

chinocefală, care vine din aceeași direcție, trebuie privită însă cu atenție, deoarece există suspiciuni că unii pictori nu au înțeles că e vorba de un singur personaj, ci au atribuit identități distincte celor două variante de reprezentare. O explicație similară trebuie să aibă și mutația suferită de chipul de câine, care se pare că s-a metamorfozat în miel în atelierul din Craiova al familiei Ranite, aceluiași ambient artistic datorându-i-se răspândirea temei pe o arie geografică ce cuprinde Oltenia, Transilvania și Banatul, precum și transmiterea ei către generațiile următoare de zugravi, activi și ei deopotrivă în sudul și în nordul Carpaților.

Înrudirea stilistică, adeseori dublată de o înrudire biologică, ucenicii fiind în același timp și fiii măștrilor, este urmărită pas cu pas, monument cu monument, fiind reconstituit astfel, involuntar, și traseul răspândirii artei post-brâncovenești, dar și căile difuzării influențelor ruso-ucrainene, dominante în Maramureș și Bucovina încă din secolul XVII. Uneori drumurile au direcții contrare, Hristofor chinocefalul și Hristofor cel cu chipul de miel călătorind dinspre Valahia spre Transilvania, în vreme ce traseul lui Hristofor căpcăunul a fost invers, dinspre Transilvania spre Muntenia. Dar sunt și călători care preferă să bată pasul pe loc, imaginea cu cap de miel fiind de departe cea mai frecvent întâlnită pe drumurile Țării Românești (47 din cele 61 de reprezentări repertoriare).

Întortocheată și plină de peripeții, călătoria în căutarea lui Hristofor se dovedește și imposibil de finalizat, căci chipurile sale nu numai că au împânzit lumea, dar se întâmplă că uneori se mai ițesc și din senin, cum s-a întâmplat chiar la prima prezentare publică a volumului, organizată în aprilie 2014 la Facultatea de Istorie a Universității din Cluj, când un Hristofor cu înfățișare canină a fost din nou scos la lumină de sub treapta unei scări, un caz aș spune aproape fericit de „reciclare”, în care cel care l-a purtat pe umerii săi pe Hristos a fost însărcinat cu povara unei biserici ce-și datorează existența distrugerii lăcașului anterior. Această descoperire întâmplătoare confirmă, într-un mod inedit și simbolic, principala concluzie a cărții, anume că tentativele de a-l elimina sau măcar de a-l împinge spre periferia spațiului sacru pe martirul evadat din bestiar reușesc doar să-i înmulțească reprezentările.

ANA DUMITRAN

Szilveszter Terdik, *Görögkatolikus püspöki központok Magyarországon a 18. században. Művészet és reprezentáció* [Collectanea Athanasiana VI. Ars Sacra Byzantino-Carpathiensis, vol. 1], Nyíregyháza, Szent Atanáz Görögkatolikus Hittudományi Főiskola, 2014, 315 p.

Lucrarea lui Szilveszter Terdik reprezintă o frumoasă încununare a eforturilor sale de până acum, ea descinzând direct din teza de doctorat redactată sub îndrumarea academicianului Géza Galavics, susținută în 2012 la Universitatea Eötvös Loránd din Budapesta și apreciată *summa cum laude*, după cum cu nedisimulată și îndreptățită mândrie ne mărturisește însuși autorul în cuvântul introductiv. Cercetările lui, dedicate artei greco-catolice din Ungaria secolului al XVIII-lea, sunt, deci, suficient de aprofundate și sistematice pentru a-l privi ca pe un nume de referință în istoriografia actuală dedicată istoriei artei, iar volumul aici în discuție susține cu prisosință această apreciere.

Cartea, cu o înfățișare grafică excepțională, se deschide cu un cuvânt de mulțumire adresat celor care, într-un fel sau altul, i-au facilitat autorului documentarea, redactarea, ilustrarea și publicarea cărții. Am fost foarte plăcut surprinsă să mă regăsesc și eu pe lunga listă de nume către care și-a îndreptat recunoștința. Decizia de a scrie aceste rânduri are, astfel, un impuls subiectiv, care se adaugă altuia, și mai subiectiv, și anume admirația sinceră față de rezultatele remarcabile înregistrate de atât de tânărul coleg și față de entuziasmul, onestitatea și dăruirea cu care a îmbrățișat o profesie atât de dificilă.

