

În sala unde sunt reunite mai multe piese de artă medievală ale „Colecției de artă populară dr. Mina Minovici” din București se află montate la cele două intrări ale încăperii ușile unui iconostas purtând eticheta „Biserica din Orșova, cca 1760”.

Cu vechi preocupări privind istoria și cultura bănățeană, atenția ne-a fost reținută în special de localizarea indicată de textul muzeografic, ceea ce a și determinat o aprofundare a problemicii acestor uși, provenite cert, după factura lor, dintr-o biserică bănățeană. Într-adevăr, inginerul Dumitru Minovici (1897–1982) mi-a confirmat în 1979 că în anii '20, în timp ce lucra la Orșova la rafinăria de petrol, auzind că într-o localitate din apropiere se găsesc, în podul unei case, ușile unui iconostas provenind de la o biserică recent reparată, le-a achiziționat și le-a expediat unchiului său, doctorul Nicolae Minovici, cunoscutul colecționar bucureștean. Faptul este confirmat și de un document – o scrisoare din 4 februarie 1929 – prin care medicul colecționar confirmă sosirea în bună stare a pieselor la București, mulțumindu-i nepotului pentru aceste „scumpe relicve, care sunt o podoabă a casei mele”. Definindu-le „ca tot ce am mai frumos în casă”, doctorul Nicolae Minovici îl roagă pe nepotul inginer: „a te interesa din ce loc provin și ce vechime au” și „cum se numea biserica căreia i-au aparținut”¹. Inginerul Dumitru Minovici, după propria sa mărturisire, nu s-a mai interesat de cele solicitate în scrisoarea unchiului, așa că problemele au rămas nesoluționate, iar o reluare a cercetărilor de teren a devenit practic imposibilă în urma construirii barajului de la Porțile de Fier, localitățile fiind strămutate pe alte amplasamente.

Articole monografice, precum și o inscripție aflată pe latura de sud a bisericii, reclădită în orașul nou, confirmă că într-adevăr la Orșova s-

au făcut între anii 1924–1926 reparații mari care au schimbat în parte aspectul exterior al bisericii ortodoxe. La 22 mai 1924, parohia hotărăște executarea următoarelor lucrări: „1. Repararea plafonului și a zidurilor interioare și exterioare, inclusiv transformarea podiumului pentru cor (subl. ns. O.V.). 2. Căptușirea zidurilor tâmplei cu parapet de lemn sculptat. 3. Pictarea interiorului...”². Ziarul local „Grănicerul Banatului” publică între anii 1924–1926 liste de subscripție pentru finanțarea lucrărilor, iar pentru ceea ce interesează aici, reținem numele arhitectului Desideriu Walada, antreprenorul lucrărilor³, fost participant la construirea tunelului de cale ferată dintre Mehadia și Iabłanița⁴, deci un om vârstnic la vremea când lucra la biserica din Orșova.

În 22 septembrie 1925, ministrul Cultelor, Al. Lepădatu, primește în audiență o delegație de localnici, formată din Ștefan Bormuz, preotul paroh Constantin Duse și profesorul D. Laitin. Sprijiniți fiind de cunoscutul matematician Traian Lalescu, în calitatea sa de deputat, ei primesc o subvenție de 150.000 lei pentru terminarea lucrărilor, ceea ce face – după cum se exprima gazeta locală sus citată – ca dorința locuitorilor din Orșova „de a avea o biserică fără pereche în Banat, poate fi considerată ca asigurată”⁵, mai ales că localitatea fusese declarată de curând oraș.⁶

¹ A se vedea textul scrisorii în Anexă.

² Caiet de sarcini, publicat în „Grănicerul Banatului”, an III, nr. 20 din 15 iunie 1924.

³ Idem, nr. 33 din 12 octombrie 1924.

⁴ Tunelul s-a construit între anii 1876 – 1878 fiind inaugurat la 12 ianuarie 1878. Lucrările au fost conduse de inginerii Kilian, Tir și Mayer. *Ibidem*, numărul din 10 ianuarie 1926.

⁵ *Ibidem* IV, nr. 30 din 27 septembrie 1925.

⁶ „Monitorul Oficial” nr. 284 din 23 decembrie 1925. În ziarul local sus amintit (numărul din 6 mai 1923) se afirmă că Orșova a fost declarat oraș la 27 aprilie 1923.



Orșova, desen de Hary Gyula

La încheierea lucrărilor – sfințirea făcându-se la 14 noiembrie 1926 – presa locală are cuvinte de laudă, considerând că ceea ce pentru orșoveni a fost, „până în prezent, obiect de ocară și umilire, de aici încolo va fi un titlu de mândrie și mărire și românească și creștinească. Biserica noastră nu mai e în starea jalnică și rușinoasă din trecut, ci astăzi strălucește în cea mai măreață și splendidă podoabă”, iar într-o altă publicație se subliniază că biserica „strălucește ca o perlă la frontiera de sud a țării.” În continuare se scrie elogios despre mobilier și în special despre noul iconostas, sculptat în lemn de cireș cu motive pur bizantine, fiind executat de „tânărul și talentatul sculptor Felix Demetrescu din Craiova” și tot laudativ se scrie despre pictura bisericii datorată „penelului iscusit al maestrului pictor Virgil Simonescu, profesor liceal în Lugoj... discipolul demn al regretatului Smigelschi”. Simonescu a lucrat la Orșova între 1 iulie 1925 și 13 august 1926, ajutat fiind de localnicii Gh. Crăciun, profesor de desen, Tămaș, elev în clasa a 7-a liceală și Arcan, absolvent al „școlii civile” din Orșova. De reținut că, după părerea aceluiși autor, „atât tablourile cât și partea ornamentală... sunt

executate într-un ansamblu de culori vesele și vioaie, care, departe de a supăra sau obosi ochiul, din contră, îl mângâie, delectează și recrează”.

Tot ce e de regretat – se scrie în articolul din care cităm, semnat cu inițialele C.D. (probabil preotul paroh Constantin Duse) – este forma grosolană a stilului basilic în care e zidită biserica noastră, aproape mai lată decât mai înaltă, cu multe și mari defecte arhitectonice, din care nu puține au a se pune în socoteala maestrului W[alada], care a înfăptuit destul de superficial lucrările de zidărit care au premers pictării”⁷.

⁷ C. D. *Biserica noastră*, articol în „Gazeta Orșovei”, an. I, 1926, nr. 4 și 5 din 22 și 29 august. În numărul 5 se poate citi: „Biserica noastră e zilnic loc de pelerinaj a sute de vizitatori din loc și de aiurea, care toți, n-au destule cuvinte de laudă și de admirație la adresa pictorului Simonescu”. Despre biserică, și în : „Foaia Diecezană” an. XLI, nr. 48 din 28 noiembrie 1926, pag. 8. A se vedea și D. Laitin, Orșova, în „Anuarul XX, al Gimnaziului Mixt din Orșova pe anul școlar 1938 – 1939”, pag. 19. Datele de mai sus completează cele publicate despre Virgil Simonescu. Pentru amănunte referitoare la iconografia ansamblului pictat la Orșova a se vedea articolul sus citat din „Gazeta Orșovei”, iar pentru viața și activitatea pictorului trimitem la Nichifor Someșan și Gavril Blaga, *Virgil Simonescu (1881 – 1941)*, Timișoara 1971, precum și la completările din revista „Mitropolia Banatului”, an. XIX, nr. 10 – 12/1979, pag. 727 – 729.

Biserica a fost declarată monument istoric în anul 1955⁸. O ultimă descriere, rezultat al cercetării făcute înainte de reconstruirea ei pe amplasamentul actual în noul oraș Orșova, caracteriza monumentul astfel: „Compoziție de mare simplitate. Navă unică, dreptunghiulară, era continuată de un altar semicircular și precedată de un vestibul deasupra căruia se ridica un turn-clopotniță. Fațade: Travee, despărțite prin pilaștri angajați, în stil doric; turn-clopotniță baroc, fațade neoclasiche, trecute prin filtrul «empire»-lui”⁹.

Această scurtă prezentare a transformărilor suferite de clădirea bisericii cu puțină vreme înainte de achiziționarea ușilor de iconostas de către familia Minovici a fost necesară pentru că în reprezentările grafice mai vechi aspectul exterior al acestui sfânt lăcaș era cu totul altul.

Orșova, prin poziția ei pitorească, între „Cazanele” Dunării și „Porțile de Fier”, a stârnit interesul multor desenatori, ilustratori de cărți și albume de călătorie. În mai toate „vedutele” înfățișând așezarea de la sfârșitul veacului al XVIII-lea și începutul celui următor sunt înfățișate

⁸ Hotărârea Consiliului de Miniștri al Republicii Populare Române, nr. 1160 din 23 iunie 1955, poziția 3202 din listă (cf. Academia R.P.R., *Lista Monumentelor de Cultură de pe teritoriul R.P.R.*, pag. 135).

⁹ *Atlasul complex „Porțile de Fier”*, Editura Academiei R.S.R., 1972, pag. 251.

două biserici, cea catolică, cu clădirea anexată a mănăstirii franciscane, și biserica ortodoxă. Pentru cele ce interesează în studiul de față, imaginea bisericii înainte de lucrările din anii 1924–1926 este relevantă pentru cunoașterea contextului social și artistic al epocii sus amintite.

Sunt în discuție desenele datorate lui Franz Wolf¹⁰ [1795–1859], vederea generală a Orșovei, desen executat de Hary Gyula (1864–1946)¹¹ și imaginea bisericii, pictată pe ușa ctitoricească de la „Minovici”. Chiar la o sumară examinare se constată că înfățișarea bisericii ortodoxe diferă de la o imagine la alta. Faptul nu trebuie să surprindă, cunoscută fiind libertatea de interpretare a desenatorilor de „vedute”¹². Mai aproape de adevăr este desenul lui F. Wolf, unde turnul are o învelitoare cu bulb, asemănătoare cu cea din pictura de pe ușa amintită, și aproape identică cu înfățișarea bisericii de la Orșova. Se mai distinge un pridvor deschis ce sprijină turnul-clopotniță pe

¹⁰ Muzeul de Istorie și Artă a Municipiului București. Colecția de stampe, cutia I, nr. 1722/48–876.

¹¹ În *Az Osztrák – Magyar Monárchia irásban es képben* (Monarhia austro-ungară în descrieri și ilustrații), Budapest, 1893, vol. IV.

