

TEHNOLOGIE ȘI ARTĂ MONETARĂ TRANSILVĂNEANĂ ÎN SEC. XVII

**de
ALEXANDRU SAȘIANU**

Prezenta lucrare nu urmărește o redare exhaustivă, o epuizare a problemei enunțate în titlu. Lipsa unei terminologii de specialitate, a unor lucrări teoretice de bază, de referință, îngreunează chiar și o tentativă mai puțin pretențioasă ca cea de față. Ne vom opri în particular asupra unor date prin care vom încerca, pe de o parte, o reconstituire, fie ea și relativă, a tehnologiei monetare a secolului al XVII-lea, iar pe de altă parte, firește în strânsă legătură cu aceasta, vom încerca să scoatem în evidență dimensiunile semnificațiilor artistice ale monedei transilvănene.

Moneda — măsură a valorii economice, mijloc de circulație a mărfurilor, instrument de conservare de valori, reprezentând în același timp un adevărat tezaur de informații pentru istoria civilizațiilor umane — aruncă o lumină importantă și asupra istoriei culturii, asupra procedeele tehnice care ilustrează dezvoltarea artei monetare, pentru că moneda nu a fost de-a lungul secolelor doar instrument economico-financiar, ci a format și obiectul unei arte autentice, artă a monetăriei.

Metode de lucru foarte greoaie domină timp îndelungat îndeletnicirea baterii de monede. Această situație explică, de altfel, în mare măsură deosebirile calitative sau cantitative în planul unei emiteri „pro forma”, emiteri în care efortul artistic se cerea urmărit cu consecvență, câtă vreme acesta era sensul emiterii respective.

Astfel, sistemul de batere monetară „al marco” nu stabilea în mod riguros greutatea monedelor, ci doar numărul lor, care urmau să fie bătute dintr-o unitate ponderală de bază, admitând abaterile maxime și minime. Baterea unor monede nu era verificată și de aceea din monetării intrau în circulație piese cu greutate diferite.

Relativ la procesele tehnologice legate de obținerea monedei dintre izvoarele medievale ne vom folosi de două lucrări¹. După părerile autorului *Cosmografie*, una dintre aceste lucrări, tehnologia monetară cunoaște mai multe faze. Pentru a se obține monede din aliaj specific, monede de o anumită mărime și greutate, metalul inițial (aurul sau argintul) trebuie combinat cu alte metale pentru a-i mări rezistența, avîndu-se în vedere uzarea prin circulație. Apoi, sînt consemnate operațiile prin care trecea aliajul amintit:

1. metalul topit ajuns în stare fluidă este turnat cu ajutorul unei cuve în forme speciale de fier, obținîndu-se, la răcirea aliajului, lingourile;

2. lingourile astfel obținute sînt laminate în foi subțiri și tăiate în bucăți de mărimi diferite;

3. ultima operație este aplicarea ștampilei prin care bucata de metal devine monedă.

Etapele stabilite sînt deci obținerea aliajului, turnarea în lingouri, laminarea, divizarea în părți stabilite oficial, impuse de tranzațiile comerciale, aplicarea ștampilei (matrițare).

În a doua jumătate a secolului al XVI-lea apare cartea intitulată *Commentarius super auri proxim, qua deducitur ad consuetam puritatem ut ex eo monetae sine ulla reprehensione cudi possint aureae*², care informează asupra modului în care principii epocii sale își acopereau necesitățile de metal nobil, necesar pentru baterea monedelor, existînd precizări referitoare și la cementarea (purificarea) aurului pînă la gradul în care putea servi scopurilor monetare și în legătură cu felul în care au operat oficialii tezaurului preschimbarea aurului³. Toate tehnicile descrise sînt valabile și pentru secolul al XVII-lea.

Faptul că autorul cărții nu a înțeles prea multe din justificarea chimică a procesului pe care-l practica este explicabil, atribuindu-l unor calități mistice existente în metal, deoarece era sub o influență firească a unei mentalități de alchimie în care, avînd în față faptul

¹ Sebastian Münster, *Cosmografia*, apud Constantin I. Kradgea, *Despre tehnica vechilor ateliere monetare*, în *Cronica numismatică și arheologică*, 1924, nr. 51—52, p. 27—28; Debreczeni Ladislau, *Commentarius super auri proxim, qua deducitur ad consuetam puritatem ut ex eo monetae sine ulla reprehensione cudi possint aureae*, apud Finály Henrik, *Debreczeni László aranylinomító könyve (Cartea cementatorului Debreczeni Ladislau)*, în *Az Erdélyi Múzeum Egyet Evkönyve*, vol. IV, Cluj, 1868, p. 111—130.

² Cartea de divide în șapte părți. În prima parte, cementatorul transilvănean vorbește despre construirea clădirii unde se cementa aurul (*domus coementaria*) și construirea vetrei de topire (*foculus liquefactorius*). Abia în partea a treia relatează despre tehnica purificării aurului ale cărei elemente de bază sînt: praf de cărămidă, sare, plumb și aramă.

³ În documente *perceptio auri*. Se efectuau la Alba Iulia. Conform rațiunilor din 1671 întocmite de exactorul fiscal Petrus Rethy pentru o măsură (*quentchen, pondus*) egală cu 1,62 gr. de aur praf se dădeau la preschimbare 2 florini 50 de denari, iar pentru aurul pur 3 florini (Arhiva istorică a Filialei Academiei R.S.R., Cluj, *Iond. Socoteli princiare (1666—1676)*).

experimental concret, cauzele sînt doar intuite. Comentariul despre calitatea substanțelor folosite este frapant de amănunțit. Ne vom mulțumi cu o scurtă trecere în revistă a unor probleme de strictă importanță.

