

**SPICILEGIUM. STUDII ȘI ARTICOLE ÎN ONOAREA PROF. CORINA POPA**

**VLAD BEDROS, MARINA SABADOS**



Săcueni (jud.  
Dâmbovița),  
biserica Nașterea  
Domnului, 1981  
(foto A. Stroe)

# SPICILEGIUM

*studii și articole*

*în onoarea prof. Corina Popa*

Editura UNARTE  
BUCUREȘTI

2015

**Editori:** Vlad Bedros, Marina Sabados

**Corectură:** Marina Sabados, Vlad Bedros, Ada Hajdu

**Design & DTP:** Faber Studio & Vlad Bedros

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

OMAGIU. Popa, Corina

Spicilegium: studii și articole în onoarea prof. Corina Popa /

ed.: Vlad Bedros, Marina Sabados. - București: Editura UNARTE, 2015

Conține bibliografie

ISBN 978-606-720-040-9

I. Bedros, Vlad (ed.)

II. Sabados, Marina Ileana (ed.)

© UNARTE, 2015

# CUPRINS

TABULA GRATULATORIA [7]

LAUDATIO

Răzvan Theodorescu, *Colega mea* [11]

Marius Porumb, *Corina Popa – un dascăl devotat școlii, un prestigios istoric al artei românești* [13]

Adrian Guță, *Cuvinte despre Corina Popa* [17]

NOTĂ BIO-BIBLIOGRAFICĂ [19]

ABREVIERI [23]

STUDII ȘI ARTICOLE

I. ARTĂ MEDIEVALĂ

Nicolae-Șerban Tanașoca, *Cuvântarea lui Teofilact al Ohridei către porfirogenetul Constantin Doukas* [27]

Günter Paulus Schiemenz, *The Gothic Psalter in Munich – A Witness in the Case of the Orthodox aĭvoi Wall Paintings* [39]

Vlad Bedros, „De pe perete, pictura cea mută ne vorbește”. *Implicații ale oralității în citirea imaginilor bizantine* [47]

TRANSILVANIA

Daniela Marcu Istrate, *Contribuții la istoria bisericii evanghelice Sfântul Martin din Brașov* [61]

Mihnea Mihail, *Fecioara protectoare în contextul Judecării de Apoi* [73]

Adriana Stroe, Aurelian Stroe, *Scurtă privire asupra caselor parohiale din Cetatea Brașovului* [87]

MOLDOVA

Oana Iacubovschi, *Note pe marginea inscripției Pantocratorului în cupola bisericii Sfântul Gheorghe din Suceava* [99]

Constanța Costea, *Intercesiune la Mandylion* [117]

Marina Sabados, *Decorația pictată a analoghioanelor moldovenești din secolul al XVI-lea* [131]

Tereza Sinigalia, *De la Arbore la Văratec* [137]

ȚARA ROMÂNEASCĂ

Ioana Iancovescu, *Pictura proscomidiarului bisericii domnești din Târgoviște* [149]

Ruxandra Lambru, *Elemente arhaice în inscripțiile din pridvorul bolniței de la Hurezi* [157]

Cristina Cojocar, *Iconografia pronaosului în bisericile de secol al XVIII-lea din zona București-Ilfov* [161]

Grațiela Grigoriu, *Ctitoria vâtafului de plai Ioan Popescu din cartierul Urșani al orașului Horezu (județul Vâlcea)* [181]

II. VARIA

Ioana Măgureanu, *Înșelare, iluzie, certitudine: știință și teoria artei în Italia secolului al XVII-lea* [197]

Ioana Beldiman, *Nicolae Grigorescu la École des Beaux-Arts. Proba Capului de expresie* [207]

Ada Hajdu, *Dezvoltarea urbană a Băilor Herculane în secolul al XIX-lea și arhitectura stabilimentelor de băi* [219]

Carmen Popescu, « Cultures majeures, cultures mineures ». *Quelques réflexions sur la (géo)politisation du folklore dans l'entre-deux-guerres* [235]

Christoph Machat, *Kunstgeschichte und Denkmalpflege. Zu Bewertung der Architektur der 1950er Jahre – das evangelische Gemeindezentrum in Leverkusen-Opladen* [247]

AUTORII [255]

Titireciu (jud.  
Vâlcea), biserica  
Sf. Ioan Gură de  
Aur, 2007 (foto  
V. Bedros)



## TABULA GRATULATORIA

ALEXANDRU AVRAM, Sibiu  
VICTORIA-PARASCHIVA BATARIUC, Suceava  
VLAD BEDROS, București  
ALEXANDRU BELDIMAN, București  
IOANA BELDIMAN, București  
RUXANDA BELDIMAN, București  
OLIVIU BOLDURA, București  
EMANUELA CERNEA, București  
CONSTANTIN CIOBANU, București  
CRISTINA COJOCARU, București  
CONSTANȚA COSTEA, București  
CRISTIAN DECIU, București  
GIANINA ROȘU-DECIU, București  
CĂLIN DEMETRESCU, Paris  
RUXANDRA DEMETRESCU, București  
ANA DOBJANSCHI, București  
EMIL DRAGNEV, Chișinău  
DINU DUMBRĂVICIAN, București  
MARIA DUMBRĂVICIAN, București  
CIPRIAN FIREA, Cluj-Napoca  
GRAȚIELA GRIGORIU, București  
ADRIAN GUȚĂ, București  
ADA HAJDU, București  
OANA IACUBOVSKI, București  
IOANA IANCOVESCU, București  
ADRIAN-SILVAN IONESCU, București  
RUXANDRA LAMBRU, București  
ANCA LĂZĂRESCU, București  
CHRISTOPH MACHAT, Köln  
DOINA MÂNDRU, București  
Protos. IUSTIN MARCHIȘ,  
Mănăstirea Stavropoleos, București  
DANIELA MARCU ISTRATE, Brașov  
MIHNEA MIHAIL, București  
RUXANDRA MIHĂILĂ, București  
AURELIA MOCANU, București  
DAN MOHANU, București  
ANCA OROVEANU, București  
LUCREȚIA PĂTRĂȘCANU, București  
ANDREI PLEȘU, București  
CARMEN POPESCU, Paris  
MARIUS PORUMB, Cluj-Napoca  
MARINA-ILEANA SABADOS, București  
NICOLAE SABĂU, Cluj-Napoca  
GÜNTER PAULUS SCHIEMENZ, Kiel  
TEREZA SINIGALIA, București  
CARMEN SOLOMONEA, Iași  
TEODOR STAVILĂ, Chișinău  
ADRIANA STROE, București  
AURELIAN STROE, București  
MARIANA ȘLAPAC, Chișinău  
NICOLAE-ȘERBAN TANAȘOCA, București  
RĂZVAN THEODORESCU, București  
LIANA TUGEARU, București  
ANCA VASILIU, Paris  
Monahia ATANASIA VĂETIȘ,  
Mănăstirea Stavropoleos, București  
IOANA VLASIU, București

SPĪCILEGIUM [*SPICA-LEGO*], SPICUIRE, strângerea spicelor de grâu care rămân după seceriș (foarte rar): *messi facta spicilegium venire oportet*, M. Terentius Varro, *De re rustica* 1, 53; *id. De lingua latina* 7, § 109 (ed. Karl Ottfried Müller).

CHARLTON T. LEWIS, Charles Short, *A Latin Dictionary*, New York–Oxford, 1879

ÎN 2015, DOAMNA prof. Corina Popa împlinește cincizeci de ani de activitate desfășurată în domeniul istoriei artei medievale românești și în cel al protejării patrimoniului; o activitate pedagogică, pe de-o parte, și de cercetare științifică, pe de alta. Colegi și prieteni ai Domniei Sale, alături de foști și actuali studenți, au dorit să îi dedice, în moment jubiliar, cele mai recente sau reprezentative cercetări inedite, într-un volum care reunește, precum spicele într-o cunună, experiențe profesionale variate.

*Editorii*

# LAUDATIO

Mănăstirea Cozia,  
2008 (foto S. Chițu)



## Colega mea

*Acad. Răzvan Theodorescu*

ÎMI FACE O mare bucurie să scriu câteva cuvinte de salut despre profesoara Corina Popa, într-un volum omagial pe care îl merită cu prisosință.

Cu ani în urmă – câți, nu are importanță în cazul de față –, în biblioteca Institutului bucureștean de Istoria Artei de la capătul Căii Victoriei, am văzut o tânără cercetătoare care pentru noi toți era un chip nou. Mai mult, era un chip de o frumoasă distincție, care isca întrebări printre cercetătorii încă stagiari (nici ei, adică nici noi, foarte vârstnici, trebuie să adaug). S-a aflat repede că este o nouă asistentă a Institutului „Nicolae Grigorescu”, absolventă a Universității clujene și elevă a academicianului Virgil Vătășianu, profesorul de factură europeană pe care-l admiram mult.

Când am cunoscut-o personal pe Corina, m-a impresionat franchețea privirii ei luminoase, sinceritatea opiniilor – nu foarte specifică mediului valah cu care s-a obișnuit destul de repede această încă adolescentă, bine crescută în alt mediu, cel intelectual ardelenesc.

Curând i-am citit primele contribuții științifice – îmi amintesc de un studiu de al său foarte aplicat, dedicat monumentelor gotice din spațiul bistrițean – și am înțeles că lecția magistrului său privind morfologiile artistice a fost asimilată cu asupra de măsură, având să fie aplicată de autoare și la alte cercetări asupra formelor artei vechi românești. Ulterior, interesul Corinei și gustul său – întotdeauna sigur, am constatat-o – au condus-o la analiza de monumente moldave și muntene – Bălinești, Plumbuita sau Fundenii Doamnei –, iar propensiunea sa culturală de bună calitate a făcut-o să se atașeze de ctitoria majoră a Hurezilor, despre care a scris de mai multe ori și care i-a prilejuit, în chip fericit, și un premiu al Academiei, pentru care am avut satisfacția să o recomand.

Tot ceea ce a scris pe tema iconografiei, a artei de la miazăzi de Carpați înainte și după 1700 rămâne un reper, iar recenta sa contribuție, alături de colaboratori, privitoare la pictura brâncovenească din Vâlcea, atent repertoriată, reprezintă o lectură obligatorie pentru cine se ocupă de arta noastră veche.

Stăruitoare și precisă în cercetare, cu un spirit critic remarcabil și cu un orizont de cultură pe care orice conversație cu ea îl dezvăluie, colega mea Corina Popa rămâne o Doamnă a istoriografiei noastre de artă.



## Corina Popa – un dascăl devotat școlii, un prestigios istoric al artei românești

Acad. Marius Porumb

UN BINEMERITAT și sincer omagiu, un *Laudatio* editat în revista *Ars Transsilvaniae*, exprima alesele sentimente de prietenie și prețuire ce le avem față de distinsa noastră colegă prof. univ. dr. Corina Popa, cu ocazia aniversării frumoasei vârste a maturității și a împlinirilor profesionale.

Corina Popa face parte din prima promoție (1965) de absolvenți specializați în istoria artei ai Facultății de Istorie-Filosofie de la Universitatea Babeș-Bolyai, specializare înființată datorită academicianului Virgil Vătășianu, istoric de artă de faimă europeană, inițiatorul și coordonatorul cercetărilor de istoria artei în centrul universitar și academic de la Cluj. Cu plăcere și nostalgie îmi amintesc de anii studenției noastre, în Clujul anilor '60, când participam împreună la cursurile savantului nostru dascăl, la sesiunile științifice de comunicări, la excursiile la monumente istorice, sau primele începuturi științifice la Cercul studențesc de istoria artei, sau practica la Muzeul de Artă din Cluj, frecventarea vieții artistice și culturale, la concertele Filarmonicii clujene cu soliști renumiți, la spectacolele Operei și ale Teatrului Național, la concertele de orgă din biserica gotică din str. Kogălniceanu.

Profesorul Virgil Vătășianu, personalitate marcantă a culturii și științei românești, autorul monumentalei lucrări *Istoria artei feudale în Țările Române*, apărută la Editura Academiei în 1959, a fost un erudit savant și dascăl a numeroase generații de istorici și critici de artă, între care Corina Popa ocupă un loc special, fiind unul din discipolii prețuiți, care s-a afirmat încă din timpul studenției. Talentul și remarcabilele calități umane, hărnicia și seriozitatea, profunzimea în abordarea unei documentări, atașamentul și devotamentul pentru profesie au fost apreciate de către profesorul nostru, care după absolvirea facultății i-a propus Corinei Popa să devină cadru didactic universitar la facultatea de Istorie-Filosofie a Universității clujene.

Debutul universitar a însemnat urmarea unei etape în care a îmbinat activitatea didactică cu munca de cercetare pe teren, descoperirea unor domenii prea puțin cercetate ale istoriei artei românești, pe care savantul patriot Virgil Vătășianu o ridicase la rang de știință. Corina Popa a pornit pe drumul cunoașterii și aprofundării artei medievale din spațiul românesc, cercetările sale fiind apoi editate în volume sau în studii publicate în reviste de specialitate, fiind adevărate repere și modele ale unor cercetări aprofundate. Teza de doctorat susținută în 1974 la Universitatea Babeș-Bolyai din Cluj-Napoca, elaborată sub conducerea profesorului Virgil Vătășianu, a fost o cercetare sistematică a unor monumente de factură gotică din nordul Transilvaniei, cu atenție specială pentru ținutul Bistriței. Lucrarea a fost publicată în mai multe studii în volume apărute sub genericul *Pagini de veche artă românească* (I, 1973; IV, 1981), editate de Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române din București.

Ca urmare a căsătoriei cu arheologul prof. dr. Radu Popa, la mijlocul anilor șaiszeci Corina Popa se transferă la București la Facultatea de Istoria și Teoria Artei de la Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu” (actuala Universitate Națională de Arte), unde continuă cu aceeași hărnicie și seriozitate cercetările în domeniul artei medievale. În paralel cu activitatea didactică, cercetează și publică monografiile despre importante monumente ecleziastice din Țara Românească, dintre care amintim pe cele apărute la Editura Meridiane: *Mănăstirea Plumbuita* (1968), *Biserica Fundeniei Doamnei* (1969) sau *Biserica Doamnei din București* (1970). La aceeași prestigioasă editură Corina Popa a publicat în seria „Comori de artă din România”, volumul *Bălănești* (1981), dedicat ctitoriei din epoca ștefaniană a logofătului Tăutu, unul din monumentele cele mai reprezentative din Moldova, din a doua jumătate a secolului al xv-lea.



Mogoșoaia,  
vernisaajul expoziției  
Zoe Vida-Porumb,  
2009 (foto A. Stroe)

După 1990, la inițiativa *Consiliului Cultural al Sașilor de la Gundsheim* (Germania), respectiv cu *Arbeitskreis für Siebenbürgische Landeskunde e.V. Heidelberg*, s-a început o amplă documentare de teren și arhivă pentru repertorierea monumentelor istorice și de arhitectură din localitățile de colonizare săsească, la care au participat istorici de artă, istorici, arhitecți, fotografi etc. de la Direcția Monumentelor Istorice, Universitatea Națională de Arte din București, Institutul de Arheologie și Istoria Artei al Academiei Române din Cluj-Napoca, Muzeul Brukenthal Sibiu, Institutul de Cercetări Socio-Umane al Academiei Române Sibiu, Muzeul Etnografic Brașov, precum și alte instituții. Prof. dr. Corina Popa a colaborat și s-a implicat în acest amplu proiect, în care a fost angrenat și Institutul nostru, fiind coordonator al unui grup de cadre didactice și studenți de la Universitatea Națională de Arte din București, care a făcut cercetări de teren, timp de mai mulți ani în zona Sighișoarei și în părțile vestice ale județului Brașov. Ca urmare, a publicat cu colaboratorii săi două volume: *Denkmaltopographie Siebenbürgen, Kreis Kronstadt – Topografia monumentelor din Transilvania, Județul Brașov*, vol.3.3, Sibiu, 1995, ediție bilingvă, 366 p. și *Denkmaltopographie Siebenbürgen, Stadt Schässburg – Topografia monumentelor din Transilvania, Municipiul Sighișoara*, vol.4.1, Köln, 2002, ediție bilingvă, 350 p.

Rigoarea și acribia științifică, devotamentul pentru profesie și lucrul temeinic și bine făcut s-au reunit în activitatea sa, încă din anii '80 ai secolului XX. Reluând cercetările de teren la monumentele din Țara Românească, din secolele XVII–XVIII, ca o continuare firească a cercetărilor sale transilvănene, Corina Popa a acordat o însemnată pondere picturii murale din epocile cantacuzină și brâncovenească, publicând mai multe studii în diferite reviste de specialitate: *Studii și Cercetări de Istoria Artei*, *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice*, *Ars Transsilvaniae*.

Calitățile sale de dascăl și de coordonator științific își dovedesc roadele atunci când, în colaborare cu studioși ca Ioana Iancovescu, Vlad Bedros, Elisabeta Negrău, abordează un proiect de cercetare ca *Repertoriul picturilor murale brâncovenești din județul Vâlcea*, lucrare monumentală apărută în 2008 la Editura Unartea din București (două volume, 850 p.), operă valoroasă prin excepționalul material documentar inedit, cât și prin noutatea interpretărilor privind epoca brâncovenească.

În anul 2009 a apărut la Editura Simetria amplul și elegantul volum monografic *Mănăstirea Hurezi* (296 p.), datorat eruditelor autoare prof. dr. Corina Popa, de la Universitatea Națională de Arte și dr. Ioana Iancovescu, cercetător principal la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române. Volumul este un studiu monografic de amploare, dedicat Mănăstirii

Hurezi, una din mănăstirile cele mai mari din România, centru cultural și artistic de primă importanță în înfloritoarea epocă a principelui Constantin Brâncoveanu, complex de arhitectură de excepțională valoare istorică și artistică, înscris pe Lista Patrimoniului Mondial UNESCO. Mănăstirea Hurezi este cel mai de seamă ansamblu de arhitectură brâncovenească, unde a ființat o celebră școală de pictură, care a răspândit stilul brâncovenesc în întreg spațiul românesc. Stilul brâncovenesc reprezintă o sinteză între tradițiile artistice românești și influențele venite din Orientul apropiat și Occidentul european, stilul născut în Țara Românească fiind considerat în epocă și recunoscut ca un stil național. Lucrarea nu este doar un minunat album, cu splendide fotografii artistice, ci și un amplu și profund studiu monografic, ce se bazează pe o minuțioasă și exhaustivă cercetare și documentare. Volumului i-a fost decernat prestigiosul premiu al Academiei Române – în domeniul Istoria Artei – pentru anul 2009, o apreciere binemeritată.

Prof. univ. dr. Corina Popa este un dascăl pasionat și neobosit, din anul 1990 fiind profesor universitar titular la Universitatea Națională de Arte din București, fiind decan al Facultății de Istoria și Teoria Artei între anii 1992–1996 și 2000–2008. Din 1995 este un prestigios și exigent coordonator de doctorate în Istoria Artei. În anii 2000–2008 și din 2012 până în prezent este membru al Comisiei Naționale a Monumentelor Istorice, având o contribuție remarcabilă la salvagardarea patrimoniului cultural național.

Domnișoara de altădată, venită din Sângeorzul Bistriței în cetatea de lumină a Clujului, este acum prof. univ. dr. Corina Popa, o distinsă Doamnă, dedicată învățământului universitar, dar în egală măsură și cercetării monumentelor și istoriei de artă românești.

Din inima Transilvaniei, cu recunoștință pentru mereu prieteneasca colaborare cu Institutul de Arheologie și Istoria Artei din Cluj-Napoca, precum și cu revista noastră *Ars Transsilvaniæ*, care sperăm să fie fructuoasă și în viitor, îi adresăm cu alese sentimente de respect și prețuire multe și calde mulțumiri.

La mulți și fericiți ani, Corina Popa!



## Cuvinte despre Corina Popa

*Adrian Guță*

CORINA POPA ESTE unul din cei mai importanți istorici ai artei medievale românești. Și o personalitate marcantă a Departamentului de Istoria și Teoria Artei al Facultății cu același nume din cadrul Universității Naționale de Arte din București. Totodată, a fost și este o promotoare constantă (inclusiv de pe poziții instituționale) a cauzei conservării și restaurării profesionale a monumentelor și ansamblurilor de pictură murală care aparțin patrimoniului național.

Formată la școala lui Virgil Vătășianu în Cluj, Corina Popa și-a dezvoltat propria carieră didactică universitară la București, întâi ca asistent al lui Vasile Drăguț, apoi ca titular de curs. A acumulat în timp o vastă experiență de cercetător, concentrată asupra mai multor capitole și zone de artă veche românească, între cele favorite numărându-se Transilvania gotică și reperi majore ale artei brâncovenești, precum ansamblul de la Hurezi. Această experiență a fost valorificată de la catedră și în texte publicate în volume (cărți semnate ca autor, co-autor sau colaborări) ori în periodice de specialitate, texte esențiale pentru bibliografia temelor tratate.

Vasile Drăguț și Corina Popa ne-au fost călăuze, în perioada studenției (a doua jumătate a anilor '70), pe teritoriul istoriei artei medievale românești. O echipă reductabilă de dascăli. Consecința, pentru mine, a fost că m-am apropiat de această zonă de studiu nu doar cu seriozitate, ci și cu dragoste, chiar dacă nu am ales respectivul traseu pentru drumul profesional ce a început după etapa formativă de la Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu”. Peste ani, când am revenit în Școală pentru a contribui la rându-mi la formarea studenților prin introduceri în



Catedra de Istoria  
și Teoria Artei,  
octombrie 2013  
(foto N. Ilfoveanu)

lumea atât de complexă a artei moderne și contemporane, am constatat cu plăcută surprindere, în contextul unor discuții cu studenți și colegi de catedră, că s-au conservat, în bună stare, măcar o parte din cunoștințele mele de artă românească dintre secolele al XIV-lea și al XVIII-lea, dobândite la cursuri sau în biblioteca Institutului.

La începutul anilor '90, doamna Corina Popa a fost cea care mi-a propus să mă integrez colectivului Catedrei de Istoria și Teoria Artei. A fost o schimbare majoră pentru că, iată, după aproape două decenii și jumătate, tot aici sunt, aducând problematica artei internaționale și românești de după Al Doilea Război Mondial în fața studenților de la ITA și ai întregii universități. Îmi place și acum ceea ce fac, deși urcarea treptelor până la etajul III, *al nostru*, a devenit ceva mai dificilă... Într-o zi, nu departe de momentul când îmi începusem cariera didactică, tot Corina Popa m-a îndemnat să purced la realizarea unei teze de doctorat (pe care dânsa mi-a condus-o, de la un moment dat încolo). Și mi-a spus: „Ce-ar fi să te ocupi chiar de colegii tăi de generație, pentru că văd că scrii despre ei de mai mult timp”. Avea dreptate, și astfel s-a conturat tema prin care analizăm creația generației '80 a artelor vizuale din România, preocupare valabilă și astăzi, la mai mulți ani după susținerea lucrării de doctorat și publicarea a două cărți cu acest subiect.

Când, în acea perioadă a marilor schimbări, a anilor '90, s-a născut Facultatea de Istoria și Teoria Artei, rolul Corinei Popa, în calitatea sa de prim decan, a fost unul major – a avut două mandate, separate de câțiva ani. Fie ca șef al Catedrei de Istoria Artei, fie ca decan, a formulat și consolidat, după 1990, statutul unui compartiment extrem de important al principalei instituții de învățământ artistic superior din România, cel teoretic, necesar atât viitorilor istorici și critici de artă, cât și viitorilor artiști, adăugându-i o bine sistematizată formare a viitorilor specialiști în conservarea și restaurarea valorilor patrimoniului artistic național.

Corina Popa este un model de conduită profesională și devotament față de această Școală, căreia i-a dăruit mai multe decenii ale existenței sale și continuă să o facă – acestea nu sunt formulări-șablon, sunt cuvinte care exprimă cu adevărat realitatea la care se referă. O realitate în fața căreia mă înclin cu profund respect.

## Notă bio-bibliografică

*Editorii*

CORINA POPA S-A născut la Beba Veche, în județul Timiș, unde părinții ei se refugiaseră în timpul ocupației maghiare a Transilvaniei. Erau descendenții unei tipice familii de intelectuali ardeleni, familia Pop, cu rădăcini în Bistrița-Năsăud, unde străbunicul după tată fusese profesor de istorie, iar bunicul notar, apoi procuror, în timp ce bunicul după mamă fusese profesor, iar un unchi, preot; tatăl Corinei, născută Pop, era medic.

După război, și-a petrecut copilăria la Bistrița, unde a urmat primii ani de școală, cărora le-au succedat studiile liceale, la Cluj; acest moment a reprezentat și prima întâlnire cu istoria artei, căci, însoțind o verișoară studentă, a frecventat cursurile de istoria artei susținute de profesorul Virgil Vătășianu la Universitatea Babeș-Bolyai. Urmând o tradiție a familiei, dar sedusă și de universul deschis de reputatul savant transilvănean, Corina Pop s-a înscris la Facultatea de Istorie și Filosofie a universității clujene, alegând specializarea în Istoria artei, absolvită în 1965 cu o teză de licență dedicată bisericilor sală gotice din Transilvania de nord. Această cercetare va fi dezvoltată în teza de doctorat, finalizată în 1974, sub aceeași prestigioasă îndrumare.



Florești-Stoenești  
(jud. Giurgiu), 1986  
(foto A. Stroe)

Prin căsătoria cu arheologul Radu Popa, în 1965, proaspăta absolventă a centrului universitar transilvănean se stabilește la București, unde încă din primul an se alătură colectivului catedrei de Istoria artelor de la Facultatea de litere a Universității din București, catedră transferată un an mai târziu la Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu”, Facultatea de Arte Plastice; din acest colectiv făceau parte personalități care au marcat domeniul istoriografiei de artă în România, precum Eugen Schileru, Ion Frunzetti, Dan Hăulică, Mircea Popescu, Radu Florescu ș. a. Până în 1989, doamna Corina Popa a asigurat, ca asistent și apoi ca lector, seminariile cursurilor de artă medievală ale conferențiarului și apoi profesorului Vasile Drăguț, de muzeologie, al regretatei Corina Nicolescu, de arheologie, al lui Radu Florescu, de artă modernă ș. a.

Inventarierea  
patrimoniului  
săsesc din  
Transilvania.  
Bărcut (jud.  
Brașov), 1993 (foto  
A. Stroe)



După 1990, în calitate de profesor universitar, Corina Popa a contribuit esențial la revenirea fostului Institut de Arte Plastice la un statut academic (temporar deținut în perioada interbelică). În cadrul noii Academii de Arte din București, devenită ulterior Universitatea Națională de Arte, vechea catedră de Istoria și Teoria Artei s-a constituit ca facultate de sine stătătoare, inclusiv prin eforturile celei care a ocupat alternativ funcțiile de șef al catedrei de Istoria și Teoria Artei (1990–2001) și de decan al facultății omonime (1992–1996, 2000–2004). Din 1990, prof. Corina Popa a predat cursul de artă medievală românească, continuând o frumoasă tradiție a școlii bucureștene, instituită de Vasile Drăguț, cel pe care îl asistase în activitatea didactică până la prematura sa dispariție, în 1987. În tot acest timp, Corina Popa a îmbinat în mod remarcabil activitatea didactică cu cercetarea științifică, ilustrată de numeroasele volume de autor, studii și articole. Începând cu anul 1998, prof. Corina Popa a primit abilitarea de a coordona doctorate în domeniul istoriei artei, asistând cu generozitate nu numai aspiranți din domeniul stricte specialității, patrimoniul artistic medieval, ci și din domeniul artei moderne românești.

Probându-și capacitatea organizatorică și de conducere, Corina Popa a ocupat, concomitent cu activitatea didactică, funcțiile de director al Editurii Meridiane (1991–1993), binecunoscuta editură de artă cu o tradiție de câteva decenii, și de director științific la Direcția Monumentelor Istorice (1993–1994). A condus, de asemenea, cu deosebită competență, colective de cercetare: unul dintre acestea a fost cel implicat în inventarierea patrimoniului săsesc din Transilvania, acțiune coordonată de ICOMOS Germania în colaborare cu Ministerul Culturii din România, în perioada 1992–1998, la care au participat grupuri de studenți ai Facultății de Istoria și Teoria Artei de la Universitatea Națională de Arte din București; celălalt a constituit echipa de lucru a proiectului de cercetare finanțat de CNCIS între 2005–2008, având ca subiect repertoriul picturii brâncovenești din județul Vâlcea. Pe de altă parte, în anul 1994, Corina Popa a organizat la Sighișoara un atelier internațional de restaurare a picturilor murale gotice, împreună cu ICOMOS Germania și ICCROM.

Prestigiul profesional al prof. Corina Popa a determinat numirea sa în Comisia Națională a Monumentelor Istorice, ca membră, precum și în secțiunile acesteia, de Componente artistice și de Evidența monumentelor istorice, din 1991 până în prezent. De asemenea, între 2000–2013, a fost membră și apoi președintă a Comisiei de Atestare a specialiștilor și experților din domeniul restaurării și conservării monumentelor istorice, ea însăși având calitatea de expert în cercetarea monumentelor istorice.

Laborioasa activitate științifică a prof. Corina Popa continuă în prezent prin participarea la principalele sesiuni, conferințe, simpozioane, congrese de istoria artei medievale din România, unde experiența și autoritatea sa profesională sunt respectate și considerate repere necesare pentru noile generații de medievști.

**Cărți**

- Mănăstirea Plumbuita*, Ed. Meridiane, București, 1968, 60 p., 35 fig.+2 planuri
- Biserica Fundenii Doamnei*, Ed. Meridiane, București, 1969, 32 p., 40 fig.+1 plan
- Biserica Doamnei*, Ed. Meridiane, București, 1970, 60 p.
- Bălinești*, Ed. Meridiane, București, 1981, 48 p., 72 fig.
- Arta creștină în România, III, Secolul al XIV-lea*, Ed. IBMBOR, București, 1983, 192 p. (Studiu introductiv și prezentarea planșelor)
- R. Theodorescu (coord.), *Arta românească în „Secolul luminilor”*, Academia de Științe Sociale și Politice, București, 1984 (coautor)
- Dictionarium Museologicum*, Budapesta, 1986 (colaborare)
- Chr. Machat (coord.), *Denkmaltopographie Siebenbürgen, Kreis Kronstadt / Topografia monumentelor din Transilvania. Județul Brașov*, vol. 3.3, Ed. Thausib, Sibiu, Ed. Wort und Welt, Thaur bei Innsbruck, 1995, 367 p. (coautor)
- C. Popa (coord.), *Denkmaltopographie Siebenbürgen, Stadt Schässburg / Topografia monumentelor din Transilvania, Municipiul Sighișoara*, vol. 4.1, Ed. Rheinland, Köln, 2002, 238 p. (coautor)
- Chr. Machat (coord.), *Denkmaltopographie Siebenbürgen, Kreis Kronstadt*, vol. 3.4, Arbeitskreis für Siebenbürgische Landeskunde, Heidelberg, 2002, 416 p., CD-ROM (coautor)
- Protos. Iustin Marchiș (coord.), *Mănăstirea Stavropoleos*, Ed. Meridiane, București, 2002, 126 p. cu ilustrație color în text (coautor)
- Nordul Olteniei. Ghid turistic*, Ed. Vremea XXI, București, 2004, 60 p.
- Nordul Moldovei. Ghid turistic*, Ed. Vremea XXI, București, 2005, 96 p.
- Repertoriul picturilor murale brâncovenești, I. Județul Vâlcea*, vol. I (530 p. text + 87 planșe cu relevee), vol. II (660 ilustrații) + CD (releveul fotografic al picturilor din bisericile ansamblului Hurezi), Ed. UNARTE, București, 2008 (coautor)
- Moștenirea Brâncovenească*, Centrul Cultural Palatele Brancovenești, Mogoșoaia, 2008, 200 p. (ill. color) (coautor)
- Mănăstirea Hurezi*, Ed. Simetria, București, 2009, 295 p. (text, ilustrații și planșe) (coautor)
- Monumente medievale din Oltenia* (fotografii Ovidiu Beștea, Anca Dină), Ed. ACS, București, 2011, 240 p. cu ilustrație color în text

**Studii și articole**

- „Biserici gotice târzii din jurul Bistriței”, în *PVAR*, I, 1970, pp. 297–324, 14 fig. în text
- „Tabernacole gotice din zona Bistriței”, în *BMI*, 39/1 (1970), pp. 67–68, 4 fig. în text
- „Constantinos și Ioan – autorii ansamblului de pictură de la biserica Doamnei-București”, în *RMM.MIA*, 45/2 (1976), pp. 33–46
- „Propositions méthodologiques dans l'étude de la peinture murale: la Chapelle du monastère de Hurezi”, în *RESEE*, 16/4 (1978), pp. 711–727
- „Particularitățile stilistice și iconografice ale ansamblului de picturi din biserica domnească din Târgoviște”, în *Valachica*, 12–13 (1980–1981), pp. 279–296 (coautor)
- „Biserici sală gotice din nordul Transilvaniei”, în *PVAR*, IV, 1981), pp. 7–88
- „Pictura murală românească a veacului al XVIII-lea: confluente și diferențe”, în *Noi cercetări în domeniul istoriei artei românești*, Academia de Științe Sociale și Politice, București, 1983, pp. 63–67
- „Le tableau votif dans la peinture murale du XVIII<sup>e</sup> siècle. Contexte social et politique”, în *RESEE*, 22/1 (1984), pp. 27–31
- „Pictura bisericii mănăstirii Hurezi – realitate artistică și culturală a veacului al XVII-lea”, în *SCIA.AP*, 33 (1986), pp. 13–30
- „Un tour d'horizon sur la composition dans la peinture murale aux premiers temps du style «brancovan»”, în *RRHA.BA*, 24 (1987), pp. 19–30
- „Model și variante în argintăria brâncovenească”, în *SCIA.AP*, 36 (1989), pp. 31–38
- „Stilul brâncovenesc – o epocă de înflorire a artei medievale românești”, în *RCNR-UNESCO*, 31/1 (1989), pp. 47–49

- „Schitul Fedeleșoiu (Vâlcea)”, în *SCIA.AP*, 38 (1991), pp. 27–35
- „Un cărturar din Câmpulung la sfârșitul secolului al XVII-lea”, în *AT*, 1 (1991), pp. 13–16
- „Elemente de morfologie otomană în arta monumentală din Țara Românească (secolele XVI–XVII)”, în *BCMI-sn*, 2 (1992), pp. 37–53
- „Este arhitectura satelor săsești din Transilvania din secolele XVIII–XIX o arhitectură «națională» sau una «central-europeană»?”, în *AT*, 4 (1994), pp. 173–178
- „L'apport de la littérature religieuse du XVII<sup>e</sup> siècle à l'iconographie de la peinture murale de Hurezi”, în *CB*, 21 (1994): *Art Byzantin en Roumanie*, pp. 59–93
- „Das Kloster Hurezi/ Le monastère de Hurezi”, în Ch. Machat (coord.), *Denkmäler in Rumänien/ Monuments en Roumanie*, ICOMOS – Hefte des Deutschen Nationalkomitees XIV, Ed. Karl M. Lipp, München, 1995, pp. 98–105
- „Arhitectura rurală și arhitectura de tip urban în Râșnov și Cristian (Brașov) între 1820–1910”, în *BCMI-sn*, 7/1–2 (1996), pp. 10–23
- „La peinture murale orthodoxe en Transylvanie au XIV<sup>e</sup> siècle et ses relations avec le monde serbe”, în *RRHA.BA*, 33 (1996), pp. 3–19
- „Considerații privind tipologia pivnițelor din Biertan”, în *BCMI-sn*, 7/1–2 (1996), pp. 35–44
- „Istorismul în arhitectura din Sighișoara. Edificiile neogotice”, în *AT*, 7 (1997), pp. 103–111
- „Locuințe și reședințe în cetatea Sighișoara”, în *HU*, 6/1–2 (1998), pp. 105–113
- „Pictura murală a «Bisericii din Deal» Sf. Nicolae și istoria orașului Sighișoara”, în *AT*, 8–9 (1998–1999), pp. 175–186
- „Rivalité et coopération entre les ordres religieux et les villes en Transylvanie à l'époque des Habsbourg (XVII<sup>e</sup>–XVIII<sup>e</sup> siècles)”, în *HU*, 7/1–2 (1999), pp. 67–76
- „Mentalități și atitudini față de patrimoniul arhitectural: cazul Cetății Sighișoara”, în *Actele Simpozionului științific internațional „Arhitectura vernaculară”*, Tușnad 1998, Sf. Gheorghe, 1999
- „Argumente pentru conservarea «in situ» a arhitecturii vernaculare din satele săsești din sudul Transilvaniei”, în *Actele Simpozionului științific internațional „Arhitectura vernaculară”*, Tușnad 1999, Sf. Gheorghe, 1999
- „Considerații privind arhitectura și sculptura decorativă ale bisericii evanghelice din Richiș”, în *Arhitectura religioasă medievală din Transilvania. Actele simpozionului internațional Satu Mare 1998*, Satu Mare, 1999
- „Repere culturale și artistice”, studiu introductiv în catalogul expoziției *Arta din Moldova de la Ștefan cel Mare la Movilești*, MNAR, București, 1999, pp. 7–16
- „Inventarierea, protejarea și conservarea monumentelor istorice”, în *Colocviul internațional: Patrimoniul Cultural Național*, București, 2000, pp. 87–92
- „Repères de l'art et de l'histoire cisterciens au XIII<sup>e</sup> siècle en Roumanie”, în *Cister: espaços, territórios, paisagens: actas. Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico*, 2000, 2 vol. (actele Colocviului Internațional „Cister Espaços, Territórios, Paisagens”, Alcobaça 1998)
- „Capela în arhitectura gotică din Transilvania”, în *Artă românească, artă europeană. Centenar Virgil Vătășianu*, Ed. Muzeului Țării Crișurilor, Oradea, 2002, pp. 41–50
- „Un ctitor al epocii brâncovenești: Șerban Cantacuzino II Măgureanu”, în *Artă, istorie, cultură. Studii în onoarea lui Marius Porumb*, Ed. Nereamia Napocæ, Cluj-Napoca, 2003, pp. 247–255
- „Tradiție și «renaștere bizantină» în arta epocii brâncovenești”, în *Arta istoriei – Istoria artei. Academicianul Răzvan Theodorescu la 65 de ani*, Ed. Enciclopedică, București, 2004, pp. 25–34
- „Die «nationale Eigenart» und die Architekturgeschichte Rumäniens bis 1944”, în R. Born, A. Janatková, A. S. Labuda (ed.), *Die Kunsthistoriographien in Ostmitteleuropa und der nationale Diskurs*, Ed. Gebr. Mann, Berlin, 2004, pp. 215–232
- „Military and Local Saints in the Art of the Seventeenth Century in Wallachia”, în *Colloquia*, 12/1–2 (2005), pp. 66–89
- „La peinture murale de l'église du monastère Berca (le narthex)”, în *RRHA.BA*, 43 (2006), pp. 19–28
- „Inventories of Romanian Architectural Heritage in Transylvania between 1990 and 2006”, în *Centropa*, 7/1 (2007), pp. 75–85
- „L'iconographie de la peinture de l'exonarthex des églises brancovanes (I)”, în *RRHA.BA*, 45 (2008), pp. 77–92
- „Ctitoriile epocii brâncovenești”, în Doina Mândru (coord.), *Moștenirea Brâncovenească*, Ed. Centrul Cultural Palatele Brâncovenești, 2008, pp. 7–52
- „L'iconographie de la peinture de l'exonarthex des églises brancovanes (II)”, în *RRHA.BA*, 46 (2009), pp. 17–33

„Autorul picturii murale din biserica Adormirii Maicii Domnului, Râmnicu Sărat (1691–1697)”, în *SCIA*.

*AP-sn*, 2 (46) (2012), pp. 75–82

„Despre Cristian Bonciocat (1964–1986)”, în Ș. Bonciocat, H. Derer, C. Popa, *București demolat. Arhive neoficiale de imagine – 1985*, Fundația Ines, București, 2013, pp. 194–197

## Abrevieri

*AB*: *The Art Bulletin*, New York, NY, 1913–

*AC*: *Arte Cristiana*, Milano, 1913–

*AH*: *Art History*, Londra, 1978–

*AIIAI*: *Anuarul Institutului de Istorie și Arheologie*

„A. D. Xenopol”, Iași, 1964–1989

*AT*: *Ars Transilvaniae*, Cluj-Napoca, 1991–

*AO*: *Arhivele Olteniei*, Craiova, 1922–

*BCMI*: *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice*, București, 1908–1945

*BCMI-sn*: *Buletinul Comisiei Monumentelor Istorice*, serie nouă, București, 1990–

*BM*: *Bulgaria Medievalis*, Sofia, 2010–

*BMI*: *Buletinul Monumentelor Istorice*, București, 1970–1973

*BOR*: *Biserica Ortodoxă Română*, București, 1874–

*CahArch*: *Cahiers archéologiques*, Paris, 1945–

*CB*: *Cahiers balkaniques*, Paris, 1981–

*CMI*: Comisia Monumentelor Istorice

*CNCSIS*: Consiliul Național al Cercetării Științifice din Învățământul Superior (noiembrie 1994–februarie 2011)

*Colloquia*: *Colloquia. Journal of the Institute of Central European History*, „Babeș-Bolyai”

University, Cluj-Napoca, 1994–

*CRM*: *Cahiers de recherches médiévales*, Paris, 1996–

*DMI*: Direcția Monumentelor Istorice

*DOP*: *Dumbarton Oaks Papers*, Washington, DC, 1941–

*ENSBA*: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris

*GB*: *Glasul Bisericii*, București, 1941–

*GOTR*: *Greek Orthodox Theological Review*, Brookline, MA, 1954–

*IBMBOR*: Institutul Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române

*ICCROM*: International Centre for the Study of the Preservation and Restauration of Cultural Property

*ICOMOS*: International Council on Monuments and Sites

*IHA*: *Information d'histoire de l'art*, Paris, 1955–

*INP*: Institutul Național al Patrimoniului

*HU*: *Historia Urbana*, Sibiu, 1993–

*JWCI*: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Londra, 1937–

*MHG*: *The Medieval History Journal*, New Delhi, 1998–

*MMS*: *Mitropolia Moldovei și Sucevei*, Iași, 1924–1989

*MNAR*: Muzeul Național de Artă al României, București

*MO*: *Mitropolia Olteniei*, Craiova, 1950–

*OCA*: *Orientalia Christiana Analecta*, Roma, 1935–

*OCP*: *Orientalia Christiana Periodica*, Roma, 1935–

*PG*: *Patrologiæ cursus completus: series græca*, J. P. Migne (ed.), 161 vol., [Imprimerie Catholique], Paris, 1857–1866

*PVAR*: *Pagini de veche artă românească*, 5 vol., Editura Academiei RSR, București, 1970–1985

*RBK*: *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, A. Hiersemann, Stuttgart, 1966–<2005>

*REB*: *Revue des études byzantines*, Paris, 1944–

*RMI*: *Revista Monumentelor Istorice*, București, 1990–

*RMM.MIA*: *Revista Muzeelor și Monumentelor. Seria Monumente Istorice și de Artă*, București, 1974–1989

*RCNR-UNESCO*: *Revista Comisiei Naționale Române pentru UNESCO*, București, 1977–

*RESEE*: *Revue des Études Sud-Est Européennes*, București, 1963–

*RRHA.BA*: *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Série Beaux-Arts*, București, 1964–

*SCIA.AP*: *Studii și Cercetări de Istoria Artei. Seria Artă Plastică*, București, 1954–1997

*SCIA.AP-sn*: *Studii și Cercetări de Istoria Artei. Seria Artă Plastică*, serie nouă, București, 2011–

*SMIM*: *Studii și Materiale de Istorie Medie*, București, 1956–

*UNARTE*: Universitatea Națională de Arte, București

*Valachica*: *Valachica. Studii și cercetări de istorie și istoria culturii*, Complexul Muzeal „Curtea Domnească”, Târgoviște, 1969

*WI*: *Word and Image*, Abingdon-on-Thames, 1985–

*ZLU*: *Зборник Матице Српске за Ликовне Уметности*, Novi Sad, 1963–

*ZRVI*: *Зборник Радова Византолошког Института Матице Српске*, Belgrad, 1952–



Institutul de Istoria  
Artei „G. Oprescu”,  
2013 (foto S. Chițu)

STUDII ȘI ARTICOLE  
*I. ARTĂ MEDIEVALĂ*



## Cuvântarea lui Teofilact al Ohridei cătref porfirogenetului Constantin Doukas

Nicolae-Șerban Tanașoca

ÎN ANUL 1651, vedea lumina tiparului, la Paris, în tipografia regală, cea dintii ediție a cuvântării adresate porfirogenetului Constantin, fiul împăratului Mihail al VII-lea Doukas și al Mariei de Alania, de către Teofilact, preceptorul său, viitorul arhiepiscop al Ohridei. Autorul acestei *editio princeps*, însoțite de o traducere și de comentarii în limba latină, eruditul părinte iezuit Pierre Poussines (1609–1686), al cărui rol important în elaborarea celebrului *Corpus Byzantinae Historiae*, numit și *Byzantina de la Luvru*, este unanim recunoscut, o închina printr-o epistolă dedicatorie preacreștinului rege Ludovic al XIV-lea al Franței și Navarei. Așa cum consemnează cel mai recent editor al textului bizantin, Paul Gautier, nu putea scăpa contemporanilor paralela stabilită de Poussines între tânărul Ludovic care domnea sub regența mamei sale, Ana de Austria, și tânărul bazileu bizantin, tutelat, la rândul-i, de a sa mamă, Maria de Alania.

Pierre Poussines a înțeles să sublieze valoarea educativă perenă și universală a cuvântării lui Teofilact atribuindu-i titlul, inexistent în manuscrise, *Τοῦ ἐν ἀγίοις πατρὸς ἡμῶν Θεοφυλάκτου ἀρχιεπισκόπου Βουλγαρίας Παιδεία βασιλική πρὸς τὸν πορφυρογέννητον Κωνσταντῖνον* (*A sfântului nostru părinte Teofilact, arhiepiscopul Bulgariei, Educație împărătească destinată porfirogenetului Constantin*). De aici, controversa iscată între bizantiniști în privința genului literar căruia îi aparține lucrarea: dacă Pierre Poussines deosebea două părți ale cuvântării – o parte encomiastică, de laudă mai ales a împărătesei Maria și alta parenetică, de sfătuire a împăratului – Paul Gautier consideră că este vorba de un simplu *λόγος βασιλικός*, de o cuvântare pur encomiastică la adresa lui Constantin și a mamei sale. Mi se pare mult mai aproape de realitate punctul de vedere nuanțat al lui Herbert Hunger, cel dintâi care a definit identitatea, unitatea și, totodată, diversitatea genului retoricii parenetice. Bizantinistul austriac a desprins cuvântările aparținând acestui gen de cele aparținând genului retoricii encomiastice, între care le așezase Paul Hadot. El deosebește două specii ale retoricii parenetice bizantine: cuvântarea organic „legată”, de tip isocratic, de sfătuire către împărat (*λόγος παραινητικός* sau *παραίνησις*), o specie de mare diversitate în conținut și formă, pe de o parte și „capitolele sfătuitoare” (*κεφάλαια παραινετικά*), textele gnomice, de tipul celor ale diaconului Agapet sau ale celor atribuite lui Vasile I Macedoneanul, implicând uneori rânduirea în acrostih, pe de alta. Între cuvântările parenetice „legate”, Herbert Hunger așează cuvântarea lui Teofilact către porfirogenetul Constantin Doukas, piesă retorică deopotrivă parenetică și encomiastică, *Strategikonul* lui Kekaumenos, cuprinzând sfaturi practice militare și politice referitoare la situații istorice reale, *Statuia imperială* a lui Nikephoros Blemmydes, discursurile *Despre împărăție* și *Despre stat* ale lui Toma Magistrul (în călugărie Theodoulos) adresate lui Andronic al II-lea Paleologul, cu referiri și la îndatoririle supușilor și lista poate fi continuată.

*Cuvântarea lui Teofilact al Ohridei către porfirogenetul Constantin* pune în lumină, între altele, aspecte ale civilizației bizantine nu o dată minimizezate, chiar și astăzi, sub influența vechilor prejudecăți luministe. Ea este o mărturie despre prețuirea acordată în Imperiul bizantin femeilor pentru însușirile lor spirituale și intelectuale, pentru devoțiunea lor religioasă, pentru omenie și practicarea carității, pentru interesul arătat de ele culturii, științelor, artelor, pentru capacitatea lor de a exercita cu înțelepciune chiar și puterea politică, de a educa și îndruma un viitor bazileu. Dacă vom ține seama de faptul că această cuvântare nu este doar un text destinat lecturii în solitudine, ci o piesă retorică declamată solemn, ceremonial, la Curtea imperială, într-o împrejurare festivă, vom fi aduși să vedem în ea o mărturie a felului bizantin de a concepe fastul aulic, dar și simpla politețe, bunul gust și bunul simț, eleganța comportamentului în societate.

Vom ajunge să descifrăm, poate, în ea chiar și o formă discretă de rafinată galanterie din partea preceptorului imperial, menit unui strălucit viitor arhieresc, față de principesa iviră, supusă încercărilor dramatice ale destinului ei imperial bizantin. Și, nu în ultimul rând, cuvântarea lui Teofilact ne poate fi îndemn la meditație asupra acelei unități în diversitate a lumii europene de a cărei realitate iezuitul Pierre Poussines era, neîndoind, în secolul preacreștinului rege Ludovic al XIV-lea, mai convins decât suntem noi în veacul globalizării la nivel planetar.

Dedic această tălmăcire a *Cuvântării lui Teofilact al Ohridei către porfirogenetul Constantin* distins și învățatei noastre colege și prietene prof. Corina Popa. Versiunea românească urmează textul grecesc stabilit critic de Paul Gautier în *Corpus Fontium Historiæ Byzantinæ*, volumen XVI/1, *Theophylacti Achridensis Orationes, Tractatus, Carmina*, recensuit, gallice vertit, notis indicibusque instruxit Paulus Gautier, Thessaloniciæ, MCMLXXX (în continuare, *CFHB*, XVI/1).

Părintele Olimp Căciulă a lăsat în manuscris o versiune românească a textului din Migne, PG 126, 250–286, ultim avatar al celui stabilit inițial de Pierre Poussines și reluat ulterior în mai multe ediții pariziene și venețiene.

### *Cuvântare către porfirogenetul kyr Constantin*

Îți aduc în dar și eu, iubite împărat<sup>1</sup>, această cuvântare – ne stă doar deopotrivă în obicei mie să-ți fac și ție să primești cu bucurie un asemenea dar – mai de preț parcă decât cele risipite de timp și râvnite din pizmă, prilej de procopseală pentru tâlhari și pradă pentru furi. Supușii Măriei Tale își plătesc an de an impozitele: unii în aur, alții în argint, iar alții în felurite alte bunuri, *menite să piară prin întrebuințare*, după zisa dumnezeiescului apostol<sup>2</sup>. Cuvântarea este însă mai prețioasă decât aurul, mai strălucitoare decât argintul și, pe scurt, mai durabilă decât toate. Mai mult, supușii își plătesc dările împotriva voinței lor, vină vrednică de cea mai grea condamnare, înțelepciunea este însă neîmpovărătoare și, liberă cu adevărat, ea își pune de bună voie în slujba oricui osteneala și-i copleșește cu binefaceri pe toți cei care-i primesc darurile.

Așadar și eu, profesorul tău – titlul de „profesor al împăratului” îmi dă aripi și, când sunt numit astfel, mă simt ca un uriaș înalt de zece coți<sup>3</sup> – îți aduc astăzi în dar, de bună voie, această cuvântare și îți binevestesc – nu-ți pierde încrederea în spusele învățătorului! – că vorbele mele, *de vor cădea ca ploaia*<sup>4</sup> peste inima ta, vor face să izvorască râuri de fericire. *Binevoiește, prin urmare, să primești vorbele de bunăvoie rostite de gura mea*<sup>5</sup>. Căci nu-l voi linguși pe împăratul meu și nici nu-ți voi

1 Constantin Doukas (1074-ca. 1095), unicul fiu al împăratului Mihail al VII-lea Doukas (1071–1078) și al Mariei de Alania, *porfirogenet*, așadar venit pe lume în Porphyra, camera placată cu plăci de porfir în care nășteau împărătesele, a fost asociat la domnie de tatăl său din copilărie, fiind desemnat succesor la tron. A fost lipsit de titlul de bazileu de către noul împărat, generalul răzvrătit Nikephoros Botaneiates, în pofida făgăduielii că-l va desemna succesor, făcute de acesta Mariei de Alania și care a determinat-o să-l accepte ca soț. A fost reconfirmat solemn ca bazileu și succesor la tron de Alexie I Comnenul (1081–1118) și hărăzit căsătoriei cu Ana Comnena (1083–1153), fiica acestuia, îndată după nașterea ei. A fost lipsit de calitatea de succesor în care i-a luat locul primul născut fiu al lui Alexie I, viitorul Ioan al II-lea Comnenul (1087–1143, împărat din 1118). A murit prin 1095, după ce, potrivit lui Nikephoros Bryennios, ar fi contractat o boală care l-ar fi determinat să renunțe la poziția de presumptiv succesor la tron. Demetrios I. Polemis subliniază că i-a rămas fidel lui Alexie I Comnenul până la moarte, că împăratul nu i-a retras nici titlul de bazileu, nici dragostea paternă și că nici un izvor nu confirmă că ar fi fost, cum s-a presupus de unii istorici, înlăturat brutal de la domnie sau chiar asasinat în beneficiul dinastic al lui Ioan al II-lea; cf. D. I. Polemis, *The Doukai. A Contribution to Byzantine Prosopography*, Ed. Athlone Press, Londra, 1968, pp. 60–63.

2 Coloseni 2. 22.

3 δεκάπηχους: zece coți, aprox. 4,44 m.

4 Deuteronomul 32. 2.

5 Ps. 118. 108.

asurzi urechile cu vorbe înșelătoare, de sofist, nici nu mă voi supune normelor modului lydian, ci normelor severului mod doric. Altminteri, aș greși cumplit atât față de mine, căci m-aș abate de la felul de trai pe care l-am ales, cât și față de tine, căci ți-aș jigni firea, menită să dea naștere numai la roade cu totul nobile, deloc vulgare, dacă este însământată, se înțelege, cu sămânță împărătească.

**Înlesnirile Capitalei.** Ce anume te-ar putea împiedica să ai parte de viața cea mai fericită? Te-ai născut într-o cetate împărătească, măreață și mândră cetate, împotriva căreia nici chiar Momos<sup>6</sup> n-ar fi în stare să cârtească zicând că, în diferitele anotimpuri ale anului, nu s-ar bucura de blândețea și buna întocmire a climei. Căci aici, nici iarna nu-și iese din matcă, și nu năvălește peste hotare asupra noastră, precum scitii, făcând să înghețe în vine sângele animalelor și să se prindă în cătușe de cristal riurile, nici vara nu se dezlănțuie și nu ne năpădește cu toată furia de care e în stare, năpustind cu sălbăticie asupra trupurilor noastre grozava-i dogoare și ruinându-le sănătatea. Ci iarna pare că ar voi să ne redea puterea și să refacă buna potrivire a elementelor din care suntem alcătuiți, împiedicându-le să se risipească și să se nimicească, iar vara pare că ar voi să redea căldură trupurilor noastre și cale liberă secrețiilor. Cât privește celelalte anotimpuri, ele sunt alcătuite în chip asemănător surorilor lor. Privește numai fructele pomilor, din care ne înfruptăm noi, locuitorii acestei fericite cetăți! Ele sunt atât de mari, încât cine le vede nu are de ce să se îndoiască de dulceața lor și sunt atât de gustoase, încât savoarea le depășește mărimea. Ele sunt, prin urmare, mai presus de fructele din alte părți ale lumii: de cele mai mari, prin gust, de cele mai gustoase, prin mărime, iar de cele lăudate și pentru gust și pentru mărime, prin aceea că sunt rodite de Cetatea împărătească<sup>7</sup>.

**Daruri naturale ale împăratului.** Tot ea, Cetatea, ți-a modelat și trupul, astfel încât să fie potrivit pentru orice acțiune și un liber slujitor al energiilor tale sufletești. Căci trupul nu-ți este nici greoi, nici leneș, nici lipsit de mobilitate și nu are nevoie de multe imbolduri pentru a se pune în mișcare, dar nu este nici mai mișcăreț decât se cuvine, astfel încât să se agite nestăpânit. Ci, evitând lipsa de măsură în ambele privințe, el respectă limitele impuse de moderație. Când trebuie să te urci pe cal, să participi la curse după curse de antrenament, să mânuiești lancea îndreptând-o în toate direcțiile, să faci mișcări dibace și salturi de luptă, trupul tău atât de svelt te ajută. Dar și când o iei înaintea celorlalți la vânatoarea călare, când ajungi vânatul înaintea tovarășilor tăi și dobori fiara la vederea căreia, chiar și moartă, un altul, de vârsta ta, s-ar înfricoșa, când tragi cu arcul din fuga calului și nimerești drept la țintă, se vede ușurința cu care te miști. La rândul lor, eleganța cu care pășești, îngrijirea cu care te exprimi, ușurința cu care, precum un filosof, înțelegi toate lucrurile, faptul că nu delirezi asemenea celor posedați de nimfe<sup>8</sup> și că nu ești preocupat de absurdități arată că Atotputernicul a cântărit parcă într-o balanță elementele din care te-a întocmit. Ce să mai spunem despre înclinația ta către învățatură, despre inteligența ta, despre memoria ta, preapriceputule în toate?

Pentru toate acestea, martor nemincinos și de neînlăturat sunt eu însumi. Și, împreună cu mine, martori sunt toți cei care au avut prilejul să-ți cunoască îndeaproape firea, preacinstitul cor al celor de față. De multe ori, când cineva ne citește despre vreo faptă sau vorbă vrednice de a fi știute ale câte unui bărbat din vechime, tu, învățăcelul, mă depășești pe mine, învățătorul, și le deslușești mai iute decât mine noima și, o dată înțeleasă, nu o dai uitării, ci o păstrezi în visteria sufletului tău, ca pe un odor cu neputință de îndepărtat. Li se întâmplă multora să învețe repede, dar și mai repede să uite ceea ce au învățat. Numai ce-au învățat, și îndată au și uitat, ca unul care ar scrie pe apă. Oricât de repede ar mișca el condeiul, nici urmă nu lasă a condeiului repede mișcare. În tine însă, natura a îmbinat cele dezbinat: repeziciunea priceperii celor învățate și neasemănata putere de a le ține minte pe toate. Ești mai moale decât ceara când e vorba de întipărit o inscripție și mai tare ca piatra când e vorba de păstrarea ei.

**Părinții basileului.** Dar să nu trec cu vederea însușirile înaintașilor tăi, fiindcă și prin mijlocirea lor te-a îndrumat Dumnezeu către tot ce este bun. Căci tu, iubite copile, mai drag mie

6 Zeul bătaii de joc și al criticii.

7 *CFHB*, xv1/1, pp. 130–131, n. 5, menționează că în Constantinopol existau terenuri agricole cultivate și grădini de legume, citând ca surse pe Odon de Deuil și Nikolaos Mesarites.

8 *νυμφόληπτοι*, „posedați de nimfe” erau socotiți și numiți în antichitate poeții, clarvăzătorii și nebunii, înclinați spre forme diverse de delir, inclusiv delirul profetic. Termenul, consacrat de autori clasici, a devenit un loc comun retoric, folosit și de scriitorii bizantini clasicizanți.

decât toți împărații laolaltă, înzestrat cu firea aleasă căreia cuvântarea mea nu i-a închipuit decât palida icoană, nu ai avut de ce să te simți rușinat cumva de obârșia proastă a înaintașilor tăi și să înduri, vorba proverbului, pătımirea chiorilor: să fii și în lumină scaldat, și în întuneric cufundat. Dimpotrivă, dinspre partea tatălui, te tragi dintr-un neam împărătesc și înzestrat totodată cu asupra de măsură cu simțul dreptății; răposatul tău bunic<sup>9</sup> ținea la dreptate și nepărtinire în judecăți mai mult decât la putere. Și ce virtute a lipsit oare din plămada sufletului dumnezeiescului tău părinte?<sup>10</sup> Și de cine altul s-a lăsat oare întrecut în dragostea pentru învățătură și în râvna pentru cele sfinte el, pentru care împărățirea nu a însemnat altceva decât citire de cărți, și convorbiri cu bărbați învățați, și comentarea operei câte unui autor antic ori ascultarea de comentarii pe marginea ei?

Cât despre mamă – o, de-aș fi fost înzestrat cu dulceața lui Herodot și concizia lui Aristide ca să nu trec sub tăcere nimic vrednic de rostit despre ea! – a ta mamă este și ea de neam regal și anume dintr-o preacinstită stirpe. Căci nu numai părinți, și bunici, și străbunici iluștri, dar și nenumărați alți regi poate să numere între înaintașii ei<sup>11</sup>. Mai cu seamă propriile-i fapte au dovedit însă că încă

- 9 Constantin al x-lea Doukas (1006–1067), împărat bizantin (1059–1067), vechi prieten al lui Mihail Psellos care a contribuit la proclamarea lui ca împărat, după retragerea în monahism a lui Isaac I Comnenul (1007–1061, împărat 1057–1059), era un adevărat erudit, cu o cultură juridică nu foarte întinsă, dar preocupat până la manie de asigurarea echității în practica judiciară. A încurajat dezvoltarea culturii și a învățământului superior. A fost foarte devotat Bisericii ortodoxe. A impus stricta centralizare a administrației și o politică financiară care a dezavantajat înzestrarea militară a Bizanțului, facilitând pe cale de consecință devastarea regiunilor lui balcanice de către uzi și importante pierderi teritoriale în favoarea vecinilor normanzi, unguri și turci selgiucizi. În termenii distincției propuse de Constantin Neumann, este socotit reprezentantul tipic al regimului centralist al predominanței aristocrației civile a capitalei – în Occident, la *noblesse de robe* – susținut de dinastia Doukas împotriva reprezentanților regimului predominanței aristocrației militare provinciale – în Occident, la *noblesse d'épée* – susținut de dinastia Comnenilor. Cf. D. I. Polemis, *The Doukai*, pp. 28–34.
- 10 Mihail al vii-lea Doukas (? – ca. 1090), împărat bizantin (1071–1078), discipol al lui Mihail Psellos. Om de mare cultură, a fost însă un împărat slab de caracter și influențabil, dominat de unchiul său, cezarul Ioan Doukas și de logothetul Nikephoritzes. În vremea sa, profunda criză generală – economică, militară, politică, dinastică – prin care trece Bizanțul către finele sec. xi, ajunge la apogeu. Din pricina devalorizării monedei și a creșterii prețului grâului, ca urmare a instaurării monopolului imperial asupra comerțului cu cereale, Mihail al vii-lea a fost poreclit Parapinakes, deoarece cu o monedă de aur (νόμισμα) nu se mai putea cumpăra decât un sfert (πινάκιον) de pâine. După înlăturarea sa de pe tron în urma revoltei militare conduse de generalul Nikephoros Botaneiates (1078–1081) care i-a luat și tronul și soția, Mihail al vii-lea s-a călugărit. A fost o vreme mitropolit al Efesului. Elogiul lui Teofilact, evident, cu totul exagerat, dovedește situarea lui politică la începuturile domniei lui Alexie I Comnenul în partida familiei Doukas, alături de Maria de Alania. Cf. D. I. Polemis, *The Doukai*, p. 42–46.
- 11 Basilissa Marta-Maria de Alania (1053–1118) era fiica lui Bagrat al iv-lea (1027–1072), rege al Georgiei din dinastia Bagratizilor, și a principesei Borena de Alania (Ossetia). A fost căsătorită mai întâi, în 1065, cu Mihail al vii-lea Doukas cu care a avut un singur fiu, pe Constantin Porfirogenetul, căruia preceptorul lui, Teofilact, îi adresează cuvântarea aici tradusă. Din dorința de a asigura viitorul dinastic al acestui fiu, a acceptat o a doua căsătorie, cu Nikephoros Botaneiates, după ce generalul răzvrătit l-a detronat pe Mihail al vii-lea, care s-a călugărit. Cum Botaneiates și-a călcat promisiunea de a-l menține în drepturile de succesori pe Constantin, Maria a susținut revolta Comnenilor. Deși s-a bărfit pe seama eventualității căsătoriei ei cu Alexie, care și-ar fi abandonat soția, pe Irina Doukas, s-a supus strategiei elaborate de cezarul Ioan Doukas, pentru a marca alianța cu Comnenii și a-i asigura fiului ei restaurarea în drepturile bazilicale, ca urmaș la tron. A acceptat deci logodna lui Constantin cu Ana Comnena, fiica lui Alexie și a Irinei Doukas, de a cărei educație a fost rugată să se îngrijească și care-i face un portret mai mult decât elogios. S-a călugărit după abdicarea lui Botaneiates, dar a continuat să-și ducă viața de împărăteasă, altminteri foarte austeră, în palatul Manganelor. Pentru mai multe indicații bibliografice și detalii asupra

și mai regal decât stirpea îi este sufletul, așa încât a o slăvi pentru rangul ei de împărăteasă este ca și cum ai slăvi perla pentru cochilia în care se află. Ce mare minune poate să fie împărăția pentru ea, când a preferat, potrivit zisei apostolului, *pe toate să le privească drept gunoaie, ca să-l dobândească doar pe Hristos*<sup>12</sup>, care, *fiindcă ea a iubit viața într-însul ascunsă*<sup>13</sup>, a izbăvit-o de moartea după trup? Și atât de fără preget s-a hotărât să socotească mărirea împărătească adâncă genune, iar smerirea întru Hristos cerească, înaltă culme, încât îi admirăm mai mult lipsa de preget decât schimbarea felului de viață și mai mult decât lipsa de preget urcușul pe calea către culmea cerească<sup>14</sup>. Căci multor femei li s-a întâmplat să apuce calea vieții monahale, dar ele au ales o viață monahală mai lesnicioasă de trăit pentru femei, mai blândă; numai fericita Maria s-a îngrijit și s-a nevoit cu atâta zel să trăiască în sărăcie cu duhul. Mai mult încă, unele femei au intrat în viața monahală silite, poate, și de nenumărate alte nevoi și au luat pe grumaz acest jug împotriva voinței lor, sub constrângere, iar o hotărâre potrivnică voinței nu este nici credibilă, nici durabilă. Dimpotrivă, în ce o privește, pe lângă toate celelalte, stârnește admirația și faptul că, neamenințată de nici o grozăvie, nesilită de nimic altceva decât de iubirea pentru Hristos, ea *a alergat către balsamul miresemelor Lui și a râvnit să se așeze în umbra Lui*<sup>15</sup>. Prin urmare, dacă și pe femeile sortite de când au venit pe lume unei vieți mizere le admirăm atunci când aleg traiul în smerenie și aspre nevoițe, câtă admirație nu datorăm acestei principese născute în îndestulare, care, după ce a avut parte de un trai în toate privințele și mai desfătat, l-a părăsit pentru o viață amarnică și grea, care și-a schimbat veșmintele dichisite cu veșminte ponosite, straiete strălucit împodobite cu cernitele straiete de doliu, care a așezat cumpătarea și postul mai presus de bucatele rafinate, care, adică, *pentru cuvintele Domnului, a păzit căi aspre*<sup>16</sup>.

**Bunătatea mamei.** S-ar putea ridica cineva împotriva cuvântării noastre, aducându-i învinuirea că nu amintește nimic despre filantropia și milostenia împărătesei. Nici vorbă că ar vrea și ea [*i.e.* cuvântarea] să vorbească despre acestea, dar nu îndrăznește să se avânte pe o mare atât de întinsă. Ar fi oare cuvântarea noastră în stare să spună câți oameni ai eliberat din strânsoarea lațului foamei, câți despuiți ai încălzit, îmbrăcându-i, cât sunt de mulți părinții cărora le-ai alinat suferința de a-și fi pierdut copiii, cât de mulți copiii cărora le-ai adus o mângâiere la pierderea părinților, cât de multe femeile cărora le-ai ușurat doliul după moartea bărbaților lor? Ești de trei ori fericită că nu ai trecut cu vederea nici chemarea lui Isaia de a-i *izbăvi pe cei ce sunt târâți la moarte*<sup>17</sup>, ci de grumazele multora securea ai îndepărtat și bezna morții ce peste ochii lor se așternea ai risipit-o tu, soare al milosteniei. Nici daniile pe care le-ai făcut în taina nopții nu rămân ascunse, chiar dacă tu însăși te-ai străduit să le ascunzi de ochii lumii. Căci, deși sunt făcute sub acoperirea nopții, lumina lor luminează și prin ea *Tatăl ceresc este slăvit*<sup>18</sup>. *Ce face dreapta ta nu știe stânga*<sup>19</sup> și nici dreapta ta nu știe ce face stânga. Căci este treaba dreptei să răspândească milostenia și acela care nu face binele

---

personalității, biografiei și genealogiei ei, v. CFHB, XVI/1, pp. 58–67, D. I. Polemis, *The Doukai*, pp. 46, n. 43, Lynda Garland, *Byzantine Empresses. Women and Power in Byzantium AD 527–1204*, Ed. Routledge, Londra, 1999, pp. 180–198 (cf. eadem, *Împărătesele Bizanțului. Femeile și puterea în Bizanț între anii 527 și 1204*, M. Y. Băncilă și D. A. Anfile (trad.), Ed. Nemira, București, 2014, pp. 277–304), L. Garland, Stephen Rapp jr., „Mary «of Alania»: Woman and Empress Between Two Worlds”, in L. Garland (ed.), *Byzantine Women. Varieties of Experience 800–1200*, Ed. Ashgate, Londra, 2006, pp. 91–124, L. Garland, St. H. Rapp Jr., *Marta-Maria „of Alania”*, in *De imperatoribus Romanis. An Online Encyclopedia of Roman Emperors*, 2006, <http://www.roman-emperors.org/maryl.htm> (accesat pe 17.X.2015).

12 Filipeni 3. 8.

13 Coloseni 3. 3.

14 Referire la intrarea Mariei de Alania în monahism după moartea lui Nikephoros Botaneiates.

15 Cântarea cântărilor 1. 2; 2. 3.

16 Ps. 16. 4.

17 Pilde 24. 11.

18 Matei 5. 16.

19 Matei 6. 3.

la arătare și nu pune să-i fie *trâmbițată înainte-i*<sup>20</sup> filantropia scapă de slava deșartă care te împinge în gheena. Așa înțeleg eu porunca: *să nu știe stânga ta ce face dreapta ta*<sup>21</sup>.

Cine nu știe că vremea noastră a schimbat într-o anumită privință lucrurile? Cum s-a întâmplat nu știu, aș fi dorit ca schimbarea să aibă un țel cinstit, numai că ea este prilej de scandal pentru gloată. Câci mănăstiri străvechi, surpate de vreme și care suspină după o mână de ajutor, sunt uitate, în vreme ce unele noi și de curând clădite sunt refăcute și puse sub numele restauratorilor, iar fiecare dintre ei râvnește să fie și proprietarul lăcașului restaurat, asemenea unui părinte care nu și-ar îngriji fiul atins de o boală fără leac, ci, fără să aibă nimic de zis împotriva lui, și-ar căuta altă soție care să-i facă alți copii. Om fără minte și bolând, deși ai un copil bun, nu-i porți lui de grijă, ci te arunci pe tine în grijile unei noi căsătorii și te dedai la cheltuieli fără folos.

*Evlavia mamei împăratului*. Dar a ta mamă, împărate, nu s-a lăsat câtuși de puțin atrasă în atari capcane, ci, ridicându-se mai presus de orice socoteli omenești și lăsând în seama pământenilor grija ca numele să le fie pomenit pentru fapte pământești, a făcut din sine însăși *templu*, punându-l ca *temelie pe Hristos*, așa cum ne învață Pavel arhitectul, și *zidindu-l pe această temelie din argint și pietre scumpe*<sup>22</sup>, cu ajutorul săracilor ca zidari. Câci și locuitorilor cetății împărătești care aveau mai mult nevoie le-a împărțit din belșug milostenii, a dăruit cu multe și acea tagmă monahală, de parte femeiască și de parte bărbătească deopotrivă, care-l înfruntă vitejește pe stăpânul acestei lumi. Nu ai lipsit de purtarea ta de grijă nici insulele din fața cetății, ci și acolo *ți-ai semănat sămânța, ale cărei roade cu bucurie la vremea potrivită fără osteneală să le seceri*<sup>23</sup>, așa încât poți zice și tu: *Împrospătați-vă, ostroave, puterile înaintea mea*<sup>24</sup>, căci eu v-am dat și libertate, și hrană<sup>25</sup>. Cine ar putea să povestească în toate amănunțele, mai bine zis cine nu s-ar face de răs dacă s-ar apuca să povestească toate de câte se bucură aceia care, zi de zi, cad la picioarele tale, cum pe fiecare dintre ei *îl primești ca pe un înger al lui Dumnezeu, ca pe Hristos Iisus*<sup>26</sup>, cum darurile tale sunt însoțite de surâs, iar surâsul tău de dărnicie? Mai înainte de a număra cineva de câte ori ai făcut milostenii, ar trebui să numere de câte ori pe zi ai răsuflet; căci pentru tine una sunt răsufletul și miluirea.

