

**Universitatea „Babeş-Bolyai” din Cluj-Napoca
Strasbourg**

**Facultatea de Istorie și Filosofie
Historiques**

**Școala Doctorală:
doctorale:**

**„Istorie, civilizație, cultură”
l’Europe”**

Université de

Faculté des Sciences

École

„Arts, civilisation et histoire de

Teză de doctorat în cotutelă

Domeniul istorie

**Regionalismul în istoriografia de artă.
Valorizarea patrimoniului artistic din Alsacia și Transilvania în
prima jumătate a secolului al XX-lea**

Rezumat

Coordonatori științifici:

Prof. univ. dr. **Nicolae SABĂU**

Maître de conférences (HDR) dr. **Jean-Noël GRANDHOMME**

Doctorand: **Valentin TRIFESCU**

Rezumat¹

Cuvinte cheie: istoria istoriografiei de artă, regionalism, minorități, naționalism, istoria ideilor, istorie comparată, Alsacia, Transilvania, secolul al XX-lea.

Nenumărate sunt argumentele care pot fi invocate pentru realizarea unei istorii în care să fie alăturate Alsacia și Transilvania. La fel de bine se pot găsi și contraargumente, dintre acestea cel mai puternic fiind întrebarea contestatară, care ar diminua semnificativ importanța subiectului ales: „De ce Alsacia și Transilvania și nu Alsacia și Sicilia sau Alsacia și o regiune de pe planeta Marte?”. Metodologia de cercetare ridică probleme la fel de serioase, deoarece ne este foarte greu de a stabili în mod precis, după cum spunea Paul Veyne, „unde începe istoria pur și simplu [și] unde începe istoria comparată”; orice istoric fiind de fapt la fel ca orice cercetător, un comparatist.

Unul dintre motivele care pledează pentru realizarea unei istorii în care să fie alăturate Alsacia și Transilvania este acela de a observa modul în care două provincii prin excelență periferice și de frontieră s-au raportat la centrele lor de putere. Este important să analizăm, în același timp, și maniera în care politicile centralizatoare și de asimilare au fost aplicate în cele două regiuni de graniță.

Fără a avea sentimentul de a forța noțiunea culturală și geografică de *Mitteleuropa*, considerăm că Alsacia și Transilvania sunt două regiuni istorice amplasate la o extremitate și la cealaltă a unei Europe Centrale, în care cultura elitelor a fost cultura germană și în care elementul evreiesc a jucat un rol vitalizant, mai ales din punct de vedere economic. Pentru această *Mitteleuropa* din care fac parte Alsacia și Transilvania pot fi invocate și argumente mai puțin științifice, dar care nu lasă indiferent un istoric ardelean ce a luat contact cu Alsacia. Mai precis, istoria alimentației ne vine în sprijin. Atât în Alsacia, cât și în Transilvania se cultivă prin excelență soiuri de vin alb – specifice spațiului german și central european –, în timp ce în restul Franței și al României se cultivă mai ales soiuri de vin roșu.

¹ Toate referințele bibliografice ale citatelor reproduse, și nu numai, pot fi identificate în textul tezei.

La fel de bine, o serie din specialitățile culinare tradiționale alsaciene ne amintesc de gustul mâncărilor ardelenesti. Pe lângă aceste exemple deosebit de subiective, mai poate fi amintit, în sprijinul *Mitteleuropei de la Vosgi la Carpați*, și faptul că Alsacia este singura provincie a Franței în care încălzirea caselor se face cu sobe din cahle, la fel ca în toată Europa Centrală și în Transilvania. Totodată, fără a avea pretenția unui argument cu greutate, dar care poate fi convingător, putem să găsim în trecut și alte elemente, care ar sublinia destinul istoric comun al locuitorilor din Alsacia și din Transilvania, care le-ar așeza, ca într-un cerc închis, în *Mitteleuropa*. O parte dintre sașii colonizați în Transilvania evului mediu, care au realizat o adevărată infuzie civilizațională în interiorul arcului carpatic, au provenit de pe valea Rinului și a Moselei.

Trebuie din păcate să ne limităm, pentru a controla pe cât posibil demersul nostru, la o serie de restrângeri teritoriale, temporale și de perspectivă. Credem cu convingere că este fezabilă realizarea unei istorii a Alsaciei și a Transilvaniei din prima jumătate a secolului al XX-lea, în care să urmărim cu prioritate modul cum s-au autodefiniț alsacienii și ardelenii; precum și legătura pe care au avut-o centrele de putere – mai ales în perioada dintre cele două războaie mondiale, când s-a pus problema integrării celor două regiuni în structurile statelor moderne centralizate – cu cele două provincii de frontieră intens disputate de Franța și de Germania, respectiv de România și de Ungaria.

Întemeierea sistemului de învățământ superior românesc din Transilvania, în 1919, a fost realizată după „modelul Strasbourg”, aplicat de altfel și de cehoslovaci la Bratislava. În urma propunerilor mai multor intelectuali români, dintre care s-au remarcat Nicolae Drăescu, Nicolae Drăganu și Onisifor Ghibu, Consiliul Dirigent a naționalizat vechea universitate maghiară din Cluj, așezând-o pe baze românești. În același timp, încă de la început, s-a dorit ca noua instituție să nu fie animată de un spirit regionalist și particularist. Cu ocazia punerii în practică a acestor intenții, s-a realizat de fapt naționalizarea sistemului de învățământ superior din Transilvania, gestionându-se în acest fel formarea viitoarelor elite regionale în spiritul românist promovat de autoritățile centrale de la București.

Întemeierea sistemului de învățământ superior românesc din Transilvania în 1919 a fost realizată după „modelul Strasbourg”, aplicat de altfel și de cehoslovaci la Bratislava. În urma propunerilor mai multor intelectuali români, dintre care s-au remarcat Nicolae Drăescu, Nicolae Drăganu și Onisifor Ghibu, Consiliul Dirigent a naționalizat vechea universitate maghiară din Cluj, așezând-o pe baze românești. În același timp, încă de la început, s-a dorit ca noua instituție să nu fie animată de un spirit regionalist și particularist, „*sustinându-se*,

dimpotrivă, necesitatea integrării ei cât mai curând posibil în sistemul universitar românesc”. Cu ocazia punerii în practică a acestor intenții, s-a realizat de fapt naționalizarea sistemului de învățământ superior din Transilvania, gestionându-se în acest fel formarea viitoarelor elite regionale în spiritul românist promovat de autoritățile centrale de la București.

Cu ocazia vizitei cuplului regal al României la Paris, în aprilie 1924, s-au subliniat încă o dată interesele comune ale Franței și ale României în ceea ce privește integrarea noilor provincii în cadrul administrativ al statului național, precum și în ceea ce privește aplanarea și rezolvarea problemei revizionismului german și maghiar. După cum bine observa profesorul Jean-Noël Grandhomme, „*Pour L’Indépendance roumaine cette visite imprévue revête une grosse importance politique. Les traités de 1919-1920, qui ont rendu l’Alsace et la Lorraine à la France, ont apporté l’unité nationale à la Roumanie. L’intérêt des deux pays de s’opposer à leur révision, réclamée par l’Allemagne et la Hongrie, afin de maintenir la paix en Europe [...]*”. Cei doi monarhi au ținut în mod special ca, în drumul lor către Paris, să facă o primă oprire la Strasbourg, unde au fost întâmpinați de către autoritățile locale și de către locuitorii orașului cu tot fastul cuvenit unor înalți demnitari. Cu ocazia ceremoniilor de primire, regina Maria a fost făcută, în calitatea ei de scriitoare, *doctor honoris causa* al Universității din Strasbourg. Înalta distincție academică acordată reginei României trebuie interpretată mai ales ca un act politic – care venea în acord cu politica oficială de Stat – făcut de universitarii francezi din Strasbourg. Semnificativ este însă și faptul că încă din 1919, imediat după ce francezii au naționalizat Universitatea din Strasbourg, istoricul Nicolae Iorga a fost numit *doctor honoris causa*, cunoscută fiind perspectiva sa naționalistă asupra istoriei românilor – mai ales a celor din Transilvania. În acest fel, înțelegem cu mult mai bine impactul pe care l-a avut modelul francez implementat în Alsacia pentru autoritățile române din Transilvania, care s-a manifestat inclusiv la nivelul învățământului superior.

Nu doar românii au fost cei care s-au inspirat din modelul alsacian (Lorena a jucat întotdeauna un rol secundar în toată această discuție, la fel cum a fost cazul Banatului, care mereu a fost pus „la remorca” Transilvaniei) și din modul cum Franța a recuperat teritoriul dintre Vosgi și Rin. Raportarea a fost reciprocă. Într-o bună măsură, în discursul intelectualilor francezi și români, *Alsacia(-Lorena) a devenit „Transilvania francezilor”, iar Transilvania a devenit „Alsacia(-Lorena) românilor*”. Puțini au fost oamenii de cultură francezi care s-au preocupat, în secolul al XIX-lea, de soarta națională a românilor din cadrul monarhiei austro-ungare. Transilvania românilor la acea epocă nu reprezenta un subiect de

interes major pentru cultura și politica din Franța, situație datorată în bună măsură și faptului că România regelui Carol I era încadrată sistemului politic și militar al Puterilor Centrale. Până la Primul Război Mondial, putem să cităm numele istoricului și profesorului Ernest Denis (1849-1921), care a acordat o atenție particulară românilor din Dubla Monarhie. De fapt, după cum observa profesorul Jean-Noël Grandhomme:

„La Guerre allait faire connaître la Transylvanie au public français, en la présentant, de façon très parlant, comme l’Alsace-Lorraine de la Roumanie. À partir de la signature de l’accord du 17 août 1916 – qui consacre solennellement l’alliance entre la Roumanie et l’Entente – la France soutint officiellement le droit à la Roumanie d’annexer la Transylvanie”.

