

CĂNILE ISTORiate ALE ARGINTARULUI SEBASTIAN HANN

Autor al unei opere ce se impune atît prin abundența cît și prin calitatea sa excepțională, Sebastian Hann (1644—1713) reprezintă o personalitate artistică de primordială însemnătate pentru istoria argintăriei transilvănene din secolul al XVII-lea. El este și ultimul mare orfevru, care ilustrează breasla argintarilor din Sibiu, orașul său de adopțiune, unde calfa protestantă imigrată din Loviçe (Zips, Slovacia) își exercită fecunda activitate între 1675—1713, suind progresiv treptele demnităților administrative orășenești în cursul unei strălucite cariere de artist-meșteșugar.

Lucrările sale atrag atenția încă din secolul trecut, după o primă semnalare a lui L. Reissenberger¹, iar din 1900 pînă astăzi o serie de cercetători s-au ocupat de biografia² și de opera argintarului³. Catalogul întocmit în 1932 de Julius Bielz⁴ menționează un număr de 74 piese, dintre care doar foarte puține contestate sau care ar mai putea fi susceptibile de discuții sub aspectul originalității. La acestea se adaugă obiecte de orfevrărie ulterior identificate⁵, care au fost executate pentru Țara Românească în timpul domniei lui Șerban Cantacuzino (1678—1688) și a lui Constantin Brîncoveanu (1688—1714), în sfîrșit acelea pe care le menționează registrele plăților consulare și inventarele testamentare⁶. Cum însă cercetarea acestora n-a fost exhaustivă, iar aceea a foilor de zestre din secolele XVII—XVIII n-a fost încă abordată în acest sens, este foarte probabil ca numărul global al realizărilor lui Hann, foarte apreciate și deci mult rîvnite, să depășească în realitate informațiile noastre actuale. Cercetările la zi ne îngăduie să apreciem acest număr la circa 80 de

¹ Urmat de Pulszky K., Radisics J., A. Resch. (Pentru bibliografia utilizată vezi notele ce urmează).

² Victor Roth, Emil Sigerus, Gyárfás Tihamér, Lorenz Sievert. (Ibidem).

³ Mihalik József, Victor Roth, Emil Sigerus, Gyárfás Tihamér, Csányi K., Julius Bielz, Viorica Marica. (Ibidem).

⁴ J. Bielz, *Das Werk des Sebastian Hann*, în *MittBruck*, Seria Nouă, II, Sibiu, 1932.

⁵ Theodora Voinescu, Corina Nicolescu. (Pentru bibliografia utilizată vezi notele ce urmează).

⁶ Lorenz Sievert, *Sebastian Hann, Ein Beitrag zu seiner Lebensgeschichte*, în *MittBruck*, Seria Nouă, II, Sibiu, 1932, p. 25—28, 29.

piese păstrate, cărora li se poate atribui în mod cert paternitatea artistică a argintarului sibian⁷.

Vasta sa creație cuprinde lucrări de o mare diversitate ca formă și destinație: obiecte liturgice, dar mai ales numeroase argintării decorative și de uz casnic, obiecte de podoabă, giuvaere sau de alt gen. Alături de obiectele recerute de cultul evanghelic și catolic: potire (Kelche) și căni de împărtășanie (Abendmahlskannen), anaformite (Patenen), cristelnițe (Taufbecken), sfeșnice (Leuchter), argintarul execută și piese pentru uzul liturgic ortodox, ce i se comandă din Țara Românească. Printre comenzile de acest gen au fost identificate: potirul de la Mănăstirea dintr-un lemn⁸, candela executată în 1688 și dăruită de doamna Zamfira mănăstirii Să-rindar, de asemenea două ferecături de evangheliar comandate de Constantin Brincoveanu, cea din 1693 donată Mitropoliei din București și cea pe care, în 1709, domnul o dăruiește împreună cu doamna Maria mănăstirii Hurez⁹. Asemenea altor argintari renumiți din Brașov, Sibiu, Mediaș, Sighișoara, Cluj și Bistrița, care au avut relații cu domnii și boierii Țării Românești și Moldovei, Hann își are și el clientela ilustră de dincolo de munți.

În atelierul său sibian se confecționează însă un mare număr de piese de argintărie destinate uzului laic, îndeosebi veselă de lux: talere (Teller), pahare (Becher), pahare cu picior (Stengelbecher) sau cu soclu (Sockelbecher), pocale fără capac (Pokale) și cu capac (Deckelpokale), cupe (Schalen) și cupe ornamentale de mare aparat (Prunkschalen), căni de bere cu capac (Deckelhumpen, gedeckelter Krug, Kappkann), vase pentru păstrarea mirodeniilor (Schraubenflasche, Ingwerbehälter), castroane (Schüsseln) și piese figurative pentru împodobirea meselor festive. Importanța acestor obiecte de lux, care avînd un subliniat rol decorativ pentru aspectul interioarelor urbane constituiau totodată și un excelent plasament de avere mobilă, crește considerabil în secolele XVI—XVII, odată cu consolidarea și accentuarea înfloririi economice, de asemenea cu prestigiul social-politic al patriciatului orășenesc¹⁰. Format îndeosebi din negustori și meșteșugari avuți, care își cizelează gustul în contact cu mărfurile fine importate din Apus și Levant, acest patriciat devine din ce în ce mai exigent și nu cruță cheltuiala pentru a-și achiziționa obiecte de lux din metale prețioase, a căror valoare intrinsecă era dublată de aceea a lucrăturii artistice. Somptuoasa veselă ce împodobește nu numai festinele nobilimii feudale, ci și ospetele patricienilor din orașele transilvănene,

⁷ J. Bielz precizează un număr analog. Cf. *Arta aurarilor sași din Transilvania*, București, 1957, p. 27.

⁸ Th. Voinescu, *Noi identificări de meșteri argintari din Transilvania*, în *Studii Muzeale*, I, București, 1957, p. 40—41.

⁹ Gr. G. Tocilescu, *Catalogul Muzeului Național de Antichități din București*, București, 1906, p. 148—149; N. Iorga, *Arginturile lui Constantin Brîncoveanu*, în *BCMI*, VII, 1914, p. 100—101, 108, 109; Th. Voinescu, *Argintăria în colecția de artă medievală din Tezaur*, în *Studii asupra tezaurului restituit de U.R.S.S.*, București, 1958, p. 80, 83; C. Nicolescu, *Siebenbürgische Goldschmiedearbeiten in den rumänischen Ländern (16.—17. Jahrh.)*, în *Forschungen zur Volks- und Landeskunde*, 1963, nr. 6, p. 53; Radu Popa, *Mogoșoaia*, București, 1962, p. 34.

¹⁰ Pînă în secolul al XV-lea predomină piesele de cult, îndeosebi potirele. Este totuși cert că va fi existat, alături de vasele mai ieftine de cositor, și o veselă de argint, desigur mult mai puțin bogată decît cea din secolele XVI—XVII. Numărul mic al pieselor păstrate se explică prin faptul că au fost topite, fie pentru că erau demodate, dar mai ales din motive dictate de împrejurări stringente.

rivaliza cu serviciile meselor princiare și boierești din Țara Românească și Moldova, executate în mare parte de aceiași meșteri.

Predilecția pentru acest gen de argintărie se accentuează atât de mult, încât se întâmplă foarte frecvent în secolele XVI și XVII ca piese de uz laic să fie adoptate și în scopuri liturgice. În felul acesta se explică și anumite contaminări morfologice, din care derivă asemănarea ciboriilor, de pildă, cu paharele cu capac sau cu paharele cu soclu, de asemenea anumite adaptări utilitare, ca folosirea cănilor de bere pentru actul euharistiei și a talerelor ca anafornițe¹¹. Decorul profan, ce împodobește adesea aceste căni „de împărtășanie“, atestă destinația lor inițială, vădit laică, observație valabilă și pentru unele căni istoriate executate de Hann. Acceptarea directă sau indirectă a tematicii profane pentru decorarea pieselor de destinație liturgică se explică și în virtutea unui spirit mai larg, mai puțin rigid, propriu ambianței protestante. Pe de altă parte tezaurele bisericesti dețineau alături de argintăriei provenite din producția veacurilor anterioare și piese noi, dar de o factură ce menținea o anumită amprentă tradițională. Potirele comandate argintarilor din secolele XVI—XVII — Hann însuși execută 14 asemenea piese — atestă îmbinarea motivelor noi cu forme aparținând vechiului alfabet. E interesant de remarcat că pînă și argintarul novator oscilează între vechi și nou, dovedindu-se mult înrîurit de tradiție în execuția potirelor, în care alături de elementele aparținînd renașterii și barocului, întîlnim o serie de reminiscențe gotice. Aceste reminiscențe sînt persistente îndeosebi în structura formelor și mai puțin în decor.

Registrele plăților consulare, inventarele testamentare și foile de zestre conțin un număr infinit de mențiuni cu privire la giuvaere, la argintăria de uz casnic și la obiectele decorative de interior, ce alcătuiau o parte importantă din averea mobilă a orașenilor bogați. Un exemplu ce depășește obișnuitul este acela al moștenirii pe care comitele Albert Huet (Hutter) (1537—1607) i-o lasă soției sale Margaretha Homlescher. Profuziunea nestematelor (cîteva sute de perle, numeroase peruzele, carnioluri, rubine etc.) rivalizează cu cele 31 de inele, la care se adaugă lanțuri, colane, agrafe, cingători și alte giuvaericele. Tot atât de impresionant este și volumul argintăriilor de masă: căni, cupe, cești și pocale, lingurițe, zaharnițe, etc. cărora le urmează armele luxoase (buzdugane, spade) și piesele de harnașament (mai ales șei de catifea ferecate în argint)¹². Un adevărat tezaur ce poate fi așezat alături de lăsamîntul princiar al doamnei Voica, soția lui Mihnea Vodă (1514) sau de inventarul pieselor de orfevrărie aparținînd principelui Cristofor Báthory (1580)¹³, și care ne oferă o idee limpede despre nivelul de prosperitate materială atins de patriciatul orașelor transilvănene. Însuși Hann primește cu prilejul celei de a treia căsătorii, pe care o contractează în 1682 cu Margaretha Keyn, o zestre de patriciană, în care numai obiectele de orfevrărie atîrnau 15 kg.¹⁴

În afara pieselor amintite, care constituie categorii compacte, producția artistică a lui Hann conținea și obiecte dispartate: o pafta (Heftel), pandantive (Hänger), medalioane, casete, scoarțe de carte, scărițe de șea etc., de asemenea un epitaf și plachete decorative sau votive.

Opera aceasta unitară, impresionantă ca volum și puțin comună prin însușirile artistice care depășesc nivelul unui artizanat superior, unică pînă în prezent în istoria argintăriei transilvănene, ridică însă o serie de probleme. Aceste probleme se referă atât la morfologia, interpretarea și procedeele tehnice foarte variate la care recurge argintarul, cît și la sursele de inspirație iconografică. Doar o monografie

¹¹ Fenomenul este comun și pentru Țara Românească, unde adesea talerele cu blazoane, provenind din serviciile de masă, au fost utilizate ca anafornițe. Cf. C. Nicolescu, *Argintăria decorativă și de uz casnic (sec. XVI—XVII) din Secția de artă feudală a Muzeului de Artă al R.P.R.*, în *Studii Muzeale*, I, p. 45.

¹² Victor Roth, *Geschichte des deutschen Kunstgewerbes in Siebenbürgen*, Strassburg, 1908, p. 69—76.

¹³ Ștefan Pascu, *Meșteșugurile din Transilvania pînă în secolul al XVI-lea*, București, 1954, p. 208, 209.

¹⁴ L. Sievert, *op. cit.*, p. 21.

exhaustivă, care să înmănunchieze totalitatea aspectelor privitoare la aceste probleme, ne-ar putea îngădui o viziune de ansamblu cu desăvîrșire edificatoare. Necesară pentru completa elucidare a creației lui Hann, o asemenea monografie ar îngădui nu numai aprofundarea unui sector important din istoria argintăriei transilvănene în secolul al XVII-lea, ci și implicația mai largă a unor relații și influențe reciproce cu arta brîncovenească, dezvăluind noi fațete ale fenomenului de unitate în arta și cultura țărilor române.