¹² Exemplul întâlnit de noi, cel al Mitropoliei din București, unde fiecare autor de „ilustrată” a desenat-o cu un număr diferit de turle.



Biserica ortodoxă. Detaliu din desenul lui Hary

doi pilaștri puternici, care marchează intrarea în biserică. Profilatura cornișei, decorația timpanului, volutele și amforele așezate pe marginea arhitravei, impostele ce împodobesc turnul, bulbul învelitorii clopotniței, cadranele ceasornicului, golurile alungite și arcuite ale ferestrelor, toate sunt ale unei biserici bănățene de la începutul veacului XIX.

Aceeași arhitectură o regăsim și în împrejurimile vechii Orșove, de pildă la fosta biserică din Ișalnița. Nicolae Iorga, considera acest gen de pridvoare, „sprijinite nu pe stâlpi, ci pe niște pilaștri pătrați de un caracter destul de vulgar...”, drept o influență a arhitecturii turcești. Câteva pagini mai departe, în aceeași lucrare, scriind despre arhitectura impusă de „militarizarea graniței”, Iorga afirmă că „s-a introdus forma bisericii dreptunghiulare... la care au alăturat o clopotniță impunătoare, ca un steag milităresc”.¹³ Nu își are rostul aici o discuție cu privire la pridvoare¹⁴. Se impune doar o singură precizare față de cele scrise de Nicolae Iorga în 1938. Biserica, „sală de plan central alcătuită dintr-o încăpăre dreptunghiulară, prevăzută în partea de răsărit cu un altar deseori de plan pătrat, iar spre apus cu un turn-clopotniță”,¹⁵ a fost răspândită în întreaga Europă medievală, iar exemplele cele mai apropiate de zona de care ne ocupăm sunt în

Țara Hațegului. Aceasta presupune că și în Banat bisericile cu turn-clopotniță adosat laturii de vest trebuie să fie de veche tradiție, anterioară ocupației turcești, pe când Banatul era o veche țară românească, cu un statut juridic cnezial similar Țării Hațegului. La reconstruirea lor, la sfârșitul veacului al XVIII-lea și începutul celui următor, s-a păstrat tradiția arhitectonică locală, la care, evident, s-au adăugat unele influențe „moderne”.

Revenind la Orșova, reamintim că între lucrările executate în anii 1924–1926 a fost și „transformarea podiumului pentru cor”, lucrări în partea de vest a clădirii, și care au avut ca rezultat desființarea vechiului pridvor.

O biserică românească trebuie să fi existat la Orșova din cele mai vechi timpuri. Dintr-o epocă

¹³ N. Iorga, *Arta românească în Banatul muntos* în „Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice” an. XXX, 1938, fasc. 98, pag. 147 și 160.

¹⁴ Pentru începuturile pridvorului și bibliografia problemei a se vedea Mircea Iliescu, *Pridvorul în arhitectura Țării Românești din secolul XIV – XV* în „Studia Valahica. Studii și materiale de istorie și istorie a culturii” Târgoviște, 1970 (extras).

¹⁵ Vasile Drăguț, *Vechi monumente hunedorene*, București, 1968, pag. 11 și Radu Popa, „La începuturile evului mediu românesc. Țara Hațegului”, București, 1988, pag. 225–246.



Detaliu din gravura lui F. Wolf. Stadt Alt Orșova

mai apropiată, Nicolae Iorga semnaleză cărți din secolul al XVII-lea, o adevărată bibliotecă.¹⁶ Iar pentru fosta biserică s-au propus următorii ani de construcție: 1740¹⁷, 1746¹⁸, 1790¹⁹, 1792²⁰ și 1817²¹, ceea ce presupune succesive refaceri sau reclădiri într-o epocă și zonă bântuite de războaie. Cronica protopopului de Mehadia, Nicolae Stoica de Hațeg este izvorul care permite o mai cuprinzătoare înțelegere a desfășurării istoriei locale pe culoarul Cernei, în a doua jumătate a veacului al XVIII-lea, și poate contribui la datarea bisericii din Orșova. Potrivit „Cronicii”, represiunile de după răscola bănățenilor din anii 1738–1740 au fost însoțite de o puternică campanie de prozelitism catolic. Scrie protopopul Stoica de Hațeg pentru anul 1736; „În Rușava (numele dialectal al localității), protopopu Petronie... veni la mănăstirea

¹⁶ N. Iorga, *Observații și probleme bănățene*, București, 1940, pag. 87. Bogăția și valoarea istorică și artistică a inventarului ne-a fost relevată la cercetarea făcută în biserică în 22 aprilie 1963, înainte de strămutarea localității. Este demn a sublinia nu numai valoarea intrinsecă a patrimoniuului, ci caracterul lui eterogen – orfevrerie franceză, filigram sud-dunărean, icoane locale, cruci sculptate în lemn de măsline, valori bibliofile etc. etc. – reflectare pe plan cultural-artistic a circulației internaționale din acest port dunărean. De mare valoare este și potirul de argint aurit dăruit bisericii de Doamna Elena Cuza în 10 noiembrie 1863. (Azi la Muzeul Eparhial din Timișoara, nr. inv. 6067, cf. I. B. Mureșianu, *Colecția de artă religioasă veche a Arhiepiscopiei Timișoarei și Caransebeșului*, Timișoara, 1973, pag. 60 și fig. 386). Potirul are următoarea inscripție: „Pomenește Doamne pe roaba Ta Elena Doamna, 10 noiembrie 1863”. Are gravată stema cu sigla E. Atelierul nu este necunoscut cum se afirmă în catalogul sus citat. Caseta originală în care se păstra potirul atestă, conform inscripției de pe fața interioară că vasul a fost lucrat la „Beer – orfévrerie, Paris, 34 Rue Sulpice!”

¹⁷ N. Cornean, *Monografia Eparhiei Caransebeș*, 1940, pag. 451. Se semnaleză în această lucrare o bogată și valoroasă bibliotecă care includea și cărțile luptătorului pentru unitate națională, protopopul Mihai Popovici.

¹⁸ Anul sus amintit – cu precizarea că ctitorii ar fi familii de negustori macedoneni – îl găsim într-un act din 1963 (Arhiva Direcției Monumentelor Istorice, dosar Dunărea). Într-adevăr, Orșova era o etapă pe rutele comerciale folosite de membrii companiilor negustorești. Cf. Olga Cicanici, *Companiile grecești din Transilvania și comerțul european în anii 1636 – 1746*, București, 1981, pag. 145.

¹⁹ D. Laitin, *Dunărea dintre Baziaș și Turnu Severin*, București, 1925, pag. 55.

²⁰ „Gazeta Orșovei”, an. I, nr. 17 din 21 noiembrie 1926, D. Laitin, *Orșova în „Grănicerul Banatului”*, an. III, nr. 38 din 23 noiembrie 1924 și în „Anuarul” sus citat. După același autor, atunci s-a întemeiat și școala românească din Orșova.

²¹ Nicolae Stoica de Hațeg, *Cronica Banatului*, București, 1969, pag. 169 și 181.

nemțească... se nemți. Ei (călugării) pre el la episcopul lor, graf Engel, la Timișoara trimeasă. Învață misă latinească; veni” (adică se întoarse). Iar în dreptul anului 1741 se afla următoarea însemnare: „Protopopul Petronie nemților slujea. Noaptea, în groapa Dugăi lui Drăghici ibraităru, căzut mort l-au aflat”²². O dramă care lasă să se întrevadă în întregul ei context frământările comunității românești din Orșova.

Rămasă din 1740 sub stăpânirea turcească, localitatea este ocupată de austrieci în aprilie 1788 (în 1787 începuse un nou și ultim război austro-turc). Potrivit aceleiași cronici, la plecarea turcilor situația edificiilor de cult era următoarea: „În Orșova veche aflarăm două geamii turcești cu turnu lor; una o făcurăm căsăpie, alta era pustie. Care batalion De Vinț le ardeau. În Orșova aflarăm mănăstirea nemțească, cu besearică bună, boltită, cu șindrilă acoperită, cu pimniță bună, din 1730 făcute și 1738 lăsate. Care turcii, în 50 de ani avându-o n-au ars-o, iar ai noștri soldați pentru lemne arseră, iar pre biserica înaltă nu se putură sui, unde deasupra altarului bisericii, în aripa strășinii, drept prin acoperiș și zid, un cireș frumos era crescut”. Orașul, zonă de front, este distrus. În aceste condiții, atentul și harnicul cronicar, participant la evenimente, nu pomenește o biserică ortodoxă în Orșova, iar o imagine a distrugerilor, la încetarea ostilităților o sugerează descrierea făcută satului Jupalnic din apropierea Orșovei: „plațul caselor era pădure, lodbă și știr, pălămidă, scăeți, bozu, mare crescut”²³. Tot din Cronică se știe că turcii au ars 20 de biserici și 15 școli.

Deși râvnea parohia din Orșova, după cum singur mărturisește, episcopia l-a rânduit protopop la Mehadia, în anul 1792. Între primele măsuri luate în această nouă funcție a fost și aceea a amenajării – pentru că nu se poate vorbi de construcții – unor lăcașe de cult. „...și începură biserici, colibe de nuiete a-și face, cu fân, cu paie a le acoperi și sluji”²⁴.

La 4 august 1791, în aceeași zi cu încheierea păcii de la Șiștov, se semnează acolo și „Convenția separată privind unele precizări și delimitări de frontieră”, potrivit căreia „cetatea și terenul Orșovei vechi până la Cerna rămân în

²² Idem, pag. 229, D. Laitin în articolul din „Grănicerul Banatului” sus-citat afirma că biserica catolică s-a construit în 1826 și a fost mărită în anul 1856.

²³ Idem, pag. 281

²⁴ Idem, pag. 287.



suveranitatea și posesiunea Curții Imperiale și Regale”²⁵, hotarul fiind trasat pe teren în același an, la 3 noiembrie²⁶. Liberalizarea navigației pe Dunăre, reluarea comerțului pe uscat, stipulate în tratatul de pace, aduc pentru Orșova o perioadă de înflorire, prosperitate determinată, desigur, de poziția geo-politică a zonei, definită în 1791 de către Nicolo Foscarini, ambasadorul Veneției la Înalta Poartă, ca fiind: „la chiave del Bannato”²⁷, dar și de conjunctura favorabilă creată de războaiele napoleoniene și de instituirea, în anul 1809, a „Blocusului Continental”.

