

STRANA – IDENTITATE ROMÂNEASCĂ ÎNTR-UN CREDINȚĂ ȘI TRADIȚIE

Limba românilor: „este aptă a reproduce cu putere originală orice sentimente, de la cele mai drăgălașe până la sudalmele cele mai grozave; exteriorul, ce arată un spirit mlădios; eu gândesc că ceea ce exprimă acestea, aceia și este într-adevăr românul: un popor înzestrat cu calități omenești foarte valoroase; și apoi un popor a(le) cărui calități omenești vin la iveală într-un mod atât de perfect în privința formelor exterioare, înzestrat cu un gust estetic atât de matur – nu este acesta un material, cum numai și-l poate dori un pictor?”¹

În studiul de față am pornit de câteva constatări și întrebări care s-au născut din cercetarea creației artistului transilvănean Octavian Smigelschi. Trebuie menționat că pregătim un subiect legat de reacția presei cu privire la activitatea artistului, iar pe lângă mențiunile legate de pictura de biserică, presa contemporană artistului amintește și seriile de lucrări inspirate din viața satului ardelean, oprindu-se cu precădere asupra celor din ciclul Strana.

Ciclul de lucrări Strana nu este singura grupare tematică de lucrări care are menirea de a ilustra aspecte din viața țăranului român, ci artistul transilvănean surprinde și alte momente definitorii în lucrări reunite sugestiv în variate cicluri precum Târgul, Porțița, Boboteaza, Miruitul sau Înzmormântarea. Nici una dintre aceste teme, exploatate intens la nivel de eboșă, nu s-au concretizat în lucrări finale.

Legat de abordarea acestor teme ca sursă de inspirație se ridică o serie de întrebări a căror răspunsuri vom încerca să le descoperim pe parcursul acestui studiu. O primă întrebare ar fi de ce își alege artistul ardelean ca sursă de inspirație viața satului și mai ales de ce insistă asupra unui element precum *strana*? Un alt aspect interesant de descoperit este modul în care privește artistul aspectele pe care le surprinde în aceste tipuri compoziționale și care este mesajul ascuns în spatele lor? Nu în ultimul rând am putea vedea dacă evoluția compozițională are legătură cu mesajul pe care Smigelschi dorește să-l transmită contemporanilor săi.

După cercetarea celor mai importante colecții transilvănene în patrimoniul cărora se află lucrări ale artistului, trebuie să mărturisim că nu există foarte multe lucrări terminate care să facă parte din acest ciclu, ci mai mult schițe compoziție și crochiuri în peniță sau creion. Ceea ce se apropie de o formă finită sunt mai degrabă capetele de portret, pe care Smigelschi le compune ca efigii ale imaginii țăranului român transilvănean, pătruns de mesajul religios primit la slujba de duminică. Virgil Vătășianu datează începuturile ciclurilor de lucrări având ca inspirație viața satului ardelean undeva în anul 1891, când

¹ Smigelschi, Octavian., [Autobiografie], în: *Calendarul pentru popor*. ASTRA, 1934, p. 166, vezi Dorin Gogălea, A fost o inimă de român, În căutarea izvoarelor artei autentice, Astra, Sibiu, 2006, p. 12.

artistul se afla deja la Dumbrăveni, ca profesor de desen, și unde, presupune istoricul de artă, visează să realizeze pentru români ceea ce marele pictor Munkacsy realizase pentru maghiari, „o pictură de gen românească care să eternizeze viața și caracterul țărânului român”².

Înainte de a trece la analiza propriu-zisă și de a încerca să răspundem la cele câteva întrebări pe care le-am propus am încercat o contextualizare a acestui tip de lucrări, pentru o mai bună conturare a creației artistice a lui Octavian Smigelschi.

