

## Șaguna în viziunea a doi importanți artiști de la începutul secolului XX: Sava Henția și Frederic Storck

Lect. Dr. Ioan ABRUDAN

În anul 2008, Organizația Națiunilor Unite pentru Educație, Știință și Cultură – UNESCO, a marcat, „printre cele 67 aniversări la scară planetară, împlinirea a două sute de ani de la nașterea mitropolitului, a omului de cultură și a revoluționarului Andrei Șaguna”<sup>1</sup>. Recunoașterea, din partea acestui prestigios for internațional, a meritelor excepționale ale ierarhului transilvănean la îmbogățirea patrimoniului de spiritualitate creștină, civilizație și cultură modernă europeană era rezultatul stăruinței neîntrerupte a românilor de a-i păstra vie memoria, de-a lungul celor 135 de ani, cât s-au scurs de la mutarea sa în veșnicie. Discursurile festive și seria de contribuții științifice, consacrate marcării anului jubiliar, au reafirmat responsabilitatea care revine românilor, față de moștenirea de spirit pe care a lăsat-o Șaguna și care se poate evidenția în toate aspectele importante ale vieții noastre bisericești și naționale. În zecile de studii apărute în diverse publicații ori grupate în volume comemorative se cuprinde și o bogată iconografie, menită să readucă în memoria și în ochii celor de azi imaginea omului care a întrupat acel spirit excepțional. Trecând în revistă bogatul material ilustrativ, cuprinzând fotografii sau reprezentări plastice în diverse tehnici: desene, opere de pictură ori portrete sculptate ale mitropolitului, nu se evidențiază aspecte inedite. Reproduse și multiplicare prin litografii, difuzate pe calea tiparului și reluate apoi, de-a lungul vremii, acestor imagini, care ne sunt astăzi familiare, nu li s-a dedicat încă un studiu sistematic. Asemenea mărturii, inclusiv cele fotografice, prezintă, pe lângă însemnătatea lor documentară, calitatea de a fi creații artistice, realizate de autori, de a căror imaginație și talent a depins transmiterea pentru posteritate, nu doar a aparenței fizice, ci și a unei imagini vii, simbolice a lui Andrei Șaguna, exprimând felul în care s-a oglindit personalitatea sa în conștiința

---

<sup>1</sup> Sergiu Nistor, Secretar general al Comisiei Naționale a României pentru UNESCO, „Mesaj adresat cu prilejul împlinirii a 200 de ani de la nașterea mitropolitului Șaguna”, *Telegraful Român*, nr. 25-28/1-15 iulie 2008, p. 1.

Lect. Dr. Ioan Abrudan

contemporanilor și mai ales a urmașilor săi. Judecându-le sub aspectul expresivității, al însușirii acestora de a evoca, prin mijloacele artei, o individualitate de seamă a istoriei naționale, ilustrațiile de care vorbim au valoare inegală. Puține sunt reprezentările care restituie cu adevărat imaginii lui Andrei Șaguna ceva din spiritul personalității sale. Acestea se detașează din seria de portrete neizbutite, semnate de autori cvasi-necunoscuți, precum, de pildă, artistul münchenez Lüdwwig Kandler<sup>2</sup> (1851/56-1927), al cărui tablou de la 1905 îl surprinde pe Andrei Șaguna într-o poză lipsită de naturalețe, în contrast cu prospețimea și forța expresivă a portretelor fotografice ale ierarhului.

Între imaginile care ar putea fi socotite reprezentative pentru personalitatea lui Andrei Șaguna, două sunt cele asupra cărora se cuvine să ne oprim. Prima, un bust de marmură inaugurat acum 100 de ani, străjuiește mormântul mitropolitului, de la Rășinari. Amplasarea statuii în penumbra unui edicul, din interiorul mausoleului, a împiedicat punerea sa în valoare, rămânând, până astăzi, o operă ignorată aproape cu desăvârșire. Dimpotrivă, la cea de-a doua imagine, un portret pictat tot cu un secol în urmă, se face apel în fiecare împrejurare, când chipul mitropolitului trebuie readus în memoria contemporanilor. Cu toate acestea, puțini cunosc identitatea autorului care a realizat-o. E vorba de bine-cunoscutul pictor Sava Henția (1848-1904), iar bustul e opera sculptorului Frederic Storck (1872-1942).

Trecerea atâtor decenii, în care s-a manifestat dezinteres pentru contribuția acestor doi artiști, la cinstirea memoriei lui Șaguna, constituie o nedreptate și, judecând în raport cu faima pe care și-au câștigat-o numele lor în istoria artei naționale, un fapt inexplicabil.

### **Sava Henția – un artist transilvănean în Principate**

Autor al remarcabilului tablou din pinacoteca Facultății de Teologie din Sibiu (fig. 1), expus în aula venerabilei instituții transilvănene de învățământ religios, Sava Henția se numără, la rândul său, între personalitățile culturii și artelor românești, pe care *UNESCO* le-a inclus în calendarul aniversărilor din luna februarie a acestui an. Artistul și-a desfășurat cea mai mare parte a carierei sale artistice în Vechiul Regat. Cu toate acestea, aflarea semnăturii sale pe o lucrare comandată la Sibiu nu trebuie să surprindă. De ținuturile românești din interiorul arcului carpatic și de Biserica ardeleană îl lega pe bine-cunoscutul pictor originea sa, aceeași cu a mai vârstnicilor: Constantin Lecca (1810-1887), Carol Pop de Sătmăr (1812-1888, născut la Cluj și cunoscut în istoria artelor plastice și a fotografiei românești cu numele, în variantă maghiarizată, Carol Popp de Szathmary), Gheorghe Leményi (1813-1849), Mișu Popp (1827-1892), Sever Mureșan, sau cu a con-

<sup>2</sup> Autorul mozaicurilor de pe fațada catedralei ortodoxe din Sibiu.

fraților de o generație cu el: N. Bran, I. Selăgeanu, Constantin Georgescu (născut la Poiana Sibiului, 1843-1886), ori cu a mai tinerilor: Elena Popea (1879-1941, nepoata episcopului și cărturarului ardelean Nicolae Popea) și Corneliu Medrea (1888-1964, născut la Miercurea Sibiului), care au ales, toți, să trăiască și să-și caute afirmarea în Principate<sup>3</sup>.

Sava Henția s-a născut la 1 februarie 1848, anul izbucnirii revoluției europene, în satul Sebeșel, comuna Săsciori, localitate din apropierea Sebeșului de Alba<sup>4</sup>. La botez, a primit numele de Sava, în amintirea bunicului pe linie paternă, Sava Hința, preot ortodox în Sebeșel, care trecuse, de puțină vreme, la cele veșnice<sup>5</sup>. Tatăl său, Ilie Hința, i-a urmat bunicului în slujirea preoțească, fiind hirotonit la 11 septembrie 1843, de episcopul Vasile Moga<sup>6</sup>, pe seama aceleiași parohii. Când se va stinge din viață, la 9 ianuarie 1895, îl va lăsa în locul lui pe George Hința, fratele mai mare al pictorului, care slujise multă vreme ca diacon pe lângă părintele său. El a păstorit comunitatea ortodoxă a satului până în anul morții, 1898<sup>7</sup>. I-a succedat fiul său, Nicolae Hința, hirotonit la 1900<sup>8</sup>. Să mai adăugăm și că unchiul, după tată, al artistului, Vasile Hința a fost și el paroh al bisericii din Săsciori, primind harul preoției de la Vasile Moga, în 1837<sup>9</sup>. Sava Henția apare astfel ca un vlăstar desprins dintr-o aleasă tulpină de sânge, din ale cărei ramificații s-a alcătuit, în istoria bisericească a Transilvaniei, pentru un întreg secol, o impresionantă dinastie de sacerdoți.

Lucrurile nu stau diferit, nici în ceea ce privește ascendența maternă a artistului. Cea care i-a fost mamă, prezbitera Ana Hința, era fiica preotului ortodox din satul Răchita, Elisei Dăncilă<sup>10</sup>.

<sup>3</sup> Coriolan Petranu, *L'Art Roumain de Transylvanie*, vol. I, texte, Extrait de „La Transylvanie”, Bucharest, 1938, p. 63.

<sup>4</sup> *Enciclopedia Română*, II, p. 680; George Oprescu, *Pictura românească în secolul al XIX-lea*, București, 1937, p. 36; Mircea Popescu, *Sava Henția*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1954.

<sup>5</sup> Preotul Sava Hința (notat în documentele vremii, Szava Hintza) fusese paroh în satul Sebeșel, începând cel puțin din 1814 (de când semnează în Registrul matricol al parohiei) și până la decesul său, în 25 februarie 1843, în vârstă de 72 de ani. A se vedea, Ioana Rustoiu, „Preoții protopopiatului ortodox Sebeș, din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, consemnați în trei rapoarte anuale”, *Studia Universitatis Cibiniensis. Series Historica*, II, 2005, p. 200, n. 103. Cercetătoarea citează documente consultate la Direcția Județeană a Arhivelor Naționale din Alba și Arhiva Protopopiatului Ortodox din Sebeș.

<sup>6</sup> *Ibidem*, n. 102, 104.

<sup>7</sup> *Ibidem*, n. 105, 106.

<sup>8</sup> *Ibidem*, n. 108.

<sup>9</sup> *Ibidem*, n. 109.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 197.

Lect. Dr. Ioan Abrudan

Desprinderea de tradiția clericală, pe care familia sa a cultivat-o în mod remarcabil, nu a însemnat în cazul lui Sava Henția o dezertare, ci un fapt în care se întrevede educația primită de la ai săi, și care-l îndemna să-și urmeze impulsul lăuntric, în aflarea rostului său în lume. În sentimentul propriei afirmări, pe care doar pictura avea să i-l mijlocească, trebuia să recunoască manifestarea voii lui Dumnezeu.

Viitorul pictor și-a început instrucția artistică în 1862, la numai paisprezece ani, când, după absolvirea gimnaziului german din Sebeș (unde s-a produs metamorfoza onomastică, elevul Sava Hința adoptând, pentru a putea fi înmatriculat, probabil numele german Hentz, de unde s-a ajuns, ulterior, la varianta, din nou cu rezonanță românească, Henția, sub care se va afirma mai târziu, ca artist<sup>11</sup>), va intra ucenic în atelierul fotografic al unchiului său din București, Zaharia Dănciulescu<sup>12</sup>. Cei trei ani, cât a învățat să retușeze fotografii, sub îndrumarea unuia dintre primii practicanți autohtoni ai artei, fondate cu numai un sfert de secol în urmă, în Franța, de Joseph Nicéphore Niépce și Louis-Jacques Daguerre, i-au marcat tânărului destinul pentru că, de acum înainte, principala sa preocupare o va constitui fixarea realității în imagini.

A decis să studieze pictura, înscriindu-se la cursurile Școlii de Arte Frumoase din București (înființată în 1864), unde, între 1865 și 1870, va beneficia de inițiere într-un gen artistic guvernat de normele esteticii academiste, din partea profesorilor Gheorghe Tattarescu și Theodor Aman. Preluând tradiția școlii artistice franceze, unde studenții din anii terminali concureau la câștigarea celebrului Prix de Rome, academia bucureșteană organiza și ea anual un concurs pentru acordarea unei burse de specializare la Paris. Subsidiul oferea premiantului prilejul de a-și perfecționa arta, frecventând, vreme de trei ani, atelierelor uneia dintre cele mai râvnite instituții de acest gen din Europa și, nu mai puțin, celebrele colecții publice, care se găseau în capitala Franței. Sava Henția s-a numărat între primii cinci nominalizați de juriu, fără însă a dobândi marele premiu, încă de la prima ediție a competiției, în 1869. Desemnat câștigător un an mai târziu, tânărul absolvent, ajuns la Paris, a optat să-și continue studiile, frecventând trei ani la rând, până în

---

<sup>11</sup> Livia Drăgoi preciza, în monografia pe care i-a închinat-o artistului (*Sava Henția*, Editura Meridiane, București, 1979), la pagina 27, „că în actele Imperiului, ortografia numelui de familie era Hintza sau Hincza: artistul însuși semnând uneori Hinția, (iar) în publicațiile vremii apare concomitent Hinția și Henția”. Considerăm totuși că modificarea s-a produs probabil și în maniera pe care am amintit-o, în timpul anilor de școală petrecuți la Sebeș. Admiterea elevilor români în instituțiile de învățământ săsești era condiționată de adoptarea unui nume cu rezonanță latină, maghiară sau germană.

<sup>12</sup> Zaharia Dăncilă, fratele mamei artistului, Ana Dăncilă, și-a schimbat numele în Dănciulescu, odată ce a ajuns în Regat (a se vedea L. Drăgoi, *op. cit.*).

1873, atelierul prestigiosului profesor de la École des Beaux - Arts, Alexandre Cabanel. Contestat astăzi, pentru conservatorismul său excesiv, manifestat într-o perioadă când mișcarea realistă, „prin excelență pariziană”, reușise să răstoarne, la nivel teoretic și practic, prin reprezentanții săi cei mai de seamă, pictori, scriitori și filosofi, „concepția academistă, cu ierarhia genurilor pe care o promova aceasta și cu idealismul convențional”<sup>13</sup> al susținătorilor ei, când pictura impresionistă se lupta să-și afirme spiritul înnoitor, A. Cabanel a avut totuși meritul incontestabil de a fi îndrumat profesional și de a fi recomandat, spre a dobândi recunoaștere din partea mediilor oficiale, un număr însemnat de tineri artiști europeni. La fel s-a întâmplat cu bursierul român, care, fascinat de personalitatea maestrului, i-a urmat cu sârguință sfaturile, însușindu-și fără rezervă „prejudecățile în materie de stil și de procedee”<sup>14</sup> ale școlii de orientare academică. Într-o primă instanță, alegerea s-a dovedit profitabilă pentru Sava Henția, care, confruntat ca orice tânăr student cu probleme de ordin material, era preocupat să-și asigure perspectiva construirii unei cariere în țară. Apreciindu-i talentul și tenacitatea, profesorul i-a oferit o șansă extraordinară, sprijinindu-l, din poziția de membru al juriului salonului oficial de artă, care se deschidea anual la Paris, să expună o lucrare cu temă mitologică. În panotarea expoziției, organizatorii au ținut cont de caracterul remarcabil al tabloului prezentat de român, așezându-l în pandant cu o compoziție realizată de faimosul pictor francez, de la sfârșitul secolului al XVIII-lea, Pierre Prud'hon. Succesul de public pe care l-a avut lucrarea i-a întărit lui Sava Henția convingerea că drumul pe care apucase a fost bine ales. Evenimentul a avut răsunet și la București, ceea ce lăsa să se înțeleagă că tânărului i se deschidea o perspectivă de afirmare și în propria țară, unde va și reveni, în 1874. Cu toate acestea, viața avea să-i contrazică așteptările.

La numai douăzeci și șase de ani, Henția era perceput ca unul dintre reprezentanții cei mai talentați ai generației sale, un profesionist împlinit, „stăpân pe mijloacele tehnice necesare unui bun pictor, capabil să redea trăsăturile esențiale într-o figură portretizată și să construiască un grup după toate legile compoziției”<sup>15</sup>. O confirmase izbânda sa din capitala europeană a artelor, ca și o medalie câștigată la București, pentru tablourile prezentate la Expoziția Artiștilor în Viață. Regulile clasice, de echilibru și armonie, pe care și le-a însușit cu trudă, în anii uceniciei pariziene, nu-i erau însă de prea mult folos, în afara Academiei. Lumea reală la care se întorcea, după răstimpul petrecut în atelier și în sălile muzeelor, era mai degrabă stăpânită de haos, de forțe care se manifestau impetuos și imprevizibil. Cu alte

<sup>13</sup> D.N. Zaharia, *Arta Modernă*, Editura Dosoftei, Iași, 1999, p. 31, 32.

<sup>14</sup> L. Drăgoi, *op. cit.*, p. 7.

<sup>15</sup> M. Popescu, *op. cit.*, p. 10.

Lect. Dr. Ioan Abrudan

cuvinte, normele academice, de felul celor transmise de dascălii săi, nu-i puteau servi pentru a fixa cu adevărat, înregistrându-le în perpetua lor devenire, natura și viața. Pictorul conștientiza, confruntându-se cu realitățile istorice și sociale ale vremii, că procedeele expresive pe care și le însușise erau inadecvate. Limbajul artei academice, căzut în desuetudine, îi impunea constrângeri de care confrății săi începuseră, rând pe rând, să se elibereze. E suficient să amintim numele unor artiști din aceeași generație cu Sava Henția, pictorii N. Grigorescu (1838-1907) și Ion Andreescu (1850-1882), formați și ei la școlile academiste de la București și Paris, dar care se afirmau în acest timp ca promotori, în arta românească, ai noilor formule plastice ale realismului și impresionismului. E adevărat că, spre deosebire de Henția, aceștia au abandonat încă din vremea studiilor franceze atelierele și muzeele, preferând să picteze peisaje în pădurea Fontainbleu, la Barbizon, alături de Millet, Daubigny sau Corot. Până și G.D. Mirea (1852-1934), artistul român socotit între cei mai conservatori din epocă, a aderat, chiar dacă pentru scurtă vreme, la școala plein-air-istă franceză, pictând, alături de Andreescu, la Barbizon<sup>16</sup>.

