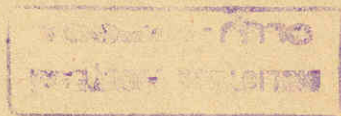


3014

VIRGIL VĂTĂȘIANU

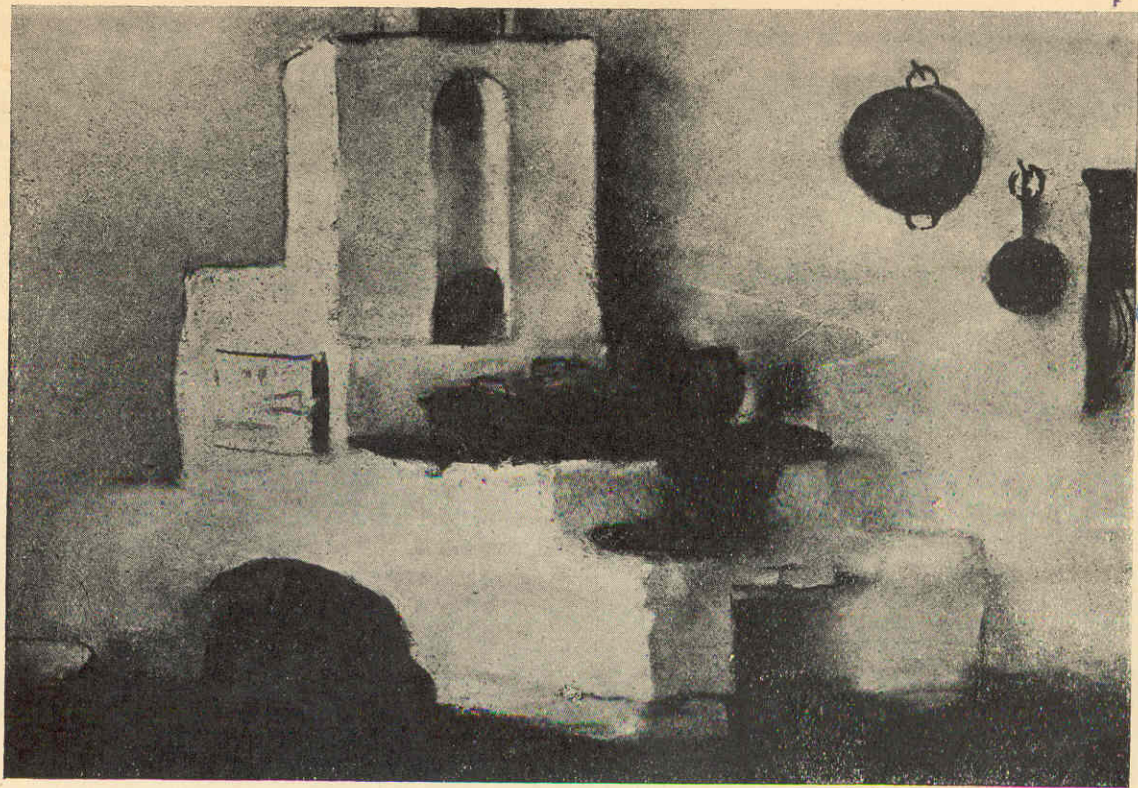
COLECȚIILE DE ARTĂ
DELA
INSTITUTUL DE STUDII CLASICE
DIN CLUJ

EXTRAS DIN REVISTA «BOABE DE GRÂU» Nr. 1, IANUARIE 1933



MONITORUL OFICIAL ȘI IMPRIMERIILE STATULUI
IMPRIMERIA NAȚIONALĂ
BUCUREȘTI
1933

73/36
#37



1994

2
1998

2
2000

Șt. Luchian: Bucătărie mănăstirească (pastel)

COLECȚIILE DE ARTĂ DELA INSTITUTUL DE STUDII CLASICE DIN CLUJ

IOSIF PERVAIN

BIBLIOTECA AȘTEAZĂ

CLUJ-NAPCA

A) Pinacoteca « Virgil Cioflec ». Inițierea Pinacotecii « Virgil Cioflec » în Cluj, adică în centrul cultural al Ardealului, a fost și va rămâne de o importanță educativă neprețuită, fiindcă prin această instituție s'a pus la îndemână tineretului nostru o tradiție artistică românească de cea mai înaltă calitate, lucru ce lipsea cu desăvârșire în acest oraș, unde, în decursul ultimei sute de ani, bântuise cea mai necruțătoare campanie de maghiarizare. Pentru a ne da seamă complet de artificialitatea acestui oraș, devenit prin excelență maghiar în mijlocul Ardealului românesc, fiind așezat între Munții Apuseni și între centrele vechi românești, cum sunt Feleacul, Nicula și Cetatea Ciceului, e suficient să ne amintim istoria Clujului și schimbătoarea lui înfățișare națională: întemeierea lui de către Sași, pătrunderea lentă a elementului maghiar începând cu secolul al XV-lea, reprezentat la început exclusiv prin negustori și meșteșugari, așezarea primilor nobili maghiari în oraș în jumătatea a doua a secolului al XVII-lea și așezarea primelor familii evreiești în ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea, iar apoi maghiarizarea aproape completă și — în funcție de aceasta — evreizarea orașului în cursul secolului al XIX-lea. Iată în câteva trăsături atâtea transformări radicale

în aspectul etnic al orașului, sau cu alte cuvinte atâtea fluctuație, încât numai artificialitatea întemeierii și artificialitatea dezvoltării ne pot da explicația acestor stranii transformări. O asemenea înfățișare nestatornică din punct de vedere etnic e caracterul tuturilor așezărilor întemeiate de popoare, care într'o regiune dată nu au tradiție, nu sunt băstinașe și nu se pot menține decât atâtea cât zidurile de cetate și hrisoavele domnești le garantează, fie în timp de războiu, fie în timp de pace, izolarea de populația din împrejurimi. Zidurile de cetate din jurul Clujului au fost nevoite de mult să deschidă porțile, iar ziua de 1 Decembrie 1918 a desființat și puterea hrisoavelor și legilor, care barau drumul din ținuturile Clujului spre oraș. Și e uimitor rezultatul ce s'a produs în ultimii 14 ani, în cari — poate pentru prima dată în istoria Clujului — nu a intervenit nici o putere organizată, spre a abate mersul firesc al evoluției. Rădăcinile însetate ale acestui oraș, care se alimentase până acum ca o plantă de seră în ghiveciul strămt, s'au destins deodată în solul neîngrădit din jurul lui și au supt și au inspirat din plin seva solului ardelean, românesc. Azi viața Clujului, care cu 15 ani înainte era încă constrânsă să refuze tot ce nu era unguresc, poartă un caracter românesc

ng. 398

P/37

precumpănitor. Singura problemă ce rămâne de rezolvat pe cale de organizare e crearea tradiției românești, corespunzătoare noului aspect etnic al orașului. Dar acțiunea puterii organizate a Statului, căruia îi incumba în prima linie această misiune, nu a putut



Institutul de Studii Clasice din Cluj

să se manifeste decât lent și anemic, din cauzele postbelice în deobște cunoscute, astfel încât mărimumoasele intervenții din inițiativă particulară dobândesc o îndoită importanță. Ele dovedesc existența vie a spiritului românesc de jertfă și abnegație și apoi împlinesc goluri extrem de dureros simțite. Din aceste puncte de vedere trebuie apreciată întemeierea pinacotecii « Virgil Cioflec », dacă năzuim să înțelegem în toată amploarea ei importanța faptei « pe care o proslăvim și în fața căreia, recunoscători, cu toți ne închinăm », cum scria în prefața primului catalog d-l Emil Panaiteșcu.

Actul prin care luă ființă pinacoteca « Virgil Cioflec » poartă data de 26 Iunie 1930. Prin el d-l Virgil Cioflec dăruiește Universității « Regele Ferdinand » din Cluj 77 de tablouri și desene și 2 busturi, iar Universitatea depune o sumă de trei milioane lei, din dobânzile căreia urmează să se cumpere anual nouă lucrări importante ale pictorilor și sculptorilor români. Totodată se mai adaugă colecției « Virgil Cioflec » și darurile făcute Institutului de Studii Clasice de către d-l Anastasie Simu, cuprinzând 8 tablouri și desene, apoi donația Ministerului Cultelor și Artelor (3 tablouri) și cea a Ministerului de Interne (1 tablou). Astfel Pinacoteca « Virgil

Cioflec », adăugându-se și cumpărările din ultimii ani, a ajuns să cuprindă azi un total de 109 picturi (în ulei, tempera sau acuarelă) și desene și 3 sculpturi, precum și câteva stampe. Operele expuse aci îmbrățișează ca epocă jumătatea a doua a secolului al XIX-lea și secolul al XX-lea până în zilele noastre, sau cu alte cuvinte epoca clasicismului tardiv, realismul, impresionismul și mișcarea modernă complexă expresionistă (în sensul cel mai larg al accepției acestei noțiuni, adică al unei tendințe constructiviste diametral opusă impresionismului).