1. Cărămida folosită pentru praful de cimentare să fie arsă moderat, praful măcinat foarte fin.

2. Sarea trebuie să fie într-o stare cît mai compactă, și nu ușor fărîmițabilă, ci în plăci curate, subțiri și transparente. Numai dacă întrunește aceste condiții va fi sfărîmată și transformată în praf, care va fi ținut într-un loc special, unde să nu aibă nici un contact cu alte substanțe. La sfărîmarea acestor două substanțe nu se va folosi pîua din aramă sau din cositor pentru că, dacă din acestea s-ar desprinde o așchie cît de mărunță, care ulterior va ajunge în praful de cimentare și apoi, pe parcursul topirii, în aur, îl va face pe acesta atît de fragil încît nu s-ar putea bate din el sub nici o formă monede; la laminarea făcută cu ciocanul ar crăpa în mii de bucăți. Acest fenomen se datorește cositorului. Ni se oferă și un exemplu din practica de monetar a autorului: „Cînd am fost, înainte cu cîțiva ani, meșter monetar, 24 de mărci de argint, provenit din aurării, l-am turnat conform obiceiului în formă de bare și le-am predat monetarilor, dar cînd aceștia au vrut să le bată în formă de plăci, sub loviturile ciocanului s-au sfărîmat ca piatra”. Procedul cementării este analizat în amănunțime. Aurul care urma să fie purificat, era topit într-un creuzet, în care se introducea cel mult 66 de mărci⁴ (aproximativ 16,208 kg). Cînd aurul începea să se topească, zgura, care se ridica la suprafață era recoltată cu o lingură de fier și pusă separat într-un alt vas pentru ca aurul care rămînea prins de zgură să poată fi ulterior recuperat. După această operație, cuptorului i se dădea căldura maximă, pînă cînd aurul devenea fluid ca apa și căpăta o culoare verzuie. Apoi, se efectua o mică probă a finetii aurului, pentru că în conformitate cu aceasta se adăugau părțile de metal nenobile. După fuzionarea completă a aurului cu metalele amestecate, creuzetul era luat de pe foc, iar conținutul de aur topit se turna încet într-un vas cu apă, care era încontinuu amestecată în timpul turnării aurului lichid. În contact cu apa rece aurul se solidifica și se transforma în bucățele mici, care erau uscate și puse într-un alt vas, în care se ordonau între straturile prafului de afinare ușor umezit. Vasul se umplea în acest fel cu straturi succesive de aur și praf umezit lăsîndu-se în partea superioară a vasului un mic spațiu de două degete. Cu acest conținut vasul se introducea în cuptorul bine încălzit păstrîndu-se acolo 24 de ore. După aceea era scos, pus într-o albie mare și spart. Bucățile de aur se spălau de praful de cimentare, iar amestecul de nămol era reținut deoa-

⁴ O marcă era egală cu 245,580 gr. Din această marcă de 23½ carate se băteau 69 de piese de aur (ducați). Principele Apafi a scăzut etalonul monetar al ducăților bătînd din aceeași marcă 72 de piese.

rece conținea argint. Se selectau câteva bucățele de aur și se retopeau în scopul examinării gradului de cementare după aceasă primă operație. În funcție de rezultatele obținute se repeta operațiunea o dată, de două ori, de trei ori, pînă cînd aurul întrunea toate condițiile pentru a putea servi scopurilor monetare. Urmează etapele cu care ne-am întîlnit și în prima lucrare semnalată. Aurul cementat este topit din nou într-un creuzet uscat, de fabricație nemțească, apoi este turnat în formă de bare. Barele de aur sînt predate monetărilor, unde sînt laminate, tăiate în forme pătrate și ștanțate. La predare meșterul monetar și cementatorul își notau cu multă precauție cît aur au predat, sau au primit. Aceeași cantitate de aur predată de cementator trebuia înapoiată acestuia de către monetar, dar în monede de aur împreună cu restul de așchii provenite din „tunsul monedelor”⁵. Mai sînt interesante capitolele ce dezvăluie modul în care cementatorul și monetarul dau socoteală prefectului cămării⁶ asupra monedelor de aur bătute și asupra cîștigului cămării după fiecare marcă. Atît monetarul cît și cementatorul se prezintă în fața prefectului cămării princiare cu monedele bătute. Mai întîi meșterul monetar dovedește faptul că galbenii pe care i-a bătut au o greutate justă. Uplete unul din talerele cîntarului cu galbeni, iar pe celălalt pune o greutate de trei mărci. Dacă sînt exact 207 galbeni, au o greutate justă, dacă sînt mai puțini atunci baterea este deficitară pentru cămară, dacă sînt mai mulți atunci galbenii sînt mai ușori (adică dintr-o marcă se băteau mai multe monede decît era fixat prin lege) și nu vor fi primiți în comerț de către negustori. Sarcina cementatorului era aceea de a socoti suma totală a galbenilor pe care o separa de beneficiul realizat. Acesta era reținut de către prefectul cămării. În cîștig se includeau resturile de aur rămase în urma operațiunilor de cementare și de batere a monedelor. Cementatorul dădea socoteală nu numai asupra acestui cîștig, dar și asupra calității aurului galbenilor pentru a se evita emiterea pieselor a căror titlu nu era cel corespunzător.

