

MUZEUL ȚĂRII CRIȘURILOR ORADEA

B I H A R E A

Culegere de studii și materiale de etnografie și artă

2022

MUZEUL ȚĂRII CRIȘURILOR
BIHAREA

Director	Prof. univ. dr. Gabriel Moisa, Muzeul Țării Crișurilor Oradea – Complex Muzeal
Redactor-șef	C.S.I. dr. Vasile Todinca, Muzeul Țării Crișurilor Oradea, Secția de Etnografie
Editor	Cornel Abrudan, Muzeul Țării Crișurilor Oradea, Secția de Artă
Editor executiv	Dr. Agata Chifor (Adel), Muzeul Țării Crișurilor Oradea, Secția de Artă
Secretar de redacție	Dr. Ioan Goman, Muzeul Țării Crișurilor Oradea, Secția de Etnografie
Membri	Dr. Simona Bala, Muzeul Țării Crișurilor, Secția de Etnografie Dr. Sabina Horvath, Muzeul Țării Crișurilor, Secția de Etnografie Dr. Maria Flavia Pop, Muzeul Țării Crișurilor, Secția de Etnografie Dr. Milena Augusta Pop, Muzeul Țării Crișurilor, Secția de Artă Florian Heredea, Muzeul Țării Crișurilor, Secția de Restaurare
Comitetul științific	Academician Marius Porumb, Institutul de Arheologie și Istoria Artei al Academiei Române, Cluj-Napoca Membru corespondent al Academiei Române Prof. univ. dr. Ioan Bolovan, Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca, Institutul de Istorie „Georghe Barițiu” al Academiei Române Prof. univ. dr. Nicolae Sabău, Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca Prof. univ. dr. Paulo Leoncini, Universitatea Ca’ Foscari, Veneția Prof. univ. dr. Aurel Mureșan, Universitatea de Arte și Design din Cluj-Napoca Prof. univ. dr. Aurel Chiriac, Universitatea din Oradea, Muzeul Țării Crișurilor Oradea Prof. univ. dr. Dan Octavian Cepraga, Universitatea din Padova Dr. Matteo Taufer, Universitatea din Leipzig Dr. Mihai Ursu, Muzeul Național de Etnografie și Istorie Naturală Chișinău Dr. Emilia Martyin, Muzeul „Munkácsy Mihály” din Békéscsaba Dr. Ligia Fulga, Muzeul de Etnografie Brașov C.S.I. dr. Corina Mihăescu, Institutul Național al Patrimoniului, București C.S.I. dr. Tudor Sălăgean, Muzeul Etnografic al Transilvaniei, Cluj-Napoca Conf. univ. dr. Eleonora Sava, Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca Conf. univ. dr. Constantin Bărbulescu, Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca Conf. univ. dr. Valentin Șerdan Orga, Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca, Biblioteca Centrală Universitară „Lucian Blaga”, Cluj-Napoca Dr. Natalia Lazar, Universitatea Tehnică din Cluj-Napoca, Centru Universitar Nord din Baia Mare

Orice corespondență se va adresa /Toute correspondance sera
envoyée / Please send any mail too the following address/
Richtn Sie bitte jedwelche Korespondez an die Adresse

MUZEUL ȚĂRII CRIȘURILOR, 410087 ORADEA
Armatei Române nr. 1/A ROMÂNIA
Tel/Fax: 0259479918
Email: contact@mtariicrisurilor.ro

ISSN 1013-4166

Procesare computerizată: Adrian BUZAȘ
Traducere rezumate: Maria Flavia POP

Responsabilitatea pentru conținutul materialelor publicate aparține în exclusivitate autorilor

MUZEUL ȚĂRII CRIȘURILOR

BIHAREA

Culegere de studii,
materiale de etnografie și artă

XLIX
2022

Editura Muzeului Țării Crișurilor
ORADEA, 2022

CUPRINS • SOMMAIRE • CONTENTS • INHALT

ETNOGRAFIE

Cristian Apati, **Aspecte economice din viața comunității ortodoxe Talpoș (1788 - 1863)** / *Economic aspects of the life of the Talpoș orthodox community (1788 - 1863)*9

Melania Țărău, **Caracteristici tipologice ale satelor și gospodăriilor țărănești de pe cursul superior al Crișului Negru – sec. XVIII-XX – lea/** *Typological characteristics of the peasant villages and households on the superior stream of Black Criș River sec. XVIII – XX*.....27

Sabina Horvath, **Rolul economiei țărănești în susținerea armatei române după Marea Unire. Reflecții documentare asupra satelor din Bihor.** / *The peasantry economic role for sustaining the Romanian Army after The Great Union. Documentary Reflections over the villages in Bihor.*51

Edit Kiri, **Manuscripts relating to Oradea in the ethnological archives of Budapest**.....67

Ioan Goman, **Date privind practicarea olăritului la Lelești (jud.Bihor) în secolul XX/** *Data about pottery practice in Lelești (Bihor County) in the 20th century*97

Simona Bala, **Ornamente comune ale cojoacelor din Țara Crișurilor (I)/** *Common ornaments that appear on cojoace from Criș county*.....113

Vasile Todinca, Andreea Maria Pop, **Patrimoniului cultural și etnografic al comunei Avram Iancu (județul Alba)/** *Cultural and ethnographic heritage of the Avram Iancu commune (Alba county)*141

ARTĂ

Agata Chifor (Adel), **Expoziția de artă universală a sediului nou al Muzeului Țării Crișurilor Oradea-Complex muzeal/** *The universal art exhibition of the new headquarters of the Țării Crișurilor Museum complex Oradea (Romania)*161

<i>Milena Augusta Pop, Context și arii conceptuale între anii '80 – 2010. Artiști și abordări tematice/ Context and conceptual fields between the 80s and 2010. Artists and thematic directions</i>	<i>207</i>
---	------------

MUZEOGRAFIE

<i>Ioana Gherghel, Aspecte privind evoluția colecției de ceramică a Secției de Etnografie în perioada 1964-2019 /Aspects regarding the evolution of the ceramic collection within the Ethnography Department during 1964- 2019</i>	<i>227</i>
--	------------

<i>Maria Flavia Pop, Ceramica de Oradea din colecția Secție de Etnografie/ The Oradea ceramics in the collection of the Ethnography department</i>	<i>249</i>
--	------------

<i>Szilágyi Mária Ildikó, Expoziția Arta modernistă la Oradea/ The art of modernism in Oradea exhibition</i>	<i>263</i>
--	------------

RESTAURARE

<i>Florian Heredea, Restaurarea lucrării nr. inv. p. 12, Femeia cu papagal, autor Hans Canon / Restoration of work no. inv. p. 12, Woman with parrot, author Hans Canon</i>	<i>277</i>
---	------------

ETNOGRAFIE

ASPECTE ECONOMICE DIN VIAȚA COMUNITĂȚII ORTODOXE TALPOȘ (1788 - 1863)

CRISTIAN APATÎ*

ECONOMIC ASPECTS OF THE LIFE OF THE TALPOȘ ORTHODOX COMMUNITY (1788 - 1863)

A series of documents sheds light on the main economic activities in the life of the Talpoș Orthodox community. It is about the church accounts made between the years 1788 - 1863. This type of documents reveals the sources of income of the parish and the categories of expenses. Among these, we highlight the expenses related to the maintenance of the church, the enrichment of the inventory of objects, vestments and worship books.

Key words: Bihor, Talpoș, Orthodox Church, church records, inventory of cult objects

Din punct de vedere documentar, comparativ cu majoritatea parohiilor bihorene, parohia ortodoxă Talpoș se află într-o situație specială. În perioada avută în vedere, localitatea Talpoș era parte componentă a comitatului Arad; bisericesc aparținea protopopiatului Chișineului. Astfel, fondul *Episcopia ortodoxă Oradea* deținut de Serviciul județean Bihor al Arhivelor Naționale nu cuprinde informații privitoare la parohia Talpoș, conșcrierile Districtului ortodox Oradea Mare nu enumeră această parohie¹. În schimb, s-au păstrat câteva documente în fondul *Parohia ortodoxă Talpoș*, depozitat în același loc. Câteva înscrisuri permit evidențierea principalelor activități economice din viața comunității. Concret, este vorba despre o serie de „Sămădașe preste veniturile și cheltuelele a bisearici neunitei legi a satului Talpoș”, având anii extremi 1788 – 1863².

„Sămădașele” de venituri și cheltuieli, produse birocratic de evidență a banilor bisericești, au fost impuse prin „constituțiile” ecleziastice ilirice: prin rezoluția Congresului națiunii ilirice din anul 1769, prin Regulamentul din

* Serviciul Județean Bihor al Arhivelor Naționale; e-mail: cristianapati@yahoo.com.

¹ Cristian Apatî, *Statul austriac și Biserica ortodoxă din Transilvania și Ungaria în efortul de modernizare a lumii românești (a doua jumătate a secolului al XVIII-lea – primele decenii ale secolului al XIX-lea)*, Editura Primus, Oradea, 2015, pp. 301-477.

² Serviciul Județean Bihor al Arhivelor Naționale, fond *Parohia ortodoxă Talpoș* (în continuare: SJANBH, *Parohia ortodoxă Talpoș*), dos. 2, ff. 1-50.

1777 și prin Rescriptul declarator din 1779³. Toate structurile bisericesti integrate sistemului mitropolitan de la Carloviț aveau sarcina de a întocmi aceste dări de seamă contabile, inclusiv cele mai mici și mai îndepărtate parohii. Urmau a fi desemnate persoane anume, alese dintre credincioși, care să administreze banii bisericii. Evidența se cerea a fi purtată continuu astfel încât să poată fi verificată anual de reprezentatii puterii laice, precum și de superiorii religioși⁴.

„Sămădașele” răspundeau și unei necesități interne a bisericilor parohiale de a ține socoteala⁵, căci „registru de socoteli este o carte în care un bun gospodar sau un negustor trece tot ceea ce câștigă și ceea ce cheltuiește pentru a-și da socoteală lui însuși de toate afacerile lui personale”⁶; în același mod, și cei răspunzători de banii bisericii, preoții, ctitorii, episcopii, trebuiau să dea seama în fața enoriașilor.

Structural, în partea de început, „sămădașele” cuprindeau denumirea localității, urma capitoul de venituri, apoi cel de cheltuieli, balanța, cu indicarea locului unde se păstrau banii rămași, iar la final autentificarea actului, prin semnăturile celor îndreptățiți: reprezentantul comitatului, protopop, preot, birău, ctitor⁷. După această formulă au fost redactate și „sămădașele” parohiei Talpoș.

Prima dare de seamă s-a făcut în luna decembrie 1789 și a avut în vedere anul precedent și pe cel în curs: „din suma anului 1789 sânt bani rămași spre anul 1790 ai bisericii la ctitor 22 f. 41 [cr.]; și din suma anului 1788, care spre anul 1789 au mărăduit, care și spre anul 1790 sânt 13 f. 49 [cr.]; și iarăși din datorie ce veche, care în anul 1788 s-au aflat, acuma la ctitor sânt spre 1790, adică 54 f. 9 [cr.]; a tuturor suma 90 f. 30 [cr.]. Acesta sămădaș s-au făcut dinainte noastră, în Talpoș, 30 de zile, luni decembrie 1789, Theodor Popovici, prot[opop], Popa Georgie Popovici paroh în Talpoș, Toma Costan ctitor”⁸.

Analizând documentul am constatat existența unor surse constante de venit: „din tas” (1788)⁹, „dintralte feliuri de venituri” (1788)¹⁰; „din venitul

³ I. D. Suci, R. Constantinescu, *Documente privitoare la istoria Mitropoliei Banatului*, Editura Mitropoliei Banatului, Timișoara, 1980, vol. I, pp. 326, 332, 413.

⁴ Cristian Apati, *op. cit.*, p. 231.

⁵ Idem, *Contabilitate și negoț în Biserica ortodoxă română din Imperiul habsburgic la începuturile modernității*, în *In honorem Viorel Faur* (volum îngrijit de: Corneliu Crăciun, Antonio Faur), Editura Universității din Oradea, Oradea, 2006, p. 152.

⁶ Madeleine Foisil, *Scrisori private*, în *Istoria vieții private* (coordonatori: Philippe Ariès, George Duby), vol. 6, București, 1995, p. 26.

⁷ Cristian Apati, *op. cit.*, p. 156.

⁸ SJANBH, *Parohia ortodoxă Talpoș*, dos. 2, f. 2v.

⁹ *Ibidem*, f. 1.

¹⁰ *Ibidem*.

luminilor” (1789)¹¹ sau din „lumini vendute de ceară” (1791)¹², din trasul clopotelor (1791)¹³. Spre exemplu, în anul 1790, „din tas: 24 f. 3 cr.”¹⁴, o sumă relativ mare; în 1791: „din strângere în biserică pe talger: 71 f.”¹⁵. Până în anul 1859 în fiecare an s-au adunat ceva bani cu talgerul.

Când un credincios deceda se puteau încasa bani pentru tragerea clopotelor și pentru însoțirea sicriului spre locul de veci cu prapori și cruce. Astfel, în anul 1818 „din tragere clopotului după oameni morți: 5 fl.”¹⁶; în 1853 „din trasul clopotelor, prapor, cruce: 52 fl.”¹⁷; și în anul 1854 s-au înregistrat bani din „trasul clopotelor și prapore”¹⁸; în anul 1855 figurează „trasul clopotelor după răposai” și separat „scoaterea praporelor la răposai”¹⁹.

În afara banilor adunați cu tasul sau talgerul, milostenia aducea venituri suplimentare: în anul 1790, „alt feliu de milostenie bisericească: 39 f.”²⁰; în 1791, „din milostenie în bani gata: 118 f. 48 cr.”²¹ – o sumă mare; în 1794, „din milostenie în bani gata: 44 f. 11 cr.”²²; în 1805, „din alte milostenii în bani gata: 20 f. 30 cr.”²³; în 1806, „dintru alte milostenii: 39 f. 42 cr.”²⁴. De multe ori s-a consemnat că milostenia venea „de la sat”: în anul 1790, „alt fel, care din venituri [sătească] biserici s-au dat: 168 f.”²⁵; în 1795, „din venituri sătești: 25 f. 30 cr.”²⁶; în 1807, „dintralte milostenii, de la sat: 24 f. 30 cr.”²⁷; în 1815, „din milostenii, bani dați de la sat: 13 fl. 45 cr.”²⁸; în 1816, „din milostenie bani gata de la sat: 37 fl.”²⁹; în 1827, „din dare de bună voință de la sat: 5 fl 40 cr.”³⁰; în 1829, „din dare de bună voință, de la sat: 106 fl. 27

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*, f. 5.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*, f. 4v.

¹⁵ *Ibidem*, f. 5.

¹⁶ *Ibidem*, f. 19.

¹⁷ *Ibidem*, f. 36v.

¹⁸ *Ibidem*, f. 37v.

¹⁹ *Ibidem*, f. 38v.

²⁰ *Ibidem*, f. 4v.

²¹ *Ibidem*, f. 5.

²² *Ibidem*, f. 6v.

²³ *Ibidem*, f. 12.

²⁴ *Ibidem*, f. 12v.

²⁵ *Ibidem*, f. 4v.

²⁶ *Ibidem*, f. 7.

²⁷ *Ibidem*, f. 13.

²⁸ *Ibidem*, f. 17v.

²⁹ *Ibidem*, f. 18.

³⁰ *Ibidem*, f. 23v.

cr.”³¹; în 1832, „din dare de bună voință de la sat: 24 fl.”³²; în 1839, „din darea de bună voință de la sat: 160 fl.”³³; în 1840, „din darea de bună voință de la sat: 2 fl. 46 cr.”³⁴; în 1842, „dare de bună voință de la sat: 68 fl.”³⁵; în 1843, „din dare de bună voință de la sat: 77 fl.”³⁶; în 1844, „din dare de bună voință de la sat: 32 fl.”³⁷; în 1845, „de la sat: 6 fl. 15 cr.”³⁸; în 1851, „din dare de bună voință de la sat: 15 fl.”³⁹; în 1852, „din darea de bună voință de la sat: 208 fl.”⁴⁰. Fără a exclude posibilitatea ca din veniturile satului o parte să fi fost îndreptate spre biserică, credem totuși că prin formula „de la sat” s-a avut în vedere locuitorii, credincioșii. În sprijinul acestei opinii vin și însemnările din anii 1854 și 1859: în anul 1854, „milostenie de la credincioșii biserică: 22 fl. 30 cr.”⁴¹; în 1859, „îndurarea de la credincioșii biserice: 26 fl. 20 cr.”⁴². Donațiile consistente au dus la pomenirea donatorului: în anul 1851, „de la Cuc Toader dăruit: 100 fl.”⁴³; este singurul caz în care vreun credincios a fost nominalizat. Donații au făcut și ctitorii bisericii, biraiile și stăpânul de pământ: în anul 1834, „dare de bună voință de la Ctitor: 25 fl.”⁴⁴; în anul 1825, „de la birae: 1 fl.”⁴⁵; în 1826, „de la birae: 3 fl. 49 cr.”⁴⁶; în 1836, „din dare de bună voință de la birae: 17 fl. 39 cr.”⁴⁷; în 1837, „venit de la birae: 4 fl.”⁴⁸; în 1841, „din dare de bună voință de la birae: 6 fl. 30 cr.”⁴⁹; în 1846, „de la birae: 15 fl. 30 cr.”⁵⁰; în 1847, „de la birae: 5 fl. 10 cr.”⁵¹. O însemnare interesantă a fost făcută în anul 1839: „din lejile biraelor: 5 fl. 50 cr.”⁵²; este posibil ca această

³¹ *Ibidem*, f. 24v.

³² *Ibidem*, f. 26.

³³ *Ibidem*, f. 29v.

³⁴ *Ibidem*, f. 30.

³⁵ *Ibidem*, f. 31.

³⁶ *Ibidem*, f. 31v.

³⁷ *Ibidem*, f. 32.

³⁸ *Ibidem*, f. 32v.

³⁹ *Ibidem*, f. 35v.

⁴⁰ *Ibidem*, f. 36.

⁴¹ *Ibidem*, f. 37v.

⁴² *Ibidem*, f. 44v.

⁴³ *Ibidem*, f. 35v.

⁴⁴ *Ibidem*, f. 27.

⁴⁵ *Ibidem*, f. 22v.

⁴⁶ *Ibidem*, f. 23.

⁴⁷ *Ibidem*, f. 28.

⁴⁸ *Ibidem*, f. 28v.

⁴⁹ *Ibidem*, f. 30v.

⁵⁰ *Ibidem*, f. 33.

⁵¹ *Ibidem*, f. 33v.

⁵² *Ibidem*, f. 29v.

sumă să-și aibă originea în vreo amendă aplicată de birae sau în răscumpărarea unei greșeli. Proprietarul terenului apare ca donator de două ori: în anul 1820, „de la Domnu pământului: 20 fl.”⁵³, și în anul 1830, „dare de bună voință de la Domnu de pământ și de la sat: 48 fl. 56 cr.”⁵⁴. Proprietarii sau arendași morii au donat și ei în câteva rânduri: în anul 1808, „din milostenie de la moară: 28 f. 57 cr.”⁵⁵; în 1809, „din milostenie de la moară: 28 Rf. 29 cr.”⁵⁶; în 1812: „de la moară milostenie: 3 fl. 30 cr.”⁵⁷.

Un plus de venit se realiza și prin exploatarea terenului cimitirului: în anul 1825, „din nește prune vândute din morminte: 6 fl.”⁵⁸; în 1826, „din nește prune vândute de la mor[mini]: 6 fl.”⁵⁹; în 1837, „pentru iarba de la morminte: 12 fl. 30 cr.”⁶⁰; în 1838, „pentru iarba de la morminte: 30 fl.”⁶¹; în 1839, „pentru iarbă de la morminte: 30 fl.”⁶²; în 1843, „arinda mormintelor: 17 fl. 30 cr.”⁶³; în 1844, „arinda mormintelor: 17 fl. 30 cr.”⁶⁴; în 1845, „arinda mormintelor: 27 fl. 30 cr.”⁶⁵; în 1846, „arenda mormintelor: 36 fl. 6 cr.”⁶⁶; în 1847, „arenda mormintelor: 36 fl. 10 cr.”⁶⁷; în 1849, „arenda mormintelor de la Notarăș: 38 fl.”⁶⁸; în 1856, pentru iarba de la morminte⁶⁹.

O categorie aparte de venituri erau cele rezultate în urma negoțului cu bani, a împrumuturilor acordate din lada bisericii. Conform normelor imperiale, dobânda percepută era de 6 %⁷⁰. În prima dare de seamă, în anul 1789, s-a notat: „Iarăși cărue pe interes și obligație bani besericești s-au dat, numele aceluș și sama banilor dați să însămneză:

⁵³ *Ibidem*, f. 20.

⁵⁴ *Ibidem*, f. 25.

⁵⁵ *Ibidem*, f. 13v.

⁵⁶ *Ibidem*, f. 14.

⁵⁷ *Ibidem*, f. 16.

⁵⁸ *Ibidem*, f. 22v.

⁵⁹ *Ibidem*, f. 23.

⁶⁰ *Ibidem*, f. 28v.

⁶¹ *Ibidem*, f. 29.

⁶² *Ibidem*, f. 29v.

⁶³ *Ibidem*, f. 31v.

⁶⁴ *Ibidem*, f. 32.

⁶⁵ *Ibidem*, f. 32v.

⁶⁶ *Ibidem*, f. 33.

⁶⁷ *Ibidem*, f. 33v.

⁶⁸ *Ibidem*, f. 34v.

⁶⁹ *Ibidem*, f. 39v.

⁷⁰ Cristian Apati, *op. cit.*, p. 162.

Bani dați pe interes la:	Zloți	Crăițari
Pușcaș Giurgi	1	48
Pușcaș On	1	12
Lazar On	13	36
Ciocan Miculă	3	56
Boldol Toader	-	36
Popa Ioan din Batăr	9	4
Giurcuța Ion	9	59
Cefan Crăciun	10	53
Suma:	51	5

Lazar am primit din bani 5 zloți 57 crăițari;

[Dă la] Lazăr Om [am primit din bani] 5 zloți 8 crăițari;

De la Pușcaș Giurgiu am primit 1 zlot 54 crăițari”⁷¹.

În anul 1788, s-a încasat dobândă, „după 51 zloț, creițari 5, dați pe interes: 3 zloți, 4 creițari”⁷². Ulterior nu s-a mai reținut numele celor împrumutați, doar suma totală și „interesul”, dobânda, încasată: în anul 1804, „pe intereș dați: 100 f.”⁷³; în 1805, „din intereș pentru 100 de f. venitura: 6 f.”⁷⁴; în 1809, „interesul după 100 zloți: 5 Rf.”⁷⁵; în 1815, „pe obligație dați: 70 fl”⁷⁶; în 1816, „din interesul pentru 70 de flor.: 5 fl.”⁷⁷; în 1816, „supt obligație dați: 100 fl.”⁷⁸; în 1817, „după aceștia 100 interes: 6 fl”⁷⁹; în 1817, „pe obligații dați: 140 fl.”⁸⁰; în 1818, „după acești 140 îteres pe an: 8 fl. 30 cr.”⁸¹; în 1819, „după acește o sută, camătă sau interes: 6 fl”⁸²; în 1819, „pe obligație dați: 140 fl.”⁸³; în 1820, „din anul 1819... pe obligație dați: 140 fl.; interesul după acește: 8 fl. 22 cr.”⁸⁴; în 1820, „pe obligație dați: 200 fl”⁸⁵; în

⁷¹ SJANBH, *Parohia ortodoxă Talpoș*, dos. 2, f. 3.

⁷² *Ibidem*, f. 1.

⁷³ *Ibidem*, f. 11v.

⁷⁴ *Ibidem*, f. 12.

⁷⁵ *Ibidem*, f. 14.

⁷⁶ *Ibidem*, f. 17v.

⁷⁷ *Ibidem*, f. 18.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ *Ibidem*, f. 18v.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ *Ibidem*, f. 19.

⁸² *Ibidem*, f. 19v.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ *Ibidem*, f. 20.

⁸⁵ *Ibidem*.

1821, „interesul după aceste [200 fl]: 12 fl.”⁸⁶; în 1822, „pe obligație dați: 110 fl.”⁸⁷; în 1828, „pe obligație dați trei sute: 300 fl.”⁸⁸; în 1829, „interesul după aceste trei sute: 18 fl.”⁸⁹; în 1829, „pe obligație dați cinci sute: 500 fl.”⁹⁰; în 1830, „interesul acestora [500 fl.]: 30 fl.”⁹¹; în 1843, „pe obligație dați: 480 fl.”⁹²; în 1844, „interesul după aceste [480 fl]: 28 fl. 48 cr.”⁹³; în 1850, „pe obligație dați: 900 fl.”⁹⁴; în 1852, „pe obligație dați: 1400 fl.”⁹⁵; în 1853, „ujura după bani acești dați pe obligații [1400 fl.]: 84 fl.”⁹⁶ etc.

La capitolul cheltuieli remarcăm câteva ieșiri repetitive, an de an: pe „zăitin”, pentru candelă, „tămâie, oloi și lumini”: în 1788, „pe [zeitin] 47 crăițari”⁹⁷; „pe anul 1789 cheltuecele pentru [zăitin] și altele 2 zloți 17 crăițari”⁹⁸; în 1796, „pentru [zăitin] cumpărat la candelă: 18 cr.”⁹⁹.

În anii cincizeci apar menționate între cheltuieli salariile angajaților bisericii: în anul 1853, pentru „plata tutorului și a prescurăriței: 10 fl.”¹⁰⁰; în 1854, „la prescurăriță s-au dat: 5 fl.”¹⁰¹; în 1855, „plata sfătului pe acest an: 25 fl.”, plus, „cisme, iarăși la sfăt, o păreche: 8 fl.”¹⁰²; în 1855, „la prescurăriță: 5 fl.”¹⁰³; în 1856, „plata sfătului: 33 fl.”¹⁰⁴; în 1856, „plata prescurăriței: 5 fl.”¹⁰⁵; în 1857, plata sfătului a fost 33 fl, a prescurăriței 5 fl, iar „la tutor: 5 fl.”¹⁰⁶; în 1859, „plata sfătului pe acest an: 13 fl. 86 h.”¹⁰⁷.

⁸⁶ *Ibidem*, f. 20v.

⁸⁷ *Ibidem*, f. 21.

⁸⁸ *Ibidem*, f. 24.

⁸⁹ *Ibidem*, f. 24v.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ *Ibidem*, f. 25.

⁹² *Ibidem*, f. 31v.

⁹³ *Ibidem*, f. 32.

⁹⁴ *Ibidem*, f. 35.

⁹⁵ *Ibidem*, f. 36.

⁹⁶ *Ibidem*, f. 36v.

⁹⁷ *Ibidem*, f. 2.

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ *Ibidem*, f. 7v.

¹⁰⁰ *Ibidem*, f. 36v.

¹⁰¹ *Ibidem*, f. 37v.

¹⁰² *Ibidem*, f. 38v.

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ *Ibidem*, f. 39v.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ *Ibidem*, f. 40v.

¹⁰⁷ *Ibidem*, f. 44v.

Tot în acei ani s-a plătit pentru împrumutul statal: în anul 1854 „în împrumutul împărătesc s-au plătit: 25 fl.”¹⁰⁸, iar în 1855 „la împrumutul statului: 50 fl.”¹⁰⁹.

O categorie aparte de cheltuieli au fost cele pentru întreținerea lăcașului de cult, pentru „înoitura și rădicare biserici”, pentru zugrăvit, pardosit, repararea ușilor și ferestrelor, refacerea acoperișului etc. Etalăm aceste cheltuieli, pe ani, așa cum au fost ele consemnate în „sămădașe”:

în anul 1790: „pentru înoitura și rădicare biserici s-au des plătit de la [țirorman] și alte mărunțușuri toate: 417 f. 51 cr.”¹¹⁰;

în anul 1791: „pentru zăgrăvitura biserici, pentru toată [conștura]: 69 f. 55 cr.”¹¹¹; „pentru tocmitu ferestilor: 3 f. 30 cr.”¹¹²; „la maur pentru văcălași: 20 f.”¹¹³;

în anul 1793: „pentru pietri de pardosit des plătitura: 64 f. 40 cr.”¹¹⁴;

în anul 1794: „pentru pardositu biserici la mauru cu tot: 42 f. 39 cr.”¹¹⁵;

în anul 1799: „pentru lipitura biserici, cu toate alte mărunțușuri: 16 f. 12 cr.”¹¹⁶;

în anul 1800: „... și reparație la ușile biserici și ferești, cu totul: 58 f. 15 cr.”¹¹⁷;

în anul 1801: „pentru reparație pe acoperișul biserici: 5 f. 14 cr.”¹¹⁸;

în anul 1808: „din șindile vechi vândute și alte: 10 f. 27 cr.”¹¹⁹; „pentru acoperemântul bisereci șindile, cue și plata maisterului: 238 f. 17 cr.”¹²⁰;

în anul 1809: „pentru reparația biserici pe var și pentru văruiul biserici, fundamentului peste tot, și plata maisterului: 73 Rf. 47 cr.”¹²¹; „pentru facere ușii bisearici: 5 Rf.”¹²²;

în anul 1810: „pentru reparație la obloacele biserici: 8 Rf. 30 hr.”¹²³;

în anul 1825: „... și întocmire feresti: 3 fl. 9 cr.”¹²⁴;

¹⁰⁸ *Ibidem*, f. 37v.

¹⁰⁹ *Ibidem*, f. 38v.

¹¹⁰ *Ibidem*, f. 4v.

¹¹¹ *Ibidem*, f. 5.

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ *Ibidem*. Vezi documentul în anexa 2.

¹¹⁴ *Ibidem*, f. 6.

¹¹⁵ *Ibidem*, f. 6v.

¹¹⁶ *Ibidem*, f. 9.

¹¹⁷ *Ibidem*, f. 9v.

¹¹⁸ *Ibidem*, f. 10.

¹¹⁹ *Ibidem*, f. 13v.

¹²⁰ *Ibidem*.

¹²¹ *Ibidem*, f. 14.

¹²² *Ibidem*.

¹²³ *Ibidem*, f. 15.

¹²⁴ *Ibidem*, f. 22v.

în anul 1830: „... și tocmire fereștilor: 21 fl. 15 cr.”¹²⁵;

în anul 1832: „la reparație biserici, scânduri 95 și lemne de alaș: 48 fl. 43 cr.”¹²⁶; „șindile 20000 de mii, mia cu 7 fl. din Orade, 6500 cu 4 flo.: 166 fl.”¹²⁷; „cue de lături 2400 cu 5 flo. mia, și de șindile 31000, mia cu 4 fl. 24 cr.: 55 fl. 24 cr.”¹²⁸; „văpsele verzi, roșii și albe, vasă la aceste, oloi de in 48 de iții fac: 69 fl. 44 cr.”; „fier la turn, la covaci și costu maistorilor fac: 39 fl. 51 cr.”; „plata maistorilor: 125 fl.”¹²⁹;

în anul 1835: „var pentru reparație, fier și mauru fac: 51 fl. 24 cr.”¹³⁰;

în anul 1841: „reparația bisereci ear la un maur: 4 fl.”¹³¹; „la un meșter pentru gardul bisereci: 18 fl. 26 cr.”¹³²; „zar, țâțâni, cue de leaț și șindile la ușa țințirim[ului]: 11 fl.”¹³³;

în anul 1854: „biserica s-au reperat cu: 28 fl.”¹³⁴; „turnul bisearici s-au reperat cu: 55 fl. 33 cr.”¹³⁵;

în anul 1855: „pentru tocmitul fereștilor bisericești: 4 fl.”¹³⁶;

în anul 1858: „pentru acoperirea biserecii de nou, adecă șindile, lemne, și plata maistorului: 1087 fl. 22 cr.”¹³⁷;

în anul 1860: „reștanție de la reparația biserecii s-au plătit: 18 fl.”¹³⁸.

În lipsa inventarelor, se impun a fi prezentate și cheltuielile ocazionate de îmbunătățirea inventarului bisericesc:

în anul 1795: „pentru facere unui felon cred[i]tor și un rând de pocrovețe de [raihțaih] cu totul: 39 f. 29”; „pentru facerea unii icoane, [...] și alte mărunțușe: 3 f. 23 cr.”¹³⁹;

în anul 1797: „pentru un potir, discos, zvezda de argint tot aurite: 23 f.”¹⁴⁰; „pentru un stihariu de carton ordinariu: 4 f. 51 cr.”¹⁴¹;

¹²⁵ *Ibidem*, f. 25.

¹²⁶ *Ibidem*, f. 26.

¹²⁷ *Ibidem*.

¹²⁸ *Ibidem*.

¹²⁹ *Ibidem*. Vezi documentul în anexa 3.

¹³⁰ *Ibidem*, f. 27v.

¹³¹ *Ibidem*, f. 30v.

¹³² *Ibidem*.

¹³³ *Ibidem*.

¹³⁴ *Ibidem*, f. 37v.

¹³⁵ *Ibidem*.

¹³⁶ *Ibidem*, f. 38v.

¹³⁷ *Ibidem*, f. 43v.

¹³⁸ *Ibidem*, f. 45v.

¹³⁹ *Ibidem*, f. 7.

¹⁴⁰ *Ibidem*, f. 8.

¹⁴¹ *Ibidem*.

în anul 1802: „pentru cumpăratul uni lăzi în biserică: 4 f. 50 cr.”¹⁴²;
 în anul 1803: „pentru cumpăratu [unui] carton pă prestol: 4 f. 54 cr.”¹⁴³;
 „un clopoțal mic în oltariu și alte mănunțușuri: 3 f.”¹⁴⁴;
 în anul 1805: „pentru facere unului felon, epitrahil, rucaviță de [țaică]:
 30 f.”¹⁴⁵; „pentru cumpăratu unui litier și 2 talgere: 11 f. 30 cr.”¹⁴⁶;
 în anul 1819: „pentru pânză de un stihariu: 10 fl. 54 cr.”¹⁴⁷;
 în anul 1826: „pe o chedelniță noo cumpărată: 24 fl.”¹⁴⁸;
 în anul 1832: „un patrafir, [...] și alte: 23 fl. 13 cr.”¹⁴⁹;
 în anul 1834: „un falon, patrafir, mânare și un aer: 110 fl.”¹⁵⁰;
 în anul 1834: „măsariu pe oltariu: 6 fl.”¹⁵¹; „fune și cureoa la clopot: 2
 fl. 50 cr.”¹⁵²;
 în anul 1838: „haine, un falon, patrafir, rucaviță: 110 fl.”¹⁵³;
 în anul 1840: „un măsar pe prestol și o fune la clopot: 6 fl.”¹⁵⁴;
 în anul 1846: „pă făcutul unii cruci: 15 fl.”¹⁵⁵;
 în anul 1847: „pe făcutul unei cruci: 1 fl. 11 cr.”¹⁵⁶;
 în anul 1848: „fune la clopot și cu curao: 5 fl.”¹⁵⁷;
 în anul 1851: „pă o fune la clopot: 3 fl.”¹⁵⁸;
 în anul 1853: „un prapor s-au cumpărat: 150 fl.”¹⁵⁹; „cheltuiala
 adusului praporului: 2 fl. 30 cr.”¹⁶⁰; „un stihariu s-au cumpărat cu: 14 fl.”¹⁶¹;
 „o curea la clopot: 3 fl. 30 cr.”; „reparația curelei clopotului: 1 fl.”¹⁶²;
 în anul 1854: „un prapore și un rând de odejdii: 190 fl. 30 cr.”¹⁶³;

¹⁴² *Ibidem*, f. 10v.

¹⁴³ *Ibidem*, f. 11.

¹⁴⁴ *Ibidem*.

¹⁴⁵ *Ibidem*, f. 12.

¹⁴⁶ *Ibidem*.

¹⁴⁷ *Ibidem*, f. 19v.

¹⁴⁸ *Ibidem*, f. 23.

¹⁴⁹ *Ibidem*, f. 26.

¹⁵⁰ *Ibidem*, f. 27.

¹⁵¹ *Ibidem*.

¹⁵² *Ibidem*.

¹⁵³ *Ibidem*, f. 29.

¹⁵⁴ *Ibidem*, f. 30.

¹⁵⁵ *Ibidem*, f. 33.

¹⁵⁶ *Ibidem*, f. 33v.

¹⁵⁷ *Ibidem*, f. 34.

¹⁵⁸ *Ibidem*, f. 35v.

¹⁵⁹ *Ibidem*, f. 36v.

¹⁶⁰ *Ibidem*.

¹⁶¹ *Ibidem*.

¹⁶² *Ibidem*.

¹⁶³ *Ibidem*, f. 37v.

în anul 1855: „pentru facerea Mormântului lui Hs.: 35 fl.”¹⁶⁴;
 în anul 1861: „reparația unui clopot au costat: 11 fl. 40 cr.”¹⁶⁵.

În inventarul bisericesc un loc aparte l-au ocupat cărțile¹⁶⁶. În această direcție s-au făcut următoarele plăți:

în anul 1793: „pentru carte, strânsura cărților, adecă a Pauceniei: 12 f. 18 cr.”¹⁶⁷;

în anul 1795: „... desplătura Paucenie și alte mărunțușe: 3 f. 23 cr.”¹⁶⁸;

în anul 1811: „pentru Octoih: 7 Rf.”¹⁶⁹;

în anul 1841: „pentru Evanghelie: 24 fl. 30 cr.”¹⁷⁰;

în anul 1843: „cumpărata unui Pentecostariu și un Ceaslov, de la Bunta Iosif, cu 25 de florinți”¹⁷¹;

în anul 1847: „cumpărare unui Triod: 36 fl.”¹⁷²;

în anul 1850: „predica lui Zigismund Pap: 2 fl. 30 cr.”¹⁷³;

în anul 1852: „un Apostol: 11 fl. 5 cr.”¹⁷⁴;

în anul 1853: „Tipiconul proscomedii: 1 fl. 30 cr.”¹⁷⁵;

în anul 1853: „pentru legatul cărților bisericești: 13 fl. 30 cr.”¹⁷⁶.

O activitate importantă a preoților parohi a fost aceea a „purtării protocoalelor de botezați, cununați și răpăusați”, activitate frecvent controlată de protopopi și de autoritățile comitatense. Pentru a putea satisface această cerință cei din Talpoș au cumpărat în mai multe rânduri hârtie sau formulare:

în anul 1819: „pentru nește Protocoale de botez: 8 fl.”¹⁷⁷;

¹⁶⁴ *Ibidem*, f. 38v.

¹⁶⁵ *Ibidem*, f. 46v.

¹⁶⁶ Vezi: Cristian Apati, *Despre biserici, icoane și cărți ortodoxe din Bihor (ultimul deceniu al secolului al XVIII-lea – primele decenii ale secolului al XIX-lea)*, în *Seminatores in atrium liberalium agro. Studia in honorem et memoriam Barbu Ștefănescu* (coordonatori: Aurel Chiriac, Sorin Șipoș), Academia Română, Centrul de Studii Transilvane, Cluj-Napoca, 2014, p. 513-524; Idem, *Cărți ortodoxe în Bihor (anii 30 ai secolului al XIX-lea)*, în *In honorem Mihai Drecin. Profesorului Mihai Drecin la împlinirea vârstei de 70 de ani*, Editura Universității din Oradea, Oradea, 2014, p. 77-93.

¹⁶⁷ SJANBH, *Parohia ortodoxă Talpoș*, dos. 2, f. 6.

¹⁶⁸ *Ibidem*, f. 7.

¹⁶⁹ *Ibidem*, f. 15v.

¹⁷⁰ *Ibidem*, f. 30v.

¹⁷¹ *Ibidem*, f. 31v.

¹⁷² *Ibidem*, f. 33v.

¹⁷³ *Ibidem*, f. 35.

¹⁷⁴ *Ibidem*, f. 36.

¹⁷⁵ *Ibidem*, f. 36v.

¹⁷⁶ *Ibidem*, f. 36v.

¹⁷⁷ *Ibidem*, f. 19v.

în anul 1832: „... coale de protocoale și alte: 23 fl. 13 cr.”¹⁷⁸;
 în anul 1833: „... coale de protocoale și alte feliuri de cheltueli: 10 fl.”¹⁷⁹;
 în anul 1837: „coale de protocoale: 11 fl. 15 cr.”¹⁸⁰;
 în anul 1854: „coale de matricule s-au cumpărat cu: 5 fl.”¹⁸¹;
 în anul 1860: „matricole s-au cumpărat cu: 3 fl.”¹⁸².

Acest protocol de „sămădașe” cuprinde și o notiță referitoare la schimbarea banilor. Bunăoară, în anul 1860 comisia de verificare a făcut conversia sumelor deținute în „valută austriacă” astfel încât socotelile viitoare să respecte noua cerință:

„Luare de seamă

După stările împrejur de acum, după preînaltele orândueli ministeriale, făcându-să strămutarea banilor din valutari în valută austriacă, așa și aicea fiind suma banilor bisericești în valută, care fac 304 fl. și 38 de hr., prefăcându-i în valută austriacă, fac o sută douăzeci și opt de florini și 14, adică 128 fl. 14 h.

Care din sus arătată socoată, precum înaintea noastră s-au făcut și așa precum s-au arătat estă și să află cu subscriere numelui și punere sigilelor întărim, în comuna Talpoș 17/5 1860

Naintea noastră: Kirilezcu, birău, Frentz Gyurka, Nyegrutz Mitru, Frentz Ilie, Petrehele Togyer, Nyegrutz Szimeon, Argyilyan Pavel;

Georgie Țapoș, vicariu protoprezv.

Georgie Vașarhan, paroh¹⁸³”.

Dincolo de faptul că această serie de „sămădașe” demonstrează încă o dată cunoașterea și aplicarea normelor imperiale și bisericești în parohiile ortodoxe, parcurgându-o constatăm varietatea informațiilor și, uneori, complexitatea detaliilor. În lipsa altor surse, din dorința de a completa datele referitoare la bisericile ortodoxe din Bihor, am considerat oportună publicarea acestor amănunte despre biserică, despre inventarul obiectelor și a veșmintelor de cult, a cărților, și, desigur, a surselor financiare care au făcut posibile achizițiile. Totodată, în anexă, redăm un inventar al liderilor comunității ortodoxe din Talpoș, o contribuție la istoria elitelor rurale românești.

¹⁷⁸ *Ibidem*, f. 26.

¹⁷⁹ *Ibidem*, f. 26v.

¹⁸⁰ *Ibidem*, f. 28v.

¹⁸¹ *Ibidem*, f. 37v.

¹⁸² *Ibidem*, f. 45v.

¹⁸³ *Ibidem*, f. 44. Vezi documentul în anexa 4.

ANEXE

1. Inventarul liderilor comunității ortodoxe din Talpoș

Protopopi:

- 1789-1815: Teodor Popovici „protoprezviterul Chișineului [și] Zărandului”;
- 1817-1818: Ioan Boțco „protoprezviterul Chișineului”;
- 1820-1825: Ioan Șerb „namesnic [al] protoprezviteratului Zărand Chișineu”;
- 1826: „din porunca Domnului Administrator Ioan Șerb namesnic din Zărand, prin Pavel Boțco”;
- 1827: „Ioan [de] Șerb namesnic Zărandului și administrator protoprezviteresc”;
- 1829: Georgie Țapoș „paroh în Socodor și asessor consistorialnic” – în locul protopopului;
- 1830-1857: Georgie [Dan] „protoprezviterul Chișineului”;
- 1858: [Eustimiu] Novak „paroh și asesor consistorial” – în locul protopopului;
- 1860: Georgie Țapoș „vicariu protoprezviteresc”;
- 1861-1864: Petru Chirilescu „administrator protoprezviteresc”.

Preoți parohi:

- 1789-1792: Popa Georgie Popovici;
- 1793-1808: Popa Dimitrie Chirilovici „paroh în Talpoș”;
- 1809-: Georgie Popovici „paroh”, nu scrie *în Talpoș*;
- 1810: Ștefan Buntovici „prezviter”, nu scrie *în Talpoș*;
- 1811: Ioan Chirilovici „paroh”, nu scrie *în Talpoș*;
- 1813: Ioan Alelean „paroh în Talpoș”;
- 1814: Ștefan Bun[to]vici „paroh în Talpoș”;
- 1817: Georgie Țapoș „paroh în Socodor”;
- 1820-1822: Ioan Chirilescu „paroh”, nu scrie *în Talpoș*;
- 1823-1829: nu se menționează parohul;
- 1830-1853: Ioan Chirilescu „paroh și namesnic”, nu scrie *în Talpoș* (1830); din 1833, și ulterior, scrie „paroh în Talpoș”;
- 1854: Iosif Boțco „[vremelnic] administrator [parohial]”;
- 1855-1864: Georgie [Vașarhan] „preot”.

Ctitori ai bisericii (epitropi):

- 1789-1801: Toma Costan;
- 1802-1825: Rob Vasilie;

1826-1832: Boldor Flore;
1833-1842: Vidican Ioan;
1843-1847: Pușcaș Filip;
1848: Olcean Toader;
1849-1851: Rob Gavril;
1852-1863: Rob Mihai;
1863: Dimitrie Negruț.

Birăi, jurați și locuitori din Talpoș, oameni de încredere, martori la darea de seamă anuală:

1792: Frenți Toader, birău;
1793: Ilie Cioară, birău;
1795: Dămian Georgie, birău;
1796: Cioară – nu scrie prenumele, birău;
1797-1799: Cioară Ilie, birău;
1800-1802: Pușcaș Petru, birău;
1803: Copil Simion, birău;
1804: Ferenți Petru, birău;
1806, ianuarie: Pușcaș Petru, birău;
1806, aprilie: Bungău Mitru, birău;
1808: Olcean Urs, birău;
1809: Boldor Flore, birău;
1810-1811: Frenț Flore, birău;
1813: Cioară Ilie, birău;
1814: Pușcaș Petru, birău;
1815: Boldor Flore, birău;
1817: Rob Gavril, birău;
1818: Boldor Flore, birău;
1819: Rob Gavril, birău;
1820: Frenț Flore, birău;
1822-1823: „judex et jurati poonis Talpas”, nu îi nominalizează;
1824: Rob Gavril, birău;
1825: Tiutiu Simeon, birău;
1826: Lazăr Vasilie, birău;
1827: Rob Gavril, birău;
1828: Demian Onu, birău;
1829: Matheiu Georgie, birău;
1830, 1832: Rob Gavril, birău;
1833: Lazăr Vasilie, birău;
1834: Bunta Ilie, birău;

- 1836: Olcean Petru, birău;
1840: Lazăr Onu, birău;
1841-1842: Rob Gavril, birău;
1843-1844, 1846: Olcean Petru, birău;
1847-1848: Vidican Onuț, birău;
1850-1851: Bunta Giucă, birău;
1852-1853: Frentz Georgie, birău;
1854: Drinc Onuț, birău; Lazăr Ioan și Vidican Flore jurați;
1855: Georgie Vidican, jude; Iosiv Vanc, notariu;
1857: Georgie Vidican, jude; Vidican Flore, jurat; Chirilescu Georgie, nu scrie funcția; Emeric Vanc, adj. notar;
1858: Chirilescu Georgie, jude;
1860: Chirilescu Georgie, birău; Frentz Gyurca, jurat; Negruț Mitru, jurat; Frentz Ilie, jurat; [Petrehele] Toader, locuitor în Talpoș; Negruț Mitru, locuitor în Talpoș; Ardelean Pavel, locuitor în Talpoș;
1861: Chirilescu Georgie, birău; Frentz Gyurca, jurat; Frentz Ioan, jurat; Vidican Mihai, jurat; Zacharias Ianos[...];
1862: Chirilescu Georgie, birău; Frentz Gyurca, Negruț Flore, Balas Flore, Negruț Mitru bătrănu, Negruț Mitru tânăru, Zacharias Ianos[...];
1863: Chirilescu Georgie, jude; [...] Toader, Lazăr Pavel, Lazăr Micula;
1864: Chirilescu Georgie, jude; Frentz Georgie, jurat; Negruț Flore, jurat; [Toduț] Petru, jurat; Frentz Ilie, Copil Georgie, Boldor Flore, locuitori în Talpoș.

3. Foto – „Socoata” anului 1832

Cokoaia.

26

Beniașnișor, un a kumarișnișor Ciceșeră giu Tălmășu reșe și
mon Căuș Japare Akkias, gese 72 Japareșu anuș și capșmă mîră un
dehem bue Akkias 1832. kape iur apșmă apșu Akkias și Japareșu
Japare, ofșkara apșkara Akkias și ofșkara apșkara.

Apșu	Cokoaia	Beniașnișor	fl.	ku
1	Lis Akkias 1831 as pșmă și kapa Ciceșeră kapa sâma		664	37
2	Lis apșmă și kapa Ciceșeră		3	54
3	Lis Ciceșeră Akkias		15	12
4	Lis Akkias kumarișnișor na pșmă		7	50
5	Lis Japare gese kapa kapa kapa		24	-
		<u>Cuma</u>	715	33

Kumarișnișor.

1	Yp Akkias, Akkias, Akkias, kapa ge Akkias, un akkias	23	13	
2	Na Akkias Ciceșeră, Akkias și, un Akkias ge Akkias	48	43	
3	Mingiaș 2000 ge Akkias, un kapa 7 fl. giu Akkias 6500 kapa 7 fl.	106	-	
4	Kape ge Akkias 2400 kapa 5 fl. na, un ge Mingiaș 31000 na 4 fl.	55	24	
5	Akkias kapa, pșmă, un akkias, kapa na akkias, Akkias ge un Akkias	69	44	
6	Apșu na akkias kapa, un kapa Akkias akkias akkias	59	51	
7	Plama Akkias	126	-	
		<u>Cuma</u>	527	55

Apșmășe

Amă Akkias Cumă kumarișnișor giu Cumă kumarișnișor
sop, as pșmă și kapa Ciceșeră Akkias Akkias un Akkias
de ge Akkias, un akkias un Akkias ge Akkias - 187. 38.

Kape mîră un akkias Cokoaia și un kapa ofșkara, kapa
ofșkara kumarișnișor un akkias kumarișnișor și
akkiș și Akkias. Akkias 17. Akkias 1832.

Lazăr Akkias Akkias
un Akkias
Akkiș Akkias.

Japareșu Akkias
Akkiș Akkias
Akkiș Akkias
Akkiș Akkias

ROMÂNIA ♦ ARHIVELE NAȚIONALE ♦ BIHOR

Sursa: Serviciul Județean Bihor al Arhivelor Naționale, fond Parohia ortodoxă Talpoș, dos. 2, f. 26.

CARACTERISTICI TIPOLOGICE ALE SATELOR ȘI GOSPODĂRIILOR ȚĂRĂNEȘTI DE PE CURSUL SUPERIOR AL CRIȘULUI NEGRU – SEC. XVIII-XX - LEA II

MELANIA ȚĂRĂU*

TIPOLOGICAL CHARACTERISTICS OF THE PEASANT VILLAGES AND HOUSEHOLDS ON THE SUPERIOR STREAM OF BLACK CRIȘ RIVER SEC. XVIII – XX

This study is a continuation of our previous study regarding the typology of villages in the upper valley of the Crișul Negru river. If in that study we presented the common characteristics of the historical genesis of those villages and how they developed over time, in this second part of the study we presented the characteristics of the households and houses that were built in each of them those villages. We have described in detail four types of houses, which are the most numerous in this area. The most common type of house is the one-room, or two-room, with access space (tindă) and outdoor corridor (târnaț), then its version with cellar. Another type of house described by us was the one with two living spaces under one roof, but separated from each other by the access hall to the inner courtyard of the household. Finally, the last type of house described is the one with two or three rooms, without external corridor, in which the access is made from one room to another. In the following we have described the composition of the stables and the ways of fencing the households with fences. We also cared to describe as closely as possible the ways of joining the wooden elements that make up all these buildings. We also indicated the common characteristics of the constructions, but also their specific characteristics depending on each village.

Key words: Crișul Negru, Criștior, Cărpinet, Lunca, Vașcău, tipologie, gospodărie, casă, grajd, gard, caracteristici, sistematizare.

În prima parte a prezentului studiu am întreprins o trecere în revistă a principalelor repere istorice care au marcat evoluția așezărilor satești de pe cursul superior al Crișului Negru, utilizând în demersul nostru descriptiv arondarea lor actuală la câte un centru administrativ comunal¹. Am fost interesați să surprindem apoi caracteristicile comune care conferă unitatea tipologică a satelor ce au făcut obiectul cercetărilor noastre de teren, dar și

* Muzeul Țării Crișurilor – Complex Muzeal; e-mail: etnografie@mtariicrisurilor.ro

¹ Melania Țărău, *Caracteristici tipologice ale gospodăriilor țărănești de pe cursul superior al Crișului Negru – sec. XVIII-XX* (I), în *Biharea*, nr. XLVII, 2020, p. 9-34.

trăsăturile lor specifice, cele care le diferențiază, le oferă unicitate și originalitate și care, până la urmă, le-au imprimat de-a lungul timpului o dinamică economică și tipologică ușor distinctă.

În sensul direcțiilor de cercetare amintite, acolo unde sursele documentare ne-au înlesnit aprofundarea descifrării aspectelor rurale ale epocii pre-moderne, am scos la lumină informații inedite privitoare la principalele familii în jurul cărora s-au încheșat și dezvoltat fiecare dintre comunitățile sătești analizate, familii din sânul cărora s-au ridicat liderii locali ai vremii (voievozi, juzi, crainici și jurați), am inventariat apoi toponimele și hidronimele consemnate de conscriptori în vetrele așezărilor respective², date care ne-au facilitat creionarea paletii preocupărilor economice ale localnicilor (agricultură, păstorit, olărit, lemnărit, sumănărit, minerit, prelucrarea minereurilor etc.), reușind pe această cale să reconstituim pârgghiile de legătură și rapoartele lor de cauzalitate cu realitățile timpurilor noastre.

În cea de a doua parte a studiului nostru ne-am focalizat atenția asupra structurii gospodăriilor țărănești din aria geografică supusă cercetării, asupra alcătuirii lor, acestea incluzând spațiile de locuit, cele de adăpostire a animalelor domestice, de depozitare și păstrare a fânului și a produselor agricole, atelierele țărănești, precum și sistemele de împrejmuire și de protejare ale tuturor acestora. În acest sens, am abordat aceeași metodă a analizei comparative, urmărind să surprindem atât caracteristicile comune ale tuturor gospodăriilor, cât și elementele de diferențiere ale acestora, prin prisma aplicării principiului unității prin diversitate.

Este îndeobște cunoscut faptul că drumul către modernizarea lumii rurale transilvănene, și într-o primă etapă a satelor din părțile Crișanei, a fost deschis prin reformele emise și apoi implementate de către Curtea de la Viena pe întreg parcursul veacului al XVIII-lea, la scurtă vreme după ce provincia a

² Idem, *Considerații asupra tipologiei gospodăriilor tradiționale din localitățile comunei Pomezeeu (Bihor)*, în *Biharea*, nr. XXXIV-XXXVI, 2007-2009 (în continuare Melania Țărău, *Considerații asupra tipologiei gospodăriilor tradiționale din localitățile comunei Pomezeeu...*), p. 31-42; Idem, *Evidența gospodăriilor tradiționale din localitățile comunei Pomezeeu (Bihor)*, în *Biharea*, nr. XXXIV-XXXVII, 2010, p. 87-106; Idem, *Case tradiționale țărănești din localitatea Lehecenii (județul Bihor)*, în *Interferențe intelectuale – Studia în onorăm Aurel Chiriac Sexagenarii*, supliment al revistei *Crisia*, Editura Muzeului Țării Crișurilor, Oradea, 2011 (în continuare Melania Țărău, *Case tradiționale țărănești din localitatea Lehecenii...*), p. 319-325; Simona Bala, Melania Țărău, *Considerații asupra caselor din Cauaceu, județul Bihor, în anul 2011*, în *Biharea*, nr. XLII, 2015, P. 59-96; Melania Țărău, *Tipologia locuințelor din satele comunei Cărpinet*, în *Biharea*, nr. XLV/2018 (în continuare Melania Țărău, *Tipologia locuințelor din satele comunei Cărpinet...*), p. 73-105; Idem, *Tipologia locuințelor din satele comunei Lunca (Bihor)*, în *Biharea*, nr. XLVI, 2019 (în continuare Melania Țărău, *Tipologia locuințelor din satele comunei Lunca...*), p. 41-67.

fost pacificată. Dinastia Habsburgilor a fost interesată de propășirea economică a noilor sale achiziții teritoriale, mai ales efortului reclamat de întreținerea efectivelor militare și a aparatului birocratic de dimensiuni imperiale. În acest context a fost derulată Conscrierea economică a Bihorului în anul 1692³, a fost legiferat apoi dreptul de petiționare directă a țăranilor către administrația centrală (1715 și 1723)⁴, iar în anul 1753 a fost elaborat și introdus „contractul urbarial” tipizat, în opt puncte, care avea să reglementeze sub aspect normativ toate relațiile economice dintre supuși și stăpânii moșiilor, iar pe această cale să fie desființate vechile învoieli feudale⁵.

Mai târziu a fost demarat procesul de sistematizare teritorială a așezărilor rurale, cunoscut sub numele de „alinieră a satelor”, măsură prin care puterea centrală urmărea să coaguleze gospodăriile țărănești ale fiecărei așezări în unități teritoriale compacte, înșirate de-a lungul unei ulițe principale, din care se desprindeau ulițe secundare ce conducea către sectoarele economice, agricole sau industriale, lucrate de săteni. În felul acesta puteau fi redade folosinței agro-pastorale importante suprafețe ocupate până atunci de gospodăriile țărănești răslețe și totodată administrația fiscală obținea un mai bun control asupra colectării dărilor și taxelor la care era impusă populația sătească. Baza legală a constituit-o reglementarea urbarială emisă în anul 1767 pentru a fi aplicată în Ungaria⁶.

În Ținutul Beiușului, aplicarea măsurilor de „alinieră a satelor” au fost începute în cursul anului 1773 și ele au determinat sistematizarea drastică a majorității localităților zonei⁷, excepție făcând doar câteva cătune încropite pe amplasamente greu accesibile, din pricina morfologiei reliefului, cum a fost și cazul celor șase vetre răslețe de locuire ce alcătuiau cătunul Criștioru de Sus (*Felso Kristior*) ori a celor patru vetre ce alcătuiau cătunul Câmp Moți (*Kimpu*)⁸ (fig. 1-4), care au fost „ocolite” până și de procesul de sistematizare

³ Mezösi Károly, *Bihar Vármegye a Török Uralom Megszűnése Idejében (1692)*, Budapest, 1943, passim.

⁴ Marczali Henrik, *Mária Terézia 1717-1780*, în *A Magyar Történelmi Társulat*, Budapest, 1885, p. 200. Apud: Gheorghe Gorun, *Dimensiunile violențelor din mediul țăranesc transilvănean din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea*, în *Historica*, nr. XLI, Cluj-Napoca, 2002, p. 355-361.

⁵ Papp Klára, *Prestații iobăgești în comitatul Bihor în perioada reglementării urbariale*, în *Historica*, nr. XLI, Cluj-Napoca, 2002, p. 361-368.

⁶ Paul Cernovodeanu, Nicolaie Edroiu (coordonatori), *Istoria Românilor*, vol. IV, Editura Enciclopedică, București, 2002, p. 145-146.

⁷ Virgil Maxim, Ioan Godea, *Considerații istorice și demografice privind evoluția tipologică a așezărilor rurale din nord-vestul României*, în *Biharea*, 1974, p. 30-31.

⁸ https://ro.wikipedia.org/wiki/Ridicarea_topografic%C4%83_iozefin%C4%83.

derulat de regimul comunist în a doua jumătate a secolului XX⁹. Din această pricină, în aceste așezări mai pot fi întâlnite și astăzi câteva gospodării răzlețe¹⁰ și arar câteva locuințe și acareturi țărănești tradiționale izolate, construite doar pe structură de lemn (fig. 5-6)¹¹.

În general, cele mai multe dintre gospodăriile tradiționale ale satelor analizate sunt alcătuite din câte o casă de locuit, așezată în linie cu frontul stradal sau perpendicular pe acesta, iar în curte (*ocol*) un grajd, ușor supraedificat, ce servește și la păstrarea fânului și un coteț pentru porci ori pentru păsări, uneori și „coșara” pentru păstrarea știuleților de porumb. Într-unele dintre gospodării poate fi întâlnită în curte și câte o locuință mai mică (*coptoriște*), odinioară locul în care familia își petrecea cea mai mare parte a vieții. Spațiul curții, cu clădirile ridicate aici, era despărțit de obicei printr-un gard față de spațiul agricol proxim, ograda, ce asigura produsele de strictă și imediată utilitate necesare bucătăriei (fig. 7-8)¹².

Tiparul acestor gospodării este foarte răspândit pe întregul teritoriu al Transilvaniei, din când în când prezentând unele particularități locale¹³. Astfel, în zonă sunt specifice porțile (*căputuri*) și gardurile înalte, înspre uliță, menite să ferească interiorul curților de privirile trecătorilor. Porțile sunt lucrate din lemn, fețele acestora din scânduri, iar în unele cazuri ele sunt acoperite cu tablă zincată, în vreme ce foarte multe dintre garduri sunt zidite din piatră de carieră, unele din zidărie de cărămidă, cele dinspre uliță fiind de obicei tencuite cu mortar de ciment, caracteristici întâlnite și în alte așezări aflate în bazinul superior al Crișului Negru¹⁴. O serie de excepții de la această alcătuire clasică pot fi întâlnite în localitățile în hotarul cărora s-au dezvoltat activități industriale, sub regimul comunist, care au atras după

⁹ Baza legislativă a procesului de sistematizare derulat sub regimul comunist din România: 1948 - *Instrucțiuni privind planurile de sistematizări urbanistice*; 1952 - *Hotărârea C.C. al P.C.R. privind construcția și reconstrucția orașelor*; 1967 - *Hotărârea C.C. al P.C.R. privind dezvoltarea construcției de locuințe și administrarea fondului locativ*; 1970 - *Hotărârea Consiliului de Miniștri privind înființarea Comisiei Centrale pentru sistematizarea localităților*; 1972 - *Directivele Conferinței Naționale a P.C.R. privind sistematizarea teritoriului*; 1974 - *Legea nr. 58 privind sistematizarea teritoriului și localităților rurale și urbane*; 1986 - *Plenara C.C. al P.C.R. din 23-24 iunie, privind accelerarea procesului de sistematizare rurală* – n.n., M.Ț.

¹⁰ <http://satul.net/harta-cristioru-de-sus-bh/>; <http://satul.net/harta-camp-moti-bh/>.

¹¹ <https://mapio.net/pic/p-35137774/>.

¹² Melania Țărău, *Tipologia locuințelor din satele comunei Cărpinet...*, p. 73-105.

¹³ Valer Butură, *Străvechi mărturii de civilizație românească. Transilvania - Studiu etnografic*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1989, p. 63.

¹⁴ Melania Țărău, *Considerații asupra tipologiei gospodăriilor tradiționale țărănești din localitățile comunei Pomezeeu...*, p. 40.

sine un anumit grad de urbanizare și implicit sistematizarea și raționalizarea gospodăriilor, ca de pildă în Băița și Vașcău (fig. 9-10)¹⁵, ori în satele al căror relief nu permitea pe alocuri o atare structură, precum în Colești¹⁶ ori în Hotărel (fig. 11-12)¹⁷.

În ce privește spațiile de locuit, până în primele decenii ale celei de a doua jumătăți a secolului XX, cel mai răspândit tip de casă a fost cel alcătuit dintr-una sau două camere, cu tindă și pridvor (*târnaț*), așezată în linie cu frontul stradal sau perpendicular pe acesta (fig. 13), locuințe ce mai pot fi întâlnite în localitățile Criștioru de Sus, Criștioru de Jos, Cărpinet, Leheceni, Călugări, Izbuș, Șuștiu, Sârbești, Vașcău, Săliște de Vașcău, Vărzarii de Sus (fig. 14-23).

Casele tradiționale, de acest tip, sunt destul de restrânse ca suprafață de locuit, situându-se între 23 și 90 mp¹⁸. Ele sunt ridicate pe fundații zidite din piatră extrasă din carieră, ori din bolovani de râu. Ca liant, pentru monolitizarea fundațiilor, s-a folosit lutul¹⁹. Peste fundația de piatră sunt montate tălpi de stejar, îmbinate între ele, care urmează conturul casei și al compartimentelor acesteia, ele alcătuind totodată suportul pentru stâlpii ce vor constitui structura verticală de rezistență a pereților. Stâlpii sunt fixați în cepurile scobite în talpa casei, iar în partea lor superioară sunt în grinzile ce alcătuiesc centura casei. Întreaga structură este apoi rigidizată cu ajutorul numeroaselor contrafișe (*propte*) montate oblic la fiecare unghi de îmbinare dintre stâlpi și tălpi, respectiv stâlpi și centură (fig. 24-25). Peste grinzile ce alcătuiesc centura, perpendicular pe lungimea locuinței, sunt montate cosoroabele din brad (*grinzele*), legate de centură prin cuie de lemn²⁰. Deasupra vor fi montate scândurile (*podele*) ce vor închide partea superioară a locuinței.

Pereții celor mai multe dintre case sunt ridicați din bârne de lemn, dar pot fi întâlnite și case ale căror pereți sunt edificați din piatră sau din chirpici (*văioagă*) ori din zidărie mixtă de piatră și chirpici. Pereții caselor de lemn sunt întocmiți din bârne orizontale, fixate în canalele longitudinale ale

¹⁵ <https://provinciacrisana.wordpress.com/2016/10/17/localitatea-baita-judetul-bihor-provincia-crisana/>; <https://www.bihorinimagini.ro/galerie-foto/tara-beiusului/vascau/orasul-vascau/>.

¹⁶ <https://www.digi24.ro/regional/digi24-oradea/colesti-locul-uitat-din-apuseni-care-prinde-viata-datorita-tinerilor-751753>.

¹⁷ <https://hotarel.blogspot.com/2013/03/fotografii-cu-hotarel-bihor-romania-7.html>.

¹⁸ Primăria comunei Cărpinet, *Matricola imobilelor din localitățile Cărpinet, Călugări, Izbuș, Leheceni*, dosar 12.

¹⁹ Melania Țărău, *Case tradiționale țărănești din localitatea Leheceni...*, p. 319-325.

²⁰ Radu Octavian Maier, *Arhitectura țărănească în vestul țării*, Comitetul de Cultură și Educație Socialistă al județului Arad, Arad, 1979, p. 27.

stâlpilor. Pe suprafața exterioară și interioară a pereților de lemn este montată o rețea din șipci de brad, care au rolul de a susține tencuiala, compusă din lut amestecat cu pleavă (*tină*), care asigură etanșarea casei²¹. La casele cu pereți de piatră sau chirpici, liantul folosit pentru monolitizarea zidărilor este tot lutul. Același material a fost utilizat la tencuirea (*lipirea*) locuințelor pe interiorul și exteriorul lor.

Acoperișurile tipice sunt cele croite în două ape, unele cu o a treia apă (*cionc*), de mici dimensiuni, înspre uliță. Mai târziu a fost introdus sistemul în patru ape. Structura acoperișurilor este alcătuită din căpriori (*coarne*) fixați la partea lor inferioară de grinzile ce alcătuiesc centura, iar în partea lor superioară de grinda centrală, orizontală (*coama*), care preia portanța întregului acoperiș și o distribuie apoi unor stâlpi fixați în cosoroabe (*grinzele*), ce conferă rezistență întregii structuri²². Stabilitatea căpriori este asigurată prin intermediul unor contrafișe ce-i mențin în poziția și în unghiul gândit de meșterul care a edificat casa. Învelitoarele acoperișului sunt alcătuite din țiglă de formă rectangulară, iar la cele mai vechi din țiglă în formă de solzi (fig. 26).

Un alt tip de locuințe, derivat ca alcătuire și tehnică de construcție din cel descris mai sus, este cel compus din tindă, două camere și pridvor (*târnaț*). Acestea au suprafețe cuprinse între 48 și 107 mp²³, iar unele dispun și de pivniță, ca de pildă în Călugări sau Briheni. Structura și tehnologia de lucru utilizată la ridicarea lor sunt identice cu cele mai devreme amintite, fundații din bolovani de râu, schelet de stejar, pereți din zidărie de chirpici ori din grinzi sau dulapi orizontali tencuiți cu amestec de lut și pleavă, acoperișuri în două sau patru ape, învelite cu țigle ceramice dreptunghiulare sau „solzi” (fig. 27-28)²⁴.

Diferit este însă un al treilea tip de casă, mai nou, alcătuit din locuințe compuse din două module de locuit aflate sub același acoperiș, dar separate de gangul care asigură accesul către curte. Acestea sunt aliniate frontului stradal și pot fi compartimentate într-un sector locuibil cu două camere, cu sau fără pridvor (*târnaț*), și un al doilea sector, cu numai o cameră, ori în două sectoare simetrice cu câte două camere. Foarte multe au pivnițe zidite din piatră de carieră sau de râu. Aceste case au suprafețe cuprinse între 72 și 143 mp²⁵ și pot fi întâlnite în aproape toate localitățile de pe cursul superior al

²¹ Ioan Godea, *Arhitectura la români*, Editura Primus, Oradea, 2007, p. 127.

²² Informator: Maria Bocșe, 79 ani, Leheceni nr. 82 (martie 2011).

²³ Primăria comunei Cărpinet, *Matricola imobilelor din localitatea Leheceni*, dosar 12, f. 11, 39, 82.

²⁴ Melania Țărău, *Tipologia locuințelor din satele comunei Cărpinet...*, p. 73-105

²⁵ *Ibidem*, f. 87, 130

Crișului Negru, cum ar fi în Briheni, Câmp Moți, Cărpinet, Leheceni, Hotărel, Vărzari. Unele dintre ele mai păstrează linia tradițională, cu desfășurarea spațiilor doar pe orizontală, însă cele mai noi au adoptat soluțiile novatoare ale jocului de volume gândit de proiectanți regimului comunist, prezentând o serie de supraedificări minore sau rizalitur (fig. 29-34)²⁶.

Ca și în cazul celorlalte două variante descrise, pereții acestora locuințe sunt edificați din dulapi (*fozle*) fixați în canalele longitudinale ale stâlpilor, la rândul lor îmbinați cu tâlpile și grinzile ce alcătuiesc centura casei. Pe exterior și în interior pereții sunt acoperiți cu o rețea de lețuri peste care este așternută tencuiala de lut sau mortar. Același înveliș protector este utilizat și pentru casele edificate din zidărie de piatră sau chirpici. Spațiul de acces în curte este închis cu o poartă înaltă de lemn, uneori protejată cu tablă. Acoperișul, în două sau patru ape, este învelit cu țigle ceramice dreptunghiulare sau „solzi”.

În schimb, în localitatea Lunca, și în satele aparținătoare comunei omonime, tipicul majorității locuințelor este diferit față de cel al locuințelor din satele comunelor vecine, în sensul că foarte rar pot fi întâlnite aici case cu pridvor (*târnaț*), tindă și două camere, una înspre stradă și cealaltă înspre ogradă²⁷. Cele mai multe locuințe sunt alcătuite dintr-o tindă, orientată către curte, în partea opusă frontului stradal, pentru că intrarea în casă de face din interiorul curții și mai rar din partea laterală a acesteia; din tindă se intră într-o cameră laterală și în prima cameră de către stradă, din aceasta din urmă intrându-se în a doua cameră dinspre stradă (fig. 33). Adesea tindă are aspectul unei semi-lojă, fiind alcătuită dintr-un prim spațiu deschis și un al doilea închis, separate prin ușa de la intrarea în casă (fig. 36), însă de regulă se intră în tindă (casă) direct din curte, intrarea și treptele fiind protejate de o copertină (fig. 37).

Aproape toate casele, cu mici excepții, au structura edificată din lemn, începând de la tâlpile acestora, stâlpii (*șoșii*), contrafișele (*proptiele*), centura, bârnele pereților exteriori și interiori, grinzile și podelele tavanelor, până la căpriorii și șipcile acoperișurilor. Cele mai multe case au acoperișurile croite în patru ape și mai rar în două ape. Tiparul clasic al caselor de câmpie, cu pridvor, tindă și două camere, poate fi întâlnit pe alocuri și în câteva dintre satele comunei, în special în cele al căror intravilan beneficiază de terase mai largi și mai plane (fig. 38-39).

Stâlpii ce alcătuiesc structura verticală de rezistență, sunt fixați în tâlpile și grinzile de centură ale locuințelor, ce formează structura orizontală de

²⁶ Idem, *Tipologia locuințelor din satele comunei Lunca...*, p. 41-67.

²⁷ Valer Butură, *Străvechi mărturii de civilizație românească. Transilvania - Studiu etnografic*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1989, p. 63.

rezistență, prin cepuri ce intră în locașuri scobite, conturându-se astfel scheletul viitoarei case. Apoi, poziția acestor stâlpi este consolidată prin contrafișe, simple sau multiple, montate în partea lor inferioară, ele fiind fixate în canalele săpate longitudinal pe fețele interioare ale stâlpilor, respectiv fețele superioară a tălpilor și cele interioare ale grinzilor ce alcătuiesc centura. La unele construcții consolidarea cu contrafișe este absentă, bârnele din care se edifică pereții fiind fixate pur și simplu în canalele stâlpilor (fig. 40-41). Am întâlnit însă și sisteme mixte de consolidare a scheletului de lemn al construcțiilor, meșterii procedând în aceste cazuri la utilizarea atât a sistemului cu contrafișe, cât și a îmbinării pereților prin „chiotori” (fig. 42).

Aici casele au podul supraînălțat, soluție tehnică menită să asigure un spațiu mai înalt de depozitare, de ventilare și de conservare a cerealelor peste iarnă, acestea fiind procurate de săteni pe seama trocului cu unelte și obiecte confecționate de ei din lemn, pe care le dădeau la schimb în satele de câmpie în cursul călătoriei lor negustorești prin „țară”. Astăzi meșteșugul confecționării furcilor, greblelor, scărilor și ciubărelor a cam dispărut, după cum s-a restrâns și cel al croirii sumanelor în Sârbești. Sistemele de supraînălțare a podurilor caselor, dar și a podurilor grajdurilor, este alcătuit din suprapuneri multiple de grinzi, cu sau fără stâlpișori intermediari (fig. 43).

În satele comunelor Criștior și Cărpinet, grajdurile (*iștalaule*) sunt aproape întotdeauna amplasate paralel cu frontul stradal, având și rolul de a departaja curtea (*ocolul*) de grădină (*ogradă*) sau de o a doua curte (a păsărilor), însă pot fi întâlnite și grajduri plasate alături de curte. Cele mai multe dintre ele sunt edificate din bârne de lemn, îmbinate cu „chiotori”, sau din bârne orizontale fixate în canalele longitudinale ale stâlpilor, în sistemul „Fachwerk”²⁸, tehnică în care sunt ridicați și pereții de compartimentare. Structura grajdurilor este așezată pe o fundație sumară din bolovani de carieră sau de râu²⁹. Rigidizarea construcției este asigurată prin contrafișe (*propte*) montate oblic, fie în imediata apropiere a unghiurilor de îmbinare a stâlpilor cu tăpile și centura, fie direct între tălpi și centură.