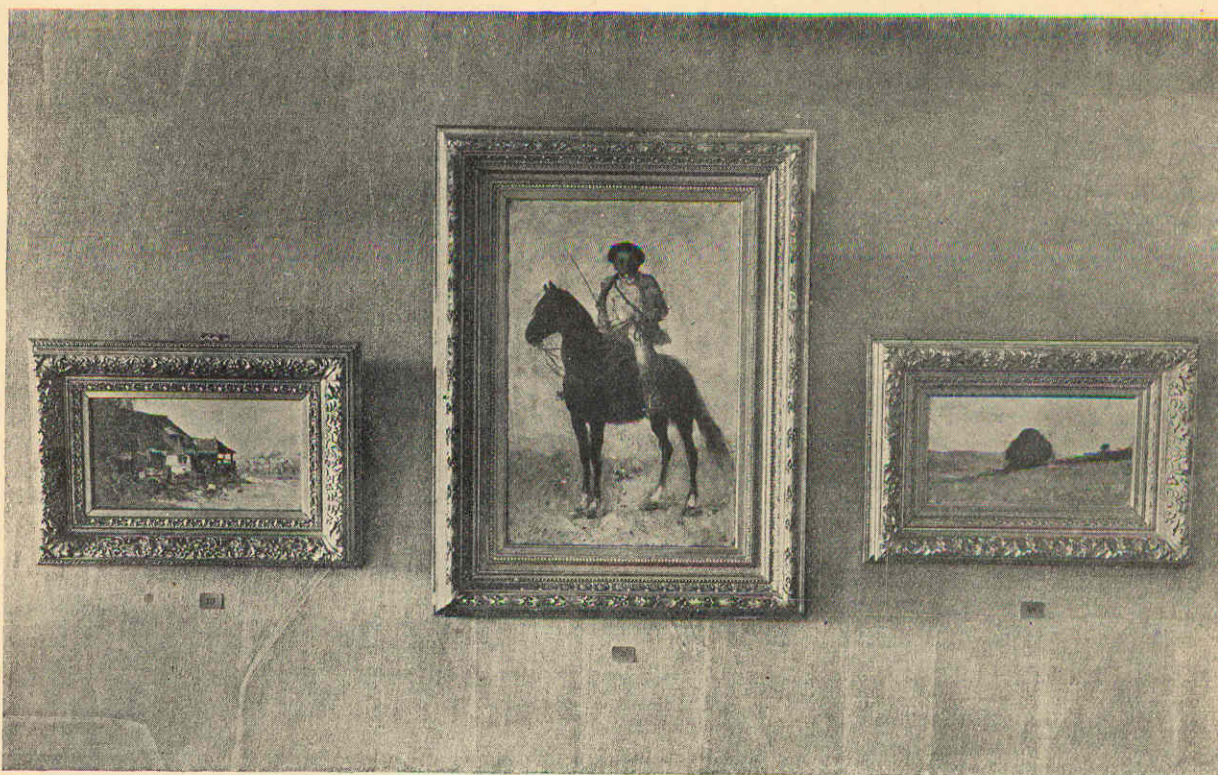
Pinacoteca « Virgil Cioflec » e adăpostită în edificiul Institutului de Studii Clasice al Universității, unde se mai găsesc între altele și colecțiile de arheologie și artă ale Muzeului Ardelean, întreaga instituție fiind condusă de un colegiu de profesori. Pinacotecii « Virgil Cioflec » i s'au destinat pentru moment două săli mai mici și o sală mai mare, iar materialul a fost așezat cu concursul pictorului Catul Bogdan, după cum urmează: Sala I s'a destinat operelor lui Grigorescu, sala II operelor lui Luchian, iar în sala III (cea mare) au fost întrunite celelalte lucrări.

Sala Grigorescu (I), cuprinde 21 de picturi în ulei, 2 acuarele, 1 sepia și 8 desene în creion sau cărbune. La îndemâna acestor lucrări putem urmări pe Grigorescu în toate fazele evoluției lui. Prima lucrare e o iconiță, reprezentând pe sfinții Impărați Constantin și Elena, și e semnată « Nicu Grigorescu, 1856 ». Grigorescu era pe vremea aceea un pictor de icoane bizantine clasicizante, sub influența curentului creat de Constantin Lecca. Urmează apoi epoca de formare în Franța, la Barbizon, unde Grigorescu ia contact cu realismul, căruia îi rămâne credincios până după 1877. Caracteristică e acum modelarea obiectului prin lumină și umbră (valoarea liniei tinzând tot mai mult să dispară) și un colorit redus foarte sobru. Cinci tablouri¹⁾, între care un autoportret și cele mai multe desene, fac parte din această epocă. Dar călătoriile lui Grigorescu prin Franța îl pun în curând în legătură intimă cu tehnica și cu concepția artistică a impresionismului, cu care de altfel făcuse cunoștință încă înainte de 1877, încercând să se apropie de el în lucrările lui din Vitre. Putem acum urmări cum se modifică treptat stilul lui, cum valorilor de lumină și umbră li se adaugă cele coloristice, fără ca Grigorescu să urmărească însă vreodată problemele optice de descompunere și compunere a culorilor în sensul impresionismului evoluat al lui Renoir sau mai ales al pointillismului. O timidă încercare excepțională de a compune un tablou numai din valori coloristice reprezintă pânza « Țigani cu ursul ». Din epoca aceasta, în care coloritul întodeauna sobru ajunge totuși maximul de intensitate ce a putut atinge Grigorescu, și în care modelarea

¹⁾ 1. Autoportret; 2. Cățelul pictorului; 3. Capete de vite; 4. Capete de cai; 5. Turci prizonieri.

mai îngrijită din faza realistă face loc petelor de culoare așezate nemijlocit una lângă alta, posedăm iarăș o serie de zece lucrări¹⁾, dintre care câteva semnate și datate. Dar două din ele, ambele din 1896, cuprind de pe atunci caractere care arată o nouă și ultimă fază în pictura lui Grigorescu. Dela impresionism Grigorescu păstrează de aci înainte tehnica, dar dintre valori elimină — în limita posibilității — pe cele coloristice, căutând numai efectele de gradare a luminii. Pânzele lui devin palide, aproape monocrome, dar câștigă în putere vizionară. Toată opera lui Grigorescu după 1896 e un

sionismului, un maestru întotdeauna preocupat de elementele constructive din tablou. În fiecare tablou găsim un plan bine determinat, care delimitează priveliștea, fie o îngrijită conturare a corpurilor, iar linia conturului obiectului izolat sau a grupului de obiecte e întotdeauna linia de expresie artistică. În tablourile din pinacoteca «Virgil Cioflec»¹⁾ putem urmări evoluția acestei concepții artistice. În lucrările din 1903 până prin 1906 Luchian ne apare încă într'o anumită măsură aparținător școalei realiste, cu care făcuse întâiu cunoștință prin primul său maestru, N. Grigorescu. Dar realismul



Aspect din sala I (Grigorescu)

imn închinat peisajului românesc scăldat în soare. În aceste lucrări pe Grigorescu nu-l mai interesează obiectul ca atare, ci desfășurarea luminii într'un mediu dat. Cinci tablouri ale pinacotecii²⁾, dintre care unul datat, ilustrează această fază.

Sala Luchian (II) adăpostește 11 tablouri în ulei, 7 pasteluri și un desen în cărbune și peniță. Toate lucrările aparțin epocii mature a lui Luchian. Primul e un pastel din 1903, «Spre cimitir». Luchian apare dela început ca un antagonist al impre-

lui e de pe atunci sintetic, neglijând toate detaliile posibile și concentrând atenția mereu asupra grupării maselor (mai ales în peisaje) ale căror contururi, dominate de linii crispate verticale, sau linii orizontale greoaie denotă mereu exteriorizarea unui suflet când trist, obosit, când cuprins de o pasiune tragică. În ultimele lui peisaje care se găsesc în pinacotecă²⁾, și care aparțin anilor 1908—1909, tendința spre sintetizare merge mereu crescând, accentuând tot mai mult gruparea compactă și neglijând până la ultima posibilitate detaliile. Cele 2 portrete, de altfel destul de apropiate

¹⁾ 1. Fecior boeresc (1881); 2. Țigani cu ursul; 3. Râpă pe valea Prahovei; 4. Peisaj de toamnă; 5. Peisaj din Vitru; 6. Casa teslarului; 7. Livadă înflorită; 8. Pe valea Buzăului; 9. Clae de fân (1896); 10. Peisaj la Posada (1896).