Dacă documentarea pentru procesul cementării aurului este foarte bogată, nu același lucru îl putem spune și despre celelalte procese. La ora actuală nu este posibilă refacerea lor integrală⁷. Ne limităm să conchidem încă o dată faptul că tehnologia monetară se realiza prin șase procese: 1. obținerea aliajului specific; 2. cementarea aurului; 3. turnarea în lingouri; 4. laminarea; 5. divizarea; 6. ștanțarea.

În concluzie, analizînd cele două variante de explicitare a proceselor de fabricare a monedelor transilvănene, putem constata că unul

⁵ *Tunsul monedelor*, operațiune prin care se definitiva forma monedei, adică se tăiau cu ajutorul foarfecelor colțurile bucății de metal șampilate.

⁶ Titulatura acestei funcții o găsim în documente sub forma latinească *Auri Camerae Praefectus*.

⁷ Nu există un studiu sistematic al tehnicii monetare. Informații cu caracter general, cu valabilitate și pentru tehnologia monetară medievală se găsesc în *Encyclopaedia Britannica (Technique and Art)*, vol. 16, p. 634—636.

vine în completarea celuilalt în privința operațiunii cementării aurului. Debreczeni tratează mai amănunțit problema cementării aurului, de la el rămânându-ne dovezi foarte importante asupra modului transilvănean, specific, de lucru în monetăriile timpului. Valoarea istorică și documentară a contribuției acestuia este incontestabilă pentru activitatea monetăriilor transilvănene și aduce o lumină nouă asupra contribuției meșterilor de pe meleagurile românești la dezvoltarea meseriei monetarilor.

Evoluția cadrului monetar al Europei centrale, în componența căruia intra principatul autonom al Transilvaniei, coincide în secolul al XVII-lea cu o adevărată explozie monetară, cu o acută seclă de numărare. Puternica devalorizare monetară din timpul războiului de 30 de ani, care a afectat și Transilvania, participantă la conflagrație, a fost determinată de mutațiile apărute în structura vieții politice, care solicitau pînă la maximum economia monetară a imperiului habsburgic și deci, implicit, economia monetară a principatului transilvănean, încorporat acestuia la sfîrșitul veacului respectiv. În această situație dezvoltarea tehnologiei monetare a fost determinată și de necesitățile politico-militare. Acoperirea cheltuielilor mari, impuse de campaniile militare, reclama necesitatea asigurării unei bateri monetare cît mai exacte, dar mai cu seamă, ridicarea randamentului monetar, care la rîndul său a pretins diversificarea instrumentelor monetare, a căror grad de exactitate a tîns întotdeauna să se perfecționeze. Avînd în vedere aceste afirmații ne propunem să discutăm cîteva din instrumentele esențiale utilizate într-o monetărie, întregind în acest fel ultimul proces al tehnologiei monetare: ștanțarea.

Instrumentele monetare⁸ se împart în două categorii: *principale* și *auxiliare*. În prima categorie se includ matrițele monetare și dălțile cu care acestea erau confecționate. În a doua intră utilajele cu ajutorul cărora matrița era bătută sau presată pe bucata de metal care devenea astfel monedă și cele cu care se efectuau diferite operațiuni secundare. Amintim cîteva dintre ele: unelte de tăiat, foarfeci și clește pentru tunsul monedelor, substanțe pentru „albitul” sau curățatul monedelor, oțeluri speciale (folosite pentru confecționarea dălților), ciocane, cîntare, căldări de aramă⁹.

Formele matriței dădeau metodele de batere a monedei. Acestea erau de două feluri: 1. batere cu ciocanul (cea mai frecventă); 2. presare (manuală și hidraulică).

Matrițele se realizau cu mîna liberă prin scobirea imaginii și a scrisului, sau cu dălți, confecționate dintr-un metal dur, pe care ima-

⁸ Albert Luschin von Ebengreuth, *Allgemeine Münzkunde und Geldgeschichte des Mittelalter und der Neueren Zeit*, München—Berlin, 1926, p. 77—106.

⁹ D. Prodan și S. Goldenberg, *Inventarele din 1553 și 1556 ale minei și monetăriei din Baia Mare, în Anuarul Institutului de Istorie din Cluj*, Tom. VII, 1964, p. 9

ginile ieșeau în relief și care, prin aplicarea lor, dădeau formele dorite. Utilizarea dălților era mai practică, facilita obținerea matrițelor, prin faptul că erau extrem de diversificate. Cu ajutorul lor se putea evidenția o mare varietate de detalii ale imaginilor monetare, varietate pretinsă de gusturile artistice la modă. Pretențiile decorative ale stilului baroc revendicau acumularea de detalii.

Existau mai multe dălți, care, combinate, dădeau matrița. Complexitatea lor pornea de la simpla daltă cu linie, punct sau cerc și ajungea pînă la daltă cu multiple cîmpuri heraldice. Imprimarea literelor și imaginilor în matriță se efectua prin repetarea succesivă a operațiunilor, sau cu mai multe dălți deodată.

La început, o largă întrebuintare o avea matrița-ciocan. Pe parcurs ea a fost înlocuită cu o matriță fixă cu rol de nicovală, combinată în partea superioară cu o matriță mobilă. Această matriță dădea imprimări duble (avers-revers), dar prezenta un neajuns: moneda putea aluneca și în acest caz rezulta o ștanțare greșită necesitînd repetarea operațiunii, deoarece greșelile nu puteau fi rectificate.