Grajdurile sunt compartimentate în două încăperi, sub același acoperiș, una destinată animalelor, cealaltă pentru veghea bărbatilor gospodăriei în perioadele fătărilor, despărțite între ele de gangul de trecere către grădină, loc în care era adăpostit carul sau căruța gospodarului, spre a fi ferite de intemperii. Gangul este închis porți înalte de lemn, atât înspre curtea interioară, cât și înspre grădină. Alte grajduri sunt edificate pe structură de lemn cu pereții din zidărie de chirpici, ori sunt ridicate din zidărie de piatră,

²⁸ Radu Octavian Maier, *op. cit.*, p. 24.

²⁹ Informator: Traian Anca, 89 ani, Leheceni, nr. 61 (martie 2011).

monolitizate și unele și altele cu liant de lut. La exterior și interior sunt toate tencuite cu un amestec de lut și pleavă și apoi sunt văruiate. Acoperișurile sunt învelite cu țigle dreptunghiulare sau „solzi”. Înspre grădină, grajdurile mai au câte o ușă, destinată evacuării bălegarului (fig. 46-47).

În satele comunei Lunca, grajdurile sunt clădite pe fundații de piatră, la fel ca și casele, iar structura lor, confecționată tot din lemn, urmează aceleași modalități de alcătuire și îmbinare a elementelor de rezistență, precum și de însăilare a pereților exteriori și interiori. Diferența o fac doar acoperișurile, care sunt croite numai în două ape, laturile fiind închise de calcane de lemn. Cele mai multe dintre grajduri sunt alcătuite dintr-o încăpere destinată găzduirii vitelor, un spațiu de tranzit înspre ogradă, folosit și pentru protejarea de intemperii a carului, și o încăpere destinată găzduirii gospodarului în perioada fătării vitelor și depozitării uneltelor de imediată necesitate zilnică. Există însă grajduri alcătuite doar dintr-o încăpere destinată vitelor și o alta protejării carului (fig. 48). Și unele și altele au poduri supraînălțate și ventilate, în care este depozitat fânul peste iarnă, înlesnind alimentarea cu hrană a vitelor.

Împrejmuirile (gardurile) înspre frontul stradal sunt ridicate de zidărie din piatră de carieră sau de râu la cele mai multe dintre gospodării. Monolitizarea blocurilor de piatră a fost făcută cu liant din lut (fig. 49-51). Unele dintre aceste împrejmuiuri sunt tencuite. În Lehecenii sunt și împrejmuiuri către uliță realizate din scânduri. Gardurile de delimitare a proprietăților (între vecini) sunt de obicei realizate din lețuri de lemn, verticale, fixate pe alte două lețuri orizontale, acestea din urmă fiind prinse de stâlpi (șoși) înfiți în pământ³⁰.

O singură gospodărie, aceasta în Lehecenii, are împrejmuirea dinspre uliță diferită de tipologia locală. Gardul este alcătuit din zidărie de piatră tencuită, constând dintru-un brâu inferior, înalt de 50 cm, pe care sunt edificați stâlpișori, înalți de 120 cm, la câte 1,5 m distanță unul de celălalt. În partea superioară a stâlpilor sunt montate grinzi paralele, pe toată lungimea gardului, iar pe acestea sunt fixați căpriorii de sprijin al unei mici șarpante, în două ape, învelită cu țigle ceramice dreptunghiulare. În spațiile dintre stâlpi (*ochiuri*) sunt montate panouri din lețuri de brad (fig. 52)³¹.

În ce privește împrejmuirile gospodăriilor, majoritatea caselor, fiind aliniate la stradă, au nevoie de segmente reduse de garduri, însă acolo unde frontul stradal al vreunei parcele construite este mai mare, proprietarii au optat pentru garduri edificate pe fundații de piatră și zidite din piatră, cărămidă sau văioagă (fig. 53). Porțile de acces înspre curte sunt înalte, flancate cu stâlpi solizi, din zidărie.

³⁰ Informator: Victoria Cristea, 62 ani, Lehecenii nr. 143 (martie 2011).

³¹ Informator: Male Sabin, Lehecenii nr. 101 (martie 2011).

Toate cele descrise de noi în acest studiu reprezintă mărturii ale unei stări de lucruri prezente în cel de al doilea deceniu ale actualului secol. Din păcate, multe dintre gospodăriile și casele descrise aici vor dispărea în următorii ani și vor fi înlocuite de altele moderne, conforme cu standardele occidentale importate de noile generații.

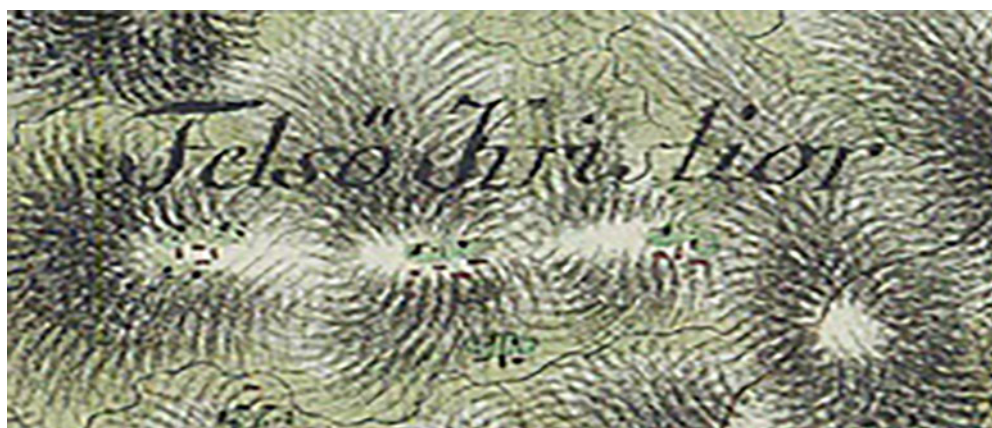


Fig. 1 – Planimetria satului Criștioru de Sus³²

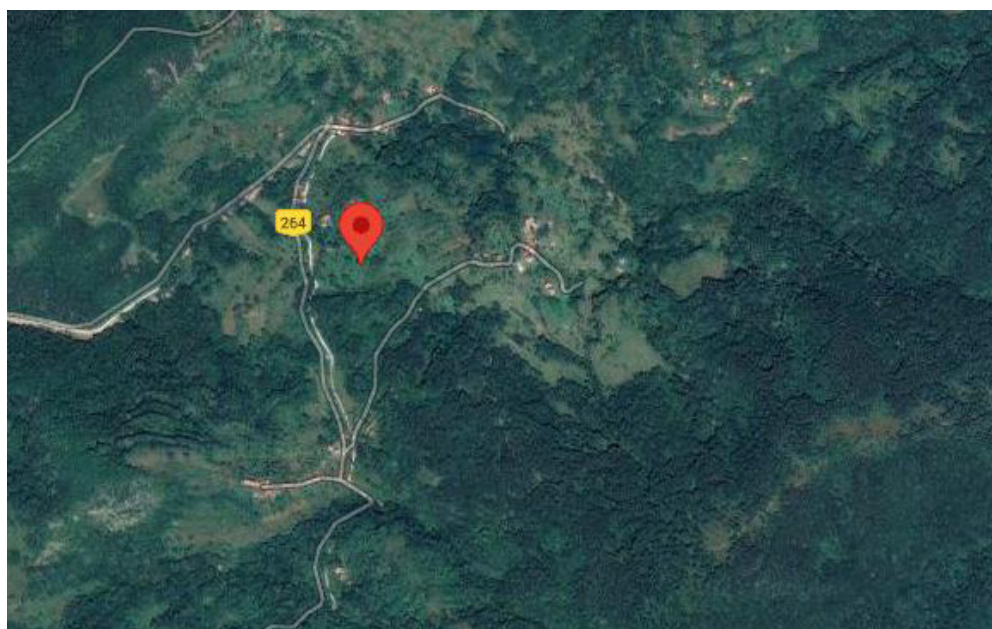


Fig. 2 – Imaginea satelitară a satului Criștioru de Sus³³

³² https://ro.wikipedia.org/wiki/Ridicarea_topografic%C4%83_iozefin%C4%83

³³ <http://satul.net/harta-cristioru-de-sus-bh/>

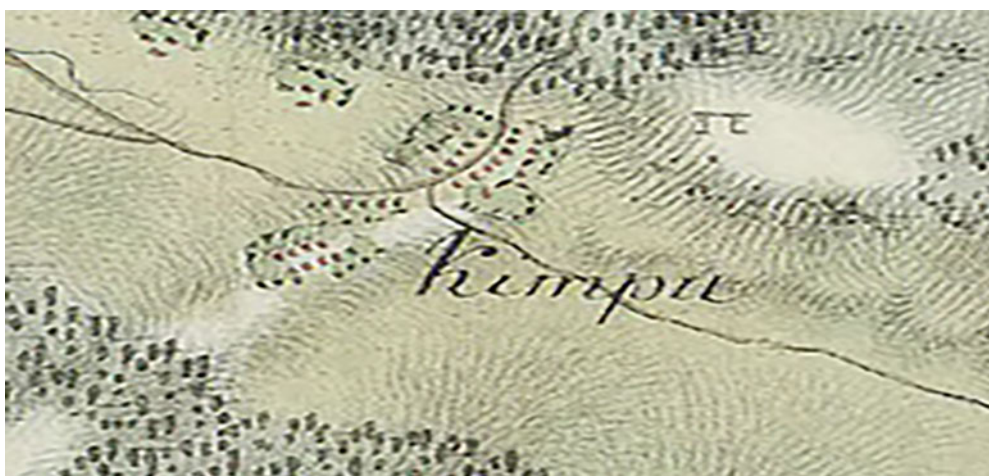


Fig. 3 – Planimetria satului Câmp Moți³⁴



Fig. 4 – Imaginea satelitară a satului Câmp Moți³⁵

³⁴ https://ro.wikipedia.org/wiki/Ridicarea_topografic%C4%83_iozefin%C4%83

³⁵ <http://satul.net/harta-camp-moti-bh/>



Fig. 5 – Gospodărie din Criștioru de Sus

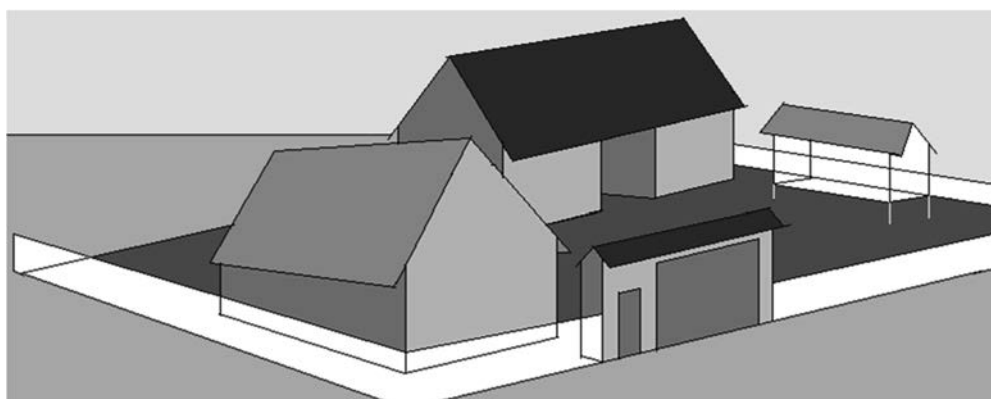
Fig. 6 – Gospodărie din Săliște de Vașcău³⁶

Fig 7 – Structura tipică a gospodăriilor țărănești din com. Criștior

Fig 8 – Structura tipică a gospodăriilor țărănești din com. Cărpinet³⁷

³⁶ <https://mapio.net/pic/p-35137774/>

³⁷ Melania Țărău, *Tipologia locuințelor din satele comunei Cărpinet...*, p. 73-105.



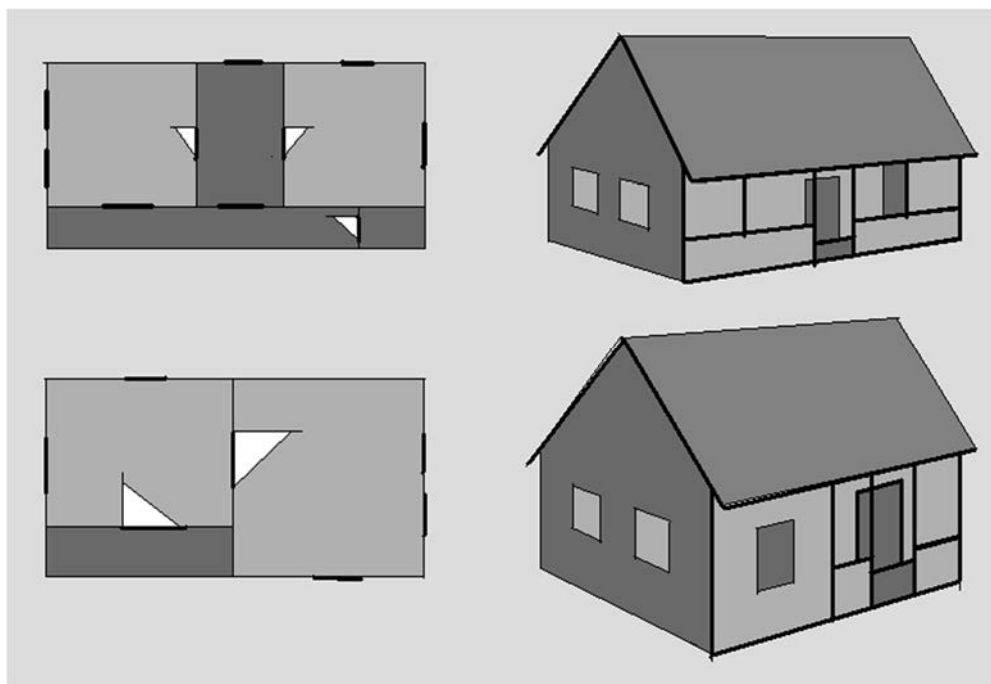
Fig. 9 – Strada sistematizată în satul Băița³⁸



Fig. 10 – Strada sistematizată în orașul Vașcău³⁹

³⁸ <https://provinciacrisana.wordpress.com/2016/10/17/localitatea-baita-judetul-bihor-provincia-crisana/>.

³⁹ <https://www.bihorinimagini.ro/galerie-foto/tara-beiusului/vascau/orasul-vascau/>.

Fig. 11 – Gospodărie din Colești⁴⁰Fig. 12 – Gospodărie din Hotărel⁴¹Fig. 13 – Structura tipică a caselor tradiționale cu pridvor, tindă și una sau două camere⁴²

⁴⁰ <https://www.digi24.ro/regional/digi24-oradea/colesti-locul-uitat-din-apuseni-care-prinde-viata-datorita-tinerilor-751753>.

⁴¹ <https://hotarel.blogspot.com/2013/03/fotografii-cu-hotarel-bihor-romania-7.html>.

⁴² Melania Țărau, *Case tradiționale țărănești din localitatea Lehecenii...*, p. 319-325.



Fig. 14 – Casă cu târnaț și o cameră în
Criștioru de Sus



Fig. 15 – Casă cu târnaț și două camere în
Criștioru de Jos



Fig. 16 – Casă cu târnaț și două camere în
Leheceni⁴³



Fig. 17 – Casă cu târnaț și două camere în
Călugări⁴⁵

⁴³ Casă cu o cameră și tindă, cu pereții din bârne, în Leheceni, nr. 82 (Bocșe Gheorghe și Maria).

⁴⁵ Casă cu o cameră și tindă, cu pereții din bârne și tencuiți, în Călugări nr. 216.



Fig. 18 – Casă cu târnaț și două camere în Izbuc⁴⁴



Fig. 19 – Casă cu târnaț și două camere în Șuștiu⁴⁶



Fig. 20 – Casă cu târnaț și două camere în Sârbești⁴⁷



Fig. 21 – Casă cu târnaț și două camere în Vașcău⁴⁸

⁴⁴ Casă cu tindă și două camere, cu pereții din bârne, în Izbuc nr. 178.

⁴⁶ Casă cu tindă și două camere, cu pereții din bârne, în Șuștiu nr. 7.

⁴⁷ Casă cu o cameră și tindă, cu pereții din bârne și tencuiți, în Sârbești f.n.

⁴⁸ Casă cu o cameră și tindă, cu pereții din bârne și tencuiți, în Vașcău, nr. 57 (Adam Rengle).



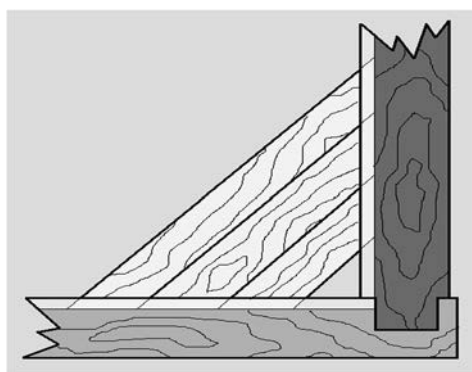
Fig. 22 – Casă cu târnaț și două camere în Săliște de Vașcău



Fig. 23 – Casă cu târnaț și două camere în Vărzarii de Jos



Fig. 24 – Detaliu de îmbinări – casă din Izbuc, nr. 179⁴⁹



⁴⁹ Melania Țărău, *Tipologia locuințelor din satele comunei Cărpinet...*, p. 73-105.

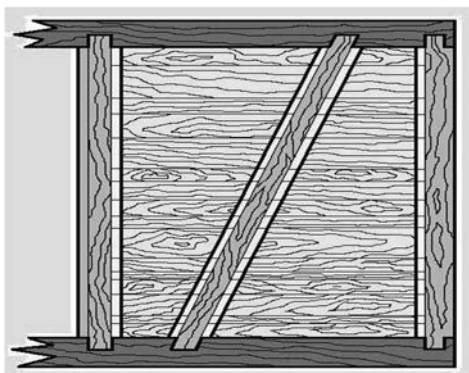


Fig. 25 – Detaliu de îmbinări – casă din Leheceni, nr. 82

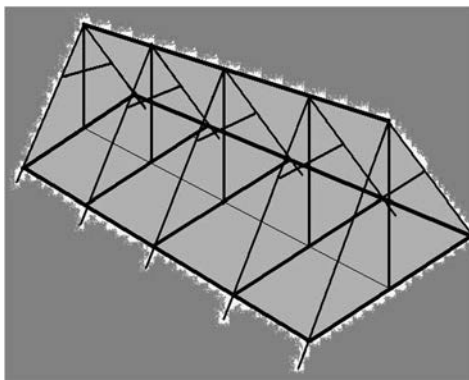


Fig. 26 – Structura acoperișului – casă din Călugări, nr. 215



Fig. 27 – Casă cu tindă, două camere și pivniță – Călugări, nr. 216



Fig. 28 – Casă cu tindă, două camere și pivniță – Briheni, nr. 7⁵⁰

⁵⁰ *Ibidem.*

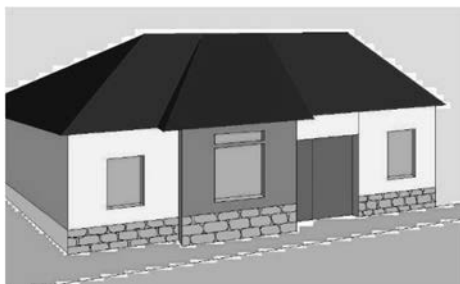


Fig 29 – Casă cu două spații de locuit sub același acoperiș – Briheni



Fig 30 – Casă cu două spații de locuit sub același acoperiș – Câmp Moți⁵¹



Fig. 31 – Casă cu două spații de locuit sub același acoperiș – Cărpinet, nr. 59



Fig. 32 – Casă cu două spații de locuit sub același acoperiș – Leheceni, nr. 87

⁵¹ <https://www.travelguideromania.com/ro/platoul-carstic-vascau-face-parte-din-muntii-codru-moma-si-este-ramura-vestica-a-muntilor-apuseni/>



Fig. 33 – Casă cu două spații de locuit sub același acoperiș –Hotărel



Fig. 34 – Casă cu două spații de locuit sub același acoperiș –Vărzarii de Jos⁵²

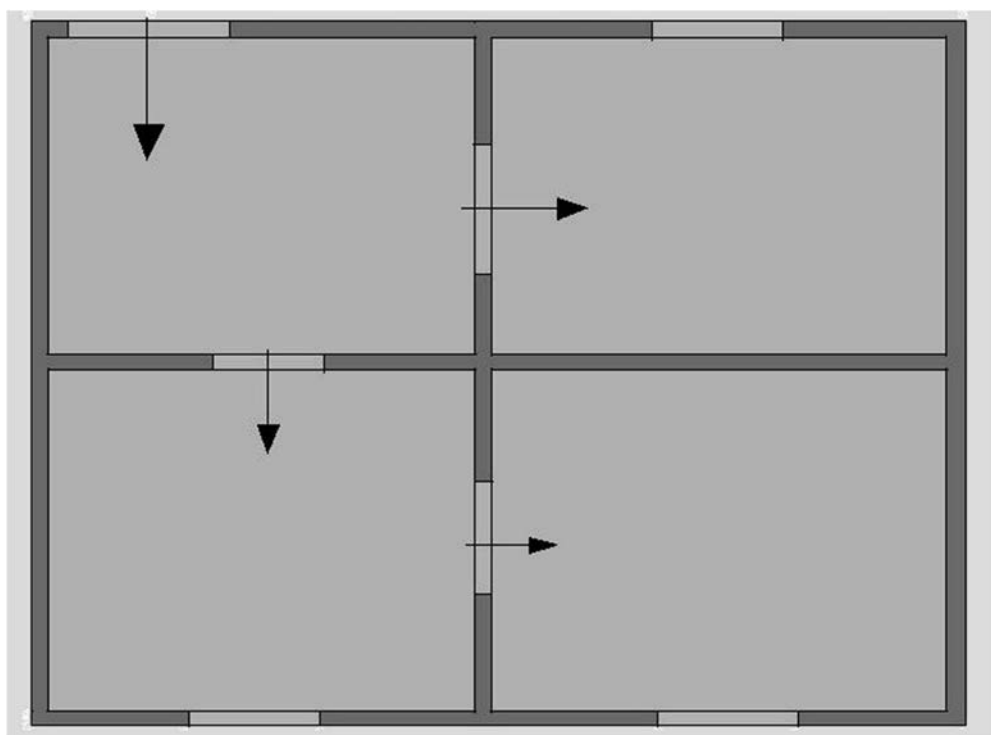


Fig. 35 – Planul unei locuințe tipice din comuna Lunca⁵³

⁵² Melania Țărău, *Tipologia locuințelor din satele comunei Cărpinet...*, p. 73-105.

⁵³ Idem, *Tipologia locuințelor din satele comunei Lunca...*, p. 41-67.



Fig. 36 – Intrare de tip semi-lojă – Briheni, nr. 7



Fig. 37 – Intrare protejată cu copertină – Briheni, nr. 79



Fig. 38 – Alcătuirea structurii de lemn – Hotărel f.n.



Fig. 39 – Alcătuirea structurii de lemn – Șuștiu 11⁵⁴

⁵⁴ *Ibidem.*

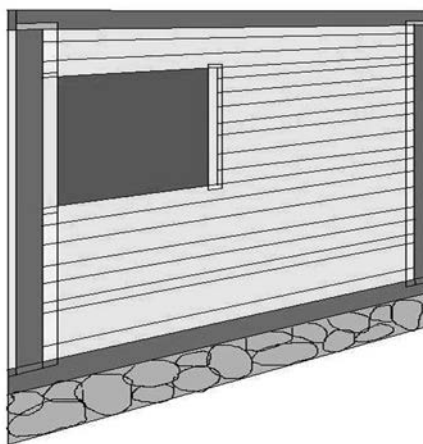
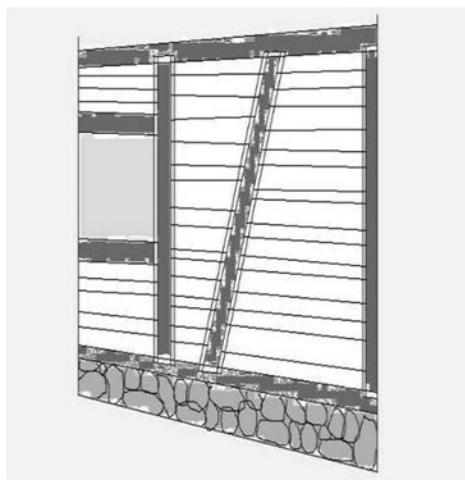


Fig. 40 – Structură de rezistență cu contrafișe Fig. 41 – Structură de rezistență fără contrafișe



Fig. 42 – Structură de rezistență mixtă, cu stâlpi și bărne îmbinate cu „chiotori” – Seghiște, nr. 11

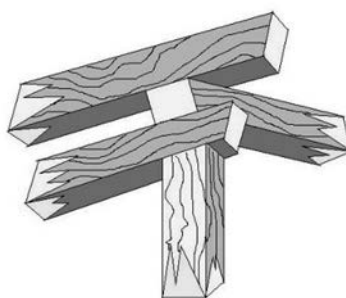


Fig. 43 – Sisteme de îmbinare a stâlpilor marginali cu grinzile centurii și cu stâlpișorii de supraînălțare



Fig. 44 – Grajd în Criștioru de Jos



Fig. 45 – Grajd în Criștioru de Suss



Fig. 46 – Grajd cu două module sub același acoperiș – Leheceni, nr. 83



Fig. 47 – Grajd cu două module sub același acoperiș – Izbuc, nr. 179



Fig. 48 – Grajduri cu încăpere pentru vite, colnă pentru protejat carul și cameră de locuit – Lunca

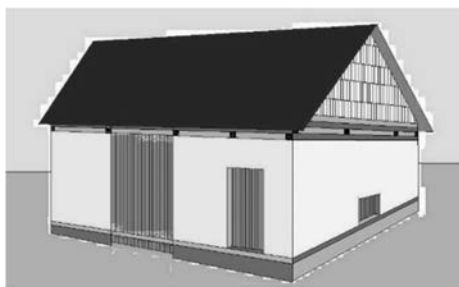




Fig. 49 – Gard din zidărie de piatră de carieră – Călugări, nr. 28



Fig. 50 – Gard din zidărie de piatră de râu – Leheceni, nr. 40



Fig. 51 – Gard din zidărie de piatră de carieră – Criștioru de Jos



Fig. 52 – Gard din zidărie de piatră tencuită, cu „ochiuri” – Leheceni, nr. 101, Male Sabin



Fig. 53 – Modalități de împrejmuire a gospodăriilor în Lunca

ROLUL ECONOMIEI ȚĂRĂNEȘTI ÎN SUSȚINEREA ARMATEI ROMÂNE DUPĂ MAREA UNIRE. REFLECȚII DOCUMENTARE ASUPRA SATELOR DIN BIHOR

SABINA HORVATH*

THE PEASANTRY ECONOMIC ROLE FOR SUSTAINING THE ROMANIAN ARMY AFTER THE GREAT UNION. DOCUMENTARY REFLECTIONS OVER THE VILLAGES IN BIHOR.

The present work has documented information about the necessities of the Romanian Army, which was stationed in Bihor County, after the end of the First World War. Upon request of the army, there were several stock inventories made, regarding the goods which the population had, so that in case of war, the army could purchase the goods. There was inventory regarding the base goods, such as cereal, flour, vegetables, animals for meat, beverages, and material from which different kind of military equipment could be made, leather for boots. There was an inventory for goods and products both from the residents and from the merchants, depending on their availability. The documents stated that the inventory didn't necessarily mean that the purchase had to take place if the situation didn't need ask for it, nor an abuse over the property. The information in the document allows us to understand the economic state of the living of the population of Bihor County after the end of World War 1.

Key words: goods of nourishment, military equipment, peasantry, Bihor County, War World One.

Economia țărănească a fost marcată în trecut de lungi perioade de subzistență, cu atât mai mult într-o perioadă de conflict militar sau după încheierea acestuia. Războiul întotdeauna a amplificat starea de pauperitate a societăți țărănești, participând direct prin înrolările în armată cu consecințe de pierderi de vieți omenești, rămânând temporar sau permanent fără principala resursă umană, cea masculină cu putere de muncă, de vârstă mijlocie. În același timp participațiunea țăranimii la conflict era dată și de susținerea materială oferită armatei prin rechiziții asupra bunurilor de care dispunea. În acest context satele din Bihor au fost parte importantă a susținerii armatei române prin rechizițiile de mărfuri de diferite tipuri, necesare menținerii ordinii stabilite la 1 Decembrie 1918. Economia țărănească se afla în refacere

* Muzeul Țării Crișurilor – Complex Muzeal; e-mail: contact@mtariicrisurilor.ro

timpurie după război, când obținerea bunurilor de trai a fost afectată de conjunctura conflictului militar.

Pentru a avea un tablou complet asupra posibilităților materiale din teritoriu, armata a efectuat în primii ani de după terminarea războiului, acțiuni de recensare. Scopul declarat fiind "cunoașterea cantității existente de resurse de hrană, furaje, combustibili pentru ca autoritatea militară să poată ști în mod exact cantitățile disponibile în cazul unui eventual război pentru întreținerea armatei și populației civile"¹. În 1920 într-un document emis de Regatul României și apoi transmis de Comandamentul trupelor din Transilvania către administrațiile locale s-a dispus identificarea bunurilor aparținătoare populației civile, cu accent pe resursele de hrană². Pentru o bună colaborare a întregii administrații, armata nu achiziționa direct de la cetățeni bunurile necesare ci prin intermediul autorităților locale, a primpretorilor, aceștia fiind cei care intermediuau rechizițiile cu populația civilă³. Recenzările de bunuri s-au făcut având la bază "Legea și Regulamentul pentru imobilizarea cerealelor și derivatelor" și a altor ordine ulterioare⁴.

În 22 septembrie 1922, prin circulara nr. 67.311, Ministerul de Interne prin Biroul Mobilizării și Rechizițiilor solicita Prefecturii județului Bihor să ordone instituțiilor administrative și polițienești "să înceapă lucrările pregătitoare pentru rechizițiile de subzistență, furaje, combustibili, echipament", pentru ca "autoritatea militară" să poată ști în mod exact care sunt cantitățile disponibile pentru întreținerea armatei și populației civile în cazul unui război. În document se precizează că odată realizată recensarea nu însemna că rechizițiile urmau obligatoriu a se face, iar recensământul "nu producea nicio restricție asupra proprietății private"⁵. Precizările aveau scopul de a înlătura speculațiile pe acest subiect prezente în societate, păstrându-se în memoria colectivă amintirea rechizițiilor forțate făcute de armata germană în timpul retragerii, încălcând astfel clauzele armistițiului de retragere⁶.

¹ Arhivele Naționale Secviciul Județean Bihor (în continuare ANSJBh), *Fond Prefectura Județului Bihor*, inv. 42/1923 (1929-1923), f. 149;

² *Ibidem*, inv. 59, dosar 1920 *Rechiziționarea de bunuri pentru înzestrarea armatei române*, vol. I, f. 241;

³ *Ibidem*, f.253- 254, 259; Sabina Horvath, *Mărturii documentare privind participarea țărănimii din Bihor la efortul de susținere materială a armatei române, după Marea Unire, în Marisia. Etnografie – Etnologie – Antropologie*, nr. 2, serie nouă, sub tipar;

⁴ ANSJBh, *Fond Prefectura Județului Bihor*, inv. 59, dosar 1920 *Rechiziționarea de bunuri pentru înzestrarea armatei române*, vol. II, f. 531;

⁵ *Ibidem*, inv. 42/1923 (1929-1923), f. 149;

⁶ Dumitru Preda, Vasile Alexandrescu, Costică Prodan, *În apărarea României Mari. Campania din 1918 – 1919*, Editura Enciclopedică, București, 1994, p.73;

Termenul de realizare al recensării urma să fie între 1 martie și 20 aprilie 1923; s-au constituit "comisii mixte de recensământ" așa cum erau numite în Legea Achizițiilor Publice, publicată în Monitorul Oficial nr. 112 din 23 august 1922. Comisiile aveau sarcina de a acționa în comunele urbane, în orașele mari și în comunele rurale. În fiecare dintre acestea se numeau membrii de comisie câte un delegat al autorităților polițienești, un delegat al cercului de recrutare sau un reprezentant al armatei și un reprezentat al primăriei. În sate, comisia era formată din primarul comunei și șeful garnizoanei; primarul comunal fiind cel care coordona activitatea comisiei ca și cunoscător al situației materiale a comunității pe care o reprezenta. Activitatea comisiei era de întocmi și distribui tabele în localitățile de recensare în care să fie înscrși toți locuitorii, negustorii, fabricile, depozitele etc., care ar fi putut deține mărfurile solicitate în tabel, fără nicio deosebire de persoane. În funcție de diversitatea mărfurilor, se solicitau cantitățile în kilograme pentru cereale, legume, coloniale, furaje; în litri pentru băuturi, în metri cubi pentru lemne tăiate și hectare pentru păduri; vitele pentru tăiere notate pe număr de capete, cu mențiunea că în rândul acestora nu erau incluși boii și bivoli pentru jug; era nevoie în armată și de articole de îmbrăcăminte sau materiale din care acestea să fie realizate, în metri liniari, kilograme, bucăți sau în perechi⁷.

Din categoria alimentelor recensate prin completarea acestor tabele cele mai importante erau cele produse în economia țărănească bazată pe agricultură. Au fost solicitate cereale nemăcinate din recolta anului 1922 existente la "producători, silozuri, depozite, magazii, mori etc"; se înregistrau colonialele aflate doar "la negustori, depozite și fabrici", incluzându-se cantitățile de zahăr, orez, sare, ceai, paste făinoase, cafea, conserve de carne, conserve de pește, conserve de legume, mezeluri, brânză, lumânări; "legume aflate la grădinari, depozite, negustori", fiind notate cantitățile de fasole, ceapă, cartofi, zarzavat; "grăsime numai la negustori, depozite, fabrici", fiind vorba de cantități de untură, slănină, ulei, seu; "combustibili aflați în depozite spre vânzare la negustori, exploatatori, proprietari de păduri", înregistrându-se lemne tăiate, păduri și legături de stuf; "vite pentru tăiere", cornute mari, mici sau porci; furaje sub formă de "fân, meu pășăresc, pârâng, paie, orz, ovăz"⁸.

Alături de bunurile alimentare au fost înregistrate și cele numite "material și echipament" în care au fost incluse bunuri obținute prin prelucrare în gospodăria țărănească precum lâna care putea fi recensată "de la locuitori, negustori, fabrici etc."; doar de la negustori, ateliere și fabrici s-a putut recenza pânză și postav în metri liniari, tălpi, piele pentru confecționat încălțăminte

⁷ ANSJBh, *Fond Prefectura Județului Bihor*, inv. 42/1923 (1929-1923), f. 149;

⁸ *Ibidem*, f. 5, 7, 8, 9, 10;

militară; urmate de bucăți ale articolelor de îmbrăcăminte precum "cămăși, izmene, ciorapi, ștergare, batiste, flanele, mănuși, pantaloni, căciuli, zeghe, cizme și bocanci, opinci, prelate, hamuri"⁹.

Într-o primă etapă au fost realizate tabele nominale care includeau cantitățile de mărfuri pe care o familie le deținea, dar autoritățile erau interesate de cantitățile generale disponibile dintr-o localitate, iar sarcina comisiei era de centraliza datele fără numele cetățenilor. Cercurile de recrutare preluau informațiile generale cu numele localității și cantitățile disponibile. Comandamentele teritoriale la rândul lor preluau informațiile, le concentrău într-un document comun pentru întreg județul, pentru a fi transmise către Ministerul de Război până la 6 mai 1923¹⁰.

Recenzări în sate de câmpie.

În Plasa Centrală a județului Bihor, după centralizarea datelor au fost raportate însemnate cantități de cereale – grâu, secară, porumb - dar și produse obținute din prelucrarea cerealelor – făină, mălai, tărațe. Pentru această regiune au fost înregistrate cele mai mari cantități de mărfuri alimentare în raport cu celelalte regiuni ale Bihorului. Varietatea mărfurilor fiind corespunzătoare tabelului, așadar fiecare rubrică având cantități înregistrate; spre exemplu pentru grâu și secara era notate 1.741.503 kg iar făina era în cantități de 2.839.218 kg.¹¹. Cantitățile impresionante se explică prin existența a numeroase surse comerciale în care erau prezente mărfuri de la mori comerciale cu capacitate de măcinș de nivel industrial, la depozite de făină și brutării, la negustori de coloniale și fabrici producătoare. Existența lor a fost mai cu seama în Oradea și în arealul învecinat, în comunele aparținătoare Plasei Centrale suprapuse peste regiuni de câmpie în care cerealele aveau un bun randament. În Oradea au fost recenzate cele mai importante cantități de mărfuri alimentare: de la producători, depozite, mori etc. grâu și secară – 115.530 kg., porumb- 300.500 kg., făină – 430.000 kg, mălai – 2.120, tărațe – 349.170 kg.; coloniale de la negustori, depozite și fabrici: zahăr – 70.575 kg., orez – 138.332 kg., sare – 65.549 kg., ceai- 1.241 kg., paste făinoase – 541 kg., cafea- 17.509 kg., conserve carne – 2.963 kg., conserve pește – 2.186 kg., conserve legume- 2.172 kg., mezeluri diferite – 1.786 kg., brânză – 568 kg., lumânări- 58.900 kg; legume aflate la grădinari, depozite, negustori: fasole – 4.666 kg., ceapă – 13.515 kg., cartofi – 5.490 kg; grăsime la negustori, depozite, fabrici: untură – 10.960, slănină –

⁹ *Ibidem*, f.12;

¹⁰ *Ibidem*, f. 149;

¹¹ *Ibidem*, f. 7;

7.974 kg., ulei – 4.253 l, seu- 250 kg.; băuturi aflate la producători, depozite, negustori: țuică 65.069 l, vin – 513.388 l; combustibili existenți la negustori, exploatatori, proprietari de păduri: lemne tăiate – 95.239 m. c.; puține păduri – 800 ha.; vite pentru tăiere: cornute mari – 800 capete, cornute mici – 500 capete; porci – 500 capete; furaje: fân – 32.200 kg., paie – 24.100 kg., orz, ovăz- 84.500 kg.. Categoria materialelor de echipament a fost bine reprezentată găsindu-se disponibile bună parte din gamă solicitată în tabelele de recensare, prevenind atât de la localnici cum e în cazul lânii, cât mai ales de la negustori, ateliere meșteșugărești și depozite cum e cazul pânzeturilor etc.¹² Cantitățile mari de bunuri de toate tipurile, comparativ cu alte regiuni ale județului, trebuie puse pe seama economiei polarizatoare a orașului reședință de județ, Oradea fiind cel mai important târg al Bihorului chiar și în condiții de refacere de după război¹³.

Satul Diosig putea asigura mărfuri alimentare din resursele agricole locale, dispunând la momentul recensării (15 aprilie 1923) de importante cantități de cereale, legume și băuturi, în special mari cantități de vin (813.400 l), arătând specificul ocupațional al locuitorilor în rândul cărora cultivarea viei era vădită ramură agricolă¹⁴. Această ocupație este deductibilă și din resursele satelor Săcuieni și Cherechiu, unde vinul a fost înregistrat în cantități importante¹⁵. Din Săcuieni au fost notate resurse semnificative de cereale – grâu, secară, porumb, urmate de produse obținute din măcinarea cerealelor – făină, mălai, tărate; legume, furaje în cantități importante dar și aproape toate categoriile de "materiale de echipament" aflate la negustori sau în prăvălii¹⁶; din sate ale aceleași regiuni precum Olosig, Cadea, Ciocaia, Sâniob, Cenaloș, Sânmiclăuș, Cubulcut cu același profil agricol s-au recensat cereale, vin (Sânmiclăuș cu o cantitate de vin recensată de 110.000 l) și coloniale - zahăr, sare, ceai cafea¹⁷;

În satul Boiu, sat de câmpie, s-au înregistrat importante cantități de produse agricole mai cu seamă cereale. În privința materialelor pentru echipamente s-a precizat că "satul nu deține astfel de resurse". Se găseau cereale aflate la producători, silozuri, depozite, magazine, mori etc.: grâu – 86.000 kg., porumb- 120.000 kg., făină – 20.000 kg., zarzavaturi – 4 kg.; vite

¹² *Ibidem*, f.5, 126, 127;

¹³ Sabina Horvath, *Modalități de realizare a schimburilor de produse în Bihor, în prima jumătate a secolului al XX-lea*, în *Crisia*, vol. LI, Supliment nr. 1, 2021, Editura Muzeului Țării Crișurilor, Oradea, 2021, (în continuare Sabina Horvath, *Modalități de realizare...*), p. 415;

¹⁴ ANSJBh, *Fond Prefectura Județului Bihor*, inv. 42/1923 (1929-1923), f.37;

¹⁵ *Ibidem*, f. 39;80;

¹⁶ *Ibidem*, f. 79, 80;

¹⁷ *Ibidem*, f. 56, 88, 89, 90, 93, 124, 128;

pentru tăiere de la producători: mari – 371 capete, mici – 70 capete, porci – 150 capete; furaje: fân, meu păsăresc, părâng – 1200 kg, paie - 1400 kg, orz, ovăz- 1100 kg; coloniale numai la negustori, depozite și fabrici: zahăr- 40 kg.; orez- 8 kg.; sare – 100 kg.; cafea – 4 kg.¹⁸.

Același profil agricol se sugerează și pentru satele Ghiorac și Tulca aflate în zona de câmpie a Bihorului, având importante resurse agricole de hrană, cereale păioase, porumb și furaje, legume; astfel că din Tulca au fost recenzate 16 vagoane de grâu și secară, 10 vagoane de porumb și 3 vagoane de făină¹⁹. Batăr și Tăut au fost sate în care agricultura a dat bun randament, fiind notate mari cantități de cereale cultivate: grâu și secară – 170.000 kg, porumb – 360.000 kg, tărațe – 25.000 kg; s-au adăugat importante cantități de furaje²⁰.

Pe cursul mijlociu al Crișului Negru din zona joasă, în plasa Tinca, satul Ginta dispunea de cereale mai însemnate cantitativ decât satele din amonte; grâu și secară – 19.160 kg., porumb- 67.970 kg., făină – 10.040 kg.; coloniale: zahăr – 123 kg., orez – 38 kg., sare – 4300 kg.; slănină și untură se găsea la negustori și în prăvălii; cantități moderate de băuturi alcoolice; cornute mari – 250 de capete, cornute mici – 38, capete și porci – 73 capete; la meșteșugarii și negustorii din sate se aflau materiale de pânzeturi, ciorapi, tălpi și piei pentru încălțăminte²¹; în aceleași mărfuri se încadrau și sate situate în zona de câmpie mai înaltă precum Suplacul de Tinca, Căpâlna²²; satele Belfir, Girișul Negru, Râpa, Mociar, deținând cereale și furaje dar și cantități mici de coloniale²³. Cele mai importante resurse de hrană din plasa Tinca au fost înregistrate chiar în satul Tinca: cereale – 22.850 kg., porumb – 16.100 kg., făină – 14.200 kg, mălai- 120 kg., tărațe – 1.200 kg.; legume de la localnici sau negustori – fasole, ceapă, zarzavaturi, cantități importante de grăsimi, slănină și untură, țuică și vin, furaje, materiale de echipament – pânzeturi, tălpi și piele pentru încălțăminte²⁴. Peste aceste cantități s-au situat cele recenzate din Ianoșda, sat de câmpie din plasa Tinca, existând în data de 7 aprilie 1923 cereale panificabile în cantitate de 178.000 de kg., porumb – 39.600 kg, făină – 80.000 kg.²⁵.

¹⁸ *Ibidem*, f. 33,34;

¹⁹ *Ibidem*, f. 58, 61;

²⁰ *Ibidem*, f. 66, 67;

²¹ *Ibidem*, f. 81, 84;

²² *Ibidem*, f. 82, 83;

²³ *Ibidem*, f. 64, 65, 105, 106, 108;

²⁴ *Ibidem*, f.109, 110;

²⁵ *Ibidem*, f. 121;

Recenzări în sate de deal și munte.

În plasa Aleșd, satele Borod și Cornițel puteau contribui cu grâu și secară în cantitate de 9.750 de kg, iar porumb 4.750 kg; se adăugau cantități mici de făină din satul Cornițel de 300 kg. și tot atâtea tărațe din Borod; din ambele sate s-au recenzat cartofi în cantitate de 4.120 kg.. Produse coloniale au fost recenzate de la negustorii din ambele sate; mărfuri coloniale notate au fost zahăr, orez, sare, ceai, cafea, brânză; la prăvălii se găseau și lumânări, untură, slănină; s-au recenzat băuturi precum țuică și vin în cantități importante și material lemnos prezent dar și furaje existente la săteni²⁶. Pentru produsele nealimentare recenzate doar din satul Borod s-a notat lână în cantitate de 160 kg., iar dintre cele aflate la meșteri și în prăvălii s-au înregistrat pânză, tălpi, piele pentru încălțăminte militarilor, căciuli, cojoace, opinci și piele pentru opinci²⁷. Pe valea Crișului Repede, satele Peștere, Chistag, Aștileu, Călățele dețineau cereale, furaje și animale fiecare după specificul agricol și posibilitățile de randament ale terenului agricol și în cantități mai reduse decât cele de mai sus²⁸.

Satul Ceica a avut posibilitatea unei contribuții mult mai însemnată având mari cantități de cereale de la producători, silozuri, mori etc. dar și importante cantități de mărfuri coloniale sau "material de echipament": cereale grâu și secară – 39.000 kg; porumb – 12.000 kg., tărațe - 3000 kg.; coloniale de la negustori, depozite și fabrici: zahăr – 10.000 kg.; orez – 500 kg.; sare – 10.000 kg.; ceai – 5 kg.; conserve de pește – 100 kg.; mezeluri diferite – 50 kg.; brânză – 30 kg.; lumânări- 100 kg.; cafea – 120 kg.; legume la grădinari: fasole- 200 kg.; ceapă – 250 kg.; zarzavaturi – 200 kg.; grăsime la negustori, depozite, fabrici: untură – 100 kg.; slănină – 180 kg.; seu - 30 kg.; băuturi la depozite, producători, negustori: țuică – 5000 l; vin – 600 l; combustibili aflați la depozite spre vânzare la negustori, exploatatori, proprietari de păduri: lemne tăiate – 100 m. c.; vite pentru tăiere: porci – 8 capete; furaje: fân- 50.000 kg.; paie – 10.000 kg.; orz, ovăz – 10.000 kg.; "materiale de echipament": lână – 1000 kg; tălpi – 100 kg. ²⁹. Aceste resurse trebuie privite complementar rolului de târg pe care satul Ceica l-a avut de-a lungul timpului, făcând parte din acea rețea a târgurilor și piețelor comunale ori sătești de mai mică amploare, dar care reglau nevoia de schimburi pe areale

²⁶ *Ibidem* f. 9; mărfurile recenzate din Borod se aflau în cantități mai mari comparativ cu cele din Cornițel, atât cele provenite de la localnici cât și cele prezente în prăvălii și la comercianți;

²⁷ *Ibidem*, f. 8;

²⁸ *Ibidem*, f. 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75;

²⁹ *Ibidem*, f. 17, 30;

mai mici. Piețele săptămânale organizate în satul Ceica deserveau satele din împrejurimi unde erau vândute produsele agricole ce prisoseau gospodăriei țărănești. Rolul său economic pentru regiunea înconjurătoare a fost mult sporit de situarea lui pe drumul ce lega Oradea de Beiuș, acesta fiind parte a axei comerciale dintre nordul și sudul județului³⁰. Sate învecinate precum Dușești, Ceișoară aveau disponibile doar produse agricole ale localnicilor, cereale și furaje rezultate din cultivarea acestora; din Ceișoara s-au recenzat chiar 600 kg. de lână de la localnicii crescători de oi; lipsesc produsele coloniale dar și sursele de carne sau de combustibili³¹; din Cârpeștii Mici, actualmente satul Zăvoi, s-au recenzat doar furaje și lână³²; din satul Topești s-au înregistrat doar lână de la producători, iar pentru produse agricole necesare hranei și pentru combustibili s-a menționat în actul de recenzare că în sat nu se găsesc "astfel de articole"³³. Din Lăzăreni, Calea Mare, Incești, Miheleu, Gruilung, Bicaciu, Cărand, Căranzel nu au fost recenzate bunuri de hrană, după cum stă menționat în document: "la locuitori nu s-au găsit superflue nici dintr-un articol de hrană și furaje, precum nici material de îmbrăcăminte din cele prevăzute..."³⁴. În aceeași regiune sate precum Lupoiaia, Hodiș, Forosig, Dumbrăvița Mică, Calea Mare (chiar dacă într-un alt document satul se declara fără categorii de mărfuri cerute), aveau recenzate cantități mici de cereale indicând un randament specific reliefului de deal³⁵.

În plasa Beiuș, în comuna Finiș compusă din satele Finiș, Șuncuiuș, Ioaniș, Fiziș s-au recenzat doar cerealele cultivate în arealul satului – grâu, secară, porumb; făină; furaje și lemne tăiate³⁶. Din alte sate apropiate de orașul Beiuș precum Târcaia, Tărcăița, Totoreni, și Mierag, aveau înregistrate o mare varietate de produse alimentare dar în cantități reduse, inclusiv cerealele. Tabelele ilustrează ocupația grădinăritului practicat pentru comercializarea legumelor în aceste sate, înregistrând cantități ridicate de legume comparativ cu alte sate de deal; spre exemplu la data în care a fost efectuat recensământul, 8 aprilie 1923, satul Târcaia a avut disponibilă varză în cantitate de 12.000 kg.. Creșterea animalelor în aceste sate este una demonstrat importantă, sătenii deținând însumat efective mari de animale: cai – 68 capete, boi- 430 capete; vaci - 312 capete; viței – 435 capete; oi – 783 capete; capre – 342 capete; porci – 321 capete; păsări crescute în curtea gospodăriei dar și alimente

³⁰ Sabina Horvath, *Modalități de realizare...*, p. 415-416;

³¹ *Ibidem*, f. 18, 19, 31;

³² *Ibidem*, f. 15, 32;

³³ *Ibidem*, f. 14, 16;

³⁴ *Ibidem*, f. 91;

³⁵ *Ibidem*, f. 85, 86, 87;

³⁶ *Ibidem*, f. 13;

complementarea ocupației de creștere a animalelor – lapte, brânză, ouă³⁷ (a se vedea la anexe). Spre comparație în alte sate din vecinătatea Beiușului – Remetea, Șoimuș - Pietreasa, Delani, Drăgoteni, Pietroasa, Gurani, Cociuba de la locuitori s-au recenzat în principal cereale, furaje și cartofi. Nefiind sate de grădinari nu sunt înregistrate legume de nici un fel iar la categoria coloniale este notat un singur produs - sarea, ceea ce indică un sistem alimentar bazat pe resurse corespunzătoare agriculturii locale. Au fost sate crescătoare de vite dar cu efective mici iar păstoritul se reflectă ca ocupație în Pietroasa, Gurani și Cociuba, prin cantitățile de lână recenzate cu un total de 869 kg.³⁸ Pe de altă parte au fost sate cu importante resurse de lemn tăiat sau de păduri, indicând o altă ocupație, cea a lemnăritului și a exploatării pădurilor³⁹. În aceste referințe se înscriu și alte sate din depresiunea Beiuș precum Cucuceni⁴⁰, Băleni⁴¹, Hinchiriș⁴², Cusuius⁴³, Lazuri de Beiuș, cu cereale în cantități reduse, cu furaje rezultate din cultivarea acestor cereale, cu absența legumelor exceptând pe alocuri fasolea sau cartofii dar în cantități reduse; erau sate crescătoare de animale mari trăgătoare din care puține erau susceptibile pentru tăiere și animale mici – oi, capre, porci- acestea fiind recenzate în număr ce depășeau 100 de capete în fiecare sat⁴⁴.

Pe cursul mijlociu al Beiușului, satele Uileac, Prisaca, Borz, Forău, Vălanii aveau disponibile cantități medii de cereale; făină avea doar satul Uileac cel mai probabil erau cantitățile existente la moara satului care deservea prin morărit o regiune mai vastă; fiecare sat a dispus de importante cantități de cartofi (un total de 12.700 kg.) și furaje. Au avut disponibile tălpi și piele pentru încălțăminte dar și 76 de perechi de opinci în total, provenite "de la negustori și ateliere ...", ceea ce probează existența meșterilor pielari și opincari în aceste sate⁴⁵.

Demne de atenție sunt resursele orașului Beiuș, unde știind istoricul de târg al orașului putem spune că s-au recenzat cantități modeste de cereale, furaje și legume; lipsesc în totalitate mărfurile coloniale cu excepția brânzei în cantități reduse, indicând poate o situație nereală în privința rezervelor aflate în depozite, la negustori sau în prăvălii; s-au înregistrat însă cantități mai mari de băuturi

³⁷ *Ibidem*, f. 40;

³⁸ *Ibidem* f. 44, 45; Ioan Godea, *Zona Etnografică Beiuș*, București, 1981, p. 27 -30, 32;

³⁹ ANSJBh *Fond Prefectura Județului Bihor*, inv. 42/1923 (1929-1923), f. 41;

⁴⁰ *Ibidem*, f. 46;

⁴¹ *Ibidem*, f. 47;

⁴² *Ibidem*, f. 48;

⁴³ *Ibidem*, f. 49;

⁴⁴ *Ibidem*, f. 50;

⁴⁵ *Ibidem*, f. 111, 112;

(100.400 l - țuică și 6.150 l - vin), confirmând specificul regiunii în cultivarea pomilor fructiferi. În privința materialului de echipament, Beiușul prin calitatea de târg important al județului putea contribui la nevoie cu o gamă largă precum pânzeturi, tălpi și piele pentru încălțăminte, ciorapi, opinci, obiecte de îmbrăcăminte, prezente în prăvălii, la meșteșugari, la negustori și în depozite⁴⁶.

În sate aflate în zona înaltă de pe valea Crișului Negru - Criștior, Lehecenii, Săliște de Vașcău s-au recenizat conform profilului agricol pretabil zonei. Satele se încadrau în genere într-o economie unde creșterea animalelor, cultivarea pomilor fructiferi și exploatarea pădurilor reprezentau ocupațiile principale. Cultivarea cerealelor făcându-se pe suprafețe mici și aproape exclusiv porumbul însă cu randamente reduse. Așadar nu au fost recenizate cereale iar dintre produsele panificabile s-a notat făină, în cantitate de 700 de kg. în satul Criștior; în lipsa cerealelor satele nu dispuneau nici de furaje; animalele de tăiat erau prezente în număr mai însemnat, în total din cele trei sate notându-se 103 capete de cornute mari, 72 – cornute mici, 41 – porci; s-au înregistrat importante cantități de lemne tăiate – 73.000 m. c, iar păduri existau în suprafață de 5.745 hectare; cultivarea pomilor fructiferi ca ocupație e dată de prezența băuturilor recenizate în special țuică în cantitate de 600 litri pentru toate cele trei sate amintite; dintre mărfurile coloniale cele mai mari cantități erau cele de sare însumând 3.800 kg., suplimentate de mici cantități de zahăr, orez și cafea; slănină se găsea în cantitate de 100 kg. și doar la negustori; nu s-au înregistrat deloc materiale de echipament⁴⁷.

Mărfuri necesare disponibile s-au înregistrat și în satele Lunca, Hotărel (Hotar), Briheni, Șuștiu, Sârbești; din acestea s-au recenizat însumat mărfuri aflate la localnici precum urmează: grâu și secară – 5.310 kg, porumb – 1.665 kg, făină – 2.972 kg, mălai – 30 kg, tărațe – 132; legumele fiind în cantități mici considerăm că recenzarea s-a făcut de la săteni: fasole- 335 kg, ceapă – 28 kg, cartofi – 36.000 kg.; băuturi: țuică – 808 l, vin – 1050; lemne tăiate - 30.000 de M.C și 7.234 de hectare de păduri; cantități mari de fân – 20.000 kg; de la negustori cantități importante de untură și slănină iar din rândul coloniilelor s-au recenizat zahăr, orez și sare⁴⁸. Un profil asemănător al posibilităților de hrană aveau și cei din satele Nimăiești, Curățele, Beiușele, Cresuia, Burda, Pociovești, în care cerealele se găseau în cantități de subzistență, puține animale pentru sacrificat și modeste cantități de lână disponibile⁴⁹. Totalmente fără resurse de hrană recenizate au fost satele Buntești, Poienii de Jos, Poienii de

⁴⁶ *Ibidem* f. 23, 42, 43;

⁴⁷ *Ibidem*, f. 63, 64;

⁴⁸ *Ibidem*, f. 98;

⁴⁹ *Ibidem*, f. 101, 102;

Sus, Ferice, Săud, Lelesti, pentru care s-a menționat că nu se găsesc "... la nici un locuitor ... în depozite sau în alt mod nicio cantitate"⁵⁰.

Satele de deal de pe valea Crișului Alb, la acea dată aparținătoare județului Bihor, - Cumănești, Agriș, Botfei, Hășmaș, Urviș de Beliu, Craiva, Chișlaca, Coroiu, Rogozul de Beliu, Șiad, Archiș, Bârșezti, Cărand, Groșeni, Nermiș, Sâc - aveau de recenzat produse agricole în cantități reduse: grâu și secară, porumb, făină și tărațe, furaje și băuturi; animale de tăiat au fost recenzate în număr mic sau chiar deloc, notându-se în satul Groșeni că "porci sunt de tăiat numai pentru Crăciun câte unul de familie", înregistrându-se acolo un număr de 128 de porci; din categoria materialelor de echipament disponibile la locuitori erau notate lâna iar de la negustori, pânzeturi în cantități reduse⁵¹. S-au adăugat cereale și produse măcinate recenzate din satele Beliu, Benești, Bochia, Mocirla, Tăgădău, având disponibile produse agricole și coloniale aflate la comercianți în următoarele cantități: grâu și secară – 26.000 kg., porumb – 31.930 kg., făină – 8.173 kg., tărațe – 7.300 kg.; coloniale: zahăr – 1149 kg., orez -184 kg., sare – 6.000 kg., ceai- 6 kg., cafea – 60 kg., lumânări – 193 kg.; grăsime: untură – 150 kg., slănină - 40 kg., seu – 50 kg.; băuturi: țuică -2.440 l; combustibili: lemne tăiate – 5.100 m. c., păduri – 92 hectare; vite pentru tăiere: cornute mari – 445 capete, cornute mici – 185 capete; furaje: fân -13.400 kg., paie – 13.400 kg, orz, ovăz – 640 kg; material de echipament: pânză – 158 m, postav -76 m, talpă – 26 kg, batiste – 190 buc., cizme și bocanci – 26 perechi, opinci – 132 perechi⁵².

Prin aceste recenzări putem alcătui azi, în bună măsură, profilul agricol al fiecărei regiuni, de la cele mari cultivatoare de cereale din zona de câmpie până la regiunile cultivatoare de vii și pomi fructiferi, așa cum ne indică cantitățile de vin din regiunea Săcuieni – Diosig sau cele de țuică din satele de deal ale depresiunii Beiuș. Se confirmă un sistem alimentar tradițional, în care resursele locului erau cele care asigurau traiul cotidian. Observăm un decalaj mare între resursele satelor de câmpie comparativ cu cele de munte sau deal înalt, în defavoarea acestora din urmă. Disponibilitățile satelor de câmpie îndeosebi în privința cerealelor erau net superioare ajungând chiar și de peste 10 ori mai mari decât cele ale satelor din zonele de deal. Satele de câmpie cu pământ arabil extins și cu randamente net superioare altor zone au susținut prin schimburi interzonale echilibrul resurselor alimentare. Putem lesne distinge economia de subzistență a satelor amplasate în regiunile de munte, unde disponibilitățile de cereale erau aproape inexistente ori în cantități foarte

⁵⁰ *Ibidem*, f. 115;

⁵¹ *Ibidem*, f. 57, 60, 116, 117, 130;

⁵² *Ibidem*, f. 10, 11;

mici suportând doar o alimentație pauperă. Erau sate în care cerealele panificabile au fost cultivate din dorința țaranului de a le obține prin propria muncă dar randamentul putea fi negativ, așadar uneori nu se recupera nici cantitatea însămânțată. Din rândul legumelor doar cartoful era prezent în cantități care să ne indice un randament bun de menționat. Creșterea animalelor a avut un aport însemnat în aceste sate în asigurarea necesităților, vizibilă în recenzare prin existența unui număr important de animale disponibile pentru tăiere. Suplinirea mijloacelor de trai a fost făcută prin valorificarea altor bunuri precum materialul lemnos, înregistrat în cantitate apreciabilă, pe baza căruia în zona înaltă a depresunii Beiuș s-au dezvoltat meșteșuguri bazate pe exploatarea și prelucrarea lemnului⁵³. În regiunile de pădure ale județului aproape în fiecare gospodărie se prelucra lemnul pentru construcția caselor, pentru realizarea uneltelor sau obiectelor de mobilier⁵⁴.

Regiunile de deal s-au încadrat în aceleași limite ale economiei de subzistență dar cu o extindere mai largă asupra mijloacelor de trai. Relieful fiind pretabil pentru cultivarea cerealelor panificabile în condiții de randament modest dar constant asigurând o parte a necesarului. Și în acest caz creșterea animalelor a avut un aport considerabil în asigurarea traiului, spre exemplu îngrijirea oilor reflectându-se în cantitățile de lână disponibile pentru rechiziționare. S-au adăugat mijloacele de trai obținute prin cultivarea pomilor fructiferi pe spații mai extinse, a legumiculturii în anumite sate specializate sau practicarea unor îndeletniciri meșteșugărești. Remarcăm cum unele sate dispuneau de material de echipament pentru confecționarea încălțămintei, (piele, tălpi), dar și existența opincilor gata realizate. Aceste informații indică existența unor meșteri opincari în multe sate din Bihor, găsind argumentări în această privință în recenzările din localități precum Beiuș, Ginta, Uileac, Prisaca, Borz, Forău, Vălani.

Complementar se conturează un decalaj financiar între regiuni, vizibil în documentele la care facem referire, prin notarea unor cantități apreciable și variabile de bunuri numite "coloniale". Acestea erau mărfuri prezente de obicei în prăvăliile existente în sate în care starea economică a țăranilor puteau susține un comerț bazat pe mărfurile de import. Exista o varietate a tipurilor de produse în special în centrele urbane și comunale mari, de la mărfuri de necesitate precum sarea, la altele precum cafeaua, ceaiul, paste făinoase sau diferite tipuri de conserve. Din cercetările de specialitate știm că în cea mai mare parte necesitățile țărănești nu includeau astfel de produse îndeosebi din motive pecuniare. Așadar pe de o parte țăranul nu își îngăduia dirijarea unor bani pentru

⁵³ Ioan Godea, *op.cit.*, p. 43-44;

⁵⁴ Tereza Mozeș, *Zona Etnografică Crișul Repede*, București, 1984, p. 82-83;

a le cumpăra în mod uzual, apoi să fie incluse neîntrerupt în comerț iar pe de altă parte mentalitatea înnoirilor chiar și în alimentație s-a produs treptat în societatea tradițională. Din această perspectivă, așa cum reiese din consemnările de recensare, satele de câmpie cu venituri importante din agricultură au fost beneficiare ale posibilităților de diversitate alimentară exogenă.

Raportându-ne la data recensării, aprilie 1923, înțelegem că aceste bunuri agricole se aflau la sfârșitul perioadei lor de consum, "la ieșirea din iarnă", cum se spunea în lumea țărănească. Bunurile agricole de orice fel obținute din recolta anului 1922 au intrat în consumul populației pe toată durata de până la recensare, asigurând traiul populației timp de cel puțin șase luni, fapt care a determinat recensarea unor cantități mult diminuate față de ceea ce s-a obținut la recoltare. Pe de altă parte recensarea s-a făcut primăvara în perioada de semănat, când o parte a recoltei anului precedent fusese deja însămânțată. Pe alocuri acești factori au fost precedați de recoltele slabe ale anului 1922. Spre exemplu în Mădăras s-a consemnat că "nu sunt alimente pentru disponibilitatea comisiei de rechiziție din cauza slabei recolte din anul 1922. Populația trăind din alimente cumpărate din bani gata"⁵⁵; primarul comunei Cefa în documentul înaintat autorităților județene a declarat: "grâu de care dispune populația nu va fi destul nici pentru aprovizionare și însămânțările de toamnă", referindu-se cel mai probabil la posibilitățile de recoltă ale anului 1923⁵⁶. Randamentele modeste în anumite regiuni au fost determinate și de slaba înzestrare tehnică în practicarea agriculturii. Chiar și mijloacele existente au făcut parte dintre bunurile rechiziționate de armată pentru a fi folosite în scopuri militare, de la animale trăgătoare – cai, boi – până la partea mecanizată – tractoare și alte mașini agricole⁵⁷.

Documentar se clarifică efortul populației locale de întreținere a armatei române în Bihor într-un context politic și militar de menținere a stabilității administrative românești după 1 Decembrie 1918. Lumea satului aflându-se așadar în fața nevoi de susținere sporită a armatei, atât prin încartiruiți în contingentul militar cât și prin producerea bunurilor de consum necesare. Pe de cealaltă parte datele de mai sus conturează imaginea economiei țărănești de după primul război mondial și cu disponibilitățile sale de la începutul anului 1923, când în condițiile de după război asigurarea bunurilor pentru propriul consum însemna o străduință serioasă iar solicitările armatei puteau lesne sincopa economia țărănească.

⁵⁵ ANSJBh, *Fond Prefectura Județului Bihor*, inv. 42/1923 (1929-1923), f. 137;

⁵⁶ *Ibidem*, f. 195;

⁵⁷ *Ibidem*, f. 2-4, 228;

Anexe

Județul Bihar
 Plasa Beim
 Localitate Beim

TABELA NO. 1

Art. 24 din Regulamentul Recensământ

Articole de hrană oferte pe teritoriul Comunei Beim Județul Bihar
 la 15 Sept. cu ocazia recensământului făcut de către Comisia Mixta

No. com.	NUMELE ȘI PRONUMELE LOCUTORILOR, NEGUSTORILOR, FABRICANTILOR, ETC., ETC.	Cereale afiate la producători: alături, depozite, etc.										Cereale afiate la Negustori, Depozite și Fabrici										Legume afiate la grădini, depozite, negustori										Orbaze, numai la grădini, depozite, fabrici										Materii, numai la grădini, depozite, fabrici										Vite pentru țară										Păsări									
		Grâu	Orz	Secară	Țăndărie	Țăndărie	Țăndărie	Țăndărie	Țăndărie	Țăndărie	Țăndărie	Țăndărie	Țăndărie	Țăndărie	Țăndărie	Țăndărie	Țăndărie	Țăndărie	Țăndărie	Țăndărie	Țăndărie	Țăndărie	Țăndărie	Țăndărie	Țăndărie	Țăndărie	Țăndărie	Țăndărie	Țăndărie	Țăndărie	Țăndărie	Țăndărie	Țăndărie	Țăndărie	Țăndărie	Țăndărie																																			
1	Beim	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000																																		
2	Beim	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000																																		
3	Beim	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000																																		
4	Beim	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000																																		
5	Beim	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000																																		

Beim la 15 Septembrie 1923

Președinte: Ștefan Ștefan
 Secretar: Ștefan Ștefan

No. com.	NUMELE ȘI PRONUMELE LOCUTORILOR, NEGUSTORILOR, FABRICANTILOR, ETC., ETC.	Cereale afiate la producători: alături, depozite, etc.										Cereale afiate la Negustori, Depozite și Fabrici										Legume afiate la grădini, depozite, negustori										Orbaze, numai la grădini, depozite, fabrici										Materii, numai la grădini, depozite, fabrici										Vite pentru țară										Păsări									
		Grâu	Orz	Secară	Țăndărie	Țăndărie	Țăndărie	Țăndărie	Țăndărie	Țăndărie	Țăndărie	Țăndărie	Țăndărie	Țăndărie	Țăndărie	Țăndărie	Țăndărie	Țăndărie	Țăndărie	Țăndărie	Țăndărie	Țăndărie	Țăndărie	Țăndărie	Țăndărie	Țăndărie	Țăndărie	Țăndărie	Țăndărie	Țăndărie	Țăndărie	Țăndărie	Țăndărie	Țăndărie	Țăndărie	Țăndărie																																			
1.	Comuna, Drăgăș	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000																																		
2.	" Ștefan Ștefan	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000																																		
3.	" Ștefan Ștefan	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000																																		
4.	" Ștefan Ștefan	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000																																		
	Total	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000	10000																																		

Drăgăș la 30 Septembrie 1923

Președinte: Ștefan Ștefan
 Secretar: Ștefan Ștefan

Județul Bihor
Mara: Păuș
Comuna: Căbești, Merind și Jovani Găbești

Tabel. № 1.

Articolele de hrană oferite populației comune: Căbești, Merind și Jovani Găbești județul Bihor la 15 Aprilie cu ocazia accensiunii militare și înalt de către demnitarii comuniști

Numele comunei	Căbești		Merind		Jovani Găbești		Total	
	Articole	Cantitate	Articole	Cantitate	Articole	Cantitate	Articole	Cantitate
1. Căbești
2. Merind
3. Jovani Găbești
Total

Dat în Căbești la 1^o Mai 1923.

Plut. Nemes Ioan
seful post. de jandarmi

Ioșif Apur
marșal com. de mun.

+ Alexandru Gitean
primar în Căbești

Protop. Păuș
primar în Merind

Joan Tirtan
primar în Jovani Găbești

MANUSCRIPTS RELATING TO ORADEA IN THE ETHNOLOGICAL ARCHIVES OF BUDAPEST

EDIT KIRI*

ABSTRACT

In my current study, I present manuscripts related to Oradea (Nagyvárad) and its close vicinity, kept in the Ethnological Repository of the Museum of Ethnography in Budapest. I conducted my institutional research in 2011, thus my results represent the situation concerning that time. Due to the relocation of the museum into a new building, the research of the Ethnological Archives has become difficult in the last 7 years. The data processing was carried out using Microsoft Excel and Access software.

I start my dissertation with a brief introduction of the structure of the Ethnological Archive of the Museum of Ethnography as well as the scope of its collection, and then I will focus on the history of voluntary ethnographic collection in Hungary, since it has had a significant impact on the nature and thematic of the manuscripts that have been collected in the museum. This is followed by an analysis of the manuscripts relating to Oradea, and finally a precise bibliography of the documents.

Keywords: *Hungarian voluntary ethnographic collection, manuscripts, digitization, public collections*

Previous source research works from the Museum of Ethnography

The Museum of Ethnography launched its series called *Fontes Musei Ethnographiae* in 1988, whose objective and primary mission was to make the manuscript resources of the museum's archive, the Ethnological Repository, available to scholars and researchers to the fullest extent possible¹.

* Ethnographer (Birmingham, United Kingdom), e-mail: kiriedit1@gmail.com

¹ Erika Koltay, *Gyermekelet, gyermekkultúra. Az Országos Néprajzi és Nyelvjárási Gyűjtőpályázat anyagából a 80-as évektől napjainkig* [Children's life, children's culture. From the material of the National Ethnographic and Linguistic Collecting Competition from the 1980s to the present], in *Gyermekvilág a régi magyar falun. Az 1993. október 15–16-án Jászberényben és Szolnokon rendezett konferencia előadásai*. [Childhood in the Old Rural Hungary. Presentations of the conference held in Jászberény and Szolnok on 15–16 October 1993], edited by Ibolya T. Bereczki. (Bulletins of the Jász-Nagykun-Szolnok County Museums, 50.) Szolnok, 1995. p. 125–137.; Ibolya Forrai and Endre Szemkeő, *Iskolák a Kárpát-medencében – Források a Néprajzi Múzeum kéziratárából* [Schools in the Carpathian

The museum's manuscript archive also contains a particularly extensive set of primary source materials, which are well known to ethnologists in Hungary, but unknown to a wide audience of social science researchers. These manuscripts and sources are not primarily documents from the offices and administrations of the various periods, although the collection does contain such documents. "In contrast to the often crude – yet objective – official records, many of these documents reflect the other side of the coin; the individual, the family, the small community: a professional group, a school board, the inhabitants of a farm or a village. These are documents that have been produced as a result of scientific research or through reminiscence. These writings are also subjective, reflecting the human history of what has been lived and experienced; hence they are human and authentic. Neither the historian nor the researcher can do without one of them in the course of their exploration of the subject"².

In my present essay, I draw attention to the richness of the yet unpublished manuscript material of the Museum of Ethnography, with a special focus on Oradea and its immediate vicinity, that is, the Central district of the former Bihar County.

Ethnological Archives of the Museum of Ethnography

"The Museum of Ethnography is home to the largest collection of material on traditional Hungarian culture and folk art anywhere in the world. In addition to several hundred thousand artefacts, this collection includes an even larger body of photographs, drawings, and prints; several hundred thousand pages of documents; and even films and audio recordings. It is also the largest and most complete source on the folk art of the Carpathian Basin"³.

The central archive of Hungarian ethnography, which was organised in 1938–39 by László K. Kovács and Béla Gunda K. on the basis of Swedish, Finnish and Estonian models⁴. Today, it consists of the following departments:

Basin – Sources from the manuscript archives of the Museum of Ethnography]. Néprajzi Múzeum, Budapest, 1996, p. 7; along with a rich bibliography on the website of the Museum of Ethnography: *Source publications*. available at <https://www.neprajz.hu/kiadvanyok/kiadvanyok/forraskiadvanyok> [accessed: in November 2021].

² Ibolya Forrai and Endre Szemkeő, *op.cit.*, p. 7.

³ Website of the Museum of Ethnography, *National Competency: Digital Development of Ethnographic Content*, available at <https://neprajz.hu/en/kulturstrategia/digitization.html> [accessed: in November 2022].

⁴ László Kósa, *Etnológiai Adattár [Repository of Ethnology]*, in *Magyar Néprajzi Lexikon [The Encyclopedia of Hungarian Ethnography]*, I–V. [Vol.I], chief editor Gyula Ortutay. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1977, p. 745.

Collection of Manuscripts, the Photos, the Images and Films, Audio Archive, and the Database of the Ethnological Archives (online)⁵.

The mission, the scope and the operational principles of the Manuscript Repository, also known as the Collection of Manuscripts (both names are used for the collection)⁶ were established and defined in 1939, and are still valid today. "According to these rules, the collection of ethnographic manuscript material and documents should be carried out primarily with an emphasis on materials related to Hungarians and the national groups that live alongside them, and secondarily with regard to the materials of our kinsfolk and neighbouring peoples, but also with regard to the materials of other European and worldwide nations, considering the character of the Ethnological Repository as a central ethnographic archive. Thus, as a specialised repository, it constantly preserves the collections of the staff of the Museum of Ethnography, as well as a copy of all ethnographic collections made with the financial support of the institution, as well as the originals or copies of field collections of ethnographic interest or archival notes and manuscripts of both living and deceased ethnographers. It acquires manuscript documents (in the original language and in translation) of domestic and foreign ethnography and museology; ethnographic manuscript articles, studies, lecture notes, drafts, proposals; relevant documents on the history of science; ethnographic documents of defunct institutions; ethnographically important collections, bequests or parts of collections of private individuals. Finally, it collects data provided by members of the network of social collectors and ethnographic circles; ethnographic publications; memories of rural literacy, records of ethnological origin, regardless of their age"⁷.

There are both occasional and regular means of enriching the manuscript repository. Occasional through the acquisition of bequests, private collections or just individual manuscripts either as gifts or by purchase, and regular through organised and targeted ethnographic collection through the network of social collections (questionnaire surveys and collection tenders) and the network of scientific collections (regular contributions by ethnography-museology specialists)⁸.

