

MOBILIER RENASCENTIST ȘI NEORENASCENTIST ÎN COLECȚIILE MUZEALE TRANSILVĂNENE

Viorica Pop

Publicul, clientul artei Renașterii este format atât în Italia cât și în Germania (țări care ne interesează sub aspectul paternității sau influențării pieselor puse în discuție) este unul burghez, urban, dar și societatea de la curțile princiare. În ciuda diferențelor de origine, cele două clase vor colabora la constituirea unei viziuni despre lume și artă, care are rădăcinile cele mai profunde în viața urbană.¹⁾

Privitor la locul artiștilor în epocă, după ce în secolul al XV-lea în atelierul acestora domina spiritul colectiv al corporației, în secolul al XVII-lea condiția lor se schimbă, ei nu mai sunt simpli protejați ai mecenatilor, ci leagă prietenii cu aceștia, care le încredințează propriile lor comenzi sau devin ei înșiși mari seigneuri.

Renașterea reprezintă una din marile epoci de creație nu numai în arhitectură, ci și în mobilier. Aspirația la o viață confortabilă și rafinată, cunoscută la curțile seignoriale pătrunde tot mai mult în locuințele citadine cele mai reprezentative.

În perioada prerenascentistă în Europa, casa, chiar aristocratică, era mobilată sumar și păstra un caracter sobru și funcțional.²⁾ Renașterea va aduce în prim plan exigențe estetice pe lângă cele funcționale și va constitui modelul modern de mobilare al locuințelor.

Arhitectura renașcentistă va crea interioare bine proporționate, regulate ca formă și luminate de largi ferestre, în conexiune directă cu arhitectura exterioară regăsită în modelele lumii clasice. Aceeași congruență se prelungește și între decorul interior și mobilier, acesta fiind dispus într-o ordine, dată de diviziunea spațială a interioarelor și după un plan armonios organizat.

Așadar, relația dintre mobilier și decorația interioară este mai organic legată acum decât înainte și aceasta nu numai în ceea ce privesc detaliile decorative, ci structura însăși a mobilei. Izolată, aceasta reproduce la o scară redusă ideea de sinteză și evocare a antichității pe care a propulsat-o în primul rând arhitectura. La început linia orizontală, liniștită, va domina suprafețele spațioase, sensul decorării va îmbina armonios ritmul cu pauza, ordonare care se face într-o manieră destul de riguroasă. Apoi formele vor evolua astfel încât decorația devine mai mișcată, mai dinamică, ceea ce va conduce în epoca manierismului târziu la un gust și o sensibilitate apropiată de baroc.

Odată cu umanismul și imitarea antichității, secolul al XVI-lea vrea să renască toate artele de lux, printre care arta mobilierului. Potrivit uzanțelor vremii, spațiul ambiental, dominat de șemineul rafinat decorat, era mobilat cu paturi de mari dimensiuni anturat de trepte care ușurau urcarea, mici paturi pentru odihnă, leagăne, mese mobilier de șezut și chesoane pentru păstrarea lenjurilor, a veșmintelor sau a documentelor. Unele dintre aceste chesoane, începând din secolul al XVI-lea vor fi oferite tinerilor căsătoriți, ele conținând dota nupțială. Acest tip de mobilier numit **cassone** nu are numai un mesaj simbolic, marital, ci devine o piesă și cu mesaj artistic.

Plasată deopotrivă lângă pereți sau la picioarele patului cassone era construită îndeobște din lemn de nuc, ca prelungire a broiseriei peretilor și a celorlalte piese din încăpere. Forma ei se apropie de cea a sarcofagelor romane și se sprijină de obicei pe labe de leu.

Prima cassone (fig.1) pe care vreau să o prezint face parte



Fig. 1

din colecția Octavian Goga (nr. inv. II 331) a Muzeului Memorial ce-i poartă numele. Construită din lemn de nuc, de formă paralelipipedică, cu capac, așezată pe picioare simple, probabil ulterioare, lada are întreaga ornamentație concentrată pe partea ei frontală. Fără să fie o piesă de aparat, chiar dacă unele elemente sunt tratate mai grosier, impresia generală este aceea a unei maiestruozități elocventă a compoziției decorative.

