

# ENCICLOPEDIA IMAGINARIILOR DIN ROMÂNIA

---

IV

*Imaginar religios*

Această lucrare a fost sprijinită prin proiectul Ministerului Cercetării și Inovării CCCDI-UEFISCDI, număr proiect PN-III-P1-1.2-PCCDI-2017-0326/49 PCCDI, în conformitate cu PNCDI III.

© 2020 by Editura POLIROM

Această carte este protejată prin copyright. Reproducerea integrală sau parțială, multiplicarea prin orice mijloace și sub orice formă, cum ar fi xeroxarea, scanarea, transpunerea în format electronic sau audio, punerea la dispoziția publică, inclusiv prin internet sau prin rețele de calculatoare, stocarea permanentă sau temporară pe dispozitive sau sisteme cu posibilitatea recuperării informațiilor, cu scop comercial sau gratuit, precum și alte fapte similare săvârșite fără permisiunea scrisă a deținătorului copyrightului reprezintă o încălcare a legislației cu privire la protecția proprietății intelectuale și se pedepsesc penal și/sau civil în conformitate cu legile în vigoare.

[www.polirom.ro](http://www.polirom.ro)

Editura POLIROM

Iași, B-dul Carol I nr. 4; P.O. BOX 266, 700506

București, Splaiul Unirii nr. 6, bl. B3A,

sc. 1, et. 1, sector 4, 040031, O.P. 53

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României:

*Enciclopedia imaginariilor din România* / Corin Braga (coord. general). – Iași: Polirom, 2020. – 5 vol.

ISBN 978-973-46-8183-9

Vol. 4: *Imaginar religios* / vol. coord. de Ioan Chirilă. – 2020. – Conține bibliografie. – Index. –

ISBN 978-973-46-8263-8

I. Braga, Corin (coord.)

II. Chirilă, Ioan (coord.)

7

Printed in ROMANIA

# ENCICLOPEDIA IMAGINARIILOR DIN ROMÂNIA

CORIN BRAGA

(coordonator general)

IV

*Imaginar religios*

Volum coordonat de

IOAN CHIRILĂ

POLIROM  
2020

# Religie și cotidian

*Sarolta Püsök*

## Introducere

Cele două modalități de a fi în lume sunt sacrul și profanul (Eliade, 1957) și este firesc că biserica, lăcașul de cult, aparține spațiului sacru. Deseori se vorbește despre desacralizarea imensă a lumii înconjurătoare, dar este semnificativ și procesul invers, „sacralizarea” profanului. În urma Reformei, din bisericile protestante dispar imaginile sfinților și reprezentările figurative ale temelor biblice, pereții deveniți goi se văruiesc în alb, dar cu timpul apar obiecte și simboluri din viața cotidiană. Astfel apare în spațiul religios instrumentul muzical, în speță orga, care devine un element important al liturghiei în context protestant. Obiectele de cult legate de Sfintele Taine (Împărtășania și Botezul) reprezintă deseori un patrimoniu cultural foarte valoros, în special clenodiile și textilele, care provin din donațiile familiilor nobile din secolele XVI-XVIII. Broderiile decorative din biserici, în special în regiunea Călata, sunt capodopere ale etnografiei locale. Capitoul va cuprinde și prezentarea sacralizării mobilierului pictat, precum și modul în care unele motive (pelicanul, steaua) devin simboluri religioase pe coroana amvonului sau pe tavanul pictat.

Capitolul tratează și o interferență specială între sacru și profan, monumente și obiecte funerare: Cimitirul Vesel din Săpânța, blazoanele funerare din biserica reformată centrală din Cluj-Napoca și stâlpii de mormânt (lemn cioplit) din diferite regiuni ale Transilvaniei.

## Amvoane, coroane de amvon și simboluri tipice protestantismului

În urma Reformei, amvonul joacă un rol foarte important în bisericile protestante, fiind locul central al liturghiei, locul consacrat propovăduirii, care din punct de vedere ritual a preluat locul altarului. Amplasarea amvonului este determinată în primul rând de funcționalitate. Astfel, acesta ocupă locul care este vizibil din orice parte a bisericii, locul care este totodată optim din punctul de vedere al acusticii spațiului. Amvonul poate fi executat din lemn sau piatră. Amvonul bisericii reformate centrale din Cluj (de pe strada Lupului, strada Kogălniceanu de azi) este o adevărată capodoperă (vezi ilustrația IV.2).

Acest amvon a fost creat în cadrul lucrărilor de reclădire a bisericii din 1646. Este primul amvon realizat în stilul Renașterii târzii, cu motive florale. Potrivit cercetărilor făcute de istoricul Lajos Kelemen (1877-1963), amvonul a fost proiectat de artistul venețian Augustino Serena (Sas, 2015, p. 55). Lucrările de pietrărie ale amvonului (structura amvonului și chenarele plăcilor parapetului) sunt executate de sculptorul sibian Elias Nicolai, iar plăcile din alabastru amplasate în parapet și detaliile sculptate aparțin tâmplarului clujean János Asztalos de Reghin, alias Hannes Lew Rehner. Coronamentul amvonului a fost confecționat din lemn de chiparos la Sárospatak, de polonezul Stanislawski, tâmplar al principelui György Rákóczi I (Weisz, 2015, p. 7). În Ardeal, cele mai valoroase amvoane sculptate în piatră (calcar) au fost realizate în secolul al XVIII-lea. Este de remarcat că, în această perioadă, în țările catolice din Occident, stilul artistic dominant era deja barocul, dar în Transilvania, protestanții, ca modalitate de delimitare față de Curtea Habsburgică, au optat în continuare pentru stilul Renașterii târzii cu motive florale. Arta sculpturii din Italia de Nord s-a dezvoltat mai departe în atelierele transilvănene. Satul Chidea (situat între Cluj și Dej) a devenit un centru important pentru arta cioplirii în piatră, tâmplărie și zidărie, unde, fără îndoială, Dávid Sipos era cel mai talentat. Operele realizate de Sipos sunt compoziții bine concepute, reliefuri cu motive vegetale stilistice, într-o manieră rafinată. Amvoanele lui aveau, de obicei, formă de potir împărțit în cinci table/bandouri, decorate cu un motiv vegetal, cu vrejuri, care se termină cu cap zoomorf sau într-un motiv floral. Lucrările cele mai semnificative realizate de Dávid Sipos de Chidea între 1720 și 1762 se află în bisericile reformate din: Bontida, Văleni, Băbuțiu (ulterior mutat la Chidea în biserica catolică), Dej, Mănăstireni, Zimbor, Ciumăfaia, Cubleşu Someșan, Turea, Hodod, Nadișu Hododului, Dragu (ulterior mutat la Huedin), Tonciu, Apa, Orașu Nou, Sângeorgiu de Pădure, Branștea, Pădureni (Murádin, 1994). Coroana amvonului are dublu rol: decorarea spațiului și amplificarea acusticii.

La începutul Reformei, din bisericile protestante dispar ornamentele figurative, dar și față de simboluri se poate observa o repulsie, deoarece exista temerea că oamenii neînvățați ar putea să atribuie simbolurilor o putere magică. Generațiile născute și educate în comunitățile protestante erau ferm convinse că în afară de Dumnezeu nu există nici o forță divină, supranaturală, deci simbolurile pot fi utilizate din nou fără a exista riscul superstiției. În timpul Contrareformei, în semn de delimitare, erau promovate în primul rând simbolurile biblice și simbolurile noi, care nu erau folosite în Biserica medievală și nu se regăseau în Biserica Catolică. Astfel apare pe bisericile protestante steaua ca simbol.