⁵ *A Néprajzi Múzeum gyűjteményei [Collections of the Museum of Ethnography]*, edited by Zoltán Fejős. Néprajzi Múzeum, Budapest, 2000, as well as according to the webpage of Museum of Ethnography, available at <https://neprajz.hu/en/gyujtemenyek> [accessed: in November 2021].

⁶ Ibolya Forrai, *Kéziratgyűjtemény [Manuscript collection]*, in *A Néprajzi Múzeum gyűjteményei [Collections of the Museum of Ethnography]*, edited by Zoltán Fejős. Néprajzi Múzeum, Budapest, 2000, pp. 611–612.

⁷ *Ibidem*, pp. 613–614.

⁸ *Ibidem*, p. 614.

1947 saw the start of the development of the specialised catalogue of the collection, which at that time comprised only twenty subject headings, and the development of the reference and cataloguing systems⁹. In 1954, a new set of organisational and operational rules was issued, which now included the specialised cataloguing system (then consisting of thirty-two subject headings) and the rules of use of the manuscript collection. All subsequent regulations have been based on this¹⁰. Finally, in 1962, the Organisational and Operational Regulations laid down the rules for the use of the manuscript collection, and the new subject catalogue was extended to thirty-three subject groups, each numbered in Roman numerals¹¹. This is still in effect today. Thus, there is a uniform system of subject headings by which all the material in the museum's collections is grouped¹².

I. foraging	XVIII. ethnic law, administration
II. fishing	XIX. customs of human life
III. hunting	XX. anthropology, medicine
IV. ornithology	XXI. folk beliefs and knowledge
V. beekeeping	XXII. religion
VI. animal husbandry, pastoralism	XXIII. music
VII. agriculture	XXIV. dance
VIII. transport, freight, communication	XXV. games and entertainment
IX. trade	XXVI. folk poetry
X. urbanisation, construction	XXVII. rural reading, writing, education
XI. house furnishing, furniture	XXVIII. folk language
XII. nutrition, cuisine	XXIV. museums, exhibitions
XIII. ceramics	XXX. ethnographic history (data providers, collectors)
XIV. apparel, textiles	XXXI. associate sciences
XV. crafts, arts	XXXII. ethnicities
XVI. warfare, military	XXXIII. other
XVII. society	

Table 1. Specialized collection catalogues of the Museum of Ethnography.

According to the website of the Museum of Ethnography, “the current size of the collection includes 28017 inventoried items [...] The scientific collection network is responsible for about nine thousand items. Old manuscript ethnographic collections, bequests, and ethnographic collections

⁹ *Ibidem*, p. 616.

¹⁰ *Ibidem*, p. 617.

¹¹ *Ibidem*, p. 618.

¹² *Ibidem*, p. 624.

from partner institutions that have since ceased to exist or have been reorganised¹³ have added some 7,000 items to the manuscript archive. Finally, the activities of the social network of collections have produced more than 12 000 items¹⁴.

A geographical catalogue, based on the data of the 1913 local administrative directory of Hungary, provides information for a uniform geographical classification, since a considerable part of the collection material comes from the period before the First World War and between the two World Wars and from areas inhabited by Hungarians¹⁵.

About the voluntary collectors

In this article I will only outline a few moments from the history of voluntary ethnographic collection in Hungary, because the main characteristics and the aspects concerning Hajdú-Bihar County will be presented in detail in another study¹⁶.

There are numerous examples from the history of Hungarian folklore collections that show that a considerable proportion of folklore data became known through collective efforts and social collecting. We only need to think of the first large representative folklore collections of the 19th century: the three volumes of *Népdalok és mondák* [Folk Songs and Folk Legends] (1846–1848), *Vadrózsa* [the Wild Roses] (1863) or the first volume of the *Magyar Népköltési Gyűjtemény* [Hungarian Folklore Collection] (1872), which were edited into a compendium by János Erdélyi, János Kriza, Pál Gyulai and László Arany, from folklore material sent in response to collection appeals. It is also not uncommon in the history of Hungarian folklore collection that students undertook the task of collecting folklore data at the instigation of a teacher¹⁷. Folklore studies continued to demand the contribution of student

¹³ For example, the former Institute of Ethnology, the Institute of Political Sciences, the National Institute for Regional and Ethnological Research, the Institute of Sociography, the Hungarian Association's Institute for Rural Research, etc.

¹⁴ Website of the Museum of Ethnography, *Kéziratgyűjtemény* [Collection of Manuscripts], available at <https://www.neprajz.hu/gyujtemenyek/etnologiai-archivum/kezirattar/keziratgyujtemeny.html> [accessed: in July 2021].

¹⁵ Ibolya Forrai, *op.cit.*, p. 624.

¹⁶ Edit Kiri, *Bihari vonatkozások az önkéntes néprajzi gyűjtők és a honismereti mozgalom történetében* [Bihar Aspects in the History of Voluntary Ethnographic Collectors and the Nationalism Movement], in *Új Nézőpont* vol. IX, no.2/2022, pp. 22–45. available at <http://ujnezopont.com/wp-content/uploads/2022/11/04-Kiri-Edit.pdf> [accessed: in January 2023].

¹⁷ Katalin Olosz, *Nagyszalontai népballadák és epikus énekek 1912–1919. A Folklore Fellows magyar osztálya nagyszalontai gyűjtőszövetségének hagyatékából* [Folklore ballads and epic

collectors throughout the 20th century: in addition to and in parallel with scientific collections, the collections of students and school children of various ages made it possible to gain a more thorough, regional knowledge of Hungarian folklore. For example, one can refer to the collection of Zsigmond Szendrey's pupils at Salonta (Nagyszalonta.)¹⁸.

The Hungarian class of Folklore Fellows

“In 1907, on the initiative of K. Krohn, A. Oldrik and C. W. von Sydow, the Federation of Folklore Researchers (Folklore Fellows, Folkloriatischer Forscherbund, Fédération des Folkloristes) was founded in Helsinki with the objective of making the ethnographic, folklore and popular belief material of the various countries available to researchers (abbreviated: FF). Their vision was to compile catalogues of large collections and publish them in an international language”¹⁹.

Lajos Katona introduced the FF to the Hungarian Ethnographic Society in 1908, and published its ten constitutional points in “Ethnographia”²⁰. However, the Hungarian class of the FF was only established in 1911, under the chairmanship of Gyula Sebestyén, after the first issues of the FF's journal, Folklore Fellows Communications, were published. They aimed to collect the folk traditions of Hungarians and ethnic groups by the involvement and training of the maximum possible number of social collectors²¹. Gyula Sebestyén and Aladár Bán, the secretary of the Hungarian Division of the FF, took the initiative to compile and publish collecting guides, collection topic

songs of Salonta 1912–1919. Collected from the legacy of the Hungarian Collecting Society of the Hungarian Department of the Folklore Fellows in Salonta], (Kriza Library), edited and published by Katalin Olosz. Cluj Napoca, Kriza János Ethnographic Society, 2018. p. 19.

¹⁸ *Nagyszalontai gyűjtés. Gyűjtötte a Folklore Fellows magyar osztályának nagyszalontai gyűjtő szövetsége* [Nagyszalonta Collection. Collected by the Hungarian division of Folklore Fellows in Nagyszalonta], edited by Zsigmond Szendrey with the assistance of Zoltán Kodály (*Hungarian Folk Poetry Collection*, XIV.), Kiszfaludy Társaság, Athenaeum, Budapest, 1924. Further examples listed by: Katalin Olosz, *op.cit.*, p. 20.

¹⁹ Ágnes Kovács, *Folklore Fellows magyar osztálya* [The Hungarian Division of Folklore Fellows], in *Magyar Néprajzi Lexikon* [The Encyclopedia of Hungarian Ethnography], I–V. [Vol.II]. chief editor Gyula Ortutay. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1979. p. 188. For an extended bibliography see: Katalin Olosz, *op.cit.*, pp. 20–23.

²⁰ Lajos Katona, *Nemzetközi folklorista-szövetség (FF.)* [International Folklorists' Federation (FF.)] in *Ethnographia*, vol. 19/1908. pp. 374–375.

²¹ Gyula Sebestyén, *A magyar néphagyomány emlékeinek országos gyűjtéséről* [About the national collection of the memories of the Hungarian folk tradition], in *Ethnographia*, vol. 23/1912. pp. 193–199.

proposals and questionnaires²². Besides, in the jointly issued “Bulletin”²³, the most important requirements for collection, the proposed collection topics and a questionnaire were published. Gyula Sebestyén emphasised the need of recording the collected material in accurate detail and of interviewing several respondents, while drew attention to the need of precisely recording the data of the respondents. These are still valid guidelines for professional ethnographic collections²⁴.

The Manuscript Archives of the National Széchenyi Library were to house the large volume of manuscripts expected as a result of this internationally significant enterprise, where a special folklore section was to be created²⁵. However, the national archive he had envisioned was only established a full quarter of a century later as the Ethnological Repository of the Museum of Ethnography (now the Ethnological Archives of the Museum of Ethnography) at Budapest in 1939²⁶.

Regional and ethnological research

From 1939–40, the ethnographic collecting movement of secondary school students gained momentum in the context of regional and ethnological research²⁷. The *Táj- és Népkutató Központ* [Centre for Landscape and Ethnological Research] was a scientific institute with a complex research objective. “It was established in October 1938 by the order of Pál Teleki, the actual Minister of Religion and Public Education, with the collaboration of the Departments of Economic Geography of Pál Teleki, Ethnography of István Györffy and Public Administration of Zoltán Magyary at the University of Budapest. The precursor of the Centre for Landscape and Ethnological Research was the economic geography, ethnography and sociography survey (1936–1938) carried out in the area of the Tiszafüred irrigation cluster by the

²² I will summarise the primarily voluntary questionnaire collections for the counties of Hajdú and Bihar in public collections in a future article.

²³ Gyula Sebestyén and Aladár Bán, *Tájékoztató a Folklore Fellows Magyar Osztályának országos gyűjtéséhez* [Information on the national collection of the Hungarian Division of the Folklore Fellows], in *Ethnographia*, vol. 23/1912, pp. 200–213.

²⁴ Ildikó Landgraf, *Nyelvészeti témájú dolgozatok a néprajzi gyűjtőpályázatokon. (szakmai bevezető)* [Essays on linguistic topics in ethnographic collecting competitions (professional introduction)], in *Tradíció Magazin*, vol. I, no.2/2016, p. 101.

²⁵ More about that: Katalin Olosz, *op.cit.*, pp. 36–42.

²⁶ Ildikó Landgraf, *op.cit.*, p. 101.

²⁷ László Kósa, *Önkéntes gyűjtő* [The Voluntary Collector], in *Magyar Néprajzi Lexikon* [The Encyclopedia of Hungarian Ethnography], I–V. [Vol.IV]. chief editor Gyula Ortutay. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1981. p. 123.

Department of Economic Geography and the Department of Ethnography, and by the Department of Public Administration in the district of Tata²⁸.

Then, in the autumn of 1941, it was replaced by the *Táj- és Népkutató Osztály* [Department of Landscape and Ethnographic Research] of the newly established Institute of Public Administration of the Pál Teleki Scientific Institute. The Institute and Department of Landscape and Ethnographic Research organised a series of field trips and research camps²⁹ with the participation of young specialists and university students.

The results of these researches were partially presented in the volumes entitled “*A Magyar Táj- és Népkutatás Könyvtára*” [The Library of Hungarian Landscape and Ethnological Research] published by the Institute. In 1945, the Department of Landscape and Ethnological Research became independent under the name of the *Néptudományi Intézet* [Institute of Ethnology] and became a successor of the Teleki Institute, a subsidiary institute of the East European Institute of Science. Until its dissolution in November 1949, it continued its scientific research despite post-war difficulties³⁰.

National Ethnographic and Linguistic Collection Tender

After the dissolution of the *Néptudományi Intézet* [Institute of Ethnology], Péter Morvay was entrusted with the organisation of collection works for the Ethnological Repository of the Museum of Ethnography. The compilation of the collectors had already been started in 1939–1940 by Béla Gunda and László K. Kovács, based on Swedish and Finnish examples. It continued to be a

²⁸ László Kósa, *Táj- és Népkutató Központ* [The Centre for Landscape and Ethnological Research], in *Magyar Néprajzi Lexikon* [The Encyclopedia of Hungarian Ethnography], I–V. [Vol.V]. chief editor Gyula Ortutay. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1982. pp. 146–147.

²⁹ On the research camps, see also Péter Morvay, *Emlékezés az egykori táj- és népkutató táborokra* [Remembrance of former regional and folk research camps], in *Honismeret*, vol.XIV, no.3/1986, pp. 22–24. and Vilmos Molnár, *Kutatótáborok a népegészségügy szolgálatában* [Research camps in the service of public health], in *Honismeret*, vol.XIV, no.3/1986, pp. 26–27. “Up until now, an almost negligible amount of the vast documentary material with texts, photographs and drawings of more than 20 landscape and ethnographic research camps kept in the Ethnological Archives of the Museum of Ethnography has been processed. Nevertheless, the processing of this valuable collection would not only be significant in terms of the history of science, but would also be of considerable benefit to ongoing ethnographic – social – history research.” Péter Morvay, *Emlékezés...*, *op.cit.*, p. 22.

³⁰ On a prominent aspect of the research camps in Bihar, see. Edit Kiri, *Szemelvények Bihar népi gyógyászatából az Etnológiai Archívum adatainak tükrében* [Extracts from the history of folk medicine of Bihar based on the Ethnological Archive], in *A Bihari Múzeum Évkönyve* vol.XXVII, edited by Péter Török, Bihari Múzeum, Berettyóújfalu, 2022, pp. 7–82.

questionnaire-based collection, which Péter Morvay developed into an application system³¹. From 1950 onwards, collecting, museological and scientific processing activities were revived. Péter Morvay prepared questionnaires for the renewal of the questionnaire collection, which were published continuously in the *Adattári Értesítő* [Bulletin of the Archives]. Appealing on the national network of correspondents, a social ethnographic collecting competition was launched in 1952 by the *Néprajzi Múzeum* [Museum of Ethnography] and the *Népművészeti Intézet* [Institute of Folklore Art]³², which grew into a widespread movement over the years (*Országos Néprajzi és Nyelvjárási Gyűjtőpályázat* – National Ethnographic and Linguistic Collection Tender), while questionnaire collecting gradually faded into the background³³. Moreover, the social movement of voluntary collectors became a nationally significant scientific support activity in the 1960s³⁴.

The applications, submitted by volunteers added considerable quantities to the manuscript collection of the Museum of Ethnography³⁵. Thus, it can be stated that “the national ethnographic competition played an outstanding role in the establishment and growth of the manuscript archive, adding some 12 000 works to the collection between 1952 and 1998. The thematic distribution of the works submitted for the contests reflects a fairly distinct range of interests, with the majority of entries dealing with linguistics, farming, biography, customs, crafts and costume. This thematic pattern changed slightly in the 1980s and 1990s, with an increase in the number of local history entries and the number of memoirs, diaries and chronicles”³⁶.

Voluntary collectors have their own section within the Hungarian Ethnographic Society, the *Önkéntes Gyűjtők Szakosztálya* [Voluntary Collecting Section], founded in 1966, where the most outstanding collectors – usually those who have produced prize-winning entries – are given a forum to hold presentations and discuss their research³⁷.

A characteristic field of the voluntary ethnographic collecting movement in Hungary is the ethnographic research on ethnicities, which, due to its specific situation, relies primarily on the work of voluntary collectors

³¹ László Timaffy, *Morvay Péter hetven éves* [Péter Morvay is seventy years old], in *Honismeret*, vol.VII, no.5–6/1979, p. 53.

³² László Kósa, *op.cit.*, p.123.

³³ Ibolya Forrai, *op.cit.*, p. 632.

³⁴ László Kósa, *op.cit.*, p.123.

³⁵ Ibolya Forrai, *op.cit.*, p. 633.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Péter Halász, *Az önkéntes néprajzi gyűjtés tapasztalatai Magyarországon* [Experiences of voluntary ethnographic collecting in Hungary], in *A Hét*, Vol.XXV, no.33/1980, p. 6.

from ethnic groups. “They are largely responsible for the collection of material from the numerous ethnic country houses and village museums of the country. In 1973, the *Nemzetiségi Szakosztály* [Ethnic Section] of the Hungarian Ethnographic Society was founded, and since then it has organised several Conferences on Ethnic Research. In 1975, the series entitled *Magyarországi Nemzetiségek Néprajza* [Ethnography of Hungarian Ethnicities] was launched, published in the native languages of German, Serbian-Croatian-Slovene, Slovakian and Romanian ethnicities. The authors are mainly voluntary ethnographic collectors of ethnic minorities, who are also actively involved in national ethnographic activities”³⁸.

Tradition Ethnographic Collecting Tender

After several decades, 2010 saw the end of the continuity of the national ethnographic and dialect tenders. “After a few years' hiatus, in 2013 the Voluntary Collecting Section of the Hungarian Ethnographic Society relaunched the ethnographic collecting movement under the title *Tradíció Néprajzi Gyűjtőpályázat* [Tradition Ethnographic Collecting Tender]. From then on, the Hungarian Ethnographic Society [...] is the sole organiser”³⁹. The object of the Tradition Tender is “the collection of still tangible traditional elements, events, creators, creations, experiences, images, attitudes, original materials and new cultural processes, the documentation of renewing and inspiring tradition elements and revival phenomena through as many photographs and films, sound materials illustrations as possible”⁴⁰. Every year, the Collecting Section invites documentary contributions from voluntary collectors from all over the Carpathian Basin to the Tradition Tender, evaluating and reviewing them, then presenting the best ones at a conference while depositing the ones deemed worthy in the Ethnological Repository of the Museum of Ethnography for preservation and further research.

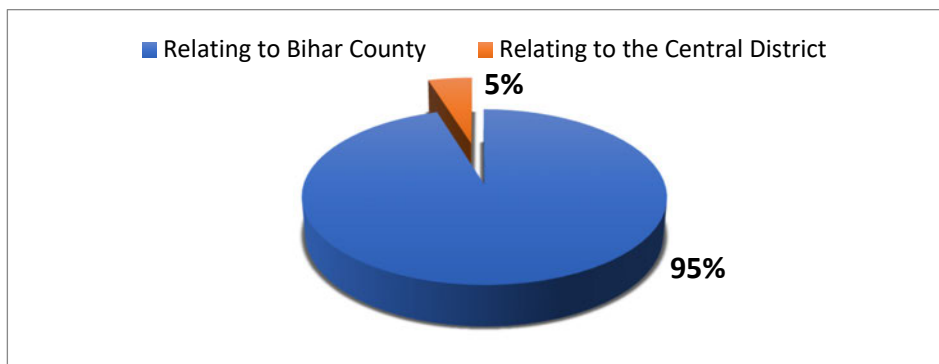
Geographical distribution of the collections

In the geographical catalogue, 1 285 items were recorded for Bihar County, of which 64 for the Central District and 56 for Oradea. Graph 1 illustrates the percentile distribution of the tags, which is only 5% of the total material.

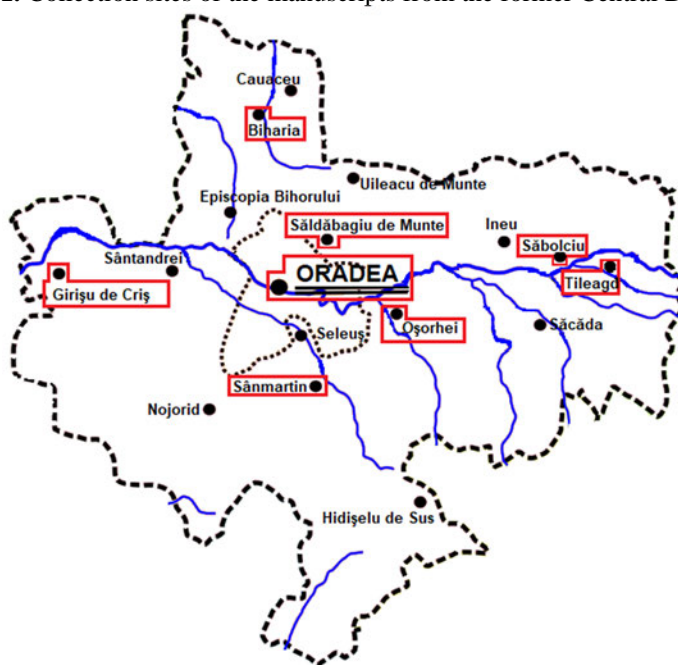
³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Ildikó Landgraf, *op.cit*, p. 103.

⁴⁰ Facebook page of Tradition Tender, available at <https://www.facebook.com/tradicio.hu> [accessed: in May 2022].

Graph 1. Percentile distribution of tags

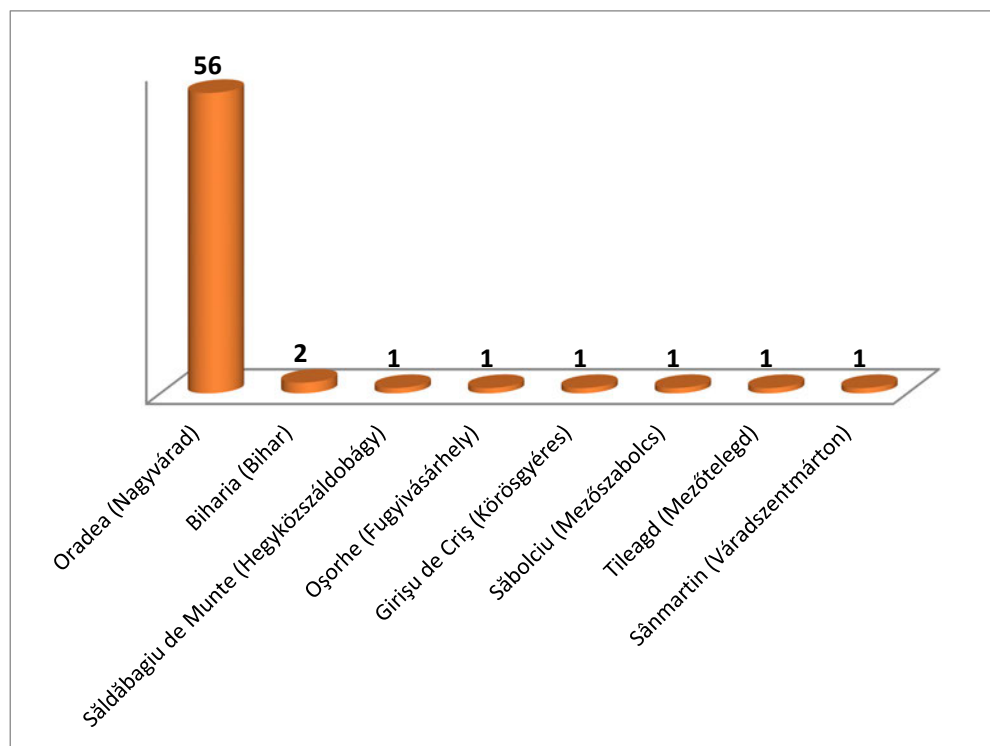
I have marked the collection sites of the analysed manuscripts on a map, thus making it easier to overview the areas from which the manuscripts were collected.

Map 1. Collection sites of the manuscripts from the former Central District⁴¹

⁴¹ Manuscript collection sites from the former Central District. Map originally created by Petolaszlo 2014. Creative Commons License. Source available at: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bihar_v%C3%A1rmege.png?uselang=hu. [accessed: in Oct 2021], the change was made by: Edit Kiri 2022.

Considering the geographical distribution of the tags, graph 2 clearly illustrates that most of the records originate from Oradea, with the other municipalities relatively under-represented.

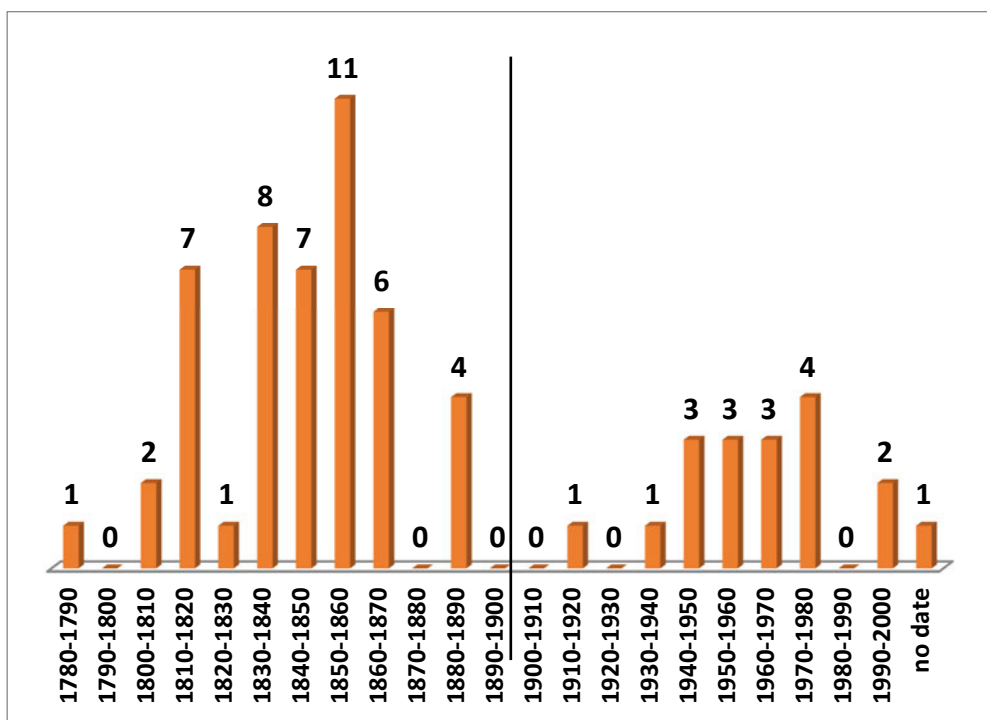
Graph 2. Settlement-based distribution of collections



The tags in the geographical index are in most instances mean less physical documents, since in certain manuscripts the author may mention several settlements, thus the material is classified in more than one location. This is also true for the documents relating to the Central District, in this case these 64 tags actually represent 62 physical documents.

Temporal delimitation

The 62 manuscripts date from 1780 to 1998, which is about 218 years. The majority of the documents are collected by professionals, while a smaller number were submitted in the framework of the ethnographic collection tender.

Graph 3. Dates of origin for the 62 manuscripts

Until 1900, all but 1 of the first 47 manuscripts are original guild documents, therefore there are 46 of these. Most of them deal with pastry and bakery guilds, but there are also some on the guilds of furriers. As can be seen from Graph 3, the number of manuscripts decreased at the beginning of the 20th century and only presents a modest increase from the 1950s onwards, with the inclusion of mostly professional researchers' material. Although the Museum of Ethnography launched the National Ethnographic and Linguistic Collection Tender in 1952, it was only in the 1990s that volunteers submitted essays on Oradea and its surroundings. The period covered by the data is from the mid-18th century until the early 2000s.

Thematic overview and authors

Just as for the Ethnological Archives as a whole, it is also true for the material from Bihar that a significant part of the collection is composed of papers submitted to the national ethnographic competition. On the other hand, if we consider only the manuscripts relating to the former Central District, the largest proportion of documents is submitted by specialists.

As I have already mentioned above, the number of original guild documents in the Oradea material is 46, dating from 1780 to 1900. This is the largest proportion of original material from the area, totalling some 1 019 pages. It includes the correspondence of the bakers' guild of Oradea, its collection of letters and their indexes, original seals, receipts, annual minutes and accounts, birth certificates of bakers' guild members, and the itinerant books of assistants. There are also about 86 pages of furriers' guild records from 1780, as well as a shoemaker's itinerant book, his settlement permit and trade certificate from 1865.

In addition, the manuscripts cover a variety of ethnographic topics, such as cattle thievery and outlaws⁴², urban geography, fairs, pottery, superstitions, Christian folk legends, semi-folkloric poetry and village mockeries.

In terms of male-female ratio of the authors, only 4 of the documents are written by women, namely Ilona Dobos, Mária Kresz, Erzsébet Kiss and Ildikó Sándor. In addition, there are 17 male authors⁴³, while in the other cases it was not possible to determine the gender because either the author is unknown or in the case of guild documents, categorisation was also impossible – although most probably the 18th–19th century guild documents were written by men.

Upon summarising the manuscript data for Oradea and the former Central District (Table 2), we can conclude that there are about 2 240 pages of documents, 6 drawings, 22 photographs, 3 maps, and 7 scores available for further research.

Table 2. Summary of manuscript data

size (pages)	drawings	photos	maps	attachments	scores
2 139	6	22	3	13	7

Summary

In the process of exploring essential source material for historical ethnographic research, we can summarise our thoughts in two major areas. The first is the evaluation of the voluntary collectors' materials themselves and their impact on our field of study. The second is the scope of sources, access

⁴² This is an extract from the former 'Debrecen State Archives' between 1810 and 1832.

⁴³ Adolf Tienschmiedt, Dezső Szücs, Gábor Hegedüs, Gyula Sebestyén, József Pocsai, Balázs Molnár, Ákos Janó, Ferenc Bartha, Béla Büky sr., András, Antal Varga, Lajos Mráz, Endre Sipos, F. Molnár, Mihály Szabados, Imre Dankó, Gyula Óvaty jr.

to archives lying dormant in museums, and the intensification of digitisation processes.

1. Voluntary ethnographic collecting and scientific assistance

We can see that certain papers and notes produced by volunteers not only vary in size, but also in the quality of their thematic and descriptive work, in terms of professional aspects.

The vast majority of the social collectors came from, or belonged to the communities from which they were collecting and processing. This explains the main virtue of social collecting, namely the authenticity and accuracy of the collection⁴⁴. The task of the volunteer collectors was not primarily to process the material according to scientific requirements, but to excavate, collect and prepare a description of the source value, i.e. to facilitate subsequent use and processing. The function of science is synthesis itself, as well as processing on a scientific level. Of course, the question initially arose: “what can we expect from the work of social collectors? In order to answer this question, we should bear in mind, first of all, that the range of people involved in collecting is very diverse. Depending on their abilities, skills, attitudes, etc., collectors have produced entries of various qualities and professionalism”⁴⁵, no matter how much effort has been made to help them centrally with methodological guidance questionnaires.

We can certainly assess that within a few decades, hundreds of thousands of pages of ethnographic descriptions have been deposited in the Ethnological Archives of the Museum of Ethnography, together with a large number of photographs, drawings, maps, music scores and a considerable number of tape recordings. Péter Morvay saw as early as 1975 that this “enormous amount undoubtedly represents a very significant scientific value, an indispensable (although still expandable) source of research material for present and future ethnographic and dialect research”⁴⁶.

⁴⁴ Ibolya V. Szathmári, *A pályázatok elé [Introduction to the applications]*, in *Múzeumi Kurír*, vol. 65/1993, p. 5.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Péter Morvay, *A tudománysegítés jelentősége és útjai a honismereti mozgalomban [The significance and ways of scientific assistance in the patriotic movement]*, in *Honismeret*, vol.III, no.5–6/1975, p. 40.

2. The decline in the number of manuscripts, access to archives lying dormant in museums and the intensification of digitalisation processes

Data from the Museum of Ethnography's inventories indicate that the number of manuscripts submitted for ethnographic collection tenders has steadily decreased since 1965⁴⁷. However, it is also obvious that “the initial enthusiastic core of collectors has grown old, while the involvement of the younger generation in the work of collecting data has been delayed (a generational shift can be observed every 5–10 years). Due to a number of constraints, the museum has given up on training new generations and on the professional management of new secondary school and adult courses. The museum was also unable to raise its competition prizes to the same extent as its peers, and even the modest prizes had to be funded by a number of external sponsors through tenders. In addition, the authors emerging from the ranks of social/voluntary collectors sought platform for the publication of their writings with an ever-increasing literary consciousness (see Magvető Publishers' autobiography series)”⁴⁸.

The 1970s saw the acceleration of basic processing and exploration of collected manuscript legacies, entries and purchased manuscripts at the Ethnological Archive. Of the 120 running metres of unorganised manuscript material in 1973, about 50 running metres were still to be processed in 2000, and the response material to the questionnaires of the 1960s and 1970s was still unorganised and unsorted⁴⁹.

Another reason for the decline in the volume of field work, ethnographic collections and the rate of development could be that in the units functioning as collections, more and more conscious processing, recording and museological work was being carried out, while the research of the classical ethnographic field, the traditional peasant communities became increasingly difficult. “In recent years and decades, the Ethnological Archive's collections have hardly received any documents originating from fieldwork; the main source of enrichment has been the transfer of legacies from major research institutions to the museum, either as gifts or purchases”⁵⁰.

As András Vajda wrote, since the early 2000s, both large, national and regional or local public collections have made significant efforts to digitalise

⁴⁷ Ibolya Forrai, *op.cit.*, p. 621–622.

⁴⁸ *Ibidem*, *op.cit.*, p. 632.

⁴⁹ *Ibidem*, *op.cit.*, p. 625.

⁵⁰ Péter Granasztói, *Az Etnológiai Archívum mint komplex gyűjtemény fejlesztésének kérdései* [*Questions of the development of the Ethnological Archive as a complex collection*], in *Néprajzi Értesítő*, Vol. CXIV, 2012, p. 25.

their collections and make them available on the World Wide Web, while in parallel with institutional initiatives, community (civil) and private initiatives have also resulted in digital and global archives. In his study on the methodological and technical problems associated with the digital transition of archives⁵¹. Péter Granasztói writes that “the use of databases is a huge step forward in the field of record-keeping, as it makes inventory, modification and revision work much easier and faster. The biggest gain for users is that the search and retrieval possibilities have multiplied (convenience, speed, amount of searchable information)”⁵². In addition to “ensuring high quality accessibility, digitalisation also solves another pressing problem for archives: the rescue of deteriorating and decaying analogue documents. Nowadays, despite total technological uncertainty, digitalisation has become the only way to save collections, as the possibilities of the old analogue techniques have become incredibly limited, defunct and expensive. Mass restoration of manuscripts and photographs is not possible, there is no such practice”⁵³. Also among the challenges public collections currently face, digitisation and management of digital content constitute two of the most important⁵⁴.

In the last few years, with the guidance and responsibility of the Museum of Ethnography, given its competency mandate, the unification of digitalisation processes on a national scale has begun. It should be emphasised that digitalisation, which provides modern and valuable data, can only be carried out with high quality and thorough museological preparation and conscientious work⁵⁵. “For many years, the Museum of Ethnography has been

⁵¹ On the archives as a cultural heritage and a platform for building a legacy, see the thorough study by András Vajda, *Az archívum mint a kulturális emlékezet és az örökségképzés színtere* [*The Archive – the Scene of Cultural Memory and Patrimonization*], in *Örökség, archívum és reprezentáció* [*Heritage, archives and representation*], edited by Zsolt Albert Jakab and András Vajda (Kriza Books, 40.), Kriza János Ethnographic Society, Cluj Napoca, 2017, p. 11–28. and further publications in the volume. For a summary of museums and digitization in Hungary up until 2012 see Marianna Berényi, *In the spotlight. Works of art, Hungarian collections in gigabites. Museums and digitization in Hungary.* in *Múzeum Café*, vol. VI, no.27/2012, p. 102–104.

⁵² Péter Granasztói, *Megőrzés, hozzáférés, digitalizálás: új kihívások előtt a néprajzi archívumok* [*Preservation, access, digitisation: ethnological archives face new challenges*], in *Néprajzi Értesítő*, Vol. XC, 2008, pp. 125–126.

⁵³ *Ibidem*, p.127.

⁵⁴ Website of the Museum of Ethnography, *National Competency...*

⁵⁵ Miklós Cseri and Lajos Kemecsi, *A néprajz a magyar közgyűjteményekben* [*Ethnography in Hungarian public collections*], in *Számvetés és tervezés. A néprajztudomány helyzete és jövője a 21. században* [*Accounting and planning. The status and future of ethnography in the 21st century*] (Summa Ethnographica, 3.), edited by Fruzsina Cseh, Csaba Mészáros and

engaged in a specialized program focused on the issues of digitisation, development of an electronic collections management system, and research aimed at ensuring its ever-expanding digital content is used in as broad a manner as possible”⁵⁶.

Manuscript resources

The geographic catalogue for the former Bihar County contained 1 285 records in 2011. I have compiled the following bibliography for the former Central district from these.

Since the geographical indexes of the sources in the Ethnological Repository of the Museum of Ethnography form an integral unit with the topographical scheme of the artefacts and the bibliographic material, the processing uses the data of the 1913 Local Register⁵⁷. In addition to the Hungarian names of the municipalities, the Romanian name is also included⁵⁸.

Being a research compilation, the clear indication of all bibliographical data and references is essential for quick and easy use, therefore the manuscripts are arranged in chronological order by settlement. Since most of the authors of the manuscripts are known, the references start with the author, followed by the title of the manuscript (in Hungarian and English), and the year of the document in brackets. The length of the manuscript, the number and nature of its appendices are also relevant to the research. In this case, these appendices may be photographs, drawings, maps, copies of documents or original documents, which I have indicated after the title of the manuscript, together with the extent of the appendices. The description of each source is followed by the reference number, i.e. the manuscript collection inventory number (EA number).

Balázs Borsos, L'Harmattan Könyvkiadó – MTA BTK Néprajztudományi Intézet, Budapest, 2020, p. 633.

⁵⁶ Website of the Museum of Ethnography, *National Competency...*

⁵⁷ *A Magyar Szent Korona Országainak Helységnévtára*. I. Általános rész. Közigazgatási beosztás a városok, községek és egyéb lakóhelyek lélekszámának feltüntetésével. Magyarország. E) Tisza bal partja 37. Bihar vármegye. Vármegyei székhely: Nagy-Várád. [Place Names of the Countries of the Holy Crown of Hungary. I. General part. Administrative classification with the number of inhabitants of towns, villages and other places of residence. Hungary. E) Left bank of the Tisza 37. County seat: Nagy-Várád.], Magyar Királyi Központi Statisztikai Hivatal [Royal Hungarian Central Office of Statistics], 1913, pp. 140–148.

⁵⁸ Árpád E. Varga, *Magyar-román helynévmutató [Hungarian-Romanian place name index]*, in *Erdély etnikai és felekezeti statisztikája 1850–2002 [Ethnic and religious statistics of Transylvania 1850–2002]*, Pro-Print Kiadó, Miercurea Ciuc, available at <http://www.kia.hu/konyvtar/erdely/erd2002/mamut02.pdf> [accessed: in May 2022].

Items with no date (n.d.) are always listed at the end of the municipal list. Since several records might refer to more than one settlement, documents are classified in multiple places, so repetitions may occur.

Not only the length of the individual papers and notes varies (from one page to several hundred pages of opuses accompanied by photographs and original documents), but also the quality of the subject research and the descriptive, professionally oriented works. However, even the data of questionable quality may contain such curiosities that prevented their exclusion from this review, if only because without these sources it would be very difficult to carry out a full-scale historical ethnographic study. Upon analysing the sources, the researcher or user will be able to decide what can and what cannot be used for his or her work⁵⁹.

By presenting these sources, I do not intend to draw the attention of researchers to a closed archive. It is likely that, as a result of the daily scientific processing, additional applications and documents will be added to the collection in the coming years through the social collecting movement and research fieldwork, as well as through the inventory of already included material. Thus, in addition to a thorough study of the present source publication, it is also necessary to study the ever-expanding system of specialised indexes of the archive in the Ethnological Archives of the Museum of Ethnography.

⁵⁹ Ibolya Forrai and Endre Szemkeő, *op.cit.*, p. 10.

BIHARIA / BIHAR**1. unknown author**

Dalszöveggyűjtemény [Song lyrics collection] (cca 1932–1950)

90 pages

EA 5672

2. Ilona Dobos

Babonás történetek, betyártörténetek, történeti mondák [Superstitious stories, outlaw stories, historical folk legends] (1968)

19 pages

EA 8900

? (GIRIȘU DE CRIȘ) / MÁCSATELEP (KÖRÖSGYÉRES)**3. Mihály Szabados**

A bukovinai székelyek hazatelepítése (a hazatelepítési lehetőségek és a tényleges telepítés) [The repatriation of the Szeklers of Bukovina (the repatriation possibilities and the actual colonisation)] (1940–1947)

57 pages, 3 annexes

EA 28492

ORADEA / NAGYVÁRAD**4. Céhirat [Guild document]**

A nagyváradi pék céh vegyes iratai kb. 1800–1860 [Mixed documents of the bakers' guild of Oradea cca 1800–1860] (1800–1860)

190 pages

EA 5499

5. Céhirat [Guild document]

A nagyváradi pék céhben tartozók keresztlevelei [Baptismal letters of the members of the bakers' guild of Oradea] (1800–1860)

82 pages

EA 5501

6. Céhirat [Guild document]

A nagyváradi sütő céh könyve, 1817–18. évi számadásai [Book of the Bakers' Guild of Oradea, accounts for 1817–18] (1817–1818)

74 pages

EA 5469

7. Céhirat [Guild document]

A nagyváradi pék céh 1817–27 levelezése, levélminta gyűjteménye és mutatója [Correspondence, sample letters and index of the Bakers' Guild of Oradea 1817–27] (1817–1827)

58 pages

EA 5470

8. Céhirat [Guild document]

A nagyváradi pék céh vegyes iratai, nyugtái, stb. [Miscellaneous documents, receipts, etc. of the Bakers' Guild of Oradea] (1817–1859)

113 pages

EA 5500

9. Céhirat [Guild document]

A nagyváradi sütő céh speciális kiegészítő rendszabályzata kiterjesztve községekre is [Special additional regulations of the Bakers' Guild of Oradea, extended to municipalities] (1818)

10 pages

EA 5468

10. Céhirat [Guild document]

A nagyváradi sütő céh rendszabályzata [Regulations of the Bakers' Guild of Oradea] (1818–1821)

16 pages

EA 5467

11. Céhirat [Guild document]

A nagyváradi sütő céh részére kiadott alaptörvények és az eredeti pecsét [Basic laws issued to the Bakers' Guild of Oradea and the original seal] (1820)

20 pages

EA 5466

12. Eredeti céhirat [Original guild document]

Remeklés kiírása iránti kérelem a nagyváradi pék-céhez [Application for the issue of a baker's certificate to the Bakers' Guild of Oradea] (1832)

2 pages

EA 1432

13. Céhirat [Guild document]

A nagyváradi pék céhnek 1833–34. évi jegyzőkönyve és számadása [Minutes and accounts of the Bakers' Guild of Oradea for the years 1833–34] (1833–1834)

36 pages

EA 5471

14. Céhirat [Guild document]

A nagyváradi pék céh jegyzőkönyve és számadása 1834–35-ben [Minutes and accounts of the Bakers' Guild of Oradea in 1834–35] (1834–1835)

15 pages

EA 5472

15. Céhirat [Guild document]

A nagyváradi pék céh jegyzőkönyve és számadása 1836–37-ben [Minutes and accounts of the Bakers' Guild of Oradea in 1836–37] (1836–1837)

9 pages

EA 5473

16. Céhirat [Guild document]

A nagyváradi pék céh 1838–39. évi jegyzőkönyve és számadása [Minutes and accounts of the Bakers' Guild of Oradea in 1838–39] (1838–1839)

11 pages

EA 5474

17. Eredeti céhirat [Original guild document]

A céh-be való fölvétel iránti kérelem a nagyváradi pék-céh-hez [Application for admission into the Bakers' Guild of Oradea] (1839)

2 pages

EA 1433

18. Céhirat [Guild document]

A nagyváradi pék céh 1839–40. évi jegyzőkönyve és számadása [Minutes and accounts of the Bakers' Guild of Oradea for the years 1839–1840] (1839–1840)

11 pages

EA 5475

19. Céhirat [Guild document]

A nagyváradi pékek egyezsége a sütemények készítéséről [Agreement of the Bakers of Oradea on the making of cakes] (1840)

1 page

EA 5493

20. Céhirat [Guild document]

A nagyváradi pék céh 1841–42, 1842–43. évi jegyzőkönyve és számadása [Minutes and accounts of the Bakers' Guild of Oradea for 1841–42, 1842–43] (1841–1843)

15 pages

EA 5476

21. Céhirat [Guild document]

A nagyváradi pék céh 1843–44, 1844–45. évi jegyzőkönyve és számadása
[*Minutes and accounts of the Bakers' Guild of Oradea 1843–44, 1844–45*]
(1843–1845)

17 pages

EA 5477

22. Céhirat [Guild document]

A nagyváradi pék céh 1845–46, 1846–47. évi jegyzőkönyve és számadása
[*Minutes and accounts of the Bakers' Guild of Oradea 1845–46, 1846–47*]
(1845–1847)

21 pages

EA 5478

23. Céhirat [Guild document]

*A nagyváradi sütő céh céhmesterének levél Bánóczki Károly
felszabadulásáról* [Letter to the guild master of the Bakers' Guild of Oradea
regarding the liberation of Károly Bánóczki] (1846)

3 pages

EA 5481

24. Céhirat [Guild document]

A nagyváradi pék céh folyamodása a Helytartó Tanácshoz a kontárok ellen
[Petition of the Bakers' Guild of Oradea to the Governor's Council against
laymen] (1846)

4 pages

EA 5497

25. Céhirat [Guild document]

Eder Szilveszter zsemlesütő vándorkönyve [Bread-roll baker Szilveszter
Eder's travelling book] (1848)

26 pages

EA 5487

26. Céhirat [Guild document]

*A nagyváradi pék céh 1848–49, 1849–50, 1850–51, 1852–53. évi
jegyzőkönyve és számadása* [Minutes and accounts of the Bakers' Guild of
Oradea 1848–49, 1849–50, 1850–51, 1852–53] (1848–1853)

28 pages

EA 5479

27. Céhirat [Guild document]

Nagyvárad polgármesterének határozatai a feljelentett kontárok ügyében [Decisions of the mayor of Oradea in the case of the denounced laymen] (1851)

3 pages

EA 5498

28. Céhirat [Guild document]

Nagyvárad pék céh-hez kérvény a remeklés újbóli megpróbálása végett [Petition to the Bakers' Guild of Oradea for a new attempt at mastery] (1852)

2 pages

EA 5485

29. Céhirat [Guild document]

A nagyvárad pék céh 1853–54. évi jegyzőkönyve és számadása [Minutes and accounts of the Bakers' Guild of Oradea for 1853–54] (1853–1854)

80 pages

EA 5480

30. Céhirat [Guild document]

Hostalka Ferenc péksegéd vándorlókönyve [Baker's apprentice Ferenc Hostalka's travelling book] (1853–1860)

27 pages

EA 5488

31. Céhirat [Guild document]

Iparengedély és letelepedési engedély kérése [Application for an industrial licence and residence permit] (1856)

2 pages

EA 5486

32. Céhirat [Guild document]

A sütemények liszt anyaga finomságával kapcsolatos polgármesteri rendelet [Mayor's decree on the refinement of the flour for the pastries to be baked] (1856)

2 pages

EA 5492

33. Eredeti céhirat [Original guild document]

Sütő-céh ülésének jegyzőkönyvének kivonata, Nagyvárad [Extract from the minutes of the meeting of the Bakers' Guild, Oradea] (1857)

1 page

EA 1434

34. Céhirat [Guild document]

Dániel Herman péklegény vándorló könyvét elveszítette, helyette egy igazolványt állítottak ki [Herman Daniel lost his baker's travelling book, which was replaced by a certificate] (1857)

1 page

EA 5491

35. Céhirat [Guild document]

A polgármester rendelete a vándorló legények nyilvántartásával kapcsolatban [Mayor's decree concerning the registry of wandering apprentices] (1857)

2 pages

EA 5496

36. Céhirat [Guild document]

Schneider Adolf izr. pék iparos igazolása a hitközség által [Adolf Schneider isr. Baker's craftsman certificate from the religious community] (1858)

1 page

EA 5494

37. Eredeti céhirat [Original guild document]

Remeklési feladat pék legény részére, Nagyvárad [Professional assignment for a baker's apprentice, Oradea] (1859)

1 page

EA 1435

38. Céhirat [Guild document]

Schneider Adolf pék inas felszabadítása ügyében beadvány [Petition for the liberation of baker's apprentice Adolf Schneider] (1861)

2 pages

EA 5482

39. Céhirat [Guild document]

A váradi sütőcéh feljegyzései az inasai felszabadulásáról [Records of the Bakers' Guild of Oradea on the liberation of its apprentices] (1861)

1 page

EA 5483

40. Céhirat [Guild document]

A polgármester rendelete a sütőcéhbe tartozó hadkötelesekkel kapcsolatosan [Mayor's decree concerning the conscripts of the bakers' guild] (1865)

2 pages

EA 5495

41. Adolf Tienschmiedt

Tienschmiedt Adolf cipészlegény vándorlókönyve, letelepedési engedélye, iparigazolványa [Travelling book, settlement permit, trade certificate of shoemaker Adolf Tienschmiedt] (1865–1887)

45 pages

EA 5448

42. Collection of F. Molnár N. N.

Ponyvairódalom: Genovéa (történet), stb. [Pulp fiction: Genovéa (story), etc.] (1869, 1877, 1912)

157 pages

EA 19093

43. Céhirat [Guild document]

Szilágyi Mihály péksegéd remeklésre időpont kitűzését kéri [Mihály Szilágyi bakers' apprentice requests a date for a master exam] (1869)

2 pages

EA 5484

44. Céhirat [Guild document]

Kóhn József tagsági könyve sütő betegsegélyező és temetkezési egyletnél [Membership record of József Kóhn in the bakers' relief and funeral association] (1886)

15 pages

EA 5489

45. Céhirat [Guild document]

Sesták Károly sütősegéd tagsági könyve a sütő-betegsegélyező és temetkezési egyletnél [Membership record of Károly Sesták in the bakers' relief and funeral association] (1886)

15 pages

EA 5490

46. Dezső Szücs

Krisztusmonda [Christ folk legend] (1887)

2 pages

EA 3724

47. N. N.

Sütő betegsegélyező- és temetkezési egylet tagsági könyve. stb. [Membership book of the bakers' relief and funeral association, etc.] (1890)

2 pages, 1 book

EA 19073

48. Gábor Hegedüs – Gyula Sebestyén

„Háboru Évfordulójára.” Félnépi versezet [„*For The Anniversary of The War.*” *Semi-folkloric poem*] (1915)

2 pages

EA 10707

49. Balázs Molnár

Beszámoló 1943. VII. 15-VIII. 10-ig végzett városföldrajzi kutatásomról [Report on respective urban geography research from 15 VII to 10 VIII 1943] (1943)

12 pages, 18 photographs, 1 map

EA 8107

50. Ákos Janó

Szücs cég iratok 1780-tól [Furriers' Guild documents from 1780] (1953)

86 pages

EA 3941

51. Ferenc Bartha

Babonák [Superstitions/beliefs] (1954)

40 pages, 2 annexes

EA 9481

52. Ildikó Sándor

Falucsúfolók. (Adatgyűjtés) [Rural Mockeries (Data collection)] (1959, 1960)

12 pages

EA 14235

53. Béla Büky sr.

„Világi Dallok a mellyeket összeszedett és le-irogatott Debrecen 1824.” [„*Secular Songs which were collected and recorded in Debrecen in 1824.*”] (1960)

216 pages, 1 appendix

EA 5601

54. András Béres

Jószáglopás, betyárok. Kijegyzés a Debreceni Állami Levéltárból 1810–1832 [Cattle thievery, outlaws. Record from the Debrecen State Archives 1810–1832] (1961)

69 pages, 2 drawings, 1 photograph, 1 annex

EA 6873

55. Imre Dankó

Feljegyzések a berettyóújfalui vásárról és a berettyószentmártoni hídról
[*Notes on the Berettyóújfalu fair and the Berettyószentmárton bridge*]
(1975–1976)

6 pages, 2 annexes

EA 13543

56. Lajos Mráz

Hamar is, jól is... [Both soon and well...] (1992)

5 pages, 3 annexes

EA 25129

57. Endre Sipos

Hegyközi emberek 4, 5, 6. (helytörténet) [People from Hegyköz 4, 5, 6 (local history)] (1998)

153 pages, 5 drawings, 4 photographs, 2 maps, 1 annex

EA 29874

58. Gyula Óvaty jr.

Nagyvárad-i fazekasmesterség (é.n.) [Pottery in Oradea] (n.d.)

3 pages

EA 15963

OȘORHEI / FUGYIVÁSÁRHELY**59. Erzsébet Kiss**

Életrajz. (B. Kiss Antalné Veres Juliánna [Biography (B. Kiss Antalné Veres Juliánna)] (1978)

9 pages

EA 19943

SĂBOLCIU / MEZŐSZABOLCS**60. Antal Varga**

Földrajzi nevek Hajdú-Bihar területén 1526-ig [Geographical names in Hajdú-Bihar until 1526] (1975)

200 pages, 2 annexes

EA 18959

**SÂNMARTIN / VÁRADSZENTMÁRTON (BEFORE 1913,
PECESZENTMÁRTON)**

61. Antal Varga

Földrajzi nevek Hajdú-Bihar területén 1526-ig [Geographical names in Hajdú-Bihar until 1526] (1975)

200 pages, 2 annexes

EA 18959

SĂLDĂBAGIU DE MUNTE / BODONHEGY (HEGYKÖZSZÁLDOBÁGY)

62. József Pocsai

Népdal – néptánc [Folk song – folk dance] (1943)

5 pages, 1 drawing, 1 annex, 7 sheet music

EA 3386

TILEAGD / MEZŐTELEGD

63. Mária Kresz

Fazekasipar. (1900. évi népsz.) [Pottery industry (census of 1900)] (1969)

28 pages

EA 10363

ORADEA / VÁRAD-VÁRALJA (VÁRALLYA, NAGYVÁRAD)

64. Céhirat [Guild document]

A nagyváradi sütő céh speciális kiegészítő rendszabályzata kiterjesztve községekre is [Special supplementary regulations of the bakers' guild of Oradea, extended to municipalities] (1818)

10 pages

EA 5468

DATE PRIVIND PRACTICAREA OLĂRITULUI LA LELEȘTI (JUD. BIHOR) ÎN SECOLUL XX

IOAN GOMAN*

DATA ABOUT POTTERY PRACTICE IN LELEȘTI (BIHOR COUNTY) IN THE 20TH CENTURY

The study presents a series of data about the number and names of the potters who practiced this craft in Lelești during the 20th century, and also their way of work, ornaments and tipology of the pots they made. A defining feature for the pottery made here is the fact that Lelești is the only center of pottery in Criș Country, where they made, all the time, exclusively, only unglazed pottery. Although over the 20th century could be identified the names of 34 persons who practiced this craft in Lelești, mainly in the first part and the middle of the century, unfortunately, with the death of the last potters, towards the end of the century, the craft of pottery disappears permanently from this locality. The only material evidence of practicing the craft of pottery kept to this day through the vessels present in the deposits and museal exhibitions, among which 279 objects kept in the collection of the Ethnography department of the Țării Crișurilor Museum, and rarely, completely by chance, those which still remained in the attics of some old houses in the area.

Key words: crafts, pottery, unglazed ceramic, Lelești, Bihor.

Unul dintre centrele renumite pentru practicarea olăritului în zona noastră, în secolul al XX-lea, a fost și cel de la Lelești. Un sat din sud-estul județului Bihor, aflat astăzi în comuna Buntești, în bazinul hidrografic al Crișului Pietros, care numără în jur de 400 de locuitori (417 în anul 2011)¹, dar care în secolul trecut, când avea o populație ceva mai numeroasă², își derula viața în cadrele limitative ale unei economii autarhice bazate pe valorificarea resurselor naturale oferite de mediul înconjurător. Una dintre

* Muzeul Țării Crișurilor – Complex Muzeal; e-mail: etnografie@mtariicrisurilor.ro

¹ https://www.wikiwand.com/ro/Lele%C8%99ti,_Bihor;

² În anul 1900 erau în această localitate doar 383 de locuitori (din care 215 bărbați și 168 de femei), în 1930 vor fi 526 de locuitori (260 bărbați și 266 femei), în 1948 vor ajunge la 595 de locuitori (din care 288 bărbați și 307 femei), în 1956 la 604 locuitori (303 bărbați și 301 femei), în anul 1966 la 569 de locuitori (270 bărbați și 299 femei), în 1977 la 585 de locuitori (295 bărbați și 290 femei), iar în anul 1992 la doar 514 locuitori din care 258 de bărbați și 256 de femei. Dana Valentina Pașc, Zoltan Krausz (coord), *Anuarul demografic al județului Bihor*, Institutul Național de Statistică, Direcția de Statistică Bihor, f. a., p. 49, 59, 70, 81, 92, 114;

aceste resurse a fost și lutul, materie primă care a stat la baza practicării și dezvoltării olăritului în această localitate, din modelarea căruia rezulta, în urma arderii, o ceramică roșie extrem de frumoasă și grațioasă.

Practicarea olăritului la Lelești comportă anumite caracteristici care individualizează sau particularizează oarecum această localitate în rândul celor 17 centre de ceramică din Țara Crișurilor cu o producție mai însemnată ori mai bine cunoscută în secolul trecut (Șimleul Silvaniei, Marghita, Oradea, Tileagd, Borod, Vadu Crișului, Salonta, Lelești, Valea de Jos, Cărpinet, Lehecenii, Săliște de Vașcău, Criștioru de Jos, Ineu, Bârsa, Hălmăgel și Târnăvița).

Prima și poate cea mai semnificativă caracteristică este dată de faptul că Lelești este singurul centru din Țara Crișurilor în care tot timpul olarii au realizat doar ceramică nesmălțuită. Prima atestare documentară a folosirii smalțului de către olarii din satele din zona Beiușului o avem din anul 1815, când un locuitor din satul Fânațe (Popa Avram) muncitor la topitoria regală de aramă de la Băița era anchetat de autorități pentru că a „sustras câțiva pumni de smalț pe care l-a vândut lui Terme Alexandru din Lehecenii pentru meseria lui de olar”. Din detaliile ce reies din timpul anchetei aflăm că smalțul se putea cumpăra la liber de la oficiul din Băița, ceea ce ar putea să ne ducă cu gândul, dacă avem în vedere că topitoria din această localitate a început să funcționeze la mijlocul secolului al XVIII-lea, că folosirea smalțului de către olarii din zonă ar putea fi și mai timpurie. De fapt, olarul și recunoaște, întrebând fiind de anchetator dacă a mai cumpărat și de la alții, că el „până acum nu a luat de la nimeni altul decât numai de la Oficiul din Băița”, ceea ce ne dovedește că acesta folosea smalțul și până la acea dată³. Cert este că în prima parte a secolului al XX-lea în toate centrele din zona Beiușului, cu excepția celui din Lelești, se producea alături de ceramică nesmălțuită și ceramică smălțuită sau parțial smălțuită.

O altă caracteristică a centrului de olărit din Lelești ar fi aceea că este printre puținele centre din țara noastră despre care se cunosc anumite informații cu privire la începuturile practicării meșteșugului de către localnicii din această așezare. Conform unor cercetări mai ample, de la mijlocul secolului trecut, cu privire la situația practicării olăritului în zona noastră, pe baza unor informații sau mărturii orale, în rândul sătenilor se cunoștea faptul

³ Din răspunsurile date de olar în timpul anchetei mai aflăm că acesta spune că „poate fi de vreo 42 de ani”, că este „român, de religie neunită”, că are „soție și 2 copii”, că pe drumul dintre Fânațe și Băița s-a întâlnit cu Popa Avram din Fânațe, lucrător regal, care l-a „îmbiat cu câteva pietre” pe care le-a „pus în traista” sa. Virgil Maxim, Gheorghe Mudura, *Valorificări etnografice din fonduri arhivistice*, în *Biharea*, II, 1974, Oradea, 1975, p. 62-63

că primele demersuri de practicare a olăritului în localitate ar fi început după anul 1800 și că „meșteșugul ar fi fost adus în sat de un fecior care a fost un timp slugă în Criștior sau Lehecenii, unde olăritul era de foarte veche tradiție”⁴. Modul în care au rămas și s-au păstrat în memoria și conștiința localnicilor informațiile despre începuturile acestui meșteșug, distanța față de localitățile de proveniență (de circa 30 km.), dar mai ales evoluția ulterioară a meșteșugului în aceste centre, ne duce cu gândul spre un difuzionism cultural, la aceea teorie a ariilor sau cercurilor culturale, conform căreia trăsăturile inițiale, de la momentul împrumutului cultural, ajung să se conserve, cu timpul, mai bine în zonele de preluare decât în cele de difuziune sau de proveniență⁵. Faptul că la Lelești s-a produs doar ceramică nesmălțuită, pe când în celelalte localități, Criștioru de Jos și Lehecenii, se va realiza și ceramică smălțuită, este de la sine înțeles că și în aceste centre, în perioada când tânărul era slugă și deprindea tainele acestui meșteșug, se realiza tot o ceramică identică ca tipologie și mod de lucru, adică nesmălțuită, ca cea care va fi produsă la Lelești. Din această perspectivă, în mod practic, ceramica de Lelești, poate fi considerată sau privită ca unul din stadiile sau etapele din evoluția sau dezvoltarea ceramicii de Lehecenii sau Criștior. Dacă avem în vedere că pentru realizarea vaselor smălțuite, olarii trebuiau să posedă cunoștințe și o tehnică mai elaborată, de la stăpânirea modului de a lucra cu smalțul (compoziție, mod de preparare, mod de administrare etc.) și până la condițiile de efectuare a celei de a doua arderi a vaselor, ar putea fi o dovadă că nici în centrele de unde a fost preluat meșteșugul de cei din Lelești, nu se lucra sau nu era încă pe deplin răspândită o atare ceramică.

Răspândirea pe scară largă a practicării olăritului în rândul localnicilor din Lelești a necesitat, se pare, o perioadă ceva mai lungă de timp, din moment ce primele mențiuni despre prezența meșteșugului în această localitate le avem de la sfârșitul secolului al XIX-lea, din anul 1897, când într-un anuar al județului Bihor, aici apar consemnați cu numele doi olari: Katona Vaszali și Tajkis Simion⁶. Cu toate acestea, în perioada imediat următoare practicarea olăritului în Lelești se pare că nu va cunoaște un avânt spectaculos, dacă avem în vedere că într-o lucrare de specialitate care își propune să surprindă dezvoltarea acestui meșteșug la nivel național, nu se face nici un fel de referire la acest centru, deși unele din zonă sunt menționate, precum Criștioru de Jos și Lehecenii, atât cu

⁴ Tancred Bănățeanu, *Ceramica populară din zona Bihor (regiunea Crișana)*, în *Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei pe anii 1962-1964*, Cluj-Napoca, 1966, p. 143

⁵ Achim Miha, *Antropologie culturală*, Cluj-Napoca, 2000, p. 68-70

⁶ Nagyvárad és Biharvármegye czim és névtára (Anuarul și indexul Oradei și județului Bihor), Nagyvárad, 1897, p. 132

particularități ale ceramicii realizate, cât și cu numărul celor care aveau o astfel de îndeletnicire (40 de olari la Criștior și 130 de olari la Leheceni)⁷.

Dar și așa, fără a atinge o dezvoltare apreciabilă prin care să iasă în evidență la nivel național, cu siguranță meșteșugul olăritului a fost practicat la Lelești și în prima parte a secolului al XX-lea, deoarece într-o lucrare din această perioadă, de evocare a unor locuri și oameni din „Munții Bihării”, printre altele, când se face referire la îndeletnicirile practicate de localnicii de aici se amintește și faptul că „cei din Criștior, Leheceni și Lelești sunt olari”⁸. Pentru ca doar ceva mai târziu, la mijlocul secolului, în baza unor cercetări din anul 1952, publicate într-o lucrare dedicată ceramicii populare din zona Bihor, informațiile să fie mult mai concludente. Cu această ocazie aflăm că acum „tot satul știa lucra, iar circa 50 de olari lucrau, alternând lucru oalelor cu munca prin fabrici. Dar vreo 5 trăiau exclusiv de pe urma olăritului”. Meseria o învățau de mici, în ideea că „vine timpul acela de-ți prinde bine”, dacă găseau o îndeletnicire mai profitabilă se „lăsau de olărit”, apoi dacă era nevoie „iar se apucau de acest meșteșug”. Fiecare olar lucra pentru el, fără a avea angajați ori ucenici, doar că, un fapt mai rar consemnat în această perioadă, meșteșugul era atât de intens practicat, încât și femeile aveau o atare îndeletnicire. „Numai bogații care aveau pământ de la 2 hectare în sus, nu practicau olăria”⁹.

Cu cât ne apropiem de zilele noastre, informațiile cu privire la practicarea olăritului în această localitate devin mult mai precise. Deși importanța meșteșugului în rândul ocupațiilor practicate de cei din Lelești se va diminua treptat, pe măsura intensificării industrializării socialiste, mulți dintre aceștia preferând să lucreze în fabricile din zonă unde dobândeau un venit sigur și constant, vor mai fi totuși anumiți localnici care mai mult sau mai puțin sporadic se vor îndeletnici încă cu acest meșteșug. Conform unor evidențe ale muzeului din Oradea, transmise de autoritățile locale la solicitarea acestuia, în anul 1960, în Lelești mai lucrau 12 olari, iar alți 6 au încetat să mai lucreze de câțiva ani¹⁰, pentru ca ceva mai târziu, în iulie 1967¹¹, numărul acestora să scadă doar la 9 olari¹², dintr-un total de 72 de meșteșugari de acest

⁷ Barbu Slătineanu, *Ceramica românească*, Fundația pentru literatură și artă „Regele Carol II”, București, 1938, p. 122-123, 195

⁸ Constantin Pavel, *Locuri și oameni din Munții Bihării*, Beiuș, 1926, p. 9

⁹ Tancred Bănățeanu, *op. cit.*, p. 143-144

¹⁰ Muzeul Țării Crișurilor, *Arhiva Secției de etnografie – Dosare secție* (în continuare MTC, *Arhiva...*), d. 5, f. 94

¹¹ *Ibidem*, f. 96

¹² Este vorba despre Cotuna Gheorghe de la nr. 62, Taichiș Nicolae de la nr. 18, Pirte Gheorghe de la nr. 13, Pirte Lăzar de la numărul 6, Cotuna Nicolae de la numărul 134, Pirte Gheorghe de la numărul 12, Mortan Vasile de la numărul 114, Mortan Terente de la numărul 115 și Cotuna Ion care nu are numărul de casă precizat. *Ibidem*, d.5, f. 49

fel câți erau acum consemnați în cele 12 centre de olărit din Țara Crișurilor¹³. Documente care conțin și alte informații despre modul de practicare și situația celor care practicau acum acest meșteșug în localitate. De pildă, în tabelul întocmit de autoritățile locale la 27 iunie 1960, pe lângă numele olarilor, mai apare consemnat numărul casei și numărul membrilor din care era compusă familia acestora, precum și locul de desfacere a obiectelor (menționate, în general, fiind localitățile Beiuș, Ceica și Tinca). Interesant este faptul că jumătate din cei 12 olari care practicau constant acum olăritul aveau familii constituite din câte 6 membri, 3 aveau familii din 5 membri, 2 din câte 4 membri și doar unul, Mortan Vasile, avea o familie formată din doar 3 membri¹⁴. Cifre ce pot spune multe despre situația materială și munca pe care trebuiau să o depună aceștia, ca și capi de familie, pentru a asigura cele necesare traiului unui număr relativ însemnat de persoane.

Tabelul întocmit în anul 1966, la rândul său, ne oferă și mai multe date despre cei ce practicau în acest an un astfel de meșteșug. Acum, pe lângă numele olarilor mai apare înregistrată vârsta acestora, numărul casei, dacă lucrează exclusiv sau numai temporar acest meșteșug și dacă au sau nu cuptor propriu de ars oale. În ceea ce privește vârsta acestora, din 9 persoane, cu excepția a două cazuri, Mortan Vasile de 37 de ani și Pirte Gheorghe de 48 de ani, toți ceilalți aveau peste 55 de ani, cel mai vârsnic fiind Pirte Gheorghe, care locuia la nr. 13, ce avea 70 de ani. După numele și numărul casei la care locuiau, unii dintre aceștia puteau practica acest meșteșug ca tată și fiu. De pildă, în anul 1966, Pirte Gheorghe de 70 de ani, după cum am mai spus, locuia la numărul 13, iar tot un Pirte Gheorghe, de doar 48 de ani, locuia lângă acesta la numărul 12, la fel cum Mortan Terente, de 65 de ani, locuia la numărul 115, iar Mortan Vasile, de doar 37 de ani, locuia la numărul 114. Apoi, deși toți spun că practică exclusiv doar acest meșteșug, numai 3 menționează că au cuptor propriu în care ard vasele (Cotuna Gheorghe, de 59 de ani, de la numărul 62, Pirte Gheorghe, de 48 de ani, de la numărul 12 și Mortan Terente, de 65 de ani, de la numărul 115)¹⁵, fapt ce ne duce cu gândul că aceștia fie se asociau mai mulți la același cuptor (mai ales în cazul familiilor), fie împrumutau cuptorul în schimbul anumitor servicii sau produse.

Din păcate, pe măsură ce vor apare și alte oportunități pentru agonisirea celor necesare traiului de zi cu zi, dar și datorită concurenței făcute vaselor de lut de cele metalice de proveniență industrială, tot mai mulți olari vor renunța

¹³ Ioan Goman, *Aspecte privind situația practicării olăritului din Crișana în anii șaizeci ai secolului al XX-lea*, în *Biharea*, XLVII, 2020, Oradea, 2021, p. 74,77

¹⁴ MTC, *Arhiva...*, d. 5, f. 94

¹⁵ *Ibidem*, f. 96

la practicarea acestui meșteșug în detrimentul altor îndeletniciri ce le asigurau un venit mai sigur și constant (de regulă ca angajați la întreprinderi de stat). Așa se face că în anii următori numărul celor care se vor mai ocupa cu acest meșteșug să scadă treptat, ajungându-se ca anul în 1973 aici să mai fie doar 3 olari¹⁶. Printre ultimii olari despre care se știe că au lucrat la Lelești, în anii '80 ai secolului trecut, se numără Cotuna Gheorghe, prezent cu obiecte la „Expoziția creatorilor populari din județul Bihor”, realizată la Oradea în august 1981¹⁷, dar mai ales Pirtea Avram, participant cu 5 produse (2 cânti, o oală de sarmale cu capac, o oală de lapte și o farfurie) atât la expoziția organizată în cadrul „Festivalului Național Cântarea României” în anul 1985¹⁸, cât și la „Expoziția județeană de artă populară și artizanat”, de la Muzeul Țării Crișurilor din Oradea, deschisă în perioada 9 aprilie -11 mai 1987¹⁹, iar uneori, datorită renumelui dobândit, inclusiv la târguri de profil organizate de instituții de cultură din afara județului nostru (cum va fi și cazul celui desfășurat în această perioadă la Muzeul Etnografic al Transilvaniei din Cluj-Napoca)²⁰. Strădaniile de revigorare a acestui meșteșug de mai târziu, de după anul 1995, când după pensionare un fiu al satului (Pirte Aurel) a încercat să practice aici olăritul, realizându-și inclusiv un cuptor pentru acest lucru, nu vor avea în cele din urmă sorti de izbândă.

Pe ansamblu, dacă avem în vedere numele olarilor consemnați sau amintiți în unele documente sau evidențe din secolul XX, constatăm că numărul acestora se ridică la 34 de persoane, purtând doar 5 nume de familie, din care pe cel de Pirte îl au 14 persoane, de Mortan îl au 8 persoane, de Cotuna 5 persoane, de Stanciu 3 persoane, de Taichiș 3 persoane, iar de Fiter doar 1 persoană. Nu de puține ori, unii dintre aceștia aveau chiar același nume și prenume. De pildă, numele de Pirte Gheorghe apare menționat de 6 ori, deosebirea majoră dintre aceștia fiind dată, în principal, de numărul casei unde locuiau, din moment ce despre unul știm că stătea la numărul 19, un altul la numărul 121, altul la numărul 12, altul la numărul 13, altul la numărul 116 (zis și a „Steforii”), iar despre altul știm doar că în anul 1960 nu mai lucra de aproximativ 8-10 ani. Mai mult, despre cei care locuiau la numărul 12 și 13, conform unor „fișe de creator” păstrate în arhiva Secției de Etnografie, știm că, de exemplu, Pirte Gheorghe de la numărul 12 era născut în anul 1918, că

¹⁶ *Ibidem*, f. 150

¹⁷ *Ibidem*, d. 29 (1981), f. 67; 124

¹⁸ *Ibidem*, d. 34 (1985), f. 37-40

¹⁹ *Ibidem*, d. 41 (1993), f. 8

²⁰ Maria Bocșe, *Continuitate multimilenară în arta ceramicii din vestul României*, în *Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei*, 1997, p. 78

a învățat meșteșugul de la părinți, că îl practică din tinerețe, dar la momentul întocmirii fișei (în deceniul șase al secolului trecut) îl practica doar temporar, că lucra individual și că realiza „vase de uz gospodăresc” pe care le vindea în piețele și târgurile din zonă²¹. În schimb, Pirte Gheorghe de la numărul 13 era născut în anul 1895, iar restul datelor consemnate, referitoare la modul de practicare a meșteșugului²², sunt identice cu cele menționate în cazul celui care locuia la numărul 12.

În ceea ce privește tehnologia de lucru folosită în cadrul procesului de producție de olarii din Lelești, se poate spune că aceasta nu diferea în mod substanțial de cea utilizată de olarii din celelalte centre din zonă. Despre procurarea materiilor prime, la mijlocul secolului trecut, se știe de pildă că lutul că era adus de olari, în general, cu căruța dintr-o „râpă de la pădurea Leordeasa de lângă Cămârza” ori „din coastele Treoașelor”²³, că era depozitat acasă într-un loc anume amenajat, într-un „jimp”, unde era îngădit și acoperit cu scânduri pentru a fi ferit de razele soarelui și mereu umed, motiv pentru care se și uda din când în când cu apă. Aflăm că lutul utilizat aici era unul de culoare galbenă, doar că cel de lângă „Cămârza” era „mai aspru”, iar cel din „Coastele Treoașelor” era ceva „mai îngăduit”. Printre alte materii prime utilizate de olarii din Lelești, în special pentru realizarea vopselelor necesare pentru decorarea vaselor, mai era o „piatră neagră”, adusă de la Pietroasa, unde în trecut a fost „o fabrică de fier”, pe care o cumpărau acum de la cine deținea pământu, dar și „o piatră roșie”, cumpărată cel mai adesea în piața din Beiuș de la cei din Meziad care o vindeau cu 10-12 lei kilogramul. Cel mai adesea, înainte de a fi date prin râșnită și să fie amestecate cu apă pentru a obține vopseaua dorită, bulgării de piatră erau sfărmași, adesea „cu muchia unei securi pe o piatră plată” de râu²⁴.