În această atmosferă, animată de profunde schimbări, care caracteriza domeniul picturii românești din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, Sava Henția nu părea pregătit să îmbrățișeze viziunea și mijloacele de expresie noi, pe care le experimentau, cu temeritate, Grigorescu sau Andreescu. Spiritul dezinvolt și impulsul inovator, care le-au permis acestor artiști să se elibereze de rutina picturii academice, nu se potriveau cu temperamentul lui Sava Henția. Era apoi educația primită în mediul atât de conservator al școlii germane și mai ales faptul că se considera încă un străin, tolerat în societatea bucureșteană, condiție care-i impunea să se orienteze după așteptările publicului. Se explică astfel de ce pictura lui Sava Henția a rămas în continuare tributară rețetelor artei academiste.

Cu prețul acestui compromis, pictorul se considera îndreptățit să aspire la ocuparea unei poziții în cadrul mișcării artistice oficiale. Cu toate acestea, viața i-a oferit în mod neașteptat prilejul de a-și învinge ezitățile și prejudecățile și să se lase călăuzit de instinctul său artistic. Societatea căreia i s-a dedicat cu generozitate nu i-a răspuns cu aprecierea cuvenită trudei depuse, iar nepăsarea contemporanilor l-a obligat la un trai modest. Pentru a-și putea întreține familia, a fost nevoit să sacrifice din timpul dedicat creației, predând ca profesor de caligrafie și desen, la diferite școli din capitală<sup>17</sup>, mai întâi la Externatul Secundar de fete, apoi la Azilul „Elena Doamna” (unde i-a avut colegi pe scriitorul Ioan Slavici, pe medicul Carol Davilla și Constantin I. Istrati, pe inginerul Anghel Saligny) și, în ultima parte a vieții, la Școala Profesională de fete.

<sup>16</sup> Vasile Florea, *op. cit.*, p. 114.

<sup>17</sup> M. Popescu, *op. cit.*, p. 12, 13.

În primii ani ai carierei didactice, activitatea sa de creație nu a înregistrat realizări importante, prezența trecându-i aproape neobservată în societatea artistică. Obișnuia însă, tot mai des, să iasă în împrejurimile Bucureștilor, de cele mai multe ori lipsit de vreun companion, vânând și pescuind, având însă totdeauna la îndemână caietul de schițe, în care nota impresii vizuale, fragmente de natură și scene câmpenești. Peisajul i-a oferit cadrul, în care mintea și sensibilitatea sa și-au redobândit acea stare de echilibru, de care se bucurase din plin în anii tinereții, petrecuți în satul natal. Simțirea i se înfățișa, deopotrivă cu tehnica și construcția riguros controlată de rațiune a compozițiilor, așa cum le învățase în școală, ca o cale posibilă de autocunoaștere și un aspect esențial în procesul creației artistice. Caracterul divers și neașteptat al senzațiilor pe care le trăia pictând sub cerul liber, investigând nemijlocit „materialitatea palpabilă” a realității, l-a condus către adâncirea activității lăuntrice, domeniul sentimentelor care-l atrăgea tot mai mult, și căruia spera să i se dedice.

Nu a fost totuși preocupat să aprofundeze peisajul, înțeles ca gen autonom, în măsura în care au făcut-o Grigorescu sau Andreescu, ale căror priveliști izbuteau să transpună, prin echivalențe plastice, conținutul tot atâtor stări sufletești. Pentru Sava Henția natura rămâne, de cele mai multe ori, cadrul în care se manifestă prezența umană. A valorificat, în schimb, rezultatele aceluia tip de experiență a realului în care se contopesc natura și sentimentul, în practicarea altui gen, care va tinde să ocupe un loc din ce în ce mai însemnat, în cadrul activității sale artistice. „Portretele executate după întoarcerea sa din Franța și îndeosebi cele din perioada 1877-1884 – portretul doctorului Marcovici (1877), cel al generalului Davilla (1844), dar mai ales foarte reușitul portret al soției acestuia, îmbrăcată în costum național, cu maramă de borangic care-i subliniază grația și feminitatea – dovedesc că Henția dispunea de toate resursele unui bun portretist, care urmărește nu numai asemănarea exterioară a fizionomiei modelelor, ci redarea vieții lor sufletești, punerea în lumină a trăsăturilor esențiale ale caracterului lor”<sup>18</sup>.

Perioada 1877-1878 a reprezentat pentru artist, un moment de cotitură, marcând etapa maturizării sale, atât în plan personal – se găsea în pragul vârstei de 30 de ani, cât și sub aspect profesional, pictorul dobândind conștiința rostului care-i revenea, ca parte a unei comunități umane. Talentul, vitalitatea sa creatoare și cunoștințele acumulate în practicarea meseriei artistice, avea să și le dedice folosului societății românești, aflată într-un amplu proces de modernizare. Experiența sa pedagogică l-a îndemnat să abordeze, într-o serie de compoziții, subiecte inspirate din trecutul poporului, socotind acest recurs la istoria veche drept un mijloc eficace de influențare a opiniei publice, în sensul întăririi conștiinței de neam. Stăruise

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 22.

asupra aportului educativ al artei, cu decenii în urmă, Gheorghe Asachi, solicitând cu insistență artiștilor realizarea cât mai multor asemenea compoziții istorice care, multiplicare prin litografiere, să alcătuiască un necesar material didactic, pentru folosul școlilor din întreaga țară. Primul care a dat curs acestui îndemn fusese pictorul bucureștean Carol Valștain, în ale cărui tablouri imaginea legendară a lui Mihai Viteazul era evocată într-o manieră cam fantezistă, „fără un trainic suport profesional și fără o bază documentară din punct de vedere al adevărului istoric”<sup>19</sup>. La fel de puțin întemeiate pe realitate se dovediseră și statuile, foarte puține, înălțate pentru a cinsti memoria strămoșilor. Lui Mihai Viteazul îi fusese consacrat un monument în capitală, în timp ce la Iași, inaugurarea, în 1883, a statuii ecvestre a voievodului Ștefan, realizată de sculptorul Émile Frémiet, stârnise o adevărată polemică<sup>20</sup> la Junimea. O parte din membrii societății cereau comitetului de inițiativă să hotărască modificarea statuii, socotind neveridic portretul imaginat de sculptor și invocând ca argument imaginea „istorică” a lui Ștefan cel Mare, identificată, de curând, de episcopul Melchisedec, zugrăvită pe o filă din manuscrisul Evangheliarului de la Humor. Pretenția era justificată, dacă e să luăm în considerare rolul care i se atribuia artei, ca mijloc complementar al științei, în efortul acesteia de restituire a trecutului pe temeiul sigur al documentelor. Reproșurile vizau indirect concepția estetică a academismului, prin care artiștii erau îndemnați să substituie naturii reale un ideal clasic, după exemplul operelor antichității, îndepărtându-se astfel de problemele epocii lor. Cu toate acestea, intuiția a reprezentat dintotdeauna o componentă esențială în procesul creației artistice și nu putea să lipsească nici în cazul producerii acelor opere care-și alegeau ca temă fapte istorice. În plus, păstrând o justă cumpănire între caracterul riguros al informației și funcția expresivă pe care o are fantezia creatoare, istoria însăși avea de câștigat, ca disciplină a cunoașterii științifice. În construcția istorică, apelul cercetătorului la imaginație face „posibilă interogarea adecvată a trecutului și prin aceasta reprezentarea lui conformă cu ceea ce pare a fi adevărul. Ea unifică elementele disparate, dă contur lucrurilor, le apropie de subiectul cunoscător”<sup>21</sup>.

Executând seria de lucrări cu tematică istorică, Sava Henția era în spiritul orientării idealiste a societății epocii, care promova „cultul personalităților, ca făuritoare ale istoriei”. Asemenea tablouri s-au constituit în elogii la adresa figurilor emblematice, din istoria luptelor purtate de români pentru păstrarea identității și

<sup>19</sup> V. Florea, *op. cit.*, p. 50.

<sup>20</sup> N. Grigoraș, „Statuia lui Ștefan cel Mare din Iași”, în *Cercetări istorice*, s.n. 3, 1972, p. 292-297; apud Al. Zub, *Junimea. Implicații istoriografice*, Editura Junimea, Iași, 1976, p. 125-126, n. 88.

<sup>21</sup> Al. Zub, *Biruit-au gândul (note despre istorismul românesc)*, Editura Junimea, Iași, 1983, p. 326.



demnității lor ca națiune: Ștefan cel Mare, Mihai Viteazul, Neagoe Basarab sau Tudor Vladimirescu. Dincolo de tonul ușor patetic al expunerii, rezonează în aceste lucrări mesajul unor opere științifice fundamentale ale istoriografiei românești, care fuseseră concepute pentru a sprijini un program mai amplu de resurrecție culturală inițiat în prima jumătate a secolului al XIX-lea de Nicolae Bălcescu<sup>22</sup> și de Mihail Kogălniceanu, și care căpăta consistență în chiar acei ani, prin contribuțiile lui A.D. Xenopol, scrieri care își propuneau să restituie, în mod sistematic și în spirit de sinteză, istoria românilor din cele mai vechi timpuri și până în prezent. Pentru Sava Henția, asemenea texte aveau o semnificație aparte, câtă vreme autorii lor avuseseră tot timpul în vedere întreaga comunitate românească. Urmărind etapele devenirii istorice a națiunii, aceste personalități s-au străduit să sublinieze de fiecare dată acea componentă esențială, prin care se definește destinul românesc și pe care a reprezent-o Transilvania. Ei au readus în discuție contribuția de seamă a cărturarilor ardeleni de la sfârșitul secolului al XVIII-lea și la începutul celui următor: Samuil Micu, Gheorghe Șincai, Petru Maior sau Ion Budai-Deleanu, care făcuseră apel în scrierile lor la argumente istorice și lingvistice, în sprijinul afirmării originii latine și a unei dăinuiri neîntrerupte a românilor pe teritoriul vechii Dacii, determinând prin aceasta un puternic curent de redeșteptare națională.

Însuflețit de un asemenea „vis prometeic”, de a vedea renăscut între țările Europei moderne un „regat al Daciei”<sup>23</sup>, a realizat Sava Henția compoziția istorică de mari dimensiuni *Intrarea triumfală a lui Traian în Sarmisegetuza*, pe care o va face cunoscută, în 1881, mai întâi publicului bucureștean, urmând ca, în același an, să o prezinte fraților săi din Transilvania, în cadrul Expoziției Române, organizată la Sibiu<sup>24</sup>.

Fără îndoială că în faptul de a-și fi descoperit, ca artist, o vocației militante, se poate citi influența exercitată asupra sa de Theodor Aman, în special prin seria de lucrări ale maestrului care au consacrat în plastica românească genul istoric. Nu trebuie ignorat însă un alt aspect, și anume acela că, asemeni celorlalți artiști și oameni de cultură veniți de peste munți în Regat, Sava Henția adusesese cu sine patosul specific al luptei naționale. Ne putem imagina cu cât entuziasm va fi trăit pictorul momentul izbucnirii războiului ruso-româno-turc, de la 1877, întărindu-și încrederea că o nouă etapă pe calea realizării idealului național începea și pentru românii din Imperiul Austriac.

<sup>22</sup> Lucrarea lui Nicolae Bălcescu, *Istoria românilor supt Mihai Voievod Viteazul*, vedea lumina tiparului pentru prima dată în 1877, într-o ediție îngrijită de Alexandru Odobescu.

<sup>23</sup> Sintagma îi aparține lui Mihail Kogălniceanu, *Historire de la Valachie, de la Moldavie et des Valaques transdanubiens*, Berlin, 1837, p. 64, 166.

<sup>24</sup> M. Popescu, *op. cit.*, p. 15.

Ritmul alert în care se succedau evenimentele solicita din partea artistului militant o nouă atitudine, dictată de conștiința că „istoria angaja prezentul la acte concordante”. Ceea ce constituise până atunci doar un îndemn și o lecție însuflețitoare a trecutului, se cuvenea însușit și împlinit în faptă. Sava Henția nu a pregetat de aceea să se ofere ca voluntar, pentru a pleca pe front. Generalul doctor Carol Davilla, care-l cunoștea de la Azilul „Elena Doamna”, a socotit însă că era mult mai potrivit să i se încredințeze o misiune specială, care, în cazul său, ținându-se seama de aptitudinile artistice deosebite, se putea dovedi mai profitabilă decât dacă ar fi acționat ca simplu combatant. Prin urmare, atașat la Ambulanța Marelui Cartier General, Sava Henția avea să se alăture echipei de pictori, din care mai făceau parte Nicolae Grigorescu, Carol Popp de Szathmary și G.D. Mirea, căreia i se încredințase misiunea de a însoți pe front trupele române, „pentru a consemna, pentru prezent și viitorime, aspectele cele mai importante ale desfășurării luptelor”<sup>25</sup>. Suferind, de câțiva ani, de o deficiență a auzului, Henția a fost împiedicat să participe direct la momentele paroxistice ale războiului, din înregistrările sale grafice lipsind subiecte de luptă, de genul celor pe care, de pildă, avea să le immortalizeze N. Grigorescu. Poate de aceea, notațiile sale rapide, în creion sau acuarelă, după care, mai târziu, în atelier, va elabora câteva tablouri în ulei, scapă retorismului de care suferă unele compoziții bataiste ale confratelui său. Schițele sale tratează subiecte aparent lipsite de dramatism, situații diverse care „i se perindă prin fața ochilor în cursul mișcării sau repausului trupelor: trupe trecând Dunărea la Corabia, grupuri de soldați, un sanitar și doi răniți, soldați jucând hora în momentele de răgaz dintre lupte, o trăsură de campanie rusească, ... aspecte din viața țăranilor bulgari”, altelei fixează impresii de atmosferă, care-i atrag atenția prin ineditul lor și-l fac să uite, pentru o clipă, de război, ca atunci când surprinde coloritul exotic al orașului Nicopole<sup>26</sup>.

De fapt, atmosfera îl preocupă mai degrabă decât evenimentele în sine, a căror desfășurare ajunge prompt la cunoștința celor rămași în țară, prin intermediul comunicatelor armatei și prin corespondențele numeroșilor atașați de presă, români și străini. Rolul său, deosebit de al acestora, era să restituie aspecte care vor alcătui, în timp, memoria acelor confruntări militare pentru dobândirea Independenței. Ceea ce urmărește să surprindă artistul, luând contact nemijlocit cu realitățile de pe front, este climatul moral, atitudinile soldaților din ambele tabere, ale civililor implicați în conflict, atmosferă care scoate în evidență caracterul tragic al războiului. Participant, peste patru decenii, la celălalt mare război, cel al Reîntregirii, istoricul Gh. I. Brătianu (nepotul marelui om politic Ion C. Brătianu,

<sup>25</sup> L. Drăgoi, *op. cit.*, p. 12.

<sup>26</sup> M. Popescu, *op. cit.*, p. 16.

portretizat de Sava Henția) sublinia într-o mărturie literară, consemnată în săptămânile petrecute în tranșeele de la Oituz, din vara anului 1917, aceeași încercare de a înțelege ce se petrecea cu adevărat în sufletul camarazilor de arme, „acest amestec ciudat de contraziceri, de tragic și de comic, de abnegațiune și de egoism, de frică și de vitejie, din care se alcătuieste, prea adesea în ființa acelorași oameni, marea dramă a realității”<sup>27</sup>.

Impresia puternică pe care războiul a lăsat-o asupra sa l-a determinat pe Sava Henția să încerce la rândul-i o apropiere mai intimă de realitatea însăși a naturii umane. Idealizarea nu mai putea fi admisă ca procedeu de cunoaștere și mijloc de expresie artistică, autorul considerându-se solidar cu destinul eroilor anonimi, care suportaseră greul luptelor. Chiar dacă nu le-a împărtășit efectiv sacrificiul, el rămânea totuși martorul întâmplărilor la care i-a fost dat să asiste. Ancorat în realitatea concretă a faptelor, artistul se străduiește să treacă dincolo de ele, sondând domeniul încă puțin explorat al psihologiei colective. Tonului patetic, în care înfățișase imaginea domnitorilor intrați în legendă, îi ia locul, în compozițiile din timpul războiului, o atitudine mai reflexivă, mai sobră. Este, să nu uităm, atașat pe lângă serviciul de ambulanță al armatei, în permanent contact cu atmosfera spitalelor de campanie unde se desfășura drama cutremurătoare a suferinței fizice și psihice a sutelor de răniți.

