

## **PRELIMINARII ISTORICE ȘI STILISTICE LA O “TEOLOGIE VIZUALĂ” ÎN CONCEPȚIA PICTORULUI CONSTANTIN DANIEL (1798/1802 -1873) - ICONOSTASUL CATEDRALEI ORTODOXE SÂRBE DIN TIMIȘOARA**

Studiul se dorește o introducere la analiza comparativă a creației pictorului Constantin Daniel, analogiile stilistice menționate în analiză ilustrând un contact permanent între medii culturale și Fondul problemei legat de creația lui Daniel nu este legat de originea sa (română sau sârbă), el aparținând prin autenticitate ambelor comunități, ci de formația academică care nefiind atestată documentar trebuie căutată în calitatea picturii. Prin prezența sa în Banatul multiethnic al secolului al XIX-lea pictorul s-a aflat în poziția de mijlocitor al formelor artistice eclectice ce trădează depășirea statutului pe care el însuși și-l atribuie (cel de autodidact), într-o estetică neoclasică specifică epocii dominate de idealul revoluțiilor ce au modelat parcursul modern ala Europei, ca mulți alți pictori promovând tradiția îmbogățită de recursul la formule clasice trecute prin filtrul rațiunii. Calitatea rezolvărilor stilistice, cu o prevalență a neoclasicului cu accente romantice precum și selecția ipostazelor iconografice, înscrie iconostasul catedralei ortodoxe sârbe din Timișoara în seria celor mai izbutite ansambluri de teologie vizuală din Banatul istoric într-o perioadă în care idealurile naționaliste vor remodela Europa.

*Cuvinte cheie:* neoclasic, iconostas, Constantin Daniel, Banat, secolul XIX

Modificările survenite la nivel vizual în arta secolului al XVIII-lea din Banat au fost cele care au modelat principiile artei moderne în spațiul Banatului istoric acestea manifestându-se diferit dacă observăm evoluția diferită dintre mediul catolic și cel ortodox. Dacă în cazul primului, stilul baroc a consacrat noile formulări ale artei misionare de recatolicizare a provinciei îmbrăcând accente tardive prin manifestarea în perioada de avânt a Iluminismului, în comunitatea ortodoxă multiethnică (română, sârbă și macedo-română) aceste accente s-au grefat pe un fond preexistent de factură bizantină, aportul barocului fiind definitoriu în modernizarea artei printr-o susținută transformare a formelor și o contaminare cu ideologia europeană, rezultând o artă novatoare cu conținuturi ce reflectă deschiderea către principii stilistice noi. Investigarea valențelor stilului cu cea mai amplă internaționalizare și globalizare constituie o constantă în seria preocupărilor științifice deschizând perspectiva analizei istoriografiei și aplicării

---

<sup>1</sup> mihaela.vlasceanu@e-uvv.ro

unei metodologii consacrate de specificul disciplinei istoria artei –descifrarea elementelor comune, dar și evidențierea particularităților definitorii pentru anumite aspecte ale specificul local.

În cazul de față, reperul cronologic al analizei îl constituie secolul XIX cu o dinamică diferită în cadrul comunităților ortodoxe, cea sârbă, de care ne vom ocupa pe parcursul acestui studiu, având un privilegiu, și anume, o realitate istorică ce a impus un traseu al comunității sârbești prin migrația în teritoriul Imperiului Habsburgic al secolului XVII, sârbii fiind avantajați prin faptul că organizația bisericească le aparținea și că românii erau încadrați în ea, fiind subordonați ierarhiei ortodoxe sârbe cu sediul la Sremski Karlovci.

Confluentele româno-sârbe în domeniul artei în general, dar mai ales în cel al picturii, suscită interesul cercetătorilor, diferite subiecte fiind abordate în limita unor direcții personale de investigație, predominând studiile de istorie politică, socială, religioasă și de istoria artei. Răsăritul ortodox și Occidentul modern se întâlnesc în cazul pictorului Constantin Daniel a cărui activitate a fost documentată în limitele transfrontaliere ale Banatului istoric unde a continuat tradiția artistică specifică comunității ortodoxe din care făcea parte, la care a adăugat și influența apuseană a perioadei, profund contaminată de un naționalism specific secolului de afirmare a națiunilor și a statelor europene moderne. Chiar controversele privind originea sa, română sau sârbă au postulat o apartenență la un mediu artistic profund tradițional sau deschis influențelor, ceea ce s-a și demonstrat prin analiza creației sale, și anume o modelare în spirit apusean a normelor tradiționale de factură bizantină.

Studiul nu face o analiză a întregii creații a pictorului Constantin Daniel, o operă diversificată în care a abordat toate genurile, ci analizează un episod ce-l plasează în spațiul ortodoxiei sârbe, comanditar religios important la mijlocul secolului XIX când se desăvârșește catedrala din Timișoara prin înlocuirea vechiului iconostas pictat de Ștefan Tenețchi în secolul XVIII.