Studiul de față își propune să releve cîteva dintre caracterele constante și definitorii ale operei lui Hann, prin analiza atentă a unor lucrări capitale, a căror tematică, morfologie și particularități de interpretare oferă indicii sigure asupra stilului său. Oprindu-ne asupra cînilor istoriate, care constituie partea cea mai prețioasă a argintăriei sale decorative, de uz laic, de asemenea grupul cel mai unitar și cel mai important pentru ansamblul operei, vom încerca și cîteva precizări în problemele de datare, stabilind etapele mai strînse în evoluția cronologică a acestei categorii de piese. Concluziile vor putea servi astfel și ca puncte de reper la încadrarea stilistică și cronologică a unor lucrări eterogene sau dispartate, oferind anumite temeuri și pentru lămurirea originalității unor lucrări discutate sau discutabile.

Repertoriul decorativ al argintarului se inspiră din două principale domenii: cel fitomorf și cel figural. Deși motivele vegetale, îndeosebi cele florale se bucurau de o preferință declarată în argintăria transilvăneană din veacurile XVI—XVII, Sebastian Hann manifestă de la începuturile carierei sale un interes predilect și consecvent pentru tematica figurală. Preocuparea aceasta susținută de aptitudini interpretative puțin obișnuite la confracții săi constituie însușirea cea mai durabilă și cea mai interesantă a operei.

În funcție de proveniența temelor, imaginile istoriate, extinse circular pe corpul cînilor și creind adevărate frize epico-descriptive, se divid în două mari cicluri: biblic și antic. Scenele biblice sînt inspirate atît din Vechiul testament (Judecata lui Solomon, Vizita reginei de Saba, Esthera și Ahasverus, David și Goliath¹⁵, Avram și Isac, Izgonirea din rai, Lupta lui Iacob cu îngerul) cît și din Noul Testament (Botezul, Cina de taină, Muntele Măslinilor, Crucificarea, Învierea. Cei patru evangheliști)¹⁶. În genere temele Noului testament sînt tratate într-un context mai restrîns și printr-o descriere mai puțin bogată în detalii, dar impregnată cu anumite nuanțe dramatice, caracteristice autorului. În schimb scenele în care conferă o anumită somptuozitate imaginii, trădîndu-și înclinarea spre

¹⁵ În inventarul testamentar al comitelui Dr. med. Andreas Teutsch, din 1731, sînt pomenite printre alte piese: o cană pe care figura scena cu David și Goliath și o cupă pe care erau reprezentate figurile Estherei și a lui Ahasverus. (L. Sievert, *op. cit.*, p. 30). Aceste piese nu sînt menționate nici în catalogul Bielz, nici în restul bibliografiei.

¹⁶ Am omis într-adins ciclurile din Noul Testament, înfățișate pe ferecăturile de evangheliar brîncovenești, pe de o parte pentru că acestea i-au fost impuse de tradiția iconografiei bizantino-ortodoxe, pe de alta pentru că diferă și stilistic de operele executate pentru Transilvania. Constituind un grup aparte, lucrările executate pentru Țara Românească recer un studiu comparativ cu caracter special.

fastul baroc sau acelea în care condensează firul povestirii în secvențe de o dinamică, expresivă conciziune, sînt de obicei inspirate din antichitate și din Vechiul testament. Subiectele îi sînt în parte sugerate de gravurile lui Mathäus Merian senior (1593—1650), care ilustrase *Cronica* lui Gottfried¹⁷, fie că e vorba de istoria legendară a Orientului antic (Triumful lui Sesostis, transformat în marșul triumfal al unui imperator, de mitologia, istoria și legendele Eladei (Muncile lui Hercule, Croesus pe rug, Supliciul lui Perillus, Arderea Troiei, Cimon Thebanul în temniță cu Pero) sau de istoria Romei antice (Marcus Curtius, paricida Tullia).

În ordonanța temelor istoriate, argintarul recurge la compoziții complexe, indiferent că le desfășoară continuativ, fără cezură, cum se întîmplă cu tema preferată a Triumfului, sau că scindează friza în două, trei sau patru episoade distincte. Reunind temele diferite, Hann le individualizează pentru a menține independența lor ca sens. Pentru a evita însă reprezentarea sacadată, elimină atît borduri cît și eventuale pauze, imaginile fiind legate prin intermediul unor motive sau figuri marginale, care realizează tranziția de la o scenă la alta și mențin aspectul unitar al ansamblului, fără a-i afecta claritatea narativă.

Cămile istoriate constituie partea cea mai spectaculoasă a operei lui Hann, adeverindu-l drept creator al unui stil epico-descriptiv de o amploare și un fast ce nu cunoaște nici predecesori, nici urmași în istoria argintăriei transilvănene. Alți argintari, cînd abordează teme figurale, le interpretează de preferință static și izolat, recurgînd în special în cazul unor subiecte mai dificile la tehnica mai puțin exigentă a gravării. Hann dimpotrivă hazardează scene în care introduce personaje în masă și utilizează cu virtuozitate tehnica au repoussé (Treibtechnik), obținînd reliefarea figurilor prin ciocănirea pe matrițe de lemn sau bronz. Turnarea, cizelarea, gravarea constituie pentru el doar procedee auxiliare, folosite mai mult pentru detalii. Gradațiile volumului, din care rezultă un efect prin excelență sculptural, merg de la basso la alto relief, trecînd prin toată gama potențarilor intermediare și ajungînd adesea pînă la detalii, ce detașîndu-se de fond încearcă schițări în rondo bosso.

Fiește nu lipsesc în argintăria transilvăneană a secolelor XVI—XVII unele exemple care semnalează o căutare tot atît de pasionată a efectelor sculpturale, de pildă cămile cu putti alegorici realizate de meșterii brașoveni Martin Tink (1586—1601), Merten Thadeus (1683—1709) și Petrus Bartsch junior III (1685—1710)¹⁸. Nici unul nu atinge însă nive-

¹⁷ A. Resch (*Zu den Arbeiten des Sebastian Hann*, în *Korrespondenzblatt des Vereins für Siebenbürgische Landeskunde*, XI, 1888, 2, p. 19—20) precizează că argintarul s-a inspirat din gravurile lui Merian (*Cronica* lui Gottfried) pentru cele șapte scene cu teme din antichitatea greco-romană ce împodobesc cămile Franckenstein I și II. L. Reissenberger, (*Zur Kenntniss der von S. Hann zu seinen Darstellungen benützten Vorlagen*, ibidem, nr. 3, p. 40) adaugă că și o a opta temă, anume Triumful lui Sesostis, i-a fost inspirată tot de o ilustrație a gravurii elvețian din aceeași cronică.

¹⁸ V. Roth, *Kunstdenkmäler aus den sächsischen Kirchen Siebenbürgens, I, Goldschmiedearbeiten*, Sibiu, 1922, I, p. 227, 228, 229.

lul lui Hann, nu încearcă teme de o atare complexitate. Nu atacă probleme de orchestrare a mișcărilor și atitudinilor într-o paginație ce, încadrând figurile în spațiul văzut empiric dar sugestiv, articulează net planurile perspective. Față de suprafața fortuit limitată a obiectelor de orfevrărie, în care imaginea cu personaje abundente se comprimă ca într-un pat al lui Procust, îndrăzneala meșterului apare aproape nemăsurată. De aceea nu e de mirare dacă se întâmplă ca abrevierile perspective să fie forțate sau incorecte, sub imperiul unui spațiu ce constrânge și impune simplificări. Totuși, impulsionat de înclinarea sa spre spectaculos și spre patetic, însușire ce determină caracterul baroc al creației lui Hann, artistul înfățișează uneori adevărate cortegii. Pe de altă parte o permanentă necesitate de a echilibra compoziția, de a pondera imaginea, îl împiedică să se reverse și îl ferește de primejdia prolixității. De aceea nici dramatismul său nu degenerază în patetism teatral, ci rămâne sincer, uneori aproape ingenuu prin firescul nemijlocit al expresiilor, menținându-se neconținut la nivelul temperat al exteriorizărilor convingătoare. Sensualismul său robust, respirând uneori arome primare, dar niciodată fruste, e lipsit de dezordinea grandilocventă, chiar și atunci când îmbracă haina somptuoasă. Aceste însușiri sînt generale și distinctive pentru opera lui Hann, operă ce îmbină astfel ideea de echilibru și armonie, tributară concepției umaniste și tradițiilor puternice ale renașterii, cu sensualismul opulent al barocului, spre care îl înclină afinități temperamentale.

Într-un studiu consacrat temelor antice interpretate de Hann¹⁹, am comentat pe larg izvoarele de inspirație ale argintarului și am stabilit contribuția sa de interpret, aducînd și unele aprecieri stilistice și tehnice de ordin general. Considerațiile noastre au pornit de la cîteva piese reprezentative pentru creația argintarului în general și îndeosebi pentru categoria cînilor cu capac. Acest grup conține, conform informațiilor documentare la zi, un total de 23 piese, dintre care 15 lucrări certe, decorate cu „istorii”, adică teme figurale cu un caracter narativ, inspirate din antichitate și din Vechiul testament. La acestea din urmă se adaugă cinci cîni cu decor divers: una cu scene din Noul testament (1675), o alta cu alegoriile virtuților (1684) și trei piese cu decor floral. În sfîrșit trei cîni, a căror tematică decorativă n-a fost precizată pînă în prezent²⁰.

În studiul amintit am menționat ca prim exemplu de cană istoriată o piesă înfățișînd Triumful, pe care am dat-o în 1682 și pe care în mod distinctiv o vom

¹⁹ V. Marica, *Teme antice în opera argintarului Sebastian Hann*, în *OmD*, București, 1960, p. 359—376.

²⁰ Catalogul întocmit de J. Bielz menționează în total 18 cîni cu capac, dintre care 12 istoriate. La acestea se mai adaugă cinci piese: cana Fleischer, a cărei reproducere am găsit-o în colecția J. Bielz, cana cu David și Goliath și o altă cană cu „istorii”, o a patra al cărei decor nu e precizat — menționate în testamentul lui A. Deutsch (cf. L. Sievert, *op. cit.*, p. 30) — și o cană cu decor floral care ne este semnalată de Corina Nicolescu ca aflîndu-se în patrimoniul Muzeului de Artă al Republicii Socialiste România. Cu acestea totalul cînilor se ridică, pînă la noi date, la numărul de 23, dintre care 15 istoriate.

denumi cana Semrigger I (Budapesta, colecție particulară)²¹, după armoriile comandatarului reprezentate în interiorul capacului. Aceasta părea să constituie prototipul variantelor și replicilor cu aceeași temă, ipoteză infirmată de cercetările ulterioare, care ne-au îngăduit să descoperim în colecția J. Bielz reproducerea unei lucrări inedite, cu același subiect, dar după toate aparențele cronologic anterioară²². Piesa aceasta, pe care tot în funcție de armorii o vom denumi cana Fleischer (Budapesta, Muzeul de artă aplicată ?) (fig. 1) prezintă analogii evidente cu cana Semrigger I (fig. 2). Aceași desfășurare fastuoasă a unui mare alai militar compus din figuri pedestre și călări, înveșmîntate în costume războinice de proveniență romană dar adaptate la moda barocă — (platoșe, tunică scurtă, hlamidă scurtă derivată din aceea a ofițerilor de cavalerie romani, coifuri cu penaje bogate, scuturi terminate în volute, mai curînd ornamentale și prea puțin potrivite rosturilor defensive, sulii și lănci, spade scurte, ușor curbate) — însoțește carul de triumf al preumptivului faraon Sesostis, travestit în împărat roman. În urma gloriosului personaj planează Victoria, neverosimil proporționată, redusă la un fel de păpușe zburătoare, ținînd într-o mînă ramura de palmier, în cealaltă cununa de lauri. Gruparea personajelor înfățișate în mers este relativ densă, fără a altera limpezimea imaginii și fără a mai încălca mișcarea lentă a cortegiului, determinată de pașii împovărați ai regilor captivi, înhămați la carul de triumf al învingătorului. De aceea desfășurarea este mai puțin greoaie decît pe cana Semrigger I. Gradația planurilor e verosimilă și atent condusă prin treceri succesive de la elementele mai reliefate ale primului plan, la cele cîteva detalii peisagistice sumar indicate în fundal. Pitorescul descrierii concurează tendințele narative și accentuează cursivitatea contextului. Soclul prezintă, la fel cu acela al cîinii Semrigger I, o dublă margine festonată, urmată de un tor boselat pe care apar în relief ghirlande cu fructe și motive florale. Frunzele sinuoase, dispuse simetric în jurul unor corole cu șase petale, semănînd cu o margaretă cărnoasă sau cu heliantul, descriu arabescuri fără a pierde din fiziomorfismul tratării. Pe capac motive florale similare alternează cu putti goi, așezați în profil, printre sensuale șerpuii vegetale. Toate elementele par a fi lucrate prin ciocănire și cizelate, prezentînd volume moderate, cu excepția cîtorva frunze mai proeminente ce par a fi turnate. Centrul capacului este acoperit cu o corolă, aducînd cu aceea a unei flori de dalie desfăcută, din al cărei miez se ridică butonul figural. Motivul acesta reapare constant pe aproape toate cămile. Figura calului ce ține loc de buton este turnată, acuzînd plastica formelor viguroase. Deși denotă o observație atentă a anatomiei cavaline, atitudinea sa e mai puțin convingătoare. Fără a cabra propriu zis, animalul se sprijină pe picioarele dinapoi și își ridică în mod nefiresc în aer ambele membre anterioare, contraziind legea echilibrului prin situarea centrului său de greutate în afara bazei de susținere. De astă dată Hann înfățișează un impetuos armăsar sălbatic, căci nu are nici harnașament, nici nu poartă vreun călăreț, spre deosebire de replica sa de pe cana Semrigger I, mai corect interpretată, dar mai puțin frapantă. Șarniera capacului e împodobită cu un fel de boboc floral, ce reapare la unele piese ulterioare, iar toarta înfățișează o hermă înaripată, constant reîntîlnită la toate piesele