### ***Între atașamentul pentru valorile clasicismului și spiritul artei noi***

Fără îndoială că, sub efectul acestor experiențe tulburătoare și din conștiința misiunii care-i fusese încredințată, Henția a considerat necesară o reevaluare a opțiunii sale artistice. A decis în urma unei asemenea analize să impună operelor sale o nouă condiție, și anume aceea de documente plastice. De aici grija de a înregistra obiectiv aspectele realităților la care se referă, cu un adaos minim de interpretare. Autorul se retrage tot mai mult în umbră, lăsând lucrurile să vorbească oarecum de la sine. Poate că-i revenea în minte amintirea orelor petrecute în atelierul unchiului său, când descoperise, ca din joacă, posibilitatea de a se disimula în spatele obiectivului fotografic. De altfel, posibilitatea captării imaginilor prin procedee tehnice a reprezentat un domeniu, de care artistul s-a interesat în permanență. Nu știm dacă s-a îndeletnicit, și mai târziu, cu meșteșugul în care fusese inițiat în tinerețe. Cert este că a priceput ce avea de învățat, ca pictor, de la această nouă artă. Lucruri legate, în primul rând, de dezvoltarea unei tehnici de reprezentare cât mai apropiate de perfecțiune. Fotografia putea să asigure, pe de altă parte, posibilitatea adâncirii investigației prin văz, într-o cunoaștere a realității dobândită pe

<sup>27</sup> G.I. Brătianu, *File rupte din cartea războiului*, București, 1934, p. 6; apud Al. Zub, *Istorie și istorici în România interbelică*, Editura Junimea, 1989, p. 92, n. 183.

cale optică. „Obiectivul, așa cum avea să remarce, la un moment dat, criticul Ion Frunzetti, se apropie de obiect, până unde ochiul nu poate, și ... revelează, printr-o perspectivă neuzitată în practică, aspecte noi. El scrutează, ... toate distanțele date ochiului să le străbată și cuprindă...”<sup>28</sup>.

Întors la București, îndată după încheierea războiului, Sava Henția avea să reintre în atmosfera atelierului, dar și în monotonia vieții citadine. Și-a reluat, fără prea mult entuziasm, munca la catedră, în schimbul venitului modest, însă sigur, fără de care nu putea agonisi cele necesare traiului, pentru familia care a devenit numeroasă. Chiar dacă nu o arată, îl preocupă definirea statutului său în ierarhia artei oficiale, în fruntea căreia numele lui Nicolae Grigorescu, cu care s-a considerat permanent în concurență, pare să se fi impus definitiv. Însă și faima lui Sava Henția a fost între timp consolidată, prin împrejurarea achiziționării celor mai multe dintre tablourile și desenele realizate pe front, de către casa regală. Această dovadă de apreciere, concretizată în includerea operelor sale în patrimoniul Pinacotecii Naționale, îl recomandă pentru un număr sporit de comenzi, care privesc în special reprezentări individuale și, doar foarte rar, compoziții și peisaje.

Chiar și în această perioadă, de sfârșit al secolului, genul portretului „continua să servească artiștilor drept trambulină pentru a-și face o clientelă”<sup>29</sup>. Însă această clientelă se schimbă, locul mecenajilor, aleși din rândul unor influente familii boierești, precum: Manu, Văcărescu, Butculescu ori Rioșeanu<sup>30</sup>, e preluat de comanditari mai mărunți, din clasa de mijloc a burgheziei, ceea ce determină un fenomen de „vulgarizare a artei”. Mult mai puțin generoși, și lipsiți în general de cultură vizuală, acești noi beneficiari solicită, prin pretențiile lor, menite să le satisfacă orgoliul personal, uneori până la extrem, răbdarea executantului. În plus, pe lângă concesiile făcute unui public mediocru<sup>31</sup>, pentru a-și putea asigura un venit acceptabil prin practicarea acestui gen, pictorii ajung să-și scoată „meșteșugul

<sup>28</sup> Ion Frunzetti, „Fotograful artist”, în vol. *În căutarea tradiției*, Editura Meridiane, București, 1998, p. 85.

<sup>29</sup> Galienne și Pierre Francastel, *Portretul. 50 de secole de umanism în pictură*, Editura Meridiane, București, 1973, p. 170.

<sup>30</sup> Teodora Voinescu, *Anton Chladek și începuturile picturii românești*, București, 1936, p. 15; apud Andrei Cornea, «Primitivii» *picturii românești moderne*, Editura Meridiane, București, 1980, p. 22, n. 17.

<sup>31</sup> „S-ar putea – observă în această privință Andrei Cornea (*op. cit.*, p. 21), referindu-se la explozia portretisticii de șevalet, începând de pe la anul 1800 – , sub această perspectivă, presupune că așa-zisele «naivități» sau «primitivisme» sunt, în realitate, mai puțin rezultatul unei viziuni proprii a artistului, cât o mărturisesc pe cea a publicului, și că nu pictorul este «neîndemânatic», prin natură, cât relația socială, pe baza căreia își desfășoară activitatea, îl silește să fie astfel, îi stabilizează pe anumite coordonate viziunea”.

la vânzare”, trebuind să producă un număr foarte mare de pânze, ceea ce conduce, de asemenea, la o diminuare a preocupărilor în materie de viziune, de stil și de procedee expresive<sup>32</sup>. Așa cum notează Galiene și Pierre Francastel, „problema portretului e condiționată în secolul al XIX-lea de tehnica curentă a picturii. Pictorul învață să picteze, adică pictează în atelier și după model viu. Mai exact spus, legea absolută în cazul de față se nuanțează. Dacă e vorba de portrețiști, de obicei modelul nu vine de prea multe ori la atelier; el trebuie deci schițat pe viu și pictat în lipsă, chiar dacă uneori un alt model îi va poza în aceeași atitudine, portretistului în atelier”<sup>33</sup>. Lucrul este valabil și în cazul lui Sava Henția. Ședințele de poză sunt rare și ele servesc doar unei sumare familiarizări cu persoana reprezentată. Se întâmplă uneori ca subiectul să nici nu mai fie în viață. Prin urmare, portretele „le execută adesea după fotografii, confecționându-le în serie, așa cum făcuse odinioară atelierul lui C. Lecca și Mișu Popp”<sup>34</sup>.

Câtă vreme acest gen va ocupa, pentru un sfert de secol, locul privilegiat în cariera artistică a lui Henția, e important de stabilit o eventuală particularitate tipologică a portretisticii sale. Sub acest aspect, în lucrările definitive, realizate în ulei, dar, la fel de mult, și în schițele și desenele pregătitoare, primează imitația modelului, transmiterea într-o formă cât mai veridică și obiectivă a datelor fizionomiei, fără a se putea remarca vreo preocupare pentru interpretare expresivă. Imaginile sunt documente pur și simplu, care immortalizează pentru posteritate un chip, fără a avea pretenția unei aprecieri subiective, de ordin psihologic sau moral. Nu sunt, deci, nici portrete „sentimentale”, și nici nu pretind statutul de figuri emblematice, în care să se întrupeze un ideal. Dacă totuși arta pictorului le transfigurează în vreun fel, acest fapt rezultă din felul în care reușește să observe personajele, într-o atitudine lipsită de afectare. În seninătatea chipurilor, zugrăvite de Henția, rezonază concepția sa clasică, asupra naturaletii, și dragostea sa pentru adevărul rostit direct, nemeșteșugit. Procedând în felul acesta, adică rezistând tentației de a interveni, printr-un procedeu expresiv, în sensul sublinierii unor detalii caracteristice, Henția se referă la uman, în forma cea mai concretă și, deci, cea mai naturală în care acesta se manifestă, și anume: prin chip. De aceea spațiul înconjurător, accesoriile vestimentare sunt de interes secundar, subordonându-se figurii, elementul pictural esențial, menit să evoce prezența persoanei reale. Prin urmare, reprezentările umane individuale ale lui Sava Henția se înscriu în tipologia obișnuită a portretelor neoclasiche. Pentru că nu mizează pe spontaneitate, tratamentul plastic este de obicei elaborat lent, artistul, care are la îndemână fotografia și schițele

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 169.

<sup>34</sup> M. Popescu, *op. cit.*, p. 23.

Lect. Dr. Ioan Abrudan

premergătoare, permițându-și să stăruie asupra fiecărei etape în parte în procesul desăvârșirii tabloului sub aspect tehnic. „Punerea în pagină, invariabil aceeași, plasează personajul pe un fundal neutru, care-i evidențiază trăsăturile chipului, pentru că preocuparea esențială a pictorului nu este aceea psihologică, ci asemănarea cu modelul. Culoarea, menținută în tonalități de brunuri, negruri și ocruuri neutre, este tratată convențional, iar eclerajul, monoton și convențional – și el, are doar menirea de a accentua valorile plastice constructive, reliefurile formelor realizat prin desen și clar-obscur tranșant, nenuanțat. Execuția este laborioasă, pictorul înlăturând cu meticulozitate urmele trăsăturii de penel (îndeosebi la fața și mâinile personajului) și îngăduindu-și o anumită libertate doar în redarea veșmintelor unde culoarea capătă vioiciune, iar tușa devine mai alertă și mai împăstată”<sup>35</sup>.

### ***Faima de portretist***

Vocația de portretist, desprinsă din caracterul prodigios al operei, i-a conferit pictorului Sava Henția un titlu distinct în istoria acestui gen al plasticii românești moderne. Autor al nu mai puțin de cinci sute de asemenea lucrări, el se înscrie în cursul acestei evoluții ca un remarcabil artist documentarist, un martor, care și-a asumat cu fidelitate și modestie, cu prețuire pentru adevăr, sarcina de a-i zugrăvi pentru posteritate pe oamenii vremii sale. Astăzi, când istoria face tot mai mult apel la imagini, pornind de la fondul de portrete realizate de Henția, veritabile „documente” plastice, se poate alcătui o sinteză a vieții societății românești, de la sfârșitul secolului al XIX-lea, oglindită, cum ar fi spus N. Iorga, „în chipuri și icoane”. Într-o asemenea perspectivă, e necesară extinderea cercetărilor asupra acestui domeniu însemnat și încă insuficient cunoscut al activității pictorului, pentru a lămuri aspecte interesante și inedite, de la cele legate de identitatea personajelor reprezentate, la cele ce privesc identificarea operelor, cronologia și publicarea lor.

Pictura sa dezvăluie chipuri desprinse din toate mediile sociale, începând cu seria portretelor anonime, de păstori și țărani români, din ținutul natal ori din împrejurimile capitalei, surprinși în clipe de răgaz din obișnuita lor trudă ori între două lupte, pe front; oameni, bărbați și femei, de alte etnii: italieni, evrei, bulgari, turci sau țigani, întâlنيți de-a lungul drumurilor pe care le-a străbătut; târgoveți sau cerșetori de la periferiile Bucureștilor. Dragostea devotată pentru familie se reflectă în seria de portrete dedicate mamei (1896), soției: Irina (1874, 1875), și copiilor: Anisia, Aurelia, Virgil și Alexandru, surorii sale, Ioana (1899), cumnatei ,Raveca (soția preotului George Hința), verișoarei, Elisabeta, și bărbatului ei, preotul Ioan Stoichiță (Stoicuță) din Săsciori (1896)<sup>36</sup>. Cele mai multe însă și mai

<sup>35</sup> L. Drăgoi, *op. cit.*, p. 16, 17.

<sup>36</sup> Ioana Rustoiu, *op. cit.*, p. 200.

prețioase sub raport istoric sunt efigiile unor reprezentanți ai elitelor intelectuale și politice, din Regatul Român sau din Transilvania. E vorba, în primul rând, de persoane „de care-l legau trainice legături afective”, dascălii săi de la Academia de Arte Frumoase din București: Theodor Aman (1882), de la care învățase pictura, și doctorul Alexandru Marcovici (1877), care-i predase în anii studenției lecțiile de anatomie artistică. Recunoscător pentru felul în care a fost sprijinit și încurajat în perioada debutului său în cariera artistică și în cea didactică de soții Davilla, de care l-a legat o strânsă prietenie întreaga sa viață, Sava Henția le-a închinat portrete cu adevărat remarcabile. Meritele generalului doctor Carol Davilla au fost răsplătite de societatea românească prin mai multe efigii, comandate unor artiști de primă mână ai plasticii noastre. Theodor Aman l-a portretizat în două rânduri (1862, 1868), iar sculptorii Karl Storck și Constantin Brâncuși sunt autorii unor reprezentări statuare monumentale, amplasate în spații publice din București. Spre deosebire de aceste imagini oficiale, care fixaseră trăsăturile doctorului italian din anii maturității sale, când acesta a înscris înfăptuirile atât de importante pentru reformarea și modernizarea sistemului medical românesc, tabloul lui Sava Henția înfățișează chipul prietenului său aflat în ultimul an al vieții, la 1884. Figura surprinsă în semiprofil e zugrăvită cu multă înțelegere și compasiune pentru cel care purta în suflet și pe chip amintirea nostalgică a anilor, prea puțini, petrecuți alături de minunata sa soție. Cartonul de dimensiuni modeste este unul din portretele cele mai izbutite ale pictorului. Realizat pe viu, fără îndoială, cu tușe impresioniste, proaspete și largi, vibrând de lumină, așternute rapid și fără obișnuitul retuș, tabloul ne descoperă un Sava Henția neobișnuit, la care căldura sufletească determină o expresie de mare sinceritate, neîngrădită de manieră.

Portretul Anei Davilla, boieroaică din neamul Racovițenilor și Goleștilor, căsătorită cu Carol Davilla în 1861, ne-o înfățișează alături de primul lor fiu, Alexandru, viitorul scriitor și dramaturg, născut la 1862. Trăsăturile delicate ale tinerei mame, cu părul strălucind negru de sub vălul de borangic, cu ia cusută în motive tradiționale, transformă nobilul personaj într-o „madonă” româncă, iar compoziția dobândește o notă alegorică. Lipsindu-i avântul patriotic din tabloul „România revoluționară”, pictat cu câteva decenii în urmă de C.D. Rozenhal<sup>37</sup>, „România” lui Henția dezvăluie credința artistului într-o propășire viitoare a țării sale, nu foarte îndepărtată, și profetește o renaștere națională. Vârsta fragedă a lui Alexandru indică, cu probabilitate, realizarea compoziției în 1864 sau 1865. Mai târziu însă,

<sup>37</sup> „Formal și existențial acesta este un portret de șevalet puțin romantic, care reprezintă un personaj anume, pe Maria Rosetti, și care a fost intitulat inițial, precum un portret oarecare: «Jeune valaque» ori «Portretul doamnei R.». Dar, în realitate, avem de-a face cu o alegorie, veritabilă emblemă revoluționară și patriotică...” (Andrei Cornea, *op. cit.*, p. 105).

Lect. Dr. Ioan Abrudan

la 1881, după ce, între timp, Ana Davilla își încetase tragic existența pământească (1874), tabloul se va bucura de un mare succes, prezentat în expoziția românească de la Sibiu.

Între personalitățile față de care Sava Henția s-a considerat îndatorat moral, încercând să le răsplătească sprijinul prin portrete zugrăvite de el, se numără și protopopul de Sebeș, Ioan Tipeiu (1896) (fig. 6). Acest vrednic preot ardelean, născut la Zărnești în 1818 și hirotonit de episcopul Andrei Șaguna, în 1849, devenit protopop, la 1851<sup>38</sup>, fusese un apropiat al familiei lui Henția, atât de bine reprezentată, cum am văzut, în rândul clerului ortodox din protopopiatul Sebeșului.

Realizarea unuia dintre cele mai cunoscute portrete care poartă semnătura artistului se leagă de împrejurarea morții premature a Iuliei Hasdeu. Sava Henția fusese studentul lui Bogdan Petriceicu Hasdeu, frecventând prelegerile de istoria artei pe care acesta le-a susținut, în calitate de profesor invitat la Școala de Belle-Arte din București, în cursul anului 1865. Când tânăra scriitoare s-a stins din viață, în septembrie 1889, pictorul a asistat la funeralii, schițând în cerneală chipul adormit al Iuliei, întinsă pe catafalc. Neconsolatul părinte i-a comandat atunci lui Henția un tablou în ulei, terminat de acesta în 1890 (fig. 4), care reproduce fidel una din fotografiile adolescenței din anii studiilor pariziene (fig. 5). Atât imaginea fotografică, cât și tabloul se păstrează la castelul dedicat memoriei Iuliei Hasdeu, de la Câmpina.

Între reprezentările unor oameni de stat trebuie remarcată, în primul rând, cea a liderului liberal Ion C. Brătianu (1821-1891), prim-ministru al României de-a lungul unui întreg deceniu, începând din anii critici ai Războiului de Independență și până în 1888. Pictorul l-a portretizat, în 1889 (fig. 2), înfățișându-l pe politician la vârsta senectuții însă cu trăsături ale chipului care nu și-au pierdut fermitatea și cu o privire încă scăpărătoare. Într-un desen în cărbune (1898) și în altul, zugrăvit în ulei (1887), Sava Henția l-a avut ca model probabil pe publicistul, scriitorul, pictorul și omul politic Alexandru Djuvara, care deținuse funcția de ministru al afacerilor externe.

Interpretarea motivului reprezentat rămâne totuși în aceste portrete minimă, preocuparea principală a artistului fiind doar să redea cât mai asemănător modelul. Această obiectivitate și neutralitate a autorului ține fără îndoială de faptul de a lucra după fotografii, sau cel puțin de a apela la fotografie simultan cu poza de atelier. Urmărind o anumită regulă, portretele se succed într-o manieră repetitivă, în care doar identitatea celui reprezentat se schimbă. Închise în cadre rectangulare sau ovale, figurile tratate individual se disting cu claritate pe un fond neutru din care este eliminată orice ornamentație și, în general, orice accesoriu prin care personajul să poată fi integrat unui anume mediu social sau profesional.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 193.