Și tehnologia de prelucrare a lutului era în principal aceeași ca și cea folosită de ceilalți olari din zonă. De regulă, din locul unde era depozitat, „din jimp”, se lua doar lut cât olarul lucra într-o zi, se curăța prin tăiere cu mezdreaua în felii pentru a se înlătura impuritățile (resturi de rădăcini, pietricele etc.), operație care se repeta de 2-3 ori, acesta urma să fie apoi bine înmuiat și frământat, porționat în bulgări necesari cât pentru realizarea unui vas și, în final, modelat la roată. Tipurile de vase realizate erau mai puțin numeroase decât în alte centre din zonă. În principal se modelau vase pentru

²¹ MTC, *Arhiva...*, d. 5, f. 32

²² *Ibidem*, f. 33

²³ Floarea Bobu Florescu, Tereza Mozes, *Ceramica populară din regiunea Crișana*, Casa Regională a Creației Populare Crișana, Oradea, 1967, p. 136

²⁴ *Ibidem*, p. 136-138

păstrarea sau transportarea lichidelor, ulcioare sau cănți (cu volume de la doi și până la cinci litri), ulcele de lapte și oale pentru gătit (cu volume între unu și patru litri), cratițe (laboșe) cu capac și ghivece pentru flori. O tipologie mai aparte a obiectelor produse de olarii din acest centru ar fi cahlele, realizate prin turnare în tipare de lemn, fără a fi nici ele smălțuite, făcute aici, după anumite informații, cu precădere de Stanciu Ioan și Stanciu Vasile²⁵.

Ornamentarea vaselor era una relativ simplă, fiind constituită cel mai adesea din „vrâste”, „jure” sau benzi de linii de diferite lățimi, drepte sau sinusoidale, aplicate cel mai adesea cu pensula sau cu degetul, cât vasul era încă pe roată, uneori redat sau combinate sub forma unor motive cunoscute în zonă sub denumiri precum „calea rătăcită”, „valul”, „colți”, „șerpane” etc.²⁶ Unul dintre ornamentele cele mai complexe realizate de olarii de aici, întâlnit doar pe ulcioare (în special de nuntă), era cel al „desagilor”, care, după modul în care este realizat (doi lobi ovoidali cu interiorul hașurat, despărțiți de câte două perechi de linii drepte și sinusoidale dispuse vertical, a căror parte inferioară se termină cu doi cârcei dispuși simetric), ar fi un simbol al fertilității, fiind văzut ca o transpunere simbolică a aparatului de reproducere feminin²⁷.

Cromatică ornamentelor era și ea destul de simplă, fiind realizată cu precădere doar cu trei culori: negru, alb și roșu, decorul vaselor putând fi redat doar într-o singură culoare sau în combinații de două sau trei culori²⁸.

În ceea ce privește instrumentarul de lucru utilizat nu se pot constata mari diferențieri față de cel folosit de olarii din zonă, în rândul cărora se individualizează cel întrebuintat pentru curățirea, înmuierea și frământarea lutului (sapă, mezdrea, mai de bătut, troacă pentru înmuiat etc.), apoi cel pentru modelat (roata olarului, pieptăn pentru ridicarea și finisarea pereților, cârje pentru finisarea vaselor cu gura strâmtă, clempuș pentru realizarea unor orificii, sârma de desprins vasul), pentru trasarea ornamentelor (diferite pensule sau pene), precum și cuptorul pentru arderea vaselor realizate. De menționat ar fi faptul că roata folosită de olarii din Lelești era fixată, în general, de o laviță pe care se și stătea când se modela, iar cuptorul de ars ceramică era prevăzut cel mai adesea doar cu două guri de ardere și întărit cu mai multe rânduri de cercuri pentru a rezista mai bine la căldura din interiorul cuptorului²⁹.

²⁵ MTC, *Arhiva...*, d. 5, f. 1142-143

²⁶ Floarea Bobu Florescu, Tereza Mozes, *op.cit.*, p. 105-117

²⁷ Tancred Bănățeanu, *op. cit.*, p. 162

²⁸ *Ibidem*, p. 155

²⁹ MTC, *Arhiva...*, d. 5, f. 141-142

Vasele realizate de olarii din Lelești, după cum se poate lesne observa și din cele 279 obiecte aflate în colecția Secției de Etnografie a Muzeului Țării Crișurilor din Oradea (din care 74 sunt cahle³⁰), se remarcă tocmai prin această simplitate, dată de eleganța și zveltețea formelor, de naturalețea decorului realizat, care în definitiv dau un plus de somptuozitate și rafinament acestora.

Cu toată dezvoltarea înregistrată în trecut, o dată cu trecerea la cele veșnice a ultimilor olari, din păcate, meșteșugul olăritului va dispărea definitiv din această localitate, singurele mărturii materiale ale practicării acestuia rămânând obiectele muzeale din depozitele și expozițiile muzeale și cu totul întâmplător anumite vase aflate încă prin podurile unor case vechi din zonă.

³⁰ Ioan Goman, *Cahle din Crișana. Piese din colecția Secției de Etnografie a Muzeului Țării Crișurilor. Catalog*, Editura Muzeului Țării Crișurilor, Oradea, 2007, p. 28

Anexe

Tabel nominal cu olarii menționați că au lucrat în Lelești în secolul XX

Nr. crt.	Numele și prenumele	Domiciliul	Anul menționării	Vârsta olarului	Nr. casei	Nr. membrilor de familie	Practică doar olăritul	Are cuptor propriu	Locul de desfășurare a produselor	Observații
1.	Cotuna Gheorghe	Lelești	1960		73	5			Beiuș, Ceica, Tinca și altele	lucrează
2.	Cotuna Gheorghe	Lelești	1966	59	62		Da	Da		
3.	Cotuna Ioan	Lelești	1960, 1966	55	72	4	Da	Nu	Beiuș, Ceica, Tinca și altele	lucrează
4.	Cotuna Nicolae	Lelești	1966	64	134		Da	Nu		
5.	Fiter Ioan	Lelești	1960		60	6			Beiuș, Ceica, Tinca și altele	lucrează
6.	Katona Vaszali	Lelești	1897							
7.	Mortan Gheorghe	Lelești	1960							Nu lucrează de 8-10 ani
8.	Mortan Gheorghe (a Bulbucului)	Lelești	1969							
9.	Mortan Teodor	Lelești	1960							Nu lucrează de 8-10 ani
10.	Mortan Terente	Lelești	1960		25	6			Beiuș, Ceica, Tinca și altele	lucrează
11.	Mortan Terente	Lelești	1966	65	115		Da	Da		
12.	Mortan Vasile	Lelești	1960		101	3			Beiuș, Ceica, Tinca și altele	lucrează
13.	Mortan Vasile	Lelești	1960							Nu lucrează de 8-10 ani
14.	Mortan Vasile	Lelești	1966	37	114		Da	Nu		
15.	Pirte Gheorghe	Lelești	1960		19	5			Beiuș, Ceica, Tinca și altele	lucrează
16.	Pirte Gheorghe	Lelești	1960		121	5			Beiuș, Ceica, Tinca și altele	lucrează
17.	Pirte Gheorghe	Lelești	1960							Nu lucrează de 8-10 ani

18.	Pirte Gheorghe	Lelești	1966	70	13		Da	Nu		
19.	Pirte Gheorghe	Lelești	1966	48	12		Da	Da		
20.	Pirte Lazăr	Lelești	1966	62	6		Da	Nu		
21.	Pirte Nicolae	Lelești	1960		109	6			Beiuș, Ceica, Tinca și altele	lucrează
22.	Pirte Teodor	Lelești	1960		111	6			Beiuș, Ceica, Tinca și altele	lucrează
23.	Pirte Teodor!	Lelești	1960							Nu lucrează de 8-10 ani
24.	Pirte Vasile	Lelești	1960							Nu lucrează de 8-10 ani
25.	Pirte Aurel	Lelești	1995							
26.	Pirte Gheorghe a „Steforii”		1965	63	116					
27.	Pirte Ioan	Lelești	1965							
28.	Pirte Avram	Lelești	1980							
29.	Stanciu Aurel	Lelești	1960		17	4			Beiuș, Ceica, Tinca și altele	lucrează
30.	Stanciu Ioan	Lelești	1960		78	4			Beiuș, Ceica, Tinca și altele	lucrează și cahle
31.	Stanciu Vasile	Lelești								lucrează și cahle
32.	Taichiș Ioan	Lelești	1960		119	6			Beiuș, Ceica, Tinca și altele	lucrează
33.	Taichiș Nicolae	Lelești	1966	65	18		Da	Nu		
34.	Tajkis Simion	Lelești	1897							

Statul Populei al Com. Buntăști.
Comitetul Executiv

94

Tabel Nominal
de locuitori din satul Lelești.
care se ocupă cu olăritul

Nº	Numele s.	Naționalitate	Nº. con.	Nº. membr.	Sex	Prof.	Alte	Desfăș.
1	Stancu Aurel	Lelești	17	4				
2	Pirte Gheorghe	"	19	5				
3	Martan Terente	"	25	6				
4	Pirte Ioan	"	60	6				
5	Călina Ioan	"	72	4				
6	Călina Gheorghe	"	73	4				
7	Stancu Ioan	"	78	4				
8	Martan Terente	"	101	3				
9	Pirte Nicolae	"	108	6				
10	Pirte Teodor	"	111	6				
11	Teichis Ioan	"	119	6				
12	Pirte Gheorghe	"	121	5				

8-10 ani
nu mai lucrați

Buntăști la 22/VI-1960

[Stampa circulară: Comitetul Popular al Com. Buntăști, Județul Iași]

2. Tabel cu numele olarilor din Lelești în anul 1960 (MTC, Arhiva..., d. 5, f. 94)

96

Tabel Nominal.

cu olarii din raza comunei Buntăști pe anul 1966.

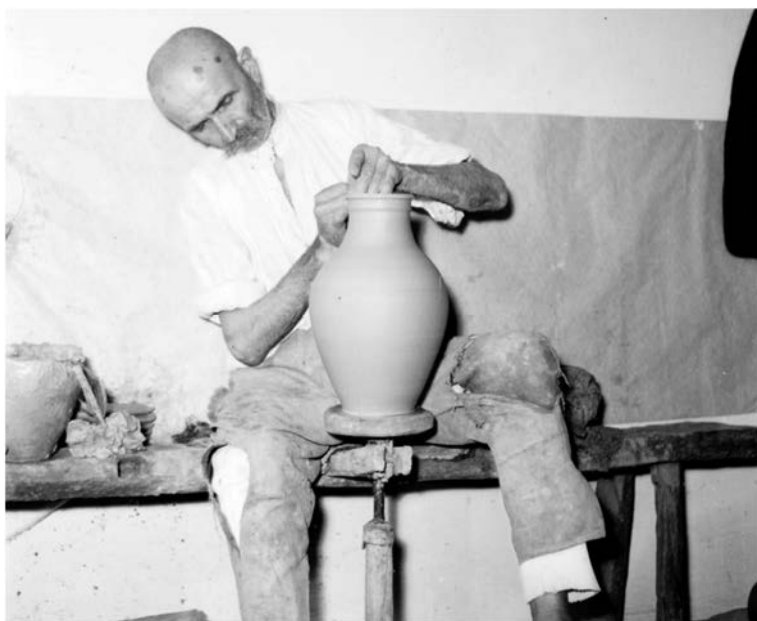
Nr. ord.	Numele și Prenumele olarului.	Vîrsta.	Satul.	Nr. casei.	Lucrează exclusiv olărit.	Lucrează temporar olărit.	Lucrează cu cuptor proprie	
							da	nu.
1	Cotuna Gheorghe.	59.	Lelești	62	Lucrează	—	da.	—
2	Tăichis Nicolae.	65	—	18	—	—	—	nu.
3	Pirte Gheorghe.	70	—	13	—	—	—	nu.
4	Pirte Lazăr.	62	—	6	—	—	—	nu.
5	Cotuna Nicolae.	64	—	134	—	—	—	nu.
6	Pirte Gheorghe.	48	—	12	—	—	da.	—
7	Mortan Vasile.	37.	—	114	—	—	—	nu.
8	Mortan Terente.	65	—	115	—	—	da.	—
9	Cotuna Ioan.	55.	—	—	—	—	—	nu.

Președinte
Emilian Pinea
Celele SecodotSecretar
Vasile Horlaș
[Signature]Tăichis Nicolae în 1972
Cotuna Ioan Secodot

3. Tabel cu numele olarilor din Lelești în anul 1966 (MTC, Arhiva..., d. 5, f. 96)



4. Atelierul olarului Pirte Gheorghe (a „Bulbucului”) din Lelești în anul 1969 (Filmoteca Secției de Etnografie a MTC)



5. Olarul Pirte Gheorghe (a „Bulbucului) lucrând la roată în 1969 (Filmoteca Secției de Etnografie a MTC)



6. Olari din Lelești lucrând la roată (Filmoteca Secției de Etnografie a MTC)



Anexa 7, Olar din Lelești la târg în Beiuș în anul 1966 (Filmoteca Secției de Etnografie a MTC)



Anexa 8, Olar din Lelești la târg, 1965 (Filmoteca Secției de Etnografie a MTC)



Anexa 9. Olarul Pirte Aurel din Lelești în anul 1995 (Filmoteca Secției de Etnografie a MTC)

ORNAMENTE COMUNE ALE COJOACELOR DIN ȚARA CRIȘURILOR (I)

SIMONA BALA*

COMMON ORNAMENTS THAT APPEAR ON *SHEEPSKIN COAT* FROM CRIȘ COUNTY

Starting from the diachronic and synchronic framing of the Tinca *cojoc* (*cojoc cu bumbălăci* / *sheepskin waistcoat with buttons*)) the analysis of the cut and its ornaments followed. Comparisons with the *cojoace* (sheepskin waistcoat) from the Crișul Negru ethnographic subarea and from the surrounding areas were made for this analysis. Thus, we compiled pieces that come from the northernmost craftsman workshop, Nușfalău, down to the southernmost one, Mișca. Highlighting the presence of the same decorative elements – diverse skin applications, filled embroidery and the floral motives used in different compositions, confer these *cojoace* the local characteristic aspect. New elements are used and adjusted to the local preferences, therefore allowing them to integrate into the local and zonal characteristic. All these analysed decorative elements confer the *cojoc cu bumbălăci* not only a zonal characteristic aspect, an adaptation to the preferences of the Crișul Negru geographic subarea, but also rich similarities with pieces from the Crișul Alb ethnographical subarea.

Keywords: Criș country, Crișul Negru ethnographic subarea, Tinca *cojoc*, filled embroidery, skin applications

Cojocul a cunoscut transformarea dintr-un simplu obiect vestimentar, cu rol de a proteja corpul, într-unul încărcat de semnificație zonală, etnică, estetică, ceremonială, rituală și de stare socio-economică, căpătând semnificații identitare complexe ce transcend aspectul estetic vânat de marile case de modă internaționale.

Modelele vechi de cojoace din secolul al XIX-lea s-au pierdut, ele nu au reușit să supraviețuiască, iar încercarea de refacere a lor, este un proiect de suflet. Folosindu-ne de imagini vechi, de piesele aflate în colecții muzeale și de bibliografie am reușit să integrăm diacronic și sincron un model de *cojoc* dispărut de pe teren. Analizarea elementelor decorative și afinitățile cu celelalte tipuri de cojoace din zona noastră etnografică au fost folosite pentru

* Muzeul Țării Crișurilor – Complex Muzeal; email: etnografie@mtariicrisurilor.ro

delimitarea arealului de răspândire, care s-a dovedit a fi mai mare și mai îndelungat decât se știa până acum¹. Pentru zona noastră, Țara Crișurilor, jocul cu *bumbălaci* a fost atestat cel mai de timpuriu, în gravura semnată de Theodore Valério, „Cârciumă românească din jurul Oradiei”, datată aproximativ în 1851-1852², iar apoi într-o fotografie din albumul lui Rómer Floris, din 1885³, iar prima menționare scrisă datează din 1881, când apare în descrierea vestimentației lui Lică Sămădăul, în nuvela „Moara cu noroc” de Ioan Slavici⁴. Câțiva ani mai târziu – în 1901, regăsim acest tip de joc îmbrăcat de două personaje din Râpa⁵, fotografiile lor fiind un stop-cadru al portului din satele bihorene de câmpie, de la finele secolului al XIX-lea și începutul secolului XX. Cu toate că acest tip de joc este documentat și în prima jumătate a secolului XX în satele din preajma Oradiei⁶, dar și la 100 de ani de la prima atestare - de către Kós Károly într-un atelier de jocar

¹ Elementele legate de răspândirea în timp și spațiu a jocului se găsesc în lucrarea *Nevoia de etnografie*, prezentată în cadrul conferinței *Etnologie, Antropologie, Studii culturale. Perspective interdisciplinare și pluridisciplinare*, ce a fost dedicată prof. Ion Cuceu, din 5-6 mai 2022, iar volumul, cu același titlu ca al conferinței și cuprinzând lucrările prezentate, este în curs de apariție.

² Desenul și gravură pe aramă de Th. Valério, la Biblioteca Națională din Paris, Cabinetul de Stampe; a fost publicat prima dată în albumul *Souvenir de la monarchie autrichienne. Suites de dessin d'après nature gravés de l'eau forte par Th. Valério*, cf <https://imageromania.ro/produs/carciuma-romaneasca-din-zona-oradei/> accesat în 24.11.2022

³ Rómer Floris, *Exponate din industria și portul popular din comitatul Bihor*, Budapesta, 1885 (album) [*Mutatványok a Biharmegyei népiparból és a nép ruházatából. A Budapesti 1885-iki országos kiállítás alkalmából, összeállította Dr. Rómer Ferencz Flóris, fényképeztek Lojanek János műtermében, minden jognak fentartásával, Budapest, Franklin társulat könyvnyomdája.*]. Originalul albumului se păstrează în colecția de fotografii a Secției de Istorie a Muzeului Țării Crișurilor, nr.inv.7439.

⁴ Ioan Slavici, *Moara cu noroc*, Editura Ion Creangă, București, 1981, p. 123, Lică Sămădăul este descris astfel: „Lică, un om ca de treizeci și șase de ani, înalt, uscățiv și supt la față, cu mustață lungă, cu ochii mici și verzi și cu sprâncenele dese și împreunate la mijloc. Lică, era porcar însă dintre cei ce poartă cămașă subțire și albă ca floricelele, pieptar cu bumbi de argint și bici de carmajin (piele de culoare roșie-închisă), cu codoriștea de os împodobită cu flori tăiate și cu chintulețe de aur.” Dar câți dintre noi am reușit să ne imaginăm hainele acestui personaj, cum arăta acel pieptar cu bumbi de argint?

⁵ Borovszky Samu, *Biharvármegye és Nagyvárad*, Budapest, 1901, p. 222 și 224. Originalul monografiei se păstrează în colecția de carte veche a Secției de Istorie a Muzeului Țării Crișurilor, nr. inv. 11340.

⁶ Până acum nu a fost menționată răspândirea acestui tip de joc în afara subzonei etnografice Holod. Cântărețul Cornel Borza din Oradea povestește că în satul bunicii lui – Borșa, c. Săcădat – doar „găzdăcoii or purtat joc”, deci și aici, jocul cu *bumbălaci* era scump și rar, fiind un indiciu al avuției. Informația provine de la bunica lui, care a trăit între 1901-1977.

din Ginta⁷, doar un număr mic de exemplare a reușit să fie integrat în colecția noastră muzeală creată începând cu anul 1964. Combinația dintre aplicațiile de nasturi metalici și împletitura de șnur i-a conferit acestui cojoc un statut aparte, la prima vedere străin față de celelalte tipuri de cojoace răspândite în județul Bihor. Observăm că în toate ilustrațiile fețele cojocului sunt foarte similare, iar fotografiile redau în fapt exact cojoacele pe care le avem în colecție. Pentru perioada astfel documentată, vedem că este un model bine conturat și riguros conservat. Dacă aceste considerații sunt viabile pentru partea din față a cojocului, de ce nu ar fi și pentru spatele lui, partea nevăzută în ilustrații?



Fig. 1 Theodore Valerio, „Cârciumă românească din jurul Oradiei”, cca 1850, gravură



Fig. 2 Femeie din Butani, apare în: Rómer Floris, *Exponate din industria și portul popular din comitatul Bihor*, 1885

⁷ <https://www.facebook.com/microregiunifatainfata/photos/pcb.179474614534085/179474581200755> accesat în 25.11.2022; fotografia este datată în 1948. În acea perioadă activau în Ginta următorii meșteri cojocari: Fenesi Stefan, Köteles Ioan și Todinca Ioan; a se vedea Ioan Goman, *Aspecte privind activitatea meșteșugărească în sate din zona Tinca la mijlocul secolului al XX-lea*, în *Biharea*, XLIV, Editura Muzeului Țării Crișurilor, Oradea, 2017, p. 9-94



Fig. 3 Țăran bătrân din Râpa, apare în: Borovszky Samu, *Biharvármegye és Nagyvárad*, p. 222



Fig. 4 Fată din Râpa, apare în: Borovszky Samu, *Biharvármegye és Nagyvárad*, p. 224



Fig. 5 Atelierul de cojocărit din Ginta, 1948

În ciuda faptului că este cel mai de timpuriu și cel mai bine ilustrat tip de cojoc din actualul județ Bihor, despre cojocul cu *bumbălaci*⁸ se știu foarte puține. Aparent este diferit de celelalte cojoace bihorene și mult mai vizibil apropiat de cojocul cu bumbi de metal de pe valea Crișului Alb, așa cum puncta Tereza Mozes⁹, care a reușit și să achiziționeze exemplare valoroase din subzona etnografică Chișineu Criș. Ambele tipuri de cojoace s-au purtat în special în partea de câmpie a zonei etnografice Țara Crișurilor¹⁰.

Despre acest cojoc știm că se numea *cojoc de Tinca* sau *cojoc cu bumbălaci* și că aria lui de răspândire era subzona etnografică Holod¹¹, dar tocmai menționările istorice de mai sus ne îndreptățesc să susținem că aria lui de întrebuintare a fost mai mare și era cuprinsă între cursul Crișului Repede și cel al Crișului Negru. Acest tip de cojoc era rar la mijlocul secolului XX, statutul de însemn al bunăstării încă și-l păstrase, iar în dificila situație economico-socio-politică de după cel de al Doilea Război Mondial, dispariția lui este de înțeles. Locul lui a fost cucerit de labreu (vestă), iar în anii în care a început achiziționarea pieselor pentru constituirea colecției secției noastre (1964), acest tip de cojoc nu se mai purta deloc.

Ca și în cazul sumanelor, cojoacele erau piese vestimentare de sărbătoare scumpe ce se executau în ateliere meșteșugărești, la comandă. Atelierele erau situate în centre urbane sau târguri (acest tip de cojoc se confecționa în Tinca, după cum îi arată și numele) – sau chiar în satele aflate în imediata lor vecinătate, de exemplu în Ginta - și furnizau cojoace pentru satele dintr-un anumit areal, respectându-se specificul ornamental al fiecărei subzone etnografice. Astfel, se constată diferențe la cojoacele purtate în sate sau în grupuri de sate învecinate. Dar nu la fel se întâmplă cu acest cojoc. Partea din față este identică indiferent că apare în ilustrația din Butani (fig. 2), care se află pe cursul Crișului Repede, sau că este un cojoc ce provine din localitatea Șoimi (fig. 19), aflată pe cursul Crișului Negru. Cursurile celor două Crișuri mărginesc la nord, respectiv la sud aria de răspândire a acestui tip de cojoc. Toate cele șase exemplare pe care le are Muzeul Țării

⁸ Bumb = nasture, din magh. *gomb* și slovenul *gumb* desemnând nasturi realizați din diferite materiale – alamă, sticlă, mărgele sau piele lucioasă.

⁹ Tereza Mozes, *Portul popular din bazinul Crișului Alb*, Oradea, 1975, p. 127. Satele de pe valea Crișului Alb sunt cuprinse în zona etnografică Țara Crișurilor și au făcut parte din vechea regiune Crișana. Începând cu 1964, când s-a organizat Secția de Etnografie a Muzeului Țării Crișurilor, s-au făcut multe campanii de achiziții în această zonă.

¹⁰ *Ibidem*; a se vedea și Idem, *Portul popular din Nord-Vestul României. Țara Crișurilor*, Oradea, Editura Muzeului Țării Crișurilor, 2002, p.103

¹¹ *Ibidem*, p. 103

Crișurilor au și spatele identic (a se vedea fig. 15-20). Mergând pe această logică, presupunem că și cojoacele care apar în ilustrațiile de la Ginta sau Râpa sau Butani trebuie să fi avut decorațiunile spatelui așa cum apar la cojoacele aflate în colecția noastră muzeală.

În aria lui de răspândire, cojocul cu *bumbălaci* a conviețuit cu celelalte tipuri de cojoace ce se purtau în zona etnografică a Crișului Negru - și a Crișului Repede, ne simțim îndreptățiți să spunem, cu toate că nu știm cum arătau celelalte cojoace ale vremii și ale acestor locuri -, ceea ce se reflectă în elementele ornamentale comune, dar păstrându-și o distincție aparte¹².

În zona etnografică Crișului Negru se purtau următoarele tipuri de cojoace¹³:

- cojocul poienăresc - ce se lucra în satul Poienii de Jos, Cociuba Mică, Gurani – era folosit în satele: Poienii de Jos, Pietroasa, Gurani, Cociuba Mică, Brădet, Stănțești, Măgura. Cojoc de tip vechi, caracteristic satelor conservatoare aflate la poalele Munților Bihor, în care regăsim până târziu spre mijlocul secolului XX, elementele de veche tradiție românească. Croiul acestui cojoc, lung peste șolduri, cu răscoiala gâtului înaltă, deschisă în față și înconjurat de blană neagră de miel, a stat la baza croiului celorlalte cojoace. Cea mai frecventă modificare intervine în scurtarea piesei, iar apoi în modificarea răscoiilei de la gât, care este însoțită de obicei de o încărcare decorativă a piesei.

- cojocul binșenesc (lucrat în Beiuș, Delani, Nimăiești, Lunca, Mizieș, Ghighișeni) era larg răspândit în circa 40 de sate de jur-împrejurul Beiușului: de la Răbăgani, Roșia până la Sudrigiu, Rieni, în satele de la poalele Munților Bihorului. Este deja mai scurt decât cel poienăresc, iar ornamentarea spatelui se face în mod diferit pentru femei și bărbați.

- cojocul cuncenesc, variantă a cojocului binșenesc, era purtat de nevestele (aveau părul strâns pe „conci”) din satele de pe Valea Roșiei: Drăgoteni, Căbești, Roșia. Predominând culoarea verde în cromatică, acesta mai este denumit și cojoc verde. Conotația ritualică a dispărut, purtarea lui

¹² Mergând pe această construcție logică, este probabil ca aceste elemente decorative să fie comune unui areal mult mai întins decât am presupus la început. În albumul lui Rómer Floris apar fotografii cu români din Lugaș, dar tipul de cojoc ce apare în aceste imagini nu îl regăsim în colecția noastră și în stadiul actual al cercetărilor afirmăm că nici în colecția digitalizată a Muzeului Etnografic Național al Ungariei, din Budapesta. Este interesant de remarcat faptul că o parte a obiectelor de port ce sunt achiziționate din satul Borșa sunt datate de la finele secolului al XIX-lea, unele dintre ele fiind chiar piese unicate – spăcele (cămăși femeiești) și labree.

¹³ Toate obiectele reproduse fac parte din colecția de cojoace a Secției de Etnografie din cadrul Muzeului Țării Crișurilor- Complex Muzeal.

s-a generalizat, iar ideea de a marca diferențele de statut marital a migrat spre cromatică, tinerii folosind, în plus, nuanțe de mov și galben.

- cojocul cohănesc (se lucra la Vașcău, Lunca, Șuștiu, Seghiște, Rieni, Petrileni, Vărzari, Sârbești, Cărpinet) pentru costumul din circa 30 de sate aflate pe cursul superior al Crișului Negru și pe valea Băița. Cu croiuri diferite, cu ornamentică diferită în funcție de sex, cojocul bărbătesc se prezintă mult mai conservator decât cel femeiesc, care a devenit mult redus ca dimensiuni și extrem de bogat ornamentat.

- cojocul unguresc (se lucra de meșterii din Beiuș, Finiș, Tărcaia) și era purtat predominant în satele cu populație maghiară: Finiș, Tărcaia, Remetea, Grădinari, Uileac, Ioaniș, Șuncuiș, Sânmartin de Beiuș). Croiul este scurt, are ornamentare redusă, realizată simplu, cu elemente florale.

- cojocul fetesc sau fecioresc (se lucra în Beiuș, Tărcaia, Finiș, Ioaniș, Ginta) a avut o răspândire densă în satele românești sau cu populație mixtă din preajma Beiușului (Beiuș, Nimăiești, Finiș, Șuncuiș, Tărcaia, Ioaniș, Răbăgani, Prisaca) și sporadic în satele românești situate în partea de sud-est față de Beiuș (Pietroasa, Sudrigiu, Ferice, Hinghiriș) sau în localitățile situate la vest față de acesta (Salonta). Însăși denumirea acestui tip de cojoc indică vârsta la care se dobândește acest obiect vestimentar scump, după încheierea procesului de creștere, marcând intrarea în altă categorie de vârstă, cea a fetelor sau feciorilor¹⁴. Cojocul fetesc este variantă a cojocului bărbătesc unguresc, ce are ornamente florale policrome, impune printr-un decor fastuos cu elemente, de asemenea, florale și policrome. În general sunt scurte, iar cele două compoziții ornamentale dezvoltate pe spate aproape că sunt unite, așa cum sunt și mai simplele cojoace ungurești femeiești.

- cojocul cu *bumbălaci* sau cojocul de Tinca (se confecționa în atelierele din Tinca și Ginta) și era purtat în satele subzonei etnografice Holod, dar și satele de câmpie, ajungând până în localitățile din jurul orașului Oradea. Se purta în măsură mai mică, pentru că era puternic concurat de labree, cojocul păstrându-și aici conotația de statut economic.

¹⁴Aceasta era o obișnuință la români - „În genere o femeie nu avea în tot cursul vieții mai mult de un rînd de pieptare de tip buciunănesc, pe care și-l făcea de obicei atunci cînd se mărita.”. A a se vedea Nicolae Dunăre, Marcela Focșa, *Portul buciumanilor din Munții Apuseni*, Editura de stat pentru literatură și artă, București, 1957, p. 19



Fig. 6 Cojoc poienăresc, din Pietroasa, nr. inv. 2220



Fig. 7 Cojoc binșenesc femeiesc, din Pietroasa, nr. inv. 2987



Fig. 8 Cojoc binșenesc bărbătesc, din Beiuș, nr. inv. 14449



Fig. 9 Cojoc cuncenesc, din Roșia, nr. inv. 2593



Fig. 10 Cojoc cohănesc femeiesc, din Lazuri de Beiuș, nr. inv. 12986



Fig. 11 Cojoc cohănesc bărbătesc, din Rieni, nr. inv. 9072



Fig. 12 Cojoc unguresc femeiesc, din Târcaia, nr. inv. 413



Fig. 13 Cojoc unguresc bărbătesc, din Feniș, nr. inv. 10079



Fig. 14 Cojoc fetesc, din Beiuș, nr. inv. 1201

Fig. 15 Cojoc cu *bumbălaci*, din Hodiș, nr. inv. 3598

Cojocul este o piesă de blană cu un croi scurt, în general ajunge până la talie sau un pic mai jos, pe linia șoldurilor¹⁵ și este de obicei fără mâneci. Răscroiala gâtului este înaltă, așa cum se obișnuia la sfârșitul secolului al XIX-lea – începutul secolului XX la cojoacele de pe valea Crișului Negru; blana folosită la confecționare este de oaie (sau miel); sunt împrejmuite cu aplicații de blană neagră. Ornamentele de pe *piepșii cojocului* constau într-o împletitură de șnur în zig-zag intercalată cu șiruri de nasturi metalici, bumbi (*bumbălaci*) și un mic ornament floral brodat, realizat cu lână (*bârcă*, în graiul local). Aceste elemente ornamentale le întâlnim în vestimentația europeană a vremii; bumbii îi regăsim sub forma nasturilor metalici, sferici, ce înfrumusețau vestele din Austria, Ungaria, sau ca aplicații de ținte metalice și mici bucăți de oglindă¹⁶, care au avut o viață lungă deoarece împodobesc chiar și azi cojoacele maramureșene¹⁷,

¹⁵ Nicolae Iorga, *Neamul românesc în Ardeal și Țara Ungurească*, București, Editura Minerva, 1906, p.621-642. În ilustrațiile de la p. 626 și 628, cele două femei poartă cojoace poienărești cu lungimi diferite. Lungimea cojoacelor poienărești pe care le avem în colecția noastră se potrivește cu cel mai scurt din imaginea de la începutul secolului XX. Prin compararea pieselor de blană din colecția Muzeului Național de Etnografie de la Budapesta cu piesele de blană din colecția noastră, am observat că aceste piese urmează o tendință de scurtare după anii 1900, tendință ce se regăsește și în evoluția sumanelor.

¹⁶ Livia Ardelean, *Câteva aspecte privind portul popular din Maramureș*, în Memoria Ethnologica nr. 60 - 61 * iulie - decembrie * 2016 (An XVI), p. 113, unde îl citează pe Karl M. Kiler, *Die Bekleidung unbekannter Toter in Wien in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, în *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde*, Neue Serie, Band 4, Wien, 1950, p. 1-41, în care analizează îmbrăcămintea a 34 de morți necunoscuți din Viena din prima jumătate a secolului al XIX-lea.

¹⁷ *Ibidem*

iar în zona noastră pe cele ineuane sau de Moroda¹⁸. Aplicațiile de șnururi sunt consemnate în 1813, în vestimentația unui agricultor elvețian și deopotrivă a unui maghiar¹⁹, pentru ca în 1851-1852, de când datează gravura lui Valerio, cele două elemente – nasturii metalici și împletitura de șnur – să coexiste pe același obiect vestimentar, pe cojoc. Cu neîndoielnice afinități cu decorul uniformelor militare de cavalerie ușoară, aplicațiile de șnururi se răspândesc în Imperiul Habsburgic, fiind folosite ca element decorativ în vestimentația popoarelor din Imperiu²⁰, preponderent în cel bărbătesc și cel mai probabil nu întâmplător, având în vedere că aceștia aveau contact nemijlocit cu uniforme militare în perioada în care își îndeplineau serviciul militar. Începând cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea se răspândește în toată Țara Crișurilor²¹ și regăsim acest element decorativ în portul bărbătesc pe vestele, pe cioarecii, pe sumanele zonei de câmpie a Crișului Alb și, de asemenea, pe cojoacele femeiești²².

Se poate observa rapiditatea cu care s-au propagat cele două elemente ornamentale și spațiile geografice largi pe care le-au cucerit într-un timp relativ scurt. Contactul permanent cu mediul urban, cu celelalte națiuni ale Imperiului Austriac, prin serviciul militar sau prin slujbele pe care românii le aveau în afara comunității lor²³ au produs modificări treptate sau brutale ale portului popular românesc.

Privite mai ales ca pierdere de identitate națională, aceste modificări au provocat îngrijorare încă din primul sfert al secolului XX²⁴. Pentru zona noastră constatăm diferența discursului Angelei Selăgian-Buteanu din 1942 față de cel cu 16 ani mai devreme (1926²⁵), perioadă în care cazurile de abandonare a portului s-au înmulțit și schimbarea a devenit irevocabilă²⁶.

¹⁸ Colecția de cojoace a Secției de Etnografie a Muzeului Țării Crișurilor. A se vedea Tereza Mozes, *Portul popular din bazinul...*, p. 113-114, și planșele 97-104

¹⁹ Livia Ardelean, *op. cit.*, p. 116, unde citează: *Gallerie der Menschen ein Bilderbuch zur Erweiterung der Kenntnisse über Lander und Volker, vorzüglich für die Jugend zur Befriedigung über Wissbegierde*, vol II, cu 40 Kupfertaffeln, Pest, 1813.

²⁰ *Ibidem*, p. 113; Tereza Mozes, *Portul popular din nord-vestul...*, p. 134, 136

²¹ N. Dunăre, M. Focșa, *op.cit.*, p. 21

²² Tereza Mozes, *Portul popular din bazinul...*, p. 86-87, 116, 93-98 și 124, 99-103 și 114 cu ilustrațiile aferente: 84-87, 82-83, 88-90, 97-116.

²³ Ioan Augustin Goia, *Evoluția portului popular din subzona Valea Barcăului, județul Sălaj, în Biharea, XXVI-XXVII, 1999-2000*, Editura Muzeului Țării Crișurilor, Oradea, 2005, p. 41

²⁴ Tache Papahagi, *Graiul și folclorul Maramureșului*, Cultura Națională, București, 1925, pag. XXIII - apud Livia Ardelean, *op. cit.*, p. 124

²⁵ Angela Selăgian-Buteanu, *Din podoabele Bihorului*, Tiparul Tipografiei și Librăriei „Doina”, Beiuș, 1926

²⁶ Idem, *Portul și industria casnică din plășile Beiuș și Vascău*, în Transilvania, anul 73, decembrie, nr. 12-1942, Sibiu, p. 939-948; a se vedea și Aurel Tripon, *Monografia almanah a Crișanei, județul Bihor*, 1936, Oradea, Tipografia Diecezană, p. 113-123

Elementele străine - șiretul și nasturii - au fost integrate în stilul ornamental agreat în zonă, cel al broderiei pline (pe scris) ce redă motive florale („pene”), desenate liber, cusute cu fire de lână, lânăică sau mătase. Broderia este repartizată pe fața cojocului în partea superioară, pe spate și pe liniile de răscoială pentru a ascunde și a întări îmbinările. Același scop îl au și aplicațiile de piele colorată ce sunt amplasate pe partea inferioară, pe lângă bordura de blană, pe partea de sus a spatelui și în partea de jos. Aceste elemente decorative (aplicațiile de piele, broderia și motivele folosite) conferă cojoacelor cu *bumbălace* o notă comună zonală, o adaptare în gustul și specificul acestui areal geografic.

Pentru analiza comparativă a elementelor decorative am folosit deopotrivă ilustrații vechi și cojoacele din Țara Crișurilor aflate în colecția Secției de Etnografie.

Am grupat cojoacele în 6 categorii, în funcție de similitudinile ornamentale²⁷. Prima categorie este eterogenă, am format-o din toate cele șase cojoace cu *bumbălace*²⁸ aflate în muzeul nostru, cât și din informațiile folosite la analiza diacronică și sincronică; a doua categorie am rezervat-o *cojocului de Mișca*²⁹, din satele de câmpie a subzonei etnografice Chișineu Criș, cu care există evidente asemănări ornamentale, începând de la împletitura de șnur combinată cu nasturii metalici, continuând cu aplicațiile de piele și elementele florale realizate prin tehnica broderiei pline pe scris. Dar și acest tip de cojoc are elemente comune cu cojocul inean³⁰, atât în ce privește aplicațiile de piele de pe spate și în partea de jos a fețelor, cât și prin folosirea bumbilor metalici pentru decorul fețelor și a aplicațiilor de fâșii de piele de pe spate, unde se combină cu broderia plină. Din aceste considerente, am introdus în a treia categorie cojoacele ce se purtau în subzona etnografică Ineu, al cărei port este caracterizat de bogăție³¹. Această caracteristică se reflectă în diversitatea cojoacelor din acest areal relativ redus; așa se face că aici întâlnim cojocul inean - și el în două variante -,

²⁷ Vom reda mai întâi fotografiile obiectelor analizate și apoi rezultatul analizei.

²⁸ Cele șase cojoace cu *bumbălace* aflate în colecția noastră datează din ultimii ani ai secolului al XIX-lea și din primii ani ai secolului XX, sunt executate în atelierul de la Tinca, iar ca dimensiuni sunt de mărimi apropiate. Cu toate că sunt în diferite stadii de conservare, identitatea lor ornamentală este evidentă, a se vedea fotografiile 16-21.

²⁹ Tereza Mozes, *Portul popular din bazinul ...*, p. 127. Acest tip de cojoc se confecționa în ateliere rurale din Mișca, localitate de la care își împrumută numele; mai apoi s-a lucrat și de cojocarii din Șiclău. În colecția noastră avem două exemplare din acest tip de cojoc și le-am redat pe amândouă.

³⁰ Tereza Mozes, *Portul popular din bazinul ...*, p. 113-114, ilustrațiile: 97-101

³¹ Paul Petrescu, *Broderii de piele în arta populară românească*, Editura Meridiane, București, 1968, p. 19-21

apoi întâlnim cojoacele de Moroda, iar a patra variantă este reprezentată de contușe. Aceste cojoace împărțeau nu doar un areal relativ restrâns cu elementele decorative comune, cât și meșterii care le realizau. Ineul și Moroda sunt centrele meșteșugărești în care își desfășurau activitatea cojocarii care deserveau satele din zonă. Primul centru lucra pentru satele Ineu, Bocsig, Șicula, Gurba, ba chiar și Beliu până la Groșeni, iar al doilea, pentru satele Chier, Târnova, Iermata, Moroda, Mocrea³². Un element decorativ constant întâlnit la aceste cojoace sunt bumbii metalici dispuși în diverse forme. Astfel, acest element străin, adoptat și adaptat specificului zonal se transformă în element comun mai multor tipuri de cojoace din zona etnografică a Crișului Alb, integrând firesc și cojocul de Mișca.

Ajungem astfel, în satele din Câmpia de Vest, la o răscruce de drumuri din apropierea Ineului, pe unde umbla Lică Sămădăul în pieptarul lui cu bumbi de argint și înțelegem cum acest tip de pieptar/cojoc era însemnul avuției și cu siguranță era purtat cu *mare fală* și de alți contemporani de ai lui.

Începând cu a patra categorie, lipsa împletiturii de șnur și a nasturilor metalici de pe fețele cojocului e evidentă, în schimb, observăm mai multe similitudini în decorarea spatelui: aplicațiile de piele și o gamă relativ redusă de elemente florale, dar redată în diverse combinații. Astfel, a patra categorie am rezervat-o cojocului femeiesc de Nușfalău, care are elemente comune cu cojocul de Mișca, cu cele ineuane, cu cel cu *bumbălaci* și cu cele ungurești; este cel mai nordic dintre cojoacele analizate și combină, putem spune, multe elemente decorative de la suratele mai sudice. „Cojocarii din Nușfalău care executau aceste piese erau maghiari, dar cojoacele de acest fel erau comandate și purtate doar de către româncele din subzona Barcău”³³. Cojocul de Nușfalău se purta asociat zadiei de pânză, care a dispărut prin anii 1910-1915, dar s-a mai folosit „în unele sate (Plopiș) ... până prin 1920-1925”³⁴ ca piesă de sărbătoare și ca element distinctiv al zonei Barcăului³⁵. Exemplarul pe care îl avem în colecția noastră provine chiar din Plopiș, astfel, apreciem că a fost confecționat cel mai târziu în primii ani ai secolului XX, el fiind înregistrat cu denumirea de „cojoc bătrânesc de Nușfalău”.

A cincea categorie am rezervat-o cojocului unguresc, iar în a șasea am inclus derivatul lui, cojocul fetesc cu elemente comune atât cu cojocul de Tinca (pomul vieții redat ca buchet simplu, pe spate jos), cât și cu cel de Mișca (compozițiile formate. Despre aceste două tipuri de cojoace am vorbit mai sus.

³² Tereza Mozes, *Portul popular din bazinul ...*, p. 102-114

³³ Ioan Augustin Goia, *op. cit.*, p. 37

³⁴ *Ibidem*, p. 36-37

³⁵ *Ibidem*

I. Cojoacele cu *bumbălaci*



Fig. 16 Cojoc din Dușești, nr. inv. 6535



Fig. 17 Cojoc din Dușești, nr. inv. 6536



Fig. 18 Cojoc din Suplacu de Tinca, nr. inv. 7526



Fig. 19 Cojoc din Șoimi, nr. inv. 7647



Fig. 20 Cojoc din Ceica, nr. inv. 12357

II. Cojoacele de Mișca



Fig. 21 Cojoc femeiesc, din Sepreuş, nr. inv. 7098



Fig. 22 Cojoc femeiesc, din Mișca, nr. inv.7207

III. Cojoacele din zona din Câmpia Aradului



Fig. 23 Cojoc ineuan, din Gurba, nr. inv. 4399



Fig. 24 Cojoc ineuan, din Bocsig, nr. inv.5488



Fig. 25 Cojoc de Moroda, nr. inv. 7214



Fig. 26 Contuș, din Camna, nr. inv. 4064

IV. Cojocul de Nușfalău



Fig. 27 Cojoc „bătrânesc”femeiesc, din Plopiș, nr. inv. 5869

V. Cojocul unguresc



Fig. 28 Cojoc bărbătesc, din Finiş, nr. inv. 6471



Fig. 29 Cojoc femeiesc, din Ioaniș, nr. inv.11593

VI. Cojocul fetesc



Fig. 30 Cojoc femeiesc, din Răbăgani, nr. inv. 9096



Fig. 31 Cojoc femeiesc, din Răbăgani, nr. inv. 9097



Fig. 32 Cojoc femeiesc, din Nimăiești, nr. inv. 11953

Cele două tabele pe care le vom prezenta mai jos supun atenției noastre informații referitoare la croi, la aplicațiile ornamentale de șnururi, bumbi, fâșii de piele lungi sau bucăți de piele decupate detaliate pe diferitele forme în care sunt realizate (în primul tabel) elementele florale brodate și locul în care se aplicau, trecând pentru fiecare tip de cojoc mențiunea existenței sau nu a elementului analizat sau forma lui. Primul tabel se concentrează asupra elementelor ce țin de croi, care influențează și suprafața acoperită cu broderie – cum e cazul celor de pe Crișul Alb (tipul cojocului de Mișca și cele ineuane și a cojoacelor fetești de pe Crișul Negru) și asupra aplicațiilor de șnururi și bumbi. Chiar dacă nu sunt dispuși în formă compactă, ca în cazul cojoacelor cu *bumbălaci*, regăsim bumbii în multe tipuri de cojoace și remarcăm chiar predilecția pentru aceștia în ornamentarea cojoacelor ineunane de neveste, pe când fetele preferau să folosească preponderant oglinjoarele („cototori”)³⁶.

Toate tipurile de cojoace au aplicații din piele, care întăresc liniile de asamblare, dar care au oferit noi spații ornamentale, folosite divers – prin brodare sau aplicații de piele de forme diferite, așa cum se vede în primul tabel.

În cel de al doilea tabel am analizat broderia ornamentală, începând cu materialul și modul de realizare, elementele florale folosite și cromatica lor. În general, se lucra cu lână sau lână, în mod particular cu mătase. Pasul de brodare cu lână e mai larg și mai mare decât cel realizat cu mătase, care e mărunț și des, prin urmare acesta imprimă piesei un aspect mai fin. Observăm că rozeta, pana păunului, laleaua, *ruja*, pomul vieții, frunzele, vrejurile le regăsim la toate tipurile de cojoace redată în câteva combinații. Alături de cromatica și ea destul de generalizată, aceste elemente realizate prin tehnica broderiei pline ne oferă posibilitatea de a observa circulația acestora pe spații relativ mari. Un astfel de element este rozeta redată ca un vârtej, care se folosea atât pentru cojoacele de Nușfalău, cât și pentru cele din Răbăgani, Camna sau Mișca. La fel se întâmplă și cu aplicațiile de fâșii de piele, fixate pe liniile de croi cu bumbi și rozete zimțate de piele ce sunt lăsate să atârne peste marginea de blană, atât în centrul de cojocărit Nușfalău, cât și în cel din Tinca sau Ineu ori Mișca.

Pentru că imaginile istorice pe care le-am folosit la documentarea diacronică și sincronică oferă informații doar pentru partea din față a cojocului, analiza acestora este doar parțială, dar cum fața se prezintă unitar, este foarte posibil ca și spatele cojocului cu *bumbălaci* să fi fost mult asemănător cu exemplarele pe care le avem la muzeul nostru.

³⁶ Tereza Mozes, *Portul popular din bazinul ...*, p. 114

Număr de inventar și localitatea de proveniență / Imaginea	Cojoc cu <i>bumbălaci</i> -3598 (Hodiș) -6935 și 6936 (Dușești) -7526 (Suplacu de Tinca) -7647 (Șoimi) -12357 (Ceica)	Cojoc cu <i>bumbălaci</i> în imagini și descrieri ³⁷ - Fig. 1 - Slavici - Fig. 2 - Fig. 3 și 4 - Fig. 5 - cojocul din Borșa	Cojoc de Mișca - 7098 (Șepreuș) -7207 (Mișca)	Cojoacele ineuane - 4399 (Gurba) - 5488 (Bocsig) - 7214 (Moroda) - 4064 (Camna)	Cojoc de Nușfalău -5869 (Plopiș)	Cojoc unguresc -6471 (Finiș) -11593 (Ioanis)	Cojoc fetesc -9096 și 9097 (Răbăgani) -11953 (Nimăiești)
Croi	Da	Da	Da	-Da - Nu (croi scurt și decoltat) - Da - Nu (croi scurt și decoltat)	Da	- Da - Croi scurt	Croi scurt
Împletitură șnur și nasturi metalici	Da	Da	Da	Nu au	Nu are	Nu are	Nu are
Aplicații de șnur	Nu au	Nu au	Nu au	- Nu - Da - Da - Da	Nu	Nu	Nu
Aplicații de bumbi metalici	Nu au	Nu au	Nu au	Da	Nu	Nu	Nu
Broderie florală (pe scris)	Da	Da	Da	Da	Da	Da	Da
Aplicațiile de piele în față jos	Da	- Nu se vede - Nu știm - Nu se vede - Da - Nu știm	Da	- Da - Nu - Da - Nu	Da	Da	Da
Aplicațiile de fâșii din piele de-a lungul răscoielii spatelui	Nu	Nu știm	De-a lungul spatelui și se termină	- Da. De-a lungul spatelui și se termină cu 3	De-a lungul spatelui și se termină cu 3 ramuri lungi	Nu	Nu

³⁷ În acest tabel am introdus toate cojoacele cu *bumbălaci* pe care le avem în muzeu și pe cele analizate diacronic, în partea de început a studiului.

			cu 3 ramuri lungi	ramuri lungi - Da. De- a lungul spatelui și se termină cu 3 ramuri lungi -Da, dar brodată și cu oglinzi -Nu			
Aplicații de piele dantelată cu formă de frunză	Da	Nu știm	Nu	Nu	Nu	Da	Da
Aplicații suprapuse de piele dantelată („biți”)	Formă trapezoidală	Nu știm	Formă trapezoidală - 3 ramuri	- Da - Nu - Nu - Nu	Formă dreptunghiulară -3 ramuri	Formă trapezoidală	Formă trapezoidală
Aplicații rotunde de piele/ panglică fixate cu bumbi	Nu	Nu știm	Da	- Da - Da - Nu - Nu	Da	Nu	Nu

Tabelul 1: Comparații care privesc croiul diferitelor tipuri de cojoace menționate și elementele de decor realizate din piele

Număr de inventar și localitatea de proveniență / Imaginea	Cojoc cu <i>bumbălaci</i> -3598 (Hodiș) -6935 și 6936 (Dușești) -7526 (Suplacu de Tinca) -7647 (Șoimi) -12357 (Ceica)	Cojoc cu <i>bumbălaci</i> în imagini și descrieri - Fig. 1 - Slavici - Fig. 2 - Fig. 3 și 4 - Fig. 5 - cojocul din Borșa	Cojoc de Mișca - 7098 (Șepreuș) -7207 (Mișca)	Cojoacele ineuane - 4399 (Gurba) - 5488 (Bocsig) - 7214 (Moroda) - 4064 (Camna)	Cojoc de Nușfalău -5869 (Plopiș)	Cojoc unguresc -6471 (Finiș) -11593 (Ioanis)	Cojoc fetesc -9096 și 9097 (Răbăgani) -11953 (Nimăiești)
Material folosit la brodat	Lână sau lănică	Nu știm	Lână sau lănică	-lână sau lănică -lână sau lănică -mătase -lână sau lănică	Lână sau lănică	Lână sau lănică	Lână sau lănică
Mărimea punctelor brodate	Mare	Nu știm	Mare	-Mare -Mare -Mică, măruntă, deasă -Mare	Mare	Mare	Mare
Rozeta / cromatică	Petale bicolore cu miezul monocrom	Nu știm	Petale bicolore cu miezul bicolor și tricolor. Rozetă - vârtej	-Petale monocrome cu miezul bicolor - Nu are -Petale monocrome sau multicolore cu miez monocrom. Rozetă vârtej -Nu are	Petale bicolore, miezul monocrom. Rozetă vârtej	Raze rectilinii, monocrome cu miezul tot monocrom	-Bicoloră: petale monocrome și miezul tot monocrom Rozetă vârtej -Bicoloră; petalele bi sau monocrome; brodare rectilinie; - Bicoloră: petale monocrome și miezul tot monocrom. Rozetă vârtej
Pana sau ochiul păunului - mare / cromatică	Da, multicolor	Nu știm	Da, multicolor	-Da, multicolor -Da, multicolor	Da, multicolor	Nu	Da, multicolor

				-Da, multicolore -Nu are			
Pana sau ochiul păunului - mic / cromatică	Da, tricolor	Nu știm	Petale monocrome cu miezul mono, bi sau tricolor	-Da, multicolor -Da, tricolor -Da, multicolor -Nu are	Petale monocrome cu miezul tot monocrom	- Petale monocrome cu miezul tot monocrom -Nu are	Da, multicolor
Laleaua / cromatică	Da, multicoloră	Nu știm	Da, multicoloră	-Da, multicoloră -Da, multicoloră -Da, multicoloră -Nu are	Da, multicoloră	Cu bobite în vârf - Multicoloră cu miezul redat rectiliniu; aspect rotund -Petale cu aspect lunguieț, în mijloc cu o linie	- Cu bobite în vârf. Multicoloră cu miezul redat rectiliniu; aspect rotund se transformă într-o <i>rujă</i>
Pomul vieții / cromatică	Compoziție buchet pe spate, iar în față o redare mai simplificată a buchetului.	Nu știm. Pentru fig. 2-5 se vede redarea mai simplă a buchetului	Compoziție dezvoltată pe spate jos, iar sus o compoziție foarte amplă. În față și lateral sub formă de ramuri	Nu are	Compoziție buchet simplu pe spate. În față, sub formă de ramuri	-Compoziție simplă de buchet pe spate jos, iar sus compoziție amplă. În față sub formă de ramuri - Compoziție buchet pe spate și în față	Compoziție simplă de buchet pe spate jos, iar sus o compoziție amplă. În față și lateral sub formă de ramuri
Frunze / cromatică	Da, tricolore	Nu știm	Individuale, monocrome	- Individuale, monocrome - Individuale, monocrome - Individuale, monocrome -Nu are	Individuale, monocrome	Individuale, monocrome	Individuale, monocrome

Frunze și ochiul păunului în față / cromatică	Da, multicolore	Nu știm	Da, multicolor	Nu are	Da, multicolore	-Da, multicolore -Nu	Da, multicolore
Vrejuri	Nu are	Nu știm	Nu	-Nu are -Nu are -Da, dispus central -Da, pe toată suprafața	Nu	Nu	Nu
Culorile	Tonalități închise	Nu știm	Culori vii	- Predomină roșu - Predomină roșu, alb, negru - Multicolor, nuanțe închise - Nuanțe de maroniu și culori vii	Multicolore, nuanțe estompate	Multicolore, predomină roșu la aplicațiile de piele și la broderie	Multicolore, predomină roșu la aplicațiile de piele și la broderie

Tabelul 2: Comparații care privesc decorul diferitelor tipuri de cojoace

Fiind un element vestimentar ce se dobândește în tinerețe, când procesul de creștere era încheiat, așa cum se obișnuia în Bihor, până la mijlocul secolului XX³⁸, jocul este nu numai o haină care oferă protecție fizică, ci este o haină care și prin ornamentele sale conferă protecție, elementele decorative vor produce efect asupra purtătorului. Prin contagiunea cu cojoacele încărcate de elementele decorative florale aflate în deplinătate

³⁸Până atunci purtau labree, laibăre (veste) confecționate din lână împletită sau din pânura folosită la confecționarea sumanelor - informator: Moț Maria, Lazuri de Roșia, nr. 65, n. 1935 Cum pânura era țesută în casă și cum femeile se îngrijeau de hainele tuturor membrilor familiei, pare foarte firească această informație. Accederea într-o nouă categorie de vârstă, cea a feciorilor și a fetelor de măritat se reflecta în port și prin primirea primului joc, care era specific vârstei premaritale (joc fetesc sau joc fecioresc). A se vedea, Maria Bocșe, *Țara Bihariei. Artă tradițională românească*, Editura Treira, Oradea, 2001, p. 260. Ne-o putem imagina pe tânăra din Râpa, ca pe o fată bogată din categoria fetelor de măritat. În satele de pe Valea Barcăului – până spre mijlocul secolului XX se obișnuia ca fetițele să poarte cămăși lungi și abia după ce treceau de 12-14 ani să înceapă să poarte costumul alcătuit din cămașă, poale, zadie. A se vedea Ioan Augustin Goia, *op. cit.*, p. 45

vegetativă, purtătorii și mai ales purtătoarele, aflate la vârsta de maximă fertilitate, vor avea în mod analog deplinătate de procreare. Astfel, toate cojoacele abundă în elemente florale deschise, unele sunt redată în nunațe de roșu sau de roșu cu negru/verde încadrate întotdeauna de două flori cu petalele curbate, ceea ce imaginează o reprezentare simbolică a uterului și ovarelor, prin combinarea a două străvechi elemente decorative – pomul vieții și simbolul soarelui. Toată vitalitatea, plenitudinea elementelor decorative se vor transfera asupra purtătorului cojocului, ceea ce se asigură prin predominanța culorii roșu corespunzătoare forței și vigoriei în apogeu, vestind „apropiata pârguire”³⁹. „Putere apotropaică se atribuie în popor și hainelor sau obiectelor roșii”⁴⁰. „Roșul se asociază nu numai cu principiul vieții, cu forța impulsivă și generoasă, cu erosul triumfător”⁴¹. Roșu este însoțit întotdeauna de culoarea complementară, verde, simbol al forței vitale⁴², redată ca frunză, ca ramură, ca tulpină, mereu și mereu cu aceeași semnificație a vitalității. „Culoare a regnului vegetal, verdele simbolizează viața, primăvara, tinerețea, speranța, norocul, bucuria, longevitatea, imortalitatea”⁴³. Totodată, policromia și nuanțele mai intense sunt specifice cojoacelor tinerilor, fetelor mari mai ales, a căror ieșire din copilărie era marcată vestimentar prin „piese ornamentate cu o risipă de decoruri și culori”⁴⁴, fiecare element având semnificație proprie. Despre lalea știm că a „preluat funcția cupei și coroanei”⁴⁵, precum și că este larg răspândită asociația dintre floare și inimă sau femeie. În general femeia este asociată cu floarea, ce este „un simbol pasiv, e un receptacol al forțelor și darurilor uraniene ce vin spre ea sub forma razelor solare, a ploii sau a picăturilor de rouă”⁴⁶. O redare explicită a receptacolului și al picăturilor de rouă le întâlnim pe cojoacele din Târcaia (Fig. 12), Beiuș (Fig. 14), Sepreuș (Fig. 30), Mișca (Fig. 31), Ioaniș (Fig. 29), Răbăgani (Fig. 30, 31), Nimăiești (Fig. 32), iar numai al florii ca receptacol o regăsim pe toate cojoacele cu *bumbălaci* (Fig. 15-20), și pe cojocul de Mișca (Fig. 21) cu care are cele mai

³⁹Nicolae Dunăre, *Ornamentica tradițională comparată*, Editura Meridiane, București, 1979, p. 69

⁴⁰ Adrian Fochi, *Datini și eresuri populare de la sfârșitul secolului al XIX-lea: răspunsurile la chestionarele lui Nicolae Densușianu*, Editura Minerva, București, 1976, p. 299, Apud Ivan Eseev, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Editura „Amarcord”, Timișoara, 1994, p. 157

⁴¹ Ivan Eseev, *op.cit.*, p. 298

⁴² Paul Petrescu, *Motive decorative celebre (contribuții la studiul ornamenticii românești)*, Editura Meridiane, București, 1971, p.47

⁴³ Ivan Eseev, *op. cit.*, p. 298

⁴⁴ Maria Bocșe, *op. cit.*, p. 260

⁴⁵ Ivan Eseev, *op. cit.*, p. 84-85

⁴⁶ *Ibidem*, p. 60

multe asemănări, dar și pe cojoacele fetești din Răbăgani (Fig. 31) și Nimăiești (Fig. 32). Simbolul receptacolului este completat de cel al fertilității⁴⁷ redat prin *ochiul* sau *pana de păun*, care se regăsește pe aproape toate cojoacele analizate, așa cum reiese din tabelul 2, atât pe cojoacele de pe Valea Crișului Negru sau a Crișului Alb, cât și pe mai nordicele cojoace de Nușfalău.

Adaptarea elementelor decorative noi, integrarea lor în ornamentica și simbolistica locală, ne îndreptățesc să includem cojocul cu *bumbălaci* în categoria cojoacelor tradiționale ale Bihorului, nu doar al subzonei etnografice Holod din zona Crișul Negru.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 134-135

PATRIMONIULUI CULTURAL ȘI ETNOGRAFIC AL COMUNEI AVRAM IANCU (JUDEȚUL ALBA)

VASILE TODINCA*
ANDREEA MARIA POP**

CULTURAL AND ETHNOGRAPHIC HERITAGE OF AVRAM IANCU COMMUNE (ALBA COUNTY)

This area, in the upper basin of Arieșul Mic, is characterized both by its cultural and ethnographic heritage (popular port, crafts, etc.), and by the local history of the commune, which is closely linked to the history of Moți country, hearth of so many events from the history of our people.

Considering the diversity and authenticity of popular material and spiritual culture in the area, as well as the aspiration for integration in the European context, it is obvious that a viable tourist offer cannot ignore the ethnographic element. In this sense, in this paper, we highlighted the cultural and ethnographic heritage of the area, the wealth of occupations, once present in all households, which, we believe, can be a wonderful framework for attracting tourists to this area. At the same time, we identified local customs, traditions, legends and events, in order to capitalize on the tourist potential of the Avram Iancu commune and the performing human resources, to increase the number of tourists and the development of rural tourism in the area.

Key words: traditional architecture, Avram Iancu, crafts, traditional costum, cultural events

1. Cadrul natural și istoric al comunei Avram Iancu

1.1. Localizare

Denumită în trecut „Vidra de Sus”, azi comuna Avram Iancu, aceasta este așezată în partea nord-vestică a județului Alba, în bazinul superior al Arieșului Mic. Aflându-se „în plin spațiu montan”¹, sub tâmpla Muntelui Găina - 1486 m, la 21 km de orașul Câmpeni, capitala Țării Moților face parte din zona turistică a Munților Apuseni, a treia din județul Alba, poate cea mai

* Muzeul Țării Crișurilor – Complex Muzeal; e-mail: todinca_vasile @yahoo.com

** Muzeul Țării Crișurilor – Complex Muzeal; e-mail: andreea.pop87@yahoo.com

¹ Cristian Nicolae Boțan, *Țara Moților. Studiu de geografie regională*, Cluj-Napoca, Ed. Presa universitară Clujeană, 2010, p.19

importantă din județ și una din cele mai reprezentative ale țării. Totodată, comuna beneficiază de un cadru natural deosebit de pitoresc și de un patrimoniu social-cultural-istoric complex.

Comuna are în componență 33 de sate, situate de o parte și de alta a Arieșului Mic și a drumului județean DJ 762, accesul în comună realizându-se fie de pe acest drum, fie de pe cel național DN 76 (Baia de Criș) - Avram Iancu – Mihoiești.



1.2. Cadrul natural

Așezată în bazinul superior al Arieșului Mic în Munții Bihorului, comuna Avram Iancu are un relief specific de munte dezvoltat pe calcare și sisturi cristaline pe o altitudine cuprinsă între 600 - 1800 m. Varietatea reliefului prin alternanța văilor cu a culmilor, a florei și faunei precum și caracteristicile climatice o fac atractivă din punct de vedere turistic.

Depozitul de gasteropode din *Dealul Melcilor* este unul dintre cele mai interesante puncte fosilifere din țară, întărind concluzia că în aceasta regiune cu 50-80 milioane ani în urmă, în cretacicul superior, se găsea o mare caldă

(Marea Tetis) care a permis dezvoltarea unei faune bogate. În înălțime Dealul cu Melci nu depășește 15 m.

Rezervație paleontologică cu o suprafață de 0,6 ha, este situată pe stânga văii Arieșului, în Țara Moșilor, la 15 km vest de Câmpeni și la 10 km nord de localitatea Vidra. Ea reprezintă un celebru recif senonian care indică formațiuni neocretace formate din conglomerate, gresii fosilifere, acoperite cu cărbuni și marne².

Gasteropodul dominant în stratele de gresii fosilifere este *Acteonella* cu speciile: *gigantea*, *lamarcki*, și *conica*, însoțite de unele specii de lamelibranhiate aparținând genurilor: *Modiolus*, *Arca*, *Crasatella*, *Nerita*, *Natica*, *Glauconia*, etc.



Rezervația naturală Dealul cu melci

Pe lângă frumusețile carstice, Apusenii ascund în adâncul lor numeroase bogății. Alături de aurul atât de râvnit din Munții Metaliferi, uraniul din Munții Bihorului a fost exploatat timp de zece ani (1948-1958) de către sovietici, într-o perioadă grea, când ne aflam sub dependența lor³.

² <https://www.perlaariesului.ro/obiective-turistice-vila-perla-ariesului-albac/dealul-cu-melci/>

³ Aurora Pogan Ilie, *Avram Iancu și localitatea sa natală. Studiu monografic*, Cluj-Napoca, Ed. Ecou Transilvan, 2021, p. 44

Comuna Avram Iancu este străbătută de *Ariesul Mic*, care izvorește de pe teritoriul acesteia, de sub varful Curcubăta Mare(vf. Bihor), 1849 m, cel mai înalt vârf din munții Bihor. De la nord-vest la sud-est, acesta are o viteză de scurgere de circa 14-15 km/oră.

Tot aici întâlnim și o splendidă cădere de apă, străjuită de brazi, renumită prin frumusețea sa, *cascada Pișoaia*. Aceasta este o rezervație peisagistică pe un prag stâncos de calcare cristaline de vârstă paleozoică, încadrată într-o pădure de fag și arbori izolați de rășinoase. Căderea de apă se realizează de la circa 15-20 m înălțime. Formațiunile calcaroase de tip travertinic depuse de-a lungul timpului întregesc spectaculozitatea peisajului. Zona protejată are o suprafață de aproximativ 2,5 Ha.



Cascada Miresei

Legenda spune că, pe timpuri, fiecare fată, înainte de a se căsători, mergea la cascadă și își spăla fața cu apa limpede de acolo. Acest lucru simboliza purificare ei și îi garanta succesul în căsnicie, de aici, rezultând și noul nume al cascadei: *cascada Miresei*.

1.3. Cadrul istoric

Istoricul comunei Avram Iancu este strâns legat de istoria Țării Moșilor, vatră a atâtor evenimente din istoria poporului nostru. La rândul ei istoria Țării

Moșilor și a Vidrei de Sus este strâns legată de istoria mineritului de pe Valea Ariesului superior, de evoluția meșteșugului prelucrării lemnului și de activitatea comercială a acestei zone. Atestată documentar pentru prima dată în anul 1839 cu numele de Felső Vidra, comuna Avram Iancu este cunoscută datorită eroului revoluției de la 1848, Avram Iancu. Cea mai veche mențiune a toponimului Vidra de Sus apare însă la 2 decembrie 1739, într-un act de danie redactat la Vidra de Sus. În 1924 - la 100 de ani de la nașterea Eroului de la Vidra de Sus, aceasta primește denumirea de „Avram Iancu”. Până în 1950 făcea parte din județul Turda - Arieș, apoi din raionul Câmpeni, regiunea Cluj, iar din martie 1968 este parte componentă a județului Alba. Vechii locuitori ai comunei Avram Iancu fac parte din familia moșilor sau "țopilor", cum sunt cunoscuți locuitorii din ținutul Câmpenilor, urmași direcți ai dacilor și a coloniștilor români.

Între moși și țopi s-au făcut deseori comparații și confuzii, însă, cei doi termeni sunt diferiți⁴, fiindcă denumirea de moș vine de la chica purtată în vechime de bărbații din această regiune, un moș de păr, sau coadă, cum se mai numește acum, purtat în partea dreaptă a capului, lângă ureche⁵.

Moșii au umblat și trăit din timpurile vechi ca oameni liberi rămânând în această stare și după ocuparea Transilvaniei de regii unguri. În două diplome, una din 1357, alta din 1365 regele Ludovic cel Mare îi numește "Cives hospites și Montenistal", iar Sigismund la anul 1428 îi lasă liberi și le întărește libertatea⁶. Locuitorii Vidrei de Sus sunt prezenți avându-l în frunte pe Avram Iancu la adunările de la Blaj, cât și la evenimentele care au urmat.

Cultul lui Iancu a prins rădăcini puternice în inimile moșilor săi, faptele sale rămânând vii în inimile generațiilor trecute și viitoare.

2. Patrimoniul cultural și etnografic al zonei

2.1. Obiective de interes cultural

Privirea călătorului la intrarea în comuna Avram Iancu este atrasă de stâncile Mățului, muntele ce se înalță maiestros dincolo de valea Arieșului Mic, și de primele sate ce fac parte din comună. Dacă la începuturi existau Vidra

⁴ Vezi C.N. Boțan, *op. cit.*, p. 21. Vezi și T. Frâncu și G. Candrea, *Românii din Munții Apuseni (Moșii)*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2019, p. 65, care explică faptul că denumirea de „moș” deosebea chica bărbaților de cea a fetelor; sau Ion Rusu Abrudeanu, *Moșii, calvarul unui popor eroic, dar nedreptățit*, ediția a II-a, Editura Napoca Star, Cluj-Napoca, 2017, p. 91, care, pe urmele lui Frâncu și Candrea, afirmă că denumirea de „țop” vine din austroungarul „Zopfiger Walach”, adică valah cu chică.

⁵ Ion Rusu Abrudeanu, *op. cit.*, p. 91.

⁶ <https://primariaavramiancu.ro/despre-noi/prezentare-comuna/>

de Jos, Vidra de Mijloc și Vidra de Sus, azi denumirile s-au schimbat astfel : Vidra de Sus se numește Avram Iancu, Vidra de Mijloc, Gojeiești, iar Vidra de Jos se numește simplu Vidra.

Fondul etno – cultural și istoric este foarte bine evidențiat printr-o serie de edificii cum ar fi: Casa memorială „Avram Iancu”, Expoziția etnografică, Biserica ortodoxă, ctitorită de la 1792 și colecția muzeală a Școlii Generale. „Casa Iancului”, cum o numesc localnicii este o casă moșească de peste 200 de ani, străjuită cândva de un șir de brazi falnici⁷ și se află așezată în satul Incești, lunca Arieșului Mic, comuna Avram Iancu. E construită de Alexandru Iancu, tatăl Eroului, în prima jumătate a secolului al XIX-lea din bârne de brad, lipite și văruiți în alb, pe un fundament de piatră. Târnațul e construit din scânduri așezate pe stâlpi de piatră. Acoperișul în stil moșesc este înalt, țuguiat, din scândură de brad, iar ferestrele casei au dimensiuni foarte mici. Gheorgheasa, bunica lui Iancu, văduva lui Gheorghe Iancu, a locuit în această casă până la trecerea la cele veșnice.



Casa memorială „Avram Iancu”

În 1924, la împlinirea a 100 de ani de la nașterea Crăișorului, locuința sa a fost deschisă pentru vizitatori. Tot atunci prin grija Societății ASTRA au fost construite două anexe de o parte și de alta a casei. În anexa din dreapta a clădirii alcătuită din cinci încăperi a fost amenajată o expoziție de istorie și

⁷ Aurora Pogan Ilie, *op. cit.*, p. 23.

etnografie locală. Primele trei săli sunt dedicate istoriei, astfel au fost expuse obiecte și documente din timpul Revoluției de la 1848-1849, fotografii cu Avram Iancu și tribunii săi, arme folosite în timpul revoluției precum: pistoale, puști, lănci, săbii, un afet de tun, fluerul și steagul de onoare ale lui Iancu, proclamația de la 1848, certificate școlare, diverse documente referitoare la pregătirea revoluției precum și testamentul lui. Ultimele două camere sunt dedicate artei populare și meșteșugurilor din zonă. Au fost expuse țesături (ștergare, fețe de masă, traiste, pieptare, cojoace, cergi., costume populare etc.), produse și unelte cu care se confecționau ciubere, donițe, tulnice, căruțe etc. În anexa din partea stângă a fost amenajată o bisericuță și o bibliotecă cu peste 800 de cărți, tablouri, cataloage, hărți etc.

Deschiderea oficială a Casei Memoriale "Avram Iancu", a avut loc cu ocazia vizitei regelui Ferdinand și a reginei Maria în zona Munților Apuseni.

În anul 1972, după o perioadă în care memoria lui Avram Iancu a intrat într-un con de umbră, a fost reorganizată și redeschisă Casa Iancului. În anexa din dreapta a fost reorganizată expoziție de istorie și etnografie, iar la demisol au fost expuse diverse unelte din domeniul agriculturii montane și păstoritului alături de obiecte din lemn și instrumentar pentru confecționarea acestora. Au fost printre expozate și mijloace de transport : cocia cu coveltir etc.

Între anii 2010 – 2013 întreaga clădire intră într-un amplu proces de restaurare dându-i-se o haină nouă și devenind un adevărat complex muzeal. Din anul 2015, se deschide și biblioteca într-un decor modern, dotată cu sală de lectură și adăpostind peste 4000 de volume .

În curtea Complexului muzeal și în centrul comunei tronează busturile lui Avrămuț din bronz, primul operă a sculptorului Adam Romi, dezvelit pe 1 septembrie 2013, iar celălalt operă a renumitului sculptor Romulus Ladea.

Pe Muntele Găina prin grija Societății ASTRA în anul 1924, cu ocazia centenarului nașterii lui Avram Iancu, s-a ridicat o troiță din piatră. La ceremonia de sfințire a participat și Regele Ferdinand și Regina Maria. Lângă această troiță, în anul 2007, un tânăr sculptor din Câmpeni ridică dintr-un bloc masiv de marmură un basorelief reprezentându-l pe Avram Iancu.

2.2. Arhitectura locală tradițională

Casa de locuit reprezenta și la Vidra de Sus, componenta cea mai importantă a unei gospodării, aici era adăpostul față de intemperiiile naturii și față de animalele sălbatice. În faza inițială avem de-a face cu așezări temporare ale moșilor numite *mutături*, locuri unde se adăposteau în perioada defrișărilor masive de păduri. Pe terenurile defrișate au luat ființă casele cu o singură cameră (monocelulare), cel mai vechi tip de locuință din zonă. În această încăpere locuiau, mâncau și dormeau toți membrii familiei. Odaia era

construită din bârne semicilindrice cu un gemuleț mic, având în loc de sticlă un burduf de oaie. Mobilierul era sărăcăcios, format dintr-o masă, lavițe și un prici. În casă se intra direct de afară. Astăzi se mai găsesc sporadic asemenea locuințe, dar sunt destinate pentru adăpostirea pe timpul verii a păstorilor, care îngrijesc animalele la munte. La acest tip de casă, mai târziu, apare târnațul, prispa unde la un capăt al cesteia s-a construit cămara pentru alimente.