²¹ Cf. L. Reissenberger, *Arbeiten des Hermannstädter Goldschmiedes Sebastian Hann*, Anlagenheft zu Kirchliche Kunstdenkmäler aus Siebenbürgen, Viena, 1887, p. 37—38, fig. I—II. (Cana e menționată în proprietatea Fr. L. v. Rosenfeld, Viena); K. Csányi, *Einige Goldschmiedewerke des Sebastian Hann*, în *Belvedere*, 22, Viena, 1924, p. 151; *Katalog der Ausstellung alten Kunstgewerbes aus Siebenbürgen*, Budapesta, 1931, nr. 79; J. Bielz, *Das Werk des Sebastian Hann*, p. 40. (Cana e menționată în proprietatea Milka Schiffer, Budapesta); V. Marica, *op. cit.*, p. 363—365, fig. 1—2.

²² O fotografie provenind din colecția J. Bielz înfățișează această cană, care nu e semnalată în bibliografie. Pe verso următoarea însemnare autografă a lui J. Bielz: „44 a) Sebastian Hann, Deckelhumpen mit Darstellung eines Triumphzuges 1675, Im Deckel Wappen des Komes Fleischer, Paris (Sammler) gekauft von Iparművészeti Múzeum Budapest.“



Fig. 1. Cana Fleischer, 1676–1678 cca. Scena Triumfului, detaliu.
(De la J. Bielz). — Sigla argintarului.

de această categorie. Torsul nud, îndrăzneț arcuit, este just înțeles ca structură anatomică și redat prin curgătoare gradații plastice. Volute prinse de umeri substituie brațele, iar partea inferioară a torsului, încinsă cu o bogată ghirlandă de fructe, se subțiază pierzându-se într-o prelungă sinuozitate decorativă. Inspirată din ornamentica arhitecturii baroce, cu singura deosebire că e înaripată și extrem de cambrată, prin adaptare la funcția sa utilitară, figura hermei e turnată și cizelată cu o mare finețe, artistul străduindu-se să potențeze fluiditatea formelor de o robustă sensualitate.

Datarea cunii în 1675 — conform mențiunii lui J. Bielz — pe temeiul armoariilor lui Andreas Fleischer, decedat în 1676, deși aparent concludentă, e pasibilă de interpretări. Conform informațiilor principalului său biograf, Lorenz Sievert, Hann descinde la Sibiu în 1675, acceptarea sa în bresla argintarilor avînd loc la 27 iulie. Primirea în breaslă e condiționată de o amendă de patru galbeni, deoarece argintarul



Fig. 2. Cana Semrigger I, 1678–1680 cca. Scena Triumfului, detaliu. (După L. Reissenberger).

venit din Loviçe se căsătorise la 30 iunie cu Maria, fiica argintarului Stephan Weinsech și văduva lui Elias Kremnitzer, înainte de a-și fi prezentat lucrarea de meșter, încălcând astfel statutul de breaslă²³. Acest statut prevedea că orice calfă venită din străinătate, chiar în ipostaza în care și-ar fi îndeplinit această obligație și în altă parte, e datorare să-și ateste capacitatea în fața staroștilor locali²⁴. Condițiile impuse de corporație, care exercita un control sever asupra activității meș-

²³ V. Roth, *Geschichte des deutschen Kunstgewerbes in Siebenbürgen*, p. 130; L. Sievert, *op. cit.*, p. 9.

²⁴ Șt. Pascu, *op. cit.*, p. 285–286.

teșugarilor de resort, erau atât de categorice, încît este foarte puțin probabil ca Hann să fi putut obține comenzi înainte de a-și fi legalizat situația profesională, devenind breslaș. Indicii sigure referitoare la activitatea sa organizată avem abia începînd cu data de 4 ianuarie 1676, cînd își achită prima contribuție pentru întreprinderea dughenei colective a aurarilor (Goldschmiedlaube) din Piața Mare, preluînd în același an utilajul atelierului rămas după moartea starostelui secund Georg Vernengel. De asemenea el este menționat pentru prima dată în catastiful plăților consulare abia la 26 aprilie 1676, în legătură cu achitarea a două pocale ce îi fuseseră comandate²⁵.

Evidența acestor circumstanțe biografice trezește dubii cu privire la datarea primelor sale lucrări, cu atât mai mult cu cît unica cert datată este cana din Cîsnădie (Sibiu, Muzeul Brukenthal, nr. inv. 4755), pe care stă gravat anul 1675 dar care nu poartă sigla argintarului. Absența siglei ar putea stîrni discuții cu privire la originalitatea piesei, deși în virtutea unor analogii de ordin iconografic și stilistic, pe care nu le putem dezvolta aici²⁶, paternitatea lui Hann devine mai mult decît probabilă. Faptul că piesa nu e semnată ne îndreptățește, dimpotrivă, să presupunem că este lucrarea sa de meșter, prezentată cu prilejul acceptării sale în breasla sibiană, ipoteză confirmată prin datare, care este de astă dată incontestabilă. Căci este firesc ca Hann să nu fi avut dreptul de a uza de siglă, înaintea confirmării sale de către mai marii breslei.

Pe de altă parte sumara examinare comparativă a cîinii de la Cîsnădie și a cîinii Fleischer dezvăluie deosebiri prea nete, ca datarea acestora din urmă în 1675 să nu ni se pară prematură. Apoi, comitele Fleischer moare în 5 februarie 1676²⁷, la scurt timp după ce, conform indicațiilor documentare, Hann începuse să lucreze efectiv. Se ridică în consecință întrebarea, cînd va mai fi avut răgaz argintarul să execute o comandă atât de importantă, prima de acest gen se pare, care i-a fost adresată la Sibiu și care putea veni tot atât de bine și din partea familiei Fleischer. Presupunerea aceasta e întărită de împrejurarea că Maria Weinesch, soția lui Hann, fusese văduva lui Elias Kremnitzer (decedat în 1673), care îndeplinise funcția de secretar (Schreiber) pe lângă comitele și judele regal Andreas Fleischer²⁸. Ca atare este plauzibil ca ea să fi avut relații personale cu familia, relații ce vor fi favorizat obținerea comenzii. Prezența armoriilor, ce aparțineau deopotrivă capului de familie și membrilor săi, nu poate constitui un argument peremptoriu referitor la

²⁵ L. Sievert, *op. cit.*, p. 11, 25.

²⁶ Piesa este decorată cu scenele Cinei de taină și Crucificării, iar pe capac are în loc de buton figura unui înger care ține o cruce. Figura aceasta prezintă analogii certe cu alegoria Speranței de pe cana înfățișînd Virtuțile, din 1684 (Budapesta, colecție particulară) și cu figurile ce decorează capacul celor două ciborii, din Sibiu și Cîsnădie (Sibiu, Muzeul Brukenthal), dateate în 1692 și purtînd sigla lui Hann. De asemenea apropierea iconografică și stilistică dintre scena Cinei de taină de pe cană și aceeași scenă reprezentată pe ciboriul din Sibiu sînt evidente.

²⁷ L. Reissenberger, *Kirchliche Kunstdenkmäler aus Siebenbürgen*, Sibiu, 1878, 1879, p. 19.

²⁸ L. Sievert, *op. cit.*, p. 9.

identitatea comandatarului și ca atare nu oferă decît temeuri probabile pentru încadrarea cronologică a pieselor în discuție.

O probă elocventă ne aduce în acest sens cazul celor două căni Semriger, care poartă aceleași armorii. Pe cana Semriger I blazonul e însoțit de inițialele M—S, aluzie neîndoielnică la calitatea de comandatar a comitelui Matthias Semriger, decedat la 3 aprilie 1680²⁹. Fapt care l-a determinat, și nu fără temei, pe L. Reissenberger să considere anul 1680 ca dată ante quem pentru executarea operei³⁰. Rezultă de aici înfirmarea datării în 1682, pe care am propus-o de acord cu J. Bielz³¹. Cana Semriger II poartă aceeași stemă în interiorul capacului, avînd ca buton leul heraldic al familiei Semriger și nu blazonul Catharinei Schirmer, văduva comitelui, despre care o amplă inscripție gravată pe friza de sub capac³² ne spune că este comandatara piesei executate în 1682. Este sigur că fără această inscripție lămuritoare am fi fost tentați să recurgem la criteriile de datare anterior expuse, criterii a căror labilitate ne este relevată în mod grăitor de exemplul citat.

Discuțiile de mai sus duc la constatarea, în genere valabilă, că indiciile iconografice și stilistice sînt aproape întotdeauna mai concludente prin caracterul lor intrinsec operei, decît elementele accesorii ca steme, inscripții și chiar indicația anului, care pot fi incizate și ulterior. Este adevărat că în cazul lui Hann, care lucrează pe matrițe utilizabile în repetate rînduri și reia aceeași temă în replici sau variante, considerațiile de ordin iconografic și stilistic impun oarecare prudență. Cum însă reluările tematice nu sînt identice, ne vom întemeia pe diferențieri de detaliu, adesea revelatoare.

Cana Fleischer, deși pînă la noi date poate fi considerată cap de serie pentru piesele următoare ce abordează tema Triumfului, fiind databilă începînd cu anul 1676 (eventual 1676—1678) nu a constituit un model absolut pentru cana Semriger I, databilă înainte de 1680 (eventual 1678—1680). Deși schema compozițională este similară, anumite figuri și detalii repetîndu-se aproape identic, nu lipsesc nici deosebirile. Ca să le menționăm doar pe cele mai evidente, pe cana Semriger I garda care pășește în urma carului triumfal este mai restrînsă, lipsind figurile ecvestre din prim plan. Victoria are o atitudine mai firească, plutește aplecîndu-se spre creștetul imperial, în dreptul căruia ține cununa de lauri. Respirația cadrului peisagistic este mai largă, în timp ce prin compensație proporțiile figurilor apar ceva mai îndesate. Efectele de volum sînt mai subliniate, capul unuia dintre regii captivi tinzînd să se desprindă de suprafața plană, printr-o redare în relief înalt. Toate aceste amănunte diferențiale indică o oarecare perfecționare a schemei și doar folosirea parțială a matriței inițiale, care a suferit anumite modificări sau a fost înlocuită. Decorul șarnierei, înfățișînd o acvilă și butonul capacului substituit printr-o figură ecvestră indică deopotrivă înnoiri iconografice și stilistice.

Una dintre piesele certe ca paternitate și datare este aceea pe care o vom denumi cana Reschner, în virtutea inscripției din interiorul capacului: „RESCHNER

²⁹ L. Reissenberger, *Kirchliche Kunstdenkmäler aus Siebenbürgen*, Sibiu, 1878, p. 10.

³⁰ L. Reissenberger, *Arbeiten des Hermannstädter Goldschmiedes Sebastian Hann*, p. 37.

³¹ Cf. J. Bielz, *op. cit.*, p. 40; V. Marica, *op. cit.*, p. 363.

³² „Die Viel: Ehr(same): und Tug(endhafte): Fr(au). Catharina Schermerin, des Weiland-Nahmh(aft). V(ürsichtig). W(ohl). W(eisen). H(ernn). Matthiae Semrigers: Viel Verdienten: H(ernn). Königs Richters in Hermannstadt Hinterbli(ebene), Frau: Wittib. opffert dieses Werck, der Ehre. Gottes, Ao 1682 den 29 Marte.“



Fig. 3. Cana Reschner, 1682. Inscripția din interiorul capacului. (Foto Irina Ghidali).