Această impresie este dată de clar obscurul mișcat, creat de reliefurile în rondo-bosso în care se profilează linia sinuoasă, ondulatorie până la concentrare în volute a motivului vrejului ordonat în manieră antichizantă "à la grèque", pe de o parte și de alta a rozetei centrale sculptată însă în autorelief, la fel ca și motivele florale tot în volute ce gardează lateral fațada lăzii. Pentru a da mai multă savoare și fantezie, ebenistul face să apară la mijlocul acestui decor vegetal fructele, respectiv ciorchinii de strugure plasați și ei simetric de-o parte și de alta a rozetei centrale. Partea interioară este gândită tot în formulă antichizantă sub forma unui feston de ghirlande.

Această cassone este o piesă reprezentativă pentru secolul al XVI-lea, mai precis a doua sa jumătate, perioadă când primează decorația sculpturală, care înlocuiește intarsia de perspectivă atât de dragă primei Renașteri, marchetărie care va fi de altfel reluată mai ales în mediul german în secolul al XVII-lea.

În privința paternității piesei cred că nu greșim dacă o atribuim unui meșter transilvănean, care conservă o decorație sobră pe o suprafață amplă, dar de o manieră destul de provincială.

În continuare mă voi opri asupra a trei variante ale aceluiași tip de scaun cu brațe, din trei muzee diferite: Muzeul Național de Istorie a Transilvaniei, Muzeul Județean Tg. Mureș și Muzeul Memorial O.Goga din Ciucea.

Scaunul nu a servit întotdeauna comodității conversației; în evul mediu era un atribut al rangului social, într-o societate stăpânul casei era singurul care se așeza, scaunul său fiind înălțat. Și mai târziu, în secolele următoare, înălțimea, lărgimea, forma spătarului și bogăția ornamentelor, reflectă situația socială a proprietarului, fiind în ultima instanță tot un simbol ierarhic.

Fotoliile care au suscitat interesul nostru sunt o continuare a programului decorativ al secolelor XV-XVI, invenția formală a

secolului al XVII-lea reducându-se la detalii de decor sau compoziție. Aceste fotolii sunt o prelungire în Renașterea târzie ale așa-numitelor "caquetoires", termen francezesc ce desemnează un tip de scaun cu șezut pătrat sau trapezoidal, spătar înalt și rezemători pentru brațe, așezate de obicei în fața căminului pentru conversații intime.³⁾

Pieseile noastre au renunțat la rigiditatea și monumentalitatea acestora, au spătarul mai coborât, sunt îmbrăcate în piele, căci alături de tapițeria în catifea, cea în piele, este tot mai prezentă în secolul al XVII-lea. Astfel încât devin mai confortabile, șezutul ca și spătarul sunt mai flexibile, ele constituind prototipul viitoarelor fotolii tapițate. Chiar și în secolul al XVII-lea scaunul era rezervat fie stăpânilor casei, fie unor invitați, tot persoane privilegiate, deci are o funcție reprezentativă acuzată.

Osatura din lemn, bine afirmată, concordă în toate cazurile noastre, deosebiri apar doar la prelungirile cadrelor superioare care se termină fie în volute, fie în capete de îngeri, la fel și la traversele care leagă picioarele. Cele frontale sunt strunjite și traforate, merg pe o motivistică simplă care diferă de la unul la altul și care fiind mai aproape de sol conferă pieselor un aspect mai greoi.

Nota de individualitate și mai ales de lucrătură artistică o dau spătarele, care la fel ca și șezutul și brațele sunt din piele de Cordoba, material de lux adus din Spania, unde pielea cornutelor mici (miei și iezi)⁴⁾ era tratată prin procedee speciale, prin fierbere în uleiuri vegetale.

Pielea este prinsă de partea lemnoasă prin ținte ornamentale a căror dispunere creează ele însele decor, spătarele fiind cusute cu motive bine reliefate.

Exemplarul de la Ciucea (fig.2) are pielea cusută prin îmbricație, ornament în formă de solzi de pește, parțial dispuși unii peste alții, întocmai ca ornamentele arhitectonice (embracciatura) întâlnit frecvent în stilul romanic. Cartușul central astfel decorat este anturat de un chenar, de lamele întrerupte în colțuri de rozete.