Arhitectura a evoluat în timp astfel, locuințele erau construite în pantă, iar pe lângă cameră și târnaț a apărut și pivnița. Familiile mai înstărite încep a construi locuințe tot în pantă cu două camere la nivelul superior și cu pivniță mare sub cele două. Și la acest tip de locuință mobilierul păstrează aceeași simplitate, reflectând starea social modestă sau mai prosperă, după caz, a proprietarului. Elementul cel mai important este vatra (locul unde se făcea focul), care a evoluat spre vatra cu *camnița* (strămoșul șemineului de astăzi), mai târziu s-a introdus soba cu cahle de lut și plită metalică și desigur soba din fontă. Mobilierul era simplu, confecționat în special din lemn de brad și se compunea din: pat, laviță, podișor, masa dreptunghiulară, scaun cu spătar, *chelecheul*, un fel de dulap pe colț pentru acte și leagănul atârnat de grindă. Erau, de asemenea, multe țesături precum: cergi, poneve, fețe de masa și de pernă etc. Pe pereți erau icoane blide și câni de lut. Astăzi interiorul tradițional a cam dispărut, ca urmare a pătrunderii mobilierului modern.

Casa de locuit era înconjurată de mai multe anexe necesare bunului mers al gospodăriei. Dintre acestea amintim : bucătăria de vară (cohea), grajdul (poiata) pentru animale, cotețul pentru porci și păsări la care se adăuga și împrejmuirea care se făcea cu rude, cu *margini* de la scânduri, iar mai târziu *zapții*, adică lețuri ascuțite la un capăt, prinse pe stîngii orizontale. Astăzi se folosește tot mai des gardul din sârmă. Gospodăriile din cătune erau fără îngrădătură, doar cele din vatra satului aveau garduri.

2.3. Ocupații tradiționale de-a lungul vremii

Faptul că localitatea Avram Iancu este așezată în mijlocul unor întinse suprafețe de pădure de foioase, a constituit pentru moți o sursă economică importantă, care le-a asigurat mijloacele de subzistență. Meșteșugul *prelucrării lemnului* a reprezentat pentru mulți locuitori statornici ai acestor meleaguri, ocupația de bază. Ei erau considerați cei mai buni meșteri în domeniul *văsăritului* (*dogăritului*), astfel au făcut din această comună, una „specializată” în confecționarea tulnicelor, a donițelor, butoaielor și a ciuberelor. Apariția acestuia a fost determinată de insuficiența producției agricole și de abundența materialului lemnos.



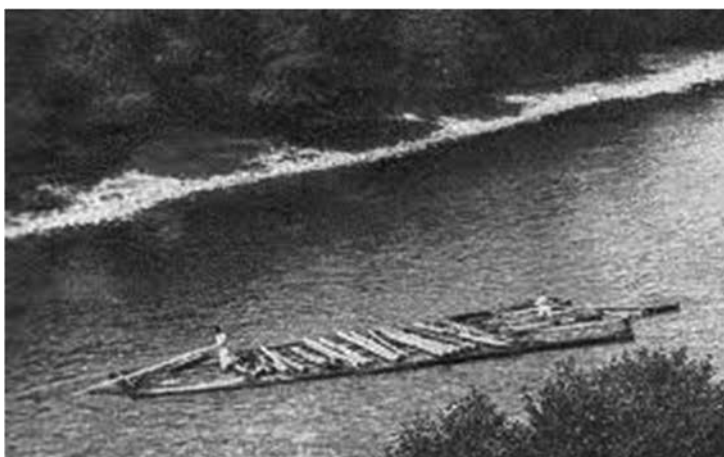
Confecționarea butoaielor, ciuberelor

Mesteșugurile din lemn, în condițiile izolării au asigurat un venit mai mare decât lemnul cioplit și fasonat. Vasele aveau trecere mai mare și în schimbul lor se puteau obține cereale. Pe de altă parte, produsele din lemn-vasele se puteau duce pe cai sau în căruțe, deoarece drumurile de țară s-au deschis mai târziu. Meșterii prelucrării lemnului cunoșteau aproape toate mesteșugurile din motive economice bine determinate. Diferențierea și specializarea treptată a acestui mestesug în cadrul celorlalte mestesuguri, rezulta din multiplele necesități mereu crescânde ale populației din zonă, implicit și din localitatea Avram Iancu, și îndeosebi de necesitățile populației de care sunt legați moșii vidreni prin activitatea lor meșteșugărească. Dintre toate meșteșugurile prelucrării lemnului, văsăritul sau dogăritul (făcutul ciuberelor) era cea mai mare specializare dobândită într-o perioadă de timp îndelungată, învățându-se din tată în fiu. Văsarii sunt acea categorie de meșteșugari, care se ocupă doar de producerea vaselor, fără să efectueze reparații. Ei își valorifică produsele lipsind cateva săptămâni de acasă, după care la întoarcere își pregatesc din nou altă serie de vase. La aceștia se observa un ciclu continuu de producție și valorificare a produselor. Fenomenul „desprinderii” mesteșugului de agriultură și creșterea animalelor s-a manifestat inițial prin specializarea unui număr restrâns de bărbați din fiecare sat. Și în cazul participării familiei la practicarea meșteșugului, unii membrii ai săi (soția, copiii, bătrânii) continuau să se îndeletnicească cu agricultura, oricât de mică ar fi fost suprafața de teren arabil de care dispunea. Chiar și atunci când specializarea s-a extins asupra întregii comunități sătești, aceiași locuitori continuă să practice vechile ocupații (agricultura, creșterea animalelor, negoțul cu produse din lemn, vase sau produse forestiere).

Prin dezvoltarea specializării, meșteșugarii satisfac nu numai nevoile permanente ale economiei agro-pastorale ale propriului sat, cât și nevoile unei

zone sau a unui întreg ținut. Cu timpul, desfacerea produselor din lemn prelucrat s-a extins și la zonele învecinate, ori mai îndepărtate. Astfel, în secolul al XVIII-lea putem vorbi despre un orizont românesc transcarpatic al moșilor vășari vidreni.

Pe lângă culesul *firișoarelor de aur* din nisipurile râului Arieș, *plutăritul*, transportul lemnelor, al buștenilor pe apă, este considerată între cele mai vechi ocupații din Țara Moșilor. Accesul la pădure fiind extrem de greu, neavând drumuri, locuitorii acestor așezări au fructificat avantajele râului Arieș și au practicat transportul buștenilor pentru construcții și încălzit, pe apă⁸.



Plutăritul

Marea majoritate a moșilor au fost oameni săraci și peregrini, care și-au câștigat existența cutreierând țara în lung și-n lat în căutare de lucru sau vânzându-și produsele din lemn (ciubere, donițe, butoaie etc), ori reparând vasele din lemn mai vechi, stricate. Așa a apărut o altă meserie a moșilor *holongăria*. Această ocupație a locuitorilor din Avram Iancu, începea la sfârșitul verii, după ce terminau de cosit și adunat fânul. Astfel, moșii, își luau desagii cu uneltele de vășărit și plecau „în țară”, pentru a-și întregi veniturile, reparând butoaiele, putinele, și alte vase din lemn, deoarece, se cunoaște faptul că aceste se deteriorau cu timpul.

⁸ Aurora Pogan Ilie, *op.cit.* p.287.



Holongăria

O altă ocupație a moșilor a fost și este, *creșterea animalelor și păstoritul*, care în zilele noastre o mai găsim sporadic, doar în puține gospodării din cele 33 de sate ale comunei. Situația are la bază faptul că mulți dintre locuitorii satelor au luat calea străinătății pentru un trai mai bun, iar astăzi căsătorii aproape că nu se mai fac. În satul de astăzi, frunțaș altădată la natalitate, e sărbătoare când se naște un copil. Din spusele celor cu care am stat de vorbă, au fost situații „când în satul Vidra au avut loc anual câte nouă botezuri și câte șapte cununii, dar au venit, au botezat copii, s-au cununat și-au plecat imediat în străinătate. Nici n-am putut să-i văd bine, să-i cunosc, cine, de unde-s” ne povestea cu resemnare preotul satului. Putem afirma fără teama de a greși, că *îmbătrânirea și migrația* sunt dramele satului românesc contemporan, în general a celui din comuna Avram Iancu în mod special, drame care vor duce la dispariția multora dintre sate. Ca să înțelegem și mai bine ce implicații catastrofale are această migrație pentru depopularea României, arătăm și următoarea situație: în Parohia Ortodoxă Română „Sfânta Cruce” din Torino au fost botezați 500 de copii români în anul 2018! Chiar nu-i de glumit, situația e dramatică.

Astfel, sub *iluzia libertății*, țărânul român, a fost nevoit să-și abandoneze *rânduiala lui de veacuri* și să ia drumul pribegiei printre străini, lăsând în urma lui suferințe la care nici că se putea gândi vreodată. Au fost lăsate *zălog uitării* instituții, care o dată erau repere ale lumii satului, ocupații, meșteșuguri, obiceiuri, creații materiale și spirituale.

O ocupație străveche a locuitorilor din Avram Iancu (Vistra de Sus), care se menține și în zilele noastre, este *culesul fructelor de natură*.(afine, ciuperci, zmeură, merișoare, mure, alune etc) Din această ocupație și din pensiile dobândite din munca în subteran mai dăinuie această brumă populațională a Munților Apuseni și desigur a comunei Avram Iancu!

Industria casnică este o altă ocupație tradițională a celor din Avram Iancu, atribuită în exclusivitate femeilor moațe. Lâna și cânepa reprezentau materia primă din care se țeseau toate cele necesare gospodăriei, de la îmbrăcăminte (cămăși, cioareci, țindră, zadii, etc.) până la piesele ce împodobeau interioarele caselor (cergi, poneve, lipidee, măsurite, ștergare, fețe de pernă etc), ori obiecte folosite la transportul și depozitarea alimentelor (saci, străiți, desagi, fumie, ștreanguri etc.).

În zonă foarte căutați erau căuacii (fierarii), care confecționau unelte atât pentru prelucrarea lemnului cât și pentru agricultura montană. Aici se înfierau căruțele, se confecționau secure, barde, scoabe, cuțite, sape etc și se și ascuțeau, se potcoveau caii și se ferecau roțile la mori. Găsim în zonă specialiști în construirea de case (dulgheri), și tâmplari care confecționau uși, geamuri, războaie de țesut, melițe, vârtelnițe etc. Tot aici găsim făuritorii de tulnice, specific Țării Moșilor, artizanii ce decorau lemnul prin sculptare, crestare și pirogravare. Cismarii erau la mare cătare în zonă, ei confecționau cizme, bocanci, dar le și reparau pe cele răvășite de timp.

Datorită Văii Arieșului au luat ființă și instalațiile hidraulice acționate de forța apei. Astfel vom găsi în Vidra de Sus, satul lui Avram Iancu : joagăre (fierăstraie) pentru debitat bușteni, mori de apă care măcinau cerealele moșilor aduse din țară, daracii pentru dărăcit (scărmănat) lâna, *dubele*, (pivele) pentru ulei și vâltorile pentru îndesat și scămoșat cergile, pentru a fi mai rezistente și mai călduroase. Astăzi peste toate s-au așezat degradarea și uitarea.

2.4. Portul popular, element de tradiție și identitate românească

Portul din Țara Moșilor, identifică și personalizează, în același timp zona, arătându-ne vechimea acestor straie, care se pierde în negura vremurilor. Îmbrăcăminte de oameni de la munte seama izbitor cu cea a strămoșilor noștri daci de pe Columna lui Traian. În cadrul portului popular moșesc predomină țesăturile din cânepă și lâna cu “alesături” în culori alb și negru realizate în războiul de țesut.

Portul bărbătesc este format din căciulă albă sau neagră iarna, și pălărie (clop) vara, cămașă din pânză albă, țesută în casă, prinsă la gât în chiotori și băgată în cioareci. Peste cămașă se purta *pieptarul*, ornamentat cu mult bun gust prevăzut în față cu două copcii, cusut pe piept și la buzunare cu motive ornamentale, iar în picioare se purta *opinci* din piei de animale, argășite.

Cămașa era încinsă cu un brâu sau cu *șerparul*, un brâu lat din piele. Pentru zilele geroase ale iernii se folosea *țundra* de culoare albă sau sură confecționată din pănură la fel și cojoacele și bunzile confecționate din mițul oilor.



Port popular

Femeile își învelesc capul cu cârpe mari - “țiștinee” legate după vârstă sub bărbie sau la spate și se îmbracă cu cămăși largi din cânepă împodobită în față și pe mâneci cu motive florale. Peste cămașă purtau pieptarul frumos ornamentat pe piept și pe la buzunare. În jos se poartă poale de pânză albă cu broderii și dantelă în partea de jos, iar peste poale zădii făcute din lână țesute în război, în diferite culori. În picioare se purtau opinci sau ghetete cu *tureac țapăn*.

3. Obiceiuri, tradiții, legende și evenimente din zonă

În Țara Moșilor, obiceiurile tradiționale continuă să-și păstreze funcțiile originare și o bună parte a formelor și practicilor străvechi. Varietatea obiceiurilor populare de aici este remarcabilă. Principalele momente din viața omului, zilele însemnate de peste an, evenimentele calendarului astronomic și ale celui agricol sunt larg reprezentate în datinile și obiceiurile locale. În fiecare anotimp sunt păstrate obiceiuri specifice care au un anumit ritual – cele mai bogate fiind iarna – Colindatul, Viflaimul, Șezătorile, Clăcile, Nunțile.

Chiralesa era un obicei străvechi și consta în purificarea mediului înconjurător și descântatul livezilor, de către copii, în ajunul Bobotezei.

Un obicei legat de nuntă este *Târgul de Fete de pe Muntele Găina* (Munții Apuseni). Evenimentul mai este încă organizat în a treia duminică a lunii iulie, dar importanța sa simbolică s-a diminuat cu timpul, în favoarea spectacolului folcloric. Pe vremuri, ritualul începea sâmbăta seara, când se adunau feciorii. Peste noapte, tinerii cântau și beau țuica. În zori, apăreau fetele și nevestele, și toată petrecerea se muta pe creasta Găina. Dansul era obligatoriu, ca flăcăii să vadă că fata nu șchioapătă. Se infiripa și negoțul: după locul de obârșie, negustorii vindeau fie cireșe și miere, fie rachiu, fie ciubere sau oale smălțuite. Momentul cel mai important îl reprezenta "târguirea" fetelor. Părinții puneau pe masă plăcintă, găini fripte, pălincă, iar tatăl băiatului se înfățișa și începeau "negocierile". Dacă părinții cădeau la înțelegere, fata era invitată la joc și apoi cântărită pe o scândură în balans, la capătul căreia era pusă zestrea.



Târgul de fete de pe Muntele Găina

În cursul anului, în comuna Avram Iancu se desfășoară o serie de evenimente folclorice, încercând, cu aceste ocazii, să se păstreze obiceiurile, tradițiile și portul popular moșesc și să se promoveze regiunea, din punct de vedere turistic. Unele dintre aceste evenimente au luat amploare în ultimii ani, la desfășurarea lor participând mii de turiști veniți din toate colțurile țării și chiar de dincolo de hotarele României. Iată câteva din aceste evenimente care s-au bucurat și se bucură în continuare de primirea cu ospitalitate a atâtor turiști, uimiți plăcut de atâta explozie de culoare și lumină, spiritualitate, dragoste, cântec, joc și voie bună a „moșilor”: Târgul de Fete de la Muntele Găina (22-23 Iulie), Zilele Iancului (26-27 Mai), Zilele Școlii (1-2 Iunie), Fiii Satului (8-9 Septembrie).

Dacă vorbim despre magia acestor locuri, nu putem să nu amintim de *legenda cascadei Pișoia*. Aceasta spune că, pe timpuri, fiecare fată înainte de a se căsători, mergea la cascadă și își spăla fața cu apă limpede de acolo. Acest lucru simboliza purificare ei și îi garanta succesul în căsnicie, de aici, rezultând și noul nume al cascadei: *cascada Miresei*.

Patrimoniul popular moșesc, prin activitatea rodnică de culegere, interpretare și popularizare a unui lung șir de cărturari cu dragoste pentru aceste locuri, este unul dintre cele mai temeinic cercetate. Ceea ce am moștenit de la străbunii noștri de peste două mii de ani începe să se altereze, începe să dispară portul popular, mai ales la bărbați, obiceiurile care nu se mai țin cu aceeași sfințenie, sunt tot mai puțini meșteri populari care știu taina lucrului în lemn, la nunți se cântă tot mai des muzică din import, dansurile specifice acestei zone fiind pe cale de dispariție.

4. Propunere de valorificare a patrimoniului

4.1. Analiza SWOT

PUNCTE TARI	PUNCTE SLABE
<ul style="list-style-type: none"> • Regiunea beneficiază de prezența a numeroase monumente istorice de importanță națională; • Existența unui tezaur etnografic și cultural de mare originalitate cu un calendar bogat de evenimente și manifestări folclorice; • Bucătăria tradițională și specialități regionale. 	<ul style="list-style-type: none"> • Transportul public către obiectivele turistice este slab organizat și promovat; • Insuficienta punere în valoare a monumentelor istorice prin amenajări arhitecturale specifice; • Număr insuficient de standuri care să comercializează suveniruri, arta populară, cărți poștale etc; • Scăderea numărului de turiști străini care vizitează regiunea.

OPORTUNITĂȚI	AMENINȚĂRI
<ul style="list-style-type: none"> • Restaurarea/renovarea/reabilitarea obiectivelor turistice aferente patrimoniului cultural-istoric și valorificarea turistică a acestora; • Creșterea numărului de turiști care au ca motivație diferite forme de turism cultural; • Foarte bune perspective pentru a exploata zonele montane pe tot parcursul anului prin drumeție, echitație, alpinism, sporturi extreme, schi. 	<ul style="list-style-type: none"> • Infrastructura de transport neadaptată la standardele comunitare; • Degradarea patrimoniului arhitectural rural prin depopularea localităților și a comunităților rurale; • Imaginea deficitară a României poate afecta alegerea regiunii ca destinație turistică.

Ca o formă de promovare turistică, se impune să fie mai bine pusă în valoare imaginea „Crăișorului Munților”, care a deschis calea spre deșteptarea națională, faptele sale înscriindu-se în conștiința poporului român, peste veacuri. Avram Iancu a reprezentat destinul nostru de români și a cuprins într-o viață scurtă de om, întreaga istorie a neamului românesc.



Înmormântarea lui Avram Iancu - 1872

5. Concluzii

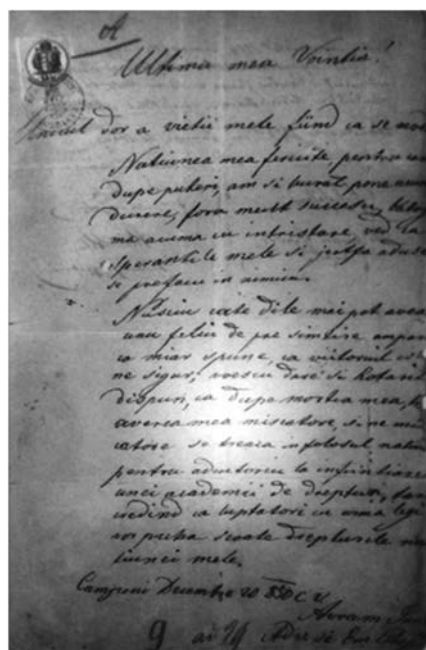
”Unicul dor al vieții mele este să-mi văd națiunea mea fericită” (Avram Iancu)

Prin aceste cuvinte dorim să încheiem prezenta lucrare, menționând că această regiune a țării noastre are splendoarea și specificul ei, de la frumusețea și pitorescul formelor de relief și a peisajelor, la obiceiurile și datinile străbune prezente până azi în comunitățile satești de aici, totul este îmbrăcat într-o aură de naturalețe și iz străvechi. În aceste ținuturi, de o frumusețe fabuloasă, tradițiile sunt păstrate cu sfințenie, iar ospitalitatea este emoționantă. Oamenii de aici, un amestec de bunătate și omenie, credință și sfințenie, iuțea și dârzenie, hărnicie și dărnicie, simplitate și profunzime, spirite artistice, poartă în suflete mireasma dragostei pentru Dumnezeu și om, pentru tot ce e natural și frumos în lume.

Pentru a putea deveni realitate dorința marelui erou, aceea de “a-și vedea națiunea fericită”, considerăm că trebuie să contribuim fiecare la promovarea și valorificarea acestei zone, întrucât această „țară” a moșilor încă nu și-a arătat cu adevărat și în totalitate potențialul turistic și etnografic pe care îl deține și care este așteptat să fie descoperit de cât mai mulți.



Avram Iancu - foto revista Familia, nr. 56, anul 1880



Testamentul lui Avram Iancu

ARTĂ

EXPOZIȚIA DE ARTĂ UNIVERSALĂ A MUZEULUI ȚĂRII CRIȘURILOR ORADEA-COMPLEX MUZEAL

AGATA CHIFOR (ADEL)*

THE UNIVERSAL ART EXHIBITION OF THE ȚĂRII CRIȘURILOR MUSEUM COMPLEX ORADEA (ROMANIA)

True gateway to the imaginary universe of people from different eras, museum paintings are iconographic documents of inestimable value, which illustrate both the major coordinates of man's relation with the sacred, as well as the mentality, the beliefs and customs, the social, moral and clothing conventions, the artistic preferences and the vision of beauty, specific to each era. Also, the paintings attest a unique and original stage, of inestimable value, both in the manifestation and evolution of the artistic styles, themes and genres they illustrate, as well as a unique and unrepeatable landmark in the artist's creation. Due to their exceptional aesthetic value and their relevance for the national and universal heritage, part of the works from the Universal Painting Collection of the Țării Crișurilor Complex Oradea have been integrated into the National Artistic Heritage, Treasury and Fund Category.

The Universal Art Exhibition of the Țării Crișurilor Museum Complex Oradea (Romania) on the 2nd floor of the New Headquarters (Str. Armatei Române 1 A) includes a selection of works that illustrate important styles and directions in the development of the European Art, between the end of 14th century and the 20th century: Late Gothic, Renaissance, Baroque, 19th century Art and the Art of the 1900s (late 19th century- early 20th century). The exhibition includes two main thematic divisions, entitled: European Art (14th-19th centuries), respectively the Art 1900; each of which has distinct panels and elements of interactivity: touchscreens, with presentations of the exhibits in Romanian, English and Hungarian, as well as and a hologram that introduces the viewer to the atmosphere of the era in which the Art 1900 was asserted.

The European Art Hall (14th-19th centuries) is individualized by the dark blue panels, which constitute a background for the exhibited works. This room is divided into 3 smaller modules, which illustrate the succession of styles asserted in European art, in the mentioned interval: I. European Art during the late Gothic, Renaissance and Mannerism periods (14th - 16th centuries); II. European Art in the Baroque era (17th-18th centuries), respectively III. European Art in the 19th century. The second room, with dark green panels, is dedicated to the Art 1900.

The imaginary of the medieval world is reflected in an impressive Gothic diptych, creation of a Bohemian workshop from the end of the 14th century.

* Dr. Agata Iuliana Adel (Chifor), Secția de Artă a Muzeului Țării Crișurilor Oradea-Complex Muzeal, e-mail: agataiulianaadel@gmail.com. Activitatea științifică anterioară căsătoriei a fost publicată cu numele Agata Chifor.

The aesthetic ideals of the Renaissance, as well as the humanization of the sacred, are evident in the work *The Holy Family* from Raffaelino del Garbo's School (1466-1527), as well as in the masterpiece *Madonna and Child* from Gerard David's School (1460-1523).

Mannerism is distinguished by the anatomical forms inspired by Michelangelo (1475-1564), presents in the painting *Jesus and the two thieves*, from the School of Maarten Jacobsz van Heemskerck (1498-1574), impressive through the dramatic character of the representation.

Affirmed in the 17th-18th centuries, Baroque style enriches the development of the European painting with innovative approaches. Baroque religious painting is illustrated by works that combine the sacred-profane plans. *The Adoration of the Shepherds*, creation of Adam Elsheimer's School (1578-1610), impresses with its mysterious chiaroscuro and the authenticity of the characters. Notable are the religious works of the Italian School from the 18th century: *The Holy Family* (1734) by Pietro Marchesini (1692-1757), *The Communion of the Apostles*, from Francesco Trevisani's School (1656-1746). Baroque profane painting is illustrated by an exceptional *Still Life* from Frans Snyders's School (1579-1657), the *Portraits* of the Austrian emperors: *Maria Theresa*, *Francis Stephen of Lorraine*, *Leopold II* and *Landscape with trees and characters* from the 18th century.

The 19th century romantic landscape is featured in *The Késmárk Fortress*, creation of the Hungarian School. Romanticism and Biedermeier coexist in the work *Romanian Family Going to the Fair* (c.1844) by Barabás Miklós (1810-1898), famous Hungarian painter originated from Transylvania (Romania). The highly appreciated painting describes accurately the clothing of the Romanian shepherds from Mărginimea Sibiului area (Romania). Typical for the Biedermeier style, the *Portrait of The Baron Kemény János* (1879) reflects Barabás Miklós's talent in the art of portraiture.

Stylistic eclecticism, specific to the 19th century painting, is reflected in the works of the Austrian painters Hans Canon (1829-1885), Carl Moll (1861-1945), Rudolf Stoitznier (1873-1933), of the French painters Paul Baudry (1828-1886), Humbert Ferdinand (1842-1934), Edmond Louis Dupain (1847-1933) and of the German painters Adolf Stademann (1824-1895) and Peter Herwegen (1814-1893), representatives of Realism.

The French Sculpture School is distinguished by the outstanding works of Jean-Antoine Houdon (1741-1828), Clodion (Claude Michel, 1738-1814), Joseph Brian (1801-1861), Albert-Ernest Carrier-Belleuse (1824-1887).

A complex artistic movement, deeply innovative, realized under the sign of a coherent stylistic synthesis, with original national versions, the Style 1900 asserted itself at the late 19th century and early 20th century, spreading throughout Europe. Under his influence, many pictorial genres, such as landscape, interiors, portrait, nude and graphics have distanced themselves from the rigid norms of the academic art, through expressive, symbolic interpretations, often inspired by the natural or feminine universe. Related to these mutations Oradea is the most characteristic city for the Transylvanian Secession Style.

From the *La Belle Époque* era come the works of some leading artists of the modernism, such as Max Liebermann (1847-1935), founder of *The Berlin Secession* in 1899, who was receptive to the influence of the French Impressionism in the painting *Village Feast*.

Echoes of the Impressionism are also present in the creation of Fernand Le Gout-Gérard (1856-1924), in the works *View from a Breton Harbour* (1898) and *Woman on the Waterfront* (1897). Painter, engraver, sculptor, awarded at the Paris Universal Exhibition (1889), Jean François Raffaëlli (1850-1924) painted the work *House on the Waterfront*.

Under the influence of Paul Cézanne (1839-1906) and Vincent Van Gogh (1853-1890), Victor Vignon (1847-1909) painted *The Old Road in Saint Nicolas* and Charles-

François-Prosper Guérin (1875-1939) illustrated the innovative spirit of the era in the painting *Hélène (Painter's Wife)*.

Romanian painter established in Paris, Michel Simonidy (Mihail Simonidi, 1870-1933) asserted himself as a typical representative of the Style 1900 in painting, graphics and book illustration. Awarded at the Paris Universal Exhibition (1900), Simonidy was a complex, original creator, author of portraits, nudes, symbolic compositions. Made in 1899, the work *Winter Parfums* has an exceptional artistic value, reflecting with great expressiveness the aesthetics of this style. The painting suggests a symbiosis of the natural and female universes, being considered one of the most beautiful female allegories of the "Winter," made in the Style 1900.

Established in Paris, the Spanish painter Ricardo Diaque (1853-1925) evoked the urban atmosphere of the *La Belle Époque* era in the *Parisian Street*.

The artists' predilection for female themes is illustrated by the sculpture *Baigneuse*, creation of the famous French artist Jean Jules Cambos (1828-1917).

Visiting the exhibition space dedicated to the universal art offers to the visitor a synthetic incursion into the rich and valuable heritage of the European art, through representative works for various styles, genres, themes and plastic techniques. The paintings are real mirrors with an artistic-iconographic character and anthropological implications aiming the mentality, the relation with the sacred, the social life, the vision of the world and especially the conception of the era on the Beauty.

Keywords: Universal Art Exhibition (Late 14th - Early 20th Centuries), The Țării Crișurilor Museum Complex Oradea (Romania)

Adevărată poartă spre universul imaginar al oamenilor din diferite epoci, tablourile muzeale sunt documente iconografice de o valoare inestimabilă, în care se reflectă, atât coordonatele majore ale raportării omului la sacru, cât și mentalitatea, credințele și obiceiurile, convențiile sociale, morale și vestimentare, preferințele artistice și viziunea specifică despre frumos a fiecărei epoci.

Picturile atestă o etapă unică și originală în definirea și evoluția stilurilor, centrelor artistice, școlilor de pictură, personalităților creatoare, temelor și genurilor pe care le ilustrează. În același timp, ele constituie un reper unic, adesea irepetabil în creația artistului. Datorită relevanței pentru patrimoniul național și universal, o parte din lucrările aflate în Colecția de pictură universală a Muzeului Țării Crișurilor Oradea-Complex Muzeal au fost integrate în Patrimoniul artistic național, Categoria Tezaur și Fond.

Expoziția de Artă universală a Muzeului Țării Crișurilor Oradea Complex Muzeal, amenajată la cel de-al doilea etaj de la sediul nou al instituției muzeale (Str. Armatei Române 1 A) cuprinde o selecție de lucrări ce ilustrează stiluri și direcții majore în dezvoltarea picturii europene de-a lungul secolelor XIV-XX: goticul târziu, Renașterea, manierismul, barocul, stilurile secolului al XIX-lea și Arta 1900.

Expoziția este structurată în două diviziuni tematice principale, intitulate: Arta europeană (secolele XIV-XIX), respectiv Arta 1900, fiecare din acestea având panouri distincte. Planul de amenajare muzeotehnică¹ a vizat, ca și în cazul altor secții, introducerea în expoziție a unor elemente de interactivitate, inclusiv două touchscreen-uri cu prezentări ale lucrărilor în limbile română, engleză și maghiară etc. Sunt expuse în total 35 de lucrări din Colecția de pictură universală a Muzeului Țării Crișurilor Oradea-Complex Muzeal².

Sala Arta europeană (secolele XIV-XIX) se individualizează prin panourile de culoare albastru închis, care constituie un fundal pentru lucrările expuse. Această sală este divizată în 3 module mai mici, care ilustrează succesiunea stilurilor afirmate în arta europeană, în intervalul menționat: I. Arta europeană în perioada goticului târziu, a Renașterii și manierismului (secolele XIV-XVI); II. Arta europeană în epoca barocului (secolele XVII-XVIII), respectiv III. Arta europeană în secolul al XIX-lea.

Expunerea începe cu cele mai vechi lucrări ale colecției (panourile de altar în stilul goticului târziu din Școala boemiană de la sfârșitul secolului al XIV-lea, parcurgând etapele Renașterii și manierismului (secolele XV-XVI), barocului (secolele XVII-XVIII), până la stilurile din secolul al XIX-lea, respectiv Arta 1900. Luând în considerare posibilitățile de expunere ale celor două săli, prezentarea lucrărilor de pictură și sculptură universală îmbină criteriul cronologic cu cel al relevanței estetice și stilistice, în vederea ilustrării unor importante școli de pictură, personalități artistice, respectiv teme și genuri picturale.

Prin intermediul mijloacelor specifice scenografiei muzeale³, expoziția de artă universală aduce în atenția privitorului contribuția specifică, unică și originală a unor pictori și sculptori reprezentativi, unii cu un rol inițiator major în promovarea unor stiluri, genuri și tehnici inovatoare. În continuarea expunerii muzeale din vechiul sediu, expoziția își propune să creeze „centre de interes în jurul lucrărilor valoroase”⁴.

¹ Repartiția infrastructurii Media proiectate pentru Secția Artă (Proces verbal nr. 2 din 12 03 2021).

² Ultima selecție a lucrărilor de pictură universală expuse în Sala I (Arta europeană, secolele XIV-XIX) din Expoziția de Bază, Artă universală a fost consemnată în Procesul verbal nr. 1789/ 13 05 2022, referitor la stabilirea modificărilor în ceea ce privește lucrările care vor fi expuse în sălile care etalează Expoziția de Bază Arta europeană (sfârșitul secolului al XIV-lea-începutul secolului al XX-lea); Lucrarea cu nr. de inventar P. 719. nu a fost expusă din motive de spațiu (Notă nr. 4320 din 5 09 2022).

³ Dr. Agata Chifor, *Motivația Proiectului tematic al Noului Sediul al Muzeului Țării Crișurilor Oradea*, 27 martie 2017.

⁴ Ivan Ordentlich, Nicolae Chidioșan, V. Bușilă, Tereza Sinigalia, *Muzeul Țării Crișurilor*, în „Revista Muzeelor”, nr. 3, 1971, p.213.

Cele mai vechi lucrări ale colecției sunt două panouri de altar⁵, pictate în tempera pe lemn, cu fundal și detalii realizate din foiță de aur. Creație a unui atelier boemian de la sfârșitul secolului al XIV-lea, cele două panouri alcătuiesc un original diptic, realizat în stilul goticului tardiv. Provenite din epoca lui Carol al IV-lea (1346-1378), Rege al Boemiei și Împărat al Sfântului Imperiu Roman, lucrările ilustrează tematic o artă aflată în serviciul religiei creștine, într-o viziune tipică pentru imaginarul omului medieval, definit de o religiozitate intensă, dar și de o teamă irațională, asociată cu temerile privind sfârșitul lumii și venirea *Apocalipsei*.

Din punct de vedere stilistic, cele două panouri reflectă trăsăturile goticului internațional de la sfârșitul secolului al XIV-lea, cu elemente de inovație ce anticipează Renașterea.

Primul panou reprezintă în asociere „Nașterea Domnului și Închinarea magilor” (Fig. nr. 1), teme relevante pentru credința omului medieval. Subiectul e descris într-o manieră proprie goticului, cu influențe ale iconografiei bizantine. Leagănul *Pruncului* e plasat în *Peștera din Betleem*, simbolizată prin peisajul stâncos. Un înger cu aripi de foc indică locul *Nașterii*

⁵ Școală boemiană, sfârșit de secol XIV, *Nașterea Domnului și Închinarea Magilor* (I); *Maiestas Domini și Sfântul Arhanghel Mihail triumfând asupra demonilor* (II), tempera și foiță de aur pe lemn, 203,5 cm x 80 cm, Colecția de pictură universală a Muzeului Țării Crișurilor Oradea Complex Muzeal; Alexandru Avram, *Vă prezentăm Muzeul Țării Crișurilor, Secția de Artă universală*, în „Crișana”, Anul XXVII, nr. 130, 3 iunie, 1972; Agata Chifor, *Artă și antropologie: Dipticul gotic din Colecția Muzeului Țării Crișurilor Oradea (sf. sec. al XIV-lea)*, în vol. „In honorem Centenar Tereza Mozes. Destin uman și profesional” (Coordonatori: Prof. Univ. Dr. Aurel Chiriac, Dr. Ioan Goman), Editura Muzeului Țării Crișurilor, Oradea, 2019, p. 263-282. Am abordat alte semnificații ale lucrării în studiul Dr. Agata Iuliana Adel, *Ritualuri devoționale și semnificații simbolice în reprezentarea lui Iisus-copil în lucrări din Colecția de pictură universală a Muzeului Țării Crișurilor Oradea-Complex Muzeal*, Simpozion Internațional DROBETA 2021, Muzeul Regiunii Porțile de Fier, Drobeta Turnu Severin, Secțiunea Artă Plastică, 16 septembrie 2021 [*Devotional rituals and symbolic meanings in the representation of Jesus-child in works from the Universal Painting Collection*, Oradea “Țara Crișurilor” Museum Complex], precum și în studiul Agata Iuliana Adel, *Repere pentru evoluția vestimentației, modei și a vieții sociale în lucrări din Colecția de pictură universală a Muzeului Țării Crișurilor Oradea-Complex Muzeal (Partea I, secolele XIV-XVIII)* [Landmarks for the evolution of Clothing, Fashion and Social life in works from the Universal Painting Collection of the “Țării Crișurilor” Museum (Oradea, Romania), Part I, XIV-XVIII centuries], prezentat la *Sesiunea internațională de comunicări științifice a Muzeului Țării Crișurilor Oradea-Complex Muzeal, Interferențe. Trecut, prezent, viitor*, Ediția I, 12 -14 octombrie 2022, *150 de ani de muzeografie orădeană*, Secțiunea Artă, Biblioteca Județeană „Gheorghe Șincai” Oradea, Sala de Consiliu, 12 octombrie 2022 [The International Scientific Communications Session of the Țării Crișurilor Museum Complex, Oradea, *Interferences. Past, Present, Future*, First Edition, October 12-14 2022, *150 Years of Museography in Oradea*, Art Section, „Gheorghe Șincai” County Library Oradea, Council Room, October 12 2022].

Domnului unui păstor. Dimensiunea divină a lui *Iisus* este evidențiată prin nimbul decorat cu cruce roșie, prefigurare a *Patimilor*, care apare în toate secvențele.

La fel ca în arta bizantină, idealul de frumusețe umană al goticului este definit prin spiritualizarea figurilor, a mâinilor și a corpului, iar persoanele cu cel mai înalt rang în ierahia spirituală au aureole circulare, simbol al sfințeniei.

Înfățișarea personajelor este un document relevant asupra vestimentației specifice regalității, nobilimii, clerului, ordinelor monastice, cavalerilor și țăranilor în perioada de sfârșit a *Evului Mediu*.

Arhetip al frumuseții feminine și al maternității, *Fecioara Maria* este reprezentată identic în scenele în care apare, fiind îmbrăcată cu o mantie albastră, aluzie la calitatea de *Regină a Cerurilor* („Regina Coeli”). La fel ca reginele și femeile nobile, poartă voal transparent, accesoriu specific femeilor măritate.

Pruncul Iisus este vegheat de *Sfântul Iosif*, redat îngândurat, sprijinit în toiaș; poartă pelerină roșie, aluzie la descendența regală a lui *Iisus* din neamul regelui biblic David. În schimb, vestimentația păstorului este o aluzie la înfățișarea țăranilor, iar îmbrăcămintea austeră a femeilor care încadrează *Nașterea Domnului* este specifică ordinelor monahale feminine din epoca medievală.

Spre deosebire de *Nașterea Domnului*, scena *Închinării magilor* are un caracter citadin. Reprezentată în partea superioară a panoului, *Stea din Betleem* simbolizează caracterul de excepție al marelui eveniment din istoria creștinismului. Regii magi își prezintă darurile aduse *Pruncului Iisus* în relicvarii din metal, decorate cu cruce. Înfățișarea lor este o mărturie asupra vestimentației regalității medievale din epoca în care au fost realizate panourile, fiind alcătuită din mantii cu guler înalt, realizate din țesături scumpe, decorate cu broderii.

Redat cu trăsături specifice unui om matur, *Pruncul Iisus* binecuvântează cu primele două degete ale mâinii drepte, simbol al calității Sale de *Mare Preot* și aluzie la dubla Sa natură, divină și umană. Regele mag mai în vârstă este reprezentat îngenunchiat în fața lui *Iisus*, ținându-și coroana într-o mână, în timp ce îi sărută piciorul⁶.

Configurația elementelor arhitecturale din *Închinarea magilor* este un element de modernitate, care anticipează *Renașterea*, având analogii cu lucrările pictorului italian Giotto (c.1266-1337). Palatul cu creneluri și turn

⁶ „Ca întru numele lui *Iisus* tot genunchiul să se plece, al celor cerești și al celor pământești și al celor de dedesubt”, în *Biblia, Noul Testament, Epistola către Filipeni a Sf. Apostol Pavel*, II: 10.

din fundalul lucrării, la fel ca maniera de redare a tronului *Fecioarei Maria* au analogii cu perspectivele geometrizarate din pictura acestuia.

Pe cel de-al doilea panou sunt redade în asociere temele „*Maiestas Domini* și Sfântul Arhanghel Mihail triumfând asupra demonilor” (Fig. nr. 2). Din punct de vedere tematic, panoul de altar ilustrează *Judecata de Apoi*, asociată cu *A Doua Venire a lui Hristos (Maiestas Domini)* și *Triumful Sfântului Arhanghel Mihail* asupra forțelor malefice. Maniera de redare a celor două teme, persistente în imaginarul omului medieval, este inspirată din textul *Apocalipsei lui Ioan*.

Frecventă la portalurile în stil romanice și gotic, tema *Maiestas Domini* ilustrează slăvirea celestă a lui *Iisus*, reprezentat ca *Împărat* și *Judecător ceresc*. Reprezentarea sa coincide parțial cu recomandările din *Erminia picturii bizantine*, referitoare la *A doua venire a lui Hristos*⁷, scenă pentru care se recomandă reprezentarea lui *Iisus* „șezând pe un scaun înalt” (alcătuit din „Tronurile în chipul focului” și din heruvimi), „venind pe norii cerului”, înconjurat de cetele îngerești, binecuvântând cu mâna dreaptă pe sfinți. Asemenea împăraților bizantini, Hristos poartă o mantie roșie, ține în mâna stângă globul pământesc și binecuvântează cu dreapta. Mandorla roșie din jurul său este alcătuită din aripile de foc ale heruvimilor, îmbinate două câte două, fiind în concordanță cu descrierea din *Erminia picturii bizantine*: „Tronurile...se zugrăvesc ca niște roți de foc, având de jur împrejur aripi, iar în mijlocul aripilor având ochi; ele se împletesc unele cu altele, închipuindu-se un scaun împărătesc...”⁸.

Se remarcă iconografia inedită a temei *Soborul Îngerilor*, coordonați de *Sfântul Arhanghel Mihail*, comandantul oștilor cerești („princeps militiae angelorum”)⁹. Arhanghelul Mihail și îngerii sunt reprezentați în genunchiați, într-o atitudine de devoțiune în fața lui *Iisus*: „toate cetele îngerești... slujindu-i cu frică și cutremur”¹⁰. Dacă *Sfântul Arhanghel Mihail* simbolizează lupta spirituală împotriva forțelor răului, gestică de rugăciune a îngerilor simbolizează calitatea acestora de mijlocitori între planurile terestru-celest, uman-divin.

În partea inferioară a panoului e reprezentat *Sfântul Arhanghel Mihail triumfând asupra demonilor*, individualizat prin aripile sale ample, de culoare roșie. Demonii de diferite culori (negru, roșu, maro), cu corp uman, prevăzută cu copite, coarne și aripi de liliac, sunt reprezentați în cădere, fiind uciși cu sulițe și săbii de *Sfântul Arhanghel Mihail* și alți doi îngeri îmbrăcați în

⁷ Dionisie din Furna, *Erminia picturii bizantine*, Editura Sophia, București, 2000, p. 214-215.

⁸ *Ibidem*, p. 67.

⁹ <https://www.newadvent.org/cathen/10275b.htm>

¹⁰ Dionisie din Furna, *op.cit.*, p. 215.

veșminte clericale și monahale. Tema reflectă popularitatea de care s-a bucurat în *Evul Mediu* cultul *Sfântului Arhanghel Mihail*, precum și credința în calitățile sale protectoare împotriva energiilor malefice¹¹. Vestimentația *Arhanghelului Mihail* este un document inedit asupra înfățișării cavalerilor cruciați în *Evul Mediu* târziu. La fel ca aceștia, arhanghelul poartă un costum de oțel, care-i îmbracă integral corpul, având deasupra o cămașă albă, prevăzută cu cruce roșie. Armele *Arhanghelului Mihail* și ale îngerilor sunt identice cu cele ale cavalerilor cruciați, fiind alcătuite din sulite lungi, săbii, scut, stindard alb prevăzut cu cruce roșie, similar cu cel ținut în mână de *Iisus* în varianta occidentală a *Învierii Domnului*.

La fel ca în arta icoanei, recursul la foița de aur este o modalitate tipic medievală de celebrare a slavei divine, sugerând asocierea simbolică a lui *Iisus* cu lumina divină. Aureolele cu decorații incizate sunt similare celor din proto-Renașterea italiană. Ancadramentele panourilor sunt decorate cu elemente decorative tipic gotice, având trasee în formă de acoladă, specifice goticului târziu.

Renașterea este ilustrată de lucrarea „Sfânta Familie” din Școala lui Raffaellino del Garbo (1466-1524)¹², Fig. nr. 3. Lucrarea ilustrează o abordare stilistică și compozițională specifică Renașterii florentine din secolul al XV-lea. De format circular („tondo”), lucrarea are la bază o compoziție piramidală, fiind o pictură devoțională cu caracter privat, corespondentul occidental al icoanelor bizantine.

Spre deosebire de fizionomiile uniformizate ale goticului, persoanele sfinte din epoca Renașterii se definesc printr-o accentuată individualizare fizionomică, ce reflectă inspirația artiștilor din realitate.

Madona este reprezentată ca ideal al maternității și frumuseții feminine. Are o expresie melancolică, specifică *Madonelor* din Școala florentină; poartă un voal transparent fin, înfășurat după moda epocii, simbol al femeilor căsătorite și îl ține în brațe pe *Iisus-copil* nud. Acesta este îmbrăcat cu o cămașă transparentă albă, prinsă cu nasture din coral și are o

¹¹ [https://fr.wikipedia.org/wiki/Michel_\(archange\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Michel_(archange))

¹² Școala lui Raffaellino del Garbo (1466-1524), *Sfânta Familie*, tempera pe lemn de cedru, diametru 84 cm, Colecția de pictură universală a Muzeului Țării Crișurilor Oradea Complex Muzeal; Alexandru Avram, *Muzeul Țării Crișurilor Oradea*, Editura Meridiane, București, 1973: atribuit atelierului lui Raffaellino del Garbo (II. Artă universală), Fig. nr. 5 (atribuit lui Raffaellino del Garbo); Agata Chifor, *Picturi religioase din Colecția Muzeului Țării Crișurilor Oradea*, în „Biharea”, XXXIV-XXXVI, 2007-2009, Editura Muzeului Țării Crișurilor, Oradea, 2011, p.161-180, Fig. nr. 1, p. 175. Alte semnificații ale lucrării au fost abordate în studiul Dr. Agata Iuliana Adel, *Ritualuri devoționale și semnificații simbolice în reprezentarea lui Iisus-copil în lucrările din Colecția de pictură universală a Muzeului Țării Crișurilor Oradea-Complex Muzeal*, Simpozion Internațional DROBETA 2021, Muzeul Regiunii Porțile de Fier Drobeta Turnu Severin, Secțiunea Artă Plastică, 16 septembrie 2021.

aureolă prevăzută cu raze aurii. În dreapta compoziției e redat *Sfântul Iosif*, cu aureolă, toiag antropomorf și clopoțel, simboluri ale alegerii divine ca *Logodnic al Sfintei Fecioare Maria* și al calității sale privilegiate de protector al *Sfintei Familii*.

În stânga compoziției e reprezentat *Sfântul Antonie cel Mare* (251-356), cu toiag în forma literei T, atributul său specific. Eremit egiptean, părintele monahismului creștin, vindecător și făcător de minuni, *Sfântul Antonie cel Mare* (251-356) este considerat protector al agricultorilor și animalelor, iar cultul său s-a bucurat de o deosebită popularitate în Italia.

Aureolele, mărețele rozariului, medalionul *Sfintei Fecioarei Maria* și ancadramentul tabloului reiau simbolismul cercului, expresie a perfecțiunii divine. Peisajul marin, munții și elementele arhitecturale din fundal sunt aluzii la complexul monastic fondat de *Sfântul Antonie cel Mare* pe Muntele Kolzum în Egipt.

Tabloul reflectă grația și suavitatea *Madonelor* lui Raffaellino del Garbo (1466-1524), cel mai apreciat dintre elevii lui Filippino Lippi (1457-1504), care a lucrat și în atelierul lui Sandro Botticelli (1445-1510), asimilând elemente specifice stilului acestuia. Acoperământul capului *Madonei* se bazează pe asocierea dintre voal și pânză și are analogii în *Madonele* lui Filippino Lippi (c. 1406-1469)¹³ și Sandro Botticelli (1445-1510): „Fecioara cu Pruncul, Sfântul Ioan Botezătorul și doi Îngeri”¹⁴, respectiv „Madona cu rodie”¹⁵.

Renașterea flamandă din secolul al XVI-lea este reprezentată de lucrarea „Madona cu Pruncul”, creație a Școlii lui Gerard David (1460-1523)¹⁶, una

¹³ Filippino Lippi (c. 1406-1469), *Madona cu Pruncul și scene din Viața Sfintei Ana*, 1452-1453, tempera pe lemn, diametru 135cm, Galeria Palatină (Palazzo Pitti), Florența, Italia https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fra_Filippo_Lippi_-_Madonna_with_the_Child_and_Scenes_from_the_Life_of_St_Anne_-_WGA13236.jpg

¹⁴ Sandro Botticelli (1445-1510), *Fecioara cu Pruncul, Sfântul Ioan Botezătorul și doi Îngeri*, tempera pe lemn, 1468-1470, 85cm x 62 cm, Galeria Academiei, Florența, Italia <https://www.visit-florence-italy.com/museums/accademia/botticelli-virgin-child-two-angels-st-john-baptist-accademia-gallery-florence.html>

¹⁵ Sandro Botticelli (1445-1510), *Madona cu rodie*, tempera pe lemn, diametru 143,5 cm, Galeria Uffizi, Florența, Italia; https://en.wikipedia.org/wiki/Madonna_of_the_Pomegranate

¹⁶ Școala lui Gerard David (1460-1523), *Madona cu Pruncul*, ulei pe lemn, 44,5 cm x 31 cm, Colecția de pictură universală a Muzeului Țării Crișurilor Oradea Complex Muzeal; Vasile Drăguț, *O Madonă flamandă la Muzeul Regional Crișana*, în „Revista Muzeelor”, II, nr. 2, București, 1965, p. 121-126; Agata Chifor, *Limbajul secret al picturilor Școlii flamando-olandeze din Colecția Muzeului Țării Crișurilor* în volumul „Ars Transsilvaniae”, XXII, 2012, Editor Acad. Marius Porumb, Academia Română, Institutul de Arheologie și Istoria Artei Cluj-Napoca, Editura Academiei Române, București, 2012, p. 81; Fig. nr. 1, p. 87; Agata Chifor, *Madona cu Pruncul de Gerard David*, în „Analele Universității din Oradea”, Fascicula Arte Vizuale, vol. IV, Editura Universității Oradea, 2007, p. 41-50.

din capodoperele Colecției de pictură universală (Fig. nr. 4). Reprezentant de seamă al picturii din Bruges și Anvers, Gerard David (1460-1523) a îmbinat tradiția picturii flamande cu influențele Renașterii italiene, continuând stilul lui Hans Memling (1435-1494) și Quentin Metsys (1466-1530). Impresionantă prin calitatea excepțională a realizării artistice, lucrarea se încadrează în categoria picturii religioase meditative, practică în mediul flamand din secolul al XVI-lea.

Realizat în ulei pe lemn, tabloul, de format mic, era destinat devoțiunii private, ceea ce explică evidențierea persoanelor sfinte, redată monumental în prim-planul imaginii, ca în icoana bizantină. Antropocentrismul Renașterii se reflectă în accentuarea dimensiunii umane a *Fecioarei Maria*, reprezentată fără aureolă, ca o tânără mamă, care-și privește copilul cu solicitudine. În acest caz, *Fecioara Maria* reflectă idealul de frumusețe și grație feminină al Renașterii flamande. La fel ca și în tablourile lui Leonardo da Vinci (1452-1519) și Rafael Sanzio (1483-1520), chipul său melancolic se înscrie într-un oval perfect, grația fiind accentuată de pleoapele ușor întredeschise. Tipologia *Madonei* din colecția Muzeului Țării Crișurilor Oradea are analogii cu cea din lucrarea „*Fecioara Maria întronată cu Pruncul și Îngeri*” (Muzeul de Artă, Philadelphia, Statele Unite ale Americii)¹⁷.

Madona poartă un acoperământ al capului tipic renescentist, care asociază o bonetă din catifea verde cu un voal transparent, accesoriu specific femeilor măritate. Afecțiunea maternă coexistă cu o tristețe contemplativă, anticipare a destinului tragic al *Pruncului*.

Madona oferă spre adorație credinciosului pe *Iisus-copil*, care poartă o cămașă transparentă albă și ține în mână o rodie, simbol al *Tainei Euharistiei*. La fel ca pelerina roșie purtată de *Fecioara Maria*, rodia este un simbol premonitoriu al *Patimilor lui Iisus*. Masa în forma unei scânduri, acoperită cu broderie mov, anticipează *Mormântul Domnului*, având analogii cu lucrările pictorului italian Giovanni Bellini (1430-1516). Tabloul simbolizează faptul că *Biserica*, asemenea *Fecioarei Maria*, îl oferă credinciosului pe *Iisus* prin *Taina Euharistiei*.

În lucrare sunt vizibile elementele specifice picturii flamande în ulei pe lemn: efectul de strălucire și transparență al pigmentilor, finețea clarobscurului, interiorizarea meditativă a personajelor, delicatețea detaliilor fizionomice, descrierea minuțioasă a texturii diferitelor elemente: catifea,

¹⁷ Gerard David (c. 1460-1523), *Fecioara Maria întronată cu Pruncul și Îngeri*, ulei pe panou, 99,2 cm x 65,2 cm, Muzeul de Artă, Philadelphia, Statele Unite ale Americii. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Enthroned_Virgin_and_Child,_with_Angels,_by_Gerard_David.jpg

dantelă, voal, broderie, rodie, lemn. Lucrarea reflectă cele mai tipice trăsături ale stilului lui Gerard David, cum sunt: linia pură a desenului, expresia meditativă, realismul detaliilor, prezența simbolurilor. Boneta din catifea, redată în asocierie cu voalul transparent, simbol al femeilor măritate, este prezentă, deopotrivă, în lucrări realizate de Gerard David: „Popas în timpul Fugii în Egipt” (Muzeul de Artă Metropolitan, New York), „Fecioara cu Pruncul și supa de lapte” (Muzeul Regal de Arte Frumoase, Bruxelles, Belgia¹⁸), „Popas în timpul Fugii în Egipt”, Galeria Națională de Artă, Washington, Statele Unite ale Americii¹⁹ etc.

Manierismul, stil original, de tranziție între *Renaștere* și baroc, este ilustrat de lucrarea „Iisus și cei doi tâlhari”, capodoperă datorată Școlii pictorului olandez Maarten Jacobsz van Heemskerck (1498-1574)²⁰.

Reprezentant de seamă al Școlii din Haarlem, unul din cei mai importanți artiști din Țările de Jos, portretist și pictor religios, acesta a îmbinat dramatismul specific picturii nordice cu o plasticitate accentuată a formei, specifică artei lui Michelangelo (1475-1564). Inspirat din episodul biblic al *Răstignirii*, tabloul pictat în ulei pe lemn impresionează prin dramatismul intens și expresivitatea personajelor. Se remarcă figura resemnată și spiritualizată a lui *Iisus*, purtând o cruce imensă, în contrast cu expresiile neliniștite ale celor doi tâlhari. Impactul emoțional al imaginii este amplificat prin reliefarea accentuată a personajelor în prim-plan, în contrast cu fundalul neutru. Postura corporală și redarea anatomică a „tâlharului cel bun” reflectă influența sculpturii „Sclav rebel” de Michelangelo Buonarroti (1475-1564), aflată la Muzeul Luvru din Paris.

Arta secolelor XVII-XVIII corespunde epocii baroce, fiind ilustrată de lucrări ce reflectă direcții majore în dezvoltarea artei europene. Considerat secol de aur al picturii baroce, secolul al XVII-lea se caracterizează prin apariția unor teme, genuri picturale și abordări stilistice inovatoare.

¹⁸ Gerard David (c. 1460-1523), *Fecioara cu Pruncul și supa de lapte*, ulei pe panou, 35cm x 29cm, Muzeul Regal de Arte Frumoase Bruxelles, Belgia <https://www.kikirpa.be/en/friedlaender/1342>

¹⁹ Gerard David (c. 1460-1523), *Popas în timpul Fugii în Egipt*, ulei pe panou, 41,9 cm x 42,2 cm, Galeria Națională de Artă, Washington, Statele Unite ale Americii [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gerard_David_-_The_rest_on_the_flight_into_Egypt_\(National_Gallery_of_Art\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gerard_David_-_The_rest_on_the_flight_into_Egypt_(National_Gallery_of_Art).jpg)

²⁰ Școala lui Maarten Jacobsz van Heemskerck (1498-1574), *Iisus și cei doi tâlhari*, ulei pe lemn, 80 cm x 103,5 cm, Colecția de pictură universală a Muzeului Țării Crișurilor Oradea Complex Muzeal; Alexandru Avram, *Muzeul Țării Crișurilor*, Editura Meridiane, 1973: Fig. nr. 2. Anonim flamand, Școala lui Maarten van Heemskerck (sec. XVI); Agata Chifor, *Oradea barocă*, ediția a doua, revizuită și adăugită, Editura Primus, Oradea, 2018, p. 311-316, Fig. nr. 110, p. 426.

În domeniul picturii religioase, barocul a conferit un conținut mistic artei ecleziastice, îmbogățind repertoriul iconografic cu scene de adorație, devoțiune, reprezentări ale miracolului și misterului divin, în compoziții definite prin alăturarea planurilor terestru-celest, uman-divin și sugestia luminii supranaturale. Lucrările expuse au în comun prezența miracolului divin, prezentat într-o formă accesibilă omului și integrat existenței cotidiene sub pretextul unor teme tipic baroce, ca *Adorația păstorilor*, *Sfânta Familie*, *Împărtășania apostolilor*.

Din categoria precursorilor stilului baroc, cu o influență pregnantă asupra picturii baroce europene, face parte renumitul pictor german Adam Elsheimer (1578-1610), un artist inovator, receptiv la limbajul specific acestui stil. Acesta a prefigurat într-o manieră particulară două dintre inovațiile majore ale picturii baroce, clarobscurul misterios și realismul personajelor, într-o combinație unică ce anticipează maniera lui Rembrandt van Rijn (1606-1669) și Georges de la Tour (1593-1652). Aceste trăsături referențiale pentru stilul baroc sunt ilustrate în lucrarea „Adorația păstorilor”²¹ (Fig. nr. 5), creație a Școlii sale, o interpretare tipic barocă a temei. În epoca barocă, *Adorația păstorilor* devine una din temele privilegiate pentru a sugera, atât divinitatea *Pruncului*, miracolul *Nașterii Sale*, cât și interdependența planurilor uman-divin.

De format mic, lucrarea impresionează prin umanizarea subiectului, încărcat cu mister și autenticitate, un exemplu tipic de simbioză barocă între poezia luminii și realismul personajelor. Recurgând la o gamă cromatică restrânsă, artistul realizează o secvență nocturnă, avându-l în centru pe *Pruncul Iisus*, evidențiat prin intermediul luminii direcționate asupra Sa. Tânăra mamă arată *Pruncul* păstorilor. Lipsit de orice atribut al sfințeniei, chipul *Fecioarei Maria*, cu o fizionomie germanică, are naturalețea unei femei simple, ceea ce denotă inspirația artistului din realitate. *Pruncul* divin este așezat într-un coș împletit, caracteristic celor folosite în gospodăriile țărănești ale epocii. Spicele de grâu anticipează natura euharistică a corpului Său. Clarobscurul misterios, având ca sursă lumina felinarului, revărsată într-o temă cu caracter nocturn anticipează o tipologie specifică clarobscurului rembrandtian. Lumina evidențiază cu expresivitate *Pruncul Iisus*, figurile personajelor și podeaua ieslei, pe care sunt împrăștiate diverse unelte agricole,

²¹ Școala lui Adam Elsheimer (1578-1610), *Adorația păstorilor*, ulei pe lemn, 41 cm x 30 cm, Colecția de pictură universală a Muzeului Țării Crișurilor Oradea Complex Muzeal; Alexandru Avram, *Vă prezentăm Muzeul Țării Crișurilor, Secția de Artă universală*, în Crișana, Anul XXVII, nr.130, 3 iunie, 1972; Agata Chifor, *Oradea barocă*, ediția a doua, revizuită și adăugită, Editura Primus, Oradea, 2018, p. 323-330, Fig. nr. 113, p. 427.

descrise realist. Prin ușa întredeschisă se vede, venind din depărtare, un alt păstor cu un felinar în mână. Prin analogie cu simbolismul luminii de la sărbătoarea *Învierii Domnului*, păstorul care vine din afară simbolizează tranziția omului de la întunericul exterior, simbol al păcatului, la lumina divină din jurul lui *Iisus*.

Îmbrăcați auster, cu vârste și fizionomii inspirate din realitate, păstorii se substituie simbolic întregii omeniri în gestul de închinare în fața *Pruncului Iisus*. Prin contrast cu întunericul staulului, lumina aurie direcționată asupra copilului divin sugerează miracolul *Nașterii Domnului* și caracterul excepțional al lui *Iisus*. Realismul personajelor, al grajdului și uneltelor de lucru reflectă o abordare barocă inedită, impresionantă prin naturalețea personajelor și autenticitatea cu care este redată ambianța rurală a temei, sugerând, atât austeritatea condițiilor de viață, cât și simplitatea, smerenia și emoția sinceră a păstorilor care vin să se închine *Pruncului*.

Nuanțele predominante de brun alcătuiesc, ca și în cazul pictorului italian Caravaggio (1571-1610), un contrast pentru lumina care iradiază în jurul copilului divin. Lucrarea are analogii cu *Adorația păstorilor* realizată de acesta în 1609, tablou ce ilustrează stilul cunoscut sub numele de „Nativitatea săracă”.

Pictura barocă italiană de inspirație religioasă din secolul al XVIII-lea este reprezentată de lucrări din Școala italiană, definite prin suprapunerea planurilor terestru-celest, uman-divin, sugerată prin prezența unui înger, ca element de comuniune între acestea.

Se remarcă Pietro Marchesini (1692-1757), maestru al Școlii din Pistoia (Italia), autorul lucrării „Sfânta Familie”²² (Fig. nr. 6), semnată și datată în anul 1734 (PIETRO MARCHESINI F. 1734), conform examinării cu lumina U.V. realizată la ședința Comisiei de Restaurare din 29 martie 2021.

Compoziția ilustrează dimensiunea devoțională specifică artei religioase baroce, îmbinând realismul fizionomiilor cu sugestia dimensiunii sacre a persoanelor *Sfintei Familii*, temă referențială a picturii baroce. Toate personajele gravitează în jurul *Pruncului Iisus*, iar fizionomia și gestică lor sugerează conștientizarea naturii excepționale a acestuia. În axul central al compoziției este reprezentată *Fecioara Maria*, redată monumental, în prim-planul imaginii, cu o fizionomie individualizată și realistă, inspirată din realitate. Este redată stând pe un pedestal de piatră, pictat în *grisaille*; îl ține

²² Pietro Marchesini (1692-1757), *Sfânta Familie*, 1734, ulei pe pânză, 184, 5 cm x 139,5 cm, semnat dreapta jos, cu negru PIETRO MARCHESINI F. 1734, Colecția de pictură universală a Muzeului Țării Crișurilor Oradea Complex Muzeal; Agata Chifor, *Oradea barocă*, ediția a doua, revizuită și adăugită, Editura Primus, Oradea, 2018, p.337-342; Fig. nr. 116, p. 428.

în brațe pe *Iisus-copil*, seminud, acoperit cu o draperie albă, sprijinit pe o pernă de catifea roșie. Expresia tristă și meditativă a mamei anticipează destinul tragic al lui *Iisus*, care arată lumii o cruce, simbol al *Patimilor*, dar și al răscumpărării păcatelor omenirii. În stânga, lângă *Maria*, e redat *Iosif*, parțial chel, cu păr și barbă brun deschis. Poartă haină gri, pelerină stacojie, sandale romane din piele legate pe partea inferioară a piciorului, ține în mâna dreaptă toiagul decorat cu flori de crin albe și *Sfânta Scriptură*, prevăzută cu foi mari și scrisul evidențiat prin joc de lumini și umbre, cu coperti și legătură din piele. *Sfântul Iosif* arată copilul divin privitorului tabloului.

La baza tronului, urcând pe prima treaptă a acestuia, e reprezentat *Sfântul Ioan Botezătorul*- copil, prorocul care a vestit venirea lui *Hristos*. Îmbrăcat cu o cămașă transparentă albă, acesta privește spre *Iisus* cu o expresie de adorație; este sprijinit de un înger cu aripi, îmbrăcat într-o mantie de culoare verde, a cărui prezență simbolizează, atât natura angelică a sfântului, numit „îngerul Domnului”²³, cât și calitatea sa de protector al copiilor. Reprezentarea *Sfântului Ioan Botezătorul* -copil este o aluzie la *Botezul Domnului* și reflectă importanța acordată în epoca barocă botezului, ca parte integrantă a celor *Șapte Sacramente /Taine ale Bisericii*. Prin asocierea dintre *Sfânta Familie* și *Sfântul Ioan Botezătorul*- copil, tabloul este o invitație adresată părinților de a-și boteza copiii, pentru a-i pune sub protecția îngerilor.

Culoarea albă a cămășii *Sfântului Ioan Botezătorul*, precum și drapajul emoțional al faldurilor anticipează *Teofania*²⁴ asociată *Botezului Domnului*, în cadrul căruia *Sfântul Duh* și-a manifestat prezența prin intermediul unui porumbel alb²⁵. Privirea *Sfântului Ioan Botezătorul* exprimă ideea că starea de inocență a copilului este o condiție privilegiată pentru accesul la planul supranatural. Prin umanizarea persoanelor sfinte, inspirate din realitate și prin interferența registrelor terestru-celest, artistul baroc exprimă accesibilitatea sacralului și prezența sa în viața cotidiană a credinciosului.

Creație a Școlii lui Francesco Trevisani (1656-1746), lucrarea „Împărtășania apostolilor”²⁶ (Fig. nr. 7) din secolul al XVIII-lea se încadrează

²³ *Biblia, Vechiul Testament, Maleahi* 3, 1.

²⁴ <https://ro.orthodoxwiki.org/Epifania>.

²⁵ „Când ieșea din apă, îndată cerurile s-au deschis și *Duhul lui Dumnezeu* s-a văzut pogorându-Se ca un porumbel și venind peste El” (*Biblia, Evanghelia după Matei* 3, 16).

²⁶ Școala lui Francesco Trevisani (1656-1746), *Împărtășania apostolilor*, secolul XVIII, ulei pe pânză, 73 cm x 51 cm, Colecția de pictură universală a Muzeului Țării Crișurilor Oradea-Complex Muzeal; Ugo Ruggeri, *Trevisani, Francesco*, în „The Dictionary of Art” (ed. J. Turner), p. 311-315; Agata Chifor, *Oradea barocă*, ediția a doua, revizuită și adăugită, Editura Primus, Oradea, 2018, p. 331-336, Fig. nr. 114, p. 427; analogie Fig. nr. 115, p. 427.

în seria lucrărilor baroce care au ca temă centrală instituirea *Euharistiei* de către *Iisus*. *Cina cea de Taină* a fost reprezentată frecvent în baroc ca aluzie explicită la *Taina Euharistiei*, reevaluată de Biserică și prezentată sub forma comuniunii euharistice dintre *Iisus* și cei 12 apostoli. Îmbrăcat cu o mantie albastră, *Iisus* oferă ostie apostolilor înghenunchiați în jurul său, în cadrul unei compoziții baroce în diagonală, care asociază registrele terestru-celest, uman-divin. Clarobscurul evidențiază fizionomia, gesturile și veșmintele personajelor și simbolizează sfințenia *Tainei Euharistice*, evidențiată și prin prezența îngerului cu cădelniță. Direcționată scenografic, lumina amplifică atmosfera emoțională și intensitatea experienței religioase. Gestica mâinilor exteriorizează în manieră barocă sentimente ca devoțiune, smerenie, iubire, protecție. Direcționarea privirii personajului din stânga în exteriorul tabloului este o actualizare tipic barocă a temei. Schema compozițională a lucrării, patetismul gesturilor trimit la maniera abordată în cadrul aceleiași teme de pictorul italian Francesco Trevisani (1656-1746). *Sfânta Fecioară Maria* este redată cu mâinile împreunate în rugăciune, simbolizând calitatea Sa privilegiată de intercesoare între planurile terestru-celest.

Pictura barocă cu caracter profan este ilustrată prin genuri picturale reprezentative, ca natura statică, portretul și peisajul. Secolul al XVII-lea este epoca în care natura statică s-a constituit ca gen și a cunoscut o amplă dezvoltare prin contribuția pictorilor din Țările de Jos. Influențat de stilul lui Peter Paul Rubens (1577-1640), Frans Snyders (1579-1657) a dezvoltat noi variante ale naturii statice, redată în asociere cu animale și vânat.

Realizată în maniera specifică Școlii lui Frans Snyders (1579-1657), „Natura statică”²⁷, Fig. nr. 8, databilă în secolul al XVII-lea, este o capodoperă a genului „Vanitas”, ilustrând deșertăciunea plăcerilor vieții sub pretextul unei reprezentări cu caracter alegoric a „celor cinci simțuri”. Compoziția aglomerată, tipic barocă, asociază în stilul specific lui Frans Snyders (1579-1657) fructe, obiecte, vânat și animale simbolice, aluzii la opoziția dintre

²⁷ Școala lui Frans Snyders (1579-1657), *Natura statică*, ulei pe pânză, 114 cm x 93 cm, Colecția de pictură universală a Muzeului Țării Crișurilor Oradea Complex Muzeal; Maria Zintz, *Colecția de pictură universală a Secției de Artă de la Muzeul Țării Crișurilor*, în „Biharea”, XVIII, Editura Muzeului Țării Crișurilor, Oradea, 1991, p. 186; Agata Chifor, *Limbaul secret al picturilor Școlii flamando-olandeze din Colecția Muzeului Țării Crișurilor*, în „Ars Transsilvaniae”, Editor Acad. Marius Porumb, XXII, 2012, Academia Română, Institutul de Arheologie și Istoria Artei Cluj-Napoca, Editura Academiei Române, 2012, p. 79-94; Fig. nr. 2-10, p. 88-91; Agata Chifor, *Oradea barocă*, ediția a doua, revizuită și adăugită, Editura Primus, Oradea, 2018, p. 378-386, Fig. nr. 129, p. 432; Agata Chifor, *Tipologii iconografice ale peisajului și naturii statice în Colecția de pictură universală a Muzeului Țării Crișurilor Oradea*, în „Biharea”, XLVI, 2019, Editura Muzeului Țării Crișurilor, Oradea, 2020, p. 133-136, Fig. nr. 1, p. 149.

materie și spirit, trup și suflet. Aglomerarea barocă a elementelor coexistă cu o deosebită claritate în redarea fiecărui element.

Din punct de vedere simbolic, elementele compoziției ilustrează un cod moral specific picturii flamande din epoca barocului, cu referire la dimensiunea spirituală a existenței, reflectată prin intermediul fluturilor, simbol al sufletului nemuritor, eliberat din închisoarea trupului, respectiv paharul cu vin roșu, simbol consacrat al *Tainei Euharistiei*. Natura eternă a sufletului este redată în contrast simbolic cu natura perisabilă a materiei, reflectată de majoritatea elementelor compoziției. În acest sens, fructele, trandafirul rupt, vânatul și musca ilustrează diferite stadii ale materiei, supuse degradării evolutive și perisabilității. Deșertăciunea plăcerilor, asociate „celor cinci simțuri” este exprimată sub forma unui exces alimentar, simbolizat prin iepurele și câinele redați mâncând, prin masa încărcată cu fructe, din care o parte (rodia, para) sunt redată într-o stare pronunțată de degradare. Carafa cu decorații susținută de un atlant nud este o aluzie la deșertăciunea plăcerilor trupești. Dintr-o altă perspectivă simbolică, la modă în natura statică flamandă, o parte din elementele compoziției conțin aluzii simbolice la tema „celor cinci simțuri”. Astfel, paharul din sticlă transparentă simbolizează simțul văzului, masa încărcată cu fructe este o aluzie la simțul gustului, papagalul simbolizează simțul auditiv, obiectele de ceramică, porțelan și metal, cu suprafața lucioasă, simbolizează simțul tactil, în timp ce trandafirul rupt, câinele și iepurele redați mâncând simbolizează simțul olfactiv.

Unul din domeniile cele mai bine reprezentate ale artei baroce laice din secolul al XVIII-lea l-a constituit portretul cu caracter reprezentativ. Inițiat în Franța de Hyacinthe Rigaud (1659-1743), genul portretului de curte a fost ilustrat deopotrivă, de pictorii oficiali ai *Casei de Habsburg*. Integrate în propaganda vizuală a acesteia, portretele imperiale austriece au valoarea unor documente iconografice de epocă. În calitatea de imagini reprezentative ale autorității imperiale, portretele realizate la *Curtea din Viena* aveau ca finalitate redarea cât mai veridică a modelului și a apariției sale oficiale.

Realizate în a doua jumătate și spre sfârșitul secolului al XVIII-lea, portretele împăraților austrieci Maria Tereza, Francisc Ștefan de Lorena, Leopold al II-lea poartă amprenta stilului baroc²⁸. Creație a Școlii austriece din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, lucrările au fost realizate de maeștri, respectiv discipoli ai Academiei de Pictură din Viena din Școala lui Martin van Meytens cel Tânăr (1695-1770) și Joseph Hickel (1736-1807).

²⁸ Agata Chifor, *Oradea barocă*, ediția a II-a, revizuită și adăugită, Editura Primus, Oradea, 2018, p. 362-364, Fig. nr. 118, p. 429.

Scenografia portretului imperial pune în valoare aparițiile oficiale ale suveranilor, prin prezența simbolică a însemnelor imperiale: coroana, sceptrul, respectiv a decorațiilor militare. Se remarcă privirea distantă și atitudinea de poză a personajelor.

„Portretul împărătesei Maria Tereza”, Fig. nr. 9, reflectă virtuozitatea artistului în redarea detaliilor vestimentare, descrise realist și minuțios, în tradiția stilului practicat de Martin van Meytens cel Tânăr (1695-1770). Realizat în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, portretul de tip bust al împărătesei atestă ecouri ale modei rococo asupra vestimentației imperiale feminine, prin elemente și accesorii vestimentare noi, ca mantia subțire, prevăzută cu volane realizate din straturi succesive de dantelă, prin machiajul roz al obrajilor, peruca pudrată cu alb și apariția unor accesorii noi, ca gulerul și pălărioara decorate cu pietre prețioase²⁹. Îmbrăcămintea aristocratică feminină era realizată din materiale scumpe, fiind definită prin alternanța contrastantă dintre îngustări și evazări. În acest sens, corsajul îngust, evidențiind talia subțire contrasta cu fusta amplă, conică, susținută de cercuri rigide realizate din lemn, os de pește, sârmă³⁰.

