

AGATA CHIFOR

# IMAGINARILE SACRE LA ORADEA

ÎNTRU TRADIȚIE BIZANTINĂ ȘI BAROC



EDITURA ARCA  
ORADEA - 2008

AGATA CHIFOR

IMAGINARUL SACRU  
LA ORADEA

ÎNTRE TRADIȚIE BIZANTINĂ ȘI BAROC

EDITURA ARCA  
ORADEA - 2008

**Ilustrația copertei: Pictură religioasă din bisericile orădene**

**Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României  
CHIFOR, AGATA**

**Imaginarul sacru la Oradea: între bizantin și  
baroc/ Agata Chifor.-Oradea: Arca, 2008**

**ISBN 978-973-1881-18-8**

**7.034.7(498 Oradea)**

**Coperta și tehnoredactare: [www.notjustclick.com](http://www.notjustclick.com)**

**Fotografii: Alexandru Szabo**

**Tipar: Metropolis SRL**

**Oradea, str. Nicolae Jiga 31**

**Tel./Fax: 0259-472640**

**Tel.: 0729-845160**

**[metropolis@rdsor.ro](mailto:metropolis@rdsor.ro)**

**Carte apărută cu sprijinul financiar al Consiliului Județean Bihor**

## CUPRINS

PREFAȚĂ (MARIUS PORUMB).....	5
CONSIDERAȚII PRELIMINARE.....	7
I. ARHETIPURI HRISTICE.....	12
II. REPREZENTĂRI MARIALE .....	37
III. TRADIȚIE BIZANTINĂ ȘI INFLUENȚE BAROCE: BISERICA “SF. ARHANGHELI” -VELENȚA (1769-1779) .....	59
IV. NAȚIUNE ȘI CONFESIUNE: BISERICA CU LUNĂ (1784-1790).....	67
V. ARTĂ RELIGIOASĂ ȘI ISTORIE NAȚIONALĂ ÎN PICTURA PARACLISULUI EPISCOPIEI ORTODOXE .....	85
VI. BISERICA ORTODOXĂ “SFÂNTA TREIME”(1693-1722).....	99
VII. “IZVORUL TĂMĂDUIRII”- BISERICA SPITALULUI (1934-1937).....	107
VIII. CORNELIU BABA-CAPELA “ÎNVIERII DOMNULUI”(HAȘAȘ) .....	119
IX. SIMBOLISM CROMATIC - BISERICA ALBASTRĂ (1938-1952).....	131
X. IPOSTAZE ALE SF. NEPOMUK.....	145
ÎNTRE TRADIȚIE BIZANTINĂ ȘI BAROC .....	153
BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ .....	156
ABSTRACT.....	162



## *Prefață*

*Cunoscută pentru preocupările sale privind arta secolului al XVIII-lea, prin publicarea unui important număr de studii în reviste de specialitate, dar și prin editarea unui remarcabil volum intitulat **Oradea barocă**, apărut în 2006 la Editura Arca, tânăra cercetătoare Agata Chifor, doctor în istorie al Almei Mater Napocensis și muzeograf la marele muzeu bihorean, își îndreaptă atenția, în paginile de față, asupra imaginarului sacru orădean, parcurgând teme și cicluri iconografice, din diferite medii religioase, o fastuoasă călătorie culturală și ecumenică.*

*Itinerarul, pe care îl propune autoarea, pornește, cum era firesc, de la prezentarea unor arhetipuri hristice sau de la reprezentările mariale, parcurgând apoi aspecte ale unor interferențe culturale și religioase, Țara Crișurilor și Oradea având încă din vechime o vocație ecumenică, românii împreună cu alte neamuri conviețuind aici într-o pașnică și luminoasă comuniune creștină sau interetnică.*

*În ambianța orădeană din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea și din primele decenii ale secolului următor, autoarea descoperă numeroase interferențe între lumea ortodoxă și cea catolică, care se resimt în iconografie, concepție stilistică, realizare tehnică, pictorii fiind adesea înfăptuitorii unui ecumenism spiritual și artistic.*

*Paginile de istorie românească se împletesc cu istoria religioasă, edificii precum Biserica ortodoxă din Velența sau Biserica cu Lună, au o valoare emblematică, fiind adevărate simboluri ale luptei pentru afirmarea identității naționale. Pictura murală sau iconică, din bisericile menționate, reflectă și consemnează cu discreție anumite momente importante ale istoriei noastre.*

*Tezaurul artistic orădean păstrează valoroase opere de tinerețe ale marelui pictor Corneliu Baba, autorul iconostasului și al picturii murale din Capela Hașăș. Studiul referitor la pictura religioasă a lui Corneliu Baba din capela menționată prefigurează prezentarea și analiza unor valoroase realizări ale artei religioase contemporane din ambianța orădeană.*

*În încheiere se cuvine să subliniem valoarea deosebită a patrimoniului cultural artistic orădean, a monumentelor sale istorice, dar și a celor înălțate în vremuri mai recente.*

*Cu pasiune și erudiție autoarea a dedicat acestui tezaur artistic paginile de față, ce cuprind concluziile unei cercetări complexe și competente, dezvăluind specialiștilor și publicului iubitor de frumos remarcabile realizări artistice ale trecutului și ale prezentului ce merită a fi cunoscute și admirate. În acest context ne reamintim și cităm din lucrare un sugestiv fragment de pisanie: **“Binecuvântează Doamne și sfințește pe cei ce iubesc podoaba Casei Tale”.***

*Prof. univ. dr. MARIUS PORUMB  
Membru corespondent al Academiei Române*

## CONSIDERAȚII PRELIMINARE

Creație arhitecturală și plastică, spațiul sacru nu poate fi separat de simbolistica religioasă-metafizică pe care o ilustrează. Astfel, în spiritualitatea creștină Biserica a fost și este locul cel mai sacru, *Casa lui Dumnezeu*, în care El este mereu prezent. Loc special de întâlnire al omului cu Dumnezeu, cu sine însuși și cu semenii, Biserica creștină tradițională ne introduce într-o ambianță specifică în care arhitectura, pictura, sculptura și decorația arhitecturală sunt profund marcate de semnificații spirituale-existențiale.

Sfera reprezentărilor proprii sacrului se constituie prin intermediul imaginației simbolice. Prin ea omul depășește raportarea la realitățile fizice, apropiindu-se de perceperea lumii invizibile, suprasensibile. Referindu-se la semnificația simbolului în arta religioasă, Mihail Diaconescu afirmă: “Prin intermediul simbolului, arta religioasă transcede cotidianul, proiectează sufletul, imaginația și trăirea noastră spre realitățile profunde de dincolo de aparența sensibilă”.<sup>1</sup>

Subordonându-și arta, Biserica a adaptat-o finalității mesajului religios, consolidând legătura dintre *Cuvânt și Imagine*. Ca artă sacră, teocentrică, arhitectura și pictura religioasă exprimă coborârea lui Dumnezeu în creație. Formele ei de expresie reflectă un conținut simbolic ale cărui coordonate sunt identice: orientarea credinciosului spre realitatea lumii divine, supraumane, crearea unei atmosfere de mister, contemplație, reculegere. Imaginea religioasă, indiferent de caracterul ei (icoană, pictură de altar, pictură murală) are și un scop practic: ea orientează și ordonează mentalul și imaginarul credinciosului, permițându-i să vizualizeze faptele, pildele, revelațiile descrise în textul biblic. Artă creștină, la fel ca orice artă religioasă, constituie un suport pentru credincios ajutându-l să-și ridice gândurile de la planul terestru și realitățile materiale spre cele spirituale.

Astfel, finalitatea reprezentărilor și simbolurilor constă în faptul că ele facilitează vizualizarea divinului, a existenței supranaturale, delimitând un spațiu tainic de meditație, contemplație și comunicare, o ambianță adecvată cultului și închinării. Așa cum afirmă Mihaela Palade în lucrarea *O posibilă erminie arhitecturală*: “Lăcașul de cult, prin orientarea spațială ca și prin programul său iconografic, prin toate formele de manifestare ale artei sacre, caută să imprime omului un sens, acela către Dumnezeu”.<sup>2</sup> Prin excelență loc de manifestare a sacrului, ea a avut și are în continuare menirea de a

---

<sup>1</sup> Mihail Diaconescu, *Prelegeri de estetica ortodoxiei*, Vol II, *Ipostazele artei*, Ed. Porto-Franco, Galați, 1996, p. 277

<sup>2</sup> Mihaela Palade, *O posibilă erminie arhitecturală*, București, 2004, p.153



contribui la sacralizarea omului și a întregii creații. În întreaga artă creștină figurativă, răsăriteană și occidentală, Iisus Hristos și mama sa, Maria, au fost personajele biblice cel mai frecvent reprezentate, dominând din punct de vedere al semnificației programul iconografic. Astfel, ei apar nu numai în ciclurile cu scene inspirate din propria viață, ci și în cadrul unor reprezentări autonome concretizate în câteva tipuri iconografice distincte. Oferind *Invizibilului* o formă vizibilă, arta religioasă a recurs la diferite modalități pentru figurarea plastică a transcendentului.<sup>3</sup> În pictura religioasă orădeană întâlnim atât interpretări derivate din tradiția artei bizantine, uneori cu unele influențe occidentale (baroce), cât și tipologii iconografice proprii mediului catolic.

În mediul românesc ortodox și greco-catolic programul iconografic s-a dezvoltat în strânsă legătură cu serviciul liturgic și semnificația simbolică a fiecărui spațiu al bisericii.<sup>4</sup> În ciuda variațiilor programului iconografic, întâlnim aceleași tipologii fundamentale atunci când e vorba de evidențierea plastică a semnificației sacre a spațiului. Astfel, afirmarea unei viziuni personale, mai independente, supuse variațiilor, în stilul picturii bisericesti răsăritene se manifestă de obicei în iconografia pronaosului, respectiv a pereților naosului. Părțile cele mai sacre ale bisericii, cele care sugerează imanența transcendentului (absida altarului, cupola, bolta bisericii, iconostasul) respectă în cel mai înalt grad prescripțiile *Erminiilor*. În cultul ortodox altarul și-a păstrat până în zilele noastre o sfințenie de sine stătătoare, accesibilă doar celor consacrați.

Cupola bizantină "închipuie cerurile și Raiul" și reunește în jurul *Pantocratorului* cele 9 cete ale *Puterilor netrupești*, în funcție de ierarhia acestora: *Tronurile, Heruvimii, Serafimii, Domniile, Puterile, Stăpâniile, Începătoriile, Arhanghelii și Îngerii*, ființe dematerializate, de natură exclusiv spirituală, ce stau în proximitatea *Providenței*, aducându-i slavă neîncetată. Biserica și prin intermediul ei Creația întregă este transfigurată de Lumina divină, ale cărei raze pătrund printre ferestrele înguste ale tamburului cupolelor. Această atmosferă, amestec de mister și apropiere în raport cu credinciosul, l-a determinat pe Lucian Blaga să afirme că viziunii spirituale și arhitecturale bizantine îi este specifică ideea "Transcendentului care coboară", cu o direcție de sus în jos, care vine în întâmpinarea credinciosului pentru a-și face simțită prezența<sup>5</sup>. Pornind de la arhetipul celebrei Biserici "Sf. Sofia", el consideră *sofianismul* ca un sentiment propriu ambianței spațiale a bisericii ortodoxe, în care omul se simte ca un fel de receptacol al unei "transcendențe coborâtore". Cupola bizantină misterioasă, dar și accesibilă, mult mai apropiată de scara dimensiunii umane decât alte stiluri, simbolizează ordinea și înțelepciunea divină coborâtă asupra Creației și oferă sentimentul unei spațialități cosmice în care psihicul omului nu se dizolvă, ci simte protecția divină. Spre deosebire de preferința pentru semiobscuritate ca mijloc de a favoriza meditația sau comuniunea cu planul divin (ex. capelele bisericilor baroce), arta de tradiție bizantină se bazează pe un "misticism al luminii neterestre, de origine divină" care îndreaptă gândul spre lumina originară creată de Dumnezeu cu primul Cuvânt<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> Jean-Jacques Wunenburger, *Sacral*, Ed. Dacia, 2000

<sup>4</sup> Mihaela Palade, *op. cit.*, p.36

<sup>5</sup> L. Blaga, *Religie și spirit*, Sibiu, Ed. Dacia Traiană, 1942, p. 129

<sup>6</sup> Idem, *Trilogia culturii*, Ed. Minerva, București, 1985, p. 232-233

Altarul, iconostasul, pictura în frescă, cuvintele ritualului divin și muzica psaltică, moaștele, tămâia, lumânările sunt integrate în cadrul liturgic și definesc, la rândul lor, o sacralitate specifică cultului bizantin. Ele participă la sacralizarea spațiului și a omului, contribuind la refacerea legăturii dintre Dumnezeu și Creație.<sup>7</sup>

Urmând tiparele artei bizantine, frescele din bisericile ortodoxe ale Oradiei recurg la deformări ale proporțiilor corpului pentru a exprima și la nivel corporal spiritualizarea personajelor. Ochii măriți, mâinile cu degetele lungi și subțiri contribuie la impresia de dematerializare. Corpul, vizibil în reprezentări ca *Botezul* sau *Răstignirea Domnului*, este ascetic, transfigurat de intensitatea trăirii spirituale. Prin intermediul figurii umane, pictura creștină răsăriteană redă prototipuri ale ființei duhovnicești, care și-a redobândit prin credință și sacrificii, puritatea spirituală originală. Și în cazul sfinților, chipurile, expresia feței, gesturile și postura corpului reflectă smerenia, pacea lăuntrică, iar în cazul profeților - vizionarismul, intuiția, cunoașterea tainelor divine. Arta răsăriteană, cu solide tradiții monastice, exprimă pregnant latura spirituală a personajelor, starea pregnantă de transfigurare datorată Duhului Sfânt și cucerită prin virtuțile credinței, rugăciunii neîncetate, îndelungii răbdări. Ele par "forme receptive, statice" în care se reflectă liniștea, împăcarea cu sine, harul divin, certitudinea mântuirii și a vieții de dincolo<sup>8</sup>. Caracterul predominant static al redării sfinților corespunde cel mai bine sacralului, exprimând în plan artistic fenomenul de izolare și distanțare specific monahismului. Astfel, sfântul artei răsăritene nu are nevoie să fie figurat în relație cu alte ființe, pentru că adevărata sa menire, nu se desăvârșește în această lume<sup>9</sup>.

În pictura orădeană, în mediul catolic, întâlnim câteva din principalele arhetipuri ale artei devoționale baroce cum sunt cele care ilustrează cultul marial, *Sf. Familie*, reprezentări dramatizate ale *Patimilor*, scene de devoțiune, martiriu și extaz mistic ale sfinților, respectiv scene de apoteoză. Prezența acestora corespunde procesului de reformă iconografică prin care catolicismul din etapa *Contrareformei* a încercat să ofere o alternativă convingătoare la iconoclasmul *Reformei*. Temele și maniera de tratare corespund finalității picturii religioase baroce, aceea de a implica privitorul în "sfera spațială psihologică creată de opera de artă", de a facilita comunicarea planurilor terestru-celest prin conținutul scenelor reprezentate.<sup>10</sup> Spre deosebire de hieratismul și caracterul predominant static al reprezentărilor de factură răsăriteană, stilul baroc pune accent pe dinamismul spațial. Sfinții, redați frecvent în scene de extaz mistic sau apoteoză, sunt surprinși într-un moment al mișcării ascensionale spre Împărăția cerurilor. Solemnitatea maiestuoasă și vizibilitatea cupolelor bizantine, prin ale căror ferestre se strecoară misterios razele soarelui, simbolizând Lumina divină, este înlocuită în stilul baroc prin ample compoziții iluzioniste în *trompe l'oeil*, viziuni dinamice ale planului celest, imagini ale *Raiului*, locul firesc pentru scenografia barocă a apoteozelor sfinte. Spre deosebire de reprezentarea îngerilor în arta bizantină, întotdeauna înveșmântați, arta barocă redă frecvent, atât în pictură, cât și în decorația

<sup>7</sup> Mihaela Palade, *op.cit.*, p. 190

<sup>8</sup> L. Blaga, *Trilogia culturii*, p. 242

<sup>9</sup> T. Vianu, *Estetica*, Ed. Fundației Regele Mihai, București, 1945

<sup>10</sup> J. R. Martin, *Barocul*, Ed. Meridiane, 1982, p. 109

sculpturală, tipologia îngerului-copil, *putti*, fără veșminte, temă preluată de creștinism din arta sarcofagelor romane târzii. În calitatea de slujitori și mesageri divini, ei țin în mâini atribute ale sfinților, cununi sau ramuri de palmier ce ilustrează răsplătirea divină a sacrificiului. Atunci când e prezent, drapajul veșmintelor purtate de îngeri contribuie la impresia de mișcare a corpului, integrându-se firesc în scenografia teatrală a gesturilor și pozițiilor. Lucrările baroce reflectă o imagistică proprie artei devoționale. Marcată de practicile devoționale iezuite, arta barocă avea menirea de a facilita credincioșilor vizualizarea invizibilului. Astfel, Rosario Assunto afirmă că finalitatea reprezentărilor baroce era aceea de a abolii moartea ca negare a vieții în toate aspectele sale, de a oferi o imagine veridică și convingătoare a lumii nevăzute.<sup>11</sup>

O altă finalitate a picturilor de altar, conformă cu mistica iezuită o constituia funcția educativă, moralizatoare dar și mistică a imaginii, care prin recursul la mijloace persuasive (*trompe l'oeilul*, patetismul gesturilor și expresiilor, suprapunerea planurilor uman-divin) trebuia să amplifice comuniunea vizuală, mentală și afectivă cu faptele de devoțiune, martiriu, dramă, miracol, extaz mistic și apoteoză. În cazul picturii baroce transfigurarea spirituală a chipurilor este redată prin accentuarea expresiei faciale, exprimând o preferință pentru experiențele spirituale ieșite din comun, ca extazul mistic și viziunea. Căutând detaliul dramatic, arta barocă își propune să impresioneze credinciosul, să-l convertească la credință prin intensitatea emoțională a imaginilor. În contrast cu pictorul bizantin, artistul baroc se adresează mai întâi laturii umane, emoționale și impresionabile a credinciosului, în intenția de a crea o punte de legătură între planurile uman și divin. Din aceeași intenție, arta barocă exploatează toate mijloacele naturaliste în ceea ce privește redarea corpului, a clarobscurului și a perspectivei. Prilej pentru meditație, pentru transcenderea cotidianului și transpunerea mentală în universul revelației și al miracolului, picturile religioase baroce ofereau modele de credință și sacrificiu, invitând privitorul să trăiască emoțional conținutul reprezentărilor, respectiv să se conformeze lui Iisus și sfinților ca arhetipuri ale creștinismului.

Afirmarea barocului în spațiul românesc ortodox nu a atras după sine modificări dogmatice sau liturgice. Comunitatea ortodoxă alcătuită din români, sârbi și greci a rezistat presiunilor catolicismului, preluând barocul ca o nouă formulă decorativă, ca pe un stil la modă în epoca respectivă. Influențele baroce s-au reflectat și în sfera picturii bizantine, au atins mai puțin sfera tematică (cu excepția temei *Încoronarea Fecioarei de către Sfânta Treime*), însă au determinat interpretarea inovatoare a unor teme tradiționale proprii artei răsăritene. Se poate remarca în acest sens interpretarea occidentalizantă a icoanelor împărătești ale Mântuitorului și Maicii Domnului, prin plasarea persoanelor sfinte în registrul celest sugerat prin nori și capete de îngeri, interpretarea patetică și naturalistă a *Coborârii de pe cruce*, încercarea de a surprinde reacțiile psihologice ale apostolilor în *Cina cea de Taină*, spațializarea icoanelor prin peisaje și interioare reale, interpretarea unor teme biblice în maniera unor scene de gen, caracterul portretistic al chipurilor, naturalețea gesturilor, fluența drapajului,

<sup>11</sup> R. Assunto, *Universul ca spectacol*, București, Ed. Meridiane, 1983, p. 163

sugestia mișcării și a volumului. Iconostasele românești din secolul al XVIII-lea și prima jumătate a secolului al XIX-lea reflectă dialogul artelor răsăriteană și occidentală în cadrul căruia tradiționalismul tematic lasă loc unor inovații la nivelul limbajului formal. Respectând dispunerea în registre și tipologia prescrise în erminii, pictorii angajați de comunitatea ortodoxă și-au însușit maniera picturală a barocului, deschizând calea naturalismului și a umanizării în arta tradițională bizantină.

Un exemplu relevant pentru importanța pe care a avut-o inițial respectarea tradiției iconografice răsăritene în cadrul Bisericii greco-catolice îl constituie primul iconostas al Catedralei "Sf. Nicolae" din Oradea, transferat la Biserica "Sf. Arhangheli" din Vadu Crișului după incendiul din 1836. Istoricului de artă Marius Porumb îi revine meritul de a fi identificat acest iconostas<sup>12</sup> și de a fi pus în evidență respectarea programului iconografic bizantin. Lipsa elementelor occidentale era în acea epocă (a doua jumătate a sec. al XVIII-lea) un argument în favoarea menținerii identității confesionale.

Dacă în cazul monumentelor catolice se poate vorbi de transpunerea unor planuri, tipologii și teme specifice lumii catolice, în mediul românesc a fost necesară o conformare față de exigențele și tradițiile artistice ale comunității și comanditarilor. Adoptarea barocului de către români a coincis cu lupta pentru afirmare culturală și națională, fiind în contextul epocii iozefine un mijloc de exprimare a pretenției românilor la egala îndreptățire confesională. Conformându-se tendințelor la modă în secolul al XVIII-lea, mediul ecleziastic românesc a adaptat barocul tipologiei tradiționale a bisericii-sală prevăzută cu un singur turn (Biserica ortodoxă din cartierul Velența, Biserica cu Lună, Biserica "Sf. Nicolae"). Asimilat în mediul ecleziastic românesc, acest tip corespundea cel mai bine mijloacelor, exigențelor și posibilităților provinciale. Influența barocului s-a exprimat prioritar la nivelul articulării decorative a fațadelor, expresivitatea barocă făcându-și loc în cadrul decorației sculptate în lemn a iconostaselor, amvoanelor și stranelor.

O caracteristică a mediului românesc o constituie simbioza dintre fondul structural bizantin, limbajul decorativ al barocului târziu, ecouri ale rococoului și neoclasicismului. Morfologia barocă apare mai ales în cadrul decorației somptuoase a mobilierului bisericesc prin volute, alternața de curbe și contracurbe, medalioane ovale, pictură cu imitație de marmură. Originalitatea afirmării barocului în mediul ecleziastic românesc rezidă în caracterul pregnant decorativ al manifestării stilului. Barocul "decorativ" ilustrat de bisericile românești se integrează în ambianța arhitecturală a epocii în cadrul unei originale sinteze cu fondul structural bizantin. Concluziv, tipologia planimetrică tradițională, respectarea în ansamblu a programului iconografic bizantin în realizarea iconostaselor, conferă o notă de specificitate națională afirmării barocului în mediul românesc.

Indiferent dacă aparțin spiritualității răsăritene sau occidentale, operele de artă religioasă din interiorul monumentelor ecleziastice orădene contribuie la crearea unei ambianțe specifice actului liturgic, căruia îi revine un rol privilegiat în medierea comuniunii dintre planurile uman-divin.

<sup>12</sup> Porumb, Marius, *Un valoros ansamblu de pictură și sculptură de la Vadu Crișului*, în Acta Musei Napocensis, XXI, 1984, p. 561-564

# I. ARHETIPURI HRISTICE

În ceea ce privește reprezentarea lui Iisus, în arta orădeană de factură răsăriteană predomină variantele inspirate de tipul **Pantocratorului**, temă ce constituie cheia de boltă a programului iconografic bizantin. Chipul autoritar, maiestuos al lui *Iisus-împărat ceresc*, stăpân și judecător al universului, cel care „deschide cerurile”, domină cupolele bisericilor ortodoxe, exprimând concepția hristologică ce stă la baza programului iconografic.

Tot în conformitate cu prescripțiile *Erminiilor*, în altar, locul cel mai încărcat de sacralitate, e redat **Hristos-ul Euharistic** prin *Cina cea de Taină*, aluzie la instituirea Euharistiei în Joia dinaintea Patimilor, iar în proscomidie prin **Hristos-Emanuel în potir**, referire la misterul și actualizarea acesteia. Euharistia instituită de Iisus în Joia dinaintea Patimilor a inspirat astfel o bogată iconografie avînd în centru persoana Mântuitorului: **Cina cea de Taină, Iisus în potir, Împărtășania apostolilor**. Singur sau înconjurat de apostoli, El își oferă trupul ca hrană spirituală credincioșilor. Aceeași semnificație euharistică apare în **Cina de la Emaus**, în care Iisus înviat este recunoscut de discipoli după gestul frîngerii pâinii.

**Iisus-Mare Arhiereu**, redat frecvent în altar, este prototipul și modelul preotului ofician, simbolizînd participarea specială a preoților la sacerdoțiul lui Hristos.

Mântuitorul stăpînește diferitele spații ale bisericii de tradiție bizantină, în funcție de cele trei demnități ale Sale: *Profet, Împărat și Arhiereu*. În pronaos e înfățișat ca *Emanuel*, numele din profețiile mesianice; în naos, pe cupola centrală Iisus apare ca *Pantocrator, Împărat ceresc și Stăpân al universului*, iar în altar, în *Dumnezeiasca Liturghie și Împărtășania apostolilor- ca Mare Arhiereu*.

Picturile de altar și sculpturile consacrate lui Iisus în mediul catolic orădean ilustrează adesea reprezentări patetice ale **Răstignirii** ce pun accent pe suferința umană și destinul tragic al *Mântuitorului*. În perioada de afirmare a barocului și a *Contrareformei* recursul la elemente naturaliste în redarea suferinței, a martiriului a avut un scop persuasiv, urmărind impresionarea privitorului prin caracterul patetic și dramatic al scenelor. În această direcție se încadrează *Răstignirea* realizată de pictorul sârb Teodor Ilici Cesliar.

Prin intermediul unor pictori influențați de baroc, interpretările de acest gen au influențat și arta iconostaselor românești, unde întîlnim interpretări patetice, de influență occidentală ale *Coborârii de pe cruce* (Biserica ortodoxă ”Sf. Arhangheli” din cartierul Velența, Biserica cu Lună, Biserica “Sf. Nicolae”).

## Hristos Pantocrator

Redat în centrul cupolelor bizantine, după triumful împotriva iconoclastului, în sec. al IX-lea, este în arta răsăriteană chipul văzut “al lui Dumnezeu cel nevăzut”, cu care se confundă. Reprezentarea reflectă dogma formulată prin *Crezul de la Niceea* referitoare la consubstanțialitatea de esență spirituală dintre Tată și Fiu. Unitatea de esență spirituală a persoanelor *Sfintei Treimi* face posibilă identificarea iconografică a chipului lui Iisus cu imaginea *Atotțiitorului (Pantocrator)*, creator al cerului și al pământului, în conformitate cu primele două mărturisiri de credință ale Crezului.<sup>13</sup> Astfel, tipologia *Pantocratorului* este o sinteză iconografică a doctrinei creștine, reflectând mărturisirea de credință ortodoxă bazată pe “dumnezeirea” deplină, egalitatea persoanelor *Sfintei Treimi*, respectiv dubla natură, divino-umană a *Mântuitorului*. Așa cum afirma Mihail Diaconescu, specific teologiei răsăritene este faptul că vede în Iisus Hristos nu numai pe Mântuitor, ci și Logosul Creator prin care toate lucrurile au fost făcute.<sup>14</sup>

Traducere a expresiei ebraice *Domnul atotputernic*, termenul de *Pantocrator* e o aluzie la omniprezența, omnisciența și atotputernicia divină. Reprezentat tradițional în centrul cupolei bisericilor ortodoxe sau pe unitatea de boltă corespunzătoare acesteia, la bisericile fără turlă (Biserica cu Lună), *Pantocratorul* derivă dintr-un arhetip vechi cu originea în pictura catacombelor, iar apoi în mozaicurile artei paleocreștine. Redat bust, cu barbă și nimb crucifer, chipul lui Hristos are o frumusețe gravă, hieratică, o prestanță ce reflectă ipostaza de *Împărat ceresc* omniprezent, atotputernic și pe aceea de *Judecător* al întregului univers la cea de-a doua venire a Sa. Olimpic, autoritar, hieratic, Iisus binecuvântează cu o mână, iar cu cealaltă arată Evanghelia. Literele  $\alpha$  și  $\omega$  ce încadrează nimbul exprimă faptul că persoana sa reunește începutul și sfârșitul, drumul parcurs de omenire de la *Creăție* până la *Judecata de Apoi*.

Situată în cel mai înalt punct al bisericii, în centrul crucii descrise de planul acesteia, imaginea domină programul iconografic bizantin, reflectând cultul hristocentric al Bisericii ortodoxe. Acest *Dumnezeu de maiestate*, Tată și Fiu totodată, înconjurat de aureola slavei divine este o moștenire a artei bizantine, influențând și reprezentările occidentale, îndeosebi în arta romanică.<sup>15</sup>

Tema trimite și la mărturisirea de credință a creștinilor, care în timpul persecuțiilor ordonate de unii împărați romani, contestau cultul imperial, afirmând că pentru ei Iisus este singurul Împărat și Domn.<sup>16</sup> După oficializarea creștinismului, convingerea în atotputernicia și supremația absolută a Mântuitorului asupra lumii laice s-a putut materializa și în plan artistic. Împrumutând aluzii din vestimentația imperială

<sup>13</sup> „Cred într-unul Dumnezeu, *Tatăl-Atotțiitorul, Creatorul cerului și al pământului*, văzutele tuturor și nevăzutele și într-unul Domn Iisus Hristos, Fiul lui Dumnezeu, unul născut care din Tatăl s-a născut mai înainte de toți vecii, *lumină din lumină, Dumnezeu adevărat din Dumnezeu adevărat ... Cel ce este de o ființă* cu Tatăl „

<sup>14</sup> Mihail Diaconescu, *Prelegeri de estetica ortodoxiei*, Vol I, *Teologie și estetică*, Ed. Porto-Franco, Galați, 1996, p.101

<sup>15</sup> Jacques le Goff, *Civilizația Occidentului medieval*, București, 1970, p.222

<sup>16</sup> “Toată puterea mi-a fost dată în cer și pe pământ”, Matei , XXVIII, 18

bizantină, iconografia religioasă a creat un nou tip de suveranitate spirituală specific creștinismului, concretizat în imaginea severă, dar și îndurătoare a *Pantocratorului*. Din înaltul cerului Bisericii, *Hristos Pantocrator* binecuvântează fiecare credincios care intră în Casa Domnului. El veghează și stăpânește asupra Creației și a Lumii întregi, întărind promisiunea făcută apostolilor: “Și iată că Eu sunt cu voi în toate zilele, până la sfârșitul veacului”.<sup>17</sup> Înscris într-un medalion circular de lumină divină, Iisus e redat în slava celei de-a doua veniri, a Împărăției Sale, care “nu e din această lume”.

*Iisus Pantocrator* apare atât pe cupolele bisericilor orădene (Biserica “Izvorul Tămăduirii”, Biserica Albastră, Capela Hașaș etc.), cât și pe bolți sau tavane, în zona corespunzătoare locului unde ar trebui să se afle cupola (ex. la Biserica cu Lună, Paraclisul Episcopiei Ortodoxe Oradea, Biserica ortodoxă “Sfânta Treime”) și într-o variantă specifică, în cadrul icoanelor împărătești. Indiferent de cromatică și maniera de redare, specifică fiecărui artist, *Pantocratorul* are aceeași tipologie frontală, expresia gravă, solemnă, cu nimb crucifer poleit. Pictat pe fond de aur sau pe albastrul cerului, El este înveșmântat după moda antică în tunică și mantie imperială; cu dreapta face gestul de binecuvântare a credincioșilor, iar în stânga ține Evanghelia Noului Testament. Tronând ca împărat ceresc în centrul cupolei, simbol al bolții celeste, El este încadrat în medalionul rotund al slavei, încadrat de culorile curcubeului (Plansa I. a,b,c). Dacă în cazul cupolelor, chipul *Pantocratorului* e înconjurat de cercurile concentrice ale ierarhiilor îngerești, la reprezentările de pe bolți, respectiv tavane, portretul e încadrat de chipurile celor patru evangheliști, între care se află heruvimi și serafimi. Autoritar, sever sau blând, uman, chipul Său exprimă “măreția divină întrupată într-o ființă omenească desăvârșită”<sup>18</sup>.

## Hristos Emanuel

Tema îl reprezintă pe Iisus-copil sau adolescent, redat bust, fără barbă, cu nimbul circular crucifer; cu o mână face gestul binecuvântării, iar cu cealaltă ține un rotul. Imaginea, ce apare frecvent în pronaos (Biserica ortodoxă “Sfânta Treime”, Biserica cu Lună, Capela Hașaș) trimite la *Iisus-Emanuel* al profețiilor mesianice, fiind o ilustrare a numelui divin *Emanuel* (“cu noi este Dumnezeu”) și exprimând relația de continuitate dintre Vechiul și Noul Testament. Pentru a întări aspectul de revelație divină al numelui *Mântuitorului*, adesea El este înconjurat de cele patru ființe simbolice descrise în *Apocalipsa* lui Ioan. În această ipostază apare și în pronaosul Bisericii cu Lună, unde Iisus-copil, redat bust în cadrul unui medalion circular pe fond azuriu, e încadrat de cele patru ființe apocaliptice prevăzute cu aureole și aripi: Înger, acvilă, taur și leu (Plansa II. a.). O frumoasă reprezentare a temei apare pe tavanul pronaosului de la Biserica ortodoxă “Sfânta Treime”. *Iisus Emanuel* binecuvântează cu mâna dreaptă, iar în stânga ține Evanghelia deschisă pe care se văd literele  $\alpha$  și  $\Omega$ . Portretul său, cu trăsăturile unui adolescent, este plasat pe un fundal presărat cu stele poleite și încadrat în triunghiul simbolic al Treimii ce constituie hramul bisericii (Plansa II b.).

<sup>17</sup> Evanghelia după Matei, XXVIII, 20

<sup>18</sup> S. Boghiu, *Chipul Mântuitorului în iconografie*, Ed. Bizantină, 2001, p. 116

## Hristos Emanuel în potir

Reprezentată în altar, de obicei în nișa proscomidiei, imaginea semnifică actualizarea neîncetată a prezenței lui Iisus, coborârea prin rugăciune a energiei spirituale-divine în potirul euharistic. Astfel, tipologia lui *Hristos- Emanuel în potir* este o aluzie directă la *Taina Euharistiei* instituită de însuși Hristos la *Cina cea de Taină* și aflată în centrul cultului ortodox. Prin forma sa, proscomidia simbolizează atât peștera din Betleem în care s-a născut Iisus, cât și mormântul în care a fost îngropat trupul său.<sup>19</sup> În proscomidia Bisericii cu Lună întâlnim imaginea unui Hristos tânăr, redat cu jumătate din corp în potir (Planșa II.c.). Deasupra grotei simbolice în care e plasat chipul Mântuitorului e pictată steaua care a vestit lumii întregi Nașterea Sa, care i-a călăuzit pe magi și indică drumul creștinului în viață. Pe pereții nișei sunt redată vrejuri de viță cu ciorchini, iar la baza potirului spice de grâu aurii. Ele simbolizează materia adusă ca ofrandă, pâinea și vinul oferite ca hrană spirituală credincioșilor. Imaginea Mântuitorului în potirul Euharistic exprimă în plan iconografic prezența reală a lui Iisus, al cărui corp mistic se unește cu sufletul credinciosului. Sensul reprezentării este acela că Iisus se oferă pe sine însuși ca hrană spirituală, iar noi îl recunoaștem pe Hristos însuși în *Taina Euharistiei*<sup>20</sup>.

## Hristos Mare Arhiereu

Iisus-episcop, cu mitră, saccos și omofor cu cruce e redat frecvent în absida altarului, simbolizând prezența divină a *Mântuitorului* pe pământ, în serviciul liturgic (Biserica cu Lună, Biserica ortodoxă “Sfânta Treime” etc). Iisus apare aici ca prototip al preotului, căruia îi transmite harul divin și dreapta judecată a faptelor oamenilor. În jurul său, în sfântul altar stau de o parte și de alta marii ierarhi al Bisericii Răsăritene. În această calitate de *Mare Arhiereu*, Iisus este redat și pe un vitraliu de la peretele nordic al Bisericii ortodoxe “Sfânta Treime”.

Ca *Mare Arhiereu*, Drept-judecător, Mântuitorul e figurat stând pe tron în scena *Deisis*. Iisus-*Mare Arhiereu ceresc*, purtând mitră și veșminte episcopale, însoțit de îngeri-diaconi, este reprezentat oficiind *Dumnezeiasca Liturghie* în altar sau pe ultimul registru din *Cerul* cupolei. Îngerii formînd un cortegiu, săvîrșesc *Dumnezeiasca Liturghie* în prezența *Marelui Arhiereu*.

În aceeași calitate, de *Mare Preot* al Noului Testament, Mântuitorul apare și în scena *Împărtășaniei Apostolilor*, oferindu-și trupul Euharistic ucenicilor. Uneori, *Dumnezeiasca Liturghie* și *Împărtășania apostolilor* sunt asociate în aceeași reprezentare, cum este cazul scenei de la baza cupolei din Biserica Albastră. Iisus poartă mitră și veșminte episcopale, fiind reprezentat ca de obicei, de două ori, o dată primind închinarea îngerilor diaconi, iar apoi oferindu-le potirul euharistic (Planșa II.d.).

<sup>19</sup> Cf. Ene Braniște, *Liturgica generală*, vol.II, *Noțiuni de artă bisericească. Arhitectură și pictură creștină*, Ed. Episcopiei Dunării de Jos, Galați, 2002, p. 98

<sup>20</sup> Alexandre Schmemmann, *Euharistia. Taina Împărăției*, Ed. Anastasia, 1993; I. Bordașiu, *Sfânta Euharistie, în Trepte vechi și noi în istoria Eparhiei Oradiei. Mărturii Evocări*, Ed. Episcopiei Ortodoxe Oradea, 1980, p. 371-375



## Deisis

După unele interpretări (I.D.Ștefănescu), reprezentarea *Deisis (rugăciune)* este legată de *Judecata de Apoi*. Maica Domnului și Ioan Botezătorul se apropie de *Iisus-Judecător* pentru a-l ruga să aibă îndurare de omenire. În această accepție, *Iisus-“Dreptul Judecător”* flancat de *Maica Domnului* și *Sf. Ioan Botezătorul* apare în fresca din stânga absidei sudice a Capelei cimiteriale ortodoxe “Învierea Domnului” (Capela Hașaș).

După unii teologi, apariția temei este legată de ritualul Euharistiei, care acordă un loc special *Maicii Domnului* și *Sf. Ioan Botezătorul*. În ambele accepții însă, este importantă noțiunea de rugăciune, ideea de mijlocire privilegiată a celor două persoane sfinte în fața Mântuitorului.

La bisericile orădene tema apare redată în frescă pe pereții naosului: ex. Biserica Spitalului (Planșa III.a), Biserica Albastră, Capela Hașaș (Planșa III.b.), Paraclisul Episcopiei Ortodoxe Oradea etc. În toate reprezentările Iisus stă pe un tron impunător și poartă veșminte episcopale (mitră și omoforul decorat cu cruci); cu o mână binecuvintează, iar cu cealaltă ține Evanghelia deschisă. În cadrul temei, este evidentă atenția acordată mâinilor rugătoare ale *Maicii Domnului* și *Sf. Ioan Botezătorul*. Corpurile lor, aplecate cu smerenie, mâinile împreunate într-un gest de rugăciune și implorare, constituie în același timp modelul creștinului credincios și reflectă natura fundamentală a omului de ființă orientată, întoarsă spre Dumnezeu<sup>21</sup>.

## Chipul lui Hristos Acheiropietos (Mandylion; Sfânta Mahramă)

Cea mai veche imagine a lui Hristos, conform tradiției este cea imprimată pe năframa Veronicăi pe drumul Golgotei, respectiv pe pânza trimisă regelui Abgar al Edessei. Integrată în categoria icoanelor „nefăcute de mână omenească „(*Acheiropietos*) și considerată imagine autentică a chipului Mântuitorului, reprezentarea a devenit prototip al imaginii lui Hristos în iconografia bizantină. Tema redă fața *Mântuitorului* cu nimb circular, încadrată de inițialele grecești IC - XC, în centrul unei năframe pictate. În bisericile fără turlă, este pictată în centrul arcului triumfal de deasupra iconostasului.

Plasată în Biserica cu Lună în perioada de finalizare a iconostasului (1831), icoana (care în prezent poate fi văzută în muzeul bisericii, fiind înlocuită cu o copie), de dimensiuni reduse (30x40cm), e plasată la înălțimea interioară maximă a bisericii (15m), pe cheia de boltă a arcului triumfal de deasupra iconostasului. Particularitatea imaginii constă în faptul că prezintă deosebiri fundamentale în raport cu prototipul bizantin. Astfel, chipul de obicei nimbă, este lipsit în acest caz de aureola semicirculară, atributul bizantin al sfințeniei. Realizată în ulei pe pânză și încadrată într-o ramă de lemn, pictura, de format oval, reprezintă un bărbat cu barbă și plete (Planșa III. d.).

<sup>21</sup> Tomas Spidlik, Marko Ivan Rupnik, *Credință și icoană*, Ed. Dacia, Cluj Napoca, 2008, p. 154

Un element de originalitate și în același timp un unicat în cadrul iconografiei ortodoxe îl reprezintă redarea chipului unui laic sub pretextul “icoanei celei nefăcute de mână a *Mântuitorului*”. În acest sens sunt surprinzătoare asemănările formale ale chipului cu portretele lui Horea, eroul răscoalei transilvănene din 1784. Astfel, lucrarea este o simbioză între chipul *Mântuitorului* și cel al lui Horea.

Integrându-se tradiției imaginii divine “nefăcute de mâna omenească”, lucrarea se remarcă prin redarea în *trompe l'oeil* a năframei ce poartă chipul lui Iisus, având analogii cu interpretări *occidentalizante* ale temeii.<sup>22</sup> Iluzionismul este accentuat de faptul că icoana se vrea “înscenarea” unei pânze întinse și agățate în două cuie, lăsând un spațiu gol în partea superioară a ramei. Remarcabilă prin finețea execuției, icoana are ca și corespondent un alt portret de aceeași factură, formă și dimensiune, reprezentându-l pe împăratul Iosif al II-lea, plasat pe arcul de deasupra cafasului corului. Mărturie a legăturii dintre *Edictul de Toleranță* din 1781 al lui Iosif al II-lea, evenimentele de la 1784 și construirea Bisericii cu Lună, cele două portrete au fost realizate, cel mai probabil în faza finală a primei decorări a bisericii (1830). Dacă prezența unui portret al împăratului în interiorul bisericii era considerată firească, în schimb reprezentarea unui portret al lui Horea nu ar fi fost îngăduită de autorități. De aceea în acest caz au fost luate măsuri de precauție pentru a evita intervenția cenzurii. Înălțimea la care trebuie privit portretul, corelată cu dimensiunile mici ale acestuia făceau practic imposibilă recunoașterea figurii revoluționarului român. La aceasta se adăuga posibilitatea de a invoca tema iconografică a icoanei nefăcute de mână. *Pseudo-năframa* din Biserica cu Lună reprezintă un caz original de ambivalență a imaginii în iconografia răsăriteană. Exprimând o analogie între *Patimile Mântuitorului* și sfârșitul la fel de tragic al conducătorului răsculaților români de la 1784, icoana, a cărei semnificație simbolică era evidentă doar pentru români, avea menirea de a păstra în memoria colectivă imaginea lui Horea, simbol al luptelor acestora pentru recunoașterea dreptului de a-și ridica o biserică proprie în Orașul Nou.

Imagini neobizantine redată în frescă ale Chipului Sfânt se află la baza cupolei din Biserica “Izvorul Tămăduirii”(Biserica Spitalului); în partea de est e redată *Sf. Mahramă*, (Planșa III.c) iar în cea vestică - imaginea imprimată pe cărămida din Edessa, așa-numitul *Keramion* (Planșa III.e). Semnificația arhetipală a *Sfintei Mahrame* este confirmată și de prezența sa frecventă în partea centrală a iconostaselor, fiind încadrată de obicei de șirul praznicelor împărătești(Biserica Spitalului, Paraclisul Episcopiei Ortodoxe Oradea etc.)

### Schimbarea la Față

Așa cum afirmă Michel Quenot, *Schimbarea la Față* “descoperă ochilor noștri trupești orbiți dumnezeirea în chip omenesc” a Mântuitorului.<sup>23</sup> Autorul consideră că tema *Schimbării la Față*, în care hainele și chipul lui Iisus reflectă în jur o lumină strălucitoare, ilustrează nivelul la care poate ajunge capacitatea ființelor evaluate

<sup>22</sup> V.I. Stoichiță, “Adevărata icoană” a lui Francisco de Zurbaran, în *Efectul Don Quijote. Repere pentru o hermeneutică a imaginii europene*, Ed. Humanitas, 1995, p. 90-111

<sup>23</sup> Michel Quenot, *Învieerea și icoana*, Ed. Christiana, București, 1999, p.67

spiritual (pătrunse de Duhul Sfânt) de a influența materia. Astfel, ea dezvăluie apostolilor chipul de slavă al lui Iisus, transfigurarea realizată de energiile divine. Mandorla circulară care-l înconjoară, strălucirea imaterială a veșmintelor albe, aureola, exprimă strălucirea slavei divine, starea de har determinată de intervenția *Duhului Sfânt*: „Și a strălucit fața lui ca soarele, și veșmintele Lui s-au făcut albe ca lumina”. Martori ai *Schimbării la Față*, apostolii s-au înspăimântat la vederea luminii divine și la auzul vocii lui Dumnezeu, fiind reprezentați cu gesturi de fugă sau prăbușire, acoperindu-și fețele cu mâinile.

Cea mai veche reprezentare ortodoxă a temei din bisericile orădene apare la partea dinspre naos a iconostasului mic al Bisericii ortodoxe “Sf. Arhangheli” din cartierul Velența (Planșa IV.a). Încadrată într-un cartuș baroc, scena *Schimbării la față* e susținută de cele două coloane de lemn care delimitează intrarea situată în centrul despărțitorului. Iisus stă deasupra unui vârtej de nori, fiind flancat de profeții Ilie și Moise, care ține în mână Tablele Legii. Jos sunt redați cei trei apostoli a căror atitudine exprimă devoțiune, prăbușirea corpului la vederea luminii divine, respectiv ignoranță. Tot în contextul receptării influențelor picturii occidentale, tema *Schimbării la Față* primește tratări picturale, în cadrul cărora personajele sunt tratate naturalist. Și aici Iisus stă într-un cerc de nori care-i înconjoară mandorla. La baza compoziției stau apostolii, doi dintre ei căzuți într-un somn profund, iar al treilea acoperindu-și fața cu mâinile (Iconostasul Catedralei greco-catolice “Sf. Nicolae”, sec. XIX, Planșa IV.b.).

O interpretare originală a subiectului apare în pictura murală a Bisericii cu Lună în care profeții *Moise* și *Ilie* sunt redați sub forma unor personaje fantomatice, ca două umbre ce contrastează cu strălucirea imaterială a veșmintelor Mântuitorului.

La Biserica Albastră, tema, tratată pictural, dar redată conform tipicului iconografic bizantin, apare pe arcul estic al cupolei. Apostolii cu trăsăturile feței sumar schițate, sunt redați dormind sau ferindu-și privirea de strălucirea imaterială a luminii din jurul lui Iisus (Planșa IVc.).

## Răstignirea

Temă comună artei răsăritene și celei occidentale, *Răstignirea* este unul din arhetipurile consacrate ale iconografiei creștine și una din cele mai importante reprezentări din istoria universală a picturii.

În arta occidentală reprezentarea diferitelor episoade ale *Răstignirii* a fost influențată de teatrul de mistere și a coincis cu o nouă evoluție a sensibilității religioase, cu accent pe latura umană, a umilirii și pătimirii lui Hristos pe cruce. Astfel, la sfârșitul secolului al XII-lea, alături de chipul de *maiestate* al lui Dumnezeu, tronând în mijlocul mandorlei în formă de migdală, apare și imaginea, emoțională și mai apropiată de pietatea populară, a lui Hristos în suferință.

Intenția de a accentua divinitatea, respectiv umanitatea lui Hristos a dat naștere unor tipologii diferite. Îndeosebi în arta occidentală, *Patimile* Mântuitorului au constituit un pretext pentru realizarea unor compoziții impresionante prin dramatismul lor (*Giotto, Grunewald, Antonello da Messina, Perrugino, Tintoretto, El Greco, Rubens, Rembrandt, Velasquez*).

Imagini emblematice ale *Răstignirii* cu rol apotropaic apar frecvent în lumea satelor românești la marginea drumurilor. La fel ca în întreaga artă răsăriteană, în Oradea tema figurează ca element nelipsit deasupra coronamentului iconostaselor sub motivul *Crucii cu molenii*, ca punct culminant ce precede nașterea noii credințe creștine. Încoronând partea cea mai înaltă și centrală a iconostasului, Crucea cu *Iisus Răstignit* este scoasă în evidență ca simbol hristocentric, constituind punctul de convergență în Mântuirea umanității și elementul de continuitate dintre Vechiul și Noul Testament (Planșa V.a.). Crucea în asociere cu motivul *Răstignirii* constituie și un loc tradițional de închinare, destinat credincioșilor în bisericile de rit oriental. Asociind simbolismul crucii cu tema *Răstignirii*, crucile de altar, crucile folosite de preoți în cult și crucifixele monumentale plasate în biserici oferă o imagine concentrată a credinței creștine, cu multiple semnificații. Astfel, crucea se identifică cu cea de-a doua persoană a Sfintei Treimi. În orice loc ar fi plasată, ea reamintește creștinului suferințele și moartea lui Hristos. Pe de altă parte crucea este și simbolul răscumpărării păcatelor, al triumfului Mântuitorului asupra întunericului și morții. Puterea lui Iisus asupra energiilor demonice și a morții este exprimată atât prin simbolismul crucii, cât și prin tema *Anastasis*, cu rol primordial în ortodoxie, în care porțile sfărâmate ale iadului iau forma unei cruci, ca urmare a intrării Mântuitorului pe tărâmul lumii de dincolo.

Redată și în frescă, tema *Răstignirii* apare ca parte integrantă a programului iconografic de tip bizantin, pe pereții naosului (ex. Paraclisul Episcopiei Ortodoxe Oradea, cu o pictură de **Eremia Profeta**; Biserica Albastră, pictată de **Virginia Videa**; Biserica Spitalului, pictată de **Ioan Moldoveanu**, Planșa V.b.). În varianta iconografică ortodoxă, reflectată și de reprezentările menționate, chiar și în scena *Răstignirii*, Hristos, flancat de Maica Domnului și apostolul Ioan, își păstrează demnitatea și slava divină. În acest caz, pictorului îi revine sarcina dificilă de a reflecta concomitent cele două naturi, umană și divină ale Mântuitorului<sup>24</sup>. Reprezentarea temei în arta ortodoxă nu insistă asupra trupului fizic supus chinurilor. Pe cruce suferința lui Hristos este deja transfigurată: "El transcede Crucea părănd mai degrabă că o poartă, decât că este ținut de ea"<sup>25</sup>. Simbol investit cu valoare cosmică, Crucea transformată în axă a lumii, e așezată pe Muntele Golgota, având la picioare craniul lui Adam. La fel ca în scena *Coborării la iad*, Iisus, încă de pe cruce triumfă asupra întunericului și morții, simbolizate prin craniul strămoșului omenirii. Axa Crucii, centru al lumii și Arbore cosmic al Vieții, face legătura dintre cele trei nivele cosmice: Cerul, Pământul și Iadul, restabilind comunicarea dintre acestea. Semnificația variantei răsăritene a *Răstignirii* este aceea că prin intermediul Crucii, Hristos, *Noul Adam*, stăpânește întregul univers și își asumă Mântuirea acestuia<sup>26</sup>.

La Biserica Albastră, Iisus răstignit este încadrat lateral de cei doi tâlhari, conform tipologiei din iconografia siriană, preferată în arta occidentală<sup>27</sup>.

<sup>24</sup> M.Gh. Muntean, *Crucea între mit și simbol*, Ed. Limes, Cluj Napoca, 2006, p.133

<sup>25</sup> Michel Quenot, op.cit., p. 196

<sup>26</sup> I Cor.15, 22: „Căci precum în Adam toți mor, așa și în Hristos toți vor învia”

<sup>27</sup> I.D. Ștefănescu, *Iconografia artei bizantine și a picturii feudale românești*, București, 1973, p.120

În mediul catolic orădean întâlnim varianta crucifixelor pe care e redat sculptural corpul lui Iisus răstignit (Altarul *Răstignirii* de la Biserica romano-catolică Olosig, crucifixul cu Iisus răstignit de la Biserica "Sf.Ladislau" etc.). Între interpretările baroce ale temei în cadrul picturii de altar se remarcă cea datorată lui **Teodor Ilici Cesliar (1746-1793)**, pictor răsăritean de influență barocă, cu o formație artistică desăvârșită la Viena, dar și în Italia și Rusia. Creația lui Teodor Ilici Cesliar poate fi situată sub semnul interferențelor culturale care, în condițiile instaurării dominației habsburgice în Transilvania, au făcut posibilă receptarea de către mediul ortodox româno-sârb a tendințelor stilistice novatoare reprezentate de barocul central-european, în primul rând austriac.

Preferința barocă pentru reprezentarea cu realism a morții, suferinței, martirajelor a dus la căutarea amănuntului dramatic din *Patimile* lui Iisus, transformând tema *Răstignirii* într-o imagine arhetipală a suferinței. Forța emoțională a subiectului rezidă în caracterul contradictoriu și complexitatea semnificațiilor sale, în capacitatea sa de a reprezenta simultan moartea și viața, condamnarea și salvarea, preaumanul și supraumanul reunite în persoana Mântuitorului.

În cazul *Răstignirii* realizate de Teodor Ilici Cesliar pentru Bazilica romano-catolică din Oradea centrul de interes al compoziției îl constituie figura lui Iisus răstignit pe o cruce în forma literei T, care domină registrul superior al compoziției (Planșa V.c.). Aceasta este ușor deplasată spre dreapta, dar personajele formează un grup compact dispus în prim plan la picioarele lui Iisus. Deasupra crucii pe o placă se află inscripția I.N.R.I., reprezentând conform obiceiului roman motivul condamnării. În dreapta crucii, într-un plan secund, se zăresc soldați romani care asistă la supliciu. Cea mai bine realizată, din punct de vedere tehnic și artistic, este figura lui Iisus, care domină compoziția și este elementul cel mai realist al acesteia. Reprezentarea sa, în ciuda unei înguste aure luminoase din jurul capului, nu are nimic sacru. Autorul redă naturalist o suferință umană care se exteriorizează prin arcuirea pieptului, genunchii îndoiți, capul sprijinit pe brațul stâng, privirea îndreptată în sus, precum și lumina ireală care-i învăluie corpul. Chipul lui Iisus exprimă interiorizarea suferinței, acceptarea resemnată a acesteia. Personajele care stau la picioarele crucii exteriorizează prin gesturi și fizionomie tragismul evenimentului. Din acest grup patetic reprezentat în prim plan în registrul inferior al compoziției, se desprinde figura Mariei în stare de leșin, susținută de Ioan, ucenicul cel mai iubit de Iisus, căruia acesta i-o încredințează pe mama sa. Tonalitatea tabloului este sumbră, în acord cu tema reprezentată. La crearea atmosferei de dramă contribuie tonurile de cenușiu care predomină în reprezentarea cerului și revin în redarea veșmintelor personajelor. Valorificarea naturalistă a *Patimilor* denotă relația pictorului sârb cu arta barocă, reflectată prin insistența asupra naturii umane a lui Iisus și a *Patimilor* sale.

