

CONTRIBUȚII LA CUNOAȘTEREA PALATULUI ÎN STIL RENĂȘTERE DE LA ORADEA: RELIEFURILE ÎN STUC DIN SECOLUL AL XVII-LEA

MIRCEA ȚOCA și ANDREI KOVÁCS

Cetatea Oradiei, unul dintre cele mai frumoase monumente ale renașterii târzii din această parte de continent, a fost construită, de-a lungul unor etape succesive, în a doua jumătate a secolului al XVI-lea și în primele două decenii ale secolului al XVII-lea. Cetatea are un plan de forma unui pentagon regulat, cu bastioane în stil italian nou (cu urechi acoperind cazemate), care trebuie să fi fost elaborat în ultimul sfert al secolului al XVI-lea. După cum au demonstrat cercetările de pînă acum, în cursul lucrărilor de construire a cetății și-au adus aportul o serie de meșteri italieni, care au condus activitatea meșterilor sosiți aici din diverse părți ale Transilvaniei¹.

O nouă și foarte însemnată fază din istoria acestui monument se leagă de numele principelui Gabriel Bethlen, care s-a preocupat îndeaproape și cu insistență de refacerea și consolidarea cetății Oradiei, al cărei rol militar în epocă este de prim ordin. În acest sens, se cuvine amintit, în primul rînd, faptul că așa numitul Bastion de pămînt a fost înzestrat cu un puternic parament din piatră ecarisată și cărămidă, înfăptuire care a însemnat, de fapt, consolidarea și completarea definitivă a sistemului defensiv al cetății. În același timp, au fost executate lucrări de reparare a zidurilor din cărămidă ale cetății, fapt consemnat și de textul plăcii comemorative, fixată cu acest prilej în peretele exterior a bastionului care flanchează înspre dreapta intrarea principală.

Gabriel Bethlen are însă meritul de a-și fi legat numele de construirea, în interiorul cetății militare, a unui amplu și pretențios palat, în stilul renașterii târzii. Palatul acesta s-a înălțat tot pe un plan de forma unui pentagon regulat perfect, fiecare latură a sa fiind paralelă cu una dintre laturile cetății. În concepția lui Gabriel Bethlen, palatul era desti-

¹ Balogh Jolán, *Vég-Várad vára*, Cluj, 1947; Andrei Kovács și Mircea Țoca, *Arhitecți italieni în Transilvania în cursul secolelor al XVI-lea și al XVII-lea*, în „Studia Universitatis Babeș-Bolyai”, seria Historia, fascicolul 2, 1973.

nat, desigur, să devină locuință temporară a principelui, urmînd însă să servească mai ales ca reședință a căpitanului cetății și a altor slujbași ai acesteia, precum și ca sediu al ofițerilor și soldaților garnizoanei.

După cum se știe, în planurile politice ale lui Gabriel Bethlen, Oradea, ca bază militară a expedițiilor antihabsburgice, dobîndea o importanță cu totul deosebită. Aceasta poate să explice faptul că palatul nou construit trebuia să devină o clădire deosebită, atît prin proporții, cît și prin calitățile tehnice și artistice ale execuției. În acest sens, trebuie remarcat că atît contemporanii, cît și cei care au vizitat cetatea și palatul în epoca imediat următoare, ne-au lăsat mărturii concludente. Dintre acestea, cea mai interesantă pentru cercetarea noastră este aceea datorată lui Ioan Szalárdi, custode al arhivelor princiare, care mărturisește că a văzut planurile palatului pentagonal, iar, în calitate de apărător al Oradei în 1661, a cunoscut desigur bine întregul complex arhitectonic. Descriind atît construcțiile din epoca celor doi Rákoczi, Szalárdi ține să delimiteze cu claritate care dintre părțile complexului sînt datorate primei epoci: „Așa cum a fost plănuită de către Gabriel Bethlen, cetatea interioară (palatul-nota ns.), a luat forma incintei cetății exterioare, avînd așezate în dreptul fiecărui bastion cu cazemate cîte un turn; turnurile din dreptul Bastionului ciuntit și a Bastionului Bethlen au fost construite în întregime pe bolți, iar acoperite cu bolți puternice în partea lor inferioară, etajul lor, construit tot acum, fiind tăvănit cu grijă. Între creneluri italienești, a fost construit în întregime și parterul și a fost zidit, boltit și acoperit șirul caselor dintre turnul de sud (în realitate sud-vest) și turnul rămas neterminat în dreptul Bastionului lui Ioan Sigismund².

Înainte de a trece la o prezentare a monumentului de la Oradea, este util să reținem o altă mărturie a lui Szalárdi, aceea referitoare la ansamblul inițiativelor artistice ale principelui: „De aceea, imediat ce tezaurul său a început să sporească, principele Gabriel Bethlen, după grija sa sînguincioasă privind cînstirea lui Dumnezeu, atît la reședința sa de la Alba Iulia, cît și la Iernut, Vințul de Jos, Blaj, în cetățile Făgărașului și Oradei, a construit marile, modernele și somptuoasele case princiare, de asemenea cu mare și lăudabilă diligență, s-a străduit să refacă construcțiile interioare și exterioare necesare, cît și părțile lipsă ale cetăților de graniță și a inițiat asemenea construcții și edificii superbe, unele numai pe jumătate sau nici pe jumătate neputîndu-le termina, ca acele de la Vințul de Jos, Blaj, Iernut, cît și aceea de la Oradea, încît, față de toate acestea, părea să-și asigure nemurirea.”³

De-a lungul anilor, complexul arhitectonic de la Oradea a constituit obiectul a numeroase cercetări. În 1947, conținutul acestora a fost sintetizat de către Balogh Jolán, în monografia consacrată cetății. În legă-

² Szalárdi János, *Síralmas magyar krónikának kilenc könyvei*, Budapest, 1852, coloana 551.

³ Szalárdi János, *op. cit.*, coloana 31.

tură cu palatul din epoca renașterii tirzii, autoarea atrage atenția asupra celor trei laturi, aparținând perioadei 1620—1661, care s-au păstrat pînă în zilele noastre, cu modificări ce n-au schimbat esențial aspectul inițial al clădirii. O nouă cercetare a palatului, păstrat în interiorul cetății-cetate, care a fost reparată, după cucerirea sa de către austrieci, în 1692 — confirmă concluziile lui Balogh Jolán, îngăduind totodată o completare și o lărgire a cunoștințelor noastre despre monument. Completînd și coroborînd informațiile documentare, apelînd la argumentul analogiilor stilistice, precum și prin descoperirea unui material artistic, ce a scăpat atenției celor care au studiat palatul înaintea noastră, sîntem în măsură să dovedim faptul că o parte a actualei clădiri a palatului datează încă din epoca lui Gabriel Bethlen.

În reconstituirea planimetrică a palatului, un prețios instrument se dovedește a fi planul cetății și palatului, făcut în cursul secolului al XVIII-lea de un arhitect austriac (fig. 1), cu prilejul unor lucrări de modernizare și extindere. Pe acest plan — necunoscut pînă în prezent specialiștilor și existent, într-o copie din secolul al XIX-lea, în colecția Muzeului Țării Crișurilor din Oradea — sînt trecute cele cinci bastioane de formă romboidală ale palatului, care sînt legate între ele cu două aripi de locuit, cu lățimea identică, formate însă din încăperi cu dimensiuni variate. Axa centrală a compoziției planimetrice corespunde diagonalei bastionului de est și pasajului intrării principale, situată în mijlocul laturii de vest. Bastioanele (exceptîndu-l pe cel dinspre nord-vest) se prezintă ca niște mase compacte de zidărie, ieșind puternic în relief în raport cu laturile. Distrugerile, suferite probabil în cursul asediului din 1692, au determinat substituirea laturii sudice cu un nou corp de clădire, situat pe ambele laturi ale zidului exterior de odinioară. Probabil din același motiv, a fost suprimată partea dinspre nord a bastionului nord-vestic. Încăperile existente în afara zidului exterior de pe latura vestică a palatului sînt, cu evidență, adăugiri puțin anterioare executării relevului (locuința inginerului etc.). Cu aceste observații, se cere remarcat faptul că, în ansamblu, planul este unitar și perfect omogen, dovedind că edificiul a fost înălțat în conformitate cu o concepție planimetrică și structurală unică, care, în plus, are meritul de a se fi adecvat în mod creator și spectaculos condițiilor determinate de existența cetății pentagonale din secolul al XVI-lea, folosind la maximum terenul și realizînd, concomitent, o compoziție arhitectonică de incontestabilă originalitate în contextul întregii arhitecturi central și sud-est europene a secolului al XVII-lea. Prin simetria sa ireproșabilă și prin echilibrul său compozițional, planimetria și elevația palatului denotă siguranța de proiectare, măiestria și temeinicia cunoștințelor teoretice și practice ale unui arhitect format în spiritul renașterii italiene tirzii, care se dovedește preocupat în mod deosebit de ceea ce tratatele vremii numeau „iconographia“, adică de reducerea traseului zidurilor, precum și a formelor

de ansamblu la unități perfect încadrabile în figuri geometrice de bază, cum sînt cercul, pentagonul etc.