Pe lângă Marele Război, și generalul Henri-Mathias Berthelot (1861-1931) a jucat un rol deosebit de important în rezolvarea „chestiunii alsaciene” din perspectiva oferită de cazul Transilvaniei românești. Cu siguranță, nu întâmplător, după terminarea misiunii sale din România, generalul Berthelot a fost numit guvernator militar de Metz, din octombrie 1919, și apoi guvernator militar de Strasbourg, din primăvara anului 1923. Dacă nu s-a dorit în mod concret sublinierea analogiei Alsacia-Transilvania de către autoritățile pariziene, cu siguranță, prin aducerea lui Berthelot la conducerea teritoriilor recuperate de la germani, administrația franceză a încercat să fructifice la maximum experiența acumulată de militarul de carieră într-o provincie istorică intens disputată și revendicată, care ridică aceleași probleme identitare acute și presupunea, în același timp, o integrare administrativă anevoioasă în noile structuri naționale.

Cu toate că Primul Război Mondial a consacrat în cultura românească „chestiunea alsaciană” pentru cazul Transilvaniei – după cum am văzut mai sus, și „chestiunea transilvană” pentru cazul Alsaciei –, chiar din anul 1909 avem un studiu inedit și deosebit de important pentru subiectul cercetării noastre, în care a fost comparată Alsacia-Lorena cu Transilvania. Studiul îl datorăm lui Onisifor Ghibu (1883-1972), care în anul universitar 1907-1908 venise la Facultatea de Litere și Filozofie din cadrul Universității din Strasbourg cu o bursă oferită de Societatea „Transilvania”. Încă de pe prima pagină a articolului, care a fost dezvoltat de-a lungul a 59 de pagini, autorul și-a propus să vorbească cititorilor români despre „*unul dintre cele mai interesante petece de pământ din Europa*”, care a fost până la acel moment puțin

cunoscut românilor, și care a devenit totodată, în primul deceniu al secolului al XX-lea, „*din nou arena unor lupte interesante între două popoare dintre cele mai culte și mai îndușmănite*”.

Dar poate cel mai bine au sintetizat situația specială pe care au avut-o Alsacia în cadrul istoriei Franței și Germaniei și Transilvania în cadrul istoriei României și Ungariei, doi istorici strasbourgezi, care au studiat cu aceeași pasiune atât provincia dintre Vosgi și Rin, cât și provincia intracarpatică. Este vorba de Jean Nouzille și de Jean-Noël Grandhomme. Primul istoric a surprins foarte bine, încă din subtitlul cărții sale dedicate Transilvaniei, specificul și statutul particular al acestei provincii, determinate mai ales de problema amplasării geografice, între două mari națiuni, care a determinat deopotrivă nenumărate contacte și conflicte. Aceeași formulare deosebit de sintetică („*Terre de contacts et de conflits*”) se potrivește la fel de bine și pentru Alsacia, teritoriu poziționat, ca un teritoriu tampon, între două state în ofensivă națională: Franța și Germania.

Al doilea istoric amintit a surprins mai ales problema identitară a celor care locuiesc cele două provincii de frontieră, care au stat nu doar sub semnul unui sentiment de apartenență identitară eminentamente național sau eminentamente regional. Ciclul de conferințe inaugurat de profesorul Jean-Noël Grandhomme la Universitatea din Strasbourg, în anul 2012, a adus încă o perspectivă interpretativă deosebit de importantă pentru subiectul nostru. Formula „*les soldats d’entre-deux*”, pe lângă puterea ei sugestivă și de sinteză prin care se definea complexa situație identitară a tuturor teritoriilor de frontieră unde s-a ridicat deopotrivă problema identităților naționale și regionale, vine să definească încă o dată statutul special pe care l-au avut Alsacia și Transilvania. Cele două provincii „*entre-deux*”, și-au gestionat cu greu problema identitară, pendulând mereu între un centru de atracție sau altul. Din această situație complicată și mereu nesigură, a rezultat, în final, identitatea regională a celor două provincii. A fost vorba de o *identitate multiplă, variabilă în intensități și schimbătoare în angajări de natură națională, care a provocat un sentiment dureros al asumării, greu de suportat, definit foarte bine prin termenul francez „malaise*”.

*

Nenumăratele forme pe care le-a îmbrăcat regionalismul din prima jumătate a secolului al XX-lea, atât în Alsacia, cât și în Transilvania, trebuie înțelese în contextul naționalismului celei de-a doua jumătăți a secolului al XIX-lea, care s-a prelungit din plin în secolul următor, prin degenerările sale materializate în cele două conflagrații mondiale.

Niciun moment nu trebuie să ne imaginăm că identitățile oamenilor s-au construit în jurul unei singure idei. Identitatea nu este și nu a fost niciodată la singular, ea fiind un ansamblu de mai multe componente identitare, care au coabitat într-un mod mai mult sau mai puțin tensionat. Se pot face anumite categorii, putându-se vorbi de *identități tari* și de *identități slabe*, la fel cum se poate vorbi de existența unor *culturi mari (majore)* și *culturi mici (minore)*. O identitate tare este, de exemplu, naționalismul, deoarece acesta exclude prin definiție o altă formă de naționalism. Astfel, un bun naționalist german nu poate fi în același timp și un bun naționalist francez. Regionalismul, însă, este o identitate slabă deoarece el niciodată, prin definiție, nu poate fi o identitate de sine stătătoare, pe de-o parte, iar pe de altă parte, el este mereu o *atitudine acompaniatoare*, care însoțește sau „parazitează” o identitate tare. Totodată, regionalismul este cu mult mai permisiv decât naționalismul, deoarece el cultivă nenumăratele particularități locale sau regionale și se opune uniformizării și nivelării dorite de naționalism. Tot „prin definiție”, regionalismul nu exclude existența și legitimitatea altor forme de regionalism. Valorificând ideile lui Victor Ivanovici, identitatea regională poate fi considerată o *identitate aleatorie*, compusă dintr-un *colaj complex de influențe*, care este deschisă *sincretismului și metisajului* cultural și identitar; pe scurt, identitatea regională este o *identitate culturală eclectică* și, inevitabil, *multiplă*. Construirea identității regionale s-a suprapus în bună măsură peste construirea identității naționale din secolele XIX-XX. Sunt foarte multe punctele în comun precum și originile arhetipale de la care s-au revendicat cei care au teoretizat și inventat identitățile naționale și regionale. Se remarcă în ambele cazuri folosirea stereotipurilor cu încărcătură pozitivă sau negativă referitoare la propria comunitate sau la „celălalt”. Aceste stereotipuri își au rădăcinile până în epoca medievală și premodernă, ele fiind transmise și selectate de memoria colectivă a unei comunități.

Identitatea, fie ea regională sau națională, s-a construit întotdeauna în raport cu alteritatea. Pe lângă o imagine de sine foarte bună, nu trebuie uitate nici componentele mai „întunecate” ale identității. De cele mai multe ori aspectele negative au fost trecute cu vederea sau au fost atribuite celuilalt. Existența „celuilalt”, dacă nu a fost negată, atunci a fost trecută sub tăcere, minimalizată sau i-au fost reliefate aspectele neesențiale. Pe de altă parte, identitatea s-a construit, de multe ori, și sub presiunea unui complex de inferioritate. De aceea, propria identitate a trebuit mereu afirmată sau justificată sub forma unui discurs defensiv sau ofensiv, după caz, prin care s-a încercat demonstrarea dreptului său la existență în raport cu o identitate mult mai puternică, considerată opresoare.

Plecând de la ideile lui Victor Ivanovici, putem atribui la fel de bine culturii regionale atributul de cultură „minoră”. În logica propusă, cultura transilvăneană și cultura alsaciană sunt „minore” deoarece ele au fost rupte din corpul unor culturi naționale mai mari. Pe lângă durerea provocată la nivelul psihologiei colective regionale în urma ruperii din trunchiul inițial al culturii „mari”, după Primul Război Mondial s-a produs, putem adăuga, o a doua mare durere manifestată la nivelul identității regionale, rezultată în urma grefării forțate pe trunchiul unei alte „mari” culturi. Trecerea bruscă și brutală a culturii „mici” din cadrul unei culturi „mari” în cadrele unei alte culturi „mari” a provocat, pe lângă schimbarea majoră de paradigmă, și un proces greoi de (re)adaptare și compatibilizare cu noul ritm de dezvoltare și cu noile caracteristici interne ale culturii „mari” adoptive. Dacă pentru Transilvania ruptura majoră de trecere de la o cultură „mare” națională la o altă cultură „mare” națională, urmată de consecințele ei adaptative, s-a produs o singură dată, în urma Primului Război Mondial, și cu o revenire parțială de câțiva ani după Dictatul de la Viena; Alsacia a trecut prin două mari rupturi și treceri de la o cultură națională „majoră” la o altă cultură națională „majoră”, în urma războiului franco-prusac și a Primului Război Mondial, fără să mai punem la socoteală perioada de ocupație nazistă din timpul celui de-al Doilea Război Mondial. În acest context, trecutul petrecut în vechea cultură „majoră” va reveni obsesiv în memoria afectivă și identitară a celor care fac parte din cultura „minoră”. Această situație va îngreuna cu mult procesul de compatibilizare și încadrare în noua cultură „majoră” în care cultura regională a fost aruncată, în urma evenimentelor politico-militare.