Metodologia cercetării presupune investigarea acestui studiu de caz pornind de la ideea de confluente prezente în spațiul bănățean în secolul XIX, repere ale evoluției artistice, și nu numai, pe tot parcursul secolului, încercând printr-o analiză stilistică să identificăm particularitățile fenomenului artistic din mediul ortodox sârb, raportat la receptarea în celelalte comunități cu care acestea coexistau și realizând o constantă raportare la fenomenul artistic și ale sale manifestări din spațiul învecinat, pentru confirmarea unor ipoteze. Ce a însemnat reforma vizuală pe teritoriul aflat sub tutela patriarhiei de la Sremski Karlovci și cum s-a occidentalizat arta din acest spațiu constituie constanta ideatică a prezentului studiu, încercând să refacem un fragment din vastul patrimoniu artistic din Banatul secolului XIX prin coroborarea informațiilor din istoriografia ce face referire la subiect și o analiză a stilului etalat de Constantin Daniel în pictarea iconostasului catedralei ortodoxe sârbe din Timișoara. (Fig. 1)



Fig. 1 Fațada catedralei ortodoxe sârbe din Timișoara, 1744-1748. (Sursă foto: [https://ro.wikipedia.org/wiki/Catedrala\\_Ortodox%C4%83\\_S%C3%A2rb%C4%83\\_din\\_Timi%C8%99oara](https://ro.wikipedia.org/wiki/Catedrala_Ortodox%C4%83_S%C3%A2rb%C4%83_din_Timi%C8%99oara))

Raționalismul ortodox s-a manifestat în spațiul bănățean deopotrivă prin doctrină și printr-o formă de sensibilitate religioasă specifică perioadei, în arhitectura catedralelor ortodoxe sârbe întrezărindu-se principiile unui baroc militant, prezent și la biserica mitropoliei de la Sremski Karlovci (1758-1762), la catedrala sârbească din Timișoara (1744-1748) și la biserica Adormirea Maicii Domnului din Lugoj (1759-1766). Aceste edificii reflectă un episod al barocului dinamic și compozit ce a înglobat manifestările artistice central și sud-est europene într-o variantă locală oficială ce a debutat în Banatul imperial cu construirea catedralei catolice din Timișoara (1731-1778), reper al formelor barocului târziu clasicizant (Vlăsceanu, 2017b: 64-65).

O analiză a biografiei pictorului ne interesează din perspectiva poziționării sale în contextul artistic al perioadei în care a lucrat în Banatul istoric (prima jumătate a secolului XIX), perioadă în care Constantin Daniel (1799-1873) se va afirma și consacra în poziția de *moaler/mahler*, depășind condiția zugravilor ancorați în formule canonice și reguli stereotipe de reprezentare. Un scurt recurs biografic al pictorului „considerat un mare artist național de către istoriografia sârbească” este necesar având în vedere că pictorul se declara român fiind atașat culturii și tradiției naționale sârbești prin stabilirea la Becicherecul Mare în Voivodina (Negru, 1999: 19).

Adrian Negru a infirmat toate supozițiile făcute fără temei documentar de către I. Miloia, A. Cosma și V. Flora privind originea pictorului, menționând un

aspect ce indică originea disputată, consemnată în letopisețul bisericii sârbești din Deliblata: „slavni živopisac Danijel nacionaliteta romanskog iz Logoža” (Negru, 1999:14-15). Majoritatea surselor pomenesc traseul său academic, punând abilitatea de a excela în toate genurile, precum portrete, peisaje, scene cotidiene și pictura cu tematică religioasă. În ce privește o ascendență formală, cariera pictorului în spațiul Banatului sârbesc stă sub semnul influenței lui Arsenije Teodorović (portretul lui Dositej Obradović realizat de către acesta fiind cea mai bună analogie a stilului pe care Daniel îl va aborda în pictura religioasă). Pictorii neoclasici Gottlieb Schick (1776-1812), Asmus Jacob Carstens (1754-1798), Joachim Christian Reinhart (1761-1847), Joseph Anton Koch (1768-1839), Bonaventura Genelli (1793-1868) sunt alte certe surse de inspirație, toți având o evoluție academică în creația cărora formule ale clasicismului pur pot fi sesizate (Negru:1999). Becicherecul Mare devine prin stabilirea lui Daniel în 1837 un spațiu al confluențelor, de unde radiază maniera sa ilustrată de iconostasele pictate pentru bisericile ortodoxe sârbe din Panciova (1833), Uzdin (1833-1836), Timișoara, Dobrica și Jarkovac, inspirate de nazarenii de la Viena. Conceptual acest grup de artiști a dorit întoarcerea la principiile promovate de creștinismul timpuriu în abordarea artei, curent dezvoltat din stilul romantic având analogii în pictura renașterii italiene a sec. XIV (prerafaeliți) de la care preiau maniera de reprezentare a personajelor biblice arhetipale, inspirându-se și din perioada medievală în care creștinismul s-a desăvârșit iconografic.