Cadrul general. În câteva rânduri vom încerca să trasăm schematic câteva direcții cu privire la o temă abordată frecvent la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul celui următor, țărânul, exploatată intens și în literatura de specialitate care a tratat atent evoluția acesteia. Din punct de vedere tematic, țărânul, se pare că era categoria socială cea mai reprezentată în lucrările artistice în genul pictural, la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX în întreg spațiul central și est european. În ierarhia temelor abordate aceste lucrări se înscriu în aria pitorescului sau a picturii de gen, cum o caracterizează Amelia Pavel, – țărânul și peisajul³. Țărânul este prezentat de cele mai multe ori în ipostaze care fac parte din ciclul vieții acestuia, la evenimente care-i marchează existența în cadrul comunității rurale: sărbători, căsătorie, înmormântare sau târg. Alteori este reprezentat în timpul muncilor agricole sau în scene pastorale. Totul se concentrează în jurul țărânului ca purtător și creator de cultură tradițională, specifică și în același timp de identitate.

În general compozițiile sunt mai statice, țărânii sunt redați cu expresii grave sau serene, armonioase și estetice. Naționalitatea celor reprezentați nu este dezvăluită de peisajul în care sunt așezate personajele ci prin intermediul costumului popular, care capătă o importanță sporită în cadrul reprezentărilor din această perioadă.

Interesul pentru țărân ca purtător de identitate se manifestă cel mai pregnant în cadrul expozițiilor cu caracter identitar legate de celebrarea unor momente importante din viața naționalităților care simțeau nevoia de a se autodefinii.

În literatură, arhitectură, lingvistică, arte plastice se poate constata existența unui program relativ comun și coerent după care s-au ghidat toate creațiile și care aveau ca singur scop redescoperirea valorilor tradiționale, a istoriei, a folclorului, a limbilor vernaculare, într-un cuvânt a unui fond cultural comun și utilizarea acestuia ca bază solidă pentru construirea noilor ideologii naționale. Acestea aveau să fie promovate prin educarea tuturor membrilor comunității, care aveau să păstreze și să se conducă după aceleași valori. Asemeni întoarcerii spre limbile vernaculare, care erau considerate ca păstrând forma cea mai curată și mai pură a limbii naționale, tot așa se remarcă și în cadrul artelor vizuale o întoarcere la folclor, la elementele populare și implicit la țărân – păstrătorul acestor adevărate valori și tradiții, și la lumea rurală ca sursă de inspirație, ca model și ca dovadă a continuității românilor, țărânii fiind legătura dintre popor și pământ. Românii transilvăneni nu făceau excepție de la această mișcare cu atât mai mult cu cât toate acestea se pliau pe un fond cultural european general care favoriza, de mai bine de câteva decenii, redescoperirea propriilor valori naționale, proiectate pe criza marilor imperii, caracterizate de conviețuirea, în cadrul unor granițe artificiale, a diferitelor etnii, care nu aveau aproape nimic în comun.

O parte importantă din procesul de producere și reproducere a ideologiei naționale îl constituie formarea unui discurs al elitelor românești atât în Regat cât și în Transilvania, cu privire la ideea de națiune, naționalitate, național⁴. Naționalismul format pe baze solide,

² Virgil Vătășianu, Octavian Smigelschi, Editura Meridiane, București, 1982, p. 29.

³ Anne-Marie Thieresse, *La création des identités nationales, Europe XVIII^e – XX^e siècle*, Paris, 1999, p. 185.

⁴ Katherine Verdery, *The production and Defense of „the Romania Nation” 1900 to World War II*, American Anthropological Association, 1990, p. 81.

rămâne o caracteristică constantă în evoluția societății românești și după încheierea procesului de formare ideologică, fapt ce avantajează demersul nostru, pentru că activitatea artistului, odată caracterizată ca fiind artă cu specific național, va fi promovată nu doar pe parcursul vieții artistului ci și ulterior, programul său cu caracter general valabil fiind potrivit pentru orice tip de discurs românesc din orice perioadă istorică. Discursul ideologic, argumentele intelectuale, au fost un factor determinat prin intermediul căruia actorii sociali au influențat transformarea structurilor instituționale și relația dintre clasele sociale. Acest tip de discurs a fost favorabil pentru consolidarea ideii de stat național, dar a oferit, în același timp, o putere extraordinară unor instituții care promovau cultura, precum biserica.