O confruntare a acestui plan, cu ceea ce se păstrează din palat pînă în zilele noastre, îngăduie să observăm, în plus, simplitatea — nu lipsită de o anumită eleganță — a fațadelor cu trei niveluri, cu ferestre drept-unghiulare, dispuse într-un ritm simplu, cu axe continue pe verticală. Rămînînd la exterior, pe latura sudică (refăcută după 1692) se cuvin notate arcadele parterului, cu forme ce par să indice refolosirea unor părți de zidărie anterioare, în orice caz, refacerilor din timpul stăpînirii austriece. În interiorul curții pentagonale, se poate observa, cu ușurință, că aripile de vest, nord-vest și nord-est reprezintă partea cea mai veche din tot ansamblul păstrat: spre curte, aceste aripi sînt înzestrate cu foișoare, deschise prin arcade semicirculare pe stîlpi prismatici din cărămidă aparentă. La cele trei niveluri, foișoarele au bolți cilindrice cu axa corespunzînd laturii respective a palatului, în timp ce pivnițele, parterul și etajele sînt acoperite cu bolți cilindrice, dintre care majoritatea au penetrații. În schimb în aripa sudică — adăpostind în prezent, Arhivele Statului din Oradea — și în aripa sud-estică — ocupată, în parte, de biserica înălțată de austrieci —, eventualele părți originale ale palatului, ascunse în prezent de transformările din secolele al XVIII-lea și al XIX-lea, vor putea fi scoase la iveală numai de restaurările care urmează să înceapă în curînd.

Luînd în considerare cîteva dintre elementele prezentate, în mod succint, în cele de mai sus, Balogh Jolán a propus pentru planul pentagonal al palatului ca perioadă a realizării anii 1619—1620, identificînd pe autorul acestuia în persoana arhitectului italian Giacomo Resti. Această atribuire este confirmată acum și prin reconstituirea și interpretarea planului analog de la Vințul de Jos, care — în urma cercetărilor recente⁴ — a putut fi datat în aceeași perioadă și atribuit lui Giacomo Resti. Faptul că la Vințul de Jos o clădire anterioară este înglobată într-un plan hexagonal regulat înscris într-o elipsă (fig. 2) ilustrează concludent poetica arhitectonică a meșterului veronez Giacomo Resti, precum și capacitatea sa cu totul remarcabilă de a se apropia de o problemă deosebit de complexă — cum este aceea legată de dimensiunile și formele impuse de clădiri preexistente — și de a da unei astfel de probleme o rezolvare conformă cu inovațiile și cu cîteva dintre cele mai de seamă postulate înnoitoare ale arhitecturii italiene din epoca renasterii tîrzii și a manierismului.

Cunoscînd personalitatea cu adevărat complexă a lui Gabriel Bethlen, putem bănuî că planul arhitectului veronez i-a stîrnit în mod deo-

⁴ Kovács András, *Az alvinci kastély*, în „Korunk”, nr. 8, 1971; și Kovács András, *Az alvinci kastély történetéhez*, în „Útunk”, nr. 2, 1974.

sebit interesul⁵, fapt care — dincolo de importanța militară și politică a cetății și a viitorului palat — explică masiva și continua concentrare de forțe artistice, de mână de lucru calificată și de materiale felurite pe șantierul de la Oradea. Alături de alte știri contemporane, stau mărturie acestui interes informațiile numeroase, provenite, în marea lor majoritate, din cărțile de socoteli ale orașului Cluj, din anii domniei lui Gabriel Bethlen. Aceste informații se referă atât la numărul mare de meșteri care — uneori împotriva voinței lor — sînt trimiși de principe să lucreze la Oradea, cît și la cantitățile cu adevărat impresionante de materiale, care sînt expediate înspre orașul de pe Crișul Repede.

În legătură cu meșterii, în 1615 este înregistrată sosirea de la Oradea a 3 pietrari din Bistrița, în 1617 aflăm că un meșter cunoscut, cum este dulgherul Petru Farkas din Chesău, a reparat acoperișurile de la bastioanele cetății, pentru ca din ianuarie 1618 să dateze cele mai vechi știri despre prezența pe șantier a arhitectului Giacomo Resti da Verona. Din același an sînt primele mărturii — devenite, cu vremea, tot mai numeroase — despre meșteri fugiți de pe șantierul de la Oradea și trimiși înapoi cu forța, din porunca principelui. În 1619 clujenii sînt obligați să transporte în aceleași care, o seamă de meșteri pietrari, precum și „pietre cioplite“, desigur ancadrame de ferestre și uși, în a căror executare excelau, după cum se știe, pietrarii breslei din orașul de pe Someș. Alături de cunoașterea deplasărilor lui Resti⁶ între Oradea și curtea princiară de la Alba Iulia, cărțile de socoteli pe 1620—1621 consemnează plecarea la Oradea a unor grupuri de pietrari și, mai ales, poruncile insistente ale principelui ca alții să-i urmeze necondiționat și în cel mai scurt timp. Din porunca Suzanei Károly în 1621 ia drumul Oradiei și un car cu tîmplari. În anul următor, părăsesc Clujul, în aceeași direcție, 2, iar mai tîrziu 9 cărămidari (în 19 mai și, respectiv, 18 iunie), un grup de pietrari în 14 iunie, 8 pietrari din Presov în 18 iulie, 5 pietrari clujeni în 25 august și alții 10 în 8 septembrie, precum și 3 lapicizi nemți, specializați în prelucrarea alabastrului, în octombrie. În cursul anului 1623, se îndreaptă, succesiv, spre orașul de pe Crișul Repede: un grup de dulgheri brașoveni în 9 martie, 9 pietrari în 14 martie, 4 cărămidari din Sibiu în 9 aprilie, un grup de cărămidari din Brașov în 15 aprilie, 12 dulgheri din Bistrița în 28 mai, 14 pietrari din scaunele săsești în 27 aprilie, 4 dulgheri din Brașov în 14 august, trei dulgheri clujeni în 9 septembrie, iar alții 6 în 16 septembrie. Printre meș-

⁵ Faptul că planul elaborat de Resti a plăcut în mod deosebit principelui își găsește o confirmare indirectă la Sîmpetrul de Cîmpie, unde, probabil din porunca lui Bethlen, se înalță un conac cu două etaje, cu incinta pentagonală cu bastion pe fiecare colț, construit în întregime în tehnica preferată a regiunii respective (lipsită de sursă apropiată de piatră și lemn): împletitură de nuiele lipită de lut. Vezi B. NAGY MARGIT, *Reneszánsz és barokk Erdélyben*, București, 1970, p. 9.

⁶ Pentru călătoria lui Resti și pentru întreaga sa activitate, vezi, Détschy Mihály, *I. Rákóczi György fundálói*, în „Építészettudomány“, III, 1972, p. 356—357 și Andrei Kovács și Mircea Țoca, *op. cit.*, p. 26—28.

terii care, în cursul anului 1624, pornesc din Cluj spre Oradea, se numără 16 dulgheri în 17 aprilie, 10 dulgheri din Odorhei în 18 iunie, 15 dulgheri sași sosiți de la Alba Iulia în 13 iulie, un grup de 9 dulgheri nemți, proveniți de la Alba Iulia, conduși de Andreas Neblinger, în 17 noiembrie 1624. Pentru anul 1625, este atestată plecarea spre Oradea a unui grup de pietrari ce trebuiau aduși de la Vinț în 4 aprilie, a 12 pietrari sosiți de la Alba Iulia în 8 iunie, a unui grup de 8 persoane, condus de Giacomo Resti, în 5 septembrie. În 1626, primul grup, care pornește în 29 martie, este format din dulgheri și tinichigii, urmat de un grup de pietrari în 17 aprilie. În lipsa cărților de socoteli ale Clujului pentru anii 1627—1628, știrile următoare se referă la anul 1629, când aflăm, printre altele, că în 20 octombrie trece spre Oradea un grup de 18 dulgheri secui, care sînt duși legați, urmați, în ziua succesivă, de 3 timplari anabapțiști — desigur moravi —, sosiți probabil de la Vinț⁷.