²⁾ 1. Dimineață la munte; 2. Luminiș; 3. Peisaj de primăvară (1897); 4. Car cu boi; 5. Ulcică cu flori de munte.

¹⁾ 1. Brădet; 2. Spre cimitir (1903); 3. Sălciile (1906).

²⁾ 1. Peisaj la Brebu (1908); 2. Peisaj la Moinești-Bacău (1909); 3. Bucătărie la Mănăstirea Brebu (1908); 4. Zarzavat; 5. Natură moartă; 6. Crizanteme.

ca timp, autoportretul din 1906 și portretul Doamnei Zizi Ciofleac din 1907, vădesc și ele aceeași tendință. În autoportret Luchian urmărește încă detalii realiste, jocul umbrei și luminii, în vreme ce în portretul Doamnei Zizi Ciofleac, cu toată gingășia și cochetăria, e de o simplitate extremă, mulțumindu-se să caracterizeze și să spună tot ce are de spus prin linia conturului și prin juxtapunerea planului luminos și a celui întunecos.

Dar maximul de expresivitate pasionată de care e capabil Luchian, nu-l va realiza nici prin conturul, nici prin gruparea maselor, ci prin culoare.

viață și frumusețea ei, țipăt pe care îl scoate un bolnav și un om condamnat la continuă renunțare. Bacanalul culorilor lui Luchian pe cât apare de strălucit pe atât e de impresionant, de tragic.

Tot în sala Luchian se mai găsește un tablou mic, achiziționat recent, al lui Andreescu. Realismul sobru și masiv și coloritul discret îl arată rudă apropiată cu lucrările din faza realistă a lui Luchian, din faza când — după cum arătasem mai sus — și Luchian căutase încă expresia în contururi și în gruparea maselor, iar nu în valorile coloristice.

Sala III cuprinde un număr de 53 de picturi și



N. Grigorescu: Car cu boi

E semnificativ din acest punct de vedere că maestrul, al cărui material favorit fusese pastelul, renunță acum aproape cu desăvârșire la calitățile catifelate și discrete, preferând de aci înainte însușirile sclipitoare ale culorilor în ulei, cărora caută cu toate mijloacele să le intensifice vigoarea intrinsecă. În fața florilor lui Luchian ¹⁾ se poate vorbi de fapt de un bacanal al culorilor, așa cum nu se mai vede la nici un artist. Cu preferință tabloul e închinat unei singure culori. Culoarea sărbătorită se frământă însă în toate gamele de intensitate și nu se poate explica altfel decât ca un țipăt fioros după

¹⁾ 1. Gălbenele; 2. Tufănică; 3. Văzdoage; 4. Oală cu tufănele; 5. Buchet cu tufănele; 6. Liliac și garoafe; 7. Garoafe.

desene. Organizarea sălii, în momentul în care scriu aceste rânduri, nu e încă terminată, deși materialul e astfel orânduit încât e întotdeauna accesibil publicului. Greutățile se pun însă din cauza lipsei spațiului suficient și a luminii uniforme, iar varietatea operelor expuse necesită o subgrupare mai accentuată. Mă voiu mulțumi în consecință să arunc o privire mai repede asupra lucrărilor expuse în această sală, cu atât mai mult cu cât valoarea instructivă a acestora stă mai ales în privirea de ansamblu ce o oferă asupra picturii românești moderne, decât asupra fiecărui artist în parte. Dintre maestrul ale căror opere sunt expuse aci, trebuie mai întâiu relevat Sava Henția, fiind singurul reprezentant al școlii academice clasiciste,

străbătută de câteva elemente realiste. Avem de la el un tablou în ulei și mai multe schițe¹⁾, acestea din urmă din războiul independenței. Apoi urmează meșterii moderni și anume: N. Vermont²⁾, T. Pallady³⁾, C. Ressu⁴⁾, Iser⁵⁾, M. Bunescu⁶⁾, A. Ciupe⁷⁾, I. Teodorescu-Sion⁸⁾, N. Tonitza⁹⁾, Rodica Maniu¹⁰⁾, G. Popescu¹¹⁾, Lucian Grigorescu¹²⁾, S. Pop¹³⁾, A. Demian¹⁴⁾, Iorgulescu-Yor¹⁵⁾, I. Nițescu¹⁶⁾, C. Artachino¹⁷⁾, D. Stoica¹⁸⁾, Schweitzer-Cumpăna¹⁹⁾. În afara operelor acestor maeștri se mai găsesc în sală două bronzuri de D. Paciurea, și anume un cap de expresie, reprezentând pe Beethoven, și un bust de Sfinx. Al treilea bust al lui Paciurea, aflat în posesia pinacotecii, înfățișând pe pic-

torul Ștefan Luchian, e expus în sala II, în mijlocul operelor acestui maestru.

Menirea pinacotecii «Virgil Cioflec» este, cum arătasem la început, să caute să rămână la curent cu arta românească modernă și să fie astfel, în domeniul artelor clasice, un educator al marelui public și un dascăl și sfătuitor al tinerii generații artistice, iar posterității să-i păstreze cu sfințenie năzuințele și realizările artistice ale trecutului românesc. Ingrijirea conștiincioasă ce se dă operelor în posesia pinacotecii și accesibilitatea continuă până seara (din care cauză s'au făcut instalații electrice bune, răspândind o lumină albă și uniformă) dovedesc că direcția se preocupă în mod amănunțit

¹⁾ 1. Nud bărbătesc; 2. Pontoane și bărci; 3. Corturi și soldați.

²⁾ 1. Mănăstirea Nămăești (1901); 2. Piața Bazaca (1903); 3. Bătrână müncheneză (1890); 4. Peisaj la poalele Carpaților (1900).

³⁾ 1. Nud.

⁴⁾ 1. Inmormântare; 2. Moară la Dârste; 3. Conac la poduri; 4. Pe uliță; 5. Pe Dunăre la Galați; 6. Academia dela terasă; 7. Mamă cu copil (Madonă); 8. În atelier; 9. Bărci cu pânză; 10. Natură moartă (Borcanul cu pensule).

⁵⁾ 1. Dansatoare obosită; 2. Țăran (1918); 3. Țărancesă (1918); 4. Sorcova; 5. Turculeț; 6. Pe malul Senei; 7. Bust de femeie (nud); 8. Parcul Buttes-Chaumont din Paris; 9. Parcul Monceau; 10. Femeie șezând (nud); 11. Vapoare la Bilbao; 12. La Revest; 13. Femeie cu mărgelile roșii; 14. Piccador; 15. Bust de femeie (nud); 16. 2 Turcoaice (1923).

⁶⁾ 1. Biserica din Băneasa; 2. Moară pe apă.

⁷⁾ 1. Cap de expresie.

⁸⁾ 1. Fată cu câine și fructe.

⁹⁾ 1. Nud; 2. Alt nud; 3. Interior; 4. Negustor de rahat; 5. Nud culcat; 6. Natură moartă (mere); 7. Case la Balcic; 8. Boiangerie; 9. Cafenea la Balcic.

¹⁰⁾ 1. În Bretania.

¹¹⁾ 1. M-melle Susanne; 2. Pătımirea; 3. Casa părintească; 4. Portret de femeie; 5. La fântână (1910); 6. Putto; 7. Fată la cules; 8. 24 Studii de nuduri.

¹²⁾ Natură moartă (1928); 2. Stradă la Cassis sur mer; 3. Natură moartă (1929); 4. Interior de pădure; 5. Pe gânduri.

¹³⁾ 1. Veneția, Riva Schiavoni (1920).

¹⁴⁾ 1. Portret de copil.

¹⁵⁾ 1. Peisaj urban.

¹⁶⁾ 1. Portret (1927).

¹⁷⁾ 1. Vârf de deal (1900).

¹⁸⁾ 1. Pagină din legendele țării.

¹⁹⁾ 1. Doi țărani stând de vorbă (1920).