În atari condiții, pe culoarul Cernei și pe Dunăre se vântură nu numai mărfuri și oameni, ci și idei noi. Curente politice, filozofice, artistice nu numai că trec, dar lasă ecou în sufletul localnicilor. În această stare de spirit, când în întreg Banatul începe o campanie de construcții, orșovenii își clădesc o biserică, care trebuia să fie în gustul epocii, demnă de perspectivele localității, dar și grefată pe tradiția strămoșească răsăriteană. Este un bun prilej de afirmare ortodoxă și românească, prin mijloace de expresie „moderne”, fapt care nu poate fi trecut cu vederea.

²⁵ Hurmuzaki, *Documente privitoare la istoria românilor*, vol. VII, București, 1976, pag. 529 – 531.

²⁶ Mustafa A. Mehmet, *Documente turcești privind istoria României*, vol. II, 1774 – 1791, București, 1983, pag. 320.

²⁷ Hurmuzaki, vol. IX /2, pag. 218.

Mărturie a acestei epoci sunt și ușile de iconostas păstrate în Colecția Dr. Minovici. Ca relicve ale unei biserici românești din Orșova, martore ale confluenței între curente artistice novatoare și tradiționale, valoarea istorică și artistică a acestor piese este incontestabilă, ceea ce ne-a și îndemnat la o analiză a detaliilor, din dorința de a fundamenta valoarea acestor mărturii ale artei bănățene.

Ușile împărătești, cu dimensiunile de 200 × 67 cm, au o frumoasă și bogată decorație vegetală, sculptată în lemn, care acoperă întreaga lor suprafață. În mijlocul lor se află două medalioane ovale, cu diametrele de 75 × 42 cm, împodobite cu pictură pe pânză aplicată.

La ambele uși, un mic soclu format din denticuli de 7 cm sprijină întreaga compoziție sculpturală. Din acest soclu se dezvoltă o rădăcină stilizată, care susține o floare de lotus schematizată. Tijele cu frunze, care formează volute și câte două rensoane de fiecare parte, umplu câmpul inferior al ușilor.

Medalioanele cu pictură sunt încadrate de un lujer lung, cu frunze și boabe de fructe.

În câmpul superior al compoziției se disting două teme sculpturale deosebite. Deasupra medalioanelor, aceeași floare, stilizată ca și cea din partea inferioară, dar mai bogat lucrată. Floarea aceasta are două rensoane și sub ele



se regăsește același motiv vegetal ca cel descris mai sus. Rensoanele formează chenarul medalioanelor, cu frunzele și fructele orientate în jos. Deasupra florii stilizate se află sculptat un vas (tip „corbeille”) cu toarte puternic evazate, în care se găsesc trei trandafiri, totul pe un fond de bogată vegetație. În dreapta și stânga vasului, în partea înălțată spre cantul ușilor este sculptată câte o ramură de viță cu frunze și doi ciorchini. Rensonul arcuri care formează partea superioară a compoziției se încheie cu o volută ce se termină într-o rozetă.

Cantul ușii, în stânga, pornește de la sol, printr-o ușoară arcuire, fiind decorat „în frânghie”, mult aplatizată. Partea superioară a cantului formează consola pe care se sprijină crucea în forma celei „de Malta” și decorată cu frunze de stejar.

Întregul ansamblu sculptural al celor două uși împăratești dă impresia de vegetație luxuriantă, fiind lucrat cu grijă pentru detaliu, cu marginile bine conturate, ceea ce lasă să se întrevadă mâna unui artist stăpân pe meserie. Ușile au fost executate fiecare dintr-o singură scândură cu o grosime inițială de cca 3 cm. Totul a fost vopsit auriu, azi puternic patinat, ceea ce subliniază poate mai bine compoziția picturală din cele două medalioane.

Ușile laterale, cu dimensiunile de 200 × 100 cm, au o decorație sculpturală mai bogată decât cea a ușilor împăratești.

Pe același soclu cu denticuli, compoziția centrală reprezintă o plantă stilizată, cu rădăcini, tulpină și cu frunze lungi terminate în volute, pe care se sprijină trei frunze de acant. Din tulpină pornesc rensoane, frunze stilizate și câte o palmetă. Din aceasta se desprinde câte o ramură cu frunze de stejar, ce marchează partea inferioară a medalionului pictat.

Compoziția centrală a sculpturii din câmpul superior reprezintă un potir, așezat pe un soclu, terminat în rădăcini sprijinite pe rama propriu-zisă a medalionului. În jurul acestei compoziții sunt două rânduri de rensoane. Mai bogat lucrat este cel din partea inferioară cu frunze de arțar, cu nervurile puternic incizate. Voluta exterioară se încheie într-o rozetă din care pornește încă o ramură scurtă ce încheie conturul medalioanelor.

Unduirile rensoanelor, așa cum au fost ele descrise și se pot vedea și în imaginile ce însoțesc acest text, converg toate către reprezentarea centrală – potirul, simbol al euharistiei, care se petrece dincolo de iconostas, în altar. Potirul, prin desenul său ar permite chiar datarea întregului iconostas. Este

vorba de desenul în palmetă a peretelui vasului, de ghirlanda care împodobeste gâtul vasului și chiar capacul decorat cu trandafiri și frunze.

După această poate prea amănunțită descriere a ușilor sculptate se pun în mod firesc câteva întrebări: cărei școli de sculptură îi aparține această lucrare?; în care stil al artei decorative poate fi încadrată? Și, în fine, care sunt raporturile artistice între sculptură și pictura din medalioane?

În Banat se cunosc și alte uși de iconostas bogat sculptate, unele păstrate „in situ” în bisericile cărora le-au fost destinate, altele în colecții și muzee. O primă observație se impune. Toate aparțin unor așezări cu rosturi economice sau administrative mai importante, cum sunt: Oravița, Caransebeș, Lugoj, Mehadia și altele. Fără a stabili o ierarhie de valoare, trebuie reținut că între ușile de iconostas lucrate în felul celor menționate și cele mai multe risipite în bisericile sătești, adică cele formate din „simple panouri de scânduri, tăiate la partea superioară după o linie rotunjită”²⁸ există un numitor comun. Acesta poate fi regăsit în sistemul european de gândire al epocii oglinzii și aici pe plan local. Se confirmă astfel existența unei școli artistice bănățene, ce include desigur și sculptura în lemn, care avea în țărâniea locală un comanditar cu „un nivel cultural superior”²⁹. Eseistul Georges Poulet a fost cel care în susținerea argumentelor sale a repus în circulație multe din tezele gândirii estetice ale veacului al XVIII-lea. În contextul celor susținute în rândurile de față, reținem o dedicație din anul 1745 a pictorului englez William Hogarth. Desenând pe paleta unui pictor o linie șerpuită o însoțește cu cuvintele: „linia frumuseții”³⁰. Linia

²⁸ Mircea Teleguț, *Cioplitori și sculpturi la bisericile de lemn din Banat* în „Mitropolia Banatului” an. XIX, 1969, nr. 3 – 3, pag. 57 și, de același autor, *Arhitectura bisericilor de lemn de pe Valea Begheiului* în revista sus citată, an XX, 1970, nr. 4 – 6, pag. 330. Pentru vrejuri de viță de via folosită ca element decorativ în pictură, a se vedea: Ioan Cristache Panait, *Contribuții la cunoașterea picturii bănățene din bisericile de lemn de la sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea* în „Studii și Cercetări de Istoria Artei, seria Arta Plastică”, 1972, nr. 1 – pag. 123. (pe viitor se va cita: S.C.I.A.)

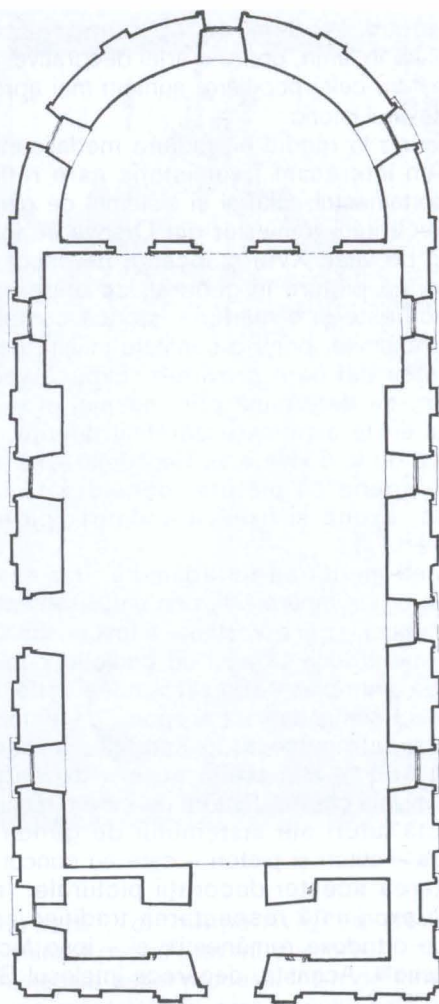
²⁹ Petru Oalde, *Sculptorii Bosoioi în conștiința contemporanilor* în „Mitropolia Banatului” 1981, nr. 4 – 6 pag. 358. Ne-am însușit această teză a profesorului Oalde dar ea trebuie extinsă și la epoca de trecere de la secolul XVIII la XIX.

³⁰ Georges Poulet, *Metamorfozele cercului*, București 1987, pag. 75. A se vedea și studiul lui William Hogarth, din 1733 *Analiza frumosului*, traducerea românească la Editura Meridiane, 1981, pag. 66, capitolul „Despre linii”: „linia sinuoasă... linia frumosului”.

unduită a dominat toate stilurile artistice ale secolului al XVIII-lea, regăsindu-se din Marea Britanie până în valea Cernei bănățene și chiar dincolo de ea.

Semnalăm în acest sens preocupările privitoare la aspectul românesc al problemei, datorate Florentinei Dumitrescu, care studiind ornamentica medievală a prezentat mai multe iconostase³¹ sau lui Andrei Pănoiu, care preocupându-se de vechiul mobilier amintește de „tâmpla postbrâncovenească” și introduce în discuție și termenul de „baroc moldovenesc”³². O mențiune specială merită Marina Ileana Sabados, care studiind 24 de iconostase din partea de sud a Bucovinei subliniază ideea „adaptării și asimilării noilor curente stilistice vehiculate în epocă, pe fondul caracteristic tradiției românești”. Aceasta face ca tâmplile să fie „impozante, somptuoase, voit spectaculoase”, „forma decorativă atingând o culme a dezvoltării”, dar „cu toate acestea meșterii tâmplari nu-și semnează opera”³³.