În ceea ce privește materialele expediate spre Oradea, cele mai vechi știri datează din mai 1618, cînd este consemnat tranzitul a 40 de care, provenind de la Tirgu Mureș, încărcate cu 2 000 de scînduri. În 1621, pornesc spre Oradea în două rînduri care cu cuie pentru șindrîlă, precum și cite un transport de scînduri și de discuri din sticlă pentru ferestre, acestea din urmă provenind de la Făgăraș, deci, foarte probabil, de la manufactura de la Porumbac. Cifrele cresc, în mod evident, pentru anul 1622, cînd pornesc spre Oradea 38 de care cu „pietre pentru uși și ferestre” în 29 iunie, 3 care în 1 iulie, 43 de care în 5 iulie, un alt transport în 11 septembrie, apoi alte 20 de care în 14 septembrie. În 1623, clujenii sînt obligați să asigure transportul la Oradea, în două care, a alabastrului tăiat de lapicizii nemți în carierele de la Dumbrava. În același an, la 6 martie, în 11 căruțe se expediază „pietre cioplite care au rămas”. Le urmează, în 1624, 8 care cu scînduri în 31 mai, un transport de cuie pentru șindrîlă în 10 iunie și un altul de scînduri în 22 septembrie. Peste un an, la 21 septembrie pornesc 5 care cu scînduri pentru ca în 1626 să le urmeze un car cu discuri din sticlă în 19 august, 14 care de scînduri în 23 august, 3 care de cahle, sosite de la Brașov, în 8 octombrie.

În afară de numărul impresionant de meșteri și de diversitatea și cantitatea materialelor care se concentrează, an de an, din porunca lui Gabriel Bethlen, pe șantierul de la Oradea, în contextul informațiilor de mai sus, ne atrag atenția cele peste 115 care cu ancadrame cioplite în piatră pentru ferestre și uși, cărora li se adaugă transporturile de alabastru, de cahle, de discuri din sticlă pentru ferestre, întrucît, împreună, toate acestea ilustrează cit se poate de elocvent ambiția principelui de a face din palatul de la Oradea o reședință somptuoasă și reprezentativă. Interesul, pe care Gabriel Bethlen îl arată pentru edificiu, este confir-

⁷ Alte amănunte despre meșteri, precum și indicarea surselor arhivistice în Kovács András, *A fejedelmi építőműhely mesterei és szervezete Bethlen Gábor és a két Rákóczi György fejedelem korában*, în curs de apariție.

mat, totodată, și de faptul că, în ciuda activității intense desfășurate de-a lungul întregii perioade pe șantierul palatului princiar de la Alba Iulia, sint trimiși periodic la Oradea „pietrarul principelui“ în august 1623, „pictorul și pietrarul principelui“ însoțit de cinci persoane în iulie 1624, sculptorul Ioan Brassai în august 1626, „lăcătușul principelui“ Ștefan Lakatos în noiembrie 1626. În același sens trebuie interpretată și știrea că, în două rânduri, la 20 iunie și la 26 septembrie 1629, se vorbește despre întoarcerea de la Oradea a pictorului brașovean Ioan Képiró.

Din fericire, o mărturie elocventă despre ceea ce s-a realizat la palatul de la Oradea, în vremea domniei lui Gabriel Bethlen, ne este oferită de un ansamblu de basoreliefuri, dintr-o încăpere situată la parter, pe latura vestică, în vecinătatea bastionului sud-vestic, scăpate din vedere, în mod surprinzător, de toți cei care au cercetat înaintea noastră cetatea și palatul. Accesibilă printr-un coridor rezultat din închiderea arcadelor foișorului, încăperea are dimensiunile de $10,50 \times 7,80$ și este acoperită cu o boltă cilindrică cu penetrații. Înălțimea maximă a boltii este, în prezent, de 4,40, în timp ce înălțimea maximă a celor trei perechi de penetrații nu depășește 4 m. Pereții au o grosime de 1,75 m, fiind străpunși de ușa cu glafurile evazate, situată în axa peretelui de est, precum și de două ferestre, cu glafurile evazate, așezate asimetric în perețele de vest. Acești doi pereți, sub arcuirea boltii cilindrice, precum și pereții longitudinali, în cimpul delimitat de fiecare penetrație, sint împodobiți cu basoreliefuri, realizate în stuc și poleite. Astfel, pe perețele intrării, în perfectă simetrie cu axa ușii, se află basoreliefurile a doi cerbi cabrați, unul carpatin, celălalt lopătar (fig. 3). Pe perețele opus, între cele două ferestre, este înfățișat un grifon cabrat fără aripi (fig. 7); este neîndoielnic că acestuia îi corespundea un alt grifon, dispus simetric în raport cu axa peretelui, care va fi fost sacrificat cu prilejul practicării celei de a doua ferestre. Perețele lung dinspre sud are ca motiv compozițional central penetrația mediană, ușor suprainălțată și lărgită în raport cu cele laterale (deschiderea este de 2,90 m, față de 2,85 m), care este împodobită cu figurile a doi lei heraldici rampanți (fig. 5). În penetrațiile laterale, îndreptați spre axa mediană a întregului perete, sint reprezentați un cal (spre est, fig. 4) și un unicorn (fig. 6). Pe perețele lung dinspre nord, penetrația centrală este decorată cu o ghirlandă din frunze, atârnată de două inele, decorată la capete cu câte o anghinare și susținând la mijloc un mănunchi de fructe, între care se disting rodii, smochine, struguri etc. (fig. 9). În penetrația dinspre ușă (est), se află — orientat spre centru — basorelieful unui ghepard de vânătoare (se disting cu limpezime zgarda și primele verigi ale lanțului, fig. 10), iar în cea dinspre fereastră — îndreptat tot înspre axa mediană a întregului perete — un elefant de vânătoare, încălecat de un bărbat cu turban, avînd o sulită în mîna stîngă, deasupra căroara planează în zbor o pasăre (fig. 8).

La o analiză sumară a ansamblului sculptural, în afara dispariției neîndoielnice a unuia dintre grifonii neînaripați de pe peretele vestic, se remarcă, fără dificultate, faptul că basorelieful din penetrația dinspre ușă a peretului sudic prezintă importante deosebiri sub raportul calităților plastice, proporțiile greșite, predominanța suprafețelor inerte, raporturile spațiale și de adâncime improprii indicând o refacere datorată unui meșter foarte modest. Prin raportare la context, sîntem înclinați să credem că această refacere a alterat nu numai plastica, ci și fizionomia inițială a animalului, care pare să fi alcătuit un pandant pentru inorogul dinspre fereastră. În aceste condiții, reliefurile din întreaga sală pot fi împărțite în două grupuri distincte: din primul fac parte animalele heraldice (lei, grifoni, unicorni), iar din cel de al doilea ghirlanda cu fructe și animale reale (cerbi, ghepard, elefant). Cele două grupuri sînt despărțite prin diagonală care unește colțurile de nord-vest și sud-est ale încăperii. Elementul principal al compoziției ansamblului rămîne însă axa marcată de mijlocul celor două laturi scurte: în simetrie cu pereche de cerbi plasată deasupra intrării, pe peretele estic — primul care apare în întregime, din față, privitorului abia intrat — se aflau inițial, după cum am văzut, doi grifoni rampanți, între care se poate bănui dispunerea stemei proprietarului sau a vreunei inscripții comemorative. În raport cu axa dominantă est-vest, vizitatorul care intră pentru prima dată în încăpere are ocazia să descopere apoi, pe pereții laterali, două tipuri omogene de reprezentări: spre sud o suită de simboluri heraldice, iar spre nord o compoziție avînd în centru ghirlande, flancată de animale exotice de vinătoare.