N. Grigorescu: Turci prizonieri (uleiu)

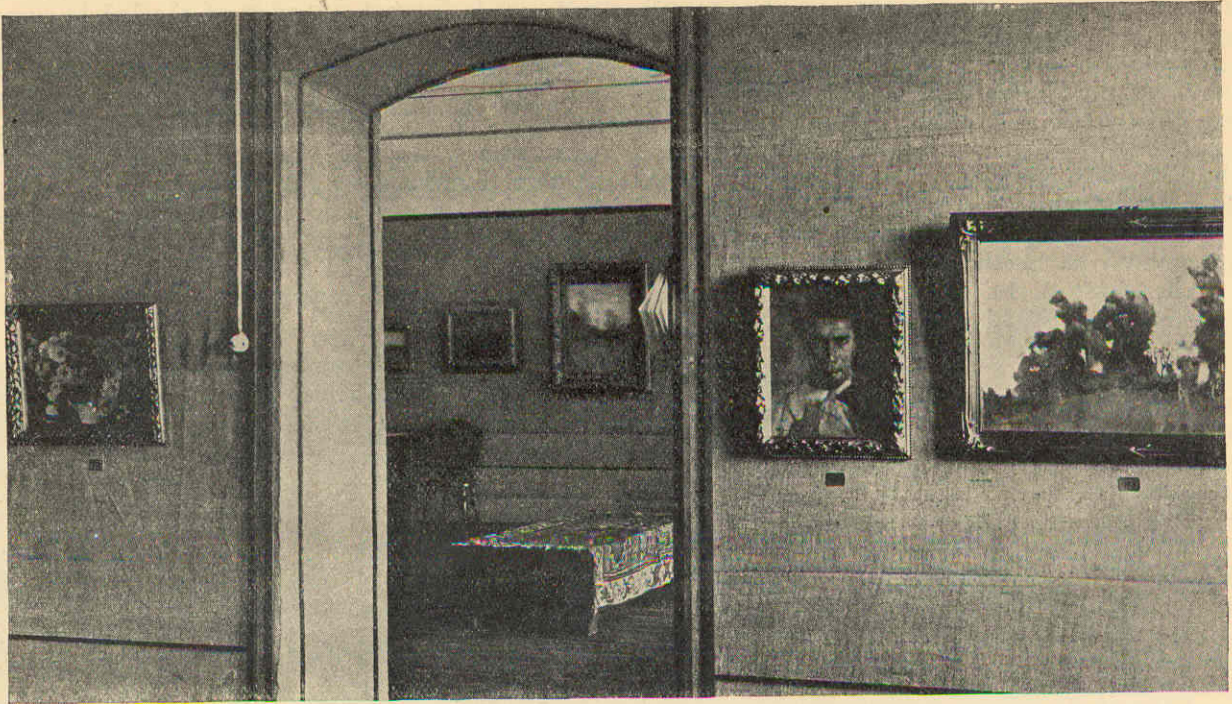
de punerea în valoare a capitalului artistic ce i-a fost încredințat, iar un ghid amănunțit, cuprinzând catalogul cu adnotații instructive pentru vizitatorul neinițiat, e în pregătire.

B) *Colecția de artă medievală și modernă a Muzeului Ardelean.* Tot din partea colegiului de direcție al Institutului de Studii Clasice, și în deosebi din partea d-lui Ștefan Bezdechi, însărcinat cu conducerea efectivă în numele colegiului a numitului Institut, s'a luat și inițiativa de a reorganiza în parte colecțiile Muzeului Ardelean și a le descrie în ghidul ce se pregătește. Însărcinat cu ducerea la îndeplinire a acestui program, cu privire la secția de artă medievală și modernă, am crezut util să prezint publicului românesc un fel de dare de seamă, din care să cunoască cel puțin în câteva linii generale arta și mișcarea artistică a Ardealului minoritar.

Societatea Muzeului Ardelean, după multe complicări și târăgănări, fusese întemeiată definitiv în anul 1859. În sânul ei a luat ființă o bibliotecă, o

arhivă și un muzeu, care a fost îmbogățit în ultimii ani dinainte de războiu printr'un însemnat depozit

de unde a fost readus treptat, dar necomplet, ultimele transporturi din 1918 fiind oprite în drum



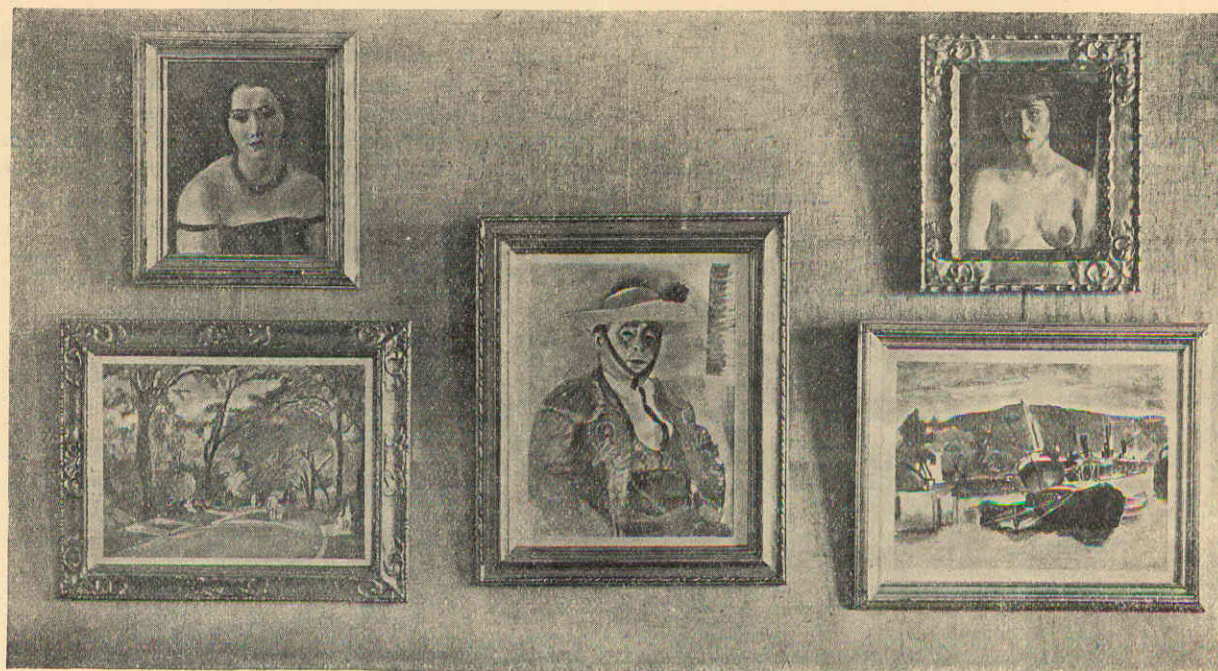
Privire din Sala II (Luchian) spre Sala I (Grigorescu)



Colț din Sala II (Luchian)

de obiecte artistice ale Statului (în deosebi picturi). În cursul războiului mondial aproape întreg materialul Muzeului fusese transportat la Budapesta

și întoarse, din cauza înaintării trupelor românești. De atunci până bine de curând obiectele readuse au fost în parte depuse și expuse în edificiul



Sala III, parte din grupul tablourilor lui Iser

Institutului de Studii Clasice, iar acum, cu ocazia terminării noii aripi a clădirii, s'au luat măsuri de reorganizare. De fapt, cataloagele vechi (unul din 1903 și altul din 1913) nu mai corespund, și ele însele — cel puțin pentru epoca medievală și modernă — prezintă grave inconveniente, ca atribuirii îndrăznețe de tablouri, denumiri greșite ale artiștilor, de exemplu în mod constant *Canalotti* (Catalogul din 1903) în loc de *Canaletto*, *Dolce* (ibid.) în loc de *Dolci*, sau nota că celebrul pictor maghiar Lotz Károly fusese în Viena elevul unui maestru *Roll* (catalogul din 1913), când el fusese de fapt elevul lui *Karl Rahl*. Exemplele s'ar putea multiplica cu prisosință. Vreau însă numai să arăt că administrația românească s'a văzut nevoită nu numai să rearanjeze colecțiile Muzeului, ci să procedeze și la o revizuire amănunțită, foarte anevoioasă din cauza indicațiilor eronate din cataloagele anterioare și a descrierilor sumare și adeseori lipsite de precizia strict necesară din inventare.