A doua caracteristică a culturilor „mici” formulată de Victor Ivanovici poate fi la fel de bine adaptată însușirilor culturii și identității regionale. În fapt, cultura regională nu este decât un proces eșuat al unei culturi mari, în sensul de cultură întreagă și independentă, care nu depinde de alte centre și paradigme culturale și identitare. Acest proces de formare a unei identități și culturi independente în raport cu alte identități și culturi „majore” a fost dus, în cazul regionalismului cultural, doar pe jumătate. Regionalismul, în aceste condiții, este manifestarea acelui patriotism „de linia a doua” necesar formării și susținerii unei culturi și identități proprii (regionale), care în fapt reprezintă o variantă „pierzătoare”.

Solange Gras și Christian Gras au surprins foarte bine *modul în care se metamorfozează o identitate regională în traseul său spre o identitate națională*. Cercetătorii francezi au surprins de fapt etapele pe care Periferia le traversează, în încercarea sa de a-și depăși statutul cultural și identitar „minor”.

După cum spuneam, de obicei demersul regionalist nu a fost dus până la capăt, acesta neavând, în acest fel, ocazia de a se maturiza. Au fost găsite soluțiile de compromis, am spune instinctuale, ale unei „atitudini acompaniatoare” cum este regionalismul, și anume: devierea spre ideologiile tari (de obicei de dreapta). De aici a venit în bună măsură și eșecul proiectelor regionaliste. La fel cum în cazul Alsaciei, cel de-al Doilea Război Mondial a destabilizat și a compromis pentru o bună perioadă de timp regionalismul și autonomismul, la fel s-a întâmplat și în cazul Transilvaniei. Dacă Primul Război Mondial a amplificat mișcarea regionalistă, cel de-al Doilea a discreditat-o definitiv, mai ales după Dictatul de la Viena din 1919, când etniile Transilvaniei (în special românii și maghiarii) au început să nu mai aibă încredere una în cealaltă, fiecare suspectându-și seamănul de nesinceritate și de tendințe revizioniste. Pe de altă parte, liderii ardeleni cu idei regionaliste au simpatizat cu ideologia legionară, iar după venirea comunismului, dacă nu au fost eliminați din viața publică, atunci au făcut „pactul cu diavolul”. Recuperarea regionalismului transilvănean s-a făcut doar începând din anii '60 ai secolului al XX-lea, după ce acesta trecuse prin epurarea sovietică, fiind analizat, ca un fenomen cultural și politic mort, de către filologi și mai apoi de politologi și istorici.

Pe lângă toate aceste detalii importante pentru conturarea unei identități, Horia-Roman Patapievici a mai adus câteva observații extrem de utile legate de viața identităților și de existența lor în timp. În acest fel, trebuie să fim conștienți că forma și conținutul identităților variază nu numai de la un om la altul sau de la un teoretician la altul, ci ele variază și de la un moment istoric la altul. Unul este sentimentul identității regionale în Strasbourgul anului 1900 și altul este sentimentul aceleiași identități în anul 1940. După cum spunea Claude Odilé, „*Il n'y a point d'Alsacien éternel, d'Alsacien dans le temps*”.

Legat de existența regionalismului în timp, putem afirma, și vom constata acest lucru pe parcursul cercetării de față, faptul că regionalismul a avut o *existență latentă*, care a fost (re)activată din când în când. *El nu are o existență lineară*. Regionalismul se caracterizează printr-o *manifestare secvențială*, care iese din când în când la suprafață prin puseuri de o intensitate mai mare sau mai mică, iar apoi se retrage, lăsând locul unei identități tari, cu durată vizibilă și cu o consecvență mult mai mare în timp.

Identitatea alsaciană modernă s-a dezvoltat într-un dublu raport referențial, ea fiind influențată de prezența a două mari culturi și civilizații naționale (exceptând Elveția „neutră” și neunitară), care au mărginit-o de-o parte și de alta.

Astfel, Alsacia trebuie văzută ca un teritoriu al confluențelor și al contrastelor, în același timp. Identitatea alsaciană s-a constituit în acest cadru, asimilând după nevoie din caracteristicile directe ale celor două mari culturi naționale vecine.

Mereu, în încercarea de definire a ceea ce este specific alsacian, s-a ținut cont de ceea ce este francez și de ceea ce este german. Mai precis, ar trebui să spunem: „de ceea ce s-a considerat a fi specific francezilor sau specific germanilor”. Între aceste cadre, intelectualii alsacieni au încercat să găsească o cale de mijloc, dar personală, prin care să definească ceea ce este caracteristic pentru Alsacia. Procesul de dezvoltare a identității alsaciene a fost articulat de o serie de *închideri* și *deschideri* succesive. Deschiderile s-au făcut deopotrivă spre cultura franceză ori germană, profesorul Marc Lienhard vorbind în acest sens despre o *identitate deschisă* în Alsacia. Închiderile s-au făcut în intenția de a păstra și apăra propriul specific cultural și identitar. În fapt, chiar dacă opiniile au fost filofranceze sau filogermane, se detașează ideea potrivit căreia alsacienii nu pot fi până la capăt nici francezi pe deplin, nici germani pe deplin.

În anumite cazuri, definirea identității alsaciene s-a făcut prin evidențierea caracteristicilor care nu pot fi considerate nici franceze, nici germane. În concepția anumitor intelectuali, alsacienii s-au crezut întotdeauna o comunitate neintegrată în mod organic niciunui sistem politico-administrativ centralizat. Mai curând alsacienii au fost prezentați drept o comunitate identitară de margine, periferică, care a avut conștiința propriei sale exteriorități și excentricități. Cu alte cuvinte, perspectiva de lecturare a teritoriului provincial și național consacrată de Émile Baas, în celebra sa carte *Situation de l'Alsace*, a plasat Alsacia în plan simbolic undeva înafara Franței propriu-zise, autorul preluând și valorificând perspectiva consacrată a alsacienilor de rând, care calificau pe cei veniți din Franța ca pe niște „imigranți” de „l'Intérieur”.

Identitatea alsaciană nu trebuie înțeleasă la singular. Ea este alcătuită dintr-un puzzle complex marcat de individualitatea fiecărei așezări umane. După cum s-a remarcat, alsacianul este „patriot din instinct”, acesta ținând foarte mult la pământul său, la tradițiile locale și la întreaga moștenire dobândită din strămoși. S-a dezvoltat astfel, în interiorul Alsaciei, o formă de patriotism local care a animat diferitele orașe și sate. Fiecare așezare umană alsaciană a intrat într-o competiție cu vecinele sale, luând naștere în acest fel un spirit competitiv care a stimulat performanța în domenii diverse ca: artele plastice, cultura, industria, meșteșugurile, agricultura etc.

Printre efectele colaterale ale patriotismului local se numără și manifestarea unui orgoliu nemăsurat sau o anumită atitudine izolaționistă, ca o reacție autodefensivă care are misiunea de a conserva și proteja întregul set de valori cultural-artistice locale. Pe de altă parte, au existat și fenomene de asimilare a elementelor străine, care aveau rolul de a vitaliza fondul local deja existent și de a aduce o doză de prospețime și noutate.

*

Geografia reprezintă o componentă de bază, am spune chiar vitală, care trebuie studiată în scopul înțelegerii regionalismului, fie el politic sau cultural. Spațiul geografic este cel pe care se articulează întregul discurs identitar regionalist. Formele de relief reprezintă totodată cadrul sau „decorul scenografic” unde se desfășoară povestea despre trecutul regional și local, care contextualizează, dă sens și atmosferă acțiunii prezentate, precum și principalele argumente justificative ale discursului despre trecut, care preferă mai degrabă să se sprijine pe dovezi de natură geografică decât de natură istorică. Spațiul geografic a reprezentat un suport simbolic al memoriei colective, el oferind oamenilor, în aceeași măsură, sentimentul continuității și sentimentul securității. Ba mai mult, tentația a fost aceea de a găsi probe până în cele mai vechi timpuri, înainte chiar de apariția oamenilor pe pământ. Totul a putut fi valorificat pentru construirea unui discurs identitar, apelându-se, în acest fel, la o „*Histoire avant l'histoire, avant même la préhistoire, mais histoire quand même [...]*”: la geologie. În această ordine de idei, Frédéric Marie Bergounioux (1900-1983) observa următoarele: „*Qui veut saisir les données essentielles du régionalisme français, doit, en tout premier lieu, étudier la géologie de la France [...]*”.

Redescoperirea teritoriului regional, cu toate implicațiile sale fizice, culturale și identitare a fost realizată abia spre finalul secolului al XIX-lea, pentru ca, la începutul secolului al XX-lea, preocupările în domeniu să ia o amploare tot mai mare. O importanță deosebită în acest sens a avut-o geograful Vidal de la Blache (1845-1918), inițiative similare putând fi identificate la fel de bine și în domeniul istoriei și al istoriei de artă. Trebuie reținut însă faptul că Vidal de la Blache a fost istoric de formație, iar trecerea la studierea aprofundată a geografiei a fost determinată de înfrângerea Franței în războiul franco-prusac. De aici putem trage concluzia că cercetarea spațiului și a geografiei au devenit o componentă de bază (dacă nu prioritară) pentru istorici. În acest sens, vom vedea pe parcursul acestui capitol cât de importantă a fost analizarea geografiei regionale pentru istoricii de artă alsacieni din prima jumătate a secolului al XX-lea.