Datorită planului în formă de cruce al bisericilor creștine tradiționale, biserica însăși devine un simbol hristic. Pe cupola aflată în centrul crucii cuprinse în planimetria bisericii tronează *Pantocratorul*, chip al lui Iisus înviat și înălțat la cer, reprezentat în slava Împărăției Sale celeste. Prin aceasta arhitectura bizantină exprimă relația de continuitate dintre *Răstignirea* pe cruce, respectiv *Învieerea și Înălțarea la cer*.

## Coborârea de pe cruce

Temă de origine bizantină, *Coborârea de pe cruce* se răspândește pe această filieră și în arta occidentală, începând din secolul al XI-lea. Astfel, un hieratism tipic bizantin apare în *Coborârea de pe cruce* realizată de **Benedeto Antellami** pentru Catedrala din Parma.

În arta de factură bizantină corpul neînsuflețit este desprins de pe cruce de Iosif din Arimateea și Nicodim, fiind susținut lateral de Maica Domnului și femeile mironosițe, iar la baza crucii de ucenicul preaiubit Ioan. Corpurile aplecate ale personajelor din jurul lui Iisus descriu un arc al suferinței imense, al milei și compasiunii nesfârșite. Deși profundă, suferința persoanelor apropiate lui Iisus este reținută. În iconografia bizantină ea nu se transformă în disperare, ci reflectă compasiunea imensă a creștinului care, chiar în fața dramatismului morții, nu-și pierde certitudinea *Învierii*.

Întâlnită deopotrivă în iconografia răsăriteană și în cea apuseană, tema a cunoscut variante pronunțat emoționale, îndeosebi în arta occidentală.

Ilustrând cel mai bine latura emoțională, dramatică și umană a creștinismului, *Coborârea de pe cruce* a fost adesea pretextul unei scenografii dramatice cu accent pe exteriorizarea patetică a durerii personajelor (**Memling, Rogier van der Weyden, Tintoretto, Rubens, El Greco, Rembrandt**). Posteroară morții fizice a lui Hristos, ea are adesea în centru exteriorizarea suferinței celor apropiați, care au trăit cel mai intens dramatismul *Răstignirii*: mama Sa Maria, apostolul Ioan, cel mai iubit discipol, respectiv femeile mironosițe.

În Oradea *Coborârea de pe cruce* este scoasă în relief ca semnificație, prin dispunerea ei ca icoană centrală la iconostasul Bisericii ortodoxe "Sf. Arhangheli Mihail și Gavril" din cartierul Velența, atrăgând atenția prin mesajul ei emoțional. Depășind moderația specifică artei bizantine, scena ilustrează receptarea influențelor iconografice baroce definite printr-o imagistică emoțională. Astfel, reprezentarea trimite la compozițiile baroce dominate de diagonala tragică descrisă de corpul neînsuflețit al lui Iisus. Purtând amprenta unei imense suferințe, acesta e coborât de pe cruce de Iosif din Arimateea și Nicodim. La baza crucii e reprezentată Maria în stare de leșin, pe punctul de a cădea pe spate susținută de Ioan și una din femeile mironosițe. Moment ce reflectă intensitatea suferinței, căderea corpului Mariei în stare de leșin a fost o ipostază preferată în arta de factură barocă datorită patetismului ei. Deși poartă aureolă, chipul lui Iisus reflectă trăirea umană a dramei. Acest aspect este evident și în reprezentarea femeilor care o însoțesc de Maria: una din ele își șterge fața de lacrimi cu o năframă, în timp ce o susține pe cealaltă, al cărei corp sugerează o direcție de cădere în față. Realizată în tonuri de albastru și roșu, scena e proiectată pe fundalul unui cer valorat, redând involburarea norilor întunecați, dar și lumina difuză a amurgului (Planșa VI.a.).

Și la iconostasul Catedralei greco-catolice "Sfântul Nicolae" din Oradea, cel mai larg spațiu este acordat icoanei centrale reprezentând *Coborârea de pe cruce*, pictată pe lungimea a două registre. Scena impresionează prin naturalism uman și autenticitate, prin accentuarea laturii emoționale. În maniera picturii baroce occidentale este sugerată alunecarea corpului neînsuflețit al lui Iisus, devenit centrul de interes al unei compoziții în diagonală. Un element inedit este faptul că apostolul Ioan urcă și el pe scară pentru a-l

ajuta pe Iosif din Arimateea și pe Nicodim să coboare corpul neînsuflăit. Conținutul uman al subiectului este amplificat în manieră barocă prin accentuarea ideii de suferință, evidentă în exteriorizarea patetică a durerii Mariei. Aceasta este redată la baza crucii, în stare de leșin, ținută în brațe de una din femeile mironosițe. Dramatismul scenei, atmosfera de tristețe pe care o exprimă figurile personajelor sugerează comuniunea în suferință, identificarea cu *Patimile* lui Iisus. La amplificarea efectului dramatic al imaginii contribuie dirijarea luminii asupra corpului răstignit al lui Iisus, respectiv a chipului Mariei, scosă în evidență prin strălucirea albă a năframei. Paloarea feței sale, de un alb-gălbui, este identică cu nuanța în care e redat corpul lui Iisus, exprimând asimilarea Mariei cu destinul acestuia (Plansa VI. b.).

### Plângerea lui Hristos

De aceeași intensitate dramatică ca și *Coborârea de pe cruce, Plângerea lui Hristos* descrie momentul ulterior acesteia. Corpul inert al lui Iisus, coborât pe sol, e înconjurat de Maria, mama sa, apostolul Ioan și femeile mironosițe. Motivul *Plângerii* lui Hristos, prezent în slujba Prohodului din Vinerea Mare a Săptămânii *Patimilor* apare deopotrivă în Biserica răsăriteană și în cea apuseană, fiind înfățișată pe epitafe și antimise, dar și în fresce. În lumea ortodoxă reprezentarea apare pictată ca motiv consacrat în interiorul unor baldachine care închipuie mormântul Domnului.

Printre capodoperele ce ilustrează tema, se numără varianta realizată de **Giotto** pentru Capela Scrovegni din Padova precum și *Plângerea lui Hristos* redată în frescă în Biserica "Sf.Pantelimon" din Nerezi.

Reprezentată în partea superioară a iconostasului Bisericii cu Lună, scena are accente patetice, exprimând îndurerarea profundă a persoanelor participante (Plansa VI.c.). La fel ca în celebra lucrare a lui Giotto, se remarcă prezența miraculoasă a îngerilor, care împărtășesc suferința personajelor. Durerea sufletească este sugerată prin fizionomia Mariei cu obrazul lipit de capul lui Iisus, dar și motivul "plângătoarelor" cu capetele aplecate și pelerine cenușii cu glugi. Un element inedit îl constituie fizionomia încrezătoare a apostolului Ioan, singurul care are privirea ridicată spre cer și sesizează îngerii care asistă la dramă în mijlocul unui fascicul de lumină. Expresia apostolului la vederea îngerilor este o aluzie la certitudinea *Învierii*.

### Calea crucii

Temă specifică picturii occidentale, *Calea Crucii* este figurată și pe baldachinul Sfântului Epitaf din Biserica cu Lună din Oradea, operă a fraților **Alexandru și Arsenie Teodorovici**. Folosit simbolic pentru slujba Prohodului Domnului, Baldachinul din lemn negru simbolizează mormântul acestuia, fiind pus în mijlocul bisericii în Vinerea Patimilor.

Decorat pe toate laturile cu picturi inspirate din *Patimile* Mântuitorului, el oferă o expresie concentrată a traseului cristic, în acord cu evocările evanghelice reactualizate în timpul slujbelor din Săptămâna Patimilor.

Ciclul de reprezentări cuprinse în tema *Calea Crucii* s-a constituit în contextul devoțiunii franciscane. Protectori și însoțitori ai pelerinilor pe *Via Dolorosa*, franciscanii s-au aflat la originea transpunerii în bisericile catolice a itinerarului Mântuitorului din Săptămâna Patimilor. Scenele răspundeau astfel necesităților de vizualizare și meditație ale credincioșilor care nu puteau merge în pelerinaj. Astfel, cei bolnavi sau săraci care nu puteau ajunge pe Pământul Sfânt aveau posibilitatea de a participa afectiv la traseul parcurs de pelerini. Dacă în mijlocul naturii cele 14 opriri (statio) erau marcate prin cruci și reprezentări sculpturale, în biserici traseul se realiza prin înconjurarea navei cu opriri în dreptul unor mici picturi ilustrând momentele *Calvarului*. Devoțiunea consta în meditația asupra Patimilor Mântuitorului împărțite în 14 secvențe, începând cu condamnarea la moarte și terminând cu *Punerea în mormânt*.

## Învieerea

Aflată în centrul creștinismului, *Învieerea* este punctul culminant al vieții liturgice creștine, "Sărbătoare a Sărbătorilor", având o importanță fără egal. Scriitorul religios Dumitru Stăniloae afirma, în acest sens, că "*Învieerea* lui Hristos este evenimentul care dă sens și lumină lumii și istoriei și, prin aceasta, și vieții noastre"<sup>28</sup>.

La fel de importantă în programul iconografic al Bisericii, tema *Învierii* a cunoscut interpretări diferite în arta răsăriteană și în cea apuseană. Îndeosebi evenimentele de după *Răstignire*, fenomenele ieșite din comun ca *Învieerea* sau *Înălțarea la cer*, în care Iisus se află pe calea întoarcerii la Tatăl ceresc, impuneau sugerarea în pictură a naturii sale divine superioare, revelate cu această ocazie<sup>29</sup>. La fel ca evenimentul *Schimbării la Față*, *Învieerea* reflectă latura divină a Mântuitorului. Cea mai veche imagine a *Învierii* datează din 250 d.H. și e redată sub forma *Mironosițelor la mormânt*, în picturile descoperite la Dura Europos<sup>30</sup>. Această tipologie a *Învierii* apare pe perețele nordic al bisericii ortodoxe „Sfânta Treime”, alături de varianta tipic bizantină a temei.

Dacă în reprezentările de inspirație occidentală, se insistă asupra momentului ieșirii lui Iisus din mormânt, ținând în mână flamura biruinței asupra morții, în arta ortodoxă este mai frecventă varianta cunoscută sub numele de *Anastasis (Coborârea la iad)*, redată obligatoriu pe semicalota absidei nordice. În acest caz, *Iisus Înviat*, înconjurat de mandorla de Lumină a Sărbătorii Pascale, coboară în iad, zdrobind porțile, lacătul și lanțurile care-i țin ferecați pe strămoșii omenirii. El îi întinde mâna lui Adam care iese din mormântul său. În fundal este redat alaiul profeților și patriarhilor - grupul "dreptilor" din Vechiul Testament, în timp ce la picioarele Mântuitorului stau demonii înlănțuiți. Imaginea exprimă astfel biruința lui Iisus asupra morții și iadului, capacitatea Sa de a învia și elibera sufletele din robia întunericii. Ea explicitează iconografic cântarea de bază a slujbei pascale ortodoxe: „Hristos a

<sup>28</sup> D. Stăniloae, *Iisus Hristos, lumina lumii și îndumnezeitorul omului*, Ed. Anastasia, 1993, p. 139

<sup>29</sup> G.W.F. Hegel, *Prelegeri de estetică*, vol. II, Ed. Academiei R.S.R., 1966, p. 217

<sup>30</sup> S. Boghiu, *op.cit.*, p.98



înviat din morți cu moartea pe moarte călcând și celor din morminte viață dăruindu-le”. Tema exprimă antinomia dintre Lumina *Învierii* și întunericul iadului, sugerată simbolic și prin intermediul ritualului religios. Astfel, cu ocazia utreniei din noaptea Paștelor, procesiunea se oprește pentru moment în exterior, în fața ușii dinspre apus a bisericii, timp în care luminile sunt stinse. Pentru un scurt moment, această ușă închisă simbolizează mormântul Domnului, moartea și iadul. La fel ca Iisus, preotul face asupra ei semnul crucii, mulțimea intră în biserica inundată de Lumina *Învierii*, iar ușile împărătești rămân deschise pe tot timpul slujbei<sup>31</sup>. La fel ca tema *Anastasis*, simbolismul slujbei pascale este că lumea, păcătoasă în totalitatea sa, este mântuită prin sacrificiul de răscumpărare al lui Iisus; coborând în iad, El a deschis ușile Mântuirii pentru întreaga umanitate, vii și morți deopotrivă. Accentuatul simbolism al luminii din slujba de *Înviere* ne arată că cei morți sunt vii cu sufletul, că în viața de dincolo “nu ne așteaptă întunericul neființei, ci mai multă lumină”<sup>32</sup>.

Una din cele mai sugestive interpretări ale temei *Anastasis* se află în Biserica Albastră din Oradea. Iisus, înconjurat de Lumina *Învierii*, calcă porțile transformate în cruce ale iadului și-l eliberează pe Adam, prototipul omului din toate timpurile. În groapa întunecată de la picioarele sale, doi Arhangheli cu furci în mână străpung demonii (Planșa VII.a.). Reprezentări reușite ale temei apar și la Biserica ortodoxă “Sfânta Treime”, Biserica Spitalului (Planșa VII b.).

Iconografia bizantină a *Învierii* a fost inspirată din Evanghelia apocrifă a lui Nicodim. Aici se afirmă că după *Învierea* Sa, Iisus a coborât în iad, de unde i-a eliberat din robia întunericului pe Adam, pe înaintașii (patriarhi și profeți) și pe urmașii lui, răscumpărând astfel întreaga umanitate. Relatarea apocrifă a Coborârii lui Iisus în Limb apare și în pictura din Roma începând din secolul al IV-lea, dar treptat s-a renunțat la ea în favoarea redării picturale a momentului în care Iisus iese din mormânt, eveniment subînțeles, dar nerelatat de Evanghelii.

Această variantă, de inspirație occidentală, nu figurează în Erminiile bizantine, dar se răspândește prin intermediul artiștilor influențați de picturile și gravurile apusene, fiind considerată o creație a pictorilor Renașterii. Datorită unor pictori marcați de stilul baroc (Axente și Iosif Pilthaurer, Alexandru și Arsenie Teodorovici), varianta apare în secolele XVIII-XIX și în iconostasele românești din Oradea (iconostasul mic al Bisericii ortodoxe din cartierul Velența, Iconostasul Bisericii cu Lună, Iconostasul Bisericii “Sf. Nicolae”), iar ulterior și în fresce (Biserica cu Lună, Capela Hașaș etc.). În acest caz, accentul este pus pe strălucirea divină și slava imaterială a lui *Iisus-Înviat*, care iese triumfător din mormânt, purtând un stindard simbolic și făcând gestul binecuvântării. La iconostasul mic al Bisericii “Sf. Arhangheli” din cartierul Velența tema este redată central, pe fața dinspre pronaos, susținută de cele două coloane care marchează trecerea. Iisus se ridică deasupra mormântului, cu steagul biruinței asupra morții în mână și cu picioarele pe un vârtej de nori. În stânga e redat îngerul care asistă la *Înviere* și va vesti evenimentul femeilor mironosițe, reprezentate în fundal, în timp ce se apropie de mormânt (Planșa VII.c.). Aceeași variantă apare și în iconostasul

<sup>31</sup> Paul Evdochimov, *Rugul aprins*, Ed. Mitropoliei Banatului, Timișoara, 1994, p.84

<sup>32</sup> D. Stăniloae, *op.cit.*, p. 145

Bisericii cu Lună, în timp ce în varianta din frescă din aceeași biserică, lângă mormântul din care se ridică Iisus cu steagul în mână, sunt redată femeile mironosițe, martore ale *Învierii*, vorbind cu îngerul precum și soldații, surprinși într-un somn adânc, aluzie la ignoranța umană. Tot o tipologie apuseană apare și la iconostasul Catedralei greco-catolice "Sf.Nicolae", unde soldații sunt redați căzuți la pământ la vederea ieșirii lui Iisus din mormânt (Planșa VII d.).

La Paraclisul Episcopiei Ortodoxe a Oradei, varianta *Coborării la iad* este redată în asociere cu aceea a *Mironosițelor la mormânt*. Prin aceasta relatarea evanghelică referitoare la mormântul gol arătat de înger femeilor mironosițe ca argument al *Învierii* este alăturată cu ilustrarea triumfului Mântuitorului asupra morții și iadului inspirată din evangheliile apocrife.

### Înălțarea Domnului

Alături de *Schimbarea la Față* și de *Înviere*, *Înălțarea* este al treilea moment de slavă al Mântuitorului: momentul în care acesta se urcă la ceruri, în Împărăția Tatalui, pentru a sta de-a dreapta acestuia. Reprezentarea iconografică, prezentă în arta creștină încă din sec.al VI-lea, a avut ca sursă de inspirație textul evangheliilor în care se spune că Iisus s-a ridicat la cer, într-un nor ce l-a făcut invizibil, după ce s-a despărțit de apostoli sau în timp ce-i binecuvânta pe aceștia (Marcu XVI, 15; Luca, XXIV,50-52). În pictura religioasă consacrată temei, apostolii sunt redați în planul terestru, cu mâinile ridicate în sus, privind uimiți *Înălțarea Domnului*. Între ei, la mijloc e redată frontal Maica Domnului, cu mâinile ridicate spre cer într-un gest de rugăciune. În spatele ei se văd doi îngeri în veșminte de un alb strălucitor. Deasupra lor, în înaltul cerului e redat Iisus, în timp ce se ridică pe un vârtej de nori, într-o mandorlă circulară susținută de doi îngeri.

Tema apare frecvent și în programul iconografic al bisericilor orădene, fiind reprezentată în șirul praznicelor din iconostase (Biserica ortodoxă "Sfânta Treime", Capela Hașăș, Biserica Albastră, Paraclisul Episcopiei Ortodoxe). Tema apare deopotrivă în cadrul frescelor (Biserica cu Lună, Paraclisul Episcopiei Ortodoxe Oradea) sau în vitralii (Biserica ortodoxă "Sfânta Treime"). În iconostasul Capelei Hașăș, pictat de artistul **Corneliu Baba** scena este reprezentată, conform tradiției, după *Învierea Domnului*. În planul terestru apar apostolii și Maica Domnului, iar în spatele lor, cei doi arhangheli. Pictorul a redat deopotrivă Muntele Măslinilor, unde e localizat evenimentul în Faptele Apostolilor. Iisus așezat pe un cer de nori, în interiorul mandorlei circulare, e dus la cer de doi îngeri (Planșa VIII a.).

### Triumful ceresc al lui Hristos

Unul dintre principalele arhetipuri ale picturii religioase baroce îl constituie scenele de apoteoză. Prin intermediul lor iconografia a fixat momentul de slavă cerească al reînțoarcerii la ceruri a lui Iisus, imediat după *Înălțare*<sup>33</sup>. În arta de factură răsăriteană, *Pantocratorul*, redat în mandorla circulară înscrisă în curbubeu, însoțit de

<sup>33</sup> S. Boghiu, *op.cit.*, p. 101

cercurile concentrice ale ierarhiilor îngeresti corespunde și acestui moment în care Iisus, înviat și înălțat la cer, devine *Împăratul ceresc* slăvit de cetele îngeresti.

Un exemplu elocvent pentru reprezentările de factură occidentală este fresca *Triumful ceresc al lui Hristos* (Planșa VIII. b.) ce decorează cupola Catedralei romano-catolice. Fresca a fost realizată între 1774-1776 de pictorul bavarez **Johann Nepomuk Schöpf**, fiind până la sfârșitul secolului al XIX-lea singura decorație murală a bisericii. În acest caz, unicul subiect al imaginii îl constituie glorificarea celestă a Mântuitorului, redat în slava Împărăției Sale eterne. În manieră barocă, intradosul cupolei oferă privitorului o ilustrare veridică a lumii spirituale, a Raiului populat de îngeri, sfinți și profeți care au prevestit venirea lui Iisus. La baza cupolei, deasupra unui tambur iluzionist, într-un cadru scenografic alcătuit dintr-o succesiune de arcade pictate în *grisaille*, sunt redată în *racursi* o mulțime de personaje. În dreapta transeptului pot fi văzuți părinții omenirii, Adam și Eva. Deasupra lor în plan secund se zăresc patriarhii, în frunte cu Melchisedec, reprezentat ca mare preot ținând în mâini o pâine, simbol al sacrificiului de mulțumire pentru victorie, dar și anticipare a Euharistiei. Patriarhul Moise e reprezentat arătând *Tablele Legii*, flancat de fratele său Aron, primul sacerdot al noului cult monoteist. În stânga transeptului, în mijlocul unui grup dinamic alcătuit din profeți și îngeri, e redat regele-profet David, cântând la harfă înveșmântat cu o pelerină roșie cu capă de hermină. Un înger ține în fața ochilor săi versetele *Psalmlor*, iar altul, cu mâna adusă la piept, ține o cădelniță, simbolizând credința. Tot pe cupolă, deasupra absidei altarului reține atenția o ceată dinamică de îngeri surprinși într-un elan al corpului preluat de jocul învolburat al faldurilor. Doi dintre aceștia susțin o cruce masivă, simbol al jertfei și al răscumpărării păcatului, iar altul, cu privirea ridicată spre cer, arată năframa Veronicăi. Deasupra lor, printre nori și personaje eterice, pe fundalul unei lumini aurii învăluitoare e reprezentat Hristos în slavă înconjurat de îngeri în atitudine de devoțiune. Unul dintre ei ține în mâini plăcuța cu inscripția I.N.R.I., iar celălalt se prosternează la picioarele Mântuitorului care-l binecuvântează. În dreapta lui Isus, în tonuri transparente și diafane de ocră, se întrevede chipul lui Dumnezeu - Tatăl aureolat de triumghiul slavei divine. Mâna stângă în care ține sceptrul împărăției celeste o sprijină deasupra globului pământesc. Deasupra scenei e reprezentat în zbor porumbelul Duhului Sfânt. Un grup impetuos de îngeri plutind redați în *racursi* se înghesuie la baza lanternei, spărgând cadrul compoziției.

Dispuse circular la baza cupolei, personajele exprimă simbolic relația de continuitate între Vechiul și Noul Testament. În acest sens se poate remarca o succesiune a scenelor începând cu Adam și Eva datorită cărora omenirea întregă a căzut în păcat, încheindu-se cu scena răscumpărării acesteia prin sacrificiul Mântuitorului. Sensul reprezentării picturale este triumful creștinismului și al lui Iisus, a cărui misiune salvatoare a fost anticipată de profeții Vechiului Testament. În conformitate cu relatarea din *Apocalipsa lui Ioan*, în mijlocul lanternei e reprezentat Hristos binecuvântând, aureolat de razele Soarelui. În tonuri de ocră și oliv sunt realizate o succesiune de arcade dispuse radial, care amplifică spațialitatea cupolei și teatralitatea compoziției. În interiorul acestora, în medalioane ovale, dar și la baza unor socluri false sunt dispuse o mulțime de personaje alegorice pictate în manieră

*grisaille* simbolizând o parte dintre Virtuți: Speranța (ancora), Credința Creștină (crucea), Iubirea (inima), Dreptatea (balanța și sabia), Euharistia (potirul și ostia), Înțelepciunea (oglindea și șarpele), Răbdarea, Pacea (ramura de măslin)<sup>34</sup>. Compoziția se remarcă prin conlucrarea unor procedee scenografice tipic baroce cum ar fi drapajul emoțional al faldurilor, sugestia plutirii spațiale, a mișcării ascensionale, *racursiuri* accentuate, spargerea cadrului compoziției. *Trompe l'oeil-ul* frescei se bazează și pe folosirea echilibrată a elementelor de arhitectură iluzionistă redată în manieră *grisaille*: cartușe cu personaje alegorice, busturi figurative, socluri, arcade, pervazuri, volute, scoici, ghirlande care asigură unitatea compoziției și realizează o tranziție imperceptibilă de la arhitectura reală la cea iluzorie a bolții cerești. Luminozitatea și transparența tonurilor se accentuează spre centrul compoziției, unde îngeri evanescenti și o lumină difuză, aurie, sugerează proximitatea Providenței.

### Hristos Mântuitorul

Tema apare timpuriu în cadrul miniaturilor din secolul XI; Hristos, dătătorul de mântuire, ține în mână globul pământesc ca simbol al triumfului creștinismului pe întreg cuprinsul pământului. În această ipostază Iisus apare și în pictura iconostasului de influență barocă al Bisericii cu Lună, realizat între 1815-1830. Icoana împărătească, de factură occidentală a *Mântuitorului*, îl reprezintă desculț, îmbrăcat într-o mantie lungă, albă și o pelerină verde-albastră, redat în picioare deasupra unui vârtej de nori. Cotul drept și-l sprijină pe globul pământesc pictat în aceeași nuanță de verde-albăstrui, iar cu mâna face semnul de binecuvântare. Chipul individualizat portretistic, este redat pictural și înconjurat de un halou de lumină aurie. Reprezentarea e adaptată la moda barocă, fiind plasată pe fundalul unui cer valorat azuriu, cu nori pufoși și capete de îngeri.

### Hristos Învățătorul

Tema apare în icoana împărătească cu influențe baroce a Bisericii ortodoxe "Sf. Arhangheli" din cartierul Velența. Iisus, desculț, îmbrăcat în tunică roșie și pelerină albastră, stă cu picioarele deasupra Pământului și cu corpul redat pe fundalul Cerului, sugerat prin nori și capete de îngeri cu aripi. Cu mâna dreaptă binecuvăntează, iar cu stânga ține Evanghelia deschisă, a învățaturii noi pe care o aduce umanității (Planșa VIII.c.).

### Hristos Vindecătorul

Una din cele mai importante activități ale lui Iisus a fost aceea de vindecător al trupului și al sufletului, care i-a adus și cea mai mare popularitate, determinând mulțimile să-l urmeze pe unde trecea (Matei IV, 23-25). Deși în textul biblic se vorbește de numeroase vindecări înfăptuite de Iisus, în iconografia religioasă au fost

<sup>34</sup> N. Sabău, *Johann Nepomuk Schöpf Begründer des Barocks in der monumentalen malerei aus Siebenbürgen*, în vol. *Artă românească. Artă europeană*, Ed. Muzeului Țării Crișurilor, Oradea, 2002, p. 239

privilegiate teme descrise mai pe larg în Evangheliile și transformate de Biserică în praznice, cum sunt *Vindecarea slăbănogului la scaldătoarea Vitezda* (Ioan V, 2-9), respectiv *Vindecarea orbului din naștere*. Cele două teme apar încă din sec II d.H. în frescele din catacombe și în ambele cazuri textul biblic ne încredințează asupra certitudinii vindecării.<sup>35</sup> Temele ilustrează aspectul taumaturgic ce apare frecvent în faptele Mântuitorului. Calitățile Sale vindecătoare, de origine spirituală, sunt evidențiate prin nimbul poleit. Atât minunea de la scaldătoarea Vitezda, cât și aceea de la Capernaum au fost interpretate ca vindecări, prin putere dumnezeiască, ale paraliziei. Vindecarea apare ca un rezultat al credinței, dar și al impactului spiritual al cuvintelor Mântuitorului.

Și în bisericile creștine din Oradea cel mai des reprezentate sunt *Vindecarea slăbănogului*, respectiv *Vindecarea orbului din naștere*, redade adesea în asocieri (Biserica Spitalului, Paraclisul Episcopiei Ortodoxe Oradea etc.).

Cea mai veche ilustrare picturală a *Vindecării orbului din naștere* apare la iconostasul Bisericii ortodoxe "Sf. Arhangheli" din cartierul Velența, realizat în sec. al XVIII-lea. Într-un cartuș baroc, decorat cu ghirlande poleite, e figurat central Iisus care, în conformitate cu textul biblic (Ioan IX, 1-25), unge cu lut ochii orbului, redat desculț, sprijinit în toiag. Un element inedit este faptul că personajele sunt reprezentate chiar pe malul apei (scaldătoarea Siloamului), unde Iisus l-a trimis pe orb ca să se spele pe ochi. În fundal se vede un pod și elemente de peisaj. Lângă Iisus stau alți doi orbi, unul având ca semn distinctiv bățul, iar celălalt, ungându-se și el pe ochi cu acel lut. Apostolii, fără aureole, îl asistă pe Mântuitor (Planșa VIII. d.). În alte reprezentări, cum sunt cele de la Biserica Spitalului, respectiv de la Paraclisul Episcopiei Ortodoxe Oradea, personajul vindecat apare în două secvențe ale aceleiași scene: odată, în prezența lui Iisus, care îl atinge sau îi vorbește și, a doua oară, înfăptuind vorbele acestuia (orbul se spală pe ochi într-un fel de bazin cu apă, iar slăbănogul își duce patul în spate).

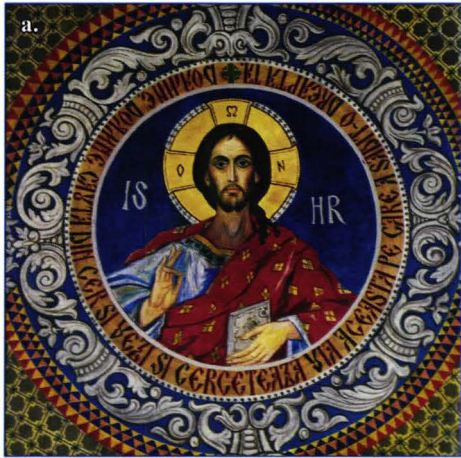
<sup>35</sup> Ioan IX, 7: "El s-a dus, s-a spălat și s-a întors văzând bine"; Ioan IX, 11: „Omul acela căruia i se zice Iisus a făcut tină, mi-a uns ochii și mi-a zis: <Du-te la scaldătoarea Siloamului și spală-te>. M-am dus, m-am spălat și mi-am căpătat vederea”

**Hristos Pantocrator**

I.a. Frescă de E. Profeta, sec. XX,  
Boltă, Biserica cu Lună

I.b. Frescă de I.Moldoveanu, sec. XX,  
Cupolă, Biserica Spitalului

I.c. Frescă de V.Videa, sec.XX,  
Cupolă, Biserica Albastră





**II.a. Hristos Emanuel,**  
frescă de E.Profeta, sec.XX,  
Pronaos, Biserica cu Lună

**II.b. Hristos Emanuel,**  
frescă de S. Ionescu, sec.XX,  
Pronaos, Biserica ortodoxă  
“Sf.Treime”

**II.c. Hristos Emanuel în potir,**  
frescă de E.Profeta, sec.XX,  
Proscomidie, Biserica cu Lună

**II.d. Hristos Mare Arhiereu,**  
frescă de V.Videa, sec.XX,  
Cupolă, Biserica Albastră





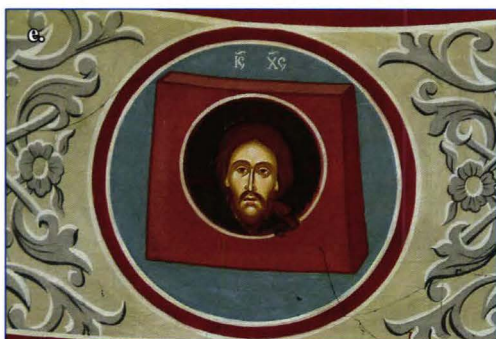
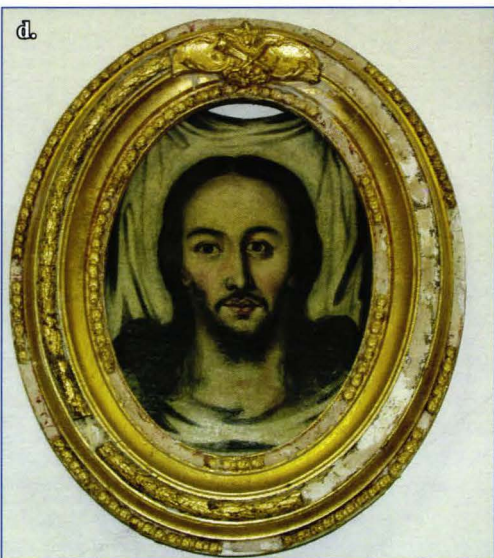
III.a. **Deisis**, frescă de I. Moldoveanu, sec.XX, Naos, Biserica Spitalului

III.b. **Deisis**, frescă de C.Baba, sec.XX, Naos, Capela Haşaş

III.c. **Sf. Mahramă**, frescă de I. Moldoveanu, sec.XX, Cupolă, Biserica Spitalului

III.d. **Sf. Mahramă**, ulei/pânză, sec XIX, Biserica cu Lună

III.e. **Sf. Keramion**, frescă de I.Moldoveanu, sec.XX, Cupolă, Biserica Spitalului





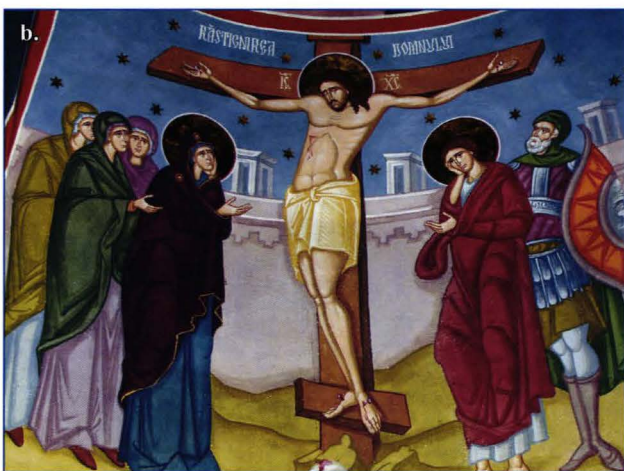
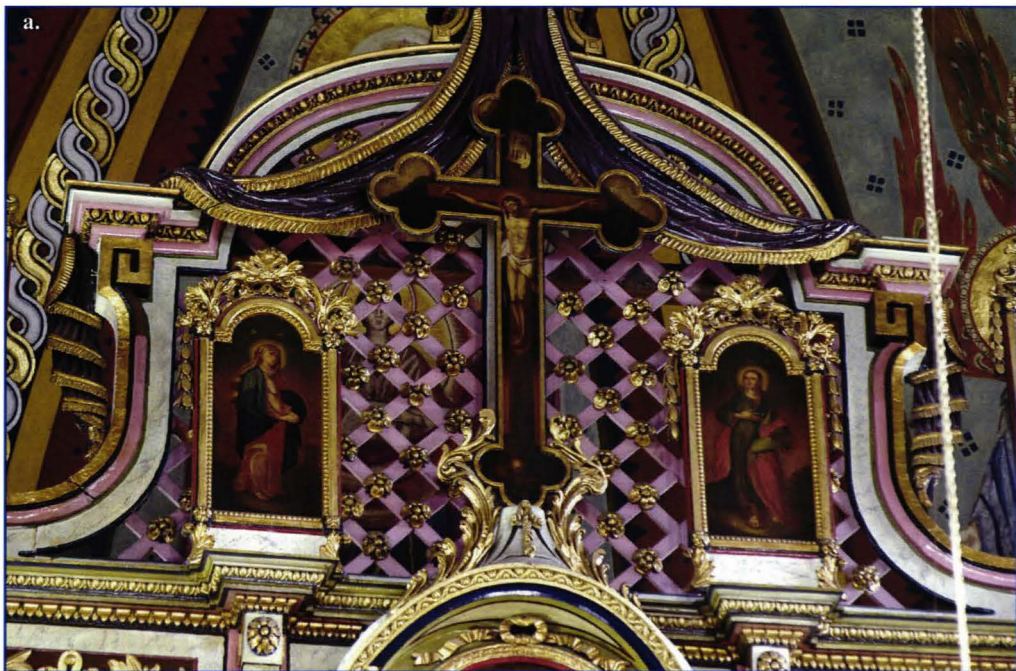
**Schimbarea la Față**

IV. a. Iconostasul mic, detaliu, sec. XVIII,  
Biserica ortodoxă “Sf Arhangheli”-Velența

IV. b. Iconostas, detaliu, sf.sec.XIX,  
Catedrala greco-catolică “Sf. Nicolae”

IV. c. Frescă de V.Videa, sec.XX,  
Arcul estic, Biserica Albastră





## Răstignirea

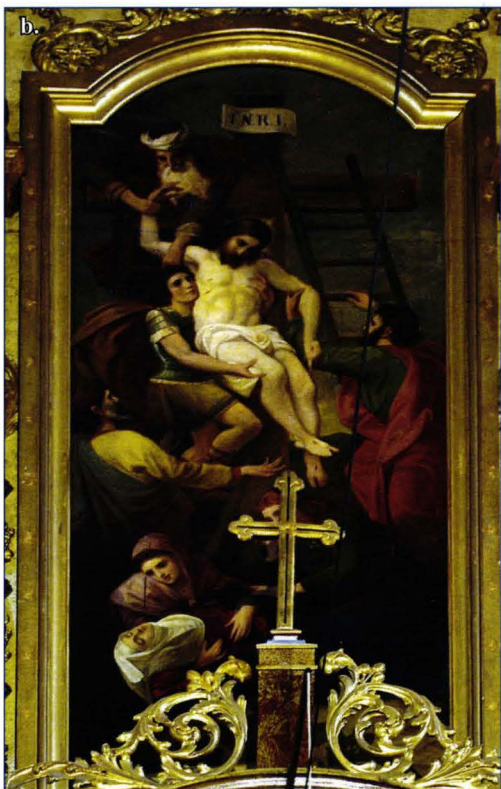
V. a. Crucea cu molenii, Iconostas , sec .XIX,  
Al. și Arsenie Teodorovici, Biserica cu Lună

V. b. Frescă de I.Moldoveanu, sec.XX,  
Naos, Biserica Spitalului

V. c. Altar, ulei/pânză, T.I.Cesliar, 1786,  
Bazilica romano-catolică

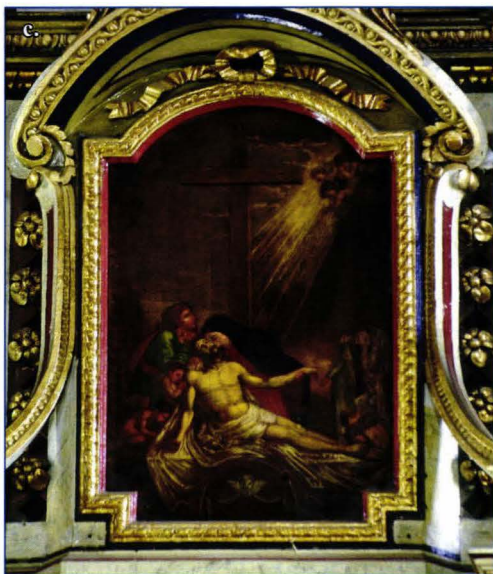


VI a. **Coborârea de pe cruce**, Iconostas, detaliu, sec. XVIII, Biserica ortodoxă “Sf. Arhangheli”, Velența



VI. b. **Coborârea de pe cruce**, Iconostas, detaliu, sf. sec. XIX, Catedrala greco- catolică “Sf. Nicolae”

VI. c. **Plângerea lui Iisus**, Iconostas, detaliu, sec. XIX, Biserica cu Lună



## Învierea Domnului

VII. a. **Anastasis**, Frescă  
sec. XX, V. Videa,  
Naos, Biserica Albastră



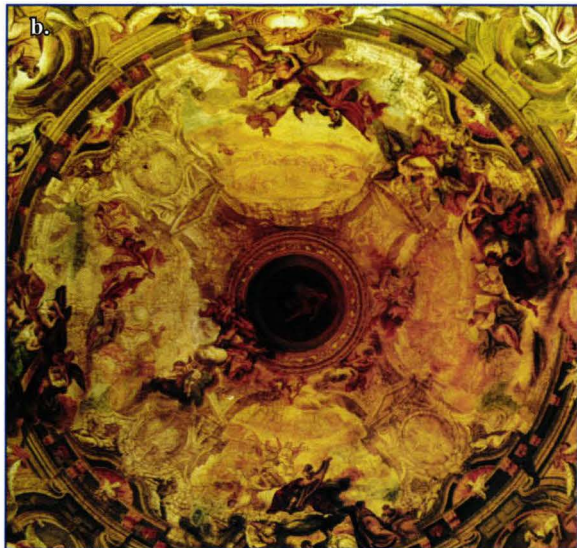
VII. b. **Anastasis**, Frescă  
sec. XX, I. Moldoveanu,  
Absida nordică,  
Biserica Spitalului



VII. c. Iconostasul mic,  
detaliu, sec. XVIII,  
Biserica ortodoxă  
“Sf.Arhangheli”-Velența

VII. d. Iconostas, detaliu,  
sec. XIX, Catedrala  
greco-catolică  
“Sf.Nicolae”





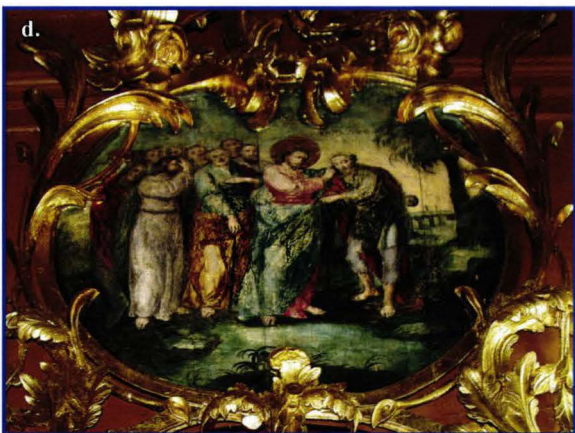
VIII. a. **Înălțarea Domnului**, Iconostas, detaliu, sec.XX, Capela Hașăș

VIII. b. **Triumful ceresc al lui Hristos**, Frescă de J.N.Schopf, sec. XVIII, Cupolă, Bazilica romano-catolică



VIII. c. **Hristos Învățătorul**, Iconostas, detaliu, sec. XVIII, Biserica ortodoxă "Sf. Arhangheli" – Velența

VIII. d. **Hristos Vindecătorul**, Iconostas, detaliu, sec. XVIII, Biserica ortodoxă "Sf. Arhangheli" – Velența



## II. REPREZENTĂRI MARIALE

Importanța covârșitoare a Fecioarei Maria în viața Mântuitorului și în devoțiunea creștină a generat și în Oradea tipologii importante, ilustrând roluri, calități și funcții care i-au fost atribuite în timp: Născătoare de Dumnezeu, Împărăteasă cerească și Doamnă a îngerilor, rugătoare, mediatoare (în tema *Orantei, Deisis, Sf. Acoșerământ, Madona Milostivirii*), grabnic ajutătoare, ocrotitoare milostivă a credincioșilor etc. Filosoful G.W.F. Hegel considera că iubirea maternă a Mariei față de Hristos este cel mai frumos conținut la care s-a ridicat arta creștină în general și pictura religioasă în special: „iubirea religioasă în forma ei umană cea mai deplină și mai caldă este reprezentată intuitiv... în natura feminină, simțitoare a Mariei. Tot sufletul ei, și în general întreaga ei existență, este iubire umană față de copilul Iisus... și totodată sufletul ei este venerație, pietate, iubire de Dumnezeu, cu care se simte una”<sup>36</sup>. Iconografia artistică i-a redat smerenia, supunerea în fața voinței divine (scena *Bunei Vestiri*), prezența în toate momentele cruciale din viața lui Iisus (*Nașterea, Fuga în Egipt, Drumul crucii, Răstignirea*) dar și unicitatea calităților Sale, umane, respectiv supranaturale.

Condiția Mariei de mamă a lui Iisus în viața terestră, respectiv intercesoare pentru mântuirea oamenilor și stăpână a cerurilor în existența celestă a generat în artă reprezentări variate. Deși o parte dintre teme sunt comune creștinismului răsăritean și celui occidental (**Maria cu pruncul, Buna Vestire, Vizitația, Intrarea în Biserică, Adormirea Maicii Domnului**), pictura ortodoxă a respectat în general tipologiile preluate de-a lungul timpului prin intermediul *Erminiilor*. Ca și în cazul imaginilor lui Iisus, în pictura occidentală impactul Renașterii și al barocului a deschis calea unei evoluții mult mai independente a reprezentărilor religioase. Deși intenția mesajului religios este identică, aici e vizibilă influența viziunii antropocentice a Renașterii bazată pe coexistența dintre frumusețea divină și cea umană și pe impactul adesea emoțional al reprezentărilor religioase. Dacă în cazul lui Iisus pictura occidentală a recurs frecvent la variantele dramatice, emoționale desprinse din ciclul *Patimilor*, în cazul Mariei ele au favorizat reprezentarea acesteia ca arhetip al frumuseții feminine și materne.

Și în pictura religioasă orădeană, de factură bizantină (ortodoxă și greco-catolică), iconografia consacrată Mariei s-a dezvoltat precumpănitor în jurul calității ei principale de mamă a Mântuitorului (**Theotokos**). Din aceasta au luat naștere reprezentări ce ilustrează afecțiunea, dar și suferința umană a Mariei (**Maria cu pruncul în brațe, Eleusa, Glicofilousa**), tipologii ce domină în iconostasele românești. Prescripțiile *Erminiilor* au dominat și aici programul iconografic, Maria

<sup>36</sup> G.W.F.Hegel, *op.cit.*, p. 220

fiind reprezentată tronând pe bolta absidei centrale în calitate de împărăteasă cerească și mijlocitoare privilegiată a tuturor credincioșilor în fața Mântuitorului. Rolul de excepție al Maicii Domnului în realizarea comuniunii dintre planurile uman și divin s-a materializat în tema **Orantei**, respectiv **Maica Domnului Platytera**, personificare a virtuților ocrotitoare și mijlocitoare ale Bisericii. Iconostasele bizantine sunt astfel dimensionate, încât permit întotdeauna vizualizarea Maicii Domnului<sup>37</sup>. În diferitele ei ipostaze, Născătoarea de Dumnezeu domină semicalota absidei altarului, loc prin excelență simbolic, în care Cerul și Pământul, umanul și divinul se întâlnesc prin rugăciunile Sale de mijlocire.

În mediul catolic orădean reprezentările mariale, marcate de arta barocă, au la bază predominant tipuri ce derivă din latura divină a Mariei. În acestea se pune accent pe calitatea excepțională, definită dogmatic, a ființei sale (**Immaculata**), respectiv pe existența divină, celestă a Mariei (**Înălțarea la cer a Mariei**, **Încoronarea Fecioarei**). Calitatea de mediatore privilegiată a credincioșilor apare și aici în tipologia **Madona Milostivirii** din Capela mizericordienilor, variantă occidentală a temei **Acoperământului Maicii Domnului**.

**Maica Domnului cu pruncul (Theotokos)** este cea mai veche reprezentare mariologică, în directă legătură cu dogma formulată la Sinodul de la Efes din 431. În consens cu formulările acestuia, pentru spiritualitatea răsăriteană Fecioara Maria e înainte de toate *Născătoarea de Dumnezeu*, idee ce se află în centrul mariologiei ortodoxe<sup>38</sup>. Ea își are corespondentul iconografic în reprezentarea Maica Domnului cu pruncul Iisus în brațe, una din cele mai răspândite icoane din întreaga ortodoxie. Prin Maica Domnului, datorită Întrupării s-a realizat comuniunea celor două firi, divină și umană ale Mântuitorului.<sup>39</sup> Caracterul divino-uman al Întrupării e exprimat și prin aureolele purtate de cei doi, reliefând dumnezeirea Pruncului. Acesta ține în mână un sul din textul Scripturii, al Noului Testament pe care-l aduce umanității.

### Maica Domnului Împărăteasă cerească

Tipologia *Născătoarei de Dumnezeu (Theothokos)*, fundamentală pentru Biserica răsăriteană, este ilustrată prin varianta **Celei care tronează (Etronos)**, redată frecvent în absida altarului. Acest tip mariologic “de maiestate” este de origine bizantină, fiind preluat și de iconografia occidentală, prin variantele *Maestei (Cimabue, Simone Martini, Giotto etc.)*. Această tipologie se va impune în semicalota absidelor din bisericile de tip bizantin, fiind întâlnită frecvent și în Oradea: Biserica Spitalului, Biserica Albastră, Capela Hașăș (Planșa IX.a.) etc. Ideea regalității celeste a Maicii Domnului este sugerată prin intermediul tronului pe care aceasta stă într-o poziție frontală, ca împărăteasă a cerurilor, cu Iisus pe genunchi, flancată de o parte și de cealaltă de îngeri adoratori.

<sup>37</sup> Constantine Cavaros, *Ghid de iconografie bizantină*, Ed. Sophia, București, 2005, p.54

<sup>38</sup> Egon Sendler, *Icoanele bizantine ale Maicii Domnului*, Ed. Sophia, București, 1992, p.75

<sup>39</sup> Alexis Kniazev, *Maica Domnului în Biserica Ortodoxă*, Ed. Humanitas, București, 1998, p. 83

## Maica Domnului Îndrumătoarea (Hodighitria)

Calitatea fundamentală a Mariei de *Născătoare de Dumnezeu* este ilustrată și în varianta *Maica Domnului Îndrumătoarea*, larg difuzată în lumea ortodoxă. Tema ocupă un loc privilegiat în iconografia marială, avându-și prototipul în recomandările transmise de Sf. Ev. Luca, după tradiție autorul primei icoane a Maicii Domnului. Preluată pe filieră bizantină, a devenit comună Orientului și Occidentului. În cadrul ei Maica Domnului stă cu fața spre cel ce privește icoana și arată spre *Hristos* cu mâna dreaptă, cel ce se numește pe sine “calea”, ca un îndemn adresat creștinilor de a-l urma pe Mântuitorul lumii. Faptul că Hristos-copil poartă aureolă și face gestul binecuvântării sugerează precocitatea sa în plan spiritual, conștientizarea timpurie a misiunii sale speciale. Această variantă apare frecvent în cadrul icoanelor împărătești, cum este cea de la Biserica Albastră din Oradea.

## Maica Domnului Oranta (Rugătoare)

Constituie una din cele mai vechi tipologii iconografice, cu originea în pictura catacombelor și întâlnită frecvent în mozaicurile paleocreștine. Plasată frecvent pe semicalota absidei altarului, ea simbolizează virtuțile mateme, ocrotitoare și mijlocitoare ale Mariei ca Mamă a tuturor credincioșilor și ale Bisericii în rugăciunile sale de mediere pentru comunitatea creștină. Tema este ilustrată de **Maria-Oranta**, în picioare sau bust, cu sau fără pruncul Iisus, cu brațele ridicate spre cer în atitudinea de rugăciune stăruitoare, adorare și receptare a harului divin. Motivul mijlocirii neîncetate și privilegiate a Maicii Domnului apare deopotrivă în principalele rugăciuni și acatiste mariale.<sup>40</sup> Tema *Fecioarei Orante*, redată bust, cu brațele ridicate spre cer, în atitudinea de implorare a îndurării divine, apare pe arcul estic ce încadrează absida altarului din Capela Hașaș. Maica Domnului, îmbrăcată în maforion, este flancată de chipurile prorocilor înaintemergători, dispuși simetric în medalioane rotunde. În aceeași capelă, *Fecioara Orantă* este redată în picioare flancată de Arhangheli, pe primul registru al cupolei, consacrat celor mai înalte ierarhii cerești.

În varianta iconografică a **Platyerei** (*Atotcuprinzătoare*) sau *Maica Domnului a Semnului* din icoanele rusești, Pruncul este înscris într-un medalion de slavă aflat lângă inima mamei sale. La fel ca și ea, Pruncul privește drept în față. Reprezentată la Răsărit, pe semicalota absidei altarului, imaginea derivă dintr-o veche reprezentare bizantină, fiind o aluzie evidentă la *Întruparea* Fiului lui Dumnezeu care a primit chip uman prin intermediul Maicii Domnului. Strălucirea divină a Pruncului simbolizată de aureolă și medalionul circular ilustrează faptul că El este “semnul” divin menționat de profetul Isaia: “Domnul însuși vă va da un semn: iată, Fecioara va lua în pântece și va naște fiu și-i va da numele Emanuel (cu noi este Dumnezeu)”. Reprezentarea evidențiază latura divino-umană a Mântuitorului și rolul Mariei în Întruparea Sa.

O inedită reprezentare a acestui tip este *Maica Domnului Platytera* cu Pruncul în medalion, aflată în semicalota absidei din Biserica cu Lună. Cu voal alb, rochie de

<sup>40</sup> „Preasfântă Marie, Maica lui Dumnezeu, roagă-te pentru noi păcătoșii, acum și-n ceasul morții noastre”



nuanță albastru-violet și pelerină roșie, Maica Domnului înalță lateral brațele spre cer, susținându-l în poala mantiei pe Iisus-copil înconjurat de medalionul circular al slavei. Dacă în reprezentările strict bizantine Maica Domnului privește frontal credinciosul, în acest caz este redată cu privirea smerită, îndreptată în jos spre Prunc, stând în picioare desculță, deasupra unor nori stilizați, de aceeași culoare ca și mantia (Planșa IX.b.). Redată bust, îmbăcată în același maforion, cu mâinile îndoite din cot și cu medalionul circular al Pruncului în față, *Maica Domnului Platytera* este figurată deopotrivă pe bolțile sau tavanele bisericilor (Biserica cu Lună, Biserica ortodoxă “Sf.Treime”etc.).

### Maica Domnului Îndurătoare (Eleusa)

Variantă dezvoltată în ambiță bizantină, în sec. al XII-lea, *Maica Domnului Îndurătoare (Eleusa)* simbolizează mila, îndurarea, mângâierea divină incluse în afecțiunea maternă a *Mamei Mântuitorului*. Chiar și în cele mai tipizate reprezentări ale temei, se simte prezența unei afecțiuni materne reale, umane. Dragostea maternă sugerată prin fețele lipite devine astfel un arhetip pentru iubirea, protecția și îndurarea divină față de toți oamenii. Popularitatea temei în Orient ca și în Occident a fost interpretată ca simbol al evoluției de la spiritualitatea liturgică și oficială spre o spiritualitate mai umană și meditativă, având în centru motivul afecțiunii materne<sup>41</sup>. Unele dintre cele mai reușite ilustrări ale temei în Oradea sunt icoana împărătească a *Maicii Domnului-Eleusa* de la iconostasul Capelei Hașaș pictat de **Corneliu Baba** (Planșa IX. c.), icoana împărătească de tipul *Eleusa* de la Paraclisul Episcopiei Ortodoxe Oradea realizată de **Anastasiu Demian**, respectiv *Maica Domnului Eleusa* de la iconostasul Bisericii ortodoxe „Sf.Treime” pictat de **Stela Ionescu** (Planșa IX. d.).

### Adormirea Maicii Domnului

Moartea și *Adormirea Fecioarei* a generat reprezentări plastice distincte în spiritualitatea răsăriteană și cea catolică. Începând de prin sec al X-lea în biserica răsăriteană este reprezentată cu predilecție tema consacrată *Adormirea Maicii Domnului*. Respectând canoanele bizantine, ea reprezintă momentul în care Maria, întinsă pe patul mortuar, înconjurată de apostoli, își dă sufletul, care este primit de Iisus sub forma unui copil înfășat. Și în cazul acestei teme, la fel ca în tema *Învierii (Anastasis)* spiritualitatea răsăriteană sugerează biruința asupra morții fizice<sup>42</sup>. Statutul spiritual privilegiat al Maicii Domnului este exprimat prin faptul că în cazul ei, “Adormirea” în această lume este însoțită imediat de mutarea sufletului în Împărăția lui Dumnezeu. Moartea este concepută doar ca o „adormire”, o fază care precede intrarea într-o altă lume. Maica Domnului e “cea dintâi ființă umană îndumnezeită”, prima dintre cei aleși primită în Împărăția lui Dumnezeu cu mult înainte de Cea de-a doua venire a lui Hristos. Înveșmântat în Lumină, Mântuitorul, primul biruitor al morții, coboară din ceruri pentru a duce personal sufletul Mariei.

<sup>41</sup> Egon Sendler, *op.cit.*, p.131

<sup>42</sup> Tomas Spidlik, Marko Ivan Rupnik, *Credință și icoană*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2008

Imaginea surprinde o parte din misterul morții: desprinderea sufletului de trupul fizic. Sensul profund al reprezentării îl constituie prezența lui Hristos și ajutorul său în ipostaza de *Mântuitor al sufletelor* în momentul trecerii de la această viață la cealaltă.

