

# MĂRTURII PRIVIND ȚĂRILE ROMÂNE REFLECTATE ÎN GRAVURA UNIVERSALĂ DIN SECOLELE XVI—XVIII

dr. FLORENȚA IVANIU

Izvoarele narative, completate de bogata colecție de documente slavone și chirilice românești, au constituit pentru cercetarea istorică principala sursă de informare asupra evenimentelor din țările române în perioada medievală... O categorie aproape cu totul neglijată s-au dovedit, însă, a fi izvoarele vizuale, mai precis acele creații apreciate exclusiv pentru valoarea lor artistică. Deși opere ale unor cunoscuți maestri ai gravurii universale din secolele XVI—XVIII, acestea au fost valorificate până acum numai ca material ilustrativ-documentar, fie în publicațiile de specialitate, fie în expozițiile tematice, fără a li se da însă importanța cuvenită.

O interpretare inedită asupra gravurii de proveniență universală, referitoare la țările române, a fost sugerată de donația-expoziția dr. Mircea Petrescu, intrată în patrimoniul Muzeului Colecțiilor de Artă în anul 1989. Lucrările cu valoare de unicat din această colecție, coroborate cu cele din colecția Serafina și Gh. Răuț (donate în 1974), compun o imagine cu totul surprinzătoare asupra acestui gen artistic.

Analiza în detaliu a tematicii ilustrate constituie cheia pentru descifrarea problemei, dezvăluind astfel că lu-

crările de gravură universală elaborate în această perioadă oferă o arie mult mai largă de informație, cu profunzimi și subtilități nebănuite de cercetarea științifică. Dificultatea rezidă însă din faptul că această analiză se limitează doar la investigarea lucrărilor aflate în țară, cele aduse de colecționarii particulari (S. și Gh. Răuț și dr. Mircea Petrescu), precum și asupra celor deținute de Muzeul Național de Artă al României și Biblioteca Academiei Române. De aceea se cuvine menționat, încă de la început, că cele câteva concluzii care vor fi formulate urmează să se constituie în eventuale repere de referință pentru viitoarele demersuri în arhivele și bibliotecile europene.

Desigur pentru secolul al XVI-lea peisajul a devenit subiectul preferat. Autorii au prezentat de obicei ansambluri citadine din cele trei țări române, recurgând la o selecție foarte riguroasă a informațiilor: pe de o parte reducerea la esență a elementelor arhitectonice de referință din interiorul și exteriorul cetății, iar pe de alta introducerea unui număr cât mai mare de repere geografice: formele de relief și mai ales căile de acces din întreaga zonă către cetate și cele de acces în cetate. Din aceste motive gravorii au căutat un anume unghi

perspectival, situat la înălțime, care să permită amplificarea ariei vizuale. Se pare că toate acestea s-au structurat încă de la început în gravura universală ca adevărate criterii general valabile în redarea peisajului, preluându-le din pictura de chevalet din aceeași epocă.

Și tot ca element distinct se remarcă, la sfârșitul secolului al XVI-lea și mai ales în secolul al XVII-lea, introducerea în imagine a unor însemnări, fie denumirea localității sau a fluviului, fie comentarii succinte, cuprinse într-un cartuș, de obicei frumos decorat și amplasat într-unul din colțurile lucrării. Nu lipsit de importanță este și faptul că în secolul al XVIII-lea comentariile se extind ca proporții, dar își schimbă locul, fiind scoase în afara imaginii, mai precis pe aversul paginii.

Una din localitățile cel mai frecvent reprezentate rămâne cetatea Timișoarei, în colecția dr. Mircea Petrescu aflându-se nu mai puțin de patru lucrări cu acest subiect. Cea mai veche gravură (inc. nr. 101 337) datând din secolul al XVI-lea, de proporții reduse ( $0,060 \times 0,105$ ), redă o vedere de ansamblu asupra cetății și împrejurimilor sale, în aparență un peisaj descriptiv obișnuit. La o analiză mai profundă se poate constata că autorul anonim cu bună știință a renunțat la detaliile arhitectonice și chiar la cele de relief, pentru a sistematiza informația. Afirmția își găsește ilustrarea în lucrare prin introducerea imediat în josul imaginii a unui mic cartuș, conținând precizări, în limba germană, asupra principalelor repere arhitectonice și geografice, ceea ce infirmă ipoteza că exclusiv interese estetice l-au determinat pe autor la alegerea subiectului.