Capitolul introductiv, al cărui conținut se regăsește în mare măsură în rezumatul tradus în limbile engleză, ucraineană și română, ancorează subiectul în realitățile vremii, folosind o bibliografie de actualitate, absolut necesară pentru a depăși stereotipiile vehiculate de istoriografia anterioară, prea adeseori partinică ori obligată să se ralieze unor postulate ideologice fără nimic comun cu știința istorică. În acest segment se explică mai întâi de ce construirea centrelor episcopale a debutat atât de târziu comparativ cu momentele unirii religioase, apoi cu ce probleme s-au confruntat episcopii greco-catolici, nevoiți pe de o parte să păstreze tradiția răsăriteană, iar pe de alta să înfăptuiască reformele stabilite de conciliul tridentin, rezolvarea acestei probleme de identitate fiind vizibilă cel mai bine în arta pe care au patronat-o. Sunt trecute apoi în revistă contribuțiile științifice recente din domeniul istoriei artei care au ca obiect producția artistică a celor trei centre episcopale (Munkács/Mukacevo, Blaj și Oradea) asupra cărora Szilveszter Terdik și-a concentrat propria cercetare. Limitele impuse de accesul la sursele de informare, dar mai ales de diferențele de statut și de atitudine între episcopii catolici și cei greco-catolici (mici nobili, lipsiți de influență politică, fără o condiție materială capabilă să le inoculeze importanța rolului istoric care le-a fost încredințat) și între formele de reprezentare ale reședințelor pe care cei din urmă le-au ocupat – mănăstiri inițial, nu palate, ca în cazul celor dintâi – sunt explicațiile oferite pentru focalizarea în primul rând asupra catedralelor, care, de altfel, au resimțit mai puțin consecințele regimurilor comuniste decât palatele episcopale și seminariile.

Urmează conținutul propriu-zis al cărții, structurat pe trei părți, aferente celor trei centre episcopale, completate în final de un grupaj de documente. Capitolul dedicat episcopiei de Munkács este cel mai consistent cantitativ, explicabil din cauză că aceasta și-a schimbat de două ori reședința, numărul monumentelor discutate fiind deci mai mare. Prezentarea extrem de detaliată, ilustrația bogată și impresionantul material documentar inedit recomandă lucrarea ca pe o contribuție esențială, care depășește cadrele unei clasice abordări de istoria artei, reconstituind temeinic întregul univers în care și pentru care au fost create operele discutate. Dintre acestea, mă voi mărgini să comentez doar referirile la iconostasul catedralei din Blaj, datorită familiarității mele cu



subiectul, dar mai ales datorită concluziei exprimate de autor, de care cercetarea românească va trebui neapărat să țină cont.

Evident, abordarea din acest volum nu este prima tentativă a lui Szilveszter Terdik de a lămuri complicata problemă a paternității asupra structurii arhitecturale, cu impresionantul său decor sculptat, a celui mai mare iconostas din România. Dimpotrivă, așa putea spune că studiile publicate anterior¹ și ecoul lor în propriile mele păreri au fost cauza pentru care, în 2011, Cornel Tatai-Baltă și Ioan Fărcaș au publicat o carte cu pretenții monografice (*Iconostasul catedralei greco-catolice „Sfânta Treime” din Blaj (Sec. XVIII)*, Alba Iulia, Editura Altip), dar care în cea mai mare parte este o reluare a unor texte mai vechi semnate de Cornel Tatai-Baltă și, în esență, o reafirmare a opiniei² – cu nimic probată până acum, dar „amenințată” de descoperirile lui Szilveszter Terdik – că sculptorul a fost un necunoscut altfel Aldea din Târgu-Mureș. Solidarizarea atât de fermă cu ceea ce se știa cândva în Blaj s-a făcut, poate, și ca urmare a speranței că tânărul cercetător maghiar va descoperi și contractul lui Aldea, dar oricum înainte ca el să susțină ferm că sculptura iconostasului catedralei blăjene, ca de altfel și a celui al catedralei greco-catolice din Oradea, aparțin autorului iconostasului catedralei din Máriapócs, sculptorul constantinopolitan Konstantinos Thaliodoros³. Argumentele aduse sunt doar de natură stilistică, fiind găsite în special în repertoriul decorativ comun, sau indirecte, ținând de relația dintre episcopul Petru Pavel Aaron și sediul episcopal de la Munkács, unde l-ar fi putut cunoaște personal pe artist sau de unde i-ar fi putut fi recomandat. Ele sunt însă de bun simț și credibile în momentul în care detaliile sunt privite simultan. Noua opinie este oricum mult mai veridică decât cea veche, fie și numai pe considerentul că e cu totul improbabil ca Blajul să fi reținut numele lui Aldea din Târgu-Mureș, nementionat nicăieri la vedere, dar a uitat numele tuturor picturilor, deopotrivă ale celor care au lucrat pentru capela episcopală (Grigore Ranite și Ștefan de la Ocnele Mari), pentru catedrală (Ștefan Tenețchi, Grigore Ranite, Iacov din Rășinari) și pentru învecinata biserică „a grecilor” (Simon din Bălgrad), în cazul acesteia din urmă adăugându-se și numele sculptorului iconostasului (Ioan din Țara Românească), a cărui semnătură acoperă aproape cu totul dosul uneia dintre ușile împărătești. Desigur, până la apariția unei informații documentare lămuritoare, oricine poate crede ce vrea, iar în ultimă instanță componentele iconostasului chiar au putut fi aduse cu carele de țărani din jur, din Târgu-Mureș sau de aiurea, deoarece nu e obligatoriu ca sculptorul să-și fi stabilit atelierul în Blaj. Până la urmă doar numele său contează!