Despre pictorul Constantin Daniel, născut la Lugoj în 1798/1802, vorbesc surse documentare editate ce fac referire la pregătirea sa în atelierul pictorului Arsenije Teodorović, cei mai mulți cercetători reiterând ideea că ar fi ajuns și la Academia de la Viena sau München, date ce nu sunt documentate de nicio sursă până în momentul de față. O sursă inedită în ce privește formarea pictorului Daniel pare să ofere pictorul german Peter Ludwig Friedrich Baudri<sup>3</sup>, acesta susținând că pictorul a fost un autodidact înzestrat cu talent artistic. Între 1837-1840, Baudri realizează o călătorie la Salzburg, Viena, ajungând și în sudul Ungariei în drumul său spre Orient, probabil ca parte a *Grand Tour*-ului ce se impunea oricărui artist format în medii academice de renume, ajungând să-l cunoască pe Daniel în atelierul său în 1839. Jurnalul de călătorie publicat ulterior conține pasaje edificatoare în ce privește formația de autodidact pe care și-o atribuie Daniel, percepția asupra originii sale și considerații stilistice asupra calității actului creator venite din partea unui coleg de breaslă avizat: „... *Atunci l-am vizitat pe Daniel, pictorul. M-am anunțat din timp, așa că el m-a primit prietenește. Domnul Daniel a fost ocupat cu picturile sale pentru biserica sârbă și a avut deja câteva portrete terminate, dintre care mai multe au fost bune și frumoase. Domnul Daniel îmi spunea că a învățat singur, că s-a autoformat pictor, că niciodată nu a părăsit Banatul, și nu a văzut niciodată vreă pictură a vreunui pictor cunoscut (nou sau vechi). În aceste împrejurări găsesc că domnul Daniel este un artist desăvârșit, căruia îi este necesară doar recunoștința externă, ca*

*să devină cunoscut înainte de mulți alții. Coloritul său este curat și la locul lui, draperiile sale nu sunt forțate, bine conturate după forme și caracteristici, iar desenul său, chiar și atunci când este superficial și slab, totuși nu este mai puțin bun. În rest m-aș bucura foarte ca să nu mă fi păcălit în așteptările mele și să fi văzut în persoana domnului Daniel un veritabil pictor sârb, care ar putea fi un artist solid, dacă ar fi lucrat alături de pictori renumiți și dacă ar avea ocazia să cunoască lucrările pictorilor bătrâni”* (Bugarski, Stepanov, 2011: 162).

O altă sursă, la fel de credibilă prin apropierea de pictorul Daniel, este Lazar Nikolić, elevul pe care Daniel l-a instruit în școala de la Becicherecul Mare, care relatează despre maniera personală în care maestrul său își elabora compozițiile, abordare care subliniază parcursul unui autodidact în defavoarea carierei academice atât de vehiculată în literatura de specialitate: „... *figurile au fost desenate mai întâi cu cretă albă, iar apoi, după corecturile de rigoare, au fost desenate definitiv cu creionul, iar după ce a fost gata și această procedură, s-a trecut la vopsirea cu culoare. Spre deosebire de ceilalți artiști, care folosesc culori cumpărate și deja preparate, Daniel le-a pregătit singur; le amesteca și potrivea până ce ochiul său ar fi fost mulțumit... astfel Daniel nu a ținut cont de norme, explicând: prietene, doar asta simt, că acum este destul din această culoare, dar nu vă pot spune de ce mă mulțumesc cu această culoare sau cu cealaltă”* (Bugarski, Stepanov, 2011: 162).

Catedrala comunității sârbe din Timișoara a fost ridicată în 1748 în formula planimetrică de tip sală, cele două turnuri pe fațadă fiind adăugate în 1791 din rațiuni ce țin de dinamica evenimentelor politice. Edificiul rămâne prima biserică ortodoxă din Imperiul Habsburgic de acest tip, formulă ce evocă simbolic polaritatea poporului sârb între medieval (Imperiul Otoman) și modern (Imperiul Habsburgic) (cf. Bugarski, Stepanov, 2010: 126), formulă ce a fost interzisă de edictul iezuitului Lipot Kollonich ce sugera ca în arhitectura de cult a ortodocșilor, bisericile să fie modeste în comparație cu cele catolice, turnurile fiind elementele de fațadă care confereau o reprezentativitate în peisajul urban sau rural (Vlăsceanu, 2012; 2017a,b). În arhitectura edificiului, absida de formă semicirculară la exterior și interior dezvoltă un hemiciclu și concă, sistemul de boltire fiind practicat în perioadă cu succes la monumente cu nave ample, cum este și în cazul catedralei catolice din Timișoara, boltită a vela pe dublouri. Din punct de vedere formal, iconostasul păstrează aceleași repere de factură rusească, fiind dezvoltat în înălțimea absidei articulând patru registre încununate de crucea cu molenii.