Astfel, prin coroborarea numerotației din imagine cu explicațiile din legendă, autorul propune identificarea palatului din cetate, a zidului înconjurător, a zonei din afara cetății, a morii și a râului Timiș. Mai neobișnuită apare marcarea specială a locului din afara incintei, desemnat ca „sediul nobilimii” (Adelssitz). Oare să fi fost aceasta doar o informație întâmplătoare? Oricum, aceste amănunte nu stârneau inte-

resul unui admirator obișnuit al peisajului zonal, confirmând prezumția că autorul nu a ilustrat un peisaj imaginar pentru a-și satisface fantezia sa creatoare, ci, pe lângă faptul că a dispus de date concrete, a ținut să le redea cât mai exact.

În colecția dr. Mircea Petrescu există o altă gravură în acvatinta, reprezentând cetatea Timișoarei (inv. nr. 101 335), al cărui autor, de asemenea anonim, trebuia să fi fost de origine italiană, după limba de redactare a legendei. Varianta italiană reia aproape identic pe cea germană, transpunând-o, însă, la alte dimensiuni, dar probabil dintr-o neîndemânare a meșterului a inversat-o (dreapta-stânga).

Din punct de vedere stilistic compoziția este atașată mai pregnant figurativului prin modalitățile de prezentare a cerului, a formelor de relief și chiar a unui stol de păsări în zbor. Configurația identică a cetății și împrejurimilor din cele două lucrări conduce la concluzia că sursa de inspirație sau de informare trebuie să fi fost aceeași, deși un detaliu aproape insesizabil — semiluna din vârful turelor bisericii — confirmă ipoteza că autorul era la curent cu evenimentele politice survenite între timp. Astfel, semiluna devine un element de datare aproximativă, atestând că gravura germană menționată mai înainte a fost realizată în prima jumătate a secolului al XVI-lea, în timp ce varianta sa italiană a fost concepută cu certitudine după luptele din iunie 1552, când cetatea Timișoarei a devenit pașalâc.

Conservând în mare parte atributele figurativului, o altă reprezentare a cetății Timișoara din același fond (inv. nr. 101 336) conține, în realitate, o schiță riguroasă și exactă a cetății. Pentru a-și realiza mai bine proiectul, autorul anonim a recurs la planul perspectival cunoscut sub denumirea de „l'oeil d'oiseau”, ceea ce i-a înlesnit trasarea întregului perimetru interior al cetății, cu principalele puncte fortificate și căile de acces și de legătură (podurile).

Un studiu mai atent evidențiază un anume schematism al imaginii, motivat probabil de scopurile propuse de autor,

confirmând că acesta nu a intenționat simpla ilustrare a peisajului timișorean. Ca dovadă a introdus în imagine însemnări care nu au nimic a face cu latura artistică, ci mai degrabă cu cea strategică a temei.

Mai surprinzătoare apare, însă, mențiunea amplasată în cuprinsul lucrării, în imediata apropiere a castelului, anume că „datează dinaintea anului 1552”. Indiferent dacă precizarea era valabilă numai pentru castel sau pentru întreaga lucrare, nu poate fi omis faptul că toate turnurile poartă în vârf semiluna.

Cheia descifrării acestei enigme s-ar putea afla în cea de-a patra lucrare din același fond și consacrată aceluiași subiect. Intitulată „Asediul cetății Timișoara de către principele Transilvaniei în anul 1596 luna iunie”, lucrarea se dovedește de o mare complexitate compozițională, căci se situează la confluența între peisaj, scena de luptă și harta zonală. Și de astă dată autorul anonim a ales perspectiva „l'oeil d'oiseau”, deschizând și mai mult unghiul vizual, în ideea de a sugera cât mai multe informații de strategie și tactică militară. Calitățile de peisagist ale gravurii sunt completate de meritele sale pe planul compoziției, astfel că a reușit să redea, cu o fantezie debordantă, o mare diversitate de acțiuni ale persoanelor angajate în confruntarea militară.

Lucrarea pare mai degrabă un plan de atac prestabilit, după care ar fi trebuit să se desfășoare lupta. Legenda cuprinsă în cartușul situat în dreapta jos ar putea oferi o confirmare, căci cu ajutorul simbolurilor literale din imagine se stabilește clar amplasarea armatelor aliate și desfășurarea lor în spațiu. Un alt argument ar fi trasarea punctiformă a tirului artileriei îndreptate contra armatelor turcești, care sugerează mai degrabă un calcul premeditat, decât o acțiune descriptivă.

