

Două obiecte de mobilier liturgic pictat din biserica satului Topârcea

Ioan Ovidiu ABRUDAN*
Cristina Maria DĂNEASĂ**

Abstract

Two Painted Objects of Liturgical Furniture from the Church of Topârcea Village

The painter Ioan from Poiana worked in the first half of 19th century, especially in villages from Mărginimea Sibiului area. His works includes both wall paintings in fresco and tempera on wood. In case of polychrome wood objects or icons, the painter can be singled out by decoration with metallic leaf (gold or silver) of carved decorations, translucent glassies, byzantine drawings sketched directly on metallic leaf, consistent colours for carnation. In this article we tried to summarize the artist's activity and his approached style regarding the wooden pieces identified in Sibiu County. Many of these have been restored in the Conservation and Restoration Department of Orthodox Archiepiscopcy in collaboration with the Department of Lucian Blaga University of History, Heritage and Protestant Theology from Sibiu. The article follows the conservation and restoration process and the special approach in this case of a signed and dated piece preserved in the church from Poiana village, locality where the author probably comes from.

Keywords: *ecclesiastic furniture, analogion, proskynetarion, Popa Ivan the Young from Rășinari, old paint from Transylvania, conservation, minimal intervention, restoration*

Introducere

În cursul unor vizite făcute în mai 2006 și februarie 2015 la biserica „Buna Vestire” din satul Topârcea (oraș Ocna Sibiului, jud. Sibiu), Saveta-Florica Pop a documentat și fotografiat două piese de mobilier liturgic (fig. 1, 2), remarcabile prin evidenta lor vechime și valoare patrimonială. Asemănătoare ca formă și dimensiuni, erau acoperite cu scene iconografice pictate. Analizându-le tocmai sub acest aspect al decorului pictat, cercetătoarea și-a propus publicarea lor, împreună cu o descriere sumară și reproduceri fotografice, într-un volum monografic pe care l-a închinat

* Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, Facultatea de Teologie Ortodoxă, Mitropoliei 20, 550179, Sibiu, România (ioan.abrudan@ulbsibiu.ro).

** Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, Departamentul de Istorie, Patrimoniu și Teologie Protestantă, B-dul Victoriei 40, 550024, Sibiu, România (cristina.daneasa@ulbsibiu.ro).

zugravului Petru din Topârcea, artist căruia i-a și atribuit prezumtiv producerea lor, în primul deceniu a secolului al XIX-lea (1806).¹

În 2014, când am făcut noi înșine o vizită în Topârcea, nu am mai găsit decât unul dintre obiecte (fig. 3a, 3b, 3c), în podul bisericii, unde părea să fi fost abandonat de multă vreme într-o stare de conservare extrem de precară. Mutat într-o primă instanță în cafas, a fost ulterior preluat și supus unui proces de restaurare, pe deplin finalizat la momentul de față.

Motivul întocmirii prezentului articol este legat de rezultatul menționatei restaurări, ce ne-a îngăduit să privim un obiect care și-a redobândit într-o măsură însemnată aspectul original, din care se remarcă prin expresivitate îndeosebi pictura cu care a fost împodobit. Observându-l în această nouă condiție și confruntându-l și cu fotografia obiectului-pereche, realizată de Saveta Pop în 2006, rămasă singura referință despre existența acestuia la care ne mai puteam raporta după ce originalul a dispărut fără urmă, am ajuns la concluzia că se impunea o reconsiderare a ceea ce s-a prezumat referitor la datarea și atribuirea celor două opere zugravului Petru.

Considerații istorice. Formă și funcțiuni

Am remarcat faptul că cele două obiecte de mobilier pictat sunt foarte asemănătoare, aproape identice sub raportul dimensiunilor și al modului în care au fost alcătuite. Ambele au forma unei prisme patrulater regulate, secționată la nivelul superior în plan înclinat de o tăblie menită să ofere suport de sprijin anumitor obiecte de cult.

Au fost denumite de Saveta-Florică Pop cu termenul *tetrapod*, indicând astfel funcția pe care o îndeplineau ca piese de mobilier liturgic. Trebuie spus totuși că există în ceea ce le privește și un aspect prin care se diferențiază. Este vorba de modul în care, în funcție de poziția pe care trebuiau să o ocupe în spațiul bisericii, potrivit rolului îndeplinit în cadrul ritualului, s-a stabilit pentru fiecare dintre ele sensul de dispunere a planului înclinat, conceput să sprijine un obiect liturgic.

În cazul piesei de mobilier dispărute (fig. 6), suportul înclinat trebuia orientat către altarul bisericii sau poate către strana cântăreților, rostul său fiind prin urmare să sprijine Evanghelia sau o altă carte de cult. Preotul sau citețul se adresau credincioșilor din naos, orientându-se către aceștia, dar având în același timp înaintea ochilor și cartea deschisă pe pupitrul pe care se cuvine să-l redenumim în consecință, uzând de un termen bisericesc specific, *analog* (*analoghion*). Pe fața anterioară a analogului, opusă în această situație sensului de înclinație a suportului și vizibilă dinspre naosul bisericii, era zugrăvită scena principală. Împreună cu cuvintele pe care le auzeau rostite în cadrul ritualului liturgic, credincioșii puteau recepționa și un discurs care li se comunica vizual. Conținutul teologic pe care-l încifra icoana era complementar celui exprimat în cuvinte, întrucât, așa cum observa Marina Sabados, în cazul „iconostaselor, analoghioanelor și proscinitarelor,

¹ Saveta-Florică Pop, *Zugravul Petru din Topârcea* (în curs de publicare), 37, 75, 134, 135.

pictura ilustrează un program iconografic ale cărui semnificații sunt direct legate de oficierea cultului”.²

În situația piesei de mobilier recent restaurate, funcția sa a determinat dispunerea planului înclinat către naos, la fel ca și a icoanei zugrăvite pe fața anterioară a prisme (fig. 7). Rostul obiectului era prin urmare să servească credincioșilor care intrau în biserică pentru a participa la slujbe, întâmpinându-i pe aceștia cu îndemnul de a aduce cu evlavie închinare, laudă și mulțumire lui Dumnezeu, atitudine în care se concentrează înțelesul elementar al Liturghiei euharistice. Pe acest al doilea pupitru, pe care se cuvine să-l denumim de acum încolo, dat fiind rolul îndeplinit în ritual, *proschinitar*, erau așezate succesiv icoanele sărbătorilor care se celebrează pe parcursul anului bisericesc.