Cadrul particular. Trebuie precizat că Smigelschi a făcut parte din elita tradiționalistă a Transilvaniei, nu a fost adeptul marilor schimbări radicale și fără fond, a adoptat o poziție clară și programatică cu privire la propria-i responsabilitate față de actule de creație, care nu trebuia să fie fundamental diferită de cea a premergătorilor săi însă nici nu se vroia a fi lipsită de inovație și de atingerea noilor orientări artistice europene. De aceea noutatea sa a fost una moderată, care s-a împrumutat destul de puțin din avangarda vremurilor sale și mai mult din fondul cultural tradițional al trecutului comun românesc. Artistul ardelean a excelat în pictura de biserică, unde și-a creat și un discurs ideologic destul de coerent, în care își justifică demersul și sursele de inspirație pentru crearea unei arte cu caracter național, problemă care-l preocupă încă de la începutul carierei. Contribuția sa cea mai semnificativă pentru crearea unui stil național a adus-o prin frescă de biserică, însă discursul său pictural nu s-a oprit aici.

*„Al doilea element, care trebuie să servească, drept bază unei arte, care și mai mult ar contribui la imprimarea caracterului național, este arta decorativă țărănească, care în caracterul ei general posedă eminente calități decorative și un puternic și sănătos simț coloristic”.*⁵

*„În scopul creării, pe baze istorice, a unei noi arte naționale, se impune deci dela sine o regenerare a celei tradiționale, pentru a cărei înțelegere se află și astăzi predispozițiile în mintea oricărui român, mai cu seamă a țăranului; și este vorba de o artă la înțelesul tuturor nu de una arhaistică. Al doilea element, care trebuie să servească drept bază unei arte, care și mai mult ar contribui la imprimarea caracterului național, este arta decorativă țărănească, care în caracterul ei general posedă eminente calități decorative și un puternic simț coloristic.”*⁶

Din acest punct de vedere a fost remarcat și peste Carpați, chiar de cunoscutul om de cultură Nicolae Iorga, care i-a urmărit cariera pe parcursul vieții, dar și după moartea artistului, promovându-i lucrările și mai apoi întreaga activitate, prin cataloage și expoziții comemorative. Este binecunoscut că Iorga a fost principalul exponent al curentului ideologic sămănătorist, care se înscria foarte bine pe linia tradiționalistă, ca fiind o primă reacție la modernismul european și la literatura „decadentă” care venea din exterior și influența producția românească, la sfârșitul secolului al XIX-lea. Sămănătorismul implica influența exclusiv rurală și agrariană, literatura valoroasă trebuia să reflecte viața și obiceiurile populației majoritare românești, care era formată din țărani. În același timp, oamenii de cultură trebuiau să transmită și să cultive noile direcții ideologice la nivelul maselor, reprezentanții acestui curent orientând atenția publică spre viața satului și spre

⁵ Octavian Smigelschi, *Pictura bizantină românească*, în Luceafărul, Sibiu, nr. 5, 1914.

⁶ *Ibidem*.

nevoile țăranului⁷. Țăranul era considerat ca fiind singura realitate într-o țară aflată sub influența culturii vest-europene, Nicolae Iorga susținând că în artă trebuia sacrificat criteriul estetic pentru mesajul din spatele lucrării, și că momentul artei pure nu venise încă⁸. Deși o astfel de ideologie era concepută în special pentru a stabili o serie de criterii estetice în elaborarea unei opere literare, curând și-a extins canoanele și asupra altor tipuri de creații declarația lui Iorga fiind concludentă pentru direcția pe care o ia viața culturală românească în general și în special cea din Ardeal.

Nu știm dacă pictorul Octavian Smigelschi își are ca sursă ideologică ideile sămănătoriste din Regat, și dacă a fost un adept activ al curentului lansat de Nicolae Iorga, sau dacă modul său de lucru, propriile sale idei programatice s-au suprapus foarte bine pe această ideologie, determinând o puternică susținere din partea presei și a omului de cultură. Programul ideologic al artistului este sensibil diferit de cel sămănătorist, deși în linii mari putem spune că au un număr mare de elemente comune.

Diferența mare este că Octavian Smigelschi nu respinge cunoștințele dobândite în străinătate și nici influențele stilistice provenind de acolo. Lucrările sale stau sub semnul școlii de pictură maghiare, unde artistul și-a desăvârșit educația, folosește elemente renaștentiste în pictura de biserică, ce nu erau nicidecum utilizate în pictura de tradiție românească, și abordează teme simboliste care erau specifice picturii moderne germane.