În istoriografia subiectului, cele mai multe surse pomenesc traseul avut de vechiul iconostas al bisericii, cel realizat de Ștefan Tenețchi, menționându-se că a fost cumpărat de baronul Jovan Stojanović din Lățunaș în 1836, fiind documentată prezența în actuala biserică unită (fostă ortodoxă) din același sat cărășean (v. Bugarski, Stepanov, 2010: 126-127). Pentru realizarea noului iconostas se organizează un concurs în spirit academic în 1837, promovat în

ziarele vremii pentru a da posibilitatea artiștilor să se înscrie în număr cât mai mare, dată fiind importanța comenzii, printre participanți fiind consemnați Nicola Aleksic din Arad, Sava Petrović din Timișoara, Leonidas Müller și Karol Wilaud din Dresda (Cerović, 2005: 128), contractul fiind câștigat de Daniel, deși devizul său a fost cel mai scump, de 6500 de forinți. Panourile sculptate cu o bogată ornamentație neorenascentistă și neobarocă au fost realizate de frații Mihailo și Lazar Janić din Arad, fiind poleite de Alexander Töpferer din Viena în 1839 (v. Bugarsky, Stepanov, 2010; 2011).

Acest studiu explorează informațiile prezente în fluxul istoriografic și analizează conceptul artistic promovat de Constantin Daniel, viziunea personală imprimată realizării iconostasului și funcția revelatoare a sensului acestuia, cunoașterea simbolică ce face apel la facultatea contemplației, la imaginea evocatoare și invocatoare, descifrând și mesajul prezenței figurate, simbolizate, dar nu mai puțin reale, a transcendentului (Evdochimov, 1992: 148). De la bun început două tendințe sunt evidente în creația lui Daniel, și anume, tradiția postbrâncovenească dominată de conceptul *enhupostatos*, evocatoare a imaginii sfinte prin prototipul ei (Evdochimov, 1992: 174), conform căreia icoana nu este o simplă apariție pământească, ci o ipostază a cuvântului pe care iconograful îl face vizibil, îl transcrie cu mijloace artistice și valențele noii arte occidentale dominată de exprimări arhetipale încadrate în peisaje care devine o normă în contextul perioadei. Modernizarea artei din Banat a început încă din secolul XVIII cu un baroc tardiv clasicizant, în normele căruia se observă spontaneitatea ce va caracteriza arta secolului următor, dar și în titulatura pictorilor de biserică care se modifică, dovadă a circulației ideilor într-o Europă modernă, zugravul sec. XVIII preluând titulatura modernă de *mahler/ moaler* (Vârtaciu, 1997: 106-107).

I. Frunzetti constata în lucrarea dedicată picturii din secolul al XIX-lea: „o tendință către realism din ce în ce mai puternică prin anularea canoanelor tradiției răsăritene și adoptarea concepției apusene despre pictură” (1987: 7), tendință identificată și în Banat prin existența școlii de pictură deschisă de Daniel în Voivodina, același autor legând deșteptarea conștiinței naționale (la români și sârbi deopotrivă) de fenomenul apariției unei burghezii în spațiul Banatului imperial, categorie ce se afirmă puternic în secolul al XIX-lea. Protocoalele ședințelor Parohiei Ortodoxe sârbe Timișoara Cetate, constituie sursa documentară esențială pentru cunoașterea perioadei în care biserica a fost decorată cu un iconostas nou, nobilimea sârbă fiind direct implicată în comandă prin donații, dar și prin participarea alături de consiliul episcopilor la căutarea unui candidat potrivit să execute o comandă atât de pretențioasă (Iașin, 2020: 332-333).

Constantin Daniel a participat prin întreaga sa creație la construirea unei identități, fiind reprezentativ pentru începuturile dezvoltării unei conștiințe artistice în spațiul interferențelor din Banatul sec. al XIX-lea, definind rolul artistului într-o comunitate ca și mediator cultural. În ce privește influența unor centre artistice, accentele unor precursori neoclasiци cu viziuni romantice conturează

(via academismul german și vienez) o caracteristică a perioadei, accente pe care le-a cultivat în perioada pregătirii sale cu Arsenije/Arsa Teodorović în atelierul acestuia din Timișoara (Cerović, 2005: 128), sau în cadrul academiei vieneze. Sunt evidente aceste influențe, mai ales că în cadrul instituției formatoare pictorii realizau desene după modele și nu copiau forme statice din erminiile medievale. Maniera în care pictează iconostasul analizat ca și studiu de caz demonstrează în plină epocă modernă o supraviețuire a tradiției bizantine și o remodelare progresistă a iconografiei după tendințele epocii.

Iconostasul realizat de echipa menționată anterior poartă în formula sa scenică și vizuală semne ale artei de factură occidentală, neoclasică, date fiind formulările iconografice pe care Daniel le transpune în cele patru registre: ușile împărătești și diaconesti, *dodekaortion*-ul (registruul celor 12 mari sărbători ale anului bisericesc desfășurate cu icoana Sfânta Treime în centru, registruul dedicat sfinților apostoli și încununarea ansamblului cu Crucea cu molenii / scena Răstignirii în vârf). Decorul mural a fost realizat între 1840-1844 de Iosif Habinger, fiind încadrat coordonatelor menționate pentru realizarea unui ansamblu de o mare unitate teologică.