Această adaptare a formei obiectelor la destinația specifică fiecăruia lămurește prezența lor pereche în biserica de la Topârcea.

Iconografie și expresie plastică

Sub aspectul iconografiei, descoperim și în cazul pieselor de mobilier de cult de la Topârcea aceeași trăsătură pe care Marina Sabados a remarcat-o ca fiind caracteristică acestui gen de obiecte și anume relația de complementaritate manifestată între conținuturile teologice exprimate iconografic în pictura care le îmbracă și celebrarea liturgică în cadrul căreia sunt destinate să îndeplinească un rost.

În cazul analogului, imaginile zugrăvite erau dispuse în câte două registre pe fețele acestuia, exceptând-o pe cea posterioară care nu era prevăzută cu panou de închidere. Pe fața anterioară era zugrăvit Sfântul Mucenic Dimitrie (СТЪ. М. ДИМИ...) (fig. 4), iar dedesubtul acestuia un chip de serafim (fig. 5). Respectând aceeași formulă compozițională și iconografică, pe panourile laterale erau reprezentați, în dreapta: Sfântul Mucenic Procopie (СТЪ. М. ...ОПИЕ) (fig. 6) iar în stânga un alt mucenic, pe care nu-l mai putem identifica. Imaginile ambilor sfinți și zugrăviți în semi figură erau însoțite, în registrele inferioare, de chipuri de heruvimi.

Decorul pictat al *proschinitarului* cuprinde pe fața anterioară a acestuia o compoziție monumentală, ocupând aproape întreaga suprafață a panoului, intitulată de zugrav *Sfânta Troiță* (С_ ТРОИЦЪ), ilustrând episodul biblic al teofaniei de la stejarul Mamvri (Facerea 18, 1-5) (fig. 9). Fețele laterale sunt ocupate de reprezentări de sfinți în figură întreagă. Panoul din stânga i-a fost rezervat Sfântului Apostol Petru (... АПОСТОЛ ПЪТРУ) (fig. 8), iar cel din dreapta Sfântului Apostol Pavel (fig. 10). Fața posterioară a *proschinitarului* nu este închisă cu un panou și oferă în felul acesta acces către o poliță fixată în interior pe care, cel mai probabil, era depozitată cutia cu prăznicare.

² Marina Sabados, „Decorația pictată a analoghioanelor moldovenești din secolul al XVI-lea,” în *Spicilegium. Studii și articole în onoarea Prof. Corina Popa*, ed. Vlad Bedros, Marina Sabados (București: Editura UNArte, 2015), 131.

Un aspect foarte important scos la lumină în cursul restaurării picturii îl reprezintă inscripția votivă introdusă de zugrav pe panoul în care e reprezentat Sfântul Apostol Pavel. Textul redactat cu slove chirilice în partea de jos a icoanei, pe o singură coloană întreruptă de silueta sfântului apostol (fig. 11a și b), cuprinde următoarea formulă:

ЯЛЪ ↔ МЯН
 ↔ ДОРД[Ъ]
 О Я ПЛЪ ↔ ТИТ
 ИЛИЕ ↔ Ш[И] ИВЯ[Н]
 О Я ТИ ↔ ПЪРИТ
 ↑ [Л]ЕМН ↔ ПОПЯ
 [М]ОЙСЕ ↔ ИЛЪ

ALĂ ↔ MAN
 ↔ DORD[EA]
 O A PLĂ ↔ TIT
 ILIE ↔ Ș[I] IVA[N]
 O A TI ↔ PĂRIT
 ÎN [L]EMN ↔ POPA
 [M]OISE ↔ ILEA

Lipsește consemnarea și a datei la care a fost făcut acest dar bisericii și credincioșilor din Topârcea, rămânând, prin urmare, pe seama unei interpretări a informațiilor pe care le comunică inscripția votivă determinarea mai multor amănunte legate de acea împrejurare.

Interpretarea conținutului inscripției votive

În ceea ce-l privește pe donatorul proschinitarului, știm că patronimul Dordea este atestat încă din vechime în sat. Cu prilejul vizitației canonice din 1680, episcopul evanghelic Bartholomäus Baussner (1629-1682) consemna existența în scaunele Orăștie, Sebeș și Miercurea (cuprinse în regiunea istorică denumită Unterwald sau Antesilvana) a mai multor localități în care românii au luat locul sașilor care le-au abandonat din pricină că gospodăriile le-au fost distruse în războiul cu turcii. Îngrijorat de soarta bisericii din Topârcea, care risca să cadă în ruină după plecarea și a ultimilor sași, episcopul le-a impus românilor de aici obligația de a întreține lăcașul de cult evanghelic. Episcopul pomenește apoi numele săteanului Aleman Dordea, afirmând că l-a pedepsit pe acesta cu amendă de 12 *fl* pentru ofense aduse preotului sas, iar pe Stan Tălmăcean l-a pus în lanțuri la Miercurea pentru că l-a atacat pe același preot cu arma.³ Donatorul omonim al

³ Georg Daniel Teutsch, *Geschichte der Siebenbürger Sachsen für das sächsische Volk*, I. Band: *Von den ältesten Zeit bis 1699* (Hermannstadt: W. Krafft, 1925), 495.

proschinarului putea să fie, prin urmare, un descendent direct al lui Aleman Dordea, cel menționat ca locuitor al Topârcei în anul 1680.