La baza acestei dispoziții, nu este exclus să se fi aflat un anume program iconografic, ce i-a fost impus meșterului. Astfel, pe de o parte, în cazul basoreliefurilor care utilizează figuri heraldice, se poate descifra intenția de a reprezenta animale avînd însușirea să se constituie ca niște simboluri, ușor de descifrat, ale unor virtuți apreciate în epocă: vitejia și forța virilă (leul), puritatea și castitatea (unicornul). Pe de altă parte, chiar și animale reale pot fi interpretate ca simboluri ale unor calități fizice și morale, cum sînt tenacitatea și rezistența (elefantul), agerimea și promptitudinea (ghepardul). Sub acest raport, reprezentările de pe pereții de est și vest nu par să fi depășit un rol strict decorativ (deși cerbii pot fi legați compozițional de imaginile animalelor de vinătoare). În același timp însă, nu poate scăpa din vedere faptul că toate reprezentările de pe peretele nordic conduc spre o ambianță exotică, ghirlanda și mănunchiul de fructe făcînd apel la forme inspirate de flora Italiei, în timp ce animalele — deși tratate conform unei viziuni plastice europene — denotă o derivație orientală.

În ceea ce privește concepția și interpretarea formei, basoreliefurile pot fi din nou regrupate. Astfel, în prezentarea animalelor heraldice, meșterul nu face decît să respecte cu multă fidelitate scheme iconografice, decupaje de siluete, tipare de formă și modalități de decorare a detaliilor avînd la acea dată o tradiție multiseculară în heraldica euro-

peană, fapt care poate explica pe deplin concepția plastică conservatoare. E drept, în toate aceste cazuri, reluarea unor clișee este făcută cu o abilitate și cu o îndeminare, derivate dintr-o exercitare îndelungată a meșteșugului: trădind respectul pentru tipare tradiționale, formele, frumos proporționate, au sulețe și eleganță, decupajul net al siluetelor este eficace, ritmul liniilor se caracterizează printr-o funcțională diversitate, plastica de ansamblu nu respectă, dar sugerează cu multă sugestivitate forma corpurilor, valorile suprafeței sint felurit gradate, de la cele sintetice, ample, până la cele minuțios tratate cu incizii adânci, în timp ce finisajul se dovedește ireproșabil. În schimb, în cazul animalelor reale, calitățile de plastician ale artistului se pun mult mai bine în evidență. Nemaifiind constrins să respecte tradiția, în redarea volumelor el face apel la o plastică mai subliniat tridimensională, urmărind în primul rînd fizionomia și configurația anatomică reală a fiecărui animal: petele de pe blana leopardului sint redade de incizii circulare puțin adînci, diferențele dintre cerbul lopătar și cerbul carpatin sint pregnant marcate de înfățișarea coarnelor, a botului și a copitelor animalelor, în timp ce, în redarea elefantului, sint precizate cu minuție detalii anatomice caracteristice, cum sint trompa cu două orificii, colții, urechile, ochii etc. Deficitară este însă, din punct de vedere al reprezentării plastice, figura bărbatului, cu proporțiile incorecte, aflat într-o poziție nefirească, sugerată cu destulă stîngăcie. Cel puțin la fel de surprinzătoare sint apoi stîngăciile, și mai accentuate, din redarea păsării în zbor, deși aceasta reprezintă un element important al compoziției, spre care privește personajul uman și care, după proporții, ar trebui să fie pasăre de vîntoare. Surprinde în schimb, în mod plăcut — și anulează în parte aceste deficiențe —, coerența cu care sint grupate într-o unitate compozițională logică elefantul, bărbatul care ține căpăstrul și pasărea.

Excepțional în contextul renașterii tîrzii din Transilvania, complexul de sculptură în stuc din palatul construit de Gabriel Bethlen la Oradea se cere raportat la cadrul mai larg al artei europene. De la început se poate observa că basoreliefurile de la Oradea — avînd, dincolo de simbolismul didactic, un caracter precumpănitor decorativ⁸ — se leagă de acea largă orientare a artei europene din prima jumătate a secolului al XVII-lea care manifesta un interes deosebit față de tot ceea ce se vedea curios, încifrat, irațional. Începînd de fapt încă din ultimele decenii ale veacului precedent, manierismul literar și artistic — cu accent deosebit în teritoriile din nordul Alpilor — și-a manifestat cu ostentație preferința pentru o zoologie fantastică, pentru reprezentări ale unor animale exotice sau ale unor invenții monstruoase, care, nu odată, era destinată să se constituie ca un decor insolit și șocant al clădirilor epocii. Reprezentări de animale heraldice și compoziții cu animale și figuri fantastice se găsesc și în Italia, mai ales în ambianța numeroaselor vile, dar

⁸ Din acest punct de vedere, este semnificativ că decorul sălii a supraviețuit aproape intact timp de peste trei decenii zelului iconoclast al ocupanților otomani.

aici dănuirea unui puternic filon clasic asigură reprezentărilor echilibru și corespondențe multiple cu realitatea (chiar dacă nu lipsesc și cazuri contrare, cel mai faimos rămânând acela de la Bomarzo). În nordul Alpilor însă, ambiția manieristă de a găsi „una nuova naturalità artistica”, care „naturalizzando l'astratto e artificializzando le forme organiche”⁹, pretinde înveșmîntarea emfatică a arhitecturii cu un decor conceput ca o negare a tradiției vitruviane a ordinii, determină o proliferare a reprezentărilor heraldice hieratice și a compozițiilor fantastice cu animale reale, care au cunoscut o răspîndire, greu de imaginat azi, datorită stampelor și mai ales tratatelor de arhitectură. Exemplele sînt numeroase în Franța, Țările de Jos și Germania. Cel mai concludent pentru cercetarea noastră este tratatul lui Wendel Dietterlin *Architectura von Ausstheilung, Symmetria un Proportion der Fünff seulen, und aller darauss volgender Kunst Arbeit...*, apărut la Nürnberg în 1598. Lectura gravurilor din acest volum confirmă părerea lui Manfredo Tafuri că Dietterlin urmărește programatic „elementi di tendenze *antiarchitettoniche*, di un culte del, informe, del decadente, del morboso”¹⁰, deoarece printre alcătuirile imaginate de el se numără, de pildă, un portal rusticat cu pilaștri și frontonul înecate în masa statuilor și altoreliefurilor reprezentînd cerbi, unicorni, ciini de vînătoare, mistreți, lei, urși, capre de munte, veverițe, lilieci, șerpi, șopirle, păsări etc. (fig. 11), în timp ce proiectul său pentru un cămin prevede situarea în fața acestuia a unui pitoresc grup statuar format dintr-un elefant încălecat de maimuțe, de păsări și de personaje în costume exotice, susținînd un coș cu fructe (fig. 12).

În ceea ce privește însușirile sale plastice, complexul de la Oradea se leagă de ambianța central-europeană, unde meșterul a putut să cunoască atît transpuneri ale unor motive italiene (ghirlanda și mănunchiul de fructe), cît și modalitățile, descrise mai sus, de reprezentare a celor două categorii de animale. Cea mai apropiată analogie este oferită în acest sens de castel din Weikersheim (Franconia mijlocie), construit în jurul anului 1600 în spiritul manierismului nordic, înzestrat cu o imensă sală festivă, ai cărei pereți lungi de 30 m sînt decorați cu o suită de altoreliefuri în stuc, reprezentînd diverse specii de cerbi, precum și urși, mistreți, elefanți (fig. 13). Această sală — cu o intrare flancată de o pereche de lei — are un tavan cu casete pictat în stilul lui Jost Ammanns, datat prin inscripție în 1605, și a fost apreciat drept „der wirk-samste und originellste Jagdsaal in Deutschland”¹¹.

Avînd în vedere că, după mărturia izvoarelor scrise singurul principe transilvan, care a angajat în slujba sa stucatori și care a poruncit să i

⁹ Manfredo Tafuri, *L'architettura del Manierismo nel Cinquecento europeo*, Roma, 1966, p. 310—312.

¹⁰ Manfredo Tafuri, *op. cit.*, p. 302.