Faptul că elemente ale repertoriului ornamental al vechilor uși „alcătuite exclusiv din motive vegetale, inspirate din flora locală, frunze de viță, struguri, flori” (M. Teleguț) pot fi regăsite și la ușile de la Orșova, ne face să credem că meșterul aparținea unei școli locale românești de sculptură, chiar dacă lucra într-o altă manieră. Pentru că ușile iconostasului de la Orșova sunt totuși altceva decât cele contemporane lor risipite în satele Banatului. Cele de la Orșova se disting printr-o eleganță – eleganță a vremii – pe care sculptorul a ținut să o imprime operei sale. Secolul al XVIII-lea se caracterizează în general prin repeziciunea cu care se schimbă stilul – respectiv moda – în artele decorative, dar sculptorul de la Orșova a ținut să fie în pas cu moda. Elementele componente ale desenului, asimetria compoziției, rensoane subtil curbate, bogăția vegetației și



Planul bisericii

aurul vopselei, toate trimit la stilul Ludovic al XV-lea, dominant în cea mai mare parte a secolului, dar cu reverberații în Europa și dincolo de datarea propusă 1725–1760.³⁴ În schimb, desenul potirului descris mai sus ne poate trimite și la stilul „Empire”. Constatăm că prin preluarea de către sculptor a unor elemente decorative de mare circulație în epoca sa, el a realizat, prin sinteză, o operă originală merită să satisfacă exigențele comanditarilor săi. Se mai poate spune, folosind cuvinte din graiul bănățean, că artistul a făcut o lucrare pentru „domni”, și nu pentru „pauri” adică țărani.

³⁴ Neaga Graur, *Stilurile în arta decorativă*, București, 1970, pag. 192.

³¹ Florentina Dumitrescu, *Din istoria artelor plastice din România*, București, 1970, vol. II.

³² Andrei Pănoiu, *Mobilierul vechi românesc*, București, 1975. Amintim și studiul lui Decebal Mitulescu, *Icoane din secolul al XVIII-lea în colecția Muzeului „Porțile de Fier” în „Drobeta” IV*, 1980, pag. 164 și fig. 1 unde sunt menționate uși împărătești din anul 1701.

³³ Marina Ileana Sabados, *Schiță de studiu asupra iconostaselor din secolul al XVIII-lea (județul Suceava) în „Suceava. Anuarul Muzeului Județean” VI – VII*, 1979 – 1980, pag. 321 – 339.

De aceea credem că atribuind această sculptură în lemn, operă a artei decorative, artei culte și nu celei populare, suntem mai aproape de adevărul istoric.

Pictura la rândul ei, pictura medalioanelor, este un interesant izvor istoric care reflecta comportamentul cultural și sistemul de gândire al colectivității românilor din Orșova în anii de sfârșit de veac XVIII și început de secol XIX. Pentru că pictura în general, ca orice operă artistică este și o mărturie istorică complexă, care transmite, printr-o cantitate infinită de fire realitatea din care provine³⁵. Expusă vederii tuturor, ea determină prin mesajul ei și prin modul ei de exprimare corelații diferite. Sau pornind de la o idee a lui Benedetto Croce, se poate spune că pictura, considerată izvor istoric, evocă și fixează amintiri spirituale definite³⁶.

Ideea merită să fie adâncită. Într-adevăr, pictura ușilor împărătești, prin amplasamentul și prin tema ei – Buna Vestire – a fost destinată, în baza unei tradiții să aibă un caracter public și încă de prim-plan³⁷. Ea răspundea astfel unui important comandament al epocii, de afirmare a credinței strămoșești, în condițiile în care în acest colț al Banatului nu era de neglijat prozelitismul catolic. Pictura pe care o discutăm reflectă laturi ale sistemului de gândire al acelora – ctitori și pictori – care au concurat la realizarea acestei decorații picturale. În ea găsim exprimată respectarea tradiției iconografice ortodoxe românești³⁸ și – ipso facto – bănățene³⁹. Aceasta, deoarece înțelesul Bunei

³⁵ Adam Schaff, *Istorie și adevăr*, București, 1982, pag. 263.

³⁶ Idem, pag. 132.

³⁷ „Pe ușile împărătești se zugrăvește Icoana Bunei Vestiri în așa fel încât cele două personaje principale ale scenei, adică Sf. Fecioară și Sfântul Arhanghel Gavriil să fie față în față, unul pe un canat al ușii al doilea pe celălalt canat Cf. Pr. prof. Ene Braniște, *Programul iconografic al bisericilor ortodoxe. Îndrumător pentru zugravii de biserică*, în „Biserica Ortodoxă Română”, an. XCII, nr. 5 – 6, mai – iunie 1974, pag. 734.

³⁸ Corina Niculescu, *Icoane vechi românești*, București, 1976, ed. a III-a, pag. 28. A se vedea și Decebal Mitulescu, op. cit.

³⁹ Mircea Teleguș, în lucrarea citată, „Mitropolia Banatului” an. XIX, 1969, nr. 1 – 3, pag. 57.

⁴⁰ Leonid Uspenski, *Problema iconostasului în „Mitropolia Banatului”* an XV, 1965, nr. 7–9, pag. 111. Republicat după revista „Contacts” an. XVI, nr. 46, 1964, pag. 83–125. O nouă ediție în culegerea de articole intitulată *Iconostasul*, București, 1994.

⁴¹ Ion Damaschinul, *Cultul sfințelor icoane. Cele trei tratate contra iconoclaștilor* București, 1937, pag. 54.

⁴² Wölflin, *Principii fundamentale ale istoriei arte*, București, 1968.

Vestiri „este legat precis de intrarea în altar, fiindcă în mod simbolic aceste uși reprezintă intrarea în împărăția lui Dumnezeu... Buna Vestire este aici punctul de pornire, adică începutul mântuirii”. Ușile împărătești „îndeplinesc o bine definită funcție, ne arată înțelesul hotarului dintre altar și naos, dintre veșnic și vremelnic”⁴⁰. Gândită și așezată la locul impus de tradiție și de autoritatea ecleziastică, pictura ar fi avut doar – așa cum s-a stabilit încă din secolul al IV-lea – menirea de a fi „crainic care vorbește neîncetat pentru că ajutându-ne cu mintea să ne unim cu icoana”⁴¹. Dar relația nu este numai cea dintre icoană, ctitori și zugravi, ci se extinde la cea dintre pictură și public, adică localnicii orșoveni, între care s-au creat relații reciproce de comunicare, aparent paradoxale.

În epoca de deschidere intelectuală de care ne ocupăm, metafora sus citată a lui Ioan Damaschinul, a participării conștiinței la perceperea simbolului icoanei se cerea exprimată altfel și desigur întregită cu elemente luate din lumea contemporană în mijlocul căreia trăiau orșovenii. Ei au vrut, fără să fi pus nici o clipă la îndoială semnificația Bunei Vestiri, ca subiectul acestei picturi să fie redat mai apropiat de comportamentul lor cotidian. Explicația dată de Wölflin că „în fiecare nou stil vizual se cristalizează un nou conținut al lumii”⁴² îș găsește într-adevăr o confirmare în expunerea noii picturi a „Bunei Vestiri”, dar, în cazul concret al confruntării între tradiția ortodoxă și „lumea modernă” a începutului de veac XIX justificarea evenimentului cultural–religios petrecut în biserica din Orșova numai pe considerente estetice poate fi doar o rezultantă și nu o premisă. În fapt este vorba de un proces istoric care se desfășoară pe planuri diferite.

Fără îndoială, „spațiu istoric” în care trăiau colectivitățile bănățene a primit un nou „contur” ca urmare a evenimentelor care au caracterizat istoria acestor locuri. În acest spațiu se formează o altă „ambianță”, în care trinomu „trecut-prezent-viitor”, departe de a fi o noțiune teoretic-abstractă, el este activ în viața cotidiană. Componentele timpului se între pătrund, se condiționează reciproc și se reflectă unul în altul. (Reamintim că argumentația noastră se întemeiază pe pictura „Bunei Vestiri” considerată izvor istoric, funcție dată operelor artistice în accepția lui Benedetto Croce). Biserica este, fără tăgadă, unul dintre centrele de convergență socială ale spațiului istoric luat în considerare. Dacă în portul de la Dunăre, d



Ușile împărătești

exemplu, obiectul de discuție putea fi comerțul, în biserică, în curtea bisericii, pe lângă evenimentele „lumești” ale comunității, noul aspect al clădirii, podoaba ei artistică, nu puteau fi ocolite din preocupări. Spre deosebire de alte probleme, impactul cu noua pictură situează problematica înțelegerii ei pe plan afectiv. În ordine istorică, tradiția, pe care în demonstrația noastră o vom numi „trecut”, era aceea care trebuia apărată ca o pavăză la ingerințele „noului”, ce în opinia unora avea o conotație malefică (agresarea credinței strămoșești). Important este, și realitatea istorică o confirmă, că oamenii locului, în condițiile puternicului impact al „vremurilor noi” nu-și părăsesc „sfera lor interioară” ci rămân „înăuntrul” ei (Heidegger). Dacă asimilăm „sfera” lui Heidegger cu credința ortodoxă a localnicilor, ca ceva de nezdruccinat, vom înțelege că în condițiile „de a fi în lume” („Schon-sein-bei-der-Welt”) preluarea a ceea ce este nou – repetăm – „nu este o părăsire a sferei interioare”, după cum „preluarea... nu trebuie înțeleasă ca o

întoarcere”, ci dimpotrivă, ea devine o determinare pentru prezent și viitor⁴³.

Înțelegem astfel procesul intim de formare a unei noi mentalități în care trecutul este preluat de prezent. La aceasta contribuie desigur o anumită înțelegere (justificată ca o necesitate) și care în cazul nostru concret se dobândește printr-o „vizualizare în comun” a noii picturi. Dar acceptarea ei presupune și receptarea ei. La aceasta contribuie și formarea unei opinii favorabile „noului”. Ea se datorește înțelegerii comprehensive a învățaturii teologice, anume: „nu ne închinăm vopselelor și meșteșugului”, ci la fel ca Ion Damaschinul, „cinstind icoana, cinstirea aceea o trecem asupra celui pe care icoana îl înfățișează”. La receptarea „noului” concură desigur și factorii educaționali dobândiți, nu neapărat pe cale didactică, ci mai degrabă prin ceea ce se cheamă „școala vieții”, iar în termeni filosofici „a fi întru lume”

⁴³ Martin Heidegger, *Ființă și timp*, București, 1994, pag. 71, 74, 121, 125, 135 și 168.