Multă este blândețea ta, dar dragostea ta de învățătură este mai presus de orice închipuire omenească. Care carte, fie și dintre cele mai greu de înțeles și mai înșesate de învățături, ți-a scăpat? Care scriere patristică? Ar putea oricine să te găsească oricând fie cufundată în lucrările cele mai savante, sorbindu-le învățăturile ca pe o *hrană tare*<sup>27</sup>, fie bucurându-te de cele mai simple ca de privilegiștea florilor unei pajiști plăcute și desfătătoare. Într-un cuvânt, *și noaptea, și ziua, și când te culci și când te scolii, tu cugeți la legea Domnului iar când te preumbli, către învățăturile dumnezeiești te îndrepti și le înscrii de trei ori în tablele inimii tale*, potrivit ziselor lui David, și Moisi, și Solomon<sup>28</sup>.

20 Matei 6. 2.

21 Matei, 6. 3.

22 I Corinteni 3. 11–12, 16.

23 Ps. 125. 5; Galateni 6. 9.

24 Isaia 41. 1.

25 Potrivit lui P. Gautier, *CFHB*, xvi/1, p. 190, n. 15, este vorba despre Insulele Prinților, unde a rezidat la un moment dat Maria de Alania pe care Teofilact, atunci arhiepiscop al Bulgariei, a fost împiedicat de o furtună să o viziteze.

26 Galateni 4. 14.

27 Evrei 5. 14.

28 Ps. 1. 2; Deuteronom 6. 7; Pildele 22. 20. În ce privește cultura împărătesei, ca dovadă a interesului ei pentru teologie și activitățile intelectuale, P. Gautier, *CFHB*, xvi/1, p. 190, n. 16, mai reticent totuși decât Teofilact, menționează că viitorul arhiepiscop a alcătuit, la cererea Mariei de Alania, comentarii la cele patru Evanghelii și la profeți minori (Osea, Avacum sau Habacuc, Iona, Naum, Miheia) păstrate în codice manuscrise de pergament, de înaltă calitate artistică (cf. *ibidem*, p. 66) și că Eustratie al Niceei i-a dedicat împărătesei un tratat de meteorologie. Despre operele exegetice ale lui Teofilact, v. Hans Georg Beck, *Kirche und theologische Literatur im Byzantinischen Reich*, Ed. C. H. Beck., München, 1959, p. 649–651.

Ce să mai spun? E bună *nașterea de fii* și vrednică de laudă și plăcută lui Dumnezeu educarea copiilor, iar pentru mântuirea mamei îndeajuns lucru, dacă este să-i dăm crezare lui Pavel care ne-a cheșăuit că mamele se mântuiesc prin înțelepciunea cu care se îngrijesc de copiii lor<sup>29</sup>. Și cine oare a vegheat atât de atent asupra propriului fiu, când era de vârstă fragedă? Cine a însărcinat mai mulți preceptorii să se ocupe de instruirea copilului, pe unii ca să-i înobileze exprimarea, pe alții ca să-i articuleze raționamentul, pe alții ca să-l învețe istoria, pe toți ca să contribuie cu tot ce pot la formarea tânărului? Roșești la aceste laude, *frumoasă și desăvârșită porumbiță a Domnului?*<sup>30</sup> Dar tocmai pentru asta ești în primul rând vrednică de laudă! Nu vînătorul de laude trebuie lădat, căci nu-i decit un îngâmfat, lădat trebuie să fie mai ales cel care respinge laudele, căci acela este cu adevărat un filosof.

**Sfaturi pentru împărat.** Asculți, împărate, căci nu în zadar am cuvântat toate acestea și nu ca să *cânt în deșert*<sup>31</sup>, cum spune proverbul, ci pentru ca să-ți arăt cu câte daruri ai fost hărăzit de Cel Atotputernic și că, ajutat fiind de asemenea mijloace de a face binele, poți să-i întreci pe toți cei care au împărășit vreodată. Iar dacă la toate acestea adaugi și cununa virtuții tale, cine altul să fie oare mai fericit? Și cine mai nenorocit, dacă ai pângări toate aceste daruri prin faptele tale de mai târziu? Împărăția nu-ți va aduce faimă, dacă nu vei dovedi că și felul tău de a fi este împărătesc, așa i s-a întâmplat furiosului Cambyses și efeminatului Sardanapal, altminteri mai strălucit fiecare decât Aristide și decât Epaminonda. Să fii încredințat că trufia nemăsurată îți va face și mai mult de batjocură împărăția, dacă te vei deda la fapte de nemăsurată trufie în văzul lumii. Căci dacă un om obișnuit trăiește nesăbuit și nesocotește principiile virtuții, s-ar putea ca nici vecinul lui să nu prindă de veste, căci păcatul omului de rând nu ajunge la cunoștința celor mulți, ci rămâne ferecat în căscioara fiecăruia, dar nu se întâmplă la fel când e vorba de împărat, căci nici măcar gândul lui de a săvârși un păcat nu scapă poporului.

Să nu crezi că *trabea*<sup>32</sup> ta brodată cu aur și tivită cu purpură ți-i va supune pe bărbații aflați în slujba lui Ares, bărbați *cu privire cruntă*<sup>33</sup> și fire de lei, dacă ei nu vor vedea că tu însuți porți *platoșa de bronz*<sup>34</sup> și iei parte la lupte. Căci, dacă-l vede pe împărat îmbrăcat ca un mire, barbarul nu se îngrozește, ci se distrează pe socoteala lui; luându-l în răs ca pe un băiețuș în veșminte daurite și ca pe un molău lipsit de vlagă, el socoate, pe bună dreptate, că nu va avea nevoie nici măcar de o lovitură de pumn ca să-l ucidă. Iar dacă și vraja plăcerilor te ia în stăpânire, înseamnă că bun și vrednic să împărățească peste alții împărat mai avem, dar cum oare să-l învețe pe altul să nu supună plăcerii legea tocmai el care s-a supus ca un rob, din robi scoborător, plăcerilor nevrednice de oamenii liberi? S-a educat doar, mai întâi, cu sânge, pe sine însuși! Cum va putea să-i călăuzească pe ceilalți către mai bine? Căci nici el nu-și ascultă sfătuitoarii. Ești dator, așadar, să alungi și să rezezi prin orice mijloc, prin foc și prin sabie, din sufletul tău, întru totul, cumplita fiară, plăcerea. Ești dator să o înlocuiești și să i te împotrivești prin ostenele care-i călesc la trup pe împărați și le întăresc avântul împotriva dușmanilor. Căci ele nu îngăduie să se ofilească floarea tinereții celor tineri, iar bătrânilor le ușurează necazul bătrâneții, atunci când sunt pe măsura vârstei lor și folositoare sănătății.

**Formele de guvernământ.** Află însă acum, înfățișat cât mai concis cu putință, care este tiparul împărăției. Trei sunt formele mai generale de întocmire a statelor, dintre care una se numește *monarhie* și *basileia* legitimă, fiindcă este βάσις λαοῦ – bază și sprijin pentru popor – după etimologia termenului<sup>35</sup>. Iar a doua este cea alcătuită din mulți demnitari, cu totul legitimi și aceștia, ea are numele de *aristocrație*. Iar a treia este o asociere a întregului popor în vederea

29 I Timotei 2. 15.

30 Cântarea 2. 14.

31 ἴνα κενὴν ψάλλω, cf. E. Leutsch, F. Schneidewind, *Corpus paræmiographorum Græcorum*, II (în continuare CPG 2), Ed. Vandenhoeck–Ruprecht, Göttingen, 1851, p. 227.

32 lat. *trabea*, gr. τραβέα sau gr. τήβεννα, „togă albă, ornată cu purpură și aur purtată de demnitarii romani”, împărății purtau de la un moment dat o togă purpurie tivită cu aur.

33 *Iliada*, III. 342.

34 Sofocle, *Ajax*, 179.

35 Este vorba evident de o etimologie populară, cu sens ideologic.

administrării treburilor statului, ea a fost numită *democrație*. Aceștia li se opun alte trei forme de guvernământ care le uzurpă demnitatea. *Basileia* este pândită de *tiranie*, *aristocrația* este concurată de *oligocrație*, când câțiva bogătași iau prin violență conducerea pretinzând că sunt cei mai buni, iar *democrația* are drept adversar *ohlocrația*, amestecătură confuză de mulțime, fără nici o lege și cu totul dezordonată. Despre celelalte nu voi spune nimic. Ascultă însă care sunt trăsăturile caracteristice ale tiraniei și care ale împărăției.

**Portretul unui tiran.** În primul rând, tiranul ajunge la putere prin violență. El nu primește de la cetățeni frâiele cîrmuirii, ci însuși și le însușește, prin ucideri și vărsări de sânge. Așa își începe el domnia și așa se face că, din capul locului, el este mînjit de sânge<sup>36</sup>. Iar după ce a pătruns în palat, ce fel de ceremonii împlinește? Cinstește toate plăcerile trupești, închipuiește tot soiul de chinuri pentru supuși, nu se încrede în nimeni, nu are nici un prieten, îi face și-i socotește pe toți cei din jur vrăjmași, pe cei buni deoarece crede că este urât de ei, și într-adevăr cei buni îl vor urî pe cel neasemenea lor, iar pe cei răi doar pentru că sunt răi și își urmăresc împlinirea poftelor. Căci se teme ca nu cumva să-i râvnească domnia vreunul mai rău decât el. Așa încât reteză mereu spicele mai înalte și pe toți îi sărăcește și pe toți îi silește să plângă și să-și lovească pieptul cu mâinile, pentru ca nu cumva, de trăiesc în înlesnire, zice el, să nu aibă ce face, și neavând ce face, să se bage unde nu le fierbe oala, și băgându-se unde nu le fierbe oala, să nu pună la cale răscoale. Legile le tot schimbă și le înlocuiește, fie din lăcomie, fie din nechibzuință, oricum numai pentru împlinirea unei patimi. Nu știe nici să întrețină o oștire, nici să o întocmească spre apărarea statului<sup>37</sup>, ci se înconjoară cu gărzii personale de lăncieri, pe care-i hrănește și îngrașă, întreținându-i cu gândul de a-i folosi pe toți împotriva statului, și le dă frâu liber și-i îndeamnă săucidă, să nimicească, să radă cu sabia totul împrejur.

Sub domnia tiranului, după ostenele care-l seacă zi de zi de vlagă, plugarul adună doar lacrimi de pe ogoru-i răvășit de furtuna tiraniei, iar din via de el lucrată nu ciorchini de strugure culege, ci măcăciunile necazului, care-i străpunge măruntaiele cu ghimpii lui ascuțiți și lucrul cel mai groaznic este că ajunge să fie pradă și pentru vrăjmași, și pentru ai lui. Marinarul blestemă vânturile și marea pentru că nu l-au înecat, într-atât se simte de încercat de o putere mai aspră decât marea și mai tiranică decât vânturile. În ce-i privește pe demnitarii statului, nenorocirea lor depășește orice măsură, întrucât ei trăiesc în preajma Minotaurului și-i sunt cea mai la îndemână pradă. Căci unuia i se hrăpește averea. Altuia îi este răpită prin silnicie fiica pe care tocmai o condusesse solemn spre camera nupțială și, dacă nădăjduia să primească aplauze de felicitare pentru cununie și pentru miri, se vede nevoit să slobozească vaiete, deplângând ocară ce i s-a făcut, iar lacrimilor de bucurie le iau locul lacrimile lui de jale. Altuia, soția îi este târâtă într-un așternut spurcat. O săgeată parcă îi străpunge inima! Și dacă murmură cineva o vorbă mai slobodă, îi este cufundată pe loc în măruntaie sabia. Singurul lucru plăcut și mângâietor pentru acești nefericiți vrednici de milă este că sabia îi scutește de atari spectacole.

Fiara care este tiranul nu-și privește cu plăcere nici propria soție, nici pe cei mai apropiați lui, ci pe soție o bănuiește și tremură când împarte patul cu ea și se teme să adoarmă, ca nu cumva somnul să-l predea fratelui lui, Moartea<sup>38</sup>. Și tuturor celorlalți semeni masa de ospăț le prilejuiește bucurie, numai el tocmai de masa de ospăț este mai îngrozit, temându-se ca nu cumva să fi fost amestecată în bucate vreo otrăvă, să nu se prefacă potirul lui în potir al morții. Nici în lăncierii din garda lui nu are încredere netrebnicul! De ce oare? Se teme de aceștia mai mult decât de alții, deoarece sunt purtătorii de sabie aflați cel mai aproape de el. Și se gîndește neconținut că ei s-ar putea folosi în viitor de săbii nu spre apărarea lui, ci împotriva lui. Căci împotriva altora îi înarmează pe lăncierii din gardă, dar împotriva gărzii nu are pe cine să înarmeze. Și este această frică răsplata cuvenită pentru cugetarea lui de tiran lipsit de bună credință, căci nimeni nu poate să-l pedepsească pe tiran mai mult decât se pedepsește el însuși pe sine, când se lasă stăpânit de asemenea temeri.

36 P. Gautier, *CFHB* XVI/1, p.196, n.18, vede aici o posibilă aluzie imprudentă la violențele care au însoțit preluarea puterii de către Alexie I Comnenul. Cred că este mai plauzibilă ipoteza unei aluzii la abuzurile lui Botaneiates.

37 P. Gautier, *CFHB*, XVI/1, p. 196, n. 19, atrage atenția asupra faptului că această învinuire îi este adresată lui Alexie I Comnenul de Ioan Oxites în 1091, cf. *idem*, „Diatribes de Jean l'Oxite contre Alexis I<sup>er</sup> Comnène”, în *REB*, 28 (1970), p. 40

38 În limba greacă, termenul care desemnează moartea, *ó θάνατος*, este de genul masculin.

**Portretul unui împărat.** Ai văzut cât de hidoasă și respingătoare este firea tiranului. Întoarce-ți acum privirea către frumoasa întocmire a firii adevăratului împărat, vezi cât de mult merită el să fie îndrăgit, cât de iubit este, așa cum poți fi și tu, dacă vrei. Deși ți l-am zugrăvit oarecum și pe împărat prin cele scrise despre tiran, căci împăratul legitim este tocmai dimpotriva tiranului, mai adaug câteva trăsături de penel la acest portret. Înainte de toate, ia seama că el ajunge la domnie prin cu totul alte mijloace decât tiranul, el nu dobândește cârmuirea prin silnicie, ci prin voința binevoitoare a mulțimii, cu sprijinul poporului, datorită înțelepciunii și cumpănitei judecăți a acestuia, fără să-și mânjească cu sânge tunica. Căci el primește împărăția asemenea unui premiu pentru virtute și toți recunosc că este cel mai bun dintre cei buni. Împăratul este, precum regina albinelor, împărat din naștere și întreg poporul îl recunoaște drept călăuzitor. Palatul lui este luminos și deschis tuturor, nicidecum întunecat și neprimitor.

Să mergem însă mai departe și să vorbim despre împărăție. Conștient, așadar, că, după cum o casă ori o corabie trebuie să fie susținută de o bază cât mai sigură, tot așa și împărăția se cuvine să fie clădită pe ceva sigur, adevăratul împărat își face temelie a împărăției din evlavie. În evlavie el nu este mai prejos nici chiar decât preoții și, când face sau spune tot ceea ce face sau spune, el este convins că *Dumnezeu pe toate le cunoaște, pe toate le vede*<sup>39</sup> și le aude. Se recunoaște că, iubitor de Dumnezeu fiind, el este iubit de Dumnezeu, căci acela care pe Dumnezeu îl iubește, de Dumnezeu va fi iubit. De aceea Dumnezeu va fi totul pentru el: și tată, și frate, și ostaș, și aliat care-i va da victoria în război și-l va ajuta să înalțe trofee, iar în vreme de pace îl va ajuta să impună ordinea legii. Cine să fie, atunci, mai fericit decât acela care îl are prieten pe Dumnezeu? Cine mai de neînvingător în lupte? Cine mai pașnic la vreme de armistițiu? Într-adevăr numai acela poate să împărătească peste întreaga lume. Căci, dacă lumea este a lui Dumnezeu, iar împăratul este recunoscut drept prieten al lui Dumnezeu, *iar prietenii pe toate le împart*<sup>40</sup>, stăpân al lumii va fi împăratul preaiubit de Dumnezeu. Dar cum va putea el peste toate să domnească? Cum să știe și să urmărească el tot ce se întâmplă pretutindeni în lume și pe unele să le laude, iar pe altele să le respingă, iar pe altele să le îndrepte? Cum o să învețe toate astea? Cu ajutorul *carului înaripat*<sup>41</sup> al prietenilor. Căci împăratul este unul, dar face cât mai mulți datorită prietenilor.

**Foloasele prieteniei.** Fiindcă am amintit de prieteni, îți voi vorbi mai pe larg și despre aceștia. Căci multe lucruri bune are împărăția, dar nici unul nu este atât de bun ca prietenia și numele de prieten. Căci tiranul cu zidul fricii se înconjoară și face din amenințări și ucideri meterez trainic și neclintit de apărare împotriva oricui. Tu însă, zidește mai degrabă împrejurul tău zidul prieteniei și fă-ți din bunăvoință meterez de apărare. Căci nimeni nu este mai lipsit de vlagă decât omul pe care mulți îl urăsc, chiar dacă mulți lăncieri îl păzesc. Cetățeanul se prostornează poate în fața lui și-l preamărește și-l binecuvântă și-l roagă pe Cel Atotputernic să-i înmulțească zilele. *Dar limba lui a jurat, nu însă și mintea lui*<sup>42</sup>, *iar buzele și le-a muiat, dar cerul gurii nu*<sup>43</sup>. Ci prietenul nu face așa. Căci, zi și noapte, el este frământat și chinuit de grija iubitului său împărat, el nu caută să dobândească vreun câștig, nici să tragă vreun folos de pe urma cârmuitorului, ci orice face, numai spre întărirea bunului mers al treburilor împărăției face; el îl va întrista întrucâtva pe împărat, numai spre a-l bucura apoi mai tare, și-l va necăji cu vorba, ca să-l încante cu fapta, fără să se potrivească tuturor dorințelor împăratului, fără să-l urmeze precum umbra, fără să dea din cap, în semn de încuviințare, la toate gesturile lui și fără să-i imite orice mișcare, păstrându-și sinceritatea și autenticitatea și făcând, de dragul prietenului, din cauzele acestuia, propriile lui cauze. Și nu încapе îndoială că nici împăratul nu va vedea în prieten un dascăl pisălog, ci un blând sfătuitor, și se va înfuria și-și va încrunta cu asprime sprânceana împotriva lingușitorilor ca împotriva unor vrăjmași. Căci, în fapt, doftorii în lingușeală prepară un amestec ucigător de băuturi: ei te sărută, dar te și mușcă, ei ți se gudură, dar te și sfășie, ei îți picură miere, dar una care-ți face mistuirea

39 Iov 34. 23.

40 În text: *τὰ δὲ τῶν φίλων κοινά*, cf. CPG 2, p. 481.

41 Euripide, *Iphigenia în Aulida*, 250.

42 Euripide, *Hippolyt*, 612.

43 *Iliada*, xxii. 495.

mai amară ca fierea. Unora ca aceștia nu le va deschide nici porțile palatului, nici porțile auzului, ci îi va ocoli ca pe niște sirene, înfundându-și urechile cu ceară și cu înțelepte cugetări.

**Măsuri înțelepte de cârmuire.** Prietenilor săi, împăratul li se va încredința ca unor medici pricepuți să-l opereze și cauterizeze. Și pe tot omul mai pătrunzător decât el îl va chema la palat, și pe mulți îi va smulge din orice colț al împărăției s-ar afla, pentru a-i aduce să-și transmită învățăturile celor mai tineri și pentru ca, încredințându-se pe sine însuși lor, să facă din inima lui adăpost pentru tot ceea ce este mai bun. Pe acești prieteni îi va pune să administreze cetățile, după ce va dobândi dovada că le vor administra bine. Și care este dovada? Urmărește-mi cu atenție cuvântarea, căci îți voi înmâna, poate, piatra de încercare a aurului. De următoarele trei lucruri trebuie să ținem seama pentru a dobândi atare dovadă: de om, de casă și de cetate. Caută, dar, mai întâi, la om să vezi dacă și-a orânduit purtarea în așa fel încât nici mânia, nici pofta, două slujnice supuse rațiunii, să nu capete putere asupra lui, devenindu-i stăpâne. Iar după ce îți vei fi dat seama că este așa cum se cuvine, fă un pas mai departe și află cum își administrează propria casă. Și dacă vei găsi că și în această privință se poartă bine, mai fă încă un pas și încredințează-i spre administrare o cetate. Căci dacă un om nu este în stare să se cârmuiască pe sine însuși, va fi el oare în stare să-și gospodărească așa cum trebuie propria casă? Și cum să fie în stare să cârmuiască o cetate cineva care nu poate să-și gospodărească propria casă? Acesta să-ți fie criteriul de apreciere fără greș a dregătorilor și acelora care s-au dovedit mai buni în treburile personale încredințează-le administrarea treburilor publice. *Căci cel ce este credincios în puțin, și în mult este credincios*<sup>44</sup> și, după cum am învățat: *dacă nu știe cineva să-și rânduiască a sa casă, nici Biserica nu i-o încredințează apostolul*<sup>45</sup>.

Dregători vrednici ca aceștia vor face ca împărăția să înainteze repede spre mai bine, făcându-i și pe mulți alții să fie asemenea lor. Căci oamenii obișnuiesc să laude tot ceea ce îl atrage pe împărat. Iubește retorica împăratul? Țineți-vă bine, va ploua cu sofști, va răsuna palatul de declamații. Hotărăște el să se dedice filozofiei și să studieze științele? Iată, la porțile palatului se adună oameni mustind de Platon și nici chiar pentru cei care păzesc porțile nu sunt niște necunoscuți Arhimede, Euclid, Hypsikles<sup>46</sup>. Se crede că împăratului îi plac caii? Se umple palatul de cai niseeni și italici. Iar el habar nu are cine sunt și unde trăiesc cei care practică virtutea și nici măcar o clipă nu-și aruncă privirea asupra lor. În schimb, pe cei care săvârșesc vădit tot soiul de netrebnicii cu daruri și cu demnități îi dăruiește și îi aruncă asupra cetăților pe acești neguțatori de câștiguri ilegale și mijlocitori de foloase murdare și le îngăduie carnea de oaie s-o meremetisească cum le place, numai să-i aducă lui bucățile mai grase, și răstoarnă și legile dumnezeiești și pe cele omenești, doar ca să se procopsească cu o para. Mă tem să-l numesc împărat pe unul ca acesta. Perșii l-ar numi precupeț, cum au făcut cu vestitul Darius, poate nici măcar precupeț nu l-ar numi – fiindcă precupețul e o faptură plină de omenie, chiar dacă denumirea nu e potrivită pentru un om liber – ci tâlhar și ucigaș și, ca să-i zic așa, de trei ori criminal<sup>47</sup> care numai de dragul câștigului îi ucide pe alții și care unelstește împotriva supușilor săi, pentru ca el să abuzeze de nenumărate plăceri.

**Calități indispensabile unui împărat.** Se cuvine ca împăratul să nu se mai lase în voia plăcerilor, ci să preia de bunăvoie povara eforturilor și a grijilor. Nu-l vezi oare și pe cârmaci cât de activ este neconținut și cum se ține treaz, în vreme ce alții gustă dulceața somnului adânc în care se cufundă? Chiar dacă în timpul zilei va apuca să ațipească, somnul lui se preface în veghe fiindcă este întrerupt mereu de strigăte: „strânge vela!”, „dă drumul la ghiu!”, „rotește timona!”, „ia seama, verga scârțâie!”, „ferește, stâncă sub apă în față!” și, chiar atunci când moțâie, mai că acționează ceva mai mult decât cei cu totul treji. Împăratul să se dedice eforturilor, făcând din domnie nu sălaș de desfătări, ci de preocupări. Iar războaiele însuși să le poarte, la toate luând parte și urmărindu-le pe toate. Să nu se arunce, firește, în chip necugetat, în primejdii, și să nu moară de moarte de ostaș de rând, ci de general înțelept și de multe ori triumfător. Iar în vreme de pace, să se pregătească de război, antrenându-se el însuși prin exerciții zilnice în vederea oricărui fel de confruntare, fără să respingă vreunul, și toți soldații să ia parte alături de el la aceste exerciții,

44 Luca 16. 10.

45 I Timotei 3. 5.

46 Hypsikles, astronom și matematician grec din Alexandria, a trăit în sec. II a. Chr.

47 II Macabei 8. 34.

luând drept îndrumători și spectatori la ele bătrâni și veterani. Căci bătrânii pot să spună câte ceva mai înțelept decât tinerii<sup>48</sup>, iar bărbatul bătrân și bărbatul tânăr sunt două lucruri diferite, fiindcă cel dintîi, bătrânul, reprezintă mintea, iar al doilea, brațul, și amîndoi au nevoie unul de celălalt; nimic nu a făcut mai mult rău Imperiului roman decât faptul de a nu fi avut la cîrmă niciun bătrân viguros, precum nuca, cu scoarța zbîrcită de timp, la suprafață, dar cu miezul copt înlăuntru<sup>49</sup>.

Și pentru împărat lege să fie principiu: *deloc mîncare, fără sudoare*<sup>50</sup>. Căci datorită acestui exercițiu, trupul lui va fi mai sănătos și mai svelt, și cugetarea lui nu se va mai poticni, nefiind copleșită de numeroasele excreții puturoase. Unui asemenea împărat cine oare să-i fie dușman? Cum să se distreze cu mimi și bufoni un om de atare calitate și cum să nu-și atragă bunăvoința tuturor celor care îl vor vedea preocupat de grija lor și pregătindu-se pentru protejarea lor? Dacă, dimpotrivă, porțile palatului imperial se vor deschide pentru comedieni și nerușinați și dacă vor fi introduși la Curte oameni vrednici să fie azvârliți în Barathron<sup>51</sup>, care să se înfrățească în nevolnicie cu stăpânul lumii civilizate, precum și paraziți care, aprobându-i toate părerile, să-i strice dreapta cugetare, dacă și celor vrednici să împăratească ușierii le vor trânti în nas prima poartă, și dacă va fi copleșit cu cinstiri cel care a imitat papagalul și a îngănat privighetoarea, în vreme ce aceia care vorbesc omenește, dar mai ales vorbesc despre lucruri dumnezeiești vor pribegi lipsiți de cinstire, nehrăniți de nimeni, dar hrănind în schimb ei înșiși paraziții care se îngrașă sugându-le trupul, iar dacă vor exista premii pentru trufie și nevolnicie, iar virtutea va fi lăsată deoparte ca un lucru zadarnic, *prăfuit și mucegăit*<sup>52</sup>, cum crezi că le vor merge unor asemenea oameni treburile? Nu e vădit pentru toți, chiar dacă noi n-o spunem?

**Filantropia împăratului.** Dar cum trebuie să fie filantropia împăratului? Asemenea filantropiei lui Dumnezeu. El nu trebuie să tragă de bună voie sabia din teacă, ci numai de nevoie și silit cu forța. Căci pe împăratul ceresc va trebui să-l imite, iar de nu, va fi făcut de rușine de regina albinelor, singura dintre albine lăsată fără ac de natură. Acela care cu ușurință trage sabia din teacă, nu împărat se cheamă, ci gâde, acela nu pe Dumnezeu îl are drept model și nu este plăsmuit după chipul și asemănarea Lui, ci după cruzii demoni care se hrănesc cu sângele oamenilor. Și nu-i voi restrânge cu totul împăratului dreptul de a folosi sabia – să nu se ridice cineva împotriva cuvântării mele și să nu-mi răstălmăcească vorbele – căci știu, preabunule împărat, că încălțările și veșmintele tale purpurii<sup>53</sup> sunt simboluri ale focului. Iar puterea focului e de două feluri: luminătoare și arzătoare, ceea ce înseamnă o putere binefăcătoare și una pedepsitoare<sup>54</sup>. Folosește, dar, pedepsele, dar cât mai puțin. Luminează neconținut, dar să arzi cu măsură. Asta vrea să spună și făclia purtată înaintea autocratorului, de care se servește numai pentru ca să lumineze și nu neapărat pentru ca să distrugă prin foc.

Strălucește, așadar, și tu prin facerile tale de bine. Mai presus de toate, respectă următorul meu îndemn: spun, așadar, că omul care urmează să conducă trebuie să fie, în privința virtuții, mai presus de orice om. Căci, după cum conducătorul oilor nu este oaie, ci negreșit un om, iar conducătorul boilor nu este bou, ci un bouar înzestrat cu rațiune și cu mult mai presus prin natură de cei pe care-i conduce, tot așa și cîrmuitorul de oameni trebuie să-i depășească pe oameni în aceeași măsură în care păstorul depășește oile și bouarul boii. Nu te voi încărca cu povara excesivă a parezei mele, ci voi păstra unele lucruri și pentru alt prilej și, cu ajutorul lui Dumnezeu, îți voi

48 Grigore din Nazianz, *Epist.* 41.

49 P. Gautier, editorul parezei lui Teofilact, sugerează (p. 205, n. 25, cf. p. 63, n. 67) că ar fi vorba aici de o aluzie la împăratul Alexie I Comnenul care tocmai luase puterea și care avea în momentul rostirii cuvântării aici traduse în jur de 25 de ani.

50 Synesios, *Epistulae*, 148.

51 gr. Βάραθρον, prăpastie foarte adâncă la Atena, în spatele Acropolei, în care erau aruncați condamnații la moarte, cf. gr. Καιάδα, la Sparta, lângă muntele Taiget, cu care uneori este confundată.

52 Synesios, *Dion*, 11.

53 În Bizanț, încălțările și veșmintele purpurii erau rezervate exclusiv împăraților.

54 Paul Gautier trimite la interpretarea similară a culorii purpurii făcută de Teofilact în scrisoarea adresată de el marelui econom, cf. *Theophylacte d'Achrida, Discours, traités, poésies*, I, p. 173 (CFHB, XVI/1).

pregăti ce mi-a mai rămas de spus. Măcar de-aș vedea că primești cu plăcere cele spuse și că asimilezi cele ingurgitate și că le folosești roadele pentru maturizarea ta spirituală. Cinstește cuvântarea și fii cinstit prin cuvântări și, dând mereu ascultare sfintei tale mame și lăsându-te condus de frâiele ei, să-l ai mereu pe Dumnezeu împreună lucrător la faptele tale și sprijinitor al împărăției tale. Te vor ajuta, fără îndoială, virtutea și binecuvântările mamei tale, care coboară asupra creștetului tău și-ți întăresc casa împărătească și pe cea sufletească.

THE ORATION OF THEOPHYLACT OF OHRID  
TO THE PORPHYROGENNETOS CONSTANTINE DOUKAS

THIS BYZANTINE TEXT was first published in 1651 in Paris by the erudite Jesuit Pierre Poussines (1609–1686), who dedicated its *editio princeps* (with Latin translation and comments) to Louis XIV – hinting thus at a parallel between the young French king, ruling under the regency of his mother, Anne of Austria, and the young Byzantine *basileus*, equally placed under the guardianship of his mother, Mary ‘of Alania’. Scholars argued copiously on the issue of the literary genre which governs the discourse composed by the imperial preceptor Theophylact (future bishop of Ohrid); the first editor of the oration considered it a twofold work – an *enkomion* dedicated mainly to the *basilissa* and a *parænesis* aimed at the emperor – while, more recently, Paul Gautier considered it as a mere λόγος βασιλικός, a token of praise brought to Constantine and to his mother. A more balanced viewpoint belongs to Herbert Hunger, who placed this rhetorical piece within the isocratic tradition of the ‘organic’ parænetic discourse – as opposed to the gnomic tradition of the ‘parænetic chapters’.

The oration of Theophylact reveals several aspects of the Byzantine civilization which, as a result of illuminist preconceptions, are usually (even nowadays) overlooked. This piece of Byzantine rhetoric epitomizes the reverence towards women in Byzantium, stirred up by their spiritual and intellectual merits, by their religious fervour, their benevolence and practice of charity, their interest for culture, sciences and the arts, by their ability of judiciously exercising the political governance, of educating and guiding a future *basileus*. This text was not meant for private lecture, but for the pageantry of a feast held at the Palace; moreover, it unveils not only the Byzantine conception regarding the ritual of the court, but also aspects of mere civility, good taste and good manners, of courtesy prescribed by the rules of social decorum. One could even distinguish within it a subtle and refined expression of gallantry that the imperial preceptor aims at the Iberian princess, forced, as she is, to cope with the dramatic circumstances of her fate as a member of the Byzantine ruling family. His discourse might even serve as an invitation to ponder upon the diversity within unity, characteristic to the European world – a feature surely more obvious to the Jesuit Pierre Possines, during the reign of the most Christian king Louis XIV, then to us nowadays, during an age of world-wide globalization. (*Abstract by V. Bedros*)

## The Gothic Psalter in Munich – A Witness in the Case of the Orthodox αἵνοι Wall Paintings

Günter Paulus Schiemenz

### Introduction

FOR THE CHRISTIANS, the Book of Psalms has always been the most favourite book of the Old Testament, but only the last three psalms, 148–150 (the αἵνοι or laud psalms) gained access to wall painting in Orthodox churches. To explain their privileged role, several hypotheses have been suggested. At the end of the *orthros* service (the matins) as performed in Orthodox churches, the full text of the psalms 148–150 is sung;<sup>1</sup> on special occasions, the psalms are replaced by a hymn which consists of Ps. 150. 6, Ps. 148. 1 and an alien verse, Ps. 64. 2.<sup>2</sup> It has been concluded that the paintings are prompted by this liturgical use and that they represent, therefore, an instance of painted liturgy.<sup>3</sup> This explanation remains, however, unsatisfactory, as the paintings nowhere match the psalmody in the *orthros*. Early depictions of laud psalms do not extend beyond the 149<sup>th</sup> psalm, being even restricted sometimes to the 148<sup>th</sup> psalm; even later, when the 150<sup>th</sup> psalm was included, the verses of the three psalms were never fully illustrated, psalm 150:6 only rarely so, and the sequence Ps. 150. 6, Ps. 148. 1, Ps. 64. 2 not at all.<sup>4</sup> Furthermore, the aforementioned hypothesis fails to give an explanation to the fact that only these parts of the *orthros* office entered into the iconographic selections, while none of the many other psalms sung elsewhere in the services of the Orthodox Church shared this fate.

- 1 H. Brockhaus, *Die Kunst in den Athos-Klöstern* (henceforth Brockhaus), Leipzig, 1891, 2<sup>nd</sup> edition 1924, p. 80; *Ἐπολόγιον τὸ μέγα*, Ἀθήναι, 1988, pp. 99–101.
- 2 Brockhaus, p. 80; *Ἐπολόγιον τὸ μέγα*, p. 99.
- 3 Cf. R. Stichel, *Beiträge zur frühen Geschichte des Psalters und zur frühen Wirkungsgeschichte der Psalmen* [Abhandlungen der Nordrhein-Westfälischen Akademie der Wissenschaften, 116], Paderborn, 2007, pp. 252–257. Cf. G. P. Schiemenz, "The *Hermeneia* and the Convocation of the Chosen People", in *Études Byzantines et Post-Byzantines*, 6 (2011), (pp. 487–515) pp. 490–492.
- 4 G. P. Schiemenz, "The 148<sup>th</sup> Psalm in the Monastery Karakallou on Mount Athos", in *CB*, 27 (1997), (pp. 59–81) pp. 72–76; *idem*, "Die letzten Psalmen in der Christi-Geburt-Kirche in Arbanasi", in *Ἐπετηρίς Ἐταιρ. Βυζ. Σπουδῶν*, 49 (1994–1998) [1999], (pp. 151–184) p. 151; *idem*, "Who are the Kings of Psalms 148. 11 and 149. 8 in St. John's Cathedral in Nicosia? Iconographical and Iconological Relations between the Revelation of St. John and the Last Psalms", in *Ἐπετηρίδα Κέντρου Μελετῶν Ἱερᾶς Μονῆς Κύκκου* (henceforth *EKMIMK*), 5 (2001), (pp. 141–173) p. 142; *idem*, "Paintings of the Laud Psalms in Roumania", in *Ἐπετηρίς Ἐταιρ. Βυζ. Σπουδῶν*, 51 (2003), (pp. 49–84) pp. 50–53; *idem*, "King David's Chant in St. John's Cathedral in Nicosia and its Place in the Iconography of the Last Psalms", in *EKMIMK*, 7 (2006), (pp. 199–232) pp. 201, 203; *idem*, "The Ainoi Psalms in the Barlaam Monastery ( Meteora)", in *CB*, 34: *Autour de l'icône* (2006), (pp. 179–214) pp. 182, 184; *idem*, "The Seven Councils in St. John's Cathedral in Nicosia and their Relation to the Laud Psalms", in *EKMIMK*, 9 (2010), (pp. 81–128) pp. 89–90; *idem*, "A New Look at the Narthex Paintings at Lesnovo" (henceforth "Lesnovo"), in *Byzantion*, 82 (2012), (pp. 347–396) pp. 351–352; *idem*, "Laud Psalms Paintings in the Palaiologan Realm? The Case of Hagios Nikolaos Zarnatas", in *RESEE*, 51 (2013), (pp. 185–210) pp. 186–187.

A related hypothesis focussed on the fact that laud psalms paintings are frequently encountered in narthices. The narthex is an addition to the naos in which, *e. g.*, funeral services are performed, and as the laud psalms play a role in obsequies, it has been asserted that such iconographic choice was driven by this particular liturgical use.<sup>5</sup> The postulate has even been used as a reciprocal argument: the depiction of laud psalms paintings in a certain space was invoked as confirmation of the fact that the inspected area had funerary functions.<sup>6</sup> This hypothesis, however, is equally untenable. The narthex harbours a variety of different wall paintings and serves a number of purposes without relationship between the one and the other; from a methodological point of view, it is impossible, therefore, to infer a specific relationship in an arbitrarily selected case. Furthermore, neither obsequies nor laud psalms paintings are restricted to the narthex. On the one hand, funerals in the naos are well documented.<sup>7</sup> On the other hand, laud psalms paintings are seen in other areas in the church, including those which are obviously unsuitable for funeral offices, and even in trapezas,<sup>8</sup> where it can be taken for granted that no obsequies were performed.

Consequently, the reliance of the laud psalms paintings upon their liturgical use has the character of an axiom and is the result of deductive, rather than inductive, reasoning. But though it faces serious objections, this hypothesis is not entirely ruled out. For a more solid examination, a new piece of evidence would be helpful; it should meet all the standards of wall paintings and be yet obviously incompatible with the proposed explanations. To qualify for such task, the piece of evidence must contain pictures of the three laud psalms – and exclusively of these three psalms –, pictures depicting a comparable number and choice of verses as in the wall paintings, exhibiting a reasonably similar iconography. On the other hand, to exclude any relations with hymns sung in the narthex or in any other part of the church, these illustrations must not be wall paintings. Furthermore, to exclude any influence of Orthodox liturgical use, they must be unequivocally non-Orthodox.

Such a piece does indeed exist. It is the psalter Clm 835 (ca. 1200) in the Bavarian State Library in Munich.<sup>9</sup>

- 
- 5 V. J. Đurić, *Byzantinische Fresken in Jugoslawien* (henceforth Đurić), München, 1976, pp. 79, 94, 273; D. Piguet-Panayotova, "La chapelle dans la tour de Khrelju au monastère de Rila", in *Byzantion*, 49 (1979), (pp. 363–384) pp. 377–380, 384; D. Piguet-Panayotova, *Recherches sur la peinture en Bulgarie du bas moyen âge*, Paris 1987, pp. 290–293; H. Deliyanni-Doris, "Die Wandmalereien des 15. Jahrhunderts in Ajios Nikolaos in Zarnata", in M. Restle (ed.), *Festschrift für Klaus Wessel zum 70. Geburtstag: in memoriam* [Münchener Arbeiten zur Kunstgeschichte und Archäologie, 2], München, 1988, (pp. 57–85) pp. 63–64; C. Gabelić, *Манастир Лесново. Историја и сликарство* (henceforth Gabelić), Belgrade, 1998, pp. 188–189, 281; I. Jevtić, "Le nouvel ordre du monde ou l'image du cosmos à Lesново", in A. Cutler, A. Papaconstantinou (eds.), *The Material and the Ideal. Essays in Medieval Art and Archaeology in Honour of Jean-Michel Spieser* [The Medieval Mediterranean, 70], Leiden, 2007, (pp. 129–148) pp. 145–146.
  - 6 Đurić, pp. 79, 94, 273; Piguet-Panayotova, "La chapelle", p. 384; Gabelić, pp. 189, 281.
  - 7 Schiemenz, "The Seven Councils", pp. 81–90; Schiemenz, "Lesново", p. 349.
  - 8 [A. N.] Didron, "Le Mont Athos. Iviron", in *Annal. Archéol.*, 18 (1858), (pp. 109–124) p. 117. In his *Liber pontificalis ecclesiae Ravennatis*, the abbot Agnellus reported that Archbishop Neon of Ravenna (5th century) ordered to paint *Istoriām psalmi, quam cotidie cantamus, idest: Laudate Dominum de cellis* (= Ps. 148) at a wall of his *triclinium*.
  - 9 N. Morgan, *Early Gothic Manuscripts, I, 1190–1250*, London–Oxford, 1982, pp. 68–72; *Gemalt mit lebendiger Farbe. Illuminierte Prachtsalsterien der Bayerischen Staatsbibliothek vom 11. bis zum 16. Jahrhundert*, Luzern, 2011, pp. 26–45.

THE CODEX CLM 835 is a lavish manuscript which obviously served representative purposes; its excellent state of preservation confirms that it has not been in liturgical use. It was manufactured in England ca. 1200 and is likely to be a wedding gift of Walter II de Lacy († 1241) to his bride Margaret de Briouze.<sup>10</sup> Five series of full page miniatures have been inserted into the Latin text: I. pictures illustrating events related in Genesis, Exodus, Numeri, Joshua and scenes of the life of Jesus, between the calendar and Ps. 1 (fol. 8r–30v); II. the temptation of Jesus and his miracles, between Ps. 51 and Ps. 52 (fol. 65<sup>r</sup>–72<sup>v</sup>); III. scenes in Ruth, Kings, Daniel, Judith, Esther, and Jonas between Ps. 100 and Ps. 101 (fol. 104<sup>r</sup>–111<sup>v</sup>); IV. the Tree of Jesse and scenes from Kings, between Ps. 108 and Ps. 109 (fol. 121<sup>r</sup>–122<sup>v</sup>); V. between Ps. 150 and the Canticles, more scenes of the life of Jesus preceding five pages illustrating psalms 148–150 and a picture of King David playing his harp, surrounded by four scribes, which is followed by scenes of the life of David (fol. 146<sup>r</sup>–149<sup>r</sup>).

In other Latin as well as Greek illuminated psalter manuscripts, verses which refer to Old Testament events are illustrated by the corresponding scenes (e. g. Ps. 77. 13, Ps. 14. 53 and Ps. 105. 9, 11 by the passage through the Red Sea<sup>11</sup>), and verses which have been interpreted as prophecies of the Messiah Jesus Christ, by the equivalent New Testament events.<sup>12</sup> In Clm 835, this is not the case: there is no correlation whatsoever between the text and the miniatures, even not for psalms 148–150, because the miniatures are separated from the pertinent text by New Testament pictures. No miniature is authenticated by inscriptions, but even in the illustrations of the psalms, the correlation with the individual verses is obvious.

#### *The illustrations of the laud psalms: Psalm 148*

TWO FULL PAGE miniatures have been devoted to the 148<sup>th</sup> psalm. The first miniature (fig. 1) illustrates Ps. 148. 1–8. A pointed mandorla held from below by a standing angel is surrounded by quarter-circles at the four corners and two semicircles between the mandorla and the vertical side margins of the picture. Ps. 148. 1, *laudate Dominum de caelis, laudate eum in excelsis*: In the central mandorla, Jesus Christ is enthroned. He has raised his right hand in a gesture of speaking; his speech is written on the book which he holds with his left hand: ALPHA ΕΓΩ, *I am the beginning*. This is an abridged version of Apc. 1. 8, *ego sum Alpha et Omega, dicit Dominus Deus, qui est et qui erat et qui venturus est, Omnipotens*, in Greek, *ἐγὼ εἰμι τὸ ἄλφα καὶ τὸ ὰ, λέγει ὁ κύριος, ὁ θεός, ὁ ὢν καὶ ὁ ἦν καὶ ὁ ἐρχόμενος, ὁ παντοκράτωρ*,<sup>13</sup> and thus the equivalent of the epithet *Pantokrator* given to the Lord of Ps. 148. 1 and of the letters *ὁ ὢν* inserted upon his nimbus in many Greek laud psalms illustrations. Verse 2, *laudate eum omnes angeli eius, laudate eum omnes virtutes eius*: The half-figures of four angels are located in the left upper quarter-circle; they praise the Lord in the centre with their raised hands. Verse 3, *laudate eum sol et luna, laudate eum omnes virtutes eius*: The right upper quarter-circle contains a nimbed youth who holds a disk – the sun – in his veiled hands, and a nimbed woman who has the sickle of the moon in her bare hands. The blue background is dotted with many stars.

<sup>10</sup> *Gemalt mit lebendiger Farbe*, pp. 34–35.

<sup>11</sup> S. Dufrenne, *Tableaux synoptiques de 15 psautiers médiévaux à illustrations intégrales issues du texte*, Paris, 1978.

<sup>12</sup> Dufrenne, *Tableaux*, e. g., *Annunciation, Birth of Christ, Adoration of the Magi* (Ps. 71. 6, 10), *Baptism* (Ps. 28. 3; 73. 13; 76. 17; 113. 3, 5), *Temptation* (Ps. 90. 11), *Jesus and the Samaritan woman* (Ps. 35. 10), *Jesus and Zachaeus* (Ps. 84. 3), *Transfiguration* (Ps. 88. 13), *Raising of Lazarus* (Ps. 29. 4), *Entry into Jerusalem* (Ps. 8. 3), *Jesus washing Peter's feet* (Ps. 50. 9), *Last Supper* (Ps. 40. 10), *Crucifixion* (Ps. 21. 17–19; 68. 22; 73. 12), *Anastasis* (Ps. 67. 7; 81. 8), *Resurrection* (Ps. 30. 5). Cf. C. Walter, "Christological Themes in the Byzantine Marginal Psalters from the Ninth to the Eleventh Century", in *REB*, 44 (1986) pp. 269–287. For a discussion of the impact of liturgy on christological miniatures of the 9<sup>th</sup> century marginal psalters, cf. M. Evangelatou, "Liturgy and the Illustration of the Ninth-Century Marginal Psalters", in *DOP*, 63 (2009), pp. 59–116.

<sup>13</sup> Cf. Apc. 21. 6, 22. 13.

- 1 Ps. 148. 1–9 (Gothic Psalter Clm 835, fol. 146<sup>v</sup>) © Bayerische Staatsbibliothek München, urn:nbn:de:bvb:12-bsb00012920-3
- 2 Ps. 148. 7–10 (Gothic Psalter Clm 835, fol. 146<sup>v</sup>) © Bayerische Staatsbibliothek München, urn:nbn:de:bvb:12-bsb00012920-3



Verse 4, *laudate eum cæli cælorum et aqua quæ super cælum est*: The upper part of the left semicircle consists of green horizontal waves, evidently the water which is above the heaven. Whether the brown zone with a wavy ornament below the green water is intended to represent verses 5 and 6 or the earth of verse 7, remains a matter of conjecture; verses 5 and 6 may be understood as a sort of summary of the preceding verses, and are not easy to illustrate: (5) *laudent nomen Domini qui dixit et facta sunt, ipse mandavit et creata sunt* (6) *statuit ea in sæculum et in sæculum sæculi, præceptum posuit et non præteribit*. Verse 7, *laudate Dominum de terra* (perhaps the brown area in the left semicircle), *dracones et omnes abyssi*: In the right semicircle, three dragons sit in the open mouth of a monster head (representing the abysses) and have their heads directed towards the Lord in the centre. Verse 8, *ignis grando nix glacies, spiritus procellarum quæ faciunt verbum eius*: The left lower quarter-circle contains four sections. One of them is red: the fire. The zone in the very corner is bright and is separated from the neighbouring areas by an undulating black line; it may represent the snow, and the undulating line the movements caused by the stormy wind. The remaining two sections, then, would remain for hail and ice, two forms of frozen water. Verse 9, *montes et omnes colles, ligna fructifera et omnes cedri*: The right lower quarter-circle contains the mountains and hills, and a tree in front of each of them, some bearing fruit.

The second miniature (fig. 2) consists of six circular compartments embedded in an intricate pattern of ornaments within a rectangular frame.<sup>14</sup> In the six compartments, the beginning of Ps. 148. 7 and the verses 10–14 are illustrated. Ps. 148. 7, *laudate Dominum de terra*: As in the psalm text, the beginning of verse 1, *laudate Dominum*, is repeated: In the left upper circle, Christ is enthroned, has his right hand raised in a gesture of speaking and holds a book (without letters) in his left hand. Verse 10, *bestiæ et universa pecora, serpentes et volucres pinnatæ*: In the right upper circle, birds, quadrupeds and snakes come to praise the Lord in the adjacent circle. Verse 11, *reges terræ et omnes populi, principes et omnes iudices terræ*: In the circle below the Lord of Ps. 148. 7, six males are kneeling and have their arms raised to praise the Lord above them. One of them wears a crown; two different caps mark the princes and the judges. The earth of psalm 148. 11 is indicated by the brown, undulating ground on which they are kneeling. In the adjacent circle to the right, *iuvenes et virgines, senes cum iunioribus laudent nomen Domini* (Ps. 148. 12): a group of people, again kneeling on brown ground,

14 Morgan, *Early Gothic Manuscripts*, fig. 84 (fol. 146v).



- 3 Ps. 149. 1–5 (Gothic Psalter Clm 835, fol. 147<sup>r</sup>) © Bayerische Staatsbibliothek München, urn:nbn:de:bvb:12-bsb00012920-3
- 4 Ps. 149. 6–9 (Gothic Psalter Clm 835, fol. 147<sup>v</sup>) © Bayerische Staatsbibliothek München, urn:nbn:de:bvb:12-bsb00012920-3

their raised arms outstretched to the Lord of Ps. 148. 7. The two lower circles are devoted to Ps. 148. 13 and 14: (13) *quia exaltatum est nomen eius solius*: to the left, eight standing persons have their arms and hands raised towards the heaven above them. In heaven, the half figures of two angels praise the Lord in the same way. (14) *Confessio eius super cælum et terram, et exaltabit cornu populi sui. hymnus omnibus sanctis eius, filiis Israel populo adpropinquanti sibi*: Crowds of standing people praise the Lord in a similar way. Those to the left wear nimbi: *hymnus omnibus sanctis*.

#### *The illustrations of the laud psalms: Psalm 149*

IN THE NEXT miniature (fig. 3), six scenes are depicted in three tiers. Each tier consists of two arches supported by three columns. The upper tier illustrates Ps. 149. 1, *cantate Domino canticum novum, laus eius in ecclesia sanctorum*. To the left of the middle column, *Dominus*, the Lord, is sitting similar to the illustration of Ps. 148. 1, 7. To the right of the column, he is approached by five kneeling monks (their tonsure indicates their status). Four of them hold long scrolls. Though there is no writing on them, it is clear that they represent the texts of the hymns they are singing. It should be noted that the *Vulgata* text of the psalms is based on the *Septuagint*, and that *sancti* – translating, in other contexts, the word ἅγιοι – is, in Ps. 148. 13 and 149. 1, 5, 9, the translation of ὄσιοι. Ὄσιος, however, stands for a lower degree of sanctity; the common iconography of ὄσιοι is monks.<sup>15</sup> So, monks singing a new song to the Lord in the church (represented by the arches) are an adequate illustration of the verse.

15 G. P. Schiemenz, "The Role of the Church in the Laud Psalms Paintings in St. John's Cathedral in Nicosia", in *EKMIMK*, 8 (2008), (pp. 141–170) p. 142; *idem*, "The Faithful with Two-Edged Swords in Their Hands. The Illustration of Psalm 149. 6 in St. John's Cathedral in Nicosia", in *EKMIMK*, 10 (2013), (pp. 137–182) pp. 147–153. In the Slavonic translation of the LXX (such as the Serbian psalter in Munich), ὄσιος has been rendered as прѣподобнѣ, *holy, blessed, venerable, pious, god-fearing, saintly* (T. A. Lysaght, *Old Church Slavonic (Old Bulgarian)–Middle Greek–Modern English Dictionary*, Wien, 1983, p. 335); references exclusively to psalms, though not to the αἵνοι; cf. J.-P. Deschler, *Kleines Wörterbuch der kirchenslavischen Sprache*, München, 1987, p. 156 (*ehrwürdig, fromm, heilig*). According to

5 Ps. 150. 1–6 (Gothic Psalter Clm 835, fol. 148<sup>r</sup>) © Bayerische Staatsbibliothek München, urn:nbn:de:bvb:12-bsb00012920-3



In the left part of the middle tier, five standing persons raise their hands up to the Lord above them: verse 2, *laetetur Israhel in eo qui fecit eum et filii Sion exultant in rege suo*. To the right of them, three musicians praise the name of the Lord; a singer who holds his music score in his left hand, stands between a man who plays a bagpipe, and a man playing a psaltery: verse 3, *laudent nomen eius in choro, in tympano et psalterio psallant ei*. The left part of the lowest tier has two kneeling persons between four standing figures, all depicted below Christ leaning out of heaven; Christ grasps the hands of those standing: verse 4, *quia beneplacitum est Domino in populo suo et exaltabit mansuetos in salute*. In the right compartment, a large group of standing monks with nimbi raise their hands to the Lord: verse 5, *exultabunt sancti in gloria, laetabuntur in cubilibus suis*. Their nimbi account for the word *sancti* which, again, stands for *ῥοιοι* in the LXX, hence monks, as indicated by their tonsure.

The illustration of psalm 149 is continued on the next page (fig. 4). Again, the pictures are arranged in three tiers; the middle and the lower tiers are divided by a vertical strip into two square compartments each. In the upper tier, Jesus Christ is enthroned within a pointed mandorla, very similar to the Ps. 148. 1 miniature, though the book in his left hand is closed. The mandorla is framed by two large candlesticks and also, on both sides, by a *hexapterygon* (seraph) standing on a winged wheel, the usual representation of the thrones (cf. Ez. 10. 9). The seraphim and the thrones are the first and the third *τάγμα* of the first *τάξις* of the hosts of heaven according to Ps. Dionysius Areopagita.<sup>16</sup> This, then, is the Lord in Majesty of the vision of Ezechiel.

E. Zenger, *Getreue (the faithful)* is preferable to *Fromme (the pious ones)* as the translation of the Hebrew equivalent of *ῥοιοι* in the Masoretic text; "Getreue' ... betont den Aspekt der Loyalität gegenüber JHWH bzw. der Bindung an ihn": F.-L. Hossfeld, E. Zenger (eds.), *Psalmen 101–150* [Herders Theologischer Kommentar zum Alten Testament], Freiburg–Basel–Wien, 2008, p. 855.

16 [A. N.] Didron, "Iconographie des anges, V. Hiérarchie", in *Ann. Archéol.*, 18 (1858), (pp. 33–48) pp. 34–36; [A. N.] Didron, *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine* (Paris 1845) (reprint New York, 1964, [Burt Franklin Research & Source Works Series, 45]), pp. 71–72, 74; G. Heil, A. M. Ritter (eds.), *Corpus Dionysiacum, 2, Pseudo-Dionysius Areopagita, De Cælesti Hierarchia. De Ecclesiastica Hierarchia. De Mystica Theologia. Epistulae* [Patristische Texte und

The word *sancti* of Ps. 149. 5 represents the subject within a longer sentence which extends until the end of the psalm;<sup>17</sup> the three swordbearers of Ps. 149. 6 (middle tier, left) are therefore nimbed: verse 6, *exaltationes Dei in gutture eorum, et gladii ancipites in manibus eorum*. To their right, Ps. 149. 7 is illustrated, *ad faciendam vindictam in nationibus, increpationes in populis*: a nimbed swordbearer (as in Ps. 149. 5, *sanctus*) grasps a youthful person by his hair. The hand of God coming out of a segment of heaven clutches the wrist of a young man; another male figure is kneeling in a gesture of prayer.

In the lower tier, the final verses of Ps. 149 are illustrated; to the left, verse 8, *ad alligandos reges eorum in conpedibus et nobiles eorum in manicis ferreis*: six kings and nine bare-headed men are seated, the kings with chained feet, the nobles with tied hands. The picture to the right illustrates the final triumph of the pious, verse 9: *ut faciant in eis iudicium conscriptum; gloria hæc est omnibus sanctis eius. Omnes sancti*, a large group of nimbed people, are already in heaven; two more, resembling the kneeling persons of Ps. 149:4, are still on earth. In the lower right corner, the open mouth of hell is ready to devour all enemies of the Lord and of the Chosen People.

### *The illustrations of the laud psalms: Psalm 150*

THE FINAL MINIATURE (fig. 5) follows the same pattern: three tiers, the middle and the lower tier subdivided by a column. The centre of the upper tier is occupied by Christ, though sitting not on a throne but upon an iconographic motif usually labelled as the double rainbow. The mandorla is not of the pointed type, but a quadrifoil. Three seated persons with nimbi to the left and a group of bearded and beardless men standing to the right are singing lauds to the Lord. They grasp in their hands long scrolls which, though lacking inscriptions, allude to the hymns they are intoning. The picture illustrates Ps. 150. 1–2, *laudate Dominum in sanctis eius, laudate eum in firmamento virtutis eius; laudate eum in virtutibus eius, laudate eum secundum multitudinem magnitudinis eius*. The nimbi of the seated singers take into account the words *in sanctis eius*, while a blue and white cloud above their heads stands for the firmamentum.

The middle tier is devoted to the praise of the Lord by music, Ps. 150. 3–4, *laudate eum in sono tubæ, laudate eum in psalterio et cithara; laudate eum in tympano et choro, laudate eum in cordis et organo*: to the left of the column, three musicians raise their faces to the Lord in the upper tier, holding (from left to right) a cithara, a psalter and a tuba; opposite to them, to the right, stand a singer with his music score, a bassoonist and a young man operating the bellows of an organ (*organum* renders *ὄργανον* in the LXX; *ὄργανον* originally means instrument in general, but already the Carolingian Utrecht and Stuttgart psalters illustrate Ps. 150. 4 with organs<sup>18</sup>).

Studien, 67], Berlin–Boston, 2012 (2<sup>nd</sup> edition), pp. 26–27; G. P. Schiemenz, "All Saints in Post-Byzantine Wall Painting", in *Byzantinoslavica*, 71 (2013), pp. 278–312.

17 Schiemenz, "The Faithful", p. 163.

18 H.G. Liddell, R. Scott, *A Greek-English Lexicon*, Oxford, reprinted 1951, p. 1245; E. T. De Wald, *The Stuttgart Psalter Biblia folio 23 Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart* [Illuminated Manuscripts of the Middle Ages], Princeton, 1930, facsimile; E. T. De Wald, *The Illustrations of the Utrecht Psalter* [Illuminated Manuscripts of the Middle Ages], Princeton–London–Leipzig, [1932], p. 65, pl. cxxx; J. H. A. Engelbregt, *Het Utrechts Psalterium. Een Eeuw Wetenschappelijke Bestudering (1860–1960) The Utrecht Psalter. A century of critical investigation (1860–1960)*, Utrecht, 1965, pp. 162, 167, pl. 68; *Der Stuttgarter Bilderpsalter Bibl. Fol. 23 Württembergische Landesbibliothek Stuttgart*, 1, *Faksimile*, Stuttgart, 1965; K. van der Horst, J. H. A. Engelbregt, *Utrecht-Psalter, Kommentar* [Codices Selecti, Commentarium vol. LXXV], Graz 1984, facsimile and p. 92; R. McKitterick, "The Historical Context: Carolingian Wealth, Faith and Culture", in K. van der Horst, W. Noel, W. C. M. Wüstefeld, *The Utrecht Psalter in Medieval Art. Picturing the Psalms of David*, Utrecht, 1996, pp. 1–21, fig. 6; P. Burkhart, "Kunsthistorische Einführung", in V. Trost, A. Pataki-Hundt, E. Huhsmann (eds.), *Kupfergrün, Zinnober & Co. Der Stuttgarter Psalter*, Stuttgart, 2011, pp. 19–77, p. 35, fig. on p. 34.

In the left part of the lower tier, three people ring bells – the cymbals of Ps. 150. 5, *laudate eum in cymbalis bene sonantibus, laudate eum in cymbalis iubilationis*. Ps. 150 concludes with verse 6 on the right side of the column in the lower tier: *omnis spiritus laudet Dominum*. King David, the alleged author of the psalms, joins four singers; a long scroll in his hand represents the hymn which they chant in praise of the Lord.

*The illustrations of the laud psalms: General considerations*

THE GOTHIC MANUSCRIPT illustrates all the verses of the laud psalms, more strictly than in any wall paintings in Orthodox churches, in perfect correlation with the closing psalmody of the Orthodox *orthros* services, and yet it is obvious that such correlation is entirely fortuitous. The miniatures are literal illustrations of the psalm text, and there is no indication whatsoever that they have any metaphorical or symbolical meaning (the nimbi of the swordbearers of Ps. 149. 6 included<sup>19</sup>); as a wedding gift, the psalter Clm 835 has nothing in common with obsequies. In a different context, this vast body of miniatures might have served the purpose of a *Biblia pauperum*, but as part of an exceedingly luxurious manuscript of high intellectual standard, such assumption should not be advanced. It is entirely enigmatic why, in a psalter, so many unrelated scenes from the Old and New Testament have been illustrated, alongside only three psalms, those being the three laud psalms precisely. Compared to the psalm miniatures of the Clm 835, the wall paintings of the laud psalms in Orthodox churches show no significant differences. Rainer Stichel has rightly pointed out that once a painting is suspected to incorporate more than just the literal meaning, one should look for features alien to a straightforward illustration but characteristic for a presumed connotation.<sup>20</sup> The Orthodox wall paintings depicting the laud psalms, in the light of this comparison with the miniatures of the Gothic psalter in Munich, do not provide internal evidence which permits to establish a causal relationship with liturgy by means of inductive reasoning. There is no doubt that the influence of the liturgy cannot be excluded, but such influence remains hypothetical, and even more so an alleged dependency of the iconography of laud psalm towards a particular office of the Church.

PSALTIREA GOTICĂ DIN MÜNCHEN – MARTOR

ÎN CAZUL PICTURILOR MURALE ORTODOXE ALE PSALMILOR DE LAUDĂ

SUNT 150 DE psalmi în Psaltire, dar doar cei de la 148 la 150 ajung să fie ilustrați în picturile murale ale bisericilor ortodoxe. Faptul a fost pus pe seama funcției lor liturgice, în contextul utreniei sau al riturilor funerare. Această ipoteză tradițională este supusă unei verificări încrucișate: selectarea pentru ilustrare doar a psalmilor finali este urmată și în psaltirea gotică din München, care nu este ortodoxă și nu a fost niciodată folosită în cult, iar ale cărei miniaturi nu sunt picturi murale. Miniaturile ilustrează integral versetele psalmilor 148–150, într-o manieră relativ literală. Prin comparație, picturile murale nu conțin elemente specifice, care să pună în evidență influența liturghiei. În concluzie, explicațiile propuse în mod tradițional, fără a fi cu totul excluse, se dovedesc a fi totuși lipsite de sprijinul unor dovezi implicite. (*Traducere de V. Bedros*)

<sup>19</sup> Cf. Stichel, *Beiträge*, pp. 227–228; Schiemenz, "The Faithful", pp. 163–165.

<sup>20</sup> Stichel, *Beiträge*, p. 227.

## „De pe perete, pictura cea mută ne vorbește”. Implicații ale oralității în citirea imaginilor bizantine

Vlad Bedros

LA ÎNCEPUTUL SECOLULUI al XV-lea, Sf. Simeon al Salonicului<sup>1</sup> includea într-un tratat cu caracter apologetic, *Dialog întru Hristos împotriva tuturor erezilor și despre singura credință în Domnul și Dumnezeu și Mântuitorul nostru Iisus Hristos, precum și despre sfințele slujbe și toate tainele Bisericii* (Διάλογος ἐν Χριστῷ κατὰ πασῶν τῶν αἰρέσεων καὶ περὶ τῆς μόνης πίστεως τοῦ Κυρίου καὶ Θεοῦ καὶ Σωτῆρος ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ, τῶν ἱερῶν τελετῶν τε καὶ μυστηρίων πάντων τῆς Ἐκκλησίας), un pasaj referitor la problema imaginii de cult, invocată ca probă în cadrul unei polemici împotriva „latinilor”:

Ce altă abatere de la tradiția bisericească au mai scornit aceștia? Sfintele și cinstitele icoane au fost instituite cu pioșenie spre cinstirea dumnezeieștilor prototipuri, spre adecvata venerare<sup>2</sup> (τὴν κατὰ σχέσιν προσκύνησιν) de către credincioși a sfinților pe care ele îi înfățișează și spre vădirea adevărului prin imagini. Căci ele arată Cuvântul care pentru noi s-a întrupat și dumnezeieștile sale – spre folosul nostru – fapte, patimi, minuni și taine, încă și preasfântul chip al Maicii sale, sfântă și pururea fecioară, și al sfinților lui, și ne învață prin imagini cele spuse în istorisirea evanghelică și în celelate Sfinte Scripturi, folosind meșteșugul culorilor și alte materii ca pe o scriitură aparte. Aceștia însă, preschimbând totul, după cum am mai spus, înfățișează adeseori sfințele icoane într-un alt mod, contrar tradiției; căci în loc să le reprezinte veșmintele și părul, ei le înfrumusețează cu păr și haine omenești, care nu sunt o imagine a părului și a veșmântului, ci [chiar] părul și straiul unui cutare om, deci nicidecum imagine și simbol al prototipului. Aceste [imagini de cult] pe care ei le confecționează și le înfrumusețează sunt lipsite de evlavie și foarte neconforme sfințelor icoane, așa cum sunt rânduite ele de canonul celui de-al șaptelea sinod ecumenic. *Să nu fie nicidecum înfățișate* – spune acesta – *cele ce nu sunt edificatoare pentru chiar și cei mai de rând dintre oameni*. Ceea ce încalcă rânduiala nu este legitim; iar această [practică] nu este aprobată de către Părinți<sup>3</sup>. [trad. V. B.]

- 1 În legătură cu viața și cariera sfântului Simeon, v. David Balfour, *Political-Historical Works of Symeon Archbishop of Thessalonika*, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Viena, 1979; *idem*, „Symeon of Thessaloniki as a Historical Personality”, in *GOTR*, 28 (1983), pp. 55–72.
- 2 Concept al teologiei iconodule, care arată diferența dintre „venerarea” arătată imaginii (σχέτικη προσκύνησις) și mult mai intensă „adorare” (λατρευτική προσκύνησις) a prototipului ei. Cyril Mango, *The Art of the Byzantine Empire, 312–1453: Sources and Documents*, University of Toronto Press, Toronto, 1986, p. 169, n. 86.
- 3 Cap. 23, *Cele sfinte trebuie înfățișate cu evlavie și cuviință, în conformitate cu tradiția pe care am primit-o* (κγ'. Ὅτι δεῖ ἀνιστορεῖν εὐλαβῶς τὰ θεῖα καὶ εὐσεβῶς, καὶ κατὰ τὴν δεδομένην συνήθειαν): *Τί δὲ καὶ ἄλλο αὐτοῖς παρὰ τὴν ἐκκλησιαστικὴν ἑκαينوτομήθη παράδοσιν; τῶν ἁγίων καὶ σεπτῶν εἰκόνων εὐσεβῶς παραδεδομένων εἰς τιμὴν τῶν θείων προτοτύπων, καὶ τὴν κατὰ σχέσιν αὐτῶν τῶν ἁγίων εἰκονισμάτων προσκύνησιν τοῖς πιστοῖς, καὶ τὴν ἀλήθειαν ἐμφαινόντων εἰκονικῶς. Τὸν γὰρ σαρκοθέντα Λόγον δι' ἡμᾶς εἰκονίζουσι, καὶ πάντα τὰ ὑπὲρ ἡμῶν αὐτοῦ θεῖα ἔργα καὶ πάθη καὶ θαύματα καὶ μυστήρια, καὶ ἔτι τὸ πανάγιον εἶδος τῆς ἁγίας αὐτοῦ ἀειπαρθένου μητρὸς, καὶ τῶν ἁγίων αὐτοῦ, καὶ ἅπερ ἡ εὐαγγελικὴ ἱστορία καὶ αἱ λοιπαὶ θεῖαι Γραφαὶ λέγουσιν, ὡς γράμμασιν ἄλλοις, τῇ χρωματουργίᾳ καὶ λοιπῇ ὕλῃ εἰκονικῶς ἐχιδάσκουσιν, οὗτοι πάντα καινοτομοῦντες,*

Citatul, revelator pentru concepția referitoare la reprezentarea vizuală în Bizanțul târziu – cel care a constituit modelul emulat de culturile care au intrat târziu în „commonwealth”, cum este și cazul țării române –, surprinde mai ales prin faptul că imaginii i se prescrie o limită a asemănării. Rechizitoriul sfântului Simeon sugerează o temere legată de „abuzul mimetic”, care ar risca să pericliteze adecvata receptare a reprezentărilor sacre; autenticitatea acestora pare să fie așadar condiționată de rămânerea în limitele unui anumit cod de figurare – care instituie icoana ca *asemănătoare-dar-nu-aidoma* –, virtutea acestui canon vizual fiind aceea de a declanșa în privitor necesara referire la prototip, căutarea acestuia și, astfel, transferul venerației către el. Este relevant faptul că, deși este limpede că se referă la statui, discursul incriminează nu caracterul tridimensional al imaginii occidentale, ci apropierea ei prea intensă de referentul său vizibil, până la abrogarea distincției dintre ficțiune și realitate. Arătându-se prea insistent pe sine, imaginea de cult a „latinilor” mai degrabă ocultează prototipul ei, în loc să îl indice. Citatul ales din decizia sinodului de la Niceea II, ca supremă incriminare a abaterilor occidentale, este cel referitor la necesitatea ca imaginea să fie instantaneu decriptabilă de către un privitor naiv, care – pare să spună printre rânduri teologul bizantin – ar putea fi cu totul distras de la justa venerare, în fața unei atât de intense asemănări precum cea practică de „icoanele latinilor”. Practica de a trata sculpturile ca și cum ar fi vii, îmbrăcându-le și împodobindu-le cu bijuterii, în încercarea de a transgresa astfel limita dintre reprezentare și realitate, este atestată în Occidentul medieval<sup>4</sup>; rămâne de probat faptul că teologul bizantin ar fi beneficiat de o cunoaștere *de visu* a unei asemenea devoțiuni. Având însă în vedere faptul că păstoria sa cuprinde inclusiv intervalul stăpânirii venețiene asupra Salonicului (1423–1430), ipoteza nu este implauzibilă; pe de altă parte însă, Sf. Simeon putea primi informații despre aceste practici cultice inclusiv prin surse intermediare, mai ales în contextul polemicii aprinse cu Apusul.

În diatriba la adresa reprezentărilor occidentale se strecoară însă și un cunoscut loc comun al discursului medieval despre imagine: asemănarea ei cu scriitura („folosind meșteșugul culorilor și alte materii ca pe o scriitură aparte”). Acest topos are un trecut respectabil în Bizanț; în *Omilia a XIX-a despre cei 40 mucenici din Sebastia* (*Ὁμιλία ΙΘ' εἰς τοὺς ἀγίους τεσσαράκοντα μάρτυρας*), Sf. Vasile cel Mare afirmă: „ceea ce discursul istoric (*ὁ λόγος τῆς ἱστορίας*) face prezent prin mijlocirea auzului, este înfățișat în tăcere de arta picturii, prin *mimesis*”<sup>5</sup>. O recentă cercetare a Mariei Zoubouli, dedicată problemei imaginii în cultura bizantină, insistă însă asupra faptului că imaginile nu reprezintă doar o confirmare vizuală a unui text anume, fiind de fapt ireductibile la acesta, datorită autonomiei lor articulare discursive<sup>6</sup>; dar elocvența imaginilor – consacrată prin

*ὡς εἶρηται, καὶ τὰς ἱεράς εἰκόνας παρὰ τὸ νομισμένον ἑτέρῳ τρόπῳ πολλάκις ἀνιστοροῦσιν, ἀντὶ εἰκονικῶν ἐνδυμάτων τε καὶ τριχῶν, ἀνθρωπειαῖς θριξὶ καὶ στολαῖς καλλωπιζόντες, ὅπερ οὐκ εἰκῶν τριχὸς καὶ ἐνδύματος, ἀλλ' ἀνθρώπου τινός εἰσι θριξὶ καὶ ἐνδυμα, καὶ οὐχὶ εἰκῶν τε τῶν προτοτύπων καὶ τύπος. Καὶ παρὰ τὸ εὐλαβὲς δὲ ἀνιστοροῦσι ταύτας καὶ καλλωπιζοῦσιν, ὅπερ κατὰ τῶν ἁγίων εἰκόνων ἐστὶ μᾶλλον, ὡς τῆς οἰκουμένης ἕκτης συνόδου κανὼν ὑποτίθησιν. Οὐδὲ γὰρ ἀνιστορεῖν φησὶν αὐτοὺς τὰ τοὺς ἀπλουστέρους μὴ ὠφελοῦντα. Καὶ τὸ παρὰ τὴν τάξιν οὐκ εὐαγές. Καὶ οἱ Πατέρες τοῦτο οὐ παραδέχονται, PG 155, 112 B–C; conf. trad. lui C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire*, pp. 253–254.*

- 4 Marian Bleeke, „Versions of Pygmalion in the Illuminated *Roman de la Rose* (Oxford, Bodleian Library, Ms. Douce 195): The Artist and the Work of Art”, în *AH*, 33/1, (2010), p. 33. Cf. David Freedberg, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, University of Chicago Press, Chicago, 1989, pp. 285–288; Michel Camille, *The Gothic Idol: Ideology and Image-Making in Medieval Art*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989, p. 227; Kathleen Kameron, *Popular Piety and Art in the Late Middle Ages: Image Worship and Idolatry in England 1350–1500*, Palgrave, New York–Basingstoke, 2002, p. 102.
- 5 *Ἄ γὰρ ὁ λόγος τῆς ἱστορίας διὰ τῆς ἀκοῆς παρίστησι, ταῦτα γραφικῆ σιωπῶσα διὰ μιμήσεως δείκνυσι, PG 31, 509.*
- 6 Asupra naturii raportului dintre text și imagine în Evul Mediu timpuriu, v. în special Guglielmo Cavallo, „Testo e immagine: una frontiera ambigua”, în *Settimane di studio del centro italiano di studi sull'alto medioevo* 41: *Testo e immagine nell'alto medioevo*, I, Centro italiano di studi

formula Sf. Grigorie de Nissa: „pictura cea mută vorbește de pe perete”<sup>7</sup> – presupune faptul că ele pot comunica un conglomerat de semnificații discursive, imposibil de constituit în absența unei prealabile instruirii a celor care o „citesc”<sup>8</sup>.