¹¹ Wilhelm Lübke și Albrecht Haupt, *Geschichte der Renaissance in Deutschland*, Eszlinger a.N., 1914, p. 446.

se execute decoruri în stucatură, a fost Gabriel Bethlen¹², ne credem îndreptățiți să datăm complexul de la Oradea în timpul domniei sale. Pentru o atribuire mai precisă pledează două însemnări din cărțile de socoteli ale orașului Cluj. Prima, din 28 septembrie 1625, înregistrează sosirea la Cluj a „stucatorilor principelui Mathias Halasz și Conradus Fünk“, care vin de la Alba Iulia și se îndreaptă spre Oradea împreună cu familiile lor¹³. A doua este din ziua următoare, când un căraș clujean le asigură transportul pînă la Huedin¹⁴. Credem că se poate încerca o datare și o atribuire a stucaturilor de la Oradea pornind de la aceste însemnări: mulțumit de activitatea pe care o vor fi desfășurat pe șantierul palatului princiar din Alba Iulia, Gabriel Bethlen îi trimite pe Mathias Halasz și Conradus Fünk să decoreze cel puțin o încăpere din palatul pe care și-l construia la Oradea, conștient fiind de importanța pe care o are impresia produsă asupra celor sosiți din Apus prima întâlnire cu o reședință a sa.

Cei doi meșteri — judecînd după numele lor¹⁵ — trebuie să fi fost originari din comitatele ajunse în posesia lui Gabriel Bethlen în urma păcilor de la Nikolsburg și Bratislava. Nu este de exclus presupunerea că Halasz și Fünk proveneau chiar din Cașovia, cel mai însemnat centru urban și cultural-artistic al acestor teritorii, de unde, în vremea domniei lui Gabriel Bethlen, sosesc în principat numeroși alți meșteri.

¹² Szalárdi János, *op. cit.*, coloana 34, descrie interioarele palatului princiar de la Alba Iulia, înzestrate cu „fel de fel de tavane, pictate, aurite și decorate cu stucaturi“. La rîndul său, Georg Kraus, *Cronica Transilvaniei 1608—1665*, București, 1965, relatează, că „Gabriel Bethlen a mai chemat cu mari cheltuieli din Italia, Germania și Polonia pe cei mai buni meseriași și artiști, ca zidari, dulgheri, timplari, pietrari, tăietori de var (sublinierea noastră), sculptori, croitori de catifea...“

¹³ „Mathias Halasz, es Conradus Fünk Vrunk eő fel se ge mez meczieője, felesegeőöl gjermekesteőöl Fejeruarrol jeőuen es Varadra akarua n mennj“, Arhivele Statului, Cluj-Napoca, Arhivele orașului Cluj, vol. 16, fasc. XXXIV, p. 122.

¹⁴ „Fekete István uisj nyoloczi eőkreőn Vrunk eő Fel se ge mesz mec zeőitt, ugj mint Halasz Mathias es Conradus Funkett minden haza nepeuel Hunjadigh“. Arhivele Statului Cluj-Napoca, Arhivele orașului Cluj, vol. 16, fasc. XXXIV, p. 216.

¹⁵ Numele lui Mathias Halasz poate să fie forma maghiarizată a numelui Mathias Fischer. Numeroase exemple de maghiarizare a unor nume italiene, germane etc. se găsesc în izvoarele vremii.

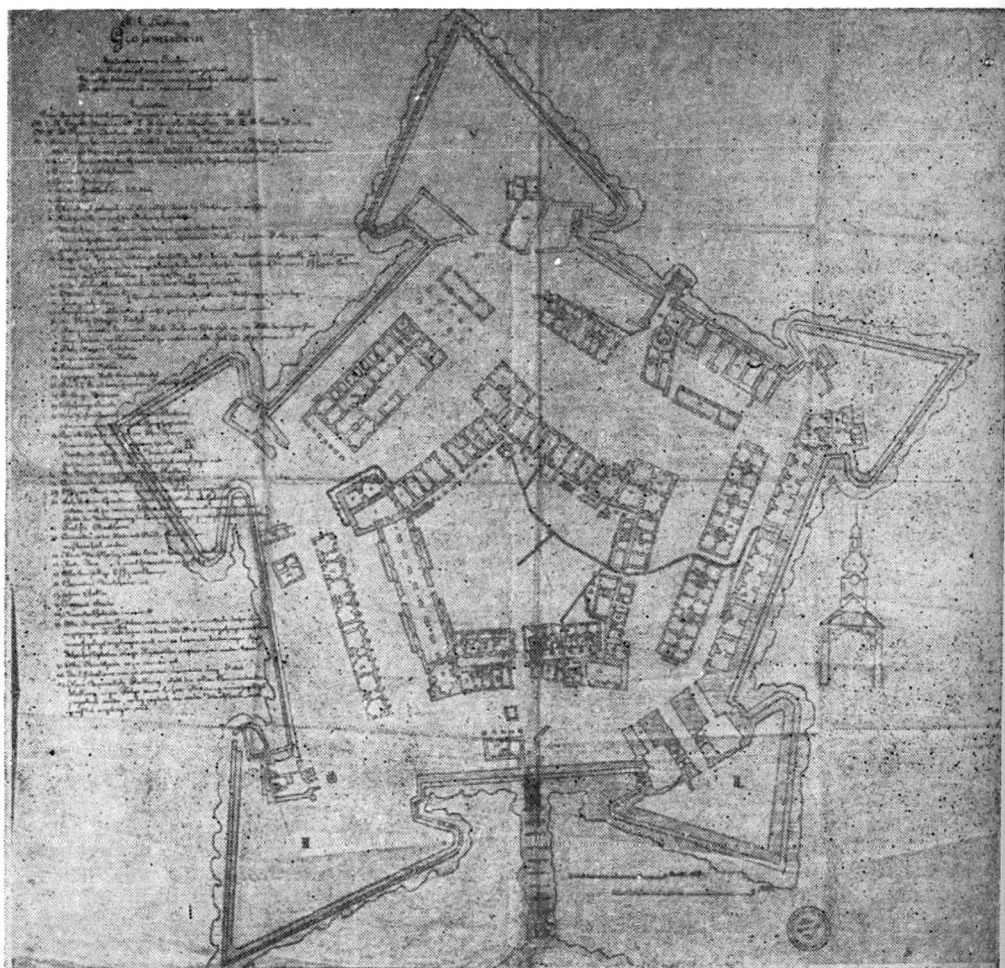


Fig. 1. ORADEA, Planul cetății și palatului în stil renaștere (copie din sec. XIX a unui desen din sec. XVIII, Colecția Muzeului Țării Crișurilor).