Folosirea simbolurilor pentru transmiterea mesajului într-un format compact, dar deschis totuși pentru interpretări mai largi este de aceeași vârstă cu omenirea. Există simboluri străvechi care de-a lungul secolelor și-au păstrat forma, aspectul vizibil, dar la nivelul realității indicate s-a petrecut o metamorfoză multiplă, astfel, mesajul marcat s-a schimbat sau cel puțin s-a lărgit ori s-a restrâns câmpul semantic. Creștinismul a păstrat simbolurile biblice cunoscute din Vechiul Testament, dar totodată a transformat simboluri deja cunoscute din lumea antică, a suprascris mesajul anterior, cuprinsul păgân fiind înlocuit cu mesaje biblice transmise de Noul Testament. A treia categorie de simboluri a fost a celor inventate de creștinism, cum ar fi, de exemplu, *peștele* pentru simbolizarea lui Iisus Hristos. Peștele apare deseori în Noul Testament: o mare parte a discipolilor sunt pescari și devin „pescari de oameni” (*Matei* 4, 19), Petru scoate banii

de argint cu care este plătit impozitul pentru sinagoga din Capernaum (*Matei* 17, 27) în urma pescuitului miraculos, Iisus Hristos, după Înviere, pregătește de mâncare pește pentru discipolii Lui (*Ioan* 21, 9). Denumirea greacă a peștelui este *ichthys*, care se poate interpreta totodată ca acronim. Astfel, *ichthys* = *Iesus Christos Theou Yios Soter* („Isus Hristos Fiul lui Dumnezeu Mântuitorul”). Iota (I) este prima literă de la *Iesus*, adică „isus”; Chi (X) este prima literă de la *Christos*, care se traduce prin „uns”; Theta (TH) este prima literă din *Theou*, grecescul pentru „Dumnezeu”; Ypsilon (Y) este prima literă a cuvântului *Yios*, grecescul pentru „Fiul”; Sigma (S) este prima literă de la cuvântul *Soter*, care înseamnă „Salvator”.

Simbolurile folosite de creștini se pot clasifica și altfel: litere simbolice, simboluri vegetale, simboluri din lumea animalelor, simboluri astrale și obiecte simbolice. În bisericile reformate pe acoperământul (coroana) amvonului apare deseori o pasăre, pelicanul, care a devenit simbolul jertfei, al consacării de sine (vezi ilustrația IV.3).

Pelicanul face parte din categoria simbolurilor care aparțin lumii animalelor. Pasărea pelican este o specie acvatică masivă, cu anvergura aripilor cuprinsă între 270 și 320 cm, are pene albe, dar în zbor se distinge ușor culoarea neagră a penelor de pe partea inferioară a aripilor. Are un cioc larg și lung, la care este atașată o gușă galbenă străbătută de vene roșii. Se hrănește cu pește, în ape cu adâncime redusă. Pelicanii depun unu-două ouă, uneori trei. Puii sunt ocrotiți în cuib timp de nouă săptămâni și hrăniți de părinți până ce învață să zboare. Când sunt puii mici, pasărea îi hrănește prin regurgitare cu hrană aproape digerată. Până la sfârșitul secolului al XIX-lea, când s-au realizat drenarea sistematică a zonelor băltoase, regularizarea fluviilor și canalizarea apelor, pelicanii erau răspândiți în mai multe regiuni ale Bazinului Carpatic. Oamenii puteau observa modul de trai al pelicanului, dar, neavând instrumente optice performante, au constatat greșit hrănirea puilor. În gușa de sub cioc, hrana avea culoarea roșie din cauza sângelui ieșit din peștișorii deja mestecați, astfel că observatorul care nu avea lunetă la îndemână a crezut că pasărea își sfășie venele și hrănește puii cu propriul sânge. O observație anatomică (zoologică) greșită este sugerată de o legendă frumoasă despre o pasăre al cărei comportament este similar cu jertfa Domnului. Cercetările arată că legenda și simbolul pelicanului erau cunoscute deja în creștinismul medieval. Simbolul era atât de răspândit în Biserica Reformată încât apare aproape pe fiecare tip de obiecte de cult, pe mobilierul pictat și sculptat, pe clenodii și broderii de cult. Un medic recunoscut din Debrecen clarifică în opera sa, încă din anul 1803 (Takács, 1986, p. 58), observația fabuloasă greșită, dar cunoașterea realității științifice nu afectează popularitatea simbolului. Simbolul este folosit și în prezent, de exemplu, în blazonul și în logoul Bisericii Reformate din Ardeal.

Steaua este un simbol străvechi, întâlnit și în religiile antice ca element important al culturilor astrale. În Vechiul Testament apare nu numai în descrierea creației, ci și în viziunea profetică a lui Balaam despre venirea Mântuitorului (*Numerii* 24, 17). La începutul Noului Testament, magii de la răsărit erau conduși de steaua lui Iisus Hristos la Betleem (*Matei* 2, 1-12). Steaua are deci un rol de călăuzire către Iisus. Steaua calvină de pe turnul bisericilor reformate seamănă cu un buzdugan, numărul razelor nu este fix, dar la majoritatea figurilor unidimensionale are opt raze.

Un alt simbol apărut pe turnurile bisericilor reformate în vremea Contrareformei este cocoșul, menit să marcheze distincția clară față de bisericile catolice care au ca simbol crucea. În urmă cu 500-600 de ani, cocoșul era deja amplasat pe clădiri; dintr-o

baladă a poetului János Arany (1817-1882) se știe că și pe cetatea din Buda era amplasat un cocoș din metal. Astfel de obiecte situate pe acoperișuri erau menite să arate direcția vântului (sfârlează de metal), dar, după o explicație mai puțin rațională, erau folosite și pentru îndepărtarea viciului. În basmele populare, cântecul cocoșului alungă răul, deoarece, conform superstițiilor, vrăjitoarele și demonii sunt pe pământ doar între miezul nopții și cântatul cocoșului. Biserica are însă o explicație mult mai lucidă. Teologul transilvănean Péter Bod (1712-1769), în opera sa *Szent Hilarius* (1760), la întrebarea „Ce rol are cocoșul pe turnurile bisericilor?” răspunde: acesta le amintește păcătoșilor cum Apostolul Petru, în zorii zilei de Vinerea Mare, în ciuda declarației sale de loialitate, neagă de trei ori relația sa cu Iisus până la cântatul cocoșului, exact așa cum a prevăzut Iisus: „Îți spun că nu va cânta cocoșul, până te vei lepăda de Mine de trei ori” (*Ioan* 13, 38). Deci cocoșul este un avertisment, pentru ca omul să se pocăiască și să se închine în fața lui Dumnezeu. Această semnificație a simbolului era cunoscută și în alte țări, chiar și în Biserica medievală, așa cum reiese dintr-o traducere publicată în 1625, în Kosice, de Albert Szenczi Molnár (1572-1632). În comunitățile reformate, cocoșul devine simbolul păstrării stării de veghe în credință, simbolul fidelității, dar și al penitenței, uneori regăsindu-se și pe obiecte de cult (Takács, 1986, pp. 80-85).