PAVLLVS Anno 1682" (Fig. 3) (Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România, nr. inv. 7129, provenind din fostul Muzeu al Transilvaniei Cluj)³³. Tema Triumfului, reprezentată în ordonanța compozițională cunoscută, se îmbină aici cu aceea a Judecării lui Solomon (Fig. 4). Cu alte cuvinte, friza unitară, ilustrată printr-o singură scenă continuativă, a fost înlocuită prin îmbinarea a două subiecte alcătuind scene geminate. Spre deosebire de cana Fleischer, Semriger I și toate celelalte ce vor urma, bordura soclului prezintă un feston simplu. Torul bombat e acoperit cu motive florale (lalele și corole cu șase petale), însoțite de relativ puține frunze. Ghirlanda e fragmentată prin prezența unor protome de lei, foarte proeminente și flancate de câte două mici draperii, înnodate ca niște funde la partea superioară. Pe capac, lalele tratate într-un relief plat alternează cu mascheroni feminini. Măștile au ovalul rotunjit, chiar puțin greoi, accentuat de coafura gen „diabolo”, realizată prin răsucirea compactă a pletelor peste urechi, unde formează un fel de scoică terminată cu o șuviță trasă printr-un inel. Protomele de pe soclu și mascheronii de pe capac sînt identici cu cei de pe cana Semriger II, datată tot în 1682 și decorată cu scena Judecării lui Solomon și Vizita reginei de Saba. În schimb figura ecvestră de pe capac (fig. 5) este foarte apropiată de aceea de pe cana Semriger I. Călărețul, în armură barocă, poartă pe umeri o hlamidă scurtă, fluturată de vînt și un baston de comandă, element ce lipsește pe cana anterior menționată. De asemenea poziția calului diferă. Acesta nu mai cabrează, ci pare să galopeze,

³³ Cf. J. Bielz, *op. cit.*, p. 40; C. Nicolescu, *Secția de artă veche românească, Muzeul de Artă al R.P.R.*, București, 1964, p. 27, fig. 56.



Fig. 4. Cană Reschner. Judecata lui Solomon.
(Foto I. Ghidali).

într-un mod foarte neverosimil de altfel, avînd ambele picioare din față ridicate și apropiindu-se ca mișcare mai curînd de armăsarul de pe cană Fleischer. Decorul șarnierei și toarta în formă de hermă sînt identice cu ale acesteia.

Scena judecării solomonice se petrece pe un fundal de arcade deschise, sprijinite pe pilaștri, ce alternează în stînga cu o coloană canelată. Pilaștri canelați, mai masivi și mai înalți, ce merg pînă la cornișe, decorează pauzele dintre arhive. Arcade de aceeași factură, în stilul renașterii italiene, îngăduind priveliștea unor grupări arhitectonice reunite într-o viziune destul de empirică, întîlnim și pe cană Semriger II. Centrul imaginii este ocupat de tronul cu baldachin de brocat, așezat pe un podiu înalt, spre care urcă șase trepte acoperite cu un covor întreșut cu motive învolutate. În fața lor zace copilul mort. Regele așezat într-un fel de jilț cu speteaza terminată în volută, se întoarce în semiprofil spre stînga, arătînd poruncitor cu mîna întinsă către soldatul cu sabia ridicată. Imberb dar cu plete ce îi încadrează capul încoronat, Solomon poartă tunică lungă cu mîneci și hlamidă. Drapată îngust pe un umăr, aceasta înfășoară spatele în diagonală și e petrecută cu un joc de cute peste poală, lăsînd liber pieptul împodobit cu un



Fig. 5. Cană Reschner. Butonul capacului. (Foto I. Ghidali).

lanț masiv (fig. 6). Cele două mame în litigiu, care revendicaseră deopotrivă copilul viu, stau la stînga și la dreapta tronului, flancat de sfinți cu bărbii venerabile și chipuri înțelepte, de asemenea de oșteni purtînd coifuri cu penaj. Spre deosebire de cana Semriger II, unde ambele femei sînt redade în genunchi, cu atitudini simetrice, cea din dreapta se află în picioare, cu brațele patetic desfăcute, cealaltă invocă prin gestul firesc și sincer al deznădejdiei crutarea pruncului său. Figurile feminine se deosebesc și prin îmbrăcăminte. Mama cea falsă e înveșmîntată într-un hiton cu mînele răsfrînte, o tunică scurtă și o piesă vestimentară ce amintește de palla din costumul bizantin. Mama autentică poartă un veșmînt mai apropiat de moda vremii: o bluză colantă cu mînele suflecate, o fustă mai largă și lungă cu un fel de șorț în față, prins cu un brîu răsucit pe talie. Pe spate îi atîrnă capătul triunghiular al unei eșarfe. Deosebirile de costum ar părea să sugereze o anumită diferențiere de rang social, veșmîntul mai complicat și mai pretențios al mamei false indicînd o nobilă, iar îmbrăcăminte mai simplă, oarecum contemporană a celei adevărate, dimpotrivă o tîrgoveată sau o femeie din popor. În spatele acestora din urmă se zărește figura unui sfințic, care întinde un braț stăruitor spre rege, cu aerul de a cere oprirea sentinței. Gestul acesta e paralel cu al mamei din stînga și complementar cu acela al femeii din dreapta, care dublează mișcarea brațului regal. Din raportarea virtuală a celor două femei rezultă o diagonală în compoziție. Ele alcătuiesc împreună cu figura lui Solomon o schemă piramidală ușor dezaxată spre stînga, iar împreună cu figura copilului și a sfințicului o elipsă închisă. Gruparea personajelor laterale tinde spre o anumită simetrie,



Fig. 6. Cana Reschner. Judecata lui Solomon, detaliu.
(Foto I. Ghidali)

care contribuie la echilibrul compoziției și îi știrbește caracterul baroc, manifest mai curînd în potențarea gesturilor. Deosebit de dramatic este gestul soldatului, care ține copilul atârnat de un picior și stă gata să-l despică în două părți egale, după cum i-o cerea porunca regească. Pruncul, arcuit în aer, se zbate cu capul în jos, prinzînd cu o mîină convulsivă sfetnicul de haină. Mai mult decît în scenele înfățișate pe cana Semriger II, unde limbajul mîinilor este de asemenea accentuat, indicînd relațiile anecdotice și psihologice dintre personaje, pe cana Reschner semnificația gesturilor se exprimă printr-o vădită supradimensionare. Disproporțiile acestea sînt intenționate și redată uneori cu stîngăcie, cum se întîmplă cu mîina femeii din stînga, a cărei lungime o egalează pe aceea a antebrațului. Rostul lor este didactic, elocința mîinilor constituind un mijloc de explicitare a narațiunii dramatice. (Fig. 7.)



Fig. 7. Cana Reschner. Judecata lui Solomon, detaliu.
(Foto I. Ghidali)

Imaginea Triumfului nu diferă în esență de primele două reprezentări ale aceleiași teme, mai mult chiar, apare aproape identică cu aceea de pe cana Semriș I. Totuși persistă și aici unele diferențieri mărunte. În mod curios Victoria degenează, transformându-se din geniul feminin derivat din antica Nike într-un copil mărunțel, care nu mai planează ci calcă literalmente pe speteaza carului, ținând cununa de lauri cu un gest cât se poate de neîndemînic (*fig. 8*). Compoziția peisajului este mai aerată, copacii fiind așezați la extremități și lăsînd liberă o zonă largă, pe care se profilează rînduri dese de sulii, creînd iluzia unei mari mase de oșteni. Din capul coloanei un soldat tînăr se întoarce rîzînd spre figurile înnoirate ale celor patru regi captivi, înhămați la carul de triumf. Poartă tunici scurte, cu mîne și cîte o hlamidă prinsă pe umăr cu fibula, căzînd în cute



Fig. 8. Cana Reschner. Scena Triumfului, detaliu.
(Foto I. Ghidali).

neregulate. Spațiul liber din fundal e ocupat de elemente arhitectonice, evocând o așezare fortificată transilvăneană (fig. 9).

În comparație cu piesa analizată, cana Semriger II (Sibiu, Muzeul Brukenthal, nr. inv. 1364)³⁴, realizată în același an (1682), apare mai somptuoasă și prin faptul

³⁴ L. Reissenberger, *Kirchliche Kunstdenkmäler aus Siebenbürgen*, 1878, p. 12—13, fig. 6—7; Pulszky K., *Iparművészeti jegyzetek*, în *ArchÉrt.*, 1879, 13, p. 259—274; Ráth Gy. (red.), *Az iparművészet könyve*, Budapesta, 1912, p. 116; V. Roth, *Mitteilungen III*, în *Korrespondenzblatt*, XXXVIII, 1915, p. 9—10, fig. XXV; V. Roth, *Kunstdenkmäler aus den sächsischen Kirchen Siebenbürgens, I, Goldschmiedearbeiten*, I—II, p. 226—227, fig. 191; J. Bielz, *op. cit.*, p. 39; J. Bielz, *Arta aurarilor sași din Transilvania*, p. 27, fig. III/a; V. Marica, *op. cit.*, p. 365—367, fig. 3.



Fig. 9. Cana Reschner. Scena Triumfului, detaliu.
(Foto I. Ghidali).

că soclul, toarta, friza de sub capac, ornamentele capacului inclusiv șarniera și leul heraldic sînt bogat aurite. Luciul prețios al aurului contrastează cu nuanța mai rece a argintului nud, aparent la protome, mascheroni și la friza figurativă de pe corpul cîinii. În scena Judecării, relațiile virtuale dintre personajele principale (Solomon, cele două mame, copilul culcat la picioarele tronului) sînt mai evidente și sugerează o elipsă perfect închisă. Femeile îngenunchiate, de astă dată la fel înveșmîntate după moda barocă, au atitudini mai simetrice, iar construcția piramidală, dezaxată spre stînga, apare foarte net. Personajele din dreapta sînt înșirate pe o diagonală ce înaintează spre baldachinul tronului. Ansamblul compoziției se detașează mai limpede și mai simplu, gesturile sînt mai firești, expresiile mai sobre. O caracteristică particulară acestei cîni rezidă, în afara complexității decorului arhitectonic și fastului solemn din scena Reginei de Saba, în volumele pronunțate ale figurilor. Numărul celor care tind să se desprindă de fond și să se

rotunjească deplin în spațiu a crescut simțitor, contribuind la potențarea efectelor de relief (fig. 10).

Scenele geminate ale Triumfului și Judecății lui Solomon le întâlnim pe o piesă nedată, dar marcată cu sigla S H în câmp oval, pe care în 1932 J. Bielz o semnala ca făcând parte din tezaurul parohiei din Luna de Jos (reg. Cluj)³⁵. În interiorul capacului se află înfățișată scena Jertfei lui Avram într-o versiune puțin obișnuită. Schema compozițională a temei Triumfului (fig. 11) este cea cunoscută, analogiile fiind evidente îndeosebi cu cana Reschner. Dar în pîlcul de însoțitori din al treilea plan, în stînga carului de triumf, apar acum doar doi în loc de trei. Dispoziția frunzișelor aduce cu aceea de pe cana Semriger I, iar decorul arhitectonic, ocupînd o amplă porțiune, se detașează cu oarecare monumentalitate. Fațadele în stilul renașterii (cu ferestre terminate semicircular și cornișe orizontale puternic subliniate) sînt reunite însă într-o viziune destul de oscilantă.

Compoziția Judecății solomonice (fig. 12), deși aparent identică cu replica sa de pe cana Reschner, prezintă o serie de deosebiri în detaliu. Regele, la fel înveșmîntat, e mai zvelt, brațele lui ușor subțiate par mai lungi iar mîinile, deși prea mari, nu mai sînt atît de disproporționate. Observație valabilă și pentru restul figurilor. Podiul, pe care e așezat tronul, e mai înalt dar nu are decît două trepte, fără covor. Figurile din dreapta dispuse izocefal par să fie aceleași; oșteni, sfetnici și mama cea falsă, care poartă costumul descris, dar mai schematic în drapare. O mîna i se desprinde complet de fond, apărînd în plin relief,



Fig. 10. Cana Semriger II, 1682. Vizita reginei de Saba, detaliu. În interiorul capacului armoariile familiei Semriger. (De la J. Bielz).

în timp ce brațul celălalt, avînd o poziție foarte oblică, nu mai este paralel ci divergent față de brațul lui Solomon. Figura copilului, ușor alungită și ea, e mai firesc culcată. Cea de a doua interlocutoare se înclină spre centru, accentuînd prin atitudine diagonală virtuală ce o leagă de rege. Grupul din stînga tronului numără doar trei figuri în loc de cinci, un soldat și doi sfetnici, situați pe diagonală, printr-o gradație crescîndă din prim plan spre fundal, contribuind

³⁵ Cf. J. Bielz, *Siebenbürgische Goldschmiedearbeiten aus der Ausstellung alter kirchlicher Kunst in Budapest*, în *Korrespondenzblatt*, LIII, 1930, p. 277; J. Bielz, *Das Werk des Sebastian Hann*, p. 40.