În următoarea secvență a inscripției sunt menționate numele celor care au executat comanda producerii și decorării proschinarului. E vorba mai întâi de un anume Ilie, pe care nu-l putem identifica între pictorii cunoscuți ce au activat pe teritoriul Transilvaniei în cursul celei de-a doua jumătăți a secolului al XVIII-lea. Putem însă presupune că a fost pomenit în legătură cu producerea obiectului în sine și că ocupația sa era aceea de tâmplar și nu de zugrav. În schimb, lui Ivan e admisibil să-i atribuim, cu mai multă convingere de această dată, identitatea artistului care a „întipărit imaginile pe lemn” prin meșteșugul picturii. Putem invoca drept teme, în acest sens, relativa frecvență cu care au fost consemnate pentru această epocă și în biserici din localități apropiate și chiar învecinate cu Topârcea, opere ce poartă semnătura Zugravului Pop Ivan din Rășinari. Numit în literatura de specialitate Pop sau Popa Ivan cel Tânăr, pentru a-l deosebi astfel de zugravul rășinărean omonim, despre care se presupune că i-a fost tată, a desfășurat o activitate destul de rodnică, stilul său „evoluând în direcția artei populare, păstrând însă limbajul decorativ presărat cu elemente din repertoriul brâncovenesc”.⁴

Dacă ne raportăm strict la operele autentificate prin semnătura sa, acestea s-au succedat cronologic într-un interval scurt, începând din 1768, cu icoanele împărătești zugrăvite pentru biserica din lemn de la Apoldu de Jos⁵, continuând anul următor cu producerea ușilor împărătești de la biserica din Sângătin⁶, pentru a se încheia în 1770 la biserica cu hramul „Sfinții Arhangheli”, din Ocna Sibiului, unde a pictat de asemenea ușile împărătești.⁷ Și tot la Ocna Sibiului, însă la cealaltă biserică românească din localitate, prezența pictorului a mai fost semnalată printr-o iscălitură lăsată pe o icoană din 1781⁸, rămasă neidentificată până în prezent. Dacă adăugăm însă și lucrările care i-au fost atribuite pe considerente de natură stilistică, lista devine considerabil mai cuprinzătoare, fără a deplasa, decât cu foarte puțin, limita cronologică inferioară a activității sale, până către începutul deceniului al șaptelea al secolului al XVIII-lea, când se presupune că a pictat icoanele împărătești din biserica satului Alămor (com. Loamneș, jud. Sibiu).⁹

⁴ Marius Porumb, *Dicționar de pictură românească veche din Transilvania. Sec. XIII-XVIII* (București: Editura Academiei Române, 1998), 192.

⁵ Ioana Cristache-Panait, „Zugravul Petru de la Topârcea (județul Sibiu),” în *Artă, istorie, cultură. Studii în onoarea lui Marius Porumb*, ed. Ciprian Firea, Coriolan Opreanu (Cluj-Napoca; Editura Nereamia Napocae, 2003), 293.

⁶ Ioan Ovidiu Abrudan, *Vechile biserici de lemn din ținutul Sibiului* (Sibiu: Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu / Editura Andreiana, 2010), 50.

⁷ Porumb, *Dicționar de pictură românească veche din Transilvania*, 192.

⁸ Nicolae Iorga, *Scrisori și inscripții ardeleni și maramureșene* (II). *Inscripții și însemnări* (București: Atelierele grafice Socec & Comp., 1906), 140.

⁹ Cristache-Panait, *Zugravul Petru de la Topârcea*, 293, 298, 300; Referitor la cronologia opereii zugravului Popa Ivan cel Tânăr din Rășinari a se vedea Saveta-Florica Pop, *Zugravii de la Rășinari*

Comparând expresia plastică a picturii celor două piese de mobilier de la Topârcea cu cea ce manifestă lucrările cunoscute ale lui Popa Ivan cel Tânăr despre maniera mai accentuat decorativă, de factură populară, despre stilul dezinvolt și prin aceasta foarte expresiv al desenului, despre vioiciunea acordurilor cromatice care-i este caracteristică, se poate lesne constata că există și în cazul celor dintâi suficiente motive pentru a i le atribui. Să nu evidențiem, dintre cele mai convingătoare argumente, decât pe acelea care decurg din modul similar în care a introdus reprezentările de serafimi, cu puternicul lor efect decorativ, atât în pictura ușilor împărătești de la Sângătin (fig. 12), în cea murală din altarul bisericii de la Apoldu de Jos¹⁰, cât și în compunerea imaginilor care împodobesc analogul de la Topârcea. Nu mai puțin demne de remarcat sunt inscripțiile aplicate pe obiectele pictate de la Topârcea, în care putem recunoaște același caracter grafic al slovelor, aplicate îngrijit cu vopsea albă pe toate icoanele zugrăvite de Ivan.

Revenind la conținutul inscripției votive pe care zugravul a caligrafiat-o în câmpul icoanei Sfântului Apostol Pavel, de pe proschinarul de la Topârcea, putem citi pe ultimele două rânduri numele preotului Moise Ilea care a dat blagoslovenia pentru realizarea și decorarea obiectului de cult. Simpla mențiune a persoanei sale poate servi la o mai aprofundată cunoaștere a împrejurărilor în care s-a făcut acest act de evlavie și de împlinire artistică. Calea de a-i lămuri identitatea ne-o oferă consultarea izvoarelor statistice din epocă, cu privire la statutul confesional și social al locuitorilor din Topârcea.

Un preot cu numele Moise este consemnat pentru prima dată la Topârcea în 1767, în actele conscripției Bisericii unite din Transilvania, realizată din dispoziția episcopului Atanasie Rednic. Moisi, așa cum i-a fost înregistrat numele, se număra între cei trei preoți greco-catolici din Topârcea care păstoreau o turmă de doar 14 suflete (3 familii) de această confesiune, restul comunității (numărând 700 de suflete) declarându-se neunită. Moisi fusese și el preot ortodox, hirotonit la Râmnic, înainte de fi trecut în rândul clerului uniatic, după ce a primit blagoslovenia episcopului Petru Pavel Aron.¹¹ Această confirmare a lui în parohie s-a putut petrece, prin urmare, între anii 1752-1764, cât s-a aflat vlădica Aron la cârma eparhiei, dar mai probabil înspre finalul arhipăstoririi acestuia.