Se poate vorbi uneori în cultura bizantină, după cum subliniază Maria Zoubouli, despre o mai mare încredere în virtuțile instructive ale imaginii decât în cele pe care le posedă discursul; autoarea invocă o formulare elocventă a lui Robert S. Nelson: „bizantinii conferă văzului un caracter dinamic, puternic, consecvent și chiar performativ, în sensul în care a vedea este echivalent cu a face”<sup>9</sup>. În consecință, imaginea constituie o reificare, într-o substanță vizibilă, a unui discurs ale cărui antiteze, alegorii, simboluri și metafore converg într-un enunț unitar, care este nu doar mai veridic, ci și mai profund. Așa cum remarcă Beat Brenk, concepția tradițională în arheologie și istoria artei, conform căreia imaginile au ca principală sarcină aceea de a ilustra un text specific, trebuie reevaluată în totalitate. Firește, imaginile sunt inspirate de anumite texte, dar faptul că vizualitatea aparține unui cu totul alt regim discursiv nu poate rămâne fără consecințe; imaginile pot exprima, în virtutea specificității lor, anumite idei ale căror comunicare textuală este dificilă sau imposibilă<sup>10</sup>. Discursul vizual reprezintă o modalitate de persuasiune cu valoare intrinsecă, și nu doar o reitarare a unui discurs textual, o amalgamare a unor fragmente cu sens autonom; imaginile îl animă pe spectator, în măsura în care rememorarea acțiunilor lui Hristos și ale sfinților suscită, ca agent emoțional, un elan anagogic. Paralelele cu discursul teologic trebuie deci operate cu precauție, numai în limitele între care se pot trasa echivalențe; narațiunea vizuală este activă mai ales în sfera reacției afective imediate și îngobează într-un spațiu-timp sacru narațiunile textelor care au inspirat-o, dimpreună cu cele ale textelor construite pe baza acestor surse literare, fapt care conferă imaginii, prin natura sa instantanee, o putere exegetică aparte<sup>11</sup>, a cărei forță vine mai degrabă din componenta ei lirică decât din cea narativă, descriptivă<sup>12</sup>.

Raportul dintre text și imagine în tradiția bizantină este cel mai pregnant ilustrat într-un gen literar aparte – *ekphrasis*<sup>13</sup>. Textele din această categorie nu constituie o „depliere” narativă a reprezentării, în care lucrurile înfățișate de pictor să fie reiterate discursiv, în folosul auditoriului sau al cititorilor, pentru o mai bună înțelegere a imaginii. Ele stau mai degrabă alături de *enargeia*, repovestirea unor narațiuni care comportă personaje angajate în diverse acțiuni; ambele „aspiră

sull’alto medioevo, Spoleto, 1994, pp. 31–64.

- 7 *Cuvânt de laudă pentru mucenicul Teodor (Εγκώμιον εις τὸν μάρτυρα Θεόδωρον): γραφή σωπῶσα ἐν τοίχῳ λαλεῖν*, PG 46, 739.
- 8 Maria Zoubouli, *L’Image à Byzance. Une nouvelle lecture des textes anciens*, Association Pierre Belon, Paris, 2013, pp. 204–205.
- 9 R. S. Nelson, „To Say and to See: Ekphrasis and Vision in Byzantium”, în *idem* (ed.), *Visuality Before and Beyond the Renaissance: Seeing as Others Saw*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000, p. 155.
- 10 Beat Brenk, *The Apse, the Image and the Icon. An Historical Perspective on the Apse as a Space for Images*, Reichert, Wiesbaden, 2010, p. 61.
- 11 Jaś Elsner, „The Viewer and the Vision: The Case of the Sinai Apse”, în *AH*, 17/1 (1994), p. 98.
- 12 M. Zoubouli, *L’Image à Byzance*, pp. 208–209.
- 13 Henry Maguire, „Truth and Convention in Byzantine Descriptions of Works of Art”, în *DOP*, 28 (1974), pp. 111–140, ca replică la C. Mango, „Antique Statuary and the Byzantine Beholder”, în *DOP*, 17 (1963), pp. 55–75. Cf. H. Maguire, *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton University Press, Princeton, 1981; Liz James & Ruth Webb, „To Understand Ultimate Things and Enter Secret Places: Ekphrasis and Art in Byzantium”, în *AH*, 14/1 (1991), pp. 1–17; R. Webb, „The Aesthetics of Sacred Space: Narrative, Metaphore and Motion in Ekphrasis of Church Buildings”, în *DOP*, 53 (1999), pp. 59–74; R. S. Nelson, „To Say and to See”, pp. 143–168; V. Vavrinek & P. Odorico (ed.) *Ekphrasis: la représentation des monuments dans les littératures byzantine et byzantino-slaves. Réalités et imaginaires. Actes du colloque organisé à Prague le 19–21 mars 2010 = Byzantinoslavica*, 69/3 (2011), *Supplementum*.

la o prezență imaginară imediată, prin folosirea tehnicilor verbale de dinamizare<sup>14</sup>. Atunci când un *ekphrasis* dorește să înfățișeze subiectul unei picturi, el țintește mai degrabă imitarea mijloacelor de expresie picturală, și nu doar o simplă descriere a imaginii<sup>15</sup>; acest gen retoric constituie așadar una din sursele universului vizual bizantin<sup>16</sup>. Discursul imaginii și discursul despre imagine se află astfel în strictă interdependență, iar scopul reprezentărilor bizantine este acela de a orienta și întreține zelul credinței, solicitând publicului adeziunea la valorile pe care le exprimă prin mijloace vizuale<sup>17</sup>.

Toate aceste particularități ale discursului vizual fac posibilă o evaluare a imaginii bizantine nu numai din perspectiva conformității ei cu litera textului scris (și păstrat – trebuie avut în vedere caracterul adeseori lacunar al corpusului arhivelor), ci și cu un ansamblu de informații și practici a căror transmitere include orizontul mai larg al oralității și memoriei. Formularea sfântului Simeon al Salonicului („folosind meșteșugul culorilor și alte materii ca pe o scriitură aparte”), avatar al unei venerabile tradiții patristice, evocă instantaneu (ca și precedentele ei) mult mai cunoscuta formulare a Sf. Grigore cel Mare, din *Epistola către Serenus al Marsiliei*<sup>18</sup>: „ceea ce scrierea (*scriptura*) reprezintă pentru cei care citesc, imaginea (*pictura*) oferă celor neștiutori, pentru că în ea văd ceea ce trebuie urmat, în ea pot citi și cei neștiutori de carte (*litteras*)”<sup>19</sup>. După cum se vede limpede din acest citat, Sf. Grigore nu a folosit în mod direct faimosul epitet de „Biblie a analfabeților”, care nu constituie decât o dezvoltare târzie și care, mai mult, nu dezvăluie în mod adecvat sensul precis al mesajului papal; Michel Camille a atras atenția asupra faptului că, într-o societate în care oralitatea ocupă un loc important, „cartea” și „lectura” trebuie înțelese și în dimensiunea lor rostită, sonoră, nu doar în cea scrisă<sup>20</sup>. În mod

- 
- 14 Werner H. Kelber, „Modalities of Communication, Cognition and Psychology of Perception: Orality, Rhetoric, Scribality”, în *Semeia: An Experimental Journal for Biblical Criticism*, 65 (1995), p. 205.
- 15 L. James & R. Webb, „To Understand Ultimate Things”, p. 8.
- 16 H. Maguire, „Byzantine Rhetoric, Latin Drama and the Portrayal of the New Testament”, în E. Jeffreys (ed.), *Rhetoric in Byzantium. Papers from the 35<sup>th</sup> Spring Symposium of Byzantine Studies (Exter College, University of Oxford, March 2001)*, Ashgate, Aldershot, 2003, republicat în *idem, Image and Imagination in Byzantine Art*, Ashgate, Aldershot, 2007, p. 225.
- 17 O analiză în sensul funcționării imaginilor nu numai ca purtătoare ale unui mesaj dar și ca agenți în constituirea acestui mesaj, aplicată pe faimosul manuscris ilustrat al omiliilor Sf. Grigorie de Nazianz (Par. gr. 510), lucrat la Constantinopol între 879 și 882 pentru împăratul Vasile I, în Leslie Brubaker, *Vision and Meaning in Ninth-Century Byzantium*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999.
- 18 *Nam quod legentibus scriptura, hoc idiotis præstat pictura cernentibus, quia in ipsa ignorantes vident quod sequi debeant, in ipsa legunt, qui litteras nesciunt*; D. Norberg (ed.), *S. Gregorii Magni Registrum epistularum libri VIII–XIV = Corpus Christianorum Series Latina 140A*, Brepols, Turnhout, 1982, p. 768 [IX. 209, *Epistola beati Gregorii papae ad Serenum episcopum Massiliensem*].
- 19 Herbert L. Kessler, „Pictorial Narrative and Church Mission in Sixth-Century Gaul”, în *Pictorial Narrative in Antiquity and Middle Ages*, National Gallery of Art, Washington, 1985, pp. 75–91 și „Real Absence: Early Medieval Art and the Metamorphosis of Vision”, în *Settimane di studio del centro italiano di studi sull'alto medioevo 45: Morfologie sociali e culturali in Europa fra tarda Antichità e alto Medioevo*, 2, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1998, Spoleto, pp. 1157–1211; Celia Chazelle, „Pictures, Books and the Illiterate: Pope Gregory I's Letters to Serenus of Marseille”, în *WI*, 6 (1990), pp. 138–153; Jean-Claude Schmitt, *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Gallimard, Paris, 2002, pp. 67–70 și 101–107.
- 20 M. Camille, „The Gregorian Definition Revisited: Writing and the Medieval Image”, în J. Baschet & J.-C. Schmitt (ed.), *L'Image. Fonctions et usage des images dans l'Occident médiéval*, Léopard d'Or, Paris, 1996, pp. 89–107.

similar societății occidentale, contextul bizantin presupune în egală măsură această apropiere fundamentală între scriitură și oralitate. Pe de-o parte, textul sacru este reificat prin expresia *οἱ Γραφεῖς*, care, prin articolul definit și majusculă, îi conferă obiectivitate incontestabilă și valoarea de adevăr absolut, inalterabil și sacru, nu doar respectat ci și venerat<sup>21</sup>; pe de altă parte însă, conținutul acestui text este comunicat în special pe cale orală, prin lecturi liturgice și omilii, astfel încât în conștiința publică el capătă imediatetea oralității<sup>22</sup>. Mai mult încă, acest auditoriu nu are în componență doar practicanți ai lecturii<sup>23</sup>, motiv pentru care percepțiile literaților nu ar trebui privilegiate, întrucât ar fi de fapt trecută cu vederea o mare parte a publicului, acea parte căreia imaginea medievală i se adresa de fapt în mod preferențial. Publicul mesajului vizual este așadar auditoriul predicilor și al lecturilor biblice sau hagiografice, iar atitudinea sa față de reprezentare este un succedaneu al atitudinii sale față de textul scris; aura acestuia din urmă se transmite asupra discursului prin imagini.

Oralitatea și alfabetizarea nu reprezintă însă componentele univoce și imuabile ale unui sistem binar; în interiorul fiecăreia există grade diferite de participare la unul dintre sisteme, ba chiar și cazuri frecvente de hibridizare, după cum o dovedesc acele opere scrise care capătă o circulație orală sau, într-un sens opus, acele elemente aparținând tradiției orale care ajung să fie ulterior culese, sistematizate și codificate în scris<sup>24</sup>. Textele care ajung la noi prin intermedierea manuscriselor nu reprezintă decât vârful unui uriaș aisberg, în care fuzionează tradiția orală și cultura scrisă. Un studiu de caz revelator în acest sens îl reprezintă legendele, viziunile și textele oraculare. În cazul acestor opusculi, creatorii și custozii miturilor vehiculate rămân invizibili și de neregăsit<sup>25</sup>, și nu putem decât să bănuim că ei se numărau printre reprezentanții unor instituții medievale (Palatul imperial sau Marea Biserică), mai ales printre cei cărora le revenea sarcina de a se adresa vizitatorilor<sup>26</sup>. Literatura oraculară nu este păstrată decât în redactări scrise, dar istorisirile cu caracter hagiografic lasă puternica impresie că toate profețiile pe care ele le conțin uneori erau, de fapt, livrate oral. Dar, cu toate acestea, marea majoritate a cazurilor înregistrate reiau motive comune cu tradiția mesianică a ultimului împărat, așa cum este ea codificată în sursele scrise. Se deschid astfel scenarii divergente referitoare la repovestitori, în speță la călugării care reiterează acest element mitic în instanțele păstrate în literatura hagiografică; pe de-o parte, este posibil ca ei să citeze aproximativ dintr-un text preexistent, dar pe de alta ei ar putea fi în egală măsură autori ai unui asemenea text, dacă nu cumva doar formulează o profeție în virtutea unei tradiții care face parte din memoria colectivă a grupului lor social<sup>27</sup>.

Caracterul interperformativ al imaginii, în sensul transmiterii unui element vizual, narativ sau discursiv, în absența unui emitent unic, printr-o înlănțuire de „reprezentații” ale aceleiași teme (așa cum se întâmplă, în sfera literaturii mesianice, cu tema ultimului împărat), îi conferă reprezentării vizuale un caracter „textual” aparte, dar care nu poate fi în nici un caz echivalat cu cel pe care îl deține, într-o societate alfabetizată, textul însuși. Imaginea reprezintă nu neapărat o „carte” a analfabeților ci o reprezentare reactualizată de către spectator, de fiecare dată când acesta o percepe. Trecutul narativ, specific mai ales comunităților bazate pe oralitate, orientate

21 William A. Graham, *Beyond the Written World. Oral Aspects of Scripture in the History of Religion*, Cambridge University Press, Cambridge, 1987, p. 55.

22 Mary B. Cunningham, Pauline Allen, „Introduction”, în *eadem* (ed.), *Preacher and the Audience. Studies in Early Christian and Byzantine Homiletics*, Brill, Leiden–Boston–Köln, 1998, pp. 1–20.

23 M. Mullet, „Writting in Early Medieval Byzantium”, în R. McKitterick (ed.), *The Uses of Literacy in Early Medieval Europe*, Cambridge University Press, Cambridge, 1990, pp. 156–185.

24 M. Zoubouli, *L'Image à Byzance*, p. 35.

25 Paul Magdalino, „Apocryphal Narrative: Patterns of Fiction in Prophetic and Patriographic Literature”, în P. Roilos (ed.), *Medieval Greek Storytelling. Fictionality and Narrative in Byzantium*, Harrassowitz, Wiesbaden, 2014, pp. 87–88.

26 Ruth Macrides, „Constantinople: The Crusader's Gaze”, în *eadem* (ed.), *Travel in the Byzantine World*, Ashgate, Aldershot, 2002, pp. 193–212.

27 P. Magdalino, „Apocryphal Narrative”, p. 97.

întotdeauna spre trecut și resituând prezentul în contextul construit de evenimente rememorate, găsește în caracterul permanent prezent al imaginii un suport pentru recontextualizarea imediată a actualității<sup>28</sup>. Imaginea bizantină reprezintă astfel o exegeză vizuală care reiterează datele unei culturi teologice dobândite de către publicul ei în special sub formă orală, fapt care conferă o relevanță aparte observației lui Michel Camille, care considera că imaginile medievale nu constituie „expresia lumii vizibile, ci a lumii spuse”<sup>29</sup>. În acest context, este lesne de înțeles abundența reiterărilor nesfârșite din textele medievale, întrucât schemele recurente au valoarea unor formule mnemonice, a căror redundanță asigură îngustarea fondului de posibilități de interpretare, deci a „gradului de indeterminare”<sup>30</sup>; într-o manieră similară trebuie înțeleasă autoritatea modelului vizual, care este emulat cu o intensă preocupare pentru conformitate<sup>31</sup>.

Un alt mod de comunicare specific lumii vechi, situat și el între oralitate și scriere, îl reprezintă retorica, prin intermediul căreia oralitatea ajunge să capete un statut academic privilegiat și o codificare specifică, sub al cărei impact alte modele anterioare ale oralității devin treptat desuete, pe măsură ce interacționează cu cel nou, filtrându-se reciproc și intrând într-o concurență la capătul căreia modelul retoric, devenit predominant, reinterpretează tradiția anterioară a oralității<sup>32</sup>. Retorica a dominat lumea bizantină, inclusiv în sfera vizualității, în virtutea faptului că a constituit un instrument de comunicare aparte, care se adresa nu doar intelectului ci și simțurilor, fiind astfel responsabil pentru succesul hermeneuticilor asociative, care fac apel la toate modalitățile percepției, inclusiv la imagini. „Discursul oral al retorilor face simultan apel la rațiune și la simțuri, solicită memoria, dă naștere convingerilor, face posibil acordul, încurajează un comportament anume, influențează felul în care sunt luate decizii, trezește emoții, incită imaginația”<sup>33</sup>. Oralitatea și scrierea nu constituie așadar realități separate, de sine stătătoare, ci funcționează în interiorul unei „biosfere a tradiției” (termen propus de W. H. Kelber): o memorie culturală colectivă, care include atât discursul oral cât și pe cel scris și care este împărtășită atât de cei care vorbesc cât și de cei care ascultă, lasându-și în consecință amprenta asupra oricărui discurs individual.

Pentru a face însă până la capăt dreptate Bizanțului, trebuie subliniat totuși faptul că, în majoritatea epocilor sale istorice, el a avut un număr relativ ridicat de persoane alfabetizate, atât în rândul clericilor cât și al laicilor – ceea ce, firește, nu exclude existența unui mare segment al societății care rămâne străin de universul literelor. Actul scris s-a aflat însă permanent la baza funcționării statului, astfel încât oricine țintea o carieră în administrație trebuia să fie capabil să scrie și să citească, abilități necesare în egală măsură (chiar dacă într-un grad drastic diminuat) oricui intră în contact cu administrația, mai ales în calitate de contribuabil<sup>34</sup>. Tocmai datorită acestui grad de alfabetizare a existat, în Bizanț și în tradiția culturală pe care a inspirat-o, o literatură care se adresează tuturor nivelurilor sociale și culturale, etichetată de către Robert Browning drept *low-level* iar de

28 M. Zoubouli, *L'Image à Byzance*, p. 37.

29 M. Camille, „Seeing and Reading: Some Visual Implications of Medieval Literacy and Illiteracy”, în *AH*, 8 (1985), pp. 27–28.

30 Franz H. Bäuml, „The Theory of Oral-Formulaic Composition and the Written Medieval Text”, în J. M. Foley (ed.), *Comparative Research and Oral Tradition*, Slavica Publishers, Columbus, 1987, p. 34.

31 Cf. Gordana Babić, „Il modello e la replica nell'arte bizantina delle icone”, în *AC*, 76 (1988), pp. 61–92.

32 W. H. Kelber, „Modalities of Communication”, pp. 193–216.

33 *Ibidem*, p. 201.

34 Nicolas Oikonomides, „Byzance: à propos d'alphabétisation”, în J. Hamesse (ed.), *Bilan et perspective des études médiévales en Europe: Actes du premier congrès européen d'études médiévales (Spoleto 27–29 mai 1993)*, Brepols, Louvain-la-Neuve, 1995, pp. 35–42, republicat în Elisabeth Zachariadou (ed.), *Society, Culture an Politics in Byzantium*, Ashgate, Aldershot, 2005.

către Cyril Mango drept *lowbrow*<sup>35</sup>, și care trebuie privită cu toată seriozitatea. În opinia lui Mango: „dacă, în comparație cu producția pompoasă a elitei educate, literatura non-elististă (*lowbrow Byzantine literature*) ne aduce într-un contact mai direct cu realitatea, ea poate de asemenea să dea și o măsură mai corectă, cred, a orizontului intelectual caracteristic omului bizantin de rând. Cronici, vieți de sfinți, istorisiri despre pustnici, diverse antologii de aforisme pentru edificare spirituală – acesta este tipul de literatură care a circulat cu adevărat – în paralel, firește, cu operele de natură patristică, liturgică și devoțională. A trece cu vederea această literatură, catalogând-o drept monahală, ca și cum lectura ei s-ar fi limitat la mediul mănăstiresc, în vreme ce laicii ar fi citit o literatură cu caracter laic, ar dovedi o totală ignorare a realităților. Firește, călugării citeau această literatură, dar oricine altcineva în stare să citească o citea în egală măsură, iar în rest, în cele mai multe cazuri, nu citea nimic altceva – excepție făcând, din nou, Biblia și Părinții. Aș vrea așadar să insist, încă odată, asupra faptului că universul conceptual al Bizanțului poate fi cunoscut în mod adecvat doar prin recursul la literatura non-elististă”<sup>36</sup>.

Teologii și istoricii care analizează transformările doctrinare au fost mai puțin tentați să includă literatura „non-elististă” printre sursele lor de informare. Dar ea este fundamentală pentru înțelegerea acelor elemente din evoluția cultului, a devoțiunii și a dogmelor, care au fost profund legate de impactul tendințelor populare. De pildă, epitetul *Theotokos* a fost familiar devoțiunii marianice a mediilor creștine timpurii, anticipând asimilarea lui în doctrina Bisericii<sup>37</sup>. Exemple concrete pentru impactul tendințelor populare asupra doctrinei Bisericii, în Bizanț, pot fi văzute în două intervale cruciale ale istoriei acesteia: criza iconoclastă, al cărei deznodământ este indisolubil legat de rezistența pătimașă a unei mase critice a societății bizantine la deciziile sinoadelor iconoclaste, și, mai ales, între secolele al XIII-lea și al XV-lea, când presiunea populară a anulat orice încercare imperială de a găsi formula de reconciliere și Unire cu Roma<sup>38</sup>.

După cum observa Mango, „media” literaturii bizantine este reprezentată de producția cu caracter monastic; nu putem cunoaște îndeaproape practicile lecturii în mediul laic, dar în ceea

35 R. Browning, „The ‘Low-Level’ Saint’s Life in the Early Byzantine World”, în S. Hackel (ed.), *The Byzantine Saint: University of Birmingham Fourteenth Spring Symposium of Byzantine Studies*, Fellowship of Saint Alban and Saint Sergius, Londra, 1981, pp. 117–127; C. Mango, „Discontinuity with the Classical Past in Byzantium”, în M. Mullet, R. Scott (ed.), *Byzantium and the Classical Tradition: University of Birmingham Thirteenth Spring Symposium of Byzantine Studies 1979*, Centre for Byzantine Studies, Birmingham, 1981, pp. 48–57.

36 C. Mango, „Discontinuity with the Classical Past”, pp. 52–53.

37 Richard M. Price, „The Theotokos and the Council of Ephesus”, în C. Maunder (ed.), *The Origins of the Cult of the Virgin Mary*, Burns & Oates, Londra, 2008, pp. 89–103; Antonia Atanssova, „Did Cyrill of Alexandria invent Mariology?”, în *The Origins of the Cult of the Virgin Mary*, pp. 105–125; Jane Baun, „Apocalyptic Panagia: Some Byways of Marian Revelation in Byzantium”, în L. Brubaker, M. B. Cunningham (ed.), *The Cult of the Mother of God in Byzantium: Texts and Images*, Ashgate, Farnham–Burlington, 2011, pp. 201–203.

38 Pentru acest aspect, v. M.-H. Blanchet, F. Gabriel (ed.), *Réduire le schisme? Ecclésiologies et politiques de l’Union entre Orient et Occident (XIII<sup>e</sup>–XVIII<sup>e</sup> siècle)*, Association des amis du Centre d’histoire et civilisation de Byzance, Paris, 2013, în special studiul lui Enrico Morini, „L’Union vue par les ‘Antiunionistes’. L’Orthodoxie ecclésiologique et l’incohérence de l’orthodoxie de Lyon à Florence”, pp. 13–39; M.-H. Blanchet, „L’Église byzantine à la suite du concile de Florence (1439–1445): de la contestation à la scission”, în A. Argyriou et al. (ed.), *L’Église dans le monde byzantin de la IV<sup>e</sup> Croisade à la chute de Constantinople (1453)*, VIII Symposium Byzantinon = *Byzantinische Forschungen* 29 (2007), pp. 79–123; N. Oikonomides, „Byzantium between East and West (XIII–XV cent.)”, în J. D. Howard (ed.), *Byzantium and the West, c. 850–c. 1200. Proceedings of the XVIII Spring-Symposium of Byzantine Studies*, Amsterdam, 1988, pp. 319–332, republicat în *Society, Culture and Politics in Byzantium*.

ce privește nivelul de alfabetizare și practicile lecturii în mănăstiri<sup>39</sup>, inclusiv în intervalul târziu bizantin, sursele de informare există și oferă informații consistente. Alfabetizarea în mănăstirile athonite a fost evaluată cantitativ de către Nicolas Oikonomides<sup>40</sup>; fondatorul comunității, Sf. Atanasie, fusese profesor în Trapezunt și avea legături cu cercurile imperiale (stabilind astfel un model care rămâne valabil și pentru ceilalți fondatori de mănăstiri). Pe de altă parte, sursele – în special textele hagiografice referitoare la sfinți athoniți – lasă să se înțeleagă că marea majoritate a comunităților era constituită din călugări lipsiți de educație aleasă. De vreme ce asceza practică de monahi nu avea vreo legătură cu nivelul lor cultural, nefiind condiționată în nici un fel de acesta, Muntele Athos nici nu a avut, dar nici nu a reclamat vreodată, calitatea de centru cultural de elită. Nivelul cultural al comunităților variază în funcție de cel general al unei societăți în care alfabetizarea rămâne apanajul elitei laice și a clerului secular. Mănăstirea athonită poate fi privită așadar ca un microcosmos în care se reflectă ansamblul mai amplu al realităților culturale din Imperiu și din „commonwealth”, cu condiția de a ține în permanență cont de faptul că unui monah i se cerea totuși un grad de alfabetizare superior – chiar dacă nu cu mult – celui așteptat de la un laic oarecare.

Evidența documentelor de la Muntele Athos, mai ales sub aspectul numărului de semnături și al bunei stăpâniri a ortografiei, lasă să se întrevadă o îmbunătățire consistentă a alfabetizării la finele secolului al XII-lea și în secolul al XIII-lea, atingând cel mai ridicat grad în prima jumătate a secolului al XIV-lea (deși trebuie menționat și faptul că în acest interval de vârf tocmai numărul de semnături păstrate se diminuează drastic); mai mulți factori converg pentru a explica această constantă ameliorare: răspândirea școlilor „secundare”, restrânse, până în secolul al X-lea, la perimetrul capitalei; înființarea școlii patriarhale; interesul elitelor (în special în rândul familiilor Bryennios și Komnenos) pentru literatură; lărgirea „bazei de recrutare” a comunităților monastice athonite, pe fundalul decăderii altor centre (Olimpul din Bithinia, muntele Latros lângă Milet) sub presiunea avansului turc. Mai ales după dezastrul celei de-a patra cruciade, locul și rolul centrelor monastice constantinopolitane nu au putut fi suplinite de inițiativele Imperiului de la Niceea. Mai mult încă, în secolul al XIV-lea, Athosul a fost, pe de-o parte, un aliat al aristocratului Ioan Kantakouzenos și cel mai activ pol al curentului isihast și, pe de alta, deținătorul celor mai bune biblioteci, care le surclasau chiar și pe cele din capitală; în consecință, este lesne de înțeles faptul că a ajuns să atragă tot mai mulți monahi provenind din medii privilegiate, atât sub aspect social cât și cultural. Tulburările de după jumătatea secolului al XIV-lea se resimt însă și în realitățile culturale ale Muntelui Athos; în intervalul 1371–1430 se înregistrează un declin abrupt al alfabetizării, probabil legat de răsturnările produse de succesele militare ale Serbiei și de războiul civil provocat de Cantacuzini, dar mai ales de raidurile turce asupra Macedoniei, declanșate în 1383 și ducând în cele din urmă la cucerirea întregului areal. Puținele documente din intervalul 1471–1496 dovedesc o deteriorare drastică, prin abundența greșelilor de ortografie care anunță realitățile specifice secolului al XVI-lea (apogeul precarității scriiturii). Mai mult încă, pentru prima dată după secolul al XII-lea, în a doua jumătate a secolului al XV-lea se înregistrează un număr semnificativ de reprezentanți ai elitei monahale care sunt cu totul analfabeți, scribi cancelariei de la Protaton consemnându-le doar numele în documente, fără a le mai solicita să se semneze. Concluziile unei asemenea abordări, o spune Oikonomides însuși, nu pot avea decât o valoare preliminară, câtă vreme este dificil de stabilit în ce măsură datele constatate au o relevanță generală sau doar una locală. Pe de altă parte, o problemă deschisă rămâne aceea de a distinge, pe baza greșelilor de ortografie, între vorbitorii nativi și cei care, deși scriu grecește, sunt alogeni – analiză

39 Pentru problema cărții și a lecturii așa cum apare în texte-surse (hagiografii, tipicoane, corespondență), v. G. Cavallo, „ΠΟΛΙΣ ΓΡΑΜΜΑΤΟΝ. Livelli di istruzione e uso di libri negli ambienti monastici a Bisanzio”, în *Travaux et Memoires* 14 (2002), pp. 95–113; Peter Schreiner, „«Il libro e la mia cella». Le letture monastiche”, în G. Cavallo (ed.), *Lo spazio letterario del Medioevo*, 3. *Le culture circostanti*, I *La cultura bizantina*, Salerno Ed., Roma, 2004, pp. 605–631.

40 N. Oikonomides, „Mount Athos: Levels of Literacy”, în *DOP*, 42 (1988), pp. 167–178, republicat în E. Zachariadou (ed.), *Society, Culture and Politics*.

care ar putea direcționa și spre un orizont mai riguros și mai puțin pătimăș cercetarea privind limba maternă a zugravilor aparținând așa-ziselor „școli locale”<sup>41</sup>.

În ceea ce privește practicile lecturii în rândurile monahismului, pot fi trase câteva concluzii pe baza informației oferită de tipicoane și de unele texte de edificare spirituală, în lumina cărora se poate deduce ritmul lecturii și, în linii generale, corpusul lucrărilor citite<sup>42</sup>. Astfel, *Scara sfântului Ioan Sinaitul* dedică o întregă secțiune (cap. 27) problemei eficacității lecturii<sup>43</sup>, iar sf. Isaac Sirul laudă utilitatea ei, în *Discursul* IV; în secolul al XII-lea, sf. Petru Damaschinul oferă o listă de lecturi recomandabile: textele biblice și exegezele lor, cărora li se alătură scrierile lui Dionisie Areopagitul, Atanasie al Alexandriei, Vasile cel Mare, Grigorie de Nazianz, Ioan Gură de Aur, Grigorie de Nyssa, Antonie cel Mare, Arsenie, Macarie Egipteanul, Nil, Efrem, Isaac Sirul, Marcu Ascetul, Ioan Damaschin, Ioan Scărarul, Maxim Mărturisitorul, Dorotei și Filimon. Pe de altă parte, regulile tipiconale includ în rutina zilnică a monahului lectura, în alternanță cu rugăciunea și psalmodia. De interes pentru perioada bizantină târzie, în acest sens, este lucrarea de căpătâi a sf. Grigorie Sinaitul, *Capitole în acrostih*<sup>44</sup>, dintre care cele de la 94 la 96 conțin anumite observații „teoretice” legate de lectură, considerată o activitate intermediară, superioară studiului celor profane (științele), dar inferioară față de *praxis*, primul stadiu al itinerariului spiritual:

94. Cuvântul rostit (*ὁ διὰ προσφορᾶς λόγος*) spre învățătură (*πρὸς διδασχὴν*) are patru origini diferite: studiul (*μάθησις*), lectura, practica și harul; 95. [...] Sufletul posedă cuvântul științei (*ἐπιστημονικὸς λόγος*) care, ca un pedagog, îl modelează conform unei conduite morale, cuvântul lecturii (*λ. ἀναγνώσεως*), care îl hrănește ca o apă care aduce odihnă (Ps. 22. 2), cuvântul practicii (*λ. πράξεως*), care îl face roditor ca o pășune (*ibid.*), cuvântul harului (*λ. χάριτος*), care se aseamănă cu un pahar al desfătării (Ps. 22. 5) care veselește sufletul [...]; 96. [...] el primește cuvântul care vine din studiu ca pe un pedagog; pe cel care vine din lectură – ca pe o hrană; pe cuvântul lăuntric, care vine din practică – ca pe un un preaiubit participant la cortegiul mirelui; pe cuvântul luminător al Duhului – ca pe Cuvântul, mirele care se unește cu inima și o bucură [...]<sup>45</sup>

Acesta este un preambul pentru itinerariul mistic despre care se vorbește mai pe larg în capitolele următoare, dar sf. Grigorie se referă și într-o manieră mai concretă la lectură ca activitate cotidiană a monahului; ea reprezintă un apanaj al celor aflați la începutul vieții ascetice. Insistă însă că monahul trebuie să aibă cinci virtuți (tăcere, abinență, privarea de somn, umilință, răbdare) și trei activități „plăcute lui Dumnezeu” (psalmodie, rugăciune, lectură sau, pentru cei care nu sunt în stare, „lucrarea mâinii”); structura zilei este următoarea:

Încă de dis-din-zori, trebuie să se facă pomenirea lui Dumnezeu și rugăciunea inimii. Primul ceas: rugăciune intensă; al doilea ceas: lectură; al treilea ceas: psalmodie; al patrulea ceas: rugăciune; al cincilea ceas: lectură; al șaselea ceas: psalmodie; al șaptelea ceas: rugăciune; al optulea ceas: lectură; al nouălea ceas: psalmodie; al zecelea ceas: mâncarea; al unsprezecelea ceas: somn, dacă trebuie; al doisprezecelea ceas: psalmodia pentru vecernie.

Tripartiția rugăciune-lectură-psalmodie apare și în alte pasaje ale tratatului, reieșind faptul că principala activitate, atât peste zi cât și în timpul nopții, o reprezintă rugăciunea; lectura și psalmodia intervin doar pentru a da un mic răgaz trupului și sufletului.

41 Pentru reevaluarea critică a acestui concept, v. Anthony Eastmond, „Art and the Periphery”, în E. Jeffreys, J. F. Haldon, R. Cormack (ed.), *The Oxford Handbook of Byzantine Studies*, Oxford University Press, Oxford, 2008, pp. 770–776.

42 Antonio Rigo, „Principes et canons pour le choix des livres et la lecture dans la littérature spirituelle byzantine (XIII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle)”, în *BM*, 3 (2012), pp. 171–185.

43 PG 88, 1116c.

44 *Capitole în acrostih, foarte folositoare* (*Κεφαλαία δι' ἀκροστιχίδος, πάνυ ωφέλιμα*) = PG 150, 1240–1300.

45 *Φιλοκαλία των ιερών νηπτικών*, IV, Atena, Αστήρ, 1991, p. 46, *apud*. A. Rigo, „Principes”, p. 179.

Tot sfântului Grigorie Sinaitul îi aparține o altă serie de capitole, grupate sub titlul *Scurtă însemnare despre liniștire (hesychia)*; unul dintre aceste capitole, *Despre lectură (Περί ἀναγνώσεως)*, pornind de la un citat din *Scară* – două rânduri din *Treapta* 27, care recomandă, în alegerea lecturilor, criteriul utilității pentru asceză – exclude orice lectură străină de tema „liniștirii” și rugăciunii: „Lasă deocamdată de-o parte alte lecturi, nu pentru că le-ai respinge, ci pentru că nu slujesc scopului: ele conduc mintea către reprezentări mentale (*εἰς ἰστορίαν*) și îl îndepărtează de rugăciune”. Sunt așadar recomandabile doar lecturile de edificare spirituală, fiind excluse nu doar cele profane ci inclusiv cele filozofice sau (*nota bene*) teologice, care ar supune mintea unui efort în urma căruia ea riscă să nu se mai poată concentra satisfăcător, mai târziu, la rugăciune. Argumentul „riscurilor imaginii” amintește de radicalismul doctrinei lui Evagrie Ponticul în ceea ce privește la imaginația și imaginea mentală, văzute drept incompatibile cu rugăciunea pură<sup>46</sup>.

Interesante sunt sfaturile sf. Grigorie referitoare la practicarea lecturii, care trebuie făcută în solitudine, cu glas tare (moștenire a Antichității), evitând însă orice estetizare sau cădere în reverie: „De citit, să citești în singurătate, dar nu cu glas mândru și măiestrit, fără să cauți deci o pronunție perfectă. sau eleganța limbajului, sau plăcerea armoniei [...]. Nu trebuie să exagerezi, pentru că desăvârșirea stă în dreapta măsură.” Este dat și un canon de lectură, în mod indirect, prin menționarea autorilor de lucrări adecvate (referitoare, deci, la rugăciune): „Ioan Scărarul, Isaac, Maxim, Nil, Isihie, Filotei Sinaitul, Noul Teolog, discipolul său Stethatos și alții asemenea”.

Problema care rămâne însă deschisă este cea a modului eficient de măsurare a gradului în care culturile aflate sub tutela modelului bizantin au receptat această matrice culturală referitoare la practicile lecturii, în raport cu oralitatea. Într-un recent studiu referitor la nivelul de alfabetizare înregistrat în perimetrul Serbiei medievale, Đorđe Bubalo<sup>47</sup> se referă la dificultățile pe care le ridică orice încercare de a compara realitățile locale cu cele specifice unei culturi al cărei nivel de alfabetizare era instituționalizat într-o manieră mult mai coerentă, cum este cazul Imperiului Bizantin sau al comunităților urbane din sudul Adriaticii.

Există, după cum argumentează Bubalo, o distincție între a scrie și a citi, cele două nefiind neapărat corelative; cititul poate fi deprins mai ușor decât scrisul, și cineva care a învățat să se semneze, depășind astfel pragul elementar al alfabetizării, ar putea rămâne totuși incapabil să citească și să înțeleagă documentul semnat, în vreme ce o altă persoană care știe să citească nu este *eo ipso facto* capabilă și să scrie, dincolo de elementara semnătură proprie. Chiar dacă anumite activități, la nivelurile înalte ale societății medievale, reclamă un grad înalt de alfabetizare, poate fi în egală măsură presupusă existența unor asistenți specializați, îndeplinind sarcinile care implică activități legate de rutina scrisului. De multe ori, atenția cercetătorilor se îndreaptă strict asupra producției de carte și documente de cancelarie, generându-se astfel impresia că în afara acestui cerc restrictiv cuvântul scris ar fi avut cel mult o circulație precară. Răspândirea textului este condiționată însă în principal de birocrațizarea statului, de creșterea economică (implicând relații comerciale mai complexe) și de tradiții culturale. Nu există însă suficiente elemente de măsurătoare și nici suficiente documente păstrate pentru a putea aplica în mod coerent asupra realităților Serbiei medievale metodologiile folosite de cercetători care se ocupă de realitățile bizantine sau de cele din Dubrovnik.

Pe de altă parte însă, chiar dacă din intervalul medieval se păstrează doar puține documente, acest lucru spune mai mult, în opinia lui Bubalo, despre frământările Evului Mediu târziu și ale intervalului premodern decât despre perioada în care aceste documente au fost produse. Marele număr de documente cu caracter privat, scrise pe coajă de mesteacăn, descoperite relativ recent în Rusia, au răsturnat, după cum reamintește autorul, prejudecățile care dominau literatura de specialitate, demonstrând gradul de răspândire a alfabetizării, inclusiv în afara perimetrelor urbane, și folosirea scrisului inclusiv la nivelul cel mai personal, al scrisorilor particulare.

O abordare alternativă ar fi aceea de a lua în calcul indici ai conștientizării necesității de a întocmi documente, care probează de fapt încrederea în valoarea cuvântului scris. O asemenea

<sup>46</sup> Pentru teologia lui, v., mai recent, Augustine Casiday, *Reconstructing the Theology of Evagrius Ponticus: Beyond Heresy*, Cambridge University Press, Cambridge, 2013.

<sup>47</sup> Đ. Bubalo, *Pragmatic Litteracy in Medieval Serbia*, Brepols, Turnhout, 2014.

conștientizare poate fi evaluată, de pildă, în cazul în care cineva care posedă un document are câștig de cauză în defavoarea cuiva care nu poate invoca în favoarea sa decât mărturiile orale ale unor martori. Nu atât alfabetizarea individului cât încrederea personală în superioritatea cuvântului scris reprezintă, în acest caz, o formă de măsurare a alfabetizării. De asemenea, faptul că un grup de persoane consideră necesar să fixeze în scris acordul lor, chiar dacă fiecare în parte este lipsit de orice grad de alfabetizare, reprezintă o probă a existenței unei culturi scrise, probă mai puternică decât o semnătură stângace sau o epistolă aridă. Un aspect care trebuie în egală măsură avut în vedere este și cel al fricii de cuvântul scris, în mediile sociale cele mai joase; documentul scris este indisolubil asociat, în percepția lor, cu elita socială și cu presiunile pe care ea le exercită asupra celor de a căror soartă dispune. Prin scris le sunt de obicei fixate acestora îndatoriri legate de muncă și obligații în bani sau în natură, altele le sunt date pedepse pentru neascultare; documentul devine astfel, pentru actorii sociali umili, un simbol al poziției lor inferioare, prestabilite și imuabile<sup>48</sup>.

În ceea ce privește însă comunitățile monastice, alfabetizarea reprezintă un factor esențial; redactarea de documente care probează activitățile administrative ale comunității este prescrisă în regulile tipiconale, iconomul având de asemenea sarcina de a redacta anual un raport către episcop, referitor la gestionarea bunurilor comunității, după cum stabilește *Nomocanonul*, capitolul 1, incluzând o prevedere din *Novella x* a lui Justinian. Alfabetizarea joacă un dublu rol în comunitățile monahale, unul spiritual, în cult și în instruirea spirituală, dar și unul practic, în activitatea cotidiană, motiv pentru care este prețuită și încurajată; tipiconul prevede ca fiecare chilie să fie împărțită între doi călugări, dintre care unul îi datorează supunere celuilalt, conform următoarelor ierarhii: novicele față de monah, *cel neștiutor de carte față de cel învățat* [subl. V. B.], tânărul față bătrân<sup>49</sup>.

Flexibilizarea metodologiilor tradiționale, recomandată de Bubalo pentru problema aparte a „analfabetismului funcțional” poate fi utilă, ca model metodologic, pentru a urmări un „bizantinism funcțional” al culturilor aflate în dialog cu modelul cultural imperial, fără a înregistra însă și același nivel de excelență și nici același scrupul de a-și arhiva elementele de micro-istorie, pentru a reflecta apoi asupra lor, auto-referențial. Împrumutând metafora încrederii în autoritatea scrisului – care valorează de fapt mai mult decât o stângace probă de alfabetizare –, se poate afirma, în același spirit, că apropierea modelului bizantin în domeniul vizual face mai mult decât un eventual opuscul rutinier despre sfintele icoane păstrat într-un miscelaneu târziu. Un aspect aparte al întâlnirii dintre text și imagine, în această situație, ar consta în faptul că anumite redactări iconografice coincid cu un set de probleme înregistrate în tradiția scrisă, dar într-un mod care transgresează raportul ancilar dintre imagine și sursele ei literare. Paralelismul dintre imagine și text ar trimite, generic, la teme care puteau circula în mediul restrâns al unei elite familiarizate cu literatura teologică, dar care, pe de altă parte, s-ar fi putut răspândi mai adânc în mediile sociale, drept componente ale unui „folclor monahal”, hrănit de literatura „non-elitistă”. Pictura cea mută, folosind meșteșugul culorilor și alte materii ca pe o scriitură aparte, ar spune astfel, de pe perete, ceea ce Scriptura și întregul halou al textelor exegetice, construite arborescent pe structura ei, spun prin gura sacerdotului sau a predicatorului. Publicul imaginii, alfabetizat într-un grad care variază în funcție de factori uneori greu de evaluat – din cauza zgârceniei sau irelevanței documentelor –, transferă asupra acestui discurs vizual autoritatea „cărții”, depozitarea a trecutului narativ în raport cu care, într-o societate bazată pe tradiție, datele prezentului erau permanent recontextualizate. „Citirea” imaginii, în cultura bizantină și în cele care au îmbățișat acest model, este profund legată de natura imediată a reprezentării vizuale, capabilă să condenseze discursuri intersectate, fie ele scrise sau orale, componente egal îndreptățite și eficiente ale unei „biosfere a tradiției”.

48 *ibidem*, pp. 38–41.

49 *ibidem*, pp. 172–173.

**NOTĂ:** Acest studiu face parte dintr-o lucrare mai amplă, realizată în cadrul unei burse de cercetare postdoctorală finanțată de Academia Română prin proiectul POSDRU/159/1.5/S/136077, „Cultura română și modele culturale europene: cercetare, sincronizare, durabilitate”.

‘THE SILENT IMAGE SPEAKS OUT FROM THE WALL’.

THE RELEVANCE OF ORALITY FOR THE STUDY OF BYZANTINE IMAGES

THIS PAPER QUESTIONS a well-known commonplace of the medieval discourse concerning the image: its equivalence with the text. The image is however unable to function as a mere visual endorsement of a specific written content, given its autonomous discursive structure; it rather brings forth a nexus of discursive meanings, shaped by the education received beforehand by its public. The image is nonetheless able to condense in a visible instance the many antitheses, allegories, symbols and metaphors that textuality contains. The true nature of the medieval text should be hence scrutinised separately, as it covers a broader corpus of information and practices which do involve oral diffusion and the interplay of memory as agent of cultural transmission; in a society to which literacy was (more or less) alien, texts were communicated orally, through lectures and discourses delivered in public. One should be yet mindful of the fact that orality and literacy do not relate one to the other as the irreversible and unequivocal components of a dualistic system; in between them, they share not only diverse degrees of participating to one or to the other structure, but even frequent instances of hybridization, as in the case of written works which gain oral circulation or that of traditional motifs belonging to the oral culture which are collected, systemized and codified in written form. As a general appreciation, the byzantine image could be considered as an instance of visual exegesis which reiterates the contents of a theological culture received by its public mainly through the mediation of orality.

On the other hand, Byzantine society counted many literates (clerics but also laymen); this generous diffusion of literacy accounts for the existence of a literature accessible to all social and cultural strata (the ‘low-brow’ production). Most of this literature bears an unmistakable monastic imprint, and while it is difficult to reconstruct the practice of lecture within the lay society (beyond the privileged milieu of the elites), the level of literacy within the Byzantine monasteries is well documented. *Typika* and several spiritual treatises do offer information concerning the rhythm of lecture and a scarce canon of authors and texts; one could note the succession prayer-lecture-psalmody, the first activity constituting the main routine, while lecture, alongside psalmody, function as intervals of spiritual and bodily repose. The recommended texts are strictly related to prayer and *hesychia*.

The relation between text and image should therefore take into account the fact that several iconographic features might point at aspects registered in the written tradition, but in a manner which escapes the ancillary subordination of the image to its literary source(s). Their parallelism can in fact be relevant for the circulation of ideas not only within a narrow milieu of theologians, but also within lower social strata, becoming motifs borrowed by the ‘monastic folklore’. The ‘silent image,’ using colours and other materials as an alphabet of some sort, reiterates thus from the wall the same utterances that the Scripture and the whole exegetic body built upon it do tell through the speech of the clergyman or that of the preacher. The ‘lecture’ of the image, in Byzantium and in those cultures which appropriated its model, is informed by the immediateness of the visual, which makes the image able to reify entwined discourses – be they oral or written. (*Abstract by V. Bedros*)

*Transilvania*



## Contribuții la istoria bisericii evanghelice Sfântul Martin din Brașov

*Daniela Marcu Istrate*

BISERICA EVANGHELICĂ SF. Martin se înalță pe promontoriul nord-vestic al Dealului Cetățuui din Brașov, alături de vechea casă parohială, fragmente dintr-un zid de incintă, anexe legate de funcționarea parohiei și un mic cimitir. La începutul secolului trecut, biserica și casa parohială încă dominau împrejurimile, împreună cu fortificația aflată în apropiere, fiind singurele construcții de pe coama versantului (fig. 1). Astăzi, silueta bisericii este aproape indescifrabilă printre clădirile care au acoperit în totalitate Dealul Sfântul Martin. Drumul de acces dinspre vest a fost anulat, astfel că fațada principală este obturată în spatele unei împrejurimi de dată recentă. Monumentul este accesibil dinspre est, prin curtea care desparte biserica de casa parohială, în lungul fațadei nordice (fig. 2).



1 Biserica Sf. Martin și casa parohială în jurul anului 1900. Fotografie istorică din arhiva Institutului transilvan Gundelsheim

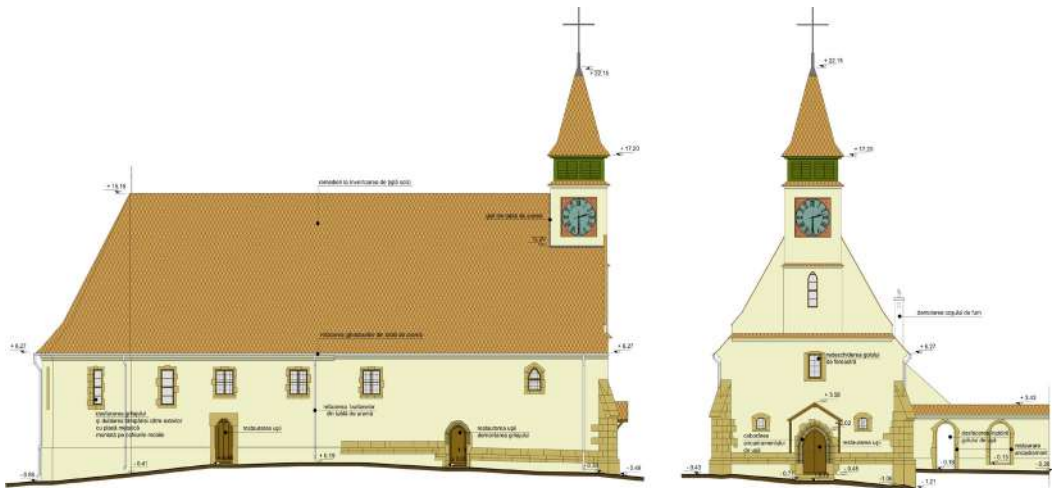
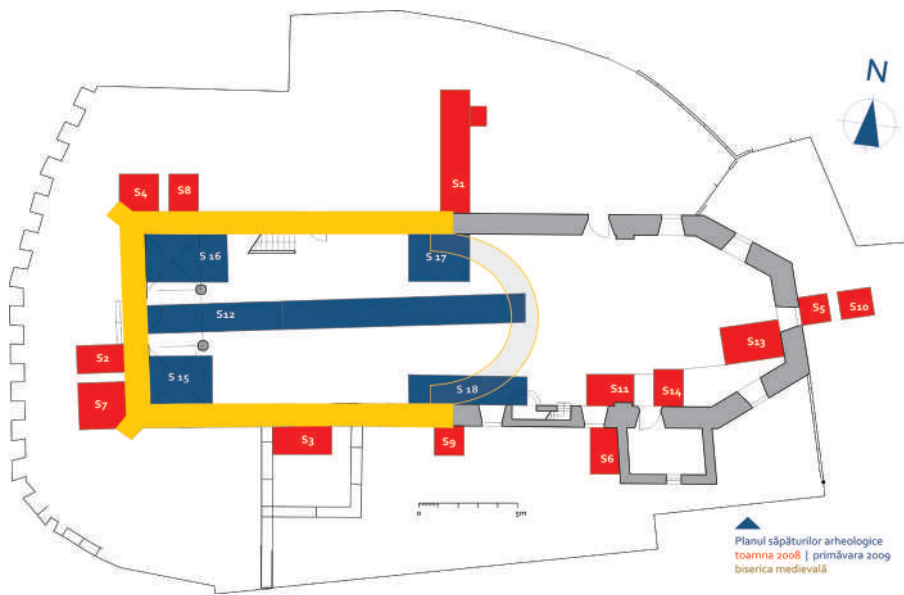
Ultima restaurare, din anii '60, a conferit edificiului un aspect uniform sub o tencuială de culoare închisă, care a lăsat pe alocuri vizibile pietre din structura zidurilor (fig. 5). În forma actuală, doar cu greu se poate ghici trecutul medieval al bisericii, constând nu doar din structura zidită (partea de vest) ci și din numeroase componente artistice din piatră, lemn și tencuială pictată.

În ultimele decenii, clădirea a acumulat o serie de probleme care au provocat alterarea generală a stării de conservare. Umiditatea excesivă a creat degradări atât la nivelul pardoselilor din lemn cât și la partea inferioară a pereților, reparațiile locale cu ciment au provocat degradarea tencuielilor interioare și exterioare, evoluții negative au fost constatate la nivelul șarpantei, învelitorii și al tâmplăriei din lemn. Inventarierea acestor probleme a dus la deschiderea unui dosar de restaurare, care a debutat prin cercetări interdisciplinare derulate între anii 2008–2009 de către o echipă complexă formată din arhitecți, ingineri, istorici, restauratori și arheologi<sup>1</sup>. Deși au avut un caracter parțial, cercetările

1 Biserica Evanghelică CA din România – Parohia Brașov a demarat în anul 2008 procedurile de restaurare a clădirii, sub coordonarea arh. Fekete Márta și a managerului general, ing. Bodor Csaba (SC Linea SRL Sf. Gheorghe). Studii și cercetări efectuate: ridicarea topografică a ansamblului: ing. Dimitriu Ștefan, Brașov; relevu de arhitectură – SC Linea SRL Sf. Gheorghe, arh. Fekete Márta; cercetare arheologică: SC Damasus SRL Brașov, resp. dr. Daniela Marcu Istrate; cercetare și restaurare textile arheologice: Agnès Ziegler; studiu geotehnic: SC Promer SRL, Sf. Gheorghe, geolog László Attila; cercetare de parament: SC Apis SRL, Bozeni, restaurator Kiss Loránd; expertiză-cercetare elemente de piatră cioplită: SC Ars Antiqua SRL, Târgu Mureș, restaurator Nagy Benjamin; expertiză componente artistice din lemn: SC Fornax SRL, Miercurea Ciuc, restaurator Mihály Ferenc; expertiză tehnică structură: SC Linea SRL Sf. Gheorghe, ing. Bodor Csaba.



- 2 Biserica văzută dinspre cimitir
- 3 Planul general al bisericii cu marcarea cercetărilor arheologice
- 4 Fațadele de nord și vest ale bisericii, propunere de restaurare (arh. Fekete Márta)





5 Fațada de nord,  
detaliu de zidărie cu  
soclul din blocuri  
de piatră

au acumulat importante observații privind istoricul bisericii, au facilitat cunoașterea stării tehnice dar și evidențierea unor elemente rămase ascunse, cum ar fi valoroase fragmente de picturi murale din secolul al XIV-lea. S-a creat astfel suportul adecvat pentru un proiect de restaurare aflat în execuție, care a propus în mare menținerea formei și a aspectului interior și exterior, rezultate în urma extinderii clădirii din secolul al XVIII-lea<sup>2</sup>.

Capela Sfântul Martin poartă o încărcătură istorică deosebită: în jurul ei sunt presupuse evenimente istorice de importanță majoră, cum ar fi înființarea unei așezări săsești în secolul al XIII-lea (la începuturile colonizării Țării Bârsei), întâlnirea dintre Sigismund de Luxemburg și Mircea cel Bătrân din anul 1395, funcționarea sediului comiților. Cu toate acestea, clădirea în sine este puțin cunoscută, accesul specialiștilor fiind practic inexistent anterior anului 2008. Cercetările care au precedat proiectul de restaurare au avut la rândul lor un acces limitat, așa cum de obicei se întâmplă în cazul monumentelor istorice. Chiar și în aceste condiții, au apărut câteva informații noi despre trecutul edificiului și despre istoria locului: materialul de față își propune să sintetizeze în principal acele informații de ordin arheologic<sup>3</sup> care pot fi relevante pentru reconstituirea trecutului capelei.

---

2 Dosarul de restaurare ne-a fost accesibil prin bunăvoința arh. Fekete Márta, căreia îi mulțumim și pe această cale.

3 Cercetarea arheologică s-a desfășurat în două etape, în toamna anului 2008 și în primăvara anului 2009, având ca obiective stabilirea suportului tehnic necesar proiectului de restaurare: structura fundațiilor și cotele de fundare, calitatea terenului, istoria nivelului de călcare. În total au fost realizate 18 săpături arheologice, în interior și exterior, în cursul cărora au fost studiate 9 structuri zidite, 68 de morminte și alte 4 complexe. Cercetarea arheologică a scos la lumină un număr important de obiecte arheologice, cu ajutorul cărora a fost posibilă datarea unora dintre etapele pe care le-a parcurs biserica din epoca construirii sale și până în prezent. Dintre obiecte, relevante prin excelență sunt monedele: au fost descoperite 115 piese, cele mai vechi emise de regele Sigismund de Luxemburg (1386–1437), iar cele mai recente mărturisind refacerile dușumelii din lemn de la începutul sec. XX. Cele mai multe monede datează însă din sec. XVIII, fiind depuse ca ofrande (obolul lui Charon) în mormintele din interiorul bisericii.



6 A, B Fundațiile bisericii, imagini din timpul cercetărilor arheologice

### *Scurtă descriere*

BISERICA ACTUALĂ ESTE o sală cu un cor scurt, încheiat în trei laturi dintr-un octogon, prevăzut pe partea sudică cu o sacristie de dimensiuni mici (fig. 4). Fațada vestică este supraînălțată printr-un turn. Accesul în biserică este asigurat de trei portaluri, dintre care două sunt de origine medievală. Portalul principal se află pe partea de vest, închis într-un arc ușor frânt, cu un ancadrament din piatră cu articulare multiplă, cu toruri de secțiune circulară și în formă de pară, care mai păstrează ceva din aerul monumental sub un acoperiș modern. În peretele nordic al navei, spre est, se află un alt portal cu ancadrament din piatră încheiat la partea superioară într-un unghi frânt. De dimensiuni mici, portalul se deschide spre casa parohială, probabil fiind destinat încă din concepție pentru folosința specială a preotului. Al treilea portal se află la extremitatea de vest a peretelui nordic și se datorează extinderii din jurul anului 1800.

Interiorul este luminat prin numeroase ferestre mici, dreptunghiulare, cu ancadramente din piatră, datând din jurul anului 1800 și puse în valoare la ultima restaurare. Dintre ferestrele vechi se păstrează integral una singură, la extremitatea vestică a peretelui sudic al navei: este o fereastră gotică, de formă ogivală, rămasă foarte probabil din prima fază de construcție. O fereastră similară se afla probabil în peretele nordic, acolo unde astăzi putem vedea doar partea superioară a golului în care s-a montat o ramă din lemn<sup>4</sup>. O altă fereastră veche se păstrează tot în peretele sudic: un gol dreptunghiular cu un ancadrament din piatră ce prezintă o profilatură simplă, o cavetă delimitată de o nervură, în partea de jos întoarsă spre interior.

Spațiul interior este unitar, acoperit cu un tavan decorat în stil baroc, cu medalioane de stucatură, demarcația dintre navă și sanctuar fiind făcută la nivelul tencuielii. În partea vestică se află tribune din lemn așezate în formă de „U”, construite la finele secolului al XVIII-lea, cu ocazia montării unei orgi noi de către celebrul meșter brașovean Johannes Prause. Aripa vestică a tribunei din lemn dublează de fapt o tribună din zid, care ar putea data încă din perioada medievală. Tribuna originală vestică este susținută de doi stâlpi pe care se descarcă bolți în cruce, cu nervuri și chei de boltă din stuc (fig. 11). Cele trei chei de boltă sunt identice, două ciocane încrucișate și o rozetă cu petale duble. Aripile laterale ale tribunei sunt realizate exclusiv din lemn, partea inferioară fiind decorată unitar cu un traforaj din scândură. Parapetul tribunei vestice este format din casete delimitate de baghete profilate, pe care apar reprezentări ale apostolilor, pictură datată în secolul al XVIII-lea. Cercetarea de specialitate a arătat că cele 14 casete s-au format prin refolosirea tăbliilor unei empose mai vechi, anterioară secolului al XVIII-lea: sub straturile succesive de lac și vopsea acumulate de-a lungul timpului s-a descoperit o decorație pictată de calitate foarte bună<sup>5</sup>.

4 Fereastră a fost probabil obturată în sec. XVIII, cu ocazia montării tribunelor din lemn din interiorul bisericii.

5 Mihály Ferenc, „Studiu pentru mobilier, Biserica evanghelică Sf. Martin, Brașov 2008”, documentație



7 Imagine generală cu partea de sud a bisericii și ruinele clădirilor dispărute

Mobilierul din lemn al bisericii este foarte bogat. Altarul monumental, construit din stucatură de ipsos pictată și din lemn, datează din 1730, când a fost înlocuit vechiul altar din 1689. Nișa centrală este ocupată de basorelieful reprezentându-l pe Hristos cu brațele larg deschise, iar în nișele laterale apar Sfinții Apostoli Petru și Pavel. Cornișa proeminentă și bogat profilată susține un grup de cinci figuri, iar pe colțuri au fost amplasați ulterior îngeri cu trâmbițe<sup>6</sup>.

Amvonul se află pe latura sudică, atașat în consolă peretelui, accesul fiind asigurat printr-o scară rezervată în grosimea peretelui. Coroana este o lucrare de tâmplărie și pictură din secolul al XVIII-lea, în vârful căreia este așezată figura lui Iisus binecuvântând, străjuit de statuile evangheliștilor.

În exterior, pe partea sudică, sunt marcate la suprafața terenului urmele unei clădiri ce pare să fi fost adăugată într-un moment bisericii, de care s-a legat printr-un portal cu ancadrament de piatră, în funcțiune la 1559<sup>7</sup> (acum înzidit) (fig. 3, 8). O încercare recentă de reconstituire (ruine tencuite și acoperite cu țiglă) arată un compartiment pătrat, închis spre vest cu un zid dispus pe toată lungimea parcelei. În laturile scurte se deschid mai multe arcade (probabil un artificiu pentru a permite vizualizarea portalului înzidit), iar în latura lungă sunt încastrate două portaluri din piatră. Probabil acest mod de valorificare se datorează restaurării din anii '60, când la suprafața terenului se puteau observa prin denivelări urme ale vechilor clădiri, fără să fie posibilă însă cercetarea lor prin săpături.

#### *Clădirea medievală: structură, evoluție, funcțiune*

ACEASTĂ FORMĂ A bisericii datează de la sfârșitul secolului al XVIII-lea, când clădirea medievală a fost parțial demolată pentru a fi prelungită spre est și s-a construit corul actual până la vechiul zid de incintă. Dacă această transformare majoră poate fi datată, pe baza mai multor informații, în anii 1795–1796, despre istoria anterioară a bisericii cunoaștem foarte puține lucruri<sup>8</sup>. Cea mai

---

în dosarul de restaurare, folosită cu acordul autorului.

- 6 Cercetarea a descoperit existența mai multor straturi de pictură în cazul altarului și a panourilor din lemn ale tribunelor laterale, a stabilit starea de conservare și a recomandat procedurile cele mai potrivite pentru restaurarea și punerea în valoare a pieselor din lemn.
- 7 Conform unei inscripții scrijelite pe montantul vestic, „*hic fuit 1559*”. Inscripția mi-a fost semnalată de către doamna Agnès Ziegler, căreia îi mulțumesc și pe această cale pentru întreg sprijinul acordat în cercetarea bisericii Sfântul Martin.
- 8 Literatura de specialitate este de asemenea săracă, biserica nefiind obiectul unei monografii. Cele mai complete descrieri în: Eduard Morres, „Die kleinen Kirchen”, în Erich Jekelius (ed.), *Das Burzenland. Kronstadt*, vol. 3. Brașov, 1928, pp. 154–155; Gustav Treiber, *Mittelalterliche Kirchen in Siebenbürgen*, München, 1971, pp. 211–212; Gernot Nussbächer, „Die Kronstädter Martinskapelle bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts”, în *Karpatenrundschau*, 31/03.08.1995.

- 8 Zidul de pe partea sudică a bisericii, cu cele două ancadramente înzidite



veche mențiune documentară este din anul 1395, când regele Sigismund de Luxemburg a făcut, cu ocazia șederii sale la Brașov, o danie anuală de 40 de guldeni pentru slujbe în „Capela Beati Martini in monte Brassoviensi seu Corona exstructa”. Pornind de aici, s-a presupus că la sfârșitul secolului al XIV-lea o biserică era deja în funcțiune pe dealul Martin. Au fost formulate însă și datări mai timpurii, în secolul al XIII-lea<sup>9</sup>.

Investigațiile recente<sup>10</sup> au confirmat faptul că segmentul vestic al clădirii actuale datează din evul mediu. Pe de o parte, cele mai vechi monede descoperite în cercetările arheologice au fost emise în timpul regelui Sigismund (1386–1437): mai multe piese au fost descoperite într-o groapă de provizii situată pe latura nordică, între biserică și casa parohială, iar un dinar a apărut în săpăturile din interior, în apropierea portalului de vest, rulat de umplutura mormintelor epocii moderne. Pe de altă parte, pe peretele sudic al navei, spre vest, a fost descoperită o pictură murală databilă în secolele XIV–XV<sup>11</sup>, ceea ce arată că din biserică veche se păstrează nu doar fundațiile studiate arheologic, ci și părți importante din elevație.

Biserica Sf. Martin a fost construită pe un monticul stâncos: terenul natural este o stâncă roșcată, dură, care prezintă o înălțime maximă în zona altarului, coborând apoi mai mult sau mai puțin accentuat atât spre vest cât și spre est. Această configurație a terenului a influențat maniera de realizare a fundațiilor, care au fost așezate în general pe stâncă, la adâncimi variabile. În partea estică, mai ales, stâncă se află aproape de nivelul de călcare de astăzi, iar pereții laterali ai navei bisericii nu au de fapt o fundație. Datorită acestei particularități a terenului, a fost posibil ca absida bisericii să dispară fără urme la demolarea din secolul al XVIII-lea: deși cu siguranță demolarea s-a operat la nivelul pardoselii, se poate spune că aceasta a fost făcută de fapt din temelii (fig. 6)!

Cercetările arheologice au identificat limita estică a pereților navei, stabilind o lungime exterioară totală de 16,80 m. În săpăturile interioare nu a apărut însă nici un element ce poate fi legat de absidă: cu titlu de ipoteză, presupunem o absidă probabil decroșată, de formă semicirculară sau rectangulară. Fațada de vest a bisericii, aflată spre un versant abrupt, a fost prevăzută din construcție cu cele două contraforturi ce se păstrează și azi. Absența altor contraforturi arată că interiorul a fost tăvănit.

- 
- 9 H. Fabini, *Atlas der siebenburgisch-sächsischen Kirchenburgen und Dorfkirchen*, vol. 2, Heidelberg–Sibiu, 1998, p. 413. V. Vătășianu a formulat teoria că prima biserică pe acest loc datează de la începutul sec. XIII, aceasta fiind parțial refăcută în sec. XV, după 1447. V. Vătășianu, *Istoria artei feudale în Țările Române*, I, București, 1959, p. 554.
- 10 O scurtă privire asupra acestor cercetări, cu accent pe aspectul arheologic: Daniela Marcu Istrate, *Biserica evanghelică Sf. Martin, arheologie, arhitectură, restaurare*, Catalog de expoziție, Brașov 2012. (Expoziția a fost deschisă la Muzeul Civilizației Urbane, Brașov, octombrie – noiembrie 2012).
- 11 Kiss Loránd, „Cercetare de parament la biserica evanghelică Sf. Martin din Brașov”, 2008. Documentație în dosarul de restaurare, folosită cu acordul autorului.



9 Fundația zidului de pe latura sudică a bisericii

Fundațiile au fost realizate în mod regulat din fragmente de piatră locală (în general de dimensiuni mici și medii), legate cu un mortar de var amestecat cu pietriș grosier, folosit în cantitate insuficientă. Zidurile au fost așezate direct pe stâncă sau pe un strat de lut roșu foarte dur, urmărind neregularitățile acestuia: din acest motiv, adâncimea de fundare variază foarte mult, pe traseul aceluiași perete fiind sesizabile diferențe ce depășesc 1 m, cu o adâncime maximă la limita de vest<sup>12</sup>.

Elevația bisericii a fost construită cel puțin parțial din blocuri de piatră. Pe partea de nord vedem un fel de soclu format din două rânduri de blocuri, cel inferior cu partea superioară accentuat teșită (fig. 5). Pe sud, elementul teșit se păstrează doar la extremitatea estică, pe restul suprafeței distingem pe verticală până la patru rânduri de blocuri, aliniată în plan vertical. Această diferență ascunde cu siguranță modificări pe care deocamdată nu le putem descifra, în consecință nu putem spune care ar fi fost structura originală a paramentului. Atât cât putem studia în momentul de față, cele trei portaluri vechi par să se afle *in situ*: paramentul din jurul lor nu lasă să se vadă urmele unei intervenții ulterioare construirii bisericii, ce ar fi presupus deranjarea elevației pentru crearea unui gol și introducerea unui ancadrament. Portalurile de vest și de nord, încheiate la partea superioară într-un arc frânt, pot data din prima etapă de construire a bisericii. Despre portalul nordic s-a formulat și ipoteza că ar putea fi reamplasat, deși peretele pare să-și fi menținut integritatea, după cum sugerează pictura medievală păstrată în interior pe partea superioară a peretelui, aproximativ în zona ancadramentului. Portalul sudic este produsul perioadei de tranziție de la gotic la Renaștere: datarea lui mai târzie arată o refacere aproape totală a paramentului, în care portalul este perfect încastrat.

Blocurile din piatră vizibile în zidărie, ca de altfel și ancadramentele medievale, sunt lucrate dintr-o gresie extrem de friabilă, maronie, care s-a erodat mult din cauza agenților atmosferici.

Nivelul de călcare în interiorul bisericii vechi s-a aflat cu aproximativ 0,60 m mai jos decât nivelul actual. Pe toate zidurile din partea vestică s-au observat fragmente de tencuială veche coborând la această cotă, în concordanță și cu singurul nivel amenajat din care s-au păstrat urme, o pardoseală din cărămizi dreptunghiulare așezate într-un strat de nisip (câteva cărămizi s-au păstrat lângă stâlpul de sud al tribunei). La același nivel se află de asemenea și pragul inițial al portalului vestic, decroșul fundațiilor pereților dar și partea superioară a fundațiilor celor doi stâlpi care susțin tribuna vestică. Stâlpii au fost prevăzuți din construcție cu un soclu masiv format dintr-un singur bloc de piatră tăiat în formă hexagonală, așezat pe o fundație din piatră înecată într-un

12 De pildă, fundația peretelui de nord coboară dinspre vest spre est cu 1,44 m!

- 10 Portalul înzidit din peretele sudic al bisericii
- 11 Imagine din timpul cercetărilor interioare, cu tribuna de vest
- 12 Biserica văzută dinspre oraș. Detaliu din portretul judeului Lucas Hirscher, 1535.



mortar gri albicios, foarte solid, cu mult var și nisip. Dat fiind faptul că baza soclului hexagonal corespunde cu nivelul vechi de călcare, am dedus că tribuna a fost amenajată într-un timp destul de apropiat construirii bisericii, poate chiar mult mai scurt decât a fost estimat până acum<sup>13</sup>.