Același chenar de lamele se întâlnește și la celelalte două fotolii, la unul (fig.3) caseta centrală este decorată prin volute dispuse în X-uri și este datat 1701⁵⁾, iar la celălalt (fig.4) este trecut anul 1682. Dacă la cele două fotolii, cel de la Ciucea și cel de la Tg. Mureș, șezutul este simplu, la cel din muzeul nostru decorația se extinde și aici prin același chenar de lamele ce delimitează o rozetă

Fig. 2



cu mai multe petale. Vechile noastre registre de inventar atestă faptul că piesa în discuție a aparținut lui Teleky Mihaly, cancelarul principelui Apafi Mihaly.

Aceste tipuri de scaune cu brațe sunt atât de caracteristice Renașterii europene încât este greu de atribuit influențelor unei țări sau alta. Îl găsim în Spania lui Filip al II-lea în secolul XVI și Filip al IV-lea, secolul XVII, unde producția de mobilier este dominată de influențele Țărilor de Jos, în Franța lui Francisc I și ale urmașilor săi până la Henric al IV-lea, și chiar în Anglia elisabetană și apoi iacobeană și caroleană din secolul al XVII-lea, secol care constituie o continuare în Renașterea târzie a evoluției decorativismului englez din secolul al XVI-lea.

Transilvania, care în cursul secolului al XVII-lea a manifestat o reticență față de barocul care cuprindea țările Europei occidentale, ea trăind în nostalgia Renașterii, cu atât mai mult își prelungește experiența anterioară revigorând tradiția renașcentistă. Probabil piesele noastre, decorate prin cusături, mod de decorare frecvent în Transilvania, trebuiau să fie opera unor meșteri autohtoni, probabil chiar de la curtea principelui Transilvaniei, cel puțin în cazul scaunului lui Teleky, sau a unor meșteri anabapțiști germani de la



Fig. 3,4

Vințul de Jos.⁶⁾

O piesă deosebit de reprezentativă pentru interioarele secolului al XVII-lea, care definește atât o concepție artistică, cât și o manieră de lucru specifică unui anumit mediu artizanal este cabinetul.

Mobilă de lux încă din secolul al XV-lea, introdusă prin intermediul maurilor, destinată păstrării giuvaerurilor, ea devine în secolul XV-XVI în Europa o mobilă greoaie, bogat ornamentată, alcătuită în general din două corpuri. În secolul XVII se revine la forma și destinația inițială, rămânând mai degrabă lădiță cu sertărașe și casete mascate de uși, așezată pe diferite suporturi, uneori prevăzută cu mânere laterale, însoțind probabil proprietarul în călătorii.

Piesa noastră, făcând parte din colecția lui O. Goga (fig.5) este construită din lemn de stejar și arțar, iar arhitectonic este dominată de linia dreaptă, de forme echilibrate și simetrice, rigoarea acestora fiind atenuată de abundența decorului realizat atât în intarsie cât și în Flachschnitt.

Partea frontală, este împărțită în registre atât verticale cât și orizontale. Vertical, departajarea se face prin colonete sculptate,

semiangajate, parțial canelate, terminate fie în ornamente bulbare fie în trunchi de piramidă, casele create astfel conținând compoziții decorative de sine stătătoare.

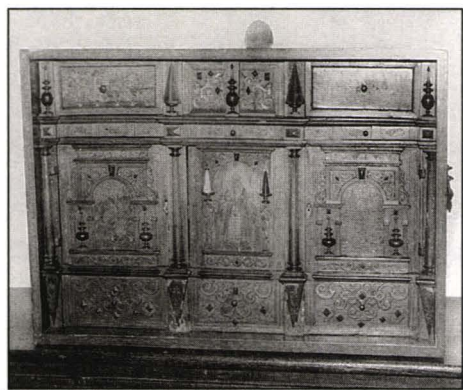


Fig. 5

Caseta centrală din registrul median are ca motiv o femeie în poziție statică, înveșmântată în costum de epocă, plasată într-un decor vegetal ce se proiectează sub o arcadă. Casele laterale, identice ca decor, înscriu tot într-o ambianță arhitectonică creată de portici, câte un personaj călare, tablouri realizate în aceeași tehnică a intarsiei. Cu toată atitudinea rigidă a călăreților, compoziția prinde culoare prin poziția mișcată a cailor și prin vegetația care completează scena.