În această manieră specifică tradiției ortodoxe, *Adormirea Maicii Domnului* apare pe peretele de sud al Bisericii cu Lună, ilustrând chiar hramul acesteia (Planșa X.a.). Reprezentarea, datorată lui **Eremia Profeta**, se remarcă prin strălucirea aureolelor poleite, noblețea figurilor și a gesturilor, exprimând un sentiment de durere profundă, dar reținută. Iisus, înconjurat de o mandorlă cu straturi aurii și albastre, ține în brațe sufletul mamei Sale, redat ca un prunc înfășat cu aureolă.

Uneori tema este redată pe peretele din spate al cafasului (Biserica Spitalului, Biserica Albastră, Paraclisul Episcopiei Ortodoxe Oradea etc.). Corpul alungit al Maicii Domnului întins pe patul funerar formează în acest caz o accentuată axă orizontală a compoziției. Un detaliu obișnuit în variantele bizantine ale temei îl constituie redarea Arhanghelului Gavril cu o sabie în mână și a evreului Antonie cu mâinile tăiate de înger pentru că a încercat să răstoarne patul pe care se afla Maria (fresca din cafasalul corului de la Biserica Albastră, respectiv iconostasul Capelei Hașaș, Planșa X.b.). Alături scena este redată simbolic, sub forma unor personaje fantomatice schițate pe partea de jos a draperiei cu care e acoperit patul (Biserica cu Lună, Paraclisul Episcopiei Ortodoxe Oradea).

Spre deosebire de reprezentările tradiționale bizantine, cele de influență occidentală se remarcă adesea printr-un accentuat naturalism. Un exemplu elocvent în acest sens este imaginea *Adormirii Maicii Domnului* din iconostasul Catedralei greco-catolice "Sf. Nicolae", datorată pictorului **Antal Szirmai** (Planșa X.c.). Deși în jurul chipului Maicii Domnului se vede un halou difuz, totuși reprezentarea este dominată de realismul morții corpului fizic. În compoziție sunt prezenți apostolii cu gesturi ce exprimă tristețea, dar lipsește Mântuitorul care în variantele ortodoxe ține în brațe sufletul Mariei. În schimb, în registrul superior se vede printr-un nor de lumină Dumnezeu-Tatăl. Redat în varianta occidentală a unui bătrân cu barbă și plete albe, El se pregătește să primească sufletul Maicii Domnului.

### Înălțarea la cer a Mariei (Assunta)

Deși tema *Adormirii Maicii Domnului* a fost preluată și în arta occidentală, fiind prezentă în pictura gotică și renesantistă (**Fra Angelico, Orcagna, Domenico Ghirlandajo**), în acest spațiu va lua naștere o variantă iconografică distinctă inspirată din existența celestă a Mariei. După tradiția occidentală, la trei zile după moarte, Sfânta Fecioară a fost ridicată cu trupul la cer ca și Fiul ei, moment celebrat prin sărbătoarea marială *Assumptio Beatae Mariae Virginis*. Din punct de vedere iconografic, în pictura occidentală înălțarea la cer a sufletului Mariei este redată sub forma înălțării trupului acesteia.

Din intenția de a transpune vizual glorificarea celestă a Mariei s-au constituit în timp două variante iconografice devenite proprii catolicismului: *Înălțarea la cer a Fecioarei Maria*, respectiv *Încoronarea Fecioarei*.

Tema iconografică *Înălțarea la cer a Mariei* ilustrează momentul în care Maria înconjurată de îngeri se înalță în slavă, îndreptându-se spre împărăția cerurilor.

Reprezentată de pictorii Renașterii (**Matteo di Giovanni, Fra Angelico, Ghirlandajo, Andreea del Sarto, Tizian**), tema a fost reluată în epoca barocului, perioadă în care se identifica cu programul estetic al *Contrareforme* de a transporta gândul privitorului de la realitatea terestră spre una superioară, supranaturală (**Rubens, Pittoni, Maulbertsch, Tiepolo**). La fel ca și *Învierea* și *Înălțarea* Mântuitorului, tema ridicării la cer a Fecioarei Maria era un pretext de a demonstra, prin intermediul imaginii, realitatea credinței într-o existență viitoare după moarte. În pictura religioasă din Oradea subiectul a fost ilustrat de pictorul austriac Joseph Vinzenz Fischer (1729-1810). Considerat unul din cei mai importanți pictori vienezi din școala academistă a secolului al XVIII-lea, acesta a pictat *Înălțarea la cer a Mariei* pentru altarul principal al Catedralei romano-catolice din Oradea. Lucrarea a fost realizată în 1779, perioadă în care pictorul a receptat tendința clasicizantă a barocului târziu austriac. Ca și în reprezentările tradiționale ale subiectului, **Joseph Vincenz Fischer** ilustrează momentul în care Maria înconjurată de îngeri se înalță în slavă îndreptându-se spre împărăția cerurilor (Planșa XI.a.). Pictura se caracterizează printr-o structură compozițională tipic barocă, bazată pe alăturarea a două registre. În prim plan, în registrul terestru, sunt reprezentați apostolii dispuși în semicerc în jurul mormântului gol. Portretele lor, bine individualizate, sunt un prilej de a explora felul în care aceștia se raportează la miracol. O parte din ei au privirile concentrate asupra mormântului gol, cu o expresie de adâncă meditație. Ceilalți au privirile îndreptate în sus, privind extaziați miracolul *Înălțării Fecioarei*. Pe fețele și în gesturile lor se citește întreaga gamă a trăirilor umane, de la consternare și teamă, până la speranță, implorare și devoțiune profundă. Dialogul dramatic al gesturilor reflectă tendința specific barocă de a recurge la scenografia teatrală. Dacă în registrul inferior predomină umanizarea figurilor, exprimată printr-o redare diferențiată a vârstei, fizionomiei și trăirilor, registrul celest sugerează un spațiu ideal definit prin imponderabilitate și luminozitate, atribute ale apartenenței la o realitate superioară, supranaturală. Acest registru este dominat de figura Mariei; reprezentată în slavă, plutind printre nori, ea se îndreaptă spre un spațiu luminos simbolizând transcendența, redat pe fondul unui subtil degradesu albăstrui. Culorile veșmintelor sale, imateriale (albul rochiei și albastrul mantiei) exprimă detașarea față de lume și nivelul înalt al trăirii ei interioare. Dematerializarea ființei Mariei este reflectată și prin aureola luminoasă care-i înconjoară capul și expresia chipului transfigurat de extazul mistic. La picioarele sale se află semiluna, atribut al Mariei ca regină a cerurilor, preluat din *Apocalipsa lui Ioan*. Drumul spre cer al Mariei este călăuzit de îngeri care țin în mâini atribute ale Fecioarei preluate din litaniiile creștine: flori de trandafir, simbol al renașterii mistice, flori și cunună de crini, simbol al purității și al abandonului mistic sub semnul grației divine.

Plutirea îngerilor înaripați, mișcarea emoțională a faldurilor în zona superioară a compoziției reflectă aspirația barocă de a sparge cadrele compoziției prin redarea unui spațiu care se deschide spre înălțimile transcendenței. Între cele două planuri aparent separate se stabilește atât o corespondență coloristică, cât și una de trăire religioasă, figura apostolului Ioan sugerând că devoțiunea este principala cale de comunicare cu

divinitatea. Lucrarea prezintă analogii cu pictura lui Sebastiano Ricci din Biserica Sf. Carol din Viena, care a servit probabil ca sursă de inspirație pentru Fischer, dar se distinge de aceasta printr-o încadrare mai firească în compoziție a miracolului și prin relația de comunicare afectivă stabilită între cele două planuri. Ea urmează tipologia tradițională de reprezentare prezentă și la **Tizian, Rubens, Pittoni, Maulbertsch, Tiepolo**.

Scena este reprezentată ca un vârtej care poartă personajul principal, pe Fecioara Maria, până la jumătatea distanței între locul unde este așteptată de Dumnezeu și locul unde au rămas ucenicii.

Tema *Assuntei* este ilustrată și de sculptura realizată în bronz situată în fața Bisericii romano-catolice Olosig. Lucrarea este o transpunere în bronz realizată în secolul al XIX-lea, după o statuie barocă din piatră realizată în 1735 și pierdută între timp. Autorul a redat plastic elanul mișcării ascensionale ce cuprinde veșmântul Mariei, reprezentată cu brațele ridicate spre cer și cu o expresie de extaz ce prefigurează beatitudinea celestă.

### Immaculata

Inspirată din descrierea Apocalipsei, tema iconografică a *Immaculatei* a devenit frecventă în perioada *Contrareformei*, ca metaforă a triumfului Bisericii catolice asupra protestantismului. Dogma *Immaculatei Concepții* pe care o exprimă pictural se referă la absolvirea Mariei încă din momentul nașterii sale de consecințele păcatului originar. Deși proclamată ca dogmă de credință abia în 1854 prin Bula *Ineffabilis Deus*, doctrina *Immaculatei Concepții* a generat dezbateri și reprezentări artistice încă din perioada Renașterii, una din primele figurări plastice datorându-i-se lui Carlo Crivelli (1492).

Noul tip iconografic o reprezintă pe Maria ca fecioară neprihănită coborând din înaltul cerului, având Luna la picioare și o cunună din 12 stele în jurul capului. Privirea sa smerită se îndreaptă spre Pământ, iar brațele sunt încrucișate în gestul celei care se roagă. În contextul dezbaterilor *Conciliului de la Trento* și al expansiunii *Contrareformei*, tema a cunoscut o deosebită popularitate. În acest context sunt frecvente reprezentările *Immaculatei* în pictura barocă spaniolă (**Murillo, Zurbaran, Huan Valdes Leal, Antonio Pereda**). Tema se regăsește și în pictura de altar din Oradea epocii baroce, una din cele mai timpurii reprezentări fiind lucrarea provenită de la fosta biserică a franciscanilor, astăzi în Biserica romano-catolică Olosig. Altarul *Immaculatei* aflat aici, datat în 1750, ilustrează tipul iconografic consacrat, elaborat pe la 1500 și inspirat din textul *Apocalipsei*: "În cer s-a arătat un semn mare: o femeie învăluită în soare, cu luna sub picioare și cu o cunună de 12 stele pe cap."<sup>43</sup> Plasată într-un ancadrament oval, pictura o reprezintă pe Maria printre nori, stând deasupra semilunei și strivind cu piciorul capul șarpelui încolăcit în jurul globului pământesc, imagine consacrată a triumfului marial asupra păcatului comis de cuplul originar. Șarpele ține între dinți un măr, aluzie la păcatul originar. Maria, cu o siluetă grațioasă, ușor serpentinată, e îmbrăcată într-o rochie

<sup>43</sup> Apocalipsa lui Ioan, XII, 1

lungă de culoare roșie peste care se află o mantie albastră cu falduri fluente. Chipul său frumos, cu o expresie suavă este înconjurat de o aureolă formată din stele. Privirea, exprimând puritate și interiorizare, este îndreptată în jos spre globul pământesc de la picioarele sale.

În aceeași biserică se găsește o altă reprezentare a *Imaculatei Concepții* datată în secolul al XIX-lea. Realizată de pictorul academist **Friedrich Silcher**, lucrarea se remarcă prin claritatea neoclasică a compoziției, puritatea conturului și a formei, echilibrul raporturilor cromatice (Planșa XI.b.). Silueta Mariei, frumos proporționată, descrie o curbă elegantă. Reprezentarea urmează iconografia tradițională frecventă în pictura spaniolă a secolului al XVII-lea: îmbrăcată în rochie albă și pelerină albastră, Maria stă deasupra globului pământesc strivind cu piciorul șarpele tentației. Mâna stângă este adusă la piept într-un gest de devoțiune, în timp ce cu dreapta ține lujerul de crin, simbol al purității și absenței păcatului. Capul e înconjurat de aureola circulară din 12 stele, iar privirea este îndreptată spre cer. La baza lucrării se află doi *putti* înaripați, unul cu mâinile împreunate în gest de rugăciune, celălalt cu o ramură de palmier ce prefigurează gloria celestă obținută prin suferință. Registrul celest în care se realizează coborârea Fecioarei pe pământ este sugerat prin norii de la picioarele sale, dar și prin luminarea diafană a fundalului.

### Maica Domnului-Regină a cerurilor (Doamnă a îngerilor)

O tipologie marială ce reflectă o contaminare cu influențele occidentale este vizibilă în pictura din semicalota altarului de la Catedrala greco-catolică "Sf. Nicolae", realizată de **Antal Szirmai (1860-1927)**. Fecioara Maria, a cărei frumusețe fizică este naturalistă, de factură apuseană, poartă un voal alb, pelerină roșie și o rochie lungă de culoare albastră, simbol al planului celest. Ca și în varianta *Imaculatei*, Ea stă desculță deasupra unui nor prevăzut cu capete de îngeri cu aripi (Planșa XI.c.). Cu amândouă mâinile îl ține pe Iisus prunc sprijinit de brațul stâng. De o parte și de alta străjuiesc îngeri și heruvimi în atitudine de adorație. Tema ilustrează slăvirea Fecioarei „mai înaltă decât îngerii”, prin care s-a întrupat Logosul divin, în conformitate cu atributele din rugăciunile de preamărire închinat Maicii Domnului: „mai Cinstită decât Heruvimii și mai mărită fără de asemănare decât Serafimii”.

### Încoronarea Preacuratei Fecioare Maria de Sfânta Treime

Tema **Încoronării Mariei** este figurată în arta religioasă încă din secolul al XII-lea, devenind specifică îndeosebi artei occidentale. Altarele goticului târziu reflectă un interes deosebit pentru această temă. Scena încoronării se desfășoară în cer: Sfânta Treime ține o coroană imperială deasupra capului Fecioarei, reprezentată pe un tron sau în genunchi și înconjurată de îngeri (**Jacopo Torriti, Filippo Lippi, Pinturicchio, Rafael**). În epoca barocă Încoronarea Mariei este reprezentată adesea în corelație cu *Imaculata Concepție*, Fecioara Maria strivind cu piciorul șarpele ce simbolizează păcatul originar.

În contextul confluențelor bizantino-baroce, tema *Încoronării Mariei de Sfânta Treime* apare în secolul al XVIII-lea și în cadrul picturii murale sau a iconostaselor din

Transilvania și Banat, respectiv în pictura bisericilor ortodoxe românești din Ungaria. Răspândirea acestei teme de origine occidentală s-a realizat prin circulația gravurilor, dar și prin intermediul unor pictori sârbi care au receptat influențe baroce. Un exemplu tipic este redarea temei în centrul iconostasului Bisericii cu Lună, operă a pictorilor de origine sârbă **Alexandru și Arsenie Teodorovici** (Planșa XII.a.). Încadrată de un baldachin baroc, icoana reprezintă o variantă iconografică apuseană influențată și în acest caz de tema *Immaculatei*. Ca și în aceasta din urmă, Maria stă în picioare deasupra globului pământesc și călcă pe șarpe, simbol al păcatului originar. Din punct de vedere iconografic un element de noutate în raport cu arta răsăriteană îl constituie reprezentarea figurativă a lui Dumnezeu-Tatăl sub forma unui bătrân cu barbă și nimb triunghiular, dar și prezența norilor și a capetelor de îngeri cu aripi. Fecioara Maria ține în mâna dreaptă un lujer de crin, simbol al castității; chipul său înscris într-un frumos oval este umanizat și inspirat din realitate. Așezați pe un tron de nori, Iisus și Dumnezeu-Tatăl susțin o coroană deasupra capului Mariei, aluzie la calitatea acesteia de împărăteasă a cerurilor. În punctul cel mai înalt al lucrării este reprezentat într-un cerc de lumină porumbelul Sfântului Duh. Morfologia barocă este evidentă atât la nivelul iconografiei, cât și în involburarea faldurilor, plasarea scenei exclusiv în registrul celest, accesibilitatea sacrului sugerată prin umanizarea persoanelor sfinte.

### **Maica Domnului cu pruncul deasupra norilor**

Reprezentarea reflectă o adaptare la moda barocă a temei tradiționale bizantine. Tema apare frecvent în icoanele împărătești ale Maicii Domnului (iconostasul Bisericii ortodoxe din cartierul Velența, iconostasul Bisericii cu Lună). Particularitatea imaginilor rezultă din redarea Fecioarei Maria în planul celest, populat de nori și îngeri. În manieră barocă, pictorii încearcă să sugereze cât mai veridic cerul, înțeles ca spațiu de manifestare prin excelență al *Sacruului*.

La Biserica cu Lună, Maica Domnului având un portret idealizat, dar individualizat fizionomic, e redată în mărime naturală, stând desculță deasupra unui grupaj de nori. Planul celest e sugerat prin azuriul fundalului, un fragment de cer valorat tipic baroc, cu nori pufoși și capete de îngeri. În locul maforionului tradițional vișiniu, Maria poartă un voal verzui, rochie de culoare verde închis și pelerină portocalie căptușită cu roz. Aureolele celor doi nu sunt circulare și poleite, ci redade pictural sub forma unor halouri luminoase de culoare gălbuie. Pruncul ține în mână sfera globului pământesc, aluzie la universalitatea misiunii sale.

### **Maica Domnului Ocrotitoarea / Madona Milostivirii**

Reprezentată mai rar în arta răsăriteană, tema își are originea în una din cele mai vechi rugăciuni mariale, respectiv în cinstirea *Sf. Acoperământ* (maforion) al Fecioarei, venerat până la jaful cruciat din 1204 la Biserica Vlaherne din Constantinopol și considerat una din cele mai prețioase relicve sfinte ale lumii bizantine. Celebrate în spiritualitatea răsăriteană (*Sărbătoarea Sf. Acoperământ*, respectiv *Acatistul Sf. Acoperământ al Maicii Domnului*, *Sărbătoarea Pokrov* celebrată în bisericile slave), calitățile ocrotitoare și apotropaice ale maforionului purtat de

Maica Domnului au stat la originea unui tip iconografic. Cu o tipologie neschimbată în arta ortodoxă rusă începând din secolul al XV-lea, tema redă vălul ținut de Fecioară sau de îngeri, întins peste poporul creștin. La Oradea, tema *Maicii Domnului Ocrotitoare* (*Sf. Acoferământ al Maicii Domnului*) a fost redată în mozaic, într-un medalion rotund ce decorează fațada clopotniței din curtea Bisericii Albastre (Planșa XII.b.) Mozaicul a fost realizat în 1985 de **Alexandru Conț** după planurile lui **Eremia Profeta**. Aici Maica Domnului, îmbrăcată în maforionul tradițional, ține în mâinile întinse vălul ce simbolizează calitățile sale de apărătoare și neobosită ajutătoare a credincioșilor. Aceeași tipologie apare, redată în frescă, deasupra ușii de intrare în Paraclisul Episcopiei Ortodoxe Oradea.

Pictura occidentală a creat o variantă iconografică proprie pentru venerarea mantiei apotropaice mariale cunoscută sub numele de *Sf. Fecioară cu mantie* sau *Madona Milostivirii*, termen influențat de popularitatea imaginii în așezămintele patronate de ordinul mizericordian. Tipologia apare frecvent în arta barocă. Și în acest caz sub mantia ocrotitoare, larg desfășurată a Fecioarei, se adăpostesc o mulțime de credincioși. Această variantă occidentală, a *Madonei Milostivirii* este ilustrată și de fresca din Capela Mizericordienilor din Oradea (Planșa XII.c.). Spre deosebire de ilustrările mai vechi ale temei, gotice sau renascentiste (**Enguerrand Quarton, Jacobello Albregno, Pietro Domenico de Motepulciano, Simone Martini, Piero della Francesca, Girolamo Romanino**), reprezentarea iconografică din Oradea are un caracter compozit, reunind motivul acoperământului, aluzie la calitățile de protectoare și mijlocitoare pentru neamul omenesc, cu reprezentarea Fecioarei ca o nouă Evă, răscumpărătoare a păcatului originar, dar și cu tema *Încoronării Mariei*. Ca și în varianta *Immaculatei*, Maria este reprezentată tronând deasupra globului pământesc, călcând peste șarpe, simbol al triumfului asupra păcatului și a diavolului. Concomitent, doi *putti* în zbor susțin o coroană deasupra capului său, aluzie la calitatea Mariei de împărăteasă a cerurilor. Ca și în reprezentările lui Tintoretto, Maria este reprezentată cu brațele larg deschise pentru a susține o imensă mantie protectoare. Sub faldurile desfășurate lateral ale acesteia sunt adăpostiți în dreapta reprezentanții lumii clericale (cardinali, episcopi, preoți, călugărițe), iar în stânga grupul mirenilor de diferite condiții sociale: împărați, regine, nobili și oameni de rând. Calitățile apotropaice ale reprezentării, frecvente în instituțiile patronate de mizericordieni sunt exprimate și prin textul scris pe o filacteră la baza compoziției: "Sub Tuum Praesidium Confugimus. Sancta. Dei. Genitrix". Acesta reprezintă cuvintele de început ale celei mai vechi rugăciuni închinată Maicii Domnului. Găsită pe un papyrus din 250 d. H., datorat creștinilor copti, rugăciunea a fost introdusă în liturgia coptă, iar în epoca medievală, în cea latină. Rugăciunea este o aluzie la calitatea de protectoare a Mariei,<sup>44</sup> concretizată în tema și *Acatistul Acoperământului Maicii Domnului* din cultul răsăritean, căruia în arta occidentală îi corespunde reprezentarea *Madona milostivirii*. Inscricția "Sub tuum praesidium confugimus", în asociere cu ilustrarea acestei teme apare și la Tintoretto, unde Maria stă în picioare pe un soclu.

<sup>44</sup> În traducere: „La adăpostul tău alergăm Preasfântă Născătoare de Dumnezeu, nu trece cu vederea rugăciunile noastre, ci ne eliberează pe noi de nevoi, ceea ce ești una curată și binecuvântată”.

## Maica Îndurerată (Mater dolorosa)

Motivul suferinței Mariei lângă cruce, alături de Iisus răstignit a devenit din secolul al XIII-lea obiectul devoțiunii principale a ordinului servitorilor. Dezvoltată pe parcursul evului mediu, devoțiunea pentru *Maria Îndurerată* e ilustrată și de binecunoscutul imn marial *Stabat Mater*. Începând din secolul al XV-lea, sărbătoarea cunoscută sub numele de “Commemoratio augustis et doloris B. Mariae Virginis”, “Compassio”, “Transfixio”, “Lamentatio Beatae Mariae Virginis” era special consacrată suferinței Mariei în timpul crucificării și morții lui Hristos. În 1727 sărbătoarea a fost extinsă prin decret papal la nivelul întregii biserici latine sub denumirea „Septem dolorum B.M.V”.

Treptat, iconografia mariologică s-a îmbogățit cu reprezentări inedite ale suferințelor Mariei (*Mater dolorosa*, *Pieta*). Iconografia *Maicii Îndurerate* care stă lângă cruce asistând neputincioasă la suferințele și agonia propriului fiu s-a desprins din ciclul *Patimilor* Mântuitorului, valorificate în evul mediu prin teatrul de mistere. În contextul dezvoltării pietății creștine, reprezentarea a devenit o meditație vizualizată asupra tragismului crucificării. Din secolul al XIV-lea a apărut tema celor șapte dureri ale Mariei: *Profeția lui Simeon*, *Fuga în Egipt*, *Pierderea lui Iisus la vârsta de 12 ani timp de trei zile în Ierusalim*, *Întâlnirea Mariei cu Iisus pe Drumul Calvarului*, *Crucificarea și moartea lui Iisus*, *Coborârea lui Iisus de pe cruce*, *Punerea lui Iisus în mormânt*. Tema ilustrează faptul că Maria ca mamă a lui Iisus primește și trăiește implicit suferințele Mântuitorului în fiecare moment al vieții sale.

Frecventă în pictura religioasă a goticului târziu și a Renașterii, tema *Maicii Îndurerate (Mater dolorosa)* a cunoscut interpretări deosebit de expresive prin lucrările lui **Grunewald**, **Rogier van der Weyden** și **Memling**. Spre deosebire de temele anterioare, consacrate gloriei celeste a Fecioarei (*Înălțarea la cer și Încoronarea Fecioarei*), respectiv calităților de protectoare și mediatore a acesteia (*Madona Milosteniei*), în această temă este prezentă dimensiunea tragică, umană și maternă a existenței sale, momentul în care ea deplânge moartea fiului ei, Iisus. Experiența dramatică a mamei Mântuitorului, durerea sa nemărginită, a fost anticipată de profeția lui Simeon din Evanghelia după Luca: „Chiar sufletul tău va fi străpuns de o sabie...”<sup>45</sup>, dar și în pasajul referitor la momentul *Răstignirii* din Evanghelia lui Ioan în care Iisus i-o încredințează pe mama sa lui Ioan, cel mai iubit discipol.

O ilustrare remarcabilă a *Maicii Îndurerate* a fost realizată în 1841 și semnată de pictorul academist **Mezey Lajos (1820-1880)** pentru altarul principal al Bisericii premonstratense din Oradea. Și în acest caz este vorba de o reprezentare contemplativă. Silueta solitară a Mariei stând lângă cruce într-o pelerină lungă de culoare albastru închis sugerează o atmosferă de tristețe, reculegere, resemnare. Chipul frumos, cu ochii în lacrimi exprimă o durere nemărginită. Clarobscurul este concentrat asupra elementelor de maxim interes ale lucrării - trupul lui Iisus răstignit, respectiv chipul îndurerat al Mariei (Planșa XIII.a.).

<sup>45</sup> Evanghelia după Luca 2, 35



## Pieta

Menită să stârnească mila credinciosului (*pietas*), tema compozițională s-a dezvoltat în secolele XIV-XV în contextul goticului târziu, fiind favorizată de mistica renană a *Patimilor*, dar și de devoțiunea pentru suferințele mariale. Apărută mai întâi în spațiul german, tema a fost preluată și în goticul francez (Pieta din Avignon, Pieta de Jean Malouel), iar ulterior de artiștii italieni ai Renașterii (**Giovanni Bellini, Cosmé Tura, Perrugino, Andreea del Sarto, Tizian, Michelangelo**). Iconografia temei descrie același moment ca și *Plângerea*, cu deosebirea că aici sunt incluse doar Fecioara Maria și Iisus mort. Dacă în tema anterioară, Maria era reprezentată stând lângă cruce, profund îndurerată sau în stare de leșin, în tema *Pieta* aceeași mamă îndurerată ține pe genunchi trupul neînsuflețit al lui Hristos. Narativismul din *Coborârea de pe cruce* este diminuat pentru a oferi credinciosului o imagine concentrată a suferinței, în măsură să creeze o stare de rugăciune și meditație.

*Pieta* realizată în lemn din Biserica premonstratensă din Oradea datează din secolul al XVIII-lea și transpune în plastică aceeași temă a suferințelor Mariei (Planșa XIII.b.). Lucrarea este o copie după o celebră statuie de pelerinaj realizată în 1564, aflată în Biserica paulină din Šaštín, cel mai important sanctuar național al Slovaciei. Realizată din lemn în maniera goticului târziu, aceasta o reprezenta pe Maria ținând în poală trupul neînsuflețit al lui Hristos căruia îi sprijină capul cu mâinile. Mantia sa rigidă e dispusă în formă de clopot; ambele personaje au capetele acoperite cu coroane poleite. Venerația publică a statuii a început chiar din același an, vindecările miraculoase care i-au fost atribuite contribuind la sanctificarea ei oficială în 1732. Datorită miracolelor legate de această reprezentare marială, *Maica Îndurerată* a devenit patroana Slovaciei. Și în lucrarea din Oradea corpul rigid al lui Hristos e ținut în brațe de Maria, al cărei chip cu ochii închiși este deformat de suferință. Asemănarea cu sculptura din Šaštín e vizibilă în aspectul pelerinei purtate de Maria, care și în acest caz formează o amplă mantie protectoare în jurul lui Hristos. Atât Maria, cât și Iisus poartă coroane imperiale. Capul Mariei e prevăzut cu cercul ce alcătuiește cununa din 12 stele menționată în descrierea din *Apocalipsă*. Corpul lui Iisus e o mărturie a *Patimilor* sale evidente prin răni, puternica arcuire a pieptului, gestațiunea scheletului și a mușchilor pe corpul slăbit. Dominanta cromatică cenușie a ansamblului amplifică realismul și dramatismul morții.

O altă ilustrare reușită a temei o constituie *Pieta* realizată în piatră de la începutul sec. al XX-lea (1906), situată în incinta Bisericii romano-catolice Olosig, creație a sculptorului **Toth Istvan**. Maria, cu capul acoperit de pelerina tipică reprezentărilor de acest tip, privește cu nemărginită durere și compasiune chipul lui Iisus al cărui corp îl susține. Lucrarea, influențată de viziunea lui **Michelangelo**, este remarcabilă prin realismul și capacitatea de a reda în piatră impresia de moliciune a corpului neînsuflețit (Planșa XIII.c.).

## Maica Domnului-Izvorul vieții

La fel ca în cazul lui Iisus, numele Maicii Domnului a fost asociat frecvent unor vindecări miraculoase. În arta răsăriteană a fost elaborată o nouă imagine marială,

*Maica Domnului-Izvorul vieții*, inspirată de o minune înfăptuită în Bizanț (un orb și-a recăpătat vederea după ce s-a spălat pe ochi în apa unui izvor tămăduitor, în apropiere de Constantinopol). Pe acest loc, împăratul Leon cel Mare (sec.V d.H.) a ridicat o biserică închinată Maicii Domnului. Vindecările care au urmat au dus la apariția unei noi sărbători religioase, celebrate de Biserica răsăriteană sub numele de *Izvorul Tămăduirii*, în vinerea din Săptămâna Luminată.

În iconografia de tradiție bizantină, Maica Domnului, îmbrăcată în maforion, apare cu mâinile ridicate în sus, ca Orantă (rugătoare), cu Pruncul redat central, în poala mantiei. Este reprezentată bust, într-un vas baptismal ale cărui revărsări de apă se scurg într-un bazin rectangular. De jur împrejurul lui sunt redați oameni cu diferite afecțiuni dintre care unii scot apă și beau, alții sunt stropiți cu apa vindecătoare. În planul celest, Maica Domnului e încadrată de doi îngeri. Sensul imaginii este acela că prin Maica Domnului s-a întrupat Iisus, cel care dă "apa vie" a vindecării spirituale și fizice.

Reprezentarea evidențiază virtuțile vindecătoare ale apei pătrunse de Duhul Sfânt. În discuția cu femeia samariteancă, Iisus se consideră pe el însuși sursa "apei vii" care vine de la Dumnezeu - Tatăl și se transmite prin El. Forma de cristelniță a vasului în care stă Maica Domnului cu Pruncul trimite la apa sfințită și la rolul acesteia în vindecarea spirituală.

Tema iconografică ilustrează motive din *Imnul acatist al Izvorului Tămăduirii*: "Cu adevărat ești izvor de apă vie, Stăpână, că bolile cele cumplite ale sufletelor și ale trupurilor le speli numai cu atingerea ta, ceea ce ai izvorât pe Hristos, apa de mântuire". Maica Domnului este numită ea însăși *Izvorul tămăduirii* sau "fântână a Izvorului dumnezeesc al mântuirii" care este Iisus. În Oradea, Biserica Spitalului este închinată *Izvorului Tămăduirii*, temă reprezentată și în icoana de hram a iconostasului.

În mediul catolic orădean, tema vindecărilor miraculoase e redată în asociere cu reprezentări sculpturale ale Mariei din sec.XIX-XX, copii ale statuii de pelerinaj de la Lourdes (Biserica "Sf. Ladislau") sau Fatima (Bazilica romano-catolică). În varianta din Biserica "Sf. Ladislau", Maria, cu mâinile împreunate în atitudine de rugăciune, strivește șarpele păcatului originar, fiind plasată într-o nișă semicirculară ce imită grota de la Lourdes.

Tot în acest sens, *Pieta* din Biserica Premonstratensă orădeană este o copie după statuia de pelerinaj de la Șăștin, asociată unor numeroase vindecări miraculoase.

## Nașterea Domnului

Una din cele mai complexe imagini, mariale și hristologice deopotrivă, este scena *Nașterii Domnului*, a cărei redare iconografică s-a inspirat atât din Evangheliile sinoptice, cât și din Protoevanghelia lui Iacob. Ea redă marelui eveniment din istoria creștinismului, moment crucial și în viața Mariei. Locul în care s-a manifestat îndurarea divină în lume, este marcat prin steaua care i-a călăuzit pe magi, oprită deasupra Pruncului divin. În varianta tipic bizantină, evenimentul e plasat în interiorul grotii din Bethleem. Maica Domnului, îmbrăcată în maforionul tradițional, stă întinsă lângă Prunc. De o parte și de alta a Sa sunt redați magii și păstorii, cu gesturi ce exprimă închinarea sau adorația. Frecvent, în aceeași compoziție sunt asociate secvențele *Spălării copilului*, respectiv *Îndoiala lui Iosif* (fresca din Biserica

Spitalului, Planșa XIV.a.). Deasupra grotii se află steaua ce trimite raza Duhului Sfânt asupra Pruncului. Ambivalența sensurilor din reprezentarea răsăriteană rezultă din faptul că Pruncul, înfășat în giulgiu alb, e așezat într-un leagăn în formă de sarcofag, în interiorul grotii întunecoase ce simbolizează viitorul mormânt al Domnului. Ca și în icoana Învierii, raza de lumină a Duhului Sfânt coboară în imensitatea întunericului, ce simbolizează starea de ignoranță a umanității în perioada anterioară venirii Sale.

O reprezentare pitorească, cu o ambianță mitică, de basm a *Nașterii Domnului*, ce asociază în manieră bizantină grota din Betleem cu închinarea păstorilor și a magilor e redată pe peretele sudic al Bisericii ortodoxe "Sfânta Treime". Semnificația cosmică a evenimentului este exprimată prin faptul că întreaga creație se îndreaptă pentru un moment spre acel loc (îngerii veghează din cer, steaua se îndreaptă din locul ei spre peștera din Betleem, magii și păstorii vin să i se închine). Întreaga creație (cerul, pământul, oamenii, animalele asistă cu uimire și bucurie la *Nașterea Domnului*. Raza de lumină care pornește de la stea și coboară până la capul Pruncului, îngerul care stă deasupra grotii simbolizează prezența lui Dumnezeu, a Duhului Sfânt care se coboară prin Iisus asupra întregii creații și restabilește comuniunea dintre planurile uman și divin (Planșa XIV b.).

Varianta occidentală a *Nașterii Domnului*, preluată uneori și de iconografia răsăriteană, pune accent pe motivul ieslei sfinte, transpuse atât în pictura religioasă, cât și în ansambluri sculpturale. Dacă leagănul în care stă Pruncul are formă de sarcofag și anticipează mormântul Domnului, în schimb, ieslea simbolizează modestia în care s-a arătat lumii Mântuitorul, îndemn pentru cei ce-l caută să se apropie cu inima smerită.<sup>46</sup> Centrul de interes al lucrării îl constituie adorația Pruncului Sfânt, flancat de părinți, magi și păstori. Și în acest caz apare aluzia la viitoarele *Patimi*, sugerate prin Mielul alb întins lângă leagăn (Catedrala greco-catolică "Sf. Nicolae", respectiv Bazilica romano-catolică, Planșa XIV.c.).

X X X

O succesiune de scene legate de viața Mariei apare pe bolta navei principale a Bazilicii romano-catolice din Oradea. Relevante pentru stilul pictural neoclasic, ele sunt opera pictorului **Francisc Storno (1821-1907)**. Pictor, proiectant de vitralii, restaurator și colecționar de artă, Francisc Storno provenea dintr-o familie din cantonul elvețian Tessin, dar s-a născut în Ungaria, la Kismarton. Și-a petrecut copilăria în orașul bavarez Landshut. După ce și-a desăvârșit formația artistică la Roma și Munchen (1840-1842), s-a stabilit la Sopron. Întemeietor al unei dinastii de artiști, Francisc Storno a realizat decorații monumentale în frescă pentru multe biserici și s-a implicat deopotrivă în acțiuni de restaurare. Datorită sprijinului protectorilor săi (pictorul Friedrich von Amerling) a executat comenzi pentru aristocrația vieneză. A participat ca desenator la restaurarea Domului "Sf. Ștefan" din Viena și la refacerea în stil neogotic a castelului de la Grafenegg. Datorită pasiunii sale pentru vestigiile medievale și îndeosebi pentru stilul gotic, a fost membru în numeroase comisii de restaurare. A primit numeroase însărcinări pentru identificarea vestigiilor arhitecturale

<sup>46</sup> V. Aga, *Simbolica biblică și creștină. Dicționar enciclopedic*, Ed. Învierea, Arhiepiscopia Timișoarei, 2005, p. 170

și picturale medievale și întocmirea documentației de restaurare. A restaurat fresce la Biserica „Sf. Mihail” din Sopron, Biserica abațială romanică din Pannonhalma, Biserica „Sf. Iacob” din Locse<sup>47</sup>.

Între anii 1878-1880 a decorat nava principală a Bazilicii romano-catolice din Oradea, capelele laterale și sacristia precum și frescele din Sala de onoare a Palatului baroc.

Singura pictură existentă până atunci în biserică era fresca ce decora cupola realizată de Johann Nepomuk Schöph. Francisc Stormo a început lucrările de decorare a navei centrale și a bolților din capelele laterale în 1879 și le-a terminat în anul 1880. Pictura sa are un aspect unitar, exprimând prin intermediul desenului pregnant, spiritul nou al picturii neoclasiche.

Scenele sunt plasate pe fundalul unui cer albastru cu steluțe poleite, în interiorul unor cartușe rectangulare ale căror margini laterale arcuite sunt decorate cu ghirlande din frunze de laur, scoici și volute. Pe boltă sunt redată succesiv, de la intrare spre altar, principalele scene din viața Maicii Domnului, începând cu **Nașterea Mariei** și terminând cu Nașterea Domnului. Îndeosebi scena Nașterii Mariei se remarcă prin naturalismul redării personajelor și interiorului. Veșmintele purtate de mamă și copil, acoperământul patului, sunt în întregime albe, aluzie la miracolul divin al Nașterii Mariei și la caracterul de excepție al acesteia. Într-un stil destul de naiv, artistul redă aspecte caracteristice unei scene de familie, în care nou-născutul este prezentat de părinți cunoscătorilor. Ioachim, îmbătrânit, cu barbă lungă, albă și scufie pe cap, arată copilul și ridică ochii spre cer, mulțumind Creatorului. În următorul cartuș e redată scena **Bunei Vestiri** plasată într-un interior cu elemente de arhitectură în *grisaille*. Arhanghelul Gavril, cu o siluetă exagerat de alungită, se adresează Fecioarei, care se oprește din rugăciune pentru a asculta cuvintele îngerului. Următoarea secvență surprinde **Vizitația Mariei la Elisabeta**. Compoziția are numeroase detalii pitorești, împrumutate din limbajul scenei de gen (redarea realistă a ambianței din jurul casei și a detaliilor de peisaj). În plan central este surprinsă bucuria celor două femei care se întâlnesc pe treptele casei.

Una din cele mai reușite compoziții este scena **Nașterii Domnului** redată în maniera specific occidentală. În interiorul unei iesle de factură occidentală, Maria și Iosif stau în genunchi, de o parte și alta a Pruncului sfânt. Spre marginile imaginii sunt redați cei trei păstori cu toiage lungi și gesturi de devoțiune. Steaua care a călăuzit magii, vestind marele eveniment al Nașterii Mântuitorului stă deasupra Pruncului, indicând oamenilor participarea Duhului Sfânt. Doi îngeri în zbor țin deasupra o filacteră cu inscripția *Gloria in excelsis Deo Pax hominibus bonaevolentia*. În apropierea Pruncului, stă întins Mielul, aluzie la sacrificiul hristic.

De o parte și de alta a bolții centrale, în interiorul unor nișe pictate sunt redați, stând pe socluri, profeții Vechiului Testament: Osea, Daniel, Ezechiel, Ieremia, Isaia, pe latura stângă; David, Miheia, Iona, Habacuc, Zaharia - pe partea dreaptă.

<sup>47</sup> Despre Francisc Stormo vz. Biró, Jozsef, *Nagyvárad barokk és neoklasszikus művészeti emlékei*, Budapest, 1932, p.

În aripa dreaptă a transeptului artistul a realizat o imagine reușită a *Închinării magilor*, cu personaje și detalii orientalizante. Pe pereții interiori ai transeptului, e redată *Fuga în Egipt*, respectiv *Moartea lui Iosif*.

Deasupra sacristiei, printre nori, în centrul unui vârtej de lumină aurie, e reprezentată tronând **Fecioara Maria ca Regină a cerului și Doamnă a îngerilor**. Ca și în scena Bunei Vestiri, Maria are o tipologie de inspirație gotică, fiind redată cu părul lung curgându-i pe umeri. În brațe ține pe Iisus-copil. Îmbrăcată cu o rochie roșie și o mantie albastră susținută de doi îngeri, ea ține în mână sceptrul regalității celeste. Două grupuri de îngerași susțin câte o filacteră cu inscripția *Ave Maria*, respectiv *Salve Regina*. De jur împrejur sunt redați oameni de diferite condiții: regi, principii, episcopi, soldați și oameni de rând.

Pe bolta absidei altarului principal, tot pe fundalul cerului înstelat, între două urne înflorate clasicizante, doi îngeri ridică spre cer literele ce alcătuiesc cuvântul Maria.

Reprezentativă pentru stilul picturii monumentale decorative practicat de Francisc Storno în epoca istorismului eclectic, fresca din Bazilica romano-catolică are o configurație neoclasică, din care nu lipsesc aluzii de inspirație gotică (tipologia Mariei din scena *Bunei Vestiri*, încăperi prevăzute cu vitralii gotice). Prin caracterul predominant static, prioritatea acordată desenului și luminozitatea egală, rece, ea contrastează cu dinamismul baroc al cupolei.



IX. a. **Maica Domnului Împărăteasă cerească**,  
Frescă de C.Baba, sec. XX, Absida altarului,  
Capela Hașăș

IX. b. **Maica Domnului Platytera**, Frescă de E.Profeta,  
sec.XX, Absida altarului , Biserica cu Lună

IX. c. **Maica Domnului Eleusa**, Iconostas, detaliu,  
sec. XX, Capela Hașăș

IX. d. **Maica Domnului Eleusa**, Iconostas, detaliu,  
sec. XX, Biserica ortodoxă "Sfânta Treime"



## Adormirea Maicii Domnului

X. a. Frescă de E.Profeta, sec.XX, Naos, Biserica cu Lună

X. b. Iconostas, detaliu, sec. XX, Capela Hașăș

X. c. Iconostas, detaliu, sec XIX, Catedrala greco-catolică “Sf. Nicolae”





XI. a. **Înălțarea la cer a Mariei**, ulei/ pânză, J.V.Fischer, 1779, Bazilica romano-catolică

XI. b. **Immaculata**, ulei/pânză, Fr.Silcher, sec. XIX, Biserica romano-catolică Olosig

XI. c. **Regina Cerului**, Frescă de A.Szirmai, sec.XIX, Absida altarului, Catedrala greco-catolică "Sf. Nicolae"





XII. a. **Încoronarea Preacuratei Fecioare Maria de Sf. Treime**, Iconostas, detaliu, sec. XIX, Biserica cu Lună

XII. b. **Sf. Acoperământ al Maicii Domnului**, Mozaic, 1985, Clopotniță, Biserica Albastră

XII. c. **Madona Milostivirii**, Frescă, sec. XVIII, Cupolă, Capela Mizericordienilor



XIII. a. **Maica Îndurerată**, Altar principal, ulei/pânză, Mezey Lajos, 1841,  
Biserica premonstratensă

XIII. b. **Pieta**, sculptură în lemn, sec. XVIII, Biserica premonstratensă

XIII. c. **Pieta**, sculptură în piatră, 1906, Toth Istvan, Biserica romano-catolică Olosig



## Nașterea Domnului



XIV. a. Frescă de I.Moldoveanu, sec. XX, Biserica Spitalului

XIV. b. Frescă de S.Ionescu, sec. XX, Biserica ortodoxă “Sf.Treime”

XIV. c. Frescă de Fr.Stormo, sec. XIX, Bazilica romano-catolic



### III. TRADIȚIE BIZANTINĂ ȘI INFLUENȚE BAROCE-BISERICA ORTODOXĂ “SF. ARHANGHELI” - VELENȚA (1769-1779)

Influențele baroce s-au exercitat în secolul al XVIII-lea și în mediul românesc ortodox care s-a racordat prin formule specifice la noul stil artistic, adaptându-i programului arhitectural și temelor tradiționale bizantine. Un capitol important al simbiozelor dintre Orient și Occident, arta bizantină și cea barocă îl constituie iconostasele românești din secolul al XVIII-lea și prima jumătate a secolului al XIX-lea.

Cel mai relevant exemplu din arta orădeană ortodoxă este “ansamblul artistic baroc” aflat în Biserica ortodoxă din cartierul Velența cu hramul „Sfinții Arhangheli Mihail și Gavril”(Planșa XV). Construită între 1768-1779 pentru ortodocșii din Velența, biserica, în stilul barocului provincial, a fost ridicată pe locul unor biserici de lemn, aparținând celei mai vechi parohii ortodoxe a orașului. Biserica a avut o covârșitoare importanță istorică pentru comunitatea ortodoxă, ea devenind un simbol al rezistenței acesteia în fața prozelitismului catolic, activ pe parcursul secolului al XVIII-lea. Lângă biserică s-a aflat prima reședință cu caracter ortodox, folosită de episcopii sârbi ai Aradului care, în baza Privilegiilor ilire, și-au exercitat drepturile de supremație spirituală asupra ortodocșilor din acest spațiu. Prin intermediul lor a supraviețuit astfel peste veacuri ideea episcopiei orădene, existentă și atestată documentar în secolul al XVII-lea. Până în anul 1940 în biserică se afla steagul Miliției naționale din Velența, mărturie a rolului militar rezervat comunității ortodoxe româno-sârbe din cartierul Velența. Pe filiera raporturilor româno-sârbe, la decorarea bisericii de zid au participat doi artiști familiarizați cu morfologia decorativă somptuoasă, pe atunci la modă, a barocului târziu<sup>48</sup>.

Iconostasul bisericii este considerat una din cele mai importante realizări din întreaga zonă de vest a țării. Specificitatea decorativă a acestuia este dată de o expresivă și somptuoasă ornamentație sculptată, traforată și poleită realizată în stil

---

<sup>48</sup> Descrierea monumentului la istoricul de artă Marius Porumb, *Dicționar de pictură veche românească din Transilvania. Secolele XIII-XVIII*, București, 1988, p.276-277; Florian Dudaș, în vol. colectiv *Vechea catedrală ortodoxă a Bihorului. Biserica din Velența Orăzii*, Ed. Brevis, Oradea, 2004, p.123-194; Florian Dudaș, *Odoarele vechii catedrale ortodoxe a Bihorului*, Ed. Lumina, Oradea, 2005; Vasile Stanciu, *Biserica Sf. Arhangheli Mihail și Gavril din Oradea-Velența*, în vol. *Trepte vechi și noi de istorie, cultură și viață bisericească din eparhia Oradiei. Mărturii-Evocări*, Oradea, 1980, p. 24

rococo. Afirmându-se doar la nivelul morfologiei sculpturale sau decorative, rococoul a fost prezent sporadic în Transilvania, integrându-se organic în lumea de forme a barocului.

Decorația sculptată a iconostasului a fost realizată la fel ca și amvonul, scaunul episcopal și stranele de Axente și Iosif Pilthauer în 1779<sup>49</sup>. În acest act se spune că în ziua de 20 mai 1779, cu ocazia “adunării de obște” a comunității din cartierul Velența, Iosif Pilthauer a fost însărcinat să termine lucrul început de Axentie Pilthauer la iconostas, scaunul episcopal și amvon, pentru suma de 500 de florini.

Iconostasul delimitează altarul nedecorat al bisericii, lăsând să se vadă motivul *Ochiului Divin* poleit, pictat în interiorul unui triunghi trinitar înconjurat de raze. Imagine a armoniei divine, corespunzând literei delta din alfabetul grecesc, triunghiul Sf. Treimi apare deopotrivă în bisericile creștine și în templele francmasonice, asociind principiile divin și solar. Ochiul reprezintă manifestarea Divinității, atotștiutoare și omniprezentă, care observă prin el, dar care la rândul ei poate fi observată de cei inițiați. Numele lui Dumnezeu, înscris cu litere ebraice în triunghi simboliza credința în puterea mistică, protectoare și vindecătoare a numelui divin și a fost preluat și în arta creștină, mai ales în decorația altarelor<sup>50</sup>. Această variantă apare în decorația poleită de la coronamentul iconostasului din Velența, numele divin fiind traforat în interiorul triunghiului poleit, înconjurat de raze și nori argintii.

În structura iconostasului se constată o simbioză între programul tematic bizantin al dispunerii în registre și noile influențe decorative ale barocului, rococoului și stilului *zopf*. Arhitectura iconostasului e prevăzută cu colonete elegante, subțiri și adosate, terminate cu capiteluri compozite stilizate. Fusul acestora este înfășurat într-o fină țesătură vegetală poleită care-l îmbracă în spirală cu trandafiri și frunze dispuse ritmic. Se poate remarca finețea decorațiilor alcătuite din vrejuri, flori și frunze de acant dispuse în ritmuri sinuoase formând ghirlande, coronițe, panglici și cartușe tipice în jurul icoanelor. Icoanele împărățești de dimensiuni mai mari, cu rame rectangulare arcuite în manieră barocă sunt delimitate două câte două prin cartușe baroce deosebit de expresive, situate deasupra ușilor împărățești (cel principal) și a celor două uși diaconești. Acestea sunt delimitate de ghirlande alcătuite din trandafiri, frunze și panglici ce formează fundițe. Se remarcă deopotrivă medalioanele elipsoidale din registrul prorocilor, integrate organic într-un traseu sinuos rococo ce formează C-uri și creste de val. Ghirlandele dispuse la baza icoanelor din registrul apostolilor și prorocilor alcătuiesc în schimb coronițe și panglici tipice stilului *zopf*. Din punct de vedere ornamental este marcat în manieră barocă spațiul median al iconostasului. Astfel, icoana centrală reprezentând *Coborârea de pe cruce* este scoasă în evidență printr-un coronament aparte racordat prin volute și alcătuit din draperie poleită, nori și raze ce încadrează triunghiul divin.

<sup>49</sup> F. Dudaș, *Odoarele vechii catedrale ortodoxe a Bihorului. Cea mai veche bibliotecă românească din Oradea*, Ed. Lumina, 2005, p. 11

<sup>50</sup> Victor Aga, *Simbolica biblică și creștină. Dicționar enciclopedic*, Ed. Învierea, Arhiepiscopia Timișoarei, 2005, p. 125

Influențele baroce se exprimă pregnant în pictura iconostasului, distribuită în interiorul a 49 de icoane încadrate în rame baroce poleite. În conformitate cu tipicul bizantin în registrul icoanelor împărătești sunt reprezentați, în ulei pe pânză, *Mântuitorul* și *Sfântul Ioan Botezătorul* în dreapta ușilor împărătești, *Maica Domnului* și *Arhanghelul Mihail*, icoana de hram a bisericii, în stânga. Dacă tematica și dispunerea în registre respectă rânduiala bizantină, în schimb mijloacele de exprimare plastică și iconografia reflectă receptarea de către meșteri a limbajului artei baroce occidentale. Modernitatea stilului se reflectă în cea mai mare măsură în picturalitatea reprezentărilor prin renunțarea la linearismul și hieratismul bizantin, în favoarea unei reprezentări mai realiste și mai expresive. Astfel, pictorul a reușit să confere volum și materialitate personajelor sale exclusiv prin mijloace picturale, cum ar fi sugestia jocului de lumini și umbre.

Pe ușile împărătești din lemn e pictată o imagine pitorească a *Bunei Vestiri*. În dreapta acestora e reprezentat *Mântuitorul* în mărime naturală, înveșmântat cu hiton roșu și o mantie albastră cu o învolburare barocă a faldurilor. Se remarcă renunțarea totală la stilizarea geometrică a acestora în favoarea modelajului prin lumini și umbre, picturalitatea tușei în definirea veșmintelor și a detaliilor anatomice ale feței. Cu o mână binecuvântează Pământul, iar cu cealaltă susține Evanghelia deschisă, în ipostaza de *Învățător*. În spatele său, pe un fundal transparent care sugerează veridic prezența cerului se văd capete de îngeri cu aripi, specifici stilului baroc.

În stânga *Mântuitorului* e reprezentat *Ioan Botezătorul* îmbrăcat în veșminte modeste de culoare brun-cenușie. Cu stânga susține o cruce mare de tip bizantin, în timp ce dreapta este adusă la piept în semn de devoțiune. Deasupra capului poartă o aureolă aurie. Un alt element inovator îl constituie renunțarea la frontalismul strict al artei bizantine. Astfel, personajul este reprezentat din semi-profil cu capul întors spre stânga într-un ușor contrapost al corpului și proiectat pe fundalul unui peisaj redat în perspectivă cromatică. Se poate remarca finețea degradeurilor prin care se sugerează în maniera picturii occidentale diferența de intensitate cromatică dintre prim-plan și fundalul scenei. În fundal, în stânga, Sf. Ioan Botezătorul e reprezentat botezându-l pe Iisus în apa Iordanului.

Aceleași elemente de limbaj sunt prezente și în icoana împărătească a *Maicii Domnului* din stânga ușilor împărătești. Ca și în cazul *Mântuitorului*, veșmintele se bazează pe contrastul dintre roșu-cărămiziu și albastru. Elementele novatoare se exprimă în căderea fluentă a faldurilor mantiei, permițând ușoara sugestie a volumului, caracterul portretistic al chipului, transparența aeriană a fundalului decorat în manieră barocă cu capete de îngeri cu aripi. Cu amândouă mâinile ea îl ține pe Iisus-Prunc care binecuvântează cu o mână.

În dreapta *Maicii Domnului* e reprezentat *Arhanghelul Mihail* îmbrăcat conform iconografiei tradiționale, dar printr-o tratare mult mai picturală. Sugestia coloristică a jocului de lumini și umbre se reflectă în tratarea veșmintelor, a scutului, dar și în finețea gradației de la prim-plan la peisajul cu orizontul plasat foarte jos din fundal.

Pe ușile diaconești din lemn e pictată, în stânga, *Viziția Mariei la Elisabeta*, iar în dreapta *Fecioara Maria* cu părinții acesteia, *Ioachim* și *Ana*, ambele cu stratul pictural într-o stare precară de conservare, asemenea picturii de pe ușile

împărătești. Un element inedit, la ușa diaconească dreaptă îl constituie redarea Mariei în varianta *Immaculatei*, stând deasupra globului pământesc și strivind șarpele păcatului originar. Temă la modă în arta barocă a secolului al XVIII-lea, preluată prin intermediul modelelor văzute de artiști, prezența *Immaculatei* nu are implicații de ordin dogmatic în arta de tradiție răsăriteană. *Viziția*, redată naturalist, în maniera specifică picturii occidentale, exprimă bucuria celor două femei.

Sub registrul icoanelor împărătești, la baza iconostasului, se află patru panouri rectangulare reprezentând la dreapta *Lepădarea lui Iona pe țărnul Ninivei și Tăierea capului Sfântului Ioan Botezătorul*, iar la stânga, în două scene, *Tobie și îngerul*, respectiv *Sf. Ioan* exilat în Insula Patmos, vizitat de un înger. Toate scenele sunt spațializate în conformitate cu viziunea occidentală asupra perspectivei. Astfel, bidimensionalitatea și perspectiva inversă tipic bizantine au fost înlocuite cu peisaje remarcabile prin transparența fundalurilor, sugestia poetică, picturală, a mediului acvatic sau a fluidității aerului. Îndeosebi scena cu ilustrarea legendei lui Iona se remarcă prin virtuozitatea tratării perspectivei și a peisajului aflate în deplină armonie cromatică cu scena din prim-plan. Pe fundalul mării și al unei stânci e redat Iona, în mijlocul unei insulițe înconjurată de apă. În spatele lui se află un chit imens cu gura rămasă deschisă (Iona, II, 11: "Și Domnul a dat poruncă peștelui și peștele a aruncat pe Iona la țărnu").