O etapă importantă s-a derulat în prima jumătate a secolului al xv-lea, mai multe documente amintind lucrări de construcție și donații (1427, 1442, 1447), posibil determinate de incendierea bisericii în timpul atacului turcilor din 1421<sup>14</sup>. Tot în această perioadă este menționat primul preot, Petrus<sup>15</sup>. Mai multe monede din acest interval confirmă o activitate susținută pe dealul Sf. Martin: emisiuni din intervalul cuprins între regele Albert (1437–1439) și guvernatorul Iancu de Hunedoara (1443–1456) au fost descoperite de asemenea în groapa de provizii, iar o monedă de la Wladislaw I (1440–1444) rulată în apropierea părții de vest a bisericii, în exterior. Aceste informații documentează cel mai probabil unele îmbunătățiri aduse clădirii vechi, reparații sau eventuale adaosuri: la nivelul fundațiilor nu este totuși detectabilă decât o singură etapă, care trebuie să dateze din veacul anterior<sup>16</sup>. Este posibil ca tribuna de vest să aparțină acestei perioade, alături de alte intervenții încă neidentificate.

În orice caz, în ultimele decenii ale secolului al xv-lea, capela era încheiată și în funcțiune, slujbele ținute în ea fiind menționate în mod repetat<sup>17</sup>. În 1529, edificiul a fost „profanat” de trupele voievodului moldovean Petru Rareș, care asedia orașul, dar nu știm dacă acest eveniment a provocat pagube reale clădirii. Urmele puternice de arsură de pe portalul sudic au fost uneori interpretate ca o consecință a acestor nefaste evenimente. La scurtă vreme, în 1535, a fost realizată o primă imagine a bisericii de către un pictor celebru al epocii, Gregorius, în fundalul portretului judeului Lucas Hirscher, cel mai important patron al capelei. Văzută dinspre sud-vest, biserica este redată cu o navă și un mic cor reprezentat cu un perete drept, ceea ce ar sugera o formă probabil dreptunghiulară<sup>18</sup>. În partea de nord-vest este reprezentat un turn cu un acoperiș înalt, despre care

13 Literatura de specialitate atribuie tribuna sec. xv; cercetarea de parament recentă a rămas la această datare. Kiss L., „Cercetare”, *passim*.

14 G. Treiber, *Mittelalterliche Kirchen*, p. 211.

15 G. Nussbacher, „Die Kronstädter Martinskapelle”, *passim*.

16 G. Treiber este de părere că biserica s-a refăcut în totalitate spre mijlocul sec. xv, după ce fusese în mare parte distrusă de un incendiu în 1421, cu ocazia unei invazii turcești. Autorul presupune un altar pentagonal, puternic decroșat. G. Treiber, *Mittelalterliche Kirchen*, pp. 211–212. Planșa menționată de autor la nota de la p. 211, ca fiind pierdută în Transilvania, am regăsit-o în arhiva Bisericii Negre. Reconstruirea bisericii după 1447 este luată în considerare și de E. Morres, „Die kleinen Kirchen”, p. 153.

17 G. Nussbacher, „Die Kronstädter Martinskapelle”, *passim*.

18 *Ibidem*, cu o încercare de reconstituire grafică. Planimetria altarului poate fi discutată, atâta timp cât *in situ* nu a rămas nici o urmă din această structură. Varianta poligonală propusă de G. Treiber mi se pare puțin probabilă, nu numai ca formă ci și ca dimensiuni.

ne putem gândi că la vremea respectivă servea (și?) drept clopotniță, vizibil parțial în spatele casei parohiale. Biserica este înconjurată de un zid atât de scund încât lasă să se vadă partea superioară a portalului sudic: este fără îndoială o împrejurare și nu un zid de fortificare. Nici o construcție nu se vede pe partea de sud, pe locul ruinelor actuale: fusese aceasta deja demolată sau încă nu era construită? Răspunsul nu a rezultat în mod categoric din această fază de cercetare.

Tot aranjamentul de pe partea sudică rămâne în continuare o enigmă, deoarece nu a intrat decât parțial în sfera investigațiilor, iar forma actuală este de fapt o punere în valoare căreia nu putem ști câtă credibilitate ar fi bine să îi acordăm. Cert este faptul că biserica medievală a avut la un moment dat o extindere spre sud în dreptul navei, constând dintr-o încăpere aproximativ pătrată, adăugată (?) unui zid care separă curtea bisericii în două: partea sudică, dinspre cimitir, respectiv părțile de nord și vest, dinspre casa parohială.

Probabil această separare nu este întâmplătoare, deoarece încă de la început cele două laturi ale bisericii au avut un rol diferit. Partea dinspre casa parohială, care s-a întâmplat să fie cea nordică, a rămas cu o destinație civilă: cel puțin până la mijlocul secolului al xv-lea, aici a funcționat de pildă o groapă de provizii (în formă de clopot, săpată în stâncă) și nu un cimitir, așa cum ne puteam aștepta în cazul unei biserici parohiale<sup>19</sup>. Cimitirul, cu foarte puține morminte, s-a așezat în partea de vest și mai ales în partea de sud a bisericii. În mod mai puțin obișnuit, și sacristia a fost amplasată pe partea sudică, deși acest lucru s-a întâmplat după anul 1800. Aceste observații trimit către un statut al bisericii diferit de acela de parohie timpurie, în jurul căreia în mod obligatoriu ar fi trebuit să identificăm cimitirul dens al enoriașilor. Edificiul pare să fi fost conceput mai degrabă ca o componentă a unui ansamblu, cum ar fi o curte seniorială sau o mănăstire. Varianta unei capele funcționând împreună cu o curte aflată pe locul actualei case parohiale, poate parțial recognoscibilă în structurile acesteia, pare cea mai potrivită. Până la identificarea unor date noi despre evoluția acestei biserici, nici varianta unui mic așezământ mănăstiresc nu poate fi ignorată<sup>20</sup>. Statutul<sup>21</sup> acesta ar justifica credibil particularitățile enumerate, inclusiv prezența portalului îngust de pe latura nordică a navei. Portalul de vest este cel mai important din punct de vedere arhitectural, dar în mod practic probabil rar folosit, datorită amplasamentului la marginea terasei abrupte a unui deal nelocuit. Atunci când biserica a început să primească un număr mai mare de credincioși, jucând poate chiar rolul unei biserici parohiale pentru o comunitate restrânsă, a devenit necesară o cale de acces spre șaua dealului, deschizându-se portalul sudic.

Revenind la zidul perpendicular pe biserică, sunt de semnalat și cele două ancadramente înzidite pe fațada vestică, realizate din bolțari de piatră, cu deschiderea aproape semicirculară. Ancadramentul dinspre biserică corespunde cu încăperea dispărută și putem presupune că el se află aproximativ *in situ*, fiind cândva folosit pentru un acces în spațiul respectiv. Ancadramentul dinspre cimitir este mai scund și mai larg, dar pare să provină tot de la o ușă.

Deocamdată putem afirma că aceste structuri datează dintr-o perioadă mai târzie decât peretele sudic al bisericii: cercetarea arheologică ne-a oferit ocazia să observăm că fundația zidului transversal a deranjat cel puțin un mormânt în momentul în care a fost realizată. În forma în care au fost refăcute la suprafața terenului, zidurile apar cu o grosime de cca 0,60 m, dar nu cunoaștem dacă aceasta este valabilă și la nivelul fundației. Pe de altă parte, adâncimea foarte mare la care coboară fundația, mult mai mare decât aceea a bisericii, arată că această încăpere avea o suprastructură importantă, ce ar depăși necesitățile unui simplu portic. În interior au fost evidențiate mai multe amenajări ale nivelului de călcare, mai întâi printr-o dușumea din

19 Singura înmormântare descoperită pe această parte a bisericii, realizată într-o criptă de cărămidă acoperită cu o piatră de mormânt, aparține preotului Jacobus Tutius, decedat în 1719, în timpul unei epidemii de ciumă.

20 G. Treiber, *Mittelalterliche Kirchen*, p. 211.

21 A se vedea și opinia lui Harald Roth, care a observat de asemenea situația particulară a acestei biserici. Autorul se întreabă, pornind de la interesul pe care Sigismund de Luxemburg, și după el mai mulți regi, îl acordă bisericii, dacă nu cumva aceasta era un loc rezervat pentru vizite regale la Brașov. H. Roth, *Kronstadt in Siebenbürgen. Eine kleine Stadtgeschichte*, Köln–Weimar–Viena, 2010, p. 65.

scânduri care a ars pe loc și apoi printr-o pardoseală din cărămizi așezate pe nisip. Din păcate, niciun element de datare nu a fost surprins în sondajul arheologic, toate aceste urme aflându-se chiar la suprafață, sub un strat gros de moloz și țigle. Inscricția scrijelită pe portalul înzidit, pe o margine a montantului dinspre vest, sugerează că în 1559 portalul era liber accesibil dinspre exterior, situație ce se menținea cel puțin din 1535. Planimetria clădirilor, funcțiunea lor (un simplu portic? o clopotniță?) ca de altfel și fixarea lor în timp, înainte sau după prima jumătate a secolului al XVI-lea, rămân astfel probleme de rezolvat.

#### *Biserica din epoca modernă: capelă cimiterială și criptă*

LA SFÂRȘITUL SECOLULUI al XVIII-lea, sanctuarul a fost demolat, nava a fost prelungită și s-a construit altarul actual: clădirea aproape și-a dublat suprafața ocupând practic toată incinta medievală, până la curtea ale cărei ruine au fost incluse în substrucțiunile absidei<sup>22</sup>. Probabil pe dealul Sfântul Martin se dezvoltase deja o comunitate numeroasă ce avea nevoie de o biserică mai mare. Funcțiunea principală în epocă pare să fi fost însă funerară: în jurul anului 1800, s-au deschis două cimitire: unul în interiorul bisericii și altul în exteriorul incintei, pe latura sudică. Biserica a devenit în totalitate un fel de criptă: numeroase înmormântări au ocupat întreg interiorul, suprapuse în mai multe straturi, astfel încât cele mai recente sicrie apar îndată după desfacerea pardoselii<sup>23</sup>. Un foarte bogat inventar numismatic arată că abia în jurul anului 1900 acest cimitir interior a fost închis. Cimitirul exterior este încă folosit.

#### *Încheiere*

CERCETĂRILE ARHEOLOGICE RECENTE confirmă o activitate intensă în cea de-a doua jumătate a secolului al XIV-lea pe Dealul Martin, în jurul capelei dedicate sfântului cu același nume. Vestigii mai vechi nu au apărut: ipoteza unei așezări timpurii a sașilor în jurul acestei mici biserici nu are argumente pentru a fi susținută. Biserica pare să fi fost plasată la limita sudică a unei incinte medievale, ale cărei cădiri se aflau pe locul actualei case parohiale. Pe partea de nord a bisericii a funcționat astfel o curte gospodărească cu gropi de provizii tipic săsești, și nu un cimitir, așa cum se impunea în cazul unei parohii. În opinia noastră, capela a fost de la început dedicată unei comunități restrânse, o curte seniorială sau un mic așezământ mănăstiresc. Din această cauză în jurul ei nu s-a dezvoltat un cimitir, cele câteva înmormântări posibil medievale fiind localizate pe laturile de vest și sud. Tot din această cauză toate clădirile adăugate bisericii, chiar și în jurul anului 1800, au fost plasate spre sud, și nu spre nord.

#### CONTRIBUTIONS À L'HISTOIRE DE L'ÉGLISE ÉVANGÉLIQUE SAINT MARTIN DE BRAȘOV

L'ÉGLISE QUI FAIT l'objet de cette recherche se trouve sur le promontoire de *Dealul Cetățuii* (Colline de la forteresse), dans la ville de Brașov. À côté d'elle, il y a l'ancienne maison paroissiale, quelques fragments d'une muraille de rempart, des annexes administratives et un petit cimetière.

La forme actuelle de l'église date de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, lorsque le bâtiment médiéval fut partiellement démoli afin de le prolonger vers l'est. La mention documentaire la plus ancienne remonte à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, lorsque le roi Sigismond de Luxembourg faisait don 40 *gulden*

22 Cercetările arheologice din interiorul absidei au documentat ruina zidului de incintă integrată în fundația laturii de sud-est a absidei.

23 O particularitate de excepție a acestui cimitir o reprezintă faptul că sicriile din lemn și veșmintele din interiorul acestora s-au conservat într-o stare excepțională. Mai multe capace de sicrie, păstrând în interior inscripții pictate cu numele defunctului, anul nașterii și al morții, uneori și alte adaosuri literare, au fost expuse în toamna anului 2012 în expoziția de la Muzeul Civilizației Urbane din Brașov. D. Marcu Istrate, *Biserica Sf. Martin*, p. 19.

pour les messes à la « Capela Beati Martini in monte Brassoviensi seu Corona exstructa », information renforcée par les découvertes archéologiques du côté nord, entre l'église et la maison paroissiale (voire les monnaies provenant de l'époque du même roi). Un autre témoin qui porte sur une période proche en est la peinture murale découverte contre la paroi sud de la nef, vers l'ouest, qui date des XIV<sup>e</sup>–XV<sup>e</sup> siècles. Ceci atteste le fait qu'on conserve de l'ancienne église non seulement les fondements mais aussi d'importantes parties de l'élévation.

Plusieurs documents font mention de certains travaux de construction et de donations (1427, 1442, 1447), à la suite de l'incendie de l'église au temps de l'agression des Turcs, en 1421. En tout cas, la fin du siècle trouve la chapelle Saint Martin en fonction. La première image de l'église date de 1535 et se trouve dans le fond du portrait de Lucas Hirscher, peint par Gregorius. La chapelle y est représentée dans la perspective sud-ouest, avec une nef et un petit chœur ; vers nord-est il y a un tour à haute toit qui pouvait servir de clocher ; tout au tour de l'église on voit une muraille peu élevée.

Selon l'opinion de l'auteur, l'église Saint Martin a été affectée, du début, à une communauté réduite, soit une cour seigneuriale, soit un petit couvent. La chapelle aurait été située à la limite sud de l'enceinte médiévale, dont les annexes se trouvaient à la place de la présente maison paroissiale. Au nord de l'église, il y avait un foyer administratif avec des fosses pour les provisions, spécifiques à la population saxonne de Transylvanie, et non pas un cimetière, plus fréquent auprès d'une paroisse. (*Résumé par M. Sabados*)



## Fecioara protectoare în contextul Judecării de Apoi

Mihnea Alexandru Mihail

PRIN ARTICOLUL DE față îmi propun să analizez reprezentările Fecioarei protectoare în pictura murală medievală din Transilvania. În comparație cu repertoriul de imagini existent în spațiul central și central est-european, imaginile transilvănene ale Fecioarei cu mantia ocupă o poziție specială prin faptul că motivul iconografic este integrat în tema complexă a *Judecării de Apoi*. Includerea acestui motiv iconografic marial în scenele *Judecării de Apoi* schimbă statutul simbolic al imaginii în raport cu utilizările sale anterioare și posterioare. Prima parte a articolului menționează o serie de surse scrise occidentale în care se vorbește despre protecția Fecioarei în lumea de dincolo. Cea de-a doua parte a articolului analizează reprezentările Fecioarei cu mantia în pictura murală din Transilvania, în comparație cu seria existentă în Regatul Maghiar. O încercare asemănătoare a fost întreprinsă de Marie Lionnet, însă premisele de la care pleacă cercetătoarea franceză și concluziile la care ajunge sunt diferite de cele pe care le prezint în acest articol<sup>1</sup>.

### *Funcția de protecție a Fecioarei în sursele scrise medievale*

POTRIVIT GÂNDIRII PĂRINȚILOR greci ai Bisericii exista convingerea că odată cu alungarea din Rai omul a pierdut capacitatea de a-l vedea pe Dumnezeu. Din această cauză, se considera că viziunile mariale aveau un rol important în reconcilierea dintre oameni și Dumnezeu<sup>2</sup>. În ceea ce privește viziunile referitoare la Fecioara protectoare, originea lor literară este considerată a fi cartea a VII-a a

1 În teza sa de doctorat Lionnet vorbește despre faptul că mantia Fecioarei poate funcționa asemenea unui spațiu tranzitoriu, însă pune în legătură folosirea iconografiei mariale cu spiritualitatea ortodoxă. Vezi Marie Lionnet, *Les peintures murales en Hongrie à la fin du Moyen Âge (v. 1300–v. 1475). La transmission des traditions iconographiques et les formes originales de leur appropriation locale sur deux thèmes majeurs: la Mère de Dieu et le Jugement Dernier*, teză de doctorat, Université Paris x, Nanterre, Paris, 2004, pp. 271, 279–281, 285, 287. De asemenea, Beatrix Gombosi, în lucrarea sa extrem de utilă în studiul reprezentărilor Fecioarei protectoare („*Mein weiter Mantel ist meine Barmherzigkeit...*”. *Schutzmantelmadonnen aus dem mittelalterlichen Ungarn*, Kiadó és Nyomda, Szeged, 2008), susține că Fecioara protectoare poate fi considerată o reprezentare a unui loc tranzitoriu. Abordarea mea diferă prin faptul că eu încerc, pe baza textelor și a poziției pe care o ocupă protecția marială în orizontul mental al credincioșilor, precum și prin analiza serială a motivului Fecioarei protectoare, să demonstrez că, în fapt, Fecioara reprezintă Purgatoriul în cadrul reprezentărilor Judecării de Apoi. Pentru conceptul de *serialitate*, v. J. Baschet, „Inventivité et sérialité des images médiévales. Pour une approche iconographique élargie”, în *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 51/1 (1996), pp. 93–133, și *idem*, *L'Iconographie médiévale*, Gallimard, Paris, 2008, secțiunea *Pour une iconographie sérielle*. Pentru o discuție mai aplicată legată de influențele spiritualității ortodoxe în iconografia de la Mugești, v. Marie Lionnet, „Borders in Central Europe during the Middle Ages. Some Iconographical Reflections about the Wall Paintings in Hungary”, în *Ars*, 40 (2007), pp. 169–176. Ipoteza formulată de Lionnet și concluziile pe care ea le trage sunt incluse în partea a doua a prezentului articol. Pentru o discuție scurtă a reprezentărilor Purgatoriului, v. Anca Bratu, „Du feu purificateur au Purgatoire. Émergence d'une nouvelle image”, în *Terrain*, 19 (1992), pp. 91–102.

2 Originea viziunilor mariale poate fi urmărită înapoi în timp până la sfârșitul secolului al IV-lea la Constantinopol, când sunt consemnate apariții ale Fecioarei. Sylvie Barnay, „Une apparition pour protéger. Le manteau de la Vierge au XIII<sup>e</sup> siècle”, în *CRM*, 8 (2001), p. 13.

legendei călugărului cistercian Cesarie din Heisterbach<sup>3</sup>. Potrivit legendei, Cesarie are o viziune în care Maria apare ținându-și mantia întinsă și acoperindu-i pe călugării cistercieni aflați de o parte și de alta a corpului ei, protecția fiind o confirmare a poziției favorabile pe care o ocupa ordinul în ierarhia cerească. Secolul al XIII-lea a dezvoltat foarte mult rolul protector al Mariei care devine Maică a preoțimii și reprezentare a corpului întregii Biserici<sup>4</sup>. De altfel, titulatura de *mater omnium*, apărătoare a întregii creștinătăți, există încă din secolul al XII-lea și atunci când apare reprezentată reflectă ierarhiile terestre (bărbați/femei, clerici/laici)<sup>5</sup>. Însă ideea folosirii unei viziuni a Fecioarei protectoare pentru a exprima măsura în care un ordin este pe placul lui Dumnezeu nu a fost proprie ordinului cistercian, căci și ordinele cerșetoare, fondate la începutul secolului al XIII-lea, au revendicat protecția mantiei mariale. Multiplicarea viziunilor și aparițiilor mariale care oferă protecție diferitelor ordine religioase ar putea fi pusă în legătură și cu o schimbare a gândirii creștine de la începutul secolului al XII-lea, când Maria devine mai importantă decât Isus în salvarea omenirii. Prin urmare, în secolul al XIII-lea, a te afla sub mantia Fecioarei simboliza statutul de „ales” de care un creștin se putea bucura, fie că se afla pe lumea cealaltă, fie că se afla încă pe pământ.

Scrierile teologice ne confirmă faptul că protecția Fecioarei nu era un privilegiu al ordinelor călugărești și nici un simplu confort al celor deja mântuiți. La sfârșitul secolului al XI-lea, Maria era considerată ca fiind principalul sprijin al defuncților din Purgatoriu, după cum reiese din textul *De diversis apparitionibus et miraculis*, scris de Petrus Damiani între anii 1063 și 1075<sup>6</sup>. După cum a demonstrat Jacques Le Goff, pedepsele din Purgatoriu erau considerate a fi printre cele mai greu de îndurat și aveau un caracter aproape infernal, trăsătură ce poate fi urmărită în descrierile vizionare ale unor călugări precum Guibert de Nogent și Alberico de Settefrati<sup>7</sup>. În sprijinul celor menționate anterior, poate fi citat un imn medieval care atestă în mod explicit importanța pe care o are Maria atât pentru fericiții aleși ai lumii de dincolo, cât și pentru cei din Purgatoriu sau chiar din infern: *O beatissima virgo Maria, mater domini mei Ihesu Christi, domina purgatorij et inferni, paradisi et tocius mundi*<sup>8</sup>. Adjectivul *domina*, care apare uneori în descrierile intervențiilor mariale în lumea de dincolo, relevă faptul că Fecioara are dreptul, mai mult decât toți ceilalți sfinți, de a ajuta sufletele ce-și ispășesc pedepsele purgatoriale sau de a ușura chinurile infernale prin care trec damnații. Ca un ultim exemplu al protecției mariale oferită sufletelor din Purgatoriu amintesc viziunea călugărului Chretien de la Hemmenrode, al cărui suflet, cerut de demoni, este salvat de încercările dificile din Purgatoriu chiar de către Fecioară<sup>9</sup>. În orice caz, pentru călugării cistercieni, sufletele vinovate de săvârșirea unuia dintre cele șapte păcate de moarte mai pot avea speranța mântuirii.

Regularitatea cu care Fecioara este evocată în scrierile vizionare și eficacitatea ei în situațiile cele mai dificile cu care se confruntă sufletul pe lumea cealaltă au putut determina o schimbare în atitudinea ordinelor religioase față de posibilitățile de salvare a sufletelor aflate în Purgatoriu sau a celor amenințate de flăcările iadului. Astfel, protecția marială este foarte eficientă și în cazurile care par a fi fără scăpare, după cum o dovedesc miracolele ce relatează modul în care

3 Vera Sussmann, „Maria mit dem Schutzmantel”, în *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 5 (1929), p. 285, și Jérôme Baschet, *Le Sein du Père. Abraham et la paternité dans l'Occident médiéval*, Gallimard, Paris, 2000, p. 297.

4 S. Barnay, „Une apparition pour protéger”, p. 15. În manuscrise există imaginii ale Bisericii protectoare reprezentând credințioșii adunați sub mantia Bisericii, *in sinu Ecclesiae*. Cu toate acestea, reprezentările Bisericii protectoare, considerate un precedent al Fecioarei protectoare, sunt destul de rare. Vezi J. Baschet, *Le Sein du Père*, p. 295.

5 J. Baschet, *Le Sein du Père*, p. 298.

6 Reprodus în Jacques Le Goff, *Nașterea Purgatoriului*, II, Meridiane, București, 1995, p. 9.

7 J. Le Goff, *Nașterea*, II, pp. 10–12.

8 Citat în Dušan Buran, *Studien zur Wandmalerei um 1400 in der Slowakei. Die Pfarrkirche St. Jakob in Leutschau und die Pfarrkirche St. Franziskus Seraphicus in Poniky*, VDG Verlag, Weimar, 2002, p. 134, n. 77.

9 J. Le Goff, *Nașterea*, II, p. 210.

Fecioara salvează din chinurile iadului sufletele deja condamnate. Majoritatea acestor relatări se desfășoară într-un cadru spațio-temporal ce precede Judecata de Apoi. Pentru a înțelege dinamica acestor apariții și diferitele lor variații în funcție de locul de pe lumea cealaltă, trebuie să ținem cont de faptul că în Evul Mediu exista o departajare a sufletelor în funcție de păcatele comise, mai complexă decât simpla diferențiere evlavios/păcătos. Sfântul Augustin face o clasificare a sufletelor din lumea celaltă, care a fost preluată apoi într-o formă comprimată de Grigore cel Mare. Printre acestea, apare și categoria *valde mali*, adică a sufletelor ce au săvârșit păcatele capitale și care nu mai pot avea speranța purificării prin pedepsele purgatoriale<sup>10</sup>. Gautier de Coincy vorbește despre visul unei călugărițe al cărei suflet, din cauza păcatelor pe care le-a comis, este pretins de diavoli și dus direct în infern<sup>11</sup>. Salvarea vine de la Fecioara Maria, care o scapă de tortura Gehennei și pretinde ca pe viitor călugărița să urmeze calea cea dreaptă pentru a evita astfel chinurile infernale. Visul are un scop moralizator, dar și pe acela de a evidenția puterea Fecioarei de a salva sufletele chiar și din infern. De asemenea, Petrus Damianus amintește de două miracole ale Fecioarei prin care sufletele sunt salvate din infern<sup>12</sup>, iar Jean de la Motte povestește despre intervenția miraculoasă a Mariei pentru salvarea unui suflet damnat care, deși nu făcuse aproape nici o faptă bună, avea obiceiul în timpul vieții de a recita *Ave Maria*<sup>13</sup>. Astfel, imnului dedicat Fecioarei i se atribuie o valoare apotropaică și poate chiar devoțională<sup>14</sup>. Succesul pe care îl au intervențiile Fecioarei în infern corespunde și unei reechilibrări a raportului dintre aceasta și Isus ca Judecător. Într-o scenă a unei piese de teatru medieval se poate observa dezechilibrul care existase între mila Fecioarei și dreptatea neîndurătoare a lui Isus-Judecător. În așa-numita Berner Weltgerichtsspiel, după o scenă dedicată sfântului Ieronim, conform indicațiilor scenice, ar fi trebuit să se audă trâmbițele îngerilor, în timp ce „bunii și răii” se ridică din morminte (*nu stand die guotten vnd boesen vss den grebern vnd warten des richters*). După ce Cristos separă oamenii în funcție de faptele făcute, Fecioara se așează în genunchi și își roagă Fiul să arate milă celor osândiți și să le mai dea o șansă. Judecătorul recunoaște natura milei Fecioarei ca fiind una înăscută (*Erbermde ist dir anerborn*), însă refuză iertarea oricărui condamnat (*Kein sinder sol warden verlorn*)<sup>15</sup>. După cum a menționat anterior, prin intervențiile de salvare în lumea de dincolo, Fecioara reechilibrează această relație care corespunde și unei moderări a raportului dintre *Misericordia* (reprezentată de intercesiunea pentru întreaga umanitate a Mariei) și *Justitia* (în persoana lui Isus ca Judecător, drept și de neclintit în hotărârile luate).

- 
- 10 Aceste categorii circulă în evul mediu occidental sub două forme: cea care îl are drept sursă pe sfântul Augustin și conține patru grupe (cei foarte buni, care ajung direct în Rai, cei buni dar nu în totalitate, cei cu păcate, dar nu răi în totalitate și păcătoșii cei mai mari care ajung direct în iad) și cea provenind de la Grigore cel Mare, care păstrează extremele acestor categorii, dar pe cele tranzitorii le adună într-un singur loc intermediar. Această ultimă versiune este adoptată și de călugărul H. de Saltrey autorul *bestseller*-ului medieval „Purgatoriul sfântului Patrick”, cf. J. Le Goff, *Nașterea*, II, p. 29. Trebuie adăugat faptul că dialogurile lui Grigore cel Mare, care circulau și erau citite în Transilvania, specifică deja categoriile de sufragii pentru salvarea sufletelor din Purgatoriu; vezi Dana Jenei, „Art and Mentality in Late Middle Age Transylvania”, în *Getty-NEC Yearbook*, 2000–2001, 2001–2002, București, 2004, p. 30.
- 11 Jérôme Baschet, *Les Justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XII<sup>e</sup>–XV<sup>e</sup> siècle)*, École française de Rome, Roma, 1993, p. 552.
- 12 J. Le Goff, *Nașterea*, pp. 242–244.
- 13 J. Baschet, *Les Justices de l'au-delà*, p. 554.
- 14 În contextul devoțiunii față de imagini, Fecioara protectoare era una dintre reprezentările preferate pentru adresarea rugăciunilor și cererilor de protecție. Nu putem ști cu certitudine ce rugăciuni erau adresate imaginii, însă, având în vedere popularitatea imnului *Ave Maria*, nu pare total deplasată o astfel de presupunere.
- 15 Citat în Michael Mecklenburg, „How to represent the Future: Narratological Aspects of Preaching and Performing the Last Judgement”, în T. Mertens, M. Sherwood-Smith, M. Mecklenburg, H.-J. Schiewer (eds.), *The Last Judgement in Medieval Preaching*, Brepols, Turnhout, 2011, p. 171.

Încrederea necondiționată pe care credincioșii o au în Fecioara Maria și în puterea ei intercesoare poate fi explicată prin ascensiunea continuă a cultului marial de-a lungul Evului Mediu și mai ales în secolele al XIV-lea și al XV-lea. Datorită faptului că Maria este o figură puternic umanizată, prezentă în centrul spiritual și fizic al vieții lor cotidiene, ea ajută la formarea unor comunități emoționale<sup>16</sup>, în sensul folosit de Barbara Rosenwein<sup>17</sup>, referindu-se la grupuri în care oamenii aderă la aceleași norme ale expresiilor și valorilor emoționale. Aceste comunități sunt construite dintr-o constelație de emoții, nu din una singură<sup>18</sup>. Prin urmare, nu putem susține că frica, nevoia de protecție sau speranța în mântuirea de după moarte sunt de sine stătătoare și pot genera, fiecare pe cont propriu, o comunitate emoțională, ci ele se află într-o strânsă relație și contribuie la formarea grupurilor menționate anterior. Barbara Rosenwein se referă în primul rând la elita Evului Mediu, fie că este vorba de laici sau de clerici, și la mărturiile scrise ale acestora<sup>19</sup>. Însă comunitățile emoționale se pot forma și în jurul unui cult, al unei imagini sau al unor așteptări împărtășite de mai mulți oameni, emoțiile fiind înțelese ca reacții afective de toate tipurile, intensitățile și duratele<sup>20</sup> și, lărgind cadrul, le putem considera și ca reacții față de imagini. Așa cum elementele de cult pot cunoaște articulări locale, putem vorbi și de versiuni locale ale Mariei pentru apariția cărora nu trebuie în mod necesar să căutăm un precedent<sup>21</sup>. Transferând aceste idei în sfera studiului imaginilor, putem avansa drept ipoteză că articulările specifice ale iconografiei Fecioarei protectoare în pictura murală transilvăneană nu trebuie în mod necesar să se bazeze pe un model vizual, cu atât mai mult cu cât imaginea propriu-zisă a Mariei cu mantia nu suferă schimbări, ci pot fi considerate o variantă locală derivată din cultul marial omniprezent în Europa centrală și dintr-o comunitate emoțională a cărei speranță se îndreptă în mod primordial către Fecioara Maria.

„Fecioara protectoare” în iconografia din Transilvania

ÎNAINTE DE A discuta cazurile transilvănene, voi menționa câteva aspecte ale folosirii imaginii Fecioarei protectoare în arta medievală occidentală, precum și în centrul Europei și în Regatul Maghiar.

Imaginea Mariei care oferă protecție credincioșilor este o imagine devoțională, căreia oamenii îi adresează rugăciuni cu speranța că vor primi în schimb protecția divină<sup>22</sup>. Fecioara și reprezentările sale pot fi considerate un loc concentrat și central al închinării, întrucât în această imagine se întâlnesc legăturile nemijlocite atât cu divinitatea, cât și cu întreaga umanitate (*Mater omnium*). Se poate susține că nu există rugăciune mai eficientă din punct de vedere al intercesiunii decât cea adresată Mariei, la fel cum rugăciunea ei are cea mai mare greutate în sentința Dreptului Judecător. Astfel, după cum lăcașurile de cult erau adesea închinare Maicii Domnului, există posibilitatea ca motivul iconografic să se fi conturat ca urmare a nevoii de a accentua legătura Fecioarei cu viața terestră.

Există două tipuri iconografice ale motivului *Mariei protectoare*: imaginile cu pruncul Isus și cele în care apare doar Fecioara. Acest model secund poate fi la rândul său împărțit în două sub-categorii: cea cuprinzând imaginile în care Maria deschide ea însăși mantia și apără credincioșii, respectiv, categoria imaginilor în care Fecioara se roagă cu mâinile împreunate la piept, mantia fiind susținută de îngerii. Se pare că în evoluția motivului, categoria Fecioarei cu brațele întinse pare a fi prima, poziția

16 Miri Rubin, *Emotion and Devotion. The Meaning of Mary in Religious Cultures*, CEU Press, Budapesta, 2009, pp. 46–48, 70.

17 Barbara Rosenwein, *Emotional Communities in the Early Middle Ages*, Cornell University Press, Londra, 2007, p. 2.

18 *Ibidem*, p. 26.

19 *Ibid.*, p. 23.

20 *Ibid.*, p. 4.

21 M. Rubin, *Emotion and Devotion*, p. 53.

22 Despre caracterul devoțional al Fecioarei protectoare vezi V. Sussmann, „Maria mit dem Schutzmantel”, p. 312. Pentru discutarea unui caz specific al imaginii, plasată deasupra unui altar, vezi D. Buran, *Studien zur Wandmalerei*.

corespunzând atitudinii orante sau gestului de binecuvântare<sup>23</sup>. Protecția oferită de Maria este una ambiguă și ambivalentă<sup>24</sup>, deoarece ea este atât o figură simbolizând instituția ecleziastică (*Mater Ecclesiae*) și comunitatea de credincioși (*mater omnium*), cât și o figură cvasi-divină care apare în geografia lumii de dincolo, oferind protecție sufletelor care își ispășesc pedeapsa în Purgatoriu, dar și păcătoșilor ce par a fi fără scăpare. Importanța *Fecioarei protectoare* pentru lumea de dincolo pare a fi accentuată și de rețeaua hipertematică în care se înscrie<sup>25</sup>, deoarece ea apare într-un moment în care reprezentarea lui Avraam ca purtător al sufletelor intră în declin. Dacă *sânul lui Avraam* poate fi pus cu ușurință în legătură cu Purgatoriul, atât pe baze textuale, cât și iconografice, în cazul *Fecioarei cu mantia* acest lucru pare mai dificil. Cu toate acestea, după cum voi încerca să demonstrez, o astfel de asociere nu este imposibilă, mai ales în cazurile în care mantia protectoare apare ca motiv iconografic integrat temei Judecării de Apoi. Asupra acestei probleme voi reveni în cele ce urmează.

Înainte de a trece la analiza picturilor murale din Transilvania ce conțin o reprezentare a *Fecioarei protectoare*, voi discuta prezența protecției mariale în pictura murală din spațiul central european. Considerațiile care urmează nu au pretenția de a prezenta un repertoriu exhaustiv al temei în pictura murală medievală, ci de a oferi câteva repere pentru o contextualizare necesară. Motivul iconografic al Mariei cu mantia este unul dintre cele mai frecvente motive în pictura murală din centrul Europei în secolele al XIV-lea și al XV-lea<sup>26</sup>. Pe baza ansamblurilor conservate, majoritatea într-o stare fragmentară, se poate trage concluzia că perioada de vârf a prezenței motivului în pictura murală central-europeană se situează între ultimul sfert al secolului al XIV-lea și primul sfert al secolului al XV-lea<sup>27</sup>. Cu toate acestea, motivul apare încă din prima jumătate a secolului al XIV-lea în Cehia (la Sevetin, cca. 1335) și în Ungaria (la Maconka, Matraszollos, Vizsoly, toate datate în jurul anului 1350). Din cele cincisprezece picturi pe care le iau în considerare, excluzându-le pe cele din Transilvania, douăsprezece aparțin teritoriului fostului Regat Maghiar. Cu excepția picturii de la Kraskovo (Slovacia, cca. 1390–1400) toate imaginile o reprezintă pe *Fecioara protectoare* ținându-și mantia, dar uneori apar și îngeri care o încoronează (Sevetin și Bristvi în Cehia, Silice în Slovacia<sup>28</sup>) sau care țin în mâini lumânări (Smrečany, Slovacia, cca. 1370–1380). Prin urmare, teoria Verei Sussmann conform căreia primul tip în evoluția iconografică a *Fecioarei protectoare* este cel în care Maria are brațele întinse și își susține mantia<sup>29</sup> pare a fi confirmată de picturile murale din secolul al XIV-lea din Europa centrală. Un alt element important este faptul că în toate ansamblurile păstrate din fostul Regat Maghiar motivul nu este integrat unei teme iconografice mai complexe, ci constituie o imagine de sine stătătoare, încadrată aproape întodeauna de o ramă pictată sau plasată în interiorul unui baldachin sculptat. Astfel, reprezentarea *Fecioarei protectoare* pare a funcționa întodeauna ca o imagine devoțională, o pictură de tip *votivbild*, plasată adeseori la nivelul ochilor,

23 V. Sussmann, „Maria mit dem Schutzmantel”, p. 313.

24 J. Baschet, *Le Sein du Père*, p. 308.

25 Despre diferențele dintre motiv, temă și hipertemă în iconografie și despre valența simbolică a motivelor și a temelor în funcție de folosirea și integrarea lor, vezi J. Baschet, „Inventivité et sérialité” (v. n. 1).

26 D. Buran, *Studien zur Wandmalerei*, pag. 130.

27 Concluzia se bazează în cea mai mare măsură pe imaginile existente în arhiva de imagini online IMAREal, <http://tethys.imareal.sbg.ac.at/realonline/>. Nu cunosc nici un studiu care să urmărească serialitatea motivului *Fecioarei protectoare* în Regatul Maghiar și în Europa centrală. Cu toate acestea, articolul de față nu își propune analiza întregii serii, ci cercetarea reprezentărilor existente în Transilvania în raport cu serialitatea mai largă în care trebuie inclus. Așadar, concluzia legată de frecvența motivului în spațiul central-european este una pur cronologică și nu este bazată pe un studiu de profunzime.

28 În cazul *Fecioarei protectoare* de la Vizsoly se pot distinge deasupra capului Mariei siluetele a doi îngeri, însă pictura este mult prea degradată pentru a permite afirmarea cu certitudine a acestui detaliu iconografic.

29 V. Sussmann, „Maria mit dem Schutzmantel”, p. 313.



1 Rákoš, Fecioara  
protectoare

uneori deasupra unei mese de altar pentru a-i fi adresate rugăciunile și cererile de protecție<sup>30</sup>. De cele mai multe ori motivul este pictat în nava centrală, mai ales pe peretele arcului triumfal, soluție des întâlnită în Slovacia (Čerín, Kraskovo, Rákoš - fig. 1, Poniky - fig. 2, Stará Halič, Poruba), fără să avem cunoștința de existența vreunei reprezentări păstrate în cor. Un caz special îl constituie biserica din Rimavská Baňa unde motivul apare, împreună cu o pictură reprezentându-l pe sfântul Mihail, în exteriorul bisericii, pe peretele de sud<sup>31</sup>. Acest ultim exemplu pare a trimite mai degrabă la o funcție apotropaică a imaginii și mai puțin la una devoțională.

În Transilvania ni se păstrează mai multe ansambluri a căror pictură cuprinde o reprezentare a *Maicii protectoare*, respectiv la bisericile din Bâra, Biertan, Berea, Ghelința, Chilieni și Mugeni. Din punct de vedere iconografic, picturile de la Bâra<sup>32</sup> și Berea<sup>33</sup> nu se diferențiază cu nimic de celelalte

30 D. Buran, *Studien zur Wandmalerei*, pp. 122 și 130.

31 *Ibidem*, p. 173, n. 230.

32 Kiss Lóránd, Jékely Zsombor, *Középkori falképek Erdélyben*, Teleki László Alapítvány, Budapest, 2008, pp. 26–42.

33 Jékely Zs., „Bere”, in Kollár T. (ed.), *Falfestészeti emlékek a középkori Magyarország északkeleti megyéiből*, Teleki László Alapítvány, Budapest, 2009, pp. 44–50. În această pictură, Fecioara este încoronată de îngeri.



2 Poniky, *Fecioara protectoare*

picturi ale seriei central-europene din care fac parte. În ceea ce privește reprezentarea Fecioarei protectoare de la Biertan<sup>34</sup>, aceasta este mai târzie decât toate celelalte exemple și este inclusă într-un program iconografic al cărui caracter este mai degrabă eshatologic și nu neapărat într-o legătură directă cu tema Judecării de Apoi.

Caracterul excepțional al exemplurilor transilvănene constă în integrarea motivului Fecioarei cu mantia în reprezentări ale teme Judecării de Apoi<sup>35</sup>. Odată cu includerea acestui motiv într-o temă mai complexă, fără a-i păstra autonomia formală (asigurată de obicei prin ramă, chenar, etc.), imaginea

34 D. Jenei, *Pictura murală gotică din Transilvania*, NOI Media Print, București, 2007, pp. 112–116. Pentru un corespondent al acestui tip de *pestbild* (imagine contra ciumei), în gravura germană, vezi Michael Baxandall, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, Yale University Press, Londra, 2008, p. 209, fig. 140.

35 Una dintre picturile care par a intra în această formulă foarte rară este Fecioara de la Svinica, în apropierea orașului Košice, Slovacia. Judecata de Apoi de aici este foarte degradată și se păstrează doar petice de pictură dintr-o scenă foarte elaborată ce pare că se întindea pe tot peretele și pe trei registre diferite. Dacă într-adevăr este vorba despre o Fecioară protectoare, ea se află în dreapta tribunalului ceresc, în partea de vest a peretelui sudic. Dar chiar și așa, ea își păstrează independența printr-un fel de ramă ce izolează motivul atunci când se află inclus într-o altă temă.

Mariei ca protectoare a creștinilor pare a-și schimba într-un mod subtil încărcătura simbolică, chiar dacă, la un nivel foarte general, principalele idei transmise, cele de ocrotire și de intercesiune, rămân aceleași. Prezența *Fecioarei protectoare* într-o scenă reprezentând Judecata descrisă de evanghelistul Matei poate avea, în majoritatea cazurilor, două semnificații, cea de promisiune a intercesiunii și cea de marcarea a binecuvântării<sup>36</sup>. Studiul unui motiv iconografic prin prisma serialității ne impune să luăm în considerare atât principalele variante iconografice, cât și cazurile rare, neobișnuite, ce se desprind din gama serială creată. Jérôme Baschet a demonstrat că transferurile tematice dintr-un context într-altul au rareori o motivație exclusiv formală, fiind de cele mai multe ori adaptate noului context în care sunt introduse<sup>37</sup>. De aceea, noile relații, nu numai tematice dar și formale, în care un motiv intră cu restul compoziției, pot fi indicii cu privire la variația simbolică pe care o poate avea motivul nou introdus. În cele ce urmează voi încerca să arăt că măcar într-unul dintre cazurile transilvănene prezența *Fecioarei protectoare* poate fi pusă mai degrabă în legătură cu textele care povestesc intervențiile ei miraculoase în Purgatoriu și în infern, menționate în prima parte a acestei expuneri, și funcționează mai puțin ca un loc celest de odihnă al celor aleși. Ordinea în care voi analiza reprezentările păstrate nu va fi una cronologică, ci se va baza pe gradul de distanțare, formală sau simbolică, a imaginii față de tipicul seriei.

Primul exemplu în acest sens este pictura bisericii din Ghelinta<sup>38</sup>. Picturile au fost realizate într-o singură etapă și au fost datate în jurul anului 1330<sup>39</sup>. Motivul iconografic pe care îl urmăresc se află inclus în tema *Judecării de Apoi*. Compoziția este foarte degradată însă se poate observa silueta unei *Fecioare protectoare*, pandant al lui Ioan Botezătorul în schema intercesiunii. Maria nu este în nici un fel delimitată de restul imaginii, ci este integrată în compoziție și intră în dialog cu figura lui Isus-Judecător, ce apare aici ca om al durerii, arătându-și rănilor și cu cele două săbii ieșindu-i din gură, conform viziunii din Patmos a sfântului evanghelist Ioan. Prezența motivului *Fecioarei cu mantia* în schema intercesiunii întărește funcția Mariei de principală protectoare a omenirii în momentul *Judecării de Apoi*. În pictura monumentală, apariția Mariei cu mantia protectoare pe post de intercesoare este foarte rară și, pentru Europa centrală, total absentă<sup>40</sup>. *Fecioara protectoare-intercesoare* apare în litera A dintr-un coral creat în Perugia<sup>41</sup>, unde Judecătorul apare reprezentat ca om al durerii, cu bustul descoperit și cu mâinile ridicate pentru a prezenta omenirii stigmatele. La dreapta heraldică a imaginii se află o reprezentare a *Fecioarei protectoare*, doi îngeri susținându-i mantia. Maria se roagă, mediază pentru omenire, în timp ce siluetele adunate sub protecția ei se roagă la rândul lor pentru mântuire. Prin aducerea în atenție a acestui manuscris nu vreau să sugerez o posibilă relație directă între miniatura realizată la Perugia și pictura murală din Ghelinta, ci doar să exprim posibilitatea că ideea de a o înlocui pe Maria în intercesiune cu Fecioara în ipostaza de protectoare ar fi putut veni pe calea manuscriselor sau a caietelor de modele care circulau în Europa.

Cea de-a doua reprezentare a *Fecioarei protectoare* pe care o voi analiza este cea păstrată în biserica reformată din Mugeni<sup>42</sup>. Scena *Judecării de Apoi*, în care este inclus și motivul iconografic căruia i-am dedicat articolul de față, a fost datată de literatura de specialitate la

36 J. Baschet, *Le Sein du Père*, p. 304.

37 *Ibidem*.

38 Vezi articolul lui Vasile Drăguț, „Restaurarea picturilor murale de la Ghelinta”, în *BMI*, 42/4 (1973), pp. 45–54.

39 *Ibidem*, p. 54.

40 Mă raportez la corpusul de imagini rămas. Există posibilitatea evidentă ca picturi dispărute să fi reprodus această schemă compozițională și să fi funcționat pe post de punct nodal în transmisia iconografiei.

41 Imaginea este reprodusă în V. Sussmann, „Maria mit dem Schutzmantel”, p. 337, fig. 32. Din păcate, autoarea nu menționează datarea miniaturii.

42 Vasile Drăguț, „Picturile murale ale bisericii reformate din Mugeni”, în *SCIA*, 1964, 2, p. 307–320. De asemenea, Virgil Vătășianu, *Istoria artei feudale în Țările române*, Fundația Culturală Româna, Cluj-Napoca, 2001, p. 252 și 555; Vasile Drăguț, *Arta gotică în România*, Meridiane, București, 1979, p. 72.

începutul secolului al xv-lea, mai precis către anul 1410<sup>43</sup>. Ultima restaurare a picturilor s-a încheiat la sfârșitul anului trecut<sup>44</sup>.

Motivul este redat conform tradiției, Maria își deschide mantia și primește sub protecția ei întreaga comunitate a creștinilor. Având în vedere că reprezentarea *Fecioarei protectoare* nu este izolată în interiorul temei, este pertinent să ne concentrăm asupra noii semnificații pe care o poate căpăta motivul sau să căutăm accentuarea simbolică pe care o presupune această poziționare în câmpul imaginii. Maria apare pictată de două ori în pictura de la Mugeni: o dată apare figurată în compoziția tradițională a intercesiunii, având ca intercesor pandant pe Ioan Evanghelistul<sup>45</sup>, iar a doua oară apare ca *Fecioară protectoare* în dreapta heraldică a nucleului central. Rolul Fecioarei în intercesiune este evident, ea fiind principala mediatore a omenirii în fața judecătorului suprem. Prezența mantiei protectoare în imediata apropiere a intercesiunii funcționează în primul rând ca o accentuare vizuală a „funcției” teologice a Fecioarei în momentul Judecății. Repetarea prezenței unui personaj în două ipostaze diferite are, în opinia mea, două finalități. Pe de-o parte este accentuat rolul intercesional al Mariei, pe de altă parte, integrarea într-o compoziție mai complexă introduce o variație în conținutul simbolic transmis în mod general.

În acest punct trebuie adusă în discuție analiza pe care cercetătoarea Marie Lionnet o face *Judecății de Apoi* de la Mugeni și, deci, *Fecioarei protectoare*. Pentru Lionnet pictura de la Mugeni este o mărturie a multiplelor influențe bizantine ce au marcat arta transilvăneană a Evului Mediu datorită poziției geografice. Din această perspectivă, situarea ansamblurilor din Transilvania la marginea estică a regatului maghiar și în vecinătatea ortodoxiei ar permite identificarea unor elemente teologice sau iconografice bizantine, pe care cercetătoarea le remarcă în reprezentările murale ale *Judecății de Apoi*. Voi încerca să demonstrez în paragrafele următoare că tradiția occidentală, chiar dacă inițial a fost la rândul ei influențată de arta Imperiului Bizantin, ar putea fi suficientă pentru a explica anumite particularități ale picturilor transilvănene<sup>46</sup>. A analiza Transilvania ca o regiune frontalieră presupune stabilirea unor granițe în interiorul spațiului de care era legată din punct de vedere administrativ, teritorial, religios și militar, și anume de Regatul Maghiar și, la o scară mai mare, de Europa centrală, lucru greu de justificat dacă ne raportăm la fluiditatea acestor delimitări de-a lungul Evului Mediu.

Vorbind despre temporalitatea ce structurează reprezentarea *Judecății de Apoi* de la Mugeni, Marie Lionnet consideră că Fecioara protectoare și reprezentarea bărbatului care își salvează soția din ghearele unui demon, situată deasupra Leviathanului, semnifică faptul că Judecata de aici nu este cea finală<sup>47</sup>. Lionnet susține că absența din pictura de la Mugeni a Purgatoriului, ca spațiu intermediar clar stabilit între momentul morții și cel al învierii în teologia occidentală, poate fi argumentată tot prin prezența unei influențe bizantine<sup>48</sup>. Însă tradiția iconografică occidentală are propriile

43 V. Drăguț, „Picturile murale Mugeni”, p. 319; V. Vătășianu, *Istoria artei feudale*, p. 421.

44 Rezultatele restaurării au fost prezentate public pe data de 24 noiembrie 2012 la Budapesta. Imaginii cu frescele restaurate pot fi găsite pe blogul restauratorului Atila Csedő, <http://csedoattila.blogspot.ro/2012/11/arpad-kori-freskok-bogozben.html>.

45 Prezența lui Ioan Evanghelistul în intercesiune, în locul lui Ioan Botezătorul, intercesorul tradițional în compoziția *Judecății de Apoi*, ar putea fi pusă în legătură cu influențele franceze, mult subestimate în raport cu exportul stilistic și iconografic al peninsulei italiice. Ioan Evanghelistul apare în intercesiunile din scena *Judecății de Apoi* în sculptura monumentală franceză. Prezența unei particularități franceze la periferia Europei central-estice pune niște probleme de geografia artei care merită studiate în profunzime și într-o cercetare mai extinsă, al cărei loc însă nu se află în expunerea de față, dar pe care am întreprins-o în disertația mea masterală. Despre Ioan Evanghelistul în intercesiunea franceză vezi V. Pace (ed.), *Le Jugement dernier entre Occident et Orient*, Cerf, Paris, 2007, pp. 44–46.

46 Vezi nota 1.

47 M. Lionnet, „Borders”, p. 172.

48 „(...) an intermediate time exists between the individual death and the universal Judgement. For the Latins it is Purgatory but for the Greeks this waiting time for the souls is less precise.” M. Lionnet, „Borders”, p. 172.

subtilități. În primul rând, *Judecata de Apoi* este o imagine caracterizată mai ales prin simultaneitatea unor evenimente ce se petrec pe paliere temporale succesive<sup>49</sup> și prin alăturarea unor spații diferite (pământul, cerul, iadul, Raiul, Purgatoriul) în același câmp vizual. În al doilea rând, chiar dacă toate reprezentările Judecății de Apoi sunt ale unei judecăți finale, acest lucru nu elimină posibilitatea ca sentința Judecătorului să fie schimbată. După cum am menționat anterior, în teatrul medieval există episoade în care Fecioara încearcă să schimbe decizia Fiului ei după ce sentința a fost dată de Judecător<sup>50</sup>. În al treilea rând, legătura pe care autoarea o stabilește între încercarea de a salva sufletul damnat din iad și Fecioara protectoare este arbitrară atât din punct de vedere simbolic, cât și vizual, întrucât cele două motive iconografice nu sunt puse în nici un fel de relație din punct de vedere formal. Așadar, este greu de crezut că figura bărbatului ce își salvează companioana din ghearele demonului se îndreaptă spre mantia protectoare a Fecioarei<sup>51</sup>. În ultimul rând, ideea unei judecăți care nu este cea finală pare a fi contrazisă chiar de reprezentarea *Ierusalimului ceresc* din compoziția *Judecății de Apoi*. Un înger călăuzește cortegiul aleșilor spre centrul compozițional; dacă nu ar fi vorba despre judecata finală, ar trebui să presupunem că acest cortegiu al unor personaje a căror sentință a fost pozitivă la prima judecată se îndreaptă acum către o altă judecată intermediară, ceea ce este imposibil din punctul de vedere al dogmei. Ca un ultim argument în favoarea caracterului final al scenei se poate menționa scena *învierii din morți*, scenă separată și plasată între cortegiul celor aleși și judecata propriu-zisă, al cărei caracter universal este cât se poate de explicit.

Cu toate acestea, există un punct în care analiza Mariei Lionnet este plauzibilă, chiar dacă teoria ei se bazează pe argumentul proximității spiritualității ortodoxe, pe care îl folosește ca pe un adevăr cu valoare explicativă. Este vorba despre caracterul de loc intermediar pe care îl are mantia Mariei<sup>52</sup>. Într-adevăr, mantia reprezintă o etapă în parcursul oamenilor, de la alungarea din Paradis și până la redempțiune<sup>53</sup>. Pentru a înțelege modul de funcționare al unei imagini, trebuie luate în considerare motivele iconografice care alcătuiesc tema, compoziția în ansamblu, dar și modul în care elementele componente se raportează unul la celălalt, atât simbolic cât și formal. Poziția *Fecioarei protectoare* de la Mugeni este separată în mod clar în spațiul compozițional de Leviathan și de aria destinată infernului, cu atât mai mult cu cât această Judecată de Apoi este compartimentată, iar diferitele elemente iconografice sunt delimitate. De asemenea, dacă privim, mai ales după restaurarea recentă, figurile adunate sub mantie, se observă că este vorba despre figuri înveșmântate în alb, o culoare dificil de atribuit păcătoșilor. Lionnet afirmă că în această imagine nu poate fi vorba de o reprezentare a Purgatoriului, însă în pictura murală imaginile Purgatoriului sunt destul de rare, ele fiind mai degrabă prezente în manuscrise precum *Speculum Humanæ Salvationis*, acest spațiu intermediar intrând definitiv în iconografia lumii de dincolo abia în secolul al xv-lea<sup>54</sup>. Prin urmare, în secolul al xiv-lea, iconografia Purgatoriului nu este încă în mod definitiv stabilită. În prima parte a acestui articol am menționat mai multe surse scrise care vorbesc despre intervenția miraculoasă a Mariei în Purgatoriu și salvarea sufletelor de chinurile purificatoare. Dacă ne întoarcem la reprezentarea *Fecioarei protectoare* de la Mugeni, putem observa că figurile adunate sub mantie se roagă și au privirea

49 Dincolo de toate acestea, trebuie întotdeauna ținut cont de faptul că *Judecata de Apoi* este un eveniment biblic ce se va întâmpla într-un viitor mai mult sau mai puțin depărtat și, din această perspectivă, temporalitatea imaginii este mai greu de stabilit. V. Pace, *Le Jugement dernier*, p. 9. Vezi și J. Baschet, „Une image à deux temps. Jugement dernier et jugement des âmes au Moyen Âge”, în *Images Re-vues*, hors-série 1 (2008), pp. 1–24.

50 Vezi nota 21.

51 M. Lionnet, „Borders”, p. 172: „the soul will join the other figures sheltered by the mantle of the Virgin and the figure pierced by an arrow won't enter Hell.”

52 M. Lionnet, „Borders”, p. 172: „Here, the mantle of the Virgin could illustrate this Greek view. Like a step in the gradual raising of the souls towards bliss, the mantle seems to be an intermediate place the soul reaches once it has freed itself from the demon's assaults and that leads to the vision of Christ.”

53 S. Barnay, „Une apparition pour protéger”, p. 5.

54 A. Bratu, „Du feu purificateur”, pp. 91–102.



îndreptată către Fecioară, un detaliu care nu este în mod obligatoriu un punct comun al tuturor imaginilor *Mariei cu mantia*. Anca Bratu susține că gestul de rugăciune și privirile îndreptate către Cristos indică Purgatoriul<sup>55</sup>. În același timp, protecția mantiei semnifică introducerea oamenilor în lumina lui Isus, legătura cu divinitatea pentru stabilirea căreia, după căderea în păcat, omenirea avea nevoie de un mediator<sup>56</sup>. Coroborând ideile prezentate mai sus am putea presupune că introducerea Fecioarei protectoare în Judecata de Apoi de la Mugeni poate funcționa ca un index al Purgatoriului, și nu neapărat ca o reprezentare literală a sa. În cazul de față, nu consider că ea poate funcționa ca un loc intermediar, pentru că structura imaginii ne indică statutul privilegiat de care se bucură comunitatea adunată sub mantia protectoare, însă ea poate trimite la purificarea pe care sufletele o îndură în Purgatoriu. Ea nu este Purgatoriul, ci un simbol al lui.

Ultima reprezentare pe care o voi analiza este cea a *Fecioarei protectoare* pictată în biserica din Chilieni, unde s-au păstrat trei cicluri de pictură (*Judecata de Apoi*, *Patimile* și *Legenda sfântului Ladislau*), contemporane, și care au fost datate în a doua jumătate a secolului al XIV-lea<sup>57</sup>.

Ca și în ansamblurile precedente, *Fecioara protectoare* este parte a *Judecării de Apoi* (fig. 3). Judecata se află pe peretele de sud al navei, respectând astfel simbolismul cardinal conform căruia cortegiul celor drepte se află în partea de est a peretelui, spre absidă și spre mântuire, iar damnații se îndreaptă către vestul navei, loc al morții și al răului<sup>58</sup>. Reprezentarea în sine a *Mariei cu mantia* nu este ieșită din comun. Fecioara are mâinile împreunate în rugăciune, iar doi îngeri susțin mantia protectoare care acoperă credincioșii împărțiți în două grupe, femeile în dreapta și bărbații în stânga (fig. 4). Printre bărbați putem recunoaște mai mulți călugări în frunte cu un papă. De asemenea, credincioșii sunt îmbrăcați cu veșminte albe ce trimit la hainele menționate în textul Apocalipsei (Ap 3. 18) și în parabola celor zece fecioare (Mt 25. 1-13)<sup>59</sup>. Prin urmare, dacă izolăm acest motiv iconografic de parabola însăși, poziția sa inedită pare a scăpa analizei. Faptul că m-am raportat până în acest moment la o serie iconografică îmi permite ca printr-o privire de ansamblu să remarc schimbarea pe care o prezintă *Judecata de Apoi* de la Chilieni. La Chilieni se observă o mutație ce cred că poate investi cu un nou sens imaginea *Fecioarei protectoare*. După cum am văzut în reprezentările anterioare de la Ghelinta și de la Mugeni, reprezentarea dublă a *Mariei*, atât în funcția de intercesoare, cât și ca figură protectoare, se regăsește în zona Transilvaniei, chiar dacă nu am putut

3 Chilieni, *Judecata de Apoi*

4 Chilieni, *Fecioara protectoare*

55 *Ibidem*, p. 101.

56 S. Barnay, „Une apparition pour protéger”, p. 5.

57 L. Kiss, Z. Jékely, *Középkori falképek Erdélyben*, p. 363.

58 J. Baschet, *L'Iconographie médiévale*, Paris, 2008, p. 85.

59 S. Barnay, „Une apparition pour protéger”, p. 15.

5 Chilieni,  
Arhanghelul Mihail  
*Psychostasis* (?)



depista un corespondent pictural în spațiul central-european. Dar la Chilieni, *Fecioara protectoare* apare în spatele figurii lui Ioan Evanghelistul din intercesiune și, prin urmare, în partea stângă a lui Isus-Judecător și spre vestul peretelui de sud. Nu cred că plasarea sa poate fi pusă pe seama unor constrângeri spațiale, întrucât picturile sunt contemporane și este de presupus că programul iconografic prevedea de la început figurarea unei *Judecății de Apoi*<sup>60</sup>. Este important de menționat că *Judecata de Apoi* din Chilieni nu mai păstrează reprezentarea spațiului infernal, însă câteva urme de pictură ne permit să presupunem că lângă *Fecioara protectoare* era pictat arhanghelul Mihail sau un alt înger cu balanța pentru cântărirea sufletelor<sup>61</sup> (fig. 5).

Cum se poate explica poziția pe care o ocupă protecția marială în această compoziție? Cei doi poli ai imaginii, cel pozitiv (*Ierusalimul ceresc*) și cel negativ (Leviathanul sau reprezentarea infernală care se afla probabil în vestul peretelui de sud) formează și o axă orizontală a geografiei lumii de dincolo. Între aceste două zone, cred că putem considera, cu mai multă tărie decât în cazul de la Mugeni, că *Fecioara protectoare* este folosită ca un simbol al locului de tranziție în care se duc sufletele după moarte și anume al Purgatoriului. Ideea de rugăciune transmisă prin mâinile împreunate ale Mariei deplasează accentul iconografic dinspre protecția acordată sufletelor deja salvate spre nevoia de salvare divină și de ispășire a pedepselor din Purgatoriu, ispășire de care sufletele adunate în jurul *Fecioarei* nu se bucură încă. Nu este nici o contradicție temporală aici, întrucât tema *Judecății de Apoi* este caracterizată de simultaneitate temporală și spațială. Poziția poate fi explicată și prin faptul că spațiul intermediar al Purgatoriului, chiar și în textele contemporane, avea o situare ambiguă, oscilând între Paradis și Infern<sup>62</sup>. În concluzie, așa cum menționam anterior,

<sup>60</sup> Spre deosebire de *Judecata de Apoi* a bisericii din Mugeni, unde scena este posterioară celorlalte picturi.

<sup>61</sup> Există doar două detalii păstrate, o mână și ceea ce pare a fi jumătatea unei balanțe pe talgerul căreia se află o figură greu lizibilă.

<sup>62</sup> J. Le Goff, *Nașterea*, II, p. 45.

*Fecioara protectoare* poate fi considerată un index al Purgatoriului, mai ales din perspectiva locului pe care motivul iconografic îl ocupă în câmpul imaginii.

Arta central-europeană din jurul anului 1400 se caracterizează printr-o foarte frecventă combinare a diferitelor elemente iconografice<sup>63</sup> și, după cum susține cercetătorul polonez Jan Białostocki într-o notă ce, chiar dacă se referă la arta din periferia Europei centrale, nu face greșeala de a subestima arta din zonele de frontieră, „periferia are o libertate considerabilă de a alege și independența de a combina și adapta elemente și motive ale centrelor mai dinamice. Zonele periferice produc în mod frecvent imagini și forme originale”<sup>64</sup>. Prin urmare, chiar dacă în general suntem tentați să privim arta frontalieră ca pe o simplă reproducere, deseori inferioară, a motivelor de largă răspândire puse în circulație de marile centre artistice, o astfel de dinamică a periferiei poate explica sau justifica modul diferit și complex în care imaginea *Fecioarei protectoare* este folosită în *Judecățile de Apoi* din Transilvania în raport cu celelalte picturi din regatul maghiar.

Dinamica artistică a periferiei, menționată anterior, poate fi privită, în cazul particular studiat în paragrafele precedente, în conjuncție cu evoluția continuă pe care o cunoaște cultul marial în Europa centrală către sfârșitul Evului Mediu. În ceea ce privește imaginile *Judecății de Apoi* analizate în articolul de față, ne aflăm în prezența unor posibilități multiple de identificare a privitorilor cu personajele pictate<sup>65</sup>. Grupul celor binecuvântați și cortegiul damnaților, actori omniprezenți în reprezentările *Judecății de Apoi*, anunță viitoarea scindare a omenirii. Această separare permite privitorilor, pornind de la învățăturile creștine referitoare la vicii și virtuți și de la atributele pământești de tipul mitrei papale sau a coroanei regale, ce au rolul de a reproduce în ceruri societatea terestră, să se identifice cu personajele pictate fie în drum spre *Ierusalimul ceresc*, fie aruncate în gâttelej Leviathanului. Pe lângă aceste două posibilități, apare și o a treia și anume, aceea de a se identifica cu personajele pictate sub mantia *Fecioarei*. În acest caz, contemplând *Judecata de Apoi*, privitorul se află în fața a trei grupuri de personaje, primul primind iertarea Mântuitorului (grupul celor conduși de sfântul Petru către Rai), cel de-al doilea condamnarea eternă (cortegiul împins în iad), iar cel de-al treilea grup prezintă procesul în sine, stadiul intermediar, punctul de trecere în care soarta sufletului este indecisă și speranța în intervențiile miraculoase mai are încă o rațiune<sup>66</sup>.

În concluzie, interpretarea reprezentărilor *Fecioarei protectoare* pe care am propus-o în paginile anterioare pornește în primul rând de la reticența în fața unor idei preconcepute ce par a influența în continuare studiul artei din Transilvania și în general al artei din zonele periferice. Prima idee este cea conform căreia complexitatea iconografică a picturilor scade în raport direct proporțional cu arta marilor centre. Folosindu-mă de serialitate și integrând zona Transilvaniei în contextul mai larg al Europei centrale am încercat să argumentez că prezența *Fecioarei cu mantia* în pictura murală de la periferia regatului maghiar ridică probleme iconografice de o complexitate pe care folosirea acestui motiv în alte contexte din zona central-europeană nu o presupune. Nu vreau să pledez pentru o supraestimare a picturii transilvănene, pentru că, în final, diferențele nu cred că sunt de ordinul calității ci sunt pur și simplu diferențe și trebuie tratate ca atare. Dar există realități care trebuie luate în considerare pentru ca analiza iconografică să nu se rezume la simpla identificare a motivelor iconografice, mai ales atunci când acestea nu sunt izolate, ci intră în dialog cu celelalte componente care alcătuiesc o temă. Cea de-a doua idee se referă la ușurința cu care aspectele iconografice, aparent inexplicabile, din zonele periferice sunt puse pe seama „celeilalte” culturi. Pentru a fi mai clar, mă refer la tendința de a privi o serie întregă de particularități ale iconografiei picturilor din Transilvania din perspectiva unei posibile influențe venite pe calea

63 D. Buran, *Studien zur Wandmalerei*, p. 199.

64 Apud *ibidem*, p. 220, n. 28.

65 Această posibilitate aduce în discuție statutul *Judecății de Apoi* ca imagine, însă pentru o astfel de întreprindere este nevoie de un studiu separat.

66 Ideea unui stadiu intermediar, caracteristică Purgatoriului, nu este neapărat incompatibilă cu cea de reprezentare a procesului de separare, lucru verificabil atât în învățăturile creștine, cât și în iconografia bisericilor din regatul maghiar, unde, adeseori, *Fecioara protectoare*, ca imagine devoțională clar delimitată, este pandant pentru imaginea lui *Mihail Psychostasis*, cele două picturi aflându-se în general de o parte și de alta a arcului triumfal.

artei bizantine. Această abordare se bazează de cele mai multe ori pe o logică esențialistă, în care imposibilitatea identificării unei analogii corespunzătoare în spațiul considerat „originar” al picturii determină căutarea soluției într-un alt spațiu cultural care, printr-o interpretare forțată, poate explica iconografia studiată. Ceea ce am încercat să arăt este că iconografia poate fi mai complexă chiar și într-o zonă periferică și că ipotezele de lucru nu pot fi bazate întotdeauna pe corespondențe de tipul imagine-imagine sau text-imagine și nici pe transformarea unei zone periferice într-un spațiu în care presupusele schimburi interculturale, caracteristice zonelor de frontieră<sup>67</sup>, devin singurele justificări ale elementelor de originalitate.

#### THE VIRGIN WITH THE MANTLE IN THE LAST JUDGEMENT CONTEXT

THE PRESENT CHAPTER analyses the depictions of the Mother of Mercy in Transylvanian wall paintings in the 14<sup>th</sup> and 15<sup>th</sup> centuries. Compared to similar images that can be found in Central and East-Central Europe, these representations of the *Virgin with the Mantle* are of peculiar interest, because the iconographic motif was included into the more complex theme of the *Last Judgment*. The integration of this marial motive into judgment scenes changes the symbolic status of the image, when compared with previous and later representations. I argue that these images of the protecting Virgin should be considered representations of an Otherworld place and, in some specific cases, of Purgatory.

The methodology I use departs from the ones previously employed in debates around this subject in considering not only the images, but also the textual presence of Mary's Mantle and the written renderings of the miracles she operated in the Otherworld, in Purgatory and on the very brinks of Hell. The first part of the paper advances the idea that in time, and especially with the beginning of the 14<sup>th</sup> century, both prayers and theological writings addressed the Virgin as the most effective agent in the Afterlife, as a divine presence capable of condensing the purification time that souls had to endure in Purgatory, and of helping even those seemingly lost cases of people who were condemned directly to Hell, without further Judgment.

The second part of the research focuses on the series of representations of *Mary with the Mantle* in the former kingdom of Hungary, taking into account wall paintings in present-day Slovakia, Hungary and Transylvania. The murals preserved in Slovakia and Hungary include self-standing images of the Virgin with her broadened mantle, receiving the souls of those in need of divine protection. These representations are framed, so that they are structurally distinct from the other scenes depicted in the churches. In Transylvania, some of the images of the protecting Mary are not different from the ones in Slovakia and Hungary, while others are structurally integrated into the scenes depicting the *Last Judgment*, with the Virgin either as an intercessor (Ghelința), or emphasizing the idea of protection already present in the intercession (Chilieni, Mugeni). In previous literature, this interference was interpreted as an orthodox influence, an assumption primarily based on the marginal place that Transylvania occupies in the Central European imagined geography. Building on the medieval literature mentioned in the first part of the chapter, and analysing the structural dynamics organizing the theme of the *Last Judgment*, I argue that in the Transylvanian judgment scenes the protecting Mary was a symbol of Purgatory.

This study challenges the preconception that iconographic complexity attenuates proportionally with the distance from important artistic centres, and that apparently unexplainable iconographic aspects should be accounted for solely as an outcome of the influence received from another culture. (*Abstract by M. Mihail*)

67 Vezi Nora Berend, „Medievalists and the Notion of the Frontier”, în *MHG*, 2/1 (1999), pp. 55–72.

## Scurtă privire asupra caselor parohiale din Cetatea Brașovului

Adriana Stroe, Aurelian Stroe

PREZENTELE NOTE ASUPRA caselor parohiale din Cetatea Brașovului au avut ca punct de plecare inventarierea clădirilor din Brașov, efectuată în vara anilor 1997 și 1998, în cadrul proiectului de inventariere a localităților de colonizare săsească din Transilvania<sup>1</sup>. Alegerea temei a fost prilejuită de constatarea că în localitățile cu caracter multietnic și pluriconfesional din Transilvania, casele parohiale concentrează, într-o mai mare măsură, viața comunității, având, proporțional, un grad mai mare de reprezentativitate, reflectată în opțiunile arhitecturale. De asemenea, datorită normelor juridice tipice localităților de colonizare săsească, unde stabilirea persoanelor de altă etnie decât cea germană și construirea unor lăcașe de cult de altă confesiune decât cea evanghelică au fost permise abia în secolul al XVIII-lea<sup>2</sup>, în condiții strict reglementate<sup>3</sup>, casele parohiale trebuiau să-și asume un plus de reprezentativitate, în încercarea cultelor tolerate de a-și afirma prezența. Un alt motiv pentru alegerea temei a fost acela că, deși, cum am menționat deja, casele parohiale contribuie activ, alături de biserici, la formarea imaginii localității, bibliografia referitoare la acestea este, adesea, redusă la câteva date istorice.

Casele parohiale sunt prezentate în ordine cronologică.

CASA PAROHIALĂ EVANGHELICĂ<sup>4</sup>. Deoarece rezultatele inventarierii, al cărei specific a fost menționat deja (v. nota 1), nu ne-au permis să propunem o alternativă la originile și evoluția casei parohiale evanghelice cuprinse în studiile existente<sup>5</sup>, vom prezenta doar elementele arhitectonice remarcabile identificate în decursul inventarierii clădirii, vom rezuma bibliografia și vom adnota etapizarea propusă de aceasta în lumina informațiilor obținute ca urmare a examinării construcției.