Dacă acest preot Moisi a fost același, după cum pare plauzibil, cu popa Moise Ilea, pomenit în inscripția votivă, patronimul său ne dezvăluie încă un amănunt biografic interesant și anume acela că nu era originar din Topârcea sau, cel puțin, dacă s-a născut în acest sat, familia sa provenea din alte ținuturi ale Transilvaniei. Informații în acest sens se cuprind într-o scrisoare adresată învățătorului Ion

(1700-1848) (Sibiu: manuscrisul tezei de doctorat susținută la Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, 2011), 448-493.

¹⁰ Abrudan, *Vechile biserici de lemn*, 77.

¹¹ «... virtuti decreti tollerantiae beneficia clero Graeci restituenda ...». *Biserica românească din Transilvania în izvoarele statistice ale anului 1767*, ed. Daniel Dumitran, Ana Dumitran, Florean-Adrian Laslo (Alba Iulia: Editura Altip, 2009), 114.

Salomiu din Topârcea, din partea poetului, prozatorului și memorialistului Ioan Th. Ilea (1908-1983), datată la București, în 20 august 1970. Documentul se afla în copie, autenticată prin semnătura lui Ion Salomiu, în arhiva parohială din Topârcea și conținea un răspuns la solicitarea învățătorului de a i se lămuri și completa anumite date necesare în vederea realizării unei monografii a satului. Mai exact, Ion Th. Ilea oferea amănunte legate de arborele genealogic al familiei, îndeosebi despre un strămoș al său, Gavril Ilea, preot în Joseni Bârgăului (jud. Bistrița-Năsăud), care a fost înnobilit de principele Transilvaniei Mihai Apafi I, în 1682. Acest „strămoș a avut mai mulți feciori pe care i-a făcut preoți și i-a trimis în toată Transilvania, Maramureș, Lita Română lângă Cluj, Bihor, Arad, Războieni, Topârcea, Valea Hațegului etc.”. Iar mai departe Ioan Th. Ilea conchidea că, „familia Ilea din Topârcea – Sibiu, își are obârșia pe valea Bârgăului (descinzând) din familia Ilea de Borgo, care a avut blazon nobiliar”.¹²

Într-un studiu mai recent, Mihai Georgiță¹³ confirmă veridicitatea tradiției perpetuată în familia Ilea despre înnobilarea aceluia strămoș, care însă a fost preot în Bârgăul de Sus. Tradusă și publicată în anexa articolului, diploma emisă de principele Mihai Apafi I în castelul său din Făgăraș, în 19 februarie 1682, cuprinde și alte interesante amănunte biografice. Actul princiar făcea referire nu doar la „venerabilul Gabriel Illye, un veritabil păstor spiritual al bisericii valahe în satul de sus al Bârgăului, din comitatul Dăbâca”, ci și la cei șase fii ai acestuia: Silvestru, Drafotă (Doroftei), Longhin, Grigore, Ioan și Teodor; ridicându-i pe toți „la starea de nobilitate din starea iobăgească, în care s-au născut și au stat până acum”, conferindu-le și dovada unei asemenea înnobilări, „scut și însemne armate pe fond azuriu, în câmpul căruia este reprezentat un om îmbrăcat în haine preoțești și ținând în mâinile sale cartea sfintei Scripturi. Scutul este timbrat de un coif militar cu viziera închisă, acoperit de o coroană regală, împodobită cu pietre prețioase și perle”.¹⁴

Studiul lui Mihai Georgiță dezvăluie și faptul instaurării în această localitate, la fel ca în multe altele din Transilvania, a unei dinastii preoțești, în buna tradiție prin care clericii ortodocși obișnuiau să-și transmită vocația descendenților pe linie bărbătească. Doroftei Ilea, al doilea fiu născut al preotului Gavril, era el însuși hirotonit și slujea în parohia din Bârgăul de Sus, cel puțin din 1679.¹⁵ Mai târziu, în 1691, la aceeași biserică a comunei era paroh preotul Toader, despre care s-ar putea presupune că era fiul cel mic al lui Gavril.¹⁶ De asemenea nu putem exclude posibilitatea ca și alți feciori ai lui Gavril Ilea să fi îmbrăcat haina preoțească iar

¹² Scrisoare, Ioan Th. Ilea către Ion Salomiu, 20 august, 1970, Arhiva parohiei ortodoxe Topârcea (APOT).

¹³ Mihai Georgiță, „A Noble Family of Romanian Priest from Transylvania at the End of 17th Century,” *Analele Universității din Oradea, Seria Istorie XX* (2010), 11-18.

¹⁴ Georgiță, „A Noble Family of Romanian Priest from Transylvania,” 18.

¹⁵ Georgiță, „A Noble Family of Romanian Priest from Transylvania,” 11.

¹⁶ Georgiță, „A Noble Family of Romanian Priest from Transylvania,” 15.

ramurile acestei dinastii să se fi întins și distribuit prin urmașii acestora către alte ținuturi ale Transilvaniei și până în Topârcea Sibiului.

Destinația obiectelor donate cu binecuvântarea preotului Moise Ilea

Oricum ar fi, simpla menționare a numelui preotului Moise Ilea în inscripția de donație a proschinarului mai ridică o întrebare și anume cărei biserici i-a fost dedicat acest obiect de mobilier liturgic? Deși era păstorul sufletesc al unei extrem de reduse comunități parohiale, preotul Moise a slujit totuși la altarul singurei biserici care exista la acea vreme în localitate și care, la anul 1767, fusese înregistrată în documentul conscripției de care aminteam mai sus, ca aparținând ritului greco-catolic.¹⁷ Despre biserică putem afirma, pe temeiul câtorva frânturi de informații strecurate despre aceasta în izvoarele statistice ale secolului al XVIII-lea, că a cunoscut un parcurs istoric determinat de destinul comunității românești din Topârcea, într-o epocă marcată de frământări confesionale. Construit, probabil, în pragul secolului al XVIII-lea, înainte de înființarea Bisericii unite cu Roma, lăcașul de cult s-a aflat după anul 1700 când în posesia credincioșilor ortodocși, când în a celor uniți. În conscripția episcopului Klein, din 1733, edificiul era înregistrat ca lăcaș de cult greco-catolic.¹⁸ Mișcarea de rezistență ortodoxă, intensificată la mijlocul secolului, a dus nu doar la revenirea masivă a credincioșilor din Topârcea la această confesiune, dar și luarea de către ei în posesie a bisericii, din moment ce alcătuiau imensa majoritate în cadrul comunității. Faptul este relevat atât în specificația adresată împărătesei Maria Tereza în 1757, de guvernanții catolici ai Transilvaniei și episcopul unit, în care făceau un bilanț al pierderilor suferite în urma revoltei românilor ortodocși¹⁹, cât și în proclamația reginei din primăvara anului 1760, unde Topârcea se regăsea pe lista comunelor în care li se cerea ortodocșilor să restituie bisericile preluate cu forța de la uniți.²⁰