Mantaua neagră, realizată din broderie fină, este decorată cu elemente florale stilizate și inserții cu diamante. Sub ea se află corsajul unei rochii elegante din dantelă galbenă brodată, cu un decolteu larg, împodobită cu dantelă albă. Tipologia veșmintelor, prevăzute cu volane bogate din dantelă,

²⁹ Școala lui Martin van Meytens cel Tânăr (1695-1770), *Portretul împărătesei Maria Tereza*, ulei pe pânză, 70,4 cm x 57,6 cm, Colecția de pictură universală a Muzeului Țării Crișurilor Oradea Complex Muzeal; Agata Chifor, *Portrete imperiale austriece din Colecția Muzeului Țării Crișurilor Oradea (secolul al XVIII-lea)*, în vol. „Seminatores in Artium Liberalium Agro” (Coordonatori: Prof. Univ. Dr. Aurel Chiriac, Prof. Univ. Dr. Sorin Șipoș), Centrul de Studii Transilvane, Academia Română, Cluj-Napoca, 2014, p. 528-529, Fig. nr. 1, p. 535; Agata Chifor, *Oradea barocă*, ediția a II-a, revizuită și adăugită, Editura Primus, Oradea, 2018, p. 362-364, Fig. nr. 118, p. 429; analogie la Fig. nr. 119; Agata Iuliana Adel, *Repere pentru evoluția vestimentației, modei și a vieții sociale în lucrări din Colecția de pictură universală a Muzeului Țării Crișurilor Oradea-Complex Muzeal (Partea I, secolele XIV-XVIII)* [Landmarks for the evolution of Clothing, Fashion and Social life in works from the Universal Painting Collection of the „Țării Crișurilor” Museum (Oradea, Romania), Part I, XIV-XVIII centuries], prezentat la *Sesiunea internațională de comunicări științifice a Muzeului Țării Crișurilor Oradea-Complex Muzeal, Interferențe. Trecut, prezent, viitor*, Ediția I, 12-14 octombrie 2022, *150 de ani de muzeografie orădeană*, Secțiunea Artă, Biblioteca Județeană „Gheorghe Șincai” Oradea, Sala de Consiliu, 12 octombrie 2022 [The International Scientific Communications Session of the Țării Crișurilor Museum Complex, Oradea, *Interferences. Past, Present, Future*, First Edition, October 12-14 2022, *150 Years of Museography in Oradea*, Art Section, „Gheorghe Șincai” County Library Oradea, Council Room, October 12 2022].

³⁰ Adina Nanu, *Artă, stil, costum*, Editura Meridiane, București, 1976, p. 140-141.

<https://sites.google.com/site/clothingthroughtheages/home/baroque-and-ro>

are analogii cu vestimentația prezentă frecvent în lucrările pictorului francez Jean-Marc Nattier (1685-1766)”³¹. Decolteul rotund este însoțit, după moda epocii, de un guler din dantelă neagră pe care se fixează colierul cu diamante.

Atribuit unui discipol din Școala lui Martin van Meytens cel Tânăr (1695-1770), „Portretul împăratului Francisc Ștefan de Lorena”³², Fig. nr. 10, soțul împărătesei Maria Tereza (1740-1780), este realizat în maniera picturii academiste austriece. Încadrat scenografic de o draperie, împăratul e reprezentat cu peruca *allonge*, tunică de culoare cafenie, cu marginile și butonii din fir auriu, sub care e redată eșarfa Ordinului Maria Tereza și jaboul din dantelă. De dimensiuni mai mici, cu caracter convențional, portretul de tip bust are similitudini cu tipologiile împăratului din lucrările lui Martin van Meytens cel Tânăr (1695-1770). Elementele care reflectă ținuta oficială coexistă cu descrierea realistă, necontrafăcută a fizionomiei, artistul reușind să sugereze asemănarea cu modelul, în acord cu vârsta și înfățișarea personajului la momentul realizării tabloului. Privirea impasibilă, rece, dar expresivă, se adresează privitorului tabloului, conturând personalitatea împăratului.

Atribuit unui discipol din Școala lui Joseph Hickel (1736-1807)³³, „Portretul împăratului Leopold al II-lea”³⁴ din dinastia Habsburg-Lorena ilustrează tipologia portretului reprezentativ baroc de la sfârșitul secolului al XVIII-lea. După moda epocii, tabloul pune în valoare apariția exterioară și funcția publică a suveranului, reflectând mai puțin dimensiunea umană a acestuia. Reflectând tranziția de la baroc spre sobrietatea stilului Empire,

³¹Jean-Marc Nattier, *Madame Adélaïde de France*, 1749, Versailles, https://en.wikipedia.org/wiki/Madame_Ad%C3%A9la%C3%AFde#/media/File:Nattier,_Jean-Marc_-_Marie_Ad%C3%A9la%C3%AFde_of_France_-_Versailles_MV_8376.jpg

³² Școala lui Martin van Meytens cel Tânăr (1695-1770), *Portretul împăratului Francisc Ștefan de Lorena*, ulei pe pânză, 69,8 cm x 55,8 cm, Colecția de pictură universală a Muzeului Țării Crișurilor Oradea Complex Muzeal; Agata Chifor, *Portrete imperiale austriece din Colecția Muzeului Țării Crișurilor Oradea (secolul al XVIII-lea)*, în vol. „Seminatores in Artium Liberalium Agro” (Coordonatori: Prof. Univ. Dr. Aurel Chiriac, Prof. Univ. Dr. Sorin Șipoș), Centrul de Studii Transilvane, Academia Română, Cluj- Napoca, 2014, p. 530, Fig. nr. 4, p. 535; Agata Chifor, *Oradea barocă*, ediția a II-a, revizuită și adăugită, Editura Primus, Oradea, 2018, p. 364-365, Fig. nr. 121, p. 429.

³³ Dr. Georg Lechner, Muzeul Belvedere, Viena (Austria).

³⁴ Școala lui Joseph Hickel (1736-1807), *Portretul împăratului Leopold al II-lea*, ulei pe pânză, 70 cm x 55,6 cm, Colecția de pictură universală a Muzeului Țării Crișurilor Oradea Complex Muzeal; Agata Chifor, *Portrete imperiale austriece din Colecția Muzeului Țării Crișurilor Oradea (secolul al XVIII-lea)*, în vol. „Seminatores in Artium Liberalium Agro” (Coordonatori: Prof. Univ. Dr. Aurel Chiriac, Prof. Univ. Dr. Sorin Șipoș), Centrul de Studii Transilvane, Academia Română, Cluj- Napoca, 2014, p. 533, Fig. nr. 8, p. 536; Agata Chifor, *Oradea barocă*, ediția a II-a, revizuită și adăugită, Editura Primus, Oradea, 2018, p. 370-371; Fig. nr. 125, p. 430.

portretul tip bust al împăratului se detașează pregnant în prim-planul lucrării, în contrast cu fundalul neutru; e redat ca un bărbat de vârstă mijlocie, cu ochi verzi, fruntea înaltă, pomeții înroșiți, poartă perucă legată în spate cu o fundiță, tunică albă decorată cu Ordinul Militar Maria Tereza, sub care se vede Ordinul Sfântul Ștefan, cu inscripțiile specifice redade cu litere de tipar: FORTITVDINI; M T. Sub tunică se văd eșarfele specifice celor două ordine și un jabou de dantelă. Ca și în cazul celorlalte portrete se remarcă efectele de clarobscur în redarea trăsăturilor feței și a vestimentației, contribuind la sugestia volumului. Privirea impasibilă, rece reflectă caracterul distant al personajului, fiind adecvat la specificul portretului de aparat.

Atribuită *Școlii romane* (Italia) din secolul al XVIII-lea, lucrarea „Peisaj cu copaci și personaje”³⁵ este o compoziție barocă cu perspectivă cromatică, etajată pe mai multe planuri. Tabloul se încadrează în tematica peisajului idealizant baroc, asociind vestigii arhitecturale contemporane artistului cu peisajul idilic pastoral, inspirat din literatura antică.

Viziunea scenografică barocă îmbină peisajul natural cu personaje antichizante din prim-planul lucrării, cu cadrul arhitectural din epoca artistului (etajat în partea dreaptă din fundal a compoziției) pentru a sugera o ambianță contemplativă, în care natura și oamenii constituie pretextul unei meditații asupra trecerii timpului și succesiunii civilizațiilor. Lucrarea sugerează o stare de evaziune atemporală, specifică peisajului arcadian baroc, promovat de pictorul francez Nicolas Poussin (1594-1665). Referința la mitologia antică este introdusă prin două femei îmbrăcate în albastru și galben, care stau pe iarbă, sprijinite de o piatră și discută cu un păstor îmbrăcat cu o pelerină roșie, sprijinit în toiag. Tabloul exprimă într-o manieră simbolică îmbinarea și continuitatea civilizațiilor în timp (evidențiată prin traseul în spirală al iederei), de la cea antică, simbolizată prin cele trei personaje din partea dreaptă a compoziției, până la epoca contemporană artistului, simbolizată de femeia reprezentată venind pe drum. În prim-plan e sugerat contrastul simbolic dintre un trunchi de copac desfrunzit, încolăcit de iederă și altul cu frunziș bogat. Plantă perenă, puternică, care se poate adapta celor mai dificile condiții de mediu, iedera a fost asociată în picturile baroce cu imortalitatea, respectiv fidelitatea. Verde în orice anotimp, ea simbolizează permanența puterii vegetative a naturii, fiind o aluzie la continuitatea și eternitatea vieții.

³⁵ Școală romană, secolul XVIII, *Peisaj cu copaci și personaje*, ulei pe pânză, 73,4 cm x 61 cm, Colecția de pictură universală a Muzeului Țării Crișurilor Oradea Complex Muzeal; Agata Chifor, *Tipologii iconografice ale peisajului și naturii statice în Colecția de pictură universală a Muzeului Țării Crișurilor Oradea*, în „Biharea”, XLVI, 2019, Editura Muzeului Țării Crișurilor, Oradea, 2020, p. 137-138, Fig. nr. 3, p. 150.

Pictura europeană a cunoscut o perioadă de strălucire în secolul al XIX-lea, prin genuri variate (portretul, natura statică, peisajul), care definesc eclectismul acestui secol de interferențe stilistice.

Unul din cei mai apreciați pictori austrieci din secolul al XIX-lea a fost Hans Canon (1829-1885), reprezentant al colorismului austriac, pictorul preferat al elitei vieneze, discipol pictorilor austrieci Ferdinand Georg Waldmüller (1793-1865) și Carl Rahl (1812-1865). Este autorul frescei de pe tavanul Muzeului de Științele Naturii din Viena, reprezentând „Cercul Vieții” (1884-1885), capodopera creației sale, realizată în maniera lui Van Dyck (1599-1641) și Rubens (1577-1640). În tabloul „Femeie cu papagal”³⁶, Fig. nr. 11, artistul reia o temă abordată în 1876 în tabloul „Fată cu papagal (Soția artistului)”³⁷ din colecția Galeriei Belvedere din Viena, având un format similar cu acesta. Lucrarea reflectă influența colorismului venețian reprezentat de Tiziano Vecellio (c.1490-1576), aplicat în cadrul unui portret de factură romantică. Se remarcă prezența papagalului gri, aluzie la călătoriile artistului în Africa.

Pictor și gravor austriac, autor de peisaje, interioare, naturi statice, scene de gen, Carl Moll (1861-1945) a studiat la Academia de Arte Frumoase din Viena și cu peisagistul Emil Jakob Schindler (1842-1892). Cofondator în 1897 al *Secessionului vienez* și președinte al acestuia între 1900-1901, Carl Moll s-a remarcat prin promovarea impresioniștilor francezi, în calitatea de Director al Galeriei Miethke din Viena.

„Natura statică”³⁸ datată în 1885 și semnată de artist se înscrie în tradiția picturii olandeze din secolul al XVII-lea, care a constituit un reper în creația artistului. Tabloul prezintă interiorul unei bucătării, fiind o alegorie

³⁶ Hans Canon (1829-1885), *Femeie cu papagal*, ulei pe pânză, 127 cm x 85 cm, Colecția de pictură universală a Muzeului Țării Crișurilor Oradea Complex Muzeal; Agata Chifor, *Pictori reprezentativi din Școala austriacă în Colecția Muzeului Țării Crișurilor din Oradea (sec. XIX-XX)*, în vol. „Cultură, Societate, Biserică” (Coordonator Dr. Antonio Faur), Editura Muzeului Țării Crișurilor, Oradea, 2013, p. 93-95, Fig. nr. 2, p. 102.

³⁷ https://www.wikigallery.org/wiki/painting_96813/Hans-%28Johann-von-Strasiripka%29-Canon/M%E4dchen-mit-Papagei-%28Die-Gattin-des-K%FCnstlers%29-%28Girl-with-a-Parrot-%28The-Artist%27s-Wife%29%29

³⁸ Carl Moll (1861-1945), *Natură statică*, 1885, ulei pe pânză, 120 cm x 92 cm, semnat și datat dreapta jos: Carl Moll 14 / 2 (18) 85, cu negru, Colecția de pictură universală a Muzeului Țării Crișurilor Oradea Complex Muzeal; Agata Chifor, *Pictori reprezentativi din Școala austriacă în Colecția Muzeului Țării Crișurilor din Oradea (sec. XIX-XX)*, în vol. „Cultură, Societate, Biserică” (Coordonator Dr. Antonio Faur), Editura Muzeului Țării Crișurilor, Oradea, 2013, p. 95-97, Fig. nr. 3, p. 103; Agata Chifor, *Tipologii iconografice ale peisajului și naturii statice în Colecția de pictură universală a Muzeului Țării Crișurilor Oradea*, în „Biharea”, XLVI, 2019, Editura Muzeului Țării Crișurilor, Oradea, 2020, p. 142.

pe tema „Cele Patru Elemente ale Naturii”, abordată frecvent de artiștii Jan van Kessel I (1626-1679) și Sebastian Stoskopff (1597-1657). *Pământul, Apa, Aerul, Focul*, sunt sugerate simbolic prin elementele compoziționale ale naturii statice. Artistul descrie realist interiorul unei bucătăрии, în care vatra cu cărbuni încinși, lampa cu gaz lampant, prevăzută cu abajur din sticlă și felinarul simbolizează *Focul*, legumele: conopidă, ceapă, ciuperci, varză ilustrează elementul *Pământ*, peștii și racii corespund elementului *Apă*, iar vânatul (porumbel, rață) simbolizează elementului *Aer*. Descrie minuțios, alimentele și obiectele sunt puse în valoare printr-un clarobscur expresiv, fiind evidențiate prin contrast cu fundalul închis, Fig. nr. 12.

Provenit dintr-o familie de artiști, Rudolf Stoitzner (1873-1933) a studiat la Academii de Artă din Dresda și Berlin și s-a afirmat în mediul artistic vienez prin naturile sale statice. „Natura statică” semnată de artist este o alegorie pe tema „Vanității” și ilustrează efemeritatea vieții sub pretextul degradării materiei. De o largă popularitate în pictura flamandă din secolul al XVII-lea, acest gen de natură statică simbolică a constituit un reper pentru artiștii din Europa Centrală³⁹. Maniera de redare a florilor, cu descrierea minuțioasă a fiecărei specii, reflectă influența stilului lui Jan Bruegel cel Bătrân (1568-1625), Daniel Seghers (1590-1661) și Jacques Linard (1597-1645). Ca și la aceștia, florile sunt reunite în scop decorativ, fără a ține seama de anotimpul înfloririi. Picăturile de rouă redată pe petale simbolizează apa, izvorul vieții. În schimb, florile și fructele simbolizează fragilitatea și efemeritatea vieții. Degradarea materiei este sugerată prin intermediul petalelor desprinse, al frunzelor ruginii și al portocalei cu coaja uscată. Sticla cu vin este o aluzie la *Taina Euharistiei*, iar fluturele simbolizează credința creștină în *Înviere* și nemurirea sufletului.

Originar din Transilvania (loc. Mărcușa, România), activ și la București (1831-1833), pictorul maghiar Barabás Miklós (1810-1898) este considerat unul din cei mai renumiți portretiști în stil biedermeier din Europa Centrală. Cu o formație artistică începută în Transilvania și continuată la Academia de Artă din Viena, (1829-1830), Barabás Miklós (1810-1898) s-a afirmat ca un reputat pictor și portretist al epocii sale, atât la București (1831-1833) și în Transilvania (România), cât și la Budapesta (Ungaria), unde s-a stabilit ulterior.

³⁹ Rudolf Stoitzner (1873-1933), *Natură statică*, ulei pe pânză, 73,5 cm x100 cm, semnat stânga jos cu negru R. STOITZNER, Colecția de pictură universală a Muzeului Țării Crișurilor Oradea Complex Muzeal; Agata Chifor, *Pictori reprezentativi din Școala austriacă în Colecția Muzeului Țării Crișurilor din Oradea (sec. XIX-XX)*, în vol. „Cultură, Societate, Biserică” (Coordonator Prof. Univ. Dr. Antonio Faur), Editura Muzeului Țării Crișurilor, Oradea, 2013, p. 97-99, Fig. nr. 4, p. 104.

Inspirat de spațiul transilvănean românesc, artistul a realizat lucrarea „Familie românească plecând la târg” (c. 1844)⁴⁰, Fig. nr. 13, considerată o capodoperă și apreciată de contemporani ca cea mai frumoasă pictură de inspirație etnografică a epocii, dar și din creația artistului. O variantă de valoare similară a acestei lucrări se află la Galeria Națională Maghiară din Budapesta (Ungaria), demonstrând succesul lucrării în epocă și relevanța acesteia în creația artistului.

Interesul artistului pentru portretizarea etnică este evident în descrierea cu maximă exactitate a portului tradițional al țăranilor români din zona Mărginimea Sibiului (România), surprinși într-un moment de răgaz pe parcursul drumului spre târg. Eveniment de referință în lumea satului, târgurile aveau loc în zilele consacrate sărbătorii unor sfinți, ceea ce explică faptul că tânăra femeie poartă o maramă specifică portului din zilele de sărbătoare (“pahiol”). Se remarcă eleganța vestimentației populare feminine, una din cele mai frumoase din țară, alcătuită din cămașă și fustă albă, respectiv șorț bazat pe alternanța dintre roșu și negru. Veșmintele bărbatului în vârstă seamănă cu portul dacilor imortalizați în basoreliefurile de pe *Columna lui Traian* din Roma (Italia), precum și în busturile de daci care decorau *Forul lui Traian*, fiind o aluzie la originea daco-romană a poporului român.

„Portretul baronului Kemény János”⁴¹, 1879, Fig. nr. 14, este reprezentativ pentru stilul biedermeier, definit prin minuțiozitatea desenului, finețea pensulației și realismul detaliilor. Iluminarea intensă, scenografică, este direcționată asupra feței în calitate de element central în definirea modelului. Măiestria clarobscurului coexistă cu capacitatea de a reda asemănarea fidelă, aproape fotografică cu acesta. Privirea personajului se adresează spectatorului tabloului și contribuie la definirea personalității portretizate. Jocul de lumini

⁴⁰ Barabás Miklós (1810-1898), *Familie românească plecând la târg* (c. 1844), ulei pe pânză, 148 cm x 119 cm, Colecția de pictură universală a Muzeului Țării Crișurilor Oradea Complex Muzeal; János Mihály, *Catalog realizat cu ocazia expoziției comemorative Barabás Miklós, Sfântu Gheorghe*, 1998 (lucrarea este menționată cu denumirea *Familie românească plecând la târg*, c. 1844, Lista lucrărilor, nr. cat. 96, p. 14, il. Nr. 43, p. 43), Agata Chifor, *Lucrări în stil biedermeier în Colecția Muzeului Țării Crișurilor Oradea*, în „Biharea”, XLI, 2014, Editura Muzeului Țării Crișurilor, Oradea, 2015, p. 81-93.

⁴¹ Barabás Miklós (1810-1898), *Portretul baronului Kemény János*, 1879, ulei pe pânză, 73,4 cm x 57,5 cm, semnat și datat dreapta lateral, cu negru: Barabás. 1879., Colecția de pictură universală a Muzeului Țării Crișurilor Oradea Complex Muzeal; János Mihály, *Catalog realizat cu ocazia expoziției comemorative Barabás Miklós, Sfântu Gheorghe*, 1998, menționată cu denumirea *Portretul lui Kemény János*, 1879, la nr. cat. 163, p. 19; il. nr. 65, p. 50; Agata Chifor, *Lucrări în stil biedermeier în Colecția Muzeului Țării Crișurilor Oradea*, în „Biharea”, XLI, 2014, Oradea, 2015, p. 87; il. nr. 3, p. 91; Adrian Silvan Ionescu, *Mișcarea artistică oficială în România secolului al XIX-lea*, Noi Media Print, București, 2008, p. 26-30.

și umbre de pe suprafața costumului sobru contribuie la sugestia volumului și la spațializarea tabloului. Lucrarea ilustrează realismul intens, specific stilului practicat de Barabás Miklós (1810-1898). Cu o minuțiozitate fotografică a detaliilor, tabloul are ca finalitate recunoscutibilitatea modelului și relevarea dimensiunii sale interioare.

Spre deosebire de peisagistica barocă, preocupată de referința simbolică la vestigiile antichității, peisajul romantic îmbină dimensiunea idilică cu redescoperirea pasiunii pentru vestigiile medievale. Viziunea idealizantă asupra naturii și realismul cu care sunt imortalizate vestigiile trecutului sunt pasiuni constante ale pictorilor romantici. Această tendință este ilustrată în lucrarea „Cetatea Késmárk”, creație a Școlii romantice maghiare din secolul al XIX-lea.

Tabloul „Cetatea Késmárk” (Slovacia)⁴² îmbină într-un stil personal, descrierea minuțioasă a copacilor din prim-plan cu viziunea idealizantă a perspectivei din dreapta compoziției, unde se vede colina cu *Cetatea Késmárk*, dealurile și traseul sinuos al râului. Se remarcă importanța acordată cerului senin cu nori albi, cu aspect specific verii. Descrierea minuțioasă a frunzișului copacilor, prezența oamenilor în prim-plan și animalele care pasc în pădure contribuie la atmosfera serenă a peisajului. În depărtare, pe creasta unui deal înverzit, cu vegetație aridă, se profilează, după moda epocii, o cetate cu zidurile în ruină. Peisajul din fundal, în nuanțe vagi de gri-albăstrui și mov, este alcătuit din insulițe înconjurată de apă și dealuri. Traseul sinuos al peisajului acvatic reeditează forma spiralată a câmpiei din stânga colinei. Aceste trasee în spirală conferă coerență între planurile compoziției, creând un spațiu de tranziție și continuitate între trecutul îndepărtat, sugerat în fundal și prezentul din prim-planul lucrării, în care își desfășoară activitatea omul și animalele.

Se remarcă importanța acordată cerului seren și luminos, cu nori albi discreți, într-o viziune statică și senină, specifică verii. Descrierea minuțioasă a frunzișului copacilor, secvența idilică din prim-planul lucrării, precum și prezența animalelor care pasc în pădure conferă tabloului o stare atemporală de liniște patriarhală. Prezența omului și a animalelor are rolul de a însufleți lucrarea, aducând privitorul în prezent, cu scopul de a sugera continuitatea existenței. Traseul în spirală al formelor de relief sugerează în manieră simbolică continuitatea și eternitatea existenței.

Pictura academistă franceză este reprezentată de pictori apreciați, premiați la saloanele oficiale din secolul al XIX-lea, ca L. Lespignain, autorul

⁴²Școală maghiară, secolul XIX, *Cetatea Késmárk*, ulei pe pânză, 82 cm x 107,5 cm, Colecția de pictură universală a Muzeului Țării Crișurilor Oradea Complex Muzeal; Agata Chifor, *Tipologii iconografice ale peisajului și naturii statice în Colecția de pictură universală a Muzeului Țării Crișurilor Oradea*, în „Biharea”, XLVI, 2019, Editura Muzeului Țării Crișurilor, Oradea, 2020, p. 140, Fig. nr 6, p. 152.

peisajului „Margine de pădure în amurg”⁴³, datat în 1898; Paul Baudry (1828-1886), Humbert Ferdinand (1824-1934), Eduard Louis Dupain (1847-1933).

Pictor, decorator și portretist remarcabil, Paul Baudry (1828-1886) a fost cel mai de seamă reprezentant al picturii academiste franceze din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, autorul unei creații eclectice din punct de vedere stilistic și tematic. În 1850 a primit Marele Premiu al Romei. Capodopera creației sale este considerată decorația în frescă a Foaierului Operei Garnier din Paris (Franța), unde a pictat 33 de scene cu caracter alegoric, figuri de muze și poeți. Realizat în spiritul romantismului, „Portretul artistului”⁴⁴, Fig. nr. 15, este un remarcabil autoportret de tinerețe al pictorului.

Discipol al lui Alexandre Cabanel (1823-1889), Ferdinand Humbert (1842-1934) a realizat compoziții alegorice pentru Panteonul din Paris, portrete ale unor personalități contemporane, scene mitologice, istorice. O parte din portretele și compozițiile sale reflectă interesul specific pictorilor epocii pentru descrierea popoarelor din Orient, evident și în lucrarea „Soldat algerian”⁴⁵.

Printre reprezentanții de seamă ai picturii academiste franceze se remarcă Edmond Louis Dupain (1847-1933), originar din Bordeaux, discipol al lui Alexandre Cabanel (1823-1889). A pictat unul din plafoanele Observatorului astronomic din Paris (1886).

Cu o expresie melancolică, tabloul „Portret de femeie”⁴⁶, Fig. nr. 16, ilustrează o tipologie portretistică similară cu „Portretul de femeie” realizat

⁴³ L. Lespigain, *Margine de pădure în amurg*, 1898, ulei pe pânză, 31,3 cm x 50 cm, semnat și datat stânga jos cu bleumarin L.Lespigain (18)98, Colecția de pictură universală a Muzeului Țării Crișurilor Oradea Complex Muzeal; Agata Chifor, *Tipologii iconografice ale peisajului și naturii statice în Colecția de pictură universală a Muzeului Țării Crișurilor Oradea*, în „Biharea”, XLVI, 2019, Editura Muzeului Țării Crișurilor, Oradea, 2020, p. 141, Fig. nr. 10, p. 154.

⁴⁴ Paul Baudry (1828- 1886), *Portretul artistului*, ulei pe pânză, 46 cm x 37,7 cm, Colecția de pictură universală a Muzeului Țării Crișurilor Oradea Complex Muzeal; Agata Chifor, *Pictori francezi în Colecția Muzeului Țării Crișurilor (sec. XIX-XX)*, în „Biharea”, XXXVII, 2010, Editura Muzeului Țării Crișurilor, Oradea, 2011, p. 183-185; Fig. nr. 1, p. 194.

⁴⁵ Ferdinand Humbert (1842-1934), *Soldat algerian*, ulei pe lemn, 35,4 cm x 26,2 cm, semnat stânga jos F. Humbert, Colecția de pictură universală a Muzeului Țării Crișurilor Oradea Complex Muzeal; Agata Chifor, *Pictori francezi în Colecția Muzeului Țării Crișurilor (sec. XIX-XX)*, în „Biharea”, XXXVII, 2010, Editura Muzeului Țării Crișurilor, Oradea, 2011, p. 185-186; Fig. nr. 2, p. 194.

⁴⁶ Edmond Louis Dupain (1847-1933), *Portret de femeie*, ulei pe lemn, 40,8 cm x 32,3 cm, semnat dreapta E. Dupain, cu roșu, Colecția de pictură universală a Muzeului Țării Crișurilor Oradea Complex Muzeal; Agata Chifor, *Pictori francezi în Colecția Muzeului Țării Crișurilor (sec. XIX-XX)*, în „Biharea”, XXXVII, 2010, Editura Muzeului Țării Crișurilor, Oradea, 2011, p. 186; Fig. nr. 3, p. 194.

în 1886, aflat în colecția Muzeului de Arte Frumoase din Bordeaux. Lucrarea se încadrează în seria portretelor feminine ce ilustrau diferite stări sufletești, temă preferată a competițiilor artistice promovate de Saloanele oficiale ale vremii.

Sunt ilustrate, deopotrivă, sculpturi de o valoare deosebită, creația unor artiști reprezentativi din Școala franceză a secolelor XVIII-XIX⁴⁷. Jean Antoine Houdon (1741-1828) a fost unul din cei mai importanți sculptori francezi din secolul al XVIII-lea, discipol al lui Jean Baptiste Pigalle (1714-1785). Creator de referință al barocului francez, artistul s-a afirmat prin realizarea unor portrete remarcabile ale unor personalități ale Iluminismului (Diderot, Voltaire, Mirabeau, Rousseau, Washington etc.), impresionante prin verosimilitate fizică și psihologică. Houdon a fost deopotrivă, un precursor al neoclasicismului, prin sculpturile sale cu tematică mitologică. Celebra sa lucrare „Diana” de la Muzeul Luvru (în mărime naturală), cea mai importantă sculptură cu tematică mitologică din creația artistului, este considerată un manifest al artei neoclasice prin puritatea formei și perfecțiunea execuției. Tipologia feței *Diane*i a fost reluată în busturile zeiței, realizate în marmură și bronz, în diferite variante.

Cu un aspect mai sobru în raport cu alte reprezentări ale zeiței, bustul *Diane*i se remarcă prin expresivitatea modelajului, armonia și puritatea clasică a formelor și a drapajului, având analogii cu celebra reprezentare a zeiței din colecția Muzeului Luvru.

Clodion (Claude Michel, 1738-1814) s-a afirmat ca exponent al stilului rococo. Premiat în 1759 de Academia Regală Franceză cu Marele Premiu pentru Sculptură, artistul a creat sculpturi în bronz de mici dimensiuni, cu scene mitologice (bacante, satiri, nimfe), definite prin grație, finețea execuției și senzualism discret. Aceste trăsături sunt evidente și în lucrarea „Dansul bacantelor”, sculptură ce reeditează expresivitatea drapajului antic.

Sculptura franceză din secolul al XIX-lea este reprezentată de Joseph Brian (1801-1861), autor al unor lucrări caracterizate printr-un deosebit realism portretistic, definirea psihologică a modelului și finețea execuției. Sculptura „Molière” se înscrie în tradiția portretului reprezentativ baroc, fiind o transpunere în bronz, de mici dimensiuni, a statuii din piatră cu același temă, realizată pentru Teatrul din Avignon (1848)⁴⁸.

⁴⁷ Dr. Agata Chifor, *Proiect tematic Arta universală, categoria Pictură și Sculptură universală*, 6 II 2017.

⁴⁸ Dr. Agata Iuliana Adel (Chifor), *Proiect tematic Arta universală (europeană), categoria Pictură și Sculptură universală (europeană)*, 2022, 6 09 2022.

Albert-Ernest Carrier-Belleuse (1824-1887), discipol al lui David d' Anger (1788-1856), a fost unul din cei prolifici sculptori ai epocii sale și maestru al renumitului sculptor Auguste Rodin (1840-1917). A fost unul dintre membrii fondatori ai Societății Naționale de Arte Frumoase și Director artistic al Manufacturii Sèvres. A realizat în 1873 o expresivă statuie ecvestră din bronz a domnitorului Mihai Viteazul (1593-1600), inaugurată la București în data de 8 noiembrie 1874, prima statuie ecvestră din București.

„Răpirea Hippodamiei” este o compoziție dinamică, definită printr-o puternică exteriorizare emoțională, în care artistul îmbină realismul cu patetismul neo-baroc.

Grupul sculptural *Dansul* se remarcă prin complexitatea compoziției și finețea modelajului, cu numeroase detalii decorative. Spicele de grâu de la baza compoziției sunt o aluzie la mediul rural. Armonia corpului, redat în mișcare și expresivitatea faldurilor veșmintelor coexistă cu finețea trăsăturilor fizionomice și sugestia stării interioare a personajelor⁴⁹.

Definitoriu pentru pictura europeană din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, realismul este ilustrat de pictori remarcabili din Școala germană. Originar din Köln, stabilit la München, Peter Herwegen (1814-1893) s-a afirmat ca pictor, grafician și litograf.

În lucrarea „Interior de biserică”⁵⁰, Fig. nr. 17, artistul redă extrem de veridic un interior de biserică parohială, reprezentat perspectival. Lucrarea ilustrează admirația artistului pentru stilul gotic, evidentă în descrierea minuțioasă a universului interior al bisericii, în toate componentele sale de arhitectură, decorație sculpturală și mobilier. Subiectul este un pretext de a descrie ambianța socială a bisericii prin intermediul unor tipologii umane variate, care reflectă talentul artistului în redarea extrem de veridică a fizionomiei și conturarea unor adevărate profiluri umane și sociale. Lumina direcționată spre altar simbolizează sacralitatea asociată *Tainei Euharistiei*.

Originar din München, unde și-a petrecut cea mai mare parte a vieții, pictorul Adolf Stademann (1824-1895) a studiat la Academia de Artă din orașul natal, sub îndrumarea lui Carl August Lebschée (1800-1877) și Eduard Moritz Lotze (1809-1890). Este considerat unul din cei mai cunoscuți peisagiști ai orașului München.

⁴⁹ *Ibidem*

⁵⁰ Peter Herwegen (1814-1893), *Interior de biserică*, ulei pe pânză, 88 cm x 116 cm, semnat stânga jos, cu brun Herwegen, Colecția de pictură universală a Muzeului Țării Crișurilor Oradea Complex Muzeal; Agata Chifor, *Pictori din Școala germană în colecția Muzeului Țării Crișurilor Oradea* în „Biharea”, XL, 2013, Editura Muzeului Țării Crișurilor Oradea, 2013, p. 45-46, Fig. nr. 6-9, p. 53-54.

Lucrarea „Peisaj de iarnă” („Motiv din Bavaria Superioară”)⁵¹, Fig. nr. 18, se încadrează în seria peisajelor hibernale inspirate de orașul natal. Impresionant prin realismul detaliilor și capacitatea de evocare a atmosferei specifice anotimpului, tabloul valorifică într-un stil original, propriu artistului, moștenirea peisagisticii olandeze din secolul al XVII-lea.

Plasată într-un peisaj cu perspectivă cromatică, „Natura statică”⁵² atribuită Școlii germane din secolul al XIX-lea este o alegorie pe tema succesiunii anotimpurilor. Artistul reinterpretează în spiritul Școlii germane o temă favorită a picturii din Țările de Jos din secolul al XVII-lea. Lucrarea are analogii cu stilul lui Abraham Mignon (1640-1679), autorul unor naturi statice pe tema „Vanității”, cu fructe plasate în peisaj.

Stând sub semnul modernismului și al unei funcționalități pline de expresivitate, Arta 1900 și-a propus să introducă frumosul în toate domeniile vieții cotidiene. Reprezentanții acesteia au promovat o sinteză stilistică originală, cu variante naționale, în care au fost reinterpretate plastic, atât motive din arta populară, cât și elemente specifice unor diferite stiluri artistice. Traseele sinuoase, în ritmuri ondulatorii, sunt definitorii pentru morfologia Artei 1900, exprimându-se cu predilecție în temele inspirate de universul vegetal și cel feminin. Cele două teme sunt redade adesea în asocieri simbolică în pictura, grafica, decorația arhitecturală, artele decorative și ilustrația de carte a epocii.

Din perioada cunoscută sub denumirea *La Belle Époque* provin lucrările unor pictori originali, dintre care unii au oscilat între realism și impresionism, în timp ce alții au realizat lucrări caracteristice pentru Arta 1900.

Receptivitatea la nou, specifică acestei perioade de efervescență creatoare, este ilustrată de pictorul german de origine ebraică Max Liebermann (1847-1935), una din cele mai inovatoare personalități din Germania din perioada *La Belle Époque*. Considerat „Manet al germanilor”,

⁵¹ Adolf Stademann (1824-1895), *Peisaj de iarnă*, ulei pe pânză, 43 cm x 58, 2 cm, semnat stânga jos: Ad. Stademan, cu negru, Colecția de pictură universală a Muzeului Țării Crișurilor Oradea Complex Muzeal; Agata Chifor, *Pictori din Școala germană în colecția Muzeului Țării Crișurilor Oradea* în „Biharea”, XL, 2013, Editura Muzeului Țării Crișurilor Oradea, 2013, p. 46-47, Fig. nr. 10-12, p. 55-56; Agata Chifor, *Tipologii iconografice ale peisajului și naturii statice în Colecția de pictură universală a Muzeului Țării Crișurilor Oradea*, în „Biharea”, XLVI, 2019, Editura Muzeului Țării Crișurilor, Oradea, 2020, p. 141-142, Fig. nr. 11, p. 154.

⁵² Școala germană, secolul XIX, *Natură statică*, ulei pe pânză, 82 cm x 58,5 cm, Colecția de pictură universală a Muzeului Țării Crișurilor Oradea Complex Muzeal; Agata Chifor, *Tipologii iconografice ale peisajului și naturii statice în Colecția de pictură universală a Muzeului Țării Crișurilor Oradea*, în „Biharea”, XLVI, 2019, Editura Muzeului Țării Crișurilor, Oradea, 2020, p. 143.

Liebermann a fost cel mai important promotor al impresionismului în Germania și în același timp, unul din fondatorii *Secession-ului berlinez*, importantă mișcare artistică de avangardă din Germania, pe care a condus-o între 1899-1911. Pictor, gravor și litograf, a fost unul din cei mai importanți graficieni ai epocii.

Dacă în prima etapă de creație a realizat tablouri realiste, influențate de stilul pictorului maghiar Munkácsy Mihály (1844-1900), în urma perioadei petrecute la Paris și Barbizon (1873-1878), Liebermann a devenit unul din promotorii picturii în aer liber. În etapa berlineză a creației, pictorul s-a afirmat ca cel mai important reprezentant al impresionismului german. Reflectând influența pictorilor francezi Édouard Manet (1832-1883) și Edgar Degas (1834-1917), tablourile lui Liebermann realizate după anul 1890 sunt instantanee impresioniste ale vieții burgheze din perioada *La Belle Époque*, prin care artistul immortalizează secvențe de viață mondenă din parcuri, terase, scene de plajă, piețe, grădini publice.

Semnată de artist, lucrarea „Petrecere la marginea satului”⁵³, Fig. nr. 19 ilustrează asimilarea într-o manieră personală a impresionismului francez. Sub influența acestuia, paleta cromatică a artistului devine mai caldă și mai luminoasă. Se remarcă maniera personală în care pictorul abordează tehnica impresionistă în cadrul acestei lucrări realizate în aer liber, având la bază studiul direct al naturii.

Pictura franceză din perioada *La Belle Époque* este ilustrată de Fernand Le-Gout Gérard (1856-1924), Jean-François Raffaëlli (1850-1924), Victor Vignon (1847-1909), Charles François Prosper Guérin (1875-1939), Ricardo Diaque (1853-1925), precum și de sculptorul Jean Jules Cambos (1828-1917).

Originar din Normandia (Franța), Fernand Le-Gout Gérard (1856-1924) s-a afirmat ca creator de peisaje marine, acuarele, pasteluri, desene și gravuri. Este cunoscut îndeosebi ca pictor al târgurilor și piețelor bretone. În 1890 artistul a descoperit farmecul orașului port Concarneau (Franța), unde a revenit constant și s-a stabilit definitiv în 1903⁵⁴.

⁵³ Max Liebermann (1847-1935), *Petrecere la marginea satului*, ulei pe pânză, 42 cm x 36 cm, semnat stânga jos cu brun M Lieberman, Colecția de pictură universală a Muzeului Țării Crișurilor Oradea Complex Muzeal; Agata Chifor, *Pictori din Școala germană în colecția Muzeului Țării Crișurilor Oradea* în „Biharea”, XL, 2013, Editura Muzeului Țării Crișurilor Oradea, 2013, p. 47-50; Fig. nr. 13-14, p. 56; Agata Chifor, *Tipologii iconografice ale peisajului și naturii statice în Colecția de pictură universală a Muzeului Țării Crișurilor Oradea*, în „Biharea”, XLVI, 2019, Editura Muzeului Țării Crișurilor, Oradea, 2020, p. 144-145, Fig. nr. 13, p. 155.

⁵⁴ Agata Chifor, *Pictori francezi în Colecția Muzeului Țării Crișurilor (sec. XIX-XX)*, în „Biharea”, XXXVII, 2010, Editura Muzeului Țării Crișurilor, Oradea, 2011, p. 188-190.

În tabloul „Vedere dintr-un port breton” (1898)⁵⁵, Fig. nr. 20, artistul imortalizează prin tușe spontane, o secvență veridică, inspirată de viața comunității locale de pescari din Concarneau (Franța), subiect important în creația artistului. De mici dimensiuni, tabloul descrie universul pitoresc al portului, în care femeile îmbrăcate în costumul tradițional breton participă la descărcarea peștelui.

Femeile în vestimentație bretonă sunt un motiv frecvent în creația artistului, fiind prezente și în tabloul „Femei pe malul apei”⁵⁶, Fig. nr. 21, lucrare ce ilustrează, de asemenea, preferința artistului pentru pictura în aer liber. Realizat în 1897, tabloul sugerează expresiv ambianța peisajului acvatic, umanizat de prezența discretă a celor două femei îmbrăcate în vestimentația specifică Bretoniei (Franța).

Pictor al vieții urbane pariziene din perioada *La Belle Époque*, gravor, litograf, ilustrator de carte, apreciat portretist, sculptor și teoretician al artei în cunoscuta lucrare „Les promenades d'un artiste au Musée du Louvre” (1908), Jean-François Raffaëlli (1850-1924) a oscilat între realism și impresionism. Deși a participat la expozițiile impresionistilor din 1880-1881, Raffaëlli a acordat o atenție prioritară desenului în raport cu culoarea, realizând schițe preliminare pentru cele mai multe din lucrările sale. În 1889 a primit Medalia de Aur la Expoziția Universală de la Paris. A utilizat tehnici originale, atât în pictură, cât și în gravură. În peisajele târzii a recurs la o combinație între pastel și tehnica picturii în ulei, invenție care îi poartă numele.

Subiectele sale preferate au fost scene de gen și peisaje, în care a surprins, cu spirit de observație realistă, aspecte din viața grea a oamenilor din împrejurimile Parisului. În lucrarea „Casă pe malul apei”⁵⁷ realismul tematicii coexistă cu influențe ale tehnicii impresioniste.

⁵⁵ Fernand Le-Gout Gérard (1856-1924), *Vedere dintr-un port breton*, 1898, ulei pe pânză, 33 cm x 46 cm, semnat dreapta jos cu negru F. Le Gout Gerard (18)98, Colecția de pictură universală a Muzeului Țării Crișurilor Oradea Complex Muzeal; Agata Chifor, *Pictori francezi în Colecția Muzeului Țării Crișurilor (sec. XIX-XX)*, în „Biharea”, XXXVII, 2010, Editura Muzeului Țării Crișurilor, Oradea, 2011, p. 189; Fig. nr. 5, p. 195; Fig. nr. 6, p. 196; Agata Chifor, *Tipologii iconografice ale peisajului și naturii statice în Colecția de pictură universală a Muzeului Țării Crișurilor Oradea*, în „Biharea”, XLVI, 2019, Editura Muzeului Țării Crișurilor, Oradea, 2020, p. 143-144, Fig. nr. 12, p. 155.

⁵⁶ Fernand Le-Gout Gérard (1856-1924), *Femei pe malul apei*, 1897, ulei pe pânză, 38,5 cm x 46,5 cm, semnat și datat stânga jos: F. Le Gout Gérard (18)97, cu roșu, Colecția de pictură universală a Muzeului Țării Crișurilor Oradea Complex Muzeal; Agata Chifor, *Pictori francezi în Colecția Muzeului Țării Crișurilor (sec. XIX-XX)*, în „Biharea”, XXXVII, 2010, Editura Muzeului Țării Crișurilor, Oradea, 2011, p. 190; Fig. nr. 7-8, p. 196.

⁵⁷ Jean-François Raffaëlli (1850-1924), *Casă pe malul apei*, ulei pe pânză, 38,5 cm x 47 cm, semnat stânga jos cu negru J. F. RAFFAELLI, Colecția de pictură universală a Muzeului Țării

Postimpresionismul este ilustrat de Victor Vignon (1847-1909), unul din pictorii și gravorii talentați ai vremii sale, discipol al lui Camille Corot (1796-1875). Apropiat inițial de impresioniști, artistul și-a elaborat un stil propriu, definit prin prioritatea acordată desenului și păstrarea consistenței formelor. Peisajele rurale, cu ambianță austeră, drumuri și căsuțe geometrizzate, inspirate din lumea satului francez, au constituit tema preferată a creației sale, reflectând similarități cu Camille Pissarro (1830-1903), Paul Cézanne (1839-1906) și Vincent Van Gogh (1853-1890). Relevantă, în acest sens, este lucrarea „Vechiul drum la Saint Nicolas”⁵⁸ (Franța), remarcabilă prin autenticitatea cu care artistul descrie înfățișarea austeră a satului, în rezonanță cu cea a personajului feminin.

Un artist care a asimilat în creația sa spiritul inovator al perioadei *La Belle Époque* a fost pictorul francez Charles-François-Prosper Guérin (1875-1939), un important precursor al postimpresionismului, admirator al lui Paul Cézanne (1839-1906). Pictor, grafician, litograf, ilustrator de carte, artistul a fost discipolul pictorului simbolist Gustave Moreau (1826-1898).

Contemporan cu afirmarea fovismului, Guérin a fost influențat de colorismul intens al acestuia, fără a adera la exagerările cromatice ale reprezentanților săi. Deși a recurs frecvent la asocierea unor culori primare preferate de foviști, acordurile sale cromatice sunt mult mai echilibrate și armonioase decât ale acestora. Cea mai mare parte a operei sale cuprinde portrete feminine, naturi statice, peisaje citadine, secvențe de viață cotidiană, caracterizate printr-un decorativism cromatic moderat.

Relevant pentru stilul specific artistului, tabloul „Hélène (Soția Artistului)”⁵⁹, Fig. nr. 22, este un portret al soției acestuia, reprezentată în

Crișurilor Oradea - Complex Muzeal; Agata Chifor, *Pictori francezi în Colecția Muzeului Țării Crișurilor (sec. XIX-XX)*, în „Biharea”, XXXVII, 2010, Editura Muzeului Țării Crișurilor, Oradea, 2011, p. 190-192, Fig. nr. 9, p. 197; Agata Chifor, *Tipologii iconografice ale peisajului și naturii statice în Colecția de pictură universală a Muzeului Țării Crișurilor Oradea*, în „Biharea”, XLVI, 2019, Editura Muzeului Țării Crișurilor, Oradea, 2020, p. 145.

⁵⁸ Victor Vignon (1847-1909), *Vechiul drum la Saint Nicolas*, ulei pe pânză, 32,5 cm x 40,5 cm, semnat stânga jos cu negru V.Vignon, Colecția de pictură universală a Muzeului Țării Crișurilor Oradea Complex Muzeal; Agata Chifor, *Pictori francezi în Colecția Muzeului Țării Crișurilor (sec. XIX-XX)*, în „Biharea”, XXXVII, 2010, Editura Muzeului Țării Crișurilor, Oradea, 2011, p. 186-188; Fig. nr. 4, p. 195; Agata Chifor, *Tipologii iconografice ale peisajului și naturii statice în Colecția de pictură universală a Muzeului Țării Crișurilor Oradea*, în „Biharea”, XLVI, 2019, Editura Muzeului Țării Crișurilor, Oradea, 2020, p. 145, Fig. nr. 14, p. 156.

⁵⁹ Charles-François-Prosper Guérin (1875-1939), *Hélène (Soția artistului)*, ulei pe pânză, 92,5 cm x 60,5 cm, semnat stânga jos cu albastru Charles Guérin, Colecția de pictură universală a Muzeului Țării Crișurilor - Oradea Complex Muzeal; Agata Chifor, *Pictori francezi în*

atelierul de creație, privind un tablou aflat pe șevalet. Se remarcă modernismul paletei cromatice, capacitatea de evocare a modelului și a vestimentației de epocă, originalitatea construcției spațiale a interiorului.

Originar din Madrid, Ricardo Diaque (1853-1925) și-a început studiile la Academia de Arte Frumoase „San Fernando”, avându-i ca profesori pe Federico de Madrazo (1815-1894) și Carlos Luis de Ribera (1815-1891). S-a stabilit la Paris, cel mai important centru artistic al epocii, unde a activat în perioada 1875-1927.

„Strada pariziană”⁶⁰, Fig. nr. 23, ilustrează peisajul citadin preferat de artist în etapa franceză a creației sale, în care acesta descrie aspecte din viața mondenă a societății pariziene din perioada *La Belle Époque*. Artistul imortalizează un instantaneu de viață urbană, prezentând un bulevard în perspectivă, animat de trăsurile de epocă și personaje, ce ilustrează moda vestimentară din perioada de afirmare a Artei 1900.

Predilecția pentru tematica feminină, specifică Artei 1900 este ilustrată de sculptura „Baigneuse”, datorată renumitului artist Jean Jules Cambos (1828-1917), unul din cei mai prestigioși sculptori francezi din perioada *La Belle Époque*. Discipol al lui François Jouffroy (1806-1882), este autorul unor lucrări în teracotă, porțelan, marmură, bronz. Pentru sculptura „Baigneuse” a primit Medalia de Aur, Secțiunea Arte Frumoase.

Renumit pictor și grafician român, activ deopotrivă în România și Franța, Michel Simonidy (Mihail Simonidi, 1870-1933) s-a afirmat ca unul din creatorii originali ai perioadei *La Belle Époque*, autor de portrete, nuduri, compoziții cu caracter istoric și simbolic, peisaje marine, fresce, acuarele, ilustrații de carte și afișe ce poartă amprenta Artei 1900. A fost discipol al lui Theodor Aman (1831-1891) la Academia de Artă din București (1888), după care s-a integrat mediului artistic parizian, frecventând Academia Julien (1892) și Academia de Arte Frumoase din Paris (1893), unde i-a avut ca profesori pe Leon Bonnat (1833-1922), Fernand Humbert (1842-1934) și Gabriel Ferrier (1847-1914). Este autorul decorațiilor plafonante în frescă, realizate pentru Sala de Consiliu a Casei de Economii și Consemnațiuni din București (1900-1913), România.

Colecția Muzeului Țării Crișurilor (sec. XIX-XX), în „Biharea”, XXXVII, 2010, Editura Muzeului Țării Crișurilor, Oradea, 2011, p. 192-193; Fig. nr. 10, p. 197.

⁶⁰ Ricardo Diaque (1853-1925), *Strada pariziană*, ulei pe lemn, 48, 3 cm x 61 cm, semnat dreapta jos: Diaque (zgâriat) în pastă, Colecția de pictură universală a Muzeului Țării Crișurilor Oradea Complex Muzeal; Agata Chifor, *Tipologii iconografice ale peisajului și naturii statice în Colecția de pictură universală a Muzeului Țării Crișurilor Oradea*, în „Biharea”, XLVI, 2019, Editura Muzeului Țării Crișurilor, Oradea, 2020, 145-146, Fig. nr. 15, p. 156; Fig. nr. 15a-15b., p. 157.

Realizată în anul 1899, excepționala lucrare „Parfums d' hiver” („Parfumurile iernii”)⁶¹, Fig. nr. 24, reflectă receptivitatea tânărului artist român, stabilit la Paris, față de *Arta 1900*. Lucrarea este semnată cu varianta franceză a numelui artistului, aluzie la realizarea lucrării în ambianța artistică pariziană. Tabloul a primit *Mențiunea de Onoare* la Salonul Artiștilor Francezi din 1899. Artistul a fost premiat cu Medalia de Argint la Expoziția Universală de la Paris din 1900.

Tabloul ilustrează un arhetip feminin ideal, emblematic pentru imaginarul artistic al epocii. Leit-motiv al Artei 1900, femeia este asimilată organic universului vegetal, în picturile și grafica unor reprezentanți de marcă ai stilului, devenind un subiect predilect al ilustrațiilor cu caracter alegoric pe tema anotimpurilor sau a „Parfumului florilor”, de o mare popularitate în epocă. Traseul sinuos al părului ilustrează grafismul specific Artei 1900. Tabloul a fost apreciat în cronicile artistice ale vremii (revista „Le Monde Illustré”), imaginea sa fiind frecvent reprodusă pentru ilustrarea unor coperte de revistă, calendare, partituri muzicale.

Lucrarea are o excepțională valoare stilistică și iconografică pentru Arta 1900, fiind opera unui pictor de origine română, asimilat de cultura europeană ca reprezentant al unui important stil internațional.

Parcursul spațiului expozițional consacrat artei universale oferă vizitatorului o incursiune sintetică în “bogata și valoroasa moștenire a artei europene, prin intermediul unor lucrări reprezentative pentru exemplificarea unor variate stiluri, genuri, teme și tehnici plastice, adevărate oglinzi cu caracter artistico-iconografic și implicații antropologice vizând mentalitatea, raportarea la sacru, viața socială, viziunea despre lume și îndeosebi concepția despre Frumos a omului și artistului dintr-o anumită epocă”⁶².

⁶¹ Michel Simonidy (Mihail Simonidi, 1870-1933), *Parfums d' hiver*, 1899, ulei pe pânză, 186 cm x 106 cm, semnat și datat dreapta jos cu negru Michel Simonidy- 1899., Colecția de pictură universală a Muzeului Țării Crișurilor Oradea Complex Muzeal; Agata Chifor, *Semnificații simbolice și reverberații pariziene ale lucrării „Parfums d' hiver” de Mihail (Michel) Simonidy (Colecția de pictură universală a Muzeului Țării Crișurilor Oradea)*, în „Biharea”, XLIV, 2017, Editura Muzeului Țării Crișurilor, Oradea, 2017, p. 143-162; Fig. nr. 1, p. 154.

⁶² Dr. Agata Chifor, *Motivația Proiectului tematic al noului sediu al Muzeului Țării Crișurilor Oradea*, 27 martie 2017.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

I. Cărți și studii:

- x x x *Arta din Transilvania și Banat în secolul XVIII*, în volumul „Arta din România. Din preistorie în contemporaneitate”, Editori: Acad. Răzvan Theodorescu, Acad. Marius Porumb, vol. II, Editura Academiei Române, București; și Editura Mega, Cluj-Napoca, 2018, p. 81-111
- ASSUNTO ROSARIO, *Universul ca spectacol. Arta și filosofia Europei baroce*, Editura Meridiane, București, 1983
- AVRAM, ALEXANDRU, *Vă prezentăm Muzeul Țării Crișurilor, Secția de Artă universală*, în *Crișana*, Anul XXVII, nr.130, 3 iunie, 1972
- AVRAM, ALEXANDRU, *Muzeul Țării Crișurilor Oradea*, Editura Meridiane, București, 1973
- CHIFOR, AGATA, *Oradea barocă*, ediția a II-a, Revizuită și Adăugită, Editura Primus, Oradea, 2018
- CHIFOR, AGATA, *Limbajul secret al picturilor Școlii flamando-olandeze din Colecția Muzeului Țării Crișurilor*, în „*Ars Transsilvaniae*”, XXII, 2012, Editor Acad. Marius Porumb, Academia Română, Institutul de Arheologie și Istoria Artei Cluj-Napoca, Editura Academiei Române, 2012, p. 79-94
- CHIFOR, AGATA, *Madona cu Pruncul de Gerard David*, în „*Analele Universității din Oradea*”, Fascicula *Arte Vizuale*, vol. IV, Editura Universității Oradea, 2007, p. 41-50
- CHIFOR, AGATA, *Picturi religioase din Colecția Muzeului Țării Crișurilor*, în „*Biharea*”, XXXIV-XXXVI, 2007-2009, Editura Muzeului Țării Crișurilor, Oradea, 2011, p.161-180
- CHIFOR, AGATA, *Pictori francezi în Colecția Muzeului Țării Crișurilor (sec. XIX-XX)*, în „*Biharea*”, XXXVII, 2010, Editura Muzeului Țării Crișurilor, Oradea, 2011
- CHIFOR, AGATA, *Pictori din Școala germană în colecția Muzeului Țării Crișurilor din Oradea*, în „*Biharea*”, XL, 2013, Editura Muzeului Țării Crișurilor, 2013, p. 41-56
- CHIFOR, AGATA, *Pictori reprezentativi din Școala austriacă în Colecția Muzeului Țării Crișurilor din Oradea (sec. XIX-XX)*, în vol. *Cultură, Societate, Biserică* (Coordonator Prof. Univ. Dr. Antonio Faur), Editura Muzeului Țării Crișurilor, Oradea, 2013, p. 91-105
- CHIFOR AGATA, *Portrete imperiale austriece din Colecția Muzeului Țării Crișurilor Oradea (secolul al XVIII-lea)*, în vol. „*Seminatores in Artium Liberalium Agro*” (Coordonatori: Prof. Univ. Dr. Aurel Chiriac, Prof.

- Univ. Dr. Sorin Șipoș), Centrul de Studii Transilvane, Academia Română, Cluj-Napoca, 2014, p. 525-536
- CHIFOR, AGATA, *Lucrări în stil biedermeier în Colecția Muzeului Țării Crișurilor* Oradea, în *Biharea*, XLI, 2014, Editura Muzeului Țării Crișurilor, Oradea, 2015
- CHIFOR, AGATA, *Semnificații simbolice și reverberații pariziene ale lucrării „Parfums d' hiver” de Mihail (Michel) Simonidy (Colecția de pictură universală a Muzeului Țării Crișurilor Oradea)*, în „Biharea”, XLIV, 2017, Editura Muzeului Țării Crișurilor, Oradea, 2017, p. 143-162
- CHIFOR AGATA, *Artă și antropologie: Dipticul gotic din Colecția Muzeului Țării Crișurilor Oradea (sf. sec. al XIV-lea)*, în vol. „In honorem Centenar Tereza Mozes. Destin uman și profesional” (Coordonatori: Prof. Univ. Dr. Aurel Chiriac, Dr. Ioan Goman), Editura Muzeului Țării Crișurilor, Oradea, 2019, p. 263-282
- CHIFOR AGATA, *Tipologii iconografice ale peisajului și naturii statice în Colecția de pictură universală a Muzeului Țării Crișurilor Oradea*, în „Biharea”, XLVI, 2019, Editura Muzeului Țării Crișurilor, Oradea, 2020
- DIONISIE DIN FURNA, *Erminia picturii bizantine*, Editura Sophia, București, 2000
- DRĂGUȚ, VASILE, *O Madonă flamandă la Muzeul Regional Crișana*, în „Revista Muzeelor”, II, nr. 2, București, 1965, p. 121-126
- JÁNÓ MIHÁLY, *Catalog realizat cu ocazia expoziției comemorative Barabás Miklós, Sfântul Gheorghe*, 1998
- NANU ADINA, *Artă, stil, costum*, Editura Meridiane, București, 1976
- ORDENTLICH IVAN, CHIDIOȘAN NICOLAE, BUȘILĂ V., SINIGALIA TEREZA, *Muzeul Țării Crișurilor*, în „Revista Muzeelor”, nr. 3, 1971
- RUGGERI, UGO, *Trevisani, Francesco*, în „The Dictionary of Art” (ed. J. Turner), p. 311-315
- SABĂU NICOLAE, *Metamorfoze ale barocului transilvănean*, volumul II, *Pictura*, Editura Mega, Cluj-Napoca, 2006
- SILVAN IONESCU, ADRIAN, *Mișcarea artistică oficială în România secolului al XIX-lea*, Noi Media Print, București, 2008
- SONOC, ALEXANDRU (Editor), MUREȘAN VALENTIN, ORDEANU MARIA, *Efigii imperiale habsburgice din Sibiu*, 2011
- STOICHIȚĂ VICTOR IERONIM, *Instaurarea tabloului. Metapictura în zorii Timpurilor Moderne*, Editura Humanitas, București, 1999, traducere de Andrei Niculescu
- STOICHIȚĂ VICTOR IERONIM, *Efectul Don Quijote. Repere pentru o hermeneutică a imaginarului European*, Editura Humanitas, București, 1995

STOICHIȚĂ VICTOR IERONIM, *Experiența vizionară în arta spaniolă a Secolului de Aur*, Editura Humanitas, București, 2011

ZINTZ, MARIA, *Colecția de pictură universală a Secției de Artă de la Muzeul Țării Crișurilor*, în „Biharea”, XVIII, Editura Muzeului Țării Crișurilor, Oradea, 1991, p. 183-202

II. Surse digitale:

<https://www.newadvent.org/cathen/10275b.htm>

[https://fr.wikipedia.org/wiki/Michel_\(archange\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Michel_(archange))

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fra_Filippo_Lippi_-_Madonna_with_the_Child_and_Scenes_from_the_Life_of_St_Anne_-_WGA13236.jpg

<https://www.visit-florence-italy.com/museums/accademia/botticelli-virgin-child-two-angels-st-john-baptist-accademia-gallery-florence.html>

https://en.wikipedia.org/wiki/Madonna_of_the_Pomegranate

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Enthroned_Virgin_and_Child,_with_Angels,_by_Gerard_David.jpg

<https://www.kikirpa.be/en/friedlaender/1342>

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gerard_David_-_The_rest_on_the_flight_into_Egypt_\(National_Gallery_of_Art\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gerard_David_-_The_rest_on_the_flight_into_Egypt_(National_Gallery_of_Art).jpg)

<https://ro.orthodoxwiki.org/Epifania>

<https://sites.google.com/site/clothingthroughtheages/home/baroque-and-ro>

https://en.wikipedia.org/wiki/Madame_Ad%C3%A9la%C3%AFde#/media/File:Nattier,_Jean-Marc_-_Marie_Ad%C3%A9la%C3%AFde_of_France_-_Versailles_MV_8376.jpg

https://www.wikigallery.org/wiki/painting_96813/Hans-%28Johann-von-Strasiripka%29-Canon/M%E4dchen-mit-Papagei-%28Die-Gattin-des-K%C3%9Cnstlers%29-%28Girl-with-a-Parrot-%28The-Artist%27s-Wife%29%29

*Valabilitatea accesării surselor digitale a fost verificată la data predării studiului, 4 XI 2022

Listă ilustrații, Colecția de pictură universală a Muzeului Țării Crișurilor Oradea-Complex Muzeal

Fig. nr. 1. Școală boemiană, sfârșit de secol XIV, *Nașterea Domnului și Închinarea Magilor*, tempera și foiță de aur pe lemn, 203,5 cm x 80 cm

Fig. nr. 2. Școala boemiană, sfârșit de secol XIV, *Maiestas Domini și Sfântul Arhanghel Mihail triumfând asupra demonilor*, tempera și foiță de aur pe lemn, 203,5 cm x 80 cm

Fig. nr. 3. Școala lui Raffaellino del Garbo (1466-1524), *Sfânta Familie*, tempera pe lemn de cedru, diametru 84 cm

Fig. nr. 4. Școala lui Gerard David (1460-1523), *Madona cu Pruncul*, ulei pe lemn, 44,5 cm x 31 cm

Fig. nr. 5. Școala lui Adam Elsheimer (1578-1610), *Adorația păstorilor*, ulei pe lemn, 41 cm x 30 cm

Fig. nr. 6. Pietro Marchesini (1692-1757), *Sfânta Familie*, 1734, ulei pe pânză, 184, 5 cm x 139,5 cm, semnat dreapta jos, cu negru PIETRO MARCHESINI F.1734

Fig. nr. 7. Școala lui Francesco Trevisani (1656-1746), *Împărtășania apostolilor*, secolul XVIII, ulei pe pânză, 73 cm x 51 cm

Fig. nr. 8. Școala lui Frans Snyders (1579-1657), *Natură statică*, ulei pe pânză, 114 cm x 93 cm

Fig. nr. 9. Școala lui Martin van Meytens cel Tânăr (1695-1770), *Portretul împărătesei Maria Tereza*, ulei pe pânză, 70,4 cm x 57,6 cm

Fig. nr. 10. Școala lui Martin van Meytens cel Tânăr (1695-1770), *Portretul împăratului Francisc Ștefan de Lorena*, ulei pe pânză, 69,8 cm x 55,8 cm

Fig. nr. 11. Hans Canon (1829-1885), *Femeie cu papagal*, ulei pe pânză, 127 cm x 85 cm

Fig. nr. 12. Carl Moll (1861-1945), *Natură statică*, 1885, ulei pe pânză, 120 cm x 92 cm, semnat și datat dreapta jos, cu negru: Carl Moll 14/2 (18) 85

Fig. nr. 13. Barabás Miklós (1810-1898), *Familie românească plecând la târg* (c. 1844), ulei pe pânză, 148 cm x 119 cm

Fig. nr. 14. Barabás Miklós (1810-1898), *Portretul baronului Kemény János*, 1879, ulei pe pânză, 73,4 cm x 57,5 cm, semnat și datat lateral dreapta, cu negru: Barabás. 1879.

Fig. nr. 15. Paul Baudry (1828- 1886), *Portretul artistului*, ulei pe pânză, 46 cm x 37,7 cm

Fig. nr. 16. Edmond Louis Dupain (1847-1933), *Portret de femeie*, ulei pe lemn, 40,8 cm x 32,3 cm, semnat dreapta, cu roșu E. Dupain

Fig. nr. 17. Peter Herwegen (1814-1893), *Interior de biserică*, ulei pe pânză, 88 cm x 116 cm, semnat stânga jos, cu brun Herwegen

Fig. nr. 18. Adolf Stademann (1824-1895), *Peisaj de iarnă*, ulei pe pânză, 43 cm x 58, 2 cm, semnat stânga jos, cu negru :Ad.Stademan

Fig. nr. 19. Max Liebermann (1847-1935), *Petrecere la marginea satului*, ulei pe pânză, 42 cm x 36 cm, semnat stânga jos, cu brun M Lieberman

Fig. nr. 20. Fernand Le-Gout Gérard (1856-1924), *Vedere dintr-un port breton*, 1898, ulei pe pânză, 33 cm x 46 cm, semnat dreapta jos, cu negru F. Le Gout Gerard (18)98

Fig. nr. 21. Fernand Le-Gout Gérard (1856-1924), *Femei pe malul apei*, 1897, ulei pe pânză, 38,5 cm x 46,5 cm, semnat și datat stânga jos, cu roșu: F. Le Gout Gérard (18)97

Fig. nr. 22. Charles Francois Prosper Guérin (1875-1939), *Hélène (Soția artistului)*, ulei pe pânză, 92,5 cm x 60,5 cm, semnat stânga jos, cu albastru Charles Guérin

Fig. nr. 23. Ricardo Diaque (1853-1925), *Strada pariziană*, ulei pe lemn, 48, 3 cm x 61 cm, semnat dreapta jos: Diaque (zgâriat) în pastă

Fig. nr. 24. Michel Simonidy (Mihail Simonidi, 1870-1933), *Parfums d'hiver*, 1899, ulei pe pânză, 186 cm x 106 cm, semnat și datat dreapta jos, cu negru Michel Simonidy- 1899.



Fig. nr. 1



Fig. nr. 2



Fig. nr. 3



Fig. nr. 4



Fig. nr. 5



Fig. nr. 6



Fig. nr. 7



Fig. nr. 8



Fig. nr. 9



Fig. nr. 10



Fig. nr. 11



Fig. nr. 12



Fig. nr. 13



Fig. nr. 14

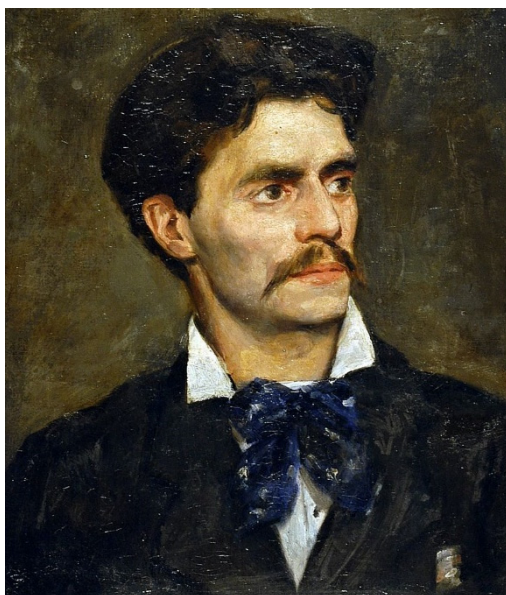


Fig. nr. 15



Fig. nr. 16



Fig. nr. 17



Fig. nr. 18



Fig. nr. 19



Fig. nr. 20



Fig. nr. 21



Fig. nr. 22



Fig. nr. 23



Fig. nr. 24

CONTEXT ȘI ARII CONCEPTUALE ÎNTRE ANII '80 – 2010. ARTIȘTI ȘI ABORDĂRI TEMATICE

MILENA AUGUSTA POP*

CONTEXT AND CONCEPTUAL FIELDS BETWEEN THE 80S AND 2010. ARTISTS AND THEMATICAL DIRECTIONS

After a century of political and ideologic conflicts, reactions and postreactions, concepts and antagonic movements, the creation has been situated in paradoxes evolving in the spirit of the moment and searching answers towards the fundamental questions of the being. The last decades have acumulated a wealth of retrosepections and the artistic consciousness has determined lucidity towards present time, demonstrating that creation arises from abstraction and mistique intimacy from the studio and other paths trough time. The last decades have demonstrated that truths exist those unquestioned and that the funndamental role is that of human value, an unconceivable ideeaa from other historic periods. In an overview that concludes the orientation and the first-place in arts, there cannot be definitive enuantiations for patinting, new media or other genre; we view not having a priority to thinking painting in the terms of abstraction or objective representation. Starting from these first parameters it is important that the genre of painting occuppies large arias starting from the conceptual rigour towards a painting for the sake of painting and that in the career of the artist we view changes and high or low, diverse creative temperatures.

Key words: political and ideological conflicts, creation, the spirit of the moments, being, present time, abstraction, arts, painting and new media, objective representation, painting for the sake of painting, artists.

Anii 80-2000. Contextul de idei

Anii optzeci, perioadă considerată un vârf¹ în evoluția picturii pentru întregul secol care se apropia de final, prezintă un context de idei și, dincolo de orice utopie sau avangarde, o sumă de reacții². Un prim moment constă în apariția lui Beuys definit un vizionar și idealurile situate în opoziție, similar cu ciocnirile omului cu realitatea, în ansamblu un spirit de avangardă distanțat de trecut, profetizînd un viitor al sensibilității artistice. Un alt moment constă

* Muzeul Țării Crișurilor – Complex Muzeal; e-mail: arta@mtariicrisurilor.ro

¹ Ruhrbeg & comp, *Art of the 20th Centurrry*, v. I. *Paintng* („*Painting on the Verge of the Millennium*”), Editura Taschen, Köln, Lisboa, London, NewYork, Paris Tokyo, 1998, p. 365

² *Ibidem*, (*Byond Utopia și Between Vanguard and Reaction*)

în metamorfozele gândirii liberale și socialiste din America în direcția unui model conservator ce presupune concepția de „toleranță represivă”³ și o formă de circulație a ideilor politice în contrast cu anii ‘60. În acest punct, brutalismul expresiei și al artistului este din ce în ce mai puțin important cu excepția lucrărilor monumentale ale lui Richard Serra și ale sculpturilor kitsch de Jeff Koons încărcate de provocări și cu impact direct asupra spectatorului trăind în liniște în spațiul public american și european. Deceniul nouă aduce cu sine un context ce a consacrat pentru scurt timp importanța ideii de renaștere a picturii datorită revenirii în scenă cu un aplomb diferit de deceniile anterioare când o generație nouă de artiști au revenit la practicile genului picturii. Este vorba despre contextul dominant de New media, datorând unor artiști ca Nam June Paik, Vito Acconci, Jurgen Klauke, Rebeca Horn, Nancy Hoover, Dan Graham, Ulrike Rosenbach, Bill Viola și fascinației create de tehnologie și de familiarizarea cu aceasta în cadrul genurilor precum filmul, arta video și performance. Abordarea picturii ca idee și orientare nouă se justifică datorită practicării genului de artiști cu experiență în performance, video art, ori film sau care creează obiecte precum Klauke, Johannes Bernard Blume, Horn, Paik și fotografii excepționali precum Astrid Klein și Katarina Sieverding care au încorporat elemente de pictură în creație. Starea de spirit ce plutea, denumită reîntoarcere la pictură, provenise dintr-o uzură față de purismul auster creat de încrederea și utopia superiorității Artei Minimaliste care a condus în cele din urmă la răirirea proiectelor de Artă Conceptuală; între acestea se implicaseră ocazional și o parte dintre cei mai târzii pictori neo-expresioniști, creând o similaritate cu uzura protagoniștilor implicați în stilurile din alte epoci pe care nu au reușit să le depășească. Noua pictură de la mijlocul anilor optzeci îmbrățișată de generația tânără, fie că a avut fundamente neo-expresioniste, gestuale sau meditative, a constatat în originalitate, căutând argumente diferite între care miza în depășirea capabilităților intelectuale prin simțire ori datorită convingerii în ideologia progresului menit să depășească ideile avangardiste. Un aspect notabil constă în poziția lui Manfred Schneckenberger, președinte în două rânduri la *Documenta* care într-un interviu a formulat un sens deschis înțelegerii privind pictura deceniului: „Free disposal over every style, or the waiver of style, though wealyevident throughout the 20th century, is now penetrating into uncharted territory... Wht we call ‘modernism’ was essentiatlly determined by two ideas: On the one hand, by the notion of art finding its way back to itself – culminating in [American critic and theoretician] Clement Greenberg ,s puritan teleology of painting as the self-critiqueof

³ *Ibidem*

painting. On the order, by the perpetual opening of art into non-art (slogan: 'art as/life'), Peter Burger's leftist theory of the avant-garde. The one path ran lineary and evolutionarily; the order repetedly subject art to revolutions. Both paths made it meaningful to speak for 120 years of an avant-garde, both made art appear dynamic and inovative"⁴. Orientarea artiștilor are o traiectorie care, mergând în spate de la Baselitz și Penck și de la miturile trans-avangardei sau arte cifra, cum arăta Achille Bonito Oliva, prin Wild Painting a berlinezilor din Mulheimer Freiheit în Cologne, prin Noua expresivitate cu Arta Informel europeană și germană a tașiștilor cu Expresionismul American Abstract sau cu Action Painting. Germanii Schultze, Schumacher, Hoehme au recurs la Romantism sau Expresionism în timp ce expresionismul istoric a mers până la Beckmann când sălbăticia și iraționalismul au fost redescoperite și pentru un timp apreciate de la Paris la New York și de la Tokyo la Moscova. În prim moment mișcarea conceptuală afirmă caracterul conservator și retrospectiv, repetiția și originea picturii de factură expresionistă având o atitudine de respingere a ideii de moarte a artei și picturii. În plan conceptual enunțul lui Manfred Schneckengerger s-a deschis în două direcții rezultând eclectismul post-modernist ca o nouă formă de libertate și expresie după care un rol important în evoluția mișcării l-a avut sosirea artiștilor din Berlinul de Est. În acest sens, nu este întâmplătoare apariția lui Baselitz și Penck, pionierii noii picturi expresive, gestuale germane, după ce Gerhard Richter, Polke, Graubner, Uecker, Hoehme și alții veneau din fosta Republică Democrată Germană. Se adaugă direcției Willi Sitte prin supra-abundența barocă și Bernhard Heising care odată cu abundența figurilor, au continuat tradiția expresionistă pe care au ramificat-o într-o manieră personală. Același fapt este specific, sub premise artistice distincte în cazul lui Gerhard Altenbourg care a avut ca sursă și stimul pictura lui Klee. Baselitz ajunge în Berlinul de Vest unde profesor devine Han Trier, un abstracționist care lucra cu ambele mâini. Idolii mai vechi ai lui au fost Corinth și Heckel, Ferdinand von Rayski, marele portretist de secol nouăsprezece, o listă bună pentru artistul care va deveni primul reprezentant al picturii gestuale expresive nouă ca spirit dar cu rădăcini puternice în tradiție.