(Heidegger). Unul din componentele experienței de viață este „imagarul“, format dintr-un ansamblu de reprezentări însușite, în cazul nostru, dincolo de lumea ambientă locală și care determină posibile noi comportamente. Preluarea acestor „imagini“, definite de Chombart de Lauwe ca „imagini-ghid“⁴⁴ și transfigurarea lor artistică (J.P. Sartre vorbește de „împrumutarea“ de către lumea imaginară a unor elemente din lumea reală⁴⁵) este de fapt ceea ce s-a petrecut în întregul Banat și am încercat să-l ilustrăm cu exemplul Orșovei.

În aceste condiții, pictorul, poate special ales în acest scop, a venit în întâmpinarea comanditarilor săi, fără îndoială frunțașii localității, lideri de opinie ai Orșovei ortodoxe și românești, pictând „Buna Vestire“ într-o manieră modernă. Numele lor nu-l cunoaștem, dar ne reamintim în acest context de bogații negustori orșoveni Răducanu Nicolau, Ghiță Opran sau Fote Popovici, oaspeți frecvenți ai Vienei, aflați în strânse legături cu Tudor Vladimirescu încă din anul 1808 și apoi implicați financiar în organizarea oastei pandurilor⁴⁶. Chombart de Lauwe vede în această relație „un joc complex în care artiștii răspund aspirațiilor grupului lor“ stimulându-le, ori le presimt (aspirațiile) înaintea contemporanilor lor“.⁴⁷

Tema „Bunei Vestiri“ a cunoscut o extraordinar de largă răspândire în artă, în toate școlile, curentele și stilurile artistice.

După Dionisie din Furma, în a sa „Carte de Pictură“ (pag. 127 și 182), Buna Vestire se putea picta fie inspirată din Evanghelia lui Luca (1.26–38) sau după Acatistul Maicii Domnului. În ambele recomandări Sf. Fecioară Maria este preocupată de munci gospodărești, „poartă fusul cu fuior de mătase roșie“, după Evangheliile stând în picioare, după Acatist, șezând. Îngerul vestitor – Gabriel – îi dă binecuvântarea cu

⁴⁴ P. H. Chombart de Lauwe, *Cultura și Puterea*, București, 1982, pag. 227.

⁴⁵ J. P. Sartre, *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, Galimard, ed. a II-a, 1948.

⁴⁶ Andrei Oțetea, *Tudor Vladimirescu și mișcarea Țărănească în țările românești 1821–1822*, București 1945, pag. 80, 83, 85, 139. A se vedea și Tehodor Trăpcea, *Tudor Vladimirescu și Banatul în culegerea 150 de ani de la mișcarea revoluționară condusă de Tudor Vladimirescu*, Turnu Severin, 1973. Tema a fost reluată de același autor în colaborare cu Eugenia Irimescu, *Un episod cultural-religios inedit din trecutul macedo-românilor în Banat în „Mitropolia Banatului“* 1982, nr. 7 – 9 pag. 533.

⁴⁷ P. H. Chombart de Lauwe, op. cit. pag. 229.

dreapta, iar în mâna stângă ține o lance (Evangheliile) sau o ramură înflorită (Acatist). Este prezent Duhul Sfânt, sub formă de rază (Acatist). Maica Domnului în viziunea acestei iconografii trebuia să fie „cu pielea ca grâul, cu părul bălai și ochi deschiși la culoare și frumoși, cu sprâncene prelungi, nas potrivit, mână prelungă și degetele așchiderea...“ (pag. 258). Fundalul picturii: „niște case“.

Wladislaw Podlacha remarca în 1912 că „relativ puține sunt picturile care se apropie de descrierea canonică în întreaga lor compunere“, ele inspirându-se mai ales din literatura apocrifă. Elementul de gen prezent în redarea Bunei Vestiri a dat acestui subiect o pecete de lirism, iar creațiile artistice pe această temă s-au transformat în compoziții adânc simțite de pictor.⁴⁸ Analizând modul de ilustrare a Bunei Vestiri, același autor înșiră următoarele elemente componente: fundal, motiv de arhitectură, vas cu crini, motiv renașcentist folosit în tablourile din Quattrocentto, tron sau jilț, întotdeauna cu pernă, scăunel. La „inventarul“ lui Podlacha se mai pot adăuga: pupitru de rugăciune, cartea deschisă și coșul cu lână sau purpură. Maica Domnului are o poziție umilă, cu mâinile strânse din coate, pe lângă corp, cu corpul și fața întoarse pe jumătate spre înger. Acesta este în poziția și cu atributele prezentate de Dionisie din Furma. O rază de lumină simbolizează coborârărea Sfântului Duh. Și în arta apuseană tema cunoaște o mare diversitate compozițională. Ca loc de desfășurare a „Bunei Vestiri“ artiștii aleg fie un interior (Memling, Tintoretto, El Greco și alții), fie în aer liber, o terasă mozaicată și despărțită printr-o balustradă de o grădină, cea mai cunoscută fiind compoziția lui Leonardo da Vinci din anul 1483⁴⁹. Ambele versiuni au fost transpuse în arta românească a iconarilor pe sticlă, unde încăperea devine interior de gospodărie țărănească „ca la noi“, iar în cealaltă scenă, cea în aer liber, parcul este înlocuit cu un peisaj înflorit, personajele principale având o expresie de proșpețime⁵⁰.

⁴⁸ Wladislaw Podlacha, *Pictura murală din Bucovina* București, 1985, pag. 149. A se vedea și Louis Réau *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, 1956, vol. I, pag. 200 și vol. II, pag. 52.

⁴⁹ Un comentariu al „Bunei Vestiri“ – expusă la Luvru – la Antonina Vallentin, *Leonardo da Vinci*, București 1968 vol. I, pag. 51–52.

⁵⁰ Ion Apostol Popescu, *Arta iconarilor pe sticlă de la Necula*, București, 1969, pag. 85 și Cornel Irimie și Marcel Focșa, *Icoane pe sticlă*, București, 1971, pag. 27.

Revenind la pictura de la Orșova, constatăm o puternică influență „europeană” în tratarea „Bunei Vestiri”.

După tradiție, îngerul vestitor este pictat în medalionul din stânga. Pentru a-l reda, pictorul a folosit culori de nuanță închisă. Maroniul, în care este pictat solul, se nuanțează spre deschis (amestecat cu puțin alb) spre centrul imaginii. De observat că linia orizontului este trasată modulată foarte jos, în întreaga compoziție pământul fiind situat în treimea inferioară, deasupra gleznelor îngerului. Spațiul de deasupra orizontului, sugerând văzduhul este



pictat într-o nuanță de verde și ocupă mijlocul compoziției. Partea superioară a tabloului, lucrată în același maroniu ca și solul, reușește prin gradarea culorilor să dea impresia de adâncime: „îngerul coborât din cer”. De altfel, între nimbul îngerului bine conturat geometric și nuanțele mai luminoase, lucrate cu tente de brun este o legătură prin care artistul a reușit să imprime caracterul mistic al personajului. Îngerul Gabriel este în poziția de atenționare, cu mâna dreaptă ridicată, cu degetul arătător îndreptat în sus. În mâna stângă, o ramură de flori de crin, parte în boboci, simbolul nevinovăției. Ca îmbrăcăminte, îngerul poartă peste cămașa

Ușile laterale :

a) Sfinții Apostoli. b) Arhanghelul Mihai

lungă albă, un veșmânt răscoit în față și prins într-un nasture (piatră prețioasă!). O haină roșie purpurie completează costumația îngerului. Faldurile hainelor sugerează mișcarea personajului. Portretul îngerului, desenul feței, se înscrie într-un cerc. Sub părul bogat, pieptănat în părți, o frunte lată este marcată de sprâncene groase. Ochii sunt bine desenați, cu toate amănuntele, ovalul umplut cu alb – albul ochilor – iar irisul este căprui. Se disting bine pleoapele cu gene, nasul scurt și gros, gura mică și o bărbie mare rotundă. Este o figură expresivă, subliniată mai ales prin desenul amănunțit al ochilor, care vor astfel să sublinieze importanța subiectului – al Bunei Vestiri.

Cealaltă scenă, din medalionul din dreapta, o înfățișează pe Sfânta Fecioară. Se impun atenției elementele decorative: pardoseala de mozaic, mobilierul în stilul Renașterii – canapeaua drapată în verde, scaunul de rugăciune cu un vas de flori și, în prim plan, în dreapta, un coș cu sculuri de lână sau mătase albă. Scena se petrece pe o terasă. Fundalul – orizontul larg – este pictat într-o nuanță de verde-azuriu. Deasupra compoziției, unde culorile se închid, sunt desenați Dumnezeu-Tatăl, sub forma unui bătrân cu părul cărunț și Duhul Sfânt întruchipat într-o pasăre (porumbel?). La Maica Domnului se impune portretul și în special ochii, care exprimă mirare, stare psihică subliniată de pictor prin câte două puternice puncte albe în jurul irisului și pe pleoape. Ca tonalitate, observăm că spre deosebire de medalionul cu îngerul Bunei Vestiri pictat într-o nuanță mai închisă, tabloul Fecioarei Maria este mai luminos, mai cald, mai pământean.

Pe ușile laterale, unde de obicei se pictează sfinții Arhangheli sau doi sfinți militari sau sfinți diaconi⁵¹, la Orșova această regulă a fost respectată numai în parte.

În medalionul (82 × 64 cm) ușii din stânga iconostasului se află o compoziție, am spune bănățeană. Subiectul, amintit ceva mai înainte, o biserică încadrată de doi Apostoli a căror mărime este echivalentă cu cea a turlei, este încadrat într-un peisaj muntos, familiar bănățeanului. Linii unduite subliniază și înălțimea pe care se află biserica și munții din zare pictați într-o nuanță de verde-negru până la linia orizontului. De aici cerul se deschide treptat de la alb-negru deasupra munților la verde-azuriu, tonalitatea dominantă a întregii compoziții. Apostolii sunt pictați cu simbolurile lor. Sfântul Petru cu legătura de chei și sulul de pergament

în mâna stângă, iar Pavel (ortografiat bănățenește: Paveli) cu spada⁵². Fețele celor doi sunt foarte umane, ochii deosebit de expresivi, privire caldă, mai ales la Sfântul Petru, încât s-ar putea vorbi în fapt de doi bănățeni, contemporani cu pictorul. Semnalăm aici la Orșova particularitatea amplasării pe ușa laterală a iconostasului a celor doi Apostoli și nu în exterior, în dreapta și stânga ușii de intrare, la fel ca în cazul cunoscut al paraclisului Bunei Vestiri de la biserica Sf. Nicolae din Scheii Brașovului, dar existând probabil și în alte părți. Să fi fost în trecut hramul bisericii de la Orșova Sfinții Apostoli, pentru că în prezent hramul este Sfântul Nicolae? O problemă de lămurit!