*„Fiind de convingerea, că cunoștințe cât de multe nu strică nimenui, m-am nisuit a-mi procura o cultură intelectuală cât se poate de multe lucruri bune și frumoase ce s-au produs pre terenul literaturii la toate popoarele, întru cât mi-au fost acestea accesibile prin literaturile de limbile ce le cunosc, adecă românească, nemțească și ungurească; – și după cum socotesc eu am satisfăcut scopului lor, care în prima linia este de a fi percepute și simțite”.*⁹

Totodată, în Transilvania situația ușor diferită de cea din Regat a determinat și reacții și direcții specifice, însă în același spirit. În Ardeal un factor puternic de influență ideologică era revista Luceafărul, cu o poziție adaptată realităților transilvănene, condusă fiind de oameni de cultură precum Octavian Goga, Alexandru Ciura sau Octavian Tăslăuanu. Deși la înființarea revistei aceștia se consultă cu mai experimentatul Nicolae Iorga în constituirea programului revistei, acesta nu se suprapunea neapărat percepțelor sămănătoriste ci mai degrabă avea ca zonă de interes cultura românească, aspectele naționale specifice românilor, stabilindu-și ca țel suprem unirea Transilvaniei cu România. Luceafărul a avut un rol esențial în dezvoltarea vieții culturale românești și încă din primii ani revista se declară independentă de influența curentului sămănătorist. Influența lui Ciura este simțită tot mai mult prin articole critice care adoptau o poziție față de fenomenul cultural național. Tematica abordată de revistă era variată, în dorința de a transmite cât mai multe informații populației românești din Ardeal prin studii legate de folclor, filologie, istorie și artă.¹⁰

⁷ Irina Livezeanu, *After the Great Union: Generational Tensions, Intellectuals, Modernism, and Ethnicity in Interwar Romania*, în *Nation and National Ideology, Past, Present and Prospects*, New Europe College, 2002, pp. 115–116.

⁸ I. Hagiu, *Reviste și curente în evoluția literaturii române*, ed. Didactică și Pedagogică, București, 1978, pp. 125–138.

⁹ Smigelschi, Octavian., *[Autobiografie]*, în: *Calendarul pentru popor*. ASTRA, 1934, p. 164, vezi Dorin Gogălea, *A fost o inimă de român*, În căutarea izvoarelor artei autentice, Astra, Sibiu, 2006, p. 14.

¹⁰ Pentru mai multe informații vezi Mircea Popa, Valentin Tașcu, *Istoria presei literare românești din Transilvania, de la începuturi până în 1918*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1980, p. 162–169.

În paginile sale, revista se preocupă activ de creația lui Smigelschi dedicându-i o serie de articole ilustrate cu reproduceri după lucrările artistului transilvănean. Mai trebuie să menționăm că Smigelschi a frecventat cercuri comune cu Al. Ciura și se pare că aceștia erau chiar apropiați, Ciura fiind și cel care ține discursul funebru la moartea artistului. O prietenie se pare că-l lega pe pictor și de Ion Agârbiceanu la nunta căruia este prezent, alături de soția sa. Astfel, nu este exclus ca discursul său artistic să fie influențat mai degrabă de direcțiile promovate de editorii de la Luceafărul sibian.

Nu trebuie să uităm că artistul activează o mare parte de timp la Sibiu, care era centrul cultural al Transilvaniei antebelice, locul de naștere al ASTREI. Principiile călăuzitoare ale artistului Octavian Smigelschi se întâlnesc pe un teren comun cu cele promovate de asociația transilvăneană, care milita prin programul său, diverse aspecte importante precum: „*să ne îndulcim de limbă naționalitatea și de toate câte sunt ale românului*”, doreau „*o instruire practică a poporului*”, erau de principiul că „*numai cultura poate asigura poporului una stare mai bună*” și că „*înaintarea culturală prin studii, editarea de publicații literare, științifice și artistice, biblioteci populare, muzee, colecții, acordarea de premii și stipendii pentru specializări...*”¹¹ vor duce la propagarea culturii în sânul poporului¹². De asemenea, tot ASTRA susținea că este necesară îngrijirea însușirilor caracteristice: a limbii strămoșești, a portului și a datinilor moștenite de la înaintași. ASTRA organizează expoziții artistice, etnografice, agricole încă din 1861, unul dintre principalele scopuri fiind „*răspândirea luminii în rândurile cele mari ale poporului nostru*”¹³. Prin organele sale de presă asociația promova aceste principii iar conflictele dintre membrii acesteia au ost numeroase mai ales pe subiectul legat de caracterul publicației care, din perspectiva lui Octavian Goga, trebuia să fie una pentru popor în „*stil popular*”, cu toate că majoritatea țăranilor transilvăneni erau analfabeți. Astfel asociația va avea mai multe organe de presă, cel mai cunoscut fiind Transilvania și mai apoi Țara noastră, care apare după evenimentele din 1907, sau Foia Poporului, ultimele două având în program promovarea unui stil pe înțelesul țăranilor.