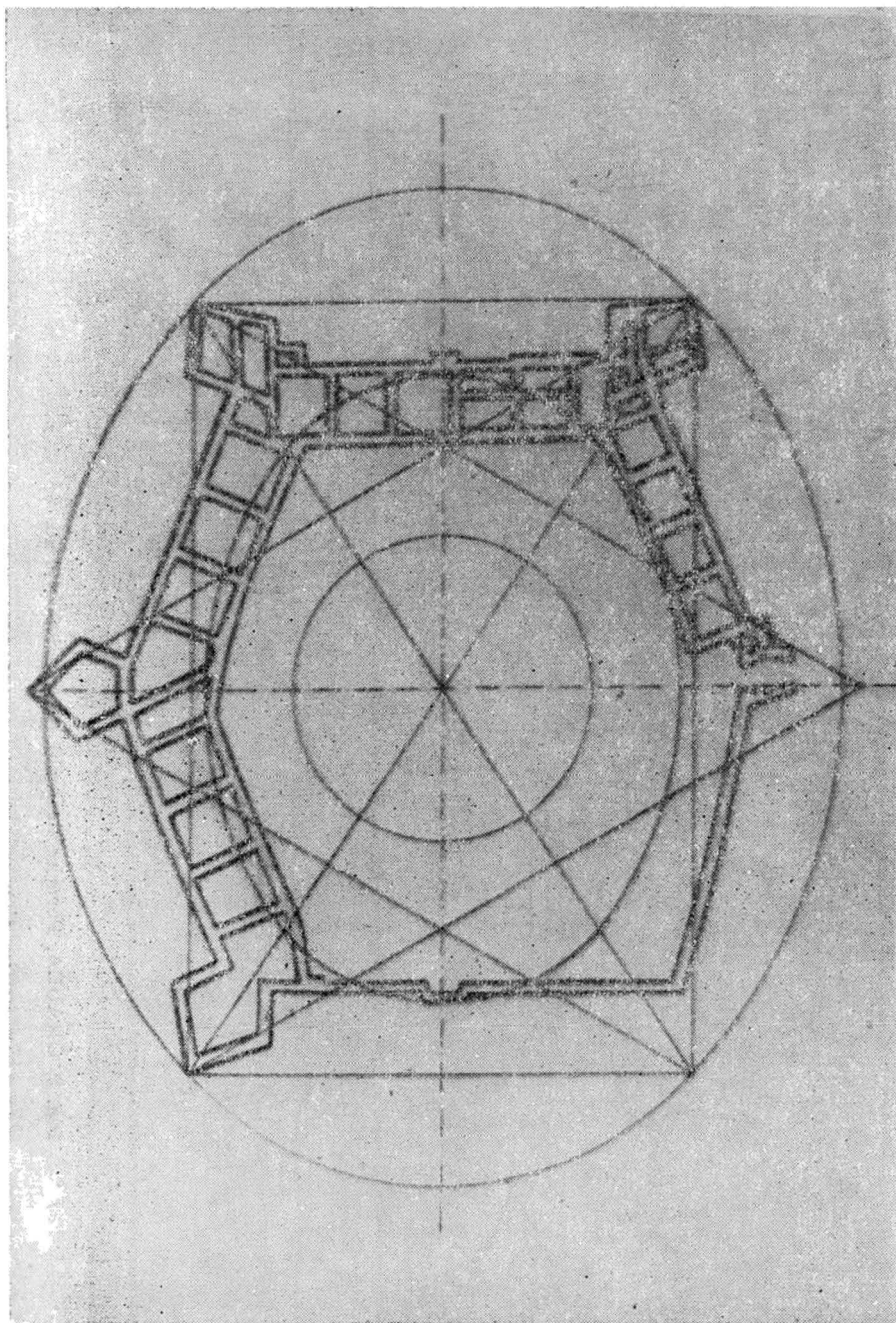


Fig. 2. VINȚUL DE JOS, Reconstituirea concepției planimetrice a castelului.

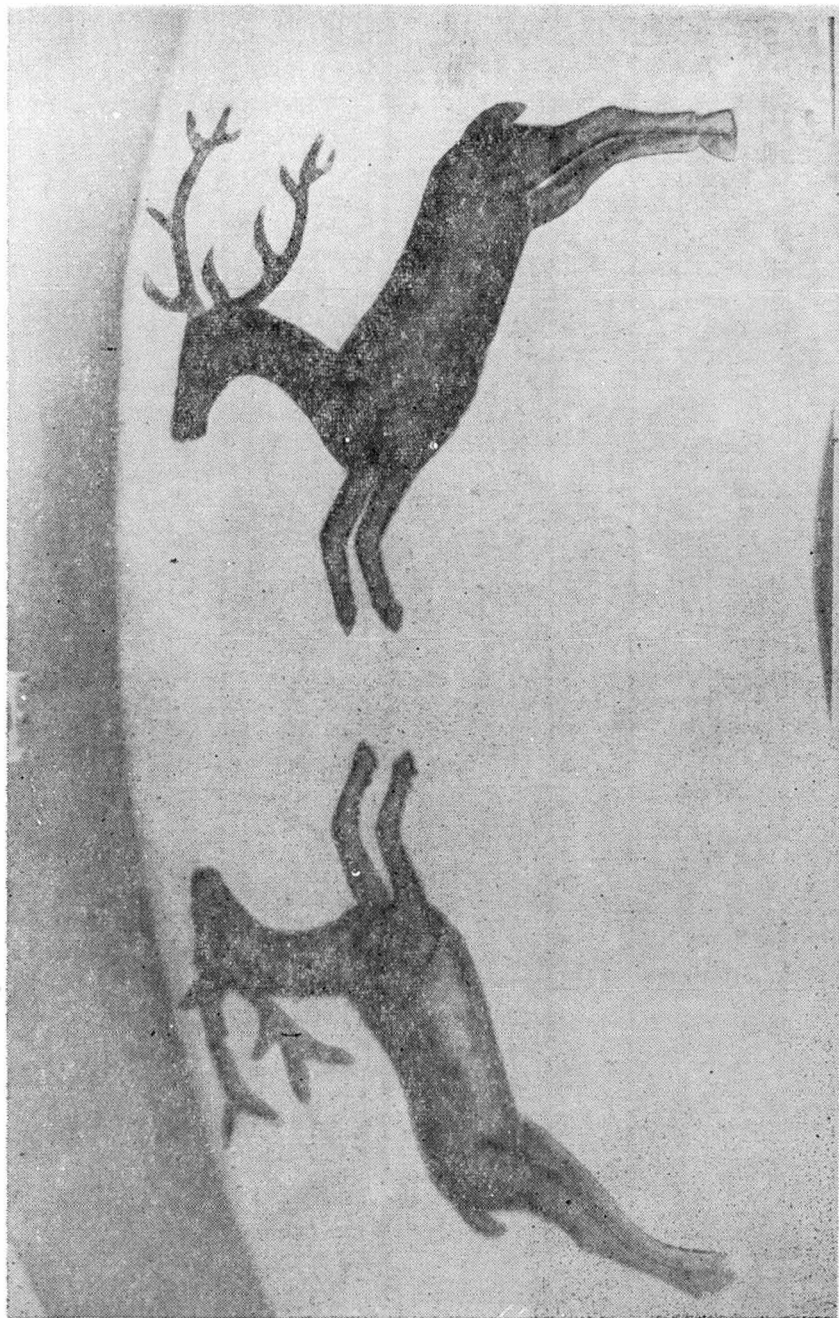


Fig. 3. ORADEA, Pereche de cerbi (basorelief în stuc din palatul în stil renaștere).



Fig. 4. ORADEA, Cal (?), (basorelief în stuc din palatul în stil renaștere).



Fig. 5. ORADEA, Pereche de lei heraldici (basorelief din palatul în stil renaștere).



Fig. 6. ORADEA, Unicorn (basorelief în stuc din palatul în stil renaștere).



Fig. 7. ORADEA, Grifon neînaripat (basorelief în stuc din palatul în stil renaștere).



Fig. 8. ORADEA. Elefant de vânătoare (basorelief în stuc din palatul în stil renaștere).