Aspectul convențional al acestor imagini a fost determinat însă și de necesitatea alcătuirii unor serii extinse de imagini tip. În cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea „instituțiile și asociațiile moderne începuseră să-și constituie «galerii de portrete» ale membrilor sau ale colaboratorilor cu merite mai deosebite în propășirea lor”<sup>39</sup>. Lui Sava Henția i-au fost încredințate două asemenea serii. Prima solicitare a venit în 1880, din partea Colegiului Național „Sfântul Sava”, și ea privea alcătuirea unei colecții cu imaginile profesorilor care au predat, de-a lungul vremii, în această instituție venerabilă de învățământ din București. Către sfârșitul vieții a primit o altă cerere asemănătoare, de această dată din partea Academiei Române (fondată în 1866), care-i comanda portretele unora dintre membrii ei care nu mai erau în viață<sup>40</sup>.

#### ***O ultimă comandă oficială – portretul mitropolitului Andrei Șaguna***

Ultimul portret important executat de Sava Henția, numărându-se totodată între cele din urmă opere ale sale, este cel consacrat mitropolitului Andrei Șaguna. Era vorba, și în acest caz, de o comandă oficială venită, parcă pentru a marca împlinirea unui destin, din Transilvania natală. Inițiativa a aparținut corpului profesoral și elevilor Institutului Teologic-Pedagogic Andreian din Sibiu, tabloul organizatorului acestui domeniu de învățământ transilvănean având ca destinație sala de festivități a seminarului (astăzi Aula Facultății de Teologie) construită de Mitropolitul Ioan Mețianu. Așa cum aprecia, în cuvântul rostit cu prilejul dezvelirii portretului, directorul Eusebiu R. Roșca, „lipsirea acestui tablou din institut, era o scădere nejustificabilă, pentru că nu cultul personal neadmisibil era ceea ce ne impunea această dorință, ci se cuvenea și se cuvine, ca întemeietorul acestui institut de atâta însemnătate vitală pentru prosperitatea bisericii noastre; acel mare binefăcător neîntrecut pentru biserică și națiunea sa; se cuvenea și se cuvine ca acel model strălucitor de virtuți, așa, în haina smereniei și abnegației să stea în casa sa, la locul de frunte, și tuturor acelora, care într-o formă sau alta se vor vedea îndemnați a-și lua de a lor problemă, sarcina apostoliei pentru biserică și neamul lor, din vederea impozantei lui figuri să primească impresiuni și îndemn pentru calificarea și conduita lor, și să li se impună în mod irezistibil venerarea memoriei lui și a acestui institut, al cărui nume măreț îl poartă”<sup>41</sup>. Aceste cuvinte rezumau de fapt tema lucrării – un portret oficial al celui socotit patronul instituției, din care să reiasă, pe lângă adevărata fizionomie a persoanei reprezentate, cu trăsăturile dis-

<sup>39</sup> L. Drăgoi, *op. cit.*, p. 16.

<sup>40</sup> M. Popescu, *op. cit.*, p. 23.

<sup>41</sup> „Dezvelirea portretului marelui Șaguna în Seminarul Andreian - Raport special” (f.n.), *Telegraful Român*, Sibiu, marți 15/28, 1901, p. 219.

Lect. Dr. Ioan Abrudan

tinctive, reproduse în mod satisfăcător<sup>42</sup> de artist, imaginea ierarhului, sfințit prin puterea și voia lui Dumnezeu și care, așezat în fruntea turmei sale, și-a împlinit în mod cu totul exemplar menirea, devenind un apostol al bisericii și al neamului său, demn de recunoștința și venerația generațiilor următoare. Se exprima, în felul acesta încă o dată, admirația pentru smerenia excepțională caracteristică acestui mare ierarh, care a descurajat cu fermitate, tot timpul cât s-a aflat în fruntea Mitropoliei ardelene, și încheind cu dispozițiile pe care le-a transmis, în legătură cu modul desfășurării propriilor funeralii, orice manifestare de cult al persoanei sale<sup>43</sup>. Această virtute rară a cultivat-o Șaguna în permanență, punând-o în legătură cu vocația sa monahală și cu aceea de slujitor, chemat să urmeze pilda smerită a apostolilor lui Hristos.

Tabloul fusese comandat pictorului Sava Henția, „fiu al bisericii și neamului” românesc din Transilvania, în 1898, prin „concluzul” din 6 noiembrie nr. 38 al consiliului profesoral<sup>44</sup>, lucrarea fiind finalizată în anul 1900, când, începând din luna august sau septembrie, devenise accesibil publicului rămânând expus, pentru mai multă vreme, în vitrina Librăriei Arhidiecezane<sup>45</sup>. Costurile picturii propriuzise, „ceva peste 500 de coroane”, la care s-au adăugat alte 200 de coroane, pentru realizarea „pervazului (ramei) lustruit în aur”, au fost suportate din „contribuțiile – după cum se cuvenea – benevole ale membrilor corpului profesoral și ale elevilor

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> Nu a consimțit niciodată să i se picteze portretul, iar atunci când, cu ocazia serbării jubiliare din august 1871, fruntașii românilor brașoveni i-au dăruit un bust de marmură care-l reprezenta, opera sculptorului Kugler, din Pesta, mulțumindu-le, Șaguna le-a spus totuși că „nu e voia dânsului ca bustul acesta să se conserve în reședința arhiepiscopescă, ci să-l ducă la Brașov. Brașovenii – consemna Ilarion Pușcariu, amintindu-și de acele zile – nemângâiați cu acest rezultat, m-au rugat pe mine să intervin, ca totuși să primească bustul în reședință, ceea ce am și făcut cu bun succes, învoindu-se cu ce i-am propus eu, ca bater pe un timp oarecare să-l aibă în reședință spre a-și primi un fel de sfințenie și ca să nu se explice în mod sinistru ducerea bustului la Brașov. Mitropolitul îmi descoperi că nu-i place să se vadă pe sine modelat în peatră, mai adaug eu și aceia, că bustul nu e reușit”. (Ilarion Pușcariu, „Din anii ultimi ai vieții mitropolitului Andrei Baron de Șaguna, despre boala și moartea lui” în *Mitropolitul Andrei baron de Șaguna. Scriere comemorativă la serbarea centenară a nașterii lui*, Editura Consistoriului sibian, Sibiu, 1909, p. 422.

<sup>44</sup> Eusebiu R. Roșca, *Monografia Institutului Seminarial Teologic-Pedagogic „Andreian” al Arhidiecezei Gr. or. Române din Transilvania*, Tiparul tipografiei arhidiecezane, Sibiu, 1911, p. 49; vezi și *Anuarul* institutului pe anul școl. 1909/10, p. 25.

<sup>45</sup> D.P. Barcianu, „Tributul unei datorii. Câteva cuvinte la cel mai nou portret al arhiepiscopului și metropolitului Andrei Șaguna”, *Foaia Pedagogică*, Sibiu, an IV, 1 septembrie, 1900, nr. 9, p. 274.

*Șaguna în viziunea a doi importanți artiști*

seminariali, succedați mai ales în anii din urmă<sup>46</sup>. Cei dintâi au acoperit o treime, din întreaga sumă, restul „rămânând a se da pe rând de elevi”<sup>47</sup>.

Festivitatea de inaugurare s-a desfășurat la 26 mai 1901, în aula Institutului, gazdele avându-i ca invitați pe mitropolitul Ioan Mețianu, însoțit de asesorii consistoriali: M. Lazăr, Zaharia Boiu, Nicolae Cristea, Nicolae Ivan, Matei Voileanu, de protoprezbiterii: Partenie Cosma, I. Preda, Dr. I. Vecerdea și de reprezentanți ai intelectualității locale, S. Stroia, G. Decean, Dr. Vasile Bologna, Dr. I. Beu, V. Tor-dășian, G. Tatar și I. Vătășan<sup>48</sup>. În cronica evenimentului nu se pomenește nimic despre prezența pictorului Sava Henția la manifestare.

În introducere, corul Seminarului a interpretat, sub bagheta dirijorului Timotei Popovici, piesa „Rugăciune” („Doamne ascultă rugăciunea mea”), de Benjamin Milgrove (1731-1810). A urmat discursul solemn, de recepție a portretului executat de Sava Henția, rostit de directorul Eusebiu Roșca, vorbitorul evidențiind că demersul care a condus la realizarea acestui tabloul a avut, pentru profesorii și studenții școlii teologice, o semnificație morală, socotind că prin această operă de artă se concretizează rugăciunea permanentă pe care toți sunt datori să o adreseze „atoputernicului Dumnezeu, pentru odihna meritată și fericirea veșnică a nemuritorului suflet” al lui Șaguna, și un prilej de a-i celebra „cu pietate fiască amintirea”<sup>49</sup>. Cuvântării i-a urmat dezvelirea tabloului în aplauzele entuziaste ale publicului, manifestarea încheindu-se tot printr-o intervenție a corului, care a interpretat un fragment din piesa „Opferlied” („Cântec de jertfă”, op. 121b, pentru soprano, cor și orchestră), compusă de Ludwig van Beethoven, pe versuri de Friedrich von Matthisson.

\*

Este vorba, cum aminteam mai sus, de cel din urmă portret reprezentativ în ceea ce privește opera lui Sava Henția, și prin care se marchează, în același timp, încheierea unei etape din evoluția acestui gen de reprezentare individuală a figurii umane în arta românească. Ne găsim în primul an al secolului al XX-lea, când afirmarea noului stil al „Artei 1900” dădea semnalul decisiv pentru marile transformări pe care le va cunoaște arta europeană în general, și nu mai puțin pictura de portrete, schimbări anticipate în cursul ultimelor decenii de N. Grigorescu, I. Andreescu și, de ce nu, de Sava Henția, și împlinite de Octavian Smigelschi și Arthur Coulin, în Transilvania, sau de artiștii de peste munți, Ștefan Luchian, Cecilia Cuțescu-Storck sau Theodor Pallady.

<sup>46</sup> *Dezvelirea portretului marelui Șaguna*, p. 219.

<sup>47</sup> D.P. Barcianu, *op. cit.*, p. 276.

<sup>48</sup> *Dezvelirea portretului marelui Șaguna*, p. 219.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

În acest context, reprezentarea picturală a lui Andrei Șaguna se înscrie oarecum la interferența principalelor categorii de imagini care au alcătuit domeniul portretului vechi, din arta secolului precedent. Aceasta nu se încadrează, pur și simplu, în categoria portretului oficial, de aparat, în care „persoana era înfățișată în exercițiul funcțiilor sale”<sup>50</sup>, de tipul reprezentării deja amintite, pe care o va realiza, la 1905, Ludovic Kandler, și în care mitropolitul e imaginat frontal, cu întreaga sa figură, în picioare, binecuvântând și fiind înveșmântat în odăjdii, cu mitră și cârjă episcopală, deci cu toate însemnele prerogativelor cu care a fost investit, în ordinea ierarhiei bisericești și sociale. Nu se identifică în totalitate nici cu genul de portret „în trei sferturi”, așa-zisul portret compozițional, „izvorât din contaminarea picturii de gen cu portretul”<sup>51</sup>, concentrat pe definirea stării sufletești a persoanei reprezentate și, în sfârșit, nici cu obișnuitele, și în ceea ce-l privește pe Sava Henția, reprezentări „în bust”, în care preocuparea majoră nu mai este surprinderea unor caracteristici de ordin psihologic, ci aceea de a reda cât mai fidel asemănarea. În raport cu acest din urmă tip de portret, cu imagini transpuse de obicei la dimensiuni reduse, pentru că fie își găsesc locul în interioarele intime ale locuințelor burgheze, fie urmează să se integreze într-un ansamblu de imagini similare (galerii de portrete), cadrul acestui tablou are dimensiuni neobișnuit de mari, fără precedent în opera lui Henția, dacă facem abstracție de panourile celor câteva compoziții istorice, și aceasta pentru că era destinat încă de la început să domine vizual spațiul amplu al unei săli de festivități. Față de frontalitatea obișnuită a portretelor în bust, cadrul suferă în acest caz o ușoară dezaxare compozițională a figurii care se înscrie pe una dintre diagonale.

Privindu-l în atitudinea în care ne este înfățișat de artist – sprijinind pe genunchi o carte pe care mâna o păstrează întredeschisă la pagina din a cărei lectură l-a întrerupt, preț de câteva clipe, un gând stârnit dintre slovele mărunte –, mitropolitul își dezvăluie dimensiunea spirituală a personalității sale, reflectată în preocuparea constantă de a imprima celor pe care-i fusese dat să-i păstorească și în special generației tinere dragostea pentru cultură și respectul față de valorile tradiției. În aceeași măsură se descoperă stăruința de a afla căile cele mai eficiente în susținerea revendicărilor românești înaintea autorităților imperiale, servind fără odihnă în folosul emancipării bisericești și politice a conaționalilor săi. Această intensă și rodnică activitate își găsește în tablou corespondențe simbolice, în distincțiile care încarcă pieptul bătrânului oștean și al iscusitului diplomat. Vrednicia prin care s-a remarcat i-a câștigat prețuirea cea mai aleasă din partea împăratului de la Viena, care „la sfârșitul anului 1850 i-a dăruit titlul de baron, decorân-

<sup>50</sup> Galienne și Pierre Francastel, *op. cit.*, p. 163.

<sup>51</sup> *Ibidem.*

Șaguna în viziunea a doi importanți artiști

du-l cu crucea ordinului Leopoldin și încărcându-l de laude pentru meritele sale însemnate”<sup>52</sup>. „Cu acest prilej – consemnează Ioan Lupaș în scrierea monografică consacrată ierarhului – Șaguna își alesese cunoscuta sa emblemă de baron – pe care Sava Henția a reprodus-o în colțul de sus, din stânga tabloului –, explicând, într-o scrisoare către ministrul Bach, că cele șapte coline semnifică cele șapte virtuți creștinești, pe care toată viața sa le-a urmat, iar cocostârcul, stând într-un picior și ținând în celălalt un ou, simbolizează îngrijirea lui neadormită, cu care a privegheat asupra sorții poporului român în tot timpul anilor vijelioși 1848-9”<sup>53</sup>. În lunile care au urmat, cu prilejul vizitei întreprinse în Ardeal, tânărul împărat Franz Joseph I a decis să întărească legăturile sale cu Șaguna, desemnându-l în mod oficial consilier intim al său („sfetnic de taină”) <sup>54</sup>.

Însemnele demnității la care, „pentru meritele, ce le-a făcut patriei sale”, s-a ridicat Șaguna, strălucesc pe pieptul lui în portretul pictat de Sava Henția. Poartă la gât, legată la capătul unui lanț de aur, o cruce pectorală – însemn al demnității arhiepiscopale, care-i conferă, prin tradiție, dreptul de „stavrofor”. Fixată pe o panglică roșie tivită cu alb, distincția – cizelată în forma unei cruci de aceleași două culori, surmontată de o coroană aurită și unită de aceasta printr-un inel de care atârnă blana berbecului cu Lâna de Aur – reprezintă „Marele ordin imperial austriac Leopold”, care îi fusese decernat lui Șaguna și care, începând din anul 1808, se acorda de către împărat nobililor pentru a recompensa servicii speciale aduse în favoarea statului. În centru, la întretăierea brațelor trapezoidale ale crucii, într-un medalion circular de email roșu sunt înscrise inițialele *FIA* (Franz I de Austria, întemeietorul ordinului, la 8 ianuarie 1808), iar în inelul exterior acestuia este notat motto-ul distincției, în latină: *INTEGRITATI ET MERITO*. Ordinul presupunea trei gradații diferite: „Marea Cruce”, „comandor” și „cavaler”. Gradul de comandor era acordat baronilor din Imperiul Austriac. Totuși, baronului Andrei de Șaguna i-a fost conferit ordinul de cea mai înaltă clasă, acela al Marii Crucii, rezervat în exclusivitate consilierilor personali ai împăratului. Fixată în partea stângă a pieptului, aceeași cruce roșie tivită cu alb, însă montată pe o stea argintie în opt colțuri, cu raze bătute cu diamante este insigna corespunzătoare „Marelui ordin Leopold”.

Cea de-a doua distincție – care închipuie o coroană din aur, bătută cu rubine, ce încununează creștetele unei acvile bicefale, cu aripile răsfărânte, cu pieptul acoperit de un scut heraldic tăiat în piatră de safir, și purtând în gheare sceptrul regal și

<sup>52</sup> Ioan Lupaș, „Viața și faptele mitropolitului Andreiu Șaguna”, în *Mitropolitul ANDREIU baron de ȘAGUNA. Scriere comemorativă la serbarea centenară a nașterii lui*, Editura consistoriului mitropolitan, Sibiu, 1909, p. 104.

<sup>53</sup> *Ibidem*.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 105.

Lect. Dr. Ioan Abrudan

globul cruciger, piesă atașată de o panglică de mătase galbenă cu tiv alb, înfășurată și aceasta la gâtul mitropolitului – certifică gradația de ofițer al Ordinului „Coroanei de fier” cu care a fost recompensat Andrei Șaguna de către curtea imperială. Insigna corespunzătoare de la piept se numește „Marea stea a ordinului Coroanei de fier” (clasa I) și reprezintă o coroană aurită înscrisă într-un cadru circular de email albastru, montat pe o stea mare de argint în șapte colțuri. În inelul de email albastru care înconjură medalionul central sunt înscrise, cu litere aurite, cuvintele motto-ului: AVITA ET AUCTA (moștenește și sporește).