Compoziția iconostasului este prin formă tradițională cu o dispunere monumentală formată din patru registre. (Fig. 2)

Primul registru la nivelul ușilor împărătești ilustrează Bunavestire într-o interpretare în care gestica este subliniată de accentul eclerajului scenografic dispus. Peisajul din fundal rămâne unul tradițional chiar dacă accente plastice sunt evidente în tratarea figurilor poziționate în strânsă relație cu privitorul, diferențiate tipologic și cu accente ale perspectivei psihologice de certă factură bizantină. Natura constituie element compozițional în formulările abordate de Daniel, indiciu al abordării manieristice. Tematica primului registru este un tradițională, fiind reprezentate teme cu mesaj ce fac aluzie la sacrificiu: Mucenicia Sfântului Arhidiacon Ștefan, Rugul neaprins, Jertfa lui Avraam, Tăierea capului Sfântului Ioan Botezătorul, Sfântul Arhanghel Gavril, Sfântul Arhanghel Mihail. (Fig. 3,4,5)



Fig. 2 Iconostasul catedralei ortodoxe sârbe din Timișoara, Constantin Daniel (pictura icoanelor catapetesmei, Mihailo și Lazar Janić (sculptura), Alexander Töpferer (poleirea). (Sursă foto: M. Vlăsceanu)





Fig. 3. Ușile împărătești cu tema Bunevestiri (centru), Maica Domnului și Ioan Botezătorul. (Sursă foto: M. Vlăsceanu)

Pictura de iconostas, deși profund canonizată prin simbolistica panoului, desparte simbolic lumea văzută (naosul) de altar (lumea nevăzută), este modernizată de o viziune eclectică a pictorului ce nu se inspiră din formulele Erminiei bizantine, ci, prin viziunea în spirit umanist, modelează pictura cu accente sculpturale în care trăsăturile individualizate ale personajelor prezintă emoții și dinamică a raporturilor spațiale, poziționând peisaje ample în fundal.

Figurile apostolilor constituie o adevărată galerie de portrete, în aceasta constând reforma vizuală introdusă de Daniel pe suportul tradițional rezervat imaginilor canonice, stereotipe de tradiție bizantină. În perioada cât a participat la război alături de armata austriacă în zona regimentului de graniță a realizat numeroase portrete ale ofițerilor și funcționarilor civili, desăvârșind acest gen. Expresive prin fizionomii diferențiate tipologic, interpretate în cheie umanistă (demonstrează contactul cu pictura academică, chiar dacă o infirmă în dialogul avut cu Baudri), gesturile elegante sculptural surprinse, racursiuri corecte și altele mai înghesuite, folosirea contrastului prin culoare și rigoarea eclerajului, demonstrează un talent format prin exercițiu, existând o unitate compozițională a iconostasului și o adaptare a iconografiei tradiționale.

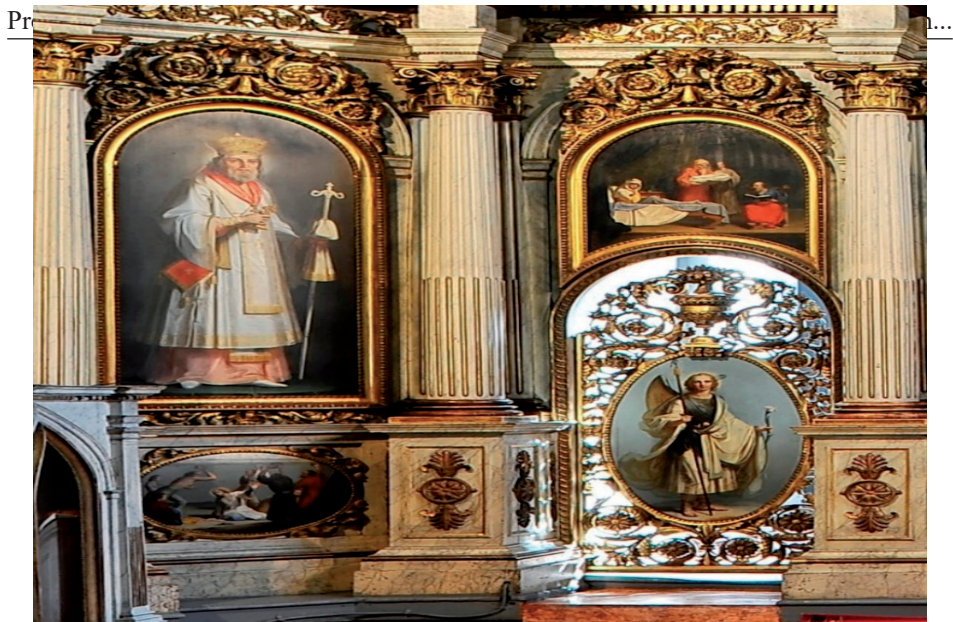


Fig. 4 Ușa diaconească (stânga), Arhanghelul Gavril, Nașterea Domnului, Sf. Ierarh Nicolae. (Sursă foto: M.Vlăsceanu)



Fig. 5 Ușa diaconească (dreapta), icoanele catapeteasmei: Arhanghelul Mihail, Prezentarea la templu, Sf. Ioan Botezătorul. (Sursă foto: M.Vlăsceanu)

Dacă în icoana centrală dedicată Sfintei Treimi (Fig. 6) se pot întrezări formule baroce de dinamică spațială, compoziția fiind deschisă și proiectată

în adâncime, efect sporit de eclerajul direcționat și clarobscurul obținut în tratarea suprafețelor veșmintelor, la care contribuie și heruvimii ce plutesc pe nori învolburăți în planul celest, bine integrate și atenuate de corporalitatea monumentală a personajelor, surprinse clasic, ca un grup statuar.