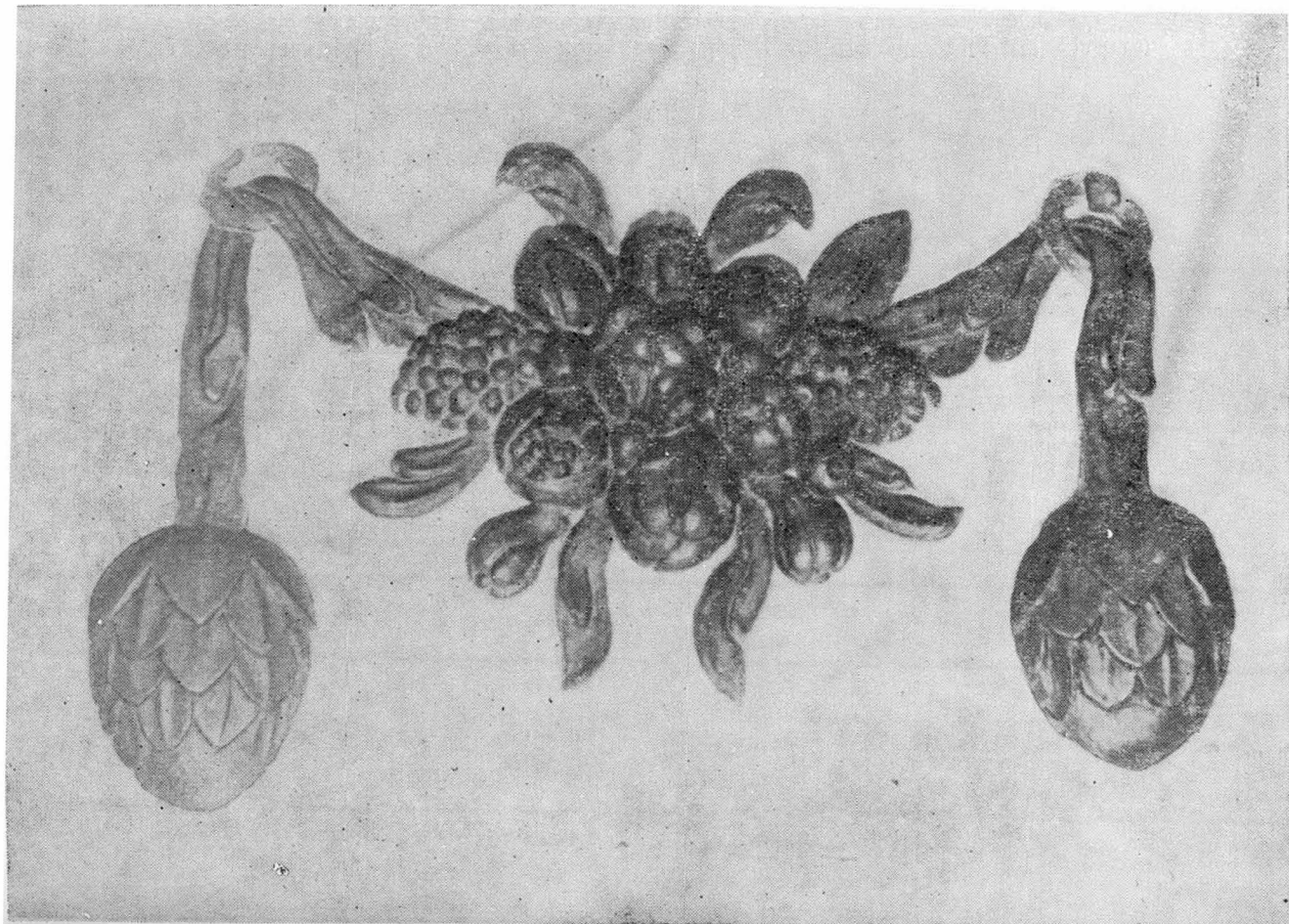


Fig. 9. ORADEA, Ghirlanda de fructe (basorelief în stuc din palatul în stil renaștere).

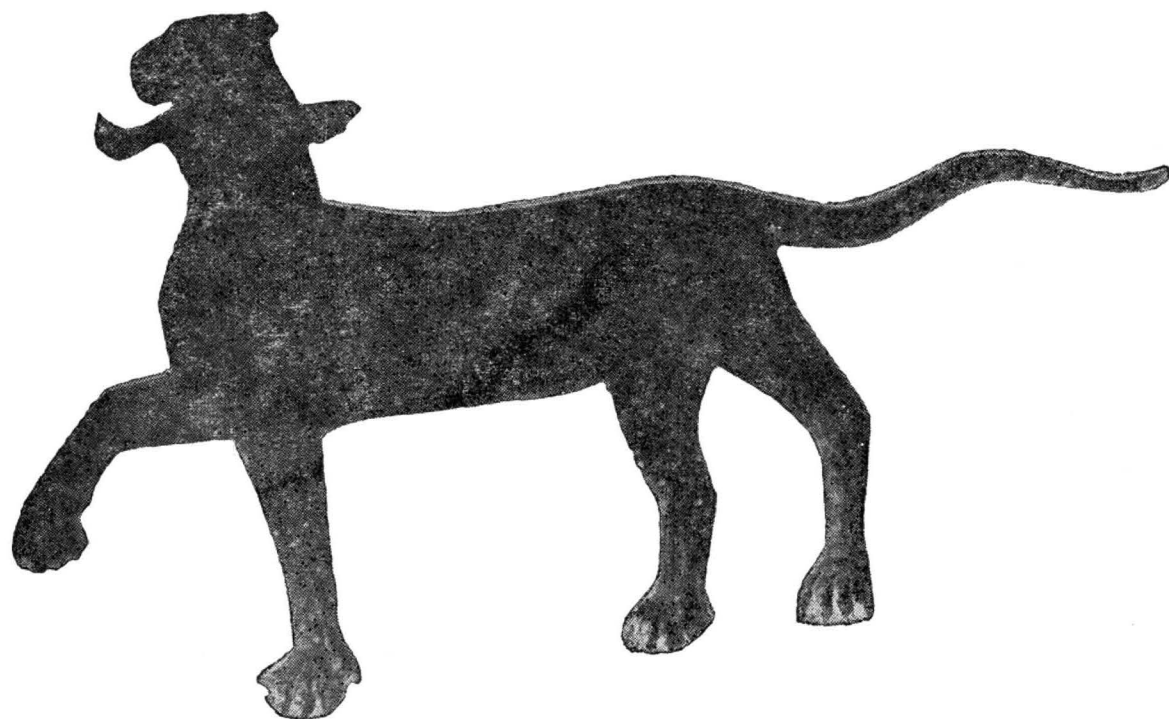


Fig. 10. ORADEA, Ghepard de vânătoare (basorelief în stuc din palatul în stil renaștere).

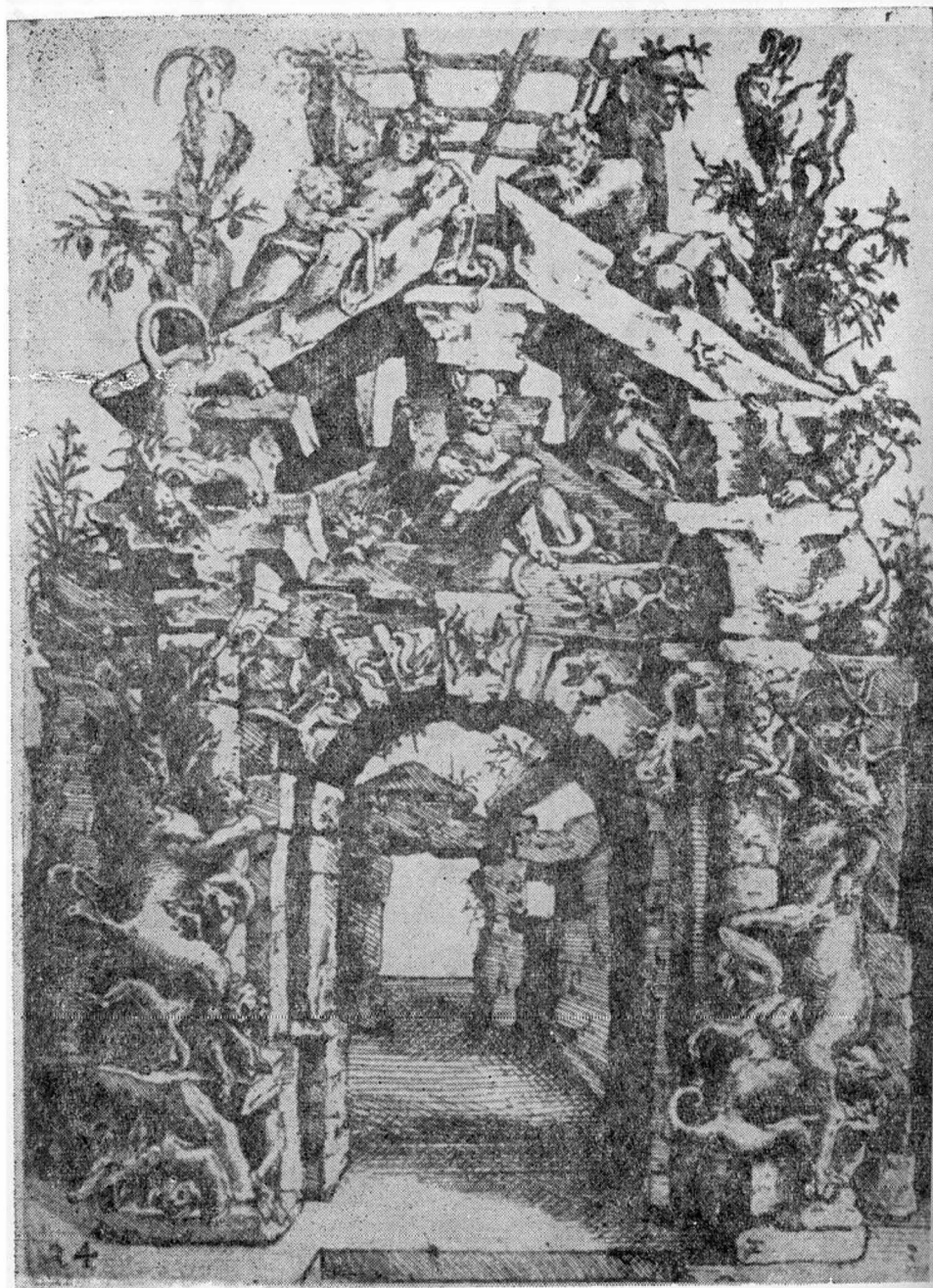


Fig. 11. Wendel Dietterlin, Portal „rustic“, pagină din *Architectura von Ausstheilung...*, Nürnberg, 1598.

