațional prin faptul că autorul unei astfel de lucrări realizează o operă destinată cristalizării publicului și nu reprezintă o culme profesională a cercetărilor sale. Punându-se în slujba formării cititorului, centrul de greutate cade pe tema abordată și abia apoi pe numele celui ce a tratat-o.

Chiar dacă foarte cuprinzătoare, lucrările incluse acestei categorii nu se înscriu în direcția curat-academică și în circuitul științific deși se adresează unui public cu referințe artistice avansate.

Câmpul de dispută al noilor teorii validate în timp și al viziunilor individuale asupra unui subiect este reprezentat de reviste de specialitate și lucrări de cercetare, fie ele și albume de artă. Lucrarea academică pierde caracterul pregnant didactic al celei de popularizare, reflectând percepția și filosofia cercetătorului asupra subiectului artistic. Limbajul își modifică liniile distinctive, operând cu concepte artistice familiare mediului academic, bazându-se mai mult pe analiză decât pe definiție. Dincolo de literatura de specialitate din străinătate, atât de bogată în exemple (de pildă Paul Frankl, *Gothic Architecture*, Ed. Yale University Press, 2000.), aș invoca în acest sens tipologia albumelor de artă ale editurii Meridiane, binecunoscute amatorilor și specialiștilor în domeniu, dinaintea anilor '90. Textele se constituie sub forma unor eseuri personale ale celor mai cunoscuți critici și istorici de artă ai perioadei, de la Ion Frunzetti, la Petru Comarnescu sau Mircea Țoca. Structura albumelor este una riguroasă, conținând liste cronologice, bibliografie de specialitate și listele ilustrațiilor. Chiar și în cazul acestor albume prezența notelor de subsol, deși predominantă, nu este constantă (de exemplu în albumul dedicat pictorului *Edouard Manet*, Ed. Meridiane, București, 1975, textul lui Iulian Mereuță nu conține note explicative în timp ce analiza cercetătorului Ion Frunzetti despre *Velázquez*, Ed. Meridiane, București, 1984, este prevăzută cu note de subsol). Inconsecvența citațiilor dovedește pe de o parte instabilitatea politicii editoriale, pe de altă parte vorbește despre lipsa unei tradiții stabile în editarea unor astfel de lucrări, fapt ce poate justifica parțial imprecizia noilor apariții.

Revenind la primele două lucrări invocate, ale editurii NOI, consider ca principalul lor neajuns este cel al nedefinirii corecte a publicului căruia i se adresează, de către editori, precum și a inadapării discursului,

istoricului de artă, în raport cu destinatarul său. Ambele cercetări, ne-o dovedește limbajul, structura frazeologică, tipologia informației și notele din interiorul supracopertei despre realizările științifice ale autorilor, s-au dorit a fi analize academice ale subiectelor abordate, îmbrăcate însă în forma comercială a lucrărilor de popularizare. Caragiale ar fi spus „(...) că până acum nu stăm nici bine, nici rău, adică nici așa, nici altminteri”, în condițiile în care cercetările nu întrunesc criteriile necesare unor studii academice, prin lipsa notelor de subsol - cerință minimă de raportare și recunoaștere a sursei, inconsecvență în citare sau lipsa listei ilustrațiilor, dar nici pe cele ale unei opere de popularizare, nefiind tocmai „o lectură de-o seară”, după cum bine observa Valentin Trifescu în recenziile inițiale, neaderând la un stil clar, elocvent didactic, specific profilului. Simpla eliminare a notelor de subsol nu transformă textul academic în unul de popularizare iar publicul larg nu va avea competențele necesare descifrării lucrării ce va rămâne o simplă carte cu poze, din bibliotecă.

Rolul istoricului de artă implicat intervine deci în modelarea și clarificare a politicilor editoriale. Producția de carte depinde de o serie întregă de factori, de la rațiunile financiare la tipologia textului publicat. Cartea despre artă trebuie să fie însă apajul istoricului de artă iar maniera de prezentare să se diferențieze în funcție de utilitatea sa. Un manual, o lucrare de popularizare sau o operă academică reprezintă tot atâtea tipologii editoriale și versiuni redacționale

a căror formă și discurs se cer adaptate în relație cu cel ce le va recepta. Calibrarea discursului istoricului de artă este esențială în atragerea și formarea publicului larg, amator (apreciez modul profesionist de redactare a revistelor despre cei mai celebri artiști, din colecția menționată a editurii De Agostini) precum și în implicarea la nivelul cercetării academice, în lumea tezelor și ipotezelor aprofundate, inovatoare.

Rigoarea academică a istoricului de artă trebuie să fie vizibilă atât în lucrările de popularizare cât și, în mod implicit, în cele de specialitate. Iar prin rigoare academică nu se înțelege neapărat introducerea notelor de subsol, dacă vorbim de exemplu despre un album pentru familiarizarea publicului necunoscător cu domeniul artei, ci o consecvență în structură și idei, în modul de redactare și de citare a operelor sau în înșiruirea logică a informațiilor. Tipologizarea cărții depinde așadar de destinatarul său, de la lucrarea dedicată copiilor la cea academică. Categoriile nu se exclud dar e necesar să păstreze în mod individual, ținând cont de specificul lor, structura clară, rațională, fidelă normelor și principiilor științifice de redactare a unui text.

Irina ILIESCU

*Doctorand în istorie, Universitatea
1 decembrie 1918, Alba Iulia, România,
irina.d.iliescu@gmail.com*