## Orgi

Orga este un instrument muzical cu claviatură, oricare sunet al ei fiind produs prin vibrația unei coloane de aer în interiorul unor tuburi. Tuburile sunt construite, de regulă, din metal (staniu sau aliaje staniu-zinc), dar pot fi confecționate și din lemn. Orgile mici au o singură *claviatură*, numită și „manual” (la care organistul cântă cu mâinile), în timp ce orgile mari au mai multe. Cele din urmă sunt dotate și cu *pedalier* (echivalentul unei claviaturi la nivelul picioarelor). În funcție de numărul tuburilor, orgile au unul sau mai multe *registre*. Acestea sunt seturi de tuburi cu caracteristici constructive și sonore similare, producând frecvențele notelor muzicale. Organistul poate porni, opri și combina diferitele registre ale orgii prin pârghii aflate în apropierea claviaturii. La clasificarea orgilor se ia în considerare *mecanica*, numită și „tractură”, adică sistemul care, la apăsarea degetului pe clapă, deschide ventilul ce alimentează tuburile corespunzătoare cu aer. După modul în care se realizează legătura dintre clape și ventilul aferent, orgile se pot diferenția astfel: mecanice (prin pârghii), pneumatice (prin țevi de presiune din plumb sau alte materiale), electrice (ventilul fiind acționat de electromagneți) sau electronice. Mecanismul de aprovizionare cu aer s-a schimbat mult de-a lungul anilor. Inițial consta din burdufuri acționate manual, care în ultimele decenii au fost înlocuite de ventilatoare electrice.

Orga este de regulă un instrument imobil de mari dimensiuni și se construiește special pentru încăperea în care se află. Orgi există și în săli de concert, cum ar fi studioul Radio-Televiziunii Române din București sau Palatul Culturii din Târgu Mureș, dar cele mai multe sunt consacrate muzicii sacre, orga fiind cunoscută ca instrument de cult în toate Bisericile creștine Romano-Catolice și Protestante (Evangelice/Luterane, Reformate/Calvine și Unitariene). Din punct de vedere geografic, cele mai multe dintre cele 1.500 de orgi catalogate ca piese patrimoniale se regăsesc în lăcașuri de cult de pe teritoriul Transilvaniei, excepție făcând câteva aflate în Moldova sau în capitală (Dávid, 1996, p. 9).

Orga a fost inventată de greci în secolul al III-lea î.Hr., când se numea *organon*, iar primul instrument amintit în istoriografie exista în Alexandria. Orga a fost preluată de la greci de către romani, astfel s-a răspândit și în provincii. „O orgă din anul 228 d.Hr. a fost descoperită în orașul Aquincum din Ungaria (Panonia). Având în vedere că Dacia se afla în imediata vecinătate, este foarte posibil ca asemenea instrumente muzicale să fi fost cunoscute și în această provincie romană” (Roșca, 2008, p. 5). Vechiul Testament numește mai multe instrumente muzicale folosite în cult, însă creștinismul are nevoie de sute de ani până la consolidarea opiniei în privința utilizării muzicii în cadrul slujbelor religioase. La Sinodul de la Milano, în 1287, are loc o dezbateră pe această temă, decizia fiind tolerarea orgii ca singurul instrument muzical la Sfânta Liturghie, deoarece marile catedrale din Europa de Vest dețineau deja o orgă. Din secolele XII-XIII până în timpul Reformei nu au mai existat nelămuriri în această privință, Renașterea aducând înflorirea construcției de orgi. În istoria artei muzicale în spațiul românesc „se afirmă trei direcții ale artei culte : bizantină, orientală și apuseană”. Prin legăturile religioase permanente cu Apusul, s-au cultivat și relațiile culturale și artistice occidentale. „Muzica de orgă putea fi auzită în bisericile catolice și ale confesiunilor creștine deprinse din acesta, în localitățile din Transilvania, unde maghiarii, sașii și secuii conviețuiau alături de românii ortodocși, în ale căror biserici se auzea muzica vocală de tradiție și stil bizantine” (Roșca, 2008, p. 5). Începând din secolul al XIII-lea este cunoscut numele cantorilor episcopiei din Alba Iulia. Prima imagine în care apare o orgă portabilă se regăsește în liturghierul (*missale*) copiat în Bratislava în 1377 de miniaturistul Jacob Aldenrath Heinrich (1775-1844), paroh în Csukard/Velké Tànie (Slovacia), carte păstrată în Biblioteca Batthyaneum din Alba Iulia.

Între marile personalități ale Reformei existau diferențe mari de abordare a muzicii în cult : elvețianul Ulrich Zwingli (1484-1531), deși avea cunoștințe muzicale aprofundate, renunță atât la muzica instrumentală, cât și la cântec ; Jean Calvin (1509-1564) optează pentru cântece *a capella*, iar Martin Luther (1483-1546) promovează muzica sacră. În Transilvania, ramura elvețiană a Reformei respinge timp de circa 100 de ani folosirea instrumentelor muzicale. Astfel, și în Cluj-Napoca a fost eliminată orga din Biserica Sf. Mihail în 1565 (Dávid, 1996, p. 15). Principele Gábor Bethlen avea suficientă autoritate pentru ca, după modelul altor protestanți, să comande reconstruirea unei orgi în Alba Iulia, dar după 1629 văduva lui, Ecaterina de Brandenburg, a fost silită să cedeze instrumentul muzical în favoarea bisericii evanghelice din Sibiu. Până la începutul secolului al XVIII-lea, în comunitățile protestante apare totuși o simpatie nerăbdătoare față de orgi, astfel încât constructorii de orgi au avut de lucru până la sfârșitul secolului al XIX-lea.

La început, pentru construirea orgilor erau invitați meșteri din Occident (Germania, Polonia), dar o mare parte a instrumentelor muzicale erau construite de meșteri așezați în Transilvania, după cum urmează : I. Kolonics din Târgu Secuiesc (114), Wegenstein din Timișoara (63), I. Takacs (44) și familia Metz (40) din Târgu Mureș, J. Hahn din Sibiu (41), familia Binder din Sighișoara (35). Dintre meșterii din alte țări, cel mai productiv era J. Angster (88) din Pécs (David, 1996, pp. 182-214). Printre primii constructori autohtoni se numără monahul János Kájoni (Ioan Căianu, 1629-1687), născut la Leghia (județul Cluj), care în 1664 a reușit să reconstruiască și să îmbogățească o orgă pentru Mănăstirea Șumuleu Ciuc. Monahul a fost totodată autorul antologiei muzicale *Codex Caioni* și „a dat, prin valoarea și activitatea sa, consistență legăturilor continue și complexe ale Transilvaniei cu arta și cultura Apusului” (Roșca, 2008, p. 6).



Orga bisericii evanghelice din Sibiu este excepțională, având 78 de registre. Întâietatea orașului Sibiu se remarcă și prin faptul că încă din anul 1350 funcționa o orgă în biserica Sf. Maria. Documentele consemnează existența unui organist în Brașov încă din 1427, prima orgă atestată documentar a bisericii Sf. Maria/Biserica Neagră din Brașov fiind construită în 1499 (vezi ilustrația IV.4). Biserica deține astăzi două instrumente, dintre care orga Buchholz a fost construită în stil romantic timpuriu în 1839, de către meșterul berlinez Carl August Buchholz (1796-1884), cu 76 de registre (dintre care 63 sună). Orga are 3.993 de tuburi (cu lungimi de 2-9 metri), patru manuale și un pedalier. Orga mecanică Buchholz este cea mai mare orgă funcțională și nemodificată din sud-estul Europei.