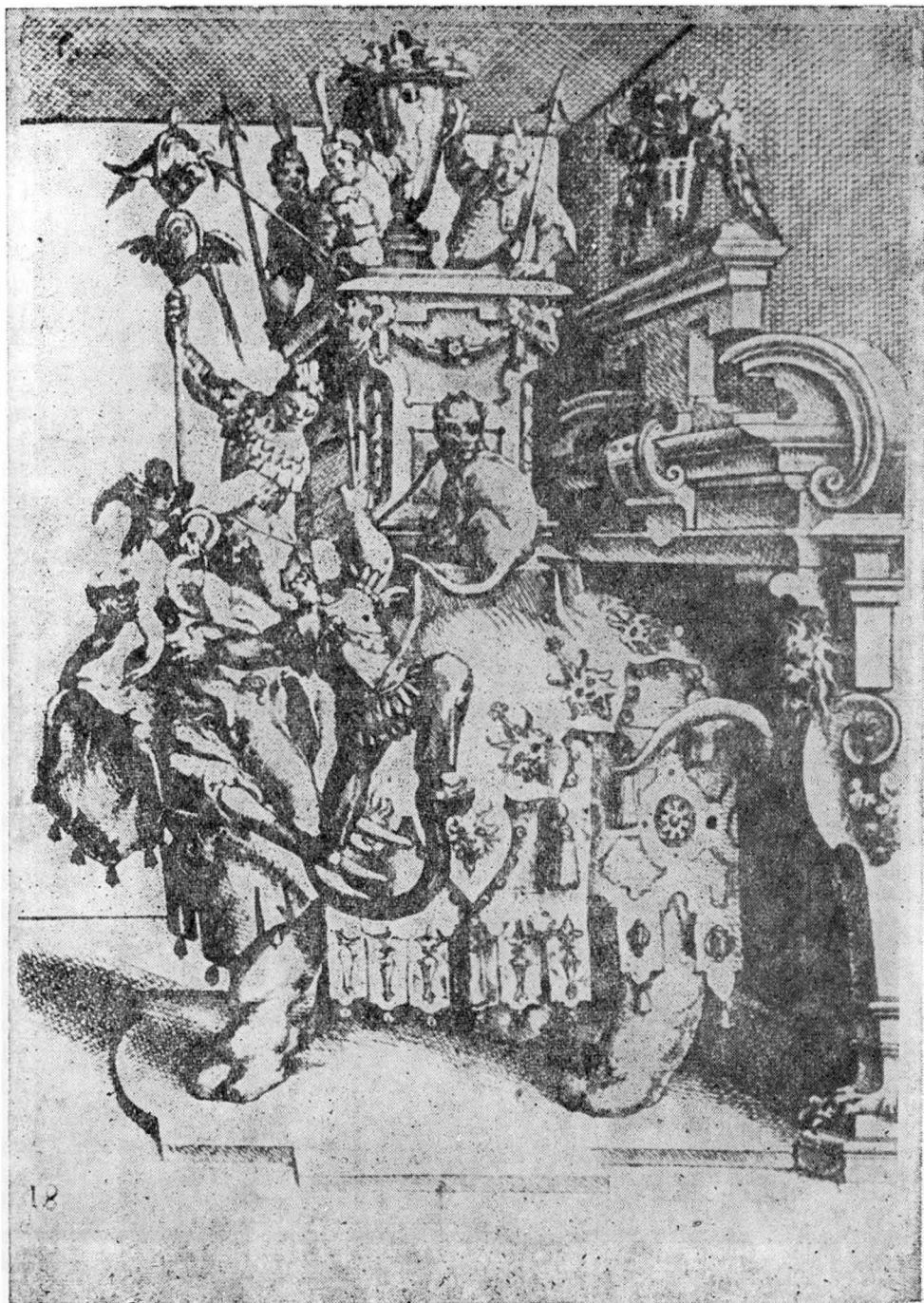


Fig. 12. Wendel Dietterlin, Idee decorativă pentru un cămin, pagină din *Architectura von Ausstheilung...*, Nürnberg, 1598.

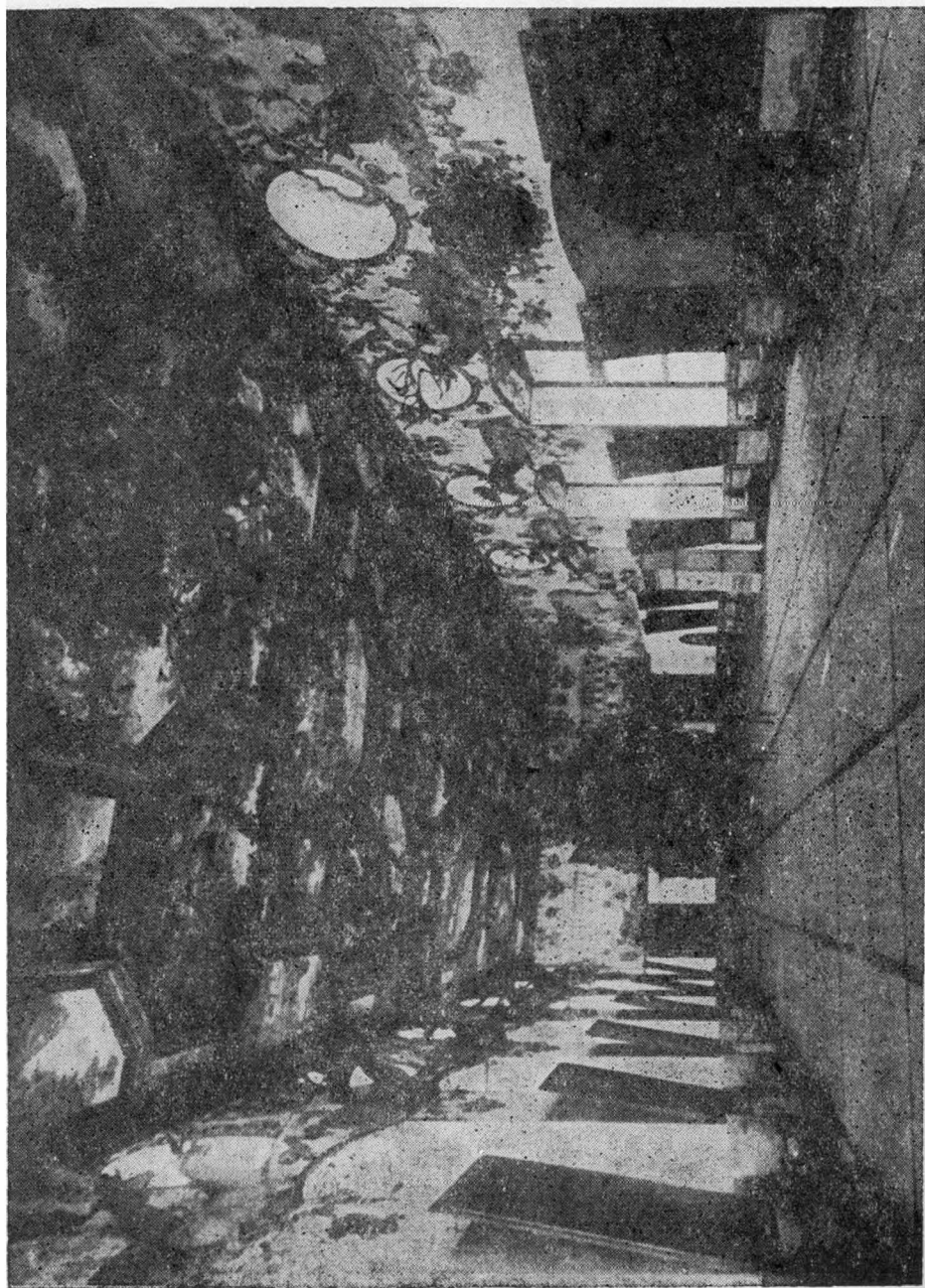


Fig. 13. WEIKERSHEIM, Salonul de onoare al castelului.