Deci se poate presupune că un comanditar anonim din Occidentul european ar fi solicitat întocmirea unui plan cât mai exact al zonei și cetății Timișoara, după asediul Vienei de către turci din 1526. Pe acest peisaj-hartă s-a simulat viitorul atac împotriva turcilor, bine

fortificați în pașalâcul de la Timișoara. Aceasta ar constitui explicația și pentru faptul că nici una din cele patru lucrări menționate până acum nu sunt semnate, deși autorii lor au dovedit o mare măiestrie artistică. Aceeași explicație ar putea motiva tirajul restrâns, lucrarea fiind destinată unui cerc selectiv de destinatari.

Coroborând aceste date cu rapoartele călătorilor străini care au străbătut țările române în această perioadă, se poate constata o intensă activitate diplomatică. Nu rareori călătorii erudiți, precum Nicolae Olahus<sup>1</sup>, Anton Verancsics<sup>2</sup> sau Giovan Andrea Gromo<sup>3</sup>, au inclus în rapoartele lor descrieri ale cetății Timișoara.

La 1562 Ioan Belsius<sup>4</sup> sugera împăratului Maximilian că cetatea Timișoara poate reprezenta un nucleu strategic în vederea viitorului atac contra turcilor. Pe de altă parte, Nicolae Iorga susținea în „Istoria românilor prin călători” că Occidentul își fixase aici banchierii săi<sup>5</sup>.

În consecință, nu întâmplător, cetatea Timișoara apare în atâtea variante grafice. O situație similară se întâlnește și pentru cetatea Oradea, cunoscând același regim de ocupație turcă. Astfel, în colecția dr. Mircea Petrescu se află cinci variante realizate din secolul al XVI-lea până în secolul al XVIII-lea, unele semnate de cunoscuți gravori flamanzi, precum Georg Bodenehr și Ian Peeters.

Și în acest caz există o lucrare consacrată asediului din 1598 împotriva turcilor (inv. nr. 101 338), fortificați în cetatea Oradea. Deși compozițional se sesizează o diferență, stilistic există o mare asemănare cu asediul Timișoarei. Și dacă într-adevăr autorul ar fi același aceasta ar dezvălui tactica Occidentului în această zonă a sud-estului european în condițiile cu totul neobișnuite ale ofensivei turcești.

Desigur, o analiză de detaliu asupra tuturor gravurilor redând orașele-cetăți ale țărilor române este imposibilă în acest cadru. De aceea se pot contura doar câteva caracteristici generale și anume că peisajul evoluează în secolul al XVII-lea de la figurativ spre simbo-

lism/convenționalism către cartografie, așa cum se poate distinge în lucrările lui Iacobus Harrewyn. Gravurile sale în acvaforte, redând cetățile Suceava și Alba Iulia, păstrează aparența peisajului, populat în prim plan de personaje pitorești îmbrăcate în costume de epocă, pentru ca în fundal să redea schița bine sistematizată a cetății, cu drumurile și podurile de acces, dar și cu punctele fortificate.

Se pare că această comuniune compozițională între peisaj și hartă s-a manifestat în aceeași epocă și în pictură, astfel că într-un volum recent apărut la Paris, 1993, și intitulat „L'instauration du tableau”, Victor Stoichiță a sesizat-o chiar în creația lui El Greco, citând lucrările „Vedere din Toledo”, datată către 1595, și „Vedere din Toledo cu planul” (1610—1615). În consecință autorul afirma că „*Arta olandeză (și spaniolă) a secolului al XVI-lea va fi deci rodul unei impulsii uni cartografice, care se va traduce într-o poetică a descrierii*”<sup>9</sup>.

O altă tematică inspirată din realitățile românești abordată de gravura universală a fost portretul. În pictura și gravura occidentală prezența unor personalități marcante ale epocii era un lucru firesc, datorită emulației artistice manifestată de timpuriu. Mai puțin oîșnuită era pentru noi redarea chipului domnitorului altfel decât în portretele votive din biserici.

Și totuși câteva incunabule redactate în limba germană de la sfârșitul secolului al XV-lea consemnează figura lui Vlad Țepeș, gravată de un artist contemporan. C. Karadja consemna în 1931 o primă apariție în jurul anului 1480, într-o ediție fără loc și dată, aflată în Biblioteca Szecheny din Budapesta. Se pare că toate celelalte cinci gravuri citate în ediții ulterioare până la 1500, nu au făcut decât să reia prima reprezentare a domnului.