în mod esențial la adâncirea perspectivei. Soldatul, care nu mai este tânăr și imberb, ca replica sa de pe cana Reschner, apare mai plin de forță și mai violent. Fondul diferă și el. Locul arcadelor deschise îl iau edificiile în stilul renașterii italiene, care, în ciuda inerentelor cusururi ale unei perspective empirice, conferă fundalului o anumită iluzie de spațialitate. Rotonda încununată de cupola cu lanternă, susținută de o colonadă circulară ce substituie tamburul, ocupă poziția centrală între fațada unui palat, subliniată printr-o atică puternică și un fragment arhitectonic similar, văzut din profil.

Compoziția de tip baroc apare accentuată prin multiplicarea diagonalelor și prin sublinierea dezaxării piramidale. Introducerea direcțiilor divergente îi conferă o structură mai complexă, dar îi răpește în același timp din coeziune. Elipsa se alungește, gruparea pierde din ermetism devenind mai mobilă, mai agitată. Dramatismul nu se mai exprimă naiv prin gesturile didactice ale mâinilor, al căror rol e simțitor redus, ci prin structura intrinsecă a compoziției, dovedind o apreciabilă evoluție în concepția artistului. Epizodul cu Avram și Isac (I, Moise, 22) (fig. 13) imaginat în interiorul capacului se abate de la reprezentările obișnuite și în loc să înfățișeze, conform unei tradiții iconografice inveterate, momentul sacrificiului, transformă tema într-o scenă de gen. Punind accentul pe anecdotic, reprezentarea nu mai are nimic din solemnitatea tragică a legendei biblice. Avram și Isac, încadrați în peisaj, înaintează pașnic spre muntele din țara Moria, locul unde trebuia înfăptuit sacrificiul. Îmbrăcat într-un fel de tunică scurtă cu mâneci, încins cu sabia, o căciulă pe creștet, iar pe umăr toiașul cu desaga, Avram pășeste în urma lui Isac. Copilul poartă o tunică similară, o tichiuță rotundă pe cap și duce un coș în mână, iar pe umăr sarcina de năiește destinate rugului de jertfă. Pasul său este egal și calm. Veridicul povestirii, relatate cu o vervă potolită, are un oarecare iz de contemporaneitate, de anecdotism cotidian. Peisajul este sugerat printr-o amplă fișie de sol accidentat, un arbust și trunchiuri de copac, elemente sumare dar interpretate sugestiv. Soclul și capacul câinii, care în mod ciudat nu poartă buion, sînt ornamentate cu motive vegetale uzuale la Hann. Frunzele și florile sînt redată într-o execuție mai plată, fructele în schimb sînt mai reliefate. Absența butonului intrigă cu atît mai mult, cu cît acest coronament al pieselor, căruia Hann îi acordă un rol important, le conferă nu odată un accent de monumentalitate. O particularitate decorativă este torsada destul de reliefată, cu filigran perlat, ce delimitează corpul câinii, despărțindu-l de friza soclului și de friza de sub capac. Asemenea torsade, ceva mai subțiri și mai puțin proeminente, vom reîntîlni pe cele două căni Franckenstein din 1697.

Încercarea noastră de a data piesa din Luna de Jos se sprijină pe analogiile motivelor și interpretării, ce demonstrează cu o anumită evidență relațiile de ordin iconografic și stilistic cu grupul cănilor istoriate pe care argintarul le execută în intervalul dintre 1682–1684. Mai exact ea se leagă de cana Reschner (1682) și de replica acesteia din Deva (1684)³⁶, de asemenea de cana Semriger II (1682). Din același grup mai fac parte alte trei căni, nedatate, dar reprezentînd deopotrivă tema Triumfului și Judecării lui Solomon, anume cana din Dăbica și alte două căni aflate în colecții particulare la Budapesta.³⁷ Piesele din această etapă relevă modificări în concepția frizei istoriate și o aprofundare a problemelor de com-

³⁶ L. Reissenberger (*Arbeiten des Hermannstädter Goldschmiedes Sebastian Hann*, p. 38) și J. Bielz (*op. cit.*, p. 40) citează piesa ca fiind în proprietatea familiei Coloman Barcsay din Deva. Datată în 1684, această cană reprezentînd aceleași scene cu cele de pe cana Reschner, achiziționată în 1913 de fostul Muzeu al Transilvaniei (cf. registrul inventar, II, nr. crt. 76) de la Dominic Barcsay din Deva (azi la Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România), a iscat confuzii. S-a întîmplat ca cele două căni să fie confundate din pricina identității temelor și a proprietarilor omonimi.

³⁷ J. Bielz (*op. cit.*, p. 40) menționează cana din Dăbica în proprietatea lui Ludovic Nagy, iar pe cele din Budapesta în colecțiile W. Ernst și R. Tószeghy.



11. Cana din Luna de Jos, 1682—1684. Scena Triumfului, detaliu. (De la J. Bielz).



Fig. 12. Cana din Luna de Jos. Judecata lui Solomon. (De la J. Bielz).



Fig. 13. Cana din Luna de Jos. Scena cu Avram și Isac în interiorul capacului. (De la J. Bielz).

poziție și interpretare, favorizată de reluarea succesivă a aceluiași teme. Ele înscriu o primă perioadă de apogeu în activitatea lui Hann.

Între 1684—1697 ciclul cânilor istoriate pare să se întrerupă, fapt cu atât mai curios cu cât piesele de acest gen trebuie să fi fost foarte căutate și, în absența altor argintari, care să încerce o tematică figurală atât de complexă și într-un stil atât de evocator, vor fi fost și rare. Firește, carența acestui gen de opere în intervalul menționat nu probează o stagnare a activității lui Hann în sectorul respectiv și poate lucrări ulterior descoperite ne vor îngădui să statornicim etapele intermediare.

Grupul de câni pe care Hann le execută între 1697—1699 cuprinde, conform cercetărilor actuale, doar patru piese, dintre care două decorate cu teme antice și două cu scene biblice, după toate aparențele inspirate din Vechiul testament. Caracterul lor comun rezidă în ordonanța compozițională, care scindează friza istoriată în trei și patru epizoduri distincte. Temele plurale iau deci locul celor bigeminate, care la vremea lor înlocuiseră friza circulară continuativă. Modificarea implică inovații în arhitectonica scenelor. Susținute de superioare calități de interpret, aceste inovații înscriu o etapă de supremă maturitate în evoluția artistului.

Primele două dintre câmile menționate, cele decorate cu teme antice, i-au fost comandate lui Hann de către comitele Valentin Franck von Franckenstein în 1697, fapt adevărat atât de inscripția ce figurează pe cea dintâi³⁸ cât și de consemnarea lor în testamentul pe care comandatarul și-l scrisese în același an³⁹. El însuși evaluează aceste piese la suma considerabilă de 8000 de galbeni, precizând că este echivalentul unei treimi din averea sa globală, o avere de patrician fără îndoială impunătoare.

Cana Franckenstein I, pe care figurează dedicația lui Valentin Franck către nepotul său omonim, (Budapesta, Muzeul Național)⁴⁰ este decorată cu trei epizoduri inspirate din antichitatea greco-romană: Sacrificiul lui Marcus Curtius, tânărul patrician roman care se aruncă în prăpastia căscată în For, Croesus pe rug, a cărui execuție e oprită de învingătorul Cyrus înconjurat de oastea persană și Supliciul lui Perillus, care la porunca lui Phalaris, tiran de Agrigent, este ars de viu în pîntecele încins al taurului de aramă, născocit de el însuși pentru cazna altora. Piesa se distinge prin somptuozitatea decorului (fig. 14). Soclul e împodobit cu flori și fructe foarte reliefate și cu mascheroni, ale căror capete sînt redată în rondo-bosso, printr-o totală autonomizare a volumului. Sub fiecare mascheron se află cite o floare cu șase petale, care creează un fel de guler în jurul gîtului, încît capetele par a fi țîșnit din aceste corole. Narcise și flori de heliant, cu tije lungi, se încrucșează sub mascheroni. Motivele vegetale, printre care și frunzele, de obicei mult stilizate, apar într-o tratare foarte liberă și într-o dispoziție mai aerată, care le împrumută un aspect foarte firesc. Friza ce desparte soclul bombat de corpul

³⁸ Pe fundul câinii e gravată următoarea inscripție:

O HOMO MANDATUM IOVAE SERVARE MEMENTO
NON CONCUSPISCES POENA PERENNIS ERIT.
Adde Deut. Caput 28, vers. 25 et seq.
VALENTINUS FRANCK DE FRANCKENSTEIN

Illustr. Gubernii Regii In Trannia Consiliarius Intimus: Nationis Saxonicae Comes confirmatus ac Civitatis Cibiniensis Judex Regius

NEPOTI SUO
VALENTINO.

Heermanstad ist durch der Kunst dieses Meister Augsburg worden. Lebe lang Sebastian Hann. In werther Menschen Orden. V.(alentinus) F.(ranck) J.(udex) R.(egius) 1697." Cf. L. Reissenberger, *op. cit.*, p. 40; V. Marica, *op. cit.*, p. 370.

³⁹ L. Sievert, *op. cit.*, p. 29.

⁴⁰ Cf. L. Reissenberger, *op. cit.*, p. 39—40, fig. V, VI, VII.; *Katalog der Ausstellung alten Kunstgewerbes aus Siebenbürgen*, nr. 78; J. Bielz, *op. cit.*, p. 39; V. Marica, *op. cit.*, p. 367—370, fig. 4, 5, 6.



Fig. 14. Cana Franckenstein I, 1697. Suplicierea lui Perillus.
(După L. Reissenberger).

căni poartă inscripții în minuscule gotice⁴¹ și este delimitată prin torsada cu filigran perlat, semnalată și la cana din Luna de Jos, dar care aici e mai strâns răsucită și mai îngustă. O a doua torsadă separă porțiunea superioară a registrului figural de friza netedă cu inscripții latine *in antiqua*, de sub capac. Acesta e decorat cu bogate motive florale, la fel de reliefate, dar mai învoalate decât cele de pe soclu. Butonul capacului e alcătuit dintr-o figură ecvestră în stil baroc, similară cu aceea de pe cana Reschner. Decorul șarnierei și toarta sînt cele obișnuite, doar că prezintă un mic surplus de detalii, iar arcul descris de hermă a devenit mai îndrăzneț și mai larg, voluta superioară turtindu-se ușor. Sinuozitatea toartei evoluează cu asimetrie ce accentuează în mod vădit caracterul baroc al întregii piese.

⁴¹ *Ibidem*, p. 367—370.