Iona poartă aureolă, iar veșmintele lui se integrează armonios în tonurile de albastru ale peisajului. Aceeași sugestie a mediului acvatic, prin intermediul mării, insulițelor, ceții și cerului, apare și în celelalte două scene (*Tobie și îngerul*, *Sf. Ioan în Patmos*). Scena *Tăierii capului Sf. Ioan Botezătorul* este plasată în interiorul celulei în care a fost închis înainte de moarte. Pe podea este redat trupul decapitat al Sfântului, în timp ce capul, prevăzut cu nimb, este oferit de un soldat Salomeei.

Deasupra ușilor împărătești și diaconești sunt reprezentate trei scene din viața și faptele Mântuitorului. Toate scenele, cu mai multe personaje, sunt dispuse în interiorul unor ample medalioane elipsoidale încadrate de cartușe expresive, decorate cu vrejuri, flori și panglici poleite. Deasupra ușilor împărătești este redată *Cina cea de Taină*. Apostolii așezați în cerc în jurul unei mese avându-l în centru pe Iisus, au fizionomii și gesturi individualizate în care se întrevede influența reprezentărilor occidentale care pun accentul pe surprinderea reacțiilor psihologice ale personajelor. O altă scenă, remarcabilă prin compoziție și expresivitate este *Vindecarea orbului din naștere*. Compoziția este plasată pe un fundal cu elemente de peisaj. Iisus, singurul care poartă aureolă, unge cu lut ochii orbului; în spatele Său se află grupul apostolilor.

Registrul superior cuprinde șirul apostolilor. Purtând aureole și simboluri specifice (Sf. Andrei -crucea în formă de X, ap. Tadeu-fierăstrău, Bartolomeu-cuțit, ap. Ioan-cupa cu otravă) apostolii stau deasupra unor rotocoale de nori, dispuși simetric, câte șase de o parte și alta a compoziției centrale *Coborârea de pe cruce*. Depășind convenționalismul bizantin, scena ilustrează receptarea influențelor iconografice apusene definite printr-o receptare emoțională a mesajului Scripturii. Ilustrând cel mai bine latura emoțională, dramatică și umană a creștinismului, *Patimile* lui Iisus sunt și aici pretextul unei scenografii tipic baroce cu accent pe exteriorizarea patetică a durerii personajelor. Corpul lui Iisus, dispus în diagonală, încordat de suferință, este coborât

de pe cruce de Iosif și Nicodim. La baza acesteia e reprezentată Maria în stare de leșin, susținută de Ioan. Deși poartă aureolă, chipul său reflectă trăirea umană a dramei. Realizată în tonuri de albastru și roșu, scena e proiectată pe fundalul unui cer valorat, redând involburarea norilor întunecați, dar și lumina difuză a amurgului.

Coronamentul este compus din panouri ovale cuprinzând imaginile prorocilor, însoțite de rotuli din profețiile mesianice ale acestora. Moise are ca atribut Tablele Legii, iar David ține în mâini o harfă. Busturile lor sunt încadrate de ornamente vegetale somptuoase, deasupra cărora se află crucea cu moleniile.

Cercetătorul Florian Dudaș a descoperit ușile împărătești ale vechii catedrale din Velența. Realizate prin grija protopopolui Ioan la 1720-1721, ele ilustrează tema consacrată a *Bunei Vestiri*. Lucrarea, de certă valoare, se remarcă prin figurile monumentale, inspirate din lumea Bizanțului, ale Fecioarei Maria și Arhanghelului Gavril, dar și prin prezența unui registru superior în care sunt reprezentați prorocii David și Solomon<sup>51</sup>.

Intrarea în naos este delimitată printr-un frumos despărțitor din lemn traforat, sculptat și poleit, care delimitează "Biserica femeilor" și este decorat cu 19 icoane încadrate în medalioane elipsoidale. Icoanele sunt pictate pe lemn pe ambele fețe. În partea centrală două colonete îmbrăcate în ghirlande delimitează trecerea dintre pronaos și naos și susțin în partea superioară un cartuș baroc. Pictat pe partea dinspre intrare cu *Învierea Domnului* în manieră occidentală, iar pe partea opusă, dinspre naos, cu *Schimbarea la Față*, acesta este racordat prin expresive volute baroce. În ambele scene, care-i reflectă latura divină, energia luminoasă, nematerială, Iisus stă cu picioarele pe un vârtej baroc de nori.

Sprijinit central pe două colonete și prevăzut cu icoane, despărțitorul delimitează pronaosul de naos. Un element specific al structurii sale este aspectul sinuos și ondulatoriu al elementelor vegetale, ritmate în ghirlande ce formează panglici și coronițe. Această țesătură vegetală susține din loc în loc medalioane ovale pictate cu chipurile unor sfinți și sfinte creștine, încadrate de vrejuri, panglici, și creste de val. În partea superioară traseul despărțitorului are un ritm ondulatoriu baroc, iar partea inferioară, dinspre pronaos este prevăzută cu icoane dispuse în medalioane rotunde, cu registrele delimitate prin console poleite. Situat în "Biserica femeilor", despărțitorul este decorat în medalioanele dinspre intrare, de la stânga la dreapta, cu figurile unor femei sfinte sau martire ca: *Sf. Varvara* (Planșa XVI. a.), *Sf. Iuliana*, *Sf. Tecla* (Planșa XVI.c), *Sf. Cristina*, *Sf. Ecaterina*, *Sf. Irina*. Situate în centrul medalioanelor, acestea sunt reprezentate cu atribute care fac referire la calitățile sau martirajul personajelor: *Sfânta Irina*, ca împărăteasă încoronată, *Sfânta Ecaterina* sprijinind roata martiriului, *Sfânta Cristina*, *Sfânta Tecla*, *Sfânta Barbara* ținând pe genunchi sabia cu care i s-a tăiat capul, *Sfânta Iuliana*, cu o ramură de palmier în mână. Chipurile sfințelor se remarcă prin realism și capacitate de individualizare portretistică, sugerând inspirația pictorului din modele reale. La baza despărțitorului sunt redată *Sf. Maria Egipteanca*, *Sf. Evdochia*, *Maica Domnului cu Pruncul* (Planșa XVI.b.), *Sf. Iulita*, *Sf. Teodosia* și

<sup>51</sup> F. Dudaș, C. Butișcă, Pinteș C, *Vechea catedrală ortodoxă a Bihorului. Biserica din Velența Orăzii*, Ed. Brevis, Oradea, 2004, p. 125



*Sf. Paraschiva*. Pe partea dinspre naos, destinată inițial doar bărbaților, sunt reprezentați în medalioane sfinți martiri ca: *Sf. Arhidiacon Ștefan*, *Sf. Gheorghe*, *Sf. Procopie*, *Sf. Eustatie*, *Sf. Dimitrie*, *Sf. Teodor Stratilat* (Planșa XVI. d.).

Amvonul se remarcă prin aceeași decorație grațiosă alcătuită din ghirlande poleite. Ele încadrează pânza din dreptul pupitrului, cu reprezentarea *Sf. Apostol Pavel*, dar și icoanele pe lemn ale parapetului și cupei reprezentând sfinții ierarhi ai bisericii răsăritene (*Sf. Vasile cel Mare*, *Sf. Grigorie*, *Sf. Chiril*), respectiv cei patru evangheliști cu atributele lor.

Îndeosebi tronul arhieresc se remarcă prin eleganța decorului vegetal, poleit, dispus în spirală, care îmbracă colonetele, baldachinul și icoana pe pânză cu reprezentarea *Sf. Ioan Gură de Aur*. Stranele sunt de asemenea originale, fiind ornamentate cu coroņite alcătuite din frunze de laur poleite<sup>52</sup>.

Plasticitatea rococoului este vizibilă și în concepția celor două șfeșnice din lemn sculptate și poleite, alcătuite din vrejuri cămoase și trandafiri dispuși în jurul unui lujer central. Baza șfeșnicelor este alcătuită din elemente portante terminate în volute baroce, ce stau deasupra unor sfere acoperite de gheare de leu.

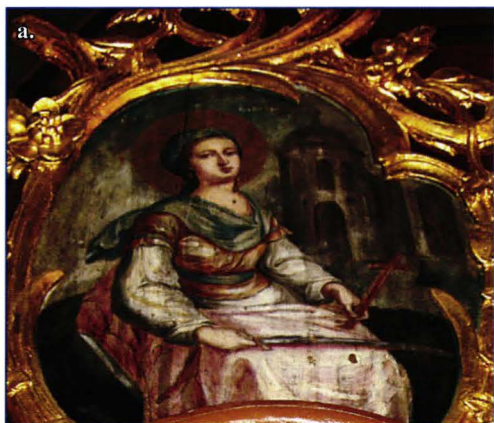
Între 2001-2003 sub preotul Roman Pintea, actualul paroh al bisericii, a fost realizată restaurarea vechii picturi murale a bisericii. Au fost refăcute scenele ce redau, pe boltă, deasupra stanelor, *Nașterea Domnului*, în sud, *Învierea Domnului*, în nord, precum și chipurile celor patru evangheliști situate pe următoarele unități de boltă ale bisericii. Concomitent, a fost vopsită în maro partea lemnoasă a mobilierului și iconostasului și a fost consolidat stratul poleit al acestora.

<sup>52</sup> Apud F. Dudaș, *România din Oradea în epoca Luminilor*, Oradea, 1996, p. 178;

**Biserica ortodoxă “Sf.Arhangheli”-Velența (1769-1779)**

XV. Iconostas, sec XVIII, sculptura de Axente și Iosif Pilthauer  
<https://biblioteca-digitala.ro>

## Biserica ortodoxă “Sf.Arhangheli”-Velența (1769-1779)



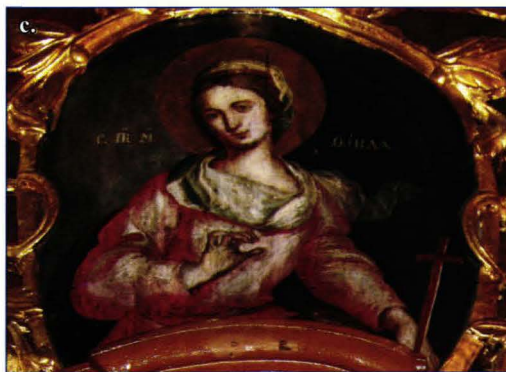
### Iconostasil mic al bisericii

XVI. a. Sf. Varvara,  
detaliu

XVI. b. Maica Domnului cu Pruncul,  
detaliu

XVI. c. Sf. Tecla,  
detaliu

XVI. d. Sf. martiri,  
fața dinspre naos a despărțitorului



## IV. NAȚIUNE ȘI CONFESIUNE: BISERICA CU LUNĂ (1784-1790)

Monument reprezentativ pentru Oradea, Biserica cu Lună și-a păstrat valoarea emblematică de simbol al luptei pentru afirmarea identității național-ortodoxe a românilor orădeni. Construită între 1784-1790 Biserica cu Lună este din multe puncte de vedere un monument unicat de o deosebită importanță artistică, istorică, dar și etnică, confesională.

Structurată în interior după planul unei biserici sală tradiționale cu un singur turn în dreptul fațadei, prevăzută cu pronaos, altar și mici abside laterale, Biserica cu Lună îmbină moștenirea arhitecturii ortodoxe cu accentele baroce ale decorației exterioare. Ea ilustrează tipul bisericii cu un singur turn, tip inspirat din arhitectura bisericilor de lemn, dar prezent și în tipologia bisericilor baroce provinciale. Îndeosebi fațada principală se remarcă prin expresivitatea plastică a ornamentelor care o ritmează: volute ionice legate prin ghirlande baroce, ghirlande dispuse în formă de coroane, alternanța frontoanelor triunghiulare cu cele arcuite. Aceeași morfologie barocă apare în acoperișul turnului, prin intermediul ghirlandelor baroce decupate din tablă. În cele patru colțuri ele fac loc chipurilor pictate ale celor patru evangheliști, stâlpii de susținere ai bisericii, prin care mesajul Noului Testament s-a răspândit în toate colțurile lumii.

Piatra de temelie a bisericii a fost pusă în 1784, anul răscoalei lui Horea. Prezența vie a evenimentului în conștiința poporului este confirmată de portretul lui Horea pictat ulterior pe cheia de boltă a arcadei de deasupra iconostasului. Din punct de vedere religios, Biserica cu Lună se confundă cu trecutul ortodocșilor orădeni, cu demersurile acestora pentru obținerea dreptului de a-și ridica biserică în Orașul Nou. Mult timp Biserica ortodoxă din cartierul Velența a fost singurul refugiu spiritual pentru ortodocșii orădeni, reflectând însă și interdicția acestora de a-și construi biserică de zid în interiorul orașului. Sub acest aspect, ridicarea Bisericii cu Lună reprezintă în plan spiritual o recunoaștere de către autoritățile habsburgice a relevanței numerice a comunității românești din cartierul orădean Orașul Nou care își revendică dreptul la o biserică proprie. Ea exprimă în plan arhitectural recunoașterea în contextul *Edictului de Toleranță* (1781) a statutului de egală îndreptățire al confesiunii ortodoxe în Transilvania. Astfel, principalul succes al ortodocșilor din Oradea după Edictul de Toleranță l-a constituit recunoașterea dreptului de a-și ridica o biserică de zid în centrul Orașului Nou. Semnificația Bisericii cu Lună era cu atât mai mare cu cât era prima

biserică cu turn din Orașul Nou ridicată în epocă<sup>53</sup>. Ca urmare a demersurilor făcute de episcopul Roman Ciorogariu (1852-1936) imediat după reînregirea națională din 1918, Biserica cu Lună este din 1920 Catedrala reînființatei Episcopii a Bihorului. În ziua de 23 mai 1919, pe lepezile ei au îngenuncheat Regele Ferdinand și Regina Maria la rugăciunea de mulțumire pentru împlinirea idealului național românesc. Așa cum afirma preotul paroh Vasile Popovici: „Numai mulțumită acestei biserici, noi orădenii am putut, tot aici, plânge de bucuria izbândirii visului strămoșesc”<sup>54</sup>.

Pictura murală veche a bisericii, pictura, sculptura și poleirea iconostasului este opera fraților **Alexandru și Arsenie Teodorovici**. Dacă vechea pictură murală s-a pierdut, decorația interioară a bisericii fiind refăcută de Eremia Profeta, în schimb s-a păstrat iconostasul, un exemplu tipic de influență a barocului tardiv în mediul românesc. Realizat între 1815-1831 de frații Alexandru și Arsenie Teodorovici (1768-1826), iconostasul are un caracter eclectic, rezultat din confluența elementelor tradiționale bizantine (tematica și dispunerea în registre) cu cele proprii barocului, rococo-ului sau neoclasicismului (Planșa XVII.a.).

Fraților Teodorovici li se datorează icoanele catapetesmei și cele de la baldachinul Sfântului Epitaf. Cel mai apreciat, Arsenie, s-a născut la Panciova în 1768, afirmându-se ca decorator de biserici la Novisad, Zemun, Mitrovița, Vârșet, Timișoara, Gyula (Biserica ortodoxă “Sf. Nicolae”) și Buda<sup>55</sup>. Pictura pe lemn a fost realizată în tehnica ulei, în măsură să confere culorilor aderență, strălucire și durabilitate. În contractul din 1817 Arsenie este denumit pictor, iar Alexandru Teodorovici figurează ca aurar. Cei doi se angajau să realizeze 12 icoane de format oval reprezentând: *Nașterea Domnului, Circumcizia, Botezul Domnului, Aducerea la templu, Intrarea în Ierusalim, Înălțarea Domnului, Rusaliile, Adormirea Maicii Domnului, Nașterea Maicii Domnului, Înălțarea Sf. Cruci, Intrarea în biserică a Maicii Domnului, Soborul Sf. Arhangheli*. În document se precizează și dispunerea icoanelor. Astfel, deasupra icoanei împărătești a lui Hristos va trebui pictată *Învierea lui Lazăr*, iar dedesubtul ei *Femeia samariteancă*; deasupra icoanei *Sf. Ioan Botezătorul* urma să fie pictată *Nașterea Sf. Ioan Botezătorul*, iar dedesubt *Tăierea capului Sf. Ioan Botezătorul*; deasupra icoanei împărătești a *Maicii Domnului – Vizitația*, iar dedesubtul ei *Fuga în Egipt*; deasupra icoanei *Sf. Nicolae- Întâlnirea dintre Petru și Iisus pe mare*, iar dedesubt *Iisus pe mare*<sup>56</sup>.

Pentru pictarea bisericii comunitatea a strâns fonduri din donații particulare în valoare de 2500 de florini și a împrumutat 6000 de florini din " fondul național" de la

<sup>53</sup> Descrierea monumentului la N. Firu, *Monografia Bisericii Sfintei Adormiri(Biserica cu Lună) din Oradea*, Tiparul Tipografiei Diecezane, Oradea, 1934; Constantin I. Olariu, *Catedrala episcopală, “Biserica cu hramul Adormirea Maicii Domnului” din Oradea. Partea artistică*, în vol. colectiv *Din activitatea bisericească a Episcopiei ortodoxe a Oradiei în ultimii 200 de ani*, Ed. Episcopiei Ortodoxe a Oradiei, 1984, p. 251-333; A. Lucian, *Catedrala episcopală din Oradea*, în *Mărturii-Evocări*, Oradea, 1980

<sup>54</sup> Vasile Popovici, *Catedrala noastră*, în *Legea Românească*, Anul IX, nr. 21, Oradea, 1929, p.3

<sup>55</sup> N. Firu, *Date și documente cu privire la istoricul bisericii greco-ortodoxe române din Oradea Mare*, Arad, 1909, p. 76

<sup>56</sup> Arhivele Statului Oradea, Parohia Ortodoxă Oradea, Ds. Nr.9

Karlovit<sup>57</sup>. În contractul pentru pictarea bisericii încheiat de comunitatea ortodoxă cu Alexandru Teodorovici din 19 august 1815 acesta se angajează să picteze icoanele „după ritul cuvenit, după gustul mai nou, în așa fel ca să depășească pe cele din biserica Velenței”<sup>58</sup>.

Prin tematică și dispoziția în registre majoritatea icoanelor se încadrează în tipicul bizantin, dar cu o interpretare influențată de limbajul artei occidentale. Cel mai important dimensional este registrul inferior prevăzut cu icoane mari, rectangulare. În conformitate cu programul iconografic bizantin pe ușile împărătești este reprezentată *Buna Vestire*, iar pe ușile diaconești *Sf. Arhanghel Mihail și Sf. Arhidiacon Ștefan*. La stânga ușilor împărătești iese în evidență icoana împărătească a *Maicii Domnului* (Planșa XVII.b.). Se remarcă finețea chipului tratat pictural, depășind linearismul bizantin prin modelajul cu lumini și umbre. Plasticitatea drapajului permite sugestia realistă a volumului. Morfologia barocă este prezentă prin norii decorativi și capetele de îngeri care o flanchează pe Maria, degradeul fin al cerului din fundal, sau haloul difuz, fără contur precizat care aureolează chipurile Mariei și ale pruncului divin. În partea inferioară a icoanei, la picioarele Mariei, este redată în slavonă o inscripție cuprinzând numele donatorilor și anul realizării icoanei: „Patroana jupânesei Dragoși Andreea și a jupânului Stupa Teodor, iulie 1817”. În dreapta Mariei e reprezentat *Sfântul Nicolae* în veșmintele arhieriești tradiționale, dar cu o descriere extrem de realistă și minuțioasă a detaliilor ornamentale, sugerând textura și somptuozitatea materialelor. Icoana iese în evidență prin caracterul portretistic al chipului cu trăsături umanizate, inspirate din realitate. La baza icoanei se află o inscripție cu menționarea numelui donatorului: „Făcută cu cheltuiala jupânului Eftimie Savici, 28 iunie 1817”. Icoana împărătească a *Mântuitorului* îl reprezintă pe acesta ca învățător. Influența barocă e evidentă prin plasarea lui Iisus în sfera celestă, pe fundalul unui cer valorat specific picturii occidentale. Cu capul aureolat de un halou difuz, Mântuitorul este înconjurat de un vârtej de nori și flancat de chipuri de îngeri cu o expresie de adorație. Cu stânga, sprijinită deasupra globului pământesc, binecuvântează, iar cu dreapta arată spre cruce, simbol al sacrificiului expiator în favoarea umanității. Chipul, tratat portretistic, se remarcă prin umanizarea și individualizarea trăsăturilor. La baza icoanei se află o inscripție cu litere chirilice menționând numele donatorilor care au finanțat pictura icoanei: "Patroana jupânesei Marin Floare și a jupânului Pudera Ioan. În martie 28-1830". În dreapta lui Iisus se află icoana Sfântului Ioan Botezătorul. Îmbrăcat în haine modeste, redat cu aripi în ipostaza de Îngerul deșertului, personajul e proiectat pe fundalul unui peisaj cu perspectivă cromatică<sup>59</sup>.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 75

<sup>58</sup> G. Lițiu, *Începuturile Bisericii cu Lună până la incendiul din 1836*, în *Din activitatea bisericească a Episcopiei ortodoxe a Oradiei în ultimii două sute de ani*, Editura Episcopiei Ortodoxe Române a Oradiei, 1984, p. 71

<sup>59</sup> N. Firu, *op. cit.*, p. 75

Pe uşile împărăteşti e reprezentată, conform tipicului bizantin, *Buna Vestire*. Influenţa iconografiei occidentale apare în reprezentarea Mariei ca o femeie citind o carte, prezenţa norilor şi a capetelor de îngerii cu aripi, precum şi încercarea de a reda torsiuena manieristă a corpului îngerului. Pe uşile diaconeşti e pictat la dreapta *Arhanghelul Mihail*, iar la stânga *Sfântul Arhidiacon Ştefan*. Deasupra uşilor diaconeşti este redat, la dreapta, martiriul acestuia, iar la stânga *Convertirea lui Saul pe drumul Damascului*. Dacă în prima scenă este evident interesul pentru dramatizarea barocă a subiectului, în cea de-a doua se poate remarca prezenţa luminii supranaturale sub forma unui fascicul care iradiază dinspre Iisus, reprezentat în registrul celest.

Sub icoanele primului registru se află mici scene încadrate în panouri rectangulare reprezentându-l pe *Iisus vorbind cu femeia samariteancă*, *Tăierea capului Sfântului Ioan Botezătorul* în dreapta, *Fuga în Egipt şi Iisus potolind marea* în stânga. Pe toate aceste icoane sunt redată inscripţii greceşti cu numele donatorului: cu "cheltuiala lui Mihai Ugrai în anul 1830". În *Tăierea capului Sfântului Ioan Botezătorul* se poate remarca spațializarea interiorului tratat tridimensional în maniera artei occidentale, dar şi naturalismul brutal al scenei. Scena *Fugii în Egipt* se individualizează prin pitorescul personajelor şi al peisajului. Dimensiunea poetică a scenei este conferită de prezenţa piramidelor, a munţilor şi a palmierilor precum şi de luminozitatea cerului obţinută prin tonuri de albastru şi roz, redată cu o deosebită transparenţă.

Deasupra uşilor împărăteşti e reprezentată *Cina cea de Taină*. Apostolii, cu fizionomii şi gesturi veridice, sunt reprezentaţi reuniţi în jurul lui Iisus. În stânga sa apare Ioan cu capul aplecat pe umărul Mântuitorului, iar în dreapta Iuda, schiţând un gest de apărare. Ca şi în arta apuseană pictorul a încercat să evidenţieze reacţiile emoţionale ale apostolilor la afirmaţia făcută de Iisus. Alături de modelele prin lumini şi umbre al personajelor şi al interiorului, un element de noutate îl constituie prezenţa pe masă a mielului pascal, aluzie la sacrificiul lui Iisus. La dreapta, în panouri rectangulare sunt scene reprezentându-l pe Iisus umblând pe mare, *Învierea lui Lazăr* şi *Sfinţii Arhangheli Mihail şi Gavril*, iar la stânga *Întâlnirea Mariei cu Elisabeta*, *Naşterea Sfântului Ioan Botezătorul* şi *Sfinţii apostoli Petru şi Pavel*. În scena *Vizitaţiei*, se remarcă spațializarea icoanei prin intermediul peisajului şi a cerului valorat cromatic, frumuseţea chipului Mariei reprezentată cu capul descoperit în maniera artei occidentale. În loc de nimbul bizantin conturat circular, capetele celor două femei sunt înconjurate de un halou difuz.

De inspiraţie tipic occidentală este icoana *Încoronării Mariei de către Sfânta Treime*. Temă specifică artei occidentale, icoana o reprezintă pe Maria stând în picioare deasupra globului pământesc şi călcând pe şarpe, simbol al păcatului originar. Din punct de vedere iconografic un element de noutate în raport cu arta răsăriteană îl constituie reprezentarea figurativă a lui Dumnezeu-Tatăl sub forma unui bătrân cu barbă şi nimb triunghiular, dar şi prezenţa norilor şi a capetelor de îngerii cu aripi. Fecioara Maria ţine în mâna dreaptă un lujer de crin, simbol al castităţii; chipul său înscris într-un frumos oval este umanizat şi inspirat din realitate. Aşezaţi pe un tron de nori, Iisus şi Dumnezeu-Tatăl susţin o coroană deasupra capului său, aluzie la calitatea Mariei de împărăteasă a cerurilor. În punctul cel mai înalt al lucrării este reprezentat într-un cerc de lumină porumbelul Sfântului Duh. Morfologia barocă este evidentă atât

la nivelul iconografiei, cât și în învolburarea faldurilor, plasarea scenei exclusiv în registrul celest, accesibilitatea sacrului sugerată prin umanizarea persoanelor sfinte.

De o parte și de alta a *Încoronării Fecioarei de Sfânta Treime* sunt înșiruite pe două niveluri praznicele împărătești încadrate în medalioane ovale: *Nașterea Domnului*, *Botezul Domnului*, *Intrarea în Ierusalim*, *Pogorârea Duhului Sfânt*, *Nașterea Maicii Domnului*, *Aducerea la Templu a Mariei*, la dreapta, iar la stânga, *Tăierea împrejur*, *Întâmpinarea Domnului*, *Învierea*, *Adormirea Maicii Domnului*, *Înălțarea Crucii*. În icoana *Nașterii Domnului* se poate constata simbioza barocă a planurilor uman-sacru prin naturalismul personajelor, respectiv prezența luminii care simbolizează caracterul divin al pruncului. O parte a icoanelor praznicare (*Nașterea Domnului*, *Botezul*, *Intrarea în Ierusalim*) sunt plasate pe fundalul unor peisaje picturale în care iluzia depărtării spațiale este sugerată în maniera picturii apusene prin diluția tonurilor. Și în celelalte scene autorul a renunțat la caracterul static și hieratic al personajelor, precum și la stilizarea lineară în favoarea unor reprezentări realiste și picturale. În acest sens sunt relevante relaționarea firească a personajelor, surprinderea volumului și a mișcărilor corpului, modul de redare a drapajului care cade liber în falduri ample, gestică și fizionomia realiste, sugerând participarea emoțională. Naturalismul scenelor rezultă deopotrivă din sugestia tridimensionalității care înlocuiește perspectiva inversă și fondul de aur bizantin. Astfel, indiferent dacă scenele sunt plasate în peisaj sau se desfășoară în interioare, succesiunea planurilor este sugerată prin jocul degradeurilor cromatice. Umanizarea sacrului se realizează prin procedee specifice picturii occidentale cum sunt realismul personajelor, respectiv tratarea unor scene religioase în maniera unor scene de gen (*Nașterea Maicii Domnului*, *Întâmpinarea Domnului*). Cu același naturalism este tratată și tema *Adormirii Maicii Domnului*. La fel ca în celebra lucrare a lui Carravaggio, compoziția este simplificată prin renunțarea la atributele ce aparțin temei în interpretarea tradițională. Și aici autorul a obținut umanizarea subiectului pictând moartea unei femei simple. Lipsa de idealizare a personajelor, figurile simple și umane ale apostolilor accentuează forța expresivă a scenei.

În registrul următor, integrat coronamentului sunt reprezentați prorocii (*Isaia*, *Ieremia*, *Ezechiel*, *Daniel*), grupați câte doi de o parte și cealaltă a compoziției centrale *Coborârea de pe cruce*. Influența barocului este evidentă în amestecul de naturalism și irealism, accentul pe latura emoțională, exteriorizarea patetică a suferinței Mariei. Prorocii sunt reprezentați în picioare pe fundalul unor peisaje luminoase, cu ceruri valorate și orizontul plasat foarte jos. O parte dintre proroci (*Moise*, *Solomon*, *Aron*, *David*) sunt dispuși în partea superioară a coronamentului, flancând crucea cu moleniile. Fraților Alexandru și Arsenie Teodorovici li se datorează și pictura baldachinului Sf. Epitaf, prevăzut pe cele două laturi cu scene ilustrând *Calea Crucii*, temă de inspirație occidentală.

Pictura cu imitație de marmură de la iconostas, cor, partea inferioară a pereților, scara ce duce la clopote și din "Biserica femeilor" a fost realizată conform contractului din 1817 de pictorul Schutz Jozsef<sup>60</sup>. Dealtfel, până în 1977, cea mai mare parte din

<sup>60</sup> Arhivele Statului Oradea, Parohia Ortodoxă Oradea, Ds. Nr. 4, fila 6



suprafața bisericii a fost pictată cu imitație de marmură, pe care se profilau câteva scene religioase de calitate mediocră pictate la fel ca și decorul în tehnica ulei. Executate în manieră realistă, scenele delimitate de rame pictate confereau impresia unor tablouri izolate unele de celelalte și pierdute în ansamblul pictat cu imitație de marmură. Calitatea mai slabă a picturii determinată de stângăcia desenului, stereotipia compoziției, a fost accentuată de restaurările empirice aplicate în timp. Inițial, în glafurile ferestrelor erau pictate ornamente similare cu cele aflate pe arcele bolții. Ulterior, cu ocazia repictării bisericii, întreaga decorație murală a fost înlocuită.

Icoanele mai mici ale iconostasului, icoana *Sf. Ioan Gură de Aur* de pe tronul arhieresc, icoanele de la strane (*Sf. Chiril și Sf. Metodie*) și amvon au fost realizate de pictorul Paul Murgu din Timișoara. Acesta din urmă a realizat pentru Biserica din Chișoda (jud. Timiș) un iconostas care este o copie fidelă a iconostasului Bisericii cu Lună din Oradea<sup>61</sup>. În conformitate cu contractul din 24 ianuarie 1816, Alexandru și Arsenie Teodorovici se angajau să realizeze și vechea pictură murală în ulei a bisericii. Sunt menționate scenele *Iisus în Grădina Ghetsemani și Vindecarea slăbănogului la scăldătoarea Vitezda* (pe peretele de nord), respectiv *Adormirea Maicii Domnului*, hramul bisericii și *Plata dajdiei* (pe peretele sudic). Bolta rămasă albă a bisericii a fost înzestrată cu fresce decorative de pictorul occidentalizant Jacob Golsz. Acesta a reprezentat pe bolta din fața altarului - *Domnul Savaot înconjurat de cetele îngerești*<sup>62</sup>, iar în colțuri pe cei patru evangheliști. Pe bolta naosului au fost redat: *Înălțarea Domnului*, *Schimbarea la față*, *Ieșirea lui Noe din corabie*, *Jertfa lui Avraam*<sup>63</sup>. Lucrările de pictură s-au terminat la sfârșitul anului 1831, iar sfințirea a avut loc în 11 iunie 1832. Toate acestea au fost înlocuite cu ocazia repictării bisericii, dar Eremia Profeta a păstrat o parte din temele inițiale: *Adormirea Maicii Domnului*, hramul bisericii a rămas tot pe peretele sudic, *Iisus în Grădina Ghetsemani*, tot pe peretele de nord.

Între 1977-1979 pictura murală veche a fost înlocuită cu o pictură nouă realizată în frescă de cunoscutul pictor bisericesc **Eremia Profeta** (1914-2002) din București<sup>64</sup>. Artistul a pictat deopotrivă Paraclisul Episcopiei Ortodoxe a Oradiei (în 1972 capela și sala istorică; în 1981-casa scârilor), iconostasul Bisericii Albastre (între 1985-1988), a participat la restaurarea capelei cimiteriale ortodoxe a orașului și a realizat numeroase decorații în frescă pentru biserici și catedrale ortodoxe din țară (Catedrala ortodoxă "Sf. Ioan Botezătorul" din Arad, Catedrala ortodoxă "Adormirea Maicii Domnului" din Satu Mare, Catedrala ortodoxă "Sf. Trei Ierarhi" din Aiud etc.) Tot acum au fost curățite icoanele de pe iconostas și s-au restaurat coloanele din fața acestuia<sup>65</sup>. În oferta făcută Episcopiei Ortodoxe a Oradiei, pictorul se angaja să respecte programul iconografic formulat în Deviz de Direcția Monumentelor Istorice astfel încât „stilul și coloritul picturii să se integreze și să sublinieze frumusețea arhitectonică a interiorului,

<sup>61</sup> N. Firu, *Monografia Bisericii Sfintei Adormiri din Oradea*, 1934, p. 77

<sup>62</sup> Arhivele Statului Oradea, *Parohia Ortodoxă Oradea*, Ds. 19, fila 4

<sup>63</sup> N. Firu, *Monografia Bisericii Sfintei Adormiri din Oradea*, 1934, p. 75

<sup>64</sup> Arh. Episc. Ort. Oradea, Contract de lucru, 28 sept. 1977

<sup>65</sup> *Sărbătorirea a 200 de ani de la zidirea Catedralei episcopale ortodoxe române (Biserica cu Lună) din Oradea (1784-1984)*, p.1

care are o concepție monumentală, maiestuoasă”<sup>66</sup>. Tot acum, cadrul de lemn al iconostasului a fost colorat în armonie cu noua înfățișare a interiorului, decorațiile sculptate au fost repoleite și icoanele au fost curățate. Pictorul a fost remunerat separat pentru pictură, respectiv aureolele și rozetele poleite. Proiectul de pictură, cu distribuția iconografică a fost întocmit de artista Virginia Videa din București, autoarea picturii în frescă de la Biserica Albastră din Oradea.

Din punct de vedere arhitectural absida altarului este prevăzută în interior cu trei absidiolate ce corespund sintronului, proscomidiarului, respectiv diaconiconului. Bolta altarului e divizată în trei registre printr-un motiv decorativ alcătuit din benzi și meandre împletite. În centrul bolții e redată *Maica Domnului orantă*, în picioare cu brațele ridicate, ținându-l în poala mantiei pe *Iisus-Emanuel* redat în obișnuitul medalion circular. Chipul suav, cu trăsături delicate al Fecioarei este redat pictural și aureolat de un nimb auriu. La fel ca în icoana împărătească, Maica Domnului nu poartă maforionul tradițional, dar are capul acoperit cu un voal. La stânga și la dreapta sa, în celelalte două registre sunt reprezentate cetele îngerești care privesc spre grupul central cu o expresie de adorație.

Imediat sub boltă urmează o friză de medalioane rotunde cu chipurile ierarhilor *Atanasie, Chiril, Grigore Palama, Gherman, Nicolae, Spiridon, Silvestru*. Sub friză, în interiorul altarului e redată *Cina cea de Taină*, subiectul principal al iconografiei zonei superioare de pe peretele hemiciclului (Planșa XVIII.a.). Prototip al liturghiei arhieresti, scena îl reprezintă central pe Iisus înconjurat de apostolii dispuși simetric de-a lungul unei mese lungi, plină de simboluri euharistice (pâinea, potirele), respectiv hristice (peștele). Și aici este redat momentul în care Iisus vestește apostolilor trădarea Sa. Iuda, cu o figură întunecată, îmbrăcat în veșminte de culoare gri-negru, este redat izolat, de cealaltă parte a mesei. Cu corpul contorsionat și ținând într-o mână punga cu arginți-simbolul trădării, este pe punctul de a se ridica de la masă. Un element inedit al reprezentării îl constituie prezența la baza mesei, într-un colț, a unor ștergere și ulcioare de lut românești. La fel ca și *Împărtășania apostolilor*, *Cina cea de Taină* este o aluzie la instituirea de către Iisus a Euharistiei, mister care se află în centrul cultului creștin.

Aceeași semnificație euharistică o are și reprezentarea lui *Iisus-Emanuel* în potir din absidiola nordică, ce corespunde proscomidiarului, firidă boltită din stânga altarului. Destinația liturgică și semnificația euharistică sunt sugerate prin redarea lui Iisus-copil cu capul aureolat stând într-un potir, cu brațele deschise lateral. La baza potirului sunt redade spice de grâu și struguri, iar peretele absidei e decorat cu vrejuri și ciorchini de viță. Spicele și strugurii simbolizează pâinea și vinul, respectiv trupul și sângele Domnului dăruite credincioșilor pentru iertarea păcatelor. Ele simbolizează sacramentul ce stă la baza creștinismului - transformarea materiei în hrană spirituală. Vârful bolții e marcat printr-o stea pictată în care e înscrisă monograma lui Iisus. Situată deasupra absidiolatei nordice, ea accentuează semnificația spațiului semicircular al absidei ca grotă simbolică a Nașterii Domnului, respectiv mormânt al Mântuitorului.

<sup>66</sup> Arhivele Statului Oradea, *Parohia Ortodoxă Oradea, Dosar tehnic, Oferta picturului Eremia Profeta*

În absidiola centrală e redat Iisus în calitatea de Preot suprem al Bisericii, iar în cea sudică – *Cina de la Emaus*, eveniment ce confirmă realitatea *Învierii Domnului*. Spațiul intermediar dintre absidiole este prevăzut, conform tradiției, cu reprezentări ale Sf. Părinți ai Bisericii răsăritene, creatori ai Liturghiei: *Sf. Vasile cel Mare, Apostolul Iacob, Grigore Dialogul, Sf. Ioan Gură de Aur*. Sf. Ierarhi sunt flancați de *Sf. arhidiaconi Ștefan și Laurențiu*.

În absidiola sudică, pictorul a reluat o secvență din *Cina cea de Taină*, redând un fragment din masa euharistică, în care apare Iisus vorbind cu unul dintre apostoli. *Împărtășania apostolilor* reeditează semnificația *Cinei de Taină* desfășurată în registrul superior al altarului, precum și a imaginii din proscomidie, în care trupul lui Iisus este redat în potirul Euharistic.

Bolta longitudinală, semicilindrică, e întărită de trei arce dublouri sprijinite de câte trei perechi de pilaștri ce determină trei travee mari și una mică ce corespunde cafasului corului. Închipuind cerul, ea este decorată cu teme de o mare semnificație spirituală, exprimând relația de continuitate dintre Vechiul și Noul Testament. Astfel, în traveea din fața altarului, apropiată de locul cel mai sacru al bisericii, este reprezentată *Sfânta Treime adorată de cetele îngeresti*, cu imaginea lui Dumnezeu-Tatăl în variantă occidentală, ca un bătrân cu barbă și nimb triunghiular. În stânga ține sceptrul, iar în dreapta globul pământesc. Lângă El stă Iisus, redat tânăr cu barbă și aureolă circulară îmbrăcat în mantie albastră și pelerină roșie; cu dreapta binecuvântează, iar cu stânga ține Cartea Sfântă pe care sunt înscrise literele  $\alpha$  și  $\omega$ . În centru, deasupra e redat porumbelul Duhului Sfânt de la care pornesc trei fascicule de lumină geometrizzate. Cartușul de factură barocă, în interiorul căruia persoanele sfinte tronează deasupra norilor, e încadrat lateral de îngeri. Înveșmântați ca preoți și diaconi liturghisitori, ei duc în mâini obiectele sfinte ale cultului și o filacteră cu inscripția: „Sfânt, Sfânt, Sfânt este Domnul Savaot”. Cetele îngerilor sugerează un fragment din tema Liturghiei îngeresti, arhetip divin al liturghiei terestre săvârșite de preot. Spre marginile bolții sunt redați cei patru proroci mari ai Vechiului Testament: *Isaia, Eremia, Ezechiel și Daniel*.

Fiind vorba de o biserică cu boltă longitudinală continuă, chipul *Pantocratorului* este pictat într-un medalion central în partea corespunzătoare turlei, iar chipurile celor patru evangheliști la colțurile unității de boltă. Hristos, cu o expresie gravă, maiestuoasă e flancat de patru serafimi; ține în stânga Evanghelia și cu dreapta binecuvântează. Pe chenarul care înconjoară bustul lui Hristos este înscris pasajul liturgic: „Doamne, Doamne, caută din Cer și vezi și cercetează via aceasta pe care a sădit-o dreapta Ta”, aluzie la comunitatea creștină a cărei cercetare și mântuire și-a asumat-o Iisus prin *Patimile și Învierea Sa*. Totodată tema *Pantocratorului* aduce aminte creștinului de existența lui spirituală, mai presus de lumea de „aici” și „acum”<sup>67</sup>.

Un medalion similar de dimensiuni mai mici este consacrat în cea de-a treia unitate de boltă *Maicii Domnului Platytera*. Imaginea este străjuită de patru serafimi și încadrată de două cete de îngeri, aluzie la rugăciunile închinat Maicii Domnului, „mai cinstită decât heruvimii și mai mărită fără de asemănare decât serafimii”.

<sup>67</sup> Părintele Arsenie Boca, *Biserica de la Drăgănescu. „Capela Sixtină a ortodoxiei românești”*, Deva, 2005

Ultima travee, mai mică, corespunzătoare intrării în naos, reia sugestia continuității dintre Vechiul și Noul Testament prin reprezentarea împăraților profeți *Solomon, David, Miheia* și a *Sf. Ioan Botezătorul, Înaintemergătorul Domnului*.

Tot în conformitate cu recomandările Erminiilor, în absida sudică e pictată *Nașterea Domnului* cu Închinarea păstorilor și a magilor (Planșa XVIII.b.). Pe pereții absidei apar *Sf. Dimitrie și Nestor*, în timp ce pe boltă e redat îngerul înștiințându-l pe Iosif să plece cu Maria și pruncul în Egipt. În absida de nord, în registrul inferior e redată *Învierea Domnului*. Iisus se înalță triumfător spre ceruri într-un halou de lumină, purtând pe umăr o flamură cu cruce de tip apusean; lângă el sunt redați soldații de pază căzuți la pământ, uluiți de spaimă. Pe pereții absidei sunt pictați *Sf. Gheorghe și Sebastian*, iar pe boltă scena *Înălțării Domnului* asistată de apostoli dispuși în semicerc.

Programul iconografic de pe pereții *naosului* cuprinde scene din viața și *Patimile* Mântuitorului, respectiv numeroase reprezentări de sfinți și sfinte ale Bisericii creștine. Registrul inferior al peretelui sudic e divizat în trei panouri prin scene de mari dimensiuni: *Botezul Domnului, Adormirea Maicii Domnului, Schimbarea la Față*, prima dintre ele aflată în relație de succesiune în raport cu episodul *Nașterii Domnului* din conca absidei sudice.

*Botezul Domnului* (Planșa XVIII.c.) se remarcă prin simplitatea compoziției și noblețea figurilor. Iisus cu corpul seminud, spiritualizat dar mai realist decât în pictura tradițională, stă cu picioarele în apa Iordanului. *Sf. Ioan Botezătorul*, îmbrăcat în veșminte ample după moda antică și nu în veșmântul din păr de cămilă, ține o cruce înaltă în stânga și îl botează pe Iisus cu dreapta. Prezența Duhului Sfânt e sugerată printr-un porumbel alb în centrul unui halou ocru. Îngerii ce stau pe malul apei, cu mâinile acoperite poartă mantii lungi și pelerine frumos decorate. Toate personajele poartă aureolele clasice bizantine. Întreaga scenă este încadrată într-un peisaj pictural, în nuanțe de gri-verzui, ocru, roz.

*Adormirea Maicii Domnului*, imagine emblematică a hramului bisericii, este deosebit de bine realizată. Încadrată în spațiul situat deasupra uneia din ușile de intrare laterale, scena cuprinde, grupați pe trei registre- îngerii, apostolii, respectiv oamenii care participă la privegherea Mariei. Îmbrăcată în maforionul roșu bizantin, cu aureolă în jurul capului, Maria e reprezentată întinsă pe catafalc. Central, în interiorul unei mandorle elipsoidale, apare Iisus ce ține în brațe sufletul divin al mamei sale redat sub forma unui prunc înfășat. Se remarcă noblețea figurilor din prim-plan, îndeosebi a Mariei și a îngerilor, redarea expresivă a faldurilor ce permit ușoara sugestie a volumului. Artistul a conferit mai multă picturalitate și expresivitate personajelor, a căror înfățișare se îndepărtează ușor de rigorismul canonic bizantin.

O interpretare mai personală apare în scena *Schimbării la față*. Iisus, redat în prim-plan în veșminte argintii are obișnuitul nimb cruciger, dublat de un halou semicircular cu raze. În spatele său sunt reprezentați profeții Moise și Ilie redați ca două umbre cenușii, contopindu-se cu fundalul de aceeași culoare. Iisus stă în vârful unei mobile; de o parte și cealaltă a acesteia sunt reprezentați apostolii, unul cu o expresie de uimire, celălalt își acoperă ochii cu mâna, iar al treilea, dormind în picioare.

Registrul superior cuprinde în dreptul primei ferestre reprezentări ale *Sf. Cosma și Damian* (lateral), în cadrul frizei de sub fereastră - *Sf. Irina, Sf. Ecaterina, Sf. Teofil, Sf. Dionisie, Sf. Sozon*, iar deasupra *Pogorârea Duhului Sfânt*. Cea de-a doua fereastră este flancată de Vestirea Adormirii, deasupra ei fiind redată Preacinstirea Maicii Domnului. În același registru, în partea ce corespunde intrării în naos, deasupra scenei *Schimbarea la Față* sunt reprezentate *Sf. Agata și Sf. Lucia*.

Pe peretele nordic al naosului, registrul inferior este împărțit și aici în trei mari panouri reprezentând scena *Iisus și samariteanca*, precum și teme integrate în ciclul *Patimilor: Rugăciunea lui Iisus în Grădina Ghetsemani*, respectiv *Intrarea în Ierusalim*. Registrul corespunzător ferestrelor cuprinde reprezentări ale sfinților *Iacob și Valentin* (lateral), în cadrul frizei de sub fereastră - *Sf. Fevronia, Sf. Natalia, Sf. Procopie, Sf. Tiron, Sf. Ciprian*, iar deasupra ferestrei- scena *Răstignirii Domnului*.

Cea de-a doua fereastră este ocupată integral de reprezentarea *Rugăciunii lui Iisus în Grădina Ghetsemani* (Planșa XIX.a.). Iisus stă îngenunchiat pe fundalul unui peisaj tensionant. Lângă el e redat un înger cu aripi prelungi care-i arată potirul ce prevestește viitoarele suferințe. În stânga apare grupul apostolilor redați dormind. Reprezentarea are o serie de analogii formale cu celebra lucrare a lui El Greco - *Hristos pe Muntele Măslinilor*. Relevante în acest sens sunt tipologia îngerului care-i întinde potirul lui Iisus. Ca și în lucrarea lui El Greco, el are forme și aripi alungite, spiritualizate și stă deasupra unui vârtej de nori. Un alt element de analogie îl constituie grupul celor trei apostoli adormiți. În ambele cazuri, apostolii constituie un grup compact, dând impresia că se susțin unul pe celălalt. Apostolul Petru, mai în vârstă, cu barbă își susține capul cu aceeași gestică a mâinilor. Alte analogii sunt: tratarea peisajului (cerul fantastic, reprezentarea lui Iisus în genunchi deasupra unei movile, dealul din spatele său), vestimentația apostolilor și personajele fantomatice cu torțe care vin să-l prindă pe Iisus. La fel ca soldații romani învinși de somn în scena Învierii, tema apostolilor adormiți ce apare în *Schimbarea la față*, respectiv *Rugăciunea în Grădina Ghetsemani* simbolizează "somnul rațiunii", starea proprie omului care nu sesizează miracolul produs chiar în fața ochilor săi.

În *Intrarea în Ierusalim* se remarcă pitorescul veșmintelor și detaliilor arhitecturale (peisajul cu dealuri, palmieri și clădiri ce redă cetatea Ierusalimului). Iisus, cu capul încadrat de o aurerolă circulară înaintea lent stând pe asin; cu dreapta binecuvântează populația Ierusalimului care-l întâmpină cu ramuri de palmier, iar un copil întinde un fel de covor la picioarele Lui.

Deasupra ferestrei e redată *Prinderea lui Iisus*. În același registru, în partea ce corespunde intrării în naos, deasupra scenei *Iisus și samariteanca* sunt reprezentați doi sfinți martiri.

Loc de tranziție între profan și sacru, pronaosul are rolul de a introduce credinciosul creștin în ambianța simbolică specifică cultului. Astfel, pe cele trei bolti ale pronaosului ne întâmpină diferite ipostazieri creștine ale sacrului: pe prima boltă figurează *Iisus Emanuel* înconjurat de cele patru ființe apocaliptice, simboluri ale evangheliștilor: îngerul (*Matei*), leul (*Marcu*), taurul (*Luca*), vulturul (*Ioan*). Pe cea de-a doua boltă e ilustrată *Sfânta Treime* sub forma iconografică răsăriteană a *Filoxeniei lui Avraam*, iar în cea de-a treia boltă apărea *Cel vechi de zile*, de inspirație

occidentală, ca un bătrân cu barbă și nimb triunghiular. Prin înălțimea care le este proprie, bolțile exprimă starea de maximă spiritualitate, ele fiind rezervate persoanelor aflate în vârful ierarhiei celeste: *Sfânta Treime, Maica Domnului, Iisus, Sf. Arhangheli și îngeri*. Reprezentările de pe bolțile pronaosului exprimă relația de continuitate dintre Vechiul și Noul Testament. Prezența lui *Iisus Emanuel* pe prima boltă de la intrarea în biserică are semnificația unei mărturii de credință în hristocentrismul religiei ortodoxe, exprimând în același timp împlinirea în persoana lui Iisus a profesiilor Vechiului Testament. Pe pereții care fac trecerea spre naos sunt pictați sfinți martiri și ierarhi ai credinței ortodoxe din Transilvania: *Sf. Martiri Ioan Valahul și Oprea Miclăuș*, respectiv ierarhii *Ilie Iorest și Sava Brancovici*. Prezența lor este o aluzie la semnificația național-ortodoxă a monumentului, Biserica cu Lună fiind rezultatul aceleiași lupte pentru păstrarea identității etnice și religioase.

În ceea ce privește programul iconografic al pronaosului aici întâlnim sfinți și sfinte creștine: *Sf. Irina, Sf. Marina, Sf. Antonie cel Mare, Sf. Cuv. Parascheva*. Centrul de interes al iconografiei este reprezentat de *Maica Domnului Glycofilousa* redată pe perețele răsăritean, respectiv *Coborârea la iad*, pe perețele sudic.

Se poate remarca o adaptare a programului iconografic la arhitectură. Astfel, pe perețele cilindric situat la etaj în dreptul casei scării e redată o variantă prescurtată a *Scării Sf. Ioan Sinaitul*, temă ce a cunoscut o largă difuzare în lumea ortodoxă, întâlnindu-se și în decorația exterioară a mănăstirilor din Nordul Moldovei. Într-un stil naiv, e figurată o biserică de mănăstire specific bucovineană și o scară pe care urcă țărani și călugări supravegheați din înaltul cerului de îngeri ce țin în mâini coroanele slavei cerești. Aspiranții la moștenirea vieții veșnice sunt așteptați sus de Iisus care le întinde o mână și cu cealaltă arată un rotul pe care sunt înscrise cuvintele evanghelice: „Eu sunt Lumina lumii, cine mă va chema pe mine nu va umbla în întuneric” (Planșa XIX.c.). La fel ca îngerii în zbor, motivul scării sugerează ascensiunea spre realitatea spirituală, exprimând însă faptul că Împărăția de dincolo trebuie câștigată prin efortul personal al creștinului.

La etaj programul iconografic este dominat de redarea sfinților melozi. Un element inedit îl reprezintă prezența în cafasalul corului a scenelor inspirate din *Geneză*. Astfel, pe perețele de apus, de o parte și cealaltă a ferestrei centrale, apar scenele *Dumnezeu desparte apele de uscat*, respectiv *Crearea omului*. Pe perețele sudic e reprezentată scena *Dumnezeu creează lumina*, în registrul inferior, respectiv *Crearea astrilor*, în registrul superior. În toate, Dumnezeu-Tatăl este redat după tipologia de inspirație occidentală ca un bătrân cu barbă și plete albe și nimb triunghiular. Îndeosebi *Dumnezeu creează lumina*, respectiv *Crearea astrilor* se remarcă prin expresivitate, capacitate de sinteză și armonie cromatică. În prima scenă pictorul sugerează, în conformitate cu textul biblic, geneza Luminii din întunericul primordial simbolizat coloristic printr-o nuanță de gri (Planșa XX.a.). În partea superioară a scenei, pe același fundal gri, se întrevăd străfulgerări aurii ce simbolizează Lumina. Înveșmântat într-o mantie albă cu falduri largi, Creatorul însoțit de doi îngeri comandă printr-un gest imperativ al mâinii drepte delimitarea Luminii din partea superioară de întunericul de jos, separând astfel ziua de noapte. Maniera de reprezentare trimite la caracterizarea făcută Providenței în Psalmul 104: “Tu te învelești cu lumina ca și cu o

mantie; cu dreapta Ta întinzi cerurile ca un cort"<sup>68</sup>. Deosebit de poetică este și scena *Creării aștrilor* bazată pe echilibrul tonurilor calde. Dumnezeu - Tatăl cu nimb triunghiular poleit și pelerină roșie se află între Soare și Lună, tocmai create, redată în prim-plan sub forma unor sfere de magmă (Plansa XX. b).

Deasupra ferestrei centrale se remarcă reprezentarea *Sf. Arh. Mihail*, sfânt cu calități apotropaice, conducător al oștilor divine și sfântul protector al Episcopiei Ortodoxe a Oradiei, iar în glafurile ferestrei *Sf. Arsenie melodul* și *Efrem melodul*. În acord cu destinația cafasului, aici predomină sfinții melozi, creatori ai imnografiei bisericești. Astfel, stâlpii cafasului sunt decorați, în cea mai mare parte cu chipurile lor. Pe stâlpul sudic apar: *Sf. Roman melodul*, *Sf. Teofan melodul*, *Sf. Maxim* și *Sf. Mc. Mamant*. Pe stâlpul nordic sunt redați: *Sf. Ioan Damaschin melodul*, *Sf. Anatolie melodul*, *Cuv. Pahomie* și *Sf. Cuv. și Mărturisitor român Visarion Sarai*. O temă adecvată funcției cafasului este aceea a îngerilor muzicanți cu alăute, subiect de inspirație occidentală, redat deasupra ferestrei sudice. Pe bolți sunt reprezentați *Sf. Mc. Antoniu*, *Sf. Miron*, iar pe unitățile de boltă ce fac legătura cu stâlpii - *Sf. Mc. Caliopia* și *Sf. Mc. Trofim*. În partea superioară a stâlpilor sunt reprezentate fragmente de laude și cântări liturgice. Melozii reprezentați pe stâlpi în partea dinspre navă țin în mâini suluri cu inscripții: *Roman Melodul* arată un rotul cu textul: „Pe Născătoarea de Dumnezeu ai avut învățătoare, gânditorule de Dumnezeu, înțelepțindu-te, învățându-te și îndemnându-te a cânta”, iar *Sf. Ioan Damaschinul* un rotul cu inscripția: „Ca o lumină dumnezeiască ai luminat biserica, Părinte al nostru îmbrăcând-o în strălucirea cântărilor tale”.

La dreapta intrării în naos, pe peretele vestic al acestuia sunt redați P.F. Patriarh Justin, episcopii orădeni Roman Ciorogariu și Vasile Coman, ultimul, contemporan cu execuția picturii murale, iar în stânga I.P.S. Nicolae Mladin, Mitropolit al Ardealului în perioada executării picturii. Deasupra intrării e redată stema Patriarhiei Române și aceea a Episcopiei Oradiei.

În cripta bisericii se află osemintele episcopilor orădeni Roman Ciorogariu, Nicolae Popovici și Vasile Coman, precum și ale ctitorilor Mihai Cristoff și Mihai Puspoki.