Importanța geografiei pentru construirea discursului istoric, politic sau identitar nu trebuie neglijată niciun moment de către istorici. Apelul la argumentele geografice a reprezentat mereu un leitmotiv în construcția argumentativă a centrelor de putere, care au avut misiunea de a emite un punct de vedere național, identitatea fiecărui Stat fiind construită printr-o poveste despre trecutul istoric care a avut întotdeauna o reprezentare și contextualizare teritorială. Contribuția deosebită a lui Vidal de la Blache și a discipolilor săi a fost aceea că a propus comunității științifice un nou fel de a realiza decupașul spațiului francez. Cu toate că școala vidaliană nu a reușit să impună o singură metodă de cercetare, datorită opiniilor diferite pe care le-au avut discipolii lui Vidal de la Blache, ceea ce trebuie reținut a fost încercarea de a efectua analiza regiunilor geografice după anumite criterii considerate obiective: geografia și geologia. Datele de natură istorică, lingvistică, economică, culturală, au fost pe rând excluse sau ajustate analizei strictement geografice a regiunilor, în funcție de preferințele intelectuale și de convingerile unui geograf sau altuia. Oricare ar fi fost metoda de realizare a analizei unei regiuni geografice, savanții au fost mereu preocupați de limitele limbajului și ale conceptelor cu care au operat.

Regionalismul cultural nu s-a alimentat doar din credința existenței unui determinism geografic. Perspectiva fragmentară de a aborda teritoriul folosită de Vidal de la Blache a folosit istoricilor de artă regionaliști, dar nu a fost suficientă pentru explicarea particularităților locale și regionale ale creațiilor artistice. În această ordine de idei, o influență capitală asupra istoricilor de artă regionaliști din prima jumătate a secolului al XX-lea a avut-o și Hippolyte Taine (1828-1893), savant cu preocupări complexe în domeniul literaturii, esteticii și al istoriei de artă. Taine a explicat caracterul și calitățile operelor de artă, fie ele literare sau plastice, printr-un *triplu determinism impus de rasă, mediu și condițiile istorice și sociale*; putându-se distinge în acest fel o paletă mai mare de factori care condiționează apariția și însușirile producției artistice, aceștia fiind atât de natură interioară (rasa, moravurile, psihologia socială) cât și de natură exterioară (geografia, clima, momentul istoric).

Influența covârșitoare a scrierilor lui Vidal de la Blache nu s-a rezumat doar la cercurile geografilor, ci s-a răspândit și în rândul istoricilor de artă. Alături de operele și de monumentele analizate, geografia regională s-a bucurat de o atenție cu totul particulară din partea istoricilor de artă regionaliști. Creațiile artistice au fost încadrate în contextul geografic imediat, fiind încărcate, în acest fel, cu sens. Totodată, s-a evidențiat o relație între spațiul geografic și opera de artă, cea din urmă fiind influențată sau completată de specificul

formelor de relief. În acest fel, s-a scris o istorie a artei fundamentată pe ideea geografiilor artistice, dar și a artei în geografie, în care mesajul plastic și ideatic al producției artistice a fost determinat în mod hotărâtor de formele de relief: munți, dealuri, câmpii, văi, ape. Putem spune că lecția pe care au învățat-o istoricii de artă de la Vidal de la Blache a fost aceea că „[...] *Omul umanizează peisajul în timp ce natura își pune și ea amprenta asupra omului* [...]”.

Chiar dacă de cele mai multe ori ideile lui Vidal de la Blache nu au fost explicit mărturisite în textele istoricilor de artă alsacieni din prima jumătate a secolului al XX-lea, întâlnim și cazuri în care abordarea vidaliană a fost asumată încă de la început. Este sugestiv pentru noi modul în care anumiți istorici și critici de artă alsacieni au ales să-și înceapă studiile de specialitate invocând un geograf. Așa s-a întâmplat, pentru a da doar două exemple care ne sunt la îndemână, Raymond Régamey (1900-1996) și Claude Odilé (1881-1957). Cel din urmă autor citat a dezvoltat ideile lui Vidal de la Blache de-a lungul câtorva pagini, adaptându-le nevoilor specifice studierii monumentelor arhitecturale și patrimoniului etnografic din Alsacia. Ideea de bază care se desprinde este aceea că Alsacia face parte, din punct de vedere geografic (mai precis geologic), atât din Europa Centrală cât și din Europa Mediteraneană; teritoriul dintre Vosgi și Rin fiind prezentat în ipostaza „[d'] *un carrefour vraiment européen*”, care depășește limitele de interes restrânse la nivelul a două națiuni. În acest fel, înțelegerea specificului artistic și identității culturale din Alsacia se face mai întâi printr-o abordare geografică. Localizarea provinciei istorice pe harta continentului presupune fixarea statutului său istoric special, la confluența mai multor „plăci tectonice” care determină implicit o serie de influențe culturale.

Fie că punctele de vedere exprimate au fost mai mult sau mai puțin regionaliste ori filofranceze, raportarea la geografia Alsaciei a fost mereu o constantă în scrierile istoricilor de artă alsacieni. Formele de relief au devenit importante, nu numai pentru faptul că au dat Alsaciei un aspect fizic și o personalitate morală, ci și pentru că au marcat producția artistică, potențând-o, datorită unui climat și unei lumini specifice.

Ideea unei Alsacii perfect înconjurată și delimitată de principalele forme de relief a fost exprimată și de Anselme Laugel (1851-1928), în 1917, într-un studiu dedicat artei populare alsaciene. În opinia cărturarului alsacian, refugiat în Franța în urma războiului franco-prusac până în 1918, regiunea natală a fost considerată a fi una dintre puținele regiuni din lume care sunt atât de bine delimitate geografic: „[...] *le Rhin d'une part, et les Vosges de l'autre forment un fossé et un rempart d'une admirable netteté* [...]”. Dar simpla etalare a

tuturor munților, apelor și văilor nu este suficientă pentru a da sens istoric și cultural unei provincii. Interpretarea geografiei regionale făcută de Laugel a mers mai departe, formele de relief fiind încărcate cu semnificații diferite, care în cele din urmă au luat conotații politice. Altfel spus, munții au unit Alsacia cu Franța și Rinul a despărțit Alsacia de Germania. Înălțimea Vosgilor nu a fost un impediment pentru menținerea sau justificarea unei strânse legătură între Alsacia și Franța, datorită nenumăratelor trecători accesibile: Bussang, Schlucht, Bonhomme, Saint-Marie-aux-Mines, Saales sau Saverne. Concluzia la care a ajuns Anselme Laugel, în 1917, în timp ce soldații celor două națiuni rivale se confruntau pe câmpurile de luptă ale Marelui Război, a fost că „*Cela signifie clairement, n'est-il pas vrai ? que l'Allemagne n'a rien à faire en Alsace, et que, par contre, la France peut y entrer librement [...]*”.

Pentru Robert Heitz, determinarea istorică și nu determinarea geografică a dat unitate Alsaciei. Pentru a-și susține afirmația, istoricul de artă strasbourgeois a adus o serie de exemple pertinente, cu caracter de excepție de la regulă, care demonstrează că Alsacia identitară și istorică nu se suprapune cu fidelitate peste Alsacia geografică. Niciunei forme de relief nu i-a mai fost recunoscută calitatea de frontieră, Alsacia fiind un rezultat al asumării trecutului și nu al granițelor naturale. Prin introducerea în discuție a acestui punct de vedere, de fapt s-a dinamitat eternul argument geografic pe seama căruia francezii sau germanii au făcut revendicări politice și teritoriale în Alsacia. Rinul și Vosgii, în această logică, nu au mai putut fi invocați în calitatea lor de granițe prin excelență, deoarece geografia regională a fost una mereu fluctuantă. În același timp, perspectiva prin care s-a definit Alsacia a fost de această dată una venită din interior, de la cei care s-au considerat alsacieni.

Pe lângă interesul special acordat de istoricii de artă alsacieni – sau de „adopte” – pentru trasarea granițelor naturale ale Alsaciei, la fel de importantă a fost și preocuparea pentru definirea spațiului interior regional.

Autori ca Anselme Laugel sau Robert Heitz și-au structurat argumentația pe motivul versurilor – scrise de Émile Erckmann (1822-1899) și Alexandre Chatrian (1826-1890) – unui cântec alsacian celebru din anii '80 ai secolului al XIX-lea, intitulat *Dis-moi, quel est ton pays?* Cu toate că mesajul textului a fost unul explicit filofrancez sau antigerman, datorită mărturisirii de la sfârșitul poeziei – „*Allemands voilà mon pays// Quoi que l'on dise quoi que l'on fasse // On changera plutôt le cœur de place// Que de changer la vieille Alsace*” – perspectiva regională asupra teritoriului alsacian a fost discret inserată, printr-o definiție banală, care a rămas în stare latentă până în momentul în care a fost exploatată în cheie

regionalistă. Este vorba, mai precis, de finalul refrenului cântecului unde s-a definit concis spațiul interior al Alsaciei: „*Dis-moi, quel est ton pays :// Est-ce la France ou l'Allemagne ?// C'est un pays de plaines et de montagnes*”. În fapt, versurile reproduse mai sus exprimă cum nu se poate mai bine *discursul ambiguu și deturnat specific regionalist*, în care doar într-o primă fază sau, mai mult, chiar aparent, Periferia își exprimă simpatia pentru un Centru de putere sau altul. Pentru a fi și mai bine înțeleși, vom decoda mesajul regionalist al refrenului poeziei lui Émile Erckmann și Alexandre Chatrian, la care, după cum vom vedea, s-au raportat mai târziu Anselme Laugel și Robert Heitz. La întrebarea „*Care este țara ta?*” – știind deja opțiunea nefavorabilă germanilor de la sfârșitul poeziei-cântec – opțiunea nu a fost explicită nici în favoarea Franței, nici în favoarea Germaniei. Răspunsul dat imediat de poezii alsacieni („patrioți” francezi) a fost unul prin care patria s-a identificat geografic, ca un spațiu al câmpiei și al muntelui. În fapt, nu s-a definit altceva decât: Alsacia.