Aplicarea componentelor intarsiei crează pe cele două sertare laterale din registrul superior tablouri arhitectonice alcătuite dintr-aglomerare de arcade și cuburi suprapuse, imagini de altfel nefirești și neconvigătoare.

Alt tip de motiv întâlnit pe diferite case sunt arabescurile lucrate în Flachschnitt, ordonate și distribuite după rigoare geometrized.

Maniera atât de minuțioasă de realizare a intarsiei ne face să asemănăm compozițiile, create aici în lemn, cu compoziții de pe tapiseriile epocii renașcentiste, când întreaga suprafață avea un punct central, personajele încadrate în natură fiind separate prin elemente de arhitectură clasică.

Simplitatea structurii arhitectonice, linia dreaptă care îl

domină, recomandă cabinetul nostru ca piesă de factură renascentistă. Motivistica ei fie că analizăm compozițiile intarsiate, fie că ne referim la ornamentele sculptate, face parte de asemenea din repertoriul decorativ al Renașterii.

Secolul al XVII-lea este, așa cum am arătat, perioada când cabinetul cunoaște o favoare deosebită și la care lucrează mulți meșteri în lemn. Moda este deci răspândită, dar fiecare zonă a adaptat-o gustului și tehnicii sale. Analizând piesa noastră, prin analogie cu piese similare oferite de literatura de specialitate, avem toate motivele s-o considerăm de factură germană. Excepționalul simț de observație îmbinat cu naturala înclinare a artistului german pentru detalii, conduc la lucrări de mare minuțiozitate, vizibilă în sculptura lemnului, în finețea intarsiilor. Această artă a intarsiei a fost practică cu suveranitate de meșteri germani, mai ales în regiunile sudice ale țării, decorul imaginând forme arhitectonice, ruine, perspective, scene de stradă. Dar această măiestrie ebenistii germani spre deosebire de cei italieni sau francezi, o etalau pe fațadele pieselor, pe care le voiau somptuoase, neglijând celelalte suprafețe. Mai mult, pentru obținerea unor pete de culoare, artizanii tratau artificial lemnul: stejarul era înnegrit cu acid, iar arțarul era pictat în verde cu suc de spanac. Aceași manieră de realizare o întâlnim, și la cabinetul nostru, în compozițiile vegetale.

De altfel pentru elaborarea unor piese de mobilier se făcea apel la planșele de gravori sau la desenele pictorilor care furnizau și concepții de ansamblu și de detaliu. Procedul este uzitat atât în realizarea dulapurilor și a lăzilor germane, cât și a cabinetelor, meșteșugul acestora atingând un înalt grad de măiestrie în sudul Germaniei, între Frankfurt și Viena. Deci atât piesa în sine, cu utilitatea și arhitectura ei, cât și concepția decorului, ne recomandă piesa ca provenind din mediul german, mai precis sud german, ca piesă predilectă în interioarele de aici; de altfel lucrările de specialitate îl denumesc cabinet "d'Allemagne".

Perioadă care nu se remarcă prin nici o notă de originalitate în planul reprezentărilor decorative, a doua jumătate a secolului al XIX reia însă o serie de stiluri anterioare, Renașterea, fiind una din modelele agraate în atelierele acestei perioade.

Însă imitațiile nu se limitează doar la reproducerea pieselor autentice, ci tind să le depășească printr-o abundență decorativă,

uneori fantezistă, căci artizanul nu posedă numai spiritul formelor secolului pe care-l imită, ci și al secolelor ulterioare, pe care evident autorul unei piese originale nu le poate cunoaște.

Pentru copiile renaștentiste se remarcă în mod frecvent unele neconcordanțe între componentele lor, unele sunt tratate după linia secolului al XVI-lea, altele sunt decorate cu un gust deja baroc.