Prin dezmembrarea patrimoniului religios al celor două confesiuni (realizată de autoritățile habsburgice începând în 1760), s-a hotărât definitiv atribuirea bisericii din Topârcea clerului și credincioșilor uniți, în pofida faptului că nu reprezentau nici zece procente din întreagul populației acestui sat. Statistica românilor din Ardeal făcută de administrația austriacă între anii 1760-1762, menționa că la Topârcea exista o singură biserică, cea a uniților, și că ortodocșii nu aveau lăcaș de

¹⁷ *Biserica românească din Transilvania în izvoarele statistice ale anului 1767*, 114.

¹⁸ *Șematismul veneratului cler al arhiepiscopiei metropolitane greco-catolice române de Alba Iulia și Făgăraș pre anul 1900, de la sfânta Unire 200* (Blaj: Tipografia Seminarului Arhiepiscopesc, 1900), 566; Keith Hitchins, Ioan N. Beju, „Conscripția scaunală a clerului român de pe pământul crăiesc. 1733, (II) – Conscriptiões Popparum Wallachicorum in Natione Saxonica,” *Mitropolia Ardealului* 4 (1989), XII.

¹⁹ Silviu Dragomir, *Istoria dezrobirii religioase a Românilor din Ardeal, în secolul XVIII*, I, ed. a 2-a (Cluj-Napoca: Editura Dacia, 2002), 68, 69.

²⁰ Dragomir, *Istoria dezrobirii religioase a Românilor din Ardeal*, 136, 137.

închinare²¹. Situația aceasta s-a prelungit pentru cel puțin încă un deceniu, așa cum o demonstrează și reprezentarea satului Topârcea în harta iosefină a Transilvaniei, alcătuită între 1769-1773. Dacă ortodocșii și-au construit în perioada care a urmat o biserică din lemn, nu putem ști. Singura evidență este că au izbutit, până către finele secolului al XVIII-lea, să înceapă edificarea unui lăcaș de închinare din zid de piatră și cărămidă, care încă mai dăinuie. Cu toate acestea, nici până în prezent nu s-a emis o opinie rezonabilă cu privire la data edificării acestui monument de cult ortodox, consacrat cu hramul Buna Vestire.

Singura sursă de documentare, la care însă nu am avut decât un acces mijlocit, este un fragment reprodus în 1970 dintr-un scurt text memorialistic (redactat pe 9 file), datat în 31 decembrie 1894 și compus de preotul ortodox din localitate, Nicolae Aleman (1834-?). În copia aflată în arhiva parohială se menționa faptul că manuscrisul original din care s-a reprodus fragmentul respectiv se păstra la acea dată în casa de pe ulița Grevești a învățătorului pensionar Ion Salomiu.

După o scurtă relatare despre împrejurările tulburi din timpul revoluției de la 1848, la care a fost martor fiind copil în vârstă de 14 ani, părintele Nicolae Aleman revine la timpul prezent și realizează o descriere sumară a localității Topârcea, cu menționarea întemeierilor celor mai importante. „Satul are 392 de case, școală din 1845, biserică din piatră și cărămidă din 1795, în jurul ei morminte mai alese, între care și al unchiului I. Aleman, (fost) paroh și asesor consistorial. Dacă sapi, peste tot dai de oase.

Bisericii ortodoxe i s-a pus piatra fundamentală în 1795 și s-a isprăvit în 1804 prin stăruința ctitorului Onea Aleman (așa-mi amintesc că sta pe inscripție). Reparația din 1875 a astupat icoanele și inscripțiile vechi. Dealul din jurul bisericii (plin de oase) pare a fi fost țintirimul vechii biserici de lemn, [aflată] nu departe de «lunca lui Zav» (spre vest de biserica actuală), unde o surpătură arată resturi de zid de piatră și cărămidă, ba și bârne vechi, poate vatra veche a satului. Biserica de lemn (greco-catolică) pare, deci, a fi mai veche și la început a fost ortodoxă”.²²

Cu toate că este dificil să probăm autenticitatea acestor date în lipsa, cel puțin deocamdată, a posibilității de a confrunța copia cu manuscrisul original, rămâne totuși plauzibilă datarea monumentului pentru perioada 1795-1804. Informația poate fi socotită cu atât mai credibilă cu cât, relativ recent, Saveta-Florica Pop a corectat o citire eronată a datei la care, potrivit unei pisanii aflate în paraclisul amenajat în turnul-clopotniță al bisericii din Topârcea, s-a realizat decorul mural al acestui compartiment, prin zugravii Petru din Topârcea și Nicolae din Luduș.²³ Are meritul de a fi deslușit că anul inscripționat de pictori era 1806 și nu 1789 cum l-au

²¹ Virgil Ciobanu, *Statistica românilor din Ardeal, făcută de Administrația austriacă la anul 1760-1762* (Cluj: Institutul de arte grafice ARDEALUL, 1926), 82.

²² Copie după un manuscris al lui Nicolae Aleman, 31 decembrie, 1894, APOT.

²³ Pop, *Zugravul Petru din Topârcea*, 15.

interpretat și publicat până la acest moment alți cercetători²⁴ ai ansamblului de pictură murală de la Topârcea.

În plus, menționarea făcută de Nicolae Aleman despre reparațiile efectuate în 1875, care au însemnat de fapt refacerea parțială a picturii peste decorul mural original, în zona pereților verticali din naos și pronaos, ar indica posibilitatea ca o eventuală investigație și lucrare de restaurare să conducă la descoperirea acelei vechi pisanii despre care tot el a amintit.