Ca prim grup de opere conservate în acest Muzeu voiu prezenta câteva piese de pictură medievală religioasă. Prima piesă e o iconiță, care a stat dosită până bine de curând, când a fost scoasă la lumină de d-l C. Daicovici. Analizând-o, am putut constata că e cea mai veche pictură și poate cea mai valoroasă a întregului Muzeu. E o icoană pictată pe lemn îmbrăcat cu pânză și acoperit cu un strat de ghips pentru a primi culorile de tempera. Rama face corp comun cu icoana, fiind cioplită din aceeaș scândură. Icoana reprezintă un cap de Madonă, după cum spune și o inscripție decorativă pe marginea mantiei, trase peste cap: «*Mater Gratie Mater Misericordie*». Fondul și rama sunt aurite,



Cap de madonă

mantia e neagră, iar fața pictată în tonuri galbene, roșii și roze cu o fineță extremă și de o transparență deosebită. Conform inventarului icoana provine din mănăstirea franciscană de maici din Hunedoara, și a făcut originalmente parte dintr'un altar triptic cu aripi mobile (Flügelaltar), indicație ab-

legături întinse în Italia, și mai ales ultimul un fervent admirator al artei italiene. Iconița noastră a putut să fie adusă de călugării veniți din Italia, probabil din însuș sediul ordinului franciscan, din Assisi. Iconița prezintă analogii cu arta tradițională din Assisi din jumătatea primă a secolului XIV-lea:



Altarul din Jimbor închis

solut greșită, ceea ce dovedește atât rama proprie a icoanei, lipsită de orice urme de atașare, cum și dimensiunile reduse și subiectul fără analogie în altarele triptice catolice. O indicație prețioasă a provenienței acestei icoane putem scoate din relatarea lui Kőváry Ernő¹⁾, din care aflăm că în anul 1442 Ioan Huniade a început să clădească o biserică pentru călugării ordinului Sf. Augustin. După moartea lui Huniade lucrările au fost continuate sub conducerea soției sale Elisabeta Sălăgeanu și a regelui Matei Corvinul, iar în 1487 biserica a fost predată călugărilor franciscani. Atât Ioan Huniade cât și regele Matei Corvinul au fost oameni cu

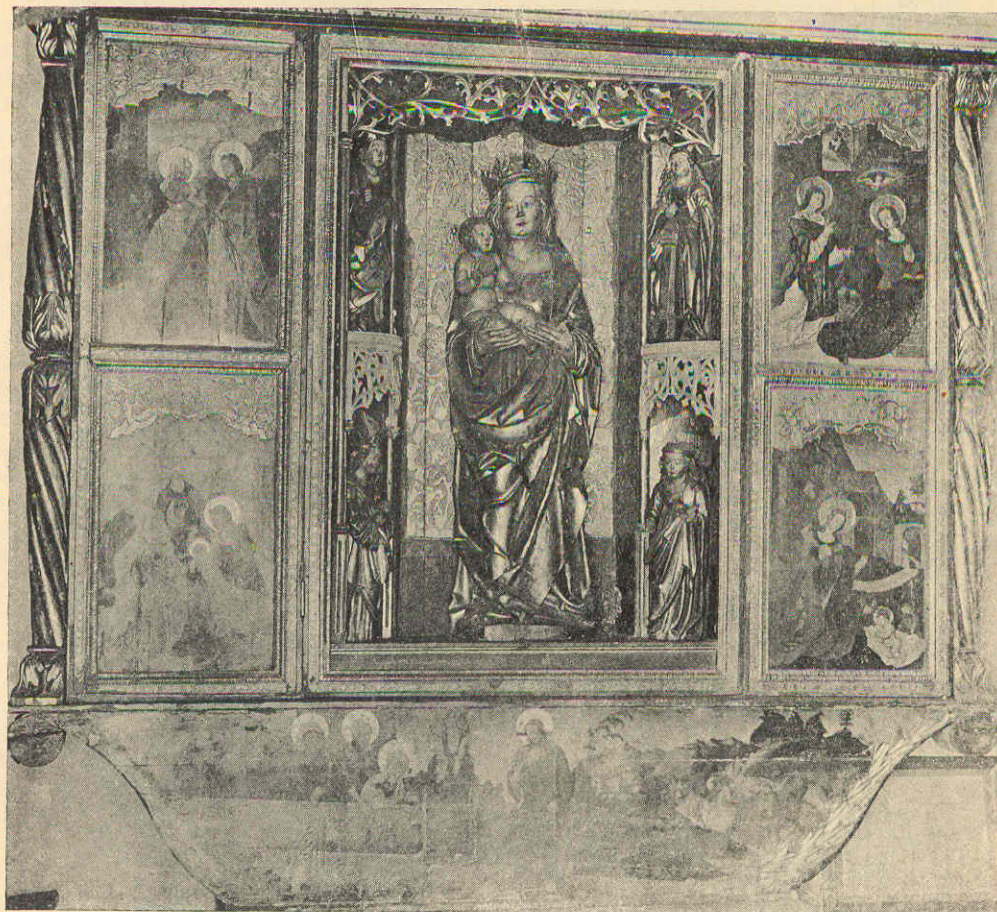
tradiția bizantină, tendința spre naturalism și înfățișarea Mariei ca o matroană amintește de aproape influența Romei, de pe la anul 1300, iar finețea execuției ne evocă imediat numele orașului Siena. Însă întâlnirea tuturilor acestor curente artistice se făcuse tocmai în Assisi, în bisericile închinete nouilor sfinți Francisc și Clara. Până la posibilitatea unui studiu comparativ amănunțit și până la încheierea cercetărilor materialului informativ, îmi permit să atribui — cu toate rezervele cuprinse în însăș noțiunea de ipoteză — această icoană începutului secolului al XIV-lea și școlii tradiționaliste bizantine din Assisi, atinsă numai în treacăt de noile curente naturaliste. Tehnica extrem de fină și îngrijită, precum și întreaga factură, denotă proveniența icoanei dintr'un atelier artistic de seamă.

Rămânând tot în ordinea de idei a picturii

¹⁾ I. Vezi Kőváry E, A vajda hunyadi rom.-kath. templom középkori szentélye. Dolgozatok az Erdélyi Nemzeti Múzeum érem- és régiség-tárából. Travaux, V—1914, pag. 454 sau pag. 457 (rezumat francez).

religioase, trebuie să ne îndreptăm acum atenția asupra celor patru altare catolice din colecție. Primul provine din Jimbor (județul Ciuc) și a fost publicat de d-l Victor Roth ¹⁾. E un altar triptic cu aripi mobile. Se compune dintr'o predelă, altarul propriu zis și un coronament. Pe predelă e reprezentată Despărțirea lui Isus de Maică-Sa, iar altarul cu aripile închise e împodobit cu opt tablouri, reprezentând scene din Patimile lui Isus. Vedem în rândul superior din dreapta spre stânga: Isus pe Muntele Măslinilor, Prinderea lui Isus, cu episodul lui Petru care taie urechea servitorului Malchus, Isus în fața lui Irod, Biciuirea lui Isus, iar în rândul inferior, tot din dreapta spre stânga: Incoronarea cu spini, Ducerea crucii cu episodul Veronicii, Răstignirea și Învierea. Pe coronament sunt așezate sub trei arcuri următoarele figuri sculptate în lemn: Sfântul Ștefan (stânga), Apostolul Petru

Pruncul în brațe, iar în stânga ei statuetele Sfintei Ursula (sus) și a Sfintei Dorothea (jos), iar la dreapta Sfânta Barbara (sus) și Sfânta Margareta (jos). Icoanele care încadrează partea centrală a altarului, reprezintă: Bunavestire (dreapta sus), Vizitația (stânga sus), Nașterea Domnului (dreapta jos), Închinarea magilor (stânga jos). D-l Victor Roth (loc. cit.) a arătat în mod amănunțit că aproape toate tablourile sunt mai mult sau mai puțin copii sau adaptări după xilografii și gravuri în cupru de ale lui Dürer. Picturile, cum precizează și d-l V. Roth, trădează mâna unui meșter mediocru, mai mult meșteșugar decât artist cu individualitate proprie, dar sculpturile sunt fără doar și poate opera unui meșter iscusit. Despre statuia Maicii Domnului d-l Roth crede că e una din cele mai însemnate sculpturi în lemn ale artei ardelenice din secolul al XVI-lea. Altarul nu se poate atribui

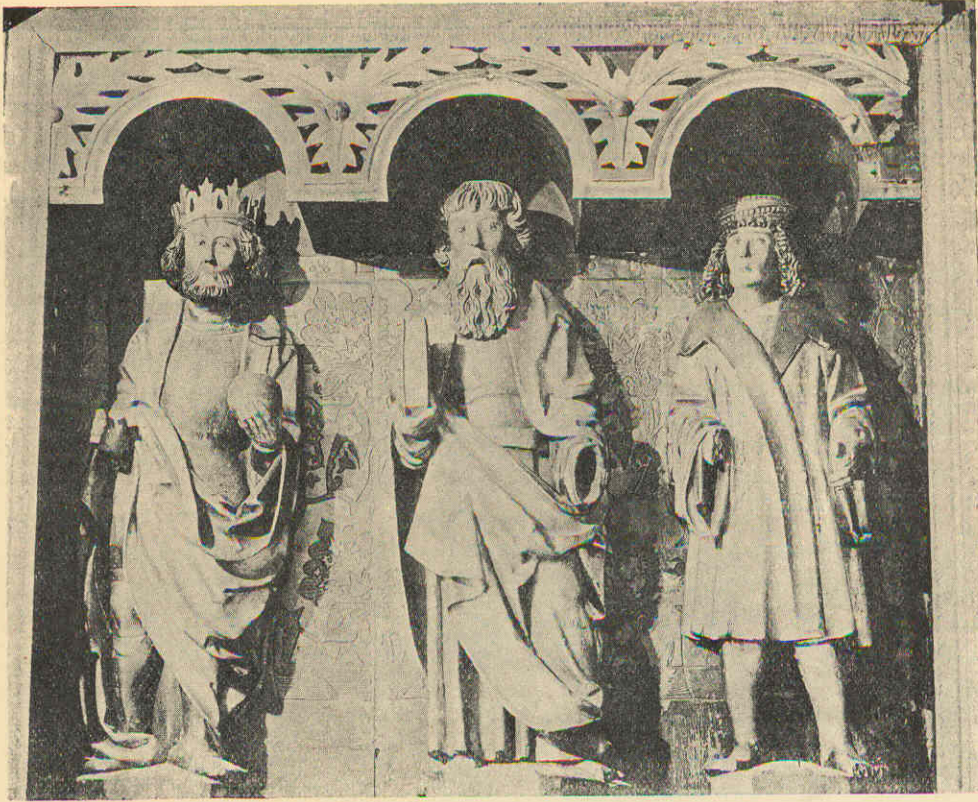


Altarul din Jimbor deschis

(mijloc) și Sfântul Maurițiu (dreapta). Deschizând altarul, apare în mijloc statuia Maicii Domnului cu