Smigelschi era apropiat de membrii ai asociației, având legături strânse cu ASTRA care-l găzduiește cu expoziții, una fiind cea din 1890, alături de Fritz Schulerus și Rober Wellman, unde participă cu peisaje în acuarelă, alta fiind în 1903, la sala Thalia, unde expune cartioanele sale realizate pentru catedrala din Blaj, și-i susține și promovează activ creația în paginile revistei sale.

Indiferent de sursa influenței pentru tematica aleasă în compozițiile sale, producția artistică a lui Smigelschi a reprezentat o noutate, și încă una de bună calitate tehnică, stilistică și conceptuală, pentru Transilvania din perioada de sfârșit a secolului al XIX-lea și început de secol XX.

Strana. Smigelschi constata că: „*(...) spiritul românesc se exprimă prin tot ce provine de la dânsul, prin limbă, literatură, moravuri; însă multe calități ale lui se exprimă foarte caracteristic prin exteriorul seu. Românul este grațios și ușor în mișcările sale, fără de a fi numai o frasă; armonie în forme și în culorile portului seu; iară când este urât și grotesc, niciodată nu este greoiu*”.¹⁴

Strana este un ciclu de lucrări reprezentativ pentru momentele esențiale din viața satului românesc, încărcată de simboluri și mesaje fiind creat cu scopul clar de a furniza un

¹¹ Gavril Scridon, Asociațiunea transilvană pentru literatură română și cultura poporului român și rolul ei în cultura română, teză de doctorat, Universitatea din Cluj-Napoca, Facultatea de Filologie, 1984, pp. 5–14.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*, p. 109.

¹⁴ Smigelschi, Octavian, [Autobiografie], în Calendarul pentru popor, ASTRA, 1934, p. 165

limbaj iconografic național, Smigelschi dorind să realizeze pentru români ceea ce Munkácsy¹⁵ realizase pentru maghiari – o efigie a satului și a tradițiilor cu specific național.

În linii mari ideea centrală a ciclului se concentrează în jurul unui moment specific satului românesc și surprinde comunitatea țăranilor care asistă la slujba de duminică, artistul fiind preocupat să redea atmosfera specifică din interiorul bisericilor românești, pe de o parte, și diverse tipologii ale țăranului român, pe de altă parte.

Smigelschi abordează tema prin două tipuri compoziționale, cu câteva variante intermediare, ambele având ca element comun cadrul în care sunt plasați, cu multă atenție actorii, o mica bisericuță sătească, unde accentul cade aspra stranei, zona din biserică rezervată celor care cântă la slujbă, cât și suportul de lemn pe care sunt așezate cărțile din care se citește în timpul liturghiei.

Artistul este atent în conturarea spațiului și pentru a-l particulariza alege simbolic să surprindă o parte dintr-o frescă decorativă – doi îngeri, purtând probabil și rolul simbolic de protectori spirituali ai congregației, care flanchează strana și care delimitează vizual cadrul pe care artistul dorește să-l pună în valoare.