Aceste medalii le-a purtat Șaguna, fără ostentație, în toate împrejurările festive și când se cuvenea să apară în postura oficială de înalt reprezentant și de conducător bisericesc și politic al națiunii române din Transilvania. „De comun purta, consemnează Nicolae Popea, ordurile cele mici în bumb aninate, iar la zile mari crucile lor mari pe piept”<sup>55</sup>. Apar, de altfel, în majoritatea portretelor sale pictate ori sculptate și au fost imprimate pe toate obiectele semnificative (inclusiv pe fațadele unor clădiri) și documentele oficiale care au aparținut sau au fost emise de Mitropolie. Valoarea acestor distincții se răsfrângea, cu alte cuvinte, asupra întregii instituții pe care o conducea Șaguna, impunându-se ca un certificat al recunoașterii definitive dobândite din partea puterii seculare. Așa cum reiese din disputa purtată de mitropolitul de la Sibiu cu Ion Heliade Rădulescu<sup>56</sup>, care socotea că ar exista o incompatibilitate între titlul de baron și statutul arhieriei creștin-ortodoxe, Șaguna acceptase să-și asume pentru neamul său asemenea dovezi rare de apreciere, din partea statului și monarhiei austriece, deci ca pe o onoare cucerită și nu ca pe un compromis impus. Grație lor înțelegea că-și poate exercita un mandat de reprezentare pe care-l primise din partea alor săi și nicidecum faptul că s-ar înstrăina de ei în schimbul unui titlu de noblețe. Dovadă stau dispozițiile sale testamentare, prin care stabilea că, după moarte, „Decorațiunile mele de ordin dimpreună cu cărțile lor de statute, consistoriul arhidiececan să le trimită la înaltul ministeriu intern regesc unguresc cu rugare, acele a le transpune cancelariei lor respective împărătești la Viena, iară diplomele să le conserve în Bibliotecă”<sup>57</sup>. Rostul acestor distincții fusese considerat în ordinea lucrurilor pământești, iar cel care le-a dobândit nu le-a socotit niciodată un prilej de mândrie personală, ci dovezi de izbândă în cauza, singura cu adevărat nobilă, pentru care a luptat.

### ***Geneza tabloului***

La momentul când lui Sava Henția îi era încredințată execuția tabloului destinat Institutului Pedagogic-Teologic din Sibiu, se scursese mai bine de un sfert

---

<sup>55</sup> Nicolae Popea, *Arhiepiscopul și mitropolitul Andreiu baron de Șaguna*, Tiparul tipografiei arhidiecezane, Sibiu, 1879, p. 66.

<sup>56</sup> Ioan Lupaș, *op. cit.*, p. 104, n. 2.

<sup>57</sup> Articolul al V-lea din testamentul arhiepiscopului și mitropolitului Andreiu baron de Șaguna, semnat și datat la 1 august 1871, în Nicolae Popea, *op. cit.*, p. 185.

de secol de la moartea mitropolitului Andrei Șaguna. Comanditarii îi solicitaseră realizarea unei imagini în care să fie regăsite, într-o reprezentare cât mai veridică, trăsăturile fizice și însușirile spirituale ale subiectului, așa cum mulți dintre ei, contemporani cu marele ierarh, și le aminteau. Fără îndoială că și Sava Henția avusese ocazia, până a nu fi plecat la studii și a nu se fi stabilit la București, să-l vadă, dacă nu chiar să-l cunoască pe Șaguna. Nu e exclus ca o eventuală întâlnire să se fi petrecut cu prilejul vreunei vizite pastorale, dintre cele întreprinse de Șaguna în calitate de episcop, în parohiile din protopopiatul de Sebeș. Dacă a fost așa, în memoria copilului de pe atunci se va fi întipărit chipul bărbatului aflat în floarea vârstei, cu trăsături de o nobilă frumusețe și ținută de aleasă distincție. „Tema de rezolvat n-a fost ușoară – aprecia la 1900, imediat după încheierea lucrării, D. Popovici Barcianu. Pe când d.e. maestrul portrețiști contemporani, ca celebrul Mackart<sup>58</sup> din Viena, acum reposat, sau ca germanii Lembach<sup>59</sup> și Menzel<sup>60</sup>, având a face portretele unor personaje marcante ca împăratul Wilhelm sau cancelarul Bismarck etc. nu s-au lipsit de marele avantaj al modelului viu al aceluia, pe care-l reprezentau pe pânză, Henția a trebuit să se ajute numai de imaginația sa, care-i reamintea pe Șaguna, cum îl va fi văzut înainte cu 30-35 de ani, și de câteva portrete în fotografie sau litografie. Chiar și cu acestea însă avu să învingă marile greutăți, ce le oferă monotonia coloritului negru al rasei călugărești și acoperirea frunții în întreaga ei parte superioară prin camilafca călugărească. Ca pictor inteligent însă, conchidea autorul acestor remarci, dl. Henția a aflat mijloacele, prin care să contrabalanseze aceste neajunsuri”<sup>61</sup>.

Pentru a se ridica la înălțimea acestei comenzi, cu totul specială, Sava Henția a făcut apel în realizarea ei la mijloacele de expresie plastică, pe care le socotea cele mai potrivite, domeniu în care reușise să atingă un nivel profesional superior. Asumarea acestei sarcini a însemnat pentru el și o investiție de ordin afectiv. O atare încărcătură emoțională a conferit de fapt operei sale viață și autenticitatea pe care o așteptau beneficiarii ei. În dezbaterile cu privire la inițierea proiectului unui monument reprezentativ dedicat lui Șaguna fusese adesea criticat faptul că de cele mai multe ori realizarea unor efigii ale personalităților de seamă, pe care le-a avut națiunea română, fusese atribuită unor artiști străini, care, oricât de iscusiți s-ar fi

<sup>58</sup> Hans Mackart (1840-1884), pictor academist austriac, cunoscut mai ales prin influența pe care a exercitat-o asupra lui Gustav Klimt. Este autorul unui remarcabil portret ecvestru al împăratului Wilhelm al II-lea.

<sup>59</sup> Franz von Lembach (1836-1904) a fost cel mai apreciat portretist al aristocrației și elitei politice din Germania, de la sfârșitul secolului al XIX-lea. Este autorul unui portret al cancelarului Otto von Bismarck.

<sup>60</sup> Adolf von Menzel (1815-1905), pictor și grafician, considerat unul dintre întemeietorii artei realiste în Germania. Este autorul unui portret al lui Bismarck.

<sup>61</sup> D.P. Barcianu, *op. cit.*, p. 277, 278.

Lect. Dr. Ioan Abrudan

dovedit, nu au avut forța de a înțelege și exprima semnificația acestor figuri, pentru sufletul românesc. „Un monument al lui Șaguna, se întreba I. Borcea, ridicat din inspirație de comandă a unui sculptor de-a doua mână din Viena sau, mai ales din Budapesta, chiar dacă i s-ar indica exact mărimea, haina, expresia, gestul din partea unei comisii competente – ce valoare artistică și națională ar putea avea?”<sup>62</sup>. La rândul său, D.P. Barcianu sublinia că „fiind tabloul menit pentru un institut românesc, de cultură, s-a ținut, ca el să fie executat nu de un atelier străin, ci de un artist român”<sup>63</sup>.

Elaborarea efectivă a tabloului s-a făcut pe durata unui an, între 1899 și 1900, fiind cu siguranță precedată de o etapă de documentare.

În studiile premergătoare pentru portretul pictat în ulei pe pânză, Sava Henția a apelat la categorii diverse de izvoare, între care trebuie să presupunem și anumite mărturii de ordin istoric și literar. Încă de la 1879 fusese editată și tipărită la Sibiu o scriere cu caracter biografic alcătuită, din încredințarea mitropolitului<sup>64</sup>, la șase ani după moartea acestuia, de vicarul său, arhimandritul Nicolae Popea. În paginile cărții se cuprinde o foarte sugestivă descriere a aspectului fizic și o caracterizare a însușirilor duhovnicești și intelectuale ale ierarhului. „Mitropolitul Șaguna era dăruit de la natură cu cele mai eminente facultăți corporale și spirituale ... Persoana lui era de o frumusețe rară ... de statură mare, înalt și drept ca un brad; în anii mai tineri, cum spun cei ce îl văzuseră pe atunci, mai macru și mai subțire, dar osos, în etate de mijloc plin la trup, corpulent, iar către bătrânețe gros și voluminos. Capul îi era potrivit trupului, acoperit cu păr lung castaniu mai pe urmă încăruntit; fruntea înaltă și deschisă ca o coroană, ce dădea omului o privire maiestatică; sprâncenele ca și părul capului, pline dar nu îmbinate, asemenea și genele; ochii mari și căprui bătând în albastru, chiari (limpezi), plini de foc și pătrunzători, încât străbăteau în om până la răunchi; ei cam acoperiți de frunte și sprâncene și foarte mișcători fiind, îi înlesneau adesea câte o privire furișată asupra omului; fața lunguiață, plină, rumenă și cu trăsăturile cele mai fine; nas frumos proporționat, tot așa gura și buzele, mustățile înălbite, pe care le rotunjea cu foarfecel; barba mare, deasă, de tot frumoasă și proporționată cu statura lui, pe care încă o rotunjea puțin cu foarfecel, mai pe urmă se înălbi și mai rărise și ea. Iar în partea spirituală el

<sup>62</sup> I. Borcea, „Monumentul Șaguna”, *Revista Teologică*, An II, ianuarie, 1908, nr. 1, Sibiu, p. 30.

<sup>63</sup> D.P. Barcianu, *op. cit.*, p. 277.

<sup>64</sup> „«Am dat actele mele lui Nicolae (Popea)», îmi spuse mitropolitul la ocaziune «căci ca vicar al meu s-a simțit preterit, numai de una mă tem, că în râvna lui pentru mine va provoca polemii, ce n-aș vrea»”. Ilarion Pușcariu, „Din anii ultimi ai vieții mitropolitului Andreiu baron de Șaguna”, în *Mitropolitul ANDREIU baron de ȘAGUNA. Scriere comemorativă*, p. 421.



avea o minte foarte ageră, cuprindea lucrul la moment, de multe ori nici nu asculta pe om până în sfârșit întrerupându-l cu cuvintele «Te pricep!» – judecată chiară, matură, sănătoasă în toate lucrurile fără deosebire, încât părerile lui aveau mare trecere la bărbații și locurile cele mai înalte; memoria aproape extraordinară, își aducea aminte de cele mai îndepărtate timpuri, de întâmplări, care se petrecură de mult, istorisindu-le ca și cum ar fi fost din timpul cel mai de aproape... Privirea lui era serioasă, în înțeles strâns bărbătească și curajoasă ca a unuia, care e conștient de puterea și superioritatea sa; în față i se putea citi adâncimea cugetelor și greutatea luptelor ce-l apăsau. Vorbirea îi era rară, răspicată și apăsată, toți îl înțelegeau; vorbea liber, fără sfială și în mod convingător cu o elocvență strălucită... Umbla cu mare gravitate și cu un aer de bărbat, ce-și cunoaște și simte poziția înaltă; mișcărilor și toată purtarea lui erau mărețe, însuflând respect în toate părțile. Când păsea el în vreo societate, ochii tuturor se îndreptau asupra-i... Îmbrăcămintea lui era cea arhierescă obișnuită la românii ortodocși: reverende lungi dedesubt și dinafară cu căptușeală, bumbi și găitane roșii, brâu și potcap roșu, și peste acestea pălăria cu găitan și ciucuri de aur, crucea pe piept și baston de trestie în mână. Aceleași reverende pentru zile mari de sărbătoare le avea de mătase roșie, tot așa și pe cele călugărești. Dacă el arareori făcea întrebuintare de reverendele cele roșii, iar altă dată – în contra acelor arhieriei, care țin mult la haine scumpe crezând că haina face pe om – el umbla mai numai în cele negre de mătase la sărbători și ocaziuni, și de material simplu în zile de lucru. Mai pe urmă își făcuse reverende de tot simple, fără găitane și pălăria fără ciucuri, întocmai ca oricare preot de rând”<sup>65</sup>.

Din prețioasa mărturie, datorată unuia dintre contemporanii cei mai apropiați ai arhierelui de la Sibiu, s-a putut alcătui o imagine de fond, la care pictorul a putut asocia complementar și prin comparație, reprezentările vizuale, atâtea câte se păstrasera din timpul vieții lui Andrei Șaguna. Documente de acest fel au fost, fără îndoială, puse la dispoziția lui Henția de inițiatorii comenzii, în sprijinul unei reconstituiri cât mai minuțioasă și mai complete a imaginii acestei personalități.

Așa cum am arătat, cât timp s-a aflat în fruntea Bisericii din Transilvania, Andrei Șaguna a fost reticent la propunerile de a i se immortaliza chipul, socotindu-se, înainte de orice, un reprezentat al celor mulți, pe care-i păstorea, și un slujitor al Evangheliei. Cu toate acestea, a acceptat să pozeze în câteva rânduri, unor artiști, pictori, sculptori sau fotografi, care nu s-au încumetat însă la lucrări mai elaborate.

### ***Litografiile lui Petre Mateescu***

Cele câteva portrete ale mitropolitului, selectate pentru a ilustra, la 1909, ediția comemorativă consacrată centenarului nașterii lui Șaguna, aparțin, ca mo-

<sup>65</sup> Nicolae Popea, *op. cit.*, p. 63-66.

Lect. Dr. Ioan Abrudan

dalitate de expresie artistică și tehnică, graficii. O primă reprezentare, în cărbune, nesemnată, îl înfățișează pe Andrei Șaguna în jurul vârstei de 38 de ani – la momentul venirii sale, ca vicar general, în Ardeal, la 1846 (fig. 7). Grafica a fost reprodusă, fără niciun comentariu, în paginile<sup>66</sup> amintitei lucrări. O putem însă identifica cu imaginea la care se făcea referire într-o sumară notă, publicată de cotidianul „Foaia Poporului” la 1908, deci cu numai un an înainte de apariția amintitei ediții jubiliare. Cititorii revistei sibiene erau atunci informați cu privire la un fapt divers: „Dl. dr. Romul Boiu<sup>67</sup>, proprietar în Sibiu, a descoperit în zilele din urmă în casele dlui Nicolae de Davidovița din Budapesta un portret, care arată pe fericitul arhiepiscop și mitropolit Șaguna în floarea vieții și pare a fi fost făcut cam între anii 1845-1848. Pictorul până acum încă este necunoscut. După cum se scrie, acest portret s-a aflat lungă vreme în proprietatea repositului George Oprea, fost director de cancelarie în ministerul de comerț din Budapesta, și acesta l-a dăruit înainte cu 22 de ani dlui Nicolae de Davidovița. Dl. dr. Boiu a cumpărat portretul acesta și va lăsa să se facă mai multe copii de pe el, care se vor împărți ca daruri așezămintelor noastre culturale”<sup>68</sup>.

Socotite în ordinea cronologică a realizării lor, următoarele două portrete sunt, de această dată semnate și datate de autorul lor, primul la 1855 (fig. 9), cel de-al doilea (fig. 10) la 1860<sup>69</sup>. În ele, Șaguna este înfățișat purtând însemnele episcopale și pe cele corespunzătoare rangului de baron al Imperiului Austriac. Faptul de a le putea atribui cu certitudine lui Petre Mateescu (1821-1873), oferă prilejul neașteptat de a completa informațiile sumare, pe care le deținem despre acest autor. Știm despre el că era originar din Curtea de Argeș și că a făcut parte din așa numita generație a pictorilor de la 1848, cu studii făcute în țară și completate probabil la Paris, pe la 1840. Va fi frecventat și el, alături de alți studiosi români, aflați în capitala franceză, salonul literar și artistic al prințesei și scriitoarei de origine română Elena Ghica (cunoscută în istoria literaturii sub pseudonimul Dora d’Istria), căreia i-a dedicat un portret romantic, zugrăvind-o pe fundalul unui peisaj marin – cu siguranță țărmul românesc al Mării Negre, unde se găsesc ruinele cetății antice Histria. În afara acestui tablou nu se mai cunoștea de acest autor decât un portret litografiat al Generalului Magheru (fig. 8), realizat la 1848<sup>70</sup>. Petre Mateescu s-a numărat, alături de confracții săi de generație: Zaharia Caralechi,

<sup>66</sup> Fila ilustrată, nenumărată în volum, a fost intercalată între paginile 46 și 47.

<sup>67</sup> Probabil un nepot a lui Zaharia Boiu (1834-1903).

<sup>68</sup> *Foaia Poporului*, Sibiu, anul XVI, 16/21 martie 1908, nr. 12, p. 129.

<sup>69</sup> Imaginile au fost reproduse în volumul de la 1909, intercalate între paginile 104-105 și respectiv 408-409.

<sup>70</sup> Vasile Florea, *Arta românească modernă și contemporană*, Editura Meridiane, București, 1982, p. 65.

Chlladek, Lecca, M. Lipaty, Ion Negulici ori Ioan Constande, între pionierii care au impus în grafica românească tehnica pe atunci nouă, a litografiei, exploatând-o „în general pentru virtuțile ei propagandistice datorate multiplicării, fără a specula îndeajuns – așa cum apreciază istoricul Vasile Florea – efectele tehnice care-i sporesc forța de expresie artistică”<sup>71</sup>.