Portretul care îl înfățișează pe arhanghelul Mihai din medalionul ușii din dreapta, este asemănător cu cel al îngerului Bunei Vestiri. Un amănunt, încălțăminte, cizmele au modelul celor care se purtau în secolul al XVIII-lea.

Spre deosebire de recomandările vechilor erminii⁵³, în toate scenele pictate în medalioanele celor patru uși, personajele au un suport în spațiu, ele stau solid în picioare, în raport unul cu altul. Buna Vestire este redată „ad litteram”, deslușindu-se sentimentele omenești ale surprizei și emoției, stări de spirit surprinse de pictor într-o interpretare proprie care denotă nu o adaptare stângace, ci lasă să se întrevadă un sistem de gândire nou, modern, al artistului.

În urma tuturor acestor considerații stăruie întrebarea: cine poate fi autorul acestei picturi? pentru că nu a fost identificată nici o semnătură pe medalioanele pictate. Anonimatul⁵⁴, această reminiscență medievală, nu poate ascunde însă pe ARTIST. Tratarea elevată a portretelor, punerea în scenă a subiectelor, sugerarea peisajului, ca și tehnica picturală propriu-zisă

⁵¹ Prof. pr. Ene Braniște, op. cit. pag. 735.

⁵² I. D. Ștefănescu, *Sfinții Apostoli Petru și Pavel în iconografie*, în „Mitropolia Banatului”, an XVII, 1967, nr. 4-4 pag. 341. O icoană din anul 1777 care îi reprezintă pe Sfinții Apostoli închinând biserica veche din Lugoj, dar într-o altă situație în plan – Apostolii țin biserica în mâini – la Muzeul Eparhial Timișoara. Cf. I. B. Mureșianu, op. cit. fig. 54 catalog tematic nr. 169, nr. inventar 5840.

⁵³ Dionisie din Furma, *Carte de pictură*, București, 1979, pag. 127 și 182.

⁵⁴ Lucian Blaga consideră „anonimatul cultur etnografice” un elogiu adus „geniului fără nume al poporului din regiunea aceasta” Cf. *Barocul etnografiei românești* în culegerea L. Blaga, *Încercări filozofice*, Timișoara, 1977 pag. 240 – 242. Andrei Cornea *Primitivii picturii românești moderne*, București, 1980, pag. 42) crede că: „Anonimatul poate fi condiția firească pentru acești artiști medievali reciclați”.

duc la concluzia că autorul este un artist stăpân pe cunoștințele de zugrăvie, un om cult, cunoscător al canoanelor, dar și un inovator în ale picturii.

Ca și sculptura în lemn poleit și aurit, nici pictura – mai ales scena „Bunei Vestiri” nu poate fi încadrată în categoria „artă populară”. Scria Constantin Noica în 1943 – e drept cu referire la pictura murală a bisericilor bucovinene, dar raționamentul său poate servi și la o generalizare – așadar, „nici o prejudecată fals semănătoristă nu te mai poate îndemna să faci apel la sufletul țărănesc. E creație conștientă, meșteșug, artă în sensul propriu, în sensul mare.” E momentul să „ne lăudăm odată și cu nețărănescul nostru... o altă dimensiune a sufletului românesc”⁵⁵. Tema „nețărănescului” în artă a fost reluată, câteva decenii mai târziu, de Teodora Voinescu. Considerându-l ca un fenomen firesc în secolul al XVIII-lea, veac „dovedit a fi atât de receptiv unor variate forme și curente provenite din medii diferite”, valoroasa cercetătoare care a fost Teodora Voinescu considera că pentru sfârșitul perioadei amintite „una este arta țărănească, expresie a unei păături sociale unitare, iar alta este arta populară, expresie a unei elite sociale și spirituale. Numită de autoare o „artă a târgoveților”, ea ar fi fost profesată de artiști recrutați mai ales din mediul urban, ei fiind dependenți de gustul orașelor⁵⁶. O discuție cu privire la terminologia propusă de Teodora Voinescu riscă redeschiderea polemicii care s-a desfășurat la sfârșitul secolului al XIX-lea cu privire la „popular” și „poporan”, ceea ce nu este cazul aici. Cu privire la pictura bănățeană practică în centrele urbane și mai ales cea pe care am prezentat-o aici, repetăm, ea ține de arta cultă, discutabilă fiind doar capacitatea de interpretare artistică a subiectelor tratate de pictorii cunoscuți sau nu ai Banatului.

Asemănarea pieselor de la Orșova cu iconostasul din 1796 destinat bisericii de la Mehadia⁵⁷ și semnat Mihai Popovici⁵⁸ ar îndreptați, cu unele rezerve, să atribuim și ușile de la Orșova aceluiași pictor. Există însă deosebiri în pictura celor două piese, mai ales în detalii; dar poate un artist să execute identic două picturi diferite, chiar dacă tratează același subiect? Apoi deosebirile pot fi și contribuția calfelor și ucenicilor. Mihai Popovici este unul din cei trei „moaleri” ce poartă acest nume, toți originari din Oravița⁵⁹, fiind un artist de cultură românească⁶⁰. El a desfășurat o bogată activitate în epoca de îngemănare a veacurilor

XVIII și XIX în părțile Almajului și Mehadii. Argument ce ar îndreptați și el, cu toată rezerva, ipoteza atribuirii iconostasului de la Orșova tot lui Mihai Popovici.

Cu cele scrise până aici s-ar părea că drumul argumentației noastre s-ar închide, repetând cele ce s-au publicat despre pictura bănățeană a epocii. Dar piesele de la Orșova permit o nuanțare a celor deja spuse și credem că pot contribui la o mai bună încadrare a picturii bănățene în arta românească a vremii. Literatura de specialitate este unanimă în aprecierea că între cele două mari curente din pictura

⁵⁵ Constantin Noica, *Bisericițele noastre*, articol reproduș în culegerea *Pagini despre sufletul românesc*, București 1991, pag. 43.

⁵⁶ Teodora Voinescu, *Între „țărănesc” și „popular” în pictura românească de la sfârșitul evului mediu* în S.C.I.A. 1973, 1, pag. 22.

⁵⁷ Din trecutul bisericii din Mehadia sunt de reținut pentru ceea ce interesează aici, că la 13 septembrie 1741: „să se știe că astăzi s-au sfințit biserica orașului Mehadia...” Cf. N. Iorga *Însemnări preoțești din Banat* în „Buletinul Comisiei Istorice a României” 1927, vol. VI, pag. 7. În *Protocolul de inventar a bisericilor din protopopiatul Mehadii, a bisericii orașului Mehadii* redactat și semnat de Nicolae Stoica de Hațeg se scrie: „1780. S-au zidit biserica întâi” Între anii 1781 – 1782 s-a clădit turnul și „s-a pus orologiul în turn”. Deși arsă de turci în septembrie 1788, se continuă lucrările de pictură începute în 1786. Pentru anul 1796 avem următoarea însemnare: „iconostasul de lemn de Nicolae Stoica”, fiind vorba de protopopul cronicar, parohul locului, cel care a plătit lucrarea, dar nu a fost executantul ei. La 9 mai 1796 biserica a fost sfințită. În 1707 și 1708 se ard câte un cuptor de cărămidă și altul de var, pentru a se face bolta bisericii. Cf. Coriolan Buracu, *De pe marginea cărților bisericești. Reproduse după însemnările vechi din diferitele cărți bisericești și protocoale ale bisericii din Mehadia* în „Foaia Diecezană” an XXIX, nr. 7 din 2 martie 1924, pag. 3. De același autor, a se vedea și studiul publicat în foileton *Din trecutul bisericii ortodoxe din Mehadia* în „Grănicerul Banatului” din anul 1928. Biserica refăcută este pictată de Dimitrie Turcu (1810 – 1883) din Oravița în anul 1829. Cf. Ion Frunzetti, *Pictorii bănățeni din secolul al XIX-lea*, București 1957, pag. 21. Ușile împărătești (a se vedea nota următoare), pictura lor, sunt semnate Mihai Popovici și datate 1830.

⁵⁸ I. B. Mureșianu, *op. cit.*, pag. 78 și fig. 123. Nr. inventar 5842, nr. catalog 356. În dreptul figurii 123, datarea propusă este 1832 (1).

⁵⁹ I. B. Mureșianu, *op. cit.*, pag. 78.

⁶⁰ Însemnări autografe atestă că pictorul cumpăra și citea cărți românești. Astfel, pe cartea *Cuvintele fericitului părintelui nostru Dorotei* editată la Râmnic în anul 1781, Mihai Popovici, „moaler” scrie că a cumpărat-o în 1825 cu 5 florini, și urmează scris tot în românește un blestem pentru cei care ar încerca să i-o fure. Pe aceeași carte în 1858 se scrie „spre veșnică aducere aminte” că volumul a fost proprietatea lui Mihai Popovici, zugrav din Oravița-Montană, Cf. Gh. Ciulei, *Date istorice din registre și de pe vechi cărți bisericești* în „Mitropolia Banatului” an. XIII, 1963, nr. 11–12, pag. 510.



Ușă, detalii

europăeană (bizantină și occidentală) au existat de-a lungul secolelor interferențe și influențe. Întrâuririle bizantine în pictura Veneției și reacția împotriva ei în Trecento sunt bine cunoscute⁶¹ după cum și pătrunderea „italienismelor” în arta post-bizantină încă din secolul al XVI-lea a început să fie recunoscută treptat în funcție de ariile artistice studiate, pe un teritoriu extraordinar de vast din insula Cipru până la Iaroslav în Rusia⁶².