Fig. 6 Sf. Treime. (Sursă foto: M. Vlăsceanu)

Maniera neoclasică predomină și în registrul median dedicat Marilor sărbători/ *Dodekaortion* (Fig. 7, 8) completat în axul central cu registrul Crucii cu molenii (Fig. 9), icoanele fiind încadrate de rame bogat ornamentate cu un repertoriu ornamental neorenascentist și neobaroc. Prin prezența arhitecturală, registrele sunt delimitate de cornișe puternic ieșite în rezalit cu console decorate cu același repertoriu ornamental format din frize de motive clasice: acrotere, frunze de acant, modilioane, floarea de dovleac chiar și binomul alb-auriu al elementelor arhitecturale ce delimitează registrele folosind un repertoriu la fel de compozit.



Fig. 7 Registrul Marilor sărbători: (de la stânga la dreapta): Nașterea, Botezul, Învierea deasupra mormântului pecetluit. (Sursă foto: M. Vlăsceanu)

În realizarea compozițională a icoanei Înălțării Domnului, Daniel dovedește că era familiarizat cu tema, adoptând o manieră cvasi barocă de sugestie a apoteozelor din pictura marilor maeștrii ai Europei sec. XVII-XVIII. Acest indiciu este evidențiat prin volumetrii studiate ale faldurilor, posturi sculpturale, delimitarea celor două lumi, resemnarea de pe chipul personajelor ca formulă vizuală proprie unei abordări neoclasice. Repertoriul baroc tardiv din Banatul sfârșitului de secol XVIII și începutul secolului al XIX-lea abundă în astfel de interpretări, analogii formale putând fi observate la majoritatea autorilor ce au avut un parcurs academic vienez și au activat în mediul catolic: Vincenz Fischer (Vlăsceanu, 2022; 2023:655-666) și Hubert Maurer.



Fig. 8 Registrul Marilor sărbători (de la stânga la dreapta): Înălțarea Domnului, Pogorârea Sfântului Duh și Schimbarea la Față. (Sursă foto: M. Vlăsceanu)



Fig. 9 Crucea cu molenii. (Sursă foto: M. Vlăsceanu)

Reiterând date din sursa documentară a realizării iconostasului, și anume Protocolul ședințelor parohiei ortodoxe sârbe din Timișoara, în 1843 se stipulează un detaliu legat de icoana Sfintei Treimi ce ne reține atenția prin consemnarea solicitării pictorului Daniel de a lucra *in situ*, ca un muralist pe panourile iconostasului. Aceeași sursă furnizează detalii privind icoanele prăznicar, în timp ce despre restul iconostasului se specifică că a fost pictat în atelierul pictorului (v. Iasin, 2022: 340).

Anterior realizării iconostasului din Timișoara, Daniel a fost invitat de protopopul Arsenović din Panciova să picteze iconostasul bisericii din Uzdin (Serbia) (Fig. 10), iar după finalizarea lucrărilor de la Timișoara a pictat iconostasul bisericii sârbe din Jarkovac/Iarcovăț (Serbia) între 1858-1863.



Fig. 10 Iconostasul bisericii sârbe din Uzdin, Constantin Daniel, 1833-1836.  
(Sursă foto: <https://epancevo.rs/hram-u-uzdinu-cuva-barokni-ikonostas-nemerljive-vrednosti/>)

Registrul al treilea rezervat apostolilor este realizat conform normelor iconografice, aceștia fiind împărțiți în două grupe de câte șase personaje organizate în frunte cu Sfântul Petru, pentru a primi Sfântul Trup, alta din partea opusă, în frunte cu Sfântul Ioan, pentru a primi Sfântul Sânge. Cînul apostolilor prezintă personajele reprezentate figură întregă, cu trupurile evidențiate pe un fundal neutru (gri) ce sporește gestica și aluziile simbolice distinctive: o cheie, în cazul lui Petru, (fierăstrăul) Iacob cel Mic, (crucea) Andrei, (sabia) Pavel, Iuda fiind redat răsucit într-o ipostaziere ce trădează rușinea (Fig. 11).

Argumentul modernizării menționate anterior în registrul tematic al pictorului Daniel este evident la nivelul acestui registru, maniera neoclasică impunând obiceiul de a reprezenta figura întregă, nu doar bust încadrat în medalion (concepție de tradiție bizantină). Abandonarea canonului sau depășirea limitelor sale formale prin care reprezentarea simbolică a acestora a fost garantul sfințeniei icoanei este și mai evidentă la stilistica acestor lucrări. O primă constatare privește portretistica excepțională, vizibil individualizată, cu trimitere la cea realistă, și totodată interpretarea în aceeași manieră a volumetriei corpurilor. Această formulă indică fenomenul de „uniformizare a picturii din teritoriul Mitropoliei de la Sremski Karlovci, rezultat al utilizării unui număr relativ limitat de modele,” fenomen ce se prelungește și în secolul al XIX-lea (Pârvulescu, 2018: 264).