În anul 2001 pictura în frescă a fost restaurată (curățată) de pictorul Marian Verza din București. În ultimii ani au început operații de restaurare și în exteriorul bisericii, fiind recondiționat acoperișul din tablă de cupru cu ornamente baroce al turnului, dar și întreaga tencuială a monumentului care a primit o nuanță de alb-gălbui.

Frescele realizate de Eremia Profeta pentru Biserica cu Lună reflectă intenția artistului de a armoniza decorația interioară cu specificul plasticii arhitecturale, respectiv al iconostasului, în care-și fac simțită prezența influențele occidentalizante ale barocului tardiv. Dacă în reprezentările de pe bolta navei hieratismul bizantin este mult mai evident (imaginea *Pantocratorului*, *Maica Domnului Platytera*, evangheliștii, prorocii), în schimb în reprezentările de pe pereții navei artistul și-a permis o mai mare libertate interpretativă. Astfel, pictorul a menținut un eclectism ponderat în cadrul căruia tipicul bizantin al programului iconografic se îmbină cu o

<sup>68</sup> Psalmul 104, vs. 2

picturalitate proprie artistului, putându-se vorbi chiar de un stil personal al acestuia. În acest sens, îndeosebi în cazul marilor scene din registrul inferior al pereților se remarcă un anumit narativism al reprezentărilor (*Nașterea Domnului* însoțită de *Închinarea păstorilor și a magilor*, *Intrarea în Ierusalim*, *Adormirea Maicii Domnului*), relaționarea realistă a personajelor, interesul pentru descrierea fizionomiilor, veșmintelor, gesturilor și stărilor sufletești, sugestia volumului, crearea unor cadre peisagistice mai ample).

Coloritul pitoresc cu nuanțe intermediare îi îngăduie artistului să exprime, tot prin mijloace picturale o atmosferă plină de mister, conferind o aură de spiritualitate scenelor *Iisus în Grădina Ghetsemani*, *Învierea și Înălțarea Domnului*, *Închinarea păstorilor și a magilor*. Prin toate aceste trăsături fresca creează un cadru în care pictura iconostasului se integrează perfect.

Din aceeași intenție, Eremia Profeta a procedat adesea la fel ca autorii picturii iconostasului, introducând, la fel ca și aceștia, câteva elemente de influență apuseană. Astfel, una din cele mai evidente influențe de acest gen o constituie reprezentarea lui Dumnezeu-Tatăl ca un bătrân cu barbă și nimb triunghiular, atât pe bolta navei, cât și în cadrul scenelor inspirate din *Geneză*. Glorificarea *Sfintei Treimi* de pe bolta navei are analogii cu aceeași temă din Biserica "Sf. Nicolae" aflată în vecinătate. Ca și aici, *Sfânta Treime* cu o tipologie de origine apuseană este încadrată într-un cartuș baroc, delimitat clar pe fundalul unei decorații în manieră grisaille.

Un exemplu de interpretare occidentalizantă a temelor religioase este și *Învierea Domnului*, *Prinderea lui Iisus*, vigneta cu reprezentarea lui *Iisus în chip de Miel cu cruce*. Pasiunea artistului de a prelucra picturi celebre din arta occidentală apare în scena *Rugăciunea lui Iisus în Grădina Ghetsemani*, în care este evidentă influența stilului lui El Greco prin spiritualizarea atmosferei, alungirile manieriste ale personajelor, peisajul nocturn tensionat cu o cetate în fundal.

Un element specific stilului lui Eremia Profeta îl constituie prezența unor sfinți ierarhi de origine română, martiri sau mărturisitori ai credinței ortodoxe: mitropoliții *Ilie Iorest și Sava Brancovici*, episcopul *Visarion Serai*, *Ioan Valahul*, *Oprea Miclăuș*. Intenția de a evidenția caracterul național românesc al monumentului apare și printr-o serie de detalii cum ar fi prezența ulcioarelor românești la *Cina cea de Taină*, păstori îmbrăcați în veșmintele țăranilor români în scena *Nașterea Domnului*, prezența unor călugări sau laici români în reprezentarea *Scării Sf. Ioan Scărarul*.

Semnificația național-ortodoxă a monumentului este evidentă și prin portretele episcopilor Oradei, Roman Ciorogariu și Vasile Coman, care străjuiesc intrarea în naos. Dacă primului i se datorează reînființarea vechii Episcopii ortodoxe a orașului și ridicarea Bisericii cu Lună la rangul de Catedrală ortodoxă a orașului, cel de-al doilea a înzestrat-o cu o pictură corespunzătoare acestui statut.

Așa cum afirma episcopul vicar Justinian Chira la împlinirea a 200 de ani de la întemeierea monumentului, „Biserica cu Lună din Oradea poate fi considerată prima catedrală și maica tuturor bisericilor din Transilvania, pentru că ea este cel dintâi lăcaș de închinăciune românesc, cea dintâi biserică *monumentală* de zid ce s-a ridicat în



Principatul Transilvaniei”<sup>69</sup>. Un element ce contribuie la unicitatea monumentului în România și pe plan european este sfera jumătate neagră, jumătate aurie datorată meșterului orădean Georg Rueppe. Realizată în 1774 și pusă în legătură cu orologiul, ea face o rotație timp de 28 zile indicând cu precizie, până astăzi, fazele Lunii.

Cu piatra de temelie pusă chiar în anul izbucnirii răscoalei lui Horea, Biserica cu Lună păstrează peste veacuri amintirea sacrificiului suprem al conducătorilor răscoalei, eternizând chipul lui Horea chiar pe arcul de deasupra iconostasului. Redat sub pretextul chipului nefăcut de mână al Mântuitorului, portretul lui Horea se confundă cu trăsăturile lui *Iisus*, pentru a exprima suprema comuniune în suferință și tragismul supliciiului.

Ortodocșii orădeni și-au exprimat gratitudinea și față de împăratul care le-a recunoscut în cele din urmă dreptul istoric și confesional, redând portretul lui Iosif al II-lea pe arcul de deasupra cafasului corului, tot prin substituirea icoanei Mântuitorului cu portretul Împăratului. Acest lucru se desprinde și din textul pisaniei redactate în limbile română, greacă, slavonă dispus deasupra cafasului corului: „Zidirea bisericii acesteia temeiul cel din început s-au pus în anul 1784, în 9 Noem. Cu voia și slobozenia Preainălțatului Imperat al Romanilor Iosif al II-lea, căruia fie pomenire veșnică, stăpânind în eparhia Aradului Episcopul Petru Petrovici, fiind protoprezviter Oradiei Mari Gheorghie Ranislavlevici, iară Mihail Piuspeki și Mihail Krisstof titori. S-au zidit cu cheltuiala norodului drept credincios neunit de neam grecesc, românesc și sârbesc, locuitoriu a orașului acestuia, și a hramului Adormirii a Născătoarei de Dumnezeu fii ascultători. Prin Kiumes Maistor Iacob Eder și Ioan Lins palir”.

Ridicată într-o epocă de mari frământări etnice, sociale și confesionale, însă cu rezultate benefice pentru neamul românesc, biserica cu hramul *Adormirea Maicii Domnului* își păstrează până astăzi valoarea de simbol al luptelor și jefelor românilor ardeleni în efortul de a-și afirma drepturile istorice, identitatea națională și confesională.

---

<sup>69</sup> *Sărbătorirea a 200 de ani de la zidirea Catedralei episcopale ortodoxe române (Biserica cu Lună) din Oradea (1784-1984)*, p.10

**Biserica cu Lună,  
hramul “Adormirea  
Maicii Domnului ”  
(1784-1790)**



XVII a. Iconostas pictat de Alexandru și Arsenie Teodorovici, 1815-1830

XVII b. Maica Domnului, icoană împărătească

## Biserica cu Lună, Fresce de Eremia Profeta, 1977-1979



XVIII. a. Cina cea de  
Taină, Altar

XVIII. b. Nașterea  
Domnului,  
Absida sudică

XVIII. c. Botezul  
Domnului, Naos

Biserica cu Lună, Fresce de Eremia Profeta, 1977-1979

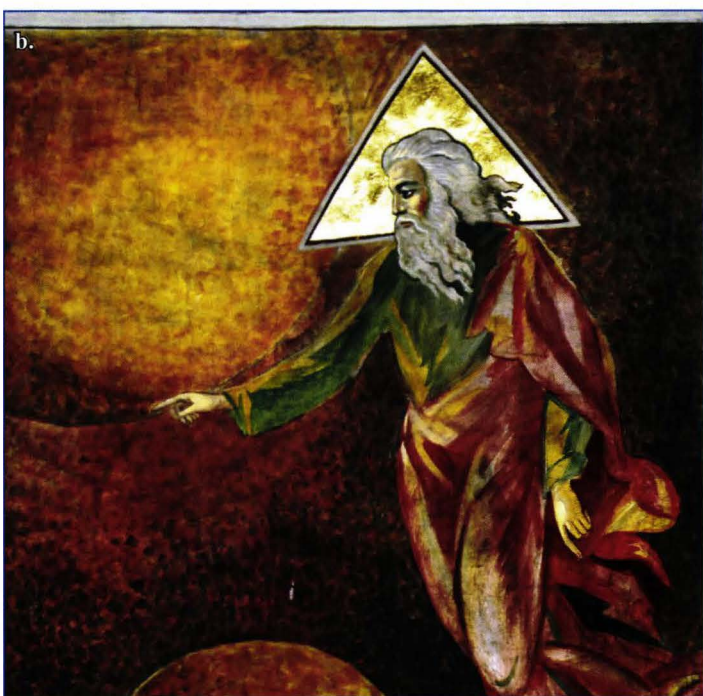


XIX. a. Rugăciunea  
în Grădina  
Ghetsemani,  
Naos

XIX. b. Liturghia  
Îngerească, Boltă

XIX. c. Scara  
Sf. Ioan Scărarul,  
Cafasul corului

## Biserica cu Lună, Fresce de Eremia Profeta, 1977-1979



XX. a. Dumnezeu creează  
Lumina, Căfasul corului

XX. b. Crearea astrilor,  
Căfasul corului

## V. ARTĂ RELIGIOASĂ ȘI ISTORIE NAȚIONALĂ ÎN PICTURA PARACLISULUI EPISCOPIEI ORTODOXE

Bazele paraclisului Episcopiei Ortodoxe a Oradei au fost puse în toamna anului 1921 imediat după reactivarea instituției episcopale ortodoxe de către episcopul Roman Ciorogariu (1920-1936), primul titular al Episcopiei reînființate.

În ceea ce privește funcția paraclisului, el a servit atât ca loc de rugăciune personal al episcopului, cât și ca lăcaș destinat pregătirii și hirotonirii noilor preoți, respectiv celebrării unor momente festive din viața episcopiei. Paraclisul a funcționat într-o stare de improvizație până în 1931, de când datează iconostasul. Cadrul, din lemn de stejar cu incrustații al acestuia a fost realizat la Școala de Arte și Meserii din Oradea, pictura icoanelor fiind opera maestrului **Anastase Demian**.

În 1971, P.S. Vasile Coman, în primul său an de arhipăstorire, l-a transformat într-un adevărat lăcaș de închinare ortodoxă. Una din realizările importante ale sale a fost chiar amenajarea și sfințirea Paraclisului, respectiv a Muzeului bisericesc de la sediul Episcopiei Ortodoxe a Oradei. Din inițiativa sa au fost făcute modificări importante în structura interiorului. Planșeul de lemn plat al tavanului, aflat într-o stare avansată de degradare, a fost înlocuit după proiectele arhitectului Iuliu Savu cu o boltă curbă din beton armat<sup>70</sup>. În cursul anului 1972 întreg interiorul a fost îmbrăcat cu o pictură executată în frescă de pictorul **Eremia Profeta** din București. În anul 1974 s-au montat vitraliile executate în Atelierele Administrației Patriarhale, precum și cele două candelabre sculptate artistic în atelierele Mănăstirii Plumbuita<sup>71</sup>.

O altă împlinire spirituală îndeplinită după reînființarea Episcopiei orădene a fost organizarea unui muzeu bisericesc cu două săli în care au fost expuse mărturiile importante de viață bisericească și culturală ale românilor bihoreni: manuscrise, cărți vechi bisericești, icoane pe sticlă și lemn, cruci, potire, mitre arhieresti, odăjdii.

Sfințirea paraclisului, situat în aripa de sud-vest a reședinței episcopale, a fost realizată cu solemnitate la data de 25 noiembrie 1973, de către P.S. Vasile Coman, P.S. Antonie Ploieșteanul și episcopul vicar patriarhal Antonie Plămădeală, înconjurați de un sobor de preoți, diaconi și un mare număr de credincioși din Oradea și din cuprinsul Eparhiei. Tot atunci s-au așezat Sfintele moaște în masa Sf. Altar.

---

<sup>70</sup> Arh.Episc.Ort.Oradea, Act.nr. 5325/ 1971

<sup>71</sup> Arh. Episc. Ort. Oradea, *Document festiv întocmit cu ocazia sfințirii Paraclisului și inaugurării muzeului bisericesc de la reședința Episcopiei Ortodoxe Române din Oradea*

Cu această ocazie a fost stabilit și hramul Paraclisului, consacrat sfinților *Sf. Ilie Iorest și Sava Brancovici*, martiri pentru credința ortodoxă, sanctificați și comemorați în fiecare an la 24 aprilie. În anul sfințirii paraclisului se împlineau 290 de ani de la martiriul mitropolitului *Sava Brancovici*, canonizat în 1955. În discursul ținut cu prilejul primului hram al Paraclisului, episcopul Vasile Coman a explicat motivația opțiunii pentru cei doi sfinți martiri. Astfel, mitropolitul *Sava Brancovici* este cel dintâi ierarh român care în calitatea de Mitropolit al Bălgradului a avut sub jurisdicția sa pe românii din Bihor. Un alt argument invocat de episcop consta în faptul că ierarhul era originar din Inău, lângă Arad, iar ortodocșii bihoreni au fost mult timp în dependență spirituală și ierarhică de Episcopia Aradului<sup>72</sup>. Atât *Ilie Iorest* cât și *Sava Brancovici* luptaseră cu dârzenie pentru apărarea credinței naționale ortodoxe în contextul deosebit de dificil pentru românii transilvăneni în secolele XVII-XVIII. În sinodul din 1675 *Sava Brancovici* a decis că „cuvântul lui Dumnezeu să se rostească în limba noastră românească în care ne-am născut”.

Realizarea picturii murale a fost încredințată pictorului bisericesc **Eremia Profeta**. Capela nu mai fusese pictată niciodată, la data pictării interiorului exista doar tâmpla sculptată din lemn de stejar de 3,60 x 3,80 m, cu o pictură realizată de **Anastasiu Demian** (1899-1977). Acesta s-a născut la 25 mai 1899 și aparține generației artistice interbelice. Pictor autodidact, nu a urmat cursurile vreunei școli academice. La chemarea pictorului Aurel Ciupe, a plecat în 1919 la Paris, unde a stat până în 1925. Aici a studiat în Ateliers des Arts Sacrées sub îndrumarea lui Maurice Denise de la care a deprins noțiuni de frescă, grafică și afiș. Importantă a fost preocuparea sa pentru pictura bisericească, care se manifestă încă de pe acum (decorează în 1923 biserica de la Mésériat, în apropiere de Lyon). În afara studiilor de la Paris, un rol important în formarea sa ca pictor bisericesc l-a avut plecarea la Athos, în 1927, unde deprinde cunoștințe de pictură murală de la Panselinos ce lucra în această perioadă la mănăstirea Lavra<sup>73</sup>. Revenit în țară, pictorul s-a implicat în decorarea unor importante monumente de artă religioasă bizantină (a participat la decorarea Catedralelor ortodoxe din Cluj-Napoca, Timișoara, Arad, Târgu Mureș, a refăcut decorația în frescă de la Biserica „Sf. Maria” din Timișoara etc.). În 1931 a realizat pictura iconostasului de la Paraclisul Episcopiei ortodoxe din Oradea (Planșa XXI.a.). Stilul artistului, care a realizat deopotrivă lucrări laice și a fost un remarcabil ilustrator de cărți și reviste, a obținut o recunoaștere internațională prin Marele Premiu al Salonului Oficial de la Paris (1927), Medalia de aur la Expoziția universală de la Paris din 1937, Premii la expozițiile pariziene de afiș din 1920<sup>74</sup>.

Cu ocazia reamenajărilor Paraclisului, iconostasul a fost integrat în peretele despărțitor care delimitează altarul de naos. Cu o structură originală, el se

<sup>72</sup> Cuvântul Episcopului Dr. Vasile Coman la săvârșirea slujbei primului hram al Paraclisului episcopal de la Oradea, 24 aprilie 1974, p.17-18

<sup>73</sup> Gh. Mândrescu, *Studii și articole de istoria artei*, Ed. Accent, 2003, p.76

<sup>74</sup> T.Alexa, T.Moldoveanu, M.Muscă, *Centrul artistic Baia Mare, 1896-1996*, Baia Mare, p. 291-292

caracterizează prin puternica reliefare a icoanelor împărătești, în forma unor panouri mai înalte, terminate în arc semicircular și situate în centrul ușilor diaconești. Ele reprezintă astfel singurele icoane care încadrează ușile împărătești, ce redau secvența tradițională a *Bunei Vestiri*, cu Arhanghelul Gavril pe un canat și Fecioara Maria citind din Evanghelie pe celălalt (Plansa XXI.b.). Icoanele și ușile împărătești sunt îmbrăcate în decorația sculptată și poleită, care constituie un fel de soclu ce integrează icoanele împărătești. Acestea din urmă redau în partea stângă o frumoasă imagine a *Maicii Domnului-Eleusa*, dominată de tema afecțiunii reciproce dintre mamă și copil, redați cu fețele alipite. Măinile cu degetele lungi și subțiri exprimă spiritualizare, iar privirea reflectă anticiparea suferințelor viitoare ale copilului. Acesta ține cu o mână Evanghelia, iar cu cealaltă binecuvântează. În dreapta ușilor împărătești e redată icoana împărătească a Mântuitorului într-o variantă influențată de imaginea *Pantocratorului*, arătând credincioșilor Evanghelia deschisă. Ambele imagini sunt redată pe fond de aur, în care este incizat traseul aureolelor. Registrul superior, mult mai îngust, cuprinde câte trei icoane, fiecare cu câte doi apostoli, dispuși simetric de o parte și de alta a temei centrale *Cina cea de Taină*. Ultimul registru este alcătuit din icoane de dimensiuni variabile ce se încadrează în traseul ușor trilobat al coronamentului. Sunt redată praznicele împărătești: *Nașterea Domnului*, *Botezul Domnului*, *Maica Domnului*, *Intrarea în Ierusalim*, în partea stângă, respectiv *Schimbarea la față*, *Sf. Ap. Ioan*, *Înălțarea Domnului*, *Pogorârea Duhului Sfânt* - în dreapta. Scenele încadrează la mijloc *Sf. Mahramă*. Toate icoanele sunt opera pictorului Anastasie Demian și au ca element specific cromatismul viu, cu interes pentru culorile primare (roșu, galben, albastru), dar și pentru raporturile de complementaritate (portocaliu-albastru; roșu-verde).

Fundalurile poleite ale icoanelor, alături de decorația sculptată și poleită creează o impresie de somptuozitate. Un element inedit al decorației sculptate și poleite a iconostasului îl constituie prezența crucii celtice, străvechi arhetip al crucii, transformat în simbol creștin de Sf. Patrick, dar în același timp prezent în arta populară a popoarelor europene. Motivul crucii celtice apare la baza ușilor diaconești, în centrul și deasupra ușilor împărătești, unde cercul intersectat de brațele crucii lasă loc unor medalioane pictate cu chipuri de îngeri.

După crearea bolții, deasupra tâmplei s-a montat o cruce de stejar pictată cu scena *Răstignirii*, încadrată lateral, la o oarecare distanță de cele două molenii: *Maica Îndurerată* și *Sf. Ioan Evanghelistul*.

Paraclisul este o sală cu o lungime de 19 m și o lățime de 6,20 m. Eremia Profeta a început pictura murală din interiorul acestuia la 10 februarie 1972 și a terminat la 15 septembrie 1972, când s-a încheiat procesul verbal de recepție definitivă<sup>75</sup>. În acest document se aprecia calitatea deosebită a pigmentilor, perfect aderenți pe tencuială, perfecțiunea desenului, originalitatea compozițiilor religioase și laice, unitatea de culoare "bine armonizată" care invită la pioșenie și rugăciune.

<sup>75</sup> Arh.episc.Ort.Oradea, Act nr. 5344, 15 sept.1972



Realizată în tehnica frescă, pictura din interiorul Paraclisului se remarcă prin subtilitatea armoniei cromatice, care contribuie la crearea unei atmosfere de smerenie și rugăciune. La sugestia episcopului Vasile Coman, tavanul drept al încăperii a fost transformat într-o boltă alungită cu o înălțime de 1,30 m și absida Sf. Altar.

Pe semicalota absidei a fost pictată în picioare *Maica Domnului Orantă* având la piept în medalion pe pruncul Iisus care binecuvântează cu amândouă mâinile. De o parte și de alta a Maicii Domnului se află grupuri de îngeri în adorație. În centrul bolții e redat Sfântul Duh în chip de porumbel, într-un medalion înconjurat de raze. Sub această reprezentare a fost pictată o friză cu medalioane ornamentale lată de 0,50 m care înconjoară întregul perete al Paraclisului.

Sub friză, pe perețele dinspre răsărit, în centru, e reprezentat *Iisus Mare Arhiereu*, în veșminte episcopale cu mitra pe cap, binecuvântând cu amândouă mâinile, pe un tron înconjurat de Heruvimi și Serafimi. La picioarele Sale se află Tronurile, redată ca niște cercuri de foc cu aripi. De o parte și de alta a lui Iisus au fost pictați câte 4 sfinți ierarhi în picioare, îndreptați spre centru: *Sf. Vasile cel Mare*, *Sf. Grigore Dialogul*, *Sf. Atanasie cel Mare*, *Sf. Chiril al Alexandriei* - la nord, respectiv *Sf. Ap. Iacob*, *Sf. Ioan Hrisostomul*, *Sf. Atanasie cel Mare*, *Sf. Grigore* - la sud.

Respectarea tipicului iconografic bizantin în maniera de redare este cea mai evidentă în locurile cele mai încărcate de sacralitate, unde apar teme și reprezentări consacrate. Dacă pe semicalota absidei este pictată *Maica Domnului Platytera* slăvită de îngeri, pe bolta naosului, este pictat central tradiționalul *Iisus-Pantocrator*, cu nimbul crucifer, într-un pătrat cu laturile arcuite, în colțurile căruia se află medalioane rotunde cu chipurile celor patru evangheliști (Planșa XXI.c.). Artistul a îmbinat picturalismul cu o stilizare elegantă a trăsăturilor, în maniera școlii constantinopolitane de pictură. Pe banda care delimitează medalionul e redat obișnuitul axion liturgic: "Doamne, Doamne, caută din cer și vezi și cercetează via aceasta pe care a sădit-o dreapta Ta și o desăvârșește pe ea". Pe fondul galben-auriu, cu striaii verzui al bolții, sunt redată, în continuarea *Pantocratorului*, medalioane circulare redând *Sfânta Treime* sub forma *Filoxeniei lui Avraam*, iar în partea apuseană - *Maica Domnului Platytera* - temă adiacentă cu scenele din viața Mariei redată în această zonă (Planșa XXI.d.). Sub prima friză de medalioane cu chipuri sfinte, se află a doua ce reprezintă la nord o succesiune de sfinți martiri și cuvioși, iar la sud sfinte martire.

Pe pereții laterali ce încadrează catapeteasma, este pictată spre sud scena *Deisis*, cu Iisus ca Drept Judecător stând pe tron, iar spre nord *Maica Domnului pe tron*, între Sf.Arhangheli Mihail și Gavril. Pe boltă se continuă de jur-împrejur friza cu medalioane de sfinți mucenici și mucenițe, cuvioși și cuvioase. Deasupra ei, din punctul de naștere al bolții este pictată, în partea sudică, o succesiune de scene: *Nașterea Domnului*, *Întâmpinarea Domnului*, *Uciderea pruncilor*, *Fuga în Egipt* și *Intrarea în biserică a Maicii Domnului*. Compozițiile respectă tematica specific bizantină, dar se individualizează prin picturalitate, pitorescul

veșmintelor, al detaliilor de interior și peisaj. Prima dintre reprezentări, în zona dinspre altar este *Nașterea Domnului*, remarcabilă prin structura compoziției, ce reunește evenimentul *Nașterii lui Iisus* cu *Închinarea magilor* și *Închinarea păstorilor* (Plansa XXII.a.). Maica Domnului, îmbrăcată în maforion stă întinsă lângă Prunc. Magii, în veșminte orientale își aduc darurile. În dreapta e figurat grupul păstorilor și un grup de oi care pasc. Unul dintre păstori ține în brațe un miel, simbol hristic și anticipare a sacrificiului Mântuitorului. Deasupra grotei stau îngeri care indică magilor și păstorilor locul unde se află Pruncul Sfânt. Același stil narativ apare și în celelalte secvențe. În *Întâmpinarea Domnului* sunt redați Maria și Iosif prezentând Pruncul marelui preot al Templului. Chiar dacă personajele și cadrul sunt cele obișnuite în pictura bizantină, autorul tratează mult mai liber vestimentația și introduce multe detalii originale. Un element ce reflectă influența picturii occidentale îl constituie spațializarea interiorului, prin redarea în diagonală a dalajului pardoselii. O scenă cu mesaj dramatic este *Uciderea pruncilor* la porunca lui Irod. Aici artistul a sugerat cu realism uciderea nou-născuților de către soldați și disperarea mamelor acestora. Se remarcă prin pitoresc compoziția *Fugii în Egipt*, sugerând călătoria Sfintei Familii pe fundalul unui peisaj alcătuit din dealuri verzi și elemente vegetale stilizate. Ultima temă redată pe boltă, în partea sudică, este *Intrarea Fecioarei Maria în templu*, scenă care face trecerea spre peretele vestic, a cărui parte superioară este consacrată *Adormirii Maicii Domnului*.

Pe peretele sudic, în spațiul dintre vitralii, au fost redată compozițiile *Botezul Domnului* și *Predica de pe munte*. Ambele scene se remarcă prin armonia acordurilor cromatice, cu interes pentru complementaritate. Un element inedit îl constituie prezența peștilor roșii în apa Iordanului din scena *Botezului* (Plansa XXII.b.).

Pe peretele de nord, începând dinspre apus, sunt redată succesiv: *Nașterea Maicii Domnului*, față în față cu *Intrarea în biserică a Maicii Domnului*, *Vindecarea slăbănogului de la Vitezda*, *Vindecarea orbului din naștere*, *Rugăciunea în Grădina Ghetsemani*, terminând cu scena *Învierii Domnului*, redată spre altar în corespondență cu *Nașterea Domnului* de pe partea opusă a boltii. *Nașterea Maicii Domnului* se remarcă printr-o accentuată spațializare a interiorului cu ajutorul elementelor arhitecturale pictate și prin tratarea temei în maniera unei scene familiale de gen. O interpretare originală, poetică, apare în cazul temei *Rugăciunea în Grădina Ghetsemani* (Plansa XXII. c). Iisus, singur, se roagă în genunchi, cu privirea ridicată spre ceruri. Spre deosebire de reprezentarea consacrată, El nu e asistat de înger. În locul acestuia, artistul a imaginat o mână divină, ieșind dintr-un curcubeu, simbol al răspunsului imediat al Creatorului la rugămintea adresată. De asemenea, în locul celor trei apostoli rămași la baza colinei, pictorul a redat realist întregul grup al apostolilor adormiți, în atitudini și cu gesturi variate, sugerând slăbiciunea omenească a acestora.

Scena *Învierii Domnului* reunește și ea o mulțime de personaje. Centrul de interes e reprezentat ca de obicei de Iisus călcând în picioare porțile sfărâmate și dispuse în cruce ale iadului. Cu o mână îl ridică din mormânt pe Adam, îmbătrânit,

cu părul alb. Un element de inovație introdus de artist este faptul că a asociat redarea temei *Anastasis* (Coborârea la iad) cu aceea a femeilor mironoșite, redată în stânga, respectiv a Arhanghelului Gavril care arată mormântul gol, în partea dreaptă.

Pe pereții verticali, de o parte și de alta a catapetesmei au fost redați *Sf. Gheorghe*, în stânga și *Sf. Dimitrie*, în dreapta, reprezentați în uniforme militare romane, ca apărători ai credinței creștine.

Pe peretele nordic, deasupra ușii de la intrare, este pictat motivul *Sf. Acoș*, redat și aici, ca și la clopotnița Bisericii Albăstre, sub chipul Maicii Domnului bust, ținând cu brațele întinse vâlul protector cu care-i acoperă pe credincioși. Pe registrul median al peretelui nordic, sub frizele de medalioane, au fost redată succesiv *Învieria lui Lazăr*, la dreapta ușii de intrare, însoțită de scene care anticipează sau ilustrază *Patimile: Schimbarea la Față* (perete de colț), *Prinderea lui Iisus*, *Cina cea de Taină*, *Răstignirea*, terminând cu scena *Înălțării Domnului*.

Compoziția *Cina cea de Taină* se remarcă prin claritatea organizării spațiale și impresia de perspectivă redată prin forma mesei și detaliile arhitecturale. Iisus, singurul personaj cu aureolă și axul de simetrie al scenei, e flancat de apostoli, oameni de vârste diferite, cu portrete și gesturi individualizate. Chipul său calm contrastează cu expresiile animate ale ucenicilor. Pe masă sunt vase cu simboluri euharistice: vin, peștele-simbol hristic și pâinea. Iuda e scos în evidență prin puna cu arginți și prin graba gestului de a întinde mâna spre farfurie. Scena e redată prin raporturi cromatice echilibrate între tonurile calde și reci, predominând raportul de complementaritate dintre roșu și verde. Dacă reprezentările din altar accentuează semnificația euharistică a *Cinei celei de Taină*, atunci când e redată pe pereții naosului, tema e prezentă mai ales ca prefigurare a *Patimilor*. Astfel, în pictura Paraclisului, scena este însoțită de *Răstignirea Domnului* (Planșa XXII.d.). Bine realizată, ea are un ax de simetrie reprezentat de crucea ce susține corpul răstignit al Mântuitorului. La fel ca în celelalte interpretări bizantine ale temei, dramatismul momentului și suferința fizică a lui Iisus, nu anulează latura sa divină. Aceasta din urmă este clar exprimată prin aureola pe care o poartă, în ciuda epuizării corpului său fizic. De o parte și de alta stau Maica Domnului și apostolul Ioan, a căror durere lasă loc certitudinii *Învierii*. Compoziția se remarcă prin picturalitatea nuanțelor, cu tonuri de violet, vișiniu, roz.

Deasupra scenelor religioase de pe pereții de sud și de nord pictorul a redat o succesiune de sfinți ierarhi și martiri, reprezentați bust, în interiorul unor arce trilobate pictate. Pe peretele sudic, deasupra scenei *Predica de pe munte* sunt redați *Sf. Efreem Sirul*, *Sf. Lucian*, *Sf. Mc. Varvara*, *Sf. Constantin*, iar deasupra *Botezului Domnului* apar *Sf. Elena*, *Sf. Teoctist*, *Sf. Casiana Romana*, *Cuv. Teodosie*. Aceeași friză de sfinți încadrați de arce trilobate se continuă pe peretele nordic, fiind întreruptă de ușa de acces în paraclis. Sunt redați, de la stânga la dreapta: *Sf. Sebastian*, *Sf. Felicia*, *Sf. Agata*, *Sf. Visarion*, *Sf. Oprea Micăuș*, *Sf. Stelian*, *Sf. Iulian*, *Sf. Sofronie*, *Sf. Gherman*, *Sf. Maxim*, *Sf. Macarie*, *Sf. Simeon*, *Sf. Marcu*, *Sf. Chiril*, *Sf. Alexandru*, *Sf. Modest*, *Sf. Mitrofan*, *Sf. Elefterie*.

Frescele realizate de Eremia Profeta reflectă asimilarea programului iconografic bizantin în ceea ce privește conținutul și dispunerea scenelor. În același timp, ele se remarcă printr-un deosebit simț coloristic și narativ, care conferă scenelor caracterul de secvențe ale unei povestiri ilustrate. Prin detalii și elemente de viață cotidiană, pictorul accentuează semnificația umană a temelor reprezentate.

În afară de pictura religioasă, Eremia Profeta a realizat și patru portrete de ierarhi în mărime naturală pe peretele vestic. Ele se remarcă prin autenticitate, asemănarea cu modelul, reflectând talentul portretistic al autorului. În stânga au fost redați episcopul fondator Roman Ciorogariu și I.P.S. Vasile Coman, episcopul Oradiei, iar în dreapta P.F. Justinian, Patriarhul României, respectiv I.P.S. Nicolae Mladin, Mitropolitul Ardealului.

Un element de originalitate al paraclisului îl constituie frumoasele vitralii plasate pe peretele sudic, care au deopotrivă funcția de ferestre. În partea corespunzătoare absidei sudice a fost redat, în registrul superior, *Soborul Sf. Arhangheli*, ce susține central pe *Iisus-Emanuel*, în obișnuitul medalion circular (Plansa XXIII.a.). Lateral, au fost pictați *Arhangheli Mihail și Gavril*, iar pe suprafața exterioară, câte un serafim. În registrul inferior au fost pictați șase sfinți, în mărime naturală: *Sf. Haralambie*, *Sf. Pantelimon*, *Sf. Cosma și Damian* (Plansa XXIII.b.), *Sf. Stelian* și *Sf. Trifon*. Majoritatea acestora sunt sfinți cu calități taumaturgice, autori ale unor vindecări miraculoase: *Sf. Haralambie* este patronul bolnavilor de ciumă, *Sf. Stelian* care a primit prin rugăciune darul vindecării, este considerat tămăduitor al bolilor incurabile, *Sf. Pantelimon* (Multmilostivul), vindecător al bolilor trupești și sufletești, *Sf. Cosma și Damian*, vindecători "fără arginți" care recurgeau la numele lui Iisus pe care-l lăsau să lucreze prin ei.

Următoarele vitralii, aflate între scenele *Predica de pe munte și Botezul Domnului* redau în partea superioară a ferestrelor, busturile *Sf. Iosif de la Partoș* și *Sf. Calinic de la Cernica*, iar în registrul inferior pe *Sf. Cuv. Dimitrie Basarabov* și pe *Sf. Ioan cel Nou de la Suceava*, în mărime naturală (Plansa XXIII c.).

Pe ultima fereastră, în partea inferioară, au fost pictate, în mărime naturală, *Sf. Filofteia* și *Sf. Cuv. Parascheva* (Plansa XXIII.d). Sus, sunt redată, în două medalioane, chipurile *Sf. Ilie Iorest* și al *Sf. Sava Brancovici*, sfinții de hram ai Paraclisului (Plansa XXIV.a.). Toate vitraliile au fost realizate în atelierul Administrației Patriarhale din București, fiind montate în anul 1973.

În aceeași perioadă (1972), Eremia Profeta a realizat, tot în frescă, decorația "sălii istorice" care precede intrarea în paraclisul propriu-zis și constituie un element de originalitate al complexului. Pe tavan, central este redat *Iisus Emanuel*, într-un medalion înscris în steaua cu 8 colțuri, având de jur împrejur textul: "Cu noi este Dumnezeu", aluzie la semnificația numelui de Emanuel în profețiile mesianice. La baza tavanului, artistul a pictat o suită de medalioane în friză, redând personalități remarcabile, sfinți ierarhi și intelectuali români, care au avut un rol important în istoria Episcopiei Ortodoxe a Oradiei, respectiv în istoria Transilvaniei: episcopii Roman Ciorogariu, Nicolae Popovici, Valerian Zaharia, Emanuil Gojdu, Nicolae Jiga, Octavian Goga, Simeon Bărnuțiu, Vasile Lucaci. Recent, în 2007, pictura sălii

istorice a fost completată cu noi portrete de ierarhi, pe peretele nordic: Vasile Mangra, Ioan Meșianu, Miron Romanul, Procopie Ivașcovici, Andrei Șaguna, iar pe peretele din dreapta intrării, portretul actualului episcop ortodox Sofronie Drincec.

Pe peretele răsăritean, Eremia Profeta a redat intrarea lui Mihai Viteazul în fruntea oștirii în Transilvania - moment de însemnătate istorică națională pentru românii transilvăneni, prima tentativă de unificare politico-administrativă a celor trei Țări Române. Pe același perete, în dreapta scenei cu Mihai Viteazul, a fost adăugată în 2007 o compoziție reprezentând hramul Paraclisului (Planșa XXIV.b). Iisus, îmbrăcat ca Mare Arhiereu, pe tronul slavei cerești, flancat de Maica Domnului, îi primește pe Sfinții Ilie Iorest și Sava Brancovici, sfinții de hram ai Paraclisului. Ei sunt prezentați de *Sf. Arhanghel Mihail*, sfântul protector al Episcopiei ortodoxe orădene, conducătorul cetelor îngerești în războiul nevăzut împotriva energiilor malefice de orice natură. Deasupra compoziției e redat Sf. Mihail într-un mic medalion reprezentând emblema Episcopiei Ortodoxe de Oradea. Maica Domnului ține în mână macheta Bisericii cu Lună din Oradea, aluzie la faptul că aceasta poartă hramul *Adormirii Maicii Domnului. Sf. Sava*, apărător și mărturisitor al credinței ortodoxe din Transilvania, aduce ca ofrandă macheta Bisericii ortodoxe din Velența, cea mai veche biserică ortodoxă și prima catedrală a Oradiei, până la construirea Bisericii cu Lună. *Sf. Ilie Iorest* ține în mâini macheta sediului Episcopiei ortodoxe de Oradea. Sub panoul central, pe o fâșie orizontală, sunt redată, în fața unui zid de incintă, o succesiune de biserici ortodoxe: o biserică de lemn, una de mănăstire, precum și macheta a două monumente aflate încă în construcție: Catedrala ortodoxă "Învierea Domnului", respectiv Biserica ortodoxă "Sf. Ioan Iacob Românul" din cartierul Nufărul. De o parte și de alta, cetatea simbolică a ortodoxiei orădene, este asaltată de cetele demonilor, redați în nuanțe de roșu, cenușiu și negru. Săgețile acestora se izbesc și sunt deviate din traseul lor de nimbul de lumină al lui Hristos, care stă într-un turn înalt, de la baza intrării în cetate. Iisus ține într-o mână potirul cu propriul sânge, aluzie la faptul că Euharistia este o armă spirituală împotriva primejdiilor reprezentate de ființele demonice și duhurile invizibile ale răului.

De o parte și de alta a ușii de intrare în paraclis a fost reprezentat momentul „unificării” Bisericilor ortodoxă și greco-catolică în 1948, impusă de autoritățile comuniste, simbolizat prin cele două biserici reprezentative: Biserica cu Lună și Biserica "Sf. Nicolae". De o parte și de alta a ușii de intrare artistul a redat două scene ce ilustrează îndeletniciri specifice vieții monastice din Bihor. Astfel, sunt redați călugări copiind manuscrise, citind cărți religioase sau pictând icoane.

La 10 iunie 1981 a fost încheiat un nou contract între Episcopia Ortodoxă a Oradiei și pictorul Eremia Profeta. Conform acestuia, pictorul se angaja să realizeze, în frescă, decorația casei scârilor de la reședința episcopală<sup>76</sup>. Pictura a fost realizată la inițiativa episcopului Vasile Coman, care remarcase existența spațiului nedecorat pe traseul parcurs de vizitatori spre paraclis, respectiv spre muzeul episcopal. Aici pictorul a realizat compoziții monumentale, cu personaje în mărime naturală și cu

<sup>76</sup> Arh. Episc. Ort. Oradea, Act. Nr. 2427/ 1981

proporții adaptate la dimensiunile impuse de arhitectura interioară. Pe primul perete, care începe la baza scărilor, a redat o compoziție amplă cu 3 teme suprapuse: Decebal cheamă la luptă poporul dac împotriva invazei romane, în primul registru, voievozii ardeleni Menumorut și Gelu-în registrul median, respectiv trecerea lui Mihai Viteazul în fruntea oștenilor în Transilvania, peste care a statornicit astfel stăpânirea românească.

Pe peretele situat deasupra geamului au fost pictați memorandiștii și portretele în mărime naturală ale revoluționarilor români de la 1848: Avram Iancu, în stânga geamului și Nicolae Bălcescu, în dreapta. În centrul ferestrei au fost pictate, în trei medalioane circulare, chipurile conducătorilor răscoalei românilor din Transilvania de la 1784: Horia, în centru, Crișan și Cloșca-lateral (Planșa XXIV.c.). Într-o inscripție de la baza geamului se precizează că lucrarea a fost realizată în anul 1981 de Traian și Rodica Pârnu în atelierul Patriarhal din București. Chipul lui Horea seamănă cu cel realizat de Eremia Profeta la arcul triumfal al Biserica cu Lună, portret ce înlocuiește medalionul inițial, aflat astăzi în muzeul bisericii. În ambele cazuri, Eremia Profeta a realizat un portret inspirat din imaginea lui Horea așa cum a fost redată într-o pictură din sec. al XVIII-lea datorată unui artist anonim din Transilvania.

Pe al treilea perete Eremia Profeta a redat momentul *Adunării Naționale* de la Alba Iulia în care delegații românilor din toate orașele Transilvaniei cer unirea cu țara. În partea inferioară a peretelui se poate vedea semnătura artistului și anul 1981, anul finalizării lucrărilor de pictură de la casa scării. Pe cel de-al patrulea perete, a fost reprezentată slujba ortodoxă de *Învier* din 20 aprilie 1919, când armata română sub conducerea generalului Traian Moșoiu își face intrarea triumfală în Oradea, pe care o eliberează astfel de amenințarea bolșevismului susținut de trupele lui Bela Kun (Planșa XXIV.d.). Primiți cu entuziasm de populația orașului, soldații români participă, alături de credincioși la slujba de *Învier* care a coincis simbolic cu eliberarea orașului. Din 7 noiembrie 1981 datează procesul verbal de recepție definitivă a lucrării de pictură de la casa scării, din care rezultă că pictura a fost finalizată în cursul anului 1981<sup>77</sup>. În procesul verbal se aprecia știința compoziției, armonia cromatică reușită și impactul psihologic al reprezentărilor.

La 1 noiembrie 1981 s-a încheiat contractul dintre Episcopia ortodoxă și Arhiepiscopia Bucureștiului în vederea executării vitraliilor cu pictarea chipurilor lui Horea, Cloșca și Crișan, de la casa scărilor Paraclisului. Se știe că la 15 septembrie 1982 au fost recepționate de reprezentanții Episcopiei, atât acestea, cât și 9 bucăți de ferestre-vitralii, comandate pentru interiorul Paraclisului<sup>78</sup>.

Artistul Octavian Cosman a realizat în 1988 mozaicul cu scena *Nașterea Domnului*, în holul Paraclisului, pe peretele din dreapta intrării în incinta Episcopiei. În cursul anului următor a fost realizat și cel de-al doilea mozaic, pe peretele opus,

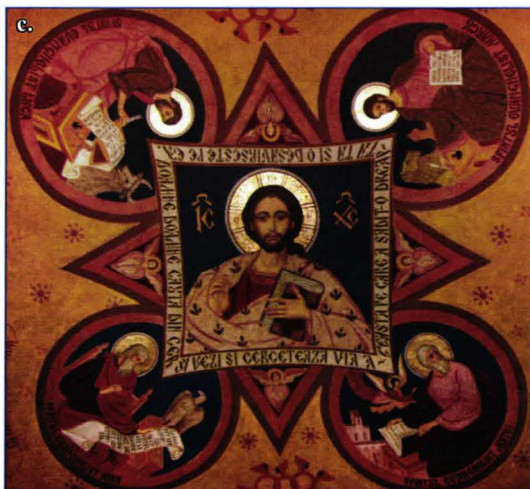
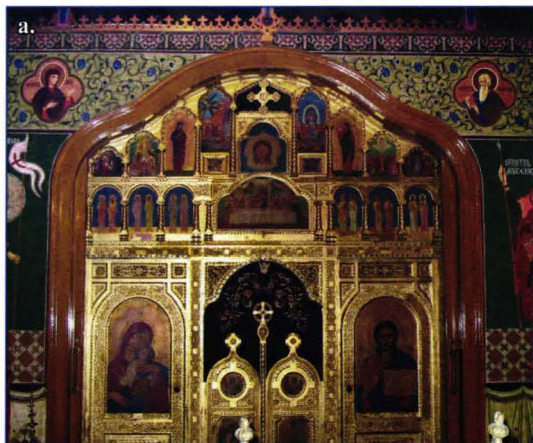
<sup>77</sup> Arh.Episc.Ort.Oradea, *Proces verbal de recepție definitivă a lucrărilor de pictură de la casa scării reședinței episcopale*, 7 nov.1981

<sup>78</sup> Arh.Episc.Ort. Oradea, *Proces verbal de recepție definitivă a vitraliilor de la reședința episcopală*, 15 sept. 1982

redând *Învierea Domnului*. Ambele compoziții se remarcă prin expresivitate, bogăția detaliilor, capacitatea de a adapta subiectul la spațiu și sugestia spațialității. În *Nașterea Domnului*, Maica Domnului îmbrăcată în maforionul tradițional stă în genunchi în fața Pruncului, căruia i se închină magii, în stânga și păstorii, în dreapta. *Învierea Domnului* a fost realizată conform tipologiei de influență occidentală, în care Iisus, înconjurat de îngeri se ridică spre ceruri pe un vârtej de nori, deasupra mormântului gol. Recepția definitivă a lucrărilor în mozaic a avut loc la 4 aprilie 1990<sup>79</sup>.

---

<sup>79</sup> Arh.Episc. Ort.Oradea, *Proces verbal de recepție definitivă a lucrărilor în mozaic de la reședința episcopală*, 6 aprilie 1990



**Paraclisul episcopiei Ortodoxe Oradea cu hramul “Sf. Ilie Iorest și Sava Brancovici”**

XXI a. Iconostas pictat de A. Demian, 1931

XXI b. Ușile împărătești, detaliu

XXI c. Hristos Pantocrator, Frescă de E. Profeta

XXI d. Maica Domnului-Platytera, Frescă de E. Profeta



# Paraclisul Episcopiei Ortodoxe Oradea, Fresce de Eremia Profeta, 1972

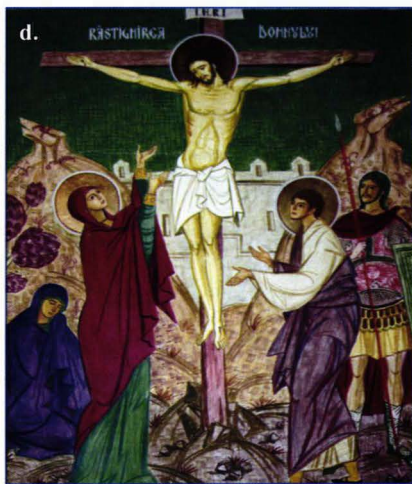


XXII a. Nașterea Domnului,  
boltă

XXII b. Botezul Domnului,  
Peretele sudic

XXII c. Rugăciunea în Grădina  
Ghetsemani, boltă

XXII d. Răstignirea,  
peretele nordic





**Vitralii de la Paraclisul  
Episcopiei Ortodoxe Oradea**

XXIII. a. Soborul Sf. Arhangheli  
Mihail și Gavril

XXIII. b. Sf. Mc. Pantelimon,  
Sf. Cosma și Damian

XXIII c. Sf. Dimitrie Basarabov și  
Sf. Ioan cel Nou de la Suceava

XXIII d. Sf. Cuv. Filofteia și  
Sf. Cuv. Parascheva



## Paraclisul Episcopiei Ortodoxe Oradea



XXIV. a. Sf. Ilie Iorest și Sava Brancovici, vitraliu

XXIV. b. Sf. Ilie Iorest și Sava Brancovici, pictură murală, 2007

XXIV. c. Horea, Cloșca și Crișan, vitraliu de T. Pârvu, 1982, Casa scării

XXIV. d. Eliberarea Oradiei la 20 aprilie 1919 de trupele gen. Traian Moșoiu, frescă de E. Profeta, 1981



## VI. BISERICA ORTODOXĂ “SFÂNTA TREIME” (1693-1722)

Biserica ortodoxă “Sfânta Treime”(Parcul Traian nr.5), ridicată în 1692 este primul monument ecleziastic creștin construit imediat după alungarea trupelor turcești și cea mai veche construcție rămasă în picioare din Oradea<sup>80</sup>.

În perioada de după eliberarea Oradei de sub dominația turcească, în interiorul orașului nu mai existau monumente creștine. În cartierul Velența exista biserica ortodoxă de lemn, episcopul ortodox găsit aici la intrarea trupelor habsburgice fiind menționat în *Diploma Leopoldină* din 1695.

Pe de altă parte, luptele pentru eliberarea orașului determinaseră refugiul masiv al populației. Starea de ruină a orașului este evidentă și în gravura lui Mathias Kaiserfeld reprezentând cetatea după asediu<sup>81</sup>. În aceasta din urmă se poate vedea că în Oradea toate clădirile fuseseră distruse, îndeosebi târgurile Velența și Vadkert situate la est și sud-est de cetate, chiar pe traiectoria artileriei de asediu amplasată pe Dealul Viilor. Din punct de vedere arhitectural, într-o stare mai bună era doar cartierul Olosig situat cel mai departe de cetate, în care mai existau 102 case locuibile. Probabil din această cauză, dar și datorită interdicției Comandamentului militar de a se construi în imediata vecinătate a cetății, noul episcop catolic Augustin Benkovich, instalat de habsburgi a fost sprijinit să ridice aici prima biserică creștină de după plecarea ultimului val al turcilor<sup>82</sup>.

Ridicată cu sprijinul soldaților garnizoanei imperiale în perioada în care orașul se afla în ruine, biserica a fost realizată inițial din lemn, fiind incendiată în 1703 în timpul revoltei lui Francisc Rackoczi și refăcută în 1722. Situată pe malul drept al Crișului, biserica a servit inițial ca și catedrală romano-catolică până în 1723, când a fost cedată călugărilor franciscani. După mutarea franciscanilor în mănăstire (1731), a fost cedată ordinului paulin. În 1752 episcopul Forgács Pál a reînnoit-o în amintirea faptului că în această biserică a fost consacrat canonic și lector<sup>83</sup>. Urmașul său, episcopul Adam Patachich a

---

<sup>80</sup> „Anno 1693, illico Episcopus Augustinus Benkovics, pia sollicitudine posuit interimalem Ecclesiolam in oppido Olaszi ad desfluxum Cryszy, quae pluribus Annis pro Cathedrali deserviebat.” (Biró J., *Nagyvárad barok és neoklasszikus művészeti emlékei*, Budapesta, 1932, p. 114)

<sup>81</sup> Gravura a fost publicată de Bunyitay Vincze, *A mai Nagyvárad megalapítása*, Budapesta, 1885

<sup>82</sup> Bunyitay Vincze, *A varadi püspökseg története*, Debrețin, 1935, p. 184

<sup>83</sup> “reparavit illam Paulus e Comitibus Forgács Eppus Varadiensis Anno Domini MDCCLII...” (Biró J., *op.cit.*, p. 91)

donat-o prin 1760 catolicilor armeni. În 1786 a fost cedată greco-catolicilor ruteni care se aflau sub jurisdicția episcopului român unit Moise Dragoș, din acest moment slujbele fiind oficiate în slavonă. Din această perioadă (1788) datează un contract pentru pictarea bisericii încheiat între pictorul Ioan Buda și reprezentanții comunității rutene unite din Oradea<sup>84</sup>. În acest contract, pictorul se angaja să realizeze iconostasul bisericii “după regulă”, adică respectând întocmai canoanele bizantine: “îl voi vopsi cu culori după cuviință, între nori, 12 apostoli și tot atâtea profeți, după regulă, cu pictură frumoasă... Pentru munca de mai sus, domnul tuturor îmi va plăti, conform înțelegerii, 200 florini renani”<sup>85</sup>. Între 1786-1912 biserica, devenită greco-catolică, a trecut sub jurisdicția Episcopiei unite din Oradea, iar apoi, până în 1919 sub cea a episcopiei de Hajdudorogh. După dispariția credincioșilor ruteni, în 1948, devine biserică ortodoxă.

Edificiul a fost în pericol de a fi distrus în epoca comunistă. Biserica a fost marginalizată, fiind acoperită de blocurile construite chiar în fața ei. Începând din 1979, prin strădania preotului Aurel Pușcaș, biserica a fost restaurată și consolidată în exterior (1981), iar interiorul, nedecorat până atunci, a fost împodobit cu o frumoasă frescă realizată de pictorul Stela Ionescu, discipolă a părintelui - pictor Arsenie Boca. Concomitent, biserica a fost înzestrată cu mobilier sculptat din lemn de stejar, cu un iconostas nou sculptat la Baia Sprie, pictura fiind realizată tot de Stela Ionescu. Ulterior a fost adăugată clopotnița și altarul de vară. Din decorația anterioară a monumentului se păstrează pictura ce redă hramul bisericii - o reprezentare a *Sfintei Treimi*, imagine care a fost decupată și pusă sub sticlă, servind acum ca loc de închinare pentru credincioși. La fel ca și Paraclisul Episcopiei Ortodoxe a Oradei, monumentul a fost înzestrat cu frumoase vitralii, executate în atelierelor Administrației Patriarhale din București.

De mici dimensiuni (16,20 m lungime; 6,42 m lățime), biserica are un pronaos din care se intră în nava unică, dreptunghiulară, prevăzută cu tavan drept și terminată cu absidă poligonală. Edificiul este luminat prin câte trei ferestre simple, în segment de arc, situate pe fațadele laterale. Deasupra pronaosului se află un turn-clopotniță din lemn cu acoperiș bulbat tipic baroc. Cele patru laturi ale turnului sunt prevăzute cu jaluzele de forma unor ferestre semicirculare. Fațada vestică se caracterizează prin aceeași simplitate. Deasupra portalului cu traseul în segment de arc, se află o fereastră rectangulară simplă, surmontată de un geam mic, rotund. Așa cum se vede și în schițele descoperite la Arhivele Statului Oradea, inițial fațada principală se termina cu un fronton triunghiular<sup>86</sup>; forma actuală, cu traseul în curbe și contracurbe datează din 1928.

<sup>84</sup> Apud A. Chiriac, *Contractul privind pictarea bisericii rutenilor din Oradea la 1788*, în *Ars Transilvaniae*, VI, Ed. Academiei Române, 1996

<sup>85</sup> *Ibidem*

<sup>86</sup> Arh. Stat. Oradea, Fond Episcopia Greco-catolică, dosar nr. 140, fila 11

Ulterior, în anul 1986 fațada a fost împodobită cu trei mozaicuri realizate de artistul **Cornel Abrudan**. Cel central, așezat la baza frontonului, reprezintă chiar hramul bisericii, fiind o variantă occidentalizantă a *Sfintei Treimi*. Ea îi redă în slavă pe Dumnezeu - Tatăl, Iisus - Mântuitorul și porumbelul Duhului Sfânt, înconjurați de heruvimi și de cele patru ființe apocaliptice, care conform textului biblic aduc laudă neîncetată în fața tronului ceresc. De o parte și de alta a ușii de intrare în biserică au fost redați, tot în mozaic, Sfinții apostoli Petru și Pavel.

Documentația pentru lucrările de pictură interioară a fost întocmită de pictorul Eremia Profeta și datează din anul 1982. Din document rezultă că biserica nu a mai fost pictată, ci doar zugrăvită. Raportul menționează starea avansată de degradare datorată infiltrațiilor și fisurilor.

Lucrările de împodobire cu pictură a interiorului bisericii au fost încredințate în 1984 artistei **Stela Ionescu**. Din procesul verbal de recepție definitivă a picturii, păstrat la Arhiva Episcopiei Ortodoxe Oradea (Act 1395/1986), rezultă că lucrările au fost începute la 15 august 1984 și s-au finalizat la 1 mai 1986. Pictura urmează programul iconografic bizantin. Pe semicalota altarului e redată Maica Domnului tronând, cu Pruncul în brațe, înconjurată de îngeri. Pe peretele de răsărit e reprezentat central *Iisus-Dreptul Judecător*, cu mitră și veșminte episcopale, stând pe tron, flancat la stînga și la dreapta de sfinții ierarhi ai Bisericii Răsăritene.