⁴ „dispoziția liberă asupra oricărui stil, cu toate că este puțin evidentă în secolul douăzeci, intră acum într-un teritoriu necercetat iar ceea ce numim modernism a fost determinat de două idei: arta încearcă să-și găsească drumul spre sine culminând cu teleologia puritană a picturii de Clement Greenberg ca auto-critica picturii. În al doilea rând, deschiderea artei în non-artă (slogan arta ca viață, arta este viață) – teoria de stânga de Peter Burger a avangardei. Prima variantă se dezvoltă linear și evolutiv; cea de-a doua determina arta revoluțiilor. Amândouă variante au permis discutarea timp de 120 de ani despre Avangardă și ambele făceau ca arta să pară dinamică și inovatoare” (n.t.). *Ibidem*, p. 366

Anticipativ, se identifică tematici noi începând de la noile mituri ale picturii italiene până la împăcarea ambivalentă a lui Anselm Kiefer cu trecutul german și de la exploatarea elegant-decorativă a lui Julian Schanbel cu materiale divers texturate cum sunt catifeaua, pielea de animal, până la banalitățile unei figurații libere sau descriptive. Jorgen Klauke este un alt exemplu de artist ale cărui desene obsesive exprimă o lume abisală cu descoperiri ale identității sexuale, cu abordări ale ideii de comunicare și care ironic uneori vizau experiențe existențiale în secvențe fotografice și pictură cu tendință experimentală.

Problematici în pictura europeană din deceniul nouă

Mișcarea Italiană Arte Cifra a creat o viziune marcată de ideea lipsei de stil ca principiu și în acest sens⁵ istoria devine o formă de acumulare a formelor eclectice. Arta cu mesaj moral, precum Arte Povera, este cinică. Senzația de labirint eliberat din interior, interpretarea subiectivă a istoriei și mitologiei sunt teme centrale ale transavangardei. Pictura este suficientă pentru ea însăși fără să necesite justificări în plan simbolic, motiv pentru care Germano Celant este citat atunci când găsea în căderea sacrului în favoarea socialității corespondențe în elevarea ego-ului. Spațiul concret este asumat ca privat prin schimbarea atitudinii spre exemplu când poluarea vizuală a mediului nostru este formulat în termenii imaginarului personal și enigmatic. Ingo F. Walther, despre lucrarea *O pictură fără titlu* de Francesco Clemente arăta că nu sunt căutate conexiuni cu lumea exterioară, reflectând în mod excepțional realitățile interioare ale pictorului. Această formă a neoexpresivității provine din banalizarea semnificațiilor degradate de un decorativism superficial. Reformulările din pictura lui Mimmo Paladino și Nicola de Maria în acest sens conduc către abstracție ori conceptualism. Lucrările lui Paladino sunt jucate cu metafore fundamentate pe o concepție complexă și controlată care conține un imaginar variat, asociat cu referințe la situații concrete, cu fantasticul, uneori cu formule arhaice și amintiri mistice, disociate de orice termeni stilistici. Reprezentant de marcă, Sandro Chia, a căutat ceva distinct, un conceptualism magic, încercând să ajungă la rădăcinile fenomenului de creație, să descopere punctul zero al procesului de creație față de care a realizat că este o ficțiune. Similar, Enzo Cucchi a renunțat la ideea de progres pe care a reconsiderat-o cu convingerea că „Suntem pre-istorici”, delimitându-se de artistul german Anselm Kieffer care a abordat probleme ce țin de retrospectiva istorică. Cucchi a preferat în locul memoriei colective față

⁵ *Ibidem*, p. 376

de istorie un proces artistic cu referințe la legendă, la devotament față de mit și istorie, punct de interferență cu Kiefer. Și întrucât Europa ar trebui să aibă ultimul cuvânt asupra picturii, *Vechea Lume*, în aceste temelii sunt regăsite în propriul sentiment subiectiv ca o formă de respingere a intelectului schematic. În final spune Chia, respingerea unui stil anume definit prin rigorile cu care a fost conceput, inconsistența stilistică moștenită, sunt motive deschise către post-modernism.

În Spania, moartea lui Franco a adus o schimbare caracteristică mișcărilor internaționale fără să manifeste refuz față de tradițiile naționale. Majoritatea tinerilor împărtășesc tendințe similare figurativului expresionist și stratificărilor ce conțin semne simbolice și aluzii mitologice. Influența lui Tapies și Miro este vizibilă stilistic și tematic iar ca influențe internaționale, gestualismul lui Pollock și materialele exploatate de Arte Povera joacă un rol central. Picturile lui Frederic Amat, Miquel Barcelo, abstracțiunile lui Jose Maria Sicilia sunt marcate energetic în timp ce Chema Cobol practică un suprarealism expresiv cu pânze dominate de semne și figuri. Se remarcă Victor Mira, Garcia Sevilla, Guillermo Paneque și Maria Gomez. Frank Aurbach, artist născut la Berlin care trăiește la Londra, nu a fost un inițiator al mișcării neo-expresioniste, munca sa fiind preluată mai degrabă ca proces de deschidere în afara Angliei. Inspirat de expresionismul târziu, peisajele, portretele și compozițiile sale figurative sunt executate în impasto, gradații subtile punctate în tonuri strălucitoare, aplicate în tușe spontane de cuțit sau pensulație mare. Se înalță în pictura timpurie a acestuia afinități cu action painting și De Kooning, cu Soutine din prima jumătate a secolului, toate susținute de admirația pentru Stael, Giacometti și Francis Bacon. Pictura lui Auerbach este caracterizată printr-o tratare grafică în care liniile negre semnalizează culori. Ca atitudine, opera lui Leon Kossoff, fiul emigraților ruși care trăiește la Londra, crează similarități cu aceea a lui Auerbach. Între temele lui se regăsesc locuri din capitala Marii Britanii, compoziții cu trecători pe stradă care, la prima vedere, amintesc de acelea ale expresioniștilor. În fond, figurile sale, precum nota David Sylvester, nu sunt simple reprezentări și, în loc de a fi caractere, sunt creaturi care sunt numai pentru a fi privite, pictate în culori mate, opace, înecate în accente de lumină. Mitologiile subiective ale italienilor și tendința orientată către gestualism a scoțianului Bruce McLean constituie un interes aparte pentru Maria Lassnig. *Agresiune și autoexplorare* poate fi idee și tematică a întregii opere a artistei austriece. Având ca surse centrale explorarea sinelui și corpul-recipient, aceasta s-a îndreptat împotriva tendințelor curente. Corpul, motivul central din arta lui Lassnig nu are nimic comun cu Fluxus, happening, performance ori Body Art. Nu a fost tentată să abandoneze pictura pentru alte curente, iar abordările, definite ideii de

„conștiința corpului”, nu o califică în termenii de egocentrică, în ciuda faptului că se situează pe sine ca obiect de studiu. Este vorba despre o călătorie realizată în proximitate pentru a aprofunda explorarea sinelui și pentru a comunica ceea ce descoperă la alții. Experimentele personale sunt investigații în problemele picturii legate de experiențe cognitive și emoționale cu posibilitatea de a fi transpuse în termeni vizuali. Paleta lui Lassnig tinde spre griuri, figurile nu apar puternice ci evocator simbolice. În lanțul tradiției extinse de la portretele realizate de Velasquez, Munch și Van Gogh, Lassnig, distorsionată grotesc, fără să fie vorba despre reprezentări imaginare sau ancestrale, ci despre afinități spirituale ce oferă o ironie hibridată și despre stima feminină de sine. Împrietenită de mult timp cu Arnulf Rainer și asociată cu avangarda austriacă în jurul legendarului Mosignore Mauer, Lassnig a stimulat artiști tineri precum Hubert Schmalix, Siegfried Anzinger, Erwin Bohatsch.

Dialectica Viață Moarte constituie temelia conceptuală a lui Arnulf Reiner, opera lui deținând un loc distinct în arta austriacă și europeană ca întreg. Este vorba despre conexiunile cu Arta Informel și Tachism, dominată deconstructivistă și dramatică urmate de începuturile în Realismul Fantastic ce viza disoluția formei și articularea unei picturi cu reminiscențe în aceste stiluri. În substrat, opera lui Reiner trimite la expresia gesturală sau a supra-picturii dominată de dialectica vieții și a morții caracteristică anilor cincizeci. Imaginea se contura ca fiind obscură, distrusă, creând senzația de nou. În întuneric, supra-pictura neagră în albastru profund pare mai închisă, în contrast cu o zonă subțire de lumină, creând astfel o idee ce orientează spectatorul către iluminare, către un ultim refugiu, „înmormântare” ori către „înecare” a picturii și renașterea ei în conștiința morții. Rezultatul constă într-un calm meditativ, complementar unei anxietăți sedimentate existențial. Expresivitatea din pictura lui Rainer nu reflectă abstracția gestuală sau action painting, deoarece nu reflectă sinele, iar supra-pictura sa nu constă în abstractizări, ci în deghizări sau reproduceri psiho-fizice.

Resemnarea și agresiunea, tristețea și ura, împăcarea și sfârșitul unui temperament ce aprofundează o lume existentă între imaginar monocromatic și gestualism exploziv în urme negre, constituie nu atât sentimente cât motivații de fundal ale cărei tematici, potrivit lui Armin Zweire, sunt articulate în jurul problemelor individualului în societatea contemporană, a lipsei de legături, a singurătății și disperării. Dacă mișcarea vieneză, cunoscută sub numele de *acționism*, și în mod special lucrarea *Teatrul Orgiastic* de Herman Nitsch, este fundamentată în catolicismul austriac, celebrarea maselor negre de culoare și combinarea elementelor păgâne și creștine din opera lui Rainer aduc contribuții austriace importante în arta contemporană. Potrivit lui Dieter

Koepplin, Disler, un pictor suedez cu înclinații diosiniace în creație care lucrează noaptea ascultând muzică, în abordările gestuale datorează lui Pollock, tachismului european, în primul rând structurii psihotice și simbolismului psihanalitic. În ciuda detașării reflexive, în pictura lui Disler apar referințe autobiografice, tensiunea și jocul între moarte și dragoste. Nebunia jocului realizat în pensulații crează expresia neliniștii profund existențiale. La fel ca opera lui Rainer, grafica și pictura lui Walter Stohrer au fost asociate cu tașismul și arta informală, însă doar pentru perioada timpurie în care s-a inspirat din gestualismul lui Schiltze, Bruning și Gotz. Ceea ce îl distinge pe Stohrer de majoritatea contemporanilor săi expresioniști este combinarea tușelor alunecoase cu precizia grafică, explorarea controlată și asocierea temperamentală cu simțul formei. Combinația este rezultatul unei capacități pentru concentrare antrenată de practica studentului lui Grieshaber în gravură permițând și alte conexiuni sau reveniri. Opera lui Stohrer conține un contrapunct dinamic între pictură, linearitatea grafică, citatele din texte în care pictura devine caligrafie. Seriile și ciclurile pe pânză în elaborarea operei devin principiu deoarece însăși artistul arăta că vede pictura în mod secvențial.

În Franța, Arta pictorului Eugene Leroy nu reflectă obsesii de auto-explorare similară operelor găsite la artiștii mai tineri. Opera acestuia aduce viziuni în sensul lui Tițian sau Giorgione în care expresionismul gestual nu este cu adevărat o formă de explorare în sine. În lucrările lui se pot vedea mai degrabă subiecte reale, peisaj și figuri umane. Realul este prezent într-un continu mixaj cu irealul practicat cu indistincție, cu accentul pus pe materialul în sine și pe dinamica mișcării. Totuși, tematica, incluzând auto-portrete, rămâne o problematică chiar în opera târzie, admirată de artiști mai tineri precum Baselitz.

Artiști, programe și atitudini

Înainte ca Baselitz să devină faimos a fost un militant, a generat scandal fiind o prezență reală în spațiul public. În 1961 cu Eugen Schonebeck a realizat manifestul *Pandemomium* iar în 1962, într-un alt manifest, a proclamat nașterea epocii *Realismului Patetic*. Realizează drept urmare o pictură brutală, semirealistă, expresivă și provocatoare, blasfemitoare și obscenă: *The Big Night Flushed* în 1961 în Cologne la Museum Ludwig, *The hand of god* în 1964-1965 în Bonn la *Kunstmuseum*. Lucrările au fost realizate ca protest la abstracția sterilă și academică într-un stil critic la adresa puritanismului german din perioada *Miracolului Economic*. În contrareacție apar lucrările *Omul dezbrăcat* și *Marea Noapte Spălată* realizate cu deformări groțeste ale imaginii reprezentând un adolescent cu cap supradimensionat și penis

monumental. Mai târziu Baselitz realizează în ideea artei pentru artă în care a rotit suprafața lucrării dispunând figurile și peisajele invers. Diferența între imaginar și abstracție constă în subiectul ca element structural și ca mijloc de control, pentru salvarea imaginii de uzură și repetiție.

Penck, artist emigrant din Germania de Est, influențat de Rembrandt și Van Gogh abordează expresionismul încă din tinerețe. În lucrarea *Group of Friends* se descoperă atitudini pline de ironie în reprezentările caricaturale în care pot fi identificați Wolf Biermann, Jurgen Bottcher și Baselitz ca spectatori și artiști într-o compoziție cu capul lui Picasso așezat pe un corp de gnom. Distorsionările figurii, gestul și culoarea expresionistă vor deveni caracteristice în opera târzie ale lui Penck. Tendința sa a fost anticipată înainte în diferitele aluzii cu trimitere la subiecte inspirate din preistorie și motive arhetipale ori de natură tehnologică, acestea reflectând referințe culturale complexe. Simbolismul exploatat de Penck indică intenția de a crea o simbioză între rațional și irațional, logică și imaginație și „standarde” obiective. În 1978, Penck scrie sub pseudonimul Ypsilon, căutând în același timp să realizeze conexiuni între lume și standarde obiective în scopul creerii unui limbaj universal al semnelor. Opera lui Penck nu este definită stilistic, ea fiind rezultatul unei culturi târzii cu neliniștile existențiale și în acest sens sunt de remarcat pictogramele enigmatice cu înclinații decorative și patternuri pe perete.

După întâlnirea și colaborările din 1977, Jorg Immendorff, alt important reprezentant al neoexpresionismului a evoluat dincolo de ideologia de stânga și de neoprimitivismul anilor din tinerețe. Din context a rezultat o operă plină de forță polemică, subliniind substanța lui Immendorff, latura critică față de ideologia germană și a istoriei împreună cu oscilațiile grave între speranță și disperare. Epica experiențelor personale cu referințe la situații istorice și evenimente în picturile și sculpturile sale asociază anecdota cu simbolul și aluziile din grafică cu grotescul, realizând în cele din urmă un stil mixt. Între proiecte, Immendorf realizează seria tematică *Cafe Deutschland*, inspirată din Guttuso și Caffè Greco. În expansiunea tematică propusă, indică deziluzia privitoare la diviziunea Germania, la diviziunea lumii între Est și Vest subliniind aspecte privind deformarea gândirii.

Sub titlul „*Nibelungii nu mor niciodată...*”⁶, în lucrarea de proporții enciclopedice *Art of the 20th Century, vol I Painting* a echipei de condusă de Ruhrberg, Ansem Kieffer este prezent datorită preocupărilor sale de istoria recentă și miturile Germaniei. Artistul cercetează aspecte distincte față de ceilalți artiști precum mitul, fundamentalismul ideologic difuz derivat din realități distante în timp și spațiu, marcate de irațional. Kieffer nu pornește

⁶ *Ibidem*, p. 373.

având martori oculari sau arhive, ci incluzând sursele acestora, investigația personală și propria memorie, urmărit de fascinația răului și a iraționalului și de o imensă nevoie capacitatea de empatie față de istoria și dramele oamenilor. Începând cu 1970 Kieffer debutează cu o serie de peisaje și subiecte simbolic eroice, urmate de studii pentru eroii din opera lui Richard Wagner, *Nibelungii* și *Parsifal*. Aceste teme complexe au fost transpuse imaginar cu pathos evocator, cu deschideri multiple în privirea spectatorului. Conținutul și mesajul lucrărilor evocă legătura intrinsecă între pozitiv și negativ, bine și rău. *Scorched Earth / Pământ răscolit*, interioarele eroice *Parsifal* din Tate Gallery, peisajele rurale marcate de istorie precum *Sand of Marches of Bradenburg* dețin o subiectivitate, permițând varii interpretări. Dominanta operei lui Kieffer constă în densitatea texturii rezultate din materii neconvenționale, emulsie, ulei, acrylic, shellac, nisip și paie la care adaugă sentimentul de de milă și regret, puterea mitului și a iraționalului, pictura sa devenind subiect de controversă cu atât mai mult cu cât fac referință la o revizuire morală a istoriei din Germania. (v. fig 1 și 2 cu imagini din seriile de lucrări *Retorica războiului* și *Valoarea ruinelor*).



Fig. 1 Imagine din expoziția retrospectivă Anselm Kiefer din tematica **Retorica războiului**, Centrul Pompidou, Paris, 2015 – 2016. Fotografie din baza personală de date



Fig. 2 Imagine din expoziția retrospectivă Anselm Kiefer din tematica **Valoarea ruinelor**, Paris 2015 – 2016. Fotografie din baza personală de date

Seriozitatea picturii gândită complex germanofil și calitatea excelentă a operei ca întreg trimite la Heiner Miller care a conchis cu ideea că în „Germania cântă în continuare *Nibelungii*”⁷. Dacă suportul conceptual de fond al lui Kiefer constă în relația dintre artă și crimă, între principalele tematici

⁷ *Ibidem*, p. 346

prezentate în mari capitol, într-unul din cataloagele sale realizate cu ocazia expoziției retrospective de la Centre Pompidou din Paris, sunt de subliniat *Memoria, Mistica, Cosmogoniile, Femeia, Materia, Opere Găsite, Ambivalențe, Alegeri, Transmutații, Redescoperirea, Metamorfoze*.⁸ Evenimentului expozițional în schimb a fost organizat potrivit unei împărțiri departamentale pe săli, cu tematicile predilecte respectiv cu *Retorica războiului, Mituri germanice, Valoarea ruinelor, Doliul și istoria, Poezia lui Paul Celan și Henrich Heine, Kabala, Limbajul florilor și a lucrurilor mute, A picta? Peisajul? Pentru Doamna de Stael de Germania*.

Unul dintre cei mai importanți artiști, Sigmar Polke, operează cu raționalul și iraționalul, ironia și magia, tehnici experimentale și idei expresive. Elemente de real combinate cu fantastic și idee pură într-o picturalitate holistică rezultată din experiment, simțiri și concept mental sunt create într-o viziune de sinteză. În studiile formale a început cu tradiția tehnicilor iar în studiul punctului a urmărit vibrația vizuală. Urmărind procese fizice și chimice, schimbări de umiditate și temperatură, materialele și natura, fragile în timpul experimentelor, includ reacția privitorului și factorul timp. Polke crede că pictura tradițională și netradițională se cer supravegheate, știe că există riscuri în explorarea teritoriului inovator și că sentimentul în spiritul universal poate să depășească scepticismul și ironia doar de ființa înaltă spiritual. În jocul conceput între mascaradă și gravitate, Polke relevă tentativa de a cuprinde vizibilul și invizibilul, ilustrând deschideri în practica artistică dincolo de convenții și ideologii și dincolo de conformism și afirmație. Tematic opera lui Polke trimite la motive legate de mass-media și trivialitatea culturii de masă.

Dacă pentru Antes Javlensky în perioada din tinerețe, până în anii 80 lucrările au fost compuse din figuri umane, capete și picioare, creaturi-pitic cu ochi mari în capul imens, realizate într-o serie lungă de variații transmițând mesaje subtil metafizice, mai târziu a depășit realismul figurativ. După dialogul intens cu capetele magice dar spiritualizate și dispărute răspunde prin forme geometrice derivate din ziduri de case și acoperișuri. Poziția intelectuală și estetică este reflectată în raport cu spațiul colectiv organizat în jurul obiectelor mundane precum cutii de lapte, arta indigenă a poporului american și australian.

Anii șaptezeci, politici și artistici, au creat dezbari la academia în care activa Lupertz, în care se polemiza împotriva cripticului din arta

⁸ Itzak Goldemberg & comp, *Connaissance des arts, Anselm Kiefer*, Biblioteque Nationale de France et Centre Pompidou, ISSN, 1242-9198-H.S. nr 689, Paris, 2015

contemporană. „Eu sunt Poporul care pictează!”⁹ este sloganul artiștilor care au protestat împotriva percepției la lucrările lor, împotriva mainstreamului din scena germană și internațională. Afirmatia lui Markus Lupertz reflectă un artist care a experimentat condiția de miner, mărturător de stradă, boxeur, fotbalist. Pictura lui Lupertz este încărcată de pathos eufemistic, de mare vitalitate în atac, cu un simț excelent pentru echilibrul compozițional, creând o artă manifest fără nevoia de a utiliza alte materiale decât pictura. A considerat că actul picturii trebuie să rămână singura temă, în ciuda evenimentelor din istorie sau istoria artei.

Karl Hort Hodicke A avut o influență personală asupra evoluției picturii radicale din Berlin. Înainte de a decide să adere la pictura expresionistă, a lucrat intens grafică, a făcut film, a lucrat cu Neo-Dada, Dada, Decollage, Pop-Art, Neo-Realism. Măestria pentru craft, inteligența artistică și experimentarea continuă, înclinația către problemele picturii primitive, istorie și mituri, crează contribuții importante pentru arta contemporană.

O apropiere creată din spirit agresiv, cinic, departe de utopie, sunt trăsături în proiectele fraților Albert și Markus Oehlen și ale artiștilor Werner Buttner și Martin Kippenberger. Foștii muzicieni de trupă, cu gusturi pentru literatură, resping pictura autonomă ca scop în sine abordând problematici din societatea contemporană. Aceștia continuă tradiția venită dinspre William Hogarth și Goya și parabolele picturale ambigue ale lui Beckmann. *Adevărul este munca* este titlul unei expoziții de grup organizată de Buttner, Kippenberger și Albert Oehlen în mijlocul anilor '80. La Walter Dahn, un membru al grupului, se remarcă imaginarul vehement iar într-o perioadă ulterioară, investigarea și experimentul mijloacelor picturii. Per Kirkeby, pictor și sculptor, eseist, romancier, regizor de film și explorator arctic se remarcă într-o operă catalitică datorită admirației pentru Turner, Poussin, Monet fără să poată fi considerat un eclectic. Pictura sa constă în reproduceri stranii ale altor picturi fiind un colorist sofisticat cu aprofundări structurale și schimbări de dispoziții spirituale.

Critică și eclecticism în pictura americană

O atitudine critică dar cu aport semnificativ în transformatoarea artei americane este adus în anii șaptezeci din zona de subcultură reprezentată de graffiti. Manifestări similare cu origine în cultura marginală sunt identificate la mijlocul secolului douăzeci când Dubuffet a colecționat figuri și imagini cu inscripții în care copiii și bolnavii psihici au găsit o modalitate de

⁹ Karl Ruhrberg & comp., *op. cit.*, p. 373. „I am The People who paints”

expresie. O evoluție proprie underground se reflectată în metrourele newyorkeze, în manifestările tinerilor care au folosit sprayuri în scrieri de o forță de expresie explozivă. După o perioadă intermediară dominată de reacțiile naive la nivel de masă și de subminarea creativității, după ce „Sprayerul din Zurich” Harald Nageli a fost condamnat pentru activități subversive, acest gen de activitate a fost treptat legalizat. Consacrarea propriu-zisă a acestei manifestări se reflectă în opera lui Keith Haring, un artist din New York care a adus grafittiul la statutul de artă și care fost inclus în Documenta, în mijlocul anilor 80. Tematica predilectă a lui Haring constă în narațiuni cu portrete bizare în care acesta juca rolul unui călător în demarcația fină dintre viață și moarte. Un artist precum hispano-americanul Jean Michel Basquiat, dispărut în 1988 după o supradoză de heroină, care a debutat ca pictor grafitti în New York, a transpus pe pânză în gesturi critice și macabre într-un registru narativ propria existență de underground. Un exemplu important pentru arta americană, Jonathan Borofsky, printmaker și sculptor, reflectă deschiderile nedogmatice și mixajele de idei găsite în cele mai diverse în situații, vis și experiențe, în propria copilărie și în societatea americană de masă, în medii, genuri artistice și artiști precum Magritte, Fellini, Dali, Disney, Pop sau Arta Conceptuală. Eclectismul artistului crează o lume fascinantă compusă din figuri impresionante cu aluzii la povești, rupând astfel limitele picturii pe care o transformă într-o scenă în care se asociază existența unui circ magic cu experiența personală și proiectarea propriilor senzații. Într-un registru similar, îi cităm pe Neil Jenney, unul dintre primii reprezentanți americani ai *New Image Painting* care translatează realul și elementele pop-art într-o iconografie figurativă de înaltă picturalitate, Louisa Chase, datorită stilului expresiv simbolic și metaforic, și pe Susan Rothenberg pentru semnele picturale pline de ambiguitate între formele obiectificate ce trimit la Cezanne prin spontaneitatea notațiilor, la expresioniști și la controlul intelectual explorând astfel potențialul diverselor stiluri și epoci. Între numele importante, David Salle se remarcă în picturile narrative enigmatice rezultate din mixturi de stiluri și atitudini având tematică umanul și figura feminină. Exploatând creația picturii lui Picabia și Polke și mediile fotografiei în alb și negru, filmul și planurile translucide, Salle investighează corpul ca mijlocitor al umanului și existenței, opera sa realizând echilibru între istorie și contemporaneitate, între realitatea fiziologică și psihologie, între arta înaltă și trivial, erotism și pornografie și între patosul față de istorie și banalitate. O alternativă întârziată dar radicală față de feminismul fundamental se reflectă și în opera lui Nancy Spero ale cărei tematici dominante constau în încrederea femeii active, independente și puternice în propriul corp. Leon

Golub, care combină pictura pură cu scrierea inspirată din graffiti și slogane găsite pe zidurile orașului, pe fundalul unei expresii cu caracter urban, transmite mesaje privitoare la ororile comise de om. Este vorba despre figuri anonime, în care figurile anti-război din Vietnam din 1970 căpătă caracteristici noi în opera de mai târziu ținând în brutalitatea vieții suburbane. Tematica principală a lui Eric Fischl constă în endemia plictisului din societatea vestului. În scenele de plajă, în cele din fața unui televizorului sau în monotonia suburbiilor americane, artistul ironizează omul care se autotrătează ca obiect. Figurile din spațiul pictural, în scene orgiastice și obscene semnalează imobilismul și izolarea în viața trăită paralel, trimițând la adevărate secvențe de film.

Pictura în ultimul deceniu al secolului douăzeci

După un secol de conflicte politice și ideologice, reacții și contrareacții de concepte și mișcări antagonice, creația artistică s-a aflat în cele mai paradoxale situații și a evoluat în spiritul momentului, căutând răspunsuri la întrebările fundamentale ale omului. Ultimul deceniu a acumulat o seamă de retrospecții iar conștiința artistică a determinat creerea unei arte creată cu luciditate față de timpul prezent, demonstrând că gestul creației nu se naște din reflecția abstractă sau din intimitatea mistică din atelier și ieșirea din timp. Ultimul deceniu arată, după un secol de manifeste și programe, odată cu deschiderea creată de artele vizuale, că nu există adevăruri de nechestionat și că rolul fundamental îl au valorile umane, o idee de neconceput în alte perioade istorice. În acest sens autorii *Art of the 20th Century, vol I Painting*, în capitolul referitor la cotitura artei cu problematicele și tematicile parcurse de la sfârșitul de mileniu, arată următoarele: „Thus the painting of the final decade before the year 2000 has evinced no predominating tendency, no forward-looking avant-garde theory, no standard-setting group, not even a dominant artistic personality, comparable to a Pollock or a Bacon – not to mention a Picasso – around mid-century, enough Warhol's part cynical, part melancholy prognosis that everyone would be famous for at least a quarter of an hour has not been fulfilled, it no longer seems as naive during our own increasingly fast-paced period as it during the artist's”¹⁰ Reflecțiile formulate în cercetările istorice

¹⁰ „Astfel, pictura din ultimul deceniu care punctează anul 2000 nu a demonstrat nicio tendință predominantă, nicio teorie de avangardă, niciun grup standard, nicio personalitate artistică dominantă, comparabilă cu Pollock sau Bacon, pentru a nu-l menționa pe Picasso – în jurul mijlocului de secol. Cu toate că prevederile lui Warhol nu au fost împlinite, această viziune

față de actualitatea artistică concluzionează existența unei traiectorii a artei tot mai diversificate din care nu rezultă un singur plan universal și set de concepte și în consecință nici un singur grupaj tematic, în schimb, este de subliniat rolul important pe care îl are reflecția artistică individuală. Într-un context al devenirilor, imediatul, banalul și în egală măsură orientarea și chestionarea artei și a sensului în raport cu realitatea și viața constituie substanța tematică esențială. Identificarea problematicilor este principala motivație din ultimele decenii și, în mod aparte în ultimul deceniu, de către artiștii din Occidentul transatlantic, America Latină și China. Faptul se datorează analizelor critice într-o artă paradoxal idealistă în dorința detectării și aducerii la un loc a unor creații și culturi spiritualizate la nivel universal. Lipsa unui program valabil în diversificarea culturii mondiale a fost ținta disputelor conceptuale în cazul marilor evenimente precum Bienala de la Veneția, Documenta Casel și a altor mari evenimente create de instituțiile sau structuri organizatoare din lume.

Într-o vedere de ansamblu care să concluzioneze orientarea și locul prim în artă, nu putem enunța definitiv faptul că acesta este ocupat de pictură, new media sau alt gen artistic; sesizăm că nu există o prioritate în a gândi pictura în termenii abstracționismului sau al reprezentării generic obiective. Pornind de la acești parametri e important de subliniat că genul pictural, în actualitate, ocupă arii întinse începând de la rigoarea conceptuală până la o pictură de dragul picturii și de altfel chiar în cariera unui artist, în timpul vieții, se pot sesiza schimbări și reveniri la temperaturi creative foarte diferite. Este cazul lui Ross Bleckner care a lucrat compoziții abstracte și diferite proiecții în viziuni suprarealiste legate de motivul *Vanitas* în timp ce, potrivit declarației artistului, tema de fond constă în existența artistului și autorefecția. Un alt pictor american, Peter Halley, operează cu abstracția cu finețe geometrică încercând să ajungă la sinteze similare celor din Constructivism, Minimalism și Color Field mixate în variate registre. Pătratul, definit de sursele din critica sociologică drept fundamental, este simbol al celulei de închisoare iar culoarea roșu o critică față de pericolele înaltelor tehnologii ce pândesc lumea. Philip Taafel, privind din altă poziție impactul sociologic, combină elemente din culturile trecute și prezente, arabe și europene, apreciind că pictura este importantă datorită posibilităților de comunicare și percepțiilor la nivelul masei. O formulă mixtă și

cinică sau prognoză melancolică care afirma că toată lumea va fi faimos pentru cel puțin un sfert de oră, nu mai părea la fel de naivă în timpul unei perioade incredibil de rapide, așa cum se întâmpla în timpul artistului” (t.a). *Ibidem*, p. 390 (cap. *Artistic Issues at the Turn of the Millennium*)

multidimensională cu deschideri este oferită de creația lui Terry Winter datorită echilibrului dintre abstracție și reprezentare, între sistem grafic și forme organice și în „investigarea sistemelor și a câmpurilor spațiale ce explorează atât abstractizarea non-narativă, cât și fizicitatea modernismului”¹¹ În alt exemplu, compozițiile lui Jonathan Lasker crează tensiune între formele gândite și spontane amintind de manierismul târziu cu atât mai mult cu cât artistul folosește citate din diferite perioade istorice. În seria de pictură *Surogati* realizată din bucăți de plastic, pictate în negru de diferite forme, Allan McCollum face o critică a societății, instituțiilor și elitei exclusiviste. În alt exemplu, criticarea artei, critica făcută autonomiei și autenticității fictive a artei, o găsim la Baudrillard. Cazuri diferite conceptual sunt relevante în *Pictura Radicală* a artistului american Josef Marioni fundamentată teoretic nu și ideologic și exemplul lui Frederic Thursz. Aceștia consideră că o pictură trebuie să se auto-reprezinte. Pornind de la contradicțiile interne ale picturii ce conține ceea ce nu reprezintă, Marioni consideră că în imaginile monocrome se pot ascunde ideea și sentimentul transcenderii. Thursz, spre deosebire de Marioni operează cu textura diferențiată în negru pe care caută să o facă vizibilă, atent la ideea că forma fizică are o acoperire sub aspectul conținutului de idei. În plan conceptual sunt de menționat pictorii Jurgen Meyer pentru opera monocromă în impasto, mixajul pictură-sculptură al lui Heinrich Dunst, mixajul imaginii cu textul într-o cheie ironică în cazul lui Richard Price cu adresă la tema poluării vizuale, provocările intelectuale prin inversarea între figură și fond la pictorul francez Bernard Frize și culoarea simplă și austeră la Luc Tuymans în încercarea de a exploata potențialul expresiv al picturii în contextul evoluției noilor media.

Pictura din Rusia este marcată de un scepticism născut din probleme sociale și politice și de problematici specifice momentului prezent în abordarea artei. Dacă în anii duri ai politicii, arta neoficială opera cu ironie în mișcarea *Soț-Art* sau conceptual înaintea anilor două mii, artiștii au exploatat surse intelectuale și emoționale. Temele lui Ilya Kabakov sunt singurătatea umană a cetățeanului sovietic înregimentat politic, dramatismul culturilor separate între est și vest și lupta de supraviețuire. Nikolai Filatov abordează probleme picturale spiritualizate ce trimit la ideea de speranță, Alexandru Petrov crează un contrast între afirmativul realism socialist și absurd în termeni de stil și conținut. Erik Bulatov, în *Răsărit de soare sau apus* (*Sunrise or sunset*) mixează elemente lingvistice și picturale, realiste și simbolice,

¹¹ https://translate.google.ro/translate?hl=ro&sl=en&u=https://en.wikipedia.org/wiki/Terry_Winters&prev=search

creând ironic contradicția între atmosfera privată și cea din sistemul instituțional de stat și face aluzia la insecuritatea unui imperiu care se prăbușește. Spectacolul cuprinde o imagine în care soarele răsare și apune în combinație cu emblema sovietică cu ciocanul care atârna deasupra unui glob. George Pusenkoff care lucrează picturi abstracte ori citate ale artiștilor din prezent și trecut precum Bronzino, Malevich, Kabakov sau Lichenstein, concentrează variații imaginative în spațiul pictural cu scopul experimentării și lărgirii limitelor picturii. Sfârșitul iluziilor politice după prăbușirea sistemului politic are impact în semnele din pictura lui Dimitri Prigov, conceptualiștii crează imagini în care combină starea de scepticism cu ironia, Komar și Melamit demască frazeologia și falsele mituri folosind mixaje, stiluri și tehnici trecute și actuale, iar Grigori Bruskin crează cicluri în care combină imaginea cu scrisul și exploatează spiritualitatea evreiască în perspectiva unei direcții din contemporană.

Tentația critică față de autorități, influențele preluate din spațiul occidental și imaginile tradiționale dau o definiție particulară artei în pictura din China. Pictura contemporană chineză prezintă un stil ce rezumă realismul și abstracționismul serial și suprarealismul cu monocromia. Tematic, critica și ironia față de condițiile de viață sunt însoțite de interesul pentru corpul uman și sexualitate, influențe venite din arta europeană și americană. Un prim exemplu se regăsește la Zhang Xiaogang în lucrarea *Familie lărgită* (*Large Family*) în care atacă legea familiei privitoare la numărul de copii din perioada Mao ZeDong. Dai Guangyu sparge tabuuri morale prin mixajul între obscenitate, reprezentări antice, erotice și frumusețe; Wei Guangqing în *Neînțelegerea Senzuală* juxtapune imagini cu aluzii erotice și stilul tradițional local; Wei Liu asociază pudoarea oficială și sexualitatea cu franchețea. Pictura chineză continuă cu colajele de ziar pictate de Wang Cheng ca în lucrarea *Raport din Insane Asylum*, cu „peisajele sufletului” din pictura lui Qiua Shiua, peisajele rezultate din realismul chinez cu influențele artei occidentale din pictura lui Chen Yifei precum și cu alți artiști care metabolizarea în direcția eclectică și limbajele proprii din arta contemporană.

În concluzie, la final de mileniu, atât pictura, cât și alte activități umane, chiar afacerile nu pot emite răspunsuri cu caracter definitiv întrucât nu se prefigurează certitudini absolute nici în estul asiatic, nici în spațiul culturii occidentale sau euroatlantice. Ceea ce este de subliniat pentru începutul de mileniu sunt reacțiile la moralitate și piața de artă, la superficialitatea în bussinesul din arte gestionată de liderii de piață, la critica față de corectitudinile politice. Recrearea ar urma să consacre viziuni artistice care să evite și să critice în același timp abordările decorative, estetice și ornamentale.

BIBLIOGRAFIE ȘI SURSE DE CERCETARE

GOLDEMBERG, Itzak, & comp, *Connaissance des arts, Anselm Kiefer*,
Bibliothèque Nationale de France et Centre Pompidou, ISSN, 1242-
9198-H.S. nr 689, Paris, 2015

RUHRBERG, Karl & comp, *Art of the 20th Century, vol I Paintng*, Taschen ,
Köln, Lisboa, London, New York, Paris, Tokyo

[https://translate.google.ro/translate?hl=ro&sl=en&u=https://en.wikipedia.org
/wiki/Terry_Winters&prev=search](https://translate.google.ro/translate?hl=ro&sl=en&u=https://en.wikipedia.org/wiki/Terry_Winters&prev=search)

Cercetare în teren, expoziția Anselm Kiefer, Muzeul Pompidou, 2016 –
Document anexă

MUZEOGRAFIE

ASPECTE PRIVIND EVOLUȚIA COLECȚIEI DE CERAMICĂ A SECȚIEI DE ETNOGRAFIE ÎN PERIOADA 1964-2019

IOANA GHERGHEL*

ASPECTS REGARDING THE EVOLUTION OF THE CERAMIC COLLECTION WITHIN THE ETHNOGRAPHY DEPARTMENT DURING 1964- 2019

The article highlights the development of the ceramic collection within the Ethnography Department during 1964-2019. We take into account the following aspects regarding to: the characteristics of the most important centres of pottery from where the objects came from, their development and evolution in number and also the evidence and conservation of the collection.

Keywords: ceramic collection, centres of pottery, Criș Country Museum.

Olăritul este una dintre cele mai vechi îndeletniciri, despre care există mărturii pe teritoriul României încă din epoca neoliticului. În zonele cu tradiție adânc înrădăcinată, meșteșugarii au păstrat îndeaproape tehnicile prin care se modelează pământul și duc sau transmit mai departe perfecțiunea pe care au descoperit-o generațiile anterioare.

De-a lungul secolelor, olăritul s-a dezvoltat atât ca meșteșug, cât și ca o artă, putând fi una din manifestările simțului estetic al unei civilizații¹.

Astfel, se poate vorbi despre o cultură a ceramicii, cu elemente specifice ce țin de formă, culoare și motive decorative caracteristice anumitor zone geografice. De asemenea, elementele estetice sunt în strânsă legătură cu destinația obiectelor. Există, de exemplu, vase de decor, vase folosite în activitățile casnice și gospodărești, vase de ritual etc.².

Colecția de ceramică a Muzeului Țării Crișurilor în anul 2019 cuprindea un număr de 7378 de piese care proveneau, în special, din diverse centre de olărit din Țara Crișurilor, dar în ultimul timp, colecția s-a îmbogățit considerabil cu piese provenite din alte centre importante de olărit din țara

* Muzeul Țării Crișurilor – Complex Muzeal; e-mail: etnografie@mtariicrisurilor.ro

¹ <https://www.invietraditia.ro/editorial/ceramica-autentica-romaneasca/> (accesat în 10.07.2020. ora 10.30)

² *Ibidem*

noastră. Tocmai de aceea, în cele ce urmează, considerăm oportun prezentarea anumitor date despre aceste centre și despre zona lor de proveniență.

Una dintre aceste zone în care meșteșugul olăritului era în trecut foarte bine dezvoltat a fost și Țara Crișurilor. Secția de Etnografie a Muzeului Țării Crișurilor având în colecția sa obiecte din nu mai puțin de 16 centre de olărit, unde în secolul trecut olăritul era mai intens practicat.

În România există și astăzi câteva centre de olărit importante, țara noastră fiind printre puținele dintre acestea care se pot mândri încă cu meșteșuguri tradiționale unice³.

Centre de proveniență și caracteristici ale ceramicii din colecția Secției de Etnografie a Muzeului Țării Crișurilor

După cum se știe, **Țara Crișurilor** este aria geografică cuprinsă între versantele vestice ale Munților Apuseni și cei ai Plopișului și frontiera cu R. P. Ungară. Limita sudică a acesteia se întinde până la cursul superior al Crișului Alb, unde se mărginește cu Țara Zarandului, un ținut bine conturat sub aspect etnografic, precum și cu Câmpia Aradului, iar în nord, limita este dată de cumpăna de ape a râului Crasna⁴.

În toate așezările scoase la iveală de arheologi urma omenească cea mai prezentă o constituie ceramica. Arta ceramicii - începând din perioada premergătoare formării poporului trac și până azi - a cunoscut o deosebită dezvoltare și în Țara Crișurilor.

Practicarea olăritului pe scara largă în zona noastră a fost determinată în mare măsură de abundența materiei prime, de condițiile social-economice care au favorizat apariția și dezvoltarea acestui meșteșug unde, după modul cum a evoluat, putem vorbi chiar de o puternică tradiție artistică. Printre meșteșugurile practicate și păstrate peste veacuri de către locuitorii Bihorului, olăritul își are locul său bine individualizat.

Cu mici excepții, ceramica populară din Țara Crișurilor este net rustică, răspunzând nevoilor cotidiene ale populației, ceea ce explică în parte faptul că a rămas vreme îndelungată nealterată de influențe străine.

Ceramica de aici face parte din marea familie a centrelor de olărit din Munții Apuseni. Păstrând elemente vechi autohtone, preistorice, daco-getice

³ Tancred Bănățeanu, *Ceramica populară din zona Bihor (regiunea Crișana)*, în *Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei pe anii 1962-1964*, Cluj-Napoca, 1966

⁴ Tereza Mozes, Ioan Godea, *Ghidul Secției de Etnografie*, Oradea, 1973, p.5

și romane, ceramica din Țara Crișurilor se impune prin eleganța formei, simplitatea și, în același timp, rafinamentul decorului⁵.

În ceea ce privește centrele din care provin piesele de ceramică din cadrul colecției Secției de Etnografie a Muzeului Țării Crișurilor, pot fi identificate mai multe grupuri care în mare se circumscriu bazinelor hidrografice a principalelor râuri curgătoare din zonă. Din punct de vedere tipologic, a formelor și a decorului, centrele de olărit din Țara Crișurilor se pot individualiza în mai multe grupe, după cum urmează:

Primul grup și cel mai bine individualizat ar fi cel din bazinul Crișului Negru, unde în șase sate, se confecționau vase, cu preponderență nesmălțuite, care atât ca formă cât și ca tehnică de dispunere a motivelor ornamentale și cromatică se prezintă foarte unitar, urmând linia tradițională. Ulcioarele, cănțele, vasele mari de provizii, oalele lungi, hârboaicele, blidele, străchinile, strecurătoarele, ghioabele etc. sunt forme specifice ale acestor centre. Acomodându-se unor cerințe ale pieții, unor necesități sezoniere sau obiceiuri locale, cu timpul, deși foarte apropiate între ele prin forma și prin sistemul ornamental unitar, pe centre au apărut mici diferențieri.

Oalele mari cu două torți - moștenire a formelor mediteraneene - întărite cu brâuri alveolare sunt specifice centrelor *Lehecenii*, *Săliște de Vașcău*, *Criștioru de Jos*, *Bârsa*. Tehnica ornamentării prin aplicarea unor brâuri alveolare, cunoscută din perioada neolitică și în epoca bronzului, în același timp de veche tradiție dacică, cunoaște o largă utilizare și în zilele noastre.

Remarcăm vase mari de Lehecenii de dimensiuni apreciabile încinse cu nu mai puțin de 7 brâuri alveolare, cât și o oală mare de provizii, de la *Criștioru de Jos*, datată 1884⁶.

Satul *Lehecenii* din Comuna Cărpinet, este un renumit centru de ceramică populară românească în care se confecționează și în zilele noastre un mare număr de piese ceramice, mai ales farfurii (blide) bogate și rafinat decorate.

Ceramica de *Lehecenii* are o vechime de peste 500 de ani și este în principal ceramică utilitară care era folosită în gospodărie pentru gătit și păstrarea anumitor produse (oale pentru sarmale, farfurii, ulcioare pentru apă, oale de lapte, strecurătoare, vase pentru ulei, cratițe). În anul 1803, în Lehecenii erau 60 de cuptoare de ars ceramica. În jurul anului 1900, geograful austriac Adolf Schmidt, scria următoarele: „În Lehecenii și Săliște fiecare a doua casă are cuptor de ars oale. Din Valea Crișului ies afară sute de care încărcate cu

⁵ *Ibidem*

⁶ *Ibidem*, p.6

tot felul de produse meșteșugărești, îndreptându-se către târgurile din regiune, dar în primul rând spre Banat.”⁷

Din marea diversitate de piese ceramice se remarcă, în primul rând, blidele de Lehecenii, ale căror ornamente, cum ar fi: spirala, roata și creasta, sunt de veche tradiție. Sunt folosite motive specifice zonei și mai ales satului Lehecenii, cum ar fi: cârcelul, spirala, „creasta cocoșului” etc.

Produse realizate: blide pentru mâncare; oluri - ulcioare cu gât îngust, care păstrează foarte bine apa rece; oale de sarmale; hârboaiice - oale cu sau fără toartă pentru mâncare, lapte și decor; cante pentru apă; strecurătoare; suporturi pentru lumânări; vase decorative și pentru flori; plăci decorative de faianță/gresie, realizate manual.

Centrul Criștioru de Jos excelează prin varietatea categoriilor de vase, ulcior cu gura bilobată, bărdac cu gura circulară, ploscă și tigaie, hârboaică de tip sferoidal etc., ornamentate în mod deosebit prin vopsire cu culori de pământ, într-o cromatică în gamă redusă de culori - alb și negru pe fondul roșu al vasului. Mai puțin reprezentate în colecție sunt vasele smălțuite cu un smălț plumbifer, tehnica apărută în ultimele decenii, la cererea pieții și sub influența directă a orașului. Blide ornamentate cu motive de veche tradiție, precum: spirala, creasta, roata, în combinații multiple, generând compoziții din cele mai variate. Valoarea estetică a blidelor, elemente cu rol decorativ în interiorul țărănesc, a fost sporită prin tehnica - azi ne mai folosită - care le-a imprimat un luciu asemănător vaselor grecești. Ornamente asemănătoare decorează și partea superioară a hârboacelor și vaselor pentru gătit.

La Valea de Jos s-au confecționat pe vremuri blide frumoase, cu funcție decorativă, fiind ornamentate în special cu motivul brăduțului.

La numai 2 km de Lehecenii se află satul Cărpinet unde s-au modelat până nu demult vase cu diferențieri aproape imperceptibile. Uneori, după cum se poate urmări și la vasele prezente în expoziție, ulcioarele erau mai zvelte, amintind prin silueta lor amforele grecești.

Un loc important în colecția secției îl ocupă centrul Lelești reprezentat în colecție prin frumoase vase nesmălțuite, strecurătoare, vase tripede (folosite cândva în vatra deschisă), cele lungi pentru lapte și în ultimă instanță, prin cântile cu ciur ornamentate cu „valul” (simbolul vechi al apei), realizat cu „jejetul” (degetul).

Tricromia - caracter specific al artei populare românești, întâlnită și la ceramica populară din Bihor, apare în mod și mai pronunțat pe vasele din centrul Săliște de Vașcău. Aici organizarea motivelor ornamentale sunt

⁷ <https://provinciacrisana.wordpress.com/2017/06/11/ceramica-de-lehecenii-comuna-carpinet-judetul-bihor-provincia-crisana/> (accesat în 13.07.2020, orele 12.00)

realizate în alb și negru, în registre, pe un fond roșu mai intens decât cel al vasului.

În cadrul acestui tip de ceramică se încadrează și cea produsă în centrul de olărit *Bârsa*, în județul Arad, situată în bazinul hidrografic al Crișului Alb, o ceramică rustică care păstrează poate cel mai bine linia tradițională a produselor realizate (de la oale mari de provizii la diferite vase de uz casnic sau gospodăresc). Eleganța deosebită a vaselor de aici este generată în egală măsură de simplitatea formei, rafinamentul și finețea decorului.

Un alt grup de centre ar fi cele de pe valea Crișului Alb, Târnăvița și Hălmăgel, situate în partea superioară a acesteia, unde în decursul vremurilor s-a dezvoltat o ceramică smălțuită, puternic înrudită cu cea din Obârșia (jud. Hunedoara). O zonă, din care în colecția secției mai sunt prezente un număr de peste 250 de vase din centru de ceramică *Ineu*, precum și uneltele componente ale unui atelier de olar: masa pentru frământat lutul, roata olarului, un scaun de lemn, râșnița de piatră pentru pregătirea smălțului, o mașină pentru frământat și alte unelte specifice. Vasele confecționate la Ineu nu serveau în primul rând unor scopuri decorative ci aveau un rol practic, precis, cu excepția unor obiecte care în anumite împrejurări aveau o dublă finalitate, atât decorativă cât și funcțională (farfuriile de exemplu)⁸.

O grupare bine individualizată de centre o constituie și cele din nord-estul Țării Crișurilor: Oradea, Marghita⁹, Șimleu, Salonta, Tileagd¹⁰, Borod, locuite în parte și de maghiari, unde s-a dezvoltat o ceramică de o factura puțin deosebită manifestată mai ales în tehnica ornamentației unde apar motive fitomorfe tratate cu totul deosebit față de cele din centrele anterior prezentate.

Drept urmare, se constată că olarii din Tileagd au folosit frecvent pământul alb adus de la Vadu Crișului, atât ca angobă cât și în pastă sau la ornamente. Smălțul interior al oalelor cu o toartă (de lapte) era cafeniu, brun-gălbui, verde închis și deschis sau verde-muștar, buzele erau acoperite cu vopsea verde, într-un singur caz cu galben. Cahlele angobate cu alb, în interior erau smălțuite brun, verde-muștar, într-un caz alb-crem, buza brună, verde.

În Oradea a activat ani de-a rândul o breaslă de olari care la sfârșitul secolului al XIX-lea s-a transformat în *Asociația meseriașilor olari*. Între vasele specifice olăriei orădene avem în colecție câteva oale lungi, cu forme deosebite, ornamentație elegantă, precum și o farfurie, provenită din vechea

⁸ Toth Susana, *Ceramica de Ineu (județul Arad) în colecția Secției de Etnografie a Muzeului Țării Crișurilor*, în *Biharea*, IX, Oradea, 1981, p. 114-154

⁹ Tereza Mozes, *Contribuții la cunoașterea centrelor de olărit din Beiuș, Marghita și Tileagd*, în *Crisia*, XV, Oradea, 1985, p. 389-396

¹⁰ Ioan Emódi, Ioan Goman, *Centrul de olărit Tileagd (județul Bihor)*, în *Biharea*, XXVI-XXVII, 1999-2000, Oradea, 2005, p. 57-92

colecție etnografică a muzeului, în ornamentația și smălțuirea căreia se resimte înrâurirea vestiților olari habani¹¹.

Din piesele provenite din centrul de la *Salonta* evidențiem „buteliile”, datate și înscrise, făcute pentru ocazii anume, ornamentate cu motive fitomorfe, grafitate, cele mai multe datate din prima jumătate a secolului al XIX-lea.

La rândul său, ceramica din *Vadu Crișului* deși este înrudită prin forme și categorii de vase cu cele din zona Beiușului, se individualizează de aceasta prin linia decorului și cromatica decorului, *constituind cumva un centru aparte*. La Vadu Crișului până nu demult zeci de familii se ocupau cu olăritul, din păcate, cu cât ne apropiem mai mult de zilele noastre acesta va fi practicat de un număr tot mai restrâns de persoane¹².

O categorie aparte de piese din colecția de ceramică a Secției de Etnografie o constituie cea de cahle și burlane de ceramică folosite înainte pe scară largă la construcția sobelor („camnițelor”) de lumea satului din Țara Crișurilor. Colecția de cahle cuprinde 148 de piese, din care 73 au fost confecționate la Lelești, 35 la Cărpinet, 12 la Hășmaș (jud. Arad), 11 la Oradea, 2 la Beliu (jud. Arad), 4 la Almașu (jud. Sălaj), 3 la Călata (jud. Cluj), 5 la Huedin și 3 piese sunt neidentificate¹³.

O parte extrem de valoroasă din patrimoniul deținut de Secția de Etnografie o constituie colecția de ceramică donată de Tereza Mozes, constituită ca atare în cadrul acesteia, alcătuită dintr-un număr de 764 piese de ceramică, din care 74 provin din 23 de țări situate pe 5 continente, iar 690 au fost achiziționate din țara noastră, dintr-un număr de 76 de localități (din care 52 sunt centre de olărit), situate în 22 județe¹⁴.

Pe lângă centrele de olărit din Țara Crișurilor în colecția Secției de Etnografie se mai găsesc un număr important de obiecte care provin din alte centre renumite în arta olăritului din țara noastră.

¹¹ Tereza Mózes, Ioan Godea, *op.cit.*, p.7; Florea Bobu Florescu, Tereza Mozes, *Ceramica populară din Regiunea Crișana*, Oradea, 1967, p. 129-188

¹² Tereza Mozes, *Ceramica din Vadu Crișului: locul ceramicii albe din Vadu Crișului în istoria universală a artei ceramicii*, Editura Arca, Oradea, 2011; Idem, *A körösrévi és borodí fazekasságról (Despre olăritul din Vadu Crișului și Borod)*, în *Népismereti Dolgozatok*, București, 1975; Idem, *Gondolatok a körösrévi fazekasságról (Perspectivele dezvoltării olăritului în Vadu Crișului)*, în *Korunk*, 2/1979; Florin Mălai, *Centrul de olărit Vadu Crișului*, în *Revista de istorie bihoreană*, anul I, nr. 1, Oradea, 2003

¹³ Ioan Goman, *Cahle din Crișana. Piese din colecția Secției de Etnografie a Muzeului Țării Crișurilor. Catalog*, Editura Muzeului Țării Crișurilor, Oradea, 2007, p. 27-28

¹⁴ Ioan Goman, Iacinta Chiriac, *Ipostaze ale devotamentului profesional. Colecția etnologului Tereza Mozes donată Muzeului Țării Crișurilor din Oradea*, în *Biharea*, XLVI, 2019, Oradea, 2020, p. 174-178

În rândul acestora se înscrie centrul de ceramică Vama, de unde în colecția Secției de Etnografie se află 99 de piese. O parte a colecției constituie exclusiv din farfurii, obiecte casnice importante în viața de toate zilele a locuitorilor din zona respectivă¹⁵. Un prim pas în direcția valorificării colecției s-a făcut în anul 1978, când Secția de Etnografie a organizat o expoziție temporară din cele mai frumoase piese, care a fost deschisă timp de o lună de zile.

O parte semnificativă a colecției o reprezintă, în ultimul timp, obiectele donate de participanții la Târgul Meșterilor Populari, organizat de muzeul nostru la Oradea începând din anul 1994. În acest mod, s-a reușit, treptat, teaurizarea unor creații datorate unora dintre cei mai valoroși meșteri populari din țară.

Dintre aceste cele mai cunoscute, în țară și peste hotare, ar fi cele de la Corund, Horezu și Marginea.

Ceramica de **Corund** – Harghita

Lutul de bună calitate se extrage de lângă pârâul Sacadat, care curge pe partea vestică a satului. Lutul este spălat și curățat de impurități cu apa dătătoare de viață, tăiat fâșii și modelat cu ajutorul roții olarului. Până să fie băgat în cuptor, unde arde la peste 900 de grade, este lăsat câteva zile la zvântat.

Corund este și unul dintre puținele locuri din România în care se găsește faimoasa ceramică neagră. Aici, ea este mai rar întâlnită, de aceea este și atât de prețuită. Culoarea, de la cenușiu închis la negru, se obține în urma unui proces specific de ardere înăbușită¹⁶.

Ceramica neagră de **Marginea** – Suceava

Uluitoarea ceramică neagră, unică în România, care atrage privirea prin eleganța și proporția formelor sale, se realizează și în Marginea, o mică comună din Bucovina. Ceramica realizată în această zonă, de culoare neagră, trasează un arc peste ani, până în perioada dacică: de la tehnica de ardere a ceramicii în cuptoare închise în partea de sus și la gurile de foc, până la forma vaselor (oale înalte, oale mari cu două toarte, străchini de diferite dimensiuni, oale cu mânuși).

Lustruirea se realizează cu o piatră de râu, și se pot obține diferite forme ornamentale: linii șerpuitoare, spirale, linii frânte, desene stilizate etc. O altă tehnică, impresiunea, folosește o roțiță care se aplică pe vasul crud, iar astfel rezultă linii frânte sau un șir de romburi¹⁷.

¹⁵ Toth Susana, *Ceramica veche de Vama din colecția Muzeului Țării Crișurilor*, în Biharea, VII-VIII, Oradea, 1980, p. 117- 202

¹⁶ Tereza Mózes, Ioan Godea, *op.cit.*, p.7-9

¹⁷ *Ibidem*

Lângă **Horezu**, în satul **Olari**, arta olăritului este una dintre cele mai îndrăgite meserii. Transmisă din generație în generație, e practică atât de femei cât și de bărbați, fiecare dintre ei având sarcini distincte.

Bărbații aleg lutul, îl curăță, porționează, frământă și presează, amestecându-l până se obține omogenizarea dorită a acestuia. Femeile decorează obiectele de ceramică cu motive tradiționale, utilizând instrumente specifice.

Una dintre tehnicile ornamentării, jirăvirea, se folosește pentru a se uni marginile unei spirale cu centrul acesteia, în timp ce vopseaua este udă. În decorarea obiectelor ceramice se folosește cornul de vacă umplut cu vopsea sau gaița, precum și o pană de găscă prin care vopseaua se scurge din corn.

Dintre elementele decorative de origine creștină și precreștină cel mai des întâlnite sunt spirala, crucea, vița de vie, steaua, izvorul, șarpele, linia ondulată, cercurile concentrice, spicele de grâu. Vom întâlni și Arborele Vieții, Pasărea, Drumul Pierdut, fiecare cu puternice conotații ale fundamentelor vieții spirituale rural¹⁸. Ca o dovadă a calității și frumuseții acestui tip de ceramică, începând cu anul 2012, ceramica de Horezu a fost înscrisă de **UNESCO** în lista Patrimoniul Cultural Imaterial.

În **Maramureș**, ceramica nesmălțuită de Săcel, lustruită cu piatra, este remarcabilă prin calitatea lutului roșu, scos de la adâncimi de 10-15 metri, prin puturi speciale. Meșterii olari sunt moștenitorii tradițiilor dacice și romane. În zonă, mai sunt și alte localități – Vama, Valea Izei, Baia Sprie – unde se fac vase smălțuite, foarte frumoase, decorate cu pensula sau folosindu-se cornul cu pană.

Tot în această zonă, la Baia Mare, se produce o ceramică tradițională, decorată cu motive tradiționale sau inspirate din natură, care este la fel de renumită.

Dezvoltarea colecției de ceramică a Secției de Etnografie (1964-2019)

Una din funcțiile principale ale unui muzeu este de a-și completa permanent colecțiile prin achiziții, donații sau transferuri de la alte instituții. Muzeul orădean în cei 120 de ani de existență a avut drept scop primordial, sporirea permanentă a numărului pieselor de patrimoniu¹⁹.

¹⁸ *Ibidem*

¹⁹ Iacinta Chiriac, *Colecția secției de Etnografie a Muzeului Țării Crișurilor Oradea. Donatori și Donații*, III, în *Biharea*, XXXVIII, 2011 (în continuare Iacinta Chiriac, *Colecția secției de Etnografie...*), Oradea, p.195

În ceea ce privește patrimoniul, o preocupare constantă a specialiștilor și a conducerii muzeului este și aceea de dezvoltare a colecțiilor muzeale. În acest scop, ca și până acum, se va merge pe utilizarea tuturor celor trei căi de extindere: cercetare pe teren, donații și achiziții.

În ceea ce privește politica de achiziții, va fi promovată colecționarea activă prin achiziția liberă de bunuri culturale de patrimoniu care să reflecte diverse aspecte ale vieții oamenilor din trecut sau prezent.

O altă strategie de îmbogățire a patrimoniului muzeal, care a stat la baza înființării multor colecții ale muzeului și care va fi în continuare utilizată, este cea a acceptării selective a donațiilor.

Planurile de colecționare au fost concepute pe baza a două considerente. S-a urmărit cuprinderea a toată regiunea cercetată și paralel să adunăm obiecte muzeale din toate domeniile etnografiei. Deci în deplasările noastre trebuia să ajungem în satele și cătunele cele mai îndepărtate.

Din cele arătate mai sus, reiese că problema îmbogățirii colecțiilor muzeale, devine și se impune ca o cerință absolut necesară dezvoltării muzeului însăși. Ca buni muzeografi și iubitori de frumos avem datoria de a duce o muncă susținută pentru adunarea tuturor bunurilor culturii materiale ale poporului nostru, lăsate moștenire pe întregul cuprins al patriei noastre și a le valorifica prin intermediul variatelor forme de activitate muzeologică. Este bine știut că organizarea muzeului, fie acesta orășenesc, județean sau republican, expoziția sa de bază, trebuie să reflecte aspecte ale societății omenesti privind teritoriul pe care acest muzeu îl reprezintă. Această muncă de achiziții poate să îmbrace și ea diferite forme. Una este să faci o achiziție prin donație, alta, cu fonduri bănești, sau prin cercetări directe.

Achiziționarea de piese cu fonduri bănești este o formă limitată la sumele de care dispunem. Și aici un rol de seamă îi revine tot personalului științific al muzeului. Acesta trebuie să dispună de o serie de informații în legătură cu diferitele obiecte de importanță muzeală aflate în colecții particulare.

Muzeografii etnografi, trebuie să se grăbească cu adunarea materialului respectiv, deoarece acesta dispare sub avalanșa noului. În viitor cu greu se vor mai putea afla asemenea obiecte, doar în colecțiile muzeelor care le-au adunat și păstrat. Datorită marilor schimbări ce se petrec sub ochii noștri, atât la orașe cât și la sate, peste tot apar construcții noi lăsând în urmă amintirea trecutului.

Este cunoscut faptul că pentru a ajunge în posesia unor materiale etnografice, în cazul de față ceramica populară a unui centru de olărit, etnografii, de regulă, încearcă să achiziționeze piese care fie se mai păstrează, fie sunt încă în folosință (cazul bocalelor sau farfuriilor ornamentale - atârinate pe pereții camerelor „curate”), fie uitate în poduri, pivnițe etc. Sunt

achiziționate, de regulă, doar vase întregi sau cu mici defecte, cele sparte nefiind păstrate.

După 1990 s-au mai putut face achiziții, este drept, cu sume mai modeste.

Informațiile deținute cu privire la actul de donație, ne permit mai multe constatări. Astfel, sunt foarte mulți donatori particulari din rândul locuitorilor satelor din Țara Crișurilor, care investind în obiectele familiale valoare sentimentală au dorit ca acestea să nu se prăpădească, chiar dacă era vorba de una, două sau câteva obiecte etnografice, scopul fiind să rămână în grija muzeului, pentru ca urmașii să cunoască cultura „moșilor lor” și să le poată admira peste timp.

Dincolo, însă, de donațiile de mai sus, Secția de Etnografie a beneficiat și de alte câteva donații importante ca număr și valoare. De pildă, doamna Tereza Mózes, fosta șefă a Secției de Etnografie, între anii 1964 și 1975, a lăsat instituției pe care a respectat-o enorm întreaga colecție de ceramică românească și universală, însumând un număr de 370 de piese (identificate în proporție de 98% pe care le și avea expuse în locuința proprie), dintr-un total de 808 obiecte etnografice donate secției²⁰.

O categorie aparte de donatori sunt cei care dorind să exporte peste graniță obiecte de etnografie, au fost obligați să aducă, înainte de 1989 și după 1990, o dovadă de la Direcția de Patrimoniu Cultural Național Bihor. Neavând uneori timp de acte, au preferat să le lase donație muzeului. Printre aceștia se numără cetățeanul austriac Skihar Helmut, ce a donat muzeului un număr de 99 piese. Mai menționăm aici pe Schuster Johan, din Austria cu un număr de 29 piese, precum și W. Junter din Faillegert din Germania, cu 33 piese sau Rubel Josef tot din Germania cu 37 piese etnografice.

În total apar în registre numele a 218 donatori. Numărul obiectelor donate se ridică la 2095. Dintre acestea, împărțindu-le pe categorii, avem 1025 - *piese din ceramică*, 155 - textile, 150 - port popular, 524 - lemn și 241 - obiecte cultice, dintre care: 31 - icoane pe sticlă, 33 - icoane pe lemn și 177 - ouă încondeiate²¹.

Începând cu prima ediție a *Târgului meșterilor populari*, organizat de muzeu la Oradea din 1994, participanții la acesta au donat muzeului din produsele lor, ca urmare s-a reușit punerea bazei unei colecții de artă populară românească contemporană care în alt mod era imposibil de realizat, cel puțin la scara la care s-a concretizat în ultimii ani. Din momentul în care manifestarea a devenit internațională, au ajuns în depozitele Secției de Etnografie și obiecte ale unor meșteri populari din Ungaria.

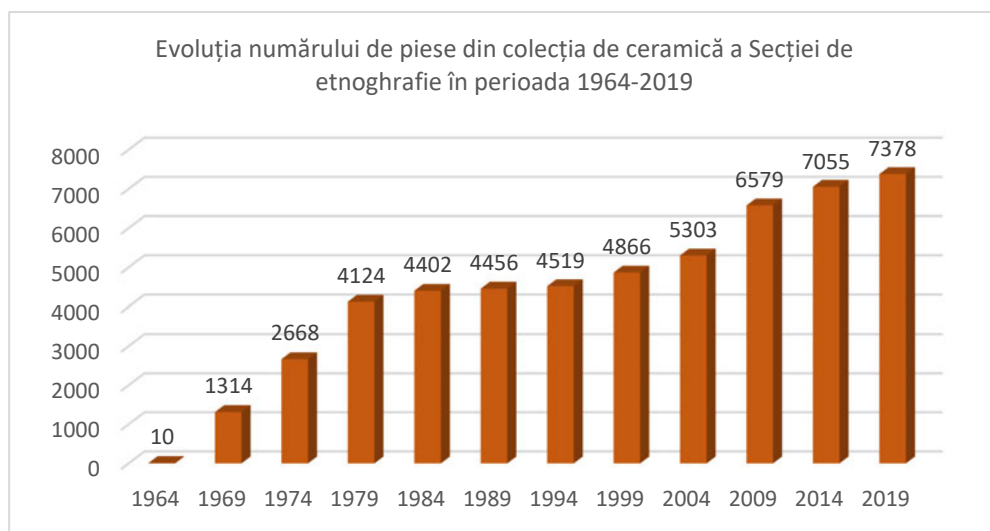
²⁰ *Ibidem*, p.196

²¹ *Ibidem*

Dorința muzeografilor de a tezauriza mărturii de artă populară contemporană din toate zonele etnografice ale țării, de a dezvolta colecțiile secției, dar și de a observa preocupările creatorilor în a-și diversifica produsele, păstrând, totuși, linia tradițională moștenită din familie sau de la meșterii locului²².

Evoluția numerică a colecției de ceramică a Secției de Etnografie în perioada 1964-2019

În urma cercetărilor de teren realizate de către muzeografii angajați la instituția noastră muzeală, colecția s-a îmbogățit cu noi și valoroase piese fie prin achiziții, fie prin donații, colecția muzeului s-a îmbogățit considerabil. Colecția de ceramică, care în 1964 număra 10 piese a ajuns la 7378 de piese. Redăm mai jos evoluția colecției de ceramică pe perioada 1964-2019:

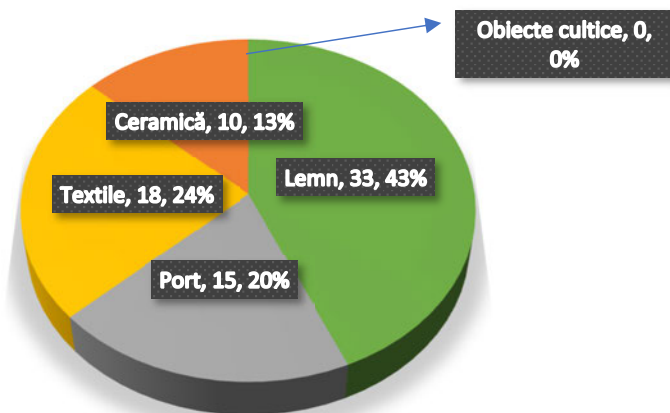


Colecția de ceramică este la ora actuală cea mai numeroasă în ceea ce privesc piesele, acestea depășind cu mult numărul de piese din celelalte colecții cum ar fi colecția de piese de cult, de lemn, textile, port²³. Redăm mai jos comparativ ponderea obiectelor ceramice în raport cu celelalte piese:

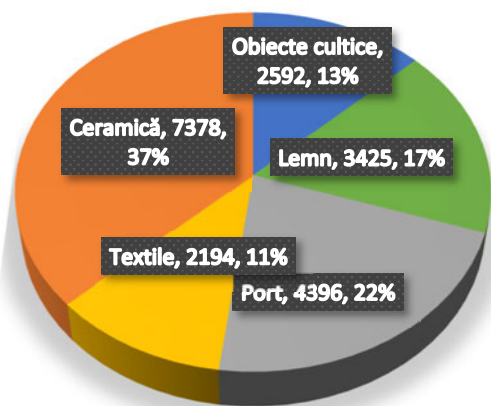
²² Idem, *Târgul Meșterilor Populari din Oradea (2007 – 2017). Date statistice*, în Biharea, XLIII, 2016 Oradea, 2016, p.209; A. Chiriac, I. Goman, *Secția de Etnografie 1964-2014. O cronică în imagini*, Editura Muzeului Țării Crișurilor, Oradea, 2014, p. 9-13

²³ A. Chiriac, I. Goman (coord.), *Secția de Etnografie 1964-2014. O cronică în imagini*, Editura Muzeului Țării Crișurilor, Oradea, 2014, p. 9-13

Ponderea obiectelor existente în colecția Secției de etnografie în 1964



Ponderea obiectelor existente în colecția Secției de etnografie în 2019



Se poate observa că în timp ponderea pieselor din ceramică față de celelalte piese a crescut de la 10% la 37%, ceea ce reprezintă un salt considerabil.

După cum am menționat, în prezent colecția de ceramică a Muzeului Țării Crișurilor numără 7378 piese, ce provin din diferitele zone etnografice ale Crișanei, dar și din centre de olărit importante din țară. Redăm în tabelul de mai jos distribuția pe zone ale pieselor din colecție:

Tabel cu piesele ceramice pe zone etnografice și localități (Crișana)

Nr.crt.	Zona etnografică	Localitate	Nr.obiecte
1.	Crasna-Barcău	Marghita	38
2.		Șimleu	25
3.		Zalău	4
4.		Viișoara	2
5.		Valea lui Mihai	1
	TOTAL		70

Nr.crt.	Zona etnografică	Localitate	Nr.obiecte
1.	Crișul Repede	Borod	28
2.		Oradea	121
3.		Salonta	13
4.		Tileagd	7
5.		Vadu Crișului	585
	TOTAL		754

Nr.crt.	Zona etnografică	Localitate	Nr.obiecte
1.	Crișul Negru	Beiuș-Târcaia	3
2.		Beiuș Finiș	2
3.		Colești	3
4.		Cărpinet	56
5.		Criștior	1367
6.		Ferice	3
7.		Finiș	8
8.		Josani	9
9.		Lehecenii	239
10.		Lelești	216
11.		Săliște de Vașcău	676
12.		Târcaia	10
13.		Valea de Jos	166
	TOTAL		2758

Nr.crt.	Zona etnografică	Localitate	Nr.obiecte
1.	Crișul Alb	Baia de Criș	3
2.		Bârsa	271
3.		Beliu	4
4.		Dobroț	9
5.		Hășmaș	2
6.		Hălmăgel	111
7.		Ineu	235
8.		Obârșia-Tomești	96
9.		Sebiș	1
10.		Târnăvița	127
	TOTAL		859

Centre din afara Crișanei

Nr.crt.	LOCALITĂȚI	Nr.obiecte
1.	Baia Mare	200
2.	Baia Sprie	25
3.	Balș	7
4.	Bistra	1
5.	Bistrița	13
6.	Carei	1
7.	Cluj	21
8.	Codlea	15
9.	Corund	512
10.	Preuteasa	2
11.	Dej	1
12.	Horezu	605
13.	Iași-Pășcani	22
14.	Marginea	50
15.	Miercurea Ciuc	50
16.	Oboga	24
17.	Odorhei	5
18.	Rădăuți	14
19.	Roman	1
20.	Săcel	15
21.	Sig	1
22.	Terpezița (ocarine)	12
23.	Timișoara	10
24.	Transilvania	4
25.	Turda	9
26.	Ungaria	54
27.	Vama	106
28.	Vlădești	29
	TOTAL	1579

Nr.crt.	Altele	Nr.obiecte
1.	Colecția Mozes	764
2.	Neidentificate	454
	TOTAL	1218

Nr.crt.	Colecția	Localitate	Nr.obiecte
1.	Colecția cable	Lelești	73
2.		Cărpinet	35
3.		Oradea	11
4.		Beliu	2
5.		Almașu	4

6.		Călata	3
7.		Huedin	3
8.		Neidentificate	3
	TOTAL		148

Evidența colecției

După anul 1990, ca urmare a sporirii numărului de calculatoare în muzee, s-a resimțit nevoia trecerii de la evidența patrimoniului mobil în varianta clasică (registru de evidență, liste de inventar și fișe de evidență, pe suport de hârtie), la o evidență înglobată într-un program informatic, care să permită accesări și listări după criterii diferite. Ca urmare a tradiției în acest domeniu, CIMEC - Institutul de Memorie Culturală a proiectat aplicația informatică DOCPAT în anii 1995-1997, aplicație care avea ca suport programul Access 97. În 2004, această aplicație a fost mutată pe programul Access 2000 și constant îmbunătățită până în prezent.

Pentru proiectarea și îmbunătățirea acestei aplicații, finanțarea a fost asigurată de Ministerul Culturii, Cultelor și Patrimoniului Național. Acest program a ținut cont de normele și standardele evidenței și documentării informatice internaționale, de prevederile legislative și, nu în ultimul rând, de necesitățile practice din muzee. Această aplicație poate extrage datele introduse sub formă de fișe de evidență, registru general, cataloage și liste de inventar. Îmbunătățirile aduse aplicației DOCPAT au constat în apariția unor noi formate printabile (fișa de evidență extinsă, lista pentru imagini), la care se adaugă reorganizarea formularului de selecții, adaptarea aplicației la noile realități prin introducerea câmpurilor de valoare în RON sau ROL etc. Aplicația DOCPAT²⁴ permite vizualizarea și exportul imaginilor digitale ale obiectelor (fotografii sau diapozitive scanate ori imagini realizate cu o cameră digitală) și listarea acestora.

Administrarea optimă a colecției – realizări și propuneri

Obiectivele principale ale activității Muzeului Țării Crișurilor - și a Secției de Etnografie - sunt constituirea științifică, administrarea, conservarea și restaurarea patrimoniului muzeal; cercetarea științifică, evidența, documentarea, protejarea și dezvoltarea patrimoniului muzeal; punerea în valoare a patrimoniului muzeal în scopul cunoașterii, educării și recreerii.