## Clenodii

Pătrunderea elementelor cotidiene în spațiul religios se petrece adesea prin apariția obiectelor de cult care provin din mediul profan. În contextul ortodox și catolic, piesele liturgice sunt sfințite, iar pentru crearea obiectelor de artă din metale prețioase s-a dezvoltat orfevrăria ecleziastică. În contextul protestant întâlnit în Transilvania, obiectele de cult reprezintă deseori un patrimoniu artistic foarte valoros, dar nu necesită o procedură de creație tipică artei sacre. În secolul al XVI-lea, în urma dezbaterilor asupra Împărtășaniei, apare o mare discrepanță între interpretarea teologică a Bisericii medievale (Romano-Catolice) și cea a Bisericilor Protestante. O consecință a discuțiilor, de multe ori, este fondarea noilor biserici unde au lipsit clenodiile necesare pentru Sf. Botez și Împărtășanie. Comunitățile protestante, chiar dacă dispun de averea bisericii anterioare, ca formă de delimitare față de teologia Bisericii medievale cu privire la Împărtășanie, refuză să folosească clenodiile vechi pentru Împărtășanie. Ca răspuns la această necesitate, enoriașii donează potire, pocale, pahare, căni și farfurii de cuminecare. Majoritatea donatorilor aparțineau nobilimii, care deținea astfel de obiecte valoroase, executate din metale prețioase și aliaje, folosite inițial în scopuri profane, iar ulterior în viața cotidiană. Datele înscrispionate pe piesele donate sau introduse în inventarele colecțiilor bisericesti de multe ori nu coincid cu data producerii acelor obiecte, comandate anterior. Există piese executate în diverse bresle din Europa întreagă, dar în secolele XV-XVII a înflorit și orfevrăria autohtonă. Foarte multe vase de cositor sunt lucrările turnătorilor din Sighișoara, Sibiu, Brașov sau Cluj. Aurarii și argintarii autohtoni practicau cu mult talent, de exemplu, tehnica emailului filigranat (*Drahtemail*), combinat cu filigran perlat (*Perlenfiligran*). „Meșterii își împodobeau lucrările, în special potirele, cu o broderie vegetală de filigran subțire din argint, spațiile din interiorul conturului filigranat fiind umplute cu email viu colorat, tehnică ce producea efecte estetice deosebite și necesita o mare îndemănare [...] realizările lor remarcabile i-au creat renumele *de modo transsilvano*, calificativ sub care apare pentru întâia oară în inventarele apusene din 1508” (Dâmboiu, 2009, p. 7).

## Broderii de cult

În inventarul bisericilor apar mai multe tipuri de textile, între care se numără broderiile, care sunt menite să decoreze biserica (acoperăminte pentru masa Domnului, amvon, galerii, orgă, bănci). Categoria textilelor include și veșmintele preoțești, pe care prezentul

capitol nu le descrie, deoarece inițial erau proiectate și executate în exclusivitate pentru slujbele religioase. Însă celelalte categorii de textile și motivele de pe ele apar și în cotidian. Clasificarea de mai jos este făcută pe baza provenienței textilelor. O parte dintre broderiile de cult sunt mai vechi, din secolul al XVII-lea până în secolul XX și sunt donate de femei nobile sau burgheze, deci sunt *broderii domnești*. O altă parte a broderiilor sunt mai recente și sunt proiectate și executate de femei simple, din rândul țăranilor, fiind astfel *broderii de tip artizanat popular*.

Fiecare biserică deține mai multe țesături conform inventarelor. Cercetătorii lucrează la catalogare, dar până în prezent centralizarea cataloagelor s-a realizat doar în câteva regiuni. Textilele aflate în posesia bisericilor protestante sunt importante și pentru cercetătorii istoriei culturii și civilizației, deoarece sunt cele mai autentice oglinzi ale cotidianului din vremurile de odinioară. În bisericile protestante nu a existat nici o prescripție în privința cromaticii textilelor; nici simbolurile religioase nu erau strict necesare, textilele putând fi decorate cu motivele care erau la modă în vremea confecționării lor. Pe de o parte, în depozitele bisericilor au rămas în număr mult mai mare textile vechi decât în moștenirile familiale sau în colecții private; pe de altă parte, pentru cercetare constituie un avantaj semnificativ faptul că majoritatea textilelor de cult sunt inscripționate, deci se cunoaște anul donației și donatorul (Palotay, 1942, p. 290). În secolele XVII-XVIII, la curtea aristocraților mai înstăriți au fost instalate ateliere de brodat, unde fiicele nobilimii educate, sub patronatul stăpânei casei, aveau oportunitatea de a-și însuși arta broderiei. În aceste ateliere au slujit și profesioniști bărbați, care erau angajați pentru lucrări mai dificile (Palotay, 1940, pp. 5, 7). Atelierul principesei Zsuzsánna Lórántffy (1600-1660) și cel al contesei Kata (Árva) Bethlen (1700-1759) sunt cele mai cunoscute din această perioadă. Necrologul contesei Kata Á. Bethlen, din 1759, menționează peste 20 de astfel de donații, dintre care cele mai multe pot fi identificate și azi (de exemplu, în Hoghiz, Alba Iulia). Biserica reformată din Făgăraș păstrează un acoperământ pentru amvon (vezi ilustrația IV.4) și unul pentru masa Domnului confecționate din rochia de mireasă a contesei (cununia a avut loc în 1722). În bisericile catolice era la modă donarea rochiei de mireasă către biserică, dar în context reformat această donație este unică. Broderia are ca material de fond o mătase de culoare galbenă, ornamentată cu flori, animale, ființe fantastice în stil baroc. Cromatica piesei și compoziția liberă creează o atmosferă veselă, plină de bucurie (Palotay, 1940, pp. 20-22).

Lucrul de mână necesită întotdeauna mult timp și multă energie, dar cu două-trei secole în urmă și materialele din care erau confecționate broderiile presupuneau mari investiții. Pentru Transilvania, cea mai apropiată sursă de materiale era Imperiul Otoman. Diplomații care aveau drum către Sublima Poartă erau adesea însărcinați să aducă în țară materiale prețioase de cusut. Altă sursă erau negustorii armeni, care veneau adesea cu țesături și fire valoroase la curtea doamnelor iubitoare de frumos. Broderiile au fost realizate pe diferite tipuri de țesături de *in*, de la cele mai fine, vapoase, până la pânză groasă, plină (voal, șifon), și de *mătăsuri*. Preferate erau materialele de fond alb sau bej, dar întâlnim și alte culori. Materialele de brodat erau diverse, în general folosindu-se fire de mătase colorată (vișiniu, albastru, verde, galben) și fire din metale prețioase. Materialele de brodat din argint, aur, cupru erau prelucrate în formă de sârmă sau fir (alcătuit din benzi înguste înfășurate în jurul unui miez textil – de exemplu, fir de mătase naturală).

La textilele brodate, pe lângă materialul de fond și de brodat care, într-un fel, limitează tehnicile de cusut, alegerea motivelor joacă un rol foarte important. Pe aceste piese

se poate descifra întâlnirea Occidentului cu Orientul. Renașterea florală a lăsat urme în întreaga artă bisericească protestantă. Influențele italiene au început cu relațiile diplomatice și culturale din timpul lui Matei Corvin, prin căsătoria acestuia cu Beatrice de Aragon. O altă sursă de influență erau negustorii sași din Transilvania, care au străbătut mereu drumurile către ținuturile germane, sau miile de preoți protestanți care au studiat în școlile de teologie din Germania, Olanda, Elveția și Anglia. În secolul al XVI-lea, în marile centre culturale din Europa s-au tipărit deja primele cărți cu motive de brodat. Trebuie amintită, nu în ultimul rând, influența culturală a Imperiului Habsburgic. Interesant este faptul că mostrele și tehnicile de cusut sosite din Occident erau adesea deja un rezultat al întâlnirii Vestului cu Estul, ca în cazul influenței bizantine în Veneția sau al celei arabe în Spania. Unele documente din Transilvania vorbesc despre textile făcute după modelul spaniol (Szócsné Gazda, 2000, p. 90). Concomitent cu influențele culturii occidentale, Orientul *pornește* către Occident. Începând din 1541, o mare parte a Bazinului Carpatic a fost ocupat de Imperiul Otoman, timp de un secol și jumătate, ceea ce în viața cotidiană a avut diverse consecințe. Pe de o parte s-au stabilit și relații prietenoase între populația turcă și cea autohtonă, datorită cărora broderiile și motivele otomane au devenit cunoscute. Pe de altă parte, cu ocazia unor bătălii, populația autohtonă a reușit, din când în când, să dobândească obiecte otomane (covoare de rugăciune, acoperăminte frumos brodate) și prizonieri de război, printre care erau și femei. Din această perioadă se cunosc documente din care reiese că în atelierile de brodat erau foarte bine primite prizonierile otomane, brodeze care cunoșteau foarte multe motive și tehnici otomane de brodat (Pocsainé Eperjesi și Bodnár, 2016, pp. 7-9). În inventarul unor biserici apar broderii otomane confiscate în bătălii, de exemplu, în Văleni (județul Mureș) (vezi ilustrația IV.7). Lucrările făcute în atelierile din țară au imitat la un moment dat piesele otomane atât de bine, încât recunoașterea diferenței este aproape imposibilă. Cu timpul s-a dezvoltat totuși un stil propriu, astfel încât specialiștii vorbesc despre *broderii domnești maghiare*, expresie care se referă la broderiile confecționate în secolele XVI-XVII prin combinarea motivelor și tehnicilor renașcentiste florale cu cele otomane, într-o manieră proprie.