În primul timp compozițional artistul ne plasează în naos, unde tradiția românească acordă accesul doar bărbaților satului, cei care au rolul privilegiat de a se afla mai aproape de altar, îmbrăcați în straie simple dar curate de duminică, și uneori copiilor care fiind curioși și dornici de a fi mai aproape de locul unde se desfășoară întreaga procesiune se alăturau taților sau bunicilor. Este interesant că pentru o serie de schițe artistul s-a concentrat exclusiv pe strană și pe personajul, un băiat mai tânăr, care citea din cărțile sfinte. Celelalte personaje secundare, un alt membru al comunității care urmărea slujba într-o carte și copiii, apăreau mai degrabă reprezentați ca o clasă de elevi cu care repetă cântece bisericești sub supravegherea învățătorului lor.

Într-o variantă mai târzie planul se deschide, artistul introduce un nou element, fereastra, pe care o păstrează și ulterior, și compoziția se apropie mai mult de varianta pe care Smigelschi o consideră ca fiind finală. Apar alte personaje masculine care asistă la slujbă, varianta pe care artistul o realizează deja în culoare prezintă personajele noi mai clar, așezate în spatele profesorului în încercarea de a arunca o privire peste umărul acestuia în cartea de rugăciuni.

În cel de-al doilea tip compozițional credem că Smigelschi își definește mai bine mesajul pe care dorește să-l transmită la nivel comunitar și anume că țăranii români pot fi educați prin intermediul credinței lor, opinia publică transilvăneană marșând pe rolul celor educați de a-i instrui pe țăranii majoritari analfabeți.

Religia a jucat un rol important ca parte a specificului național, iar în cazul lui Smigelschi, care era pictor de biserici și avea în familie doi frați preoți greco-catolici, implicați activ în viața socială a Transilvaniei, alegerea acestui spațiu pentru a-și transmite mesajul, nu este deloc întâmplătoare. Ortodoxia și greco-catolicismul, adică biserica românească în general sunt factori implicați activ în viața socială, politică dar și culturală a Ardealului, acestea fiind rituri specifice numai românilor, și fiind un factor de autodefinire pentru români, alături de limbă, istorie și folclor.

Plasându-și compoziția într-un atare spațiu artistul ne trimite spre mesajul care marchează orientarea ideologică a intelectualilor români din Transilvania și anume acela că

¹⁵ Ne referim la lucrările pe care artistul maghiar le-a dedicat vieții cotidiene a țăranilor. La început Munkácsy a urmat linia clasică, teatrală a picturii de gen maghiare, impusă de Lotz Károly, precum „Cazanul” (1864) sau „Sărbătoarea de Paște” (1865), ulterior alegând, cu multă atenție, peisajul, ca fundal pentru lucrările sale, în lucrări precum „Furtună în Pusztă” (1867), „Femeie adunând mărăcini” (1873). Pentru mai multe informații vezi Ferenc Gosztonyi, Munkácsy in the World, Exhibition Catalogue, Hungarian National Gallery, Budapest, 2005.

românii trebuie să-și păstreze tradițiile și valorile neschimbate, iar schimbările să se facă pe un fond solid și legate de elementele tradiționale. Pentru acest lucru putem remarca faptul că așezarea în biserică cu bărbații și copii în naos, în fața iconostasului, iar femeile undeva în pronaos, sau oricum în spatele bărbaților este strâns legată de tradiție românească, cutumă nescrisă practică în special în cadrul comunităților de la sate.

Dacă primul tip compozițional pare mai natural, cel de-al doilea, după cum remarcasem și Vătășianu în 1939, este mai mult un portret de grup, în care compoziția nu se remarcă printr-o calitate deosebită.

Păreră noastră este că artistul a încercat pe de o parte să surprindă câteva ipostaze-caracter ale țăranilor români precum: oboseala, umilința, timiditatea, stângăcia, pioșenia, curiozitatea, toate exprimate prin mimica și gestică cu care și-a înzestrat personajele, iar pe de altă parte dorea să impună o imagine, nu neapărat reală ci mai mult ideală și având un puternic scop educativ, despre cum ar trebui să fie țăranul român de la sat. Astfel, urmând imboldul lui Iorga, Smigelschi este conștient de rolul său ca formator de opinii și urmându-și propriul crez sacrifică partea estetică în favoarea unui mesaj vizual transmis clar prin acest ciclu de lucrări.