¹⁾ Siebenbürgische Altäre (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 192 (Strassburg 1916, pag. 165—169 și pl. LXVII, LXVIII, LXXII, LXXIV).

unui meșter sau unui atelier determinat. După toate probabilitățile e întemeiată părerea d-lui Roth, care îl crede opera unor meșteri imigrați, aparținători sau formați în școala sud-germană. Dânsul aduce acest altar în legătură cu altarul din Armășeni (județul Ciuc), care datează din anul 1545. Din



Coronamentul altarului din Jimbor



Altarul din Șumuleu deschis

parte-mi mă mulțumesc să notez că scena de pe predelă, Despărțirea lui Isus de Maică, nu apare numai pe acest altar, cum spune d-l Roth (op. cit., pag. 167), ci și pe altarul din Șmig (jud. Târnava-Mică)¹⁾ de prin deceniul al doilea al secolului al XVI-lea, iar analogiile care există între draperiile statuii Maicii Domnului din altarul din Băgaciu (județul Târnava-Mică) și cea în discuție, și care în schimb nu există deloc între sculpturile altarului nostru și cele ale altarului din Armășeni, au și ele semnificația lor. Considerând că altarul din Băgaciu datează din anul 1518²⁾, mi se pare că și altarul din Jimbor — fără ca sculpturile lui să poată fi atribuite neapărat meșterului care a lucrat în Băgaciu, acestea din urmă fiind incontestabil inferioare — ar putea fi totuși datat mai degrabă în jurul anului 1520 decât al anului 1545.

Al doilea altar provine din Șumuleu (județul Ciuc). E un altar triptic cu aripi laterale mobile, dar nu s'a păstrat decât în parte. Pe icoana din mijloc e reprezentată Maica Domnului tronând cu Pruncul în brațe, iar deasupra ei doi îngeri țin coroana. De ambele laturi ale tronului apar Sfinții Petru și Pavel, iar la picioarele tronului figurile mici, îngenunchiate, ale sfinților Francisc și Dominic. Pe partea internă a aripilor se văd sfinți unguri, și anume sus în stânga Sf. Ștefan, jos Sf. Emeric, iar în dreapta sus Sf. Ladislau și jos Sf. Elisabeta. Din punct de vedere al iconografiei sfinților maghiari altarul acesta prezintă un interes deosebit, dar e regretabil că restauratorii l-au maltratată și desfigurată complet. Predela în schimb, mai fericită, a scăpat relativ teafără de asemenea barbarisme. Pe ea e reprezentat Isus reînviat între doi îngeri, cari poartă uneltele suferinții, și între Maica Domnului și Apostolul Ioan. De-a-stânga se mai vede stema Ungariei și Boemiei unite. Huszka József³⁾ datează altarul pe la sfârșitul secolului al XV-lea, dar d-l Roth (loc. cit., pag. 181), atrăgând atenția asupra stemei, îl atribuie începutului secolului al XVI-lea. Lăsând la o parte argumentele lui Huszka József, care își întemeiază opinia pe croiul costumelor, care pot fi luate numai ca o excludere a unei epoci anterioare, prefer să mă conduc mai mult după factura artistică a altarului. Tabloul din mijloc arată vădite influențe italiene, pe care le confirmă și cele 2 figurine, reprezentând pe Sfinții Francisc și Dominic, iar îngerii de pe predelă poartă costumul drapat după moda florentină de pe la 1490 (în deosebi de caracteristic pentru lucrările din ultimii ani ai lui Ghirlandajo, decedat în 1494). Rezultă de aci că meșterul pictor care a lucrat la acest altar, fie el originar din Germania, fie (mai ales) din regiunea germană din Slovacia (Košice Levoča), sau poate

chiar sas din Ardeal, a fost nu numai un elev al uneia dintre școlile sud-germane de pictură, ci a călătorit și prin Italia, ajungând până în Florența, aducând în carnetul lui de schițe o serie de elemente pe care în urmă le-a utilizat în lucrările lui. Tot din carnetul de schițe au fost de sigur copiate și



Icoana centrală a altarului din Șumuleu

figurile sfinților maghiari de pe aripile interioare ale altarului, pe care le va fi văzut undeva în Ungaria sau în Slovacia. Cu privire la influența italiană e în orice caz de notat că după părerile de până acum ea nu apare în Ardeal decât pe la mijlocul secolului al XVI-lea (vezi V. Roth, op. cit., pag. 168), pe când altarul din Șumuleu, care nu poate fi datat ulterior anului 1526 (lupta dela Mohács), din cauza stemei ungaro-boeme¹⁾, ne silește să admitem o influență a Renașterii mai timpurie cu câteva decenii. Dar influența aceasta rămâne deocamdată izolată, și încă în 1545 vedem (în altarul din Armășeni) că iconografia stă încă tot sub influența lui Dürer. De altmintelega, dat fiind faptul că o mare parte din altarele ardeleni sunt pictate de meșteri călători și că ateliere stabile în orașele

¹⁾ Comp. ibid., pag. 69 și pl. XXIV.

²⁾ Ibid., pag. 106.

³⁾ Magyar szentek a Székelyföldön a 15-ik és 16-ik században. Archeologiai Értesítő, 81—1886, pag. 131 și urm.

¹⁾ Țin să mulțumesc colegului L. Kelemen, care mi-a comunicat despre stema de pe predelă — că atât din punct de vedere istoric cât și heraldic — nu poate data decât dintre anii 1510—1526.

săsești au existat puține și relativ prea vremelnice, fiind și ele întemeiate de artiști străini, chestiunea influențelor se complică în mod extraordinar și cu greu se va putea justifica o teorie a succesiunii cronologice a acestor influențe, ci mai degrabă va trebui să contăm cu un amestec de influențe venite când dintr'o parte, când din alta, după cum meșterii veneau din diferite regiuni, cu un carnet de schițe și un teanc de cartoane, întocmite sau copiate în cele mai variate centre. Un singur lucru nu va putea fi negat niciodată, cu toate silințele depuse



I. Kupecky: Regele Sobiesky (uleiu)

de colegii maghiari ¹⁾, anume caracterul artistic german al acestor altare, precum și faptul că meșterii cari le-au executat erau și ei aproape toți nemți.

¹⁾ Vezi mai recent cartea lui Genthon István, *A régi magyar festőművészet*, Vác 1932, care susține că pictura acestor altare din fosta Ungarie e o pictură ungurească și nu germană, deși însăși statistica, pe care o dă la pag. 12, ar trebui să-l convingă despre contrariu. El numără icoanele altarelor și găsește că s'au păstrat 35 în Ungaria, 1388 în Slovacia (autorul spune Ungaria de nord « Felső Magyar Ország » și 324 în Ardeal. E evident că avem de a face cu o ramură artistică cultivată în centrele germane din Slovacia și din Ardeal. Argumentele cu care își apără autorul maghiar teoria sunt de altfel așa de puțin rezistente unei critici serioase și intențiile șoviniste atât de străvezi, încât ipoteza sa nu merită o discuție științifică.

O mențiune specială mai merită cadrele acestor altare și împodobirea lor. Înrudirea cadrelor și a întregii arhitecturi a altarelor din Armășeni și Jimbor l-au determinat pe d-l Roth să dateze pe cel din urmă în funcție de cel dintâiu, adică în jurul anului 1545. Am arătat mai sus de ce nu cred acceptabilă această datare. Acum vreau să adaug că și cadrul altarului din Șumuleu e în de-a-proape înrudit cu cele două amintite, și că de fapt înruderile sunt atât de apropiate și din punct de vedere al arhitecturii și din punct de vedere al motivelor ornamentale (mai ales cadrele altarelor din Jimbor și Șumuleu sunt aproape identice), încât cu greu se vor putea explica numai prin influențe reciproce, ci va trebui mai degrabă să admitem existența unui atelier de tâmplărie, care a funcționat între anii 1520 și 1545, data ipotetică a altarului din Jimbor și data precisă a altarului din Armășeni. Altarul din Șumuleu va trebui intercalat undeva între anii 1520—1526.