Intelectualii alsacieni au considerat Alsacia „un beau jardin” doar în condițiile în care ea a aparținut Franței. De fapt, această grădină frumoasă nu a fost în fapt altceva decât o grădină realizată după gustul francez al grădinilor, în care geometria și regulile stricte au diferențiat-o de gustul romantic german pentru grădini. Cu alte cuvinte, „le beau jardin alsacien” a reprezentat un spațiu organizat după regulile franceze, acesta fiind în acest fel marcat din punct de vedere vizual de amprenta națională franceză. Deși nu a fost istoric de artă, este semnificativ pentru noi, în sensul celor afirmate mai sus, modul cum a ales Émile Baas să-și înceapă prefața la cunoscuta sa carte dedicată Alsaciei.

În concepția istoricilor de artă și a intelectualilor care au studiat Alsacia, s-a produs în bună măsură o suprapune și o confundare a geografiei regionale cu istoria regională. În cheia de lectură vidaliană, cu excepția câtorva personalități artistice marcante, interesul istoricilor de artă a fost unul de a studia patrimoniul regional la o scară macro. Alsacia a fost privită de cele mai multe ori în ansamblu, ca un tot. La fel ca și în cazul geografiilor vidaliene, omul a apărut incidental în monografiile de istoria artei alsaciene. Adaptând pentru cazul nostru concluziile profesorului Toader Nicoară, putem spune că în scrierile istoricilor de artă alsacieni a fost acordată o atenție prioritară „[...] *locurilor, peisajului, efectelor vizibile pe suprafața terestră a diverselor fenomene naturale și umane*”.

Istoricii de artă regionaliști din prima jumătate a secolului al XX-lea au acordat o atenție cu totul particulară problemei legate de originalitatea artei de pe teritoriul Alsaciei. S-a încercat, în acest fel, să se răspundă la întrebarea dacă există în realitate o *artă alsaciană*,

precum și să se identifice domeniile artistice în care specificul alsacian s-a materializat în modul cel mai fidel.

Din dorința de a se identifica domeniile de excelență și stilul artistic în care s-a manifestat cu deosebire caracterul alsacian, în istoriografia de artă regionalistă s-a avansat ideea cum că în cadrul artei laice, Renașterea a avut cele mai profunde implicații, care au scos la suprafață câteva însușiri definitorii ale gustului pentru frumos al alsacienilor. Fără a se exclude performanțele artei religioase din epoca romanică și gotică, care au marcat întregul peisaj artistic și identitar al Alsaciei, precum și frumoasele palate din secolul al XVIII-lea, s-a apreciat că în ceea ce privește arhitectura civilă, arta Renașterii „[...] *a trouvé pour se développer en Alsace un terrain particulièrement favorable* [...]”. Cuvântul „terrain” trebuie perceput în dublul său înțeles, acela de pământ și de teritoriu/spațiu. În fapt, este vorba de ideea unei legături directe a monumentelor artistice cu solul creator (*genius loci*), care dă specific, precum și cu peisajul înconjurător, care dă atmosferă.

Regionaliștii alsacieni au încercat identificarea unui stil artistic și a unui monument reprezentativ, care să întruchipeze cel mai bine specificul alsacian. În opinia lui Robert Heitz, arta romanică, mai mult decât cea gotică, a exprimat cel mai bine, prin intermediul arhitecturii religioase, caracteristicile și gustul pentru frumos al alsacienilor. Nenumăratele influențe străine, venite din spații geografice dintre cele mai diverse și îndepărtate au fost compatibilizate cu caracterul „[...] *de l'Alsacien moyen, solide un peu lourd, positif et peu enclin à se perdre dans les nuées. Le roman alsacien est de surcroît, particulièrement sobre de décoration et fort éloigné du style orné que l'on voit par exemple à Notre-Dame la Grande de Poitiers, à St-Trophime d'Arles, à Vézelay, ou encore en Lombardie et Toscane* [...]”. Aceeași logică a fost aplicată și de Hans Haug asupra catedralei din Strasbourg, unde modelele franceze, identificabile mai ales la nivelul du jubé (1250) și al sculpturilor des cycles de la façade (1277-1290) au fost adaptate sensibilității alsaciene, fenomen care a determinat îndepărtarea progresivă „*de leurs modèles rémois et parisien, pour exprimer des sentiments de nostalgie, de douleur ou de regret, de concentration, de passion ou de joie, qui aboutissent parfois à d'étonnantes et mystérieuses réussites*”. În opinia lui Hans Haug, două au fost capodoperele care au exprimat cel mai bine spiritul particular al artei alsaciene: catedrala din Strasbourg și le retable des Antonites d'Issenheim au Musée de Colmar. În cele din urmă, din receptor al diferitelor influențe străine, catedrala din Strasbourg a devenit la rândul ei un model de inspirație pentru alte edificii religioase din Alsacia și de pe valea Rinului, transformând în acest fel Strasbourgul dintr-o periferie artistică într-un centru care a

fost continuat, la un nivel artistic inferior, cu replici grosolane sau caricaturale, de alte ateliere de sculptori.

În concepția regionaliştilor alsacieni, Strasbourgul s-a definit mai ales prin caracterul său de oraș de frontieră, care, după cum îi sugerează chiar numele, a fost prin excelență un loc al întâlnirii principalelor rute culturale, artistice și economice ale Europei Occidentale și ale Europei Centrale. Așezare umană amplasată la granița dintre două lumi concurente, ea nu a mai aparținut în întregime niciuneia, fiind orgolioasă de propriul său trecut în care independența a jucat un rol important în formarea unei identități locale. Istoricul de artă alsacian Hans Haug a considerat Strasbourgul un: „[...] *ville située sur la frontière de deux mondes, s'enorgueillit d'un passé près de vingt fois séculaire; passé à la fois de grandeur, de déchirements, d'anéantissements suivis de résurrections, mais laissant toujours paraître le souci de continuer une grande tradition de fierté civique*”.

După toate cele scrise până aici, putem concluziona că revendicările politice și teritoriale ale Franței și Germaniei asupra Alsaciei au fost dublate și de discursul istoricilor de artă. Pe lângă binecunoscutele argumente istorice, geografice, etnice sau lingvistice, care au fost invocate pentru a se demonstra dreptul de proprietate asupra provinciei dintre Vosgi și Rin, un rol important a fost ocupat de dezbaterea asupra artei, în care noțiunile de *școală* și de *geografie artistică* au fost mereu supuse definițiilor și redefinirilor. Pe lângă cele două *discursuri tari* – naționale / naționaliste –, care au monopolizat polemica, oferind două perspective paralele și antinomice, a existat și un al *treilea discurs*, cel regionalist, *discurs slab și pierzător prin definiție*, prin care s-a preferat mereu o abordare ambiguă, evazivă și/sau oscilantă. Discursul regionalist s-a manifestat de cele mai multe ori și în ipostaza de *atitudine acompaniatoare*, care s-a alăturat, fără a fi complet incompatibilă, unei convingeri etnicizate. În acest context trebuie înțeles modul cum a fost valorizată catedrala din Strasbourg, monument reprezentativ care a fost considerat pe rând și/sau în același timp un simbol național german sau francez și, nu în ultimul rând, un simbol local și regional.

*

Pentru cercetătorii alsacieni ai zilelor noastre, istoricul de artă și muzeograful strasbourghez Hans Haug (1890-1965) a devenit un subiect din ce în ce mai actual, el bucurându-se în ultimii ani de analize diverse care au pus în lumină personalitatea sa complexă, manifestată printr-o viziune istorică particulară și o muzeografie inovatoare. O primă investigație a vieții și operei lui Hans Haug o datorăm lui Paul Ahnne. Aceasta a apărut

în paginile numărului XI, dedicat „in memoriam”, al revistei *Cahiers Alsaciens d'Art, d'Archéologie et d'Histoire*. Amintirea lui Hans Haug a fost întreținută constant printre istoricii de artă, muzeografil și anticarii din Alsacia. Aceștia s-au raportat mereu la calitatea scrierilor sale, dar și la performanțele administrării muzeelor din Strasburg al căror director general a fost în perioada 1945-1963. O dovadă în plus e publicarea unor lucrări mai vechi sau a celor păstrate în manuscris. Dar poate cele mai importante contribuții cu caracter de sinteză dedicate lui Haug au fost semnate, abia în ultimii ani, de către cercetătoarele Anne-Doris Meyer, Cécile Dupeux și Bernadette Schnitzler. În anul 2009, pe când publicam primele noastre texte referitoare la Hans Haug, Muzeele din Strasburg au organizat o mare expoziție retrospectivă intitulată *Hans Haug, homme de musées. Une passion à l'œuvre*, finalizată printr-un volum omonim în care s-au analizat diferitele laturi ale vieții și operei istoricului de artă și muzeografului strasbourghez.