Dorința de a învăța a țăranului, sugerată la nivel compozițional de gestul lor de a se apleca asupra cărții de rugăciuni din care citește unul dintre personaje, este subliniată și de prezența ferestrei, care se regăsește în toate variantele compoziționale propuse de artist, prin care lumina, simbol al cunoașterii și al credinței, se coboară asupra congregației. Nu odată în discursurile ținute la adunările Astrei, era pomenită necesitatea „răspândirii luminii în straturile cele mari ale poporului nostru”¹⁶, cu clară referire la răspândirea culturii la sate prin utilizarea metaforei lumină-cunoaștere.

Portretele efigie ale participanților la slujbă sunt reluate, de sine stătător, într-o serie de lucrări în ulei, aflate în prezent în colecția Muzeului Național Brukenthal din Sibiu, în care este accentuat aspectul decorativ, artistul insistă asupra detaliilor arhitectonice ale bisericii dar importantă ni se pare și redarea de atitudini și ipostaze a celor reprezentați în costumele românești de sărbătoare din Transilvania, decorate sobru cu motive în negru aplicate pe țesătura albă, simple dar curate.

Țăranul devine punctul convergent al intereselor societății ardelenice, al liderilor politici, culturali și religioși. Programul comun al tuturor acestor factori decizionali s-a axat pe stabilirea unor valori comune. Se redescoperă „tradițiile istorice ale comunităților țărănești” care devin embleme pentru conceperea și consolidarea unei identități naționale și astfel mesajul cultural dinspre intelectualitate spre țărani devine mai ușor de receptat pentru cei din urmă. „Interesul pentru trecut, folclorul, modul de viață, etc., cultivat în primul rând de preoții ambelor confesiuni, de asociațiile și societățile socio-culturale, au favorizat penetrarea fenomenului identitar... Este debutul unei societăți civice rurale în Transilvania”.¹⁷

Modul de abordare a problemei țăranului nu scapă din vedere simplitatea acestuia, smerenia în fața celor sfinte, o latură mai expresivă și mai concludentă pentru definirea țăranului ardelen: spiritualitatea, credința, pioșenie dar în același timp Smigelschi proiectează în compozițiile sale și dorințele societății pentru cultivarea și educarea țăranului.

Interesul pentru folclor nu a fost întâmplător, implicarea socială fiind un punct important în ideologia artiștilor vremii. Mai mult trebuie constatată relația strânsă dintre artă populară și cea cultă, prima fiind o sursă de inspirație originală pentru cea de a doua, artiștii privind admirativ producțiile populare. Marius Tătaru justifică aceasta printr-o

¹⁶ Gavril Scridon, *op. cit.*, p. 109.

¹⁷ Liviu Maior, Habsburgii și românii, De la loialitate dinastică la identitate națională, Ed. Enciclopedică, București, 2006, p. 207.

„*recrudescență ale unei spiritualități de tip romantic.*”¹⁸ Artă modernă românească, atât în Regat cât și în Ardeal, își pune bazele, acum se forma statutul operei de artă, al artistului, dar și relația dintre creator și creație în cadrul societății românești, iar folclorul fiind o constantă culturală, asigura oarecum legitimitate celui care se raporta la această valoare patrimonială a spiritualității naționale.

Smigelschi decide să sacrifice latura estetică, realizând o compoziție mai puțin inspirată, așa cum constată și Vătășianu, pentru transmiterea unui mesaj cu caracter identitar care pentru artist avea, în această perioadă întâietate. Scopul final era trezirea intelectualilor ardeleni, a celor care puteau influența pozitiv viața culturală, socială și politică a Transilvaniei.

„Concluzia: O înjghebare a unei arte naționale puse pe bazele exclusiv sănătoase ale unei tradiții istorice – numai așa este posibilă, dacă cunoscându-i marile calități artistice, tradiționale, cu un simț sănătos pentru monumentalitate – în înțelesul de eternă valoare a unei reprezentări decorative în stil mare – și prin introducerea de momente în viața sufletească și din manifestările artistice a psihei naționale, artei vechi îi vom insufla ceea ce îi lipsește: spiritul personalității artistice și avântul poetic al inspirației individuale”.