Ceea ce trebuie însă subliniat este concluzia la care ne conduc constatările de mai sus și anume că, ajunse la un moment dat în biserica de zid, cele două piese de mobilier pictat proveneau de fapt de la mai vechiul lăcaș de închinare din lemn, la al cărui altar a slujit în cursul celei de-a doua jumătăți a secolului al XVIII-lea preotul Moise Ilea. Pare firesc să ni le imaginăm astfel, și prin felul în care au fost alcătuite, în simplitatea și caracterul lor arhaic, mobilând interiorul modest al unui lăcaș de închinare de felul celor clădite cu lemn.

Când se va fi putut petrece transferul obiectelor în biserica de zid? Evident că după dispariția construcției căreia aceste obiecte i-au slujit inițial. În *Șematismul* arhidiecezei mitropolitane greco-catolice de Alba Iulia și Făgăraș era consemnat că biserica de lemn din Topârcea, cu hramul Prea Sfintei Treimi, încă exista la anul 1900, când în sat nu mai erau decât 10 credincioși uniți.²⁵ Demolarea vechiului lăcaș de cult s-a petrecut probabil în cursul deceniilor următoare, la fel ca în foarte multe alte localități transilvănene unde bisericile de lemn au dispărut.

Amănuntul pe care-l raportează autorii șematismului cu privire la hramul dintotdeauna al bisericii din Topârcea, denotă că alegerea lui Popa Ivan de a zugrăvi icoana Sfintei Troițe pe fața superioară a proschinarului, nu fusese întâmplătoare.

Putem prin urmare admite că cele două obiecte pereche, proschinarul și analogul, au fost decorate cu picturi și au fost dăruite bisericii de lemn din Topârcea cel mai probabil către finele deceniului al șaptelea al secolului al XVIII-lea, perioadă în care este atestată prezența în comunitatea unită a preotului Moise Ilea.

Aspecte privind conservarea și restaurarea a proschinarului de la Topârcea

Starea de conservare a piesei

Proschinarul a fost preluat de la biserica „Buna Vestire” din satul Topârcea în anul 2016. Starea precară de conservare a fost semnalată de către cercetătorii care au studiat biserica înainte, constatând de asemenea și depozitarea neadecvată a acestuia în podul bisericii. După conservarea profilactică a picturii, piesa a fost

²⁴ Alexandru Hamat, „Contribuții la cunoașterea zugravilor icoanelor pe sticlă în veacul al XVIII-lea din Transilvania,” *Revista Muzeelor* 2 (1996), 51; Porumb, *Dicționar de pictură veche românească din Transilvania*, 289; Cristache-Panait, *Zugravul Petru de la Topârcea*, 290.

²⁵ *Șematismul 1900*, 566.

depozitată temporar în atelierul de restaurare al Departamentului de Conservare și Restaurare al Arhiepiscopiei Ortodoxe din Sibiu, urmând să fie restaurată după trei ani.

Degradările evolutive au fost decizionale pentru preluarea piesei în vederea conservării. S-a observat că ambientul podului unde se păstra cunoștea fluctuații mari de temperatură și umiditate, în timp ce pasările aveau acces neîngrădit (piesa oferind pasărilor suport de repaus sau pentru realizarea cuiburilor). Evacuarea a fost susținută de aspectul fragmentar din cauza pierderilor suferite și de instabilitatea ei. Suportul de lemn prezenta depuneri neaderente, aderente și ancrasate pe întreaga suprafață. Obiectul de mobilier era descleiat, pierzându-și astfel stabilitatea. Suprafața planului înclinat a devenit insuficientă pentru etalarea icoanelor, astfel s-a recurs la fixarea unui panou mai mare peste cel original (fig. 7). Această acțiune a dăunat din cauza introducerii cuielor metalice la momentul fixării, fapt care a produs șocuri mecanice (fig. 12). Cu toate acestea putem să ne bucurăm de conservarea picturii originale din această zonă. La profile și în partea posterioară apar zone carbonizate ca urmare a utilizării piesei în cult. Planșele panourilor s-au distanțat din cauza a contragerii lemnului. Acestea prezintă fisuri longitudinale și crăpături la capetele scândurilor. Suportul de lemn s-a păstrat în proporție de aproximativ 90%, fiind pierdute doar două elemente (pentru refacerea cărora nu s-au păstrat martori). Primul element lipsește din partea superioară a obiectului și anume un profil (în partea de jos) a panoului înclinat, utilizat drept suport de icoane. Cel de al doilea element lipsă este stinghia (element de legătură ce oferea stabilitate piesei) poziționată în partea inferioară a panoului frontal. Alte pierderi de mici dimensiuni pot fi observate în special pe verso-ul acestuia, unde lemnul fragilizat din cauza atacului biologic de insecte xilofage, a fost supus șocurilor mecanice. Una dintre planșele panoului frontal era detașată de piesă. S-a observat că lemnul era fragilizat în special la zonele marginale, ca urmare a atacului biologic de insecte xilofage, umflarea și contragerea lemnului. Pânzele interstițiale s-au desprins parțial de suport, urmând ca în timp degradarea să evolueze, până la pierderea atât a celor înțeleiate în lungul fibrei lemnului (ce s-au desprins o dată cu distanțarea planșelor), cât și a celor din zonele unde erau poziționate transversal față de orientarea scândurilor din panouri. Singurele fâșii de pânză păstrate le-am observat la îmbinarea profilelor ramei planului înclinat din partea superioară. Acestea erau fragilizate și parțial putrezite sau arse (fig. 2, 3 și 7).