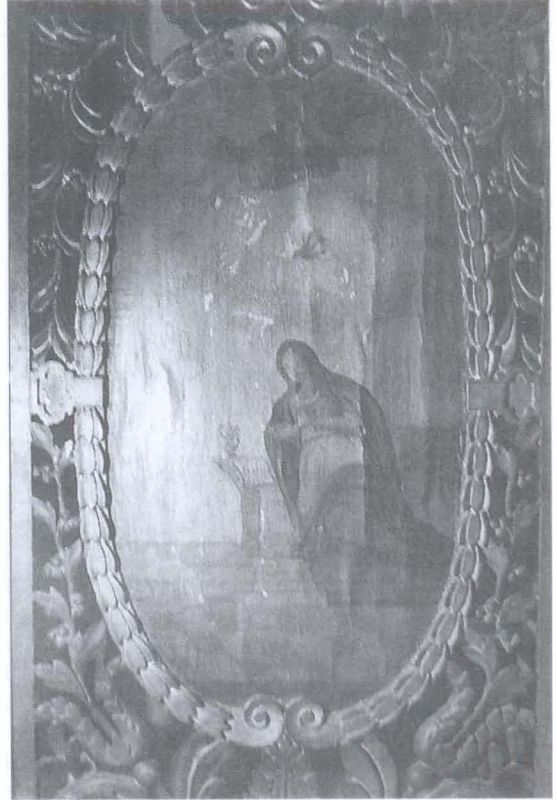
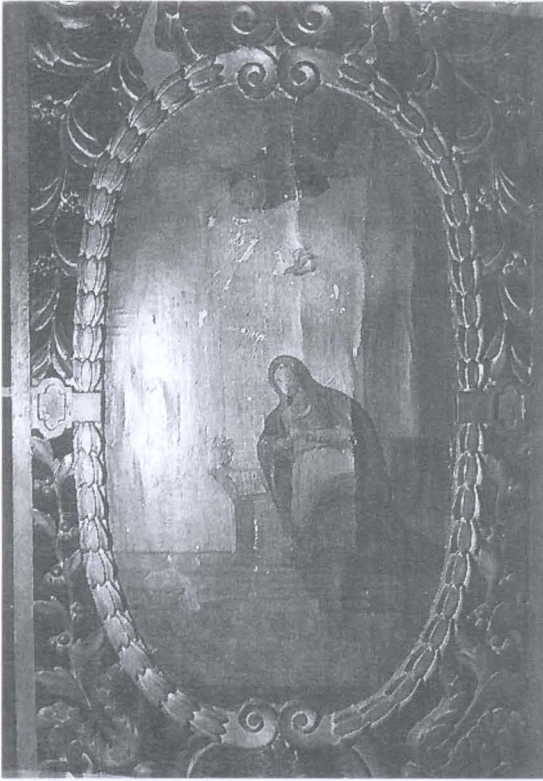
Nici arta românească nu a fost scutită de acest fenomen, el fiind sesizat pentru prima oară în Nordul Moldovei de W. Podlacha, și

⁶¹ Corrado Ricci, *Histoire générale de l'art. Italie du Nord* Paris, 1937, pag. 38 – 39, G. Oprescu, *Manual de istoria artei* București, 1946, vol. I. pag. 288.

⁶² Grigore Nandriș, *Umanismul picturii murale post-bizantine din estul Europei*, București, 1985, pag. 211, Victor Ieronim Stoichița, *Studiu introductiv la Cartea de Pictură a lui Dionisie din Furma. Încercare de definire structurală*, București, 1979, pag. 38, Atanase Papageriou, *Icônes de Chypre*, Genève, 1969, pag. 122. Autorul scrie despre „un nou stil italo-bizantin” care se va dezvolta în secolul al XVIII-lea și al cărui precursor Emanuel Tzanfournaris (începutul secolului al XVII-lea) a lucrat în

sunt alte numeroase studiile care au lărgit aria cunoștințelor, subliniindu-se pe drept cuvânt rolul Transilvaniei în desfășurarea acestui proces artistic⁶³. Circulația zugravilor – sau mai bine zis a tratării diferite a scenelor pictate – în care includem și pe cele înnoitoare, pot fi interpretate și ca factor de unitate națională. Menționăm acest aspect pentru că și Banatul participă la acest proces de făurire a conștiinței naționale. Sub acest aspect, o repetăm, Orșova nu este o îndepărtată localitate bănățeană, ci un centru de legături foarte activ între ținuturi românești puternic unite prin interese comune,

în perioada când înnoirile se afirmă cu stăruință în culoarul Cernei, dar și în alte colțuri de țară. Două exemple, din zona noastră de interes vin în sprijinul afirmațiilor de mai sus. Primul: amănuntul – cunoscut de altfel de istoriografie – despre popasul făcut de Tudor Vladimirescu la Mehadia (Băile Herculane), unde citește istorie românească, într-o epocă când el, ca și mulți alți negustori, pendula între Viena și Țara Românească, are valoare de simbol. Al doilea exemplu: nu poate fi trecută cu vederea nici pătrunderea ideilor Revoluției Franceze, consemnată de Nicolae Stoica de Hațeg în



Veneția și trimiterea icoane în insulă. O „Bună Vestire” (figura la pag. 119) este puternic inspirată din pictura cu același subiect a lui Leonardo da Vinci, iar medalionul din Orșova are asemănări cu icoana pictorului cipriot W. Podlacha, *op. cit.* unde este evocată la pag. 300 – 305 și activitatea de la Muntele Athos a lui Manuel Panselinos.

⁶³ A se vedea mai ales studiile lui Vasile Drăguț și ale Ioanei Cristache Panait. Mai apropiate cu tema tratată aici sunt studiul citat, al Teodorei Voinescu unde sunt amintite costumele după moda de la „Beci” (Viena) din *Portretele ctitoricești*. A se vedea de aceeași autoare: *Contribuții la o istorie a artei păturilor mijlocii, ctitorii de vătafi de plai din Țara Românească* în S.C.I.A. s. Art. Pl. 1973, nr. 2. Mai

sunt de amintit: Barbu Brezianu, *Rudimente de învățământ artistic la „zugravii de subțire” din Moldova și Țara Românească* în S.C.I.A. nr. 1, 1962, C. Szász, *Arhivele în slujba cercetărilor de istoria artei* în „Revista Arhivelor” an. V 1962, nr. 1, N. Stoicescu, *Cum se zugrăveau bisericile în secolul al XVIII-lea și prima jumătate a secolului al XIX-lea* în „Mitropolia Olteniei” an XIX, 1967, nr. 5–6 pag. 408, Andrei Paleolog, *Pictura exterioară din Țara Românească (secolele XVIII XIX)*, București, 1984. Cele 26 de „Bune Vestiri” citate în acest studiu, pictate în biserici din Oltenia, ar merita un studiu aparte în sensul ideilor „novatoare” care circulau la acea epocă. Constantin C. Bălan, *Meșteri de frumos ai Țării Românești*, în „Magazin Istoric” 1986, nr. 3.

ultima pagină a Cronicii sale. Scrie cronicarul cu amărăciune făcând un tablou al frământărilor politice contemporane lui: „oameni stricați cu liberté, égalité, univerzal-monarhia, fără de liturghie”.

Se poate afirma cu deplină temei că bănățeanul de la răscrucea veacului nu mai este în mod firesc același cu predecesorii săi din prima jumătate a secolului al XVIII-lea. Evenimentele politice, noua organizare administrativă (mai ales instituția „Graniței”) dezvoltarea economică, toate acestea au făcut ca bănățenii să ajungă ca militari, negustori sau cărturari până în centrul Europei, după cum de aici, ba chiar din tot continentul, să vină în Banat meseriași, militari de toate gradele și simpli coloniști agricoli. Desigur, fapte cunoscute și pe care literatura istorică bănățeană le pomenește adesea, dar, ceea ce nu s-a subliniat îndeajuns este că aceste desfășurări au operat adânci transformări în sistemul de gândire al locuitorilor Banatului. Oamenii locului nu mai vor să fie „cei mai întârziați medievali”⁶⁴, ci vor să fie, și se simțeau moderni. De altfel în întregul context al Cronicii lui Nicolae Stoica se simte pătrunderea în Valea Cernei a unor obiceiuri noi aduse mai ales de ofițerii armatei imperiale. Deprinderi, aparent ne semnificative – a bea ciocolată și a mânca jimble (Kaisersemmel) la micul dejun, trăsuri elegante, uniforme strălucitoare etc. etc. sunt însușite fără ostentație de camarazii localnici, de frunzașii vieții publice, preoți, negustori și alții⁶⁵. Evident, asistăm la o largire a vechilor orizonturi, când elementele noi de comportament concură, nesensibil, la apariția unei noi structuri mentale, fenomen pe care Alexandru Dușu îl încadrează în marele curent al „Aufklärung”-ului, demonstrând cu succes existența unui iluminism românesc⁶⁶.

Din această voită digresiune se desprinde ideea că și manifestările culturale și artistice se înscriu în mentalitatea și judecata de valoare a epocii. Ceea ce credem că am reușit să convingem interpretând mesajul istoric al ușilor de iconostas de la Orșova.

⁶⁴ Virgil Cândea, *Rațiunea dominantă. Contribuții la istoria umanismului românesc* Cluj-Napoca, 1979, pag. 228.

⁶⁵ Și în lumea negustorimii bucureștene, îmbrăcată încă în „straițe turcești” dimineața „se bea cafea nemțească sau ciocolată” cf. N. Iorga, *Schimbară de direcție și de caracter a comerțului românesc în secolul XIX* București, 1921, pag. 7.

⁶⁶ Al. Dușu, *Cărțile de înțelepciune în cultura română*, București, 1972 pag. 133.

Dață pentru celelalte provincii românești această perioadă a fost recuperată estetic de studii mai noi⁶⁷, literatura de specialitate privitoare la pictura bănățeană a rămas încă tributară antitezei: artă bizantină – artă occidentală. Istoricii artei bănățene⁶⁸ afirmă că „Banatul a fost legat de Bizanț, a fost încadrat în formele lui interne și externe” (I.B. Mureșianu) sau: „în privința artei, Banatul a rămas curat” până la începutul secolului al XVIII-lea (Viorel Țigu). O altă temă predilectă este: „umanizarea picturii sub influențe occidentale” (Ion Frunzetti Nichifor Someșan; Annemarie Podlipny-Hehn), explicată ca urmare a „violentei sufletești” (I.B. Mureșianu) sau a influenței burgheziei germane sau maghiare (I. Frunzetti). Toate acestea, se mai afirmă, fac ca „tradiția bizantină să ajungă la declin la începutul secolului XIX și să-i ia locul o pictură mediocră, inspirată nu din cele mai bune modele apusene [...] se înmulțesc libertățile de exprimare” (I.B. Mureșianu). Într-un alt studiu, același autor recunoaște însă că perioada de reconstrucție și de primenire de la sfârșitul secolului al XVIII-lea dă avânt picturii rămase tot în cadrul bisericii și atunci apar centrele artistice din Lugoj, Oravița, Bocșa-Vasiovei și Caransebeș.