Casa parohială evanghelică, al cărei nucleu este atestat la sfârșitul secolului al XIV-lea<sup>6</sup>, este așezată în Curtea Honterus (fostă Curtea Bisericii) nr. 2, la sud de biserica parohială – Biserica

- 1 Caracterul urgent al inventarierii presupunea, în primul rând, documentarea clădirilor din punct de vedere arhitectural și al stării de conservare, nefiind prevăzute cercetări aprofundate ale bibliografiei și arhivelor.
- 2 Prezența bisericii catolice a fost impusă de administrația imperială, iar celelalte culte au primit dreptul de a-și construi lăcașe de cult abia după edictul de toleranță din 1781.
- 3 Lăcașele de cult nu puteau fi construite la limita la stradă a parcelei ci pe linia de fund a acesteia, pentru a nu fi percepute din stradă. Excepție făcea biserica catolică, datorită statutului catolicismului de religie de stat a Imperiului Habsburgic.
- 4 Casa parohială a parohiei evanghelice din Cetate-Innere Stadt.
- 5 Irina Băldescu, *Transilvania medievală. Topografie și norme juridice ale cetăților Sibiu, Bistrița, Brașov, Cluj*, Ed. Simetria, București, 2012 (în continuare „Băldescu”), p. 265; Erich Jekelius (hrsg.), *Das Burzenland. Dritter Band. Kronstadt*, I. Teil, Verlag Burzenländer Sächs. Museum, Buchdruckerei Johann Götts Sohn, Kronstadt, 1928 (în continuare „Kronstadt 1928”), pp. 141–146; Harald Roth (hrsg.), *Kronstadt. Eine siebenbürgische Stadtgeschichte*, Universitas Verlag, München, 1999 (în continuare „Kronstadt-Roth”), pp. 165–166; Gernot Nussbächer, *Kleiner Führer durch die Schwarze Kirche in Kronstadt*, Aldus Verlag, Kronstadt, 1997 (în continuare „Nussbächer, Kleiner Führer”), p. 20.
- 6 Bibliografia propune ca atestare documentară a clădirii fie 1379 (Friedrich Philippi, *Aus*



CASA PAROHIALĂ  
EVANGHELICĂ

- 1 Fațada principală
- 2 Ancadrament de fereastră pe fațada la curte

Neagră. Este o clădire cu plan în F cu latura lungă spre biserică și are pivniță parțială, demisol, parter înalt și acoperiș în două ape, cu bulbi în coamă, steag de vânt și cu pinioane trapezoidale. Conform inscripției de pe pinionul estic, aspectul actual al fațadei principale (fig. 1) și al fațadelor laterale, cu elemente decorative baroce<sup>7</sup>, datează din 1776; excepție fac cele două ferestre din piatră – una triforă, cealaltă biforă, în arc frânt, decopertate în primul deceniu al acestui secol pe fațada estică. Ancadramentele ferestrelor de pe fațada la curte (fig. 2), din gresie, cu cornișe cu medalioane circulare și denticuli, sunt similare celor datate în primul sfert al secolului al XVIII-lea, aflate, cu precădere, pe strada învecinată, Poarta Schei. Acoperișul este denivelat spre dreapta, steagul de vânt purtând datarea 1776. Ca structură planimetrică generală este de menționat că laturile scurte ale clădirii, cu demisol și parter înalt au încăperi dispuse într-un singur tract, pe când în latura lungă (cu excepția pivniței și a demisolului) încăperile sunt dispuse în două tracturi, de o parte și de alta a unei linii cu direcția est-vest<sup>8</sup>. Pivnița, aflată în colțul nord-estic al clădirii, are bolți semicilindrice, din piatră. Demisolul laturii lungi a clădirii are majoritatea încăperilor dispuse la nord de linia menționată și conține unele dintre elementele cele mai importante pentru datarea nucleului clădirii. Astfel, bolțile semicilindrice ale încăperilor din jumătatea estică a demisolului sunt din piatră. Tot în această zonă culoarul, cu acces blocat spre încăperea din extremitatea estică, prezintă denivelări ale bolții, ancadramente semicirculare cu muchii teșite (fig. 3), accese spre încăperile laterale ce par deschise ulterior și, în apropierea extremității estice, o scară în grosimea zidului (azi condamnată), cu trepte din piatră și „luminată” de o gură de aerisire. Cele două încăperi spre vest au plafon de grinzi, respectiv boltă semicilindrică longitudinală, din cărămidă.

---

*Kronstadt's Vergangenheit und Gegenwart, Begleitwort zum Plan von Kronstadt.* Festgabe der Stadt Kronstadt für die in den Tagen vom 15. Bis 24. August 1874, in Kronstadt tagenden siebenbürgisch-sächsischen Wandervereine: Verein für siebenb. Landeskunde, evangelischer Gustav-Adolf Verein, Landwirtschafts-Verein, Lehrertag, Schützenverein, Feuerwehr Vereine, Kronstadt, 1874 (în continuare „Philippi, *Aus Kronstadt's Vergangenheit*”); Joseph W. Filtsch, *Die Stadt Kronstadt und deren Umgebung. Ein Führer für Einheimische und Fremde*, Verlag von Carl Graeser, Wien, 1886; Josef Schuller, *Kronstadt. Neuer illustrierter Führer durch die Stadt und deren Umgebung. Mit einem Stadtplane*, Ver. von Heinrich Zeidner, Kronstadt, 1898; Kronstadt 1928), fie 1388 (Nussbächer, *Kleiner Führer*).

- 7 Realizate sub influența reamenajării, pe la mijlocul sec. XVIII, a fațadei casei Seuler din Marktplatz – azi Piața Sfatului 27.
- 8 Vezi releveul alcătuit de G. Treiber, în *Kronstadt 1928*, p. 143.



CASA PAROHIALĂ  
EVANGHELICĂ

- 3 Ancadrament în pivniță
- 4 Ancadrament în arc frânt și colț marcat de blocuri de piatră finisată, la demisol

Elementele demne de remarcat, aflate în acest demisol, sunt: căminul din încăperea din extremitatea vestică, fragmentul de galerie cu boltă cu penetrații și pile din piatră<sup>9</sup> din aceeași zonă, ancadramentele în arc frânt și colțul marcat de blocuri de piatră finisată (fig. 4) al unui rest de încăpere și ancadramentul treflat, aflate în camera din stânga accesului dinspre curtea bisericii. Amintim aici și o încăpere scundă, cu boltă semicilindrică și ferestre cu ancadramente simple, din gresie, cu grilaje metalice, din vecinătatea încăperii menționată mai sus și vatra liberă sprijinită pe o pilă din piatră, cu capitel în trunchi de piramidă inversată. Deși în momentul inventarierii funcția demisolului era cea de pivniță, elementele arhitectonice pomenite mai sus documentează funcția inițială de parter locuibil și de reprezentare a acestui nivel. Încăperile din laturile scurte ale clădirii aflate la demisol<sup>10</sup> au plafoane tencuite, pe grinzi din lemn (est), respectiv boltă semicilindrică, cu penetrații (vest). În demisolul aripii estice găsim, de asemenea, „capela” – o încăpere pătrată, acoperită cu o boltă în rețea, cu nervuri din piatră care se sprijină direct pe pereți (fig. 5) și cu acces pe sub o arcadă în arc frânt, neaxată cu axul est-vest al încăperii; fondul panourilor romboidale delimitate de nervuri este decorat cu motive florale – rozete în alb și brun.

Dintre elementele de menționat ale parterului înalt sunt, alături de ancadramentele de pe fațada la curte, amintite mai sus, și ancadramentele tripartite, respectiv bipartite, decopertate pe fațada estică, plafonul de grinzi aparente, cu datare „1706/ N. K.” din latura scurtă de est, plafonul casetat și cu inscripție „G. P. Past. 1793/ M. F. Jud: I. I. Kirch” din actuala încăpere a capitlului, soba cu cahle cu motive albastre pe fond alb, datată „1801 M. H.” Deși bibliografia<sup>11</sup> semnalează prezența, în bucătărie, a unui ancadrament de gresie, în arc frânt, acesta nu a mai putut fi identificat. De menționat că parterul înalt nu preia, decât în linii mari, compartimentarea nivelului precedent. Coșul vetrei libere păstrează amprenta acoperișului în patru ape, anterior refacerii din 1776.

Deși este, probabil, cea mai veche construcție civilă păstrată în Cetatea Brașovului, studiile privitoare la casa parohială evanghelică sunt reduse numeric. Acestea afirmă că destinația inițială a clădirii a fost cea de sediu al Frăției Sfântului Trup/ sediul Ordinului Fraților Sfântului Trup<sup>12</sup>, că „În perioada catolică aici a fost sediul ordinului Fraților Sfântului Trup al lui Christos”<sup>13</sup> sau că „Pe locul casei parohiale din Evul Mediu târziu se ridica în epoca mai veche o clădire care

<sup>9</sup> Asemănătoare ca formă celor ale galeriei halelor orașului.

<sup>10</sup> Kronstadt 1928, p. 143.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>13</sup> Kronstadt-Roth, p. 165.

5 Casa parohială  
evanghelică. Bolta  
„capelei”



aparținea confraternității *Corporis Christi*<sup>14</sup>. Confreria Sfântului Trup al lui Christos din Brașov este atestată documentar în anul 1408<sup>15</sup>, dar se presupune că aceasta a fost înființată concomitent cu debutul construirii actualei biserici parohiale<sup>16</sup>, unul din scopurile constituirii asociației fiind și acela de susținere a construirii bisericii<sup>17</sup>. Potrivit aceleiași surse bibliografice, la 1409<sup>18</sup> este atestată documentar existența unui altar al Confreriei Sfântului Trup al lui Christos, situat în biserica parohială, activitatea confreriei fiind concentrată în jurul acestuia. Conform aceleiași, capela era atestată documentar la 1524<sup>19</sup>. De altfel, bolta pe nervuri în plasă din „capela” atribuită acestei frății este foarte asemănătoare cu cea a extinderii sacristiei bisericii parohiale, datată în primul sfert al secolului al XVI-lea, în prezent demolată.

Atât Băldescu cât și Kronstadt 1928 datează nucleul casei parohiale în secolul al XIV-lea, pe baza atestării documentare<sup>20</sup>, Băldescu considerând că nucleul construcției analizate păstrează resturi ale claustrului unei mănăstiri premonstratense atestată în Corona anterior invaziei tătare din 1241<sup>21</sup>. Kronstadt-Roth afirmă: „...casa parohială are începuturile sale și o parte a perioadelor de construcție în Evul Mediu...”<sup>22</sup>.

Raportul preliminar asupra cercetărilor arheologice desfășurate în 2012 și 2013<sup>23</sup> în Curtea Honterus<sup>24</sup> menționează descoperirea, la sud-est de corul bisericii parohiale evanghelice, a ruinelor

14 Băldescu, p. 265.

15 Lidia Gross, *Confreriile medievale în Transilvania (secolele XIV–XVI)*, ediția a II-a (revăzută și adăugită), Ed. Argonaut, Cluj-Napoca, 2009, p. 261.

16 *Ibidem*, p. 263.

17 *Ibid.*, p. 257, 261.

18 *Ibid.*, p. 261.

19 *Ibid.*, p. 266.

20 Cf. Kronstadt 1928, p. 146, existența clădirii este atestată la 1379 printr-un document care menționează decizia episcopului de Gran ca adunările Capitlului Țării Bârsei să fie ținute într-una din încăperile casei parohiale. După Nussbacher, *Kleiner Führer*, p. 20, prima atestare documentară a unei case parohiale în Brașov datează din 1388.

21 Băldescu, p. 265. Ernst Kühlbrandt (Kronstadt 1928, p. 122) consideră că mănăstirea ar fi fost cisterciană.

22 Kronstadt-Roth, p. 165.

23 Daniela Marcu-Istrate, lucrare în manuscris. Cercetările arheologice au avut loc în anii 2012–2013 și au fost coordonate de arhg. Daniela Marcu-Istrate. O parte a concluziilor raportului preliminar au fost prezentate în articole apărute, în special, în presa de limbă germană („Allgemeine Deutsche Zeitung”, ediție *on line*, 26 Aprilie și 14 Octombrie 2013; „Karpatenrundschau”, 18 Aprilie și 1 Decembrie 2013).

24 Curtea Honterus sau Curtea Bisericii este spațiul din jurul bisericii parohiale evanghelice

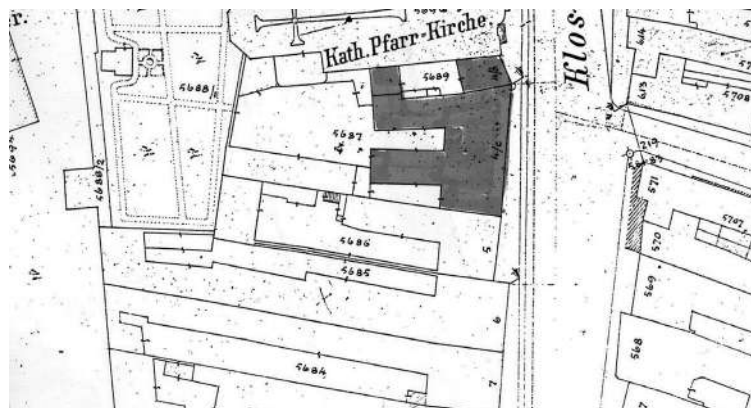
unei clădiri din piatră, posibil claustrul unei mănăstiri a cărei biserică s-ar afla sub biserica actuală, iar, la cca. 5 m. în fața frontului de clădiri de pe latura sudică a Curții, urmele unor locuințe cu temelii din piatră și pereți cu structură din lemn și chirpici, databile în secolul al XIII-lea.

Analiza stilistică a elementelor arhitecturale din pivniță și demisol, prezentate mai sus, poate oferi câteva repere de datare ale nucleului clădirii existente. Bolțile din piatră din pivniță și demisolul laturii lungi a casei parohiale sunt dificil de datat datorită lipsei analogiilor<sup>25</sup>; singurul element de datare mai sigur este materialul de construcție, știut fiind că, în cazul fortificațiilor, de exemplu, cărămida începe să fie folosită abia la sfârșitul secolului al XV-lea – începutul secolului al XVI-lea. Ancadramentele din pivniță (fig. 3) aparțin goticului târziu. Ancadramentul treflat, ancadramentele în arc frânt și fragmentul de încăpere cu colțul subliniat de blocuri din piatră fasonată (fig. 4) pot fi datate la începutul secolului al XVI-lea. Tot la începutul acestui veac este databilă bolta altarului „capelei”, iar în absența cercetărilor arheologice este dificil de presupus dacă, încă de la început, altarul capelei a fost orientat spre vest sau casa parohială a integrat doar o parte a capelei; prezența arcadei în arc frânt, nealinată cu axul longitudinal al spațiului în cauză, ar putea sugera că doar absida a fost integrată în casa parohială. Pictura de pe bolta capelei pare mai târzie și nu are legătură cu destinația de capelă. De altfel, Kronstadt 1928<sup>26</sup> menționează că în demisol puteau fi observate și alte resturi de pictură similare. Încăperea cu cămin din extremitatea vestică a laturii lungi a demisolului, datată de Kronstadt 1928 în secolul al XVII-lea<sup>27</sup>, este acea încăpere a capitolului a cărei construcție la vest de casa parohială este atestată documentar cca. 1494, aceleași perioade aparținându-i fragmentul de galerie pe pile din piatră. Ancadramentele de ferestre, nedecorate, din gresie, existente la demisol, sunt similare cu ancadramentele databile la începutul secolului al XVIII-lea<sup>28</sup>. Aceste ferestre sunt contemporane, deci, celor de pe fațada la curte a parterului înalt, iar prezența lor documentează că, inițial, culoarul adiacent încăperii cu ancadramentele menționate era o galerie deschisă. Dificil de datat, din cauza simplității formelor, este vatra liberă, cu pilă din piatră, aflată la demisol<sup>29</sup>, datată de Kronstadt 1928 în secolul al XVII-lea.

Ancadramentele din piatră de pe fațada la curte a parterului înalt sunt contemporane refacerilor din 1706 ale clădirii, semnalate de inscripția de pe grinda din biroul parohial. Decorația fațadei principale, datată 1776, este una dintre cele mai frumoase din această categorie existente în oraș. Caracterul unitar al fațadei permite să deducem că inscripția „G. P. Past. 1793/ M. F. Jud: I. I. Kirch” din sala capitolului se referă doar la refacerea plafonului casetat, momentul supraetajării vechii săli a capitolului neputând fi stabilit. Tipul de bolți de la demisolul aripii vestice a clădirii și lucarnele pavilionare ale acoperișului aceleiași aripi pot lăsa să se presupună o fază de construcții/transformări în prima treime a secolului al XIX-lea (cca. 1820–1830). Mai dificil de datat sunt ferestrele decopertate pe fațada estică. Fereastra geminată nu are analogii în oraș. O fereastră geminată, dar cu partea superioară trilobată, este semnalată în Kronstadt 1928<sup>30</sup> ca existând în bucătărie, dar nu a fost identificată la inventariere. Fereastra triforă se deosebește, prin material și proporții, de ferestrele trifore identificate în localitate și datate/databile la mijlocul

ocupat odinioară de cimitirul parohial, strămutat la sfârșitul sec. XVIII.

- 25 Bolțile din piatră au fost întâlnite în foarte puține cazuri în clădirile inventariate în Cetate, e. g. Piața Sfatului 25, clădire cu pivniță cu două compartimente, parțial colmatate, cu bolți din piatră și ancadrament semicircular, cu traseu imprecis. La parter ancadrament din piatră, databil în a doua jumătate a sec. XVI și mică încăpere cu boltă cu nervuri din teracotă. În absența unui relevu al clădirii, care ar putea documenta dacă aliniamentul pivniței corespunde celui al parterului, nu putem stabili dacă pivnița este contemporană nucleului parterului, deci databilă în a doua jumătate a sec. XVI.
- 26 Kronstadt 1928, p. 146.
- 27 *Ibidem*.
- 28 Ca, de exemplu, la extinderea, datată 1714, a casei din Piața Enescu 11 bis.
- 29 În decursul inventarierii au fost identificate vetre libere, amplasate, de regulă, în casa scării, chiar în clădiri datate la sfârșitul sec. XVIII.
- 30 Kronstadt 1928, pl. 62, il. 187.



- 6 Casa parohială catolică. Fațada la stradă
- 7 Casa parohială catolică în „Plan al orașului cu suburbiile”, 1886, pl. 57

secolului al XVII-lea<sup>31</sup>. Este posibil ca acest ancadrament să illustreze aspecte ale clădirii anterioare incendiului generalizat din 1689, structura pietrei și lipsa de precizie a conturilor putând fi datorate incendiului menționat, care a produs mari daune atât bisericii cât și casei parohiale.

În secolul al XIX-lea au fost închise arcadele galeriei de la demisol<sup>32</sup>, iar în 1906 au fost făcute unele mici modificări<sup>33</sup>, din această perioadă putând data accesul actual dinspre curtea casei parohiale spre bucătărie. Un aspect dificil de reconstituit este modul anterior de acces din curtea bisericii către casa parohială și sala capitlului, accesul actual nefiind în concordanță cu aspectul fastuos al fațadei și cu caracterul de reprezentare al clădirii.

CASA PAROHIALĂ A bisericii catolice (fig. 6) este așezată pe strada Mureșenilor nr. 19, la vest de biserica catolică<sup>34</sup>, într-o parcelă mai lată decât parcelele din Cetate. Clădirea, cu plan în F, racordată, prin aripa oblică din dreapta, la fațada principală a bisericii, are pivniță parțială și două niveluri. La parter se află spații comerciale și două pasaje acoperite – cel principal, spre stânga, cu deschidere semicirculară, cel al aripii spre biserică dreptunghiular. La etaj sunt casa parohială propriu-zisă și, în aripa cu fațada oblică, un apartament de închiriat. Decorația clasicizantă simplificată a fațadei este comună multor clădiri din Cetate, deschiderile semicirculare ample ale spațiilor comerciale de la parter fiind rezultatul unor renovări din 1962. Fațada la curte se remarcă prin pinioanele triunghiulare, cu guri de aerisire dreptunghiulare, de mici dimensiuni. Pivnițele, pasajul și trei spații comerciale de la parter au bolți semicilindrice longitudinale. Porțiunea spre curte a pasajului principal, din stânga, și câteva încăperi situate în filă cu spațiile comerciale sunt acoperite cu bolți aplatizate, cu penetrații, tot la parter fiind identificată și urma unei vetre libere. În încăperile de la etaj sunt de remarcat plafonul decorat cu blazonul ordinului iezuit, din fosta sală a consiliului și bolțile cu penetrații și medalioane cordiforme din bucătărie. Trebuie, de asemenea, menționat modul de acces în pivnițe: în timp ce pivnița din stânga pasajului principal

31 De exemplu, ancadramentul datat 1645 din str. J. Gött 3, ancadramentul similar de la aceeași adresă și cel din str. Poarta Schei 21, dintr-o piatră alb-gri, cu textură fină, diferită de rugozitatea pietrei ancadramentelor decopertate la casa parohială.

32 Kronstadt 1928, p. 141.

33 *Ibidem*.

34 Așa cum este cunoscut, la mijlocul sec. XVI, după trecerea sașilor la Reformă, mănăstirile catolice din Brașov au fost desființate, iar călugării și călugărițele alungați. Catolicii au revenit în oraș peste mai bine de un secol, la sfârșitul sec. XVII. În 1718 ordinul iezuit a primit, de la magistratura orașului, ansamblul fostei mănăstiri dominicane de pe Klostergasse. Biserica fostei mănăstiri a fost demolată, între 1776–1782 fiind construită biserica actuală cu hramul Sf. Ap. Petru și Pavel, care, din rațiuni de încadrare în front, nu este orientată spre est, ci are absida altarului spre nord și accesul principal spre sud. Pe locul fostului claustru se afla, în sec. XIX, școala confesională catolică și, mai apoi, locuința profesorilor acestei școli, dar, în lipsa unor cercetări arheologice și de arhitectură aprofundate, nu se știe în ce măsură clădirea de pe str. Mureșenilor 25 refolosește părți ale fostului claustru.

are acces dintr-o încăpere în filă cu spațiul comercial, pivnița din dreapta pasajului are un gârlici lung, cu bolți cu penetrații și medalion cordiform, situat pe latura scurtă la curte a clădirii.

Bibliografia și arhivele studiate conțin puține referiri la clădirea analizată. Conform arhivei parohiale, aripa oblică a clădirii a fost construită în 1820, restul clădirii fiind datat la 1760. Într-o însemnare de la 1780, citată de Friedrich Philippi<sup>35</sup>, se afirmă că „Hingegen Wurde das Seuler'sche, von den Jesuiten bewohnte Haus... zur Parochie gezogen” (În schimb casa Seuler, locuită de iezuiți..., a fost transformată în casă parohială). Site-ul specializat – <http://referinte.ro>. menționează: „Despre perioada construirii casei parohiale romano-catolice din Brașov nu dispunem de informații certe, doar se poate presupune că a fost construită între 1776 și 1782, paralel cu biserica adiacentă, dedicată Sfinților Petru și Pavel”.

Cercetarea din punct de vedere arhitectural a clădirii dă la iveală faptul că nucleul casei parohiale a parohiei romano-catolice refolosește două locuințe acotate, cu plan în L (fig. 7)<sup>36</sup>, cu pivniță și două niveluri, cu încăperi în filă și pasaj carosabil acoperit – tip de plan foarte frecvent în cartierul Cetate al Brașovului. Tipul de boltire a spațiilor comerciale din ambele locuințe a fost întâlnit în decursul inventarierii în foste spații comerciale databile în secolele al XVI-lea sau al XVII-lea, situate în Piață și pe străzile comerciale, un exemplu foarte cunoscut fiind fostele spații comerciale din Piața Sfatului nr. 15, azi Muzeul Civilizației Urbane a Brașovului. Modul de acces în pivnița din stânga pasajului principal este tipic pentru locuințele din Cetate, datate sau databile în secolele al XVI-lea și al XVII-lea. Așa cum documentează porțiunea cu boltă cu penetrații din pasaj și bolțile cu penetrații și muchii cu baghete menționate mai sus și care sunt întâlnite în oraș în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, cele două locuințe au fost unificate, extinse și modificate<sup>37</sup> în această perioadă, dar, așa cum sugerează prezența blazonului ordinului iezuiților, probabil anterior anului 1773, când acest ordin a fost, temporar, desființat<sup>38</sup>. Într-o fotografie din 1861<sup>39</sup>, spațiile comerciale de la parter au deschideri înguste, dreptunghiulare. Actuala decorație clasicizantă a fațadei, parapetul metalic al scării de acces la nivelul doi, tipul de scară cu întoarcere în unghi drept și balconul aflat deasupra pasajului documentează o etapă de remodelări, databilă la sfârșitul secolului al XIX-lea – începutul secolului al XX-lea; tot acum au fost deschise cele două ferestre deasupra pasajului, în locul ferestrei aflată aici, spațiile comerciale au primit vitrine de lemn cu elemente clasicizante și a fost reamenajat accesul la nivelul doi al clădirii<sup>40</sup>. În 1962<sup>41</sup>, deschiderile spațiilor comerciale ale aripii principale a casei parohiale au dobândit actuala formă.

CASA PAROHIALĂ A parohiei ortodoxe Sfânta Treime-Cetate formează un ansamblu cu biserica ortodoxă cu hramul Sfânta Treime din Cetate, ridicată între 1786–1787. Ansamblul se află în apropierea Pieței, pe str. G. Barițiu, la nr. 12. Imaginea bisericii, așezată pe fundul parcelei late, provenită din unirea a două parcele anterioare și adosată fostei incinte interioare, este complet obturată de casa parohială, așezată în limita la stradă a parcelei.

Casa parohială (fig. 8), care adăpostește pe lângă locuința și birourile parohiale și apartamente de închiriat, este o clădire cu plan în U, cu pivniță parțială și trei niveluri, care influențează imaginea frontului prin volumetrie și decorație. Fațada, cu decorație simplificată cu elemente clasicizante, are, la primul nivel, deschiderea în segment de cerc a pasajului median, cu ancadrament dreptunghiular

35 Philippi, *Aus Kronstadt's Vergangenheit*, p. 63.

36 Pl. 57 din „Plan al orașului cu suburbiile”, Bureau Stern & Hafferl, Viena, 1886, aflat la Direcția Județeană Brașov a Arhivelor Naționale.

37 Printre modificările din această perioadă păstrate până în prezent pot fi menționate închiderea pasajului acoperit al locuinței din stânga și transformarea lui în spațiu comercial, mutarea gârliciului pivniței locuinței din dreapta pe actualul amplasament.

38 Într-un relevu al vechii biserici catolice, datat 1772 și reprodus în Băldescu, p. 92, poate fi observat planul casei din dreapta pasajului acoperit.

39 *Brașov 1900*, Ed. Schei, Brașov, 1996, p. 59.

40 Kronstadt 1928, pl. 65, il. 191.

41 Arhiva INB, fond DMI, dosar nr. 1366.

8 Casa parohială a  
parohiei ortodoxe  
Sfânta Treime-  
Cetate



supraînălțat de cornișă pe console și încadrat de deschiderile modernizate ale spațiilor comerciale. Ferestrele nivelurilor doi și trei au ancadramente cu profile plate, cu cornișe supraînălțate, pe console; lintourile și parapetele ferestrelor de la nivelul doi sunt decorate cu panouri dreptunghiulare cu vreji simetrice, iar cele ale ferestrelor de la nivelul trei cu rozete aplicate. Streașina îngustă, pe friză de console, este subliniată de ove și panouri cu vreji simpli și discuri. Nișa plată, dreptunghiulară, cu reprezentarea în mozaic a Sfintei Treimi, aflată deasupra pasajului, este singurul element care semnalează prezența bisericii. Pasajul are plafon tencuit, pe arce în mâner de coș, în consolă; în pasaj: fereastră cu grilaj datat „1855” și semn de meșter. Spațiile comerciale au plafoane similare pasajului, iar pivnița are bolțișoare pe arce dublouri. În filă cu aripa stânga a clădirii se află un corp mai îngust, cu două niveluri și lucarne cu colțurile concave și acoperiș detașat; pinion triunghiular cu inscripție „1813”. În filă cu aripa din dreapta există un corp cu două niveluri, cu grilaj datat 1969.

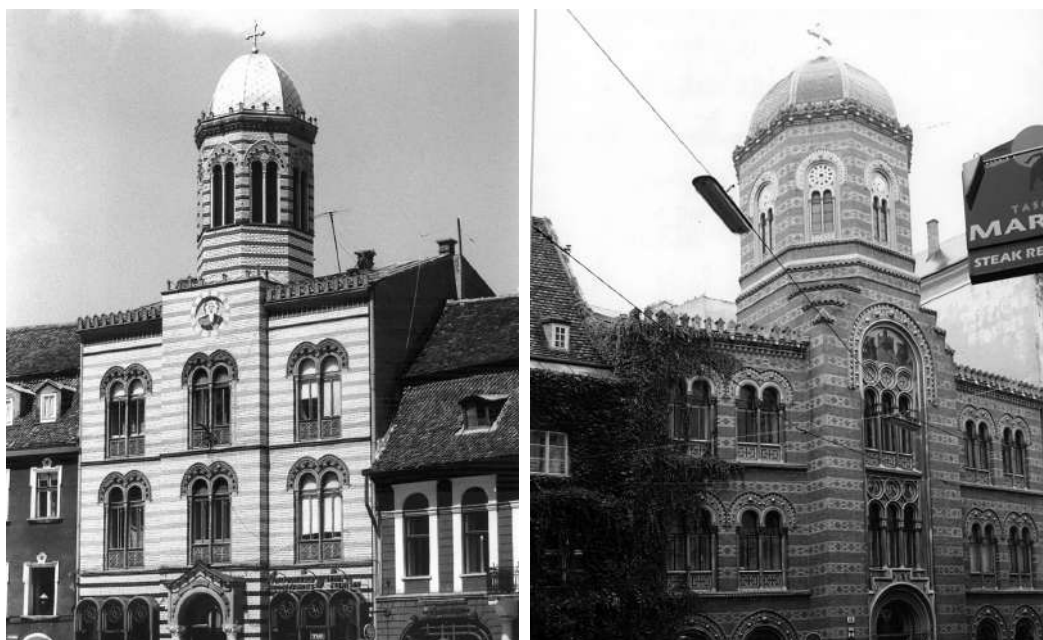
Caracteristicile arhitecturale – decorația fațadei și modul de amplasare, tipul de plafon pe arce dublouri, consolele din fontă, cu cvadrilobi, ale galeriilor de pe fațada la curte, întâlnite și la alte clădiri din Cetate datate la mijlocul secolului al XIX-lea<sup>42</sup>, susțin datarea aflată pe grilajul ferestrei din pasaj: „1855”. Această datare coincide cu o etapă de înnoiri ale bisericii: în 1855 vechiul iconostas a fost înlocuit cu un iconostas datorat unui atelier vienez, amvonul, jilțul arhieresc și parapetul cafasului datând din același an.

CASA PAROHIALĂ A parohiei ortodoxe cu hramul Adormirea Maicii Domnului (fig. 9) este așezată în Piața Sfatului nr. 3 – punct de greutate al cartierului, care concentrează clădiri reprezentative ale comunității germane a orașului<sup>43</sup>. Ea formează un ansamblu cu biserica, modul de ocupare al parcelei fiind același cu cel întâlnit la ansamblul bisericii ortodoxe Sfânta Treime-Cetate: casa parohială așezată la stradă maschează silueta bisericii, amplasată spre linia de fund a parcelei.

Casa parohială ortodoxă are plan în L, cu latura lungă la Piață, pivniță parțială și trei niveluri. Este o clădire în stil istoricist, cu elemente neobizantine, diferită de clădirile clasicizante sau *Rundbogenstil* ale frontului; prin tradiție, decorația fațadei este inspirată de cea a bisericii grecești din Viena (Am Fleischmarkt 13, 1782–1787) (fig. 10). Fațada, cu alternanță de asize albe și negre din cărămidă smălțuită, are un rezalit median supraînălțat. La primul nivel, în rezalit, se află pasajul protejat de o arcadă lată, pe coloane și surmontat de reprezentarea, în mozaic, a *Maicii Domnului a Întrupării*; vitrinele care încadrează pasajul au fost modernizate în anii '80 ai secolului al XX-lea.

<sup>42</sup> Adriana Stroe, Aurelian Stroe, *Brașov-Cetate (Innere Stadt). Evoluție urbanistică și arhitecturală*, în „RMI”, 78/1–2 (2009), pp. 77–108.

<sup>43</sup> Casa Sfatului, Halele și, în imediata apropiere, biserica parohială evanghelică.



- 9 Casa parohială a parohiei ortodoxe cu hramul Adormirea Maicii Domnului
- 10 Biserica grecească din Viena (arh. Theophil von Hansen)

Nivelurile doi și trei au câte trei grupuri de ferestre semicirculare la partea superioară, geminate față de colonetă cu capitel cubic; ancadramentele parțiale și panourile de pe parapete au împletituri geometrice și vegetale stilizate. Streașina este subliniată de friză de arcaturi și lambrechini. La nivelul acoperișului, subliniind rezalitul, se ridică o clopotniță octogonală, cu ferestre similare celor ale fațadei și acoperiș tip dom. În interior se remarcă vitraliile și pictura cu *putti* de pe plafonul casei scării. Pivnița, cu bolți semicilindrice, aparține, probabil, clădirii anterioare.

Casa parohială a bisericii ortodoxe cu hramul Adormirea Maicii Domnului a fost construită în 1895, concomitent cu biserica și de către aceiași meșteri: Gustav Bruss (planuri) și Martin Stenner (maistru constructor). Bibliografia<sup>44</sup> menționează că pentru construirea actualei case parohiale a fost demolată o casă construită în 1786, una din cele mai frumoase clădiri baroce și prima clădire din oraș cu două etaje; o parte a pivniței acestei case este păstrată la nivelul pivnițelor actuale. Spațiile comerciale de la parter au adăpostit, pentru o vreme, cunoscuta librărie Hiemesch și una din farmaciile orașului – „La Îngerul Păzitor”.

Deoarece lăcașele de cult de altă confesiune decât cea evanghelică nu trebuiau să fie perceptibile din stradă, fațada casei parohiale a preluat acest rol de reprezentare, atât prin stilul arhitectural abordat – rapel la confesiunea ortodoxă, cât și prin turnul care sugerează, ca formă, o clopotniță. Este cea mai îndrăzneță afirmare a identității dintre toate edificiile similare din oraș și, fără îndoială, aceasta a fost opțiunea preotului paroh, protopopul Bartolomeu Baiulescu, în spiritul textului apelului lansat de acesta către comunitate la debutul construirii bisericii: „La noi biserica este singurul teren legal pentru dezvoltare în viața națională românească”.

**NOTĂ:** Fotografii au fost realizate de Aurelian Stroe.

Editorii au păstrat normele de redactare propuse de autori, la solicitarea acestora.

**ARHIVE CONSULTATE:** Arhiva parohială a Bisericii Negre; Direcția Județeană Brașov a Arhivelor Naționale, „Plan al orașului cu suburbiile”, Bureau Stern & Hafferl, Viena, 1886, pl. 57; Arhiva Institutului Național al Patrimoniului.

44 Maja Philippi, *Kronstadt. Historische Betrachtungen über eine Stadt in Siebenbürgen. Aufsätze und Vorträge*, Kriterion Verlag, Bukarest, 1996, p. 207.

EN TRANSYLVANIE, DANS les localités au caractère multiethnique et pluriconfessionnel, les maisons paroissiales rassemblent dans une grande mesure les données de la vie de chaque communauté de la localité. Dû à ce phénomène – qui a déterminé la présente recherche – les constructions-là ont amplifié le caractère représentatif, ce qui a été réfléchi par les choix architecturaux. Ce thème se retrouve rarement dans la littérature de spécialité, qui est souvent bornée à quelques données historiques.

La maison paroissiale évangélique, attestée par les sources documentaires à 1379/1388, inclut l'ancienne salle du Chapitre de Țara Bârsei, certifiée à 1494. Elle est probablement la plus ancienne construction civile de la Cité de Brașov, dont le noyau remonte au XIV<sup>e</sup> siècle. L'analyse stylistique des éléments architecturaux met en évidence plusieurs étapes de construction, datées au début du XVI<sup>e</sup> s., au XVII<sup>e</sup> s., au commencement du XVIII<sup>e</sup> s., au XIX<sup>e</sup> s., au début du XX<sup>e</sup> s. L'aspect actuel de la maison remonte à 1776.

La maison paroissiale de l'église catholique s'est développée à partir du milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, en rassemblant et réutilisant deux logements des XVI<sup>e</sup>–XVII<sup>e</sup> siècles. L'actuelle décoration à la manière classique de la façade atteste une étape de remodelage de la fin du XIX<sup>e</sup>–XX<sup>e</sup> siècles.

La maison de la paroisse orthodoxe Sainte Trinité-Forteresse est située près de l'église et a été construite en 1855.

La maison de la paroisse orthodoxe de la Dormition de la Vierge fut construite en 1895 dans la Place de la Mairie, espace qui rassemble des bâtiments représentatifs de la communauté allemande de la ville. Dans les deux cas, la disposition en parcelle de la maison paroissiale et de l'église est spécifique aux villes de colonisation saxonne en Transylvanie. Dans ce type d'habitat, la construction des édifices de culte d'autre confession que celle évangélique fut permise à peine à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, dans des conditions clairement réglementées. Par la suite, ces édifices-là (sauf ceux de la confession catholique, reconnue comme confession de l'État) n'avaient pas la permission d'être visibles dans la rue. Dans les conditions données, la maison paroissiale de l'église de la Dormition de la Vierge, placé sur la rue, a assumé son rôle représentatif, tant par le style de l'architecture – qui rappelle l'architecture orthodoxe – que dû à la tour dont la forme suggère un clocher. Il s'agit de la manière la plus hardie d'affirmation de son identité parmi les édifices similaires de la ville. (*Traduit par M. Sabados*)

*Moldova*



## Note pe marginea inscripției Pantocratorului din cupola bisericii Sfântul Gheorghe din Suceava

*Oana Iacubovschi*

BISERICA SFÂNTUL GHEORGHE din Suceava a fost sfințită în anul 1522, ca lăcaș mitropolitan al Moldovei, rang pe care l-a deținut până spre sfârșitul secolului al XVII-lea<sup>1</sup>. Ea a preluat hramul primei Mitropolii a Moldovei, biserica Sfântul Gheorghe, cunoscută și sub numele de Mirăuți, pe care ar fi trebuit să o înlocuiască încă de la începutul celui de-al doilea deceniu al veacului al XVI-lea, din motive insuficient cunoscute<sup>2</sup>. Temeliile noii biserici mitropolitane au fost puse de voievodul Bogdan al III-lea în anul 1514, construcția fiind continuată și terminată abia în timpul domniei fiului său, Ștefăniță, respectiv în anul 1522, după cum consemnează inscripția în piatră aflată deasupra intrării în exonartex<sup>3</sup>.

Picturile murale ale bisericii Sfântul Gheorghe, realizate câțiva ani mai târziu<sup>4</sup>, se datorează inițiativei domnitorului Petru Rareș, pe care tabloul votiv îl înfățișează după voievozii Bogdan al III-lea și Ștefăniță, pe perețele de sud al naosului, în relație cu o inscripție pictată ce consemnează anul 1534<sup>5</sup>. Informațiile oferite de tabloul votiv cu privire la ctitorii bisericii, corelate cu unele surse scrise<sup>6</sup>, dar și cu o serie de argumente iconografice și stilistice, confirmă data consemnată de inscripție ca dată a realizării picturii murale<sup>7</sup>.

Despre pictorii care au contribuit la realizarea amplului program iconografic de la biserica Mitropoliei nu avem însă informații directe. Singurul nume pe care inscripția votivă sculptată în piatră îl amintește alături de cele ale ctitorilor este numele mitropolitului Teoctist, care a sfințit biserica mitropolitană din Suceava în anul 1522.

Grație dimensiunilor mari ale edificiului, turla bisericii Sfântul Gheorghe se distinge printr-o dezvoltare iconografică amplă, comparabilă cu cea a bisericii mănăstirii Proboata,

- 1 V. Ion Caproșu, *Biserica Sfântul Gheorghe din Suceava*, București, 1969, pp. 9-10.
- 2 S-a presupus că hotărârea de a construi o nouă catedrală a fost luată într-un moment în care biserica Mirăuților suferise distrugerii grave, probabil în urma unei invazii tătare; v. Gheorghe Balș, *Bisericele lui Ștefan cel Mare* = BCMI, 18 (1926), p. 164 sau Karl A. Romstorfer, „Die Restaurierung der Miroutzkerche in Suczawa”, în *Mittheilungen der K. K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale*, 25 (1899). Această ipoteză nu însumează însă argumente suficiente, fiind pusă la îndoială de faptul că slujirea în vechea catedrală a continuat în intervalul în care se ridica noul edificiu, iar moaștele Sfântului Ioan cel Nou au rămas până târziu în același loc (v. Ion Caproșu, *Biserica Sfântul Gheorghe*, p. 8).
- 3 Textul inscripției este reprodus de Dimitrie Dan în „Biserica Sfântul Gheorghe din Suceava”, în *BCMI*, 3 (1910), p. 134; pentru transcrierea textului slavon v. Eugen A. Kozak, *Die Inschriften aus der Bukovina*, Viena, 1903, p. 133.
- 4 Sorin Ulea, „Datarea frescelor bisericii mitropolitane Sfântul Gheorghe din Suceava”, în *SCIA.AP*, 13/2 (1966), pp. 207–231. Autorul confirmă, printr-o serie de noi argumente, ipotezele anterioare ale unora dintre cercetătorii bisericii Sfântul Gheorghe (Vasile Grecu, Paul Henry, André Grabar).
- 5 S. Ulea, „Datarea frescelor”, pp. 218–219. Tabloul votiv se află și astăzi în spatele baldachinului din colțul de sud-vest al naosului, care adăpostește racla Sf. Ioan cel Nou, motiv pentru care nu poate fi văzut.
- 6 Printre care pomelnicul de la 1805: S. Ulea, „Datarea frescelor”, pp. 220–221.
- 7 S. Ulea, „Datarea frescelor”, pp. 219–230.

realizată câțiva ani mai devreme<sup>8</sup>. Programul iconografic al turlei de la Sfântul Gheorghe este însă nu numai unul dintre cele mai elaborate din Moldova, dar și cel mai bogat sub raportul inscripțiilor care însoțesc desfășurarea iconografică.

Reprezentarea *Pantocratorului* din cupola naosului (fig. 1) este însoțită și ea de o inscripție – practică întâlnită mai degrabă ocazional în cupolele moldovenești în secolul al XVI-lea<sup>9</sup> – menită să nuanțeze mesajul implicit asociat imaginii lui Hristos în contextul iconografic al turlei naosului. Formula iconografică pentru care pictorii bisericii Sfântul Gheorghe au optat în redarea *Pantocratorului* constituie, de asemeni, o soluție mai puțin obișnuită în raport cu ceea ce propun modelele bizantine și balcanice anterioare. Reprezentat în slavă, între simbolurile celor patru evangheliști, *Pantocratorul* evocă o iconografie de veche tradiție creștin-orientală<sup>10</sup>, care de-a lungul secolelor a cunoscut în arta bizantină și occidentală numeroase metamorfoze și diverse utilizări.

### *Reconstituirea inscripției din jurul Pantocratorului*

ICONOGRAFIA DE TRADIȚIE bizantină nu impune prezența unei inscripții în jurul *Pantocratorului* reprezentat în centrul cupolei naosului. Aceasta reprezintă alternativa pentru care pictorii pot opta în locul simplei încadrări a figurii lui Hristos într-un medalion dispus în centrul cupolei sau într-un inel irizat ce amintește „curcubeul” la care fac referire profeția lui Iezechie (1. 28)<sup>11</sup> și cartea Apocalipsei (4. 3)<sup>12</sup>. Acest motiv iconografic însoțește figura lui Hristos în multe dintre reprezentările sale absidiale pre- și post-iconoclaste<sup>13</sup>, fiind însă adesea utilizat și în alte contexte iconografice<sup>14</sup>, inclusiv în cel al cupolei<sup>15</sup>, fără a prelua în mod necesar conotațiile originare.

- 8 S. Ulea, „Portretul funerar al lui Ion, un fiu necunoscut al lui Petru Rareș, și datarea ansamblului de pictură de la Probota”, în *SCIA*, 6/1 (1959), pp. 61–70.
- 9 Momentan nu putem semnala decât inscripția de la Moldovița (1537).
- 10 André Grabar, *Martyrium, Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, vol. 2, Paris, 1946, în special capitolul „Les théophanies-visions dans les absides des chapelles coptes”; Jacqueline Lafontaine-Dosogne, „Théophanies-visions auxquelles participent les prophètes dans l'art byzantin après la restauration des images”, în *Synthronon. Art et archéologie de la fin de l'antiquité et du moyen âge*, Paris, 1968.
- 11 „Cum este curcubeul ce se află pe cer la vreme de ploaie, așa era înfățișarea acelei lumini strălucitoare care-l înconjura.” (Iez. 1. 28).
- 12 „Și Cel ce ședea semăna la vedere cu piatra de iasp și de sardiu, iar de jur împrejurul tronului era un curcubeu, cu înfățișarea smaraldului.” (Apoc. 4. 3).
- 13 În mozaicurile absidei bisericii Hosios David din Thessalonice (sec. V) apare sub forma curcubeului pe care este așezat Iisus Emanuel. În reprezentările absidiale din Cappadocia, motivul curcubeului delimitează imaginea lui Hristos tronând. Dintre numeroasele exemple de acest fel le amintim pe cele de la Gülü Dere, capela nr. 3, Haçlı kilise sau biserica Sf. Varvara din regiunea Soğanlı; v. Jacqueline Lafontaine-Dosogne, *Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique des absides et de ses abords*, Paris 1991, pl. 2. 1, 3, 28, 29, 39, 40, 143. 2, 144. 1–2.
- 14 În Tetraevangheliarul Rabula (586), gloria irizată bordează mandorla lui Hristos în scena Înălțării: v. David H. Wright, „The Date and Arrangement of the Illustrations in the Rabula Gospels”, în *DOP*, 27 (1973), pp. 201, 208; la biserica Sfânta Sofia din Trapezunt intră în componența unei iconografii cu valoare de unicat desfășurate pe bolta narthexului, unde apare sub forma unor fascicule de raze care converg înspre imaginea mâinii lui Dumnezeu încadrată de simbolurile evangheliștilor; Antony Eastmond, *Art and Identity in Thirteenth-Century Byzantium. Hagia Sophia and the Empire of Trebizond*, Aldershot, 2004, pp. 120–122 și pl. XVI, XVII.
- 15 La Dafni sau la Sfânta Sofia din Kiev, în secolul al XI-lea, este prezent în cupola naosului: v. Robin Cormack, „Rediscovering the Christ Pantocrator at Daphni”, în *JWCI*, 71 (2008), fig. 1/p. 57, fig. 12/p. 73; la Chora, același element încadrează imaginea lui Hristos în cupola sudică a narthexului: v. Paul A. Underwood, *The Kariye Djami, II The Mosaics*, Londra, 1967, fig. 7. La biserica Sfintei Cruci din Pelendri, Cipru (sec. XIV), o bandă irizată dublează inscripția din jurul *Pantocratorului*: v. Tania



1 Biserica Sf. Gheorghe din Suceava.  
Pantocratorul (foto CERECs Art)

La biserica Sfântul Gheorghe din Suceava, alături de inelul irizat pe care îl regăsim în aproape toate cupolele moldovenești din aceeași perioadă, apare o inscripție redactată în limba greacă<sup>16</sup>. Din întregul pasaj se mai poate citi astăzi doar un scurt fragment, care începe deasupra nimbului lui Hristos, în apropierea simbolului evanghelistului Matei: [E]ΓΩ ΘC [TE KAI KPI]THC ΠΑΝΤΩΝ ΠΕ[ΛΟ Ι]ΔΟΥ [ΠΡ]ΟΚ[ΥΨΑC Υ]ΨΩΘ[ΕΝ ΠΡΟ ΤΗC Δ]ΙΚΗC [...], [E]γώ Θ(εός) c [τε και κρι]τῆς πάντων πέ[λω ι]δού [πρ]οκ[ύψας υ]ψόθ[εν πρό τῆς δ]ίκης [...], „Eu Dumnezeuul și Judecătorul tuturor, iată, arătându-mă din înalt înaintea judecății...”<sup>17</sup>.

Deși însumează doar o mică parte din textul inițial al inscripției, fragmentul păstrat permite, prin comparație cu alte câteva inscripții similare prezente în pictura bisericilor bizantine și post-bizantine din spațiul balcanic, formularea câtorva ipoteze de întregire a textului care înconjură imaginea *Pantocratorului* din cupola bisericii Sfântul Gheorghe.

Foarte probabil, pasajul identificat reprezenta chiar incipitul textului înscris în jurul lui Hristos. Exemplul cel mai timpuriu pe care îl putem semnala ca termen de comparație se găsește în cupola bisericii Sfintei Cruci din Pelendri (Cipru), ale cărei fresce datează din a doua jumătate a veacului al XIV-lea. Inscripția prezintă aici următorul conținut: *Ἐγὼ κριτῆς τε καὶ Θεός πάντων*

Velmans, „Quelques programmes iconographiques de coupoles cypriotes du XII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle”, în *CahArch*, 32 (1984), p. 140 și fig. 5/p. 142. Uneori, acest simbol este interpretat într-o manieră decorativă, așa cum se întâmplă în cazul multor biserici cipriote din sec. XII–XIV. Dintre acestea amintim binecunoscutele ansambluri murale de la Panaghia tou Arakou, Lagoudera (v. David și June Winfield, *The Church of the Panaghia tou Arakos at Lagoudera, Cyprus: The Paintings and their Painterly Significance*, Washington, 2003, planșa 1, fig. 42 și pp. 111–115) sau Panaghia Phorbiotissa, Asinou, unde inelul decorativ încadrează figura Pantocratorului în cupola narthexului (v. A. Weyl Carr, A. Nicolaidis (ed.), *Assinou Across Time. Studies in the Architecture and Murals of the Panagia Phorbiotissa, Cyprus*, Washington, 2012, fig. 5.11/p. 132). Putem vedea același tip de stilizare și în pictura de la Popăuți, la sfârșitul sec. XV.

16 Menționăm faptul că toate inscripțiile din tamburul turlei, cu excepția câtorva pasaje slavone înscrise pe filacterele profeților, sunt redactate în limba greacă.

17 Paranteza dreaptă marchează completări ale lacunelor existente în inscripție.

πέλω [προ]κύψας ὑπόθεν πρὸ τῆς δίκης παρεγγυάω τοὺς ἐμοὺς τηρεῖν νόμους ὅστις θέλει τῶν ἐκφυγεῖν τὰς βασάνους, „Eu, Judecătorul și Dumnezeul tuturor, arătându-mă din înalt înaintea judecății, vă poruncesc să vă supuneți legilor mele, oricine vrea să scape chinurilor”<sup>18</sup>. Inversiunea care apare în debutul pasajului – prin așezarea cuvântului κριτής înaintea lui Θεός – o deosebește de fragmentul păstrat în pictura bisericii Sfântul Gheorghe.

O altă redactare a acestui text apare în biserica Sfântul Nicolae Philanthropinon, aflată pe insula orașului Ioanina. Datată în 1542<sup>19</sup>, prin urmare posterioară ansamblului de la Sfântul Gheorghe, reprezentarea *Pantocratorului* de pe bolta naosului este încadrată aici într-un inel pe marginea căruia se pot distinge două inscripții diferite, de lungimi aproximativ egale. În partea superioară este marcat începutul unui text ce reproduce Ps. 79. 15–16, în forma în care acesta apare în liturghie<sup>20</sup>, în timp ce în partea de jos se desfășoară o variantă a textului identificat la Pelendri: Ἐγὼ Θεός τε καὶ κριτής πάντων πέλω, ἰδοὺ προκύψας ὑπόθεν πρὸ τῆς δίκης ἐντέλλομαι μόνους ἐμοὺς τηρεῖν νόμους ὅστις θέλει τῶν ἐκφυγεῖν τὰς βασάνους, „Eu Dumnezeul și Judecătorul tuturor, iată, arătându-mă din înalt înaintea judecății, vă poruncesc să vă supuneți legilor mele, oricine vrea să scape chinurilor”<sup>21</sup>.

Fragmentul de inscripție păstrat în cupola fostei biserici mitropolitane din Suceava ar fi putut continua, de asemeni, conform variantei identificate în capela Sfântului Nicolae a Marii Lavre de la Muntele Athos (1560), care este identică în prima sa parte cu inscripția din cupola bisericii Sfântul Nicolae Filantropinon, dar se deosebește de acesta în cea de-a doua jumătate: Ἐγὼ Θεός τε καὶ κριτής πάντων πέλω, ἰδοὺ προκύψας ὑπόθεν πρὸ τῆς δίκης ἐντέλλομαι μόνους ἐμοὺς τηρεῖν νόμους, εἰ δ’ ἂν παρακούσητε τοῖς ῥήμασί μου σύμπαντας ἄρδην παραπέμψω τῷ Ἄιδῃ<sup>22</sup>, „Eu, Dumnezeul și Judecătorul tuturor, iată, arătându-mă din înalt înaintea judecății, poruncesc singure legile mele să le păziți. Iar dacă nu veți ține seama de cuvintele mele pe toți vă voi trimite în iad”. O a doua inscripție, desfășurată circular la baza tamburului, redă un pasaj din Molitvelnic, rostit la slujba sfințirii bisericii, consemnat și de Erminia lui Dionisie din Furna printre referințele textuale din capitoul dedicat decorării bisericilor cu turlă<sup>23</sup>.

- 18 ΕΓΩ ΚΡΙΤΗΣ ΤΕ ΚΑΙ Θ̄Σ ΠΑΝΤΩΝ ΠΕΛΟ [ΠΡΟ]ΚΟΨΑΣ ΥΨΩΘΕΝ ΠΡΟ ΤΗΣ ΔΙΚΗΣ ΠΑΡΕΓΚΙΩΜΑΙ ΤΟΥΣ ΕΜΟΥΣ ΤΥΡΕΙΝ ΝΟΜΟΥΣ ΩΣΤΙΣ ΘΕΛΕΙ ΤΩΝ ΕΚΦΥΓΕΙΝ ΤΑΣ ΒΑΚΚΑ[ΝΟΥΣ]: Transcriere după Athanasios Papageorghiou, „The Paintings in the Dome of the Church of the Panaghia Chryseleousa, Strovolos”, în N. P. Ševčenko and Ch. Moss (ed.), *Medieval Cyprus. Studies in Art, Architecture, and History in Memory of Doula Mouriki*, Princeton, 1999, p. 150 și T. Velmans, „Quelques programmes”, fig. 5/p. 142 și p. 140.
- 19 Pictura bisericii datează din trei faze diferite ale sec. XVI. Prima poate fi fixată în 1531/32, a doua în 1542, când bolta naosului împreună cu pictura acesteia au fost refăcute, iar a treia în 1560, v. Myrtalē Acheimastou-Potamianou, *Η μόνη των Φιλανθρωπηών και η πρώτη φάση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Atena, 1995, pp. 37–39, pp. 236–237.
- 20 „Doamne, Doamne, caută din cer și vezi și cercetează via aceasta; și o desăvârșește pe ea, pe care a sădit-o dreapta ta...”, v. M. Garidis, A. Paliouras (ed.), *Μοναστήρια νήσου Ιωαννίνων: πρακτικά συμποσίου „700 χρόνια 1292–1992”*, 29-31 Μαΐου 1992, Ioannina, 1999, fig. 32.
- 21 ΕΓΩ Θ̄Σ ΤΕ ΚΑΙ ΚΡΙΤΗΣ ΠΑΝΤΩΝ ΠΕΛΟ ΙΔΟΥ ΠΡΟΚΥΨΑΣ ΥΨΩΘΕΝ ΠΡΟ ΤΗΣ ΔΙΚΗΣ ΠΑΡΕΓΓΥΩ ΤΟΥΣ ΕΜΟΥΣ ΤΗΡΕΙΝ ΝΟΜΟΥΣ ΟΣΟΥΣ ΘΕΛΕΤΕΝ ΕΚΦΥΓΕΙΝ ΤΑΣ ΒΑΚΑΝΟΥΣ: transcriere după M. Garidis, A. Paliouras (ed.), *Μοναστήρια*, fig. 32. Transcrierea inscripției apare și la Athanassios Semoglou, *Le décor mural de la chapelle athonite de Saint-Nicolas (1560): application d’un nouveau langage pictural par le peintre thébain Frangos Catellanos*, Lille, 1999, p. 22, n. 105.
- 22 Transcrierea de mai sus reproduce versiunea publicată de Heinrich Brockhaus, *Die Kunst in den Athos-Klöstern*, Leipzig, 1891, p. 274. Aceasta a fost preluată de Gabriel Millet, Jules Pargoire și Louis Petit în *Recueil des inscriptions chrétiennes du Mont Athos, Première partie*, Paris, 1904. O transcriere pe alocuri diferită a inscripției apare la Carmelo Capizzi, „Pantokrator”: *Saggio d’esegesi letterario- iconografica* (= OCA, 170), Roma, 1964, p. 302; v. și A. Semoglou, *Le décor mural*, p. 22.
- 23 V. H. Brockhaus, *Die Kunst*, p. 274, A. Semoglou, *Le décor mural*, p. 22; Athanasios Papadopoulos-

În afara acestor exemple, relativ apropiate cronologic de pictura de la Sf. Gheorghe<sup>24</sup>, același text poate fi regăsit în alte două ansambluri murale pictate la o dată mai târzie, respectiv, în veacul al XVII-lea. Este vorba despre capela de cimitir cu hramul Sfântul Nicolae, localizată în Kleidonia (Konitsa), regiunea Epirului, a cărei pictură datează din 1631<sup>25</sup> și despre biserica Nașterii Domnului din Arbanasi, unde o inscripție cu conținut similar<sup>26</sup> este redată în jurul *Pantocratorului* pe bolta naosului, fiind repetată în jurul imaginii lui Hristos pe bolta pronaosului.

### Mesajul textului

TEXTUL INSCRIȚIONAT ÎN cupola bisericii mitropolitane din Suceava, prezent, așa cum am constatat, și în pictura altor biserici din spațiul balcanic - dintre care cele mai multe au putut fi identificate în zonele de nord ale Greciei - nu este cuprins în Erminia lui Dionisie din Furna printre recomandările făcute pictorilor atunci când imaginea lui Hristos urmează să fie însoțită de o inscripție<sup>27</sup>. În comparație cu alte texte redată în apropierea *Pantocratorului*, acesta pare să fie o opțiune mai rar întâlnită, atât în monumentele bizantine, cât și în cele de epocă post-bizantină<sup>28</sup>. Aceeași concluzie rezultă și din analiza unor repertorii, cum este cel alcătuit de Carmelo Capizzi - care, fără a fi un inventar complet, semnalează în ordine cronologică (sec. IV-XVIII) o serie de reprezentări ale *Pantocratorului* în cupolele bisericilor de tradiție bizantină, însoțite de transcrierea inscripțiilor asociate acestora - sau cel datorat lui Titos Papamastorakis, care se concentrează asupra monumentelor balcanice de epocă paleologă<sup>29</sup>.

În privința conținutului inscripției de la Sf. Gheorghe, remarcăm faptul că acesta reia, într-o formă apropiată, porunca prin care Dumnezeu, prin intermediul patriarhilor și profeților Vechiului Testament, se adresează poporului lui Israel cerându-i păzirea legilor și a cuvântului său, pentru a-i oferi în schimb promisiunea mântuirii, ca în Levitic 18. 4-5): „Eu sunt Domnul Dumnezeu vostru. Păziți toate poruncile Mele și toate hotărârile să le țineți, căci omul care le plinește va trăi prin ele”<sup>30</sup>.

Drept posibilă sursă a inscripției murale descifrate la capela Sf. Nicolae a Marii Lavre - una dintre paralelele inscripției de la Sf. Gheorghe - Athanassios Semoglou propunea un pasaj din Cântarea lui

Kerameus (ed.), *Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, Ἑρμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς Τέχνης (Manuel d' iconographie chretienne. Accompagné de ses sources principales inédites et publié avec préface, pour la première fois en entier d'après son texte original)*, St. Petersburg, 1909, p. 218.

- 24 La care ar trebui să adăugăm inscripția din cupola catoliconului mănăstirii Varlaam de la Meteora (aprox. 1548), în care am putut identifica același pasaj, într-o formă apropiată celei de la Sfântul Nicolae Philanthropinon (informație obținută pe baza unei fotografii).
- 25 Textul inscripției fiind următorul: Ἐγὼ θεός τε καὶ κριτής πάντων πέλω ἰδοὺ προκύψας ὑπόθεν πρὸ τῆς δίκης παρεγγύλω (sic) δὲ τοὺς ἐμοὺς τηρεῖν νόμους ὅσοι θέλετε ἐκφυγεῖν τὰς βασάνους. Transcrierea îi aparține lui Dimitri D. Triantaphyllopoulos, „Εκκλησιαστικά Μνημειαστήν Κλειδωνιά Κονίτσας”, în *Ἡπειρωτικά Χρονικά*, 19 (1975), p. 28; v. și fig. 34, 35, 36. Inelul din jurul Pantocratorului mai conține, în afara acestui text, două pasaje din Ps. 79. 15-16 respectiv Ps. 32. 6.
- 26 ΕΓΩ ΘΕΩΣ · ΚΑΙ ΚΡΗΤΗC ΠΑΝΤΩΝ ΜΕΛΛΟΝ ΕΜΠΡΟC ΤΕΝ ΕΛΟΘΗΝ ΕΝ ΤΗ ΕCΧΑΤΗ ΚΡΙΜΕ ΖΟΝΤΑC ΚΑΙ ΝΕΚΡΥC. Ἐγὼ Θεός · καὶ κριτής πάντων μέλλων ἔμπροσθεν ἔλθειν ἐν τῇ ἐσχάτῃ [ὥρα] κρινεῖν ζῶντας καὶ νεκρούς, „Eu Dumnezeu și judecătorul, care în ceasul din urmă va veni de față ca să judece viii și morții” (cf. II Timotei 4. 1). Lectura și traducerea O. Iacobovschi.
- 27 Dionisie din Furna, *Erminia picturii bizantine*, București, 2000, p. 234.
- 28 V. și A. Semoglou, *Le décor mural*, p. 54.
- 29 C. Capizzi, *Pantokrator*, pp. 214-308; Titos Papamastorakis, *Ο διάκοσμος του τρούλου των ναών της παλαιολόγιας περιόδου (1261-1453) στη Βαλκανική χερσόνησο*, Ioannina, 1992.
- 30 Pasaje cu conținut similar apar de-a lungul Vechiului Testament: „Eu sunt Domnul Dumnezeu vostru; purtați-vă după poruncile Mele și hotărârile Mele păziți-le și le împliniți.” (Iez. 20. 19); „Ci legile Mele să le pliniți și așezămintele Mele să le păziți, umblând după cum poruncesc ele, că Eu sunt Domnul Dumnezeu vostru.” (Levitic 18. 4-5); ”Păziți legile Mele și le pliniți, că Eu sunt Domnul, Cel ce vă sfințește.” (Levitic 20. 8).

Moise (a doua odă biblică), inclus în lecturile slujbelor din Postul Paștelui<sup>31</sup>: „Vedeți, vedeți, dar, că eu sunt și nu este alt Dumnezeu afară de mine: eu omor și înviez, eu rănesc și tămăduiesc, și nimeni nu poate scăpa din mâna mea.” (Deut. 32. 39)<sup>32</sup>. Prezent însă în context liturgic, acest citat din Deuteronom era cunoscut pictorilor și în varianta sa veterotestamentară, fiind redat ca atare în pictura murală. Îl regăsim, de pildă, într-o formă prescurtată, în biserica Sfinților Nicolae și Pantelimon de la Boiana (a doua jumătate a secolului al XIII-lea), pe Evanghelia deschisă din mâna lui Hristos, într-una dintre puținele reprezentări de acest fel din programul cupolelor de tradiție bizantină<sup>33</sup>.

Prin urmare, inscripția redată de pictorii bisericii Sf. Gheorghe în jurul *Pantocratorului* ar putea reprezenta fie o formulare liberă cu rezonanțe veterotestamentare, consemnată și transmisă prin intermediul caietelor de modele sau, mai puțin probabil, un citat a cărui sursă nu o putem preciza în momentul de față, dar care, de asemeni, desprins de contextul original, a circulat în mai multe variante, fără să putem afirma care dintre variantele cunoscute se apropie mai mult de cea inițială.

În absența unor catalogări tematice ale inscripțiilor asociate *Pantocratorului* cupolei în arta de tradiție bizantină, se pot constata totuși anumite recurențe textuale precum și o tematică predominantă a mesajelor asociate reprezentării lui Hristos în locul cel mai înalt al edificiului de cult. Majoritatea acestor inscripții sunt preluate din Vechiul Testament, cu precădere din Psalmi, sub forma unor fragmente mai scurte sau mai lungi, în versiunea biblică, sau în cea consacrată de iconografia liturgică, sau chiar în varianta unor combinații de versete<sup>34</sup>.

Dincolo de varietatea acestora, selecția pasajelor atestă o viziune comună a programelor bizantine asupra relației iconografiei cu dimensiunea simbolică și liturgică a spațiilor arhitecturii ecleziale<sup>35</sup>. Textele inscripționate în jurul lui Hristos în cupola ori pe bolta naosului au în comun faptul de a sublinia înălțimea de la care Dumnezeu „privește” înspre lumea creată, sau, în sens restrâns, înspre Biserica pentru a cărei desăvârșire lucrează. În această ordine de idei, distanța subînțeleasă în inscripțiile cupolei ca fiind aceea care desparte Pantocratorul de mulțimea credincioșilor definește expectativa în care se desfășoară viața acestora, orientată spre ziua venirii Domnului.

31 A. Semoglou, *Le décor mural*, p. 54.

32 Pasajul se găsește în Ceaslovul Mare, iar varianta în limba greacă este următoarea: *Ἴδετε ἴδετε, ὅτι ἐγὼ εἰμι, καὶ οὐκ ἔστι Θεὸς πλὴν ἐμοῦ· ἐγὼ ἀποκτενῶ, καὶ ζῆν ποιήσω· πατάξω, κἀγὼ ἰάσομαι· καὶ οὐκ ἔστιν, ὃς ἐξελίται ἐκ τῶν χειρῶν μου.*, cf. *Ἐρολόγιον τὸ μέγα*, M. Saliveros (ed.), Atena, 1934, p. 63.

33 Pasajul inscripționat pe Evanghelie reprezintă versetul 39 din Deuteronom 32 („Vedeți, vedeți, dar, că eu sunt și nu este alt Dumnezeu afară de mine”, ВИДИТ/Є ВИ(Д)ИТЕ/ ꙗк(о) азъ єс/мь ѿбъ// и нѣст ни(о)/го развѣ/ мен/е:). Hristos este reprezentat rareori cu Evanghelia deschisă în cupolele bisericilor bizantine. Găsim o astfel de reprezentare la Karanlık Kilise (Göreme) în Cappadocia: Thomas F. Mathews, „The Transformation symbolism in Byzantine architecture and the meaning of the Pantokrator in the dome”, în R. Morris (ed.), *Church and People in Byzantium*, Manchester, 1986, fig. 9/p. 111. O reprezentare de același tip, datată în 1530, apare în cupola bisericii Sf. Neofit de lângă Paphos, Cipru: Ewald Hein, Andrija Jakovljević, Brigitte Kleidt, *Zypern byzantinische Kirchen und Klöster. Mosaiken und Fresken*, Ratingen, 1996, fig. 113.

34 Psalmii 32 („Din cer a privit Domnul, văzut-a pe toți fiii oamenilor. Din locașul Său, cel gata, privit-a spre toți cei ce locuiesc pământul și toate cele sfinte ale Sale i-au plăcut, amin”, cf. Ps. 32. 13–14, așa cum apare, de pildă, în cupola catoliconului mănăstirii Koutlumous), 52 („Domnul a privit peste fiii oamenilor să vadă de este cel ce înțelege sau cel ce caută pe Dumnezeu” – Ps. 52. 3), 79 („Doamne, Doamne, întoarce-Te dar, caută din cer și vezi și cercetează via aceasta și o desăvârșește pe ea, pe care a sădit-o dreapta Ta, și pe Fiul Omului pe care l-ai întărit Ție.” – Ps. 79. 15–16, formula din liturghie) sau 101 („Că a privit din înălțimea cea sfântă a lui, Domnul din cer pe pământ a privit. Ca să audă suspinul celor ferecați, să dezlege pe fiii celor omorâți. Să vestească în Sion numele Domnului și lauda lui în Ierusalim.” – Ps. 101. 20–22), revin frecvent în programul iconografic al cupolei.

35 Interpretarea imaginii *Pantocratorului* în relație cu topografia bisericii și momentele ritului liturgic constituie tema centrală a studiului lui Th. Mathews, „The Transformation Symbolism”.

Cu toate că *Pantocratorul* din cupolă a fost întotdeauna implicit sau indirect legat de un orizont eshatologic, la care pot face trimitere fie anumite detalii iconografice inserate în programul zonelor superioare ale boltirii<sup>36</sup>, fie mesajele profeților din cupola ori tamburul turlei<sup>37</sup>, atributul de Judecător sau referiri directe la momentul Judecății se regăsesc rar în inscripțiile care însoțesc imaginea lui Hristos în cupola ori pe bolta naosului<sup>38</sup>.

Reprezentată în locul cel mai înalt al bisericii, figura lui Hristos nu comportă variații iconografice semnificative și nu se diferențiază în acest sens de alte reprezentări ale Mântuitorului din spațiul bisericii. Deși pot exista unele caracteristici ale icoanei *Pantocratorului*, provenite din adaptarea la spațiul circular al cupolei – cum ar fi exagerarea deschiderii brațelor, ce marchează caracterul atotcuprinzător al gestului<sup>39</sup> – iconografia bizantină se dovedește mai degrabă conservatoare în aspectele ce țin de gestică, cromatică sau atributele hristice<sup>40</sup>. De cele mai multe ori, nuanțele de interpretare se datorează variațiilor iconografice care apar în registrele succesive ale cupolei/tamburului turlei ori inscripțiilor care însoțesc iconografia.

Lectura acestor texte devine cu atât mai utilă cu cât atributul de *Pantocrator*<sup>41</sup> comportă, în context artistic, un grad mai larg de utilizare, nefiind strict legat de reprezentarea lui Hristos în spațiul cupolei sau pe bolta naosului<sup>42</sup>. Uneori acest atribut poate lipsi sau poate fi înlocuit cu un altul, așa

- 36 În programele iconografice din zona Ciprului, spre exemplu, tronul Hetimasiei încadrat de Maica Domnului și Ioan Botezătorul pătrunde adesea în decorația cupolei. Pentru o analiză a tematicii iconografice asociate zonei cupolei în bisericile cipriote, v. T. Velmans, „Quelques programmes”.
- 37 Pot fi consultate în acest sens următoarele studii: Anne-Mette Gravgaard, *Inscriptions of Old Testament Prophecies in Byzantine Churches: a Catalogue*, Copenhaga, 1979 sau Ljubica Popovich, „Compositional and Theological Concepts in Four Prophet Cycles in the Churches selected from the Period of King Milutin (1282–1321)”, în *Cyrrilomethodianum*, 8-9 (1984–1985) și „Prophets carrying texts by other authors in Byzantine painting: Mistakes or intentional substitutions?”, în *ZRVI*, 44 (2007), pp. 229–244 – ambele dedicate reprezentării profeților în programul iconografic al turlei.
- 38 Câteva exemple pot fi însă menționate: La Kılıçlar Kilise (sec. x), în regiunea Göreme din Cappadocia, inscripția asociată *Pantocratorului* exprimă într-o formă concisă și directă, același mesaj: „Judecătorul îi va cerceta pe toți oamenii”, *κριτής ἐλέγξει πάντων ἀνθρώπων*, apud Gabriel Millet, *La Dalmatique du Vatican. Les élus. Images et croyances*, Paris 1945, p. 33. În aceeași categorie tematică se înscrie inscripția din cupola bisericii Maicii Domnului (Panaghia Theotokos) din Trikomo, Cipru (câtre 1170): „Cel care vede totul, din înaltul cerului, îi vede pe toți cei care intră aici. Năzuința sufletului și zdrobirea inimii. Muritori, aveți teamă de Judecătorul [cel care va pronunța Judecata]” (*ὁ παντεπόπτης ἐξ ἀπόπτου τοῦ τόπου τοὺς εἰσι ὄντας πάντας ἐνθαδε βλέπει· ψυχὰς ἔρουννα καὶ κίνησιν καρδίας· βροτοὶ πτοεῖσθε τὸν κριτὴν τῆς δίκης*); v. și T. Velmans, „Quelques programmes”, p. 144, unde însă inscripția nu este transcrisă în întregime, și fig. 6/p. 143.
- 39 În reprezentarea din cupola bisericii de la Boiana spre exemplu, sau în cupola bisericii mănăstirii Dragomirna.
- 40 Problemă la care se referă și Th. Mathews atunci când face o analiză a receptării și sensului imaginii *Pantocratorului* prin prisma raportului de semnificații stabilit între iconografie, topografia edificiului ecleziastic și relația acestora din urmă cu desfășurarea propriu-zisă ritului liturgic: Th. F. Mathews, „The transformation symbolism”, pp. 199–200.
- 41 În iconografia liturgică acesta este un concept plurivalent, asociat atât Dumnezeuului – Treime, cât și Tatălui în particular, Logosului, sau Dumnezeuului Întrupat; v. C. Capizzi, *Pantokrator*, pp. 82–100.
- 42 Problema datei la care atributul de „Pantocrator” este asociat imaginii lui Hristos în cupolă rămâne un subiect de dezbatere. Jane Mathews, care o situează mai târziu, ia în considerare cupola Capelei Pallatina (sec. XII), în timp ce Th. Mathews consideră că prezența inscripției alături de imaginea lui Hristos (în timpanul intrării) la Sfânta Sofia din Constantinopol sau la Dafni (în absida altarului), reprezintă situații în care cuvântul „Pantocrator” trebuie pus în legătură cu imaginea din cupolă. (Jane T. Mathews, „The Byzantine Use of the Title *Pantocrator*”,

cum se întâmplă în cupola bisericii Sfântul Nicolae Anapafsas de la Meteora (1527), unde în dreptul lui Hristos este înscris cuvântul Ο ΕΛΕΙΜΩΝ (ὁ ἐλεήμων), „cel milostiv”, în timp ce pe inelul care îl înconjoară se poate citi Psalmul 79, 15–16 („Doamne, Doamne, întoarce-Te dar, caută din cer și vezi și cercetează via aceasta...”)<sup>43</sup>. În vreme ce iconografia liturgică apelează adesea la o paletă variată de expresii care împreună contribuie la înfățișarea lui Hristos în ipostaza de *Pantocrator*<sup>44</sup>, inscripțiile murale care însoțesc reprezentarea Mântuitorului în cupolă, așa cum este și cea de la Sf. Nicolae Anapafsas, sunt menite să accentueze un anumit aspect al acestei ipostaze, intuită în totalitatea ei prin simpla contextualizare topologică a imaginii.