La nivelul picturii s-a putut constata gravitatea deteriorării straturilor picturale ca urmare a stagnării pe suprafață a depunerilor. Aceste depuneri au dăunat masiv prin Ph-ul acid care a produs fragilizarea îndeosebi a straturilor picturale. Sunt vizibile pierderi de culoare și grund, schimbări cromatice, straturile aveau un aspect pulverulent. Pe întreaga suprafață se pot observa cracluri de bătrânețe, dar și cracluri provocate din cauza viciilor de tehnică, unde culoarea a fost aplicată în pastă mult prea consistentă. În special, la zonele marginale pictura era desprinsă de suport, existând riscul pierderii ei la o eventuală curățire empirică. Pictura se mai păstrează pe aproximativ 75-80% din suprafață, însă pierderea însemnată o putem

observa atât la fețele sfinților pictați pe laterale, cât și la nivelul inscripției votive. Piesa a fost vernisată, probabil mai puțin panoul înclinat cu pictura în tehnica tempera slabă, pe care se sprijineau icoanele. Verniul original era îmbătrânit, opacizat, brunificat. Lizibilitatea picturii era obturată în special de depuneri, și nu de aspectul verniului, astfel nefiind necesară îndepărtarea lui, ci subțierea și egalizarea straturilor (fig. 2, 3 și 7).

Metode și materiale

Pentru realizarea piesei s-a folosit lemn de rășinoase, brad (*Abies alba*)²⁶, scândurile fiind debitate tangențial, mecanic. Trei dintre fețele proschinatarului au panourile formate din câte două planșe (scânduri), îmbinate în cant, având la interstiții fâșii de pânză. În spate s-a încheiat un cadru până la jumătatea înălțimii piesei, prin care este posibil accesul la raftul de depozitare. Partea superioară are un plan înclinat cu ramă aplicată din patru baghete îmbinate la 45°. Suprafața exterioară a fost grunduită cu un grund de grosime medie, pe bază de ipsos cu posibil adaos de alb de plumb²⁷ și liant organic. Tehnica de pictură abordată este tempera cu posibil adaos de ulei. Gama cromatică este destul de simplă, folosindu-se puține tonuri și nuanțe. Pictorul a utilizat culori mai păstoase în special pentru evidențierea zonelor luminoase a arhitecturii, a decorațiilor, precum și la carnație. La planul înclinat al suportului de icoane s-a observat recurgerea la pictarea în tehnica temperei slabe, în interiorul ramei. Decorul, în acest perimetru, este realizat cu roșu și alb direct pe grund.

Pigmenții folosiți de pictor (auripigment, roșu cinabru, alb de plumb, ocră, verde obținute din pământuri, albastru este de natură organică – posibil albastru Prusia), au fost determinați prin analize XRF portabil de către Prof. univ. dr. Geo Niculescu, observându-se și plumbul din preparație. Analiza grundului s-a efectuat și chimic, prin picurare de acid clorhidric pe probă, urmată de observarea efectelor directe și după o zi. Cristalele aciculare de ipsos nu erau complete, astfel posibilitatea adăugării de materiale în preparație poate fi susținută.

Prioritizarea restaurării piesei a fost stabilită în primul rând de starea avansată de degradare, în special de la nivelul picturii, precum și de valoarea estetică, iconografică și documentară a proschinatarului. *In situ* s-a demontat suportul de icoane ulterior, ce-l acoperea pe cel original pictat. Pentru a consolida profilactic pictura s-a recurs la subțierea și îndepărtarea depunerilor neaderente de praf, resturi vegetale și de insecte, a depunerilor reziduale de natură proteică prezente în straturi neuniforme, consistente. Zonele fragile, cu exfolieri, desprinderi au fost evitate sau consolidate local. Suprafețele nepictate au fost de asemenea desprăfuite, iar după momentul consolidării profilactice s-a recurs la curățiri mecanice și umede, apoi la

²⁶ Conform observațiilor asupra probelor prelevate din suport, preparate de Andrei Buda și analizate de către conf. Univ. dr. Livia Bucșa.

²⁷ Conform analizelor de grund cu acid clorhidric și XRF.

demontarea elementelor desprinse. Foița japoneză s-a aplicat pe întreaga suprafață, fiind nevoie în primul rând de o hrănire a picturii fragilizate cu liant organic (clei de pește) în concentrație mică (până la 4-5%). Zonele cu desprinderi s-au reatașat la suport prin călcare peste folie de Melinex[®] cu ajutorul spatulei calde, în alternanță cu prese reci.

Suportul de lemn necesita consolidare structurală locală, în special în spate, în partea inferioară. Astfel, pe zone destul de restrânse s-a injectat Paraloid B72[®], dizolvat în acetat de etil. Consolidarea mecanică a piesei a oferit stabilitate acesteia, însă prin pierderea unui element din lemn, în partea inferioară, aceasta era expusă deteriorării la șocuri minime. Prin urmare, a fost necesară refacerea elementelor pierdute, care au rămas vizibile prin integrare cromatică diferită față de original (fig 14). La panoul înclinat din partea superioară una dintre baghete lipsea (cea inferioară). Neavând martori pentru acest profil ce putea fi asemănător sau diferit de celelalte trei – având rolul de susținere al icoanei, s-a decis completarea cu un profil asemănător și marcarea lui prin finisaj – a fost băițuit diferențiat, nu a fost grunduit și integrat la culoare. Lacunele de mici dimensiuni ale suportului s-au chituit selectiv cu Balsitte W[®] și Balsitte K[®] cu rumeguș fin de brad (doar zonele de lemn ce erau expuse, putând fi agățate și dislocate). Chituirile s-au integrat cromatic cu baițuri colorate.

La interstițiile dintre baghetele ramei, planului înclinat s-au păstrat fragmente de pânză. Aderența la suport era compromisă, fiind necesare operațiunile de consolidare a picturii de pe pânză, detașarea pânzelor parțial sau total de pe suport, curățirea lor (mecanic și umed) și relipirea lor cu clei de piele presându-se ușor pe zonele denivelate, înaintea așezării săculețelor de nisip (fig. 15). Straturile picturale au fost consolidate inițial iar foița japoneză s-a putut îndepărta cu bețișoare cu vată umectate în apă caldă. În timpul acestei operațiuni s-au îndepărtat o parte din depunerile slab aderente, subțiri și consistente și depunerile reziduale de natură proteică (acide, provenite în special de la păsări). Straturile picturale au răspuns foarte bine la operațiunile de consolidare, astfel, după analiza cantitativă a suprafețelor păstrate, zonele pierdute – procente semnificative din fețe, procent semnificativ din inscripție, pierderea pânzelor de la interstiții, s-a decis să se renunțe la chituirea sau tivirea lacunelor de straturi picturale. A urmat curățirea suprafeței pictate cu amestecuri de solvenți pe bază de apă, etanol, izopropanol, amoniac în proporții diferite, adaptate fiecărei părți și culori. Suprafața înclinată din partea superioară s-a putut curăța cu saliva sintetică, cu un adaos de apă amoniacală. Zonele cu pierderi de culoare de pe grundul original păstrat s-au integrat cromatic cu nuanțe de brun, ocru, sub ton față de nuanțele de lemn învecinate, cu scopul de a rămâne vizibile și de a nu deranja optic (Fig. 7b, 8, 9, 10, 11 și 16).