Aceluiași scop, de popularizare a unei imagini, se pare că serveau și cele două transpuneri litografice ale desenelor realizate de el însuși, și care fixaseră, reprezentându-le într-un mod destul de convențional, trăsăturile comilitonului din anii revoluției, episcopul Andrei Șaguna. Comparându-le cu primul portret de care aminteam mai sus, cel din jurul anului 1846, se poate presupune că și acesta ar putea fi realizat tot de P. Mateescu.

Următorul portret direct al mitropolitului, la care Sava Henția s-ar fi putut raporta, în documentarea pentru elaborarea tabloului său, este bustul de care am pomenit, realizat de sculptorul Kugler din Pesta, la 1870. Ne îndoiim, însă, că pictorul român a putut fi inspirat, în vreun fel, de această lucrare nereprezentativă.

În fine, ultimul între tablourile pe care le-ar fi putut lua în considerare Henția datează din 1871, operă a pictorului sibian A.G. Schivert, aflat astăzi în patrimoniul Muzeului Bruckenthal. D.P. Barcianu face referire, se pare, în articolul citat mai sus, la acest portret al lui Schivert<sup>72</sup>, care aparținuse pinacotecii Asociațiunii ASTRA și în care mitropolitul era înfățișat „cu barba albă de tot, bătrân frumos, în floarea bătrâneților. E portretul, își amintește D.P. Barcianu, care a decorat sala de la «Gesellschaftshaus», când cu actul festiv de la aniversarea a 25-a a repozării...”<sup>73</sup>.

Gustav A. Schivert (născut la Sibiu în 1826, mort la Graz, în 1881) a studiat pictura mai întâi în orașul natal, ca elev al lui Johan Agota, apoi a urmat cursurile Academiei de Arte din Viena<sup>74</sup>. A făcut parte dintr-un cerc destul de larg de artiști sibieni, reuniți, începând de pe la 1850, în jurul pictorului de origine austriacă (născut la Viena, în 1818) stabilit în acest oraș, Theodor Glatz. Ceea ce este demn de remarcat e faptul că, începând cu Th. Glatz, majoritatea componentilor grupării artistice practicau, în paralel cu pictura în ulei și gravura, litografia și, mai ales,

<sup>71</sup> *Ibidem*, p. 215.

<sup>72</sup> D.P. Barcianu consideră că tabloul fusese comandat unui atelier din Viena. Știm însă că Schivert a locuit în ultima parte a vieții în Austria.

<sup>73</sup> D.P. Barcianu, *op. cit.*, p. 277.

<sup>74</sup> Marius Joachim Tătaru, „La porțile modernității: Sibiu și arta în secolul al XIX-lea”, în Horea Balomiri & Irene Etzersdorfer (HG), *Imperiul la Periferie. Urme austriece în Transilvania*, Editura Honterus, Sibiu, tipărit la Prohistoria und die Autoren, Viena, 2007, p. 176, n. 22.

Lect. Dr. Ioan Abrudan

fotografia. Acest lucru devine semnificativ în ceea ce privește portretul lui Andrei Șaguna, pe care G. Schivert l-a pictat inspirându-se din fotografiile făcute de el însuși marelui ierarh transilvănean.

### ***Memorie și imaginație. Documentarul fotografic al mitropolitului Șaguna***

Așa cum am arătat, Sava Henția lucrase, la rândul său, în acest mod, apelând adesea la fotografii, atunci când realiza un portret. Pare de la sine înțeles că și de această dată, mai ales că modelul nu se mai afla în viață, pictorul a solicitat celor care-i făcuseră comanda în primul rând fotografiile care se păstrasera de la Șaguna. Or, este cunoscut că mitropolitul a consimțit, în câteva rânduri, să pozeze în fața camerei fotografice.

O primă imagine fotografică a fost publicată în volumul comemorativ de la 1909 (la pagina 219), cu precizarea: „Andrei baron de Șaguna pe la anul 1859” (fig. 16). Meșterul fotograf a încadrat bustul episcopului, îmbrăcat în reverendă și cu creștetul acoperit de camilafcă. Poartă în jurul gâtului și pe piept ordinele și insignele corespunzătoare titlului de baron, întocmai ca în tabloul lui Henția. Figura e observată în semiprofil, cu privirea îndreptată înafara cadrului. Antebrațul drept se sprijină de marginea unei mese, de felul celor care apar frecvent în recuzita saloanelor fotografice ale vremii. Mitropolitul culege între degetele mâinii stângi crucea pectorală de aur. Nu cunoaștem proveniența acestei fotografii, dar ea a putut fi realizată fie la Sibiu, fie la Viena sau Pesta.

Următoarea imagine a ierarhului, care a fost surprinsă de aparat, e parte dintr-un montaj în care au fost grupate portretele fotografice ale președinților Asociațiunii culturale ASTRA, panou reprodus într-un număr 13 al revistei „Luceafărul”, de la Sibiu<sup>75</sup>. Dacă luăm în considerare faptul că Șaguna a fost ales președinte al Asociațiunii în 1860, fotografia, reprezentându-l frontal, în bust, cu camilafcă și cu insignele ordinelor sale, poate data din jurul aceluși an.

O nouă fotografie a Mitropolitului, realizată, așa cum se precizează în volumul comemorativ în care a fost inclusă reproducerea ei (la pag. 338), pe la anul 1864 (fig. 17), prezintă bustul ierarhului vârstnic, cu mustața și barba cărunte, cu creștetul acoperit cu potcap și cele două insigne strălucindu-i pe piept. Din păcate, nici această fotografie nu s-a păstrat în original, pentru a-i putea identifica autorul și stabili locul în care a fost surprinsă de aparat. Împrejurarea s-ar fi dovedit importantă, pentru că poza modelului e similară celei în care e înfățișat mitropolitul în tabloul pictat de Henția.

Ultima fotografie, publicată și aceasta în volumul de la 1909, este demnă de a fi luată în seamă atunci când căutăm sursele care au inspirat portretul la care ne

<sup>75</sup> *Luceafărul*, Sibiu, nr. 13/1910, p. 320.

*Șaguna în viziunea a doi importanți artiști*

referim. În ea, imaginea lui Șaguna îl înfățișează așa cum era „pe la anul 1870” (fig. 18), cu întreaga sa figură privită din profil, așezat pe un scaun din studioul fotografic. Cu mâna dreaptă sprijinită pe genunchi și cu stânga rezemată de tăblia unei mese, lângă o carte, ierarhul ne apare cu capul descoperit, fără camilafcă, cu părul lipit de creștet și cu mustața și barba albite. Peste veșmântul clerical obișnuit, încins la mijloc cu un brâu de mătase, poartă o suprareverendă, cu reverele răsfrânte înafară. Nici originalul acestei imagini nu s-a păstrat, însă bănuim că ea s-a numărat inițial între fotografiile cuprinse în albumul jubiliar, alcătuit din inițiativa și cu cheltuiala românilor ortodocși din Pesta, la 1871. Din acest documentar fotografic s-a mai păstrat doar o singură poză a lui Șaguna, realizată la Sibiu, în 1870 sau 1871, în studioul ce a aparținut lui A. Gustav Schivert<sup>76</sup>. Între acest portret și fotografiile următoare, pe care le mai putem vedea astăzi în album, reprezentându-i pe membrii familiei imperiale austriece de la acea vreme, se intercalează câteva pagini, de unde pozele au fost extrase din paspartuurile frumos ornamentate. Pare evident că în ele era surprinsă imaginea mitropolitului Șaguna, omul în onoarea căruia fusese alcătuită colecția.

\*

A. Gustav Schivert practica fotografia încă de la 1860, numărându-se, alături de Theodor Glatz și Karl Koller (care-și deschiseseră, ca asociați, un studio de fotografie, în 1862), Johann G. Sockl ori August Frinhardt (fig. 13) (artist fotograf necunoscut până acum), între primii plasticieni, pasionați de această tânăra pe atunci artă a fotografiei, în orașul de pe Cibin. Urmărind notațiile tipărite cu litere alese, pe reversul cartoanelor fotografiilor realizate de el, se poate deduce că a avut o activitate intensă și meritorie în acest domeniu, strădania fiindu-i recompensată cu mai multe premii, între care și o medalie ce i-a fost decernată la Berlin, în 1865. Un amănunt semnificativ, desprins din aceste însemnări publicitare, care compuneau cartea de vizită a artistului, îl atestă prezența, ca frontispiciu, a stemei Principatelor Unite, aceeași efigie pe care o regăsim și pe reversul fotografiilor semnate de un contemporan prestigios al lui Schivert, ce-și desfășura activitatea peste Carpați, Carol Pop de Szathmari. Artistul, originar din Sătmarul Maramureșului, se recomanda ca „pictor și fotograf (oficial) al Curții Principelui domnitor al Principatelor Unite ale României”. Pare evident că Schivert a călătorit la București, după 1866, intrând în serviciul Principelui Carol I.

Atelierul lui Schivert, care se recomanda la fel ca și Szathmari, „Maler & Hofphotograph”, era localizat la Sibiu la început pe Josefstadt, la nr. 2 („Aus dem Atelier des hofphotographen”), iar mai târziu, la 1870-71, pe strada Neuheuser.

<sup>76</sup> Numele său e tipărit pe reversul cartonului fotografic.

Lect. Dr. Ioan Abrudan

Înclinăm să credem că el a fost considerat un fel de fotograf oficial al mitropolitului Șaguna, căruia, așa cum am văzut, îi dedicase portretul în ulei, semnat la 1871. În ceea ce privește această pânză, e limpede că ea urmărește îndeaproape datele fixate de portretul fotografic, executat de Schivert în același an, 1871 sau în 1870. Comparându-le cu imaginea impresionantă a bătrânului ierarh, surprinsă de aparatul meșterului sibian, celelalte două fotografii ale lui Șaguna de care am pomenit înainte, cea din 1864 (în bust) ori cea de la 1870 (figură întregă) – ale căror originale s-au pierdut și care, probabil, fuseseră incluse în albumul oferit de românii budapeșteni, de la 1871 – par să fie opera aceluiași Gustav Schivert. Tot el va fi realizat, în intervalul dintre 1864 și 1870, acel remarcabil portret fotografic, în bust, al cărui original nu se mai păstrează, dar care a fost publicat pe pagina de gardă a monografiei semnate de Nicolae Popea, la 1879 (fig. 19). Faptul se dovedește aproape lipsit de îndoială, pentru oricine compară între ele toate aceste imagini la care ne-am referit. De peste tot se desprinde același mod de a încadra modelul, aceeași acuratețe, obținută prin filtrări și retușuri, în redarea detaliilor fizionomiei și a accesoriilor de costum, aceeași știință de a specula jocul luminii și umbrei pe chip, în vederea obținerii efectelor celor mai expresive, necesare în transmiterea caracterului distinct, a personalității complexe pe care o întrupa omul aflat de cealaltă parte a obiectivului fotografic.

Această din urmă imagine pe care am atribuit-o fotografului Schivert, e totodată, poate, cea mai reprezentativă pentru iconografia ierarhului, și, în mod evident, cea care l-a inspirat în cea mai mare măsură și pe Sava Henția, în definirea propriei sale viziuni. Expresia chipului, modul în care e direcționată privirea, aranjarea ordinelor și distincțiilor arhieresti și nobiliare sunt elemente care se identifică aproape perfect în cele două situații.

Preocupați să-i fixeze pentru posteritate imaginea socotită cea mai grăitoare pentru personalitatea ierarhului trecut la cele veșnice, oamenii care i-au fost apropiați au ales să popularizeze tocmai acest chip, pe care-l bănuim realizat în atelierul lui Schivert. Ei au comandat o reproducere litografică a portretului, uneia dintre cele mai renumite firme de gravură și imprimerie de la acea oră, din Europa, Editura *Römmler & Jonas*, din Dresda. S-a tipărit un număr impresionant de reproduceri după această ipostază fotografică a lui Șaguna, comparabilă, ca circulație, doar cu transpunerile litografice ale tabloului realizat de Henția mai târziu, distribuite și acestea, decenii de-a rândul, în întreg Ardealul.

### ***Mausoleul de la Rășinari. Un artist uitat, Alexandru Liuba***

Am rămas datori, în încheiere, să amintim câteva lucruri despre bustul lui Andrei Șaguna aflat în mausoleul din Rășinari și, pornind de la acesta, să urmărim

destinul unei inițiative susținute de reprezentanții mai multor generații, de a-l cinsti pe marele mitropolit printr-un monument public, consacrat memoriei sale, la Sibiu.

În testamentul său, Andrei Șaguna prevăzuse, la 1871, ca după moartea sa să fie remisă bisericii din Rășinari suma de 4000 de florini, „pentru facerea și conservarea criptei” în care urmau să fie depuse rămășițele sale pământești<sup>77</sup>. La patru ani, după mutarea ierarhului la cele veșnice, peste mormântul aflat la câțiva pași de fațada sudică a bisericii „mari” a fost clădit un mausoleu funerar, în stil neogotic. Monumentul a fost sfințit „provizoriu”, la 18 iunie 1878, de mitropolitul Miron Romanul, la încheierea slujbei parastasului<sup>78</sup>. Era probabil prevăzută o inaugurare ulterioară a unui ansamblu funerar mai complex, în care să fie inclus și un bust al mitropolitului Șaguna.

La anul 1904, au fost așezați, pentru a străjui intrarea în mausoleu, doi lei de bronz, reprezentați în mărime naturală, opera bănățeanului Alexandru Liuba (1875-1906), socotit „cel mai mare sculptor pe care l-au avut românii din Transilvania înainte de primul război mondial”<sup>79</sup>. Fiul învățătorului și folcloristului Sofronie Liuba<sup>80</sup> din localitatea Maidan (din apropiere de Oravița), acesta absolvise Institutul pedagogic diecezan din Caransebeș. Instrucția artistică și-a dobândit-o la Școala de Arte Frumoase din București, după care, beneficiind de o bursă acordată de familia Mocioni, de Asociațiunea „Astra” și Banca „Oravițana”, a absolvit, mai întâi „Kunstgewerbschule” și apoi Academia Regală de Arte Frumoase din München, unde a fost studentul sculptorului Wilhelm von Rühmann (1850-1906)<sup>81</sup>. O știre publicată de revista „Familia” din Oradea anunța, la 1896, că Alexandru Liuba „a trecut cu succes la München examenul de primire la școala superioară de artă, cursul de sculptură în lemn”<sup>82</sup>. I-a avut colegi pe mai mulți compatrioți, care studiau și ei în capitala artelor din Germania. Colonia artistică se înnoia mereu și a avut ocazia să-i întâlnească pe pictorii Hipolit Strâmbu<sup>83</sup> și Ștefan Popescu, pe sculptorul Petre Neagoe și pe Brâncuși, care poposise și el, vreme de câteva luni, în 1904, la München, în drumul către Franța<sup>84</sup>. Mort foarte de timpuriu, la numai 30 de ani, după o existență plină de zbucium, la fel cu a bunului său prieten Ilarie

<sup>77</sup> I. Lupaș, *Viața și faptele mitropolitului Andrei Șaguna*, p. 388.

<sup>78</sup> *Telegraful Român*, anul XXVI, Sibiu, 20 iunie 1878, nr. 70.

<sup>79</sup> Aurel Cosma jr., *Sculptorul bănățean Alexandru Liuba*, „Biblioteca Luceafărul”, nr. 4, Timișoara, 1936.

<sup>80</sup> C. Adrian, „Ceva despre artă la noi și sculptorul Alex. Liuba”, în *Luceafărul*, an II, nr. 8, Budapesta, 1903, p. 144.

<sup>81</sup> *Ibidem*; Coriolan Petranu, *op. cit.*, p. 61, 65.

<sup>82</sup> *Familia*, Anul XXXII, nr. 15, Oradea, 1896, p. 178.

<sup>83</sup> *Ibidem*.

<sup>84</sup> Alexandru Buican, *Brâncuși. O biografie*, Editura Artemis, București, 2006, p. 85.

Lect. Dr. Ioan Abrudan

Chendi, Liuba nu a apucat să-și împlinească opera, care se prefigura ca una importantă, în istoria plasticii românești. Nu este exclus ca lui să-i fi fost adresată o primă invitație, din partea Consistoriului arhidiecezan de la Sibiu, pentru realizarea unui bust funerar al mitropolitului Șaguna. Chiar dacă foarte tânăr, sculptorul nu era lipsit de experiență în domeniul statuarei monumentale. După ce fusese distins și premiat în vremea studenției bavareze, întors în țară, Alexandru Liuba a participat cu o machetă, apreciată la superlativ de unii critici, la concursul de proiecte pentru realizarea monumentului comemorativ de la Călugăreni<sup>85</sup>. În anul 1904, s-a înscris cu un proiect la o altă licitație (câștigată în cele din urmă de bucureșteanul C.M. Babic) organizată de Arhiepiscopia Sibiului, pentru desemnarea celui care urma să realizeze sculptura iconostasului noii catedrale mitropolitane de aici<sup>86</sup>. Mai era autorul, pe lângă altele, a două portrete în marmură, dedicate mecenatului Alexandru Mocioni și respectiv, lui Vincențiu Babeș<sup>87</sup> (membru fondator al Academiei Române și tatăl savantului Victor Babeș).