La ambele variante de matrițe (*matrița-ciocan* și *matrița nicovală*) lovirea se făcea cu ciocanul, deci metoda este cea a baterii cu ciocanul. La a doua metodă, care se efectua prin presare, se utilizau două coteștii de instrumente: cleștele de presare (cu matrițe inferioare și superioare) și presa cu valțuri acționată de forța hidraulică. Presa cu valțuri era compusă din două valțuri orizontale, acționate de forța apei, care se mișcau în sens contrar. În cazul acestor prese matrițele aveau o formă ovală pentru ca moneda să primească prin presare o formă rotundă. Presa cu valțuri și-a găsit o întrebuintare largă la Baia-Mare, unde a fost introdusă de familia Herberstein, în 1580 care a arendat monetăria pe o perioadă lungă. În anul 1620 principele G. Bethlen a arendat-o orașului în schimbul sumei de 2 000 de taleri¹⁰.

Cel mai răspîndit procedeu de batere monetară rămîne totuși acela cu ciocanul. Dacă în una din cele mai celebre monetării din Europa centrală, cea din Kremnitz¹¹, sistemul baterii cu ciocanul persistă pînă în anul 1661 ne vine greu să admitem că în Transilvania s-ar fi utilizat alt sistem, mai ales că monetăriile de pe teritoriul principatului lucrau după modelul celei din Kremnitz. În această monetărie, cu activitate îndelungată, în 1661 a fost instalată presa de bătut cilindrică, care a funcționat pînă în anul 1710 cînd a fost înlocuită cu presa modernă în formă de spirală, generalizată în Europa¹². Este prea puțin probabil că anul 1661 a adus înnoiri și în tehnologia monetară tran-

¹⁰ Costin C. Kirilescu, *Sistemul bănesc al leului și precursorii lui*, vol. I, București, 1967, p. 104

¹¹ În urma expediției din 1619 a lui Gabriel Bethlen împotriva împăratului Ferdinand al II-lea, orașele Cașovia, Kremnitz și Bratislava au intrat în stăpînirea principelui transilvănean, primele două emițînd monede în numele lui.

¹² Rudnay Gyula, *Warou Daniel körmöbányai lövészök (1674—1729) (Daniel Warou gravor la Kremnitz)*, Budapesta, 1937, p. 17.

silvăneană, căci se mai adaugă circumstanțele politice din timpul domniei principelui Apafi, care se schimbă prin slăbirea turcilor și încercările habsburgilor de a obține Transilvania. Politica monetară transilvăneană este lipsită de potențialitate și nu se poate sustrage influențelor tentaculare habsburgice. Se fac presiuni și ca urmare a acestora dieta din februarie 1682 de la Făgăraș este constrinsă să acorde monedelor împăratului o liberă circulație în Transilvania¹³. Deja dieta din 1686 recunoaște deschis că, deși împreună cu monedele împăratului circulau multe piese apocrife, „interzicerea acestora nu este posibilă așa încît toată lumea, fără excepție, este obligată să le primească”¹⁴.

În anul 1688 s-a mai făcut o încercare în direcția împropătării circulației monetare cu monede autohtone prin încredințarea baterii talerilor monetărilor din Brașov și Sighișoara. Dar probabil că moartea principelui Apafi, survenită în 1690, a zădărnicit și această din urmă încercare.

ARTA MONETARĂ TRANSILVĂNEANĂ

Au fost arătate pînă acum mai multe aspecte ale tehnologiei monetare. Ne-a mai rămas să adăugăm la ele o particularitate a monedei, care din păcate este destul de puțin studiată, cea artistică.

Moneda este în primul rînd un instrument vital al producției, consumului și schimbului, esențial funcționării vieții economice, dar în același timp este un element al istoriei culturale cu semnificații estetice care se cer relevate¹⁵. În structura fenomenului monetar raportul dintre caracterul util al monedei și cel estetic este un raport în care elementul estetic se substituie celui util. Considerațiile estetice sînt subordonate necesităților practice ale comerțului. Elementul estetic servește ca înveliș valorii intrinseci a monedei, valoare care nu este absolută a utilului. Ea trebuie să fie confirmată și de aspectul extrinsec al monedei. Forma estetică a banului a fost o necesitate obiectivă în cursul istoriei. Banul a fost un simbol de putere politică și socială. Precum se știe moneda nu a avut întotdeauna valoare economică, dar a fost în toate epocile bazată pe economie monetară, un instrument de manifestare a unui prestigiu. Dacă așa stau lucrurile, atunci este firesc faptul că orice suveran, sau feudal, care dispunea de

¹³ *Monumenta Comitalia Regni Transsylvaniae*, vol. XVII, Budapesta, 1883, p. 254.

¹⁴ Huszár Lajos, *Az erdélyi pénzverés története (Istoria monetăriei transilvănene)*, în *A Történeli Erdély*, Budapesta, 1936, p. 520

¹⁵ Pentru estetica monetară și dimensiunile culturale ale monedei se pot consulta: F. Friedensburg, *Die Münze in der Kulturgeschichte*, Berlin, 1909; idem, *Die Symbolik der Mittelaltermünzen*; C. H. V. Sutherland, *Art in Coinage*, Londra, 1955

dreptul de a bate monedă, aveau tot interesul să emită piese cât mai artistic executate. În acest caz faptul economic și politic interferează cu dezvoltarea artistică.