Al treilea altar e tot așa de caracteristic. Și acesta a suferit, dar mai puțin, pe urma restauratorului; nici el nu s'a păstrat complet. Lipsese aripa dreaptă fixă și lipsesc predela și coronamentul, iar icoanele păstrate au suferit și ele deteriorări mai mult sau mai puțin grave. Tabloul din mijloc reprezintă pe Maica Domnului, încoronată și cu Pruncul în brațe, iar aripile mobile poartă pe partea interioară câte două reprezentări: sus în stânga Bunavestire și în dreapta Vizitația, iar jos în stânga Nașterea Domnului și în dreapta Inchinarea magilor. În exterior sunt pictate scene din Pasiune: în rândul superior, din stânga spre dreapta, Biciuirea lui Isus, Prinderea lui Isus cu episodul tămbăduirii urechii lui Malchus, rănit de apostolul Petru, și Isus în fața lui Irod, iar în rândul de jos Invierea, Ducerea crucii și Răstignirea. Și în acest altar reapar cartoanele după stampele lui Dürer, înrudindu-se în consecință cu picturile altarelor din Jimbor și Armășeni, prezentând însă acest altar vădite simplificări, datorite faptului că e de dimensiuni considerabil reduse. O mențiune aparte merită icoana centrală, care dimpotrivă trădează incontestabile influențe ale Renașterii, și în deosebi ale școlii romane de pe la 1510—1520. Analizând pictura mai de aproape, se pare că icoana centrală e făcută de un meșter german, ca și ceilalți cari au lucrat în Ardeal, dar care fie că umblase prin Italia și ajunsese până la Roma, fie că făcuse prin oarecare intermediu (de pildă stampe), cunoștință cu arta Renașterii. Intreaga atitudine a Maicii Domnului și a costumului învederează aceasta, iar culele nervoase și absurde ale rochiei dovedesc că nu ne putem gândi în nici un caz la un meșter italian, ci la unul care a încercat să « naturalizeze » în sensul Renașterii jocul savant și stilizat al draperiei gotice târzii. Celelalte icoane ale altarului, mult inferioare, nu sunt de mâna aceluiaș meșter, ci se datoresc probabil unui ucenic al lui, fiindcă anumite trăsături caracteristice în desenul ochilor, al părului,

al cutelor, sunt comune tuturilor icoanelor mici ca și celei centrale. Cadrul și ornamentica altarului prezintă în schimb analogii cu cele întâlnite la altarele mai sus amintite, dar se aseamănă mai ales cu cel din Armășeni. O legătură între acest cadru și atelierul care lucrase cadrele altarelor din Jimbor,

spălând picioarele săracilor, fie vindecând ologi. Indicațiile iconografice sunt prea puține și prea puțin precise, pentru a putea hotărî pe temeiul lor numele sfântului; totuși îndrăznesc să pronunț, cu un semn de întrebare, numele lui Petrus Martyr. Pe dosul acestor două icoane se văd urmele unei



Două icoane dintr'un altar (primele decenii ale sec. XVI-lea)

Șumuleu și Armășeni pare deci probabilă. În orice caz însă se constată un vădit progres în direcția Renașterii. Altarul poate fi în consecință datat puțin după anul 1545.

O chestiune complexă formează cele două aripi laterale de altar, de proveniență necunoscută. Una reprezintă pe Isus arătând rana din piept apostolului Toma, iar cealaltă martiriul unui episcop, în timp ce în planul al doilea se vede o scenă din viața acestuia, înfățișându-l fie umilindu-se ca Isus,

reprezentări semiplastice în fel de « panoramă », adică a unei combinații de pictură și plastică. Pe icoana cu Toma necredinciosul s'a păstrat fondul, indicând un peisaj și un fel de acoperiș, asemănător aceluia din reprezentările Închinării magilor. Pe acest peisaj erau aplicate părți de arhitectură și figurile sculptate în lemn. Silueta urmelor dovedește fără îndoială că era vorba de fapt de o reprezentare a Închinării magilor, într'o compoziție ce ne amintește iarăș pe Dürer. Pe dosul celeilalte icoane

apare un interior de biserică și siluetele a două grupuri de personaje. Judecând după aceste urme și după faptul că pe aripa primă avem Închinarea magilor, mi se pare că ar trebui să recunoaștem aici Prezentarea la templu. Laturile pictate ale icoanelor



K. Lotz: Portretul Corneliei Lotz (uleiu)

formau odinioară partea exterioară a aripilor unui altar triptic, iar cele semiplastice partea interioară. Altare «panoramice» în felul acestuia nu s'au păstrat în Ardeal de loc, unde în genere altare cu reliefuri în locul picturii sunt foarte rare. De prezent nu cunoaștem decât două: cel din Mediaș și cel din Sebeș. Dar altarul din Mediaș a fost distrus, încât nu permite nici un fel de comparație, iar altarul din Sebeș prezintă caractere foarte dife-

rite. Neavând nici o informație la îndemână e imposibil de-a spune ceva mai precis despre aceste picturi, decât că ele făcuseră parte dintr'un altar triptic, formând aripile mobile și că datează din primele decenii ale secolului al XVI-lea (luând în

considerare arhitectura reprezentată precum și figurile). De asemenea se mai poate afirma că aparțin neapărat unei școli germane din sud, celei din Ulm sau celei de pe Rinul superior, unde asemenea reprezentări panoramice erau foarte răspândite. Dar și acest tip de altar se pare că a pătruns în Ardeal prin intermediul Nürnberg-ului, și anume prin atelierul lui Veit Stoss, sau al unui meșter provenit din atelierul lui. Această ultimă ipoteză are în sprijinul ei împrejurarea că doi din fiii lui Veit Stoss, unul pictor, altul sculptor, s'au așezat în Ardeal. Dar chestiunea activității fiilor lui Veit Stoss în Ardeal e încă atât de încurcată, încât nu o putem atinge în studiul de față.

Ultimul altar din posesia Muzeului e cel din Turnișor (județul Sibiu)¹). E un altar din epoca barocului. Altarul e compus dintr'un cadru arhitectonic în stil baroc, în interiorul căruia se află o icoană ovală, reprezentând Nașterea Domnului. Busturi de îngerași și statuetele apostolilor Petru și Pavel, sculptate în lemn, încadrează icoana, iar în centrul coronamentului plastic se găsește o a doua icoană pictată, înfățișând Răstignirea. Deasupra ei — pe aripile unui înger — apare Isus reînviat. Altarul datează din 1676 și e opera sculptorului Sigmundus Möss și a pictorului Johann Hermann din Sibiu.

În materia picturii de șevalet, anterioară secolului al XIX-lea, Muzeul Ardelean e sărac și el,