Nu împărtășim părerile că artiștii români din Banat urmăreau o „desprindere din vechiul detestat” (I.B. Mureșianu) sau doreau o

⁶⁷ Andrei Cornea, op. cit pag. 12.

⁶⁸ Ioachim Miloia, *Începuturile artei românești în Banat în „Analele Banatului”,* Timișoara, 1930, nr. 1, Aurel Cosma, *Pictura românească din Banat de la origini până azi*, Timișoara, 1940, Ion Frunzetti, op. cit., Viorel Țigu, *Tradiția și arta bisericească în Banat* în „Mitropolia Banatului” an XIX, 1969, nr. 7 – 9. Mureșianu, *Aspecte din trecutul bisericii bănățene*, în aceeași revistă și număr ca mai sus, Nichifor Someșan și G. Blaga, op. cit., Viorel Țigu, *Considerații asupra respectării tradiției în arta bisericească în „Mitropolia Banatului”* an. XXIII, 1973, nr. 10 – 12, Annemarie Podlipny-Hehn, *Banater Malerei von 18 bis 20, jhrdt*, Bukarest, 1984.

⁶⁹ Vasile Drăguț, „Cuvânt înainte” la *Cartea de Pictură* a lui Dionisie din Furma sus citată.

⁷⁰ M. Simionescu-Râmnicăneanu, *Avem o artă națională?* în „Ideea Europeană” 1924, februarie 10 – 17, nr. 138, republicat în volumul *Necesitatea frumuseții* 1925 sub titlul „Caracterele naționale ale artei românești”. Pentru corecta informare, și a nu cita trunchiat amintim că autorul consideră că „arta noastră cultă nu se naște într-o evoluție directă din arta populară, ci apare ca un răsăd exotic lipsit de continuitate culturală cu trecutul și la care de câte ori s-au adăugat elemente ale artei populare, acestea au rămas ca niște ciudate aplice exterioare, exagerând impresia totală de hibrid”. Această teză a fost combătută de Petre Comarnescu, *Discuții despre caracterele artei românești* „Revista Fundațiilor Regale”, an XII, 1946, nr. 12, pag. 107 și următoarele.



apropiere de „umanismul artei apusene... eliberându-se de dogmele artei bizantine“ (Podlipny-Hehn), pentru că nu se poate face o judecată de valoare apreciind „cantitatea“ de umanism conținută într-o operă de artă sau raportând-o numai la vechile erminii. Dimpotrivă, credem că și în Banat are loc același proces de osmoză care s-a petrecut pe toată aria artei românești, unde „schemele iconografice impuse

au fost supuse unor remarcabile reamezări“, oglindă a mutațiilor petrecute în mentalitatea societății⁶⁹. Faptul că la acest proces au contribuit și factori din afara lumii românești este un proces unanim recunoscut de toți istoricii și specialiștii altor discipline înrudite. „Românul nu imită – scria în 1924 M. Simionescu-Râmniceanu – ci cu o unică facilitate se identifică de la primul contact cu culturile altor țări“. În concluzie, autorul subliniază



Îngerul vestitor

„adaptabilitatea caracteristică a artei românești“⁷⁰. Aceeași idee N. Iorga o exprima în 1939 astfel: „Noi avem un merit foarte mare... meritul că de oriunde am primit ceva – și am primit de pretutindeni, cu plăcere, cu recunoștință, proclamând fățiș prin cercetările noastre ce am împrumutat – *pe toate le-am adaptat într-o sinteză care ne aparține și care este lucrul de căpetenie în dezvoltarea simțului*

de frumos și a realizărilor frumosului la noi"⁷¹ (sublinierea aparține lui N. Iorga). „Cultura este determinată și de mediu și de influențe din afară – va scrie istoricul P.P. Panaitescu în 1941 – constituind însă o sinteză originală... Cultura este stilul unui popor, prin care se înțelege felul său propriu de a crea”⁷².

Sinteza de care ne ocupăm poate fi mai bine înțeleasă cu ajutorul principiului suprapunerii din Logica rezonanței. Pornind de la datele certe ale problemei: întâlnirea pe plan local a două mari curente artistice, se constată că aici în Banat, în condițiile existenței unei dorințe de a găsi o nouă formă de exprimare, ideile artistice „se proiectează una peste alta, se aruncă una peste alta, se încalcă, se suprapun ca în final să se modifice reciproc”. Se realizează astfel o nouă operă de artă care are „din fiecare ceva, dar nici din una toate”⁷³.

Și ce poate ilustra mai bine această logică și acest proces de gândire decât „Izvodul lui Stan Zugravul” în care, așa cum afirmă autoarea care l-a comunicat⁷⁴, se pot urmări succesiv încercările de asimilare, de adaptare la arta locală a altor maniere de a desena. Cei care și-au creionat de-a lungul anilor, după Stan Zugravul (1734), studiile în acest caiet-izvod, nu căutau însă „îndepărtarea (Ausführung) de la stilul tradițional bizantin” și nici „o apropiere de umanism”⁷⁵, (valorile umaniste ale artei post-bizantine au fost de altfel convingător demonstrate)⁷⁶, ci încercau noi mijloace de expresie, prin care mesajul simbolic al picturii strămoșești să aibă același efect convingător într-o lume în schimbare, preluând într-adevăr elemente stilistice din renașterea italiană și barocul austriac.

S-au executat în Banat în anii de trecere de la un veac la altul, ca și în restul țării în aceeași

⁷¹ N. Iorga, *Ce este vechea noastră artă?* conferință ținută la 13 august 1939 și publicată în „Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice” an. XXXV, 1942, fasc.113 – 114, pag. 128.

⁷² P.P. Panaitescu, *Destin românesc*, în „Convorbiri Literare”, an. 74, 1941, nr. 11 –12 pag. 1271.

⁷³ Ștefan Odobleja, *Introducere în logica rezonanței*, Craiova, 1984, pag. 123.

⁷⁴ Annemarie Podlipny, *Caietul cu modele al lui Stan Zugravul* în „Revista Muzeelor”, 1970, nr. 2, pag. 170.

⁷⁵ Annemarie Podlipny–Hehn, *Banater Malerei von 18 bis 20 Jhrdt.* Bukarest, 1984, pag. 7 și 9.

⁷⁶ Termenul de umanism are foarte multe conotații controversate. Pentru discuția problemei a se vedea Grigore Nandriș op. cit. și bibliografia citată de autor în note la pag. 41 – 50. A se vedea și „Cuvântul înainte” sus-amintit a lui Vasile Drăguț.

epocă, multe ansambluri picturale de slabă calitate, dar care, din păcate și-au pus amprenta în judecățile de valoare asupra artei bănățene din acea perioadă. Nu se poate însă vorbi de întreaga epocă ca de un eșec artistic. Trebuie subliniat cu insistență că s-au creat concomitent numeroase opere remarcabile, multe din ele expuse în colecții și muzee, printre care și ușile de iconostas de la Orșova, ce demonstrează elocvent reușita sintezei amintite. Dar aceste creații artistice nu pot fi tratate nici ca simple imitații, altă temă predilectă când se scrie despre arta bănățeană.

Admirând ușile iconostasilor de la Orșova, trebuie să fim de acord cu filozoful Ion Petrovici că „originalitatea este, de necontestat, o forță spirituală superioară imitației”⁷⁷, iar raportându-ne la epoca istorică când a fost creată această operă de artă, întărim cele afirmate prin cuvintele altui filozof, C. Rădulescu-Motru: „Cine zice încercare originală zice și libertate de gândire. Una și alta sunt legate indisolubil.”⁷⁸; și câtă contingență are acest postulat cu ultimele rânduri sus amintite ale Cronicii lui Nicolae Stoica de Hațeg, că oamenii vremii erau „stricați” de ideile Revoluției Franceze”. Și Hegel, în considerațiile pe care le face cu privire la originalitatea artistică subliniază „că ea nu constă în observarea legilor stilului”, elaborarea artistică originală fiind produsul sintezei dintre „subiectivitatea artistică” și „conceptul general al universalului”; iar cu gândul la pictura bănățeană a epocii studiate, între elementele novatoare credem că se poate desluși ideea aspirației ei către „libertatea autentică”, care după cunoscutul filozof este una din caracteristicile originalității.⁷⁹ În acest context filozofic și cu gândul la mesajul pe care îl transmit piesele de artă bănățeană prezentate, create într-o epocă de înnoiri în întreaga societate și artă românească, încheiem acest studiu. Scopul lui este acela de a semnala existența acestor piese într-o colecție muzeală bucureșteană. Concluziile desprinse din analiza

⁷⁷ Ion Petrovici, *Despre originalitate* în „Convorbiri Literare”, an. 74, 1941, nr. 3, pag. 273.

⁷⁸ C. Rădulescu-Motru, *Gândirea filosofică. Înțelesul și scopul* în „Convorbiri Literare” an. 74, 1941, nr. 11 –12, pag. 1244.

⁷⁹ Hegel, *Prelegeri de estetică*, București, 1966, vol. I, pag. 300 – 304.

istorică și artistică a ușilor de iconostas de la Orșova a determinat însă și o reformulare a unor judecăți de valoare asupra artei bănățene. Pictura bănățeană, arta în general a epocii nu poate fi desprinsă din contextul general românesc. Judecată din acest punct de vedere trebuie admis rolul de avangardă al artiștilor bănățeni ai acelor timpuri în ansamblul artei românești a vremii.

OLIVER VELESCU

ANEXA

București, 4 februarie 1929

Dragă Bobi,

Duminică m-am întors de la Cluj și am găsit ușile împărătești sosite în bună stare. Am stat, am stat și le-am admirat ca pe niște scumpe reliquie. Sunt o podoabă a casei mele și mă tot plimb cu ele în brațe de colo până colo, ca să le găsesc un loc cât mai bun. E tot ce am mai frumos în casă. Te rog a te interesa din ce loc provin și ce vechime au. Cum se numea biserica căreia i-a aparținut. În fine, ce să-ți mai spun, sunt încântat după ele... neștiind cum să-ți mulțumesc. Prin aceste uși sunt sigur că te vei duce în paradis, te rog însă să mă iei și pe mine ca nu cumva sf. Petru să mă oprească afară...

Nicu

Iconostasul de la Mehadia, semnat Mihai Popovici 1832