De la bun început în aprecierea estetică asupra monedelor există riscul de a le stabili valoarea prin prisma unei producții în serie. Or, rolul artei este acela de a elabora nu seria, ci tipul. Dar dacă ne gândim că monedele sînt produsul unei sensibilități colective și nu individuale, că dincolo de implicațiile economice, care vizează comerțul, ele posedă și o destinație estetică, care vizează frumosul, că deși arta monetară este considerată de specialiști drept una minoră ea a avut un rol însemnat în răspîndirea largă în rîndurile maselor a gusturilor artistice și prin aceasta la ridicarea nivelului estetic al oamenilor simpli, care nu aveau posibilitatea curentă a unui contact direct cu marile opere artistice, sîntem datori să acordăm artei monetare locul și rolul cuvenit în ansamblul manifestărilor artistice generale a unei societăți umane.

În evoluția numismaticii ca știință se poate surprinde o fază primară (secolele XVI—XVIII), de colecționare, în care „determinantul absolut” era de natură estetică. Moneda veche (grecească, romană, medievală), colecționată, era privită ca un produs artistic, cu o esență estetică. Existau acum interese pentru monede vechi, a căror colecționare era în vogă. Întocmirea unor colecții de proporții mari, a căror faimă a avut răsunet (este suficient de convingător exemplul colecției lui Samuil Brukenthal) era apanajul aristocrației feudale, sau a păturilor cărturărești. Gusturile estetice, hrănite de respectul pentru antichitatea greco-romană sau pentru evul mediu (reabilitat de romantismul istoric), i-au determinat pe acești colecționari, aparținînd straturilor de sus ale societății, sau intelectualității, să privească într-o contemplare melancolică piesele unei civilizații dispărute. Deci moneda comportă și o valoare de permanentizare a sensibilităților estetice, fiind în acest sens o punte de legătură între diferite epoci istorice.

În abordarea problemelor de artă monetară trebuie să ținem seama de periodizarea istoriei monetare, care cuprinde patru mari momente:

1. epoca medie timpurie a denarului
2. epoca grosului și a florinului de aur
3. epoca talerului
4. epoca sistemului monetar decimal.

Din punct de vedere artistic și cronologic ne interesează epoca talerului, care începe în secolul XVI și atinge cel mai înalt grad de evoluție în secolul XVII. În limitele secolului XVII se integrează dezvoltarea stilului baroc, care a dat în arta monetară transilvăneană cea mai dinamică și autentică epocă.

Arta barocă se răspindește în secolul XVII în Europa cu o repeziciune uimitoare. Din Italia trece Alpii cuprinzînd Germania, Austria, Franța. Stilul ei a produs în arta monetară cea mai înfloritoare epocă înainte de secolul XVIII, după care dezvoltarea acestui stil încetează să mai fie viguroasă.

În esență barocul este un stil izbitor care se opune simplității și măreției austere a stilului clasic. El presupune decor organic, ostentație, mișcare complicată, acumulare de detalii, o îngrămădire de elemente. Raportul decor-funcție este inversat, funcțiile se topesc în decor și sînt un pretext pentru a-l pune în evidență¹⁶.

În cazul artei transilvănene tehnica elaborării artistice a portretului este precară. Ea nu poate face față portretisticii complicate a stilului baroc, care pătrunde în arta monetară fără să aibă o bază de inspirație în arta generală în care barocul se anunță cu înțirziere. Așa se explică, în parte, stîngăcia execuției portretului.

Arta monetară transilvăneană se găsește la drumul de intersecție a artei răsăritene cu arta monetară a Europei centrale. Dar pentru că din punct de vedere monetar Transilvania aparține cadrului central-european, este explicabil de ce în arta monetară influențele artistice venite din apus sînt dominante. Astfel stilul baroc a avut un teren liber de evoluție, pătrunzînd însă în mod treptat, atîngînd deja la sfîrșitul secolului XVII formele care caracterizează barocul dezvoltat, modern. În stabilirea cuantumului de influențe nu pot fi neglijate nici cele orientale, care dau artei monetare transilvănene acel plus de specificitate față de piesele emise în diferite monetării ale imperiului habsburgic.

Istoria monedei autohtone a principatului Transilvaniei relevă două aspecte, pe de o parte baterea monedelor, iar pe de altă parte, circulația lor. Cele două aspecte nu sînt egale pentru că circulația monedelor autohtone este complementată de coexistența unui număr extrem de mare de monede străine, în special de cele poloneze. Dacă Transilvania se menține refractară la invazia monedelor turcești, anumite circumstanțe impuse de Poartă, duc la o reconsiderare în planul emiterii monedelor, cu reale avantaje de ordin artistic. Faptul că turcii pretindeau tributul în monede de aur și mai puțin argint, eventual în taleri, impunea cu necesitate acordarea unei atenții sporite emiterii pieselor de aur. Baterea monedelor în aur aduce după sine o importantă restructurare a gustului artistic și ca urmare, în secolele XVI—XVII, dar mai ales în ultimul, s-au emis cele mai frumoase piese din istoria monedei transilvănene.