STRANA – ROMANIAN IDENTITY BETWEEN TRADITION AND FAITH

The present research follows a theme often presented in Octavian Smigelschi's creation, Strana, a set of works dedicated to the life and beliefs of the Romanian community in Transylvania. The subject is not unique in Smigelschi's creation; he approached other themes related to the everyday life of Romanian peasants, being inspired by Mihály Munkácsy's creation. The main point of this research was to discover if Smigelschi's approach was influenced by the theoretical ideas disseminated in the Transylvanian society related to the growing importance of the traditional culture as a source of inspiration and a base for a future national artistic creation. Smigelschi sustained his goal in a theoretical way, in few texts, and in his paintings by sacrificing the composition and the esthetic aspects in favor of his message – Transylvanian intellectuals must do their best to provide the access to culture, information, and education for the common people, the Romanian peasants, the most numerous social class, and in the same time to keep alive the traditions and the folklore as a source for the new-born national cultural program – aiming to bring independence of Transylvania and new rights for the Romanian nation.

¹⁸ Marius Tătaru, *O alternativă la definirea surselor de inspirație ale artei moderne românești: folclorul*, în *Studii și cercetări de Istoria Artei*, 1983, p. 65.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7

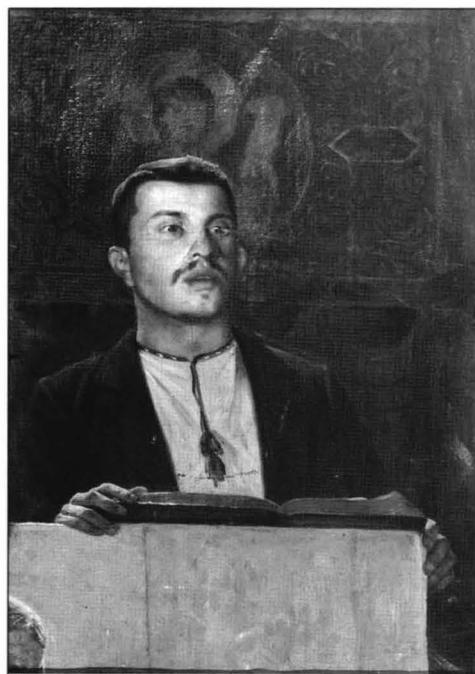


Fig. 8

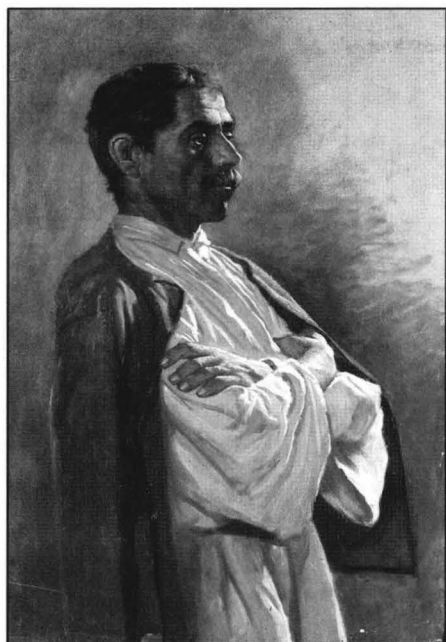


Fig. 9



Fig. 10

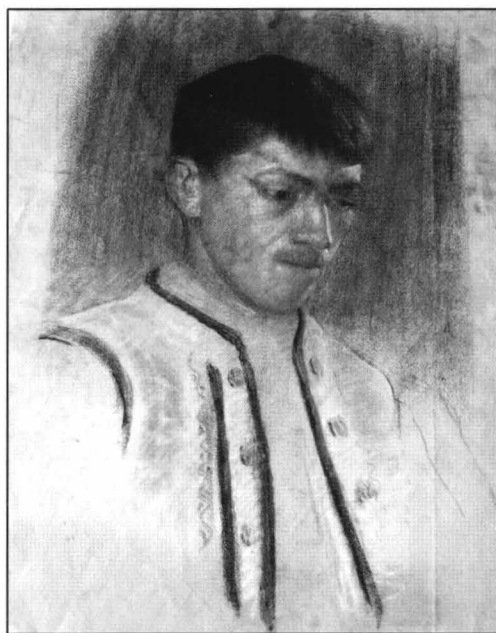


Fig. 11