Motivele cel mai des întâlnite pe broderii sunt : rodia, trandafirul, crinul, laleaua, diferite garoafe ; strugurii și grâul sunt motive mai recente. Pe broderii apar și simboluri bisericesti : potir, miel cu steag, pelican ș.a. (Pocsainé Eperjesi și Bodnár, 2015, pp. 6-15).

A doua categorie a broderiilor de cult întâlnite în bisericile protestante sunt *broderiile de tip artizanat popular*. Aproape în fiecare regiune etnografică s-au dezvoltat unele tipuri de broderii și țesături proprii – în Secuime, Sălaj, Câmpia Transilvaniei –, dar sunt și sate unde s-a dezvoltat un stil unic, cum ar fi Remetea și Sic (vezi ilustrația IV.5).

Stilul broderiilor domnești a influențat în mod sigur evoluția artei populare, efectele culturii înalte se pot identifica (Gyarmathy și Hory, 1896, p. 38), dar totodată se poate vorbi și de reciprocitate, deoarece și mostrele arhaice, ideile arhetipice din sufletul poporului și-au găsit drumul către cultura înaltă. Majoritatea pieselor de artizanat popular care apar în biserici au o trăsătură comună, fiind monocromatice (alb, roșu, albastru-închis) sau bicromatice (albastru și roșu). O altă caracteristică comună a acestor broderii și țesături este că motivele nu au fost concepute în exclusivitate pentru biserică, cu câteva decenii în urmă și *camera frumoasă* a caselor țărănești fiind împodobită cu același tip de lucru de mână. Oamenii simpli simțeau nevoia de a înfrumuseța lăcașul de cult ca pe propriile locuințe, astfel încât în biserică s-au simțit mereu acasă. Transformările bruște în viața cotidiană provoacă o schimbare și în raportarea la interiorul bisericii. Azi, acoperămintele

de tip artizanat popular de pe masa Domnului, amvon, bănci și galerii dau senzația că ne-am afla într-un muzeu etnografic, dar omul rămâne totuși cu o impresie plăcută. Aceste compoziții de artă populară sunt impozante și admirabile (vezi ilustrația IV.6).

Și în a doua parte a secolului al XIX-lea, piesele artizanale populare au rămas la fel de impresionante. Astfel, în casele țăranilor, broderiile au fost remarcate și de către fiica preotului reformat din Mănăstireni. Etelka Hory, prin căsătoria cu Zsigmond Gyarmathy, a avut oportunitatea de a se întâlni cu oamenii de seamă ai perioadei. Casa lor era deschisă pentru artiști, scriitori, etnografi, politicieni. În 1895, a fost rugată să amenajeze un pavilion cu piesele de artizanat popular specifice zonei etnografice Călata la expoziția generală din Budapesta. Expoziția a declanșat un val de interes pentru zona Călătei. Doamna Gyarmathy a valorificat momentul pentru a promova propriul neam și implicit pentru a-l scoate din sărăcie. Femeile din zonă erau foarte talentate în arta broderiei, dar trăiau la limita sărăciei. Prin cercul său larg de cunoștințe, prin activitate publicistică și printr-un șir de expoziții, această doamnă a devenit managerul voluntar al regiunii, femeile din zonă primind mii de comenzi. Chiar și o parte din zestrea prințesei Maria Valeria a fost astfel confecționată în satele din Călata. Broderiile de artizanat popular au deschis calea către bunăstare pentru o regiune unde poate că fără această schimbare majoritatea modelelor și tehnicilor de brodat ar fi fost date uitării. Broderia plină scrisă (denumirea se referă la faptul că pe pânză se scriau liniile principale ale modelului și la brodat fiecare linie era dublată, în formă de șnururi paralele legate între ele) nu numai că a fost salvată de la uitare, dar s-a răspândit în întreaga țară. Bisericile reformate din zona Călata sunt împodobite cu broderii pline scrise în culoarea roșie sau albastră ori cu cusături albe confecționate prin tăierea firelor și brodarea cvadratelor goale.

## Covoare orientale/transilvănene

Dacă privești imaginea unui covor oriental o poți asocia, geografic, firesc și repede, cu o regiune sau o țară din Orient cum ar fi Persia și, din punct de vedere religios, cu islamul, în care rugăciunile necesită prezența unui covor. Datorită poziției geografice a Transilvaniei și impactului Reformei, nu ar fi greșit dacă la o astfel de asociere cu covorul oriental s-ar adăuga Transilvania și protestantismul. Ca spațiu, Transilvania se află între Orient și Occident, fiind o zonă de tranzit, atât pentru negustori pașnici, cât și pentru ostași dușmănoși. În secolele XIII-XVII, din lumea otomană au ajuns în Transilvania foarte multe covoare. În această perioadă, dacă un negustor se întorcea din Asia Mică după încheierea unor afaceri fructuoase, își exprima gratitudinea față de bunul Dumnezeu pentru providență sub forma unor donații către Biserică. Se cunosc cazuri când donația a fost percepută ca o formă de penitență voluntară, iar în alte cazuri motivul dăruirii era bucuria – de exemplu, în cazul nunții. Pe de altă parte, și locuitorii care nu s-au deplasat din orașul natal au avut la îndemână foarte multe covoare anatoliene care, datorită aplicării vămii la trecerea prin granițe, pe drumuri dificile (pasuri/chei) sau pe poduri, au ajuns deseori și în posesia orașenilor. În Brașov, de exemplu, vama plătită de negustorii în trecere era 20% din cantitatea mărfii transportate. Dar simpla posesie a covoarelor nu explică în totalitate cum au ajuns aceste piese în biserici, deoarece și contravaloarea covoarelor ar fi fost o donație generoasă. Pentru întregirea explicației,

trebuie să examinăm pe de o parte viziunea asupra acestor obiecte, iar pe de altă parte noile necesități bisericești în urma Reformei. În această perioadă, pentru patriciatul urban, covoarele orientale au devenit simboluri ale statutului social, semnificând bunăstarea, așadar și la nivelul comunității bisericești enoriașii s-au străduit să demonstreze situația favorabilă a parohiei. Pe de altă parte, după trecerea majorității sașilor la confesiunea protestantă, bisericile s-au golit de podoabe, au dispărut picturile de pe pereți, iar icoanele multicolore au fost scoase din interiorul lăcașurilor sfinte. Această schimbare a produs un vid estetic, oamenii obișnuiți cu spații ambientale colorate au simțit nevoia de a împodobi lăcașul de cult. Oamenii înstăriți cunoșteau deja calitatea covoarelor de a înfrumuseța interioarele locuințelor și, prin analogie, au început înzestrarea spațiilor liturgice cu aceste obiecte frumoase. Ornamentele de pe covoare erau oricum non-figurative, astfel încât nu au încălcat ideea iconoclastă a Reformei.