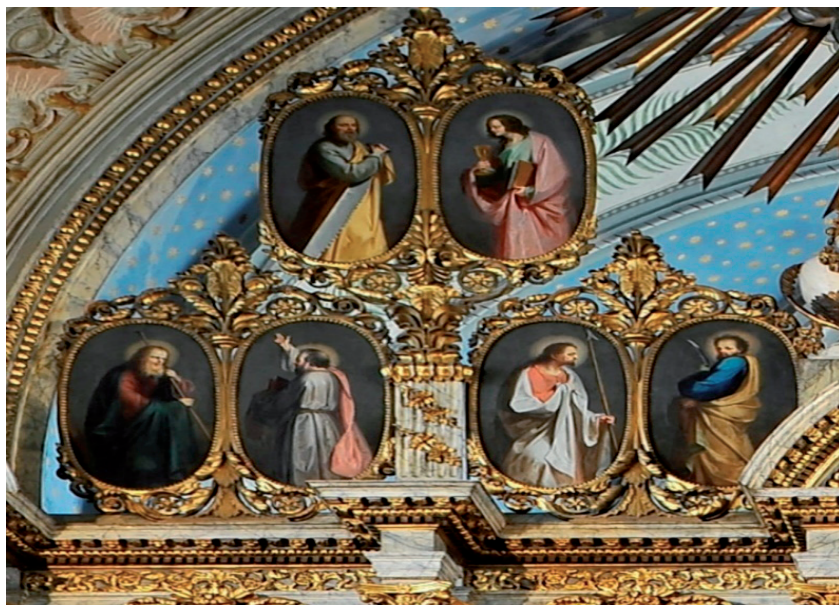


Fig. 11 Cînul apostolilor (partea stîngă): Iacob cel Mic (simbol fierăstrăul).  
(Sursă foto: M. Vlăsceanu)

Tronul episcopal este rezervat Sfântului Sava, iar tronul Maicii Domnului ipostazei Fecioarei cu pruncul în brațe, în medalionul oval de dedesubt fiind redată scena Salvării lui Petru din mare. Iconografic, strana nordică este rezervată lui Ioan Damaschin, Sfântului Gheorghe, Sfântului Ilie și Sfântului Dimitrie, iar pe parapetul stranelor cântăreților apar David și Efrem Siru. În pandant, strana sudică prezintă în aceeași tipologie portretele încadrate în medalioane ornamentate ale părinților bisericii Vasile cel Mare, Grigorie Teologul și Ioan Gură de Aur, Arhidiaconul Ștefan, iar pe stranele cântăreților sunt redați regele Solomon cântînd la harfă și Cosma Melodul, realizate de același Constantin Daniel. (Fig.12)

Fondul problemei legat de creația lui Daniel nu este legat de originea sa (română sau sârbă), el aparținînd prin autenticitate ambelor comunități, ci de formația academică care nefiind atestată documentar trebuie căutată în calitatea actului plastic. Pictorul se situează prin prezența sa în Banatul multietnic al secolului XIX în poziția de mijlocitor al formelor artistice eclecticice ce trădează depășirea statutului pe care el însuși și-l atribuie, într-o estetică neoclasică specifică epocii dominate de idealul revoluțiilor ce au modelat parcursul modern al Europei, ca mulți alți pictori promovînd tradiția îmbogățită de recursul la formule clasice trecute prin filtrul rațiunii, unul dintre atuurile unui pictor autodidact. Calitatea rezolvărilor stilistice, cu o prevalență a neoclasicului cu accente romantice, precum și selecția ipostazelor iconografice, înscrie iconostasul

catedralei ortodoxe sârbe din Timișoara în seria celor mai izbutite ansambluri de teologie vizuală din Banatul istoric într-o perioadă în care idealurile naționaliste vor remodela Europa. Studiul se dorește o introducere la analiza comparativă a creației pictorului Constantin Daniel, analogiile stilistice menționate în analiză ilustrând un contact permanent între medii culturale și artistice desfășurate în climatul unei perioade novatoare pentru istoria multiculturală a Banatului.



Fig. 12 Stranele de pe partea dreaptă. (Sursă foto: © Boja Ostoici)

## Arhive

Fond Protocolul ședințelor Parohiei Ortodoxe sârbe Timișoara Cetate, Vol. V, nr. 604 din 13.04.1841.