„Stilul special al monedelor transilvănene era consecința caracterului autohton al monetărilor Transilvaniei. ...; pe teritoriul prin-

¹⁶ Passim Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France*, Librairie José Corti, Paris, 1963

cipatului Transilvaniei baterea monedelor era efectuată în mai multe locuri, uneori în monetării echipate pentru ocazii speciale. La aceste monetării temporare munca de gravare era de obicei încredințată meșteșugarilor locali. Acești excelenți meșteșugari din Cluj, Sibiu, Brașov, aveau, natural, nevoie de o experiență adecvată și de îndemînare în gravarea monedelor. În consecință, imaginile de pe monede reprezentau adesea anomalii¹⁷.

Din punct de vedere artistic monedele bătute de principii transilvăneni includ piese remarcabile, efectul artistic fiind puternic subliniat de particularitățile neîntîlnite altundeva în baterea monedelor. Emiterea pieselor în forme diferite, octogonale, hexagonale, oferea gravorilor spațiu mai mare pentru decorările heraldice și pentru dispunerea figurilor și a tuturor genurilor de detalii.

Monedele transilvănene sînt tipuri ornamentale de o remarcabilă finețe la care rafinamentul, eleganța artistică a gravorilor și-a pus amprenta în special asupra reprezentărilor decorative ale cimpului heraldic. Forma și conceperea elementelor heraldice nu cunosc nici o normă rigidă care să le fi încorsetat reprezentarea. Cîți principii, cîte emisiuni, atîtea sînt formele și cadrele ornamentale compuse cu un înalt simț artistic. Aici s-a validat capacitatea estetică a meșterilor monetari¹⁸. Compoziția heraldică a monedelor îmbină blazonul principelui cu cel al principatului. De regulă, pe monedele de aur cu valoare mai mare apare blazonul principatului purtînd în centru pe cel al familiei princiare, iar în cazuri mai rare numai blazonul principelui. Există trei variante de combinare a blazoanelor pe monede: sau apare uneori numai blazonul principelui, sau alteleori al Transilvaniei, a treia posibilitate îmbinînd ambele blazoane.

Este evidentă strădania de împodobire cu detalii a cimpului heraldic pînă la refuz. În compoziții se pot recunoaște foarte ușor elemente care provin din ornarea vaselor. Dar originalitatea rămîne totuși în naturalețea portretelor. Seria specifică de portrete a fost deschisă de cele ale lui Sigismund Bathori (bustul cu buzdugan)¹⁹.

Tot în seria specifică a portretisticii monetare transilvănene poate fi încadrată medalia Mihai Viteazul. Îi vom acorda spațiu aparte. Anul 1600 este pentru istoria patriei noastre un an de profunde și semnificative prefaceri. Epopeea lui Mihai Viteazul, strădania sa, conjugată cu cea a poporului român, năzuința de eliberare de sub jugul otoman și-a îndeplinit menirea prin marele act al unirii celor trei țări române, act care realizează unitatea poporului român. În aceste împrejurări este bătută medalia Mihai Viteazul cu valoare și greutate

¹⁷ Huszár Lajos, *The Art of Coinage in Hungary*, Budapesta, 1963, p. 26

¹⁸ Szentgáli Károly, *Erdély pénzéi (Monedele Transilvaniei)*, în *Az érem* Budapesta, 1934, p. 3

¹⁹ *Ibidem*, p. 4

identică cu a pieselor de 10 galbeni. Cele mai recente investigații au stabilit că dintre toate medaliile Mihai Viteazul cunoscute în prezent numai cea de la Viena este autentică, celelalte fiind contrafaceri. Se consideră că a fost gravată de același artist, care a executat gravarea talerului lui Rudolf al II-lea, în același an, în monetăria de la Baia Mare. Pentru că piesa are caracter comemorativ nu o vom considera după criteriile aplicate în cazul producției monetare curente, nepunându-i stabili valoarea în funcție de legile circulației monetare. Dar rămâne faptul determinant că, această medalie este mai presus de orice o mărturie de inestimabilă valoare pentru istoria noastră națională. Din punct de vedere estetic piesa prezintă cîteva caracteristici aparte. Aversul scoate în evidență figura impozantă a domnitorului român, privirea fiind frontală, un caz mai rar în portretistica monetară a secolului XVII. Voievodul român poartă mustați și barbă. Ceea ce atrage atenția privitorului este expresivitatea feței, aceeași expresivitate pe care o întâlnim în portretele executate de artiștii Dominicus Custos și Aegidius Sadeler. Linia sprincenelor, care se continuă cu cea a nasului, nasul prelung, drept, ferm, expresia ochilor sînt elemente care trădează caracterul celui portretizat, un caracter hotărît, dirz, al unui om de acțiune precum a fost Mihai Viteazul. Costumația de inspirație levantină este alcătuită din căciula de blană cu surgiuc și pafta și aceeași pelerină cu guler de blană pe care o distingem pe gravura lui Custos executată în același an în care a fost bătută medalia Mihai Viteazul²⁰. Asemănarea elementelor portretistice și cele ale costumației cu cele de pe gravura lui Custos ar putea fi argument de bază pentru ipoteza că medalia își are sorginea în această gravură.

Este relevantă minuțiozitatea, preciziunea redării bustului principelui Gabriel Bethlen, a armurii acestuia, sau o costumației de inspirație occidentală (guler stelat Stuart) a principesei Ecaterina de Brandenburg. Detaliile sînt atît de evidente, încît pot servi întocmirii unui studiu foarte amănunțit, prin care se poate urmări cu cea mai mare precizie, în totalitate, elementele componente ale armurii sau costumației de epocă.