Particularitatea textului redat inițial în cupola bisericii mitropolitane din Suceava, regăsit în versiuni complete în bisericile de la Pelendri, Sf. Nicolae Filantropinon sau capela Sf. Nicolae a Marii Lavre, este dată nu numai de identificarea Pantocratorului cu Hristos-Judecătorul (Ἐγὼ Θεός τε καὶ κριτής πάντων πέλω), ci și de încheierea pasajului, care nu aduce în prim plan promisiunea mântuirii (așa cum o făceau versetele veterotestamentare cu care textul prezintă similitudini<sup>45</sup>), ci perspectiva iminentă a iadului care se apropie odată cu ziua Judecății finale: ὅστις θέλει τῶν εκφυγεῖν τὰς βασάνους<sup>46</sup> sau εἰ δ' ἂν παρακούσητε τοῖς ῥήμασί μου σύμπαντας ἄρδην παραπέμψω τῷ Ἄιδῃ<sup>47</sup>.

În context liturgic, tematica eshatologică și implicit catehetică a mesajului din cupola bisericii mitropolitane este caracteristică întregii perioade a Postului Mare, dobândind însă o importanță deosebită în Duminica a noua înainte de Paște (Duminica lăsatului sec de carne), momentul intrării în Postul Mare, când iconografia prezintă, recurgând la un limbaj încărcat poetic, evenimentele ce vor avea să se petreacă la Judecata de apoi<sup>48</sup>. Slava lui Hristos, tânguirile celor osândiți sau imaginea focului iadului sunt evocate în acest context cu scopul de a îndeamna la căință: „Mai înainte să apucăm să plângem, (...) mai înainte de sfârșit, că înfricoșător este divanul...” (Utrenie, *Canonul lui Teodor Studitul*, irmos, Cântarea a III-a).

Regăsim ipostaza de Judecător a lui Hristos și în *Canonul Mare* al Sfântului Andrei Cretanul, inspirat la origine de odele scripturistice, împreună cu care era cântat în timpul Triodului<sup>49</sup>. În timp ce imnul recurge adesea la formule antinomice, care exprimă paradoxul revelației hristice: „Când vei șede Judecător ca un Milostiv, și vei arăta slava Ta cea înfricoșătoare, Hristoase, o! ce frică va fi atunci. Cuptorul arzând și toți temându-se de înfricoșătoarea judecată a Ta.” (*Canonul Mare*, Cântarea a VIII-a, glasul 8)<sup>50</sup>, inscripția murală de la Sf. Gheorghe, își găsește sensul deplin în contextul iconografic mai amplu al turlei, care codifică și el cele două aspecte ale a revelației hristice.

---

în *OCP*, 44 (1978), pp. 451–453 și Th. F. Mathews, „The transformation symbolism”, p. 201, n. 16). Începând cu sec. XIV, noțiunea de Pantocrator se întâlnește tot mai frecvent în iconografia bizantină, unde însoțește figura lui Hristos în diferitele contexte iconografice. Numeroase exemple se regăsesc în pictura de sec. XVI de la Muntele Athos și Meteora (C. Capizzi, „*Pantokrator*”, pp. 214–308; J. T. Mathews, „The Byzantine Use”, lista de la pp. 445–451). Totuși, în pictura moldovenească din sec. XV și XVI inscripția nu este utilizată în asociere cu imaginea lui Hristos în cupola naosului.

- 43 Dēmētrios Z. Sophianos, Euthymios N. Tsigaridas, *The monastery of St Nicholas Anapafsas: History and Art*, Kalambaka, 2003, p. 134 (fotografie).
- 44 Spre exemplu, în următorul pasaj din *Canonul Mare*: „Deșteaptă-te dar [suflete al meu], ca să se milostivească spre tine Hristos Dumnezeu, Cel ce este pretutindeni și toate le plinește” (Andrei Cretanul, *Canonul cel Mare*, condac, glas 6, Joi, a V-a săptămână a Postului Mare); pentru o selecție mai numeroasă a unor astfel de pasaje: C. Capizzi, „*Pantokrator*”, pp. 93–100.
- 45 V. nota 30.
- 46 În biserica Sfintei Cruci din Pelendri și biserica Sfântul Nicolae Filantropinon de pe insula Ioaninei [v. *supra* transcrierile complete].
- 47 Capela Sfântului Nicolae a Marii Lavre de la Muntele Athos [v. *supra* transcrierea completă].
- 48 Makarios Simonopetritul, *Triodul explicat. Mistagogia timpului liturgic*, Sibiu 2008, pp. 46–50.
- 49 Macarios Simonopetritul, *Triodul*, p. 359.
- 50 Sau: „Judecătorul meu și cunoscătorule, Cel ce va să vii iarăși cu îngerii să judeci lumea toată;

Inscripția cuvântului *Pantocrator* a fost cel mai probabil omisă în cupola bisericii mitropolitane. Pe nimbul în relief al lui Hristos se mai poate distinge inscripția  $O \Omega N$  („Cel ce este”)<sup>51</sup> care, corelată conceptului de *Pantocrator* în textul Apocalipsei 1. 8<sup>52</sup>, marchează pe nimbul hristic consubstanțialitatea cu Dumnezeu Tatăl<sup>53</sup>.

Imaginea *Pantocratorului* de la Sfântul Gheorghe, încadrat într-o succesiune de aureole care slujesc drept simbol vizual slavei dumnezeiești, contrastează cu simplitatea reprezentărilor din arta bizantină târzie<sup>54</sup>. Figura lui Hristos, proiectată pe fondul roșu străbătut de raze al slavei, este înscrisă într-un inel pe marginea căruia se desfășoară inscripția analizată anterior. Acesta este cuprins la rându-i într-un nimb octogonal ale cărui colțuri libere conțin simbolurile celor patru evangheliști<sup>55</sup>, respectiv – așa cum indică două dintre inscripțiile păstrate:  $\Gamma$ , inițiala lui Gavriil și  $O[Y]PYHA$ , Uriel – figurile a patru arhangheli identificați inițial prin numele înscrise în dreptul fiecăruia. Cel mai probabil, inscripțiile pierdute ar fi dezvăluit identitatea arhanghelilor Mihail și Rafail, așa cum apar grupați, de pildă, pe bolta absidei atarului la biserica Maicii Domnului Pammakaristos din Istanbul<sup>56</sup>. Aureola octogonală a *Pantocratorului* este dublată

---

atunci vazându-mă cu ochiul Tău cel blând, să Te milostivești și să mă miluiești ...” (Canonul Mare, Cântarea a 9-a glasul 8). V. și Macarios Simonopetritul, *Triodul*, pp. 51–53, despre antinomia dreptate-milă în contextul Triodului.

- 51 În afara inițialelor înscrise pe nimb, ar fi putut exista, așa cum putem deduce din exemplele epocii, inscripția IC XC, în dreptul chipului lui Hristos.
- 52 Cele două formule ( $A \Omega$  și  $O \Omega N$ ) sunt direct conectate atributului Pantocrator: „Eu sunt Alfa și Omega, zice Domnul Dumnezeu, Cel ce este, Cel ce era și Cel ce vine, Atotțiitorul” (*Ἐγώ εἰμι τὸ Ἄλφα καὶ τὸ Ὠ, λέγει κύριος ὁ θεός, ὁ ὢν καὶ ὁ ἦν καὶ ὁ ἐρχόμενος, ὁ παντοκράτωρ*, Apoc. 1. 8), ὁ ὢν fiind, totodată, cuvintele prin care Dumnezeu își dezvăluie numele în Vechiului Testament (Ieșire 3, 14).
- 53 J. T. Mathews, „The Byzantine Use”, p. 448, nt. 23.
- 54 Unde figura *Pantocratorului* este reprezentată de cele mai multe ori pe un fond simplu, albastru. Programul iconografic al turlelor din zona balcanică se remarcă, în intervalul sec. XIV–XV, prin câteva formule dominante. *Pantocratorul* este înconjurat cel mai adesea de diferite categorii angelice sau de îngeri reprezentați fie în picioare, fie în zbor sau îngenunchați, alteori susținând medalionul din centrul cupolei. O altă formulă, adoptată în multe dintre bisericile sârbești, propune ca tematică principală a cupolei naosului imaginea lui Hristos înconjurat de Liturgia Îngerească. Pe lângă acestea, unele programe redau în imediata apropiere a *Pantocratorului*, alături de reprezentanții ierarhiilor îngerești, figura Maicii Domnului, însoțită sau nu de Sf. Ioan Botezătorul, sau având ca pendants *Tronul Pregătirii*. Este formula pe care o reiau, de pildă, multe dintre cupolele bisericilor athonite, dar pe care o întâlnim anterior în cupolele bisericilor cipriote sau la Mistra (Biserica Maicii Domnului Peribleptos).
- 55 În dreptul cărora se mai văd inscripționate numele evangheliștilor Marcu,  $O \text{ AΓΙΟΣ ΜΑΡΚΟΣ}$ , ὁ ἄγιος Μάρκος (în dreptul leului) și Matei,  $MATΘΑΙΟC$ , *Ματθαῖος* (în dreptul îngerului).
- 56 Patru arhangheli, identificați prin inscripții, apar pe bolta absidei altarului în biserica Maicii Domnului Pammakaristos din Istanbul. Arhanghelii Mihail,  $O \text{ APX MIXA(HA)}$ , Gavriil,  $O \text{ APX ΓΑΒΡΙΗΛ}$ , Rafail,  $O \text{ APX ΡΑΦΑΗΛ}$  și Uriel,  $O \text{ APX ΟΥΡΙΑΗΛ}$ , sunt redați aici în relație cu imaginea lui Hristos reprezentat tronând în centrul absidei altarului. Epitetul „ὁ ὑπεράγαθος” (cel binevoitor), înscris în dreptul lui Hristos în conca absidei, nu cunoaște un precedent în arta bizantină și ar putea căpăta sens, sugerează Doula Mouriki, în contextul unei interpretări funerare a programului absidial de la Pammakaristos; v. Cyril Mango, Hans Belting, Doula Mouriki, *The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul*, Washington D.C., 1978, p. 55–58, n. 49, respectiv fig. 4, 5, 12 (imagini de ansamblu ale absidei și bemei) și fig. 15–19 (imagini de detaliu ale arhanghelilor).



2 Biserica Sf. Gheorghe a mănăstirii Voroneț, cupola naosului (fotografie: CERECs Art)

de un alt octogon în unghiurile căruia sunt redați opt serafimi, în timp ce întreaga compoziție este cuprinsă în inelul irizat care delimitează circumferința cupolei.

Între imaginea *Pantocratorului* și registrul profeților se interpun serafimii și heruvimii, care poartă în ambele mâini câte un *labarum* cu inscripția ΑΓΙΟC. Deasupra ferestrelor sunt reprezentate „roțile cele dintre heruvimi” (Iez. 10. 6) iar o treaptă mai jos, arhangheli (ΑΡΧΑΓΓΕΛΕΙ) în picioare ocupă spațiile delimitate de ferestrele tamburului. Programul turlei bisericii Sfântul Gheorghe continuă cu registrul obișnuit al profeților Vechiului Testament urmat de un registru suplimentar în care patriarhilor și regilor veterotestamentari li se alătură apostoli, pentru a se încheia cu compoziția *Liturghiei Îngerești*, desfășurată circular la baza tamburului.

În ce privește imaginea lui Hristos în slavă între simbolurile celor patru evangheliști, aceasta constituia deja, în momentul realizării frescelor bisericii mitropolitane, un loc comun al programelor iconografice moldovenești. Ea apare în cupola naosului încă de la sfârșitul veacului al XV-lea – primul exemplu cunoscut fiind cel de la Voroneț – și continuă să fie redată în acest loc până la jumătatea celui de-al XVI-lea (fig. 2, 3)<sup>57</sup>, revenind în iconografia cupolelor de la Sucevița și Dragomirna la sfârșitul secolului al XVI-lea, respectiv începutul celui al XVII-lea. Imaginea nu reprezintă însă o tipologie asociată în mod tradițional cupolei în arealul artei bizantine, unde identificarea *Pantocratorului* cu imaginea lui Hristos în slavă între simbolurile celor patru evangheliști se produce doar în cazuri izolate<sup>58</sup>.

57 Cu o singură excepție cunoscută, aceea a cupolei bisericii Sf. Nicolae a mănăstirii Probota, care se remarcă în schimb printr-o interpretare originală a întregului program desfășurat în tamburul turlei, unde succesiunea obișnuită de registre (puteri cerești, profeți și apostoli) este înlocuită cu o imagine completă a ierarhiei îngerești, așa cum apare în descrierea Sfântului Dionisie Pseudo-Areopagitul din *De caelesti hierarchia*; Pentru desfășurarea iconografică completă din turlă a se vedea: *The Restoration of the Probota Monastery 1996–2001*, Paris, UNESCO, 2001, planșele 1 și 2; Tereza Sinigalia, Voica-Maria Pușcașu, *Mănăstirea Probota*, București, 2000, fig. 23/p. 39.

58 Este vorba despre reprezentările de la biserica Sfinții Ioachim și Ana de la mănăstirea Studenica (fotografie în arhiva de imagini [http://www.srpskoblogo.org/Archives/Studenica/Kings\\_Church/exhibits/d/index.html](http://www.srpskoblogo.org/Archives/Studenica/Kings_Church/exhibits/d/index.html)) și despre cea din cupola rotunde Sfântului Gheorghe din Sofia, datată la sfârșitul sec. XIV-lea sau începutul sec. XV de către André Grabar (*A. Grabar, La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris 1928, pp. 246–247) și la sfârșitul sec. XIV de către Bogdan Filov (*B. Filov, Софийската*



3 Biserica mănăstirii  
Humor, cupola  
naosului

Un grup de biserici de plan dreptunghiular din Ohrida și vecinătățile acesteia prezintă însă aceeași tipologie iconografică pe bolta transversală, îngustă, a naosului. Între acestea, biserica Sf. Constantin și Elena (fig. 4)<sup>59</sup>, pictată în jur de 1400 și bolnița Maicii Domnului/ Bogorodica Bolnička, unde frescele de la nivelul boltirii datează din aceeași perioadă, urmează un model comun<sup>60</sup>. Formula iconografică identică regăsită pe bolta celor două biserici prezintă o succesiune de trei medalioane, dispuse nord-sud față de absida altarului, în care se regăsesc figurile înscrise în medalioane ale *Pantocratorului*, urmat de reprezentarea *Celui Vechi de Zile* în tetramorf (în medalionul central al bolții), respectiv de *Tronul Pregătirii*, înspre nord<sup>61</sup>.

La bisericile Adormirii Maicii Domnului din Velesovo, în apropierea lacului Ohrida (1444)<sup>62</sup>, Sf. Ilie din Dolgaec (1451–1454)<sup>63</sup>, biserica Tuturor Sfinților din Lešani (jumătatea secolului al

---

*църква Св. Георгу/ Die Georgskirche in Sofia*, Sofia, 1933, p. 78 și planșa 8). Semnificativ este și faptul că această imagine a *Pantocratorului* în tetramorf acoperă la rotonda Sf. Gheorghe mai vechea iconografie a cupolei, vizibilă astăzi. Portivit lui B. Filov aceasta din urmă ar aparține sec. XI (B. Filov, *Софијската църква*, pp. 77–78), în timp ce A. Grabar o datează după sec. XII (A. Grabar, *La peinture*, pp. 60–64).

59 Gojko Subotić, *Sveti Konstantin i Jelena u Ohridu/ L'Église des saints Constantin et Hélène à Ohrid*, Belgrad, 1971, pp. 71–79.

60 Considerate a fi dependente, prin programele lor, nu atât de monumentele de sec. XIV din Ohrida, cât mai degrabă de un curent artistic athonit: Cvetan Grozdanov, *Ohridskoto dzidno slikarstvo od XIV vek/ La peinture murale d'Ohrid au XIV<sup>e</sup> siècle*, Belgrad 1979, pp. 180–181.

61 Practică pe care o regăsim și în bisericile Maicii Domnului de la Dragalevci (1476); v. Gojko Subotić, *Ohridskata slikarska škola od XV vek/ L'école de peinture d'Ohrid au XV<sup>e</sup> siècle*, Belgrad, 1980, fig. 93/ p. 122, și Sf. Dimitrie din Boboševo (1488), în Bulgaria, care sunt contemporane celor mai vechi ansambluri murale moldovenești păstrate, și care se datorează probabil unor pictori formați în ambianța Ohridei (v. Subotić, *Ohridskata slikarska škola*, pp. 130–131). Iconografia boltirii semicilindrică a naosului se compune la Dragalevci din două medalioane dintre care unul conține figura orantă a Maicii Domnului, iar al doilea pe cea a lui Hristos *Cel vechi de zile* între simbolurile celor patru evangheliști.

62 G. Subotić, *Ohridskata slikarska škola*, pp. 68–69.

63 *Ibidem*, fig. 29/ pp. 52–53.



4 Biserica Sf. Constantin și Elena din Ohrida, bolta naosului

xv-lea)<sup>64</sup> sau biserica Învierii Domnului din Leskoc<sup>65</sup> programul boltirii este similar, cu excepția faptului că reprezentării-bust a *Pantocratorului* i se substituie figura lui Hristos din scena *Înălțării*.

Astfel de formule iconografice, în care imaginea lui Hristos în tetramorf este inclusă în sintaxe iconografice mai ample, ce implică o grupare a chipurilor hristice sau a celor trei persoane ale Sf. Treimi sunt însă anterioare secolului al xv-lea, fapt atestat de reprezentarea de epocă paleologică din biserica Sf. Gheorghe din Ubisa, în Georgia<sup>66</sup>, realizată în jurul anului 1380 (fig. 5, 6). Slava marcată de prezența simbolurilor evangheliștilor fiind aici atributul *Logosului* Întrupat, ea conferă imaginii *Pantocratorului* un caracter soteriologic, marcând simbolic ideea planului Mântuirii, revelat în cele patru Evanghelii. O iconografie similară regăsim în secolul al xvi-lea în Țara Românească, pe bolta bisericii bolniță a mănăstirii Bistrița (1520).

Alături de sursele scripturistice directe care stau la baza constituirii imaginii lui Hristos în slavă încadrat de cele patru simboluri ale evangheliștilor – profețiile lui Isaia (6. 1–2) și Iezechiel (capitolele 1 și 10), precum și cartea Apocalipsei (4. 2–8)<sup>67</sup> – rolul exegezei teologice și liturgice pe de o parte, și al evoluției concepției iconografice a spațiului de cult, pe de alta, au jucat un rol decisiv în asimilarea și interpretarea temei de către arta bizantină.

Sfântul Irineu al Lyonului, care în lucrarea sa cunoscută sub numele de *Adversus Haereses* (secolul al ii-lea) formulează una dintre cele mai cunoscute interpretări în cheie teologică ale

<sup>64</sup> *Ibidem*, fig. 52/ p. 77 și planșele 40, 41.

<sup>65</sup> *Ibidem*, fig. 76/ pp. 100–101.

<sup>66</sup> Pantocratorul în tetramorf este reprezentat aici ca imagine centrală într-o succesiune de trei medalioane dispuse în axul bolții naosului. La est este urmat de figura *Celui vechi de zile*, iar spre vest de reprezentarea Sfântului Duh, sub forma unei raze ce coboară înspre scena *Botezului*, de cealaltă parte găsimu-se *Schimbarea la Față*. Vezi și T. Velmans, A. Alpagò Novello, *Miroir de l'invisible. Peintures murales et architecture de la Géorgie* (vi<sup>e</sup> – xv<sup>e</sup> s.), 1996, pp. 161, 163 și planșele 33–35.

<sup>67</sup> Referitor la sursele scripturistice multiple ale imaginii: G. Millet, *La Dalmatique*, pp. 44–53, și T. Velmans, *Miroir de l'invisible*, cap. 2, „Stabilisation du décor de l'abside : la vision des prophètes (ix<sup>e</sup>–xi<sup>e</sup> s.)”, pp. 20–21.



- 5 Biserica Sf. Gheorghe din Ubisa, Georgia: bolta naosului
- 6 Biserica Sf. Gheorghe din Ubisa, Georgia: bolta naosului, Pantocratorul (după Sh. Amiranshvili, *The Georgian Painter Damiane*, Tbilisi, 1974)

simbolurilor evangheliștilor, le numește „moduri de acțiune ale Fiului lui Dumnezeu” și rezumă, recurgând la analogii de ordin calitativ între caracterul celor patru *zodia* și atributele hristice, perspectiva hristologică a istoriei Mântuirii, revelată în cele patru Evanghelii: „Cea [înfățișarea] asemeni leului desemnează natura Sa dinamică, împărătească și autoritară, cea asemeni vițelului înfățișează natura Sa liturghisitoare și preotească. Cea umană desemnează întruparea Lui, iar cea asemeni vulturului exprimă pogorârea Sfântului Duh”<sup>68</sup>.

În mod semnificativ, textul Sf. Irineu prefațează o serie de Tetraevangheliare bizantine miniate, unde îi este asociată imaginea lui Hristos în slavă, între simbolurile celor patru evangheliști, redată fie în frontispiciu, fie ca ilustrație în plină pagină<sup>69</sup>. Această practică se generalizează însă cu timpul, astfel încât în Tetraevangheliarul Cambridge Univ. Lib. Dd. 9. 69 de pildă, miniatura în plină pagină reprezentându-l pe Hristos Cel vechi de zile între simbolurile evangheliștilor este adăugată în veacul al XIV-lea pe spatele filei ocupate de portretul evanghelistului Luca (fig. 7)<sup>70</sup>.

68 Traducerea pasajului îmi aparține. Textul original grecesc este cuprins într-unul dintre prologurile publicate de Hermann von Soden în *Die Schriften des Neuen Testaments in ihrer ältesten erreichbaren Textgestalt. Hergestellt auf Grund ihrer Textgeschichte von Hermann Freiherr von Soden*, 1/1 Berlin, 1902, p. 303, fiind reprodus și de Robert Nelson în *The Iconography of Preface and Miniature in the Byzantine Gospel Book*, New York, 1980, p. 6.

69 Mai multe detalii referitoare la acest tip de Tetraevangheliare v. în studiile lui R. Nelson, *The iconography of Preface* și George Galavaris, *The Illustration of the Prefaces in the Byzantine Gospels*, Viena, 1979. Ca exemple ilustrative menționăm manuscrisul de sec. XI al Bibliotecii Palatine din Parma (Parma. Pal. 5, f. 5<sup>v</sup>): G. Galavaris, *The Illustration of the Prefaces*, p. 21 și fig. 50, și R. Nelson, *The Iconography of Preface*, pp. 56–57 sau versiunea simplificată a acestei reprezentări care apare în frontispiciul Tetraevangheliarului de sec. XI al Bibliotecii Bodleiana din Oxford (ms. E. D. Clarke 10, f. 2v), unde imaginea lui Hristos în tetramorf însoțește același prolog al lui Irineu la cele patru Evanghelii: R. Nelson, *The Iconography of Preface*, fig. 34.

70 G. Galavaris, *The Illustration of Prefaces*, p. 98 și Hans Belting, „Stilzwang und Stilwahl in einem byzantinischen Evangelium in Cambridge”, în *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 38 (1975).

- 7 Evangheliar  
Cambridge Univ.  
Lib. Dd. 9. 69, f. 139<sup>r</sup>  
(1297), miniatură  
de secol xiv
- 8 Biserica Sf.  
Gheorghe din  
Suceava: tamburul  
turlei, primul  
registru al profetilor  
cu reprezentarea  
lui Nabot, în partea  
dreaptă (fotografie:  
CERECs Art)



Un exemplu târziu, tributar aceleiași tradiții este și Tetraevangheliarul slavon de secol xv de la Moscova (Muz. Ist. Eparh. 436, f. 1<sup>v</sup>)<sup>71</sup> în care miniatura în plină pagină înfățișându-l pe Hristos în slavă, între simbolurile evangheliștilor, nu mai însoțește nici ea un text prefațator, ci prima pagină a Evangheliei lui Ioan (1. 1–10), care se citește în Duminica Învierii, așa cum indică titlul: „Întru sfânta și mare Duminica Paștilor”.

Un alt loc comun asociat simbolurilor evangheliștilor în arta de tradiție bizantină îl constituie asimilarea acestora cu ecfonisul liturgic al preotului în momentul sfințirii Darurilor, în timpul Liturghiei Sfântului Ioan Gură de Aur: „Cântare de biruință cântând, strigând, glas înălțând și grăind”, continuat apoi cu intonarea *Trisaghionului*. Înlocuirea numelor evangheliștilor înscrise de obicei în dreptul simbolurilor cu cele patru participii enunțate în cursul rugăciunii liturgice (ἄδοντα, βοῶντα, κερραγόντα, λέγοντα) este o practică bizantină veche întâlnită atât în arta monumentală<sup>72</sup>, cât și în miniatura manuscriselor liturgice<sup>73</sup> sau pe epitafe, unde încadrează reprezentările celor patru ființe apocaliptice dispuse în colțurile compoziției *Plângerii*<sup>74</sup>.

În cupola bisericii Sf. Gheorghe, cele patru simboluri sunt identificate însă cu cei patru evangheliști așa cum indică inscripțiile alăturate, dintre care se mai păstrează cea a numelui lui Marcu (Ο ΑΓΙΟΣ ΜΑΡΚΟΣ), în dreptul leului, și cea a lui Matei (ΜΑΤΘΑΙΟΣ), în dreptul îngerului.

În ce privește compoziția centrală a cupolei, remarcăm consecvența cu care este reluat simbolul octogonului în redarea slavei lui Hristos, precum și multiplele evocări ale „zilei

71 Robert Nelson, *The Iconography of Preface*, fig. 44 și p.64.

72 Spre exemplu, la biserica Celor Trei Cruci din regiunea Gülü Dere, Cappadocia (ca. 900): J. Lafontaine-Dosogne, „L'église aux Trois Croix de Gülü Dere en Cappadoce et le problème du passage du décor «iconoclaste» au décor figuré”, în *Byzantion*, 35 (1965), pp. 189–190, sau la capela Tavchanle aproape de Sinasos (sec. x), în Cappadocia: Guillaume de Jerphanion, „Les noms de quatre animaux et le commentaire liturgique du Pseudo-Germain”, în *idem, La voix des monuments*, Paris, 1930, pp. 252–254; v. și Bornert, *Les commentaires byzantins de la Divine liturgie du VII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1966, p. 164.

73 O astfel de asociere se poate vedea în paginile manuscrisului de la Marea Lavră (Athos Lavra, ruloul liturgic 2, sec. XII–XIII): G. Galavaris, *The Illustration of Prefaces*, fig. 71, sau în manuscrisul liturgic Athos Iviron v, f. 24<sup>r</sup> și f. 64<sup>v</sup>: G. Galavaris, *The Illustration of Prefaces*, fig. 72, fig. 74.

74 Această formulă apare foarte frecvent pe epitafele moldovenești: Epitaful lui Siluan de la Neamț (1437): v. Corina Nicolescu, „Broderiile din Moldova I. Aere și epitafe (Fișe de catalog)”, în *MMS*, 49/9–10, 1973, pp. 660–662; I. D. Ștefănescu, *Autels, tissus et broderies liturgiques*, București 1944, fig. 44; Epitaful de la Putna (1470): v. C. Nicolescu, „Broderiile”, pp. 665–667, I. D. Ștefănescu, *Autels, tissus et broderies*, fig. 49, Maria Ana Musicescu, Ana Dobjanschi, *Broderia veche românească*, București 1985, p. 37, nr. 22 în catalog; Epitaful de la Dobrovăț (1506): v. C. Nicolescu, „Broderiile”, pp. 668–671.



9 Biserica Sf. Gheorghe din Suceava: naos, vedere înspre est (fotografie: CERECs Art)

Domnului” pe filacterele profeților din tambur: „În ziua a opta și mai departe, [preoții] vor [înălța, pe jertfelnic]”<sup>75</sup> (Iez. 43. 27, pe filacterul lui Iezechiel), ”Pentru aceasta, așteptați-Mă, zice Domnul, până în ziua când Mă voi scula ca mărturie!”<sup>76</sup> (Sof. 3. 8, atribuit probabil lui Sofonie), sau „Ziua Domnului cu mânie”<sup>77</sup> (cf. Is. 13. 9), care apare pe filacterul lui Nabot (Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΝΑΒΟΥΘΕΑΣ).

Acesta din urmă este o apariție cu totul neobișnuită în grupul profeților (fig. 8). Numele său este legat de episodul veterotestamentar al „viei lui Nabot”, relatat în capitolul 21 din Cartea a III-a Regilor. Textul biblic, care se citește cu ocazia celebrării profetului Ilie, la 20 iulie, consemnează o singură replică directă a lui Nabot, atunci când acesta refuză schimbul propus de regele Ahab al Samariei: „Să mă ferească Dumnezeu să-ți dau via mea, că este moștenirea părinților mei” (III Rg. 21. 3), fiind ulterior ucis în complotul pus la cale de soția regelui, Izabela.

În turla bisericii Sf. Gheorghe, lui Nabot nu îi sunt atribuite propriile cuvinte din cartea Regilor, ci mai sus menționatul pasaj inspirat din cartea profetului Isaia (13. 9), care evocă „mânia” Domnului în zilele de pe urmă. Textul scurt de pe filacterul lui Nabot este unul dintre puținele pasaje profetice din turla bisericii Sf. Gheorghe, care au fost redactate în slavonă. Atribuirea lui nu credem să fie însă aleatorie, ea având, după toate datele, caracterul unui comentariu pe marginea episodului de care este legat numele lui Nabot.

Inscripția dispusă în jurul lui Hristos în cupolă se înscrie și ea pe linia acestei viziuni centrate eshatologic, în care Pantocratorul, „ca o conștiință vie și profetică a acestui timp”, lucrează la construirea universului nou ce va să vie<sup>78</sup>. Slava octogonală, în ale cărei colțuri sunt dispuse simbolurile celor patru evangheliști, evocă planul răscumpărării stabilit mai înainte de veci în „taina Sfatului dumnezeiesc”, întărind ideea dublei ipostaze a lui Hristos, asimilată prin tradiție imaginii *Pantocratorului*<sup>79</sup>.

Această sinteză a etapelor revelației hristice, specifică programului turlei<sup>80</sup>, este marcată și în tematica registrelor următoare ale tamburului turlei bisericii Sf. Gheorghe, în selecția și

75 ВЪДЕ(Т) Ѡ(Т) Д/НЕ Ѡ(С)МАГО/ И ПРОЧЕЕ/Ѡ СЪТВОРИТЬ/ ЙЕР/.

76 [...] [ὁ] πόμιε[ινόν] εις [ἡμέραν] ἀναστάσεώς μου εις μαρτύριον μου.

77 се гре/ дьно/ вгаже/.

78 Arhim. Benedict Ghiuș, *Taina răscumpărării în iconografia ortodoxă*, București 1998, p. 250 și pp. 245–248.

79 A cărei explicație se regăsește în cuvintele evanghelistului Ioan: „Căci precum Tatăl are viață în sine, așa i-a dat și Fiului să aibă viață în sine. Și i-a dat putere să facă judecată pentru că este Fiul Omului.” (In. 5. 26–27)

80 Pentru această interpretare, cf. Suzy Dufrenne „Les programmes iconographiques des coupoles dans les églises du monde byzantine et postbyzantin”, în *IHA*, 10/5 (nov.–dec. 1965), pp. 198–199.

ordonarea profeților, precum și în selecția textelor înscrise pe filacterele acestora<sup>81</sup>. În timp ce mesajele cu caracter mesianic, legate de ziua Venirii Domnului, sunt atribuite profeților din registrul imediat următor arhanghelilor, particularitatea formulei adoptate în pictura bisericii mitropolitane a constat în introducerea unui al doilea registru de personaje, care converg către figura Sfântului Ioan Botezătorul: în jumătatea vestică a tamburului sunt grupați regii și patriarhii Vechiului Testament, mai înainte vestitori ai Întrupării, iar spre est, în fața acestora, apostolii – mărturisitori ai Noul Legământ – pe ale căror filactere desfășurate sunt înscrise fragmente din Epistole, ce anunță pătrunderea în lume a harului.

Cele două reprezentări monumentale ale *Mandyliionului* și *Tronului Pregătirii* în pandantivii mici ai turlei (fig. 9) se află într-un raport semantic similar. *Mandyliionul*, pictat în pandantivul dinspre est, este dispus în același ax cu altarul *Liturghiei Îngerești* și figura înaripată a Sf. Ioan Botezătorul încadrat de apostoli, în timp ce reprezentarea *Tronului Hetimasiei* i se opune în pandantivul de vest.

Dincolo de concepția de ansamblu a programului turlei bisericii Sf. Gheorghe, care este comparabilă ca structură și grad de elaborare cu programele turlelor sârbești de la Ravanica (sfârșitul secolului al XIV-lea)<sup>82</sup>, Manasija (Resava)<sup>83</sup> sau Kalenić<sup>84</sup> (ambele de la începutul secolului al XV-lea), se remarcă între opțiunile iconografice ale pictorilor bisericii mitropolitane tipologii iconografice precum aceea a *Pantocratorului* sau referințe textuale, de tipul inscripției în limba greacă asociată aceleiași imagini în cupola naosului, care pun în legătură mediul artistic moldovenesc cu tendințele artistice contemporane din lumea balcanică.

Pe de altă parte, integrarea tuturor acestor elemente într-un ansamblu iconografic monumental cum este cel de la Sf. Gheorghe, bazată pe o evidentă introspecție teologică, indică o operă de colaborare între pictorii angajați în realizarea picturii murale și, cel mai probabil, personalități ale mediului ecleziastic local. În cazul de față, am putea presupune implicarea mitropolitului Teoctist în elaborarea programului iconografic de la biserica Sf. Gheorghe, implicare ce ar putea explica preocuparea de natură exegetică evidentă la nivelul raportului dintre referințele textuale și tematica iconografică a fostei biserici mitropolitane.

NOTES ON THE INSCRIPTION ACCOMPANYING THE IMAGE OF THE PANTOCRATOR  
IN THE DOME OF SAINT GEORGE'S CHURCH IN SUCEAVA

THE CHURCH OF St. George in Suceava was consecrated as Metropolitan cathedral of Moldavia in 1522, and held this status until the end of the 17<sup>th</sup> century. The mural painting of the church was completed a decade later (most probably in 1534), at the initiative of Prince Petru Rareș.

Given the large size of the building, the drum of the church is singled out by an extensive iconographic program, comparable to that of the princely necropolis at Proboata monastery, finished a few years earlier. In Moldavian art, the iconographic program covering the dome area of the metropolitan church is thereby not only one of the most extensive, but also the richest in terms of inscriptions accompanying the iconographic depictions.

The image of the Pantocrator itself is accompanied by a written passage intended to associate a specific message to the image of Christ, at the center of the dome. Although only a short fragment of the entire passage has been preserved: "I, God and Judge of all, behold, I show myself from above, before the Judgment Day", the inscription can be reconstructed through a

81 Se poate consulta în acest sens anexa inscripțiilor de pe filacterele profeților și apostolilor din tamburul turlei în Oana Iacubovschi, „The Old Testament Prophets and their Message in the Dome of Saint George's Church in Suceava”, în *RESEE*, 52 (2014), pp 71–90.

82 Marina Belović, *Раваница: историја и сликарство*, Belgrad, 1999.

83 Branislav Živković, *Manasija. Les dessins des fresques*, Belgrad, 1983.

84 Draginja Simić-Lazar, *Kalenić et la dernière période de la peinture byzantine*, Paris 1995; B. Živković, *Kalenić. Les dessins des fresques*, Belgrad, 1982.

comparison to akin versions found in several Balkanic churches of the post-Byzantine period. While almost all identified parallels suggest that spreading area of this inscription was confined to central and northern provinces of Greece, the earliest version known to us belongs however to the church of the Holy Cross in Pelendri (Cyprus), dating from the second half of the 14<sup>th</sup> century.

The passage itself is a less frequent one, in comparison with other texts inscribed around the *Pantocrator* image in Byzantine domes, and seems to be either the paraphrase of an vetero-testamentary text, recorded and disseminated through model-books used by painters, or a quotation whose separation from the original context determined the emergence of different versions, as the identified mural examples prove.

The eschatological and catechetical character of the message assigned to the *Pantocrator* in the dome of St. George's church is characteristic for the entire period of the Great Lent, while the image of the "Merciful Judge" is constantly evoked by the *Great Canon* of St. Andrew of Crete, which is sung during the Triodion.

The mural inscription of the cupola finds however its full meaning in the wider context of the drum program, encoding within its epigraphic and visual references the two aspects of Christ's revelation: His appearance as Judge and in the same time as Saviour of mankind. The selection of messages assigned to prophets and the new testamentary messages carried by the apostles in the registers below the dome, as well as the two monumental representations of the *Mandylion* and *Hetoimasia*, facing each other in the upper pendentives of the drum, hint at this ambivalence. The image of the *Pantocrator* – surrounded by the octagonal glory, from which the four symbols of the evangelists arise – was therefore meant to convey an essentialized image of the history of salvation.

This typology, however, is briefly discussed in the last part of the study as a less common one in the context of the late Byzantine and Balkan iconography. Similar examples can be found in the region of Ohrid, in the first half of the 15<sup>th</sup> century (when the image became very popular within a group of small rectangular churches), spreading also to Bulgarian territories (*Abstract by O. Iacubovski*).



## Intercesiune la Mandylion

Constanța Costea

RESTAURAREA FRESCELOR BISERICII Arbore a adus, pe măsura avansării în spațiile interiorului, noi provocări cercetării picturii medievale.

Au apărut astfel, în naos, asocieri de lucruri cunoscute și necunoscute, de la compoziții „clasice” – în experiența de mai multe decenii a atelierelor locale – inserate în contexte neobișnuite, la fragmente de imagine noi – structuri de grupuri, tipuri anatomice, piese de costum, reminiscențe din goticul târziu sau Renaștere – alăturate unor configurații familiare mediului picturii din Moldova începând cu ultimele decade ale secolului al xv-lea (fig. 1–3, 32).

Nucleul marilor sărbători, fixat, în monumentele anterioare, la baza turlei naosului, pe timpane și/sau pandantivi – pentru a concentra interiorul, în zonele de maximă vizibilitate, pe marele ciclu al *Patimilor* – este, la Arbore, segmentat (prezent numai în pandantivii mari și numai cu trei sărbători: *Buna Vestire* la NE și SE, *Întâmpinarea Domnului* la SV și probabil *Botezul*, la NV, total lacunar), dislocat (în suprafețele „arhivolte” ale concilor: *Nașterea Domnului* la S <fig. 4> și *Învierea lui Lazăr* la N <fig. 5>), dispersat (în locuri neașteptate: pe peretele de V, *Schimbarea la Față* înainte de episoadele *Vindecării orbului* <fig. 6–9> și *Necredința lui Toma* după secvențele *Înmulțirii pâinilor* <fig. 10–13>).

Registrelor sunt „invadate” de vindecări și minuni, foarte puțin frecventate de atelierul moldovenești ale vremii: cel de deasupra *Patimilor*, pe toate laturile naosului, dar și un al doilea, pe peretele de V, sunt dedicate subiectelor, uneori în imagini multiple (*Vindecarea orbului* și *Înmulțirea pâinilor*, fiecare în trei episoade consecutive).

Selecția sau redactarea relevă, într-un număr de cazuri ale acestei „linii” iconografice, o anume redundanță (cum ar fi insistența asupra orbilor, prezenți și într-o altă scenă, pe N, alături de „șchiopi” <fig. 14><sup>1</sup>) astfel încât, în lipsa inscripțiilor (deteriorate) și a unor argumente figurative specifice, identificarea este aproximativă<sup>2</sup>.

Cu greu s-ar putea recompune, din imagini situate pe registre și în contexte diferite, un ciclu al Penticostarului: *Toma* lângă *Înmulțirea pâinilor*, *Mironosițele* lângă *Adormirea Maicii Domnului* (V), *Slăbănogul* (fig. 16–17) lângă altă vindecare, neidentificată (S) (fig. 18), *Samarineanca* (probabil în scena lacunară în care apare Hristos singur, așezat: arcul de V), *Orbul* (din naștere), lângă *Orbul* din Betsaida/Ierihon (V)<sup>3</sup>.

Fragmente de unitate, din reprezentări la nivele variate, se pot în continuare reconstitui: în zona superioară răsăriteană a pereților N, S și a pandantivilor corespondenți (*Nașterea Maicii Domnului*, *Prezentarea la templu*, *Buna Vestire*, *Iosif și Fecioara Maria*, *Întâlnirea cu Elisabeta*), în zona absidei N (*Învierea lui Lazăr*, *Intrarea în Ierusalim*, *Răstignirea* <fig. 19>) sau în cea a absidei S (*Coborârea Sf. Duh*, *Toți Sfinții* <fig. 20, 21>)<sup>4</sup>.

- 1 Consecutiv acestei scene, a cărei inscripție se păstrează parțial, în absida N, cel puțin una din cele două *Vindecări* pare a implica, iarăși, orbi (fig. 15).
- 2 La Părhăuți, în naos, sunt reprezentate vindecări din repertoriul evanghelic clasic: leprosul, îndrăcitul, hidropicul.
- 3 *Vindecarea orbului din naștere* pare a se desfășura în două secvențe (fig. 8–9), dacă prezența lui Iisus și în a doua scenă nu ar sugera un episod independent. Ciclul Penticostarului, coerent, este prezent la Humor, în naos, în zona superioară a absidelor laterale, sau la Probota și Părhăuți în altar.
- 4 Asemenea „nucleu” într-un ansamblu cu secțiuni aparent dezorganizate, se observă și în



1



2



3

ARBORE, NAOS

- 1 Peretele de vest, registrele superioare
- 2 Absida de nord
- 3 Absida de sud



4



5



6



7



8



9

ARBORE, NAOS

- 4 *Nașterea Domnului*
- 5 *Învierea lui Lazăr*
- 6 *Schimbarea la Față*

- 7 *Vindecarea orbului*
- 8 *Vindecarea orbului din naștere*
- 9 *Vindecarea orbului*



10



12

ARBORE, NAOS

- 10 Înmulțirea pâinilor
- 11 Înmulțirea pâinilor
- 12 Înmulțirea pâinilor
- 13 Necredința lui Toma
- 14 Vindecarea unor orbi și schiopi



11



13



14



15



16



17



18

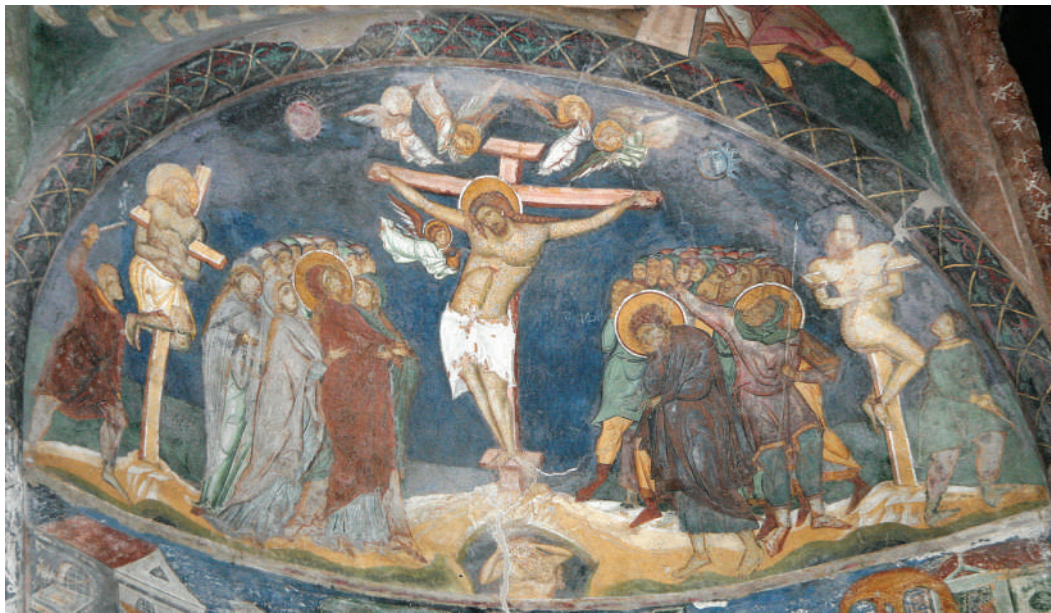
ARBORE, NAOS

15 Vindecări  
neidentificate

16 Vindecarea  
slăbănogului I

17 Vindecarea  
slăbănogului II

18 Vindecare  
neidentificată



19 Arbore, naos,  
Răstignirea

Scenele sunt asistate de prezențe dumnezeiești în ipostasuri și posturi puțin obișnuite în iconografia din Moldova timpului: *Cel Vechi de Zile* reprezentat cu o frecvență necunoscută până acum (în *Nașterea Domnului* „ieșind” din nimb, într-un gest de solicititudine, pentru a binecuvânta; în *Toți Sfinții* intersectând nimbul lui Emanuel; în intradosul arcului triumfal, purtând omofor <fig. 22><sup>5</sup>, ca în calotă, v. *infra*) sau *Emanuel* în *Coborârea Sf. Duh*; apare și nimbul abstract, de mari dimensiuni, în *Învierea lui Lazăr*.

Privind însă în ansamblu, compozițiile importante din concile absidelor, *Răstignirea* (N) și *Coborârea Sf. Duh* (s) ca și marele ciclu al *Patimilor*, înscriu naosul de la Arbore în filonul puternic, consolidat în mai mult de o jumătate de secol, al picturii moldovenești.

Acestei sintaxe a interiorului – uneori „clasică”, alteori dezmembrată pentru a elibera sensuri ce rămân de elucidat – îi corespunde o înnoire în expresie în mod egal fragmentară.

Redactări speciale, care aduc o presiune fără precedent a mulțimilor, în *Înmulțirea pâinilor* (fig. 11) (ca în ciclul *Sinoadelor* din pronaos <fig. 24>) sau grupuri compacte de cetățeni care asistă unele vindecări cum e cea a *Slăbănogului* și a celor din scena alăturată (s) (fig. 17–18), referința occidentală în *Învierea lui Lazăr*<sup>6</sup>, apariția în costum de curte a lui Pilat, a unor soldați, ca și a celor care împart hainele lui Hristos, în ciclul *Patimilor* (fig. 25–26), dar și a unor sfinți ca *Procopie*, *Condrat* (fig. 27), *Nichita*, *Ioan*, *Constantin și Elena* (fig. 29), și alții neidentificabili, purtând vestminte aristocratice, din materiale prețioase, debordant ornamentate<sup>7</sup>, se integrează, pe aceleași suprafețe murale, structurilor de imagine cunoscute, de sursă bizantină târzie.

Și, ca o cheie a nonconformismului, în *Mandylionul* de la intrare (v) (fig. 30), Hristos ia chipul unui pământean, asemănător portretului ctitorului (fig. 31–32), pentru a face mai sensibilă

ilustrarea *Acatistului Bunei Vestiri*, tot la Arbore, la exterior: Constanța Costea, „Sub semnul miresei nenuntite. Despre reprezentarea Imnului Acatist în Moldova secolului al XVI-lea”, în *AT*, 19 (2009), p. 107.

- 5 În axa concii altarului figura *Celui Vechi de Zile* este continuată de cea a lui *Hristos* în *Înălțare* și de columba *Duhului*, care apare deasupra *Maicii Domnului cu Pruncul*, într-un nimb circular, de dimensiuni comparativ mari, cu nori stilizați, unic în pictura din Moldova (fig. 23).
- 6 Observația privește, în principal, centrul scenei, implicând poziția celui înviat și grupul din imediata apropiere; marele nimb divin nonfigurativ, flancat de doi îngeri, accentuează particularitatea episodului.
- 7 Aceste figuri puternice, prezențe de Renaștere, se alătură firesc celor caligrafiate, cunoscute goticului internațional, din decorația exterioară (Sf. *Condrat* <fig. 28>), dar și celor familiare picturii contemporane, din alte zone ale monumentului.



20 Arbore, naos,  
Coborârea Sf. Duh

apropierea „maximă” de tragedia lui, dar și de lumea flamânzilor, orbilor, șchiopilor, orășenilor, nobililor, figurați în acest naos.

Deși intenția de a trezi conștiința privitorului prin toate gesturile de noutate este evidentă, în mod inspirat, unitatea percepției ansamblului nu este ruptă.

\*

„Modernitatea” formei nu a afectat pictura calotei, dar suflul înnoitor modifică, și aici, sintaxa, păstrând elementele *de rigoare* ale iconografiei turlei naosului (fig. 33).

*Pantocratorul* în tetramorf, în dublu *losange*<sup>8</sup>, suprapus de dublu nimb circular, se distinge prin neobișnutele raze-suluri de pergament, care îl străbat (fig. 34).

Urmează registrul *puterilor cerești*, cu înaripate în mers, particulare decorative de la Arbore, sub care apare o suită de *sinaxe ale îngerilor* cu *clipei/scuturi* prezentând, în axul E, pe *Dumnezeu Cel Vechi de Zile* (fig. 35) – identificat, deși poartă, în mod atipic, omofor, după o secvență din *Imnul Acatist* de la exterior<sup>9</sup> – flancat, la s, de *Iisus Emanuel*, *columba Duhului* și de *Maica Domnului* (fig. 36), iar la N de *Pantocrator*, *tronul Hetimasiei* și *Ioan Botezătorul* (fig. 37); în axul V apar *soarele și luna* (fig. 38).

Întreagă această prezentare prelucrează, imprevizibil, date cunoscute<sup>10</sup>.

Nemaiîntâlnite în această zonă a monumentului sunt figurile *Maicii Domnului* și a lui *Ioan Botezătorul*, iar semnele cosmosului, *soarele și luna*, nu sunt de loc prezente în *clipei* în iconografia moldovenească<sup>11</sup>. Ele indică, cu anume certitudine, un *Deisis*, cu toate licențele, curente monumentului, pe care le integrează: cele trei „vârste ale Inteligibilului”<sup>12</sup>, Duhul și Hetimasia.

8 Tetramorful în romburi suprapuse descinde din Voroneț, Bălinești, Humor.

9 C. Costea, „Sub semnul *miresei nenuntite*” p. 103, fig. 26 (aici inscripția menționează: „Tatăl, Fiul și Duhul”).

10 Sinaxele cu scuturi care îl arată pe Hristos sunt reprezentate pe bolta de la Bălinești; Dumnezeu Tatăl, Pantocratorul și Emanuel, Sf. Duh sau Hetimasia apar, variabil, la baza turlei în majoritatea monumentelor din Moldova timpului (sfârșitul sec. XV–prima jumătate a sec. XVI).

11 În ansamblurile sârbești din sec. XIV se întâlnesc relativ frecvent îngeri purtând clipei cu diferite figuri; la Dečani, în secvența *Celei de a Doua Veniri* din *Judecata de Apoi*, există duble apariții personificate ale soarelui și lunii; deși de amploare incomparabilă, și departe de a fi o referință, valoarea de precedent a compoziției sârbești stă în aceea că face verosimilă prezența temei în naos, pe bolți, punând în relație, între altele, intercesorii cu Hetimasia, îngerii cu luminătorii Universului.

12 André Grabar, „La représentation de l’Intelligible dans l’art byzantin du Moyen Age” in *L’Art de la fin de l’Antiquité et du Moyen Age*, Paris, 1968, I, p. 52 sqq.



21



22



23



24

ARBORE, NAOS

ARBORE, ALTAR

ARBORE, PRONAOS

21 Toți Sfinții  
22 Dumnezeu-Tatăl

23 Maica Domnului  
cu Pruncul,  
Sfântul Duh

24 Soborul al doilea  
ecumenic



25



26



29



27



28

ARBORE, NAOS

- 25 Spălarea mâinilor
- 26 Împărțirea hainelor,  
Înapoierea arginților
- 27 Sf. Condrat
- 29 Sf. Militari,  
Sf. Împărați  
Constantin și Elena

ARBORE, EXTERIOR

- 28 Fațada sud,  
Sf. Condrat

30 *Mandylion*

31 *Luca Arbore*, tablou  
votiv, detaliu

32 Peretele de vest,  
registrele inferioare

33 Calota

34 *Pantocrator*

35 *Sinaxă de îngeri cu  
Cel Vechi de Zile*

36 *Sinaxă de îngeri cu  
Maica Domnului*

37 *Sinaxă de îngeri cu  
Sf. Ioan Botezătorul*

38 *Sinaxă de îngeri cu  
soarele și luna*

39 *Dumnezeu-Tatăl cu  
proroci, Genealogia,  
Apostoli*



30



31



32



33



34



35



36



37



38



39



40 Arbore, naos  
Genealogia, Apostoli

După acest registru eshatologic, nivelul următor schimbă brusc semnificația spre *Genealogia lui Hristos* (fig. 39–40), în varianta anluminării exersată în atelierile generațiilor anterioare<sup>13</sup>.

Cele patru secvențe ale *Genealogiei* după Matei se desfășoară sub arcele în care sunt figurați profetii, având în centru pe *Cel Vechi de Zile*, *Pantocrator*, *Emanuel* și, nemaîntâlnit, *Maica Domnului*. În fine, ca să completeze iconografia turlei, în spațiul determinat de calotă, sub aceste compoziții este figurat *registru* *apostolilor*.

Aici însă apare o intervenție surprinzătoare, care modifică sensul teoriei apostolilor: *Intercesiunea la Mandylion* (fig. 41).

Prezența *Mandylionului*, în axul ε, la baza calotei, un subiect cu mare incidență în monumentele moldovenești în acest loc al bolții, a găsit, la Arbore, o soluție ingenioasă: vâlul, susținut de îngeri în jurul consolei, e flancat de *Maica Domnului* și *Sf. Ioan Botezătorul*, care antrenează apostolii într-un *Deisis* largit.

Dimensiunea și poziția Sfintei Fețe în Intercesiune sunt, chiar dacă adaptate formei arhitecturale, unice. Este particularizată aici și funcția *Mandylionului*.

În arta bizantină și metabizantină, chipul cel nefăcut de mână, însemnând, după Iconoclastm, realitatea și completitudinea Întrupării, indică, dogmatic – după A. Grabar<sup>14</sup> – la baza turlei „unirea între cele două Biserici mistice”, cerească și pământească sau, în altar „victima euharistică”; este și păzitor de la pieire la ieșirea din naos sau armă de apărare în războaie, în imaginile *Asediului Constantinopolului*.

În compoziția *Deisis* de la Arbore funcția lui este eshatologică, *achiropiita* fiind identificată cu Hristos însuși, nu în natură, ci în energie; e „tăria feței”<sup>15</sup>. *Intercesiunea la Mandylion*, alături de reperatele *Celei de a Doua Veniri* din registrul superior, singularizează iconografia bolții de la Arbore: ca și cum greutatea, durerea vieții pământești absorbită în *Mandylionul* din naos e sublimată în cele două nivele ale *Deisis*-ului, în locul cel mai înalt al spațiului sacru.

- 13 Subiectul era familiar, ca redactare și amplasare, picturii în timpul lui Ștefan cel Mare: la Bălănești, în intradosul arcului triumfal, în versiunea de manuscris integrală, ca la Arbore, dar și la Voroneț, în formula compulsată, pe un timpan la baza turlei.
- 14 André Grabar, *La Sainte Face de Laon*, Prague, 1931, p. 26 sqq (evidența textuală după Ernst von Dobschütz, *Christusbilder. Untersuchungen zur Christlichen Legende*, Leipzig, 1899).
- 15 Canonul *Mandylionului* (16 August), atribuit patriarhului Gherman al Constantinopolului: *Mineiul luni August*, București, 1929, p. 182. Grabar distinge între funcțiile *achiropiitei* de contemplare a Întrupării și de rugăciune; în *hapaxul* de la Arbore cele două se unesc.



41 Arbore, naos  
*Deisis cu Mandylion*

Contrastul genealogie–eshatologie sensibilizează percepția unor limite<sup>16</sup>: sunt cele ale *eonului* harului, dominat aici de milă și pătimire divină. Ca în nici un alt ansamblu contemporan, amplul traseu al *Patimilor* este urmărit în paralel de compătimirea pentru suferința umană (cu revenire aproape obsesivă asupra orbirii<sup>17</sup>), în cel mai mare ciclu al *Vindecărilor* din monumentele Moldovei până la jumătatea secolului.

O dimensiune antropologică, relevantă și în alte cicluri iconografice de la Arbore – cu sursă probabilă într-o experiență personală extraordinar prelucrată – pare a dirija semnificația ansamblului, concentrată în trecutul recent, începând cu Dobrovățul, pe recuperarea frumuseții cerești de către întregul societății creștine a locului, constrânsă în libertate de avansul păgânătății.

#### INTERCESSION TO THE MANDYLION

RECENTLY RESTORED FRESCOES at Arbore revealed an unclassical approach of the decoration, as compared to preceding Moldavian murals. Western elements of style (reminiscent late Gothic, Renaissance) interfere with the postbyzantine forms. Infrequent iconography or disordered episodes associate with the common stock of scenes. Unprecedented number of miracles, insisting on the healing of blindness or feeding of multitudes completes a whole tire above the Passion cycle, on the three sides of the nave. The Mandylion above the entrance assumes the portrait of the founder, probably not without allusion to his tragic death. On the vaults, two tiers involve the iconography of supplication, in a supposed intention to sublimate the human suffering: under the calotte, an extended Deesis (the Ancient of Days, Pantokrator, Emmanuel, the dove, hetoimasia, the Virgin, the Baptist, the sun and the moon); separated by sequences of the Genealogy of Christ, a second intercession, with the Apostles humbly praying the Mandylion. (*Abstract by C. Costea*)

16 Interesul pentru expresia limitelor, pe lângă dezarticularea ordonanței tradiționale sau frecvența reprezentării lui Dumnezeu-Tatăl devansează cu multe decenii comportamentul iconografic întâlnit la Sucevița.

17 Ar părea transparentă o intenție aluzivă a ordonatorului programului la orbirea contemporanilor, care a permis moartea ctitorului, considerată de contemporani nedreaptă; este însă o boală pe care o expune tratamentul divin.



## Decorația pictată a analoghioanelor moldovenești din secolul al XVI-lea<sup>1</sup>

Marina Sabados

STUDIILE PRIVIND MOBILIERUL ecleziastic medieval se referă, până în prezent, cel puțin pentru Moldova, la decorația sculptată în lemn<sup>2</sup>, ceea ce a determinat o cunoaștere limitată a rolului și importanței diferitelor piese de mobilier – iconostase, proschinitare, analoghioane, jilțuri – în contextul oficierei cultului ortodox. Dacă în cazul jilțurilor și stranelor decorația – pictată sau sculptată, ancorată aproape exclusiv<sup>3</sup> în repertoriul geometric și vegetal – nu depășește funcția strict ornamentală, în cel al iconostaselor, analoghioanelor și proschinitarelor, pictura ilustrează un program iconografic ale cărui semnificații sunt direct legate de oficierea cultului. Trebuie să menționăm, totuși, că există analoghioane și proschinitare ale căror suprafețe sunt acoperite în exclusivitate cu decorație sculptată, geometrică și/sau vegetală, caz în care semnificațiile liturgice sunt ocltate: analoghionul și tetrapodul de la Probota, prima jumătate a secolului al XVI-lea, aflate azi la Muzeul Național de Artă din București<sup>4</sup>, a căror decorație de tradiție bizantină se înrudește cu arta sculpturii în lemn din Serbia secolului al XVI-lea<sup>5</sup>, și cele patru analoghioane de la Moldovița și Sucevița, de la sfârșitul secolului al XVI-lea sau începutul secolului al XVII-lea, cu ornamentație inspirată din arta decorativă orientală, răspândită în artele decorative din Moldova epocii Movileștilor.

Tema prezentei cercetări se limitează la decorația pictată a analoghioanelor pentru cântăreți, analoghioane care, spre deosebire de cele destinate citirii Evangheliei – pliante sau fixe – sunt doar fixe. Ele au formă de trunchi de piramidă cu opt sau șase laturi și aveau probabil, ca cele de astăzi, un cap mobil piramidal cu fețele răsfărânte, pentru sprijinirea cărților folosite de cântăreți în timpul slujbei. Analoghioanele moldovenești din secolul al XVI-lea sunt unicele cazuri din istoria genului (cel puțin pentru arealul românesc), în care fețele trunchiului piramidal al analoghionului sunt pictate cu figuri și scene biblice, conform unui program coerent. Asupra acestui aspect inedit în literatura de specialitate s-a concentrat cercetarea noastră.

Se cunosc până în prezent patru analoghioane moldovenești pictate<sup>6</sup>, care pot fi datate în secolul al XVI-lea: analoghionul din biserica mănăstirii Humor, cele două analoghioane de la mănăstirea

- 1 Text prezentat la sesiunea anuală a sectorului de artă medievală a Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu” București, ediția a IX-a, 12–13 decembrie 2012.
- 2 Florentina Dumitrescu, „Sculptura în lemn”, în *Istoria Artelor Plastice în România*, vol. 1, București, 1968, pp. 394–398; Andrei Pănoiu, *Mobilierul vechi românesc*, București, 1975; Fl. Dumitrescu, „Motive zoomorfe în decorația medievală românească din secolele XIV–XVIII”, în Al. Zub, Fl. Solomon (coord.), *I. D. Ștefănescu*, Iași, 1997, pp. 81–103.
- 3 Friza cu scenă de vânatoare de pe jilțul de la Voroneț, sec. XVI, este un caz unic de reprezentare antropomorfă și narativă în sculptura medievală românească (Fl. Dumitrescu, „Sculptura în lemn”, pp. 395–396, fig. 379).
- 4 *Arta din Moldova de la Ștefan cel Mare la Movilești*, catalogul expoziției de la Muzeul Național de Artă al României, august–octombrie 1999, [București, 1999], cat. nr. 43, 44 (cu bibliografia anterioară).
- 5 Vezi Mirjana Čorović-Ljubincović, *Srednevekovni duborez u istočnim oblastima Jugoslavije*, Belgrad 1965, pl. xxix b (analoghionul ieromonahului Prohor de la mănăstirea Zrze, sec. XVI), pl. xxx (analoghion din sec. XVI de la mănăstirea Slepče).
- 6 În muzeul mănăstirii Moldovița se află un al cincilea analoghion pictat, dar starea de conservare a stratului pictural, acoperit de aproape 40 de ani cu foiță japoneză, pentru protecție, nu permite



1

MĂNĂȘTIREA HUMOR

- 1 Pictură exterioră, *Rugăciunea tuturor sfinților*, detaliu din registrul apostolilor
- 2 Fațada de sud a bisericii. Arborele lui Ieseu, detaliu semipalmete



2

- 3 Analoghion, prima jumătate a sec. XVI
- 4 Analoghion
- 5 Analoghion. Latura centrală cu pictura deteriorată
- 6 Analoghion. Latura centrală cu pictura deteriorată, detaliu Maica Domnului cu Pruncul



6



3



4



5



7



8



9



10

7 Mănăstirea Voroneț.  
Analoghion, a doua  
jumătate a sec. XVI  
(clișeu CMI)

SCHITUL VĂLENI-  
PIATRA NEAMȚ

8 Analoghion,  
ca 1600

9 Analoghion, detaliu  
– Iisus Judecător

10 Analoghion, detaliu  
– Sf. apostol Andrei

Voroneț, cercetate de noi în 1992, când erau păstrate într-o anexă a incintei mănăstirești, în sfârșit, analoghionul din biserica de lemn a schitului Văleni, lângă Piatra Neamț. Analoghioanele de la Humor (fig. 1) și Voroneț (fig. 7) sunt foarte asemănătoare ca formă, trunchiul de piramidă înălțându-se pe o bază octogonală. Structura trunchiului de piramidă este alcătuită de cele opt muchii verticale, marcate de baghete profilate, intersectate de trei rânduri de segmente orizontale de baghete profilate similar, care desemnează patru registre pictate ale fețelor piesei. Aceste fețe trapezoidale sunt detașabile, ceea ce a dus, în cazul analoghioanelor de la Voroneț, la pierderea a câte șase fețe de la fiecare piesă<sup>7</sup>. Trunchiul de piramidă al analoghionului de la schitul Văleni-Piatra Neamț este hexagonal, având doar două registre (fig. 8).

Decorația pictată a acestor piese prezintă două tipuri de programe iconografice: în cazul analoghioanelor de la Humor și Văleni avem de-a face cu o desfășurare de tip *Deisis* dezvoltat, în vreme ce analoghioanele de la Voroneț prezintă o decorație de tip istoriat.

Pictura analoghionului de la Humor<sup>8</sup> ilustrează o formulă concisă a *Rugăciunii tuturor sfinților*, desfășurată ierarhic pe trei registre: primul reprezintă proroci cu filactere în mâini, al doilea – apostoli, înfățișați, ca și în cazul prorocilor, în întregime, iar al treilea, distrus în mare parte, episcopi – bust. Al patrulea registru, de la baza piesei, ca și panourile înguste de deasupra primului registru, au fost decorate cu motive florale și semipalmete care amintesc de pictura murală din vremea lui Petru Rareș (fig. 2). Profeții și apostolii, purtând filactere și, respectiv, cărți, sunt reprezentați în mișcare, poziția lor fiind orientată, indiferent că vin dinspre dreapta sau dinspre stânga, spre cea de a opta față a piramidei, cu evident rol central, dar a cărei pictură s-a distrus aproape complet (fig. 3): icoana centrală din registrul profetilor nu mai poate fi identificată, dar imaginea profetului din stânga – azi dispărută – ar putea fi atribuită prin deducție lui Moise, dat fiind că la dreapta este înfățișat Aaron, cei doi formând pereche în majoritatea cazurilor de reprezentare a prorocilor. În al doilea registru se poate presupune că era reprezentat Iisus Judecător, dovada cea mai pertinentă fiind vecinătatea icoanei *Sf. Ioan Botezătorul cu apostolul Pavel*; în aceeași logică, se presupune că icoana din stânga înfățișă pe *Maica Domnului cu apostolul Petru*, sf. Ioan și Fecioara fiind principalii intercesori în scena *Deisis*, iar Petru și Pavel – primii apostoli între cei doisprezece. Icoana centrală din al treilea registru reprezenta pe *Maica Domnului cu Pruncul*, urmele de pictură păstrate – aureola aurie a Fecioarei și chipul Pruncului (fig. 4) – fiind argumente suficiente pentru identificarea imaginii. Urmează, de la dreapta spre stânga: în primul registru – Solomon, Ilie, un proroc al cărui nume debutează cu literele „I” și „e” – Ieremia sau Iezechiil –, un alt proroc neidentificat și, în sfârșit, David; în al doilea registru – evanghelistul Ioan, tânăr, imberb, evanghelistul Luca, apostolul Simon, evangheliștii Marcu și Matei. Dintre episcopi am putut identifica, cu aproximație, doar pe sf. Dionisie<sup>9</sup>.

Compoziția iconografică de pe fețele analoghionului ilustrează aceeași ierarhie pe care o întâlnim, în formulă dezvoltată, în pictura exterioară a absidelor bisericilor din nordul Moldovei; în cazul nostru, exprimă funcționalitatea piesei, anume aceea de suport pentru cărțile de rugăciuni și loc de unde se transmit răspunsurile în timpul Liturghiei. Analogiile cu pictura exterioară – dacă ar fi să ne limităm doar la comparația cu frescele de la Humor – sunt atât iconografice cât și stilistice. Prorocii și apostolii sunt surprinși într-o viziune dinamică, uneori agitată, pe care jocul variat al faldurilor mulate pe formele anatomice o conturează sugestiv (fig. 5). Recunoaștem această viziune în pictura epocii lui Petru Rareș, indiferent că este vorba de pictură murală sau de icoane (fig. 6). S-ar putea spune că pictura analoghionului de la Humor este mai expedită, cu figuri disproporționate, acuzând uneori acromegalii ale capetelor și mâinilor, dar ea este cu siguranță foarte expresivă, dovedind o abordare artistică liberă.

studierea iconografiei și nici aprecierea datării picturii.

7 Această era situația în anul 1992. În perioada interbelică, de când datează fotografia pe clișeu de sticlă din colecția CMI (fig. 2), analoghioanele de la Voroneț se păstrau într-o stare mai bună, în fotografie apărând cel puțin patru fețe ale trunchiului de piramidă. Nu cunoaștem situația acestor piese în prezent, studierea lor fiind practic inaccesibilă.

8 Pictura analoghionului de la Humor a fost restaurată în 2003 de Cornelia și Dinu Săvescu.

9 Mulțumesc colegei Constanța Costea pentru ajutorul oferit la identificarea acestei imagini.



MĂNĂSTIREA VORONEȚ  
ANALOGHION, DETALII

- 1 *Botezul Domnului*  
12 *Întâmpinarea*  
*Domnului*

Pictura analoghionului hexagonal de la Văleni-Piatra Neamț se desfășoară pe doar două registre și prezintă o compoziție restrânsă de tip *Deisis*: în ax este reprezentat Iisus pe tron, cu doi îngeri în spate, sprijinindu-și picioarele pe un pedestal decorat cu icoana sfintei Paraschiva (mi-corps) cu crucea în mână; este dispus sub o arcadă în acoladă (fig. 9). De o parte și de alta a lui Iisus, fiecare într-o casetă, sunt înfățișați apostolii Petru și Pavel (imagini aproape ilizibile din cauza unei încercări de spălare a picturii), apoi Ioan și Andrei (fig. 10), toți înfățișați în picioare, îndreptându-se spre Iisus, cu câte o carte în mână. Fiecare apostol este situat sub o arcadă semicirculară. Cea de a șasea față a trunchiului de piramidă nu este decorată, având o deschidere pentru depozitarea cărților în interiorul analoghionului. Registrul inferior este decorat cu lalele și flori de măceș. Pictura analoghionului de la Văleni se încadrează stilistic în epoca Movileștilor, piesa fiind probabil donată de voievodul Ieremia cu ocazia refacerii schitului, imediat după distrugerile din timpul campaniei lui Mihai Viteazul, în Moldova<sup>10</sup>.

Analoghioanele de la Voroneț ridică probleme iconografice diferite. Din nefericire, stadiul avansat de degradare a pieselor a afectat în mod drastic cercetarea: astfel, în 1992, analoghioanele mai păstrau, fiecare, doar câte două fețe din opt, căci celelalte, fiind detașabile, se pierduseră. Ceea ce se păstrase ne-a permis, totuși, să ne imaginăm complexitatea programului iconografic al picturii care, desfășurată pe patru registre, acoperea în întregime fețele analoghioanelor. Pe prima piesă am identificat: în registrul superior *Botezul Domnului* (fig. 11) și *Răstignirea*, în al doilea registru *Schimbarea la Față* și *Prezentarea Fecioarei la Templu*, în al treilea registru *Soborul sfinților arhangheli* și *Sfinții Teodori adorându-l pe Iisus Emanuel*, pictura ultimului registru fiind distrusă. Cel de-al doilea analoghion mai păstră pictură doar în primele două registre superioare, și anume: *Întâmpinarea Domnului* (fig. 12) și *Împărțirea apostolilor cu vin* și, respectiv, *Pogorârea Duhului Sfânt* și *Lepădarea lui Petru*.

Starea de conservare a analoghioanelor de la Voroneț nu a permis o reconstituire logică a desfășurării programului iconografic, dispoziția unora dintre scene lăsând impresia falsă că alegerea temelor a fost guvernată de hazard. Se pare, totuși, că ordinea plăcilor pictate a fost deranjată în timp, căci fotografia realizată în perioada interbelică de Comisiunea Monumentelor Istorice

<sup>10</sup> Al. Gonța, „O nouă ctitorie necunoscută a lui Alexandru Lăpușneanu: Mănăstirea de peste Vale de la Vânătorii Bistriței”, în *MMS*, 42/3–4 (1966), pp. 183–189.