În continuare voi prezenta câteva piese ale acestei perioade, care mi s-au părut interesante din punct de vedere artistic, prima dintre ele fiind o ladă de zestre de tip "cassone" din colecția lui O.Goga (fig.6). Surprinzător este că această mobilă se conduce după niște parametri apropiați originalului renaștentist atât în ceea ce privește suplețea arhitectonică (cât putea permite acest gen de mobilier) cât și ornamentica care nu sufocă piesa.



Fig. 6

Din lemn de stejar, de formă paralelipipedică, așezată pe picioare antichizante în formă de labe de leu, piesa are partea frontală sculptată într-un relief plat, întreaga compoziție fiind încadrată într-un cartuș deja de un gust baroc. Mergând pe ideea motivisticii floral-vegetală, aceasta este reprezentată de un mănunchi central înnodat, din care se ondulează lateral vrejuri terminate în volute. Decorul în totalitatea lui dă o notă de eleganță rafinată, deloc ostentativă piesei, impresie completată și de brăul de ove, atât de tipic toscan, care

înconjoară pe trei laturi lada. Mai grosier este motivul ce flanchează cele două extreme ale părții frontale, un amestec între frunza de acant și scaiete.

Deși este o copie de secol XIX, piesa nu deranjează prin disproporția dintre formă și decor, ambele fiind echilibrate una față de cealaltă, astfel încât este o mobilă agreabilă în orice interior.

Dimpotrivă, cele două scaune, replici ale așa-numitelor scaune “sgabello”, atât de răspândite în Renașterea italiană din secolul al XVI-lea, sunt mai robuste, mai grosier lucrate și cu o concentrare excesivă a laturii decorative.

În Renașterea italiană nota de originalitate a mobilierului de șezut o dă pe de altă parte scaunul de inspirație romană “sella currulis”, practicat în două variante de “sedia”, “Dantesca” și Savoniorala”, și de acel model numit “sgabello”, cu spătar drept, strâmt, ușor înclinat și cu șezut susținut de două panouri sculptate în plin, pus unul în fața celuilalt, puțin distanțate jos.⁷⁾

Arhitectonica celor două piese puse în discuție urmează îndeaproape cea a originalelor din secolul al XVI-lea, păcătuiind însă prin masivitate și printr-o oarecare disproporție între părțile componente, respectiv între înălțimea spătarului și cea a suporturilor de susținere. Ele sunt confecționate din lemn de paltin, propriu practicării sculpturii și fasonării.

Prima piesă (fig.7) are panourile de susținere frontale, ușor înclinate spre exterior, răscroite și terminate în labe de leu stilizate. Șezutul, tot de formă rectangulară, are partea anterioară rotunjită și colțurile aplatzate.

Decorarea spătarului și a suporturilor este realizată prin traforare și sculptare de ansambluri ornamentale vegetale și zoomorfe ce acoperă întregul spațiu; vrejurile în volute, rozetele cu mai multe petale, rodiile și cerbii, lucrați într-o manieră mai rustică, crează o compoziție simetrică și ordonată axial. Aceleași motive sunt reluate și pe șezutul piesei, dar pictural, într-o gamă cromatică de alb, verde și brun. Pedanteria autorului a mers până acolo încât și exteriorul spătarului este decorat cu motive liniare incizate. Pe spatele șezutului este plasată o inscripție în limba maghiară, care datează piesa 1877 și o atestă pe baroana Kemény Vilma din Eliseni (jud. Harghita) ca autoare a picturii și sculpturii piesei (Festette és faragta Kemény Vilma báróné Sz. Ersebetan 1877). Este numele viitoarei soții a lui



Kúun Géza, piesa făcând parte din dota pe care a adus-o în căsătoria contractată în 1885.

Interesul istoric este suscitat la această piesă de porțiunea ce surmontează spătarul și care reprezintă de fapt armorialul familiei Kémeny într-o prezentare iconografică de ansamblu asemănătoare cu stema principelui Ioan Kémeny (1661-1662), așa cum apare ea pe reversul talerului emis în 1661.⁸⁾

Deosebiriile existente sunt firești, dacă ținem seama că în acest caz avem de-a face cu stema Principatului Transilvaniei, care încorporează și însemnele armoriale ale familie, iar în cazul piesei noastre sunt prezentate numai însemnele de familie.