Întregul tavan al navei este presărat cu stele, simbolizând cerul de unde veghează neîncetat asupra universului *Sfânta Treime, Iisus-Pantocrator și Maica Domnului Platytera*. Spre centrul tavanului, în locul corespunzător bolții, este pictat și aici chipul maiestuos al *Pantocratorului*, în slava sa cerească, înconjurat de un medalion în culorile curcubeului (Planșa XXV.a). Se remarcă desenul fin, expresia gravă, noblețea chipului în maniera școlii de pictură constantinopolitane. Poartă obișnuitul nimb crucifer și binecuvântează cu o mână. Chipul său iese în relief pe fundalul albastru al unui cer presărat cu stele poleite. În jurul medalionului e înscris axionul “Eu sunt Învierea și viața, Cel ce crede în mine chiar dacă va muri, va trăi”. În cele patru colțuri sunt redați stînd pe nori cei patru evangheliști cu simbolurile specifice ale inspirației divine.

În fața altarului, tot pe tavan e redată *Sfânta Treime* în varianta răsăriteană a *Filoxeniei lui Avraam*. Cei trei îngeri, cu tipologii similare celor din Sfânta Treime a lui Rubliov au chipuri frumoase, exprimînd natura unor atribute divine ca serenitatea, armonia și blîndețea. Aureolele și corpurile descriu curbe ce se integrează în cercul medalionului central, înconjurat de axionul: “Trei sunt care mărturisesc în ceruri Tatăl, Fiul și Sfîntul Duh și aceștia trei una sînt Treime Sfîntă Mărire Ție”.

De cealaltă parte a Pantocratorului, în partea dinspre intrarea în naos e pictată, tot în medalion *Maica Domnului Platytera*, înconjurată de axionul “Bucură-te, ceea ce ești plină de har, Domnul este cu tine, Binecuvîntată ești Tu

între femei”. *Iisus Emanuel*, redat în cercul descris de poala mantiei, binecuvântează cu amîndouă mâinile. Toate imaginile se remarcă prin frumuseța gravă a chipurilor și un rafinament tipic artei bizantine de cea mai înaltă calitate.

Pe peretele sudic, în partea dinspre altar e redată *Buna Vestire*. Pe un spațiu amplu, spațializat prin elemente arhitecturale e redat Arhanghelul Gavril adresându-se Fecioarei care toarce purpură, în conformitate cu tipologia din iconografia de origine siriană (Planșa XXV.b). Peretele este întrerupt de un vitraliu reprezentând scena *Pogorării Sfântului Duh*. Pe următorul perete e figurată o reprezentare pitorească a *Nașterii Domnului*. În jurul grotei stau Maica Domnului, Iosif și păstorii închinându-se Pruncului sfânt. Raza divină coboară din înaltul cerului până la capul copilului. Scena este flancată spre dreapta de un al doilea vitraliu reprezentând hramul principal al bisericii – *Sfânta Treime*. Pe următorul perete, spre intrarea în naos e redat *Botezul Domnului*, avându-l în centru pe Iisus, scufundat în apa Iordanului, flancat de Sf. Ioan Botezătorul pe un mal și de un grup de îngeri slujitori pe celălalt mal. Prezența îngerilor, ca și a porumbelului Duhului Sfânt relevă accentuata latură spirituală, divină a acestuia. Pe ultimul vitraliu e redată *Predica de pe munte*.

Pe peretele nordic, între două geamuri-vitralii, e reprezentată o frumoasă scenă a *Rugăciunii în Grădina Ghetsemani*. În stînga compoziției, Iisus, în genunchi se roagă Tatălui ceresc, în timp ce în colțul opus stau apostolii adormiți. Din cer, pe un vârtej de nori coboară spre El un înger ce ține în mână potirul simbolic, un fel de răspuns la rugămintea adresată de Iisus: “Tată, dacă este cu putință, depărtează de la mine paharul acesta”<sup>87</sup>. În fundal este redat un peisaj stilizat alcătuit din creste stîncioase și copaci. Pe vitraliul din stînga scenei, spre intrarea în naos, e reprezentată *Intrarea în Ierusalim*. Pe fereastra-vitraliu din dreapta e redat *Iisus Mare Arhiereu* cu nimb crucifer și mitra episcopală, stînd pe tron în mijlocul norilor. La dreapta, pe perete, este pictată scena *Învierii* în varianta ortodoxă a *Coborării la iad* (Planșa XXV.c). Iisus, flancat de ceata dreptilor Vechiului Testament și grupul aleșilor dintre creștini, îl ridică simbolic pe Adam din mormîntul său, călcînd în același timp porțile sfărîmate ale iadului. După un alt vitraliu redînd *Înălțarea Domnului*, e reprezentată pe ultimul perete, spre altar, scena *Mironosițelor la mormînt*. Considerată una din cele mai vechi variante ale *Învierii*, scena reprezintă de o parte cele trei femei, iar de cealaltă Arhanghelul Gavril, în veșminte strălucitoare, arătîndu-le acestora mormîntul gol cu lespeda ridicată, mărturie a *Învierii* (Planșa XXV.d.). Frescele sunt dispuse în funcție de succesiunea cronologică a praznicelor: de la *Buna Vestire*, *Nașterea și Botezul Domnului* pe peretele sudic, până la *Rugăciunea în Grădina Ghetsemani* și cele două variante ale *Învierii* de pe peretele nordic (*Coborârea la iad*, respectiv *Mironosițele la mormînt*).

<sup>87</sup> Evanghelia după Matei, XXVI, 39

Un element inedit, de mare valoare artistică sunt vitraliile care dețin și funcția de ferestre ale bisericii, executate la fel ca și cele de la Paraclisul Episcopiei Ortodoxe, în atelierile Patriarhiei din București. Din anul 1985 datează Devizul referitor la confecționarea vitraliilor pentru ferestrele bisericii. Peretele sudic este întrerupt de un vitraliu reprezentând scena *Pogorării Sfântului Duh* (Plansa XXVI.a.), respectiv *Sfânta Treime* (Plansa XXVI. b.) - cele două hramuri ale bisericii. *Sfânta Treime* are ca element specific tipologia occidentală a grupării și redării persoanelor sfinte, Dumnezeu-Tatăl în varianta unui bărbat cu barbă și nimb triunghiular. La intrarea în naos, tot pe peretele sudic, se află un vitraliu ce redă *Predica de pe munte* (Plansa XXVI.c). Pe peretele nordic sunt redată între fresce, vitralii ce reprezintă, de la intrare spre altar: *Intrarea în Ierusalim* (Plansa XXVI.e.), *Iisus-Mare Arhiereu* (Plansa XXVI.d.), *Înălțarea Domnului*.

Cu excepția vitraliilor ce redau hramul bisericii, dispunerea vitraliilor se realizează în funcție de integrarea acestora în viața și faptele Mântuitorului. Astfel, vitraliul reprezentând *Predica de pe munte* urmează după scena *Botezului*, vitraliul ce redă *Intrarea în Ierusalim* precede scena *Rugăciunii în Grădina Ghetsemani*, iar vitraliul cu *Înălțarea Domnului* urmează după cele două variante ale *Învierii*. În acest sens se poate afirma că vitraliile prin subiectele pe care le redau se integrează și completează programul iconografic al frescelor.

În partea superioară, scenele sunt încadrate de o friză de sfinți redați în medalion rotunde, ce înconjoară de jur împrejur pereții interiori.

Pe peretele vestic al naosului, sub cafas, în dreapta intrării în biserică, e redat un reușit portret al P.S. Vasile Coman, cel care a sprijinit reamenajarea monumentului și a participat la sfințirea acestuia în data de 1 septembrie 1991. În stânga intrării este redat portretul mărturisitorului român Oprea Miclăuș, îmbrăcat în costum popular românesc, cu o cruce în mână.

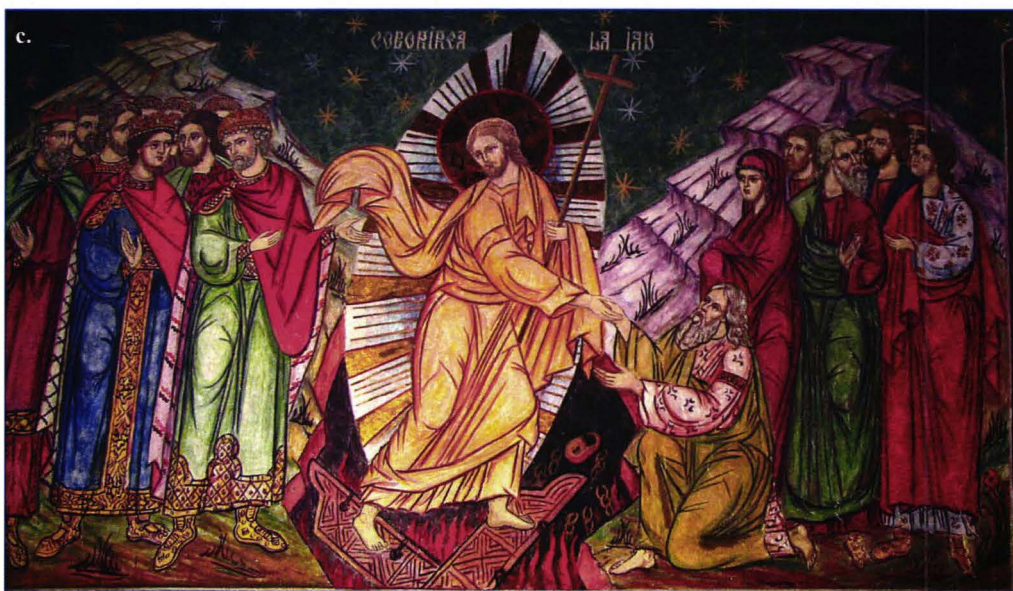
Pe tavanul micului pronaos, sub cafas, e redat *Iisus Emanuel*, ce binecuvântează cu dreapta, iar în stânga ține Evanghelia deschisă pe care sunt redată literele  $\alpha$  și  $\Omega$ . Bustul său e încadrat într-un triunghi, simbol al Treimii ce constituie hramul bisericii.

Stela Ionescu a realizat și pictura iconostasului, sculptat și traforat, din lemn de stejar, divizat pe patru registre succesive. Pe ușile împărătești e redată tema tradițională a *Bunei Vestiri*, cu Arhanghelul Gavril pe un canat și Fecioara torcând pe celălalt. Se remarcă prin frumusețe și expresivitate chipurile *Maicii Domnului Eleusa* cu pruncul în brațe, respectiv cel al lui *Iisus Învățătorul*, ambele plasate pe fond de aur. Mântuitorul binecuvântează cu dreapta, iar în mâna stângă ține Evanghelia deschisă, pe paginile căreia se poate citi pasajul: "Eu sunt Lumina lumii, cel ce îmi urmează mie nu va umbla în întuneric ci va avea lumina vieții" (Ioan VIII,12). La stânga ușilor diaconești e redat *Sf. Nicolae*, iar în dreapta *Sf. Ioan Botezătorul*.



Registrul al doilea este consacrat praznicelor împărătești, redând, de la stânga la dreapta *Buna Vestire, Nașterea Domnului, Botezul Domnului, Schimbarea la Față, Intrarea în Ierusalim, Învierea, Înălțarea și Rusaliile*, dispuse simetric de o parte și de cealaltă a temei centrale -*Cina cea de Taină*. Următorul registru redă șirul apostolilor care încadrează central *Sfânta Treime*, icoana de hram a bisericii. Ultimul registru al coronamentului redă șirul prorocilor, în medalioane rotunde, cu rotuli în mâini.

Biserica ortodoxă “Sf. Treime”, Fresce de Stela Ionescu, 1984-1986



XXV. a. Hristos Pantocrator,  
tavan

XXV. b. Buna Vestire,  
Peretele sudic

XXV. c. Coborârea la iad,  
Peretele nordic

XXV. d. Mironosițele la mormânt,  
Peretele nordic

## Vitralii de la Biserica ortodoxă “Sf. Treime”, 1986

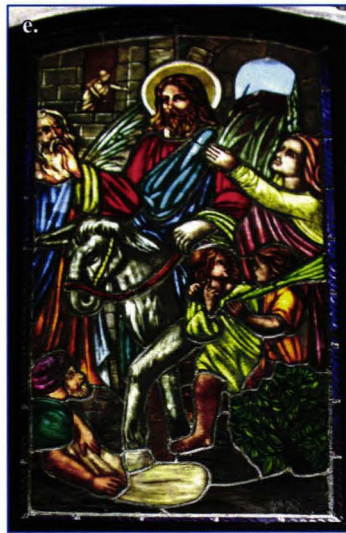
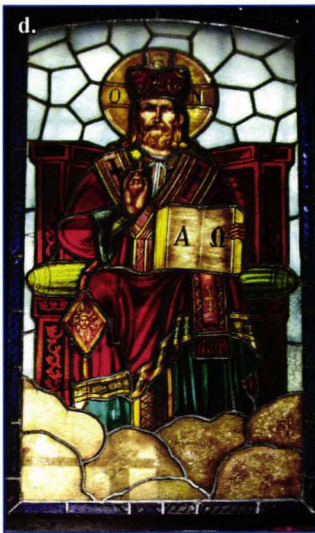
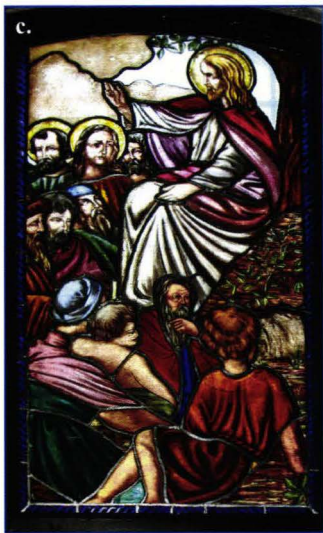
XXVI a. Pogorârea Duhului Sfânt

XXVI b. Sfânta Treime

XXVI c. Predica de pe munte

XXVI d. Hristos Mare Arhieru

XXVI e. Intrarea în Ierusalim



## VII. “IZVORUL TĂMĂDUIRII” - BISERICA SPITALULUI (1934-1937)

Construirea bisericii cu hramul *Izvorul Tămăduirii* a început în anul 1934. Cu prilejul Sărbătorii Rusaliilor din acel an, un sobor de preoți în frunte cu episcopul Roman Ciorogariu a pornit de la Biserica cu Lună și a străbătut B-dul Ferdinand pentru a lua parte la sfințirea locului viitoarei biserici ortodoxe. Semnificația evenimentului era cu atât mai mare cu cât atunci se împlineau 150 de ani de la punerea pietrei de temelie a Bisericii cu Lună. Așa cum afirma vicarul Andrei Magieru, semnificația națională a monumentului rezulta din faptul că era cea dintâi biserică românească ce se construia în Oradea, la împlinirea a 15 ani de la Marea Unire, fiind totodată prima biserică românească de spital<sup>88</sup>.

Șantierul de construcție inaugurat în perioada imediat următoare a fost pus sub conducerea inginerului șef **A.Gavra**, iar planurile au fost realizate de arhitectul timișorean **Victor Vlad (1889-1967)**. Lucrările de construcție au durat până în primăvara anului 1937, interval în care biserica a fost finalizată și înzestrată cu mobilier sculptat realizat de elevii Școlii de Arte și Meserii. Pictura inițială a interiorului și a iconostasului a fost realizată de **Nicolae Irimie**, profesor de desen la Lic. Emanuil Gojdu, care începând din 1927 a fost numit pictor autorizat pentru lucrările de pictură bisericească din Eparhia Oradiei<sup>89</sup>. La 6 iunie 1937 a avut loc sfințirea edificiului în prezența unui sobor de preoți și a noului episcop Nicolae Popovici care și-a exprimat bucuria de a sfinți prima biserică ortodoxă ctitorită sub stăpânire românească: „...biserica spitalului, simbol al credinței și vredniciei generației de astăzi, ne va supraviețui și va rămâne peste noi și peste veacuri, ca o dovadă a artei românești din zilele imediate după Unirea cea Mare.”<sup>90</sup> Cu această ocazie a fost așezată în interiorul bisericii, în dreapta intrării în naos, placa de marmură cu textul hrisovului de sfințire: „Ziditu-s’a această sfântă biserică ortodoxă română cu hramul *Pogorârea Duhului Sfânt*, în anii de la Christos 1934-1937, în timpul domniei M.Sale Regelui Carol al II-lea, fiind Patriarh al României I.P.S.S. Dr. Miron

---

<sup>88</sup> Informații despre istoricul și semnificația monumentului, în monografia bisericii realizată de părintele protopop Dorel Octavian Rusu, *Biserica Spitalului din Oradea* (manuscris)

<sup>89</sup> A executat pictura bisericească în parohiile ortodoxe din Ceica, Chișirid, Salonta, Bicăcel, Biharea, Tărian, Beznea și iconostasul Bisericii Spitalului Central din Oradea (Arh.Episcopiei Ortodoxe Oradea, Act. Nr. 489/ 1942)

<sup>90</sup> *Spitalul Central din Oradea*, în *Legea Românească*, nr.12-13, p. 125

Cristea, Mitropolit al Ardealului I.P.S.S. Dr. Nicolae Bălan, Episcop al Oradei P.S.S. Dr. Nicolae Popovici, protopop tractual Iconom stavrofor Vasile Popovici, duhovnic al spitalului preotul Traian Șulea.

Ridicatu-s'a acest dumnezeesc locaș, cel dintâi pe teritoriul orașului Oradea, sub stăpânirea românească, din obolul tuturor comunelor bihorene, prin strădania ctitoricească a ministrului Dr. Tiberiu Moșoiu, a prefectului județului Bihor Dr. I.P. Băncilă, a directorului spitalului, Dr. Romulus Costa și a Societății ortodoxe naționale a femeilor române, în frunte cu Prezidenta Sofia Mihulin.

Întocmitu-s'a planul acestei Biserici de profesorul inginer V.Vlad, Timișoara, mobilierul de Școala de Arte și Meserii din Oradea, pictura iconostasului de prof. N. Irimie, iar lucrările conduse de inginerul șef A. Gavra.

Sfințitu-s'a această biserică în anul Mântuirii una mie nouă sute treizeci și șapte, luna Iunie, ziua a șasea; spre slava lui Dumnezeu, spre mângăierea bolnavilor; spre potolirea suferințelor și spre fericirea tuturor celor ce cu credință vor intra într-însa. Amin.“

Legătura dintre ortodoxie și naționalitate a fost marcată prin dezvelirea în aceeași zi de 6 iunie 1937 a statuii regelui Ferdinand la Oradea, în parcul Alba Iulia (astăzi P-ța Unirii).

Prin cele două monumente, inaugurate în anul împlinirii a 150 de ani de la punerea pietrei de temelie a Bisericii cu Lună, românii orădeni reeditau semnificația etnică și confesională a aceluia moment. Consacrarea noii biserici ortodoxe a coincis, nu întâmplător, cu dezvelirea statuii regelui Ferdinand, sub care s-a înfăptuit reîntregirea națională și care a fost prezent la Oradea, în 1919, în Biserica cu Lună la slujba de mulțumire pentru împlinirea visului strămoșesc.

Semnificația național-ortodoxă a celor două evenimente a fost subliniată de episcopul Nicolae Popovici în discursul rostit cu ocazia dezvelirii statuii: „Ziua de astăzi se încrestează pe răbojul sbuciumatei istorii bihorene ca o zi de mare și luminoasă prăznuire creștinească și românească. Astăzi s-au ridicat două altare noi, două vetre sfinte de lumină neapasă, două focare puternice de izbăvitoare spiritualitate pentru neamul nostru din aceste părți ale țării: Un altar dumnezeesc în care și prin care Hristos, Mântuitorul lumii se va pogori însuși peste veacuri ca un samarinean milostiv deasupra patului de suferință al bolnavilor din spitalul județului Bihor și un altar al neamului la care se va sluji de acum înainte neîncetat liturghia pentru cuminecătura iubirii de tron, de rege, de neam și de țară”<sup>91</sup>.

Din nefericire, situația de drept nu a durat foarte mult. În contextul Dictatului de la Viena din 1940, administrația horthystă a început să ia în stăpânire teritoriul cedat al Transilvaniei nord-vestice. În plan confesional noile autorități au declanșat prigoana împotriva Bisericii românești. Astfel, Episcopia ortodoxă a Oradei a fost desființată în teritoriul anexat, iar la 4 octombrie 1940

<sup>91</sup> *Desvelirea statuii M.S. Regelui la Oradea*, în *Legea Românească*, nr.12-13, p. 125

episcopul Nicolae Popovici a fost expulzat împreună cu consiliul eparhial<sup>92</sup>. Foarte multe biserici românești au fost devastate, pângărite și chiar dărâmate, iar preoții amenințați, expulzați, torturați și umiliți.

Încă din primele zile de ocupație, între multele dispoziții de deposedare ale Eparhiei Oradiei, comandamentul militar horthyst a dat ordinul de închidere și sigilare a bisericii din curtea spitalului care servea nevoile sufletești ale bolnavilor ortodocși români. La 12 aprilie 1941 s-a întemeiat o episcopie ortodoxă maghiară în frunte cu Mihail Popov, un transfug rus<sup>93</sup>. La 17 aprilie 1942 noul director impus de autorități la conducerea spitalului a predat biserica parohiei maghiare ortodoxe nou înființate la Oradea sub conducerea lui Gh. Botău, preot ortodox din Bekescsaba<sup>94</sup>. Între preoții refugiați s-a aflat și părintele Traian Șulea de la Biserica spitalului.

În 1945 odată cu încetarea războiului și instalarea administrației românești în Bihor, biserica a fost deschisă din nou, avându-l ca preot pe Valeriu Joja, urmat de Miron Mărușca. Din 25 mai 1946 datează o cerere adresată către Ministerul Cultelor de episcopul Nicolae Popovici, în numele Parohiei Ortodoxe a Spitalului de Stat din Oradea pentru acordarea unei subvenții necesare reparării bisericii, grav avariate de bombele căzute asupra spitalului și chiar lângă biserica<sup>95</sup>.

Biserica a rămas mult timp nefolosită, fiind redeschisă în anii de după Revoluția din 1989. Din 1991 parohia este condusă de preotul Dorel Octavian Rusu care a decis reamenajarea interiorului bisericii. Astfel, pictura murală a fost refăcută în întregime între anii 1992-1993, iar biserica a fost înzestrată cu mobilier și iconostas nou. Din cauza profanărilor suferite în timp, în perioada dominației horthyste, dar și în epoca comunistă, când biserica a fost transformată în magazie pentru spital, a fost necesară resfințirea ei, fapt săvârșit la 24 februarie 1992. După înconjurarea bisericii, au fost puse din nou sfintele moaște la locul lor în sfântul altar. Părintele diacon Teodor Savu a dat citire hrisovului în care se consemnează noul hram al bisericii, *Izvorul Tămăduirii*. Semnificația specifică a bisericii, în acord cu hramul acesteia a fost surprinsă de noul episcop Vasile Coman: „Intrând astăzi în biserică, n-am intrat singur, ci împreună cu Mântuitorul Iisus Hristos, așa cum bolnavii mergeau după El ca să-I vindece de bolile trupești și sufletești. De acum acest spital va fi din nou o adevărată Vitezdă pentru toți suferinzii de aici“. Portretul episcopului Vasile Coman de pe peretele vestic al naosului a fost realizat după realitate, pe baza unei întrevederi cu episcopul și este ultimul chip pictat într-o biserică al ierarhului, cu doar câteva luni înainte de moartea sa.

<sup>92</sup> Arh. Stat. Oradea, Parohia Ortodoxă Oradea, Ds. 475, fila 4

<sup>93</sup> Dorel Octavian Rusu, *Biserica Izvorul Tămăduirii din Oradea*, în vol. *Ioan Aurel Popovici. O viață printre documente. Omagiu la 70 de ani*, Ed. Tipo MC, Oradea, 2005, p. 172-180

<sup>94</sup> Arh. Stat. Oradea, Parohia Ortodoxă Oradea, Ds. Nr.475, Raport asupra situației Episcopiei ortodoxe române din Oradea de la 31 aug 1940 – 30 aprilie 1942, fila 22

<sup>95</sup> Arh. Episcopiei Ortodoxe a Oradiei, Cerere din 25 mai 1946

Inițial biserica a fost înzestrată cu un mic pridvor cu coloane, care sublinia intrarea principală. Lateral, pe pereții situați de o parte și de alta a ușii de intrare, se aflau scenele *Vindecarea orbului*, în dreapta și *Vindecarea soacrei lui Petru*, în stânga. Redate în frescă, ele sunt o aluzie la specificul taumaturgic al hramului bisericii. După închiderea pridvorului, prin zidirea spațiului dintre coloane, cele două scene au fost integrate în vestibulul care precede intrarea în naos, spațiu folosit pentru vânzarea lumânărilor.

Structurată după un plan în formă de cruce greacă, cu trei abside, biserica este prevăzută cu o cupolă cu tambur înalt, bine luminată. Cupola centrală este flancată în exterior de patru turnulețe, dintre care cel mai proeminent servește ca și clopotniță.

După consacrare, s-a trecut la restaurarea monumentului; în apropierea bisericii s-a amenajat fântâna *Izvorul Tămăduirii* destinată bolnavilor și credincioșilor. Timp de 3 ani, între 1991-1993, s-a slujit în biserica plină de schele. O realizare remarcabilă a acestei perioade este pictura care îmbracă întreg interiorul bisericii. Din procesul verbal de recepție definitivă a lucrărilor de pictură (17 februarie 1992) rezultă că lucrările au fost începute la 16 iulie 1991 și finalizate la 15 februarie 1992. Pictura a fost realizată de pictorii **Ioan și Daniela Moldoveanu** din București și este prima lucrare realizată de aceștia în mediul urban. Pictura este o podoabă de mare preț a bisericii, fiind realizată în tehnica tempera, în stil neobizantin.

Pe bolta altarului e redată *Maica Domnului* în varianta de maiestate, stând pe un tron cu Pruncul în brațe (Planșa XXVII.a.). De o parte și de alta a tronului sunt redați în genunchi prorocii Isaia și Ieremia care țin în mâini suluri cu profețiile mesianice. Deasupra tronului străjuiesc din înălțime figurile *Sf. Arh. Mihail și Gavril*. Cercul de culoare bleu deschis în care se înscriu persoanele sfinte cu aureolele lor circulare este un simbol al perfecțiunii celeste, divine. Pe fondul albastru sunt mici stele poleite, iar în vârful bolții o stea pictată cu colțuri proeminente, aluzie la steaua ce a indicat magilor și păstorilor *Nașterea Domnului*. Programul iconografic respectă prescripțiile Erminiilor în ceea ce privește tematica și dispunerea scenelor.

Cupola supraînălțată este luminată prin intermediul ferestrelor ce încadrează chipurile celor 12 apostoli. Ca toate cupolele de inspirație bizantină, ea ilustrează ideea "trancendentului care coboară", în care Dumnezeu, imanent Creației, "coboară" protector asupra lumii și a fiecărui credincios în parte.<sup>96</sup> Chiar la mijloc tronează chipul maiestuos al lui *Iisus-Pantocrator* redat bust cu nimb crucifer poleit, încadrat într-un medalion circular a cărui bandă exterioară este alcătuită din culorile curcubeului. Medalionul circular este încadrat de jur împrejur de triunghiuri albastre ce formează cele opt colțuri ale stelei divine. În jurul acesteia e redat cerul într-o nuanță bleu-deschis, decorat cu stele poleite, serafimi și cercuri întretăiate cu aripi, aluzie la nivelul cel mai înalt al ierarhiilor celeste. În registrul imediat următor sunt dispuși circular cei mai importanți

<sup>96</sup> Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, București, 1969, p. 155-161

profeți ai Vechiului Testament, însoțiți de atribute sau versete specifice. O bandă circulară de culoarea cerului, prevăzută cu stele, delimitează și registrul ferestrelor în arc semicircular. Acestea încadrează chipurile apostolilor, redați trei sferturi, cu atributele lor. La baza cupolei, o fâșie destul de largă este destinată redării *Liturghiei îngerești*. Punctul central de interes al acesteia îl constituie altarul prevăzut cu baldachin care sugerează continuitatea dintre Vechiul și Noul Testament. Pe masă se află Sf. Scriptură protejată de un porumbel alb cu aripile desfăcute, aluzie la puterea *Duhului Sfânt* cuprinsă în textul biblic. De jur împrejur sunt redată diferitele tipuri ale ierarhiilor îngerești. În stânga, un grup de trei îngeri duc pe umeri un antimis pe care e redat Iisus răstignit. Pe cei patru pandantivi sunt redați evangheliștii încadrați de elemente arhitecturale, respectiv peisaje și însoțiți de simbolurile inspirației divine.

La baza cupolei, în partea estică, este redată *Sf. Mahramă*, iar la vest, *Sf. Keramion*.

Respectând tradiția erminiilor, pe bolta absidei sudice e pictată *Nașterea Domnului*, iar pe bolta absidei nordice, *Învieria Domnului*.

Sub scena *Nașterii Domnului*, în registrul următor sunt figurate, pe fond albastru deschis, o succesiune de praznice ce redau în succesiunea cronologică, momente din primele etape ale vieții Mântuitorului: *Buna Vestire* (Planșa XXVII.b.), *Întâmpinarea Domnului* (Planșa XXVII.c.), *Fuga în Egipt*, *Botezul Domnului*. Se remarcă prin pitorescul ei, scena *Fugii în Egipt* în care Iisus copil nu stă în brațele Mariei, ci pe umerii lui Iosif (Planșa XXVIII.a). Maria călătorește pe un asin condus de un tânăr, fiul lui Iosif. În fața acestuia peisajul stâncos este despicat în două de apa Iordanului, pentru a face loc scenei *Botezului*. Mai jos, în registrul inferior al absidei, sunt redați unii din cei mai reprezentativi martiri și mărturisitori ai credinței creștine: *Sf. Mare Mucenic Gheorghe*, Sfinții mucenici și doctori fără plată *Teodor Tiron*, *Pantelimon*, *Ioan*, *Chir și Damian*, iar spre centrul benzii tema *Deisis* cu Iisus redat ca *Arhiereu și Mare Judecător*.

Pe semicalota absidei nordice e redată *Învieria Domnului* în varianta răsăriteană a *Coborârii la iad*. Iisus, înconjurat de nimbul gloriei Sale, calcă cu picioarele deasupra porților dislocate ale împărăției morților, în care se văd morminte goale. În dreapta sa se vede ceata sfinților creștini care asistă la miracolul *Învierii* morților, iar în stânga - grupul oamenilor care aspiră la mântuire, în frunte cu Adam, patriarhul omenirii și simbolul ei din epoca anterioară creștinismului. Reprezentarea este o aluzie explicită la semnificația ortodoxă a *Învierii* în care Iisus apare triumfător asupra morții: „cu moartea pe moarte călcând și celor din morminte viață dăruindu-le”. În registrul următor este redată scena *Răstignirii* și două din arătările lui Iisus posterioare *Învierii*: *Cina de la Emaus* (Planșa XXIX.a.), respectiv *Duminica Tomii*, iar în colțul drept *Rusaliele* prin care Sf. Duh e transmis apostolilor, punându-se astfel bazele Bisericii Creștine. Registrul inferior este ocupat de redarea unor importanți sfinți și sfinte creștine: *Sf. Mc. Cosma*, doctor fără arginți,



*Sf. mucenițe Sofia, Ecaterina, Irina, Anastasia, Sf. Împărați Constantin și Elena, Sf. Mc. Mina, Sf. Mc. Dimitrie Izvorătorul de mir.*

Pe boltă, în spațiul dintre intrare și cupolă e redată într-un medalion circular, *Sfânta Treime* sub forma *Filoxeniei lui Avraam*, flancată de *Intrarea în Ierusalim* pe latura nordică și *Învierea lui Lazăr* pe latura de sud. *Sfânta Treime* se remarcă prin frumusețea și suavitatea celor trei îngeri, a căror înfățișare și expresie sugerează serenitate și spiritualitate. Aureolele circulare, linia corpurilor și a capetelor realizează o armonie perfectă între temă și medalionul circular în care aceasta este integrată (Planșa XXIX.b.). În jurul acestuia este înscrisă partea finală a rugăciunii “Împărate ceresc”: “Prea Sfântă Treime, miluiește-ne pe noi, Doamne, curățește păcatele noastre, Stăpâne, iartă fărădelegile noastre, Sfinte, cercetează și vindecă neputințele noastre pentru numele Tău cel Sfânt. Amin”.

În biserică există patru scene de vindecare redată în frescă ce fac referire la specificul hramului acesteia: *Vindecarea orbului din naștere*, respectiv *Vindecarea soacrei lui Petru* (Planșa XXX.a.), pe pereții laterali ai vestibulului care precede intrarea în naos. Tot pe pereții laterali, imediat după intrarea în naos sunt redată *Vindecarea slăbănogului*, în stânga și *Vindecarea orbului din naștere*, în dreapta. În toate cele patru scene, rolul principal este jucat de Iisus care vindecă bolnavii prin atingere cu mâna sau cere slăbănogului să-și ridice patul și să umble. Scenele din interiorul naosului cuprind fiecare, câte două secvențe. În *Vindecarea orbului* e redat în prim-plan Iisus care unge cu lut ochii bolnavului, iar în fundal același personaj se spală pe ochi într-o fântână cu structura în formă de cruce (Planșa XXX.b.). În cea de-a doua scenă, Iisus e redat adresându-se verbal slăbănogului, iar în fundal acesta apare mergând, purtându-și patul sub braț. Reprezentările sunt o aluzie la calitățile taumaturgice ale lui Iisus, “doctorul sufletelor și al trupurilor”, dar și la importanța credinței bolnavului în vindecare: „Credința ta te-a mântuit”(Planșa XXX.c.).

Motivul *Izvorului Tămăduirii*, hramul bisericii, este figurat pictural în icoana de hram a iconostasului, realizat în aceeași perioadă. Bolnavi cu diferite afecțiuni sunt redați în jurul unui bazin circular. O rază de lumină divină incizată în fundalul de aur coboară de la Maica Domnului cu pruncul (aflați în registrul celest), în centrul fântânii, determinând șuvoaie de apă. Unii oameni se spală pe ochi cu apa din bazin, alții se udă pe cap sau pe corp cu ea. Reprezentarea ilustrează tema de origine bizantină a *Maicii Domnului-Izvor al vieții*, apărută în contextul unor vindecări miraculoase (în fața zidurilor Constantinopolului, la 150 de metri de Poarta de Aur exista un izvor cu apă tămăduitoare deasupra căruia în secolul al V-lea a fost amenajată o primă biserică în cinstea *Maicii Domnului*, mărită sub Justinian și devenită un loc de pelerinaj foarte frecventat). Mutată din secolul al XV-lea în vinerea de după Paști, sărbătoarea *Izvorul Tămăduirii* ilustrează asocierea dintre Maica Domnului și harul tămăduitor al Duhului Sfânt. Textul din *Cartea Ceremoniilor* a împăratului bizantin Constantin Porfirogenetul confirmă această credință în virtuțile tămăduitoare și ocrotitoare ale Maicii Domnului: „O, fluviu, unde curge

viața fără sfârșit, Izvor Sfânt, noi, creștinii te-am aflat numai pe tine, Maică Preasfântă a Dumnezeului nostru. Te cinstim ca Născătoare de Dumnezeu, te rugăm cu o gură niciodată mută. Acopere-ne până la sfârșit, Stăpână, Izvor al vieții, cu aripile ocrotirii tale.”<sup>97</sup> În acest sens este relevantă și repetarea în programul iconografic a motivului *Sfintei Marhrame* (baza cupolei, respectiv iconostas), care ocupă primul loc printre imaginile taumaturgice ale Mântuitorului.

Peretele apusean al cafasului corului, inclusiv bolta acestuia sunt acoperite de scena *Adormirii Maicii Domnului* redată după tipicul bizantin, dar cu gesturi și expresii umanizate, exprimând sentimentele de tristețe ale apostolilor. Pe o bandă ce înconjoară partea inferioară a temei sunt redați sfinți melozi.

Balustrada cafasului este decorată cu chipurile unor domnitori români sanctificați pentru martiriul sau meritele deosebite în apărarea credinței ortodoxe: *Sf. Mc. Radu*, *Sf. Mc. Ștefan*, *Sf. Mc. Constantin Brâncoveanu*, *Sf. Mc. Constantin*, *Sf. Mc. Mateiaș*. Ei sunt încadrați de o parte și de alta de cele mai importante sfinte ale căror moaște se află pe pământul românesc: *Sf. Mc. Filofteia*, patroana Munteniei și *Sf. Cuv. Parascheva*, ocrotitoarea Moldovei. Reprezentările sunt o aluzie la unitatea de credință ortodoxă a celor trei Țări Românești datorită căreia românii ortodocși au rezistat adversităților istorice.

Sub cafasul corului, de o parte și de cealaltă a intrării în naos sunt redați în mărime naturală Vasile Coman, episcop al Oradei în perioada executării picturii și Antonie Plămădeală, Mitropolit al Ardealului.

Absida altarului este despărțită de naos printr-un iconostas traforat și poleit, cu coronamentul încheiat în arc semicircular. Frumosul iconostas a fost realizat în anul 1993 de firma orădeană Lusaky, având o conformație originală. Icoanele au fost pictate în ulei pe lemn de profesorul Mircea Boțog din Oradea, discipol al soților Moldoveanu. Partea centrală, redată în rezalit, cuprinde ușile împărătești, cu tema *Bunei Vestiri*, încadrate de cele două icoane împărătești. În stânga ușilor diaconești este redat *Sf. Ierarh Nicolae*, iar în dreapta- scena *Izvorul Tămăduirii*, cele două icoane de hram ale bisericii.

O bandă alcătuită din vrejuri împletite și poleite susține registrul următor, în care praznicele împărătești (*Nașterea Domnului*, *Întâmpinarea Domnului*, *Schimbarea la față*, *Intrarea în Ierusalim*, *Înălțarea Domnului*) sunt încadrate în medalioane rotunde, având ca ax de simetrie *Sf. Mahramă* pictată pe o năframă poleită. Sub aceasta, în interiorul unul arc semicircular, e redată *Cina cea de Taină*, aluzie la instituirea Euharistiei.

Capitelurile colonetelor solomonice, poleite, susțin ultimul registru ce alcătuiește coronamentul iconostasului, descriind în partea centrală un larg arc semicircular. În interiorul unor medalioane rotunde înconjurat de vrejuri cămoase, se succed chipurile prorocilor, încadrând la mijloc tradiționala Cruce cu molenii. Spre deosebire de alte iconostase, coronamentul nu formează un

<sup>97</sup> Apud E. Sandler, *Icoanele bizantine ale Maicii Domnului*, Ed. Sofia, București, 2008, p.166

corp comun cu celelalte registre, ci alcătuiește un fel de arc triumfal, care scoate în relief partea centrală a iconostasului, unde se află icoanele cu cea mai intensă semnificație simbolică: ușile și icoanele împărătești, *Cina cea de Taină*, *Sf. Mahramă* deasupra căreia tronează crucea. O altă particularitate a iconostasului o constituie fundalul de aur, prezent la toate registrele, conferind imaginilor o notă de fast tipic bizantină.

În 1993 s-a instalat o stație de amplificare, care comunică cu spitalul, în ajutorul bolnavilor care nu pot participa la slujbele religioase. În anul 1998 în curtea bisericii, în dreapta intrării, a fost instalată o frumoasă troiță din stejar realizată de vestitul cioplitor maramureșean Bârsan Teodor din Bârsana.

Între anii 2001-2003 au fost realizate stranele din lemn de stejar care îmbracă de jur împrejur partea inferioară a pereților bisericii. Cu spătarul în formă de cruce, ele au o decorație sculptată valoroasă realizată după proiectul întocmit de Aurel Sime și Florin Bogdan.

Biserica Spitalului din Oradea cu hramul "Izvorul Tămăduirii" (1934-1937)



Fresce de Ioan Moldoveanu,  
1991-1992



XXVII. a. Maica Domnului  
Împărăteasă cerească,  
Semicalota altarului

XXVII. b. Buna Vestire, Absida  
sudică



XXVII. c. Întâmpinarea  
Domnului, Absida sudică

## Biserica Spitalului, Fresce de Ioan Moldoveanu, 1991-1992

XXVIII. a. Fuga în Egipt, Absida sudică

XXVIII. b. Intrarea în Ierusalim, Boltă



**Biserica Spitalului, Fresce de Ioan Moldoveanu, 1991-1992**

XXIX. a. Cina de la Emaus, Absida sudică

XXIX. b. Filoxenia lui Avraam, Boltă



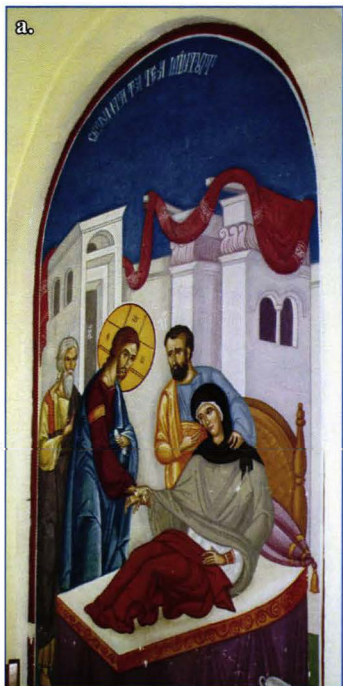
## Biserica Spitalului, Fresce de Ioan Moldoveanu, 1991-1992

XXX. a. Vindecarea soacrei lui Petru, Fostul pridvor al bisericii

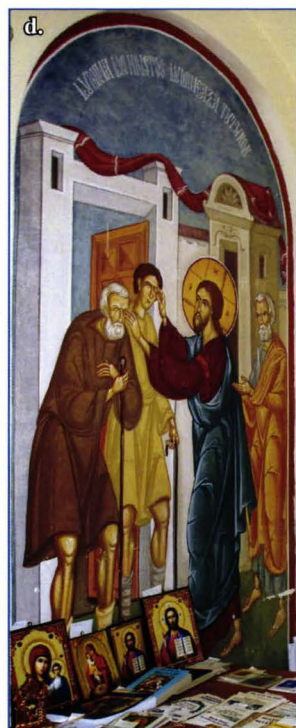
XXX. b. Vindecarea orbului, Naos

XXX. c. Vindecarea slăbănogului, Naos

XXX. d. Vindecarea orbului, Fostul pridvor al bisericii



**Hristos  
Vindecătorul**



## VIII. CORNELIU BABA - CAPELA “ÎNVIERII DOMNULUI”(HAȘAȘ)

Un aspect mai puțin cunoscut al activității creatoare a reputatului pictor **Corneliu Baba (1906-1997)**, „un apărător al ultimului cap de pod al picturii mari”, cum se autodefinia, îl constituie anii șederii sale la Oradea. Deși răstimpul petrecut aici a fost scurt (1939-1940), perioadă premergătoare Dictatului de la Viena, artistul a lăsat moștenire orașului o importantă operă de artă religioasă în stil neobizantin - pictura din Capela cimiterială ortodoxă a orașului. Datorită celebrității consacrate în genul portretistic, respectiv pictura cu tematică rurală, contribuția lui Corneliu Baba în sfera picturii religioase a rămas în umbră. Însuși artistul se declara nemulțumit de faptul că această parte a creației sale a fost ignorată de biografii și criticii de artă<sup>98</sup>.

Cunoscut și sub denumirea de Capela Hașăș, paraclisul cu hramul *Învierea Domnului* din incinta cimitirului municipal Rulikowski a fost construit între 1938 și 1940 după planurile arhitectului **Anton Sallerbeck**, autorul unor edificii orădene în stil neo-românesc (Școala Normală Unită, Seminarul greco-catolic).

Ridicată prin strădania și cu susținerea financiară exclusivă a doctorului **Alexandru Hașăș (1891-1956)** în memoria soției sale, **Isabela Egri**, dispărută prematur, biserița a devenit în timp capela cimiterială ortodoxă a orașului. Piatra de temelie a fost sfințită de episcopul **Nicolae Popovici** la 1 mai 1938, în prezența unui mare sobor de preoți, edificiul fiind terminat peste doi ani<sup>99</sup>. În această perioadă, **Alexandru Hașăș**, prim-medec și inspector general veterinar al Orădiei, s-a ocupat de decorarea și înzestrarea monumentului. Fiind mobilizat ca medic veterinar la garnizoana din Oradea în timpul primului război mondial, **Alexandru Hașăș** se remarcase prin implicarea sa în evenimentele premergătoare Unirii din 1918. Astfel, el s-a aflat printre cei care au refuzat să depună jurământul către guvernul maghiar, luând parte, în baza principiului de autodeterminare națională, la constituirea Consiliului Militar Român și a Consiliului Național Român<sup>100</sup>. Intelectual de o deosebită cultură, dr. **Alexandru Hașăș** a fost puternic implicat în viața Eparhiei

---

<sup>98</sup> Pentru etapa orădeană a creației lui **Corneliu Baba** vezi **Dumitru V. Bonta**, *Maeștrii unei generații: Corneliu Baba, Aurel Ciupe și Ion Musculeanu*, Ed. Macarie, Târgoviște, 1999, p. 13-20; **Valeriu Chișiu**, *În Oradea există o valoroasă pictură a lui Corneliu Baba*, în *Jurnal de dimineață*, 5 ianuarie 1998

<sup>99</sup> *Strălucita sărbătoare a târnosirii bisericii ctitorite de d-l inspector dr. Alexandru Hașăș*, în *Legea Românească*, 1940, nr. 10, p. 137-139

<sup>100</sup> Pentru date biografice despre **Alexandru Hașăș** vezi **Lucia Cornea**, *Alexandru Hașăș (1891-1956). Schiță biografică*, în *Crisia*, XXX, Oradea, 2007, p. 261-277



ortodoxe a orașului, fiind membru în Consiliul parohial al catedralei ortodoxe și participând la constituirea secției orădene a Frăției Ortodoxe Române. Adunarea eparhială ortodoxă din Oradea (28 mai 1940), prezidată de episcopul Nicolae Popovici, l-a desemnat membru în Congresul Național Bisericesc<sup>101</sup>. De comun acord cu episcopul Nicolae Popovici, doctorul Hașăș a apelat la marele pictor Nicolae Tonitza pentru a realiza decorarea capelei recent construite. Prea bolnav pentru a putea onora comanda, acesta l-a trimis în locul său pe cel mai talentat discipol al său, Corneliu Baba, pe atunci în vârstă de 32 de ani.

Pentru tânărul artist care în acea perioadă tocmai absolvise Academia de Arte Frumoase din Iași, fiind numit asistent la catedra de pictură, lucrarea, cu caracter public, avea o deosebită importanță în ceea ce privește consacrarea sa.

Încurajat de tatăl său, pictorul bisericesc Gheorghe Baba, artistul a acceptat în 1938 propunerea doctorului Hașăș și a episcopului Nicolae Popovici de a decora capela, începând lucrările în 1939. În stânga intrării, pe peretele nordic al pronaosului se află o placă comemorativă ce consemnează construirea capelei în timpul regelui Carol al II-lea și numele ctitorului acesteia, medicul veterinar Alexandru Hașăș, fără a menționa numele pictorului, la acea vreme prea puțin cunoscut.

În adunarea Consiliului eparhial din 9 mai 1940 s-au aprobat Literale Fundaționale ale Bisericii, prezentate de ctitorul ei și s-a hotărât transcrierea dreptului de proprietate asupra terenului și paraclisului pe numele Episcopiei Ortodoxe de Oradea<sup>102</sup>. Prin Literale Fundaționale se înființa în aceeași zi de 9 mai 1940 -"Fondul paraclisului dr. Alexandru Hașăș și soția sa Irina, născută Egri" destinat întreținerii și înzestrării bisericii, în valoare de 100.000 lei. Într-un alt Raport al secției economice a Episcopiei pe anul 1939-1940 se spune că ctitorul a cheltuit până în acel moment 1.600.000 lei pentru construirea paraclisului.

Din cauza împrejurărilor tragice provocate de Dictatul de la Viena, episcopul s-a grăbit să sfințească biserica, deși aceasta nu avea pictura terminată. De altfel, în însemnările sale, Corneliu Baba menționează că s-a aflat în grupul ultimilor intelectuali care au părăsit orașul, rămânând aici pentru a finaliza pictura capelei.

Biserica a fost sfințită în ziua de 12 mai 1940, în cadrul unei ceremonii solemne de către episcopii Vasile Lăzărescu al Caransebeșului și Nicolae Popovici al Oradiei, în prezența soborului de preoți și a ctitorului. Importanța operei înfăptuite era cu atât mai mare cu cât la acea dată românii ortodocși nu aveau o capelă a lor în cadrul cimitirului orășenesc, fiind puși în situația umilitoare de a oficia plătind taxe la o capelă străină. În presa vremii se aprecia importanța ctitoriei în calitatea de "realizare creștinească și românească la Granița de Vest"<sup>103</sup>. De altfel, în cuvântul său de mulțumire adresat ctitorului, episcopul Nicolae Popovici sublinia semnificația națională a monumentului, afirmând că "am sfințit azi un altar românesc și ortodox".

<sup>101</sup> *Arh. Episcopiei Ortodoxe Oradea*, Act 2361/ 1940

<sup>102</sup> *Arh. Episcopiei Ortodoxe Oradea*, Act nr. 2329/1940, Raport general al Secțiilor unite ale Consiliului Eparhial despre activitatea pe anul 1939-1940

<sup>103</sup> Iosif Naghiu, *Un locaș de prohodire*, în *Noua Gazetă de Vest*, 17 mai 1940

În aceeași zi episcopul i-a oferit dr. Alexandru Hașaș hrisovul de ctitor, în semn de înaltă recunoaștere a strădaniilor sale.

De mici dimensiuni, capela se remarcă prin coerența organizării spațiale ce gravitează în jurul cupolei precum și prin armonia perfectă dintre arhitectură și pictură, ambele creând o atmosferă de solemnitate și mister specifică arealului bizantin. Pictura a fost realizată în tehnica ulei mat, ce conferă coloritului sobru o strălucire misterioasă. Reeditând într-o formulă reușită recomandările *Erminiilor* bizantine, pictura „impresionează plăcut și te duce cu gândul la lumea mistică a credinței”<sup>104</sup>.

Loc de comuniune între *Cer* și *Pământ*, sacru și profan, altarul reprezintă Biserica terestră în manifestarea ei cea mai înaltă. Pe centrul bolții sale se află și aici *Maica Domnului* în atitudinea maiestuoasă de *Împărăteasă a cerurilor (Doamna îngerilor)*, stând pe un tron împărătesc cu pruncul Iisus în brațe. Lateral, la dreapta și la stânga sa străjuiesc doi sfinți arhangheli în atitudine de adorare. În interiorul altarului, în nișa îngustă ce corespunde proscomidiarului, e sugerat simbolic misterul Euharistic sub forma lui *Hristos-Emanuel* (pâinea cea cerească), redat bust ca un prunc în potir. Capul său e înconjurat de un nimb cruciger tipic bizantin, iar brațele sunt desfăcute lateral, ca simbol al dăruirii, dar și al harului divin coborât prin jertfa *Euharistică*. Pe peretele circular al absidei sunt figurați, conform obiceiului, marii ierarhi ai Bisericii ortodoxe, autori ai Liturghiei care se săvârșește aici: *Sf. Grigore cel Mare*, în stânga, *Sf. Vasile cel Mare* în centru, *Sf. Iacob* și *Sf. arhidiacon Ștefan* în dreapta. Sfinții ierarhi poartă veșmintele liturgice lungi și țin în mâini rotuli pe care sunt redată sfaturi adresate preoților care slujesc aici. Astfel, pe documentul arătat de *Sf. Grigore cel Mare*, se poate citi: „De te-ai pus păstor peste turma cea cuvântătoare, să fii drept, smerit, cu dragoste și blând”.

Altarul este delimitat de naos printr-un frumos *iconostas*. Sculptura acestuia, din lemn de tei traforat și poleit, a fost realizată de **Ioan Fey** din Oradea și poartă amprenta stilului neobrâncovenesc. Se remarcă arcadele trilobate ce încadrează praznicele împărătești, colonetele în torsadă și decorația luxuriantă alcătuită din vrejuri și elemente florale. Registrul praznicelor este delimitat printr-un brâu alcătuit din vrejuri de viță cu struguri, aluzie la *Euharistie*. Aceeași semnificație o are potirul din care ies spice de grâu și vrejuri terminate cu struguri, redat deasupra scenei *Cina cea de Taină*.

Pictura iconostasului a fost realizată în ulei, tot de **Corneliu Baba**, alcătuiind o simbioză formală și cromatică cu fresca monumentului. Registrul corespunzător ușilor împărătești cuprinde icoana împărătească a lui *Hristos și a Maicii Domnului (Eleusa)*, străjuite de reprezentări ale *Sf. Arhangheli Mihail și Gavril*, corespunzătoare celor două uși diaconești (Planșa XXXI.a.c.). Pe ușile împărătești e redată conform obiceiului scena *Bunei-Vestiri*, cu *Arhanghelul Gavril* pe canatul stâng, adresându-se *Sfintei Fecioare*, “cea care a deschis ușile milostivirii cerești”, reprezentată pe canatul drept, torcând purpură.

<sup>104</sup> *Ibidem*, p. 1

De o deosebită frumusețe este icoana împărătească a Maicii Domnului. Încadrându-se în tipul *Eleusa (Îndurătoarea)*, icoana exprimă afecțiunea reciprocă dintre mamă și pruncul divin, ale căror fețe sunt alipite. Reprezentarea se remarcă prin finețea modeleului, a proporțiilor și a drapajului care permite chiar o ușoară sugestie a volumului. *Maica Domnului*, înveșmântată în maforionul tradițional, îl strânge la piept protector pe Iisus - copil. Privirile celor doi, orientate spre credinciosul care se roagă în fața icoanei, exprimă tristețe, o acceptare gravă și resemnată a suferinței. Icoana împărătească a Mântuitorului redă tipologia unui Hristos oriental, cu o tentă brună a pielii, cu un nas subțire și ochi mari, care privește credinciosul cu compasiune. Cu o mână binecuvântează, iar cu cealaltă ține Evanghelia deschisă pe care sunt redată cuvintele: „Veniți la mine toți cei osteniți și împovărați și eu vă voi odihni” (Planșa XXXI.b.).

În registrul median sunt redată, în nuanțe de brun-cărămiziu, praznicele împărătești, de o parte și de alta a panoului central - *Cina cea de Taină* (Planșa XXXII.a.). Un element inedit al reprezentării este acela că Iisus nu este redat central, ci ocupă locul de onoare din colțul drept al mesei. Apostolul Ioan e redat sprijinindu-și capul pe pieptul Său. Pe masă sunt așezate pâini și în loc de potir, o ulciacă de lut. Apostolii au gesturi și expresii individualizate. Redat în ipostaza bizantină a trădătorului, Iuda atrage atenția asupra sa, întinzând mâna spre un vas din mijlocul mesei. Deasupra scenei e redat sculptural motivul potirului euharistic din care ies spice de grâu și struguri.

În stânga *Cinei de Taină* sunt reprezentate praznicele împărătești: *Nașterea Domnului*, *Nașterea Maicii Domnului*, *Botezul Domnului*, iar în dreapta - *Învierea Domnului*, *Înălțarea Domnului*, respectiv *Adormirea Maicii Domnului* (Planșa XXXII.b.,c.). Scena *Nașterii Domnului* se remarcă prin pitoresc și simplitate, prin reducerea la maximum a personajelor și detaliilor. Pruncul așezat în ieslea din fața grotei e vegheat de Maica Domnului, Iosif și cei trei păstori care au venit să i se închine.

Spațializată prin intermediul elementelor arhitecturale, *Nașterea Maicii Domnului* are aspectul unei scene familiale. În *Învierea Domnului* se remarcă interpretarea de origine apuseană a temei. Astfel, Iisus e redat în momentul înălțării sale deasupra mormântului, ținând în mână flamura biruinței asupra morții. Mântuitorul e înconjurat de o mandorlă poleită în formă de migdală, aluzie la strălucirea Sa divină, revelată în momentul *Învierii*. Unul dintre soldații ce păzeau mormântul e redat ferindu-și privirea de această lumină divină.