(fig. 7) prezintă pictura unuia dintre analoghioane într-o stare de conservare considerabil mai bună, păstrată pe cele trei registre superioare. Descifrarea, cu dificultate, a unora dintre scenele reproduse în fotografie demonstrează că dispoziția scenelor urmărește o logică strictă. Astfel, în al doilea registru se aflau scenele *Iisus în fața lui Caiafa*, *Judecata lui Pilat* și *Biciuirea lui Iisus*, iar în al treilea registru – *Răstignirea*, *Coborârea de pe cruce* și *Plângerea Domnului*, ceea ce conduce la concluzia că tematica iconografică a respectivului analoghion ilustra Patimile Mântuitorului.

Ținând seama însă și de celelalte scene menționate mai devreme și care decorau, probabil, celălalt analoghion, singura concluzie de ordin general care poate fi trasă în urma studierii iconografiei picturii acestor piese este că zugravul a reprezentat scene din viața lui Hristos și a Maicii Domnului, precum și teme cu caracter euharistic și eschatologic, toate, de fapt, constituind ilustrări din Noul Testament, Liturghier, Penticostar, Minee și alte cărți folosite în timpul ofierii cultului, așezate în timpul slujbei pe analoghioane.

Din cauza stării precare de conservare a picturii, determinarea apartenenței stilistice a decorației celor două analoghioane de la Voroneț s-a dovedit la fel de dificilă ca și reconstituirea programului iconografic. În stadiul actual al cercetării, credem că cele două piese au fost pictate în a doua jumătate a secolului al XVI-lea, date fiind, pe de o parte, detalierea cu caracter narativ a scenelor și tendința de miniaturizare atât în ceea ce privește tipologia prosopografică, cât și tratamentul în hașuri aurii, deocamdată parțial. Modelajul îngrijit al figurilor și al drapajelor atestă o legătură încă vie cu stilistica picturii din vremea lui Petru Rareș.

Analoghioanele pentru cântăreți de la Humor, Voroneț și Văleni sunt martori ai unei mentalități artistice deosebit de atașată de imaginea pictată, fenomen caracteristic școlii moldovenești din secolul al XVI-lea.

#### LA DÉCORATION PEINTE DES LUTRINS EN MOLDAVIE AU XVI<sup>e</sup> SIÈCLE

L'OUVRAGE PORTE SUR l'iconographie de la décoration peinte des lutrins, qui, en Moldavie au XVI<sup>e</sup> siècle, surpasse la simple fonction ornementale et acquiert des significations liturgiques. Ces pièces de mobilier ecclésiastique orthodoxe sont situées dans les deux absides de la nef et servent comme support pour les livres des chantres pendant la messe. Les lutrins moldaves ont une silhouette pyramidale à six ou huit côtés, surmontés par des sommets pliés pour permettre l'ouverture des livres. Les facettes des troncs pyramidaux sont soit sculptées, déployant une décoration géométrique ou végétale qui puise dans l'ornementation serbe contemporaine, soit peintes, illustrant une iconographie que l'article met en discussion, tout en remarquant l'unicité du cas dans l'histoire du genre artistique.

Les quatre lutrins peints de Moldavie du XVI<sup>e</sup> siècle se trouvent aux monastères de Humor (une pièce de la première moitié du siècle), de Voroneț (une paire de lutrins de la deuxième moitié du siècle) et dans l'église en bois de Văleni–Piatra Neamț (un lutrin hexagonal du début du XVII<sup>e</sup> siècle). Les lutrins de Humor et de Văleni développent le thème de la *Désis*, s'inspirant de l'iconographie de la *Prière de tous les saints*, déployée sur les façades des églises du nord de la Moldavie: ainsi, à Humor, il y a trois rangées avec des prophètes, apôtres et évêques ordonnés d'un côté et de l'autre d'une figure inconnue (disparue), de Jésus Juge et, respectivement, de la Vierge à l'Enfant, tandis qu'à Văleni la composition est simplifiée dans une seule rangée figurative – Jésus avec quatre apôtres – et une rangée florale (tulipes et fleurs d'égantier).

Les deux lutrins jumeaux de Voroneț sont encore plus intéressants. La peinture qui couvre leurs facettes représente des scènes de la vie et de la Passion du Christ et de la Vierge, ainsi que des scènes eucharistiques et eschatologiques. Malheureusement, la destruction en grande proportion de la peinture de ces deux lutrins nous empêche de reconstituer le programme iconographique original.

La décoration peinte des lutrins moldaves du XVI<sup>e</sup> siècle révèle une mentalité artistique très attachée à l'image peinte, qui s'exprime de manière symbolique et narrative à la fois. (*Résumé par M. Sabados*)

## De la Arbore la Văratec<sup>1</sup>

Tereza Sinigalia

O CARTE RECENT apărută m-a pus pe gânduri: *Cartea fiului risipitor*, o culegere de studii aparținând unor teologi și filosofi contemporani, de diferite naționalități și veniți dinspre diferite confesiuni, care prin selecție propune o analiză a modului în care un om de astăzi poate recepta cunoscuta parabolă din Evanghelia lui Luca<sup>2</sup>. Dar întrebarea mea coboară în timp: cum recepta omul Evului Mediu pilda aceasta, cu semnificațiile ei plurale și cu posibila interpretare diversă din unghiul celor 3 personaje implicate în narațiune: tatăl, fiul cel mic, fiul cel mare?

Așa cum demonstra Constanța Costea în studiul său publicat în anul 2013<sup>3</sup>, tema este o componentă a marilor ansambluri murale exterioare din Moldova primei jumătăți a secolului al XVI-lea, care, în ciuda stării de conservare precare, permit identificarea episoadelor în cadrul unor redacții diferite, mai extinse sau mai concentrate, având strict la bază textul inspirator al Evangheliei lui Luca (Lc. 15. 11–32) pentru ideea primară și posibile surse livrești pentru parte din redactări.

Dincolo de posibilele interpretări de nuanță sociologizantă care ar putea explica această prezență recurentă numai pe parcursul a mai puțin de jumătate de veac, altceva m-a preocupat aici.

Dintre cele 5 ansambluri de secol XVI din Moldova<sup>4</sup>, care cuprind ilustrarea parabolei, l-am ales pe cel de la Arbore (fig. 1), nu doar pentru că este cel mai bine păstrat, dar mai ales pentru că, mai puțin narativ și mai sintetic, dar și singurul apărut într-un ansamblu boieresc și nu în unul mănăstiresc (nu știm dacă apăruse la Bălinești), cred că poate fi pus în relație și cu modul în care sensul parabolei va fi receptat mai târziu, atunci când va trece de la exteriorul la interiorul bisericilor, când devine mai redus ca număr de secvențe, dar și mai explicit, și pare a se adresa exclusiv aproape mediului monahal.

\*

Ciclul de la Arbore este destul de bine păstrat. Cele 6 scene care îl compun, strict delimitate de caroiul benzilor roșii, situate pe verticală, pe două coloane, se deslușesc cu ușurință, în ciuda lipsurilor din primul registru și a eroziunilor stratului de culoare din celelalte.

Din succesiunea momentelor narate de Evanghelia, pictorul a omis episodul în care fiul cheltuește partea sa din moștenirea părintească. Avem astfel: 1. (fig. 2, stânga) Fiul cel mic primește de la tatăl banii care crede că i se cuvin; monedele se află pe o masă, obiect plasat într-un interval spațial aproape liber care, când scena era întreagă, potența conflictul dintre personaje. 2. (fig. 2, dreapta) Fiul, săracit, ajunge să păzească porcii în țară străină; 3. (fig. 3) Fiul regretă plecarea din casa tatălui și decide să se întoarcă în orice condiții; 4. (fig. 4) Fiul, întors, este îmbrățișat de tatăl, care îl iartă astfel, îmbrățișarea marcând ștergerea distanței apărute între cei doi protagoniști, în prima scenă; 5. (fig. 5) Tatăl și invitații săi se pregătesc de un ospăț organizat în cinstea întoarcerii fiului rătăcit, în timp ce muzicanții cântă din instrumente cu coarde și de suflat, iar un grup de

- 1 Ortografierea tradițională a numelui mănăstirii este „Văratec”. În bibliografia mai nouă și în formulările curente s-a impus denumirea „Văratc”.
- 2 *Cartea fiului risipitor*, Culegere de studii, Iași, 2014.
- 3 Constanța Costea, „Fiul risipitor în pictura din Moldova”, în *AT*, 23 (2013), pp. 83–106.
- 4 Ansamblurile din Moldova: Arbore, Probota, Suceava – biserica Sf. Gheorghe a mănăstirii Sf. Ioan cel Nou, Humor, Voroneț.

ARBORE,  
BISERICA TĂIEREA  
CAPULUI SF. IOAN  
BOTEZĂTORUL



1 Fațada de sud



FAȚADA DE SUD.  
*Parabola Fiului  
risipitor:*

- 2 Fiul cel mic își cere  
partea din avere;  
Fiul cel mic păzește  
porcii în țară străină
- 3 Fiul cel mic regretă  
plecarea de acasă  
și se decide să  
se întoarcă
- 4 Reîntâlnirea fiului  
plecat cu tatăl





ARBORE, BISERICA  
TĂIEREA  
CAPULUI SF. IOAN  
BOTEZĂTORUL.  
FAȚADA DE SUD.  
*Parabola Fiului  
risipitor*

5 Ospățul dat de tată în  
cinstea fiului întors  
în casa părintească

6 Înjunghierea vițelului  
îngrășat



7 Dragomirna,  
Biserica Pogorârea  
Sf. Duh. Hemiciclul  
altarului

DRAGOMIRNA,  
BISERICA  
POGORÂREA SF.  
DUH, HEMICICLUL  
ALTARULUI.  
*Parabola  
Fiului risipitor*

- 8 Întoarcerea fiului  
și primirea de către  
tatăl său  
9 Înjunghierea  
vițelului îngrășat și  
pregătirea ospățului



copii dansează; 6. (fig. 6) Între timp, slujitorii înjunghie vițelul îngrășat, iar cel ce pare a fi fiul întors – după îmbrăcămintea verde, cel puțin – cântă dintr-un corn, singur pe stâncă unui munte ciudat, din spărtura nefirească a căruia se deschide un peisaj cu un oraș-cetate, dominat de silueta unei biserici cu un turn cilindric înalt, înconjurată de case cu acoperișuri în două ape și frontoane ascuțite, întâlnite și în alte compoziții de la Arbore.

Morala parabolei este explicită prin modul de a-l figura pe tată sub chipul lui *Hristos*, cu deja descifrata posibilă sursă literară aflată în comentariile arhiepiscopului Theofilact al Bulgariei: „Și pilda aceasta asemenea iaste cu cele de mai sus. Că și aceasta aduce și numește om pe Dumnezeu, pe cel cu adevărat iubitor de oameni”<sup>5</sup> și apoi, „Slugi, pre îngeri vei înțelege, pre duhurile cele slujitoare”<sup>6</sup>.

Cu figura aureolată, lesne recognoscibilă, *Hristos* este însoțit de doi *Îngeri*, de asemenea aureolați, ce iau locul slujitorilor, în timp ce îl strânge la piept pe fiul întors din rătăcire, iar în scena următoare, cea a ospățului, tatăl este așezat în extremitatea unei mese ovale, purtând de asemenea o aureolă și făcând cu mâna dreaptă un gest de binecuvântare, aici cu siguranță având semnificația iertării.

Plasarea celor 6 scene pe verticală, între partea de la dreapta Judecătorului din *Judecata de Apoi* și *Moartea celui drept* amplifică sensul moralizator al opțiunii pentru ilustrarea acestei teme, vizibilă și recognoscibilă de către toți cei care se opreau în fața peretelui sudic al bisericii. Sensul continuității în redactarea temei l-a făcut pe pictor să plaseze *Moartea celui drept* la oarecare distanță de *Judecată*, căreia de regulă i se asociază, dar accentuând semnificația contextului în care este plasată: remușcarea, întoarcerea și căința deschid drumul speranței către o moarte bună și milostivire la *Judecată*.

Legătura pe care am făcut-o în titlul ce pare ciudat nu este numai una dată de recurența temei. Dintre cele 5 ansambluri din prima jumătate a secolului al XVI-lea, cel de la Arbore este cel mai scurt, cuprinzând, așa cum am spus, numai 6 secvențe, iar în trei dintre ele dezvoltă tema iertării. Este, de asemenea, și cel mai bine conservat, cu excepția părții superioare din scenele primului registru și a inscripțiilor din care nu pot fi descifrate decât fragmente<sup>7</sup>.

5 C. Costea, „Fiul risipitor”, p. 86, nota 19, citând pe Theofilact arhiepiscopul Bulgariei, *Tâlcuiri la cele patru Evanghelii*, PG, 123, 949, trad. rom. Gherontie și Grigorie [Dascălul], Iași, 1805 (Biblioteca Academiei Române, CVR 688, p. 608).

6 *Ibidem*. Citatul din Theofilact, în CVR 688, p. 613.

7 C. Costea, „Fiul risipitor”, p. 85.

Renunțarea la pictura exterioară părea a fi determinat și dispariția temei, așa cum aflăm la Sucevița. Surprinzător însă o reîntâlnim la Dragomirna, la începutul celui de al doilea deceniu al secolului al XVII-lea, evident nu la exterior, ci în interior și încă în cel mai neașteptat loc: în hemiciclul înaltei abside a altarului (fig. 7), situată printre compozițiile din ciclul Parabolelor, pictate în cele două registre de scene evanghelice plasate între *Înălțarea* din concă și *Cortul Mărturiei* flancat de *Începătorii triburilor lui Israel*. Practic aici avem numai două scene: *Întoarcerea fiului plecat* și *Pregătirea ospățului*, cu detaliile sale realiste.

Scena *Întoarcerii fiului* de la Dragomirna reunește mai multe episoade grupate în aceeași compoziție (fig. 8), lectura urmând un traseu eliptic: de la fiul prosternat la picioarele tatălui, cerând iertare, la îmbrățișarea dintre cei doi, până la momentul – implicat în textul evanghelic – în care fiul, cu haina schimbată, este așezat pe un fel de laviță asemănătoare cu cea a tatălui, în timp ce un slujitor îi așează sub picioare un fel de scăunel, detaliul sugerând recăștigarea poziției celui mai tânăr în casa părintească sau momentul de după posibila punere a încălțărilor de către un slujitor îngenunchat. Cea de-a doua compoziție este mai pitorească și lipsită de încărcătura moralizatoare a celei dintâi: (fig. 9) este pregătirea ospățului regăsirii, văzută tot ca o succesiune de secvențe reunite în aceeași compoziție, al cărei început este în partea sa mediană – un slujitor înjunghie vițelul cel îngrășat, alți doi au aprins un foc cu vâlvătaie mare sau deja au pregătit un fel de frigărui, în timp ce deasupra altuia mâncarea fierbe într-o oală uriașă. Un alt slujitor poartă niște obiecte mici pe un fel de tavă-cutie. Ca peste tot în compozițiile de inspirație evanghelică de la Dragomirna peisajul natural sau cel pe care l-am putea numi urban ocupă jumătate din suprafața compozițiilor.

Deși plasată în mod neobișnuit în hemiciclul absidei altarului, împreună cu alte scene ilustrând parabole, inspirate din Evanghelia lui Luca, contextul în care se află cele două compoziții în discuție este unul strict moralizator: la stânga, spre sud, este parabola *Oii pierdute și regăsite*, iar la dreapta *Vindecarea celor 10 leproși*, iar imediat în registrul de deasupra parabola *Celui căzut între tâlhari (Samariteanul milostiv)* și *Pedepsirea celui venit la ospăț fără haine de nuntă*.

Cele două scene din *Parabola fiului risipitor* se regăsesc ilustrate în *Tetraevangheliarul Parisinus Graecus* nr. 74<sup>8</sup> și în codicele redactate în descendența acestuia: *Tetraevangheliarele Curzon* (al țarului Ivan Alexandru<sup>9</sup>), Sucevița 23<sup>10</sup>, Sucevița 24<sup>11</sup> și *Elisavetgrad*<sup>12</sup>. Evident, miniaturile sunt mult mai schematice decât scenele murale, dar apropierea dintre ele sunt remarcabile.

\*

Tema însă, cu toate conotațiile sale continuă să fie o oglindă moralizatoare. În chip surprinzător, ea apare peste aproape un veac și jumătate într-o biserică de mănăstire ale cărei începuturi sunt legate, indirect, de Dragomirna.

Este vorba despre biserica mare a mănăstirii Vărativ, cu hramul Adormirea Maicii Domnului. Lăcașul este unul relativ nou, datând din 1808<sup>13</sup>, fiind ctitoria unei obști de

8 Tetraevangheliarul Par. gr. 74, f. 143; cf. N. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits de la Bibliothèque Nationale de Paris*, Paris, 1929, pl. 125.1; 125.2; 126.1–2, apud Emil Dragnev, *O capodoperă a miniaturii din Moldova medievală. Tetraevanghelul de la Elisavetgrad și manuscrisele grupului Parisinus graecus 74*, Ed. Civitas, Chișinău, 2004, p. 130, comentarii la figurile din pl. 47.211 și 48.212, pp. 130–131 și, respectiv, nr. 230 (fără reproducerea imaginii), p. 131.

9 Bogdan Filov, *Les miniatures de l'Evangile du roi Jean Alexandre à Londres*, Sofia, 1934, pl. 82.2, 89, apud Emil Dragnev, *O capodoperă, loc. cit.*

10 Tetraevangheliarul Sucevița 23, Mănăstirea Sucevița, f. 211<sup>r</sup>, 211<sup>v</sup>.

11 Tetraevangheliarul Sucevița 24, Mănăstirea Sucevița, f. 196<sup>r</sup>, 196<sup>v</sup>.

12 Emil Dragnev, *O capodoperă*, pp. 130–131.

13 Pisania din exonartex, scrisă cu litere latine, plasată deasupra intrării în pronaos, la repictarea din 1882. Anul a fost reluat de toți cei care s-au ocupat de mănăstirea Vărativ; a se vedea și monografia *Mănăstirea Vărativ*, Ed. Mitropoliei Moldovei și Sucevei, 1986, în principal capitoul redactat de Pr. Scarlat Porcescu, „Mănăstirea Vărativ vatră de istorie”, p. 32.



BISERICA  
ADORMIREA  
MAICII DOMNULUI  
A MĂNĂȘTIRII  
VĂRATIC, PRONAOS.

monahii, puternic influențată de starețul mănăștirilor Neamț și Secu, Paisie Velicovschi, cel care anterior anului 1775 se stabilise împreună cu monahii săi în mănăstirea Dragomirna<sup>14</sup>, ajutate de duhovnicul Iosif, cel recent canonizat sub numele de Sf. Cuvios Iosif de la Văratice. Există posibilitatea ca biserica să fi fost pictată curând după ridicarea sa<sup>15</sup>, probabil în frescă sau într-o tempera slabă. Dintr-un motiv oarecare, această pictură despre care nu știm nimic, a fost refăcută câteva decenii mai târziu, în tempera<sup>16</sup>. Pisania scrisă cu caractere latine, în 1882, din exonartex, indică anul 1841 pentru această repictare<sup>17</sup>, dar coroborarea unor informații oferite chiar de textul său cu cele găsite într-o serie de documente care consemnează daniile fostei mari băneșe din Țara Românească, Safta Brâncoveanu, născută Balș, soția ultimului descendent în linie masculină a lui Constantin Brâncoveanu, sugerează o altă dată. Safta Brâncoveanu s-a călugărit în mănăstirea Văratice în jur de 1842–1843, făcând mai multe danii în scopul „înfrumusețării bisericii”<sup>18</sup>, iar datele acestora trimit fie către pictarea lăcașului în deceniul 6 al secolului al XIX-lea, deși mai puțin plauzibil, de introducerea în pisanie a unor informații privitoare la contribuția Saftei Brâncoveanu, care, evident, nu puteau apărea în 1841. O nouă repictare, de această dată în ulei, este datată prin inscripția zugravilor în 1882 și a fost probabil comandată de Sofia Ghica, al cărui nume apărea la sfârșitul textului, dar care astăzi nu mai este vizibil. Autorii semnați ai picturii sunt T. Ioan și D. Iliescu<sup>19</sup>, cei care cu 2 ani înainte pictaseră și biserica Nașterea Sf. Ioan Botezătorul din același ansamblu monahal<sup>20</sup>.

10 Luneta de nord-est  
sub arcele piezișe.

*Parabola Fiului  
risipitor:* Plecarea  
fiului cel mic  
după ce și-a luat  
partea din averea  
părintească

11 Luneta de nord-vest  
sub arcele piezișe.

*Parabola Fiului  
risipitor:* Fiul își  
cheltuiește averea  
în plăceri

14 Protoiereul Serghie Cetvericov, *Paisie starețul mănăștirii Neamțului. Învățătura și influența lui asupra Bisericii Ortodoxe*, traducere de episcopul Nicodem, starețul mănăștirii Neamțului, Tipografia mănăștirii Neamțului, 1933, *passim*.

15 Pr. Scarlat Porcescu, „Mănăstirea Văratice vatră de istorie”, pp. 43–44, opinie prezentată ca o supoziție, neexistând surse în acest sens.

16 Pia Stinghe, „Cercetare extinsă. Picturile murale. Biserica Adormirea Maicii Domnului. Mănăstirea Văratice”, Dosar de cercetare cu propuneri de restaurare, întocmit la cererea mănăștirii Văratice în octombrie 2014.

17 Pisania.

18 T. G. Bulat, „Întemeierea Mănăștirii Văratice. Câteva momente 1805–1845”, în revista *Luminătorul*, Tipografia Eparhială „Cartea Românească”, Chișinău, 1939, exemplar dactilografiat, p. 45.

19 Cei care au publicat anterior inscripția scrisă cu caractere chirilice, aceleași regăsite la toate legendele imaginilor din biserică, au citit „G. Ioan”.

20 Pr. Scarlat Porcescu, „Mănăstirea Văratice vatră de istorie”, p. 46 și foto. Într-o culegere de *Documente statistice privitoare la orașul Iași*, întocmită de Ioan Caproșu și Mihai Răzvan Ungurenu, în vol. II, apare o listă de 17 pictori care lucrau în oraș în 1820 (informație primită de la dr. Sorin Ifțimi, cercetător la Complexul Muzeal Moldova, Iași, căruia îi aduc mulțumirile mele).



Pictura din 1882 nu este cea efectiv creată de cei doi „zugrăvi”, ci este o repictare. Compoziția scenelor și numeroase detalii de fundal arhitectonic, mobilier, decorații interioare nu ne îndreaptă către deceniile de sfârșit ale secolului al XIX-lea, ci spre mijlocul lui: arhitecturi neoclase, decor baroc, mobilier Biedermeier etc.

Ceea ce se vede astăzi este însă rezultatul unei restaurări din anii 1968–1969, executată de pictorul Arutiun Avachian și de echipele sale<sup>21</sup>. Este de fapt o repictare pe foarte mari suprafețe, pe alocuri grosolană, în alte zone relativ mai îngrijită, care a păstrat însă structura compozițională a scenelor anterioare și o serie de detalii care le particularizau din punct de vedere iconografic și care, chiar și așa cum arată astăzi, dovedesc că la origine avem de-a face nu cu un pictor oarecare, ci cu unul – din păcate, rămas anonim – cu studii într-o școală bună de pictură, care i-a furnizat nu numai o instrucție destul de serioasă, dar și posibilitatea de a avea la dispoziție surse de inspirație, sub forma unor gravuri sau caiete de modele, care să vehiculeze soluții de sorginte neoclasic-academistă, la modă în Occident, dar care circulau și în spațiile ucrainene și rusești, cu care Moldova avea legături pe diverse planuri.

Restaurarea Avachian și unele retușuri ulterioare nu par să fi afectat prea mult scenele descoperite practic de noi, acum câteva luni. Surpriza reprezintă un unicat, cel puțin din ceea ce știu eu despre pictura murală în ulei din bisericile din Moldova decorate în secolul al XIX-lea. Este vorba despre reluarea temei parabolice *Fiului risipitor*, pictată pe lunetele de sub cel de al doilea nivel de arce piezișe din sistemul „moldovenesc” al turlei de deasupra pronaosului.

Ilustrarea *Parabolei Fiului risipitor* ridică o serie de întrebări, care însă își pot găsi numai parțial un răspuns. Fiecare lunetă este rezervată câte unei secvențe din textul evanghelic al Sf. Luca (15. 11–32). I. Fiul își cere partea de avere și își părăsește tatăl (fig. 10); II. Fiul își cheltuiește averea în plăceri (fig. 11); III. Rămas sărac, fiul este nevoit să pască porcii unui stăpân dintr-o țară îndepărtată (fig. 12); IV. Fiul, căit, se întoarce; tatăl îl primește cu dragoste și îi pregătește vițelul îngrășat pentru un ospăț al bucuriei (fig. 13).

De ce tema a fost acum introdusă în ansamblul interior la Văratice este greu de explicat. Sensul său moralizator era mai lesne perceput la exterior, plasat în zone vizibile și nu greu accesibile privirii, ca la Văratice. Ceea ce este surprinzător la aceste patru compoziții este clara lor inspirație din gravuri, unele celebre, precum opere ale lui Rembrandt, care fusese preocupat de această temă. Ceea ce mi-a atras în primul rând atenția au fost două detalii, din două scene: *Tăierea vițelului îngrășat* din secvența Întoarcerii fiului plecat și un fel de căruță-roabă, care apare în ilustrarea momentului pierderii averii, când fiul a fost obligat să păzească nu orice animal, ci porci, considerați necurați de membrii poporului ales. De fapt, însuși momentul reîntâlnirii cu tatăl a fiului căit trimite la diverse variante ale acestei teme, îndrăgite de Rembrandt (fig. 14) pentru semnificațiile ei simbolice, tratată

BISERICA  
ADORMIREA  
MAICII DOMNULUI  
A MĂNĂSTIRII  
VĂRATIC, PRONAOS.

- 12 Luneta de sud-vest sub arcele piezișe. *Parabola Fiului risipitor*: Fiul sărăcit păzește porcii în țară străină
- 13 Luneta de sud-est sub arcele piezișe. *Parabola Fiului risipitor*: Întoarcerea fiului risipitor și Înjunghierea vițelului îngrășat

21 „Dosar nr. 20, Privind curățarea, consolidarea și restaurarea picturii din Biserica Adormirea. 1964–1969”, în Arhiva mănăstirii Văratice.

atât în splendida pictură în ulei de la Muzeul Ermitaj din Sankt Petersburg, cât și în mai multe variante grafice. Copiile, identice sau interpretate, după acestea circulau în epocă, iar cel care le-a folosit la biserica mănăstirii Vărativ nu era un meșter oarecare, ci un artist care făcuse studii de pictură și cunoștea valoarea acestor modele. Tot o trimitere directă la modelul Rembrandt este detaliul vițelului sacrificat (fig. 15a), practic o interpretare a celebrului *Bou jupuit* de la Luvru (fig. 15b).

De asemenea, pictorul era familiarizat cu pictura neoclasică, multe elemente din cele 4 compoziții având nu numai fundaluri neoclasiche, dar proporțiile foarte bune ale personajelor, *raccourci*-urile perfecte, vederea din spate a unor personaje sau a unui cal susținând în mod clar o asemenea ipoteză. În plus, se pare că pentru scena *Paza porcilor*, artistul necunoscut a folosit alte modele. Grupul central, al porcarului înconjurat de animalele care se hrăneau, pare inspirat de o replică simplificată a gravurii similare a lui Albrecht Dürer din 1496<sup>22</sup> (fig. 16). Compoziția apare în oglindă față de original, dar unele detalii sunt identice: fiul cu un genunchi pus la pământ, troaca de lemn poziționată astfel încât să dea profunzime spațiului, animalele masive care se hrănesc cu lăcomie.

Pentru celelalte două scene nu am putut identifica precis sursa, dar tipul de compoziție, raporturile spațiale dintre personaje, proporțiile și corectitudinea anatomică a acestora, veridicitatea mișcărilor, racursiiul cailor, detaliile decorului și ale fundalurilor arhitectonice trimit indubitabil la surse desenate sau pictate, utilizarea lor dând mărturie despre cultura plastică a autorului, care, credem că nu este unul dintre cei doi „zugravi” cum se intitulează ei înșiși, când au repictat în ulei ansamblul.

În niciuna dintre scene culoarea nu pare să fi fost foarte saturată, fapt ce conferă compozițiilor o notă aparte de echilibru și de gust clasic. În mod evident, aceste picturi au o valoare artistică și istorică deosebită, demonstrând nivelul la care se putea picta în Moldova puțin înainte ca Nicolae Grigorescu să-și dovedească măestria la Agapia învecinată.

Poate fi ridicată o întrebare: dacă la alegerea temei pentru pictura exterioară motivația poate fi una destul de clară – modelul care funcționează pentru pocăință și iertare și este adresat tuturor celor care privesc pictura –, în interior lucrurile stau altfel. Întrucât sensul primar al ilustrării parabolei este același, se pune problema dacă locul amplasării scenelor în altar, în spatele unui iconostas probabil înalt (cel actual este datat 1781), la mare distanță de obștea mănăstirii Dragomirna și de toți credincioșii care intrau în biserică, permitea lectura scenelor și înțelegerea semnificației lor? Numai trecerea dincolo de iconostas o făcea posibilă, dar aceasta restrânge drastic numărul celor care aveau acces aici.

Până la un punct, situația este similară la Vărativ, dar înțelegerea sa este și mai dificilă. Cele 4 scene care compun de fapt un mic ciclu sunt singurele care fac referire directă la învățăturile lui Hristos, din ansamblul mural lipsind atât ilustrarea altor parabole cât și a minunilor. Chiar plasarea temei în pronaos, spre baza turlei destul de subțiri, și destul de sus, o văduvește de vizibilitatea necesară, deci de însăși posibilitatea transmiterii mesajului său. Prezența sa aici nu poate fi explicată decât printr-o cerere specială a cuiva indrituit să o facă, cu o motivație personală mascată de un mesaj larg cunoscut. Restaurarea acestor scene, propusă de istoricul de artă<sup>23</sup>, și coroborarea cu cercetarea unor surse încă nedetectate ar putea aduce unele răspunsuri.

Dar de ce „Fiul risipitor”? Pentru că fiecare se regăsea și se regăsește în el.

<sup>22</sup> Albrecht Dürer. *Le stampe*, a cura di Annamaria Petrioli-Tofani, Ed. Giunti-Nardini, Florența, 1976, reproducere pp. 33 și 34–35 (detaliu).

<sup>23</sup> Tereza Sinigalia, „Mănăstirea Vărativ” (Istoric; Program iconografic; Analiza picturilor murale; Fotografii selective pentru întreg ansamblul mural). Dosar întocmit la cererea mănăstirii Vărativ.

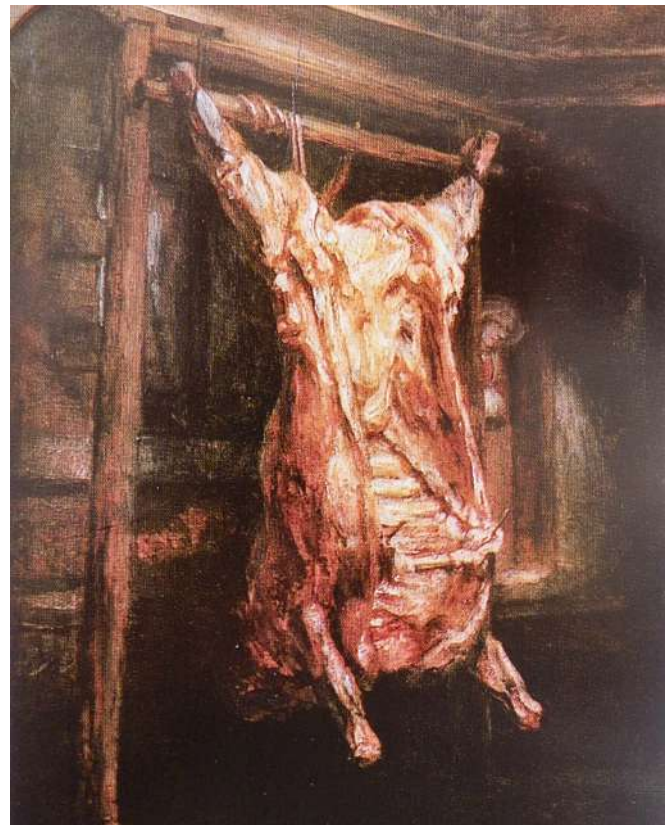


14 Rembrandt Harmensz van Rijn, *Întoarcerea fiului risipitor*. Sankt Petersburg, Muzeul Ermitaj.

16 Albrecht Dürer, *Fiul rătăcitor, dălțiță*



15 A Biserica Adormirea Maicii Domnului a mănăstirii Văratec. Pronaos. Luneta de sud-est sub arcele piezișe. Parabola Fiului risipitor: *Sacrificarea vițelului îngrășat*



15 B Rembrandt Harmensz van Rijn, *Boul jupuit*. Paris, Muzeul Luvru

LA PARABOLE DU « Fils prodigue » a été illustrée dans la peinture murale extérieure de Bucovine (xvi<sup>e</sup> siècle) à Arbore, l'église Saint George du monastère Saint Jean le Nouveau de Suceava, à Probota, Humor et Voroneț.

La façade sud de l'église de la Décollation de Saint Jean Baptiste du village Arbore présente ce thème iconographique développé en six épisodes groupés deux par deux sur trois registres : *Le fils reçoit sa part de l'héritage ; Après avoir gaspillé sa fortune, le fils arrive à garder les porcs ; Les regrets du fils et sa décision de rentrer à la maison ; La rentrée et l'accueil du père ; Le banquet offert pour la joie des retrouvailles ; La préparation du banquet et l'égorgeage du veau gras*. Le caractère moralisant de la parabole est renforcé par l'attribution au père de l'image du Christ, dans les scènes de la rentrée du fils, ainsi que par le fait même de la représentation du cycle iconographique à l'extérieur de l'église, où les images pouvaient être enregistrées aisément.

On retrouve juste deux séquences de la parabole du « Fils prodigue » – voire *La rentrée du fils* et *La préparation du banquet* – dans l'autel de l'église du monastère de Dragomirna (début du xvii<sup>e</sup> siècle), peintes dans un des registres médians du hémicycle.

L'illustration de la parabole dans les lunettes de la tour du narthex de l'église du monastère de Vărativ (xix<sup>e</sup> siècle) semble être insolite. On constate à la fois la qualité remarquable des peintures, travail d'un artiste anonyme d'une bonne instruction néo-classique, qui connaît et puise dans les œuvres célèbres de Rembrandt et Dürer. (*Traduit par M. Sabados*)

*Țara Românească*



## Pictura proscomidiarului bisericii domnești din Târgoviște

Ioana Iancovescu

MARELE PARACLIS AL curților domnești de la Târgoviște este unul dintre monumentele de referință ale artei muntenești, dar, cu toate acestea, încă nu deplin cunoscut. Picturile lui – care nu au scăpat atenției cercetătorilor<sup>1</sup> – păstrează în continuare o serie de umbre, mai ales din cauza numeroaselor suprapuneri de straturi care îngreunează lectura.

Un prim decor provizoriu, cu ocră roșu și imitând cărămizile, schițat curând după ridicarea bisericii<sup>2</sup>, a fost acoperit de picturi care au fost atribuite inițiativei lui Mihai Viteazul<sup>3</sup>. Însă după aproape un secol, în 1698, voievodul Constantin Brâncoveanu, care renovase curțile domnești, repara și picta biserica, deoarece „ne mai căutându-se și ne mai tocmindu-se de nimeni, s-au învechit și vremile, mai vârtos ceale răzmiricioase, rău o au stricat”<sup>4</sup>. Cronicarul Radu Greceanu afirmă și el: „atuncea [în 1698, *n.n.*] s-au isprăvit și biserica domnească den Târgoviște de zugrăvit, măcar că și mai nainte zugrăvită au fost, ci să învechise și să stricase zugrăveala, iar măriia sa au pus de iznoavă de o au zugrăvit”<sup>5</sup>. O serie de cutremure au fragilizat construcția, iar turlele și bolțile, parțial refăcute, au fost pictate din nou în secolul al XVIII-lea.

Pictura brâncovenească a fost realizată de zugravii Constantinos, Ioan, Ioachim și Stan în 1698, respectiv meșterii care, împreună cu Andrei și Neagoe, încheiaseră cu patru ani înainte picturile din marea biserică de la Hurezi. Semnăturile lor se păstrează la proscomidiarul cel mic, deasupra ușii naosului, în pisania pictată din pronaos, iar a meșterului principal, Constantinos, și pe sabia sf. Nestor, după un procedeu deja cunoscut (fig. 1).



1 Târgoviște, biserica domnească, naos N. Semnătura zugravului Constantinos și anul 1698 pe sabia sf. Nestor (foto S. Chițu)

- 1 Dintre numeroasele mențiuni și comentarii amintim doar: I.D. Ștefănescu, *La peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie*, Paris, 1932, pp. 134–145; Corina Popa, Maria Georgescu, „Particularități stilistice și iconografice ale ansamblului de picturi din biserica domnească din Târgoviște”, în *Valachica*, 12–13 (1980–1981), pp. 281–296.
- 2 Biserica a fost construită probabil în 1583, de către voievodul Petru Cercel.
- 3 Dacă inițial ele au fost plasate la sfârșitul sec. XVI sau la începutul celui următor, chiar sub domnia lui Matei Basarab, ultimele publicații argumentează contribuția lui Mihai Viteazul: Cristian Moisescu, *Tîrgoviște. Monumente istorice și de artă*, București, 1979, p. 201; Tereza Sinigalia, *Mihai Viteazul ctitor*, București, 2001, p. 24 sq.
- 4 Pisania pictată din pronaos (1698).
- 5 Radu Greceanu, „Începătura istoriei vieții luminatului și preacreștinului domnului Țării Rumânești, Io Costandin Brâncoveanu Basarab voievod...”, în *Cronici muntene*, II, București, 1961, p. 99.



2

2 Târgoviște, biserica domnească.

Proscomidiarul, vedere spre E (foto S. Chițu)

4 Stavronikita, *Aducerea Chivotului la Ierusalim, de către regele David*

5 Dionysiou, *Solomon adună preoții și bătrânii; Așezarea Chivotului în Sfânta Sfintelor*



4



5

Până la restaurarea ansamblului de pictură<sup>6</sup> nu se poate preciza cât din vechiul strat de secol XVI supraviețuiește sub cel brâncovenesc, sau în ce măsură el a fost îndepărtat: cu excepția diaconiconului, unde picturile originare se păstrează în mare parte, mici zone în proscomidiarul mare și în pronaos ar sugera că el a fost parțial acoperit de noile tencuieli și nu complet decapat, ca în cazul naosului Coziei. S-a avansat și ipoteza că biserica nu a fost pictată integral la origine<sup>7</sup>. De asemenea, gradul în care ordonanța vechilor picturi a influențat programul celor noi este greu de stabilit: dacă sobrietatea iconografică a pronaosului cu temă unică (sinaxarul) este departe de complexitatea tematică a pronaosurilor brâncovenești, în schimb iconografia naosului nu sugerează în mod deosebit racordări la structuri iconografice mai vechi<sup>8</sup>.

Cu totul aparte este însă iconografia marelui proscomidiar (fig. 2), conceput ca o încăpere separată de absida altarului și boltită longitudinal: structură rară în Țara Românească, fiind proprie tipului de biserică în cruce greacă înscrisă. Însăși funcția acestei încăperi este, de fapt, discutabilă, din moment ce amenajările necesare slujbei proscomidiei există pe latura nordică a absidei altarului: o masă de zid surmontată de un baldachin – asemănătoare celei de la Cozia și datând, ca și aceea, probabil tot din perioada brâncovenească – unde se află picturile proprii

<sup>6</sup> O primă restaurare s-a întreprins în anii 1962–1963, odată cu consolidarea bisericii.

<sup>7</sup> Ing. Dinu Moraru, „Câteva lucrări de grafică din epoca brâncovenească la Târgoviște”, în *SCIA.AP*, 11/2 (1964), p. 320.

<sup>8</sup> După I. D. Ștefănescu, iconografia de secol XVI este „presque partout (...), respectée” (*La peinture*, p. 135). Totuși, racordul dintre pictura de secol XVI păstrată în diaconicon și pictura brâncovenească arată modificări de program, inclusiv decalări ale registrelor pe peretele sudic al bisericii; Ioana Iancovescu, „Biserica domnească din Târgoviște. Pictura de secol XVI” <Arhiva>, în *SCIA.AP-sn*, 4 (48) (2014), pp. 159–181.



acestui loc, inclusiv amintitul pomelnicul al zugravilor. Rezolvarea originală a zonei de răsărit a încăperii, sub fereastră, este ascunsă de un glaf oblic adăugat tot în această etapă, ceea ce face imposibilă, în momentul de față, depistarea urmelor unei eventuale mese de zid. Încăperile laterale nu erau separate, la origine, de naos, decât la nivelul bolților, prin arcele înalte care racordează stâlpii altarului la pereții laterali ai bisericii. În perioada brâncovenească, aceste încăperi au fost închise cu zid, lăsându-se înspre naos doar câte o arcadă de acces; la restaurarea din 1962–3, zidul încăperii sudice a fost demolat<sup>9</sup>, revenindu-se la forma inițială, dar cel al încăperii nordice se păstrează până azi.

Bolta proscomidiarului a pierdut pictura în totalitate, iar registrul superior este și el distrus pe suprafețe mari. În concă se păstrează însă jumătatea inferioară a unei reprezentări care pare să fie a Maicii Domnului cu mâinile ridicate. Starea avansată de degradare a picturii nu permite identificarea Pruncului, dar prezența lui se poate bănui în această icoană în care Theotokos este profilată pe o slavă romboidală – albastră-gri suprapusă peste una roșie – între heruvimi. O schemă compozițională similară se află în conca simetrică a diaconiconului, unde *Duminica mironosițelor* înfățișează pe Hristos în slavă, după modelul întâlnit anterior la Bucovăț. Pe pereții laterali, la baza bolții – respectiv în dreptul concii – era un registru cu serafimi ținând ripide, din care nu s-a păstrat decât partea inferioară a ultimilor doi dinspre sud-vest.

Un registru cu profeți face înconjurul încăperii, pe toți cei patru pereți. Însă filacterele lor nu poartă decât simili-scrieri, fapt care ne privează de o posibilă cheie de descifrare a mesajului picturii. Selecția profeților este și ea neobișnuită: în centru Moise între cei doi regi, apoi se succed Isaia, Agheu, Miheia, Sofonie, Iona, Ieremia, Naum, Amos, Ioil și Osie – așadar nu profeții Întrupării, ci cei care, de regulă, sunt pictați fie pe turla naosului, fie pe calotele de pridvor. Dacă în pridvorul

3 Târgoviște, biserica domnească, proscomidiar, E. *Ducerea Chivotului*, (foto S. Chițu)



8 Târgoviște, biserica domnească, proscomidiar, n. „Zidirea casei”, (foto S. Chițu)

Judecății ei se referă la „ziua mâniei”, „ziua Domnului”, textele înscrise pe turla naosului vorbesc mai curând despre lăcașul Domnului, plinitor al legământului lui Dumnezeu cu oamenii<sup>10</sup>.

Registrul următor, cu scene, debutează la răsărit cu *Ducerea Arcei* (fig. 3), respectiv purtarea pe umeri, de către preoți, a Chivotului sfânt din Sion la Templul înălțat de Solomon, și descrisă în Cartea a treia a Regilor, la începutul cap. 8. Pasajul respectiv este inclus în cea de-a doua pericopă citită la praznicul Intrării în Biserică a Maicii Domnului și este invocat atât în omiliile patristice<sup>11</sup>, cât și în iconografia bizantină ca antetip al Maicii Domnului. Acest înțeles invită la plasarea episodului în contexte tipologice, ca în naosul paraclisului de la Chora<sup>12</sup> unde textul generează un mic ciclu de patru episoade. Însă zugravii cretani, inspirându-se din modelele paleologice parietale ori miniaturate și reducând ciclul la două scene (*Aducerea Chivotului la Ierusalim, de către regele David*, fig. 4; *Ducerea Chivotului în Templul lui Solomon și așezarea lui în Sfânta Sfintelor*, fig. 5), îl plasează în altar (la Lavra, 1535<sup>13</sup>, Stavronikita, 1545<sup>14</sup>, Dochiariou<sup>15</sup>) sau în apropierea lui, pe pilaștrii arcului triumfal (la Dionysiou, 1547<sup>16</sup>). La Târgoviște, Constantin limitază compoziția la procesiunea preoților, așa cum procedase și pictorul paraclisului de la Chora (fig. 6); că sursa lui directă nu fusese însă modelul bizantin, pe lângă deosebirile de ansamblu, o demonstrează detaliul carului cu boi din marginea scenei, detaliu preluat din compoziția procesiunii către Ierusalim, când chivotul fusese adus în car. Spre deosebire de toate modelele amintite, unde chivotul este prismatic și poartă un medalion monocrom cu chipul Maicii Domnului, la Târgoviște chivotul are forma unei biserici și medalionul lipsește.

Pe peretele de sud urmează *Pilda viei*, respectiv a lucrătorilor ucigași de la vie, parabolă a jertfei dreptilor care au premers lui Hristos (care și este pictat în marginea scenei) și imagine recurentă în pridvoarele brâncovenești. La vest este prefigurarea „clasică” a Răstignirii: *Înălțarea șarpelui în pustie* (fig. 7), cu aceeași schemă compozițională ca în pronaosul bisericii mari de la Hurezi și aceeași inscripție<sup>17</sup>.

- 10 Pentru cuvintele profeților din pictura brâncovenească, v. Corina Popa *et alii*, *Repertoriul picturilor brâncovenești. I. Județul Vâlcea*, București, 2008, *pass*.
- 11 Sirarpie der Nersessian citează omilia a doua a sf. Ioan Damaschin la Adormirea Maicii Domnului, în care ducerea Arcei este comparată cu ducerea în procesiune a trupului Maicii Domnului („Program and Iconography of the Frescoes of the Parecclesion”, în *The Kariye Djami*, IV, Londra, 1975, p. 338).
- 12 *The Kariye Djami*, III, nr. 231–234.
- 13 Gabriel Millet, *Les Monuments de l’Athos. I. Les peintures*, Paris, 1927, pl. 118.2–3.
- 14 Manolis Chatzidakis, *The Cretan Painter Theophanis. The final phase of his art in the wall-paintings of the Holy Monastery of Stavronikita*, M-rea Stavronikita, 1986, pl. VIII.19 și IX.22.
- 15 G. Millet, *Les Monuments*, pl. 219.3.
- 16 *Ἐρὰ Μονῆ Ἁγίου Διονυσίου. Οἱ Τοιχογραφίες τοῦ Καθολικοῦ*, Sfântul Munte, 2003, fig. 142, 143.
- 17 Corina Popa, Ioana Iancovescu, *Mănăstirea Hurezi*, București, 2009, fig. 139 și Anexa, pronaos nr. 39.

6 Chora, paraclis, naos s.

*Ducerea Chivotului spre Templu*

7 Târgoviște, biserica domnească, proscomidiar, vedere spre V: mucenici, profeți, *Înălțarea șarpelui*, ierarhi (foto S. Chițu)

9 Bolnița de la Hurezi, pridvor. *Lapidarea sf. Ștefan* (foto arh. B. Teodor)



6



7



9

Ciclul se încheie la nord cu „Zidirea casei” (fig. 8), imagine fără precedent iconografic cunoscut, în care Hristos cu o mistrie în mână, în fața unui altar cu ciboriu, primește „pietrele bisericii”, respectiv jertfa mucenicilor, reprezentați purtând pe umeri câte o lespede de piatră. Metafora pietrelor pe care se zidește biserica, având teme evanghelic (Mt. 16. 18; v. și 1 Petru 2. 5: „Și voi înșivă, ca pietre vii, zidiți-vă drept casă duhovnicească, preoție sfântă, ca să aduceți jertfe duhovnicești, bine-plăcute lui Dumnezeu, prin Iisus Hristos”), pare să fi fost un „memento” al epocii brâncovenești – marcată de dramele noilor mucenici ai Ortodoxiei, în regiunile Unirii cu Roma – din moment ce ea este reluată, în altă formă, în scena lapidării sf. Ștefan, pictată tot atunci (1699) în pridvorul bolniței de la Hurezi și reprodușă în 1702 în pronaosul schitului Sf. Ștefan din același complex: îngeri ridică pietrele martiriului, zidind cu ele Ierusalimul ceresc (fig. 9).

În registrul inferior, obișnuita teorie de sfinți ierarhi cuprinde siluetele, convergente spre axul răsăritean, a zece episcopi, înfățișați purtând Evanghelia ori filactere cu texte de ecfonise ori rugăciuni comune celor două principale liturghii. În glaful ferestrei de răsărit, imaginile a doi îngeri cu pecețile hristice și a unui serafim în cheia glafului au supraviețuit din pictura de secol XVI – ca și câteva fragmente din draperia din partea inferioară a pereților.

Raritatea proscomidierelor mari, separate de altar, în Țara Românească, fragilizează analizele tipologice; la Târgoviște, suspiciunea unui „palimpsest” invită la prudență. Nici comparația cu proscomidiarul de la Hurezi nu este relevantă, acesta fiind conceput pe alte coordonate. Din capul locului frapează faptul că marile teme ale sacrificiului nu sunt prezente aici, ele fiind pictate în proscomidiarul mic, amenajat în spațiul absidei altarului, unde se află *Răstignirea și Împăratul Slavei*. Deși încăperea de la nord de altar este dominată de figura Maicii Domnului, numai scena de la răsărit, *Ducerea Chivotului*, ar putea fi corelată la o eventuală tematică marială – nedocumentată în Țara Românească până acum, dar nu străină iconografiei athonite, ca de pildă de la Protaton<sup>18</sup>. Însă forma Chivotului, absența medalionului cu chipul Maicii Domnului și chiar textele înscrise pe filacterele ierarhilor orientează înțelegerea în altă direcție: proscomidiarul mare de la Târgoviște pare să fie un chip al Bisericii, întruchipată în mod ideal de Maica Domnului (conca; *Ducerea Chivotului*, antetip al Intrării în Biserică a Maicii Domnului) și întemeiată pe Jertfa lui Hristos (*Înălțarea șarpelui*), a dreptilor care L-au precedat (*Pilda viei*) și a mucenicilor Legii noi („Zidirea casei”).

Se conturează astfel o izbitoare paralelă cu chipul Bisericii zugrăvit de sf. Gherman, patriarhul Constantinopolului: „cerul pământesc [Maica Domnului] întru care locuiește (...) Dumnezeu cel ceresc, închipuind răstignirea [*Înălțarea șarpelui*], înmormântarea și învierea lui Hristos, mai preaslăvită decât Cortul Mărturiei lui Moise [*Chivotul*], preînchipuită în Patriarhi, așezată pe temelii în Apostoli [„Zidirea casei”], întru care este izbăvirea și Sfintele Sfinților [textul înscris pe filacterul sf. Mitrofan], mai înainte vestită în profeți [registrul al doilea], preaimpodobită în ierarhi [registrul al patrulea], desăvârșită în martiri [*Pilda viei*, „Zidirea casei”] și înălțată pe tronul cel cu sfințele lor moaște”<sup>19</sup>. Textul sf. Gherman (*Historia ecclesiastica*) circula în epocă, în versiunea originală, grecească, fiind publicat în 1526 la Roma, apoi și la Paris în 1560 și 1624<sup>20</sup>; o versiune latină, respectiv traducerea lui Anastase Bibliotecarul, legatul carolingian, din 869–870 când se afla la Constantinopol, a circulat de asemenea în manuscris<sup>21</sup>. Că însă textul sf. Gherman a putut inspira direct creația unui program iconografic complex, cum este cel al proscomidiarului de la Târgoviște, rămâne o ipoteză, în lipsa datelor despre modul de alcătuire a programelor iconografice la acea vreme; strânsa asemănare dintre textul patristic și pictura de la 1698 poate fi și numai o dovadă a ortodoxiei gândirii tradiționale a iconografului.

18 G. Millet, *Les monuments*, pl. 32.1–3. Din sec. XVI, chipul Platytereii se plasează în calota diaconiconului: *ibidem*, pl. 120.3 (Lavra), pl. 219.1 (Dochiaru), pl. 160.2 (Kutlumus).

19 Sf. Gherman al Constantinopolului, *Tâlcuirea Sfintei Liturghii*, București, 2000, p. 11–12 (trad. pr. Nicolae Petrescu).

20 R. p. René Bornert, *Les commentaires byzantins de la Divine Liturgie du VII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1966, p. 125.

21 *Ibidem*, p. 127.

Complexitatea programului proscomidiarului pare așadar mai aproape de spiritul picturii brâncovenești decât de cel al secolului al XVI-lea; recuperarea unui model paleolog – pe filieră cretană – se înscrie în trăsăturile culturale ale epocii brâncovenești<sup>22</sup>.

ANEXA. Programul iconografic al proscomidiarului bisericii domnești din Târgoviște<sup>23</sup>

1. **Bolta:** pictură căzută

2. **Primul registru, la nașterea boltii:** Ε (conca): [Maica Domnului cu Pruncul] în slavă între heruvimi; (S, [N]) serafimi cu ripide; (V) ?

3. **Arcul de vest, intrados:** medalioane cu mucenici: Ethimos (?) ([O ΑΓΙΟΣ] ΑΙΘΥΜΟΣ, [ὁ ἅγιος] Αἰθύμος), ?, ?, ? ([O ΑΓΙΟΣ] [...], [ὁ ἅγιος] [...])

4. **Timpanul de vest:** serafim

5. **Registrul al doilea:** profeți: Ε, David (O ΠΡΟΦΗ(ΤΗ)C ΔΑΔ., ὁ προφή(της) Δα<βί>δ), Moise (O ΠΡΟΦΗΤΗC ΜΟΥCΗC, ὁ προφήτης Μωϋσῆς), înțeleptul Solomon (O CΟΦΟC CΟΛΟΜΟΝ, ὁ σοφός Σολομών)//S: Isaia (O ΠΡΟΦΗ(ΤΗ)C ΗCΑΙ., ὁ προφή(της) Ἴσσαι<ας><sup>24</sup>), Agheu (O ΠΡΟ(ΦΗΤΗ)C ΑΓΓΕΟC, ὁ προ(φήτης) Ἀγγαῖος), Miheia (O ΠΡΟ(ΦΗΤΗ)C ΜΙΧΑΙ., ὁ προ(φήτης) Μιχαί<ας>), Sofonie (O ΠΡΟ(ΦΗΤΗ)C CΟΦΟΝΙ., ὁ προ(φήτης) Cοφονί<ας>)//V: Iona ([O Π]ΡΟ[(ΦΗΤΗ)C] ΙΩΝΑC, [ὁ π]ρο[(φήτης)] Ἰωνᾶς), Ieremia (O ΠΡΟ(ΦΗΤΗ)C ΙΕΡΕΜΙ., ὁ προ(φήτης) Ἰερεμί<ας>), Naum? (O ΠΡΟ[(ΦΗΤΗ)C] Ν[...], ὁ προ[(φήτης)] Ν[αούμ]//N: ?, Amos (O ΠΡΟ(ΦΗΤΗ)C ΑΜΜΩC<sup>25</sup>, ὁ προ(φήτης) Ἀμώς), Ioil (O ΠΡΟ(ΦΗΤΗ)C ΙΩΗΛ, ὁ προ(φήτης) Ἰωήλ), Osie (O ΠΡ[...] ΩCΙΕ, ὁ πρ[οφήτης] Ὠσηῆ)

6. **Registrul al treilea:** Ε, Ducerea Arcei („Preoții cei ce duc Chivotul”, ΟΙ ΙΕΡΕΙC, ΟΙ ΑΙΡΟΝΤΕC ΤΗΝ ΚΙΒΩΤΟΝ, οἱ ἱερεῖς οἱ αἰροντες τὴν κιβωτὸν: cf. 3 Regi 8, 3–4); S: Pilda viei (IC. XC., Ἰ<ησοῦ>C Χ<ριστὸ>C; Η ΠΑΡΑΒΟΛΗ ΤΟΥ ΑΜΠΕΛΩΝΟC, ἡ παραβολὴ τοῦ ἀμπελῶνος: Mt. 21, 33–41; Mc. 12, 1–9; Lc. 20, 9–16); V: Înălțarea șarpelui („Moise înalță șarpele în pustie”, O ΜΩΥCΗC ΥΨΩCΕ[N] ΤΟΝ ΟΦΕΝ ΕΝ ΤΗ ΕΡ[ΕΜ]Ω<sup>26</sup>, ὁ Μωϋσῆς ὕψωσε[v] τὸν ὄφιν ἐν τῇ ἐρ[ήμ]ῳ: cf. Num. 21, 6–9); N: „Zidirea casei” (IC. XC., Ἰ<ησοῦ>C Χ<ριστὸ>C; Η ΗΚΟΔΩΜΗ ΤΟΥ ΟΙΚΟΥ, ἡ οἰκοδομὴ τοῦ οἴκου)

7. **Registrul al patrulea:** ierarhi: Ε, Evtihie (O ΑΓΙΟC ΕΥΤΥΧΙΟC, ὁ ἅγιος Εὐτύχιος), îngeri și serafim (fereastră; pictură de secol XVI), Mitrofan (O ΑΓΙΟC ΜΡΟΦΑΝΗC., ὁ ἅγιος Μ<ρη>ροφάνης; pe filacter: „Sfintele, sfinților”, ΤΑ ΑΓΙ/Α ΤΟΙC/ ΑΓΙΟΙC, τὰ ἅγια, τοῖς ἁγίοις; ecfonis înainte de frângere)//S: Nichifor (O ΑΓΙΟC ΝΙΚΗΦΟΡΟC, ὁ ἅγιος Νικηφόρος; pe filacter: „Cel ce binecuvântezi pe cei ce Te binecuvântează, Doamne”, O ΕΥΛΟ/ΓΩΝ/ ΤΟΥC ΕΥ/ΛΟΓΟΥΝΤ./ CΕ/ ΚΕ., ὁ εὐλογῶν τοὺς εὐλογοῦντ<άς> Cε, Κ<ύρι>ε: rugăciunea amvonului), Andrei Criteanul (O ΑΓΙΟC ΑΝΔΡΕ./ ΚΡΗΤΗC<sup>27</sup>, ὁ ἅγιος Ἀνδρέ<ας> Κρήτης), Grigore al Nyssei (O ΑΓΙΟC ΓΡΗΓΟΡΙΟC/ ΝΥCCHC<sup>28</sup>, ὁ ἅγιος

22 Corina Popa, „Tradiție și «renaștere» bizantină în arta epocii brâncovenești”, în *Arta istoriei – Istoria artei. Academicianul Răzvan Theodorecu la 65 de ani*, București, [2004], pp. 139–156.

23 Între [ ] s-au notat întregirile lacunelor, cu ( ) literele suprascrise, iar cu < > abrevierile.

24 Pentru redarea numelor profeților am optat pentru versiunea din *Septuaginta*, editată de Alfred Rahlfs și Robert Hanhart, Stuttgart, 2006.

25 Această ortografie se regăsește la Hurezi: *Repertoriul*, catoliconul, pronaos, sinaxar, iunie 15.

26 Întregirile s-au făcut după scena corespunzătoare din pronaosul catoliconului de la Hurezi. *Ibidem*, nr. 39.

27 Notat în scriere cursivă.

28 *Idem*.

Γρηγόριος [τῆς] Νύσσης)//V: Vlasiu (Ο ΑΓΙΟΣ ΒΛΑΣΙΟΣ, ὁ ἅγιος Βλάσιος), Pavel (Ο ΑΓΙΟΣ ΠΑΥΛΟΣ, ὁ ἅγιος Παῦλος)//N: Metodie (Ο ΑΓΙΟΣ ΜΕΘΟΔΙΟΣ, ὁ ἅγιος Μεθόδιος; pe filacter: „Ca și aceștia împreună cu noi să slăvească”, INA K./ ΑΥΤΟΙΣ/ CYN I/MIN/ ΔΟΞΑ (sic), ἵνα κ<αί> αὐτοὶ σὺν ἡμῖν δοξά[ζωσι]: ecfonis după rugăciunea catehumenilor), Proclu (Ο ΑΓΙΟΣ ΠΡΟΚΛΟΣ, ὁ ἅγιος Πρόκλος), Silvestru al Romei (Ο ΑΓΙΟΣ ΣΙΛΒΕΣΤΡΟΣ/ ΡΩΜΙC<sup>29</sup>, ὁ ἅγιος Σιλβέστρος/Ρώμης; pe filacter: „Că a Ta este stăpânirea”, ΟΤΙ ΟΥΝ ΤΟ ΚΡΑΤΟΣ (sic), ὅτι Οὐν τὸ κράτος: ecfonis la antifonul al doilea).

#### 8. Draperie (sec. XVI și 1698)

#### LES PEINTURES DE LA PROTHÈSE DE L'ÉGLISE PRINCIPALE DE TÂRGOVIȘTE

L'ÉGLISE PRINCIPALE DE Târgoviște fut bâtie vers 1583, mais les peintures originales, datant, probablement, de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, furent couvertes en 1698 par une nouvelle couche, due aux zographes Constantinos, Ioan, Ioachim et Stan, invités par le voïvode Constantin Brancovan à restaurer l'église de ses prédécesseurs. Ce décor initial ne se conserve aujourd'hui que dans le diaconicon et sur des petites surfaces dans les autres compartiments de l'église.

L'église de plan en croix grecque offre de larges espaces aux annexes voutées du sanctuaire qui, à l'origine, n'étaient pas séparées de l'espace de la nef. Au temps de Brancovan, elles ont été murées, ne laissant qu'une arcade de passage vers l'église.

La voûte de la prothèse a perdu les images centrales qui étaient suivies par un registre avec séraphins et un autre avec prophètes ; la conque est occupée par une image grandiose de la Vierge. Un registre de scènes présente *Le transfère de L'Arche dans le Temple* (E), sujet paléologue repris dans les peintures athonites, *La parabole des vigneron* (S), *Le serpent d'airain* (O) et « *L'élévation de la Maison* » (N), d'après l'inscription, une image sans précédent connu, avec le Christ devant l'autel, portant une truelle dans la main, devant une file de disciple portant sur les épaules de lourdes dalles de pierre – métaphore des pierres vivantes sur lesquelles l'église est bâtie. En bas, une théorie d'hérarques se dirige vers l'Est, avec des phylactères portant des textes liturgiques.

Le profil du programme s'éloigne des structures iconographiques connues, mariales ou visant le Sacrifice du Seigneur, en offrant une image de l'Eglise universelle (La Vierge, *l'Arche*), fondée sur le sacrifice du Christ (*Vigneron*, *Le serpent*) et des martyres (*L'élévation de la Maison*), comme une parallèle iconographique du texte de St. Germain de Constantinople (*Historia ecclesiastica*) – texte grec accessible à l'époque. La complexité du programme rapproche cet ensemble surtout de l'esprit de l'époque brancovane, en réfutant ainsi l'hypothèse de la reprise du programme iconographique d'origine. (*Résumé par I. Iancovescu*)

## Elemente arhaice în inscripțiile din pridvorul bolniței de la Hurezi

Ruxandra Lambriu

LUCRAREA DE FAȚĂ își propune să cerceteze din punct de vedere lexical inscripțiile în limba română ce apar în frescele din pridvorul bolniței de la mănăstirea Hurezi, județul Vâlcea (scena *Viața adevăratului călugăr*).

Ctitorie a domnitorului Constantin Brâncoveanu, complexul monastic de la Hurezi (secolul al XVII-lea) se află pe Lista patrimoniului mondial UNESCO, alături de alte șase obiective din România – bisericile din Nordul Moldovei, bisericile de lemn din Maramureș, bisericile fortificate din Transilvania, fortărețele dacice din Munții Orăștiei, cetatea medievală Sighișoara, Delta Dunării.

Din întreg ansamblul vâlcean, cel mai cunoscut monument este, desigur, catholiconul sau biserica mare din incintă, capodoperă a artei brâncovenești. În apropiere se află și o biserică mică, mai puțin vizitată de către pelerini și turiști, amplasată în afara incintei mănăstirești, spre est<sup>1</sup>. Este vorba despre capela bolniței mănăstirii, care făcea parte dintr-un așezământ destinat îngrijirii bolnavilor, astăzi dispărut. Biserica-bolniță este înconjurată de cimitirul unde sunt înmormântați, prin tradiție, monahii și monahiile care au viețuit în obștea respectivă.

Construcția datează de la 1699 (în anul 1696 a fost terminată și în 1699 pictată), fiind ctitorită de către soția lui Constantin Brâncoveanu, Maria, întru pomenirea părinților și a strămoșilor ei. Pisania sculptată din pridvor dă seamă de toate acestea:

„† Râvnind și urmând în toate bunele fapte, bl<a>gocestevie Mariia, luminata do<a>mnă, pe preînălțat soțu[l] său, Io<an> Constandin Băsărab voevod și precum soțu[l] și domnu[l] ei, beseareca cea mare, în cinstea marilor împărați și sfinți, Constandin și Elena, den temelie o au rădicatū și o au înfrumusețat, așa și măria ei, în slava de Dumnezeu Născătoarei Fecioare și stăpânii noastre, a zidit această sf<â>ntă beserecuce bolniță, făcând-o ca în veaci bună pomenire stremoșilor, moșilor și părinților lor să rămâe și al lor nemortu nume, isprăvind-o la al optulea an al domnii lor, la leatu de la zidirea lumii 7205 (1696), luna septemvrie 20 zile”<sup>2</sup>.

În afară de această pisanie sculptată din pridvor, apare și o pisanie pictată în naos, tot deasupra ușii de la intrare, text care amintește în special de „împodobirea” bisericii și care îi menționează și pe zugravi: „† Dentru ale tale aducu sf<i>nții tale, Stăpână, această sf<â>ntă și dumnezăiască besearică, ca o mireasă împodobită, precum pe dânnafară, așa și cu de toate podoabele împodobită și pe dânlăuntru, întru cinstea și lauda Adormirii sf<in>ții tale, Născătoare de Dumnezeu, ca pomenire și ei să fie, moșilor, părinților și nooă în veaci. Și s-au zugrăvit la leat 7207<sup>3</sup> mai, 31 zile; și ispravnic fiind chir Ioan arhiimandrit, egumen. Eu am scris, mâna greșitului Preda și Nicola zugravi, Efrem”<sup>4</sup>.

Bisericile-bolniță însoțesc câteva ansambluri mănăstirești din Țara Românească, cum ar fi Cozia, Bistrița, Câmpulung, Brâncoveni, Polovragi sau Govora. Fiind o construcție auxiliară,

- 1 Bolnița face parte dintr-un ansamblu de patru biserici conceput în formă de cruce care să înconjoare mănăstirea: la est bolnița, la nord Sf. Apostoli, la vest Sf. Ștefan și la sud Sf. Arhangheli; v. Corina Popa, Ioana Iancovescu, Elisabeta Negrău, Vlad Bedros, Ruxandra Lambriu (traduceri din lb. slavonă), Natalia Trandafirescu (traduceri din lb. greacă), *Repertoriul picturii murale brâncovenești. I Județul istoric Vâlcea*, Ed. UNARTE, București, 2008 (în continuare *Repertoriul*), p. 43.
- 2 Constantin Bălan, *Inscripții medievale și din epoca modernă a României. Județul istoric Vâlcea*, București, 2005, s.v. 817.
- 3 1699.
- 4 C. Bălan, *Inscripții*, s.v. 818.

de tip capelă, biserița de la Hurezi, ca și cele pomenite mai sus, are o arhitectură simplificată, fiind alcătuită din altar, naos și pridvor (pronaosul lipsește).

O inscripție din pridvor, aflată în dreptul figurii starețului Pahomie, menționează că mânăstirea (deci și bolnița) a(u) avut de suferit în timpul războiului ruso-turc: „1789 fiind răzmiriță și nevoie mare în țară de nemți și de turci, au venit un saraschiar [*i. e.* comandant militar] cu oaste turcească de au șazut în mânăstire și multe stricăciuni s-au făcut”<sup>5</sup>. După anii aceia au avut loc reparații și repictări, care din fericire pentru epigrafist au ocolit inscripțiile, dar au afectat pictura originală și chipurile de sfinți.

Tot în pridvor, în dreapta intrării, sunt reprezentați cei doi stareți care s-au îngrijit de construcția, pictarea și apoi de reparațiile din secolul al XVIII-lea: Ioan și Pahomie. În stânga, în directă legătură cu aceste două figuri de monahi, se află motivul iconografic cunoscut sub numele de *Viața adevăratului călugăr*, o temă cu caracter moralizator și încurajator totodată pentru călugării și frații obștei<sup>6</sup>. Călugării ca figură iconografică sunt prezenți și în scena *Corabia creștinătății* – corabia condusă de Iisus, cârmaci al Bisericii, cu călugării și apostolii la vâsle – și în scena *Moartea Sfântului Efreem Sirul*, ambele din pridvor. După cum se observă, toate scenele au un caracter eshatologic, în deplin acord cu funcția bisericii-capelă, la fel cum este și hramul acesteia – Adormirea Maicii Domnului<sup>7</sup>.

Ideile centrale ale scenei asupra căreia ne-am concentrat atenția, *Viața adevăratului călugăr*, sunt pericolul abaterii de la dreapta credință și lupta pentru dobândirea virtuților. De altfel, scena este destinată, de obicei, împodobirii trapezelor<sup>8</sup>. Figura călugărului răstignit trimite în mod evident la sacrificiul cristic pe care cel ce se leapădă de cele lumești trebuie să fie pregătit să-l primească, pentru a pune cu adevărat în practică idealul creștin *Imitatio Cristi*. „Dacă vrea cineva să vină după Mine, să se lepede de sine, să-și ia crucea și să-mi urmeze Mie”, sună versetul de la Matei 16. 24, adeseori citat în legătură cu viețuirea în mânăstire. La fel ca în cazul reprezentărilor *Judecării de Apoi* în care în stânga sunt reprezentați păcătoșii, în stânga călugărului răstignit apar monahii leneși, pe care îi pândește focul gheenei (reprezentat alegoric prin gura unui balaur), iar în dreapta este figurat un călăreț, *Lumea cea deșartă*, care își îndreaptă sulita spre călugăr, îndemnându-l „Pogoară dupe cruce, pogoar[ă]”. În jurul monahului răstignit sunt inscripții pe filactere cu virtuțile vieții ascetice – smerenia, curăția – și cu citate din Psalmi, din evanghelii sau din *Pateric* cu referire la părțile trupesti supuse chinului în vederea mântuirii sufletului: „Îngrădii urechile mele și legături grumazilor” [am pus], „Învățătură puși ochilor miei”, „Genunuchile (sic) mele slăbire de post”, „De la toate căile hicleane păzii picioarele mele”. Aceste inscripții nu sunt transcrise după erminiile epocii, ci sunt traduse liber în limba română (sunt de altfel singurele texte în limba română care însoțesc o scenă iconografică la bolniță, celelalte fiind în limba slavonă). Chiar dacă sunt puține ca număr, ele păstrează arhaisme și regionalisme care nu se mai regăsesc într-o altă inscripție murală sacră de la ansamblul Hurezi. În cazul scenei pe care o discutăm, cele câteva texte care o însoțesc aparțin în mod excepțional limbii române vii, vorbite la momentul respectiv în zona de origine a zugravilor<sup>9</sup>, și ele reprezintă intervenția lor personală, ieșirea din canonul iconografic ce presupune reluarea unor surse livrești. De altfel, nu sunt prezente toate textele indicate în Erminie<sup>10</sup>.

Inscripțiile din această scenă au fost editate într-un repertoriu abia de curând, ca rezultat al unui proiect CNCIS coordonat de prof. univ. dr. Corina Popa<sup>11</sup>. Până la acest moment, o parte din texte au mai fost citate, dar nu integral și nu cu o transcriere adecvată. În 1910, Abcar Baltazar,

5 *Ibidem*, s.v. 822.

6 V. Corina Popa, „L’Iconographie de la peinture de l’exonarthex des églises brancovanes”, în *RRHA.BA*, 45 (2008), p. 89.

7 V. Corina Popa, Ioana Iancovescu, *Mânăstirea Hurezi*, Ed. Simetria, București, 2009, p. 86.

8 V. Dionisie din Furna, *Erminia picturii bizantine*, Ed. Sophia, București, 2000 (în continuare *Erminia*), p. 239.

9 V. și Radu Crețeanu, „Zugravi din județul Vâlcea”, în *RMM.MIA*, 49/2 (1980), p. 94 (s.v. *Preda 1*).

10 V. *Erminia*, pp. 220–221.

11 Proiectul „Repertoriul picturilor murale brâncovenești, zona Vâlcea”, derulat de Universitatea Națională de Arte din București, grant CNCIS tip A nr. 847, 2006–2008.

descriind scena din pridvor, aprecia inscripțiile ce o însoțeau ca „ne semnificative” sau chiar „bizare”<sup>12</sup>. Lecțiunile sale sunt de cele mai multe ori greșite: în loc de *Puseși rostului meu ferire*, lectura sa este *fericire*; în loc de *îngrădii citează îngărădind*; *și lumii întru mâinile voastre arzând* în loc de *lumini... arzând*; citatul de la Apocalipsă 1. 18 *Eu fui mort și înviai*, neidentificat, l-a dus pe cercetător pe pista greșită a temei Învierea lui Lazăr ș.a.m.d. Alte referiri directe la aceste inscripții nu am mai găsit, cu excepția unui studiu de dată recentă despre bisericile bolniță din Țara Românească<sup>13</sup>, în care este transcrisă necritic lectura lui Baltazar din 1910.