În viziunea lui Hans Haug despre Alsacia apare *motivul Grădinii Paradisului* prin care se conturează un teritoriu bine delimitat, mărginit de formele naturale de relief. În acest spațiu închis și paradisiac, în care artele înfloresc, se dezvoltă un suflet aparte, receptiv influențelor exterioare care de fiecare dată sunt asimilate și reinterpretate într-o manieră nouă și personală Alsaciei.

Cele scrise până acum, la care se adaugă și studiile noastre anterioare, ne întregesc imaginea despre activitatea istoricului de artă și muzeografului alsacian Hans Haug. Cu această ocazie se conturează și diferitele forme pe care le poate lua campanilismul în discursul istoriografic, identitar și muzeografic. Am putut observa că, deși într-o epocă abia ieșită de sub efectele naționalismului extrem, degenerat în cel de-al doilea război mondial, intelectualii preocupați de soarta patrimoniului regional au avut puterea și abilitatea de a vorbi, în momente de aniversare a centralismului, despre existența unui *genius loci* care a marcat în permanență arta și istoria Alsaciei. Toate acestea ne sugerează, pentru a avea o perspectivă mai amplă asupra fenomenului, să extindem cercetările viitoare și asupra lumii transilvănene unde pot fi identificate fenomene asemănătoare.

*

În anul 1934, după ce publicase principalele sale monografii, din 1927 și 1931, dedicate bisericilor de lemn ale românilor din județele Arad și Bihor, Coriolan Petranu a evidențiat cu orgoliu rolul său de deschizător de drumuri în cercetarea și valorificarea potențialului artistic al bisericilor de lemn din teritoriile locuite de românii din cadrul fostei administrații ungare: „Înainte de apariția publicațiilor mele la noi în țară bisericile de lemn

nu au fost studiate și apreciate, publicații românești asupra lor nu au apărut, am fost primul român, care le-a descoperit valoarea deosebită și care m'am dedicat studiului lor. Nici stăpânirea ungară nu le-a dat atenția cuvenită, totul s-a redus la șase scurte articole de revistă". Toate acestea au fost subliniate în cadrul unui volum bilingv român-german în care, pe lângă considerațiile pe subiect ale autorului, au fost adunate, pe cât posibil, cât mai multe aprecieri străine favorabile cercetărilor sale sau subiectului bisericilor de lemn românești. Putem presupune că scopul nedeclarat al acestei publicații a fost unul dublu: recunoașterea importanței artistice a bisericilor de lemn ale românilor din Transilvania și Partium în mediile științifice, atât din străinătate cât și din România.

Punctele de vedere favorabile la adresa bisericilor de lemn românești din Transilvania exprimate de cercetătorii din străinătate, precum și de cei sași au avut misiunea de a întări atât pledoaria lui Petranu pentru importanța acestui domeniu artistic, cât și polemica sa purtată cu cercetătorii maghiari asupra implicațiilor naționale din cadrul subiectului abordat. În același timp, la fel de importantă pentru istoricul de artă clujean a fost și dorința de a schimba, prin citarea recenziilor experților din occident și sași, percepția negativă pe care o avuseseră la acea vreme românii despre bisericile de lemn, care ieșiseră oarecum din modă, fiind considerate niște creații artistice minore, fără o importanță deosebită. Cu alte cuvinte, după cum spunea Coriolan Petranu, „[...] *În sfârșit, aceste recenzii poate vor înlătura lipsa de apreciere, ironiile, ce le mai găsim și azi la unii intelectuali români față cu arta bisericilor de lemn și față de ceia ce se ocupă cu cercetarea lor. Mai mult, ne vom convinge, că prin ele geniul artistic român a câștigat noi lauri, un nou și binemeritat titlu de glorie*".

Cu toate că cercetarea științifică coerentă și cu metodă a bisericilor de lemn din Transilvania și Partium a reprezentat o noutate pentru România, Coriolan Petranu nu a făcut de fapt decât să aplice asupra acestui spațiu geografic și național ceea ce începuse deja cu câteva decenii înainte profesorul său vienez Josef Strzygowski (1862-1941), care a susținut cu tărie ideea conform căreia arhitectura din lemn a stat la baza arhitecturii din piatră (și aici ne referim la stilurile istorice: preromanic, romanic, gotic) în lumea occidentală; la care s-a adăugat convingerea potrivit căreia arhitectura vernaculară din lemn nu este inferioară din punct de vedere estetic arhitecturii din piatră a stilurilor istorice. Cu alte cuvinte, Petranu a aplicat asupra spațiului românesc (de fapt asupra Transilvaniei înțelese în sens larg) ideile și metodele de lucru aplicate asupra arhitecturii de lemn, în mod special asupra celei religioase, pe care le aplicase Strzygowski unor spații mai largi ca Europa Centrală sau Europa Scandinavă.

Coriolan Petranu a pus semnul egal între arta cultă și cea țărănească, atunci când a analizat producția artistică a românilor ardeleni, în condițiile în care cea dintâi a fost slab reprezentată în Transilvania, pe când cea de-a doua a fost cea mai reprezentativă și cea mai bine particularizată din punct de vedere național și regional. În altă ordine de idei, Coriolan Petranu a integrat prin cercetările sale arta țărănească în cadrul general al artei românești, scoțând satul românesc din condiția sa culturală și artistică marginală, așa cum l-a văzut Constantin Rădulescu-Motru, în 1927, când a afirmat că „[...] *satul românesc nu ia parte la formarea culturii românești. El trăiește în sine, împietrit în mediul său.* [...]”.

Perspectiva interpretativă adoptată de Coriolan Petranu pentru a aborda arta cultă și arta țărănească a servit la fel de bine și pentru soluționarea delicatei probleme a comparatismului în istoria artei realizat mai ales la nivelul stabilirii raportului calitativ dintre arta realizată și/sau patronată de etniile din Transilvania. În acest sens, Vlad Țoca a observat faptul că:

„[...] O altă idee importantă, de care va face uz și Coriolan Petranu, va fi cea din Stilfragen, a continuității stilurilor în istorie. Riegel respinge ideea ciclurilor inovative așa cum erau văzute în vechea istorie de artă. În schimb el vede perioadele considerate decadente ca purtătoare ale schimbării, ca puncte de naștere a unei noi intenționalități artistice și adevăr. În consecință, orice comparație și valorizare a operelor provenite din diferite epoci sau areale geografice diferite nu își are rostul și este tendențioasă. Prin urmare, toate operele de artă sunt de importanță egală și nu se poate opera o distincție calitativă între operele de artă cultă sau populară, sau cele de artă aplicată pentru că, relația între aceste forme de artă nu se poate extinde dincolo de felul în care interacționează unele cu celelalte, date fiind condițiile locale sau tradițiile artistice”.

În sprijinul aceleiași idei prin care s-a susținut teza conform căreia arhitectura religioasă din lemn nu este inferioară arhitecturii religioase din piatră, Coriolan Petranu a preluat de la Josef Strzygowski și argumentele pe care profesorul de la Universitatea din Viena le adusese în legătură cu bisericile de lemn croate. S-a pus în acest fel accentul pe ideea artistică și pe impresia pe care o lasă aceasta asupra privitorului și nu pe dimensiunile propriu-zise ale monumentelor arhitecturale și pe calitatea fizică sau simbolică a materialului

din care acestea au fost construite. În acest fel, la toate considerațiile referitoare la valoarea și mediul artistic în care au fost ridicate bisericile de lemn din județele din Partium și Transilvania istorică, care au fost aduse în cele două sinteze dedicate bisericilor din județele Arad și Bihor, Coriolan Petranu a mai adăugat următoarele: „[...] *La acestea să mai adăugăm ceea ce a scris recent Strzygowski asupra bisericilor de lemn croate: ele sunt monumentale, deși sunt mici ca dimensiuni. Pentru că, nu mărimea proporțiilor, nu metrul, ci idea arhitectonică este hotărâtoare și acesta este cazul la bisericile de lemn ale estului european [...]*”.

După cum bine remarcă istoricul de artă Vlad Țoca, în intenția de a identifica originile intelectuale ale metodei de lucru precum și ale alegerii subiectelor de cercetare, Coriolan Petranu a împrumutat de la profesorul său vienez tocmai acele filoane ale concepției sale despre originile precreștine ale arhitecturii din Europa Centrală, care au fost cel mai mult contestate de către cercurile științifice de la acea epocă. Prin adaptarea acestor idei asupra spațiului transilvănean, Coriolan Petranu a avut ocazia să demonstreze cu argumente științifice vechimea arhitecturii românești din lemn în comparație cu cea din piatră realizată de celelalte etnii din Transilvania (în fapt, era vorba de maghiari). În același timp, primul istoric de artă român din Cluj a avut ocazia de a demonstra prin argumente artistice continuitatea românilor în cadrul arcului carpatic.

Prin scrierile dedicate de Coriolan Petranu bisericilor de lemn din Transilvania și Partium s-a încercat, în fapt, după cum reiese din observațiile unui contemporan al istoricului de artă clujean, stabilirea unui model arhetipal/unor modele arhetipale caracteristic(e) stilului arhitectural românesc al bisericilor de lemn (de fapt este vorba de arhitectura românilor din Transilvania și Partium), care să fie alăturat, ca o branșă artistică bine particularizată, familiei europene a arhitecturii bisericilor de lemn unde au putut fi distinse stiluri naționale diferite din care se disting stilul norvegian sau slav.