Covoarele confecționate din lână sunt fragile și vremelnice, dar, în ciuda vicisitudinilor vremii și a trecerii timpului, multe dintre ele sunt păstrate până azi în biserici, în muzee și în colecții private. Prima catalogare a pieselor existente în România a fost făcută de un specialist pe nume Emil Schmutzler (1889-1952), născut într-o familie eminentă de sași din Brașov. În cartea lui *Altorientalische Teppiche in Siebenbürgen*, apărută la o editură din Leipzig în 1933, se găsesc descrieri ale diferitelor tipuri de covoare și date despre proveniența pieselor. Lucrarea brașoveanului a apărut în doar 325 de exemplare și, deși nu conține toate piesele existente, a rămas foarte căutată la marile licitații de cărți din Europa. În 2005 a apărut cel mai recent și mai amplu catalog, care prezintă 380 de covoare din Transilvania. În volumul redactat de Ștefan Ionescu, specialist în covorică în Italia, apar studii despre originea covoarelor, despre rolul jucat în societatea transilvăneană de atunci, precum și descrierea diferitelor modele. Volumul a apărut prima dată în limba engleză, ceea ce este un avantaj mare, căci toți cercetătorii, colecționarii și iubitorii de frumos pot accesa datele incluse în carte.

Cele 380 de covoare sunt prezentate sub mai multe denumiri: „covoare transilvănene”, „covoare orientale” sau „covoare otomane”, „covoare anatoliene din Transilvania”. Toate aceste denumiri desemnează un patrimoniu cultural de origine otomană aparținând bisericile transilvănene din secolele XV-XVII. Expresiile folosite pentru desemnarea tipurilor de covoare orientale sunt și mai diverse. O mare parte a denumirilor sunt legate de numele pictorului care a desenat astfel de tipuri de covoare în operele lui. Literatura de specialitate vorbește despre: „Crivelli”, „Ghirlandaio”, „Holbein”, „Loto”, „Memling”, „Tintoretto” și așa-numitul *alb* „Selendi” sau „Ushak”. Datorită relației intense dintre Anatolia și Transilvania, pentru desemnarea tipurilor de covoare s-a introdus, cum spuneam mai sus, expresia de „covoare transilvănene” sau „covoare de Transilvania”. Această categorie are și subgrupe: „cu dublă nișă”, „cu nișă ornamentală”, „de rugăciune” și „cu șase coloane”. Covoarele de rugăciune sunt caracterizate printr-o singură nișă roșie, cu pereți exteriori albi, cu o stemă florală curbilinie, pe care apar diferite tipuri de flori și muguri de flori și granițe ocrucate cu forme curbilinii. Patru tipuri de flori sunt caracteristice: garoafe, lalele, zambile, trandafiri (Ionescu, 2005, pp. 46-69).

Localitățile și locurile în care s-au păstrat cele mai multe dintre aceste piese excepționale sunt: Brașov (Biserica Neagră, biserica Blumăna, biserica Bartolomeu și biserica luterană maghiară), bisericile evanghelice situate în preajma Brașovului (Bod, Codlea, Ghimbav, Hălchiu, Hărman, Râșnov și Sânpetru), bisericile evanghelice din Rupea,

Biertan, Sebeș și Bistrița, biserica mănăstirii din Sighișoara, biserica Sfânta Margareta din Mediaș, Muzeul Național Brukenthal din Sibiu, Muzeul Național de Istorie a Transilvaniei din Cluj-Napoca, Muzeul Național de Artă al României din București.

## Mobilier și tavan pictate

Tavanele bisericilor din secolele XVI-XVIII sunt confecționate preponderent din lemn, dar de ce sunt aceste tavane și băncile bisericilor deseori pictate? Ce semnificație au motivele pictate? Răspunsul este legat de apariția talentaților pictori din breasla tâmplarilor. Pictura și inscripțiile aparțineau altor bresle, dar decorarea și pictarea suprafețelor lemnoase cu ornamente florale a fost îngăduită tâmplarilor (Kelemen, 1982, p. 129). Delimitarea spațiilor cu tavane din lemn casetat și pictat a fost cunoscută deja în perioada elenică și a fost aplicată în fiecare perioadă (romanică, gotică). În perioada renascentistă, ele apar pe tot cuprinsul Europei. Tavanul palatului regal al lui Matei Corvin din Buda, dar și alte lucrări renascentiste întâlnite în castele sau conace au devenit repere pentru viitor și au influențat atât arta populară, cât și arta bisericească (Balassa, 2018, p. 185). În urma Reformei, pereții bisericilor se văruiesc în alb, decorațiile figurative pentru folos cultic dispar, dar simțul estetic își căuta un spațiu în care să se manifeste. Mobilierul din lemn a oferit suprafețe optime pentru decorațiuni. În Transilvania, în catedralele orășenești, mobilierul a fost executat din lemn cioplit, apărând bănci și strane impozante. În bisericile mai modeste din sate, începând din secolul al XVI-lea apar din ce în ce mai multe bănci, galerii, tavane pictate, coronamente de amvon, mese de liturghie și pupitre. În bisericile protestante, masa este așezată în mijlocul bisericii, în așa fel încât la comuniune să poată fi înconjurată de toți enoriașii. Masa de Liturghie este folosită numai la oferirea celor două Sacramente recunoscute de protestanți (la Împărtășanie și Botez). În perioada mai veche, în biserici, pupitrul de cor a fost folosit de cântăreții de biserică pentru a așeza gradualele, cărțile grele de cântece. Această piesă și-a pierdut importanța și a dispărut odată cu răspândirea orgilor, păstrându-se doar câteva exemplare. Tâmplarii, pe de o parte, aduc motivele folosite la realizarea mobilierului cotidian, iar pe de altă parte, încearcă să aplice simboluri biblice pentru a picta momentele de cumpănă din scenele biblice.

Timpul și momentele de restriște ale trecutului au distrus aproape în întregime piesele de mobilier din prima perioadă. O parte a bunurilor au fost incendiate în timpul războaielor, după care urmau, de obicei, ani de sărăcie, oamenii neavând resurse pentru renovări, astfel încât mobilierul clădirilor deteriorate s-a distrus. Sunt cunoscute trei perioade în care Transilvania a fost mistuită de flăcări: 1599-1605 (diverse lupte pentru putere), 1658-1666 (multiple invazii turco-tătare) și 1703-1708 (lupta pentru libertate împotriva Habsburgilor). Din prima parte a secolului al XVI-lea au supraviețuit doar cinci lucrări de tâmplărie, care au ajuns deja în muzee: tavanul bisericii reformate din Gogan-Varolea, fragmentele galeriei bisericii unitariene din Petreni (ambele datând din prima parte a anilor 1500), tavanul pictat al bisericii unitariene din Adămuș (datând din 1526), fragmentele tavanului bisericii evanghelice din Cloașterf (1520-1530), fragmentele tavanului bisericii reformate din Sântejude (1543). Devastările făcute de turci au avut totuși și o consecință pozitivă: cu timpul, bisericile deteriorate au fost prevăzute cu tavane de lemn pictat și cu mobilier nou din care sute de piese au rămas în lăcașurile de cult până azi.