## Bibliografie

- Baudri, 1989: F. Baudri, *Reise nach Südungarn: 1837–1840; ein Tagebuch*. Bearb. und hrsg. Von Ludwig Gierse. München: Verlag Südostdt. Kulturwerk.
- Бугарски, Степанов, 2008: С. Бугарски, Љ. Степанов, *Историјски и културни споменици Срба у румунском Банату*, Темишвар: Савеза Срба у Румунији
- Бугарски, Степанов, 2011: С. Бугарски, Љ. Степанов, *Срби у Темишвару Град*, Темишвар: Савеза Срба у Румунији



- Cerović, 2005: L. Cerović, *Sârbii din România. Din evul mediu timpuriu până în zilele noastre*. Timișoara: Uniunea Sârbilor din România.
- Cosma, 1940: A. Cosma, Pictura bănățeană, în: *Luceafărul*, nr. 5-6, Timișoara, pp. 46-51.
- Dionisie, 2000: Dionisie din Furna, *Erminia picturii bizantine*. București: Editura Sofia.
- Evdochimov, 1992: P. Evdochimov, *Arta icoanei - o teologie a frumuseții*. București: Meridiane.
- Frunzetti, 1990: I. Frunzetti, *Arta românească în secolul XIX*. București: Meridiane.
- Iașin, 2020: S. Iașin, Geneza iconostasului catedralei ortodoxe sârbe din Timișoara, în *Analele Banatului. Serie nouă, Arheologie-Istorie*, XXVIII, pp.331-342.
- Jovanović, 1996: M. Jovanović, *Slikarstvo Temišvarske Eparhije*. Novi-Sad: Matica srpska.
- Măran, Kolundžija, 2020: M. Măran, I. Kolundžija, Pictura bănățeană în secolul al XVIII-lea și al XIX-lea. Interferențe sârbo-române, în *Studii și cercetări – Studije i istraživanja, Actele simpozionului internațional Banatul: istorie și multiculturalitate*, Zrenjanin.
- Negru, 1999: A. Negru, *Constantin Daniel*. Pančevo: Libertatea
- Pârvulescu, 2002: D. S. Pârvulescu, *Iconostasul în Banat: Din cea de-a doua jumătate a secolului al XVIII-lea până în deceniul al treilea al secolului al XIX-lea*. Timișoara: Mirton.
- Pârvulescu, 2018: D. S. Pârvulescu, Din inventarul bisericii Sfinții Apostoli Petru și Pavel de la Socolari, jud. Caraș-Severin, în *Patrimonium Banaticum*, VIII, pp. 257-270.
- Porumb, Mesea, Vlăsceanu, 2018: M. Porumb, I. Mesea, M. Vlăsceanu, Pictura din Transilvania și Banat în secolul XIX, în *Arta din România. Din preistorie în contemporaneitate* (R. Theodorescu, M. Porumb coordonatori), vol. II, Ed. Academiei Române & Ed. Mega, pp. 238-258.
- Timoteević, 1989: M. Timoteević, Ikonografija velikih praznika u srpskoj barocknoj ymetnosti, în *Zbornik Matice Srpske za likovne ymetnosti*, 25, Novi Sad: Matica srpska.
- Vârtaciu, 2015: R. Vârtaciu, *Valori de artă din Banat*. Timișoara: Ed. Interart Triade.
- Vârtaciu, 1997: R. Vârtaciu, *Centre de pictură românească din Banat. Secolul al XIX-lea*. Timișoara: Ed. Eurobit.
- Vlăsceanu, 2017a: M. Vlăsceanu, Coordonate ale sincronicității europene în pictura din Banatul sec. al XIX-lea, în *Volumul Rigoare - Adevăr – Valoare - Omagiu Prof. univ. dr. Radu Păiușan*, pp. 80-93.
- Vlăsceanu, 2017b: M. Vlăsceanu, 18th Century Serbian Architectural Principles in the former provinces of the Habsburg Empire, a case study on Banat and Hungary, în *Ishodista*, Ed. Universității de Vest, pp.63-76.
- Vlăsceanu, 2023: M. Vlăsceanu, Pictura de altar a bisericii catolice din Slatina -Timiș (jud. Caraș-Severin). Studiu de caz Vincenz Fischer (1729-1810), în *Sub semnul artei. Studii în onoarea academicianului Marius Porumb la 80 de ani*, pp. 655-666.

*Mihaela Gh. Vlăsceanu*

## **HISTORICAL AND ARTISTICAL INTRODUCTION TO A “VISUAL THEOLOGY” IN CONSTANTIN DANIEL’S PICTORAL CONCEPTION - THE ICONOSTASIS OF THE SERBIAN ORTHODOX CATHEDRAL IN TIMIȘOARA**

### Summary

The study proposes an approach from the stylistic and iconographic perspective of the artistic evolution of Constantin Daniel, with an insight of the iconostasis painting of the Serbian Orthodox cathedral in Timișoara. The background of the problem related to Daniel’s creation is not related to his origin (Romanian or Serbian), as he belongs to both communities, but to the academic training which, not being documented, must be investigated in the quality of the plastic act. Through his presence in the multi-ethnic Banat of the nineteenth century, the painter is positioned as a mediator of eclectic artistic forms indicating the transcendence of the status he himself attributes, that of a self-taught artist when mastering his creation. The quality of the stylistic solutions, with a prevalence of neoclassical with romantic accents, and the selection of iconographic poses, inscribes the iconostasis of the Serbian Orthodox cathedral in Timișoara in the series of the most accomplished ensembles of visual theology in the historical Banat in a period when nationalist ideals reshaped Europe.

*Keywords:* neoclassicism, iconostasis, Banat, Constantin Daniel, secolul XIX