În ambele cazuri în scutul central este figurată emblema familiei Kémeny, un cerb în poziție rampantă, având plasată între coarne o stea în șase colțuri, iar în față luna crai-nou. Dacă cei doi aștrii heraldici aici apar concentrați în câmpul scutului, pe talerul emis la 1661 ei sunt separați în cartiere diferite. Animalul heraldic este plasat deasupra unei coroane deschise cu cinci fleuroane perlate. Scutul este timbrat de un coif cu vizieră închisă cu trei grile și de lambrechini, aici reprezentați de frunze bogat sculptate, frunze pe care le găsim și ca tenanți. Coiful este surmontat la rîndul său de o coroană de rang cu șapte fleuroane perlate.

Animalul heraldic ce alcătuiește însemnul armoriat al familiei

este multiplicat pictural și sculptural, dar într-o formă mai stilizată. Rozeta, care este și ea repetată în întreg ansamblu decorativ al piesei o găsim prezentă și în stema familiei Kémeny de la 1661.

Cel de al doilea (fig.8) este tot un "sgabello" cu panourile de susținere verticale dispuse însă lateral, ușor înclinate spre exterior și unite printr-o bară strunjită.

Fig. 8



Tehnica dominantă utilizată în decorarea piesei este traforul ce dă contururi minuțioase suporturilor de susținere ca și spătarului. Părțile pline ale spătarului ce anturează traforurile sunt ornamentate cu ghirlande de laur sculptate în lemn natur, aureolate în parte superioară de o rozetă. Aceleași motive se repetă și în exteriorul picioarelor. Pe spătar întâlnim și vrejuri și lălele incizate care apoi sunt pictate policrom, aceeași policromie dominată de culoarea roșie o întâlnim și pe șezut sub forma unor cerușe.

Ca și la precedenta piesă și aici este reprezentată o stemă de familie plasată într-un scut de blazon dispus în centrul spătarului, scut pictat în roșu de pe care se detașează un leu heraldic în poziție rampantă.

Fără a aprofunda în mod special această problemă, rămâne un fapt dovedit perpetuarea ca simbol heraldic al leului în diferite ipostaze în blazoanele multora dintre familiile nobiliare ale Transilvaniei. Îl întâlnim și pe piesa noastră care împreună cu

precedenta au făcut parte din donația lui Kúun Geza, om de cultură transilvănean și mobilau altădată interioarele castelului de la Mintia.

Acest castel a aparținut familiei Gyulai de Maros Némethi și l-a moștenit Kúun Geza de la mama sa Gyulai Konstantia. Cu maximum de probabilitate, leul alburiu pe fond roșu trebuia să vină în familia Kúun pe linie maternă, căci într-adevăr în stema Gyulaeștilor unul din mobilele scutului este leul care apare în câmpul roșu al primului cartier, dar purtând pe cap o coroană, iar în ghiare o sabie și o cunună. La noi leul este prezentat fără nici un accesoriu, probabil din lipsa spațiului din scutul de blazon. S-a păstrat însă poziția rampantă a animalului și smartul scutului. S-ar putea ca sculptarea și pictarea acestei piese să fi fost realizată tot de soția lui Kúun Geza, după căsătoria lor, date fiind înclinațiile ei artistice.

Chiar dacă cele două piese discutate nu constituie niște autentice piese renascentiste, se încearcă totuși urmărirea formei și ornamenticii unui atare mobilier. Tonul sever este estompat și de aplicarea picturii pe unele părți ale pieselor, creându-se adevărate pete de culoare care îndulcesc imaginea și încântă ochiul.

După ce am discutat despre cabinetul de secol XVII, din colecția lui O. Goga, prezint acum o copie de secol XIX a aceluiași tip de mobilier, un dulăpior-cabinet donat muzeului nostru în 1910 de scriitorul Petelei Istvan (fig.9).



Fig. 9

De dimensiuni relativ mari, așezată pe picioare în muchii drepte protejate de glisoare metalice, cabinetul, prin structura sa, este dominat de linia dreaptă, cu excepția capacului ce evocă aspectul capacului unei lăzi de breaslă, cu linii ușor curbate.