Cât privește leii pe care Al. Liuba i-a turnat în bronz, la 1904 – probabil la București, unde exista singura turnătorie artistică în bronz, în incinta Școlii de Arte și Meserii<sup>88</sup> –, trebuie spus că sunt foarte apropiați, ca idee și execuție, de leul de marmură, sculptat la 1906 de profesorul său, Wilhelm von Rühmann, pentru a fi integrat în ansamblul statuar de la *Feldherrnhalle*, din München. Putem bănui că între discipol și maestru – ambii aveau să părăsească această lume în același an, 1906 –, existase o colaborare în realizarea celor două monumente, atât de asemănătoare.

### **Sculptorul Frederic Storck**

Nu cunoaștem, așa cum am spus, dacă sculptorului bănățean i-a fost sugerat, din partea Consistoriului arhidiecezan din Sibiu, să ia în considerare o posibilă completare a lucrării sale de la Rășinari, cu un portret funerar al mitropolitului Șaguna. Poate că boala de care suferea și care l-a răpus în scurt timp nu i-a îngăduit să-și continue munca. Știm doar că statuia a fost, în cele din urmă, comandată artistului bucureștean Frederic Storck. Bustul sculptat în marmură a fost dezvelit cu prilejul sărbătorii comemorative ce s-a organizat la Rășinari, în data de 4 octombrie 1909, când se aniversa un secol de la nașterea lui Andrei Șaguna. La ceremo-

<sup>85</sup> *Luceafărul*, an V, nr. 9-10/1906, p. 215.

<sup>86</sup> Ilarion Pușcariu, E. Miron Cristea și Matei Voileanu, *Biserica Catedrală de la Mitropolia Ortodoxă Română în Sibiu. Istoricul zidirii 1857-1906*, Tiparul Tipografiei Arhidiecezane, Sibiu, 1908, p. 96.

<sup>87</sup> *Luceafărul*, nr. 8/ 1903, p. 144; nr. 21-24/1906, p. 473.

<sup>88</sup> Petre Oprea, *Incursiuni în sculptura românească*, Editura Litera, București, 1974, apud Al. Buican, *op. cit.*, p. 64, n. 85.



*Șaguna în viziunea a doi importanți artiști*

nie au participat, alături de mitropolitul Ioan Mețianu, episcopul Aradului Ioan I. Papp, membrii Congresului Național Bisericesc, profesori și elevi ai Seminarului Andreian și întreaga obște a satului Rășinari, în frunte cu preoții Lungu, Cioran și Dancăș. Sfințirea monumentului a fost oficiată de cei doi arhieri, împreună cu arhimandritul Ilarion Pușcariu, iar discursul de recepție l-a rostit protopopul I. Stroia. Pe toată perioada desfășurării serbării, satul a fost împânzit de jandarmi, sub conducerea unui locotenent, însărcinați de oficialități să tempereze entuziasmul național al românilor<sup>89</sup>.

Frederic Storck s-a născut la 1872, fiind fiul lui Karl Storck (1826-1887) – artistul de origine germană, naturalizat la noi după stabilirea sa la București, în 1849, și devenit mentorul primei generații de sculptori academiști români și „primul sculptor cu adevărat modern”<sup>90</sup> din Principate. Ca și fratele său mai mare, Carol, și acesta sculptor, Frederic (cunoscut în societatea artistică a capitalei și cu apelativul Fritz Storck) a primit primele îndrumări în tehnica modelajului și a sculpturii în atelierul tatălui său. După serioase studii secundare, tânărul a urmat cursurile Școlii de Arte Frumoase din București, avându-l coleg pe pictorul Luchian. A urmat după absolvire un lung stagiul de specializare, mai întâi la Academia Regală din München și apoi, pe cont propriu, în Italia, unde a vizitat mai toate centrele artistice importante. Această ultimă etapă a instrucției s-a dovedit esențială în conturarea personalității sale artistice și în definirea unei viziunii estetice, nutrită din valorile clasicismului antic. Întors în România în 1899, primește primele comenzi oficiale, realizând busturi ale unor personalități din istoria culturală și politică recentă, precum Ion Heliade Rădulescu (pentru orașul Târgoviște), Spiru Haret, Alexandru Macedonski, Ion Ghica, Principele Carol I sau marele colecționar și mecenat Anastase Simu<sup>91</sup>.

Frederic Storck realizează portretul mitropolitului Șaguna în 1906, anul în care era numit profesor de desen și modelaj la Școala de Arte Frumoase din București<sup>92</sup>. Este evident că nu a existat în cazul acestei statui o investiție de ordin sentimental din partea autorului. Storck nu a avut ocazia să-și cunoască modelul, și era mai degrabă străin de semnificația pe care o avea personalitatea lui Șaguna pentru românii ardeleni. Era în schimb un profesionist, în înțelesul cel mai strict

<sup>89</sup> „Centenarul Șaguna”, în *Telegraful Român*, anul LVII, No. 108, Sibiu, joi 8/21 octombrie, 1909, p. 448, 449; „De la serbările centenare. Discursul protoprezbiterului Dr. I. Stroia, la dezvelirea bustului lui Șaguna”, în *Telegraful Român*, anul LVII, No. 109, Sibiu, sâmbătă 10/23 octombrie 1909, p. 456.

<sup>90</sup> V. Florea, *op. cit.*, p. 224.

<sup>91</sup> George Oprescu, *Sculptura statuară românească*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, p. 108.

<sup>92</sup> *Ibidem*.

al termenului, capabil să redea „viața” personajului portretizat și să comunice o stare emoțională puternică celor care aveau să contemple statuia, inclusiv acele care și-l aduceau încă bine aminte pe omul care marcaseră destinul Mitropoliei de la Sibiu. Chiar dacă a avut la dispoziție doar câteva fotografii de epocă, aceleași, cu siguranță, la care apelase mai devreme și Sava Henția, Storck și-a intuit personajul, izbutind să transpună într-o formă spațială, informațiile conținute în aceste imagini bidimensionale, măsurând cu compasul și punând la lucru întreaga sa experiență de artist, care s-a dedicat cu stăruință studiului naturii și vieții. Excelenta sa prestație ca desenator, care l-a recomandat în primul rând postului de profesor la Academia bucureșteană, a fost remarcată de critică și cu privire la sculpturile pe care le realiza. „Calitatea viziunii sale plastice, aprecia George Oprescu, și traducerea ei prin linie se vede ... în ceea ce s-ar putea numi desenul sculpturilor sale ... de o perfecțiune ce amintește de cea a florentinilor din vremea Renașterii... Această preferință pentru ceea ce doctrina clasică considera ca bază și punct de plecare al oricărei serioase opere de artă se simte și în înclinarea lui Storck pentru ceea ce el numea «dogma clasică»... Căci clasicismul își trage substanța și valoarea din contactul cu natura, din observarea pătrunzătoare și atentă a modelului viu, așa cum au procedat grecii antici...”<sup>93</sup>. Storck a reușit, printr-o analiză și transpunere fidelă a trăsăturilor chipului lui Șaguna, așa cum i-l indicau documentele fotografice, printr-o preocupare de a identifica atent și reda cu precizie fiecare detaliu, să recompună nu doar un portret fizic, ci să-l încarce și să-l restituie cu întreaga sa tensiune spirituală. Acuitatea observației, transpusă într-un desen extrem de sigur, conferă acestui portret veridicitate, în asemenea grad încât prezența spirituală a modelului apare efectivă.

Putem recunoaște cu ușurință că imaginea document, care i-a servit drept model lui Fr. Storck, este fotografia pe care am atribuit-o lui Schivert (fig. 19), aceeași care l-a inspirat și pe Sava Henția. Pornind de la datele acesteia, sculptorul a alcătuit un portret remarcabil, între puținele de acest fel, care i-au fost consacrate lui Șaguna. Cu toate acestea, trecând dincolo de execuția impecabilă, în care s-a ținut seamă de proprietățile specifice ale marmurei și de caracteristica spațiului în care urma să fie expus, bustul lui Storck rămâne o lucrare a cărei valoare se cuvine în continuare cântărită, mai ales din perspectiva posibilităților pe care le deține, de a transmite personalitatea atât de complexă pe care a reprezentat-o Andrei Șaguna. Privit sub acest aspect, portretul sculptat comunică însușiri destul de sumare: o ținută cu un aer de demnitate, un caracter puternic și stăpânit. Însă aceste trăsături nu sunt atât specifice unui anumit personaj, cât țin de o tratare convențională întâlnită în oricare portret oficial, de la sfârșitul secolului al XIX-lea. Fără îndo-

---

<sup>93</sup> *Ibidem.*

*Șaguna în viziunea a doi importanți artiști*

ială, această inconsistență a formei concepute de Storck vine, așa cum am arătat, din faptul că artistul era detașat emoțional față de ceea ce constituia tema operei sale, iar pe de altă parte, din posibilitățile expresive ale limbajului de care uza la momentul respectiv și care nu-i permiteau o sondare în profunzimea vieții interioare a persoanei reprezentate. Era nevoie de un stil nou, care să permită artistului să capteze în materia pe care o prelucra esența lucrurilor reprezentate. Această schimbare era în curs să se petreacă, tocmai în acei ani de la începutul secolului al XX-lea, și ea ținea de o înțelegere diferită asupra naturii înseși a artei. O înțelegere deosebită, pe care contemporanul și prietenul lui Storck, Constantin Brâncuși<sup>94</sup> avea să o formuleze în termeni tranșanți: „nu forma exterioară este ceea ce-i real, ci esența lucrurilor. Pornind de la acest adevăr, este imposibil ca cineva să exprime un lucru real imitând suprafața exterioară a lucrurilor”. Iar esența lucrurilor implica, în viziunea sculptorului Brâncuși, „un dublu aspect: sensul profund al lucrurilor care există acolo în lume și transferul acestei lumi esențiale în realitatea artei. O realitate plastică ce este distinctă de realitatea lucrurilor în sine”<sup>95</sup>.

Energia interioară, pe care Storck o intuise în cazul lui Șaguna, se degajă în statuie din atitudinea semeață pe care o adoptă personajul, cu pieptul masiv, împins înainte, încărcat cu decorații, peste care se așează barba bogată, aranjată cu grijă, la fel ca și pieptănătura pletelor, trecute după urechi și adunate, în bucle impecabile, peste umeri. Chipul în sine e întru totul asemănător cu modelul, însă degajat de orice sentiment, într-o perfectă detașare clasică. O tratare atât de naturalistă era fără îndoială pe placul comanditarilor, lucru de care sculptorul, familiarizat deja cu gustul societății din capitală, era deplin conștient. Nu a riscat, prin urmare, să se opună acestor așteptări, așa cum, de pildă, avusese curajul Constantin Brâncuși, când a executat, la 1903, portretul în bust al generalului doctor Carol Davilla. Tânărul sculptor „își permisesese – în această lucrare – libertăți de interpretare psihologică, de construcție și modelare mai modernă – evitând abuzul de amănunte inutile și fidelitatea fotografică”<sup>96</sup>, nemulțumindu-i pe militarii care comandaseră statuia. Când va realiza, la 1906, bustul pictorului Dărăscu, prietenul său de la Paris, nemaifiind vorba de o comandă oficială, experimentarea noilor procedee

<sup>94</sup> Brâncuși era cunoscut sibienilor încă la acea vreme, cel puțin datorită unei note biografice, însoțită de fotografii (transmise de scriitoarea și pictorița Otilia Cosmuța autorului articolului, Octavian Tăslăuanu), publicate în numărul din 1 martie 1907 al revistei *Luceafărul* (care apărea la Sibiu); a se vedea Petru Comarnescu, *Brâncuși, mit și metamorfoză în sculptura contemporană*, Editura Meridiane, București, 1972, p. 103-104; Al. Buican, *op. cit.*, p. 107, 108, n. 159.

<sup>95</sup> George Uscătescu, *Brâncuși și arta secolului*, Editura Meridiane, București, 1985, p. 63.

<sup>96</sup> Petru Comarnescu, *op. cit.*, p. 101.

expresive s-a manifestat cu și mai mare libertate. Curând, când își va defini concepția sa artistică, îi va fi imposibil să mai revină la vechile modalități de expresie și, prin urmare, să mai accepte comenzi care să implice o tratare figurativă a unui subiect. Când, la 1909, i s-a propus să realizeze bustul scriitorului Anatole France, Brâncuși a refuzat, justificându-se în cuvintele: „nu pot face bustul nimănui pentru că nu-i pot da acel ceva care l-ar face asemănător cu subiectul – viața”<sup>97</sup>. Știm, de asemenea, „că altădată, solicitat să facă monumentul lui Spiru Haret, și prezentând ca proiect o fântână – «Fântâna lui Haret» – cei în drept l-au respins oripilați”<sup>98</sup>.

Frederic Storck era la curent cu această nouă tendință artistică, pe care o adoptase Brâncuși. Se presupune că tocmai Storck i-a sugerat acestuia să aleagă, ca prim popas în călătoria de studii pe care o inițiasse la 1904, Münchenul<sup>99</sup>, ca loc în care se deschideau drumuri noi în sculptura modernă. Legătura lor era destul de strânsă încă de pe atunci, și va rămâne trainică în anii care au urmat. Semnele unei concepții și viziuni sculpturale noi, chiar dacă timide, traduse în efortul de a surprinde însușirile psihologice ale modelului portretizat, dincolo de simpla redare a trăsăturilor fizionomiei, nu vor întârzia prea mult să se înregistreze în opera lui Storck, și e suficient să invocăm exemplul bustului consacrat, la 1912, poetului Al. Macedonski ori al reliefului dedicat soției sale, pictorița Cecilia Cuțescu-Storck (1907).

Bustul lui Șaguna de la Rășinari scoate în evidență calitățile de excelent practician deținute de Frederic Storck, dar și lipsa unei propuneri de interpretare mai curajoasă a temei, în raport cu transformările pe care le cunoștea arta europeană la începutul secolului al XX-lea, lucru firesc, dacă ne gândim că autorul tocmai ocupase postul de profesor în cadrul unei Școli renumite pentru conservatorismul ei, pentru fidelitatea cu care urmărea încă linia sculpturii de tradiție renescentistă și neoclasică. Nu putem pune această perpetuare a vechilor formule artistice pe seama lipsei de mobilitate sau pe provincialismul care ar fi caracterizat societatea transilvăneană a epocii, pe refuzul de a accepta un nou canon estetic. Chiar dacă nu manifesta o înțelegere deplină a principiilor și normelor artei moderne, această societate era pregătită pentru asemenea experiențe. O dovedește opțiunea pe care a făcut-o, încredințând pictorului Octavian Smigelschi – artist a cărui viziune modernă s-a conturat sub influența secesionismului austriac – realizarea decorului interior al catedralei ortodoxe din Sibiu (1905). Prin urmare, bustul mitropolitului Șaguna, executat la un înalt nivel profesional de Fr. Storck, în cursul aceluia prim deceniu al secolului trecut, anticipa un monument cu adevărat reprezentativ, demn de o societate ea însăși înnoită, însă realizarea lui avea să se lase așteptată.

---

<sup>97</sup> Barbu Brezianu, *Brâncuși în România*, Editura All, București, 1998, p. 24; apud Al. Buican, *op. cit.*, p. 139, n. 203.

<sup>98</sup> V. Florea, *op. cit.*, p. 245.

<sup>99</sup> P. Comarnescu, *op. cit.*, p. 106.

### ***Istoria unui proiect***

În răstimpul celor 136 de ani scurși de la mutarea la cele veșnice a restauratorului Mitropoliei ardelenne, înălțarea unui monument statuar al lui Andrei Șaguna, la Sibiu, a fost considerată o datorie de onoare și un „tribut de recunoștință” pe care se cuvenea să-l asume întreaga suflare românească din Transilvania. O atare preocupare, pentru un cult postum al marelui ierarh, s-a manifestat cu fiecare prilej de rememorare a meritelor de care s-a încununat în activitatea sa, pe plan bisericesc și național. Cu cât timpul trecea, fără ca acest proiect să-și afle materializarea, cu atât ideea revenea neîncetat în câmpul conștiinței celor care-și propuneau să consacre imaginea lui Șaguna, ca pe un simbol. Există, fără îndoială, în tradiția creștină o cale de a manifesta credința în recompensa vieții veșnice, cuvenită celor care au trăit și au adormit în duhul dreptății dumnezeiești. Există și căi de a celebra liturgic, de către cei rămași, această naștere întru veșnicie a fratelui adormit. Este în această privință un dar pe care Biserica îl acordă celui aflat în așteptarea judecării obștești, de a rămâne în comuniune cu rudele și prietenii săi și de a beneficia de roadele rugăciunilor lor și ale celor din generațiile următoare, de care-l leagă o punte de solidaritate umană, până la sfârșitul timpului.