Inovații interesante apar în dispoziția compozițională a scenelor, vizînd condensarea momentului epic și încadrarea în spațiu a unor mari mase de personaje ce fac figurație. Distribuția figurilor nu mai are loc printr-o extindere laterală, ci prin gruparea lor compactă în adîncime, printr-o gradație a efectelor de proporție și volum. Diagonala, ca principală coordonată a compoziției, joacă un rol suveran, atît în imaginea cu Marcus Curtius unde constituie o singură dominantă, cit și în scena cu Croesus, unde cele două diagonale divergente marcate pe de o parte de rug, pe de alta de figura călare a lui Cyrus se întîlnesc în unghi la baza compoziției. Acest unghi, deschizîndu-se în sus, permite o amplă viziune a fundalului, în care artistul introduce masa oștenilor figuranți, sugerați printr-o mare de căști și o pădure de sulii. La orizont se zăresc elemente arhitectonice, aparținînd unui oraș fortificat cu ziduri și puternice bastioane, de un aspect izbitor de analog cu acela al orașelor transilvănene. În scena cu Marcus Curtius, decorul arhitectonic deși eterogen este dominat de elemente antice, o coloană cu fusul canelat în dreapta, în stînga un templu peristil, însoțit de fațada unui edificiu cu arcade la parter și cu etajele separate prin cornișe orizontale, deci de o factură ce amintește net stilul renașterii italiene. Cea mai compactă și cea mai concentrată grupare o constituie scena suplicierii lui Perillus (fig. 14). Figurile marțiale din prim plan, simțitor alungite și purtînd costume militare de inspirație romană adaptate barocului, sînt așezate în extreme, aproape cu spatele spre locul acțiunii și avînd atitudini contemplative. Prin dispoziția lor, acestea creează o elipsă în prim plan, frîntă în unghi, ce subliniază partea inferioară a imaginii, dar lasă liber centrul. Acesta e ocupat de taurul de aramă, volum unitar și net redat, ce constituie pretextul epizodului dramatic. Victima prinsă de doi călări puternici e introdusă în instrumentul înfierbîntat de vilvătăi al caznei. Diferențele de proporții foarte accentuate între personajele din prim plan și cele din planul secund subliniază în mod automat adîncimea perspectivă și încadrarea grupului central în spațiu. În continuare, rîndurile strînse ale soldaților evoluează pe diagonală spre fundal, unde arhitectura de stil eterogen pune opreliști viziunii. Poate nici una dintre imaginile realizate de Hann nu este atît de complexă și de sugestivă în gradarea planurilor și nu izbutește să realizeze cu mijloace evident empirice o perspectivă mai adîncă și relativ convîgătoare. Pe cana Franckenstein II (Londra, colecția Rothschild)⁴² interesul artistului e captivat de pitorescul descrierii, la care recurge fructificînd experiența dobîndită prin execuția piesei anterioare. Soclul cîinii poartă același decor floral, dar în locul mascheronilor apar putti goi și păsări, redați în rondo bosso. Păsări similare apar și pe capacul avînd drept buton cunoscuta figură ecvestră. Scena cu Julius și Aenea, purtîndu-l pe Anchise în spate, care părăsesc Troia arzîndă invadată de ahei, este centrată prin accentuarea proporțiilor și gruparea unitară a acestor personaje (fig. 15). În ele se concentrează reacția dramatică a povestirii. Gruparea lor pe diagonală e continuată virtual cu cetatea Troiei. Draperii umflate de un vînt dramatic învîluind figura lui Julius și a lui Anchise introduc elipse în compoziție. Curba lor mobilă frînge direcția rectilinie a diagonalei, conferind diversitate compozițională grupului. Mulțimea grecilor pedestri și călări, năvălind prin poarta cetății, descriu o a doua diagonală ascendentă, sugerînd cu mijloace aproape naive dar just intuite, efectul de masă și de adîncime perspectivă. Arhitectura complexă a cetății, construită tot pe diagonală, se extinde descrescînd din extrema dreaptă spre centrul fundalului, unde se pierde acoperită de perdeaua densă a vilvătăilor și rotogalelor de fum. În stînga, calul troian, fatalul vicleșug al lui Ulyse, se profilează pe un fond arhi-

⁴² Cf. Pulszky K., Radisics J., etc., *Chefs d'oeuvre d'orfèvrerie à l'exposition de Budapest, 1885*, II, p. 33—34; Pulszky K.—Radisics J., *Az őtvösség remekei a magyar történeti őtvösműkiállításán*, II, Budapesta, f.d., p. 38—39, fig. 1; Ráth Gy. (red.), *Az iparművészet könyve*, p. 116, fig. 60; J. Bielz, *op. cit.*, p. 39—40; J. Bielz, *Arta aurarilor sași din Transilvania*, p. 27—28, fig. 22; V. Marica, *op. cit.*, p. 370—372; conform însemnărilor autografe ale lui J. Bielz de pe versoul fotoreproduce-rilor, cana se află în colecția James Rothschild la Londra.



Fig. 15. Cana Franckenstein II, 1697. Aenea părăsește Troia incendiată de ahei. (De la J. Bielz).

tectonic, iar într-un plan mai apropiat corabia aheilor apare comprimată din pricina spațiului prea strîmt, de unde și nota forțată a așezării și proporțiilor. Linia pînzei însă, pornind din vîrfurile catargului, se continuă virtual prin figura lui Iulius și întîlnindu-se cu linia sugerată de Aenea alcătuieste un unghi, înscris în diagonală principală a compoziției.

Imaginea cu monstruoasa Tullia (fig. 16), care strivește cu roțile carului său tras de patru cai biciuiți trupul tatălui, regele Servius, îmbină concentrația dramatică și pitorescul descriptiv. În contrast cu agitația cailor ce cabrează și cu oroarea



Fig. 16. Cana Franckenstein II. Tullia strivește trupul tatălui cu roțile cvadrigii. În interiorul capacului scena cu Cimon și Pero în temniță. (De la J. Bielz).

acțiunii, Tullia pare de un calm nefiresc, aproape pervers. Privește impasibilă îndărăt spre cele două personaje în armură, care comentează, după toate aparențele, nelegiuirea faptă a fiicei paricide. Deosebit de interesantă apare distribuția planurilor în fundalul ocupat de un amplu decor arhitectural. În stînga un zid masiv, constituit din blocuri ecarisate și doi pilăștri canelați, în dreapta o înșiruire ritmată de stîlpi pe un soclu înalt. În centru o scară largă, corect sugerată, adîncește perspectiva urcînd în plan oblic. Ea duce spre edificii ce nu mai au con-



Fig. 17. Cana Franckenstein II. Muncile lui Hercule. (După Pulszky-Radisics).

tingențe nici cu prototipurile antice nici cu cele din renaștere, ci alcătuiesc o comasare de ziduri, bastioane și porți de cetate, de felul celor transilvănene.

Cea de a treia scenă înfățișează Muncile lui Hercule (fig. 17) și nu pe Hercule ca personificare a eroismului și virtuții⁴³. Dintre cele douăsprezece isprăvi fabuloase, consemnate în mitologie și descrise de Ovidiu (Metamorfoze, IX, 182–200), Hann interpretează șase, reunind secvențele dispartate într-o succesiune epică strînsă și orchestrîndu-le într-o singură imagine. Isprăvile eroului mitologic se petrec într-un vast cadru peisagistic, aproape nud, sugerat cu mijloace extrem de econo-

⁴³ Precizarea iconografică a temei, ce infirmă supoziția noastră inițială (op. cit., p. 371), a fost posibilă după descoperirea reproducerii menționate în Pulszky—Radisics (op. cit., p. 38, fig. 1).

mice și delimitat în dreapta prin cōpaci noduroși cu frunzișele stufoase. În centru Hercule, gol pînă la briu se luptă cu leul din Nemeea, a cărui piele îi va sluji ca veșmînt pentru cîteva din epizodurile următoare. În stînga Hercule ia de coarne pe Achelous, zeul fluvial, transformat în taur, apoi îl răpune pe Cacus, furul de vite, doborît într-o supremă înclētare la pămînt⁴⁴. Ucide cu redutabila-i ghioagă Hydra cu șapte capete, scoțînd flăcări și fum pe nări. Ridică în aer cu un gest athletic pe fiorosul pāzitor al Infernului, ciinele Cerber și în sfîrșit îl înfruntă pe centaurul Nessus. Coordonatele principale ale compoziției sînt marcate de două diagonale, una mai lungă trasată virtual între leul din Nemeea și Hydra și una mai scurtă, situată în sens contrar, ale cărei extreme sînt marcate de epizodul Achelous și Cerber. Diagonalele se încrucișează trecînd deopotrivă prin epizodul Cacus. Un unghi descendent, pornind de la Nessus spre Cerber și Hydră, alcătuiește un romb virtual cu porțiunile superioare ale celor două diagonale. Compoziția apare evident dezaxată și deschisă, avînd o mobilitate șerpuitoare din prim plan spre fundal. Evidența coordonatelor principale este estompată prin ampla elipsă ce îmbrățișează figurile primului plan și planului secund. Descreșterea gradată a reliefului, destul de proeminent în planul prim, atenuat progresiv pe măsură ce se îndepărtează de ochiul privitorului și foarte estompat în planul ultim, sugerează iluzia optică a unei perspective veridice, în ciuda îngrămădirii secvențelor. Confuzia narativă este evitată printr-o dispoziție destul de judicioasă a temelor, care deși se leagă atît prin apropierea lor fizică cît și prin contingențele de sens, alcătuiind o unitate epică, își mențin totuși individualitatea.

Imaginea lui Cimon și Pero în temniță, din interiorul capacului, a cărei replică am semnalat-o pe cupa țesătorilor din 1706⁴⁵, este aproape identică în compoziție și decor. Singurele deosebiri țin de inversarea paginaiiei și de supradimensionarea figurilor, mult alungite față de cele de pe cupă, unde proporțiile erau mai firești.

A treia piesă aparținînd acestei din urmă categorii este cana decorată cu scene biblice, inspirate din Vechiul testament (Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România, nr. inv. 8987, provenind din fostul Muzeu al Transilvaniei, Cluj) (fig. 18)⁴⁶. pe care o vom denumi cana Nalācz, pe temeiul inscripției „NALACZI SARA AÑO 1745” incizată pe friza soclului. Evident aceasta este mult ulterioară operei, căci Hann a decedat în 1713 și paternitatea sa este atestată nu numai de prezența siglei ci îndeosebi de însușirile stilistice. Inscripția consemnează deci doar trecerea piesei în proprietatea Sarei Nalācz și anul respectiv, constituind încă un îndemn la prudență față de valoarea pe care o acordăm acestui gen de indicii.

Soclul cānii prezintă, peste baza obișnuită cu dublu feston, torul boselat împodobit cu flori învoalte și fructe, interpunctate cu patru mascheroni, detașați în rondo bosso, înfățișînd capete de efebi de o frumusețe efeminată. Expresia lor mai senină și grația elegantă a chipului îi diferențiază de capetele de putti de pe cana Franckenstein I. Arabescuri de flori, vrejuri și frunze involutate, obținute prin turnare și cizelare, încadrează gulerul de petale al mascheronilor. Torsadele în filigran perlat, mai strîns răsucite decît cele de pe cana din Luna de Jos, se apropie de același motiv de pe cānile Franckenstein I și II. Motivele vegetale:

⁴⁴ Epizodul cu Achelous ar putea fi eventual interpretat și ca reprezentarea lui Hercule furînd vitele lui Geryone, deși prima accepțiune ni se pare mai potrivită. Epizodul central nu se poate referi decît la Cacus, deoarece figura respectivă apare culcată la pămînt. Pe Anteu Hercule îl înfrînge ridicîndu-l în văzduh și făcîndu-l să-și piardă puterea pe care și-o trăgea din contactul cu pămîntul matern. Pe Lichas: îl prinde de picior și îl aruncă în mare, înnebunit de tunica otrăvită a lui Nessus, pe care Lichas i-o adusese din partea Dejanirei. De altfel Hercule are aici partea superioară a trupului nuda.

⁴⁵ V. Marica, *op. cit.*, p. 372, fig. 7.

⁴⁶ Cf. Pulszky K.—Radisics J., *op. cit.*, p. 38—39, fig. 3; J. Bielz, *op. cit.*, p. 39; C. Nicolescu, *op. cit.*, p. 27.



Fig. 18. Cana Naláci, 1697—1699 cca. David și Bathseba. (Foto I. Ghidali)

se repetă pe capac, al cărui buton este alcătuit de astă dată din figura unei sirene care cîntă din harpă (fig. 19). Corpul căunii e decorat cu patru scene, delimitate prin pilaștri înguști ce le separă. Aceste scene înfățișează cîte două episoade importante din legendele biblice cu Bathseba și Susana.

Imaginea în care regele David o zărește de pe terasa palatului său pe soția lui Urias, frumoasa Bathseba luîndu-și baia (II, Regi, 11,2—6) concentrează personajele feminine într-o elipsă deschisă, plasată în prim plan (fig. 20). Șezînd pe o bancă de piatră, Bathseba își cufundă picioarele, înfășurate cu o prețioasă draperie, în unda mișcătoare a bazinului. Apa curge abundent dintr-o cișmea, semănînd cu un cantharus ce cumulează forme de derivație arhitectonică și motive florale stilizate. Torsul și brațele nude ale femeii își detașează cu limpezime carnația nedată și compactă, acuzînd plenitudini sensuale. Expresia chipului ușor încrunțat, încadrat de pletele ce cad șerpuitoare pe umerii goi și rotunzi, subliniază gestul de refuz al mîinii prea mari. Amestecul de frumusețe carnală și severitate e accentuat de contrastul celor patru însoțitoare îmbrăcate, dintre care una îi oferă o cutie cu giuvaere, trimisă evident de David. Acesteia pare să i se adreseze refuzul Bathsebei. În extrema dreaptă o femeie vîrstnică, prea scurt croită, face un



Fig. 19. Cana Nalácz. Butonul capacului. (Foto I. Ghidali).

gest accentuat de asprimea feței aride, indicînd cu două degete spre Bathseba, o aluzie prohibitivă poate la primejdia de a încălca jurămîntul matrimonial. Alături de ea, o tînără femeie repetă gestul cu mîna dusă paralel, care apare greșit abreviată din faldul minecii. Bluza ei e decoltată, iar cutele bogat drapate peste piept sînt prinse cu o broșă, amintind anumite prototipuri din renașterea italiană. Spre deosebire de cele două bătrîne, nu poartă scufie, podoaba părului încercuind chipul plin de îngrijorare. Aceeași expresie, mai subliniată parcă, se lasă descifrată și pe fața celei de a patra însoțitoare, căreia nu i se zărește decît capul. Bătrîna din dreapta, tînăra femeie și Bathseba schițează o piramidă dezaxată spre dreapta, care se înscrie în conturul elipsei. Individualizarea expresiilor, ușor dramatizate, servește limbajul relațiilor psihologice, subliniind o preocupare constantă la Hann.