Este binecunoscut faptul că și chipul domnului Mihai Viteazul s-a păstrat într-o creație contemporană lui, căci celebrul gravor flamand Egidius Sadeler a semnat o lucrare rămasă de referință. Și totuși se ridică întrebarea : de

ce Sadeler, despre care se știe că a lucrat pentru împăratul Radolf al II-lea, pentru Mathias și pentru Ferdinand al II-lea, a dorit să realizeze acest proiect? Și atunci este doar o coincidență că ambii domnitori ai Țării Românești au fost asasinați, după ce avuseseră neînțelegeri atât cu Poarta otomană cât și cu conducătorii Occidentului?

În secolul al XVII-lea portretele domnilor țărilor române sunt de obicei ulterioare domniei. O mai mare rigurozitate cronologică se întâlnește în privința conducătorilor Transilvaniei, astfel că Cezare Laurentio a gravat în timpul vieții chipul lui Andrei Bathory (inv. nr. 101 364), Moncornet, pe cel al lui Gabriel Bethlen (inv. nr. 101 367), iar Paulus Furst, pe cel al lui Mihail Appaffi (inv. nr. 101 364), pentru a cita doar câteva exemple care se află în fondul colecției M. Petrescu.

Spre sfârșitul secolului al XVII-lea și-au făcut apariția gravuri cu conținut documentar ilustrând vestimentația de epocă în funcție de stările sociale. Astfel, în fondul Muzeului Național de Artă al României și în colecția dr. M. Petrescu sunt grupate numeroase variante sub titlul „Homme Valaque” (inv. nr. 101 394), „Femme Valaque” (inv. nr. 101 395), „Demoiselle Valaque” (inv. nr. 101 386), unele dintre acestea purtând semnătura lui I. Haussard, Ch. Weigel, B. Baron. Și în Transilvania apar într-o gravură colorată „Nobili transilvăneni”, într-o variantă realizată la 1617 de Georg Houssanalius.

Un alt domeniu tematic abordat de gravura universală în secolul al XVI-lea a fost cartografia privind țările române. Desigur subiectul nu era nou, căci harta în manuscris exista încă din vremea lui Ptolemeu. O xilogravură destul de schematică în simplitatea sa, datând din secolul al XVI-lea și reprezentând ținuturile Daciei, se află în colecția Serafina și Gh. Răut.

Lucrările reprezentative pentru secolul al XVI-lea rămân încă cele gravate de Ioan Sambuccus — *Transilvania* — 1566, de Ortelius — *Turcicii Imperii descriptio*—1574 și Daciarum, *Moensiarum que vetus descriptio* — 1595, cea de Jaco-

po Castaldo — *Romaniae* — 1584, câte un exemplar dintre acestea aflându-se în colecția S. și Gh. Răut.

În secolul al XVII-lea hărțile ca și gravorii lor s-au înmulțit, de aceea o analiză de detaliu ar depăși cu mult spațiul acestei prezentări. Se cuvine menționat însă că autorii lor rămân până în secolul al XVIII-lea atașați figurativului de la care au pornit și pe care îl păstrează fie în decorații marginale, uneori de o mare complexitate compozițională, fie în context, în forme stilizate.

La sfârșitul acestei investigații se ridică totuși întrebarea: de ce a fost nevoie în secolele XVI—XVIII de prezența unor gravori veniți din Occidentul european pentru a importaliza chipuri și locuri din țările române? Un răspuns l-a formulat chiar N. Iorga în „Istoria românilor prin călători”, arătând că: „*Evident românii din vremea aceea nu erau în stare să zugrăvească această țară; ei care nu scriau și nu citeau; cu toate acestea nu știu dacă e mai bine să aibă un popor o hartă pe care să o poată zugrăvi, dar nu ar putea-o apăra,*

*decât să aibă o țară pe care să știe a o apăra, fără să fie în stare a o zugrăvi*”.

O altă explicație la fel de reală constă în faptul că gravorii veniți din renumitele centre ale Occidentului european erau mesagerii celor mai puternici conducători din acea vreme, iar prezența lor în țările române atestă interesul manifestat de către aceștia pentru zona geopolitică de la nord de Dunăre. De aceea lucrările lor se înscriu ca adevărate cronici vizuale contemporane, conservând acea notă specifică de subiectivism.

#### NOTE

<sup>1</sup> „Călători străini despre români”, vol. I, p. 496—497

<sup>2</sup> Idem, p. 393 și urm.

<sup>3</sup> Ibidem, II, p. 339

<sup>4</sup> Ibidem, p. 193

<sup>5</sup> Nicolae Iorga, *Istoria românilor prin călători*, p. 98

<sup>6</sup> Victor I. Stoichiță, *L'instauration du tableau*, Paris, 1993, p. 198