Rezultate și discuții

Prin aceste studii și intervenții de restaurare s-a urmărit în primul rând salvarea unei piese deosebit de valoroase din patrimoniul național. S-au conservat, studiat și descifrat inscripțiile păstrate lacunar observându-se că pictorul ar putea fi Popa Ivan

cel Tânăr din Rășinari. S-au abordat intervenții de restaurare minimale, adaptate la nevoile specifice ale proschinitarului. Dorim să subliniem că prin integrarea cromatică a grundurilor păstrate cu nuanțe ce nu deranjează optic (brun, ocru), am evitat mascarea prin integrare a pierderilor de culoare. Într-adevăr, integrările cromatice au fost lăsate vizibile, însă la prima vizualizare a pieselor completate cromatic ochiul nu poate face distincția rapid, iar cantitatea integrată nu poate fi cuantificată decât printr-o analiză atentă, compararea de imagini, studiu. Piesa restaurată se va întoarce într-un mediu relativ controlat (umiditatea, temperatura și lumina recomandate pentru piesele de lemn policrom fiind stabilite prin cercetări – 55-65% umiditate relativă, 16-18°C, iar maximum de lușci să fie de 150lx²⁸), în muzeul bisericii din satul Topârcea, deoarece mediul ambiental din lăcașul de cult nu respectă la acest moment parametri recomandați. Fiecare piesă are caracteristici particulare, iar din punct de vedere al nevoilor față de microclimat aclimatizarea spațiului se poate racorda la starea actuală de conservare, istoricul degradărilor și adaptabilitatea ei. Climatizarea specifică poate fi recomandată după observarea evoluției stării de conservare în ambientul oferit, care de cele mai multe ori prezintă oscilații a parametrilor prezentați (putem avea surpriza ca degradările să evolueze și pe parcursul intervențiilor de restaurare și depozitării obiectului în spații cu un microclimat relativ constant).²⁹

Acest tip de piese abandonate de către enoriași în poduri, ar putea redeveni, prin acțiuni specifice de conservare și restaurare valoroase obiecte de cult și martori ai trecutului comunităților respective.

Lista ilustrațiilor

- Fig. 1 Analog Topârcea (foto. Pop S.F.).
 Fig. 2 Proschinitar Topârcea (foto. Pop S.F.).
 Fig. 3 a și b Proschinitar Topârcea.
 Fig. 3 c Proschinitar Topârcea.
 Fig. 4, 5 și 6 Analog Topârcea (foto. Pop S.F.).
 Fig. 7 a Proschinitar înainte de restaurare.
 Fig. 7 b și c Proschinitar după restaurare.
 Fig. 8 Proschinitar – Sf. Ap. Petru.
 Fig. 9 Proschinitar – Sf. Troiță.
 Fig. 10 Proschinitar – Sf. Ap. Pavel.
 Fig. 11 a și b Proschinitar – inscripție votivă.

²⁸ *Tendințe în conservarea preventivă*, ed. Marta Guttmann (Sibiu, 2009).

²⁹ Paolo Dionisi Vici, Ilaria Bucciardini, Marco Fioravanti, Luca Uzielli, *Monitoring climate and deformation of panel paintings in San Marco (Florence) and other Museums*, in *Wood Science for Conservation of Cultural Heritage* (Florența, 2017), 198.

Fig. 12 Uși împărătești – Sângătin.

Fig. 13 Demontarea suportului înclinat ulterior.

Fig. 14 Consolidarea mecanică a piesei.

Fig. 15 Curățirea și fixarea pânzei de la interstiții.

Fig. 16 – Ansamblu plan înclinat – după restaurare.



Fig. 1 Analog Topârcea



Fig. 2 Proschinitar Topârcea



Fig. 3 a și b Proschinitar Topârcea



Fig. 3 c Proschinitar Topârcea



Fig. 4, 5 și 6 Analog Topârcea



Fig. 7 a Proschinitar înainte de restaurare

Fig. 7 b și c Proschinitar după restaurare



Fig. 8 Proschnitar – Sf. Ap. Petru

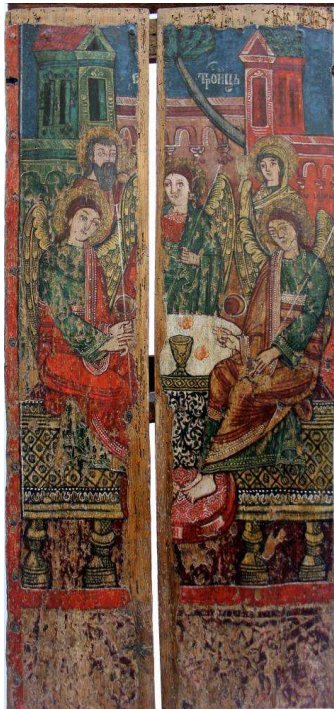


Fig. 9 Proschnitar – Sf. Troiță



Fig. 10 Proschnitar – Sf. Ap. Pavel



Fig. 11 a și b Proschinitar – inscripție votivă



Fig. 12 Uși împărătești – Sângătin



Fig. 13 Demontarea suportului înclinat ulterior



Fig. 14 Consolidarea mecanică a piesei



Fig. 15 Curățirea și fixarea pânzei de la interstiții



Fig. 16 – Ansamblu plan înclinat – după restaurare