Administrarea și punerea în valoare a unui patrimoniu, ca cel al Secției de etnografie, cu un număr mare de obiecte, împărțit în mai multe colecții

²⁴ <http://cimec.ro/Metodologice/Programul-DOCPAT.html> (accesat în 06-06.2020. ora 11.00)

precum cele de port popular, textile, ceramică, obiecte cultice, lemn și metal, presupune printre altele:

- colaborarea cu instituțiile de cultură de la nivel județean, național, internațional, pentru promovarea istoriei și tradițiilor județului;
- realizarea de proiecte culturale;
- dezvoltarea unor parteneriate cu unități de învățământ, instituții de profil și asociații culturale;
- diversitatea și complementaritatea domeniilor de activitate;
- relația de bună colaborare atât cu autoritățile, cât și cu partenerii;
- calitatea profesională a angajaților
- creșterea interesului publicului pentru expozițiile temporare, activități conexe și alte proiecte culturale organizate de muzeu (programe de pedagogie muzeală);
- posibilitatea derulării unor proiecte transfrontaliere, cu finanțare nerambursabilă;
- interesul manifestat pentru muzeu în afara granițelor României;
- creșterea interesului turistic pentru regiune;
- deschiderea altor organizații publice sau private către colaborări, în scopul protejării și punerii în valoare a patrimoniului cultural național;
- diseminarea informațiilor prin intermediul comunicatelor de presă;
- gestionarea și înregistrarea fotografiilor de arhivă
- diseminarea informațiilor prin intermediul paginii web și a paginii facebook a Muzeului Țării Crișurilor. Vernisări expoziționale, inaugurări, lansări de carte și alte activități muzeale.

La începutul secolului al XXI-lea, sistemul tradițional triplu de sarcini al muzeelor (colecție, conservare, expoziție) a fost extins cu noi funcții. Din sistemul tradițional de sarcini, medierea a devenit o prioritate. Relația dintre muzee și societatea locală s-a schimbat în ultimele decenii. În lumea globalizatoare de astăzi, muzeele joacă un rol în construirea și animarea comunităților locale, păstrarea tradițiilor locale și consolidarea identității locale. Există tendința ca muzeele să își redefinească rolul și să ia parte activă la organizarea comunităților locale.

Ghidajele sunt cea mai veche metodă de comunicare cu vizitatorii. Cu toate acestea, trebuie să facem distincția între ghidaje în scopuri pedagogice și ghidaje pentru turiști.

Activitățile practice sunt cele mai populare și mai răspândite metode muzeale. Metoda bazată pe activitatea participanților este aplicată în practică independent și în combinație cu alte metode pedagogice ale muzeului. Este important ca obiectul care trebuie realizat, precum și natura procesului de pregătire a obiectului, să fie legate de profilul muzeului, de tipul colecției.

Scopul programului „Faceți cunoștință cu oamenii de știință!” este de a oferi o oportunitate celor interesați de a afla despre activitățile din culise ale muzeului, despre activitatea științifică a muzeului.

Datorită dezvoltării tehnologiei virtuale, site-ul web ale muzeului (<https://mtariicrisurilor.ro/>) a câștigat un rol proeminent în educație și comunicare. Prin crearea de tururi virtuale, devine posibilă prezentarea publicului a mai multor obiecte care nu au spațiu de expunere în expoziția de bază.

Publicațiile muzeului sunt și ele un mijloc de mediatizare atât a informațiilor științifice, cât și a celor adresate publicului larg. Cele trei anuare ale muzeului, precum și o serie de cataloage de colecții și expoziții, fotografii, înregistrări video, filme documentare etc. pot oferi doritorilor posibilitatea să vadă un anume obiect din colecție fără a fi nevoie să viziteze fizic muzeul.

Pe lângă o serie de ghidaje speciale o atenție majoră se acordă și unor programe de pedagogie muzeală, prin ateliere de creație pe diverse teme și activități menite a deschide și întări legăturile dintre muzeu și școli pentru o mai bună cunoaștere a patrimoniului de care dispune instituția noastră.

Conservarea colecției

O atenție deosebită se acordă condițiilor de depozitare optime a pieselor ceramice, dar și verificării periodice a stării lor de conservare. În acest sens Muzeul Țării Crișurilor respectă legislația în vigoare și cele stipulate în **REGULAMENTUL PRIVIND EVIDENȚA ȘI CONSERVAREA** din 25 mai 2019, Anexa 2.

Starea de conservare în care se găsesc piesele muzeistice este determinată atât de materialele din care sunt făcute cât și de condițiile în care s-au păstrat de-a lungul timpului.

Microclimatul este asigurat prin controlul permanent al factorilor dominanți, care sunt: umiditatea, temperatura, iluminarea și compoziția aerului.

Iluminatul în depozit se face cu lămpi incandescente știind că iluminatul incandescent este cel mai puțin nociv în comparație cu cel fluorescent sau cu lumina naturală.

La organizarea depozitului de ceramică s-a urmărit respectarea etapelor impuse de normele conservării științifice: etichetarea obiectelor, măsurarea obiectelor, stabilirea tipurilor morfologice, efectuarea inventarului de colecție, stabilirea formatelor, stabilirea modului de așezare a obiectelor, elaborarea catalogului topografic și a celorlalte forme de organizare a informației de orice natură privind regăsirea obiectelor.

Pe lângă respectarea operației de tipodimensionare s-a urmărit și depozitarea pieselor ceramice pe centre de olărit și chiar pe meșteri populari.

Condiția principală pentru păstrarea în depozite a bunurilor culturale este menținerea unei temperaturi și umidități constante. Umiditatea relativă trebuie să oscileze între 50-65%, fără fluctuații mari sau bruște. Orice temperatură cuprinsă între 1 și 18⁰ C este potrivită, cu condiția ca umiditatea relativă să fie normală.

Limitele oscilării umidității relative nu pot depăși 5% în 24 de ore. În cazul fluctuațiilor, se vor întreprinde următoarele măsuri: - dacă umiditatea relativă este mai mică de 50-65%, se folosesc mijloace de sporire a ei: spălarea dușumelelor mai des ca de obicei, amplasarea unor vase deschise cu apă în spațiul de depozitare, pulverizarea apei etc.; - dacă umiditatea depășește normele stabilite, se deplasează mobilierul cu 15-30 cm de la pereți, dulapurile și sertarele se lasă deschise peste noapte, radiatorul se completează cu coloane tubulare suplimentare, acțiune care încă nu a fost necesară până în prezent.

Depozitele se aerisesc săptămânal, cu excepția când umiditatea atmosferei este mărită. Piese sunt ferite de contactul direct cu razele solare.

Piese de porțelan, ceramică, sticlă, marmură și ghips, de dimensiuni mici, sunt păstrate în dulapuri cu geamuri, asigurându-le stabilitatea necesară. Distribuirea obiectelor lasă spațiu suficient, astfel ca probabilitatea ca obiectele să se spargă prin atingere este inexistentă. Obiectele mai mici și mai joase sunt așezate mai în față, cele mai mari și mai înalte mai în spate, pentru a oferi spațiu de manevră în cazul manipulării.

Farfuriile sunt așezate pe suporturi, în poziție verticală, dar și în teanc, dar nu mai mult de 6 piese, fiind separate cu carton gofrat sau hârtie împăturită în mai multe straturi.

Piese de ceramică sau porțelan de dimensiuni mari sunt așezate pe polițe joase și acoperite cu huse.

Toate operațiile de mânăuire și transport intern al bunurilor culturale mobile decurge sub supravegherea muzeografului/conservatorului/gestionarului responsabil de colecție. Personalul implicat în această activitate poartă mănuși de bumbac.

Din momentul în care s-a hotărât clădirea destinată noului sediu al Muzeului Țării Crișurilor din Oradea, s-a trecut la planificarea spațiilor (expoziții, laboratoare, birouri etc.) și, în special, la stabilirea încăperilor destinate noilor depozite pentru toate secțiile muzeului. De asemenea, pasul următor pentru specialiștii muzeului a fost acela de a pregăti colecțiile astfel încât să fie aranjate pentru transferul în noul sediu al Muzeului Țării Crișurilor. Procesul a durat mai mulți ani și s-a realizat în etape.

Mai întâi, la Secția de Etnografie, ca de altfel și la celelalte secții ale muzeului, s-a trecut la fotografierea digitală a tuturor pieselor, precum și la verificarea numerelor de inventar ale acestora. Noile piese intrate în patrimoniul secției s-au inventariat și fotografiat în continuare, pe tot parcursul perioadei la care facem referire

Obiectele colecției de ceramică sunt și ele diferite ca formă și dimensiuni, (ulcioare, cănți, căni și cănițe, ulcele, oale de sarmale, oale de lapte, blide, farfurii din faianță, jucării, cahle, statuete, instrumente muzicale - ocarine) etc. Fiecare dintre aceste piese au fost ambalate în folie de protecție cu bule de aer, în primul rând în funcție de localitatea de proveniență, dar și după tipul de obiect și dimensiunea lui.

De exemplu, în cadrul centrului de la Vadu Crișului (ceramica albă) s-au ambalat ulcioarele de dimensiuni mari în cutii separate, iar cele mijlocii și cele mici în alte cutii. La fel s-a procedat cu cănțile, cu blidele, ca și cu jucăriile din același centru de olărit. În același fel s-a procedat cu toate obiectele din centrele de ceramică ale colecției. Cahlele, hornurile, sobele, fiind mult mai grele și mai fragile, au fost puse în lăzi din lemn. Colecția de ceramică a fost inclusă în 764 lăzi și cutii²⁵.

Organizarea depozitului de ceramică, începută după dotarea cu mobilierul aferent acestuia, fiind o operațiune de mare amploare, ne propunem să revenim într-o altă lucrare cu detalii lămuritoare privind modul de realizare a acestuia.

Pornind de la cele prezentate anterior, în cele ce urmează, printr-o analiză SWOT, referitoare la colecția de ceramică a Muzeului Țării Crișurilor, încercăm să identificăm nișele care ar putea duce la condiții cât mai bune de depozitare, conservare, punere în valoare, dar și de îmbogățire a acesteia.

Puncte tari	Puncte slabe
<ul style="list-style-type: none"> ✓ Muzeul Țării Crișurilor este singurul muzeu din regiune care are Secție de Etnografie și Muzeu în aer liber ✓ Muzeul Țării Crișurilor are o poziție dominantă pe piața muzeală la nivel de județ, fiind un brand muzeal, bazat pe o identitate vizuală clară și mesaje bine evidențiate ✓ Există parteneriate cu alte instituții de profil din țară și străinătate ✓ Valoarea și diversitatea colecției de ceramică ✓ Numărul mare de piese ceramice intrate în 	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Spațiu expozițional insuficient pentru organizarea unei expoziții permanente de anvergură dedicată doar colecției de ceramică ✓ Fonduri insuficiente pentru cercetări de teren și posibilitatea de achiziții a obiectelor vechi din ceramică ✓ Interes redus pentru valorile tradiționale din partea publicului

²⁵ Iacinta Chiriac, *Colecția secției de Etnografie...*, p.197

colecția Secției de etnografie ✓ Au existat în permanență specialiști, muzeografi responsabili de colecția de ceramică ✓ Experiență în organizarea de expoziții temporare ✓ Organizarea anuală a <i>Tărgului Meșterilor Populari</i> , cu o durată de 3 zile ✓ Existența unei publicații de specialitate (anuarul <i>Biharea</i>) ✓ Număr mare de donații din partea meșterilor olari	
Oportunități	Amenințări
✓ Deschiderea Muzeului în aer liber ✓ Atragerea de fonduri provenite din fonduri locale, guvernamentale și europene ✓ Creșterea interesului publicului față de patrimoniul cultural material și față de cultura tradițională ✓ Posibilitatea accesării programelor naționale pentru cercetarea, conservarea, restaurarea și punerea în valoare a patrimoniului cultural	✓ Neconcordanța între valorile de inventar și valorile reale ale bunurilor culturale, datorită curențelor legislative ✓ Insuficiența finanțărilor pentru proiectele de conservarea și restaurare a patrimoniului muzeal, și implicit a colecției de ceramică ✓ Nivelul redus al participării culturale în Bihor

În urma acestei analize, referitoare la colecția de ceramică din depozitul secției de Etnografie a Muzeului Țării Crișurilor, descoperim că există multe oportunități și puncte tari pentru dezvoltarea colecției. Considerăm că, în cea mai mare parte, condițiile de depozitare, conservare și evidență a obiectelor este una de bună calitate, dat fiind faptul că în urma mutării în noul sediu și implicit în depozitele de la noua locație, aceste aspecte au devenit prioritare, implicit dotarea cu mobilier nou și instalații de stingere a incendiilor de ultimă generație (precum cele de stingere cu gaz imergent). Cu siguranță, în urma deschiderii expoziției permanente a Secției de Etnografie, unde o parte importantă din colecția de ceramică va fi expusă, va crește și mai mult interesul publicului și nu numai față de patrimoniul cultural material și față de cultura tradițională din zona noastră.

Colecția de ceramică a Secției de Etnografie a Muzeului Țării Crișurilor, de la început, din 1964, s-a mărit considerabil, ajungând în anul 2019 la un număr de 7378 de piese, fiind, de departe, cea mai numeroasă colecție a acesteia. O dezvoltare care a fost posibilă datorită activității desfășurate de angajați în acest sens, prin desfășurarea unor cercetări de teren, ocazie cu care aceștia, dispunând de fonduri, au putut să achiziționeze diferite obiecte. O parte a colecției provine din donații, care în ultima vreme se

datorează și unui fenomen de revigorare a vechilor centre meșteșugărești de olari, prin preocuparea dedicată a unor localnici și autorități, dar și cu sprijinul instituției noastre muzeale. Acestea sunt și motivele pentru care credem că trebuie sprijinite și promovate centrele de olărit care mai sunt active la ora actuală. Ne place să credem că această colecție a Muzeului Țării Crișurilor este una dinamică, care se va lărgi an de an cu noi și interesante piese.

BIBLIOGRAFIE

- Bănățeanu, Tancred, *Ceramica populară din zona Bihor (regiunea Crișana)*, în *Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei pe anii 1962-1964*, Cluj-Napoca, 1966
- Bobu Florescu, Florea, Mozes, Tereza, *Arta populara din regiunea Crisana - vol 1 - Centrele de ceramica*, Oradea 1967.
- Chiriac, Aurel, Goman, Ioan (coord.), *Secția de Etnografie 1964-2014. O cronică în imagini*, Muzeul Țării Crișurilor, Oradea, 2014
- Chiriac, Iacinta, *Colecția secției de Etnografie a Muzeului Țării Crișurilor Oradea. Donatori și Donații*, III, în *Biharea*, XXXVIII, 2011, Oradea
- Emódi, Ioan, Goman, Ioan, *Centrul de olărit Tileagd (județul Bihor)*, în *Biharea*, XXVI-XXVII, 1999-2000, Oradea, 2005, p. 57-92
- Godea, Ioan, *Caracteristici ale culturii populare din Bihor*, Editura Sport-Turism, București, 1977
- Godea, Ioan, *Zona etnografică Beiuș*, Editura Sport-Turism, București, 1982
- Maxim, Virgil, Mudura, Gheorghe, *Valorificări etnografice din fondurile arhivistice*, în *Biharea*, II, Oradea, 1974
- Mălai, Florin, *Centrul de olărit Vadu Crișului*, în *Revista de istorie bihoreană*, anul I, nr. 1, Oradea, 2003
- Mozes, Tereza, *A körösrévi és borodi fazekasságról (Despre olăritul din Vadu Crișului și Borod)*, în *Népismereti Dolgozatok*, București, 1975
- Mozes, Tereza, *Ceramica din Vadu Crișului: locul ceramicii albe din Vadu Crișului în istoria universală a artei ceramicii*, Editura Arca, Oradea, 2011
- Mozes, Tereza, *Considerații privind istoria olăritului din Oradea*, în *Biharea X, Culegere de studii și materiale de etnografie și artă*, Oradea 1982
- Mozes, Tereza, *Contribuții la cunoașterea centrelor de olărit din Beiuș, Marghita și Tileagd*, în *Crisia*, XV, Oradea, 1985, p. 389-396
- Mozes, Tereza, Godea, Ioan, *Ghidul Secției de Etnografie*, Oradea, 1973
- Mozes, Tereza, *Zona etnografică Crișul Repede*, Editura Sport Turism, București 1984.

Toth, Susana, *Ceramica de Ineu (județul Arad) în colecția Secției de Etnografie a Muzeului Țării Crișurilor*, în *Biharea*, IX, Oradea, 1981

Toth, Susana, *Ceramica veche de Vama din colecția Muzeului Țării Crișurilor*, în *Biharea*, VII-VIII, Oradea, 1980, p. 117- 202

CERAMICA DE ORADEA DIN COLECȚIA SECȚIE DE ETNOGRAFIE

MARIA FLAVIA POP*

THE ORADEA CERAMICS IN THE COLLECTION OF THE ETHNOGRAPHY DEPARTMENT

Few of the country's lands can boast of as many pottery centres as Bihor county, in which decades ago dozens of craftsmen still practiced this craft. Among the many centres in Bihor, an important place was held by those on the valley of the Crișul Repede river: Oradea, Tileagd, Aleșd, Borod and Vadul Crișului. Today pottery is practiced only in Vadul Crișului, center which, in the past had a significant number of potters and with a remarkable artistic level.

Key words: Oradea, pottery, craftsmen, decoration.

Scurt istoric al colecției de vase de ceramică Oradea

Puține din ținuturile țării se pot mândri cu atâtea centre de olărit ca Bihorul, în care cu câteva decenii în urmă zeci de meșteri practicau încă acest meșteșug. Între numeroasele centre ale Bihorului, un loc de seamă l-au deținut cele de pe valea Crișului Repede, îndeosebi Oradea, Tileagd, Aleșd, Borod și Vadul Crișului. Astăzi olăritul este practicat doar la Vadul Crișului, centru în trecut cu un număr însemnat de olari și cu un nivel artistic remarcabil.

Lucrarea noastră își propune să consemneze, pe de o parte, aspecte din istoria olăritului în Municipiul Oradea, iar pe de alta, să ilustreze, prin obiecte aflate în colecția de ceramică a Secției de etnografie a Muzeului Țării Crișurilor din Oradea, diversitatea, utilitatea și cromatica acestor relice, care individualizează, olăritul orădean în aria meșteșugului de pe valea Crișului Repede. De asemenea, vom căuta să identificăm individualizarea acestui meșteșug la cerințele de piață ale orașului, specificitatea acestuia ca forme, decorațiuni, cromatică, utilități etc.

Față de celelalte centre de olărit de pe valea Crișului Repede, Oradea a cunoscut o altă dezvoltare, astfel că încă din sec al XVII-lea olăritul a ajuns

* Muzeul Țării Crișurilor – Complex Muzeal; e-mail: etnografie@mtariicrisurilor.ro

la un înalt nivel. După cum reiese din unele izvoare documentare la Oradea în anul 1820 funcționa breasla olarilor. La Muzeul de etnografie din Budapesta se păstrează lada de breaslă a olarilor orădeni datată pe fața exterioară a capacului cu anul 1823, dar inscripția din interiorul lăzii precizează, alături de numele funcționarilor cu răspundere, și data execuției lăzii 1658, ceea ce presupune existența breslei olarilor la Oradea înaintea ocupației otomane¹. Gradul înalt la care ajunsese meșteșugul olăritului la Oradea poate fi dovedit și de o oală de breaslă de mari dimensiuni, care se găsește în colecția de ceramică a Muzeului Țării Crișurilor din Oradea. Oala este smălțuită cu o frumoasă glazură verde și a fost executată pentru breasla piuarilor din Oradea la data de 27 iulie 1819. Numeroase alte vase cum sunt cele datate din 1756 și 1780, par să fi fost lucrate tot la Oradea, dacă ținem seama de factura execuției.

Din datele din anul 1860, care înregistrează, de fapt meseriașii intrați în breaslă până în aprilie 1860, întrucât acestea se desființează la 1 mai 1860 – rezultă că în Oradea își desfășurau activitatea 1126 de meseriași, din care 924 activau în 27 de bresle cu 32 de specializări profesionale, iar cei 924 de meseriași înscriși în bresle, 11 persoane făceau parte din breasla olarilor². Se poate observa că exista la acea dată o paletă largă de îndeletniciri care acoperea trebuințele unei comunități așa de mari ca Oradea. După desființarea breslei olarilor locul ei ocupându-l la 1874, Asociația meseriașilor olari din Oradea.

În decursul anilor olarii au început să se reprofileze în meseria de sobar, întrucât olăritul nule mai asigura mijloacele necesare subzistenței, faptul se datora dezvoltării industriei și scăderii interesului pentru vasele de lut. Astfel, în anul 1897, figurau deja împreună 17 olari și sobari și un singur meseriaș care confecționa pipe³. În 1912 crește vertiginos numărul sobarilor în detrimentul olarilor. Cât privește numărul meșterilor olari se poate deduce din evidențele anuale ale meșteșugarilor astfel: în anul 1897 la Oradea figurau 17 olari și sobari, în 1904 sunt 15 olari și 4 sobari, în 1912, sunt 10 olari și 8 sobari și în 1938 existau 8 olari⁴.

Pătrunderea pe piață a vaselor de tuci și de tablă smălțuită precum și a porțelanului a generat o concurență puternică pentru produsele din ceramică. Asistăm astfel, la specializarea olarilor tineri în sobari, întrucât nu se putea opri procesul de pătrundere a mărfurilor industriale, chiar dacă au fost făcute

¹ Tereza Mozes, *Considerații privind istoria olăritului din Oradea*, în *Biharea X, Culegere de studii și materiale de etnografie și artă*, Oradea 1982, p. 128.

² Ioan Goman, *Date despre situația activităților meșteșugărești din Oradea la mijlocul secolului al XIX-lea*, în *Biharea*, XXXIX, 2012, Oradea, 2012, p.34-35.

³ Tereza Mozes, *op cit*, p.131-132.

⁴ *Ibidem*, p. 130-131.

numeroase plângeri de către asociația meșterilor olari din Oradea. Ultimul meșter olar, pe nume Major Imre, mai practică meseria de olar până în anul 1960⁵. Astăzi ceramica orădeană mai poate fi văzută în depozitele Muzeului Țării Crișurilor din Oradea precum și în unele colecții particulare.

La Oradea s-a lucrat deopotrivă ceramică smălțuită și nesmălțuită, la cea din prima categorie folosindu-se smalt plumbifer, iar vasele erau de o calitate ireproșabilă. Lutul folosit era dintr-o pastă fină și foarte bine arsă, ceea ce conferea vaselor un fond roșiatic, plăcut ochiului. Se produceau oale de gătit cu gura largă și fundul plat, cu corpul bombat și aproape drept, oale pentru merinde cu gura strâmtă și corpul bombat, ulcele și farfurii de toate felurile și dimensiunile. Se produceau de asemenea cacele de o formă specială de dimensiuni relativ mari. Vasele pot fi caracterizate printr-o mare simplitate și eleganță.

Ornamentica vaselor de Oradea, păstrează caracterul liniar și geometric al artei preistorice. Vasele mai ales cele nesmălțuite, au fost sau sunt ornamentate cu linii în val, întregite cu linii circulare și paralele, aplicate cu degetul sau cu cornul, uneori incizate cu pieptenele sau cu unghia. Deseori apare și motivul bradului pe pereții vaselor.

Pe vasele de gătit se aplică (fie numai în interior fie pe ambele fețe) un smalt de buna calitate, adesea verde, rezultat din amestec de litargă cu oxid de cupru, dar se întâlnesc și vase de culoare galbenă sau maro. Pe puținele vase de lux existente în colecția noastră se remarcă ornamentația în relief sau cea cu zgrafito.

Ceramica de Oradea din colecția secției de etnografie a Muzeului Țării Crișurilor

Vasele de Oradea, din cadrul colecției de ceramică a secției de etnografie a Muzeului Țării Crișurilor, sunt piese autentice și au fost achiziționate de la familia Lévai⁶. Mai există vase de Oradea în colecții particulare precum și cele aflate în posesia ultimului olar, trecut la cele veșnice de curând, Maior Imre. De menționat că vasele din colecția acestui olar provin din trei generații de olari, fiind confecționate în realitate de olarul Tarsoly Carol, maestrul lui Maior Imre, de calfa acestuia Czövek Ioan și desigur de către Maior Imre⁷.

⁵ *Ibidem*, p.132

⁶ Suzana Toth, *Contribuții la cunoașterea meșteșugurilor din Bihor. O familie veche de olari orădeni*, în *Contribuții la Cunoașterea etnografiei din Țara Crișurilor*, nr. 10, Oradea, 1971, p. 119-124.

⁷ Tereza Mozes, *op cit*, p. 133.

Vasele de Oradea, din colecția Muzeului Țării Crișurilor, un număr însemnat, fac parte din colecția veche aparținând secolului al XIX-lea, unele fiind chiar mai vechi.

Privind în ansamblu totalitatea produselor ceramice ale olărilor orădeni cercetătoarea Tereza Mozes distinge o gamă bogată și variată de creație, astfel, la Oradea în decursul vremurilor s-au produs: vase cu caracter decorativ, vase de uz gospodăresc, pipe din ceramică, cahle pentru sobe de teracotă, elemente decorative pentru arhitectură⁸.

Vase cu caracter decorativ.

În prima categorie de vase cu caracter decorativ intră majoritatea vaselor provenite din secolul trecut. Ceea ce nu înseamnă că în acele vremuri nu s-au produs în egală măsură și vase de uz curent, doar că s-au păstrat acele produse cărora li s-a acordat mai mare prețuire, deci cele cu caracter decorativ. Aici, în această categorie, intră farfuriile decorative, ploștile etc. Calitatea acestor vase reflectă în primul rând gradul înalt de dezvoltare a meșteșugului în cadrul muncii organizate în bresle, unde s-au folosit materiale de foarte bună calitate și metode de lucru însușite de ucenici care făceau practica în centre de olărit de renume din străinătate. Vasele sunt făcute din lut omogen de bună plasticitate, au o formă elegantă și sunt acoperite cu un smalt plumbifer de foarte bună calitate. Ornamentica vaselor este deosebită reflectată mai cu seamă prin aplicații în relief, prin pictare și mai puțin prin zgrăfitare. Motivele ornamentale se compun din elemente zoomorfe, în special păsări, elemente fitomorfe laleaua, garoafa și lăcrimioara, sub formă de buchet de flori. De asemenea mai întâlnim cununi de frunze. Motivele geometrice sunt întâlnite în mai mică măsură. Gama coloristică a vaselor de Oradea este mai puțin bogată predominând verdele și maroul. Vasele mari de breaslă sunt monocrome mai des de culoare verde.

⁸ *Ibidem.*



1. Farfurie decorativă, datată 1908, nr. inv. 12716



2. Farfurie decorativă, nr. inv. 21



3. Farfurie decorativă, nr. inv. 24



4. Ulcior, nr. inv. 7990



5. Ploscă, nr. inv. 12637



6. Ploscă, nr. inv. 12717



7. Sticlă decorativă, nr. inv. 19848

Vase de uz gospodăresc

Vasele de uz gospodăresc au forme și dimensiuni variate, conform necesităților. S-au lucrat blide și farfurii, cratițe, strecurători, tigăi, oale cu una sau două toarte de diverse forme și dimensiuni, hârboici, oale lungi, ulcioare, ploști, cancee, oale folosite la fermentarea vinului, adăpătoare, ghivece pentru flori etc. Modul estetic în care erau lucrate rezidă din statutul breslei, care nu permitea decât o muncă de calitate, care să încununeze tradiția acesteia. Spre deosebire de centrele rurale unde se lucra ceramică nesmălțuită, la Oradea doar o parte din oalele mari și oalele lungi, ulcelele, ulcioarele pentru ținut apa erau nesmălțuite. În general vasele erau smălțuite monocrom în verde și maro închis. În majoritatea cazurilor singurul element decorativ funcțional în același timp, era smălțul lucios, de foarte bună calitate. Vasele nesmălțuite, în special la cerințele populației rurale, probabil sub influența acestora, erau ornamentate cu motivul și tehnica de veche tradiție a liniei ondulate trasă cu degetul sau cu pensula⁹. Brâiele alveolate și sub formă de funie erau aplicate pe pânțelele vaselor mari, nesmălțuite. De asemenea s-a folosit și tehnica ștanțării aplicată pe buzele unor categorii de vase cu pereții verticali, drepecți.



1. Strecurător, nr. inv. 4277



2. Oală cu două torți, nr. inv. 5201

⁹ *Ibidem*, p.134.



3. Vas pentru copt gogoși, nr. inv. 5635



4. Oală cu o toartă, nr. inv. 5632



5. Vas pentru butoi folosit în timpul fermentării vinului, nr. inv. 12706



6. Cratiță, nr. inv. 12710



7. „Cornuț” pentru decorat vase, nr. inv. 12719



8. Strecurător, nr. inv. 12714



9. Oală pentru lapte, nr. inv. 5995



10 Oală pentru lapte, nr. inv. 6001

Pipe de ceramică

Despre pipele de lut putem spune mai puține lucruri întrucât erau lucruri mărunte și ieșite din uz, au dispărut. De altfel, la Oradea puțini meșteșugari au lucrat pipe și ei doar până la primul război mondial.



Pipă, nr. inv. 20

Cahle pentru sobe de teracotă

Cahlele pentru sobe erau nu numai lucrate dar și montate de către sobari care în același timp erau și olari. Cahlele precum și matrițele acestora găsite la ultimul olar în viață aparținând veacului trecut erau mai mici ca dimensiune, 19x19 cm. Motivele lor în relief reprezintă arabescuri, jocuri de linii într-o organizare ce amintește de stilul baroc și erau întotdeauna smălțuite. Cahlele mai recente erau mai mari ca dimensiune 22,5 x 22,5 cm¹⁰. Ornamentica cahlelor mai noi era mai simplă: boabe de grâu, imitație de piele de crocodil puternic stilizate¹¹. Credem că și azi în casele mai vechi, unde sobele nu au fost înlocuite cu altele noi sau cu încălzire centrală, s-ar mai putea să se mai găsească sobe cu cahle vechi, aparținând meșterilor olari din Oradea.

¹⁰ Ioan Goman, *Cahle din Crișana*, Editura Muzeului Țării Crișurilor, 2008, p. 28, 80-84, 132-133

¹¹ Tereza Mozes, *op cit*, p.135.



1. Cahlă, nr. inv. 12721



2. Cahlă, nr. inv. 12724



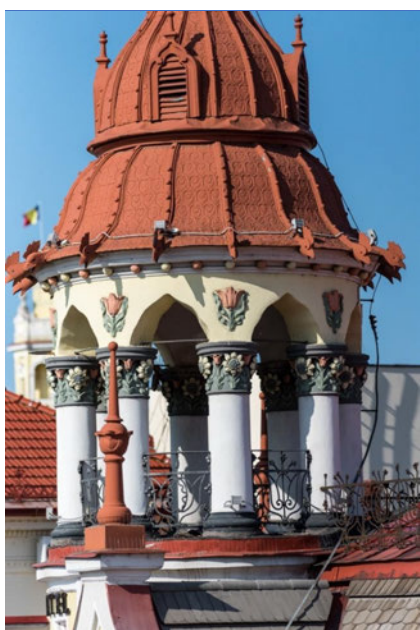
3. Cahlă, nr. inv. 12725



4. Cahlă colțar, nr. inv. 12727

Elemente decorative folosite în arhitectură

Meșterii olari, alături de produsele exemplificate mai sus confecționau și elemente decorative folosite în arhitectură. Astfel fațadele multor clădiri din Oradea, construite în stil secesion decorate cu plăci și elemente florale din sticlă euzinată, din piatră artificială, dar și din ceramică, ne dăm seama că olarii din Oradea au avut un cuvânt greu de spus în realizarea acestora.



ÎN LOC DE CONCLUZII

Metodele și tehnicile folosite în arta olăritului la Oradea, erau arhaice, cum de altfel și inventarul ustensilelor folosite era simplu, dar lor li se adăuga spiritul și imaginația olarului, care dădea sens produsului, indiferent în ce categorie l-am plasa din cele cinci arătate mai sus. Până și călcatul lutului cu picioarele a fost practicat de meșterii olari până la sfârșitul meseriei.

Smalțul folosit, însă, era de foarte bună calitate, pregătit după metode occidentale.

Cât privește cuptoarele de ars ceramică acestea erau de două feluri : cuptoare montate în aer liber, aparținând tipului tronconic, cu secțiune orizontală pentru arderea obiectelor de dimensiuni mai mici și cuptoare de mare capacitate amenajate în atelierele olarilor de tip german, cu secțiune orizontală dreptunghiulară prevăzute cu coșuri.

Ceramica de Oradea nu a cunoscut o largă desfacere, produsele fiind valorificate de către cei care le producea și mai puțin de către negustori. Se producea la comandă iar surplusul era vândut de acasă fără a avea tarabe fixe sau mobile în piețele din Oradea sau din alte localități. Puține documente consemnează o desfacere de produse de ceramică la Salonta.

Vasele de Oradea, din colecția de ceramică a Secției de etnografie a Muzeului Țării Crișurilor, numără peste 140 de piese, piese de valoare cultural - istorică, asta în condițiile în care acest meșteșug nu se mai practică în Oradea, iar o mare parte din aceste creații ale meșterilor olari orădeni se află în colecții particulare. Vasele din colecția muzeului nostru sunt în general bine conservate, chiar dacă mai există câteva care ar necesita o restaurare urgentă. Există câteva piese datate și care merită să fie clasate, chiar în categoria tezaur.

La ora actuală colecția de vase de Oradea este fotografiată inventariată și așezată în rafturile noului depozit de ceramică. S-a început fișarea DOCPAT a vaselor de Oradea, în vederea folosirii acestora în expoziția pavilionară sau în expoziții temporare ce se vor face pe viitor. Măsura în care se vor descoperi vase în colecții private și la dorința proprietarilor de a le vinde, muzeul este dispus să le achiziționeze și să sporească astfel, colecția de ceramică de Oradea.

Bibliografie

1. Tereza Mozes, *Zona etnografică Crișul Repede*, Editura Sport Turism, București 1984.
2. Tereza Mozes, *Considerații privind istoria olăritului din Oradea*, în *Biharea, X, Culegere de studii și materiale de etnografie și artă*, Oradea 1982
3. Florea Bobu, Tereza Mozes, *Arta populara din regiunea Crisana - vol 1 - Centrele de ceramica*, Oradea 1967.
4. Tereza Mozes, *Ceramica din Vadu Crișului*, Oradea, 2011, Carte + DVD, Editura Arca 2011.
5. Barbu Slătineanu, Paul Stahl, Paul Petrescu, *Arta populara din RPR, - Ceramica*, Editura de stat pentru literature, 1958
6. Ioan Goman, *Cahle din Crișana. Piese din colecția secției de etnografie a Muzeului Țării Crișurilor*. Catalog. Editura Muzeului Țării Crișurilor, Oradea, 2007
7. Ioan Goman, *Date despre situația activităților meșteșugărești din Oradea la mijlocul secolului al XIX-lea*, în *Biharea, XXXIX*, 2012, Oradea, 2012, p. 33-73
8. Susana Toth, *Contribuții la cunoașterea meșteșugurilor din Bihor*, în *Contribuții la cunoașterea etnografiei din Țara Crișurilor*, Oradea, 1971, p. 111-125

EXPOZIȚIA ARTA MODERNISTĂ LA ORADEA

SZILÁGYI MÁRIA ILDIKÓ*

THE ART OF MODERNISM IN ORADEA EXHIBITION

The exhibition "*The Art of Modernism in Oradea*" was organized at the Oradea City Museum from June 21 to September 30, 2022, by the Association "Nagyváradí Városszépítő Egylet" from Oradea and the Quadro Gallery from Cluj-Napoca, in partnership with the "Țării Crișurilor" Museum, with the support of the Bihor County Council and the City Hall of Oradea, and with the organizers of the Festival "Days of St. Ladislaus". More than 60 works from the period of interwar modernism, created by painters and graphic artists from Oradea using an international and universal language to represent a way of thinking specific to the era, were exhibited on the walls of the Oradea museum. Some of the works on display came from private collections. From the collection of the Art Department of the "Țării Crișurilor" Museum, 36 graphic and pictorial works were exhibited.

Keywords: organization, exhibition, collection, modern art

Expoziția *Arta modernistă la Oradea*, a fost organizată la Muzeul Orașului Oradea în perioada 21 iunie – 30 septembrie 2022, de Asociația „Nagyváradí Városszépítő Egylet” din Oradea și de Galeria Quadro din Cluj-Napoca, în parteneriat cu Muzeul Țării Crișurilor Oradea – Complex Muzeal, cu sprijinul Consiliului Județean Bihor și al Primăriei Municipiului Oradea, și cu organizatorii Festivalului „Zilele Sfântului Ladislau”¹.

Pe simezele muzeului orădean au fost expuse peste 60 de opere din perioada modernismului interbelic, realizate de pictori și graficieni orădeni folosind un limbaj internațional și universal pentru a reprezenta un mod de gândire specifică epocii. O parte a operelor expuse au provenit din colecții particulare.

Ideea expoziției

”Despre patrimoniul artistic al Oradiei interbelice se știe destul de mult, și totuși, cu realizarea unui tablou clar și nuanțat al epocii suntem încă

* Muzeul Țării Crișurilor – Complex Muzeal; e-mail: ildikoszilagyi@yahoo.com

¹ <https://www.ebihoreanul.ro/stiri/expozitie-de-arta-modernista-cu-lucrari-semnate-de-artisti-oradeni-in-cetate-171889.html>

datori. Expoziția noastră dorește să contribuie la desenarea acestei imagini la o scară mai mare și să deschidă noi perspective de interpretare a epocii.

În general, soarta, viziunea asupra lumii și modul de creație ale artiștilor orădeni sunt teme abordate din două puncte de vedere, amândouă definite de specificul locului. Una dintre ele este poziția ocupată de acești artiști în viața artistică românească, inclusiv din perspectiva mediului lingvistic și artistic mai divers al Transilvaniei dominată până la sfârșitul Primului Război Mondial de contextul budapestan. Cealaltă perspectivă se referă la dezvoltarea destinului individual al artiștilor, concentrându-se pe particularitățile acestora care decurg din originile lor române, minoritare maghiare, germane sau evreiești. Spre deosebire de aceste două orientări regionale se pune mai puțin accent pe „modernismul” artiștilor orădeni, aspect care ar putea fi interpretat și pe plan internațional.

După Primul Război Mondial, la Oradea nu s-au născut instituții de artă sau reviste de artă care să fi contribuit la autodeterminarea orașului ca centru de artă. În acest sens, orașul nu putea rivaliza cu Baia Mare și Cluj sau cu Aradul renumit pentru periodica avangardistă, *Periszkóp*. Totuși, în această perioadă s-a format aici o artă modernă de foarte înaltă calitate cu care se puteau lăuda doar câteva orașe mari sau chiar numai capitala. Acesta este exact fenomenul aparte care s-a ivit pe meleagurile Crișanei. În ciuda atomizării vieții artistice, legăturile stilistice și tematice strânse dintre artiștii care au creat aici au făcut posibil să se poată vorbi despre o artă modernă din Oradea.

O caracteristică fundamentală a acestei arte moderne este nevoia de sensibilitate socială și de contact cu mișcările artistice internaționale. Artiștii orădeni s-au orientat în perioada amintită spre Praga, Berlin și Paris. În aceste orașe, ei au luat pulsul societății, la fel cum făceau în propriul lor oraș. În acest sens, ei au păstrat spiritul cosmopolit al Oradiei și au insistat ca arta lor să nu fie relevantă doar în interiorul granițelor țării. Epoca a oferit aceleași „teme” în întreaga lume, teme pe care un artist modern nu le-a putut ignora, indiferent unde ar fi trăit: încercări disperate de a reinterpretă umanitatea după ororile Primului Război Mondial, adâncirea problemelor sociale din perioada premergătoare și următoare marii crize economice, avansarea extremelor politice și semnele care prevesteau următoarea ardere a lumii.

Un alt factor care a determinat arta de aici a fost caracterul industrial și comercial al orașului. Datorită ponderii mari a muncitorilor din oraș și a amplasării centrale a cartierelor industriale, consecințele crizei economice globale au fost mult mai vizibile în Oradea decât în Cluj. În plus, artiștii de aici au intrat și în contact direct cu clasa muncitoare.

Istoria socială a Oradei a fost influențată inclusiv de faptul că nici înainte, nici după 1920 orașul nu a putut susține un spațiu expozițional dedicat exclusiv artelor plastice, în plus în oraș nu a existat un sistem bine organizat de educație artistică. Artiștii, pe de altă parte, erau susținuți de unele instituții al căror interes era menținerea unui nivel înalt de cultură vizuală. Un rol important în acest sens l-au avut și unii bughezi culți, dar și bisericile din localitate. Patronul lui Mund, Dömötör și Mihály Kara a fost, pentru o perioadă de timp, episcopul romano-catolic Miklós Szécsényi, iar tânărul Corneliu Baba a lucrat în orașul de pe Crișul Repede la decorarea capelei ortodoxe Hașaș din Cimitirul Municipal.

Rolul burgheziei și al diverselor instituții a fost depășit însă de o altă manifestare a capitalului, care era în același timp o expresie a epocii moderne: imaginea reprodușă. Din punctul de vedere al industriei tipografice, Oradea a rămas o mare putere. Tipografia Sonnenfeld a influențat arta în mai multe moduri. Pe de o parte, a ajutat artiștii să își câștige existența prin comenzi de opere grafice. Pe de altă parte, publicând mape de artă și litografii de sine stătătoare, a adus o contribuție decisivă la nașterea unor opere de artă.

Cea mai modernă parte a artei orădene nu s-a adresat colecționarilor privați sau iubitorilor de artă. Profitând de posibilitatea de reproducere mecanică, artiștii au căutat să-și valorifice operele mai ieftin, în număr mare, pentru ca ele să ajungă la straturi sociale mai largi. Hugó Mund, care a lucrat și la Baia Mare și a creat o operă deopotrivă importantă atât în pictură, cât și în grafică, a început să facă litografii din 1920, imediat după ce a ajuns la Oradea. Lucrările artiștilor radicali de stânga, în special lucrările lui György Ruzicskay, Leon Alex și Ernő Grünbaum în anii 1930, au fost concepute cu scopul de a atrage atenția asupra nedreptăților sociale pentru a-l sensibiliza pe privitor și a-l determina să adopte o rezoluție. Acești artiști au ales limbajul vizual accesibil și mobilizator emoțional al expresionismului. Pe lângă rolul atât de proeminent al litografiei, artiștii moderni din Oradea și-au rezumat viziunea asupra lumii și în picturi semnificative. Câteva dintre acestea sunt capodopere ale artei epocii. Picturile lui György Ruzicskay, Coborârea de pe cruce și Aviația, din expoziție înfățișează două extreme, cu un univers cromatic foarte diferit. Pe de o parte, arată suferința biblică a omului, iar pe de altă parte, prezintă cu fascinație lumea progresului tehnic, dar nu scapă din vedere posibilitățile distrugătoare ale tehnologiei. Pictura Boxeri a lui Leon Alex este o prevestire înfricoșătoare a Holocaustului.

Nu poate fi întâmplător faptul că instituțiile artistice de după cel de-al Doilea Război Mondial, înființate într-un context complet diferit, au putut să

se bazeze pe această cultură, în multe privințe, unică, creativă dintre cele două războaie mondiale”².

Lucrările alese din colecția Muzeului Țării Crișurilor Oradea

Curatorii expoziției Székely Sebestyén și Zuh Deodáth, în prima fază a organizării, au apelat la Muzeul Țării Crișurilor Oradea pentru întocmirea portofoliului de obiecte. Astfel, din colecția Secției de Artă au fost alese 36 de lucrări de grafică și pictură, creații ale următorilor artiști: Balogh István, Grünbaum Ernő, Kara Mihály, Leon Alex, Macalik Alfréd, Mund Hugó și Tibor Ernő (vezi tabelul de mai jos).

Nr. crt.	Nr. INV.	AUTOR	Titlul lucrării	Tehnica	Dimensiuni (cm)
1	Gr.646	Balogh István	<i>Forme geometrice</i>	acuarelă pe hârtie	12,7 /18,7
2	Gr.650	Balogh István	<i>Drumețul</i>	tuș diluat pe hârtie	14,2/15,5
3	Gr.1226	Balogh István	<i>Apostolul</i>	guașă pe hârtie	19,5/13,5
4	Gr.1227	Balogh István	<i>Pribeagul</i>	guașă pe hârtie	18/13,5
5	Gr.1228	Balogh István	<i>Peisaj</i>	guașă pe hârtie	10/19
6	Gr.652	Grünbaum Ernő	<i>Muncitor cu roaba</i>	acuarelă pe hârtie	7,8/11
7	Gr.653	Grünbaum Ernő	<i>Chelner</i>	acuarelă pe hârtie	7,8/11
8	Gr.1229	Grünbaum Ernő	<i>Halterofil</i>	gravură colorată	12/9
9	Gr.1470	Kara Mihály	<i>Portret</i>	cărbune pe hârtie	16/12
10	Gr.1514	Kara Mihály	<i>Portret</i>	creion pe hârtie	22/14
11	Gr.1517	Kara Mihály	<i>Macalik Alfréd</i>	creion pe hârtie	15/12
12	Gr.1145	Leon Alex	<i>Bărbat în negru</i>	guașă pe hârtie	39/16
13	Gr.1146	Leon Alex	<i>Văduva</i>	guașă pe hârtie	36/18,5
14	Gr.1152	Leon Alex	<i>Trec anii</i>	cărbune pe hârtie	28/21
15	Gr.1159	Leon Alex	<i>Romeo modern</i>	tuș pe hârtie	30/23
16	Gr.1160	Leon Alex	<i>Notabilități în lojă</i>	cărbune pe hârtie	29/23
17	Gr.1161	Leon Alex	<i>Coșmarul războiului</i>	cărbune pe hârtie	27/20
18	Gr.1251	Leon Alex	<i>Pendulul</i>	desen în cărbune	29/20

² Székely Sebestyén și Zuh Deodáth, Text expoziție

19	Gr.1252	Leon Alex	<i>Front liniștit</i>	desen în cărbune	24,5/19
20	Gr.1253	Leon Alex	<i>Șarpele</i>	desen în cărbune	27,5/17,8
21	Gr.1254	Leon Alex	<i>Vântul</i>	desen în cărbune	30/22
22	Gr.1255	Leon Alex	<i>Licitație</i>	desen în cărbune	27,3/21,5
23	Gr.1256	Leon Alex	<i>Schelete</i>	desen în cărbune	19,5/24,5
24	Gr.1262	Leon Alex	<i>Coșmarul</i>	desen în cărbune	17,5/21,5
25	Gr.1273	Leon Alex	<i>Maternitate</i>	desen în cărbune	31,5/22,5
26	Gr.1283	Leon Alex	<i>Mormântul</i>	desen în cărbune	27,2/19
27	Gr.1285	Leon Alex	<i>Singur</i>	desen în cărbune pe carton	22,3/17
28	Gr.1533	Leon Alex	<i>Șerpi</i>	creion pe hârtie	30,6/25,5
29	Gr.1561	Leon Alex	<i>Ringul</i>	creion pe hârtie	29/22
30	P.199	Macalik Alfréd	<i>Salonul roșu cu candelabru</i>	ulei pe carton	62/73
31	P.200	Macalik Alfréd	<i>Contrejour</i>	ulei pe carton	24,6/32
32	P.205	Macalik Alfréd	<i>Peisaj orădean</i>	ulei pe carton	30/36,4
33	Gr.1475	Mund Hugó	<i>Autoportret</i>	cărbune pe hârtie	11,6/11,7
34	Gr.1513	Mund Hugó	<i>Nud</i>	acuarelă pe hârtie	8,5/7
35	P.549	Mund Hugó	<i>Maternitate</i>	ulei pe lemn	53/39,5
36	P.171	Tibor Ernő	<i>Peisaj din Oradea</i>	ulei pe carton	69,5/98

După întocmirea portofoliului, a fost verificată starea de conservare a fiecărei lucrare aleasă pentru expoziție.

Pentru tablourile care prezentau probleme evolutive, s-au întocmit actele necesare pentru restaurarea acestora. Conform procedurii operaționale a Muzeului Țării Crișurilor s-au întocmit următoarele acte: formularul de cererere pentru intrare în laborator de restaurare întocmit de muzeograful de colecție, la aceasta s-a atașat și fișa analitică de evidență, conservatorul s-a întocmit fișa de conservare și procesul-verbal de predare primire, restauratorul pe baza actelor și prin analizele și cercetări făcute, s-a întocmit fișa de analiză, la urma căreia s-a adunat comisia de restaurare, unde au fost prezentate problemele și rezolvarea problemelor prin procesul de restaurare.

Starea de conservare a lucrării cu nr.inv. P.171 era bună, a intrat în laboratorul de restaurare pictură pentru vernisare³.

Starea de conservare a lucrării cu nr.inv. P.199 era următoarea: înrămată neregulamentară, planeitatea bună a suportului. Stratul pictural prezenta uzuri perimetrale. Prezenta o ușoară de depuneri aderente pe stratul pictural. Stratul pictural avea o bună aderență la suport. Rama avea pierderi din elementele de decor. Lucrarea a intrat în laboratorul de restaurare pentru curățarea depunerilor aderente, integrări cromatice în zonele cu agresiuni (zgârieturi) perimetrale, aplicare verni de protecție cu reglarea unghiului de refracție. Pentru ramă completarea pierderilor ale elementelor de decor, integrare cromatică, înrămare regulamentară cu protecție în falț și aplicare membrană antipraf pe versoul lucrării⁴.

Starea de conservare a lucrării cu nr.inv. P.200 era următoarea: suportul lucrării era carton, avea planeitate bună, lucrarea era nevernisată. În partea dreaptă jos prezenta o agresiune mecanică, zgârietură la nivelul stratului pictural, totodată și în partea stânga în dreptul malului, prezenta punctual mici desprinderi ale stratului pictural la nivelul cerului. Înrămare neregulamentară. Lucrarea a intrat în laboratorul de restaurare pentru consolidări la nivelul stratului pictural în locul cu desprinderi, ușoară curățare a stratului pictural de depuneri, integrare cromatică în zonele cu pierderi și agresiuni mecanice, restaurare ramă, înrămare regulamentară, protecție în falț și aplicare membrană antipraf. Vernisare cu un verni cu reglarea unghiului de refracție⁵.

Starea de conservare a lucrării cu nr.inv. P.205 era bună, era înrămată regulamentară, necesita o vernisare. Lucrarea a intrat în laboratorul de restaurare pentru o vernisare cu reglarea unghiului de refracție⁶.

Starea de conservare a lucrării cu nr.inv. P.549 era următoarea: suportul lucrării din placaj de lemn (lemn multistratificat), avea planeitate bună, înrămare neregulamentară fără protecție în falț. Suportul prezenta fracturări la nivelul ultimului strat al placajului pe direcția fibrei, fracturare care era împreună cu stratul pictural. Stratul pictural prezenta cracluri de tehnică, murdărie aderentă, verni aplicat inegal, oxidat. Rama prezenta pierderi perimetral uzuri funcționale. Lucrarea a intrat în laboratorul de restaurare pentru că panoul necesita tratament pe verso de consolidare. Îndepărtarea verniului oxidat, curățarea stratului pictural de murdărie aderentă și aplicare verni cu reglarea unghiului de refracție. La ramă s-au făcut: chituiți în zonele

³ Conform actelor: Fișa de conservare, Fișa de analiză, Fișă de restaurare

⁴ *Ibidem*

⁵ *Ibidem*

⁶ *Ibidem*

cu pierderi, curățarea murdăriei aderente, aplicare foiță metalică, înrămare regulamentară cu strat de protecție în falț și aplicare membrană antipraf pe versoul lucrării⁷.

Lucrările de grafică s-au prezentat în stare de conservare bună, au fost montate în paspartuuri neacide, după care au fost înrămate.

S-au întocmit actele necesare, Asigurarea lucrărilor, Contractul de împrumut, Procesul – verbal de predare - primire și Fișa de conservare a fiecărei lucrare.

Obiectele au fost ambalate și transportate la Muzeul Orașului Oradea. Vernisajul a avut loc în data de 19 iulie 2022 la ora 17.00 (vezi imagini).

La vernisajul expoziției

”Deodáth Zuh mărturisește că ideea expoziției a pornit de la o preocupare mai veche de a studia și de a salva patrimoniul orașului Oradea din perioada interbelică. Concepția expoziției se axează pe artiștii plastici moderniști, cu tendințele avangardiste, din perioada interbelică. „Despre această perioadă știm foarte multe de la istorici de artă cum sunt Maria Zinz, Fleisz János sau Mircea Pașca”, a precizat Deodáth Zuh.

În prima sală a expoziției, pe primul perete s-a reconstituit un interior burghez orădean din anii '20-'30 prin lucrări ale unor artiști precum Tibor Ernő sau Macalik Alfréd. Apoi, lucrările cubiste ale Dömötör Gizella arată că în anii '20 s-a produs o ruptură în arta orădeană, lăsând loc artei moderniste. În lucrările din prima sală, care sunt din anii '20, se simte foarte mult melancolia de după război, a explicat curatorul Székely Sebestyén, directorul Galeriei Quadro din Cluj-Napoca. În acest sens, artiștii orădeni, în primul rând Dömötör Gizella și soțul acesteia, Mund Hugó, s-au alăturat neoclasicismului care dorea cumva să scape de amintirea ororilor războiului.

În a doua sală de expoziție s-au concentrat două caracteristici importante ale perioadei interbelice. Pe de-o parte progresul și optimismul tehnic pentru care lucrarea emblematică a lui Ruzicskay György, „Aviația (Zborul)” este reprezentativă, și apoi fenomene ale lumii urbane care au fost exploatate mai ales de expresionismul german, și aici și de artiștii noștri Grünbaum Ernő sau de Leon Alex, care atrag atenția asupra vieții mondene burgheze și a capitalismului, cu bune dar și cu rele cum a fost apariția sărăciei adânci din timpul crizei economice.

În singura vitrină din expoziție este expusă o carte de poezii scrise de Frigyes Marcell și ilustrate de Grünbaum Ernő. Cartea a fost publicată în

⁷ Ibidem

1934 la Praga și vorbește în versuri despre cum oamenii lui Hitler preiau puterea.

În cea de a treia sală se găsesc în primul rând lucrările lui Leon Alex care prevestesc războiul, prevestesc holocaustul printr-o metaforă realistă. „Mi se pare incredibil că cineva, în jurul anului 1939, a pictat acest lucru, când la începutul războiului oamenii nu credeau că se va întâmpla așa ceva. Toate lucrurile astea se știau, se scria despre ele. Cred că asta este forța incredibilă a acestor lucrări, că prevestesc niște catastrofe, niște probleme sociale uriașe care se întind până astăzi în cadrul societății noastre. Uitându-ne la aceste lucrări am simțit că trebuie să dăm mai mare crezare artei și cred că acesta este mesajul acestei expoziții”.

Széékely Sebestyén a amintit că este foarte important să existe colaborări între domeniul public și cel privat pentru a putea pune în valoare patrimoniul. „Nu am dorit să prezentăm toată arta interbelică în această expoziție, am vrut să accentuăm acea artă care ține legătura cu avangarda, care definește caracterul cosmopolit al orașului Oradea, ceea ce diferă de orice alt centru din țară, să punem accent pe acea artă cu sensibilitate socială. Sper ca expoziția să reușească să sublinieze faptul că Oradea a fost un centru artistic extrem de important în perioada interbelică”⁸.

Expoziția a fost deschisă în perioada 21 iunie-30 septembrie 2022.



⁸ Camelia Bușu, *Artă orădeană premonitoare în perioada interbelică*, în *Bihon online*, <https://www.bihon.ro/stirile-judetului-bihor/arta-oradeana-premonitoare-in-perioada-interbelica-4018690/>







RESTAURARE

RESTAURAREA LUCRĂRII NR.INV.P.12, FEMEIA CU PAPAGAL, AUTOR HANS CANON

FLORIAN HEREDEA*

RESTORATION OF WORK NO.INV.P.12, *WOMAN WITH PARROT*,
AUTHOR HANS CANON

Restoration of the work, inv.no.P.12, *Woman with Parrot*, by Hans Canon, from the collection of the Art Departament. The restoration process which led to the discovery of a new work, the museum's collection was enriched by a new work inventoried in the graphic collection.

Keywords: restoration, conservation, discovery, canvas support, new work

Activitatea muzeală, întrucât are ca obiect bunuri de patrimoniu, este reglementată printr-un întreg ansamblu legislativ defalcat pe toate palierele de organizare a activității muzeale. Aceste legi jalonează atribuții, obligații privind activitatea desfășurată în cadrul instituției muzeale, precum și gradul de specializare și competențe pe care personalul trebuie să le aibă. Activitatea în raport cu bunurile de patrimoniu, presupune interdisciplinaritate, cercetare, activitate de conservare și restaurare. Valorificarea patrimoniului din punct de vedere muzeal și științific, obligă la o abordare de acest gen. Abordarea științifică a bunurilor culturale presupune o specializare aprofundată a personalului muzeal, dedicare și pasiune.

Activitatea de restaurare și conservare în acest context, are o importanță deosebită, întrucât constituie baza care asigură valorificarea bunului cultural sub toate aspectele, cercetare științifică și valorificare muzeală. Întrucât acesta presupune contactul nemijlocit, direct cu bunul cultural, conservarea și restaurarea este jalonată de legi, tocmai pentru a proteja bunul cultural, legi care reglementează formarea profesională, specializările, acreditările profesionale ale restauratorului și conservatorului, precum și metodologia de abordare a actului de conservare și restaurare. Totodată, această legislație, în vederea protejării bunului cultural, reglementează și competențele tuturor celor care intră și interferează cu obiectul cultural (muzeograf, cercetător, conservator, restaurator, personal auxiliar al muzeului).

* Muzeul Țării Crișurilor – Complex Muzeal; e-mail: florianheredeadea@yahoo.com

Bunul cultural este un ansamblu complex ce cuprinde parte materială reprezentată de totalitatea materialelor folosite la punerea în operă a acestuia, precum și partea informatizată a materiei reprezentată de imagine, text, formă, decor, precum și starea de conservare a acestuia ca rezultat al tuturor efectelor parvenirii acestuia în timp, reprezentată de efectele factorilor de mediu și rezultatul interferenței cu omul, precum și factorii accidentali catastrofici. Toate acestea fiind însumate în așa zisă *anamneză* a bunului cultural. Acest ansamblu constituie unicitatea fiecărui bun cultural, ceea ce obligă ca și problematica conservării și restaurării să țină cont de această unicitate, chiar dacă metodologia conservării și restaurării se supune unor reguli generale. Ea trebuie adaptată particularității și unicității bunului cultural. Și în cazul nostru lucrarea *Femeia cu papagal*, nr. inv. 12, autor Hans Canon, din colecția de artă universală a secției de Artă, într-adevăr păstrează caracteristicile menționate anterior de unicitate ale bunului cultural.

Conform metodologiei de restaurare și abordarea acestui proces s-a supus regulilor generale stipulate atât legislativ cât și metodologic, respectiv la primirea cererii pentru verificare în vederea expunerii s-a trecut la verificarea tuturor părților constituente din punct de vedere structural a lucrării, verificarea stării de conservare s-a făcut prin intermediul aparaturii și dotării laboratorului de restaurare. În urma verificărilor pe fiecare palier structural privind starea de conservare (șasiu, suport pânză, preparație, strat de culoare și strat de protecție), la verificarea suportului s-a observat o neconcordanță între desimea pânzei picturii *Femeia cu papagal*, și desimea pânzei de pe versoul lucrării. Pânza de pe versoul lucrării având o desime mai mare. Întrucât toaletarea pânzei picturii pe verso nu era corect făcută, pentru verificare s-a procedat la desfacerea acestei toaletări observându-se că de fapt sunt două pânze pe același șasiu. Pânza neavând urme ale unor scoateri anterioare de pe șasiu și nici urme de aderență între cele două pânze ca rezultat al unei dublări, am solicitat Comisiei de restaurare, formată din conservatorul secției, șeful secției de Artă, directorul instituției și restaurator, prezentând starea de fapt în cazul de fapt inv. nr. 12. Întrucât exista două suporturi pe același șasiu am solicitat comisiei verificarea conținutului primei pânze a șasiului cu presupunerea existenței a încă unei lucrări ale aceluiași autor. Manevra de scoatere a primei pânze s-a efectuat în prezența comisiei. Într-adevăr presupunerea existenței unei alte lucrări s-a adeverit, prima pânză conținând o scenă de gen cu doi copii, o eboșă realizată în creion și desen în pensulă care prezentau aceleași caracteristici stilistice cu prima lucrare cu *Femeia cu papagal*, deci, același autor. Conform reglementărilor legale, Comisia de restaurare a întocmit Proces-Verbal de constatare, iar restauratorul a întocmit actul justificativ pentru demararea procedurilor de înregistrare a

noii lucrări și includerea în inventarul Secției de Artă. Comisia a decis, întrucât modul de exprimare al imaginii din punct de vedere al tehnicii fiind o reprezentare grafică (desen) includerea acestei lucrări în colecția de grafică a Secției de Artă. Tot în Comisia de restaurare s-a decis ca această lucrare să rămână pe șasiul inițial, iar pentru lucrarea *Femeia cu papagal* să se confecționeze un șasiu nou regulamentar cu dimensiunile șipcilor adaptate la dimensiunea lucrării având traverse de rezistență în cruce pentru o și mai bună stabilizare a planeității lucrării *Femeia cu papagal*. Întrucât suportul lucrării prezenta urme de degradare conform vârstei lucrării, cu consecința pierderii rezistenței mecanice a suportului textil pentru evitarea unor fracturări ale acestuia în procesul de întindere și atașare la noul șasiu, în Comisie s-a decis dublarea marginilor și consolidarea întregului strat pictural pentru asigurarea acestuia la întinderea mecanică a suportului pentru atașarea la noul șasiu (aplicare feising de protecție pe stratul pictural).

În Comisia de restaurare, conform Procedurii Operaționale a patrimoniului mobil din cadrul Muzeului Țării Crișurilor Oradea, s-au prezentat principalele degradări, propunerile de conservare-restaurare, acestea fiind aprobate de Comisie, iar la încheierea procesului de restaurare în cadrul Comisiei de recepție s-au prezentat documentele privind descrierea lucrărilor de conservare și restaurare efectuate precum și toate documentele justificative ale întregului proces de restaurare-conservare asupra lucrării nr. inv. P. 12.

Atașăm aceste documente în cadrul prezentei lucrări, împreună cu fotografiile martor.

Concluzia:

Particularitatea acestui demers al conservării și restaurării lucrării inv. P. 12 constă în descoperirea unei nou lucrări care îmbogățește patrimoniul muzeal al Secției de Artă și a Muzeului Țării Crișurilor Oradea. Este interesant cum pe parcursul acestui timp îndelungat a trecerii în timp a lucrării, trecând prin atâtea mâini de muzeografi, conservatori, restauratori nu au sesizat aceste mici diferențe privind suporturile pânzei, cu atât mai mult cu cât lucrarea a fost și clasată, ceea ce presupunea o cercetare amănunțită atât din punct de vedere stilistic cât și din punct de vedere a materialității ansamblului structural, lucrarea neavând nici barieră antipraf pe verso care să fi împiedicat accesul la contactul cu versoul lucrării.

Personal, această descoperire o consider ca un bonus al abordării profesionale a demersului de restaurare-conservare, ca rezultat al cercetării pe fiecare palier structural și a dotării spectaculoase a laboratorului de restaurare-conservare cu aparatură de specialitate din cadrul Muzeului Țării Crișurilor Oradea – Complex Muzeal.



**MUZEUL
ȚĂRII CRIȘURILOR
ORADEA**

COMPLEX MUZEAL

STR. ARMATEI ROMÂNE NR.1/A, ORADEA, 410087, ROMÂNIA
 Tel.: 004 0259 706 101 | Fax: 004 0259 479 918 | CUI: 4287858
 E-mail: contact@mtaricrisurilor.ro Web: www.mtaricrisurilor.ro

nr. 1238/02.07.2020

DIRECTOR GENERAL - MANAGER

Dr. Aurel CHIRIAC

PROCES VERBAL DE CONSTATARE

Încheiat azi, 1 iulie 2020. Urmare a procedurilor standard privind verificarea stării de conservare a obiectelor care intră în expoziția permanentă s-a procedat la demontarea lucrării inv.P.12 pentru verificarea stării de conservare pe toate palierale constitutive și repunere a obiectului într-o stare optimă de conservare pentru valorificarea muzeală. În urma demontării și a analizei structurale s-a constatat că pânza originală pictată cu subiectul *Femeia cu papagal*, este atașată peste o altă pânză pe același șasiu. Menționăm, pânza nu prezintă urme ale unor detașări anterioare de pe șasiu și totodată nu este o dublare propriu zisă, ci pânzele sunt doar suprapuse existând spațiu între cele două. Existând posibilitatea ca datorită spațiilor între cele două pânze să fie contaminat cu fungi și bacterii care ar putea distruge suportul de pânză, restauratorul a solicitat întocmirea comisiei formată din: restaurator pictură Florian Heredea, Șef Secție Artă Roșu Aurel și conservator Szilagyi Ildiko, pentru a se lua o decizie în comun în urma prezentării datelor privind starea de conservare de către restaurator. În urma analizei prezentării făcute s-a luat decizia scoaterii pânzei de pe șasiu pregătind pânza pentru o reatașare pe un alt șasiu întru-cât prima pânză de pe șasiu ar prezenta posibilitatea existenței unei alte lucrări. Pentru a proteja informația picturală întru-cât scoaterea de pe pânză presupune acțiuni mecanice asupra suportului s-a aplicat un feising de hârtie japoneză cu adeziv proteic, prin aceasta efectuându-se și o consolidare profilactică a întregului ansamblu pictural. După care s-a trecut la îndepărtarea cuielei de fixare a pânzelor de pe șasiu. În urma scoaterii pânzei în prezența comisiei s-a constatat că pe prima pânză există o eboșă (desen în creion și pensulă cu scenă de gen cu doi copii). Întru-cât în urma acestei descoperiri apar două lucrări pe un număr de inventar comisia a solicitat prezența domnului director Dr. Aurel Chiriac pentru a prezenta toate datele și a se hotărî procedura de urmat în acest caz.

Concluziile comisiei la sugestia domnului director sunt următoarele:

- Întocmirea unui act justificativ pentru inventarierea lucrării descoperite
- Pașii de urmat pentru finalitatea întregului demers de restaurare și conservare.

Comisia:

Florian Heredea, restasurator pictură
 Aurel Roșu, șef secție Artă
 Szilagyi Ildiko, conservator

Foto 1 – Proces verbal de constatare



**MUZEUL
ȚĂRII CRIȘURILOR
ORADEA**
COMPLEX MUZEAL

STR. ARMATEI ROMÂNE NR.1/A, ORADEA, 410087, ROMÂNIA
Tel.: 004 0259 706 101 | Fax: 004 0259 479 918 | CUI: 4287858
E-mail: contact@mtariicrisurilor.ro Web: www.mtaricrisurilor.ro

nr. 1839/02.07 2020

Aprob.

DIRECTOR GENERAL – MANAGER

Dr. Aurel CHIRIAC

ACT JUSTIFICATIV

Urmare a procedurilor standard privind verificarea stării de conservare a obiectelor care intră în expoziția permanentă s-a procedat la demontarea lucrării inv.P.12 pentru verificarea stării de conservare pe toate palierele constitutive și repunere a obiectului într-o stare optimă de conservare pentru valorificarea muzeală. În urma demontării și a analizei structurale s-a constatat că pânza originală pictată de artistul Hans Canon, cu subiectul *Femeia cu papagal*, este atașată peste o altă pânză pe acelaș șasiu. Pânza nu prezintă urme ale unor detașări anterioare de pe șasiu și totodată nu este o dublare propriu zisă, ci pânzele sunt doar suprapuse existând spațiu între cele două.

Întru-cât în urma acestei descoperiri apar două lucrări pe un singur număr de inventar, cu aprobarea domnului director Dr.Aurel Chiriac, SOLICITĂM un alt număr de inventar pentru lucrarea descoperită.

Întocmit,

Florian Heredea

Șef Secție Restaurare
Restaurator pictură

Foto 2 – Act justificativ

Muzeul Țării Crișurilor Oradea
Secția de Restaurare

Nr. fișă restaurare: inv.P.12

FIȘĂ DE RESTAURARE

- OBIECT: CANON HANS (1829-1885) - Femeie cu papagal
- PROVENIENȚĂ: colecția de arta universal a secției de artă
- PERIODIZARE: baroc
- AUTOR: ANONIM
- TEMĂ ICONOGRAFICĂ: PORTRET OFICIAL
- NR. INV.: P.12
- DIMENSIUNI: 127/85 cm
- TEHNICĂ ARTISTICĂ: ulei pe pânză
- MATERIALE UTILIZATE: lemn, pânză, culori de ulei, verni
- MENȚIUNI SPECIALE: nesemnăt, nedatat
<p>DESCRIEREA TEMEI ICONOGRAFICE</p> <p>Portretul unei tinere femei în alb, cu trandafir în păr, redată 3/4 în semi-profil spre stânga. Poarta pelerina alb-argintie, în mâna stângă ține un papagal gri. În dreapta-o coloana maronie, în fundal cerul-albastru cobalt. În stg-draperie roșie.</p>
<p>DESCRIEREA STĂRII DE CONSERVARE A OBIECTULUI ÎNAINTE DE RESTAURARE</p> <ul style="list-style-type: none"> - Șasiu: regulamentar, cu pene de tensionare și pantă de retragere, masă lemnoasă degradată cu pierderea rezistenței mecanice, mobilizarea articulațiilor. - Suport: fibra textilă oxidată conform vârstei cu pierderea rezistenței mecanice la întindere și schimbarea culorii (brunisare). - Preparație: compoziție conform epocii, ușoară degradare aliantului. Prezintă cracluri în rețea regulată de bătrânețe împreună cu stratul pictural. - Strat de culoare: are o bună aderență la preparație. - Stratul de protecție (verniz): oxidat cu virare în galben, cu impact negativ asupra percepției estetice a ansamblului imaginii. Prezintă murdărie aderentă rezultat al suspensiilor din aer, precum și urme de dejecții de insecte cu consecința atacului chimic asupra stratului de culoare amprentându-l.
<p>BULETINUL DE ANALIZĂ</p> <p>S-au făcut analize din punct de vedere fizic cu sistem reflectografic cu infraroșu, cu lampă cu raze UV, lampă cu raze IR, s-a folosit lumină tangențială și direct, microscop stereoscopic, lupă bioculară.</p>
<p>DIAGNOSTICUL</p> <p>Lucrare deteriorată pe toate palierele structurale.</p>
<p>PROPUNERI ÎN VEDEREA CONSERVĂRII ȘI RESTAURĂRII</p> <ul style="list-style-type: none"> - Șasiu: datorită stării de conservare precare a masei lemnoase a vechiului șasiu precum și a dimensiunii de debitare a șipilor din componența acesteia (sub dimensiune), este necesară înlocuirea acestui șasiu cu unul regulamentar care să asigure o bună stare de conservare a suportului și a stratului pictural. Se va adăuga o traversă de consolidare pe latura lungă și scurtă. - Suport: în cazul acestei lucrări datorită stării de conservare relativ bune conform principiilor minime intervenții s-au optat pentru dublarea doar a marginilor suportului pentru a reuși o bună tensionare în vederea obținerii planeității suprafeței picturii. - Preparația: refacerea adeziunii la suport prin consolidări la cald și presă (feising de protecție a suprafeței pictate) pentru asigurarea stratului de culoare. - Strat de protecție (verniz): probe de curățare prin solubilizarea rășinii din componența verniului anterior oxidat și cu murdăria aderentă, subțierea acestuia până în apropierea stratului de

Foto 3 – Fișă de restaurare – pag.1



<p>culoare.</p> <ul style="list-style-type: none">- Strat de culoare: Vernisare și reglarea unghiului de refracție optim, verni saten. Pregătire pentru înrămare regulamentară. Tratament profilactic biocid și de consolidare a rezistenței mecanice a masei lemnoase din componența ramei, restaurarea zonelor cu stucatură deteriorată.- Toate operațiunile vor fi înregistrate cu foto martori și vor fi arhivate.
<p>DESCRIEREA LUCRĂRILOR DE CONSERVARE ȘI RESTAURARE EFECTUATE</p> <p>Șasiu: Datorită stării de conservare a masei lemnoase s-a optat pentru înlocuirea șasiului original cu un șasiu nou regulamentar.</p> <p>Suport: Întrucât starea de conservare a suportului de pânză se prezenta în condiții relativ bune, conform principiului minimei intervenții după o prealabilă consolidare a ansamblului stratului pictural pentru refacerea adeziunii la suport, s-a consolidat stratul pictural, asigurându-l cu feising, iar pentru atașarea în condiții optime a suportului de pânză la șasiul nou și pentru asigurarea unei planeități corecte asupra feței pânzei s-au dublat marginile cu pânză, cu adeziv termoplastic.</p> <p>Grundul: Se prezintă în condiții bune cu o bună adeziune la suport, este craclat în rețea regulată (cracluri de vârstă), pentru refacerea adeziunii datorită oxidării adezivului din componență, s-a făcut consolidare cu adeziv proteic. Prezintă uzuri funcționale perimetrice cu lacunări de grund împreună cu strat de culoare, rosături, împunsături, zgârieturi.</p> <p>Stratul de culoare: Pictat cu tușe aparente în relief, o bună aderență la suport, ușoare deteriorări funcționale perimetral în zona de contact cu rama prin rosături.</p> <p>Stratul de protecție: datorită oxidării rășinei din componența acestuia și a murdăriei aderente, s-a optat pentru subțierea verniului și înlăturarea murdăriei aderente. După terminarea operațiunilor de restaurare s-a înrămat regulamentar, starea de conservare a lucrării fiind una bună optimă pentru valorificarea muzeală.</p>
<p>FOTOGRAFII DE ANSAMBLU ȘI DETALII, EFECTUATE ÎNAINTE DE RESTAURARE, ÎN TIMPUL RESTAURĂRII, DUPĂ FINALIZAREA LUCRĂRILOR DE CONSERVARE ȘI RESTAURARE</p> <ul style="list-style-type: none">- Înainte de restaurare <div data-bbox="521 894 860 1338"></div> <div data-bbox="349 1361 1034 1513"></div>

Foto 4 – Fișa de restaurare – pag.2

- În timpul restaurării			
- Subțiere verni și curățare			
- Foto control UV			
- După restaurare			
ALTE DOCUMENTE – ARHIVA FOTO MARTOR A TUTUROR OPERAȚIUNILOR ȘI A STĂRII DE CONSERVARE ÎNAINTE ȘI DUPĂ RESTAURARE.			
RECOMANDĂRI DE DEPOZITARE/ EXPUNERE			
Conform normelor legislației privind patrimoniu mobil.			
RESTAURATOR: Herdea Florian			
DATA ÎNCEPERII LUCRĂRILOR: iunie 2020			
DATA ÎNCHEIERII LUCRĂRILOR: august 2020			

Foto 5 – Fișa de restaurare – pag.3



Foto 6 – Lucrarea descoperită



Foto 7 – Lucrarea descoperită - detaliu



Foto 8 – Verso lucrare descoperită



Foto 9 – Toaletarea inițială



Foto 10 – Desfacerea toaletării și descoperirea celei de a doua pânze

ISSN 1013-4166