Registrul ultim cuprinde chipurile celor 12 apostoli. Sunt redați bust, în medalioane rotunde, de la stânga la dreapta: *Marcu, Luca, Ioan, Matei, Pavel, Petru, Andrei, Simon, Vartolomeu, Filip, Toma, Iacov*. Toți țin în mâini Evanghelia, aluzie la rolul lor în elaborarea sau răspândirea credinței creștine.

Iconostasul fiind de mici dimensiuni, este lipsit de șirul prorocilor. Artistul i-a redat însă pe arcu triumfal de deasupra iconostasului, realizând astfel o continuare a programului iconografic al acestuia. Aici sunt redați prorocii *Miheia, Daniel, Jeremia, Isaia, Ezechiel, Avacum*, dispuși simetric, câte trei, de o parte și alta a medalionului central în care apare *Maica Domnului Orantă*. Prorocii țin în mâini

rotuli cu fragmente din profețiile lor (la prorocul Avacum: „Eu prin darul duhului de mai înainte, pre Tine munte smerit Te-am văzut Preacurată Fecioară”) sau invocații adresate lui Dumnezeu-Tatăl din Vechiul Testament: (în dreptul prorocului Ieremia: „De ce să ne uiți pentru totdeauna? Să ne părăsești atâta timp? Întoarce-ne, Dumnezeule, la Tine“).

Pe pereții dinspre răsărit, de o parte și cealaltă a iconostasului, este redată scena *Deisis*, în dreapta, respectiv *Sf. Împărați Constantin și Elena*, în stânga.

*Turla*, partea cea mai înaltă și mai apropiată de cer a bisericii, este dominată și aici de reprezentarea *Pantocratorului* (*Dumnezeu - Atotputernicul*), înfățișându-l pe Hristos în calitatea de *Împărat ceresc* înconjurat de ierarhiile cele mai înalte ale cetelor îngerești, care se bucură de vederea nemijlocită a slavei sale. Chipul lui Hristos e redat conform tradiției iconografice, ca bust cu o figură gravă, încadrat într-un medalion circular sub formă de curcubeu. În jurul acestuia sunt înscrise cuvintele „Din cer au privit Domnul și Văzut-au pe toți cei ce stăpânesc lumea”, aluzie la atotputernicia divină și caracterul iluzoriu al stăpânirilor lumesti<sup>105</sup>. Cu mâna dreaptă binecuvântează, iar cu stânga ține Evanghelia deschisă (Planșa XXXIII.a.).

În jurul figurii centrale a *Pantocratorului* care domină partea superioară a cupolei sunt dispuse într-un singur registru diferitele ierarhii ale cetelor îngerești, care se bucură de vederea nemijlocită a slavei Sale: *Tronurile, Heruvimii, Serafimii, Domniile, Puterile, Stăpânirile, Arhanghelii, Îngerii*. Între doi arhangheli e reprezentată în picioare *Maica Domnului* cu mâinile ridicate în atitudinea de *orantă* și mijlocitoare (Planșa XXXIII.b.). Ferestrele care străpung pereții inferiori ai turlei determină benzi verticale pe care sunt reprezentați în picioare cei 12 apostoli ținând în mâini rulouri cu inscripții legate de propovăduirea lor, respectiv simboluri specifice: *Petru, Pavel, Ioan, Andrei, Bartolomeu, Simon, Iacob, Iacob al lui Alfeu, Iuda Tadeul, Toma, Filip, Matei* și cei patru proroci mari: *Isaia, Ieremia, Ezechiel, Daniel*. Pe unghiurile sferice constituite la baza cupolei sunt redați cei patru evangheliști cu simbolurile lor, șezând în atitudinea de scriitori inspirați: *Sf. Ev. Matei, Sf. Ev. Marcu, Sf. Ev. Luca, Sf. Ev. Ioan*. Arcele de susținere a cupolei erau decorate inițial cu 16 medalioane, dintre care 8 proroci: *David, Solomon, Miheia, Avacum, Moise, Naum, Iona, Ioil*, respectiv 8 mucenici: *Sf. Mc. Teodor Tiron, Cozma și Damian, Sf. Ioan cel Nou de la Suceava, Sf. Pantelimon, Sf. Stelian, Trifon și Dimitrie Basarabov*. Cu ocazia restaurării, **Eremia Profeta** a modificat o parte din sfinți, respectând însă maniera inițială. Astfel, pe arcele de susținere a cupolei figurează acum 14 medalioane reprezentându-i pe prorocii *Miheia, Daniil, Ieremia, Isaia, Ezechiel, Avacum, Sf. Mc. Teodor Tiron, Sf. Mc. Sebastian, Sf. Patriarh Gherman, Sf. Cuv. Pahomie, Sf. Mc. Teodosie, Sf. Cuv. Simion Stălpnicul, Sf. Mc. Iacov Persul, Sf. Mc. Procopie*.

<sup>105</sup> Ps. 33, vs 13-14: “Domnul privește din înălțimea cerurilor și vede pe toți fiii oamenilor. Din locașul locuinței Lui, El privește pe toți locuitorii pământului”

Pe semicupolele absidelor laterale sunt reprezentate în conformitate cu tipicul iconografic bizantin cele două mari praznice împărătești ale Mântuitorului: *Nașterea Domnului* în absida sudică, *Învierea Domnului* în absida de nord. Se poate remarca talentul lui Corneliu Baba în ceea ce privește realizarea corelației dintre pictură și spațiul arhitectural. Astfel, în *Nașterea Domnului* concavitățile absidei este integrată firesc în grotă semicirculară ce constituie cadrul scenei. Maria, în genunchi, susține pruncul înfășat deasupra unui scaun. Iosif nu e redat izolat, ci participă afectiv la miracolul *Nașterii divine*. Îngenuncheat, la fel ca și păstorul de lângă el, Iosif își împreunează mâinile, într-un gest de rugăciune. Pictorul a redus numărul personajelor, dar a reușit să amplifice impactul emoțional al reprezentării (Plansa XXXIV.a.).

Peretii inferiori ai absidiolilor sunt decorați cu reprezentări de sfinți și sfinte martire ale creștinismului cu atributele lor specifice. Astfel, în absida sudică, în spațiul dintre ferestre sunt reprezentați: *Sf. Mare Mc. Gheorghe*, *Sf. Mc. Nestor*, *Sf. Cuv. Pavel Tiveul*, *Sf. Cuv. Eftimie cel Mare*, *Sf. Cuv. Paraschiva și Sf. Mc. Ecaterina*. În absida nordică sunt reprezentați *Sf. Mare Mc. Dimitrie*, *Sf. Mc. Mercurie*, *Sf. Cuv. Arsenie cel Mare*, *Sf. Cuv. Stelian*, *Sf. Mc. Varvara și Sf. Mc. Irina*. Sfinții și sfintele martire țin în mâini cruci, rulouri cu inscripții sau simboluri specifice. Astfel, *Sf. Mc. Irina* poartă coroană și veșminte de împărăteasă bizantină, *Sf. Ecaterina* ține o roată în mână, aluzie la martiriul ei, *Sf. Gheorghe*, *Dimitrie și Nestor* poartă veșmintele soldaților romani, iar *Sf. Stelian* ține în brațe un copil înfășat.

Spațiile intermediare dintre arce și pandantivi sunt decorate cu îngeri și entrelacuri formând trasee decorative variate.

În partea apuseană a bisericii, deasupra cafasului corului e redat motivul *Căinței regelui David*. Acesta apare în genunchi cu brațele întinse spre cer, având în față un rotul pe care e scris un verset din Psalmul 50: "Doamne, buzele mele vei deschide și gura mea va vesti lauda Ta". Rugăciunea de pocăință a regelui e asistată de doi îngeri care țin în mâini omofoare desfășurate.

Intrarea în capelă este flancată de scena *Învierea fiicei lui Iair* (Plansa XXXIV.b.), respectiv *Învierea lui Lazăr*, reprezentări ce fac aluzie la caracterul funerar al capelei, dar și la credința în realitatea vieții de dincolo, afirmată și prin hramul bisericii (*Învierea Domnului*). Semnificația ambelor scene, reprezentate în corelație, o constituie faptul că prin intermediul lor Iisus ne-a oferit certitudinea *Învierii*. În prima dintre scene Iisus e înfățișat ținând-o de mână pe fiica lui Iair, care revine la viață sub efectul cuvintelor Mântuitorului<sup>106</sup>. La fel ca și Lazăr, ea este îmbrăcată în veșmânt funerar alb. În stânga sunt redați apostolii, iar în dreapta - membrii familiei ale căror gesturi exteriorizează uimirea. Minunea *Învierii lui Lazăr* de către Mântuitor e redată după un tipic iconografic vechi, cu originea în pictura catacombelor. Mormântul său nu e figurat sub forma unei peșteri, ci a unui mic edicul. Iisus ține în stânga un sul, iar cu dreapta face un semn spre Lazăr, cerându-i să se ridice. La picioarele lui Iisus sunt redade cele două femei prosternate în semn

<sup>106</sup> *Evanghelia după Luca*, VIII, 41-56

de profundă recunoștință. Corpul aplecat al uneia din ele descrie o linie curbă, ce reia pictural traseul semicircular al arcadei practicate în zid. Redate în corelație, scenele ilustrează două din cele trei învieri menționate în Evanghelie. Ambele reprezentări evidențiază triumful Mântuitorului asupra morții, idee aflată în centrul sărbătorii pascale ortodoxe. Ele reflectă credința în învierea și nemurirea sufletului, aflată în centrul creștinismului. La fel ca și tema *Anastasis*, cele două scene sunt argumente în favoarea *Învierii* corpurilor de către Iisus, la a doua venire a Sa.

Pronaosul mic, pătrat, este prevăzut cu un tavan drept pe care e pictat *Hristos Emanuel* din profețiile mesianice, care binecuvântează cu amândouă mâinile (Planșa XXXIV.c.). Un element inedit îl constituie faptul că reprezentarea lui Iisus seamănă izbitor cu chipul din tinerețe al artistului, așa cum apare în autoportretul din 1922<sup>107</sup> (Planșa XXXIV.d.). Faptul că autoportretul artistului la vârsta de 16 ani i-a servit acestuia ca sursă de inspirație în pictura religioasă este plauzibil având în vedere atât asemănarea formală, cât și argumentul că *Hristos Emanuel* este des reprezentat în pictura bizantină sub chip de copil sau adolescent. Pe peretele sudic al pronaosului se mai vede reprezentarea ctitorului capelei și a soției acestuia, cei doi arătând macheta bisericii.

În timp, capela a suferit deteriorări datorate infiltrațiilor de apă prin acoperișul de tablă al cupolei. Până în prezent, Capela a fost restaurată de două ori, în anul 1972, respectiv 1989, de pictorul bisericesc **Eremia Profeta**, autorul picturilor în frescă de la Biserica cu Lună și Paraclisul Episcopiei Ortodoxe a Oradiei. Din procesul verbal încheiat la 14 septembrie 1972 rezultă că acesta a refăcut pictura de pe tamburul cupolei, arcele, intradosul cafasului, în total o suprafață de 48 m<sup>2</sup>, a curățit icoanele tâmplei și pictura murală de praf și fum, folosind materiale inofensive și păstrând cu multă măiestrie originalul<sup>108</sup>.

Din cauza noilor deteriorări, în 1980 maestrul Baba a dorit să-l aducă pe un discipol de-al său, Teodor Moraru, pictor bisericesc pentru a restaura capela. În cele din urmă, restaurarea a fost adjudecată tot de Eremia Profeta. Din procesul verbal de recepție a lucrărilor de restaurare rezultă că acestea s-au desfășurat între 1 iunie și 25 august 1989 sub coordonarea lui Eremia Profeta<sup>109</sup>. În document se precizează că în cazul picturilor executate din nou a fost respectat întocmai programul iconografic și stilul inițial, Eremia Profeta conferind o nouă strălucire picturii maestrului Baba.

La intrarea în capelă se află o placă de marmură, dezvelită la 28 decembrie 1999, cu prilejul comemorării a doi ani de la moartea lui Corneliu Baba.

În prezent pictura prezintă noi deteriorări, îndeosebi la reprezentările evangheliștilor, *Iisus-Emanuel* și la portretul votiv.

Din punctul de vedere al expresiei artistice, pictura realizată de **Corneliu Baba** pentru Capela Hașăș se remarcă prin sobrietate, gravitate, interiorizare, la care

<sup>107</sup> Constantin Ilie, *Nostalgia celebrului pictor Corneliu Baba pentru orașul natal Craiova a dispărut o dată cu moartea*, în *Gazeta de Sud*, Anul X, nr. 3217, 3 nov. 2005

<sup>108</sup> *Arhiva Episcopiei Ortodoxe Oradea*, Proces verbal de recepție definitivă a lucrărilor de restaurare a picturii de la Capela Hașăș încheiat la 14 sept. 1972, fila 147

<sup>109</sup> *Arhiva Episcopiei Ortodoxe Oradea*, Proces verbal de recepție definitivă a lucrărilor de pictură la Biserica Învierea Domnului încheiat la 25 august 1989

contribuie tonurile stinse de brunuri, ocru, verde oliv. Chipurile arhanghelilor, prorocilor și apostolilor denotă spiritualizare, dar și individualizare portretistică. Alungirea proporțiilor coexistă cu stilizarea elegantă a faldurilor, redând ușoara sugestie a volumului. În unele scene se remarcă intenția de a exprima stările sufletești ale personajelor: sentimentele de bucurie ale păstorilor la *Nașterea Domnului*, uimirea și gesturile de apărare ale apostolilor în *Cina cea de Taină*.

Pictura murală și cea de la iconostas respectă programul iconografic bizantin, continuând stilul specific școlii de pictură constantinopolitane. Astfel, moștenirea influenței elenistice este vizibilă în narativismul scenelor, noblețea chipurilor, relaționarea firească a personajelor, ușoara dinamizare a gesturilor și mișcărilor care au darul de a umaniza reprezentările.

Programul iconografic al Capelei Hașaș confirmă abilitatea lui Corneliu Baba și în genul tradițional al picturii academiste religioase, care, la fel ca și în cazul altor pictori români celebri, a marcat debutul său artistic.

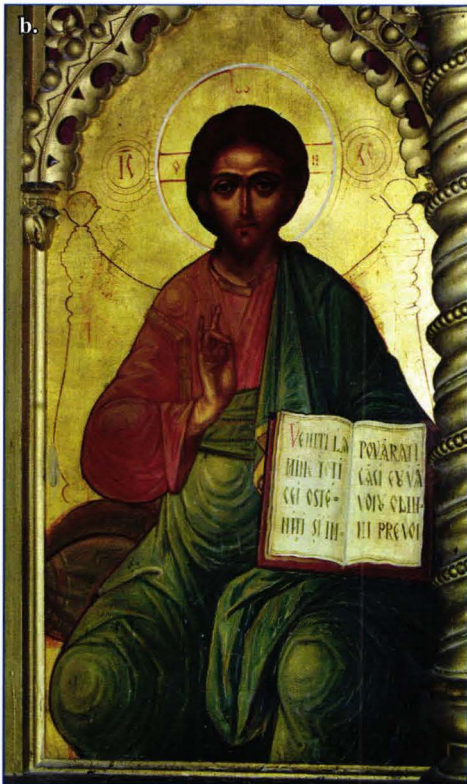
Capela Hașaș cu hramul “Învierii Domnului ” (1938-1940)

Iconostas pictat de Corneliu Baba,  
1939-1940

XXXI. a. Sf. Arh. Mihail,  
ușă diaconească

XXXI. b. Hristos Învățătorul,  
Icoană împărătească

XXXI. c. Sf. Arh. Gavril,  
ușă diaconească





## Capela Hașaș cu hramul “Învierii Domnului ” (1938-1940)



### Iconostas pictat de Corneliu Baba, 1939-1940

XXXII. a. Cina cea de Taină,  
detaliu

XXXII. b, c. Praznice împărățești,  
detalii



Capela Hașaş cu hramul “Învierii Domnului ” (1938-1940)

Pictură de Corneliu Baba, 1939-1940

XXXIII. a. Hristos Pantocrator, Cupolă

XXXIII. b. Ierarhiile îngeresci, detaliu Cupolă



## Capela Hașaș cu hramul “Învierii Domnului ” (1938-1940)



**Pictură de Corneliu Baba,  
1939-1940**

XXXIV. a. Nașterea Domnului,  
Absida sudică

XXXIV. b. Învierea fiicei lui Iair,  
Peretele vestic

XXXIV. c. Hristos Emanuel,  
boltă, Pronaos

XXXIV.d. C.Baba, Autoportret,  
ulei/carton, 1922, semnat dr. jos  
cu roșu Corneliu Baba,  
datat (19)22, Colecția artistului



## IX. SIMBOLISM CROMATIC - BISERICA ALBASTRĂ (1938-1952)

Unul din cele mai remarcabile monumente din partea de nord-vest a orașului este așa-numita Biserică Albastră. Situată în perimetrul Gării și străjuită de dealuri, zona a fost în vechime acoperită de vii și livezi, care i-au atras denumirea de *Orașul Grădinilor*. Îndelungata stăpânire străină și vecinătatea imediată a reședinței episcopale romano-catolice au făcut imposibilă ridicarea unei biserici pentru locuitorii români din această parte a orașului. După împlinirea idealului național în 1918 și reînființarea Episcopiei Ortodoxe a Oradiei s-au creat condițiile pentru reevaluarea statutului ortodoxiei și în această parte a orașului. În urma introducerii căii ferate și după ce s-a ridicat gara orașului, numărul populației românești din cartier a crescut prin stabilirea unui număr însemnat de lucrători la căile ferate, dar și a multor locuitori proveniți din satele învecinate.

Inițiativa înființării Parohiei Ortodoxe cu numele “Viile Orăzii” a început în anul 1927 prin strădaniile preotului Valeriu Joja care până atunci slujea într-o capelă amenajată în una din sălile Școlii nr.8, capelă care încă funcționa în septembrie 1938<sup>110</sup>. Demersurile pentru înălțarea noului locaș de cult au început în anul 1931, an în care s-a primit și terenul pe care urma să fie construită biserica. Au urmat numeroase memorii și cereri de sprijin adresate în numele comunității ortodoxe românești din cartier. Din acestea din urmă rezultă că din cauza inexistenței unei biserici ortodoxe în cartier, credincioșii români frecventau bisericile cultelor minoritare. Din 1937 datează Scrisoarea-Apel adresată de preotul Valeriu Joja Ministerului Transporturilor, în numele comunității ortodoxe din Oradea-Vii, un adevărat document istoric despre semnificația națională a noului locaș de cult.

La 2 octombrie 1938 episcopul Nicolae Popovici a ales locul și a sfințit piatra de temelie la noului monument care are, după numele său, hramul “Sf.Ierarh Nicolae”. Planul a fost realizat de arhitectul **Victor Vlad (1889-1967)** din Timișoara. Lucrările de construcție, pe un teren oferit de primăria orașului, au fost demarate imediat de preotul Valeriu Joja. Astfel, din 28 octombrie 1938 datează o cerere a Parohiei Oradea - Vii către Ministerul Muncii, Sănătății și Ocrotirii Sociale pentru prelungirea colectei necesare pentru biserica în curs de edificare<sup>111</sup>. Într-un raport întocmit la 28 noiembrie de preotul Valeriu Joja, acesta afirmă că pentru ridicarea

---

<sup>110</sup> Arh. Episcopiei Ortodoxe Oradea, Act datat la 25 septembrie 1938

<sup>111</sup> Arh. Episcopiei Ortodoxe Oradea, Cerere, 28 oct. 1938

bisericii s-au primit 87.000 lei de la Ministerul Domeniilor, iar suma de 529.000 lei a fost obținută din donațiile credincioșilor. Episcopul însuși a contribuit cu 50.000 lei<sup>112</sup>. În împrejurările impuse de Dictatul de la Viena, lucrările au stagnat, zidurile începute rămânând expuse distrugerilor. Timp de 4 ani, cât a durat prigoana horthistă, reședința episcopală ortodoxă, preoții și intelectualii în primul rând au fost nevoiți să ia drumul refugiului. Între ei s-a aflat și preotul paroh Valeriu Joja.

Lucrările au fost reluate abia în anul 1946 sub preotul Gheorghe Coman (1945-1952) cu fonduri furnizate de stat, de Patriarhia Ortodoxă Română, Episcopia Ortodoxă Română a Oradiei și Ministerul Transporturilor. Astfel, s-a ridicat întregul monument în cărămidă roșie, iar acoperișul a fost învelit în tablă zincată pictată în albastru ceruleum, care i-a adus și denumirea de „Biserica Albastră”. După ce fost tencuit în interior, lăcașul a fost sfințit la 14 septembrie 1952 de sărbătoarea Sf. Cruci în prezența episcopului Oradiei Valerian Zaharia. Din acest moment încep și serviciile religioase în biserică nou construită, cu preotul Gheorghe Coman.

Abia peste 10 ani, în 1962 s-a început tencuirea bisericii în exterior, fiind finisate doar cupola principală și cele patru turle mici, deoarece autoritățile nu au dat autorizația necesară. Acoperișul învelit în tablă zincată a fost revopsit într-o nuanță de albastru ceruleum.

Prin strădania preotului Florian Horgea interiorul bisericii a fost acoperit cu o frumoasă frescă realizată de pictorul **Virginia Videa** din București. În pisană concepută cu prilejul realizării frescelor se consemnează: „Cu vrerea Tatălui, cu ajutorul Fiului și cu harul Sf. Duh, Treimea cea de o ființă și nedespărțită, ziditu-sa această Sfântă Biserică cu hramul „Sf. Ierarh Nicolae”, din Parohia Ortodoxă Română Oradea-Vii, Protopopiatul Oradea, în anul Domnului 1938, fiind preot Valeriu Joja, fiind sfințită prin așezarea Sfințelor Moaște la data de 14 septembrie 1952, praznicul Înălțării Sfintei Cruci, preotul fiind Gheorghe Coman, în 1962-1963 s-a tencuit în exterior cupola și turlele. În 1967 s-au tencuit zidurile exterioare, preot fiind Martin Naghiu. Între anii 1974-1977 s-a executat pictura în frescă de către pictorul Virginia Videa prin contribuția credincioșilor și pe baza ajutorului primit de la Patriarhia din București. Slujba de binecuvântare a lucrărilor de împodobire cu pictură s-a săvârșit de către Prea Sfinția Sa Episcopul Dr. Vasile Coman al Oradiei la data de 13 XI.1977..., Patriarh al B(isericii) O(ortodoxe) R(omâne) Prea Fericitul Părinte Iustin Moisescu, și Mitropolit al Ardealului fiind Înalt Prea Sfinția Sa Dr. Nicolae Mladin, Protopop al Oradiei P(rea) C(ucernicul) Iconom Stavrofor Nicolae Blaga, parohi P(rea) C(ucernicul) Iconom Stavrofor Florian Horgea și P(rea) C(ucernicul) Protopop Ilie Feier, secretar eparhial.

Binecuvintează Doamne și sfințește pe cei ce iubesc podoaba Casei Tale. Amin.”

Tot în timpul părintelui Florian Horgea a fost amenajat spațiul verde din jurul bisericii, precum și grădina parohiei.

Din 1981 parohia Oradea-Vii se află sub conducerea preotului Gheorghe Nemeș care a continuat amenajările interioare și exterioare ale bisericii. Astfel, în anul 1985

<sup>112</sup> Arh. Episcopiei Ortodoxe Oradea, Oficiul parohial ortodox român Viile Orășii, Act nr.187

pe fațada bisericii s-au amplasat 5 icoane realizate din mozaic de Murano. Una din cele mai remarcabile realizări împlinite în acest interval de timp a fost frumosul iconostas al bisericii din lemn de tei aurit, candelabru și chivotul, stranele, toate fiind opera sculptorului **Ștefan Gajo** din Timișoara (1988). Concomitent, au fost pictate și icoanele catapetesmei de către pictorul bisericesc **Eremia Profeta** și au fost realizate numeroase îmbunătățiri interioare ale bisericii (introducerea încălzirii termice în 1982, înlocuirea pardoselii de lemn cu marmură albă de Vașcău în 1988). În 1999 în fața bisericii s-a ridicat o cruce monumentală din marmură albă în stil brâncovenesc. În 2005 s-a amenajat curtea și grădina casei parohiale, după modelul parcurilor englezești.

În parcul bisericii s-a ridicat o clopotniță de 25 m înălțime, s-a construit o capelă pentru lumânări cu pereți de sticlă, o trapeză și o verandă în stil brâncovenesc. Interiorul acesteia a fost pictat în 2007 cu două scene reprezentând punerea pietrei de temelie a bisericii în 1938 de Episcopul Nicolae Popovici, respectiv vizita, la 4 iunie 1995, a Preafericitului Patriarh Teoctist la Biserica Albastră, însoțit de I.P.S. Antonie Plămădeală, Mitropolitul Ardealului și P.S. Ioan Mihălțan, Episcopul Ortodox al Oradiei. La eveniment au fost prezenți deopotrivă P.S. Vasile Hossu, Episcopul Unit al Oradiei și Episcopul romano-catolic Jozsef Tempfli<sup>113</sup>.

În exterior tencuiala a fost refăcută, acoperișul redobândindu-și nuanța de albastru ceruleum, unică prin eleganță și frumusețe în această parte a țării.

Biserica uninavată, este prevăzută cu un pridvor închis, pronaos, naos și altar, absidele laterale având pereții drepți. În centrul careului se află cupola pe tambur, supraînălțată și sprijinită pe axul longitudinal de două semicalote. În exterior, turla centrală cu tamburul străpuns de ferestre, este încadrată în dreptul fațadelor de vest și est de câte două turlă decorative, de mici dimensiuni, situate deasupra unor baze în formă de turnulețe stilizate. Acoperișul bisericii (al turlilor și semicupolelor) este realizat din tablă zincată vopsită în albastru ceruleum, culoare ce conferă o distincție aparte monumentului tencuit în alb.

Singurul element de varietate cromatică îl constituie pridvorul închis ce marchează intrarea, decorat cu scene religioase în mozaic de Murano, încadrate de arce. Realizate după concepția artistică a lui **Eremia Profeta**, cele 5 icoane mari din mozaic care împodobesc fațada monumentului reprezintă de la stânga la dreapta pe *Sf. Ierarh Nicolae*, hramul bisericii, *Maica Domnului cu Pruncul Iisus*, *Duhul Sfânt*, *Mântuitorul Iisus Hristos Învățător* și *Sf. Ioan Botezătorul*, subiecte care din punct de vedere tematic au fost reluate de artist în registrul inferior al iconostasului, realizat ulterior. Execuția tehnică a mozaicului, s-a datorat lui **Alexandru Conț**, fiind realizată după schițele lui Eremia Profeta. Traseul arcelor ce încadrează mozaicurile este marcat prin ove stilizate, reluate și în antablamentul pridvorului. Ultimul registru al acestuia este decorat din loc în loc cu motivul crucii redat în relief.

<sup>113</sup> Istoricul monumentului, cu etapele construcției, în monografia bisericii realizată de preotul Gh. Nemeș, *Biserica Albastră*, Ed. Lumina, Oradea, 1997

Bazele turnulețelor, sunt decorate cu arcaturi incizate ce reiau motivul arcadelor care ritmează turlele. Alternanța dintre albul tencuielii și albastrul acoperișului constituie un element unificator al complexului arhitectural al Parohiei "Viile Orășii", îndreptățind denumirea de Biserica Albastră. Motivul turlei centrale, supraînălțate, este reluat prin repetiție de cele patru turle decorative stilizate, dar și de turnul-clopotniță din vecinătate, oferind monumentului aspectul tipic al unei biserici bizantine de origine sud-dunăreană. De altfel, asocierea cromatică dintre albul strălucitor al zidurilor tencuite și albastrul acoperișurilor se întâlnește și la Biserica "Sf. Nicolae" din Oia, una din cele mai pitorești biserici din Insula San Torini (Creta).

În curtea bisericii se mai află un turn-clopotniță divizat în 3 registre, prevăzut cu acoperiș de tablă vopsit în albastru. La primul nivel, deasupra ușii de acces, se află un medalion în mozaic ilustrând tema *Acoperământul Maicii Domnului*. Acesta este surmontat de două ferestre rectangulare, iar nivelul superior are pereții străpunși pe toate fețele de ferestre înguste și alungite, acoperite cu jaluzele vopsite în albastru. De turnul-clopotniță a fost atașat un corp de clădire longitudinal, folosit pentru parastase. În 2007 interiorul acestuia a fost decorat cu două fresce, ce ilustrează momentul punerii pietrei de temelie la 2 octombrie 1938 de episcopul Nicolae Popovici, respectiv vizita P.F. Patriarh Teoctist la Biserica Albastră. De reținut este faptul că picturile au fost realizate după fotografiile documentare originale aflate în arhiva parohiei. În curtea bisericii a fost amenajată și o rotundă pentru lumânări cu pereții din sticlă pictată și acoperiș din tablă, vopsit în aceeași nuanță de albastru.

Arhitectura spațioasă a interiorului oferă o ambianță adecvată pentru desfășurarea unui amplu program iconografic în frescă. Realizat între anii 1974-1977 de artista **Virginia Videa** din București, acesta constituie un ansamblu coerent, unitar, definit printr-un colorit pitoresc, un desen expresiv și o distribuție spațială ritmică, armonioasă. Pictura murală impresionează prin diversitatea compozițiilor în care recomandările Erminiilor coexistă cu un deosebit simț narativ și cromatic susținut de un desen sintetic. Coloritul, bogat nuanțat prin tonuri pastelate dispuse în raporturi de complementaritate, conferă o notă particulară interiorului, rezultând o picturalitate aparte.

Privirea credinciosului este atrasă de la început de cupola impunătoare cu tambur supraînălțat ce creează o atmosferă de mister tipic bizantină și sugerează imaginea bolții cerești care acoperă pământul. Divizată pe mai multe registre, cupola e dominată în vârf de figura maiestuoasă a lui *Iisus Pantocrator*, stăpân al universului și Împărat al cerurilor care veghează neîncetat asupra credincioșilor. Tonalitățile diferite de albastru ale registrelor concentrice ale cupolei ne introduc în lumea celestă a ierarhiilor îngerești de înaltă spiritualitate care sălășluiesc aici. Chipul Mântuitorului, înscris în obișnuitul medalion rotund e înconjurat de treptele succesive ale cetelor îngerești, prorocilor și apostolilor. Pe tamburul cupolei, pe benzile dintre ferestrele acestuia, sunt redați ciorchini de struguri, aluzie la Euharistie. Pe registrul ultim, mai larg al tamburului e pictată și aici tema obișnuită a *Dumnezeștii Liturghii* săvârșită în ceruri de *Iisus Mare Arhiereu*, slujit de îngeri

preoți și îngeri diaconi. Arhetipul ceresc al cultului creștin e redat prin *Sf. Masă* pe care e așezată Biblia deschisă, vegheată de doi serafimi cu aripi de foc. Pe paginile ei sunt înscrise literele  $\alpha$  și  $\Omega$ , aluzie la faptul că în persoana lui Iisus sunt reunite începutul și sfârșitul operei de Mântuire a omenirii. Îmbrăcat în veșminte episcopale, Iisus apare de două ori la dreapta și la stânga *Sf. Mese*. Pe o latură a sa, Iisus primește procesiunea îngerilor și binecuvântează Pâinea, iar pe cealaltă oferă îngerilor potirul *Euharistic*, aluzie la misterul central al creștinismului prin care Iisus își face simțită prezența până în zilele noastre. Alți îngeri - preoți și diaconi poartă *Sf. Epitaf* pe care e redat Iisus răstignit. Fondul azuriu presărat cu stele poleite al cupolei și al arcelor simbolizează cerul, dar și sfințenia persoanelor care sălășluiesc aici<sup>114</sup>.

Conform tipicului iconografic, pe pandantivi sunt redați cei patru evangheliști cu simbolurile specifice, în atitudinea de scriitori inspirați de Harul divin. Arcele mari, de susținere a cupolei sunt înzestrate cu compoziții variate, alcătuite dintr-un medalion circular central și două scene laterale.

Pe calota absidei altarului tronează Maica Domnului cu pruncul în brațe înconjurată de îngeri, serafimi și Tronuri din cercuri de foc. Din înaltul cerului veghează asupra lor Dumnezeu- Tatăl într-un medalion rotund, susținut de doi îngeri cu aripi de foc. Fundalul pe care este plasată Maica Domnului cu pruncul e colorat în nuanțe diferite de ocru, aluzie la simbolismul solar al altarului, locul în care s-a întrupat Iisus - „Soarele Dreptății”. Altarul este luminat în interior prin intermediul ferestrelor care stăpung semicupola aflată aici. Sub registrul ferestrelor se desfășoară narativ a amplă scenă a *Împărtășaniei apostolilor*, în care oficiază Mântuitorul în calitatea de *Mare Arhiereu*. În registrul inferior sunt redați marii ierarhi ai Bisericii răsăritene redați în mod obișnuit în acest spațiu. Pe masa altarului se află un frumos tabernacol, redând macheta poleită a Bisericii Albastre.

Absida altarului este marcată prin două arce ale căror scene subliniază pregnant sacralitatea locului. Astfel, pe arcul pictat în albastru ce încadrează semicalota altarului e redată în centru icoana “nefăcută de mână” a Mântuitorului, imagine-prototip care legitimează existența și sacralitatea icoanei ortodoxe. Tot în acest sens, pe intradosul arcului triumfal din fața iconostasului sunt redade scene referitoare la cele mai importante revelații ale textului biblic: *Sf. Treime* sub forma *Filoxeniei lui Avraam* în medalionul central, *Schimbarea la Față*, respectiv *Pogorârea Duhului Sfânt* (Planșa XXXV.a). Toate cele trei scene reflectă momente unice de revelare a *Atotputerniciei* divine, afirmată sub forma celor trei ipostaze ale *Treimii* în medalionul central, prin strălucirea imaterială a feței și veșmintelor *Mântuitorului* în *Schimbarea la Față*, respectiv prin limbile de foc ale *Duhului Sfânt* pogorât asupra apostolilor.

<sup>114</sup> Victor Aga, *Simbolica biblică și creștină. Dicționar enciclopedic*, Ed. Învieirea, Arhiepiscopia Timișoarei, 2005, p. 80



Peretele terminat în semicerc, delimitat de deschiderea arcului sudic al cupolei, corespunzător locului în care se află de obicei semicalota absidei sudice, este ocupat și aici de tema consacrată a *Nașterii Domnului* (Planșa XXXVI.a.). Având ca centru de interes figura Maicii Domnului scoasă în evidență prin albastrul intens al mantiei, scena *Nașterii Domnului* este integrată într-o amplă compoziție narativă în peisaj reunind o succesiune de mici scene adiacente temeii, cum sunt: *Buna Vestire*, *Închinarea magilor*, *Spălarea copilului*, *Îndoiala lui Iosif și Fuga în Egipt*. Un loc important este acordat peisajului, tratat sub forma unui conglomerat de creste stâncoase, redată în diferite nuanțe de verde și ocră. Scena *Nașterii Domnului* ocupă partea superioară a compoziției, fiind plasată pe fondul unui cer albastru cu stele aurii, care revine ca fundal în toate compozițiile religioase. Marea sărbătoare a creștinătății este vegheată din cer de îngeri cu aripile desfăcute protector.

Registrul median al peretelui sudic, de o parte și cealaltă a ferestrelor, este decorat cu două compoziții de format rectangular: *Învieria lui Lazăr* în stânga și *Nunta din Caana Galileii* în dreapta. În ambele scene se remarcă picturalitatea asocierilor cromatice cu diferite nuanțe intermediare de cărămiziu, verde pal, roz, gri-albăstrui. În *Nunta din Caana Galileii*, un element inedit îl constituie prezența personajelor cu alăute în mâini. Registrul inferior al peretelui sudic, sub balustrada balconului, este decorat cu o succesiune de sfinți reprezentativi ca: *Sf. Cuv. Parascheva*, *Sf. Mc. Nestor*, *Sf. Mc. Gheorghe*, *Sf. Mc. Damian*, *Sf. Mc. Iacov Persul* și în dreptul stranei sudice-scena *Deisis* cu *Iisus - Dreptul Judecător*, flancat de Maica Domnului și Sf. Ioan Botezătorul. Se poate remarca minuțiozitatea cu care sunt descrise veșmintele sfinților martiri îmbrăcați ca soldați romani, preocuparea pentru individualizarea portretistică și armonie cromatică. Fastul reprezentărilor provine din imensele aureole poleite ale sfinților, dar și din somptuoșitatea fundalului albastru decorat cu stele poleite.

La fel de expresivă este și pictura peretelui nordic, redând într-un semicerc compoziția centrală a *Învierii Domnului* în varianta bizantină a *Coborârii la iad*. Iisus, în veșminte de un alb strălucitor, încadrat de un nimb albăstrui în formă de migdală, îi întinde mâna lui Adam. Iisus calcă cu picioarele cele două porți sfărâmate ale iadului, dispuse acum în formă de cruce. Sub ele stau doi arhangheli ce trag în furcă sufletele demonice. În partea inferioară a compoziției, sunt redată două teme adiacente. În stânga apare *Plângerea Domnului*, în cadrul căreia persoanele apropiate *Mântuitorului* se apleacă asupra mormântului cu corpurile încovoiate de durere. În dreapta sunt redată femeile mironosițe descoperind mormântul gol vegheat de *Arhanghelul Gavril*. În ansamblul compoziției se remarcă mulțimea nuanțelor de albastru, în acord cu strălucirea imaterială a *Învierii*.

În asociere tematică cu *Învieria Domnului*, în registrul median e reprezentată în stânga *Duminica Tomii*, iar în dreapta-*Înălțarea Domnului*. În prima scenă centrul de interes îl constituie „încredințarea lui Toma”, care se apleacă pentru a se convinge de realitatea fizică a corpului Mântuitorului. *Înălțarea Domnului* e redată conform tipicului bizantin, etajată pe cele două registre: Maica Domnului cu apostolii în planul terestru, Mântuitorul în nimbul circular al gloriei ridicat la cer de îngeri.

Maica Domnului, singurul personaj strict frontal din registrul inferior, e flancată de doi îngeri cu veșminte strălucitoare, care susțin fenomenul de ascensiune.

Pe intradosul arcului nordic sunt redade momente dramatice din ciclul Patimilor: *Rugăciunea în Grădina Ghetsemani* (Plansa XXXV.d.), respectiv *Răstignirea Domnului*. Remarcabilă prin poezia reprezentărilor este *Rugăciunea în Grădina Ghetsemani*. Iisus îngenuncheat, stă solitar în centrul unei coline aride, cu privirea ridicată în sus, căutând îndurarea Tatălui ceresc. Într-un alt cadru, mai jos, Mântuitorul îi ceartă pe apostolii adormiți. Se remarcă pitorescul nuanțelor de verde, ocru, gri și cărămiziu. Un element inedit al *Răstignirii*, îl constituie reprezentarea de o parte și de alta a Mântuitorului a celor doi tâlhari răstigniți, variantă preferată în pictura occidentală. Redate după principiul bizantin al stilizării anatomice, corpurile neînsuflețite sugerează destul de naturalist impresia de moliciune. Un alt element inedit este faptul că tâlharul care a recunoscut sfințenia lui Iisus poartă și el aureolă, la fel ca Mântuitorul, Maica Domnului și apostolul Ioan. Detaliul este o aluzie la promisiunea făcută de Iisus că acesta va ajunge, încă din ziua respectivă, în Rai.

Pe registrul inferior al peretelui nordic, de la intrare spre altar, sunt redați *Sf. Mc. Filofteia* îmbrăcată în costum național, *Sf. Mc. Sevastian*, *Sf. Mc. Dimitrie*, *Sf. Mc. Cosma*, *Sf. Mc. Trifon*, iar în dreptul stranei nordice - *Maica Domnului tronând* flancată de *Sf. Arh. Mihail și Gavril*.

Balustradele balcoanelor de la etaj, din laturile de nord și de sud, dar și de la cafasul corului, sunt acoperite de jur împrejur de medalione cu chipurile sfinților mucenici creștini. În mod similar, zona situată sub cafas precum și stâlpii de susținere sunt decorați pe toate laturile cu sfinți și sfinite martire redați în mărime naturală. Ies în evidență, prin pitorescul veșmintelor, îndeosebi reprezentările de pe pereții inferiori ai naosului, situați sub balcoane.

Peretele vestic al cafasului este decorat și aici cu tema tradițională a *Adormirii Maicii Domnului*, reprezentată după tipologia bizantină, dar cu un colorit mai intens. Pe arcul vestic din apropiere sunt redade scenele *Nașterea Maicii Domnului*, respectiv *Intrarea în biserică a Maicii Domnului* (Plansa XXXVc.), având în centru un medalion cu *Maica Domnului Platytera* redată bust, cu *Iisus Emanuel* în cercul descris de poala mantiei. Ambele scene din viața Maicii Domnului au ca particularitate pitorescul elementelor arhitecturale care le încadrează și conferă spațialitate imaginilor, într-o manieră similară cu cele din lucrările lui Giotto.

Pe unitatea de boltă situată sub cafasul corului ne întâmpină reprezentarea *Sfintei Treimi* în glorie, de influență occidentală. Pe un fond ocru, presărat cu stele poleite sunt reprezentați stând pe tronul slavei cerești *Mântuitorul Iisus*, *Dumnezeu-Tatăl* și *Porumbelul Duhului Sfânt*. Hristos, îmbrăcat în hlamida roșie a *Patimilor* binecuvântează cu o mână și cu cealaltă ține crucea. *Dumnezeu-Tatăl*, reprezentat ca un bătrân cu barbă binecuvântează cu o mână globul pământesc pe care-l ține în cealaltă. Iisus poartă nimbul crucifer obișnuit, iar *Dumnezeu-Tatăl*, nimbul trinitar poleit. Compoziția este înscrisă într-o bandă circulară pe care e redat textul: "Osana întru cei de sus / Plin este Cerul și Pământul de mărirea Lui / Trei sunt cei care

mărturisesc în ceruri: Tatăl, Fiul și Sf.Duh și acești Trei una sunt”. Pe margini, doi îngeri cu veșminte strălucitoare susțin medalionul cu ambele mâini.

Pe peretele de la intrare, în dreapta remarcăm portretele votive reprezentându-l pe P.F. Iustin Moiescu, Patriarh al României la vremea respectivă și pe Episcopul Oradiei Vasile Coman, realizate în 1977, anul finalizării frescei interioare.

Realizarea lucrărilor de sculptură artistică și poleire a iconostasului și întregului mobilier bisericesc a fost încredințată cunoscutului artist **Ștefan Gajo**, autorul iconostasului de la Catedrala ortodoxă din Timișoara. Demersurile pentru angajarea artistului au fost făcute de preotul Gheorghe Nemeș în timpul căruia lucrările au fost și finalizate. Cu prilejul Consiliului parohiei Oradea-Vii din 6 iunie 1986 s-a aprobat devizul întocmit de **Ștefan Gajo** cu privire la realizarea unui iconostas în stil brâncovenesc „la valoarea acestei biserici”. În procesul verbal al ședinței din 8 iunie se preciza că noul iconostas va trebui „să fie în stil românesc, artistic lucrat și să dăinuiește peste veacuri”.

Realizat în 1988 de maestrul Ștefan Gajo iconostasul este o lucrare de mare valoare artistică. Lucrat din lemn de tei, acesta impresionează prin proporții, dar și prin fastul decorației sculptate și poleite, similară cu aceea realizată de artist pentru iconostasul Catedralei ortodoxe din Timișoara.

Lucrările de tâmplărie și cele de sculptură ale iconostasului, ca și a celorlalte piese de mobilier au fost realizate după proiectele artistului. Iconostasul a fost decorat în conformitate cu schița artistică realizată de Ștefan Gajo la scara 1:20 și după schițele de detaliu realizate la scara 1:1, în mărime naturală.

În conformitate cu prevederile înscrise în deviz, iconostasul a fost îmbrăcat într-o sculptură decorativă expresivă ce redă stilizat o morfologie ornamentală specifică stilului nebrâncovenesc. În acest sens, este ilustrativ îndeosebi nivelul registrului inferior bogat traforat al ușilor și icoanelor împărătești și diaconești. Icoanele împărătești, mai mari, cu traseu rectangular încheiat în arc semicircular, sunt încadrate de colonete împletite prevăzute cu baze și capiteluri. După acest registru urmează „brâul decorativ principal” executat cu o plastică înaltă, traforat cu vrejuri și frunze de acant alternate cu rozete stilizate în formă de butoni.

Foarte artistic este lucrat tronsonul celor 12 icoane prăznicare. Dispuse simetric, de o parte și de alta a icoanei centrale reprezentând *Cina cea de Taină*, ele sunt expresiv evidențiate prin intermediul unor colonete în torsadă legate între ele prin arcaturi cu câmpul bogat decorat. Registrul praznicelor este surmontat de alte două benzi traforate alcătuite din frunze de acant cămoase ce descriu inimi sau volute ample. Chipurile prorocilor sunt și ele delimitate prin coloane bogat ornamentate cu vrejuri și șiruri de ove răsucite. Figurile apostolilor sunt integrate în partea superioară a ancadramentului în medalioane circulare îmbrăcate într-o fină țesătură vegetală în relief plat. Situată în centrul coronamentului, icoana principală a *Sfintei Treimi* este marcată prin două colonete mari în torsadă și un arc în acoladă cu profil polilobat. Mai îngust decât registrul inferior, tronsonul prorocilor și apostolilor se pliază exact pe lungimea absidei altarului pe care o închide în partea superioară. Deasupra icoanei centrale e așezată conform obiceiului bizantin, crucea cu molenii.

Icoanele împărătești (Planșa XXXVII.a.) precum și cele care împodobesc ușile împărătești și diaconești prezintă o unitate formală din punct de vedere al tipologiei personajelor, grafismului și raporturilor cromatice, două dintre ele purtând și semnătura pictorului **Eremia Profeta** din București. O particularitate a acestor icoane situate în registrul inferior al iconostasului o constituie redarea personajelor frontale și hieratice, îngrijit desenate pe un fundal albastru deschis. *Maica Domnului cu pruncul* și *Mântuitorul* sunt redați șezând pe tronuri imperiale. Iisus ține în mâini Evanghelia deschisă pe care sunt redată cuvintele adresate apostolilor, înainte de despărțirea de aceștia: "Să vă iubiți unul pe altul precum v-am iubit eu pe voi / Așa să vă iubiți unul pe altul" În colțul din dreapta al icoanei se vede semnătura artistului și anul 1988, anul finalizării iconostasului. *Maica Domnului* de tipul *Hodighitria (Îndrumătoarea)* e redată pe un tron decorat cu vrejuri de acant cămoase, aflate în corespondență cu vrejurile sculptate ale ramei (Planșa XXXVII.b.). Îmbrăcată în rochie albastră și maforion roșu, *Maica Domnului* arată cu mâna dreaptă spre Pruncul ținut pe brațul stâng. Și la baza acestei icoane, în dreapta se poate vedea numele artistului. În stânga icoanei împărătești a *Maicii Domnului* se află aceea a *Sfântului Ioan Botezătorul*. În dreapta icoanei împărătești a Mântuitorului se află icoana de hram a bisericii reprezentându-l pe *Sf. Ierarh Nicolae* în odăjdii arhieriești stând în picioare în mijlocul unui peisaj. Pe ușile împărătești sunt redați conform tradiției bizantine *Arhanghelul Gavril* pe un canat și *Sf. Fecioară* pe celălalt, alcătuind împreună episodul *Bunei Vestiri*. Pe ușa diaconească din stânga e redat *Sf. Arhanghel Mihail*, în costum de cavaler, arătând sabia cu care doboară creaturile demonice. Pe ușa diaconească dreaptă e redat *Sf. Arh. Gavril*, îngerul "bunelor vestiri" dumnezeiești. Toate icoanele împărătești au ca particularitate prezența unui soare poleit ale cărui raze ating aureola personajelor, fiind o aluzie la sacralitatea și semnificația cultică deosebită a acestor icoane.

După primul registru al icoanelor împărătești, în centrul unei somptuoase sculpturi decorative traforate și poleite, este plasat, în interiorul unor mici arce, șirul praznicelor împărătești: *Nașterea Maicii Domnului*, *Intrarea în biserică a Maicii Domnului*, *Buna Vestire*, *Nașterea Domnului*, *Întâmpinarea Domnului*, *Fuga în Egipt*, *Botezul Domnului*, *Intrarea în Ierusalim*, *Schimbarea la Față*, *Învierea Domnului*, *Rusaliile și Înălțarea Domnului* (Planșa XXXVIII.a.). Ele sunt dispuse simetric, câte șase, de o parte și de alta a temei centrale *Cina cea de Taină*. Icoanele impresionează prin coloritul viu, ce menține un echilibru armonios între tonurile calde și reci, cu interes pentru raporturile de complementaritate. Multe din scene sunt spațializate prin elemente arhitecturale gotice (*Buna Vestire*, *Intrarea în biserică a Maicii Domnului*), respectiv prin maniera de redare a peisajului. Partea superioară a iconostasului, coronamentul propriu-zis, se întinde pe lățimea a două registre, ce redau în partea inferioară șirul apostolilor, în mărime naturală, iar în partea superioară medalioane rotunde cu busturile prorocilor (Planșa XXXVIII.b.). Deasupra e redată crucea cu molenii, pe un fundal albastru deschis, similar cu cel din icoanele împărătești.

Icoanele au fost realizate de pictorul **Eremia Profeta** din București căruia i se datorează și picturile ce decorează candelabrul, respectiv tabloul comemorativ reprezentându-l pe P.F. Teoctist la primirea distincției de Doctor Honoris Causa al Universității din Oradea.

Cei doi artiști (Eremia Profeta și Ștefan Gajo) au colaborat și la realizarea candelabrului frumos sculptat și poleit, decorat cu chipuri sfinte. Având o concepție hexagonală, candelabrul e prevăzut cu o bogată sculptură ornamentală intercalată cu icoane, sfeșnice și cruci decorative. Chipurile de sfinți din icoanele de mici dimensiuni ce împodobesc candelabrul au fost realizate tot de **Eremia Profeta**, iar decorația sculpturală de **Ștefan Gajo**. Aceștia i se datorează deopotrivă concepția tronului arhieresc din lemn de tei, sculptat artistic și poleit, având în arcada spetezei mitra arhierescă în altorelief, cele două sfeșnice din lemn de tei precum și scaunele executate din lemn de stejar.

**Biserica Albastră cu hramul "Sf. Ierarh Nicolae" (1938-1952)**

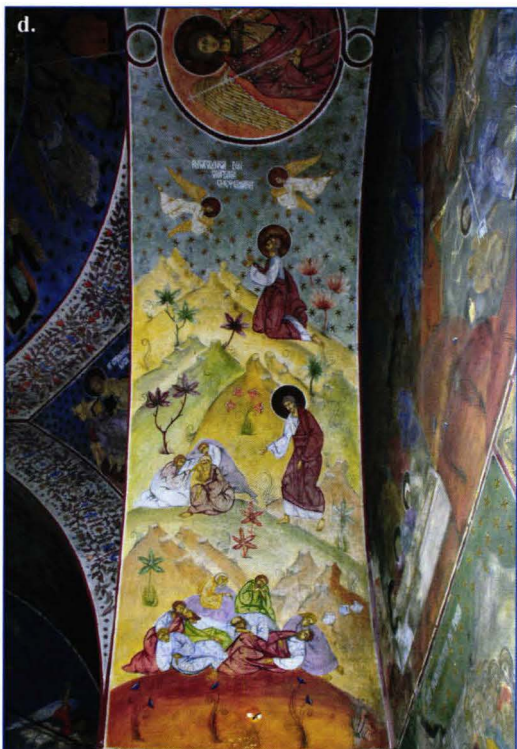
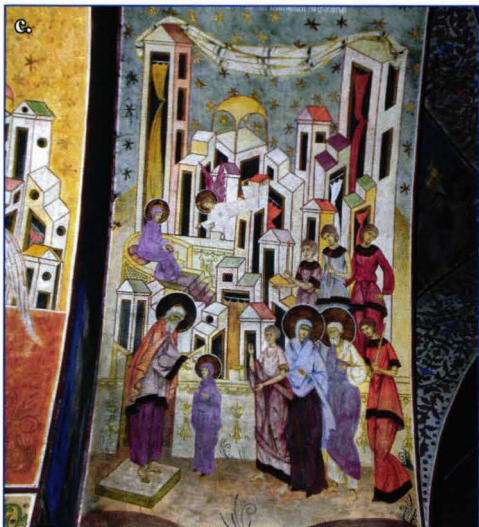
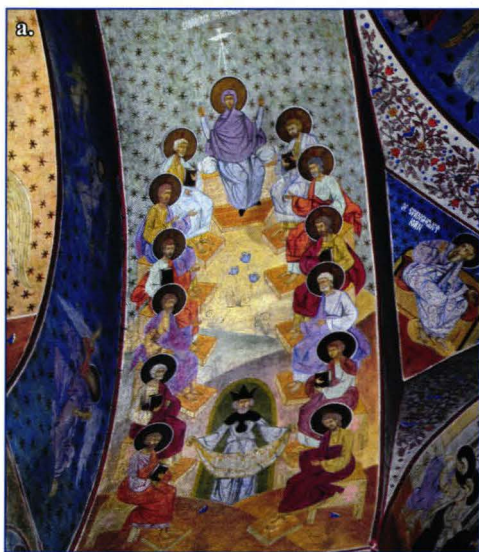
**Fresce de Virginia Videa, 1974-1977**

XXXV. a. Pogorârea Duhului Sfânt,  
Arcul estic

XXXV. b. Întâmpinarea Domnului

XXXV. c. Intrarea Maicii Domnului în  
biserică, Arcul vestic

XXXV. d. Rugăciunea în Grădina  
Ghetsemani, Arcul nordic



**Biserica Albastră, Fresce de Virginia Videa, 1974-1977**

XXXVI. a. Nașterea Domnului, Peretele sudic

XXXVI. b. Liturghia îngerească, detaliu, Cupolă





**Biserica Albastră,  
Iconostas pictat de E. Profeta,  
sculptura de Șt. Gajo**

XXXVII. a. Registrul icoanelor  
împărătești

XXXVII. b. Maica Domnului  
Hodighitria, icoană împărătească

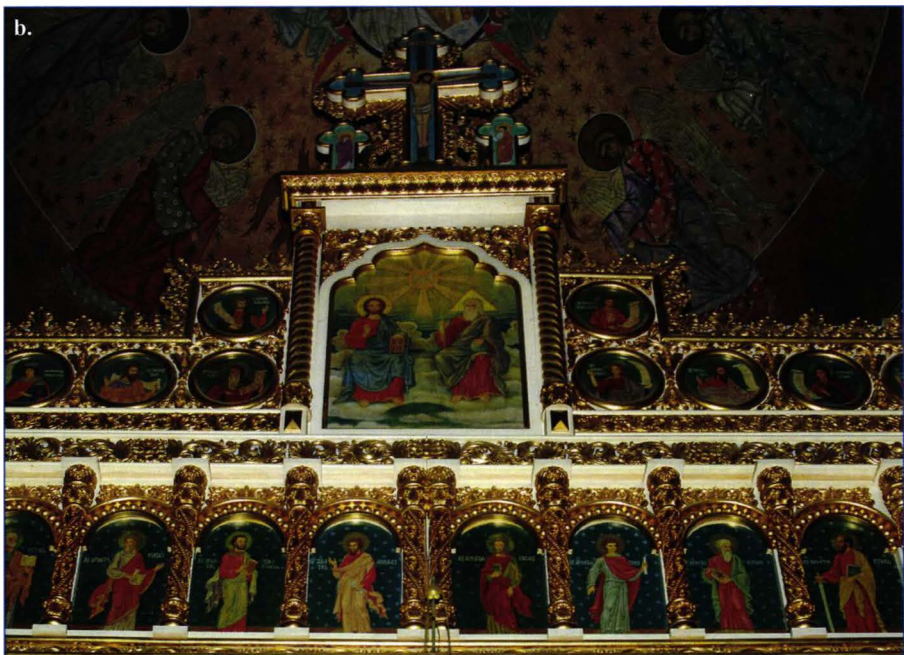




**Biserica Albastră, Iconostas pictat de E. Profeta, sculptura de Șt. Gajo**

XXXVIII. a. Praznice împărătești, detaliu

XXXVIII. b. Registrul apostolilor și profeților, detaliu



## X. IPOSTAZE ALE SFÂNTULUI IOAN NEPOMUK

Unul din cei mai cunoscuți sfinți din Europa Centrală a secolului al XVIII-lea a fost *Sfântul Ioan Nepomuk*. Cultul acestui vicar praghez martirizat în 1383 și canonizat în 1729 s-a bucurat de o deosebită popularitate, fiind preluat și de Curtea Vieneză în cadrul programului de refacere și consolidare a catolicismului. Ioan Wölflin s-a născut în 1320 în mica localitate Pomuk din Boemia. După terminarea studiilor teologice la Universitatea din Praga a fost consacrat preot cu misiunea de predicator la Catedrala “Sf. Vit”. Predicile lui au avut un ecou profund în rândul studenților și al locuitorilor orașului. Avansează rapid în ierarhia ecleziastică, fiind numit vicar și confesorul reginei. Suspectându-și soția că ar fi participat la un complot împotriva sa, Venceslav al IV-lea face presiuni asupra duhovnicului, cerându-i să divulge confesiunile reginei. Întrucât Ioan refuză să încalce secretul confesiunii, regele ordonă torturarea sa. În cele din urmă, nereușind să înfrângă rezistența morală a canonicului, Venceslav cere ca acesta să fie înecat în râul Vltava, fapt împlinit în anul 1383.