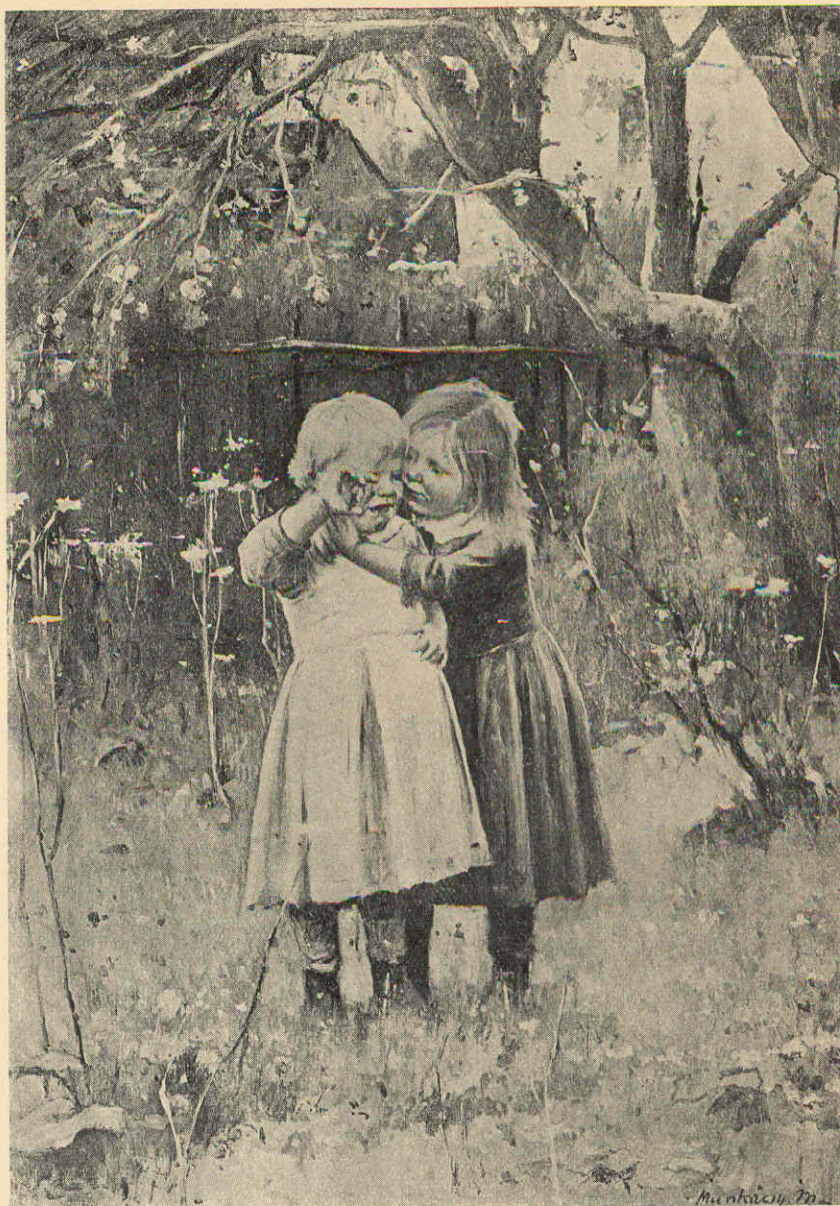
ca toate muzeele provinciale, întemeiate mai recent și care nu au dispus de fonduri deosebit de bogate, pentru a putea face achiziții pe prețurile curente ale pieței. Între școlile de pictură reprezentate în colecție prin piese care merită să fie amintite, figurează cea olandeză, cea germană și cea vieneză.

¹) Vezi descrierea amănunțită la V. Roth, *op. cit.*, pag. 199—201 și planșa XC.

Mă mulțumesc să menționez separat numai câteva nume ca Ioachim Sandrart (cap de bătrân), Jan van Ossennebeck (reprezentat prin două portrete), Filipp Sauerland (un tablou înfățișând un păun), Jan Kupecky, a cărui origine cehă și activitate desfășurată exclusiv în străinătate (Viena, Gotha, Nürnberg) în zadar caută să o nege autorii unguri (vezi catalogul Muzeului Ardelean din 1913, pag. 37), maghiarizându-l cu forța, din cauză că a petrecut 14 ani ai copilăriei în orașelul slovac Pezinok, din Slovacia (fosta Ungarie de vest), unde se refugiaseră părinții lui din cauza persecuțiilor religioase din Boemia. Jan Kupecky e reprezentat în galerie printr'un portret al regelui Sobiesky. Tablouri din epoca Renașterii italiene precum și din epoca barocului italian nu există. Ca și în alte galerii provinciale abundă și aci în locul originalelor copiiile; de însemnat sunt numai câteva peisagii venețiene, lucrări îngrijite ale unui imitator al lui Canaletto.

Mai important e firește grupul operelor care reprezintă pictura maghiară, începând cu secolul al XIX-lea și până în zilele noastre. Notăm între acestea pe Markó Károly și pe fiul său Markó András, cari au trăit ambii în Italia, apoi pe Lotz Károly, originar din Hessen-Homburg, dar ajuns încă în vârstă de copil în Budapesta, și care, după studii amănunțite în Viena ca elev al profesorului dela Academie Karl Rahl, devine cel mai însemnat reprezentant al clasicismului academic. Muzeul Ardelean posedă de el două tablouri, ambele înfățișând pe fata sa Cornelia, primul un portret, al doilea un nud sub titlul «După baie»; acest din urmă tablou e o inspirație după celebrul «Izvor» al lui Ingres. Dar pictorul vieții și spiritului național maghiar, pictorul de *genre*, care ne introduce în intimitatea țaranului ungar de pe pustă, e Mihail Leibl, numit mai apoi Munkácsy. S'a format mai ales la școala picturii istorice germane din Düsseldorf și a petrecut aproape toată viața în Germania și Franța. Muzeul Ardelean posedă de el un tablou de *genre* (Copii plângând) și un studiu pentru celebrul tablou «Isus în fața lui Pilat». Mai menționăm apoi pe Ferencz Károly, care a fost un membru activ al școlii dela Baia-Mare și unul

din primii reprezentanți ai naturalismului francez în Ardeal și Ungaria (Muzeul posedă de el o natură moartă), și în sfârșit, pentru a nu obosi pe cetitor cu un șir prea lung de nume, mă mulțumesc să mai amintesc pe următorii artiști unguri ardeleni: Mezey Lajos, Melka Vincze, Müller-



Munkácsy: Copii plângând (uleiu)

Merész Gyula și Kolozsvári Szeszák Ferencz. Muzeul Ardelean mai posedă apoi câteva sculpturi și o serie de colecții mărunte de mobile, lăzi de ale breslelor, podoabe de metal (mai ales centuri și pieptare naționale săsești), ceramică ardeleană și străină, diverse obiecte de preț sau curiozități și o colecție de arme. Nu ne vom ocupa de toate acestea în prezent, seriile fiind necomplete și



Vase de cositor din Braşov (jum. I sec. XVII)



Vase de cositor din: a) Cluj (1646), b) Cluj (1582), Sibiu (sec. XVII)

piesele prezentând astfel o valoare muzeală foarte relativă. Trebuie în schimb să menționez colecția cănilor de cositor, care ne înfățișează o importantă latură a artei industriale săsești din Ardeal. Reorganizând această colecție, am avut satisfacția să constat că ea cuprinde poate cea mai completă serie cu privire la produsele breslelor respective din Cluj și Brașov (circa 150 buc.), Sibiul fiind excepțional de slab reprezentat. Cămile acestea de cositor precum și farfuriile (din care Muzeul posedă numai o colecție neînsemnată) înlocuiau pe vremuri vesela de metal scump și erau utilizate la anumite ocazii în locul vaselor de lemn sau de lut. De fapt, marea majoritate a acestor căni și farfurii poartă inscripții ocazionale, arătând că au fost donate cu ocazii solemne. Astfel de ocazii se prezentau când se sărbătorea în sânul vreunei corporații vreun eveniment mai important sau se donau de către calfe starostelui breslei cu prilejul vreunei aniversări. Alte ori aflăm din inscripție că farfuria sau cana respectivă fusese dar de nuntă și a. m. d. Dar nici principii ardeleni nu refuzau asemenea daruri ce li se ofereau de câte ori vizitau unul din municipii, după cum dovedește seria destul de numeroasă a cănilor care poartă pe capac, într'un medalion, figura în relief a principelui respectiv împreună cu data ofertei. Industria acestor vase de cositor a înflorit în Ardeal în secolul al XVI-lea și XVII-lea, de când datează și cele mai frumoase exemplare; în secolul al XVIII-lea decadența e completă, formele pierd puritatea și proporțiile în-

grijite, iar împodobirea plastică sau mai ales gravată, aproape nelipsită înainte, devine tot mai rară. Cu toate acestea vasele de cositor își păstrează încă importanța până pe la mijlocul secolului al XIX-lea când producerea în masă, în fabrici noi organizate în Sibiu și Brașov, le devalorizează complet.

Industria vaselor de cositor stă dela început sub influența Germaniei de sud, a Austriei și Boemiei; formele vaselor și ornamentele sunt cele curente de acolo. Totuși putem distinge net atelierele din Brașov de cele din Cluj și Sibiu, care prezintă în schimb multe asemănări între ele. Cănele din Brașov sunt în genere mai masive și mai îngrijit lucrate. Ele se disting printr'o bază înaltă și cu profiluri foarte arcuite, în vreme ce cănele din Cluj și Sibiu au baza mult mai simplă profilată, fie înaltă, fie dimpotrivă turtită, dar prezentând întotdeauna o curbă lină, aproape imperceptibilă. Mănerile îngrijit lucrate și masive sunt de asemenea o caracteristică specifică pentru atelierele brașovene, terminându-se de obicei voluta de jos cu o plachetă tăiată în formă de pajură. Lunga listă de monograme a meșterilor, precum și frecvența datelor gravate pe căni, ar permite unui cercetător să arunce lumină mai precisă asupra evoluției acestei meserii din orașele săsești din Ardeal, și poate ar reuși chiar să desprindă câteva individualități, despre care azi nu știm mai mult decât numele și una sau două date cronologice, sau poate și numai câteva inițiale.

Cluj

VIRGIL VĂTĂȘIANU



Predela altarului din Șumuleu