Tehnica ornamentală folosită pentru ornamentarea acestei piese este intarsierea cu diferite esențe de furnir, ce crează motive dense, simetrice și concentrice. În exterior cele două uși sunt tributare unei intarsii geometrice, arabescuri, borduri "en damier", în timp ce în interior componentele intarsiei sunt ordonate sub forma unor tablouri arhitectonice: coloane, capiteluri, porticuri, punți arcuite, cuburi suprapuse, alături de boschete de frunze, flori și fructe în care sunt plasate doamne în veșminte vapoaroase, surprinse în mișcare.

Sertarele și ușile interioare poartă ca decor aceleași dispoziții arhitectonice, combinate într-o viziune la fel de nefirească ca și cele marchetate pe interiorul ușilor mari.

Feroneria este și ea compusă cu grație și fantezie, fie că reprezintă rozete, păsări adosate, dragoni sau canefore,⁹⁾ busturi de femei purtând pe creștet coșuri.

Eclectismul care caracterizează piesa ne desemnează ebenistul ca un cunoscător al diferitelor stiluri pe care le combină într-o manieră proprie. Simplitatea formei, câmpurile mari ce se întâlnesc în muchii ascuțite ne duc cu gândul la Renașterea târzie a secolului al XVII-lea, în schimb linia ușor curbată a părții superioare amintește capacul unei lăzi de breaslă din secolul al XVIII-lea.

În ceea ce privește ornamentica, ea ne conduce la grafismul decorativ al Renașterii târzii, dar imaginea femeii sub portal deși de inspirație renașcentistă, prin maniera mișcată de prezentare o apropie de baroc.

Părțile metalice exprimă și ele o combinație de elemente renașcentiste cu elemente clasiciste de la sfârșitul secolului XVII și începutul celui următor.

Toate aceste considerații mă duc la concluzia că piesa este lucrarea unui ebenist autohton atașat modelelor sud germane infiltrate prin Ungaria de nord, prelucrate în manieră proprie. Dată fiind minuțiozitatea și pedanteria cu care a fost concepută piesa, nu ar fi exclus ca ea să fi constituit obiectul unor expoziții de la Viena sau Budapesta, în cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

NOTE

1. Ana Bocco Viola, *Renaissance italienne în Styles, meubles, decors*, Larousse, Paris, f.a. p.18.
2. Ibidem.
3. *Dicționar de artă*, ed. Meridiane, București, 1995,p.91.
4. Idem, p.127.
5. B.Nagy Margit, *Reneszánsz és barock Erdélyben*, Bukarest, 1970, p.122.
6. Idem, p.133.7. A. Anssel, *Etude des styles du mobilier*, Paris, 1978, p.48.
8. Dan Cernovodeanu, *Știința și arta heraldică în România*, București, 1977, p.136.
- 9.*Dicționar de artă*, ed. Meridiane, București, 1995, p.88.

RENAISSANCE - UND NEO-RENAISSANCEMÖBEL IN SIEBENBÜRGISCHEN MUSEEN

Die Renaissance ist auch auf dem Gebiete des Mobiliars eine der grossen Schaffensepochen.

Das raffiniert dekorierte Ambient wurde,angefangen mit dem XVI. Jahrhundert, mit grossen und kleinen Betten, Tischen, Sitzgelegenheiten und Truhen möbiliert.

Von den Renaissancemöbelstücken welche sich in den Sammlungen einiger Museen aus Siebenbürgen befinden stellt die Autorin eine Cassone aus des Sammlung des Gedenkhauses "Octavian Goga" aus Ciucea vor. Das Möbelstück wurde von einem siebenbürgischen Meister angefertigt. Es folgen drei Armsessel aus den Sammlungen des Geschichtemuseums Klausenburg, des Kreismuseums Tirgu Mures bzw, des Gedenkhauses aus Ciucea, sowie ein Kabinett zur letzteren gehörend.

Im zweiten Teil der Arbeit werden einige im XIX. Jh. entstandene Möbelstücke vorgestellt. Diese nach Renaissancevorbildern ausgeführten Stücke sind als "neo-renaszentistische" Imitationen zu werten. Sie weisen etliche stilistische "Unebenheiten" auf die sie zu recht groben Nachbildungen werden lassen, in denen barocke Anhaltspunkte schon vorhanden sind.