Conform tradiției legendare, o lumină neobișnuită a plutit la suprafața apei, permițându-i reginei să indice exact locul unde se afla cadavrul, iar Vltava a scăzut într-o asemenea măsură încât a permis găsirea imediată a acestuia. Trupul martirului a fost înmormântat în Catedrala “Sf. Vit”. În 1719, când corpul a fost deshumat, limba sfântului a fost găsită intactă, ceea ce a favorizat demararea procedurilor de sanctificare. Beatificarea a fost realizată în 1729 de către papa Benedict al XII-lea, *Ioan Nepomuk* devenind astfel primul martir al secretului confesional. Motivul, dar și felul martiriului au făcut ca el să devină deopotrivă un sfânt protector împotriva calomniei, indiscreției, respectiv a inundațiilor și a morții imprevizibile. În istoriografie sunt mai multe interpretări în legătură cu motivele martiriului său. Conform unei scrisori descoperite la Vatican, motivul asasinării lui Ioan Nepomuk ar fi fost susținerea drepturilor episcopiei catolice încălcate abuziv de regalitate. În același sens, Thomas Ebendorfer von Haselbach, umanist recunoscut, rector al Academiei Vieneze scrie în *Cronica regilor* că: “Venceslav a ordonat ca Ioan, confesorul soției sale și doctor în teologie, să fie înecat în Vltava, pe de o parte, pentru că acesta a spus că numai cel ce guvernează bine merită titlul de rege, pe de alta, pentru că a refuzat să încalce secretul confesiunii”. Aceeași motivație a martiriului se găsește și pe placa funerară a mormântului său: „Sub această lespede zace trupul fericitului și slăvitului făcător de minuni Ioan Nepomuk, doctor, canonic al acestei biserici și duhovnic al reginei, care, deoarece a păstrat secretul spovedaniei, a fost chinuit crunt și apoi aruncat de pe podul din Praga în râul Vltava, din porunca regelui Venceslav al IV-lea, regele Boemiei, în anul 1383”.

Dacă pentru prelați, *Ioan Nepomuk* a devenit prototipul exemplar al preotului devotat până la sacrificiu vocației sale, pentru cei mulți el a fost venerat mai ales în calitatea de sfânt protector împotriva inundațiilor și a morții neașteptate. Tradiția despre martiriul său prin înecare și minunile înfăptuite la invocarea numelui său au dus la transformarea sa într-un protector al celor aflați în primejdie pe apă, ca și într-un sfânt protector împotriva inundațiilor. Această accepție explică prezența statuii pe numeroase poduri din Europa Centrală, aluzie la martiriul înfăptuit pe Podul Sf. Carol din Praga.

Sanctificat în 1729, *Ioan Nepomuk* a devenit patronul și sfântul protector al Boemiei. În secolul al XVIII-lea cultul său s-a răspândit pe o arie largă în spațiul Europei Centrale în teritoriul aflat sub dominația Casei de Habsburg.

Unul din cele mai importante monumente închinat lui *Ioan Nepomuk* în calitatea de sfânt național al Boemiei este Biserica de pelerinaj din orașul Saar, în sudul Boemiei. Creație a arhitectului **Johann Santini Aichel (1667-1723)** biserica este prevăzută cu cinci capele elipsoidale dispuse stelar în jurul spațiului central și este înconjurată de un zid de incintă în formă de stea. Sistemul constructiv inedit, cu o structură stelară în cinci colțuri, este o aluzie simbolică la cele cinci stele care au apărut, conform legendei, deasupra Văltavei la moartea sfântului. De asemenea, cifra cinci evocă și cele cinci litere ale cuvântului "tacui" (am tăcut), verb ce simbolizează secretul spovedaniei și motivul martirajului. Motivul celor cinci stele revine în decorația cupolei și a pereților interiori ai bisericii. Considerată "omagiul cel mai direct pe care arhitectura l-a adus patronului Boemiei", biserica a fost concepută ca un spațiu mistic bazat pe alternanța cifrelor cinci și trei, aluzie la vârsta de 53 de ani a martirului.<sup>115</sup> Mistica celor două cifre apare și în altarul consacrat sfântului, în care cinci îngeri călăuzesc drumul spre cer al martirului, iar trei putți străjuiesc intrarea sa în împărăția cerurilor. Terminată în 1720, compoziția este o punere în scenă, cu mijloace proprii barocului, a apoteozei martirului. Prin relaționarea verosimilă a personajelor, adaptată impresiei de plutire spațială, dar și prin exteriorizarea patetică și emoțională a sentimentului mistic, autorul a realizat o lucrare de scenografie mistică.

Din aceeași perioadă datează și altarul consacrat Sfântului Nepomuk din Biserica "Sf. Petru" din Viena. Creație a sculptorului vicentin **Lorenzo Mattioli (1685-1748)**, altarul datează din 1729, fiind realizat cu ocazia ceremoniei de sanctificare a vicarului praghez (Planșa XXXIX.a.). Realizat din lemn sculptat poleit cu aur, altarul înfățișează într-o formă inedită execuția vicarului praghez, reprezentând aruncarea lui de pe Podul Carol din Praga. De această dată este vorba de o dramatizare barocă a martiriului sfântului. Situat pe balustrada podului, Ioan Nepomuk este împins de doi călăi îmbrăcați în haine antice. În dreapta sa sunt soldați și comandantul care ordonă, cu un gest autoritar, finalizarea execuției. Lipsit de apărare, dominat fizic de călăii săi, sfântul își îndreaptă o privire plină de speranță asupra crucifixului cu trupul lui Iisus, exprimând comuniunea în suferință cu acesta, dar și o reeditare a sacrificiului. Ființei spiritualizate a prelatului i se opun figurile brutale, lipsite de umanitate ale călăilor săi. Alăturarea tipic barocă a unor personaje antitetice (sfântul martirizat pentru credință și omul păcătos

<sup>115</sup> P. Charpentrat, *Baroque. Italie et Europe Centrale*, Office du Livre, p.101.

dominat de instincte criminale) face și mai evidentă drama și calitatea de victimă a lui *Ioan Nepomuk*. Un înger plutind deasupra apei, cu o ramură de palmier în mână vine în întâmpinarea sfântului, anticipând răsplătirea divină a sacrificiului. Compoziția este dinamică și narativă, reușind să redea cu mult realism momentul acțiunii. Scena este asistată din cer de Fecioara Maria care strivește cu piciorul șarpele original. Pe apa râului ies în relief cele cinci stele poleite auriu, aluzie la legenda sfântului.

Impus la Praga și Viena, în capitalele imperiului, cultul *Sfântului Ioan Nepomuk* se întâlnește deopotrivă în cele mai îndepărtate provincii ale acestuia. Frecvența în Transilvania a statuilor și picturilor de altar consacrate sfântului datate în secolul al XVIII - lea confirmă impunerea sa oficială, în mediul catolic, în timpul dominației habsburgice asupra provinciei. Reevaluarea cultului lui *Ioan Nepomuk* în perioada de propagare a Contrareforme în Transilvania nu este întâmplătoare, fiind explicabilă prin martirajul vicarului praghez pentru apărarea secretului confesiunii. Înmulțirea în epocă a confesionalelor confirmă importanța crescută acordată spovedaniei. Cele două ipostaze ale sfântului, de martir al confesiunii, respectiv protector împotriva calamităților, au generat și în acest spațiu reprezentări diferite. Atributele care stau la baza prototipului său iconografic în arta religioasă sunt hainele de canonic cu surplis de dantelă, bereta, crucifixul și nimbul cu cinci stele, degetul arătător pus pe gură, aluzie la hotărârea de a respecta secretul confesiunii.

La Oradea *Sfântului Ioan Nepomuk* i-au fost consacrate mai multe picturi de altar și o sculptură de portal. Ele confirmă popularitatea în calitatea de simbol al devoțiunii catolice, model pentru categoria clericală, respectiv sfânt protector împotriva inundațiilor și calamităților.

Pictura de altar *Apoteoza Sfântului Ioan Nepomuk* din Catedrala romano-catolică din Oradea a fost realizată de pictorul austriac **Johann Ignaz Cimbald** (1722-1795). Activ în Austria, Ungaria și Transilvania, acesta a fost reprezentantul tipic al unui baroc de popularizare. Pictura de altar are ca obiect apoteoza sfântului, răsplătirea divină a sacrificiului său. Este înfățișat momentul în care *Sfântul Nepomuk* înconjurat de îngeri se înalță în slavă spre ceruri (Planșa XXXIX.b.). Privirea sa, îndreptată în sus, exprimă o așteptare plină de speranță și credință. În stânga ține crucifixul, sprijinul său în fața morții și simbol al suferinței ca justificare pentru intrarea în Împărăția lui Dumnezeu. Îngerul cu degetul arătător lipit de buze este o aluzie directă la martiriul pentru păstrarea secretului confesional. Sfântul este îmbrăcat conform iconografiei consacrate, în haine de canonic de culoare brună cu surplis de dantelă, cu bereta în mâna stângă.

Pictura lui Cimbald ilustrează o scenă de devoțiune profundă, evidentă în figura sfântului transfigurată de intensitatea trăirii religioase. Ea exprimă dorința tipică mentalității religioase baroce de a stabili o punte de legătură între planurile terestru-celest prin intermediul martiriului, credinței și devoțiunii. Regăsim și aici interferența barocă a planurilor uman-divin, transformarea picturii de altar într-o operă de scenografie mistică, exteriorizarea trăirilor sufletești prin intermediul gesticii și al fizionomiei.

*Apoteoza Sf. Nepomuk* este redată și în pictura de altar a fostei biserici iezuite din Cluj (Planșa XXXIX.c.). Aici, sfântul, susținut de îngeri, se înalță la ceruri pe un nor

pufos, chiar din mijlocul râului în care a fost martirizat. Un putti ține în mâini bereta de canonic și o ramură de palmier, iar altul ține o coroană din frunze de palmier împletite, aluzie la răsplata divină a sacrificiului. Unul dintre îngerii care-l susțin calcă cu piciorul pe un demon ce iese din adâncurile Vltavei. Imaginea simbolizează lupta finală ce se dă pentru sufletul sfântului între spiritele divine simbolizate de îngeri și cele inferioare, malefice. Un element inedit al reprezentării este faptul că Sf. Nepomuk, îmbrăcat în hainele tradiționale de canonic, își ține în mână limba, găsită intactă la mult timp după martiriu, ca mărturie în favoarea îndreptăririi sale la împărăția cerurilor. Limba este arătată Ochiului Divin înscris în triunghiul Trinității, înconjurat de razele Soarelui. În fundal, în plan secund, în colțul drept al lucrării, e redat martiriul canonicului, aruncarea sa de pe pod în apele Vltavei. Motivul limbii intacte a sfântului este reluat în decorația sculpturală a coronamentului, fiind înconjurat de nori argintii, raze și capete de putti<sup>116</sup>.

Din aceeași fază a barocului târziu (1799) datează sculpturile care încoronază portalul carosabil din piatră al fostului spital al mizericordienilor. Aici *Sfântul Nepomuk* este parte integrantă a unui grup sculptural alături de *Sfântul Juan de Dios*, fondatorul ordinului mizericordian, patron al spitalelor și bolnavilor, respectiv *Sfântul Florian*, protector împotriva incendiilor (Planșa XL.a.). Alăturarea acestor sfinți cu calități apotropaice deasupra portalului unui spital nu este întâmplătoare. În accepția lui Mircea Eliade poarta marchează locul de trecere între două stări, două lumi, cum ar fi trecerea de la profan la sacru. Tot în acest sens, pragul are paznicii lui, spirite care apără intrarea de răutatea oamenilor, de puterile demonice și pestilențiale. Asocierea tipic barocă a celor trei sfinți are semnificația de protecție, fiind considerată un mijloc de apărare împotriva bolii, calamităților și morții. Ansamblul reflectă și procedeul specific epocii baroce de a ridica statui votive în amintirea depășirii unor calamități, dar și pentru prevenirea și protecția împotriva celor viitoare. Specificul martiriului lui *Ioan Nepomuk* a stat la baza credinței în calitățile sale apotropaice de sfânt protector împotriva inundațiilor și a morții imprevizibile adusă de acestea.

Figura *Sfântului Nepomuk* e redată în dreapta ansamblului. Sfântul e reprezentat într-un ușor contrapost îmbrăcat în hainele de canonic. Pe capul încadrat de plete scurte poartă bereta, iar în mâini ține crucixul. Figura sa cu capul ușor înclinat într-o parte, exprimă liniște, calm, compasiune, acceptarea resemnată a suferinței. Stilistic, ținuta destul de rigidă a corpului, modelul formal static de reprezentare, exprimarea reținută a vieții interioare, confirmă apartenența la barocul tardiv. Ușorul contrapost al corpului, jocul faldurilor ce creează un contrast de lumină și umbră, tipul fizionomic, hainele de canonic cu surplis de dantelă și beretă pe cap, direcția diagonală a crucifixului susținut pe brațul stâng trimit la prototipul *Sfântului Nepomuk* aflat pe Podul Carol din Praga. Cea mai timpurie statuie a ansamblului de pe Podul Carol, *Sfântul Nepomuk*, realizată în 1683 după proiectul lui **Mathias Rauchmiller**, a reprezentat prototipul iconografic al multor sculpturi din Europa centrală și din Transilvania consacrate sfântului (Planșa XL.b.).

<sup>116</sup> N. Sabău, *Metamorfoze ale barocului transilvan*, vol II, *Pictura*, Ed. Mega, Cluj-Napoca, 2005, p.131

Cea de-a treia reprezentare în ordine cronologică a *Sfântului Ioan Nepomuk* la Oradea este pictura de altar din Biserica "Sfântul Ladislau", realizată în 1861 de pictorul **Böhm Pal (1839-1905)**. Limbajul neoclastic este evident prin locul central conferit desenului în relieful formelor, înlocuirea curbei baroce cu linia dreaptă, precum și efortul de raționalizare și simplificare a compoziției. Exteriorizarea patetică a sentimentelor proprie sensibilității baroce este substituită de o tendință spre sobrietate, moderație și austeritate. Dacă în reprezentările baroce ale sfinților se insistă frecvent asupra unor stări sufletești extreme (viziunea, extazul, mistic), aici ni se oferă spre contemplație natura umană a modelului. Sfântul, cu faldurile surplusului drapate elegant, e redat pe fundalul unui peisaj alcătuit din Podul Carol și apele Vâltavei. Lângă el se vede o piesă de mobilier reprezentând un confesional, simbol al sfântului și aluzie la motivul martiriului său. Clarobscurul îi pune în valoare figura tristă și contemplativă. Ea nu exteriorizează sentimente intense, ci exprimă resemnarea personajului, suferința interiorizată ca semn al acceptării destinului.

Tranziția de la baroc la neoclasicism se realizează prin înlocuirea compoziției tensionate și dinamice cu o structură compozițională statică. Prioritatea acordată de baroc sferei celeste destinată scenelor de apoteoză este substituită de o reprezentare mult mai umanizată desfășurată în registrul terestru. Elementele baroce de accesoriu (îngeri plutind, ramura de palmier) fac parte în continuare din repertoriul iconografic, ca aluzii la răsplata divină a sacrificiului. Planul divin este și el sugerat printr-un fascicul de lumină aurie pe care coboară un înger ce aduce coroana de palmier. Așa după cum afirmă Mihai Ispir, în *Clasicismul în arta românească* (1984), pe teritoriul românesc unele din primele manifestări ale clasicismului se înfățișează nu ca o negație a barocului, ci „sub aspectul unei schematizări a tumultului baroc, al interpretării sale sub semnul unei profunde austerități”.<sup>117</sup> Cele două planuri-terestru și celest aflate într-o intensă simbioză în reprezentarea barocă, par aici doar alăturate, suprapuse. Lucrarea din 1861 permite surprinderea fenomenului de metamorfoză stilistică, trecerea realizată de la baroc la neoclasicism. Comparația reprezentărilor consacrate Sfântului Ioan Nepomuk la Oradea demonstrează faptul că tranziția de la un stil la altul nu s-a făcut ca în arta franceză, printr-o contestație violentă, ci prin modificări lente, fiind pregătită de preferința pentru moderație și austeritate a barocului târziu orădean.

Diferitele ipostaze ale *Sfântului Ioan Nepomuk* la Oradea denotă și o modificare în semnificația cultului său rezultată din exploatarea unor fapte reale sau legendare legate de existența și minunile care i-au fost atribuite. Pentru ipostaza de martir al secretului confesional este relevantă pictura de altar realizată de Johann Ignaz Cimbäl. Aparținând barocului tardiv, lucrarea reprezintă apoteoza sfântului. Dacă prezența frecventă a acestuia în pictura de altar este legată de politica Bisericii de încurajare a spovedaniei în rândul credincioșilor, în schimb plasarea *Sfântului Nepomuk* pe portalul spitalului mizericordienilor din Oradea reflectă calitățile apotropaice care i-au fost atribuite, caracterul privilegiat al protecției sale împotriva inundațiilor și morții imprevizibile. Datat în 1799, ansamblul sculptural al portalului mizericordienilor ilustrează morfologia barocului tardiv. Pictura de altar *Sfântul Ioan Nepomuk* realizată

<sup>117</sup> M. Ispir, *Clasicismul în arta românească*, București, Ed. Meridiane, 1984, p. 24

în 1861 de pictorul Böhm Pal poartă amprenta stilului neoclasic, făcând aluzie atât la calitatea de martir al secretului confesional, cât și la aceea de protector al podurilor, apărător împotriva inundațiilor.

În concluzie, compararea din punct de vedere stilistic și iconografic a diferitelor reprezentări ale *Sfântului Ioan Nepomuk* la Oradea permite surprinderea unor metamorfoze stilistice specifice barocului tardiv afirmat în acest spațiu. Ele confirmă afirmația lui Henry Focillon referitoare la mobilitatea formelor și a semnificației în arta religioasă: „Iconografia poate fi concepută diferit, fie ca o variație a formelor cu același sens, fie ca o variație a sensurilor prin aceeași formă”<sup>118</sup>.

---

<sup>118</sup> H. Focillon, *Viața formelor*, București, Ed. Meridiane, 1977, p. 29



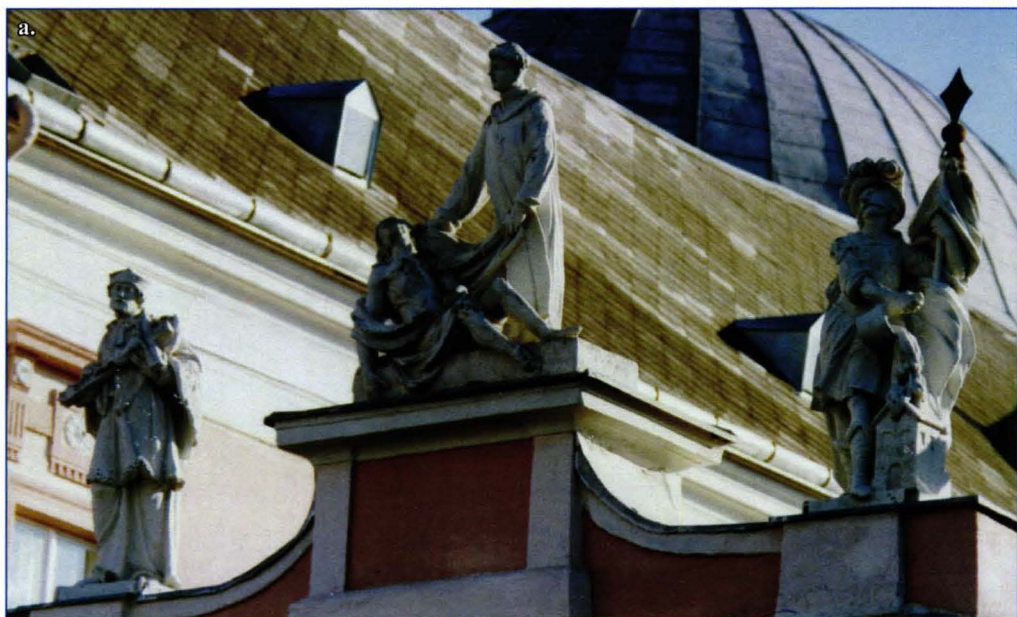
## Sf. Ioan Nepomuk

XXXIX. a. Martiriul Sf. Nepomuk,  
altar 1729, Lorenzo Mattielli,  
Biserica Sf. Petru, Viena

XXXIX. b. Apoteoza Sf. Nepomuk,  
ulei/ pânză, 1780, J.I. Cimbal,  
Bazilica romano-catolică Oradea

XXXIX. c. Apoteoza Sf. Nepomuk,  
ulei/ pânză, 1790,  
Fosta biserică iezuită Cluj-Napoca





### Sf. Ioan Nepomuk

XL. a. Sf. Ioan Nepomuk,  
sculptură în piatră,  
sec. XVIII, Portalul Capelei  
Mizericordienilor

XL. b. Sf. Ioan Nepomuk,  
sculptură în bronz,  
sec. XIX, Praga

## ÎNTRE TRADIȚIE BIZANTINĂ ȘI BAROC

Pictura bisericilor tradiționale, arta creștină figurativă a orașului Oradea (tipologii, teme și motive reprezentative pentru imaginarul sacru) impresionează și astăzi prin latura ei accentuat simbolică. Casa Domnului și poarta cerului, Biserica este un univers iconografic complex. Finalitatea acestui program iconografic este aceea de a explica prin Imagine, ceea ce *Biblia* și predica exprimă prin Cuvânt. Îndeosebi arta ortodoxă este parte integrantă a culturii, devenind astfel o artă liturgică prin excelență.

Cele mai relevante ipostaze în redarea lui Iisus și a Maicii Domnului sunt ilustrate de variantele iconografice ale Mântuitorului întâlnite și în arta religioasă orădeană: *Pantocratorul, Iisus Emanuel, Iisus în potir, Iisus-Mare Preot, Iisus Drept Judecător (Deisis), Iisus-Învățătorul, Sf.Chip (Archeiopoietos), Răstignirea, Plângerea lui Iisus, Coborârea de pe cruce, Schimbarea la Față, Învierea, Triumful ceresc al lui Hristos*. O parte din temele primordiale ale programului iconografic, cu profunde semnificații de ordin religios - *Răstignirea, Coborârea de pe cruce, Învierea* - sunt semnificative pentru confluențele bizantino-baroce în acest areal. Sub influența barocului, impus în Oradea în contextul dominației habsburgice, apar și în mediul românesc, ortodox și greco-catolic interpretări patetice ale *Coborârii de pe cruce* sau tema *Învierii* este redată și în varianta occidentală.

În ceea ce privește reprezentarea plastică a Maicii Domnului, în arta de tradiție bizantină domină variantele inspirate de calitatea ei fundamentală de mamă a Mântuitorului (*Theotokos*), scoasă în prim plan de ortodoxie.

Tipologia marială ortodoxă, cu întreaga ei semnificație cultică, este generos reprezentată în lăcașele de închinăciune orădene, prin teme ca *Maica Domnului Rugătoare, Fecioara Platytera, Maica Domnului Îndrumătoare (Hodighitria), Maica Domnului Îndurătoare (Eleusa), Maica Domnului Ocrotitoare (Sfântul Acoperământ al Maicii Domnului), Adormirea Maicii Domnului*. În arta din mediul catolic orădean întâlnim, începând din epoca barocului, variante mariale specifice artei occidentale: *Înălțarea la cer a Maicii Domnului, Immaculata, Maica Îndurerată, Pieta*. Și în cazul reprezentărilor mariale se poate vorbi de un spațiu al influențelor reciproce dintre Orient și Occident, explicabilă prin circulația și formația artiștilor. Prin intermediul unor artiști influențați de baroc ca Axente și Iosif Pilthauer, Alexandru și Arsenie Teodorovici, Antal Szirmai, și în mediul românesc de pe malurile Crișului Repede au pătruns teme de inspirație occidentală. Cea mai cunoscută dintre acestea este *Încoronarea Fecioarei Maria de Sf. Treime*, frecventă în bisericile din Transilvania din secolele XVIII-XIX. Prezența acestei tipologii în arta răsăriteană nu a avut

implicații confesionale, ci s-a înscris în procesul de asimilare a unor tendințe la modă în arta picturală a epocii. La nivelul limbajului pictural, influențele occidentale au determinat apariția unor inovații cum ar fi redarea unor elemente de peisaj și de interior, a volumului, realismul chipurilor și al veșmintelor, tratarea predominant picturală a formei, prezența norilor și a capetelor de îngeri cu aripi. Unele din marile teme comune ale artei creștine (*Nașterea Domnului, Răstignirea, Învierea*) sunt interpretate diferit în arta de factură răsăriteană, respectiv occidentală a orașului. Prezența interpretărilor apusene în arta ortodoxă nu a avut implicații dogmatice, ea datorându-se îndeosebi formației artiștilor și contextului epocii.

Programele iconografice evidențiază constant respectarea canoanelor bizantine în ceea ce privește tematica și distribuția iconografică a picturii unor monumente reprezentative ale artei religioase ortodoxe din Oradea: Biserica "Sf. Arhangheli" din cartierul Velența, Biserica cu Lună, Paraclisul Episcopiei Ortodoxe Oradea, Biserica "Izvorul Tămăduirii", Capela "Învierea Domnului", Biserica Albastră. Nu lipsesc nici elemente de originalitate datorate stilului personal al artiștilor. În aceasta ordine de idei, contribuția unor pictori bisericești precum Eremia Profeta, Virginia Videa, Ioan Moldoveanu, Anastasie Demian a fost remarcabilă. Un fapt mai puțin cunoscut îl constituie pictura realizată pentru capela cimiterială ortodoxă a orașului (Capela Hașăș) de Corneliu Baba, pe atunci la debutul prestigioasei sale cariere de pictor. Specificitatea programului iconografic bizantin este evidențiată de relația dintre reprezentarea artistică și semnificațiile religioase încorporate. Dacă în cazul spațiilor cu cea mai intensă sacralitate (altar, iconostas, cupolă, boltă) reprezentarea temelor este mai conservatoare, în schimb la pictura pereților naosului, artiștii își permit mai multă libertate de expresie. Cupolele bizantine, expresii ale "Transcendentului care coboară" (L. Blaga), creează o atmosferă specifică Bisericii de tradiție răsăriteană, în care omul simte și trăiește proximitatea Providenței. Un alt element de originalitate al artei ortodoxe îl constituie iconostasul. Peretele despărțitor din lemn, îmbrăcat în icoane este o adevărată carte pictată a istoriei mântuirii, exprimând relația de continuitate dintre Vechiul și Noul Testament. În ortodoxie el are funcția de a menține caracterul tainic, aspectul de sacralitate al altarului, specific viziunii ortodoxe.

În ceea ce privește seria tipologiilor occidentale sunt detectabile elemente de morfologie specifice stilului baroc, apărute la Oradea în mediul catolic în perioada dominației habsburgice a orașului. Întâlnim, ca atare, procedee picturale tipic baroce ca *trompe l'oeilul* (iluzionismul pictural), compozițiile în diagonală, preferința pentru alăturarea planurilor terestru - celest. Din seria temelor tipic baroce menționăm reprezentările dramatizate ale *Patimilor*, variante ale *Immaculatei*, scene de extaz mistic și devoțiune, viziuni, apoteoze ale sfinților, imagini ale Raiului populat de îngeri și sfinți. Un bogat material iconografic coborât în paginile cărții ilustrează arhetipuri hristice, mariale, respectiv programul iconografic bizantin, care a conviețuit în spațiul orădean al toleranței confesionale cu variante ale unor sfinți de o mare popularitate ca Sf. Nepomuk, sfânt protector al Boemiei, martir al secretului confesional, valorizat în Transilvania îndeosebi pentru calitățile sale apotropaice de protector împotriva inundațiilor.

Abordarea comparativă evidențiază posibilele analogii ale lucrărilor, indică diferențele și influențele reciproce dintre arta răsăriteană și cea apuseană, demers menit să pună în lumină importante repere din arta creștină figurativă a orașului Oradea.

Pecetea inconfundabilă a originalității artei religioase locale provine din convergența stilistică dintre tradiția iconografică bizantină, intrinsecă mediului ortodox și influențele determinate de incidența stilului baroc, respectiv neoclasic, specifice mediului catolic.

Plasticizarea imaginarului sacru la Oradea prin intermediul celor mai sugestive reprezentări artistice indică realitatea unui spațiu al toleranței confesionale, al conviețuirii multiculturale, în afara extremismelor, dar cu respectarea diversității spirituale a conglomeratului etnic din vestul țării.

# BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

## SURSE DOCUMENTARE

Arhivele Statului Oradea, Parohia ortodoxă Oradea  
Arhiva Episcopiei ortodoxe a Oradiei, Fond Biserica cu Lună  
Arhiva Episcopiei ortodoxe a Oradiei, Fond Capela Hașaș  
Arhiva Episcopiei ortodoxe a Oradiei, Fond Biserica ortodoxă din cartierul Velența  
Arhiva Episcopiei ortodoxe a Oradiei, Fond Biserica Spitalului din Oradea  
Arhiva Episcopiei ortodoxe a Oradiei, Fond Paraclisul Episcopiei Ortodoxe a Oradiei  
Arhiva Episcopiei ortodoxe a Oradiei, Fond Biserica Albastră din Oradea  
Biblioteca "Gh. Șincai" Oradea, Fondul de carte veche  
Biblioteca Episcopiei Ortodoxe Oradea  
Biblioteca universitară " Lucian Blaga " Cluj-Napoca  
Gazeta de Vest, Oradea, anii 1934-1940

## VOLUME ȘI STUDII

Aga, Victor, *Simbolica biblică și creștină. Dicționar enciclopedic*, Ed. Învierea, Arhiepiscopia Timișoarei, 2005  
Arbore, Grigore, *Forma ca viziune. Considerații asupra barocului*, București, Ed. Meridiane, 1984  
Argan, G. C., " *Retorica* " și arta barocă, în *De la Bramante la Canova*, București, Ed. Meridiane, 1974  
Assunto, Rosario, *Universul ca spectacol*, București, Ed. Meridiane, 1983  
Avram Al., Godea I., *Monumente istorice din Țara Crișurilor*, București, Ed. Meridiane, 1975  
Baum, E., *Katalog des Österreichischen Barockmuseums im unteren Belvedere in Wien*, I-II, 1980  
Băbuț, Gheorghe, *Biblia ortodoxă românească în imagini*, Ed. Pelerinul Român, Oradea, 1991  
Besançon, Alain, *Imaginea interzisă*, Ed. Humanitas, București, 1996  
Bialostocki, J., *Barocul: stil, epocă, atitudine*, în *O istorie a teoriilor despre artă*, București, 1977, p. 330-331  
Bica, Smarana Maria, *Cer= Cupolă. Structura bisericii creștine*, Ed. Paideia, București, 2000  
Biedermann, Hans, *Dicționar de simboluri*, vol. I-II, București, 2002

- Biró, Jozsef, *Nagyvárad barokk és neoklasszikus művészeti emlékei*, Budapest, 1932
- Blaga, Lucian, *Religie și spirit*, Sibiu, Ed. Dacia Traiană, 1942
- Blaga, Lucian, *Trilogia culturii*, Ed. Minerva, București, 1985
- Boca, Arsenie, *Biserica de la Drăgănescu. „Capela Sixtină a ortodoxiei românești”*, Deva, 2005
- Boghian, Sofian, *Chipul Mântuitorului în iconografie*, Ed. Bizantină, 2001
- Bonta, Dumitru, *Maeștrii unei generații: Corneliu Baba, Aurel Ciupe, Ion Musculeanu*, Ed. Macarie, Târgoviște, 1999
- Borcea, Liviu, *Memoria caselor*, Ed. Arca, Oradea, 2003
- Bossy, John, *Creștinismul în Occident (1400-1700)*, Ed. Humanitas, 1998
- Brașiște, Ene, *Programul iconografic al bisericilor ortodoxe. Îndrumător pentru zugravii de biserici*, București, 1975
- Brașiște, Ene, *Liturgica generală*, vol II, *Noțiuni de artă bisericească, arhitectură și pictură creștină*, Ed. Episcopiei Dunărea de Jos, Galați, 2002
- Bria, Ion, *Dicționar de teologie ortodoxă*, București, 1994
- Brion, Marcel, *Homo pictor*, Ed. Meridiane, București, 1977
- Cappa Bava, G., *Del comme riconoscere i santi*, Torino, 1989
- Cavarnos, G., *Ghid de iconografie bizantină*, Ed. Sophia, București, 2005
- Charpentrat Pierre, *Baroque. Italie et Europe Centrale*, Office du Livre,
- Chevalier J., Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, vol. I-III, București, 1995
- Chifor, Agata, *Oradea barocă*, Ed. Arca, Oradea, 2006
- Chifor, Agata, *Ipostaze ale cultului marial în pictura lui Joseph Vincenz Fischer*, în "Cele Trei Crișuri", an IX, nr. 11-12, nov.- dec., 1998, p. 8-9
- Chifor, Agata, *Limbaj baroc în pictura capelei Palatului episcopal romano-catolic din Oradea*, în "Biharea", XXII-XXIII, Oradea, 1999, p. 149-156
- Chifor, Agata, *Limbaj baroc și Contrareformă în pictura de altar din catedrala romano-catolică din Oradea*, în Studii și comunicări, nr. 4-5, Arad, 1999, p. 306-321
- Chifor, Agata, *Ipostaze ale Sfântului Ioan Nepomuk în barocul orădean*, în Cele Trei Crișuri, anul X, nr.3-4, martie-aprilie 1999, p. 5
- Chifor, Agata, *Teodor Ilci Cesliar și patetismul baroc*, în Cele Trei Crișuri, anul X, nr.5-6, mai-iunie 1999, p. 7
- Chifor, Agata, *Mit și metamorfoze stilistice*, în Cele Trei Crișuri , anul XI, nr.1-3, ianuarie –martie 2000, p. 6
- Chifor, Agata, *Barocul ecleziastic la Oradea*, în Cele Trei Crișuri , Seria III, anul I, nr.10-12, oct.-dec. 2000, p. 67-73
- Chifor, Agata, *Un monument al barocului târziu: Biserica Sfântul Nicolae din Oradea*, în "Sub zodia Vătășianu. Studii de istoria artei ", Ed. Nereamia Napocae, Cluj, 2002, p. 141-146
- Chifor, Agata, *Imagine și devoțiune barocă: fostul altar al Bazilicii romano-catolice din Oradea*, în Familia, nr. 9, septembrie 2004, p. 52-54, 2004
- Chiriac, Aurel, *Pictura bisericilor de lemn românești din Bihor în sec. al XVIII-lea și al XIX-lea*, Ed. Muzeului Țării Crișurilor, Oradea, 1990
- Chiriac, Aurel, *Stiluri în arhitectura Oradiei (Secolele XIV-XIX)*, în Cele Trei Crișuri, Seria III, An I, 2000, nr. 4-6

- Chiriac, Aurel, *Oradea (album)*, Ed. Muzeului Țării Crișurilor, Oradea, 2001
- Chryssavgis, John, *Sfântul Ioan Scărarul. De la Pustia egipteană la Muntele Sinaiului*, Ed. Sophia, București, 2005
- Cocagnac, Maurice, *Simbolurile biblice. Lexic teologic*, Ed. Humanitas, București, 1993
- Comte, Fernand, *Marile figuri ale Bibliei*, Ed. Humanitas, 1995
- Cornea, Lucia, *Alexandru Hașaș (1891-1956). Schiță biografică*, în *Crisia*, XXX, Oradea, 2007, p. 261-277
- Cuvântul Episcopului Dr. Vasile Coman la săvârșirea slujbei primului hram al Paraclisului episcopal de la Oradea*, în *Legea Românească*, Anul XVIII, Serie Nouă, nr.2, 2007, p.17-18
- Damian, Theodor, *Răsăritul cel de Sus.De la Naștere la Înviere*, Lumea credinței, București, 2006
- Damșa,V.Teodor, *Apărători și mărturisitori ai dreptei credințe în Transilvania*, în *Îndrumător bisericesc misionar și patriotic*, Ed. Episcopiei Ortodoxe a Oradiei, 1984, p. 34-39
- Danielou, Jean, *Simbolurile creștine primitive*, Ed. Amarcord, Timișoara, 1998
- Deleanu, Nicolae, *Simboluri ascensionale în pictura barocă*, în *Sargetia*, Acta Musei Devensis, XXVIII-XXIX /1, 1999-2000, p. 437- 446
- Diaconescu, Mihail, *Prelegeri de estetica ortodoxiei*, vol I-II, Ed. Porto Franco, Galați, 1996
- Dicționar cultural al Bibliei*, Ed. Nemira, 1998
- Dicționar enciclopedic de personaje biblice*, Ed. Enciclopedică, București, 1996
- Diós, Istvan, *A szentek élete*, Budapesta, 1990
- Dionisie din Furna, *Erminia picturii bizantine*, Ed. Sophia, București, 2000
- Din activitatea bisericească a Episcopiei Ortodoxe a Oradiei în ultimii 200 de ani*, Ed. Episcopiei Ortodoxe, 1984
- Doncoeur, Paul, *Le Christ dans l 'art francais*, Paris, 1939
- Drăguț, Vasile, *Lăcașurile românești de zid din nord-vestul țării și însemnătatea lor istorică*, în *Trepte vechi și noi de istorie, cultură și viață bisericească în Eparhia Oradiei*, Oradea, 1980
- Drăguț,Vasile, *Arta brâncovenească*, Ed. Meridiane, București, 1971
- Drăguț, Vasile, *Dicționar enciclopedic de artă medievală românească*, București, 1976
- Drăguț,Vasile, *Arta românească*, I, București, 1982
- Dudaș, Florian, Butișcă Constantin, Pinteza Cosmin, *Vechea Catedrală ortodoxă a Bihorului*, Ed. Brevis, Oradea, 2004
- Dudaș, Florian, *Românii din Oradea în epoca Luminilor*, Oradea, 1996
- Dudaș, Florian, *Odoarele vechiilor catedrale ortodoxe a Bihorului*, Ed. Lumina, Oradea, 2005
- Elsen, Albert, *Temele artei. O introducere în istoria și aprecierea artei*, vol.I, Ed. Meridiane, 1983
- Evdochimov, Paul, *Rugul aprins*, Ed. Mitropoliei Banatului, Timișoara, 1994
- Firu, Nicolae, *Date și documente cu privire la istoricul Bisericii Greco- Ortodoxe Române din Oradea Mare*, Arad, 1909

- Firu, Nicolae, *Monografia bisericii Sfintei Adormiri din Oradea*, Oradea, 1939
- Garas, Klára, *Magyarország festészet a XVIII században*, II, Budapesta, 1955
- Godea, Ioan, *Arhitectura la români*, Ed. Primus, Oradea, 2007
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Prelegeri de estetică*, vol. II, Ed. Academiei R.S.R., 1966
- Ilarion Alfeyev, *Hristos, biruitorul iadului. Pogorârea la iad în perspectiva ortodoxă*, Ed. Sophia, București, 2008
- Ilie, Constantin, *Nostalgia celebrului pictor Corneliu Baba pentru orașul natal Craiova a dispărut o dată cu moartea*, în *Gazeta de Sud*, Anul X, nr. 3217, 3 nov. 2005
- Ispir, Mihai, *Clasicismul în arta românească*, București, Ed. Meridiane, 1984, p. 24
- Istoria ilustrată a picturii de la arta rupestră la arta abstractă*, Ed. Meridiane, București, 1968
- Istoria orașului Oradea*, Oradea, 1995
- Laurentin Rene, Toniolo M. Ermanno, *Născătoarea de Dumnezeu în Sfânta Scriptură și în tradiția bisericii răsăritene*, Ed. Logos 94, Oradea, 2008
- Lițiu, Gh., *Biserica ortodoxă română din Eparhia Oradea din veacul al XVIII-lea până în zilele noastre*, în *Mărturii-Evocări*, Oradea, 1980
- Lițiu, Gh., *Începuturile Bisericii cu Lună până la incendiul din 1836*, în *Din activitatea bisericească a Episcopiei ortodoxe a Oradiei în ultimii două sute de ani*, Editura Episcopiei Ortodoxe Române a Oradiei, 1984
- Lossky, Vladimir, *Vederea lui Dumnezeu*, Ed. Deisis, Sibiu, 1995
- Mălinaș, I. Marin, *Octavian Goga și restaurarea Episcopiei Ortodoxe române a Oradiei*, în *Îndrumător bisericesc misionar și patriotic*, Ed. Episcopiei Ortodoxe a Oradiei, 1984, p. 81-84
- Lucian, A., *Catedrala episcopală din Oradea*, în *Mărturii-Evocări*, Oradea, 1980
- Morello, Giovanni, *Images of Salvation. Masterpieces from Vatican and Italian Collections*, Royal Ontario Museum, 2002
- Muntean, Marcel, Gh., *Crucea între mit și simbol în pictură*, Ed. Limes, Cluj Napoca, 2006
- Naghiu, Iosif, *Un locaș de prohodire*, în *Noua Gazetă de Vest*, 17 mai 1940
- Nemeș, Gheorghe, *Biserica Albastră*, Ed. Lumina, Oradea, 1997
- Olariu, Constantin, *Catedrala episcopală din Oradea*, în *Din activitatea bisericească a Episcopiei Ortodoxe a Oradiei în ultimii 200 de ani*, Ed. Episcopiei Ortodoxe a Oradiei, Oradea, 1984
- Otto, Rudolf, *Sacrul. Despre elementul irațional din ideea divinului și despre relația lui cu raționalul*, București, Ed. Humanitas, 2005
- Quenot, Michel, *Învierea și icoana*, Ed. Christiana, București, 1999
- Ozolin, Nikolai, *Chipul lui Dumnezeu, chipul omului. Studii de iconologie și arhitectură bisericească*, Ed. Anastasia, 1998
- Kniazev, Alexis, *Maica Domnului în biserica ortodoxă*, Ed. Humanitas, București, 1998
- Martin, John Rupert., *Barocul*, București, 1982
- Musicescu, Ana Maria, Ionescu Grigore, *Biserica domnească din Curtea de Argeș*, Ed. Meridiane, București, 1976



- Palade, Mihaela, *O posibilă erminie arhitecturală*, Edit Sophia, București, 2004
- Păcurariu, Mircea, *Sfinți daco-romani și români*, Ed. Trinitas, 2007
- Parrinder, Geoffrey, *Dicționarul creștinismului*, Ed. Lucman, București, 1999
- Pârvolescu, Dorina, *Prezențe ale viziunii baroce asupra spațiului în pictura destinată comunităților ortodoxe din Banat în secolul al XVIII-lea*, în Studii și comunicări, nr. 4-5, Arad, 1999, p.278-306
- Pelikan, Jaroslav, *Fecioara Maria de-a lungul secolelor*, Ed. Humanitas, București, 1998
- Péter, I. Zoltan, *Nagyvárad római katolikus templomai*, Oradea, 1992
- Péter, I. Zoltan, *Nagyvárad műemlek épületei*, Oradea, 1998
- Péter, I. Zoltan, *Trei secole de arhitectură orădeană*, Ed. Muzeului Țării Crișurilor, Oradea, 2003
- Pleșu, Andrei, *Despre îngeri*, Ed. Humanitas, București, 2003
- Pop, Alexandru, *Dicționar de alchimie ilustrat. Analogii, simboluri, termeni specifici*, Ed. Paralela 45, 2006
- Popeangă Vasile, Lițiu Gheorghe, *Roman Ciorogariu (1852-1936). Studii și documente*, Ed. Episcopiei Ortodoxe Române a Oradiei, 1981
- Popovici, Vasile, *Catedrala noastră*, în Legea Românească, Anul IX, nr. 21, Oradea, 1929, p. 3
- Porumb, Marius, *Pictura românească din Transilvania (secolele XIV-XVII)*, Ed. Dacia, Cluj Napoca, 1981
- Porumb, Marius, *Un valoros ansamblu de pictură și sculptură de la Vadu Crișului*, în Acta Musei Napocensis, XXI, 1984, p.561-564
- Porumb, Marius, *Dicționar de pictură veche românească din Transilvania (sec. XIII-XVIII)*, București, Ed. Academiei, 1998
- Porumb, Marius, *Un veac de pictură românească din Transilvania*, Ed. Meridiane, București, 2003
- Porumb, Marius, *Ștefan cel Mare și Transilvania. Legături culturale, artistice moldo-transilvănene în secolele XV-XVI*, Institutul Cultural Român, Cluj Napoca, 2004
- Preda, Emil, *Dicționar al sfinților ortococși*, Ed. Lucman, București, 2002
- Roșu, Elisaveta, *Roman Ciorogariu (1852-1936). Repere Istorice*, Ed. Arca, Oradea, 2007
- Rusu, Dorel Octavian, *Biserica Izvorul Tămăduirii din Oradea*, în vol. Ioan Aurel Popovici. *O viață printre documente. Omagiu la 70 de ani*, Ed. Tipo MC, Oradea, 2005, p. 172-180
- Rusu, Dorel Octavian, *Biserica Spitalului din Oradea (manuscris)*
- Sabău, Nicolae, *Sculptura barocă din Transilvania în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea*, Ed. Meridiane, București, 1992
- Sabău, Nicolae, *Johann Nepomuk Schöpf (1733-1798), promotor al barocului în pictura monumentală din Transilvania*, în Ars Transilvaniae, VIII-IX, 1998-1999, p. 205-227
- Sabău, Nicolae, *Metamorfoze ale barocului transilvan*, vol. I, Sculptura, Cluj, Ed.Dacia, 2002
- Sabău, Nicolae, *Johann Ignaz Cimbäl, magister artis peritus și pictura altarelor bisericii piariste din Carei*, în Ars Transilvaniae, X-XI, 2001-2002, p. 125-143

- Sabău, Nicolae, *Johann Nepomuk Schöpf Begründer des Barocks in der monumentalen malerei aus Siebenbürgen*, în vol. Artă românească. Artă europeană, Oradea, 2002
- Sabău, Nicolae, *Metamorfoze ale barocului transilvan*, vol. II, *Pictura*, Ed. Mega, Cluj-Napoca, 2005
- Santambrogio, Giovanni, *Miracolul Întrupării. Cele mai frumoase reprezentări artistice*, Ed. Aquila '93, 2007
- Savu, Teodor, *Demersuri pentru reînființarea episcopiei*, în *Din activitatea bisericească a Episcopiei Ortodoxe a Oradiei în ultimii 200 de ani*, Ed. Episcopiei Ortodoxe a Oradiei, Oradea, 1984
- Savu, Teodor, *Două sute de ani de la răscoala lui Horea*, în *Îndrumător bisericesc misionar și patriotic*, Ed. Episcopiei Ortodoxe a Oradiei, 1984, p. 21-24
- Schmemann, Alexandre, *Euharistia. Taina Împărăției*, Ed. Anastasia, 1993
- Sendler, Egon, *Icoanele bizantine ale Maicii Domnului*, Ed. Sophia, București, 1992
- Sf. Maxim Mărturisitorul, *Viața Maicii Domnului*, Ed. Deisis, Sibiu, 1998
- Simion, Victor, *Arta brâncovenească-considerații despre noul stil românesc din secolele XVII-XVIII*, Revista Muzeelor și monumentelor, Seria Muzeu, nr.6, 1989, p.61-65
- Simion, Victor, *Imagini, legende, simboluri*, Ed. Fundației Culturale Române, București, 2000
- Spidlik Tomas, Rupnik Marko Ivan, *Credință și icoană*, Ed. Dacia, Cluj Napoca, 2008
- Stanciu, Vasile, *Biserica "Sfinții Arhangheli Mihail și Gavril" din Oradea-Velența*, în *Mărturii-Evocări*, Oradea, 1980
- Stăniloae, Dumitru, *Iisus Hristos lumina lumii și îndumnezeitorul omului*, Ed. Anastasia, 1993
- Stoichiță, Victor Ieronim, *Efectul Don Quijote. Repere pentru o hermeneutică a imaginarului european*, Ed. Humanitas, 1995
- Ștefănescu, I., D., *Iconografia artei bizantine și a picturii feudale românești*, București, 1973.
- Ștefănescu, I.D., *Arta veche a Banatului*, Ed. Mitropoliei Banatului, Timișoara, 1981
- Tripon, Aurel, *Monografia-almanah a Crișanei*, Oradea, 1936
- Ungur, Liviu, *Să ne aducem aminte de ilustrul vlădică Dr. Vasile Coman*, în *Legea Românească*, Anul XVIII, Serie Nouă, nr. 2, 2007, p.43-46
- Vătășianu, Virgil, *Istoria artei europene*, Vol. I, *Epoca medie*, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1967
- Virgin Portraits*, Grange Books, New York, 2004
- Wüenburger, Jean Jacques, *Sacru*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2000

# The Sacred Imaginary in Oradea Between the Byzantine and the Baroque

## -Abstract-

Our study intends to discuss typologies, themes and motifs which are representative for the sacred imaginary as reflected in the christian figurative art in the city of Oradea. Conceived as an illustrated Bible, the painting of the traditional churches continues to impress us through its dominant symbolic dimension. The Church, the house of God and the gate of heaven is also a complex iconographic universe. The purpose of such a programme is that of explaining, through Image, what the Bible and the sermon express through the Word. Orthodox art, especially, is an integrative part of the cult and thus a liturgic art, par excellence.

The first part of the book deals with the most relevant hypostases in the representation of Jesus and of The Virgin Mary in the religious art of Oradea. The most important iconographic variants of the Saviour are analyzed, described and illustrated: *The Pantocrator, Jesus Emmanuel, Jesus in the chalice, Jesus Archpriest, Jesus as the Righteous Judge(Deisis), Jesus the Teacher, The St. Visage (Archeiopoietos), The Crucifixion, The Lament of Jesus, The Descent from the Cross, The Transfiguration, The Resurrection, Christ's Heavenly Triumph*. Further, the religious meanings of the themes are underlined, as well as their peculiarities and importance in the iconographic programme. Some of the themes- *The Crucifixion, The Descent from the Cross, The Resurrection*- are illustrative for the byzantine-baroque confluences. Thus, under the influence of the baroque, introduced in Oradea within the context of the Habsburg reign, there occur, in the Romanian Orthodox and Greek-Catholic circles, pathetic representations of *The Descent from the Cross*, or the representation of *The Resurrection* in the western variant, too.

As for the representation of the Virgin Mary, in byzantine art those variants are dominant in the orthodox faith which are inspired by her fundamental quality, that of the Saviour's mother (*Theotokos*). Then, the religious motivations and the meanings of some marial orthodox typologies are explained: *The Imploring Mary, Platytera Maiden, The Guiding Mary (Hodighitria), The Pitiful Madonna (Eleusa), Mary the Protectrice (The Holy Garment of the Virgin Mary), The Repose of the Virgin Mary*. In the catholic paintings of Oradea are also encounters marial variants specific to the western art, such as: the *Ascension of the Virgin Mary, Immaculata, The Grieving Mother, Pieta*. In the case of the marial representations, too, one could detect reciprocal influences between the Orient and the Occident, as a result of the artists'

education and mobility. For example, such artists influenced by the baroque as Axente and Iosif Pilthaurer, Alexandru and Arsenie Teodorovici, Antal Szirmai introduced western-inspired themes in the Romanian circles. One of the best known in this respect is *The Holy Trinity Coronation of Virgin Mary*, frequent in the churches of Transylvania in the XVIIIth and XIXth centuries. The presence of these typologies in eastern art did not have confessional implications, but was part of the process of assimilating fashionable tendencies in painting at the time. At the level of the pictorial language, western influences led to the appearance of some innovations as the presence of the landscape or of domestic scenes, the volume, the realism of human faces and of the clothing, the predominantly pictorial treatment of form, the presence of clouds and winged angel heads.

In some cases, the great common themes of christian art are revealed (*The Birth of the Lord, The Crucifixion, The Resurrection*), differently interpreted in eastern and western art. The presence of western interpretations in orthodox art did not have dogmatic implications, this being the result of the artists's education and of the historical context.

Our study describes and interprets the painting of some representative monuments of the religious orthodox art of Oradea: *The Saint Archangels Church of Velența, The Church with Moon, The Chapel of the Orthodox Bishopric of Oradea, The Healing Spring Church, The Chapel of Resurrecton, The Blue Church*. The analysis of the iconographic programmes underlines the observance of the byzantine canons in what regards the iconographic themes and distribution. Concomittantly, the original elements, the result of the artists' personal style, are revealed. The study highlights the contribution of some painters as Eremia Profeta, Virginia Videa, Ioan Moldoveanu, Anastasie Demian. Less known is the painting of the chapel in the municipal orthodox cemetery, the work of the renowned Romanian painter Corneliu Baba.

The book underlines the specificity of the byzantine iconographic programme, connecting artistic representation to religious significations. While in the case of the most sacred spaces (altar, iconostasis, cupola, vault) the presentation of the themes is more conservative, the paintings on the walls of the nave exhibit a greater artistic freedom. According to Lucian Blaga, the byzantine cupolas express the idea of descending *Transcendence*. They create an atmosphere specific to the traditional byzantine church, where man feels and lives in the proximity of *Providence*. Another original element of orthodox art is the iconostasis. A separating wooden wall covered by icons, this is a true illustrated book of the history of redemption, expressing the permanent relation between the Old and the New Testament. In the orthodox church, it has the role of maintaining the specific secret character, the sacredness of the altar.

By analysing a series of western typologies, the research equally defines the morphological elements intrinsic to the baroque style imposed in the catholic circles of Oradea by the Habsburg presence. Here, too, we can meet typically baroque painting techniques, such as *trompe d'oeil*, oblique compositions, the tendency to juxtapose the terrestrial and the celestial. Among the typically baroque themes we mention dramatic representations of *The Passions*, variants of *The Immaculata*, scenes of mystic extasis and devotion, visions, apotheoses of the saints, images of Eden peopled by saints and angels.

The research is accompanied by a substantial iconographic material illustrating marial and christic archetypes, that is the byzantine iconographic programme.

The work also refers to the analogies and differences between eastern and western painting, highlighting the influences of Central European art in Oradea.

All along the research, we had in view a comparative approach, focused on revealing the possible analogies of the works, their differences and the mutual influences of eastern and western art. Our research intends to be a contribution to the investigation of some important landmarks in the figurative christian art of Oradea. It defines the originality of the local religious art marked by the byzantine style in the orthodox milieu and by the baroque, neoclastic style in the catholic one, respectively. Without any pretension at exhaustiveness, our study proposes several landmarks for investigating the sacred imaginary of Oradea, by means of its best artistic representations.







ISBN 978-973-1881-18-8