Efectul exotic al portretisticii este puternic accentuat de pieptănătura cu moț după moda turcească, sau portul unei căciuli de blană de către principe. Marele contrast între primitivismul portretelor și lucrarea minuțioasă a armurii principilor este un fel de antinomie estetică a monedelor transilvănene, care însă nu le scade valoarea artistică, pentru că tocmai prin ea arta monedelor ardelenе asimilează acea particularitate care o caracterizează: *originalitatea*. Contrastul poate fi explicat prin faptul că meșteșugarii din monetării erau meșteri locali, neîntrecuți în complicata artă a redării unei armuri, dar

²⁰ Ștefan D. Tănăsescu, *Despre medalia lui Mihai Viteazul*, în *Buletinul Societății Numismatice Române*, nr. 121—123, p. 242—243

inocenți și cu prea puține cunoștințe în redarea feței umane. Reprezentarea portretului ajunge la o mai mare perfecțiune numai în timpul principelui Ioan Kemény²¹. Este vorba de seria de monede bătute de acest principe în anul 1661, din care ne reține atenția monedele de zece ducați. Dar cazul acestui principe este destul de izolat (eventual am mai putea adăuga cu multă bunăvoință emisiunea din 1660 a principelui Acațiu Barcsai) și nu prezintă continuitate. Caracteristicile portretisticii monetare din timpul principelui Mihail Apafi nu se abat de la linia generală a artei monetare transilvănene. Trăsăturile feței principelui prezintă aceleași deficiențe anatomice: fruntea teșită, ochi exoftalmici, nas proeminent, bărbie exagerat de alungită.

În general concepția despre poziția busturilor este destul de unitară. De regulă, bustul înzăuat al principelui este orientat spre dreapta. Există totuși câteva excepții. Ele se limitează la două emisiuni monetare, una de zece galbeni din 1657, cealaltă tot de zece galbeni din 1661. Pe ambele, bustul este într-o poziție frontală, iar direcția privirii este orientată spre dreapta. De asemenea, pentru poziția feței figurilor sînt câteva cazuri rare: la piesa de zece galbeni emisă în 1616 de Gabriel Bethlen privirea principelui este orientată spre stînga, iar la aceea din același an și cu valoare identică, însă formă ovală, poziția feței este frontală.

Un fapt este cert: busturile reprezentate pe monede se originau în diferite gravuri, portrete, dar care prezentau și ele aceleași deficiențe anatomice, expunînd fețe monotone, inexpressive, schematice, care le dau o notă de primitivism. Și tocmai prin acest primitivism, prin savoarea orientală și efortul care tinde spre o reprezentare fidelă, fără nici o idealizare, primesc aceste portrete calități naturale²².

Portretele sînt într-o strînsă legătură spirituală și artistică cu portretele contemporane cunoscute sub numele de „galeria strămoșilor”. Trăsăturile feței de pe aceste vechi portrete familiale sînt la fel de stranii ca și cele de pe monede, dar costumația somptuoasă și toate amănuntele decorative sînt executate cu o mare precizie și îndeminare. Relația dintre portretele familiale princiare și reprezentările de pe monede, poate fi dovedită printr-un exemplu concret. Este cunoscut un caz în care Gabriel Bethlen a dat ordin pentru remunerarea unui artist din Tîrnava, care îi pictase portretul în mod special pentru monedărie²³.

Dintre medalii merită o atenție deosebită o piesă cu o greutate identică cu cea a monedelor de zece galbeni (aproximativ 34 grame)

²¹ B. Sey Katalin și Gedai István, *Eremkincsek (Tezaure monetare)*, Budapesta, 1972, p. 22

²² Huszár Lajos, *op. cit.*, p. 27

²³ Ibidem, p. 27—28

executată de gravorul Wilhelm Hörl (originar din Kremnitz), la Baia Mare, în anul 1643²⁴.

O ultimă particularitate a monedelor transilvănene, care se cuvine a fi amintită este mărimea, dimensiunea unor monede, mai bine zis monede onorifice, care amplifică și mai mult aspectul de originalitate în arta monetară transilvăneană. Dimensiunea are rol de atribut de măsură a valorii estetice monedelor. În emiterea pieselor de mărime neobișnuită, destinate a servi permanentizării în memoria generațiilor a unui eveniment și nu unui scop practic, executarea artistică este chemată să-și spună cuvîntul. Documentele vremii fac referiri la monede de aur de valori neobișnuite, de 25, 50 sau 100 de galbeni. Astăzi se dispune de ducați de o astfel de valoare ieșită din comun numai din timpul principelui Apafi. Este interesant faptul că deși suprafața de decorare în cazul acestor exemplare este mult mai mare, gravorii o foloseau mai mult pentru scoaterea în evidență a detaliilor decorative. În mod special, cîmpul heraldic este primul vizat în acest sens. Unul din cele mai rare exemplare, de o mărime impresionantă, este moneda-medalie de 100 de galbeni bătută de principele Apafi în anul 1674²⁵. Valoarea ei era atît de mare, încît nu putea fi monedă de circulație. În comerț se folosea în general numai moneda de un galben (3,5 gr) numită ducat; deja galbenii de 10, bătuti cu timbrul talerului, erau extrem de rari²⁶. În centrul acestei monede-medalie (din care pînă acum se cunosc doar trei exemplare, unul la Budapesta și celelalte două probabil în Austria) este bătut un ducat de 10, iar în jurul lui se ordonează 10 piese de cîte un ducat²⁷.