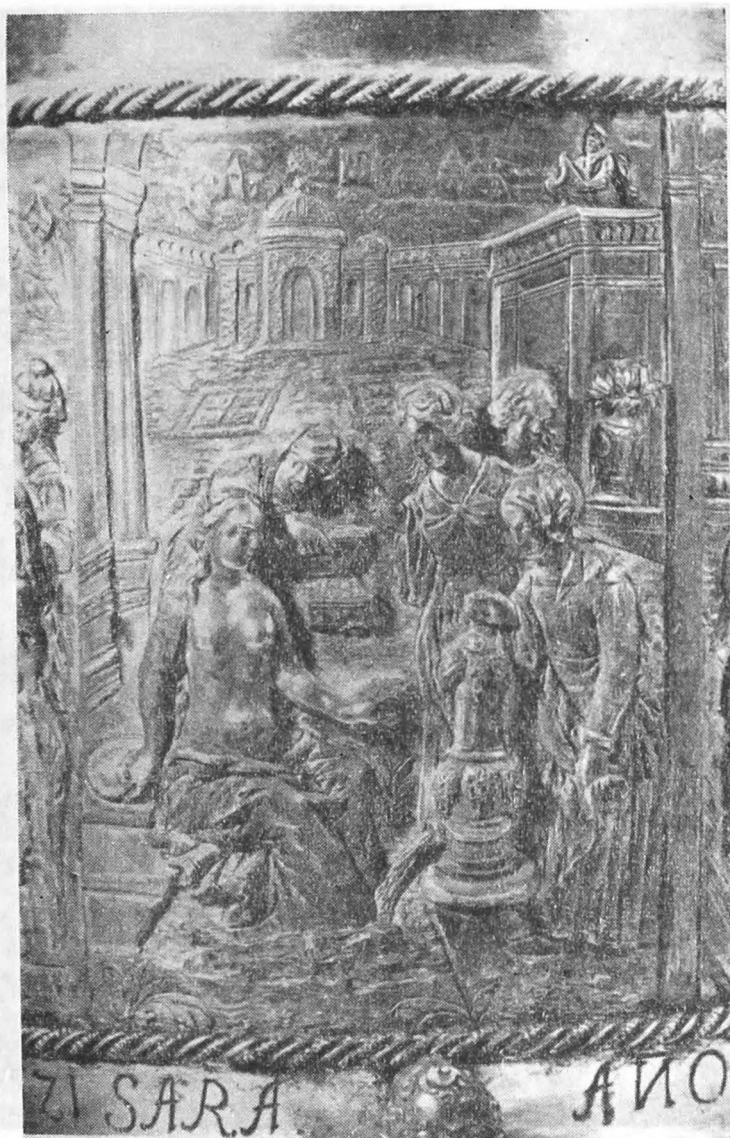


Fig. 20. Cana Nălăcz. David o zărește pe Bathseba în baie. (Foto I. Ghidali).

Contextul narativ e deci explicitat prin expresii și atitudini, dar mai ales prin gesturi, la a căror semnificație didactică argintarul revine iar. Foarte interesant este cadrul arhitectonic, compus din două aripi sugerind galerii cu arcade deschise, — separate prin pilaștri și avînd baluștri de tip baroc deasupra cornișei —, ce converg spre un pavilion central. Fațada în hemiciclu e articulată printr-o rotondă centrală cu cupolă și flancată de elemente similare, dar mai joase, dispuse simetric. Spațiul rămas liber, sugerînd o anumită adîncime perspectivă, e ocupat de parter cu gazon desenate geometric, ce evocă un parc franțuzesc de stil baroc, în acord cu cel arhitectonic. În dosul acestui edificiu, cu forme ponderate vestind clasicismul, se zăresc aspecte vădit inspirate din imaginea orașelor transilvănene din secolul al XVII-lea. Scena următoare se petrece în interior și înfățișează

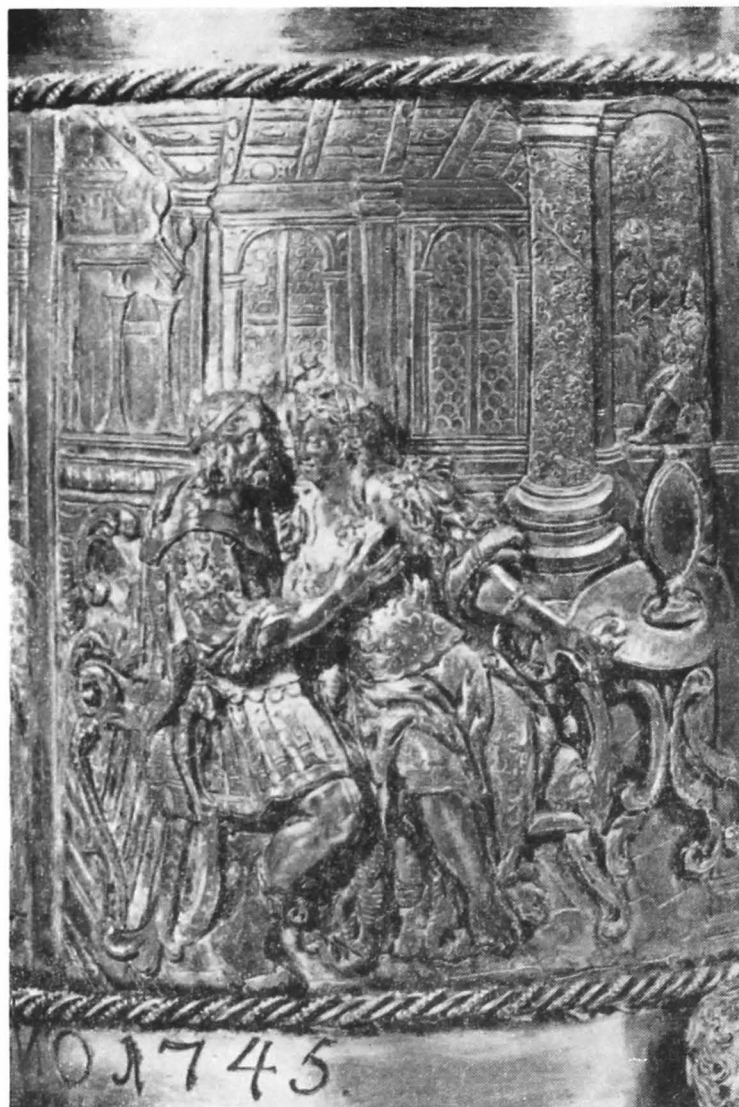


Fig. 21. Cana Nalácz. Bathseba cedează insistențelor lui David. (Foto I. Ghidali).

pe virtuoasa Bathseba cedind insistențelor lui David (fig. 21). Somptuozitatea costumelor baroce îmbracă erotismul scenei, dar în loc să-l mascheze îl scoate în evidență prin sinuozitățile draperiilor, ce urmînd liniile trupului feminin îi mulează voluptoasa arcuire. Regește împodobită, Bathseba e tristă și strălucirea sensuală a chipului e umbrită de îndoială. În fund se zărește ambrazura înaltă a unui portal încadrat de două coloane adosate. Un personaj în costum oriental, cu turban, îi explică ceva unui bărbat șezînd, după toate aparențele lui Urias, soțul înșelat, căruia îi comunică porunca regală de a intra în vîltoarea luptei, în care trebuie să-și găsească sfîrșitul. Sensul detaliului e precizat de masa figurilor călări schițate pe fond, sugerînd două oști care se înfruntă. Scena aceasta, la fel cu cea precedentă, condensează într-o singură paginație două secvențe ale po-



Fig. 22. Cana Nălăczi. Baia Susanei. (Foto I. Ghidali).

vestirii. Adineaori momentul, în care David se aprinde pentru Bathseba se îngemăna cu scena ispitirii ei. Aici apogeul erotic se împletește cu ideea consecințelor sale, care fac necesară rechemarea lui Urias. Interiorul articulat prin bogate elemente arhitectonice — (o coloană cu fusul înfășurat în vrejuri și frunze de viță, ferestre geminate terminate în arcuri semicirculare ușor turtite, geamurile cu ochiuri mici, rotunde, prinse în cercevele de plumb, tavan în casete decorat cu ove) — este mobilat în stil baroc. Fastuos, mobilierul e alcătuit dintr-un bufet masiv cu coloane, o masă rotundă pe trei picioare bogat învolutate, pe care e așezată o oglindă ovală și o canapă avînd speteaza, brațele și picioarele decorate tot cu volute. Masa și canapa se apropie prin jocul capricios al liniilor de barocul decorativ, indicînd o fază stilistică neîndoiește contemporană argintarului.



Fig. 23. Cana Naláci. Susana apărată de Daniel. (Foto I. Ghidali).

Următoarele două scene se referă la legenda Susanei. Prima o înfățișează îmbăindu-se în grădină, abia ferită printr-o îngustă draperie de privirile indiscrete ale judecătorilor bătrâni, care o surprind. (Daniel, 13,15—25, text apocrif; fig. 22). Apa țîșnind dintr-un corn al abundenței, dus la gură de o sirenă, șiroiește într-un bacinete circular și se revarsă în perdele bogate, alcătuiind un adevărat pîriu ce scaldă picioarele frumoasei. Deconcertată, Susana îl ascultă pe unul dintre ispitori, în timp ce al doilea, așezat în spatele ei, arată cu un gest elocvent spre sirenă dar și spre scena cu David și Bathseba, exprimîndu-și astfel așteptările. Peisajul, respirînd prin adierea frunzișelor, evocă un colț ferit ce se pierde în desișul poetic, redat cu o mare finețe a gradațiilor de relief. Printr-un delicat contrast acestea pun în valoare glorioasa nuditate a trupului feminin, interpretat cu lirismul sensualist și un gust al armoniei fizice evocînd spiritul renașterii. Scena următoare are un caracter cu totul diferit (fig. 23). Casta Susana înveșmîntată după moda



Fig. 24. Cana Naláczi. Lapidarea judecătorilor. Detaliu din scena judecării Susanei apărată de Daniel. (Foto I. Ghidali).

renașterii germane ascultă cu o expresie de nevinovăție acuzele de adulter pe care i le aduce din răzbunare unul dintre judecătorii refuzați. Acesta poartă peste tunica nu prea lungă un talar deschis, cu bordura amplu răsfrântă la guler și pulpane, iar pe cap o pălărie cu un fel de cozoroc. Cu o mână arată spre Susana, cu cealaltă spre Daniel. Adolescent încă, proorocul șezând pe podiul înalt întinde mîna apărătoare spre femeia ultragiată (Daniel, 13,28—59, text apocrif). Judecători, soldați și numeroși bărbați, majoritatea vîrstnici, deosebit înveșmîntați, asistă la scena judecării, strînși în planul secund. În stînga, fondul sugerează sala tribunalului, cu o coloană și un pilastru canelat, între care se află o fereastră cu fronton triunghiular, urmată de o perdea drapată în dosul jîlului judecătoresc. În dreapta sus se zărește scena lapidării judecătorilor perfizi, legați simetric de stîlpul infamiei (fig. 24). Mișcările dramatice ale celor care îi ucid cu pietre se desprind pe fondul unui peisaj în care reîntîlnim cunoscutele imagini arhitectonice de factură autohtonă.

Tîlcul didactic al reprezentărilor este evident și urmează tendințele moralizatoare exprimate pe cele două cîni Franckenstein⁴⁷. Paralelismul dintre Bathseba sedusă și casta Susana slujește la exprimarea antitezei păcat-virtute, subliniată de prezența sirenei cîntătoare din harpă de pe capac, aluzie la simbolul mitologic al tentației erotice, căreia și Ulyse izbutise să i se sustragă doar legîndu-se de catarg. Instrumentul muzical, cunoscut și ca atribut distinctiv al lui David, servește aici în mod evident asociația de idei, subliniind sensurile anecdotice. În episodul în care David se îndrăgostește de Bathseba, regele cîntă din harpă și instrumentul nu lipsește nici din scena iubirii lor, după cum este prezentă și oglinda, simbol al vanității omenești. Leit-motivul harpei invocă poate aluziv circumstanțe ate-

⁴⁷ Vezi V. Marica, *op. cit.*, p. 370.

nuante Bathsebei, sedusă și prin darurile de cîntăreț ale amantului regal. Oricum motivul apare aici ca mobil al seducției.