Din acest punct de vedere, Sinodul Arhidiecezei, al cărei prim episcop și mitropolit a fost Șaguna, a statornicit ca „în tot anul la ziua sfântului apostol Andrei, în fiecare biserică din arhidieceză, să se serbeze parastas pentru sufletul marelui defunct în eternitate”<sup>100</sup>. Există însă, privind din perspectiva timpului și a istoriei unei națiuni, un imbold al acesteia de a-și reprezenta simbolic imaginea pe care o are despre sine, reprezentare abstractă, concretizată însă, rând pe rând, în figurile personalităților care i-au făurit destinul. Monumentul lui Șaguna putea și încă poate constitui un asemenea reper identitar, cu precizarea necesară că o atare identificare trebuie făcută cu discernământ, ferind-o de tentația idealizării și mitologizării.

Demersuri în vederea realizării monumentului Șaguna s-au făcut nenumărate, însă tot de atâtea ori, parcă printr-o fatalitate, lucrurile s-au împotmolit, entuziasmul a ajuns să se stingă, fondurile adunate să se risipească ori să fie redirecționate către alte scopuri. S-au publicat zeci de apeluri, prin care era adresat protopopiatelor și parohiilor din întreaga țară îndemnul la mobilizare în vederea colectării de la credincioși a fondurilor necesare lucrării. Reacțiile oamenilor nu s-au lăsat așteptate, înregistrându-se, la fiecare chemare, contribuții benevole, din care s-au alcătuit fonduri însemnate. Și totul fără rezultat. Daniil Popovici Barcianu deplângea acest fatum al românilor, cărora parcă le-ar fi fost scris să nu isprăvească nimic

<sup>100</sup> Protocolul Sinodului arhidiecezan din 10 aprilie, anul 1874, p. 28 și următoarele.

Lect. Dr. Ioan Abrudan

din ceea ce și-au propus înălțător. Destin sau inconsecvență? Jurnalistul de la *Foaia Pedagogică* oferea un exemplu grăitor în impecabila mobilizare care le-a permis sașilor din Sibiu, la numai câțiva ani de la moartea marelui lor predicator G.D. Teutsch, să adune suficienți bani pentru un monument închinat acestuia, pe care l-au amplasat în piațeta din dreptul catedralei evanghelice din oraș și al gimnaziului lor și care „se numără astăzi între lucrurile vrednice de văzut ale fruntașului oraș transilvănean”. Cât îi privește pe concitadini români și „pe toți credincioșii ortodocși din patrie, în număr de peste un milion și jumătate, n-am ajuns în jurul unui pătrar de secol (articolul era publicat în anul 1900) să adunăm nici 10000 de florini întru eternizarea printr-un monument văzut a memoriei aceluia care ... între noi n-a fost întrecut de nimeni în merite pentru biserică, școală, națiune și patrie”. Totdeauna, arată D.P. Barcianu, „ideea (unui monument) e primită cu căldură, se fac chiar dispoziții pentru adunarea unui fond, colecta se și începe, dar apoi în curând, după modul prea obișnuit la noi în cauze de importanță, totul se părăginește și se dă uitării... Vremea ar fi deci, să ne dezbrăcăm de indiferentismul și egoismul păcătos în această materie! Jertfim noi românii și în viața publică și în cea privată destui bani pentru lucruri de prisos, chiar netrebnice... de ce nu ne-am putea îngădui cu toții să aducem o mică jertfă pentru un lucru, care tuturor ne-ar aduce cinste și aprobare generală”<sup>101</sup>.

Hotărârea „ca să i se ridice și așeze la un loc, ce se va determina mai târziu, un monument corespunzător, adică din contribuții benevole”, s-a luat, pentru prima dată în 1874, de către Sinodul arhidiecezan<sup>102</sup>. Ea a fost întărită în cadrul congreselor naționale bisericești din Transilvania, întrunite în anii 1876, 1878 și 1886<sup>103</sup>. Sinodul arhidiecezan din 6 iulie 1898 a reiterat chestiunea printr-o nouă hotărâre cu privire la monument, adusă la cunoștința tuturor oficiilor protoprezbiteriale și parohiale din Ardeal prin circulara cu nr. 5233 Plen., publicată în proximalul număr din „Telegraful Român”. Propunerea era ca să se organizeze în fiecare parohie din țară o colectă, contribuțiile credincioșilor, fie în bani, fie în natură, urmând să fie puse la dispoziția administrației arhidiecezane până în luna decembrie. Ziarul *Foaia Pedagogică* făcea apel la învățătorii și dascălii ardeleni să se alăture preoților în campania strângerii de fonduri<sup>104</sup>.

<sup>101</sup> D.P. Barcianu, *op. cit.*, p. 274, 275.

<sup>102</sup> Protocolul Sinodului arhidiecezan din 10 aprilie anul, 1874, p. 28.

<sup>103</sup> „Monument arhiepiscopului și mitropolitului Andrei Șaguna”, în *Foaia Pedagogică*, Anul II, Sibiu, 1 decembrie 1898, nr. 23, p. 353; Cronică: „Monumentul Șaguna”, în *Foaia Poporului*, Anul VI, Sibiu, 29 noiembrie/11 decembrie 1898, nr. 49, p. 585.

<sup>104</sup> *Foaia Pedagogică*, p. 354, 355; *Foaia Poporului*, 20 decembrie 1898/1 ianuarie 1899, nr. 52, p. 621.

Termenul stabilit de sinod nu a putut fi respectat. În anul următor, 1899, eforturile românilor au fost zădărnice de autorități, colecta fiind sistată și sumele de bani confiscate în mai multe comitate transilvănene. Administrația Arhidiecezei ortodoxe a solicitat în instanță oprirea acestor intervenții abuzive, reușind în cele din urmă să recupereze fondurile reținute<sup>105</sup>. În cursul anului 1900, în mai multe publicații laice și bisericești se consemnau noi contribuții<sup>106</sup>, unele însemnate, venite, de exemplu, din partea episcopului Popea de la Caransebeș și a elevilor și profesorilor seminarului de aici<sup>107</sup>. Se înregistra, totodată, o diminuare a interesului pentru susținerea proiectului, în Arhidieceza Sibiului.

Treptat, preocuparea pentru înălțarea monumentului a trecut tot mai mult în uitare. Poate că inaugurarea bustului lui Șaguna, de la Răsinari, la 1909, a compensat, într-un fel, dezamăgirea celor care mai nădăjduiau că vor vedea statuia mitropolitului amplasată într-un spațiu public din Sibiu. A venit apoi perioada de zbucium a războiului, și părea că nimeni nu se va mai gândi vreodată să readucă în discuție un proiect care se împotmolise de atâtea ori. A fost rândul mitropolitului Nicolae Bălan, la 1933, să spere că dorința exprimată imediat după moartea lui Șaguna va putea fi, în cele din urmă, împlinită. Cu siguranță că, la sugestia acestui atât de întreprinzător ierarh, asociația cultural-națională „Acțiunea Românească” din Sibiu, care se îngrijise de ridicarea bustului de bronz al poetului George Coșbuc, a avut inițiativa să dedice o statuie și mitropolitului Andrei Șaguna, în una din piețele orașului. Mai mult, la propunerea membrilor acestei asociații, doctorul P. Simonetti, preotul greco-catolic T. Belașcu, protopopul evanghelic Kestner, preotul ortodox T. Roșca și inginerul N. Comșa, Consiliul județean a votat alocarea unei sume importante, de 50000 de lei, pentru acest scop<sup>108</sup>. La scurt timp, a fost adresat și „un apel către marele public spre a-și putea da fiecare obolul său pentru acest monument”. Comitetul de inițiativă a reușit să atragă sprijinul moral al celor mai remarcabile personalități ale zilei. Președinte de onoare era însuși regele Carol al II-lea, iar între membrii de onoare fuseseră cooptați: patriarhul Miron Cristea și toți ierarhii ortodocși din Ardeal; prim-ministrul Alexandru Vaida-Voevod; ministrul de interne G. Mironescu; ministrul justiției N. Popovici; ministrul apărării generalul Samsonovici; ministrul instrucțiunii și cultelor Dimitrie Gusti; Octavian Goga; președintele „Astreii” I. Moldovanu; Ioan Lapedatu; prefectul județului C. Ștefan și primarul Sibiului W. Goritz. S-a instituit și un comitet artistic, alcătuit din câțiva intelectuali de mare prestigiu, precum: profesorii Alexandru Busuio-

<sup>105</sup> *Foaia Pedagogică*, Anul III, Sibiu, 1 aprilie 1899, nr. 7, p. 111.

<sup>106</sup> *Foaia Pedagogică*, 15 aprilie 1899, nr. 8; 1 martie 1900, nr. 3.

<sup>107</sup> *Foaia Pedagogică*, 1 aprilie 1900, nr. 4, p. 172; 1 septembrie 1900, nr. 9.

<sup>108</sup> „Monumentul Mitropolitului Andrei Șaguna la Sibiu”, în *Foaia Poporului*, anul al 41-lea, 16 aprilie 1933, nr. 16.

Lect. Dr. Ioan Abrudan

ceanu și Tudor Vianu, pictorii Ion Teodorescu Sion și Marius Bunescu (acesta din urmă era directorul Muzeului Simu); sculptorul Oscar Hann (care va realiza bustul de bronz al ministrului liberal I.G. Duca, inaugurat la Sibiu peste un an, la 1934); jurnalistul Pamfil Șeicaru și scriitorul și publicistul Teodor Braniște; arhitecții Horea Creangă și I. Conerth. Cu administrarea fondului fuseseră desemnați câțiva reprezentanți ai societății civile din oraș: fostul prefect N. Comșa, deputatul P. Simonetti, viceprimarul L. Turcu, marele comerciant I. Floașiu și directorul Băncii Naționale din Sibiu V. Dumitrescu. Realizarea statuii monumentale, în bronz, i-a fost încredințată lui Corneliu Medrea, sculptor originar din Miercurea Sibiului, care tocmai finalizase amintitul bust al poetului George Coșbuc<sup>109</sup>.

Este aproape inexplicabil cum proiectul, care se bucura de o așa susținere importantă și fără precedent, din partea elitelor politice, a forurilor bisericești și a oamenilor de cultură din România, a eșuat și de această dată.

După cel de-al Doilea Război Mondial, odată cu instaurarea dictaturii statului totalitar comunist, era evident că un proiect, cu tema și de anvergura celui inițiat în deceniul patru al secolului trecut, nu mai era de conceput. În prima perioadă, cea a stalinismului, autoritățile au declanșat un veritabil „masacru al statuilor”, cu scopul „de a șterge din memoria generațiilor viitoare adevărul că acest popor a avut un stat cu conducătorii lui, cu profesorii, cu scriitorii lui ... înainte de a începe Epoca Uitării”<sup>110</sup>. Cea dintâi a căzut victimă statuia ecvestră a regelui Carol I, de Mestrovic, dărâmată de pe soclul ei, în noaptea de 30 spre 31 decembrie 1947, imediat după abdicarea lui Mihai I, și topită pentru a furniza, mai târziu, bronzul necesar pentru imaginea sculptată a lui Lenin (care avea să fie amplasată în Piața Scâteii). I-au urmat, la scurtă vreme, atâtea alte monumente reprezentative, din capitală și din țară, cele consacrate unor mari personalități, precum: I.I.C. Brătianu (operă și aceasta a sculptorului Ivan Mestrovic)<sup>111</sup>, principilor Ghica sau oamenilor politici Lascăr Catargiu și Take Ionescu. La Sibiu, merită să amintim înlăturarea din spațiul public a monumentului de care pomeneam mai sus, cel al ministrului I.G. Duca, de Oscar Hann. Distanțarea treptată a liderului Partidului Comunist Român de puterea sovietică a avut drept consecință, între anii 1965 și 1974, instituirea oficială a condițiilor necesare unei politici noi, cu caracter național<sup>112</sup>, percepută

<sup>109</sup> „Apel pentru ridicarea monumentului marelui mitropolit Andreiu Șaguna la Sibiu”, în *Foaia Poporului*, 7 mai 1933, nr. 19, p. 2.

<sup>110</sup> Andrei Pippidi, *Despre statui și morminte. Pentru o teorie a istoriei simbolice*, Editura Polirom, Iași, 2000, p. 225.

<sup>111</sup> Pavel Șușară, „Monumentul public între artă, magie și propagandă”, în *România Literară*, la rubrica „Cronica plastică”, nr. 38/2009.

<sup>112</sup> Katherine Verdery, *Compromis și rezistență. Cultura română sub Ceaușescu*, Editura Humanitas, București, 1994, p. 84.



aparent ca o etapă de relaxare, dar care ascundea în realitate inițierea unui control la fel de strict al conștiințelor, de această dată de natură simbolic-ideologică<sup>113</sup>. În cadrul propagandei susținute de partid se înscria și încercarea de însușire a valorilor și figurilor simbolice, reprezentative pentru lupta de eliberare națională a românilor din veacul al XIX-lea. În anul 1973, când se împlinea un secol de la moartea lui Andrei Șaguna, i-a fost dedicat mitropolitului la Sibiu, în parcul Muzeului Asociațiunii Astra, un monument, între altele, consacrate câtorva figuri de militanți „progresiști”, care s-au distins în lupta națională a românilor ardeleni. Bustul de bronz, realizat de sculptorul Imre Gyenge (1939-1986), prezintă o imagine cu totul neutră, din care nu mai putem desprinde niciuna din însușirile spirituale ale marelui ierarh. Din înfățișarea sa abia de se mai pot distinge date care să indice demnitatea sacerdotală, ținuta specifică a unui episcop ortodox, ca și când acestea n-ar fi avut vreo relevanță în evocarea personalității lui. Cu totul neînsemnată s-a dovedit în cele din urmă, în cazul acestui portret, preocuparea autorului de a surprinde caracterul atât de distinct al fizionomiei lui Andrei Șaguna. Comanda în sine prevăzuse de fapt o atare tratare rece, impersonală, lipsită de expresie, și aceasta pentru a nu readuce cumva în ochii celor de atunci exemplul caracterului puternic – cu care impresionase Șaguna lumea zilelor lui – și a nu redeștepta din uitare un simbol al identității și demnității, în conștiința unui popor asuprit politic și religios. „Monumentul” nu era mai mult decât un nume inscripționat pe lespedea unui mormânt gol, un nume pe care-l citești în treacăt. Este un nume, asemeni altora, alese pentru a încropi un panteon de eroi fără chip, embleme ale luptei unei națiuni devenită, în sfârșit, „suverană”.

Până astăzi, cultul autentic care i-a fost dedicat mitropolitului Șaguna, are legătură cu mausoleul de la Rășinari. „Mormântul, ca loc de pelerinaj sau cel puțin de reculegere, concentrează, așa cum observă istoricul Andrei Pippidi, expresia venerației pentru o viață dedicată națiunii... Statuia este un mormânt itinerant, în sensul că, dacă personajul are o importanță națională, el nu va fi reprezentat numai în orașul său natal sau în apropierea casei unde a locuit, ci și în alte centre aflate în emulație cu cel original sau chiar peste hotare”<sup>114</sup>. Sibiul, după atâtea prilejuri ratate, nu are nici până astăzi statuia care i s-ar cuveni marelui ierarh. Cu numele său a fost botezată una dintre cele mai aglomerate și anoste artere rutiere ale orașului, numită înainte vreme, strada Lenin. În schimb i-a fost consacrat un prim monument important la Constanța, în dreptul clădirii care adăpostește de câțiva ani Universitatea „Andrei Șaguna”, și un bust la Brașov. Un alt proiect vizează, de o vreme, amplasarea unui bust al mitropolitului în Ungaria, la Jula.

<sup>113</sup> *Ibidem*, p. 86.

<sup>114</sup> A. Pippidi, *op. cit.*, p. 8.

Lect. Dr. Ioan Abrudan

Revenind la orașul de pe Cibin, e greu de crezut că problema delicată a unui monument atât de necesar, dedicat lui Andrei Șaguna, ar putea fi rezolvată fără voința și implicarea întregii comunități. Sunt chestiuni care se cuvin analizate și care privesc între altele locul cel mai potrivit în care ar urma să fie amplasat un asemenea monument semnificativ, precum și identificarea artistului capabil să-l execute la un nivel corespunzător. Proiectul ar trebui să readucă în discuție oportunitatea unei reprezentări figurative, ori realizarea unui memorial, în genul celui pe care-l propunea, la începutul secolului trecut, Brâncuși, ca omagiu lui Spiru Haret.

**Abstract:** Over time, a series of portraits – representations of either plastic art or photography – have been dedicated to Metropolitan Andrei Șaguna, which decisively contribute to the historical evocation of his personality. Among these, the works of two prominent representatives of the early twentieth century Romanian art, namely the Transylvanian painter Sava Henția and the sculptor Frederic Stork, are worth being mentioned. In both cases, the portrayal of Metropolitan Andrei Șaguna was entrusted to the above-mentioned artists through official order, by the Theological-Pedagogical Institute and, respectively, by the Consistory of the Orthodox Archdiocese of Sibiu.

This study aims to highlight the extent to which these two artistic images managed to render and communicate to posterity the physical features and the memorable spiritual qualities of the hierarch.

Began a few decades after Șaguna's death, the two works demanded prior documentation on the part of their creators, including a selection of sources, which the present study has identified with a series of portraits after living models and with some old photographs of Șaguna.

The promotion of the project concerning the placement of a monument, representing Metropolitan Șaguna, in a public place in Sibiu has also been approached, as this initiative has not been materialised yet.