În privința imaginilor artistice, se ridică întrebarea legată de identitatea autorului operelor. În secolele anterioare însă, mobilierul pictat aparținea cotidianului și nimeni nu a considerat că ar fi o capodoperă care merită precizarea numelui autorului. Aceste piese din biserici rareori au fost semnate de pictor, eventualele documente despre comanda sau plata lucrării fiind uneori păstrate în arhivele bisericești. Unii autori pot fi identificați prin folosirea consecventă a unor figuri, tehnici sau culori. În continuare, vom aminti câțiva pictori, menționând locurile sau regiunile unde au activat. János Asztalos Gyalui a trăit în Gilău și și-a desfășurat activitatea în regiunea Călata, la sfârșitul secolului al XVII-lea și începutul secolului al XVIII-lea. Din această perioadă au rămas piese realizate în regiunea Călata de către meșterul Felvinci de Sighișoara. La începutul anilor 1700 își începe activitatea în Bunești familia de tâmplari sași Rössler. Piesele lor se regăsesc în bisericile evanghelice. Familia Umling s-a putut lăuda cu trei generații de tâmplari, o adevărată dinastie. Lőrinc Umling cel Bătrân s-a născut în Saschiz și se presupune că era discipolul lui Rössler. Meșterul sas s-a stabilit în Cluj, iar din 1742 a fost primit în breasla tâmplarilor. Din 1758 își începe activitatea fiul său mai mare, Lőrinc, ca după 11 ani și fratele mai mic, János, să înceapă să muncească în atelierul familial. Aceștia s-au aflat timp de jumătate de secol în slujba comunităților reformate maghiare transilvănene. Succesul familiei se datorează nu în ultimul rând faptului că Maria Tereza a Austriei a permis renovarea bisericilor protestante, iar familia Umling a fost însărcinată astfel cu un șir de lucrări de renovare și redecorare în bisericile din județele Cluj, Sălaj și Bistrița-Năsăud.

O altă explicație pentru activitatea fructuoasă a familiei este aceea că se poate observa o evoluție în maniera lucrărilor de artă ale acesteia, bătrânul meșter integrând mai multe influențe pentru a îmbunătăți propriul stil, iar fiii lui devenind și mai rafinați în crearea compozițiilor și în folosirea pensulei. Din lucrările realizate de familie, până în prezent se păstrează tavane pictate și piese de mobilier pictat în 36 de biserici. Alți doi meșteri din aceeași breaslă ca familia Umling activau în zona Clujului: János Asztalos Kövendi și János Asztalos Boka. În Sălaj și în vestul țării erau multe piese făcute de János Asztalos Pataki. Familia Sütő din Vărghiș activează în Secuime din 1568 până în prezent (Balassa, 2018, pp. 160, 186). Două biserici ortodoxe cu tavane casetate și pictate din județul Alba (Lupșa) și Hunedoara (Leșnic) sunt exemple inedite ale interferenței dintre arta bizantină și arta occidentală.

## Monumentele și obiectele funerare

Nașterea și moartea omului fac parte din momentele sacre ale vieții, dar cotidianul pătrunde și în aceste clipe înălțătoare.

### *Cimitirul Vesel din Săpânța*

Cimitirul din mijlocul satului Săpânța a devenit unul dintre locurile cele mai atractive pentru turiștii din România (vezi ilustrația IV.9). Acesta se află în colțul nord-vestic al țării, în pitorescul Maramureș. Pe crucile mormintelor, pe un fundal albastru-deschis, picturile naive sunt viu colorate, iar inscripțiile sunt vopsite în alb. Imaginile conțin

obiecte care simbolizează meseria sau cea mai caracteristică preocupare a defunctului, dar în cele mai multe cazuri se referă la motivul morții. Picturile de pe cele două fețe ale crucilor conțin pe de o parte o descriere succintă a vieții celui îngropat, iar pe de alta o descriere a cauzei morții.

Primul epitaf datează din 1935, iar din anii 1960 tot cimitirul a devenit un muzeu în aer liber al crucilor din stejar (circa 800) sculptate, pictate și inscripționate. În datinile populare din România moartea este un moment trist, însă Stan Ioan Pătraș, creatorul primelor astfel de cruci, a reușit să transforme acest eveniment într-unul vesel, prin inscripții pline de umor. Alături de nuanțele umoristice ale versurilor sunt foarte impresionante prezentările realiste ale evenimentelor tragice care în unele cazuri au provocat moartea, astfel, sentimentele vizitatorilor pot oscila între pacea eternității și spaima efemerului.

### *Blazoane funerare din biserica reformată centrală din Cluj-Napoca*

Pereti bisericii protestante sunt de obicei goi, dar nu și în biserica reformată de pe „Ulița care să înfățișeze Lupilor”/strada Kogălniceanu de azi din Cluj-Napoca. Picturi murale sau tablouri cu înfățișările sfinți ori personaje biblice nu găsim nici în această biserică calvină, dar aici se află cea mai mare colecție de *blazoane funerare* din țară (vezi ilustrația IV.8). Colecția cuprinde aproximativ 120 de blazoane, datând din secolul al XVII-lea până în secolul XX. Unsprezece dintre ele datează din a doua parte a secolului al XVII-lea, patru din următoarea jumătate de secol, iar 30 din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, 31 dovedesc existența obiceiului și în prima parte a secolului al XIX-lea, 25 sunt executate după Revoluția din 1848 și peste 15 sunt realizate la începutul secolului XX (Kovács, 1995, p. 39). Cel mai vechi datează din 1664, fiind blazonul în argint al fiului de șase luni al lui Apafi György.

Blazoanele funerare nu sunt obiecte de cult, dar au totuși o legătură directă cu ceremoniile de înmormântare. Începând din secolul al XVI-lea se găsesc documente despre cultul funerar în rândul aristocrației din Transilvania. Despre obiceiurile legate de deces se găsesc informații în scrisori, biografii și memorii, din ultima categorie făcând parte opera baronului Péter Apor. Memorialistul termină scrierea lucrării *Metamorphosis Transylvaniae* în anul 1736. În această carte cititorul găsește o descriere detaliată a datinilor funerare practicate în epocă de nobilimea ardeleană. Apor vorbește despre steme confecționate din mătase și așezate pe catafalc, apoi descrie cortegiul în care, între altele, un om îmbrăcat în negru ducea în fața sicriului un blazon din argint, care după ceremonie era agățat pe peretele bisericii pentru reamintire (Apor, 1978, pp. 128-134). La ceremonii mai modeste poate lipsea costisitorul obiect de orfevrărie, dar familia defunctului avea totuși obligația de a comanda sute de blazoane pictate pe mătase, pergament și hârtie, care erau dăruite celor veniți la înmormântare, în ordinea statutului social. După răspândirea tipografiilor, a apărut obiceiul anunțului mortuar/ferparului cu rolul de a înștiința despre deces și înmormântare. Blazoanele funerare din trecut erau menite să păstreze amintirea decedatului.

La decesul nobililor maghiari care aveau legătură cu biserica de pe strada Kogălniceanu (enoriași, botezați sau cununați aici etc.), blazonul lor era adus și depus în biserică. Deși multe catedrale au locuri pentru înmormântare în interior ori un cimitir în apropiere, în



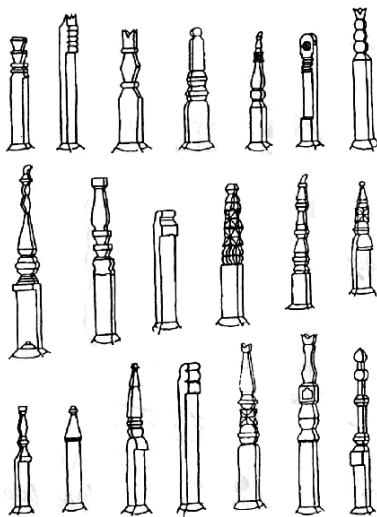
cazul acestei catedrale majoritatea persoanelor ale căror nume sunt inscripționate pe aceste blazoane *odihnesc* departe de biserică. După restaurarea din 1913 a bisericii, la inițiativa preotului paroh Gergely Herepei (1844-1920), blazoanele funerare au fost adunate, restaurate, înrămate și așezate acolo unde se află azi (pe pereți și pe partea din spate a stranelor).