Cele două teme biblice, de o nuanță erotică subliniată, constituie subiecte predilecte pentru pictura barocă. Îndeosebi episoadele petrecute în baie, interpretate uneori cu o libertate sensualistă care își concentra interesul asupra nudurilor feminine, au fost copios abordate începînd cu secolele XV—XVI de către pictorii flamando-olandezi, de asemenea de italieni și germani, atîngîndu-și apogeul în secolul al XVII-lea⁴⁸. Dacă tema Susanei inspiră un număr infinit de interpreți, fiind una dintre cele mai gustate, în schimb aceea a Bathsebei preocupă o serie de artiști germani din renaștere, ca Lucas Cranach senior (1471—1553), Albrecht Dürer (1471—1528), Hans Burgkmair (1473—1531), Peter Flötner (cca 1485—1546), Hans Brosamer (activ cca 1500—1554)⁴⁹. Aceștia trei din urmă transpun tema în xilogravură, ori este știut că unii dintre ei, ca Flötner de pildă, i-au inspirat și pe argintarii transilvăneni⁵⁰.

Din ce gravuri s-a inspirat Hann pentru scenele de pe cana Naláczi, este deocamdată greu de precizat. L. Reissenberger presupunea că o serie de teme din Vechiul testament i-au fost sugerate tot de gravurile lui Merian, anume de ilustrațiile în acvaforte din *Icones Biblicae*⁵¹. Această supoziție nu poate fi discutată nici pro nici contra atîta vreme cît nu dispunem de posibilitatea unei investigații comparative directe. Nu se pot contesta analogiile dintre tipurile Bathsebei și Susanei cu fizionomia reginei de Saba sau a Tulliei de pildă; asupra provenienței acestui tip feminin ar fi însă prematur să ne pronunțăm. Compozițiile de pe cana Naláczi atestă o respirație mai largă, un suflu care nu este lipsit de o anumită poezie erotică. Se îmbină aici opulența unui sensualism germanic cu nuanțări didactice de o severitate protestantă, care ne îndeamnă să căutăm modelele inspiratoare în arta Germaniei de sud. Pe de altă parte, e necesar să mai precizăm că o serie de elemente accesorii, ca decorul arhitectonic din scena băii sau mobilierul din scena cu David, legate de legenda Bathsebei, sînt caracteristice pentru sfîrșitul secolului al XVII-lea. Merian murind în 1650, gravurile sale n-aveau cum să servească de model acestor detalii, mult mai tîrzii ca stil. Este incontestabil că Hann nu apelează la o sursă iconografică unică, ceea ce explică amestecul reminiscentelor din renașterea germană și italiană cu elementele proprii barocului, de asemenea introducerea unor motive vîdit autohtone.

Pentru datarea cîinii Naláczi dispunem ca puncte de reper de exemplul celor două cîni Franckenstein, datate în 1697, față de care prezintă un evident progres prin complexitatea interpretării și prin caracterul mai organic al elementelor descriptive. Dispunem de asemenea de o informație documentară cu privire la o altă cană decorată cu scene biblice (neprecizate), datată în 1699 și menționată în colecția Rotschild la Paris sau Londra⁵². Pe temeiul lor considerăm că încadrarea cronologică a cîinii Naláczi în etapa 1697—1699 este cu totul plauzibilă, fiind susținută îndeosebi de argumente de ordin stilistic.

*

Analiza pieselor prezentate îngăduie anumite precizări referitoare la evoluția artistică a lui Hann considerată în genere și în special cu privire la etapele de creație legate de cîmile sale istoriate.

Între 1676—1680 argintarul execută două cîni cu tema Triumfului (Fleischer și Semringer I), utilizînd compoziții dispuse pe o singură friză continuativă, fără pauze

⁴⁸ Cf. A. Pigler, *Barockthemen, Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Budapesta, 1956, I, p. 147—152, 218—219.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 147.

⁵⁰ Cf. V. Marica, *op. cit.*, p. 362, 363.

⁵¹ L. Reissenberger, *Zur Kenntniss der von Sebastian Hann zu seinen Darstellungen benützten Vorlagen*, p. 41.

⁵² Cf. F. Luthner, *Der Schatz des Freiherrn Carl v. Rotschild*, Frankfurt a.M., 1883, Seria I, fig. XXXIV; J. Bielz, *op. cit.*, p. 39—40.

și delimitări. Epica imaginii se îmbină cu descrierea bogată în detalii pitorești, realizând desfășurări lente, fastuoase, pe alocuri greoaie. Prezența umană este dominantă și interpretată cu o mare predilecție pentru efectele de masă. Curgerea solemnă, uneori gravă, a cortegiilor militare este redată în spiritul unui baroc patetic, ponderat însă de sentimentul suveran al echilibrului. Cadrul peisagistic, foarte sumar abordat inițial, tinde să cîștige teren, determinînd o ușoară modificare a proporțiilor figurale, care vor apărea mai îndesate.

Pe cămile executate în etapa 1682—1684 (Reschner, Semriger II, Luna de Jos), friza unitară e înlocuită prin scene geminate, reunind tema antică a Triumfului cu aceea a Judecării lui Solomon, inspirată din Vechiul Testament. Îmbinată pe cana Semriger II cu tema Reginei de Saba, aceasta introduce o primă preocupare de ordin didactic, fără a neglija interesul pentru somptuozitatea descrierii. Redarea descriptivă apare însă mai concentrată, cedînd progresiv înclinărilor epico-dramatice, ceea ce aduce cu sine inerente modificări ale punerii în pagină. Compoziția nu mai e extinsă pe orizontală, prin gradarea paralelă a planurilor, ci scoate în evidență ierarhia narativă a figurilor, prin reunirea personajelor principale într-un nucleu central. (Scena Judecării lui Solomon). Înscrierea acestuia într-o piramidă dezaxată și într-o elipsă închisă duce la condensarea imaginii, dramatizată prin expresii și atitudini, dar mai ales prin potențarea gesturilor de o subliniată semnificație didactică. Decorul arhitectonic dobîndește un rol preponderent în cadru, indiferent că scenele se petrec în interior sau în exterior, fără ca peisajul să fie omis. În ciuda mobilității dramatice, echilibrul compoziției se menține în limitele unei articulări riguroase ce nu îngăduie debordări.

Grupul de căni realizate între 1697—1699 cuprinde opere majore vestind apogeul argintarului, care se complăce în interpretarea unor teme antice și biblice, susținute de tîlcuri moralizatoare. Epizodurile, acum plurale, se îmbină în trei sau patru imagini juxtapuse și esențializează contextul narativ subliniind înțelesurile dramatice. Pe cele două căni Franckenstein, secvențele principale sînt încadrate de priveliști de masă, sugestiv condensate în spațiul restrîns. Imaginile evoluează în adîncime, prilejuind realizarea unor viziuni perspective complexe dar empiric soluționate, care, în ciuda defectelor de abreviere, izbutesc a fi evocatoare. Paginația se complică prin multiplicarea diagonalelor, unghiurilor și elipselor, iar filonul epic se încarcă. Totuși, repartizarea judicioasă a grupărilor, ce lasă liber centrul pentru reprezentarea secvenței principale, menține claritatea expunerii. Articulările compoziționale sînt mai puțin riguroase, compoziția tinzînd să se deschidă. Pe cana Naláci mijloacele exprimării anecdotice, de un dramatism mai discret, servesc nuanțarea psihologic-didactică. Severitatea ideilor morale se îmbină cu o ingenuă plăcere a redărilor sensualiste, exprimate cu un erotism franc, lipsit de subterfugii. Viziunea scenelor se restrînge, devenind mai intimă și refugiîndu-se uneori în interior. Decorul arhitectonic este mai variat și cîștigă în monumentalitate prin simplificarea detaliilor, iar fondul peisagistic devenit uneori unitar trădează o neașteptată sensibilitate în interpretare.

Cămile istoriate relevă un artist puternic dotat, cu o mare predilecție pentru temele figurale, de proveniență antică și biblică, trecute prin filiera interpretativă a barocului. Toate temele abordate sînt în ultimă instanță subiecte de mare frecvență în repertoriul plasticii baroce. Evident înrîurit de spiritul renașterii germane, de factură protestantă, dar și de acela al renașterii italiene (manifest în selecția motivelor arhitectonice, uneori cu reflexe și în anumite costume), care îi este accesibil pe cale mediată prin ambianța sud-germană, Hann realizează o operă împregnată de amintiri umaniste. Criterii ținînd de raționalismul renașterii îl ponderează, ferindu-l de interpretări excesive. Ca atare, deși compozițiile au o structură barocă, ele apar judicios echilibrate.

Hann este un artist al barocului nu numai prin alegerea temelor și prin

mecanismul compozițional, ci și prin sensualismul său ce se exprimă atât în zugrăvirea cortegiilor, cât și în redarea luxuriantă a împletirilor vegetale. Imaginile sale rămân fidele exprimării directe și sincere, evitând astfel grandilocvența deseori artificioasă a barocului patetic. Un anumit sentiment al contemporaneității se face simțit în opera sa. Tipuri, costume, peisaje și ansambluri arhitectonice, se inspiră nu odată din realitățile locale, imprimându-i pecetea autohtonismului.

Hrănit cu tradițiile umaniste, persistente în atmosfera cultural-artistică a Transilvaniei din secolul al XVII-lea și menținând contactul cu climatul protestant din ambianța sud-germană, Hann apare ca un exponent al barocului burghez, caracteristic centrelor orășenești unde amintirea renașterii se păstrase mai vie. Tributar unei iconografii mediate, Hann este personal prin interpretările sale viguroase și nedeghizate, asimilând elemente înglobate într-o viziune proprie, la nivelul cultural-artistic al mediului transilvănean, pe care îl ilustrează în mod strălucit⁵³.

V. MARICA

LES BROCS HISTORIÉS DE L'ORFÈVRE SEBASTIAN HANN

(Résumé)

Sebastian Hann (1644—1713) est le créateur d'une oeuvre artistique de haute importance pour l'orfèvrerie transylvanienne du XVII^e siècle, réunissant environ 80 pièces, objets liturgiques et surtout argenterie d'emploi laïque. Les 15 brocs à couvercle, décorés d'épisodes narratifs, constituent un groupe compact par l'unité des thèmes et de leur style. Réalisés en trois étapes: 1676—80, 1682—84 et 1697—99, ils révèlent un enrichissement progressif du récit, de la composition et du langage interprétatif. Les thèmes en sont inspirés de l'Ancien Testament (David et Bethsabée, Jugement de Salomon, Visite de la reine de Saba), puisés dans l'histoire de l'ancienne Égypte (Triomphe de Sesostris), dans la mythologie et l'histoire légendaire d'Hellade (Travaux d'Hercule, Chute de Troie, Crésus sur le bûcher) ou bien dans l'histoire romaine (Marcus Curtius, Tullia la parricide) et interprétés d'après les gravures de Merian (Chronique de Gottfried). Débutant par un seul récit, l'artiste passe aux scènes gémées et réunit enfin trois et même quatre épisodes distincts sans altérer toutefois l'unité de l'ensemble figuratif. Orchestrant des attitudes et des mouvements complexes dans un espace restreint, où il fait quelquefois évoluer de véritables cortèges, Hann crée une perspective empirique mais suggestive. Enclin au faste et au pathétisme, d'où le cachet baroque de son oeuvre, l'artiste reste homme de la renaissance par sa recherche constante d'équilibre et d'harmonie. D'un sensualisme sincère et direct, cette oeuvre est néanmoins imbue de tendances didactiques, d'un esprit tout protestant. Marqué par une interprétation aux nuances dramatiques, riche par les significations contenues dans les épisodes narratifs, soutenu par une remarquable virtuosité technique, le groupe des brocs historiés permet la définition de traits d'une portée essentielle pour l'oeuvre de Hann, considérée dans son ensemble et l'éclaircissement de certains problèmes de chronologie qui la concernent.

⁵³ Fotoreproducerea candelor Fleischer, Semrigger II, Luna de Jos și Franckenstein II provin din colecția Julius Bielez. Fotoreproducerea candelor Reschner și Nălăczî ne-au fost puse la dispoziție de către Direcțiunea Muzeului de Artă al Republicii Socialiste România și Corina Nicolescu.