Opinia lui Coriolan Petranu cu privire la raportul dintre specificul național al bisericilor de lemn ale românilor din Transilvania și Partium și influențele artistice străine a variat în nuanțe de la o publicație la alta. Pe lângă un anumit set de idei constante, care au alcătuit structura de bază a teoriilor istoricului de artă clujean, s-au mai adăugat anumite completări, care au adus perspective complementare ce au întregit și bemolizat în același timp controversata problemă a influențelor străine asupra artei românilor ardeleni. Într-o primă fază, în volumul dedicat bisericilor de lemn din județul Arad, Coriolan Petranu a condiționat stilul și originalitatea bisericilor din lemn românești de problema ridicată de capacitatea de

prelucrare a materialelor de construcție, care au impus artiștilor anumite limite morfologice și estetice. În acest fel, influențele occidentale s-au manifestat în arhitectura vernaculară religioasă a românilor ardeleni și din teritoriile ungurene doar la nivelul turnurilor clopotniță și a picturilor de o dată mai recentă; subliniindu-se totodată faptul că privite în ansamblu, bisericile de lemn românești reprezintă o creație originală a geniului țăranilor români. Pe scurt, *„Stilul bisericilor de lemn românești din județul Arad în esență este condiționat numai de material, el nu este transpunerea în lemn a stilurilor istorice din apus, acestea au avut înrâuriri numai la turn și în pictura mai nouă. Ea este o arhitectură și pictură populară, un produs al geniului românesc”*.

Câțiva ani mai târziu, în volumul dedicat bisericilor de lemn românești din județul Bihor, Coriolan Petranu a adus o serie de completări semnificative referitoare la chestiunea influențelor străine exercitate asupra arhitecturii vernaculare religioase a românilor din interiorul arcului carpatic și din teritoriile de vest ale României de la acea vreme. Importantă nu este doar enumerarea diferitelor stiluri ale artei culte occidentale, ci și lărgirea sectoarelor artistice în care acestea s-au manifestat.

„Trebuie să amintim aici, că influența artei culte, apusene, o constatăm în repetite rânduri: în arhitectură la turnul de vest ca atare, la coiful gotic, baroc și postbaroc și la unele uși, cari se termină într-un fel de arc în acoladă; în arta industrială elementele baroce și postbaroce apar la iconostas și mai ales la ușile împărătești, la unele cadre și dulapuri; înrâurirea stilului empire o observăm la câteva policanđre de lemn și la unele mobile ale picturilor; câteva costume sunt ungurești; în arhitectura pictată și în compoziția scenelor nu lipsesc influențele apusene. Despre înrâuririle artei apusene, ne putem convinge în parte prin ilustrațiunile anexate”.

În aceste condiții, bisericile de lemn românești devin niște veritabile purtătoare ale artei culte occidentale, întregul ansamblu fiind articulat de elemente artistice care trădează modelul inițial de inspirație. Toată sinteza originală manifestată în arhitectura religioasă din lemn a românilor din Transilvania și Partium s-a alcătuit prin integrarea elementelor stilistice specifice artei gotice, baroce, postbaroce sau clasiciste. Dincolo de modul cum au fost acestea asimilate și prin ce mijloace și căi, impresia care se desprinde este aceea că, atât pe exterior, cât și pe interior, bisericile românești de lemn au fost marcate vizual de moștenirea artei culte

apusene. Dacă inițial, în 1927, influențele străine au fost identificate de Coriolan Petranu doar la nivelul turnurilor-clopotniță și a picturilor mai noi, în 1931, istoricul de artă clujean a adus precizări și detalieri deosebit de importante. De fapt, toate aceste prezențe străine ale artei occidentale au fost identificate de la forma coifului și aspectul general al turnurilor-clopotniță, la ancadramentele ușilor, până la mobilierul interior și picturile murale. Cu alte cuvinte, influențele străine au marcat aspectul estetic al bisericilor de lemn românești din Transilvania și Partium, atât în exteriorul, cât și în interiorul acestora, toate acestea fiind asimilate și integrate într-un mod armonios de geniul creator al țăranilor români.

Importanța studierii de către Coriolan Petranu a turnurilor-clopotniță ale bisericilor românești din Transilvania, Banat, Bihor și Maramureș a fost semnalată de către cercetătorul Vlad Țoca, care a pus în lumină mai ales implicațiile naționale (și la fel de bine naționaliste) ale subiectului manifestate la nivelul dezbaterii asupra originilor și influențelor străine materializate mai ales asupra coifurilor, galeriilor precum și asupra aspectului de ansamblu a turnului (este vorba de zveltețea turnului).

Fără îndoială, Coriolan Petranu și-a concentrat atenția în mod special asupra turnurilor bisericilor de lemn românești din Transilvania deoarece ele reprezintă niște elemente simbolice de o importanță deosebită, care marchează vizual întreaga alcătuire a unei așezări umane (fie ea urbane sau rurale). Dintr-o perspectivă mai amplă, turnurilor bisericilor marchează pe verticală peisajul înconjurător și mediul natural. În fapt, turnurile-clopotniță reprezintă elementele identitare simbol în jurul cărora se articulează deopotrivă, paralel sau în același timp, conștiința apartenenței la o comunitate locală, regională și/sau națională, de aici derivând diferitele forme de patriotism ca: parohialismul, campanilismul (sau cum îl numesc francezii „esprit de clocher”), regionalismul în sens mai larg și, la fel de bine, naționalismul. În acest fel, turnul-clopotniță, ca cel mai înaltă componentă arhitectonică a unui edificiu religios, trebuie perceput în calitatea sa de *far identitar*, care jalonează și particularizează vizual o comunitate umană, determinând și atrăgând ca un magnet o mulțime de solidarități, care variază de la patriotismul local sau național până la conștiința apartenenței la o comunitate confesională sau alta, ori la o anumită tradiție artistică. Prin urmare, turnurile-clopotniță pot fi considerate acele repere simbolice în jurul cărora se dezvoltă o mulțime de geografii identitare, artistice, confesionale, naționale; toate subiective, greu de trasat și aflate într-o permanentă mișcare.

Nu întâmplător, un capitol separat din celebra carte dedicată *locurilor de memorie* din cultura franceză a fost dedicat clopotniței. Prin naționalizarea și localizarea (în sensul de

localism) elementelor originare și constitutive ale turnurilor-clopotniță o comunitate umană și-a putut manifesta superioritatea față de cealaltă comunitate umană, punându-se în discuție cu această ocazie litigiosul concept de *geniu creator* local sau național. Disputa asupra turnurilor-clopotniță a implicat inevitabil și o dispută asupra spațiilor simbolice și asupra teritoriului local, regional și național, deoarece turnurile bisericilor au marcat simbolic un teritoriu, legătura dintre cele două entități fiind extrem de strânsă și interdependentă. Cu alte cuvinte, turnurile-clopotniță au marcat geografia prin trasarea unor frontiere simbolice.

Coriolan Petranu, după cum am văzut până acum și după cum vom vedea mai târziu, nu a făcut altceva decât să naționalizeze artistic aceste turnuri-clopotniță ale bisericilor de lemn din Transilvania, naționalizând în acest fel și teritoriul înconjurător. Rândurile lui Philippe Boutry sunt binevenite în acest context, pentru a evidenția și mai mult valoarea emblematică deosebită a turnurilor-clopotniță pentru modul de raportare al unei comunități la ea însăși precum și la alteritate:

„Car le fondements le plus assuré de la requête d'autonomie spirituelle réside sans doute dans la détermination de la détestation de la collectivité voisine. « Répugnances invincibles et réciproques », « haines immémoriales » séparent plus sûrement maints villages que la violence des eaux ou l'effondrement des chemins. La paroisse du XIX^e siècle est cet espace mesuré, limité, compartimenté, connu et chéri – Heimat plutôt que Vaterland –, dont nul ne consent à s'éloigner sans que violence lui soit faite, qu'il s'agisse de la conspiration ou de l'émigration saisonnière ou temporaire ; et la communauté se définit autant par un sentiment collectif d'appartenance à un ensemble de maisons, de familles et de traditions, que par l'exaltation d'une différence nourrie d'une hostilité à l'autre – le voisin, le forain, le horsain, l'étranger. À travers la revendication paroissiale, l'esprit de clocher vient sanctifier le terroir pour mieux en consacrer les limites. Un seul troupeau, une seule église, un seul pasteur : l'exigence unitaire de l'autonomie spirituelle sacralise dans l'espace une différence”.

În fapt, după cum concluziona și cercetătorul francez, toată această perspectivă identitară a presupus un proces de selecție și/sau deselecție a ceea ce este caracteristic pentru

o comunitate umană și a ceea ce este diferit. Totodată, este sesizabil și un fenomen de epurare simbolică a spațiului locuit. Revenind în această ordine de idei la Coriolan Petranu, pentru istoricul de artă clujean, peisajul Transilvaniei a fost caracterizat, la nivelul arhitecturii vernaculare de lemn de bisericile românilor.

Funcțiile simbolice ale clopotniței, ca etalon al memoriei, au fost foarte bine puse în evidență de Philippe Boutry. Istoricul francez constata, în capitolul său publicat în deja celebra carte (compusă din mai multe volume) coordonată de Pierre Nora, faptul că (turnul)-clopotniță reprezintă un element arhitectural care a avut în fapt un statut special în cadrul întregului edificiu religios, în jurul său polarizându-se memoria unei comunități umane despre trecutul vieții sale religioase dintr-un spațiu bine definit. Destul de repede sau poate în același timp, turnul-clopotniță a căpătat și semnificații laice legate de sentimentul de apartenență la un grup social sau etnic. În acest sens, „*Le clocher, ici envisagé comme le signe architectural par excellence de la mémoire de près de deux millénaires de vie chrétienne enracinée dans un territoire, dans le sentiment d'appartenance à une communauté, à une Église, et dans une relation quotidienne au sacré, est aussi porteur, à l'instar de tout lieu de mémoire collective ; un lien d'attachement affectif [...]; mais aussi l'irréalité d'un rythme de vie rurale aujourd'hui largement abandonné [...]*”. Bineînțeles, turnul-clopotniță a devenit în acest fel un simbol local prin excelență care a alimentat o serie întreagă de sentimente diverse, de la pietatea confesională până la mândria locală sau la nostalgia pentru trecutul propriu unei comunități rurale sau urbane.