Revenind la volumul semnat de Szilveszter Terdik, nu putem abandona capitolul dedicat Episcopiei Făgărașului fără a remarca imaginile (schițe, desene și

¹ Szilveszter Terdik, „Sculptor Constantinopolitanus. Un intagliatore greco a Máriapócs nel Settecento”, în *Symbolae. Ways of Greek Catholic heritage research. Papers of the conference held on the 100th anniversary of the death of Nicolaus Nilles*, ed. Végheő Tamás (Nyíregyháza, 2010), 101-110; Szilveszter Terdik, „La cathédrale gréco-catholique de la sainte Trinité à Balázsfalva”, *Folia Athanasiana* 13 (2011): 107-134.

² Exprimată pentru prima dată de Alexandru Lupeanu-Melin, *Călăuza Blajului. Cu însemnări și lămuriri istorice* (Blaj, 1922), 51: „Catapiteazma e o raritate de sculptură, cum nu se găsește alta, în acestea proporții, în întreagă România mare. Ea a fost lucrată de tâmplarul Aldea din Târgumurăș și adusă, parte de parte, cu carăle, de țărani satelor din jur”.

³ Terdik Szilveszter, „Artists from the Balkans in the service of Greek Catholic Bishops (18th century)”, *Niš & Byzantium* XII (2014): 477-488.

fotografii) referitoare la capela episcopală dispărută în 1913, a cărei înfățișare a fost până acum aproape cu totul necunoscută istoricilor români. Rețin atenția în special fotografiile, în care biserica apare cu pereții crăpați, cu bolțile prăbușite și cu iconostasul dezafectat. Între 1906, când Iorga a vizitat-o și toate erau la locul lor și momentul în care au fost luate aceste instantanee sunt doar câțiva ani! Măcar știm că a existat preocuparea de a pune la adăpost iconostasul pictat în 1737 de Grigore Ranite, chiar dacă poate doar icoanele au fost recuperate și acestea s-au pierdut între timp în cea mai mare parte.

Pentru a încheia, cele mai potrivite sunt tot concluziile autorului, care a avut șansa unei viziuni de ansamblu asupra artei greco-catolice din Ungaria secolului al XVIII-lea și a raportului său cu viziunea tridentină. El observă afinitatea mai mare a rutenilor uniți față de influențele vestice, explicabilă prin sursa tradiției, Galiția, la rândul ei cu o puternică și veche comunitate unită. În cazul Blajului, liantul cu arta vestică l-a reprezentat pictura lui Ștefan Tenețchi, de asemenea tributară tradiției ucrainene, în vreme ce restul pictorilor s-au hrănit din tradiția sud-dunăreană. Oradea datorează cel mai mult acesteia din urmă, pictorii făcând parte din grupul de „greci” activ în Ungaria în a doua jumătate a secolului XVIII.

ANA DUMITRAN

Luiza Zamora, *Zid. Ctitorii mărunte din nordul Olteniei / Walls. Small Churches of Northern Oltenia*, București, 2013, 224 p.

Apărut cu sprijinul Uniunii Arhitecților din România și a Ordinului Arhitecților din România și sub patronajul Asociației 37, albumul este al treilea și ultimul dintr-o serie care a debutat în 2010 cu *Lemn. Biserici din nordul Olteniei*, a continuat în 2012 cu *Piatră. Case tradiționale din nordul Olteniei* și care, împreună, valorifică rezultatele unui proiect de cercetare a monumentelor din județele Gorj și Vâlcea inițiat de Asociația Monumentum. Scopul mărturisit al acestui demers este recunoașterea la cote superioare a aportului respectivei regiuni la istoria arhitecturii și a artei românești, prin întregirea unei imagini în care se regăsesc îndeobște doar marile ansambluri mănăstirești datorate epocii lui Constantin Brâncoveanu (p. 8). Nu este vorba de o repertoriere propriu-zisă a bisericilor rurale de zid, ci de surprinderea, cu ajutorul detaliului, a atmosferei care a făcut posibilă explozia de biserici din secolele XVIII-XIX, o vreme „deloc liniștită ori prielnică”, dar poate tocmai de aceea atât de interesată de asigurarea unui loc bun în eternitate, prin actul întemeierii unui lăcaș de cult. În contrapondere cu această stare de spirit este prezentată starea actuală a monumentelor, abandonate între indiferența totală și excesul de confort și „estetică” al