### *Stâlpi de mormânt (lemn cioplit)*

Omul este foarte talentat și creativ în formarea unui limbaj simbolic. Stâlpii de mormânt din Transilvania sunt astfel de obiecte simbolice, cioplite și confecționate din lemn. Forma și motivele decorative nu sunt alese în mod aleatoriu, ci foarte conștient, fiecare element devenind un furnizor de informații despre cel decedat (sexul, vârsta, starea civilă). Sunt stâlpi de pe care se pot descifra uneori poziția socială, meseria și numărul copiilor defunctului. Stâlpul este confecționat din lemn, deci dintr-un material natural, semnificând totodată că dorința omului efemer de a rămâne în amintiri este ceva imposibil, numele ființei umane dispărând împreună cu materialul muritor, dacă nu chiar mai repede. Este firesc ca însemnele de morminte confecționate din lemn să fie *muritoare*, nici piesele cele mai îngrijite nefiind mai durabile de un secol, dar datina este vie: „semnele funerare în forma unor stâlpi sculptați în lemn, stâlpi funerari sau stâlpi de căpătâi și-au păstrat până în zilele noastre însemnătatea și rolul în cultul morților din cadrul comunității maghiare protestante” (Kinda și Pozsony, 2016, p. 56).

Cercetările etnografice au demonstrat că obiceiul stâlpilor funerari sculptați în lemn exista și înainte de Reformă, dar după divizarea Bisericii protestanții i-au folosit în continuare, în timp ce catolicii, ca semn distinctiv, au introdus crucea la însemnarea mormintelor. În timpul Reformei și Contrareformei chiar și alegerea locului pentru înhumare a devenit o problemă legată de confesiune (Takács, 2014, p. 19). În 1567, sinodul reformatorilor din Debrecen a interzis folosirea bisericii pentru înmormântare și chiar folosirea curții bisericii ca cimitir (cum se proceda în Biserica medievală). În Transilvania, *Canoanele* din 1649 culese de episcopul calvinist István Geleji Katona (1589-1649), în paragraful LXXVI, permit și ele înhumarea numai în afara așezărilor, iar de la această regulă făceau excepție doar patronii bisericilor (nobilii susținători). Studiile etnografice recente aduc mai multe răspunsuri legate de originea stâlpilor funerari (Kinda și Pozsony, 2016, p. 57). Renumitul etnograf Viski Károly (1883-1945) vede o legătură între stâlpii funerari și ritualurile de înmormântare maghiare care precedă anul descălecării (896), și anume obiceiul de a duce la mormânt trupurile vitejilor căzuți în luptă pe stâlpi ciopliți sau pe sulite folosite în bătălii, care se amplasau imediat după ceremonia de înmormântare la căpătâiul defuncților. În cercetările lui Kós Károly (1883-1977) întâlnim exemple care demonstrează că în secolele XVI-XVII, în cimitirele reformate, la anumite morminte s-au putut observa steaguri care fluturau pe vârfuri de lance. Din autobiografia lui Miklós Bethlen (1642-1716) se cunoaște felul în care erau înmormântați principii ardeleni, când stâlpii funerari erau ruși în două și aruncați în groapă (lânci duse de călăreți la finalul ceremoniei). Acest obicei elitist s-a păstrat în rândul poporului, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, în satele din Secuime, în Scaunul Odorhei sau în Trei Scaune. Tot în aceste zone etnografice apare lancea împodobită cu textile, așezată lângă însemnul de mormânt sau lângă cei doi stâlpi funerari cu

care era transportat sicriul, amplasați pe mormânt, la capul și la picioarele defunctului. În limba maghiară există mai multe denumiri pentru monumentele și simbolurile funereare: *fejfa* („stâlp de căpătâi”), *gombosfa* („stâlp cu sferă”), *főtől és lábtól való fa* („lemn la cap și la picioare”), *kopjafa* („stâlp funerar în formă de sulită”). Ultima expresie în limbajul cotidian a reunit toate denumirile anterioare, specialiștii nefăcând nici ei întotdeauna diferența subtilă dintre expresiile menționate.



Stâlpi de mormânt (Malonyay, 1909, p. 288)

Semnele funereare sculptate în lemn se diferențiază și după formă: monumente funereare în formă de trunchi, în formă de vârf de barcă, în formă de stâlpi și monumente cu tăblițe. Primul și al treilea tip de monumente funereare permit imitarea corpului uman, astfel încât partea de sus se numește „frunte”, „cap”, după care urmează „gâtul”, „umărul”; partea de mijloc se numește „trunchi”, uneori „brâu”; iar partea de jos, care intră în pământ, poartă numele de „picioar” sau „talpă”. Monumentele funereare în formă de barcă se regăsesc nu întâmplător în județele Bihor și Satu Mare, deoarece în această zonă în trecut erau mari regiuni mlăștinoase. Cimitirul, așezat pe un deal, era deseori departe de sat, iar defunctul era transportat peste baltă cu ajutorul unei bărci. Astfel, forma de barcă nu este un simbol al mijlocului de transport dintre lumi, dintre tărâmul vieții și cel al morților, ci pur și simplu se referă la transportul trupului de la locuință la cimitir.

Înainte de alfabetizarea maselor, pe trunchiul stâlpilor nu s-au aplicat inscripții lungi, deoarece oamenii de rând oricum nu le puteau descifra. Comunicarea fără cuvinte, fără texte este caracteristică până în zilele noastre pentru aceste monumente. Stâlpii sunt concepuți și ornamentați cu elemente simbolice. La partea superioară a stâlpului, în anumite cazuri, apare simbolul meseriei: pentru muzician, vioara; pentru tăietorul de lemne, balta; pentru fierar, ciocanul; pentru dascăl, cartea etc. Capătul în formă de vârf ascuțit simbolizează bărbăția, iar floarea, leagănul sau cocul sunt simbolurile femeii. Indiferent de formă, steaua este folosită pentru semnalaarea faptului că defunctul aparținea cultului reformat. În mai multe regiuni stâlpii funerari ciopliți din lemn erau vopsiți:

albul era culoarea copiilor, negrul a fost folosit pentru monumentele funerare ale vârstnicilor, iar culorile roșu, albastru, verde, galben erau des întâlnite în Bihor, regiunea Călata, Sălaj, Secuime, Câmpia Transilvaniei.

Folosirea propriu-zisă a acestor obiecte s-a extins în ultimele trei decenii, iar acum apar stâlpi funerari nu numai la morminte, ci și în spații publice, având funcție de comemorare. Este foarte interesant fenomenul prin care un monument funerar devine treptat un simbol al culturii și, oarecum, un obiect care simbolizează paradoxul vieții (valoarea divină și efemeritatea), de pildă, atunci când absolvenții liceului, la ultimul clopoțel, primesc un stâlp funerar în miniatură ca suport pentru săculețele pe care absolvenții de liceu le poartă pe umăr în timpul serbării.

## Concluzii

Cele prezentate mai sus sunt menite ca pilde pentru a arăta modurile în care religia se întâlnește cu cotidianul și cum din interferența lor se ivesc imagini noi. Deși după Reformă imaginile figurative au dispărut din bisericile protestante, treptat, enoriașii au simțit nevoia unor elemente decorative în lăcașurile de cult, care să facă legătura dintre lumea terestră și cea cerească, îmbinând elemente de ordin terestru cu unele de imaginar și imaginal. Astfel, fie că vorbim despre amvoane, tavane casetate pictate, broderii sau blazoane funerare, simbolurile utilizate în toate aceste cazuri aveau, pe lângă rolul anamnestic, un rol de fixare a unei identități de ordin religios și, nu în cele din urmă, etnic.