*

Modificările granițelor naționale rezultate în urma celor două războaie mondiale au provocat, pe lângă nenumărate conflicte diplomatice, economice și culturale, și o serie întreagă de polemici purtate pe seama patrimoniului artistic. O bună parte din elita istoricilor de artă s-a considerat datoare să susțină cauza națională a patriei sale, luând naștere în acest fel – pentru a prelua inspirata formulare a istoricului de artă François-René Martin – „*une histoire de l'art des vaincus*”, care a determinat și/sau a oferit o perspectivă paralelă celei propuse de învingători. Însă istoricii de artă nu au așteptat finalizarea războaielor pentru a justifica mai apoi drepturile naționale asupra patrimoniului artistic dintr-o provincie istorică sau alta. Lupta s-a dus, cu toate armele și argumentele, și pe teritoriul istoriografiei de artă. A scrie istoria artei a fost, la fel de bine, și o manieră trucată de a face politică sau propagandă națională/naționalistă. Încă din prima jumătate a secolului al XIX-lea, pentru unii istorici de

artă germani și francezi: „arta, mai mult decât limba, va avea misiunea de asigurare a identității unui popor în timp”, ea mijlocind „transmiterea caracterului național în istorie”. În această ordine de idei, celebrul istoric de artă Émile Mâle (1862-1954) a semnat, în anul 1917, la cald, o carte intitulată *L'art allemand et l'art français du Moyen Age*. Bineînțeles, un spațiu însemnat al volumului a fost dedicat artei din Alsacia și caracteristicilor sale, Marele Război nefăcând altceva decât să declanșeze rostirea în întregime a frustrările francezilor acumulate în timp, după pierderea provinciei dintre Vosgi și Rin în urma războiului franco-prusac din anii 1870-1871. De-a lungul sintezei sale, istoricul de artă francez și-a propus să demonstreze teza cum că „dans le domaine de l'art, l'Allemagne n'a rien inventé”. Pentru a da doar exemplul arhitecturii romanice cu care Germania se mândrea – „l'Allemagne est fière de ses églises romanes; elle y voit une des plus nobles créations de son génie” –, Mâle a negat existența oricărei originalități germane și în acest stil artistic, ea fiind întrecută de departe de geniul creator al Franței.

Putem afirma că în anul 1940, în lunile din jurul Dictatului de la Viena, nu a existat o viziune maghiară unitară și coerentă asupra artei românilor din Transilvania. Cu toate acestea, opiniile istoricilor de artă nu au fost străine de politica revizionistă de stat. Prin textele polemice și scrierile științifice ale savanților maghiari și români, „chestiunea transilvană” a devenit în această perioadă o temă de interes internațional, cercetătorii străini luând partea unei tabere naționale sau alteia, în funcție de statutul țărilor lor de origine: țări câștigătoare sau învinse (sau care s-au considerat învinse – „victoria mutilată” a Italiei) în Primul Război Mondial. În acest fel, nu întâmplător s-a dezvoltat în Italia epocii respective un adevărat curent filomaghiar, răsplătit în Ungaria de o atitudine filoitaliană. Pe de altă parte, istoricul de artă francez Henri Focillon a declarat că este „compatriotul spiritual” al istoricului de artă român George Oprescu (1881-1969), manifestându-și în acest fel atașamentul pentru cauza națională românească. În același timp, în scrierile lui Coriolan Petranu s-a dezvoltat o concepție filogermană– care a avut rolul de a rezolva problema influențelor occidentale din arta românilor ardeleni –, István Csabai apreciind despre savantul ardelean că: „[...] *fortement prévenu contre la Hongrie, voudrait faire don aux Allemands de tout notre art hongrois. [...]*”. Departe de a considera istoricul de artă un simplu propagandist al politicii oficiale de Stat, putem constata însă faptul că presiunea evenimentelor politice și obsesiile declanșate de război au marcat subiectele de discuție/dispută și felul cum s-a scris istoria de artă.

Generația interbelică a istoricilor de artă români din Transilvania și Banat a fost recuperată de către cercetători doar după căderea comunismului. Primele abordări tematice s-

au concretizat într-o serie de studii separate care au stat la baza viitoarelor sinteze. Începând cu anii 2000, au apărut și lucrări mai ample: Corina Simon i-a dedicat o monografie lui Virgil Vătășianu, Aurel Turcuș a scris despre Ioachim Miloia, iar Nicolae Sabău și Vlad Țoca s-au aplecat asupra contribuțiilor lui Coriolan Petranu. Abia în ultima vreme, mulțumită articolului semnat de Adriana Pantazi, activitatea lui Aurel Cosma (1901-1983) a fost repusă în lumină. Personalitate complexă, având preocupări diverse și acoperind mai multe domenii (politică, istorie, etnologie, italianistică, istoria relațiilor internaționale, istoria literaturii, istoria presei și a.), Aurel Cosma s-a remarcat și în calitatea de istoric de artă. Deoarece viziunea sa particulară referitoare la arta românilor din Banat este mai puțin cunoscută, ne vom propune în rândurile următoare să realizăm o primă analiză a principalelor texte semnate de Aurel Cosma.

După toate cele scrise până acum referitor la scrisul istoriei de artă, putem afirma că avem de-a face cu manifestarea unui regionalism în care concepția naționalistă este prezentă. Altfel spus, la caracteristicile naționalismului românilor bănățeni din perioada austro-ungară, Aurel Cosma a adăugat noua atitudine regionalistă a românilor din cadrul României Mari. Spre deosebire de Coriolan Petranu, care a pus permanent în legătură arta românilor din Ardeal, Zarand, Bihor și Maramureș cu arta sașilor, maghiarilor și secuilor din aceste provincii, Aurel Cosma nu a prezentat arta românilor bănățeni în raport cu cea aparținând sârbilor, maghiarilor și șvabilor din Banat, grupuri etnice care de altfel abia dacă sunt pomenite. Putem afirma că pentru Aurel Cosma, arta românilor bănățeni și-a avut propriul destin. Românii din Banat au avut conștiința valorilor și tradițiilor artistice moștenite, fiind deopotrivă receptivi influențelor străine occidentale pe care le-au asimilat într-o cheie personală. În același timp, „arta bănățeană” pare să fi avut un traseu autonom, contactele cu celelalte provincii românești fiind extrem de rare, rezumându-se doar la câteva excepții. Tot acest parcurs artistic nu a fost prezentat din perspectiva României Mari. Banatul nu a fost văzut ca o prelungire a Transilvaniei și nici ca o parte a unui tot unitar, legăturile artistice cu provincii ca Moldova nefiind niciodată menționate. În același timp, Aurel Cosma nu a simțit nevoia pe care au simțit-o Coriolan Petranu (pentru cazul Transilvaniei) și Ioachim Miloia de a polemiza cu istoricii de artă sârbi, maghiari sau șvabi din Banat asupra întâietății artistice în provincie, ci a preferat mai curând să treacă existența celorlalte etnii sub tăcere. De cele mai multe ori, Cosma a vorbit despre o superioritate a românilor bănățeni, dar nu a mai continuat să precizeze și în raport cu ce – cu celelalte națiuni din Banat și/sau cu românii din restul

României –, el preferând un discurs ambiguu, deschis diferitelor interpretări, care l-au salvat de la încadrarea categorică în rândul naționaliștilor sau anticentraliștilor.

Arta bănățeană a fost cea a românilor din Banat, la care s-au adăugat și câțiva români originari din alte provincii istorice. În concepția lui Aurel Cosma, tot specificul acestei producții artistice a fost dat de talentul înnăscut al românilor bănățeni, precum și de o vagă influență a geniului locului, care i-a făcut pe ceilalți români veniți în Banat să se alăture destinului artistic regional. În același timp, arta românilor din Banat nu a fost una unitară. Aurel Cosma a crezut în existența unor geografii artistice întemeiate în special pe legea proximității, lege care și-a pierdut din valabilitate doar atunci când a intervenit în joc geniul creator al artistului bănățean chemat să lucreze și la distanțe mai mari. Tot acest fragmentarism în unitatea întregului Banat a fost subliniat și de existența mai multor școli paralele în secolul al XIX-lea, care s-au completat în modul cel mai fericit, fără a se exclude reciproc. Nu în ultimul rând, Aurel Cosma nu a fost un ortodoxist și un autohtonist. Pentru el, arta religioasă a românilor bănățeni nu s-a confundat cu arta bizantină. Pictura românilor din Banat s-a raportat constant la arta occidentală, făcând încă de timpuriu parte din aceasta, și niciodată la arta celorlalte provincii românești. Prin influențele străine exercitate asupra picturii românilor bănățeni trebuie înțelese doar influențele occidentalilor – italieni și germani –, austriecii având mai curând rolul unor intermediari și purtători ai clasicismului și modelelor Renașterii italiene. Aurel Cosma nu a recunoscut, în schimb, vreo influență asupra picturii românilor bănățeni pe care ar fi avut-o sârbii, maghiarii sau șvabii din Banat.