Cu toate că în planul valorii intrinseci (hotărîtă de cantitatea și calitatea metalului nobil din monedă) moneda-medalie cu valoare de 50 de ducați emisă de Mihail Apafi în anul 1677 este, firește, mai mică decît cea cu valoare de 100 de ducați, în planul estetic valorile se inversează. Medalia a cărei contravaloare materială reprezenta în timpul lui Apafi doar 50 de ducați se bucură de o mult mai judicioasă așezare a desenului, din spațiul circular al monedei fiind folosit — fără exagerare — fiecare milimetru în scopul înfățișării pompoase, exuberante, a tuturor amănuntelor ce trebuiesc cuprinse într-o piesă bătută de un principe, pătruns doar de ambiția de a-și dovedi măcar în acest fel prestigiul. Așa se face deci că pe întreaga circumferință a monedei-medalie două cîmpuri de flori îmbrățișează inscripția latinească după care fondul de aur al piesei scoate în relief legenda — scrisă cu

²⁴ B. Sey — Gedai, *op. cit.*, p. 16

²⁵ Ea are o greutate de 350 gr. și diametrul de 117 mm. Poate fi comparată cu piesa de 100 de țechini bătută de ultimul doge venețian, Manin, sau cu cea de 100 de ducați emisă de Ferdinand al III-lea în 1629 în cinstea victoriei asupra cehilor, sau cu piesa de aceeași greutate și valoare, bătută în anul 1621 de regele polonez Sigismund al III-lea.

²⁶ B. Sey — Gedai, *op. cit.*, p. 3

²⁷ Ibidem, p. 9

caractere neobișnuit de mari — urmîndu-i, pe avers, bustul principelui la care distingem capul disproporționat și o poziție nenaturală a corpului.

Impecabil din punctul de vedere al artei monetare baroce, reversul, pe lîngă briul floral ce îmbrățișează o altă inscripție latinească și continuă legenda (care conține titulatura principelui) cu aceleași caractere, își cîștigă printr-un desen heraldic și reprezentarea coroanei princiare primatul estetic asupra piesei de 100 de ducați.

Vulturul cu două capete, care cuprinde întregul cîmp heraldic, amintește în mod evident de „fratele său mai mare”, pe care îl întîlnim pe toate monedele imperiului habsburgic. Această asemănare reliefează, o dată în plus, influența crescînd a habsburgilor asupra principatului, din ce în ce mai puțin autohton al Transilvaniei. Sub aceste „auspicii” mai rămîne loc și pentru tradiționalul blazon al principatului (soarele, luna, cele șapte turnuri și acvila) care înglobează blazonul principelui în structura căruia elementele bachice au parcă o menire ambiguă, de a liniști armele sau poate de a le încununa folosința.

Studiul dezvoltării artei monetare aduce un aport important la întregirea schemei evoluției strădaniilor artistice ale societății transilvănene. Calitățile estetice ale pieselor transilvănene, trăsăturile artistice care le caracterizează și care au fost supuse examinării în lucrarea de față, ne indică nivelul la care s-a fixat arta monedelor în secolul XVII, ne permite să stabilim, în final, gradul de pătrundere a stilului baroc în arta monetară.

Barocul a fost perceput în arta monetară în mod gradual, treptat, pe parcursul secolului XVII. Acest lucru este oglindit, în speță, de cadrul ornamental al devizei heraldice, care raportat la formele heraldice rigide și mult prea simetrice ale secolului XVI, dezvăluie o manieră aparte, mult mai vie, mai animată.

Transformarea Transilvaniei în provincie austriacă, a însemnat sfîrșitul unei autonomii monetare, care a fost parte integrantă din cvasiindependența de care se bucura principatul. Noile circumstanțe politice au pus stavilă dezvoltării libere și originale a artei monetare transilvănene, artă care, pînă atunci, se putuse manifesta într-o adevărată strălucire de baroc.

În consecință, printr-o maximă generalizare, arta monetară transilvăneană poate fi caracterizată prin trei termeni calitativi: *varietate*, *originalitate*, *dinamism*. Primul termen este, firește, definitoriu pentru arhitectura formei, a detaliilor care o alcătuiesc. Varietatea, diversitatea elementelor nu presupune și o varietate de stil. Stilul, ansamblul de concepere artistică a monedelor transilvănene este unitar și prezintă o puternică continuitate în cursul secolului XVII. Originalitatea vizează în primul rînd portretul tipului de pe monede, care cu excepția medaliei Mihai Viteazul, este inexpressiv, dar natural, formele diferite ale pieselor și mărimea, dimensiunea acestora. Dinamismul îl găsim în aglomerația de elemente ale reprezentărilor heraldice.

TEHNOLOGIE ET ART MONÉTAIRE EN TRANSILVANIE

Résumé

L'étude est fondée sur quelques sources de Moyen-Âge auxquelles on ajoute une bibliographie plus ou moins de référence.

Dans la première partie on essaie une reconstruction des étapes du procès technologique monétaire dans le XVII-ème siècle. On accorde une place plus importante au procès de purification de l'or et puis on examine quelques instruments monétaires.

Dans la deuxième partie on discute les dimensions des significations esthétiques de la monnaie et la relation qui existe dans le cadre du phénomène monétaire entre l'élément esthétique et l'élément utile. On accorde une place plus importante au développement de l'art monétaire en Transilvanie, à ses particularités et au degré d'assimilation du style baroque.