Vom reda în continuare inscripțiile ce însoțesc fresca, atât în grafie chirilică, cât și latină<sup>14</sup>:

тгръдин зрекиле мѣле ши легътари гръмазилор съи / Îngădii urechile mele și legături grumazilor săi  
 Фїи крединчос пньь ла моар[те] шици вои да цїе вїаца де вѣчи / Fii credincios până la moar[te] și-ți voi da ție viața de veaci (Apocalipsa 2. 10)  
 ачелва ва Фи черюл ши латрѣ / Aceluia va fi ceriul și laturia  
 ши лвмини ттрѣ мьинїле воастре арънд / Și lumini întru mâinile voastre arzând (Luca 12. 35)  
 нз щти[ѣ] роствзлї мїеѣ ферїре / Nu ști[u] rostului meu ferire (cf. Ps. 16. 4)  
 твѣцѣтѣрь пвши вкїлор мїеи / Învățătură puși ochilor miei  
 тѣ ещи домне нѣдѣждѣ мѣ / Tu ești, Do[a]mne, nădejdea mea (Ps. 141. 5)  
 смеренїѣ / Smereniia  
 кърѣцїѣ / Curăția  
 ка съ Фїе мїжлоачїле воастре тчїсе / Ca să fie mijloacile voastre înci[n]se (Luca 12. 35)  
 цензнвкїле мѣле слѣбїре де пост / Genunchile mele slăbire de post (Ps. 108. 23)  
 де ла тоате кїле хїклѣне пзїи пїчлоарїле мѣле / De la toate căile hicleane pазii picioarile mele (Psalmul 118. 101)  
 нз дарєци локѣл вострѣ дїаволѣл[ѣ] / Nu dareți locul vostru diavolul[ui]  
 еѣ фвї мо[р]т ши твїаи / Eu fui mo[r]t și înviai (Apocalipsa 1. 17–18)  
 мїе лѣмѣ съ рѣстїгнїи ши еѣ лѣмїи мѣ рѣстїгнїи / Mie lumea să răstigni și eu lumii mă răstignii (cf. Galateni 6. 14)  
 погларь дѣне крѣче погларь[ѣ] / Pogoară dupe cruce, pogoar[ă] (Marcu 15. 30)

În continuare vom face inventarul arhaismelor și regionalismelor care apar în texte. Ele sunt specifice regiunii Gorj-Vâlcea, o contribuție certă la stabilirea zonei de proveniență a zugravului / zugravorilor.

Arhaismele pot fi grupate în felul următor:

#### A. Fonetisme arhaice:

1. Formele *mieu*, *miei*, atestate frecvent în textele de secol XVI (așa cum s-a spus mai sus, pictura este datată la sfârșitul secolului al XVII-lea), care reprezintă tratamentul normal al lui *e* accentuat din latinescul *meus*. Formele mai noi *meu*, *mei* din limba română au fost refăcute prin analogie cu femininul *mea*, unde *e* nu a fost diftongat<sup>15</sup>.
2. Formele rotacizante *ceriu* și *laturia*, tot de secol XVI.
3. Adjectivul *hiclean* din maghiarul *hitlen* (atestat în Psaltirea Hurmuzaki, început de secol XVI)<sup>16</sup>.

12 Abcar Baltazar, „Frescurile de la Hurezi (Bolnița și trapeza)”, în *BCMI*, 3 (1910), p. 11.

13 Luiza Zamora, *Biserici bolniță din Țara Românească în secolele XVI–XVIII*, Grupul Român pentru o Istorie Alternativă ([www.patzinakia.ro](http://www.patzinakia.ro)), București – Cluj-Napoca, 2007, [http://www.patzinakia.com/ONLINEBOOKS/Luiza-BOLNITE/09\\_horezu.pdf](http://www.patzinakia.com/ONLINEBOOKS/Luiza-BOLNITE/09_horezu.pdf), p. 55.

14 După *Repertoriul*, p. 142.

15 *Tratat de dialectologie românească*, Valeriu Rusu (coord.), Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 1984, p. 169.

16 Vezi Alexandru Rosetti, *Istoria limbii române*, I. *De la origini până la începutul secolului al*

## B. Substantive:

1. Substantivul *rost* cu sensul originar de *gură*, din lat. *rostrum*.
2. *Laturia* cu sens de margine<sup>17</sup>.
3. *Genuchile* [meale] – în secolele xv–xvi, acest substantiv era neutru și nu masculin<sup>18</sup>.
4. Elementul autohton *grumazi*, articulat cu articol hotărât *grumazile*.

## C. Construcții arhaice:

1. Forma de plural a imperativului negativ cu infinitivul lung *nu dareți* = să nu dați, o trăsătură arhaică a limbii române păstrată până astăzi în graiurile olteneste.
2. Folosirea infinitivului lung în locul conjunctivului: [*nu știui rostului*] *ferire* (= nu am știut să îmi păzesc/feresc gura).

## II. Regionalismele excerptate sunt:

## A. Particularități fonetice ale graiului oltenesc

1. Prepoziția *dupe* în loc de *de pe*.
2. Trecerea lui *e* la *ă* după siflanta *s* cu pronunție dură: *să răstigni* (în loc de *se răstigni*).
3. Menținerea vocalei palatale anterioare *e* după *r* (în mod normal *r* se pronunță dur și vocala trece în seria centrală *ă*): genunchile *slăbire* (în loc de *slăbiră*).
4. Închiderea lui *e* neaccentuat la *i* în cuvinte cu două silabe postonice conținând vocala *e*: *mijloacile*, *picioarile*.

## B. Gramaticale

1. Perfectul simplu apare la aproape toate verbele consemnate: *îngrădii* urechile mele, învățătură *puși* ochilor mei, genunchile *slăbiră* de post, *păzii* picioarele mele, *fui mort și înviai*, [lumea mi *să*] *răstigni* și eu *mă răstignii* [lumii].

În concluzie, scena *Viața adevăratului călugăr* din exonarthexul bolniței Hurezi oferă în mod neașteptat câteva fragmente de limbă română vie, traduceri spontane ale unor texte din *Erminie* care la vremea respectivă încă circulau în limba slavonă. Caracteristice acestor texte sunt numeroase arhaisme și regionalisme (mai exact oltenisme), care nu se regăsesc în textele târzii ale *Erminiei* traduse în limba română și nici în textul *Bibliei de la București*, care, deși tipărită în 1688, se presupune că a circulat în mediul monastic brâncovenesc și înainte de această dată.

## ARCHAIC FEATURES OF THE INSCRIPTIONS

## FROM THE EXONARTHEX OF THE HOSPITAL CHAPEL IN HUREZI

THE PAPER AIMS to provide a lexical analysis of the inscriptions in the scene 'The Life of the True Monk', painted in the exonarthex of the hospital chapel (Bolnița) of the Hurezi Monastery, Vâlcea County. These inscriptions are fragments of oral Romanian, spontaneous translations of some texts in the *Hermeneia*, which still circulated, at that time, in Slavonic. These texts are characterized by numerous archaisms and regionalisms (mainly from Oltenia), which are not to be found in the late *Hermeneia* texts translated into Romanian, nor in the *Bucharest Bible*, which, although printed in 1688, is supposed to have been familiar to the Brancovan monastic milieu before this date. (Abstract by R. Lambriu)

xvii-*lea*, ediție definitivă, București, 1986, (în continuare Rosetti, *ILLR*) p. 481.

17 În Lazăr Șăineanu, *Dicționar universal al limbei române*, a opta edițiune revăzută și adăogită, Craiova, f.a., p. 357, s.v. *lature*, sensul 2 sună astfel: „partea laterală, margine: «Ședea pe laturea carului»”.

18 Rosetti, *ILLR*, p. 543.

## Iconografia pronaosului în bisericile de secol al XVIII-lea din zona București-Ilfov

Cristina Cojocaru

AȘA CUM SE ÎNTÂMPLĂ în cazul tuturor spațiilor de cult care au un rol activ în scenariul liturgic, iconografia pronaosului se află, în logica tradiției de reprezentare bizantine, într-o relație determinativă în raport cu funcțiile sale. În primul rând, ca anticameră pe axa de intrare către altar, nartexul este un spațiu de pregustare și pregătire pe drumul către mântuire, rolul său principal fiind acela de a aminti credincioșilor cea mai importantă condiție de fundamentare a credinței creștine – Întruparea Fiului. De asemenea, pronaosul are un pregnant caracter funerar, aici oficiindu-se, în vechea și buna tradiție, slujbele înmormântării și botezului, pomenirea morților și slujba litiei. Este și locul în care se săvârșește cel mai adesea Taina Spovedaniei, spălarea ritualică a picioarelor în Joia Mare, precum și împărțirea litiei, anafurei și aghesmei, păstrate în acest spațiu peste timp, fapt ce imprimă decorului mural anumite accente euharistice și soteriologice. Nu în ultimul rând, nartexul este asociat, prin tradiție, părții femeiești, fiind locul predilect de așezare a credincioaselor care iau parte la Sfintele Slujbe, așa cum reiese din texte de epocă și contracte de zugrăvi redactate în secolele al XVIII-lea și al XIX-lea, unde era numit explicit „tinda fâmeelor”<sup>1</sup> sau „biserica muierilor”<sup>2</sup> și i se atribuia o iconografie specifică, adaptată acestui statut. Așadar, cele două coordonate cardinale ale iconografiei pronaosului sunt cea marială și cea eclesială, care converg și se suprapun în concepția dogmatică a Maicii Domnului ca Biserică. Această asociere activează trei paliere de înțelegere care funcționează simultan: nivelul Bisericii luptătoare, trăită și simțită pe pământ, întemeiată instituțional prin prezența Maicii Domnului la Cinzecime<sup>3</sup>; nivelul Bisericii văzute, în chipul edificiului propriu-zis, interpretată ca trup al Născătoarei de Dumnezeu și pusă sub protecția acoperământului ei, acesta fiind primul raționament care justifică reprezentările mariale în zonele de boltire ale lăcașului de cult, și, mai ales, nivelul Bisericii triumfătoare, pentru care Fecioara este temelie prin tainele Întrupării și Nașterii Mântuitorului, condiții *sine qua non* ale istoriei creștine, ce întăresc argumentul prezenței ei în apexul construcției. Acestea sunt cele trei mari puncte care înscriu structura iconografică a pronaosului și fixează cele mai importante teme, întemeiate în tradiția picturii din Țara Românească încă din secolele XIV–XVI<sup>4</sup>. Conform acesteia, în calotă este pictată Maica Domnului *Platytera* cu Pruncul Iisus în brațe, înconjurată de profeții care au prevestit-o și de iconografi în pandantivi. În timpane sunt plasate *Sinoadele Ecumenice*, referire la dimensiunea instituțională a Bisericii și totodată exercițiu didactic și de propagandă a dogmei<sup>5</sup>,

- 1 Într-un contract de zugrav din 1807 pentru biserica din Căineni; vezi Nicolae Stoicescu, „Cum se zugrăveau bisericile în secolul al XVIII-lea și în prima jumătate a secolului al XIX-lea”, în *MO*, 19/5–6 (1967), p. 420.
- 2 Într-un contract de zugrav din 1826 pentru biserica Sf. Nicolae și Sf. Spiridon din Craiova; *ibidem*, p. 421.
- 3 Credință neatestată de textele canonice, instituită prin tradiție și documentată în reprezentările iconografice.
- 4 I.D. Ștefănescu, *Iconografia artei bizantine și a picturii feudale românești*, Ed. Meridiane, București, 1973, pp. 154–165; Carmen Laura Dumitrescu, *Pictura murală din Țara Românească în veacul al XVI-lea*, Ed. Meridiane, București, 1978, pp. 29–36; Cornelia Pillat, *Pictura murală în epoca lui Matei Basarab*, Ed. Meridiane, București, 1980, pp. 45–48.
- 5 C. Pillat, *Pictura*, p. 30.

respectiv *Imnul Acatist*, cel mai frecvent reprezentat din lirica marială, care evocă pe de o parte Întruparea și Nașterea, iar pe de alta, calitatea de intercesoare și protectoare a Fecioarei Maria. Acestea li se adaugă *Sinaxarul* și *ciclurile hagiografice*, teme cu multiple semnificații: eclesială, soteriologică, intercesională și, nu în ultimul rând, morală și funerară. În zona inferioară a nartexului sunt reprezentați sfinți și sfinte în teorie, care îmbină funcția de intercesori cu aceea de model moral. Peretele de vest, aflat la antipodul altarului și încărcat de multiple conotații eshatologice și funerare, a fost rezervat inițial, la monumentele din secolul al XIV-lea, *Judecătii de Apoi* și, mai târziu, teoriei de sfinți. Începând cu sfârșitul secolului al XVI-lea, poziția sa excentrică și încărcătura simbolică au determinat iconografia să transfere aici portretele laicilor, reprezentate până atunci în naos. Astfel, tema tabloului votiv devine predilectă pentru zidul vestic și se fixează definitiv în acest spațiu începând cu mijlocul secolului al XVII-lea, extinzându-se, în unele cazuri, pe laturile de sud și nord ale pronaosului.

Pornind de la nucleul iconografic de veche tradiție bizantină mai sus prezentat, comun în punctele sale generale întregii lumi balcanice și zonei slave, decorația murală a nartexului s-a dezvoltat în perioada brâncovenească prin accentuarea caracterului marial și prin interesul deosebit acordat reprezentărilor laice. Principalul vector de schimbare l-a constituit generalizarea utilizării pridvorului în structura arhitecturală a bisericii, începând din epoca lui Matei Basarab. Acest nou spațiu a preluat o parte din mesajul iconografic al pronaosului completându-i semnificațiile. Astfel, degrevat de scene care se integrau mai puțin discursului marial, cum este cazul *sinoadelor ecumenice* sau *ciclurilor hagiografice*, nartexul a devenit un spațiu dinamic în care s-au elaborat și s-au integrat noi teme, venite în special pe filieră athonită. Pe lângă transformările induse de noua configurație a spațiului, Cornelia Pillat<sup>6</sup> observa, pentru prima parte a secolului al XVII-lea, și o schimbare de viziune determinată cultural de amploarea din ce în ce mai mare pe care a cunoscut-o în această perioadă cultul Fecioarei. Accentul iconografiei s-a transferat pregnant pe imaginea Maicii Domnului ale cărei ipostaze au evacuat treptat din pronaos temele veterotestamentare<sup>7</sup> și reprezentările jertfei neotestamentare, ce mai supraviețuiau încă, în cheia lecturii tipologice, specifică vechilor structuri, în zorii epocii brâncovenești.

Deși, grație dimensiunilor sale generoase, catoliconul Hureziului a putut pune discursul iconografic tradițional în dialog cu noile tendințe, specificul acestui monument-reper este dat tocmai de preferința pentru tematica marianică și eshatologică, ce se va generaliza la nivelul întregii arte brâncovenești. Larga răspândire a textelor mariale, expresie a popularității cultului Maicii Domnului, poate fi considerată, cum propune Violeta Barbu, o dovadă a existenței unei culturi comune, noncontradictorii, a claselor privilegiate și a maselor<sup>8</sup>. Cauzele acestei devoțiuni accentuate adresate Fecioarei nu sunt pe deplin edificate, dar existența ei este dovedită atât de creșterea numărului de traduceri ale textelor închinat Născătoarei de Dumnezeu, cât și de abundența de noi teme inspirate din iconografia marială, manifestată în perioada brâncovenească. Aceste scene, prezente mai ales în zonele de timpan și calotă din pronaos sau pridvor, sunt reprezentări iconice cu un grad mare de abstracție care manifestă, în multe cazuri, similitudini formale greu decelabile. De aceea, în lipsa inscripțiilor aferente, care să facă trimitere la sursele textuale, identificarea lor a fost o provocare a istoriografiei mai vechi, rezolvată astăzi, în cea mai mare măsură, de studiile Ioanei Iancovescu. Autoarea a recunoscut în pictura monumentelor brâncovenești reprezentative<sup>9</sup> ilustrări ale imnelor *Axion* (*Cuvine-se cu adevărat*) și *De tine se bucură*, ce îndeplinesc funcția de megalinar al liturghiei, și, alături de acestea, *Stihirea de Crăciun* și *Troparul litiei*. Lor li se adaugă reprezentări simbolice, nonilustrative, precum *Acoperământul Maicii Domnului* și *Izvorul Vieții*, aduse la Hurezi și integrate tradiției brâncovenești.

6 *Ibidem*, p. 47.

7 *Ibidem*. Singura temă veterotestamentară care persistă este *Iona și chitul* în glaful ușii de intrare.

8 Violeta Barbu, „Sisteme de reprezentare populară a cultului marianic în Țările Române în secolele XVII–XVIII”, în *SMIM*, 16 (1998), p. 162.

9 Fedeleșoiu, Surpatele, Cozia, Govora, Hurezi, Mogoșoaia; vezi Ioana Iancovescu, „Note asupra iconografiei unor imnuri mariale în pictura brâncovenească”, în *SCIA.AP*, 41 (1994), pp. 82–92.



În cazul bisericilor bucureștene și ilfovene din secolul al XVIII-lea, care fac obiectul acestui studiu – biserica mare a mănăstirii Văcărești (1722), biserica Kretzulescu (1722), biserica mănăstirii Stavropoleos (1724), biserica Negustori (1725/6), biserica cu Sfinți (1728), biserica Mântuleasa (1733), biserica din Micșuneștii Mari (1743), biserica Sfântul Elefterie Vechi (1744), biserica Foișor (1745), biserica mănăstirii Balamuci (1754), biserica din Tunari (1756), biserica Scuipici din Grecii de Mijloc (1754 sau 1763), biserica din Grecii de Jos (1755 sau 1763), biserica Fundenii Doamnei (1757), biserica Batiștei (1764), biserica Floreasca (cca. 1760–70?), biserica Sfinții Constantin și Elena–Plevnei (1785), biserica Icoanei (1786), biserica din Buciumeni-Buftea (1787), biserica Sfântul Ilie din Pipera (între 1788–1807) – structura iconografică a pronaosului conservă în foarte mare măsură tradiția veche și specificul brâncovenesc, dar aduce totodată elemente inovatoare.

În calotă, cea mai frecventă reprezentare este *Maica Domnului Orantă* (fig. 1) cu Pruncul pe piept, în *clipeus* sau slavă cu 8 colțuri, înconjurată de cete îngerești și de inscripția *Axionului*. Această formulă generală este întâlnită la bisericile cu Sfinți, Mântuleasa, Sf. Elefterie Vechi<sup>10</sup>, Foișor, Balamuci, Tunari<sup>11</sup>, Fundenii Doamnei, Floreasca, Plevnei și Pipera. O variantă a acestui tip de calotă cu *Axion*

- 1 *Maica Domnului Platytera*. St. sus: Biserica Negustori; dr. sus: Biserica Mântuleasa; st. jos: Biserica Sfântul Elefterie Vechi; dr. jos: Biserica Foișor

<sup>10</sup> Aici apar și animalele tetramorfului între cetele îngerești, ca simboluri ale evangheliștilor.

<sup>11</sup> Aici apar și prooroci bust, fără medalioane, între cetele de heruvimi.

apare la Sitaru-Grecii de Mijloc, Grecii de Jos și Buciumeni-Buftea, unde cetele îngerilor de pe inel sunt înlocuite de medalioane cu prooroci. Aceeași temă, dar folosind alte surse iconografice, apare la bisericile Kretzulescu și Negustori, care au în calotă imnul *De tine se bucură*. În acest caz cetele îngerești din jurul Maicii Domnului sunt înlocuite de categorii de personaje reprezentând „toate făpturile” cerești și pământești. Alte două variante de imnuri mariale cu substanță profetică apar la Stavropoleos – *Din înalturi proorocii ți se închină*<sup>12</sup>, unde Maica Domnului este înconjurată de medalioane cu profeți, prinse într-o variantă a *Arborelui lui Ieseu*, și, respectiv, la Batiștei – *Demult proorocii te-au vestit*, unde *Platytera* este înconjurată de profeți, înfățișați figură întreagă, ținând filactere inscripționate cu toate prefigurările veterotestamentare ale Fecioarei<sup>13</sup>.

Excepția în acest caz o constituie calotele de la catoliconul mănăstirii Văcărești și de la Micșuneștii Mari unde este reprezentată o temă rară<sup>14</sup> în iconografia ortodoxă a epocii – *Sfânta Treime Neotestamentară* cu Dumnezeu Tatăl în chip de bătrân, Iisus Hristos Pantocrator și Sfântul Duh în chip de porumbel. Această compoziție centrală este înconjurată la Văcărești de cete îngerești și de o inscripție inelară preluată din Isaia 43. 10–11<sup>15</sup>. Din exemplele cunoscute până acum, ea este prima reprezentare de acest fel amplasată pe calotă. La Micșuneștii Mari, iconografia este și mai specială întrucât la picioarele *Sfintei Treimi*, înconjurată pe inel de arhangheli, serafimi și simbolurile tetramorfului, este pictată *Maica Domnului Împărăteasă*, o evidentă contaminare cu tema catolică a *Încoronării Fecioarei*<sup>16</sup>. *Încoronarea Maicii Domnului de către Sfânta Treime* este, de asemenea, o temă rară care apare pentru prima dată în perioada brâncovenească la Surpatele<sup>17</sup>, pe fațada pridvorului, și la Dintr-un Lemn<sup>18</sup>, în loggia arhondaricului. Elisabeta Negrău sugerează că apariția ei în pictura muntenească, justificată de intensificarea cultului marial, ar fi avut ca sursă gravuri germane, mediate, așa cum arată Violeta Barbu, de pictura ruso-ucraineană de icoane de la jumătatea secolului al XVI-lea<sup>19</sup> și de pictura moldovenească<sup>20</sup>. Importanța temei de la Micșuneștii Mari este cu atât mai mare întrucât, din câte se pare, ea este singura reprezentare cunoscută a acestei scene în pictura interioară a bisericilor românești, în zona extrem de importantă a calotei.

Pe pandantivi toate exemplele păstrate, cu excepția bisericilor Sf. Elefterie Vechi și Fundenii Doamnei<sup>21</sup>, au reprezentați sfinți melozi (imnografi), frecvența cea mai mare având-o Ioan Damaschinul și Cosma, urmași de Iosif și Teofan. Ei alcătuiesc grupajul cel mai des folosit, care a putut fi identificat integral la Negustori, Mântuleasa și Grecii de Mijloc. Mai rar, în câte un exemplu, apar și Mitrofan, Simeon, Metodie, Andrei, Ioan (Evhaitul), Ioasaf (?).

- 
- 12 Corina Popa, desfășurător iconografic în Pr. Iustin Marchiș (ed.), *Stavropoleos: ortodoxie, artă, comunitate*, Ed. Meridiane, București, 2002.
- 13 Aceeași structură se găsește, pe alt format de boltire, la Polovragi (1703), fără a avea o inscripție similară.
- 14 Apare pe arcul triumfal la bolnița Hureziului, la Mamu, la Fedeleșoii – v. Corina Popa, Ioana Iancovescu, Vlad Bedros, Elisabeta Negrău, *Repertoriul picturilor murale brâncovenești. Text*, UNARTE, București, 2008 (în continuare, *Repertoriul*), pp. 161, 319 – dar niciodată în calotă, ca la Văcărești.
- 15 Inscripția este în limba greacă: *ἐγὼ εἰμι, ἔμπροσθεν μοῦ οὐκ ἄλλος Θεὸς ... ἐγὼ ὁ Θεὸς, καὶ οὐκ ἔστι πάρεξ ἐμοῦ ὁ σὸζων* („Eu sunt: în afară de mine n-a fost alt Dumnezeu ... Eu sunt Domnul și nu este mântuitor afară de mine”).
- 16 Cornelia Pillat, „Reușite arhitecturale și înnoiri ale picturii religioase la sfârșitul Evului Mediu” în *Variațiuni pe teme date în arta medievală românească*, Ed. Vremea, București, 2003, pp. 213–214.
- 17 *Repertoriul*, p. 300 și n. 17, Ioana Iancovescu semnalează prezența temei și în pictura exterioară de la Sucevița.
- 18 *Repertoriul*, pp. 452–453 și n. 4–8.
- 19 V. Barbu, „Sisteme de reprezentare”, p. 169.
- 20 *Ibidem*, n. 4.
- 21 Au în pandantivi câte un arhanghel, ca la iconografia tipică de pridvor.

Cea de-a doua temă marială fundamentală, nelipsită atât din pronaosurile brâncovenești cât și din cele postbrâncovenești bucureștene, este *Acatistul Bunei Vestiri*, caracteristic nartexurilor din Țara Românească încă din secolul al XVI-lea, așa cum arată Carmen Laura Dumitrescu<sup>22</sup>. În cazul monumentelor analizate, s-a observat preferința pentru reprezentarea completă a textului, adică atât a părții narative, de obicei privilegiată, cât și a părții dogmatice, precum și obiceiul prezentării sincopate sau anacronice a scenelor. În afară de Stavropoleos și Foișor, niciuna dintre celelalte biserici nu păstrează ciclul complet care cuprinde 24 de scene, fie din cauza distrugerilor, cum se întâmplă la Kretzulescu, Negustori și Sfinți<sup>23</sup>, fie datorită lipsei spațiului sau opțiunii zugravului. Alte aspecte particulare în acest caz sunt introducerea de scene narative suplimentare, la Mântuleasa, unde apare *Intrarea magilor la Irod*, și, respectiv, extragerea și supradimensionarea unor scene din *Acatist*, pentru a fi transformate în reprezentări de sine stătătoare din seria praznicelor, de exemplu *Nașterea* la Plevnei sau *Buna Vestire* la Sf. Elefterie, fără a-și pierde locul în șirul stanțelor.

Distribuția spațială a scenelor *Acatistului* se află în directă legătură cu structura planimetrică a pronaosului și cu tipul de boltire. Privind comparativ, se poate observa că toate pronaosurile păstrate sunt dreptunghiulare, boltite cu o singură calotă, sprijinită pe două arce mai late la sud și la nord, singurele excepții fiind bisericile Negustori, Grecii de Mijloc și Pipera, care au pronaosul pătrat. Arcele late ale boltirii sunt, în cele mai multe cazuri, punctul de pornire pentru desfășurarea imnului *Acatist*, care continuă, în funcție de mărimea bisericii, în timpanele de sud și nord sau formează un registru în zona mediană a pereților. Abateri de la această tipologie sunt întâlnite la Kretzulescu și Sfinți, unde pe arcele late apar, în primul caz, minuni și pilde<sup>24</sup>, care prelungesc programul iconografic al naosului, și, în cel de-al doilea, scene din *Simaxar*<sup>25</sup>, temă caracteristică vechilor structuri iconografice ale pronaosului. Astfel, la Kretzulescu, *Acatistul* începe în timpanele laterale și continuă în registrul median, iar la biserica cu Sfinți, ca și la Negustori și Văcărești, se desfășoară într-un singur registru care înconjoară spațiul nartexului. Alte două excepții sunt bisericile din Micșuneștii Mari și Grecii de Jos, unde arcele de nord și sud nu sunt suficient de late pentru a primi scenele *Acatistului* și se rezumă doar la consacratele medalioane cu sfinte mucenițe.

În ceea ce privește maniera de redactare a scenelor *Acatistului*, se observă deosebiri semnificative de natură structurală și stilistică, atestând diferite sfere de influență culturală sau variate școli și echipe de zugravi, dar, în general, se poate afirma prevalența modelului hurezean. De remarcat este și paralelismul existent între structura iconografică a *Acatistelor* de la Colțea și Negustori, precum și a celor de la Sf. Elefterie Vechi, Foișor, Balamuci, Tunari și Fundenii Doamnei. Cea din urmă serie prezintă în pronaos arce foarte late cu o formulă iconografică aproape identică, asociind câte un șir de Sfinte Mucenițe în medalioane cu câte patru scene din *Acatist* pe fiecare arc. Similitudinile continuă la nivelul timpanelor, unde strofa a VII-a (Icos 4, *Auzit-au păstorii...*) apare în timpanul format de arcu semicircular al boltirii, fie la sud, fie la nord, invariabil supradimensionată, extrasă din șirul cursiv al stanțelor și având aceeași compoziție. Această serie de similitudini nu pare a fi întâmplătoare, ea constituie un posibil argument pentru atribuirea celor două monumente aceleiași echipe de meșteri sau pentru identificarea unei surse comune.

Cel mai surprinzător și pasionant aspect al iconografiei mariale din spațiul pronaosului îl reprezintă, cu siguranță, ilustrarea diferitelor imne închinare Fecioarei, pe de o parte, și, pe de alta, reprezentările ei simbolice, plasate fără excepție în timpanele (lunetele) formate la intersecția zidului

22 C.L. Dumitrescu, *Pictura*, p. 35.

23 Lacunele picturii ne lasă să presupunem că a existat seria completă a scenelor.

24 De remarcat scenele mai rare: pe nord – *Potolirea Furtunii*, regăsită în naosul de la Negustori, și *Lăsați copiii să vină la mine*, reprezentare foarte puțin întâlnită; respectiv pe sud – *Iisus mâncând în fața apostolilor după Înviere*, temă întâlnită în absida nordică a naosului de la mănăstirea Cotroceni, și *Pilda sfeșnicului*, care apare și în absida nordică a naosului de la Mântuleasa – C. Pillat, „Reverberații ale istoriei și înnoiri ale artei medievale la Biserica Crețulescu din București” în *Variațiuni*, pp. 86–87.

25 Cele 8 scene sunt foarte prost păstrate și afectate de restaurări lipsite de profesionalism, dar se mai pot distinge *Nașterea Maicii Domnului*, o scenă cu sf. Ioan Botezătorul și alte câteva scene de martiriu.

cu arcele care susțin boltirea. Este vorba despre acele teme lirico-abstracte sau alegorice, cu puternic substrat dogmatic, care au cunoscut o mare popularitate în epoca brâncovenească, devenind parte din specificul perioadei. Cele patru strofe ale imnului *Cuvine-se cu adevărat (Axion)*, *De tine se bucură toată făptura...*, *Stihirea de Crăciun*, *Acoperământul Maicii Domnului* și, mai ales, *Izvorul Vieții* sunt adesea prezente în pronaosurile bisericilor din secolul al XVIII-lea în București și în zona Ilfovului, aducând încă o dovadă că modelul brâncovenesc s-a perpetuat nealterat.

Tema cea mai răspândită o reprezintă imnul *Axion*<sup>26</sup> care apare, împărțit în patru stihuri după modelul icoanelor rusești<sup>27</sup>, în timpanele de vest (stih I<sup>28</sup>) și nord (stih III<sup>29</sup>) la biserica Negustori (fig. 2), unde a existat probabil și pe est (distrus); în timpanul sudic (stih III) și estic (stih II<sup>30</sup>) la biserica cu Sfinți; la Mântuleasa pe sud (stih III)<sup>31</sup> și pe nord (stih II), la Sf. Elefterie Vechi<sup>32</sup> și la Tunari în timpanul vestic (stih I), respectiv la Buciumeni-Buftea, în luneta sudică (stih I) și cea vestică (stih III). În afară de acestea, mai există încă două posibile reprezentări ale stihului II în timpanele sudice de la Grecii de Jos și Grecii de Mijloc, unde iconografia ambiguă și lipsa inscripțiilor nu permit decelarea între *Axion* și *De tine se bucură*. Un caz cert de pseudo-reprezentare a temei se întâlnește la biserica Sfinților Constantin și Elena-Plevnei, unde se pare că s-a produs un fenomen de contaminare iconografică, întrucât scena a XVI-a este scoasă din desfășurarea *Acatistului* și plasată în timpan. Pe baza similitudinilor formale, aceasta poate fi confundată sau asociată cu stihul III din *Axion*, dar inscripția este edificatoare în favoarea apartenenței la *Acatist*.

*De tine se bucură*<sup>33</sup>, redactat într-o singură scenă (fig. 2), este prezent, după cum am arătat, în calote la Negustori și Kretzulescu, la cea din urmă biserică fiind reluat și în timpanul estic<sup>34</sup>, apoi în

- 
- 26 Megalinarul „*Cuvine-se cu adevărat*”, numit *Axion* după titlul grecesc, se intonează în timpul Liturghiei sf. Ioan Gură de Aur, după epicleză. Se poate presupune că pătrunderea temei în Țara Românească a fost intermediată de Moldova, după cum dovedesc cele patru timpane superioare ale exonartexului bisericii episcopale din Roman (post 1550); v. I. Iancovescu, „Note asupra iconografiei unor innuri mariale în pictura brâncovenească”, în *SCIA.AP*, 41 (1994), pp. 82–92.
- 27 *Repertoriul*, p. 266 și n. 23.
- 28 „*Cuvine-se cu adevărat să te fericim, Născătoare de Dumnezeu...*” – apare la Cozia în conca de nord a pridvorului și la pridvorul Paraclisului, redactarea fiind aproape identică cu cea de la Episcopia Romanului (*ibidem*).
- 29 „*Ceea ce ești mai cinstită decât heruvimii / Și mai mărită, fără de asemănare, decât serafimii...*” – apare în calota nordică a pridvorului de la Hurezi și în timpanul nordic al pronaosului de la Surpatele (*ibid.*).
- 30 „*Cea pururea fericită și preanevinovată și Maica Dumnezeului nostru*” – apare în timpanele estice de la Fedeleșoiu și Govora, în timpanul estic la Cozia și în pronaosul paraclisului de la Mogoșoaia (*ibid.*).
- 31 Inscripția scenei „*Toate cet[ele] îngerești*” nu este cea din textul imnului, ci pare o prelucrare a textului din Condacul 9 al *Acatistului* – „*Toată firea îngerească...*”. Poate fi vorba fie de o contaminare a celor două scene, fie de o eroare a inscripției, întrucât scena a XVI-a (Condac 9) este deja existentă în registrul *Acatistului*.
- 32 Fecioara apare călcând pe cornul lunii (semiluna), detaliu neobișnuit în alte redactări ale temei (apare doar la Kretzulescu într-un alt imn), care poate face trimitere la semnificații apocaliptice sau antiotomane (v. și n. 34 *infra*).
- 33 Megalinarul „*De tine se bucură toată făptura...*”, echivalent al imnului *Axion* în Liturghia sf. Vasile cel Mare, apare alături de alte trei innuri mariale în timpanele din nartexul Dobrovățului, în Moldova (I. Iancovescu, „Note innuri mariale”), iar în Țara Românească este reprezentat în timpanul vestic al pronaosurilor de la Fedeleșoiu, Surpatele și Govora, de asemenea la Potlogi și Hurezi pe bolta pridvorului, în conca sudică a pridvorului Coziei și, tot în pridvor, în timpanul vestic la Colțea; v. *Repertoriul*, p. 484.
- 34 Trebuie menționat, ca detaliu semnificativ, că, la Kretzulescu, Maica Domnului cu Pruncul tronează ținând picioarele pe o semilună, aspect ce poate fi interpretat fie ca o influență



timpanul vestic de la Mântuleasa, în cel sudic la Tunari, și, de asemenea, în timpanul nordic de la Buciumeni-Buftea. O altă formulă de reprezentare presupune separarea imnului în două secvențe, după același principiu iconografic aplicat în cazul *Axionului*, una care păstrează textul consacrat al incipitului „*De tine se bucură*” (stihul I<sup>35</sup>) și o a doua cu textul „*Rai cuvântător*” (stihul II<sup>36</sup>), așa cum se vede la bisericile Balamuci și Grecii de Mijloc.

*Stihirea de Crăciun*, temă familiară picturii brâncovenești<sup>37</sup>, apare în timpanul sudic la Negustori (fig. 2) și în cel vestic la biserica cu Sfinți. Se observă incidența temei doar în prima parte a secolului, când influența modelului brâncovenesc era mai puternică, iar meșterii care au lucrat propriu-zis la ctitoriile cantacuzine încă activau.

*Acoperământul Maicii Domnului* se păstrează în trei exemple din zona București-Ilfov: în timpanul vestic de la Grecii de Jos, în timpanul estic de la Buciumeni-Buftea și în timpanul sudic de la biserica Batiștei. Ultimul exemplu prezintă o formă coruptă, dar foarte creativă și interesantă, dacă este analizată ca martor pentru nivelul de cultură teologică al mahalalelor, în condițiile în care inscripția are cu adevărat caracterul original și nu a fost transformată la una dintre cele două restaurări. Din punct de vedere formal scena reprezintă, într-adevăr, *Acoperământul Maicii Domnului*, temă care apare în Țara Românească în primii ani ai

- 2 Imnuri mariale  
 st. sus: *De tine se bucură*, biserica Kretzulescu; dr. sus: *De tine se bucură*, biserica Mântuleasa; st. jos: *Cuvine-se cu adevărat*, biserica Negustori; dr. jos: *Stihirea de Crăciun*, biserica Negustori

a iconografiei occidentale a *Imaculatei Concepțiuni*, care funcționează și ca alegorie a Bisericii, fie în legătură cu *Fecioara Apocaliptică*, așezată tot pe cornul lunii, în pridvor, fie, poate, ca un mesaj antiotoman.

- 35 Imaginea o figurează pe Maica Domnului bust cu Pruncul pe piept, în slavă circulară, plutind deasupra unui peisaj deluros și fiind slăvită de profeți (sfinți în costume antice) cu filactere.
- 36 Păstrează redactarea obișnuită a imnului, cu Maica și Pruncul în slavă, deasupra unei incinte de cetate (oraș), slăvită de categorii de sfinți.
- 37 Este pictată la Fedeleșoiu, Govora, schitul Sf. Ștefan, Surpatele, Mogoșoaia; *Repertoriul*, pp. 484, 299, n. 12.



- 3 Biserica Batiștei  
sus: *Acoperământul  
Maicii Domnului*  
(„Cortul  
acoperământul  
mărturiei”);jos:  
*Izvorul dătător  
de viață*

secolului al XVIII-lea, la trapeza și la paraclisul Hurezilor, la Polovragi și Govora<sup>38</sup>, ca rezultat al întâlnirii influențelor rusești și occidentale<sup>39</sup>. Pătrunde în mediul valah, probabil prin intermediul gravurilor, facilitată de circulația tot mai intensă a cărților, și se răspândește cu ușurință datorită calităților sale de sinteză compozițională efigială, identificată în sens larg cu Biserica, și valorii morale și universale a mesajului ei, prevalent eshatologic și soteriologic<sup>40</sup>. La Batiștei scena apare în nartex, purtând inscripția „Cortul acoperământul mărturiei”, ceea ce dovedește ori confuzia temelor *Cortul Mărturiei* și *Acoperământul Maicii Domnului*, ori o îndrăzneată asociere a celor două, în virtutea lecturii tipologice neo-veterotestamentare, știut fiind faptul că reprezentarea *Cortului Mărturiei* este o prefigurare a Bisericii, deci a Maicii Domnului ca Biserică, exact mesajul teologic transmis, între altele, și de *Acoperământ*. Un

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 487.

<sup>39</sup> Corina Popa, „Pictura bisericii mănăstirii Hurezi – realitate artistică și culturală a veacului al XVII-lea”, în *SCIA.AP*, 33 (1986), p. 22.

<sup>40</sup> Anca Vasiliu, „Un model de iconografie monastică de la începutul veacului al XVIII-lea”, în *SCIA.AP*, 28 (1991), pp. 11–26.



argument în plus în sprijinul ipotezei conform căreia avem de a face cu o asociere conștientă și intenționată, comună în epocă, și nu cu o eroare excepțională a zugravilor de la Batiștei, îl constituie descrierile iconografice din contractele zugravilor de la începutul secolului al XIX-lea. Adevărat, ceva mai târziu decât pictura în cauză, în contractele pentru biserica din Bălcești (1816) și pentru biserica Sf. Nicolae și Sf. Spiridon din Craiova (1826) este precizat că în pronaos, în partea cea mai de sus de sub boltă, adică în timpane, se va picta „Cortul mântuirii”<sup>41</sup>. Aceeași inscripție este asociată temeii *Acoperământul Maicii Domnului* și la biserica de lemn din Urși (1843), jud. Vâlcea, ceea ce confirmă faptul că titlul era uzual în epocă. Problematika scenei în cauză ne plasează într-un unghi delicat al analizei picturii secolului al XVIII-lea, întrucât este exemplară pentru cele două maniere de interpretare care discută arta acestei perioade: pe de o parte, autorii vorbind despre pierderea tradiției, denaturarea formelor și decadența spirituală, pentru care confuzia celor două teme atât de importante ar fi un argument suficient, pe de alta, cei ce atribuie intervalului creativitate, capacitate de sinteză originală și formarea unei arte locale (naționale), idei susținute potențial de subtilitatea teologică a unei asemenea teme noi. În cazul particular al scenei *Acoperământului* de la

- 4 *Izvorul Vieții*  
sus: biserica Sfântul  
Elefterie Vechi;  
jos: biserica Foișor

41 N. Stoicescu, „Cum se pictau bisericile”, pp. 420–421.



5 Scenă marială neidentificată – biserica Batiștei

Batiștei, a discerne între eroare și inovație este o chestiune de viziune, dar, la nivelul general al artei postbrâncovenești, se impune ca asemenea considerații să fie făcute pe cât posibil obiectiv, în cunoștință de cauză față de întregul patrimoniu păstrat.

O altă temă apărută la sfârșitul secolului al XVII-lea<sup>42</sup>, care a cunoscut o adevărată modă la mijlocul veacului următor, este *Izvorul vieții*<sup>43</sup>, (fig. 3 jos, fig. 4), reprezentare marială abstract-alegorică ce se confundă din punct de vedere formal cu cea praznicală a Izvorului Tămăduirii<sup>44</sup>. În seria monumentelor analizate apare în nartex, întotdeauna pe timpanele estice, la Sf. Elefterie Vechi, Foișor, Balamuci, Tunari, Grecii de Mijloc și Grecii de Jos, întărind ipoteza existenței unei filiații iconografice între aceste lăcașuri de cult, și, ceva mai târziu, la biserica Batiștei, în timpanul vestic. Înteressant este faptul că, deși avem de-a face cu o temă brâncovenească, ea nu mai apare în primele decenii din epoca fanariotă și reîncepe să fie la modă abia din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, când, în viziunea anumitor autori, legăturile cu tradiția veacului precedent se pierduseră.

Departate de a fi o perioadă sterilă din punct de vedere creativ, epoca postbrâncovenească a reușit să formuleze structuri iconografice noi, nu numai în pictura exterioară a bisericii<sup>45</sup>, ci și în zona mult mai conservatoare a pronaosului, așa cum o dovedesc cele câteva exemple păstrate în București și Ilfov. Nu este deloc surprinzător că aceste noi teme au apărut pe terenul fertil al iconografiei mariale, întrucât sporirea permanentă a numărului de texte și cântece închinare Maicii Domnului a constituit o sursă inepuizabilă de inspirație. Această abundență a referințelor literare a devenit și o mare piedică în identificarea sensurilor și mesajului unora dintre temele mai puțin întâlnite, cum se întâmplă în cazul picturii din timpanul estic al bisericii Batiștei (fig. 5).

<sup>42</sup> Prima reprezentare cunoscută în epoca brâncovenească este în proscomidiarul catoliconului și la fântâna mănăstirii Hurezi, într-un context mult mai specific; v. *Repertoriul*, p. 488.

<sup>43</sup> Alte versiuni de inscripții ale scenei sunt: „Maica Domnului fântâna vieții”, „Izvorul dător de viață” la Batiștei și „ἡ Ζωοδόχος Πηγή” la Sf. Elefterie Vechi.

<sup>44</sup> Prima temă poartă un mesaj teologic universal cu caracter metaforic: Maica Domnului ca „Vas (Potir) sfințit”, purtătoare și născătoare a lui „Hristos–Apa cea Vie” din care izvorăște cuvântul Evangheliei – „apa de la care nu vom înseta niciodată”, în timp ce praznicul Izvorul Tămăduirii face trimitere la un fapt istoric: minunea izvorării apei vindecătoare, făcută de Născătoarea de Dumnezeu la Constantinopol în timpul împăratului Leon cel Mare. Cu toate acestea, în multe cazuri cele două discursuri se confundă și se contopesc.

<sup>45</sup> Andrei Paleolog, *Pictura exterioară în Țara Românească*, Ed. Meridiane, București, 1984, pp. 5–10.

Păstrată fragmentar din cauza desființării, la sfârșitul secolului al XIX-lea, a zidului sprijinit de coloane care separa naosul de pronaos, scena pare a fi o ilustrație din lirica marială<sup>46</sup>, dacă luăm în considerare structura centrală care o prezintă pe Maica Domnului cu Pruncul în slavă circulară pe fundalul unei stele cu 8 colțuri, înconjurată de heruvimi și vegheată din ceruri de Sfântul Duh în chip de porumbel. Lateral, însă, Fecioara reapare în incinta a două cetăți (orașe), ceea ce ar putea sugera o referință istorică sau narativă. Mai jos, se disting coronamentele ce decorează spătarile a două tronuri, secționare brutal de linia demantelării. Din păcate, partea inferioară a scenei este pierdută definitiv, iar inscripția, singura care putea elucida misterul acestei reprezentări, a fost iremediabil alterată de restaurările nefericite făcute în decursul timpului. În această situație, singura posibilitate reală de identificare a scenei rămâne găsirea unei analogii în pictura altor monumente postbrâncovenești.

Tot în categoria reprezentărilor unice, care nu își găsesc ecoul nici în tradiția veche, nici în cea brâncovenească, se înscrie și o scenă cu caracter dogmatic și cu mesaj de antipropagandă religioasă și/sau militantism antiotoman, care dovedește, încă o dată, contribuția creativă a secolului al XVIII-lea la iconografia picturii muntenești, în ciuda tendinței cvasigenerale de minimalizare a aspectelor pozitive din epocă. Reprezentările aflate la bisericile Foișor, Batiștei și Pipera, din zona Bucureștiului, precum și în zona Olteniei, la biserica mănăstirii Sadova (1792), sau în Vâlcea, la biserica de lemn din Urși (1843), atestă existența unei teme iconografice fără precedent cunoscut în pictura anterioară secolului al XVIII-lea. Deși apare în mai multe forme de redactare, tema are o identitate specifică, comună tuturor exemplurilor menționate, dată de titlul „*Mută să fie gura păgânilor...*”. El este citat din incipitul unui tropar final al *Paraclisului Maicii Domnului*, cântare care este cunoscută și drept *Canonul de Rugăciune* (Molebnie Kanon) sau *Micul Paraclis*. Versul complet – „Mută să fie gura păgânilor, celor ce nu se închină cinstitei Icoanei Tale, celei zugrăvită de Sfântul Apostol și Evanghelist Luca, ceea ce se cheamă Povățuitoarea” – face trimitere la istoria apocrifă conform căreia sf. ev. Luca a pictat după model trei sau cinci icoane ale Maicii Domnului din tipul numit *Hodighitria*. Conform credinței creștine, acesta este momentul de întemeiere pentru arta picturii și, alături de *Vera Icona*, descendente ale relicvelor *acheiropoietă*, constituie și unul dintre argumentele importante în lupta de apărare a sfințelor icoane împotriva iconoclaștilor.

Tema face parte din categoria mai largă a reprezentărilor de propagandă antieretică și de militantism antipăgân, care apar în iconografia creștină începând din perioada post-iconoclastă, proliferând în contextul luptei antiotomane și a rezistenței împotriva iradierilor protestante. În Țările Române, acest tip de mesaj avea deja o tradiție din perspectiva secolului al XVIII-lea, ținând cont de interpretările în cheie politică date *Judecății de Apoi* și *Asediului Constantinopolului* din pictura exterioară moldovenească sau de reprezentări mult mai explicite precum *Corabia Creștinătății*, apărută în spațiul românesc în perioada brâncovenească.

În ordine cronologică, cea mai timpurie reprezentare a acestei scene pe care am identificat-o în București și Ilfov se află la Biserica Foișor (fig. 6 sus) unde, în timpanul de vest al pronaosului, sub titlul „*Mută să fie gura păgânilor*”, este reprezentată, în axul central al compoziției, Maica Domnului cu Pruncul în mandorlă, purtată de heruvimi și flancată de câte trei arcași îngenuncheați care o săgetează. De reținut că reprezentarea Fecioarei este teofanică, ceea ce exclude posibilitatea ca scena să fie ilustrarea unui moment istoric de atacare a icoanelor, iar arcașii nu prezintă trăsăturile distinctive ale vreunei categorii etnice sau confesionale, fiind înveșmântați în costumele clasice antice cu hiton și himation. Aceeași versiune de redactare a scenei apare la biserica Sf. Ilie din Pipera, fost schit aparținând familiei Kretzulescu, pe timpanul de est, deasupra arcului care face trecerea în naos. Compoziția, deși este adaptată suprafeței suport în formă de potcoavă care îi este

46 Ar putea fi o ilustrație a unui episod din *Minunile Maicii Domnului*, reunite în culegerea *Amartolon Sotiria* („Mântuirea păcătoșilor”), publicată de Agapie Landos la Veneția, în 1641, sau în cea numită *Cer Nou*, tipărită în slavonă la Lvov, în 1651, de Ioanichie Galeatovski, care au fost traduse în număr mare și erau foarte căutate în Valahia veacului al XVIII-lea; v. V. Barbu, „Sisteme de reprezentare”, p. 165. De asemenea, ar putea fi găsite analogii simbolice în *Canonul Maicii Domnului*, citit înainte de *Acatistul Bunei Vestiri*.



6 *Mută fie gura  
păgânilor*  
sus: biserica Foisor  
jos: biserica Batiștei

dedicată și având o calitate a execuției mult inferioară, păstrează imaginea *Maicii Domnului cu Pruncul* în axul central, în mandorlă, între nori (accentuând ideea unei viziuni sau a unei apariții) și grupurile de arcași, câte trei de fiecare parte. Față de Foisor, există detalii suplimentare care reușesc să explice mai bine tema: câte un personaj rănit, de o parte și de alta, respectiv săgețile care se întorc asupra celor ce le-au tras. Diferențe există și în privința costumelor, întrucât la Pipera personajele poartă coifuri și veșminte mai apropiate de epoca medievală.

O altă variantă de redactare a aceleiași scene apare la biserica Batiștei din București unde, în timpanul de nord al naosului, este pictată scena numită *Izgonirea păgânilor*<sup>47</sup> (fig. 6 jos). Ea reprezintă un arhangel care, stând sub icoana Hodighitriei, alungă cu sabia grupul „păgânilor” dintr-o incintă ce simbolizează, probabil, Biserica. De cealaltă parte, „credincioșii”, cu aureole și costume bizantine, stau îngenuncheați în rugăciune. Desigur, scena ar putea face trimitere la una dintre acele istorisiri în care o biserică sau o cetate au fost salvate de invadatorii păgâni prin intervenția forței divine, mediată de arhangheli, sau la un episod din lupta antiiconoclastă, dar,

47 Am convingerea că textul inițial a fost și în acest caz „Mută fie gura păgânilor...” dar, în necunoștința lor, restauratorii l-au modificat, înlocuind literele inițiale pierdute cu un cuvânt care li s-a părut că ar corespunde descrierii imaginii.

în lipsa unei inscripții sau prescripții care să ateste în mod cert acest lucru, ipoteza este doar o speculație. Sigur rămâne doar mesajul de apărare a dreptei credințe, același transmis și de imaginea reprezentată în timpanul de vest al bisericii Foișor. Problema o reprezintă inscripția care face notă discordantă în raport cu celelalte și ar putea fi un element de discriminare. Există o mare îndoială că cea vizibilă în momentul de față este identică celei originare, având în vedere că și alte inscripții din biserica Batiștei au fost mutilate și rescrise incorect sau incoerent la o restaurare din trecut.

Întrucât, până în acest moment, nu am putut identifica o explicație concretă cu privire la această temă într-un text literar, omiletic sau într-o erminie, consider că interpretarea sa poate sta sub semnul mai multor ipoteze. Primul sens al temei ar putea face trimitere la istoria perioadei evanghelice și la epoca martiriilor, în care „păgânii” sunt asimilați grecilor și romanilor prigonitori ai creștinilor, un argument pentru această variantă de interpretare fiind costumele antice ale personajelor. Al doilea sens poate fi cel antiiconoclast, caz în care „păgânii” sunt asimilați strict creștinilor ce refuzau să se închine sfințelor icoane în secolele VII–IX. Se poate presupune și o semnificație antiiconoclastă extinsă, îndreptată împotriva tuturor celor care resping reprezentările antropomorfe sau reprezentarea lui Dumnezeu, a sfinților și în general a icoanelor, adică musulmanii, iudeii și protestanții. Al treilea sens posibil este cel antiotoman (antimusulman), turcii fiind prin excelență „păgânii” epocii respective. Deși această variantă ar deschide calea, extrem de ofertantă, către o interpretare în cheie politică, ce ar corespunde spiritului veacului al XVIII-lea, consider că ea este mai puțin plauzibilă, întrucât, în niciuna dintre fresce, personajele damnate nu au costume orientale. Vestimentația personajelor din *Mută fe gura păgânilor* este întotdeauna antică sau cel mult bizantină, deși în aceleași biserici, la Foișor și la Batiștei, de exemplu, în reprezentarea strofei „Pe ritorii cei mult vorbitori...” din *Imnul Acatist*, ritorii, asimilați, de asemenea, cu păgânii vrășmași ai Ortodoxiei, sunt îmbrăcați în haine contemporane veacului al XVIII-lea, cu caftane și ișlic, după moda orientală, chiar dacă, în logica istorică și în rigoarea erminiei, ar fi trebuit să poarte costume antice, dovadă că zugravii epocii postbrâncovenești îndrăzneau să facă derogări de la prescripțiile canonului atunci când doreau să transmită un mesaj politic.

De asemenea, în aceeași serie a temelor excepționale, trebuie amintită *Viziunea Sfântului Eftimie*, plasată într-o nișă în acoladă, în timpanul nordic, deasupra intrării, la biserica Fundenii Doamnei. Din datele cunoscute până acum, aceasta este singura reprezentare a vieții sau a minunilor sfântului în spațiul valah, biserica din Fundeni fiind, de asemenea, și prima cu acest hram din Țara Românească. Singurul ciclu cunoscut al vieții sfântului Eftimie este unul paleolog, la paradisul sf. Eftimie al bisericii Sf. Dumitru din Salonic<sup>48</sup>, dar acesta nu conține nicio scenă în care să apară scara virtuților, așa cum apare la Fundeni. Din câte se pare, aici avem de-a face cu o calchiere după *Scara lui Ioan Sinaitul*, dar avându-l ca protagonist pe sf. Eftimie, un fel de adaptare ad-hoc a unei teme monastice cunoscute, în lipsa unor repere iconografice ale zugravilor români pentru viața sf. Eftimie.

Cu toate că a fost punctul de origine al multor structuri și teme iconografice curente în secolul al XVIII-lea, așa cum arată exemplele de până acum, autoritatea modelului hurezean nu s-a manifestat plenar la nivelul pronaosului decât în cazul catoliconului mănăstirii Văcărești, singurul lăcaș care a preluat atât structura planimetrică a nartexului pe careu de coloane cât și iconografia dominată de un *Sinaxar* complet și de un impresionant portret ctitoricesc. Cu excepția Văcăreștiului și a câtorva teme de martiriu, din păcate ilizibile, la biserica cu Sfinți, *Sinaxarul* nu este adoptat în București, în schimb tabloul votiv este o temă centrală în pronaosurile veacului al XVIII-lea din Capitală și din împrejurimi. Demonstrația de putere și voința de legitimare exprimate de Brâncoveanu prin reprezentarea aulică, somptuoasă și teatrală din galeria de portrete de la Hurezi, ce stă sub titlul „dunga cea mare ... a rodului neamului său”<sup>49</sup>, nu a rămas fără ecou în arta epocii, așa cum o dovedesc amplele tablouri votive de la Filipeștii de Pădure, Măgureni, Sinaia, Lespezi sau Râmnicu Sărat<sup>50</sup>. Modelul s-a transmis mai departe în arta

48 Thalia Gouma-Peterson, „The Parecclesion of St. Euthymios in Thessalonica: Art and Monastic Policy Under Andronicos II”, în *AB*, 58/2 (1976), pp. 168–183.

49 C. Popa, *Hurezi*, p. 182.

50 Anca Vasiliu, „Pictura murală brâncovenească. Context cultural și trăsături stilistice (I)”, în *SCIA.AP*, 29 (1982), p. 20.

postbrâncovenească, unde tabloul votiv a devenit una dintre cele mai importante reprezentări din spațiul pronaosului. Așadar, tablourile votive tipice secolului al XVIII-lea se plasează în directă descendență a tradiției brâncovenești, având drept caracteristici numărul foarte mare de personaje, neamuri ale ctitorului, și reprezentarea unor donatori fictivi care nu au legături de rudenie cu fondatorul și nici nu au contribuit efectiv la zidirea și înfrumusețarea lăcașului, dar care îndeplinesc o funcție de acreditare a puterii. Exemple edificatoare în acest sens sunt biserica Kretzulescu și bisericile din Micșunești Mari, Grecii de Mijloc și Grecii de Jos, unde tabloul votiv ocupă aproape tot registrul inferior al pronaosului și cuprinde trei-patru generații.

Din păcate, în multe dintre cazuri importanța acordată portretizării a fost dăunătoare propriei sale existențe. Un prim motiv este faptul că, în secolul al XVIII-lea, s-a intensificat procedeul mai vechi al retușării sau modificării tabloului votiv astfel încât el să reflecte schimbările de statut ale celor reprezentați<sup>51</sup>. Al doilea motiv se referă la obiceiul, urmat adesea în epocă, de a-i înfățișa pe domnul țării cu familia extinsă și pe mitropolitul Ungrovlahiei, aflați în scaun în acel moment, chiar dacă ei nu aveau niciun fel de implicare în noua ctitorie<sup>52</sup>. Fenomenul, ale cărui manifestări se mai conservă încă la bisericile Stavropoleos, Sf. Elefterie Vechi, Fundenii Doamnei sau Grecii de Mijloc, se înscrie în aceeași logică a legitimării care funcționa în epoca brâncovenească și împlinește și un rol protectiv, într-o perioadă în care „a te avea bine cu domnia” era un avantaj semnificativ. Procedeul a fost, însă, problematic, având în vedere frecvența crescută cu care se schimbau conducătorii țării și ai Bisericii, motiv pentru care, în dorința sau nevoia de a păstra bunele relații politice, s-a apelat la transformarea și actualizarea tabloului votiv, practică frecventă așa cum am explicat și mai sus. Distrugerea sau vandalizarea tablourilor votive din motive politice era un fapt recunoscut în veacul al XVIII-lea, după cum dovedește un hrisov dat de Nicolae Mavrogheni la 1786, în care se propuneau măsuri pentru refacerea „chipurilor [de ctitori] cele zugrăvite în biserici” care „s-au stricat și unele de tot s-au șters, altele cu ochii scoși din vremea răzmeriței nu le-au mai dres”<sup>53</sup>.

Un alt fenomen interesant al acestui capitol, semnalat de Ionnescu-Gion<sup>54</sup> și atestat de istoria particulară a unora dintre bisericile analizate, este furtul de identitate ctitoricească, practicat, se pare, de domnii fanarioți și de ierarhii sau egumenii greci, conform celor afirmate de surse din secolul al XIX-lea. Acestă presupusă practică constă în asumarea integrală a unei ctitorii zidite anterior, cu ocazia refacerii ei. Astfel de suspiciuni planează asupra paraclisului Mitropoliei, care a fost început odată cu reședința mitropolitană, în a doua jumătate a secolului al XVII-lea, și desăvârșit prin contribuția domnitorului Gheorghe Duca (1673–1678). El a fost refăcut de Nicolae Mavrocordat și mitropolitul Daniil la 1723, fără a se menționa în noua pisanie contribuțiile ctitorilor vechi. În aceeași situație sunt biserica cu Sfinți, ctitorită inițial de Popa Fierea, la sfârșitul secolului al XVII-lea, și refăcută apoi de mitropolitul Daniil, precum și biserica Sfântul Ștefan–Călărași, începută la 1764 de domnul Ștefan Racoviță, care a fost „șters” din pisanie după mazilire. Este, însă, greu de precizat în ce măsură „refacerea” bisericilor mai vechi presupunea rezidirea completă, numai repictarea sau doar măsura abuzivă de înlocuire a pisaniei și a tabloului votiv, fără alte lucrări. Mai târziu, în secolul al XIX-lea, repictările în ulei și înfrumusețările după moda epocii au avut ca obiect predilect tot tablourile votive, afectându-le în mod deosebit. Acest proces de intervenție, în conjuncție cu cele prezentate anterior, au dus la desfigurarea unui mare număr de portrete ctitoricești, cum sunt cele de la Floreasca, biserica cu Sfinți sau biserica Sfinții Constantin și Elena–Plevnei.

51 Cel mai cunoscut exemplu este actualizarea tabloului votiv de la biserica Stavropoleos, unde restaurarea permite să se citească acum suprapunerea straturilor succesive de pictură care au conturat figura lui Ioanichie, întâi ca simplu egumen, apoi în postură de mitropolit.

52 Obiceiul de a reprezenta în tabloul votiv personaje care nu au avut implicare directă în ctitorire este semnalat izolat încă din sec. XVI la Stănești și Căluui, de către C. L. Dumitrescu, *Pictura*, p. 35.

53 Voica Pușcașu, *Actul de ctitorire ca fenomen istoric în Țara Românească și Moldova până la sfârșitul secolului al XVIII-lea*, Ed. Vremea, București, 2001, p. 183.

54 George Ionnescu-Gion, *Istoria Bucureștilor*, Ed. Tehnopress, Iași, 2003, p. 126.

Cu adevărat interesant și greu de explicat este, însă, tocmai absența tabloului votiv, în contextul atenției deosebite de care el se bucura în secolul al XVIII-lea. Se întâmplă în București la bisericile Negustori, Mântuleasa, Foișor, Batiștei, Buciumeni-Buftea<sup>55</sup> și Pipera, unde portretele ctitorilor lipsesc, locul lor fiind suplinat de sfinți cuvioși care continuă teoria din registrul inferior. Explicația pentru acest fapt este încă speculativă și rămâne o problemă deschisă atât timp cât, din analiza comparativă a monumentelor, nu se pot extrage similitudini sau conexiuni care să trimită către o ipoteză general valabilă. Dacă în cazul bisericii Negustori motivația pentru lipsa tabloului votiv ar putea fi tocmai caracterul colectiv al ctitoririi<sup>56</sup>, iar pentru Mântuleasa și Batiștei se poate invoca condiția modestă a ctitorilor<sup>57</sup>, care nu ar fi îndrăznit să acceadă la a fi reprezentați alături de sfinți<sup>58</sup>, în cazul bisericii Foișor situația este cu atât mai contrariantă, întrucât este vorba despre o zidire a Doamnei Zmaranda, văduva lui Nicolae Mavrocordat și mama domnitorului în funcție în acei ani, Constantin Mavrocordat<sup>59</sup>. Nici pentru Buciumeni și Pipera, schituri ctitorite de familia boierești, nu am găsit argumente valide care să justifice absența tabloului votiv. O explicație plauzibilă a acestui fenomen, care să satisfacă simultan condițiile, atât de diferite, ale bisericilor aduse ca exemplu rămâne, așadar, încă nerevelată, constituind o temă de lucru pentru viitoare cercetări.

În continuarea tabloului votiv, registrul cel mai de jos al pronaosului este completat în toate cazurile, conform vechii tradiții iconografice, de sfinți în teorie. Aceștia ocupă întreaga zonă inferioară, în situația în care portretul ctitoricesc lipsește. Selecția este alcătuită, într-un procent covârșitor, din cuvioși și cuvioase, indiferent dacă biserica respectivă are statut de parohie sau de mănăstire. Cel mai des sunt pictați Antonie cel Mare, Pahomie, Sava cel Sfințit, Macarie Egipteanul, Efrem Sirul, Onufrie, Eftimie, Gherasim, Maxim Mărturisitorul, Ilarion, Alexie Omul lui Dumnezeu. Pe lângă aceștia, apar ocazional și alte teme consacrate de tradiția iconografică: *Împărtășirea Sfintei Maria Egipteanca*<sup>60</sup>, subiect deopotrivă moralizator și euharistic, adecvat funcțiilor liturgice ale spațiului, este pictat în zona de NV la Negustori, Mântuleasa, Batiștei, Plevnei și Icoanei, respectiv *Sfinții Constantin și Elena*, cuplu care migrează frecvent în secolul al XVIII-lea între naos și pronaos, este prezent pe zidul sudic la Negustori, Mântuleasa și Icoanei<sup>61</sup>. Ceva mai rar, semnificativ în perspectiva identificării unei eventuale filiații iconografice, apare reprezentarea *Sfântului Pahomie cu Îngerul*<sup>62</sup>, doar la bisericile Mântuleasa și Batiștei, exact în aceeași poziție, la începutul teoriei de pe zidul nordic, deși ansamblurile au fost pictate la o diferență de peste 30 de ani. Acest fapt ar putea sugera fie că meșterii au împărtășit același caiet de

- 55 Apare doar un singur ctitor, înghesuit în glaful intrării. Inscripția este parțial acoperită de vopsea, ceea ce face foarte dificilă identificarea lui.
- 56 Cea mai la îndemână ipoteză este că s-a renunțat la tabloul votiv deoarece era dificil să se reprezinte integral întreaga breaslă a negustorilor din București și nedrept să se facă o selecție a acestora.
- 57 Familia lui Manta cupețul la Mântuleasa și Manciul (Mănciulescu), vătaf de măcelari, cu familia, la Batiștei.
- 58 Deși acest tip de raportare pioasă contravine noilor mentalități din epocă.
- 59 Tot la nivel speculativ, în acest caz ar putea fi invocat statutul de metoh mănăstiresc al bisericii Foișor sau o presupusă călugărire a doamnei Zmaranda și, deci, renunțarea la vanitățile lumesti.
- 60 Apare la Tismana în sec. XVI (C. L. Dumitrescu, *Pictura*, p. 37), la Topolnița și Băjești (C. Pillat, *Pictura*, p. 25) apoi la Govora, Mamul și Polovragi, întotdeauna în glaful intrărilor (*Repertoriul*, p. 488).
- 61 La biserica Icoanei pictura este în curs de restaurare, dar s-au descoperit până acum în pronaos, pe zidul nordic: *Împărtășirea Sf. Maria Egipteanca*, *Sf. Constantin și Elena*, *Sf. Sofia cu cele trei fiice ale sale: Agape, Pistis și Elpis*, *Sf. Solomoni și cei șapte macabei*. Selecția sfinților din teorie este inedită în raport cu celelalte exemple bucureștene din sec. XVIII, întrucât face trimitere la modele iconografice mai vechi din sec. XVI–XVII.
- 62 Acest tip de reprezentare, recomandat de *Erminia* lui Dionisie din Furna, avea o veche tradiție în Țara Românească, fiind prezent în iconografia mănăstirilor Stănești-Vâlcea (C. L. Dumitrescu, *Pictura*, p. 27), Snagov, Căluu (ibidem, p. 42), Sadova (C. Pillat, *Pictura*, p. 17) și Văcărești.

7 *Maria cu pruncul Iisus și Elisabeta cu pruncul Ioan.*  
Biserica Batiștei



modele, fie că autorii celor două programe iconografice au avut aceleași repere în tradiție sau, de ce nu, că Mântuleasa a constituit un model pentru biserica Batiștei. Tot la Batiștei, monumentul cu cel mai original program iconografic al pronaosului dintre ansamblurile murale din secolul al XVIII-lea păstrate în București, apare pe peretele sudic o reprezentare rară care le înfățișează pandant pe *Maria cu Pruncul Iisus* și pe *Elisabeta cu Pruncul Ioan*, paralelă iconografică ce poate face trimitere la un parțial sau fragmentar *Deisis al Pruncilor*<sup>63</sup>. Pe filacterul ținut de Elisabeta stătea scris, până la ultima restaurare, textul citat din rugăciunile la slujba Litiei și la stihovna Liturghiei din ziua praznicului Nașterii sf. Ioan Botezătorul (24 iunie): „Ce ai venit Maica Domnului Meu la mine? Tu porți pre stăpânul și eu pre robul, Tu pre Cuvântul, eu pre proorocul, Tu lumina, eu sfeșnicul”, care a putut fi văzută de Matei Cazacu în 1964<sup>64</sup>. Un precedent al temei, care putem presupune că i-a servit drept model, îl întâlnim la Fundenii Doamnei, pe segmentul de zid nordic ce face joncțiunea între naos și pronaos, în dreptul fostelor coloane demantelate. La fel de rară este și reprezentarea celor doi *Arhangheli Întâistătători*<sup>65</sup>, tot la Batiștei, de o parte și de alta a golului intrării, ținând macheta lăcașului în locul ctitorilor absenți. Nu mai puțin lipsită de interes este pictarea *Sfinților Varlaam și Ioasaf*, cei doi eroi ai romanului atribuit lui Ioan Damaschinul, atât de populari în mediul românesc în veacul al XVII-lea, mai ales după traducerea făcută de Udriște Năsturel. Ei au fost reprezentați întâia oară la Filipeștii de Pădure și la

63 Sf. Elisabeta cu sf. Ioan Botezătorul copil apare într-unul dintre fragmentele de frescă păstrate din decorația originală a mănăstirii Curtea de Argeș, dar cercetări recente (catalogul *Mărturie. Frescele Mănăstirii Argeșului*, MNAR, 2012, pp. 56–57, 96–97) demonstrează că lectura acesteia împreună cu sf. Ana și Fecioara Maria copil și Maica Domnului cu Iisus copil într-un *Deisis al Pruncilor* nu este probabilă, având în vedere poziționarea figurilor și perspectiva acestora.

64 Matei Cazacu, „Istoricul bisericii Batiște din București”, în *GB*, 23/9–10 (1964), p. 824.

65 Trebuie amintit că sf. Arhangheli nu au legătură cu hramul bisericii și mai sunt deja pictați o dată și în naos pe picioarele arcului de vest. Același tip de reprezentare apare și la biserica mănăstirii Dobreni; v. C. Pillat, *Pictura*, p. 26.

Hurezi, devenind apoi foarte des întâlniți, începând cu sfârșitul secolului al XVII-lea, în bisericile brâncovenești din zona Vâlcei<sup>66</sup>. Ei apar, deloc întâmplător<sup>67</sup>, în teorie, doar la biserica Foișor<sup>68</sup>.

De asemenea, influența brâncovenească poate fi pusă în legătură cu pictarea *Sfinților Nicodim de la Tismana și Grigorie Decapolitul*<sup>69</sup> pe zidul sudic al pronaosului la biserica cu Sfinți și, din nou Grigorie Decapolitul, de această dată într-o asociere unică cu sfântul local al Bucureștiului, Dimitrie cel Nou<sup>70</sup>, la Buciumeni-Buftea, în teoria peretelui de sud. Corina Popa vede reprezentarea acestor sfinți ca pe o adaptare a programului iconografic la realitățile politice și culturale ale Țării Românești, o tradiție împământenită de Matei Basarab, cum atestă picturile de la Arnota și Topolnița<sup>71</sup>, și continuată în perioada brâncovenească.

Punctul final al analizei comparative a pronaosurilor bucureștene și ilfovene din veacul al XVIII-lea îl constituie iconografia glafurilor, prejudiciată în general, din păcate, de refaceri și repictări atât în cazul ferestrelor care, de cele mai multe ori, au fost redimensionate în secolul al XIX-lea, cât și în cazul arcului intrării a cărui pictură a fost pierdută definitiv în șase dintre cazurile analizate. Fragmente de pictură rămase indică trei variante preferate pentru decorarea porțiunii de zid din jurul ferestrelor, care continuă teoria sfinților din registrul inferior. În prima formulă întâlnim sfinți anahoreți și cuvioși, între care Alexie Omul lui Dumnezeu, Onufrie, Arsenie, Hariton, Hilarion, în glafurile inferioare la bisericile cu Sfinți și Sfântul Elefterie Vechi. O altă variantă prezintă sfinți martiri sau anarghiri, cum se întâmplă pe grosimea ferestrelor superioare la Mântuleasa și Foișor. Însă, cele mai frecvente reprezentări, care constituie tipicul iconografic al glafurilor pronaosului la Stavropoleos, Micșuneștii Mari, Balamuci, Tunari, Sitaru-Grecii de Mijloc, Fundenii Doamnei, Batiștei și Floreasca, sunt sfințele cuvioase și mucenițe, dintre care se disting două perechi recurente: Paraschiva și Marina, respectiv Ecaterina și Varvara. Pe lângă acestea, mai apar ocazional și Anastasia, Maria Magdalena sau Kiriaki. O altă formulă iconografică, reprezentând martirii de sfinți, întâlnită în glafurile ferestrelor superioare (răsuflători) de la biserica cu Sfinți, poate fi văzută ca o reminiscență târzie a sinaxarului și, deci, un reflex al mai vechilor rânduieli iconografice.

Pentru glaful intrării, specifice bisericilor din secolul al XVIII-lea din București și Ilfov sunt decorația vegetal-geometrică, la Mântuleasa, Elefterie, Foișor, și scenele reprezentându-l pe proorocul Iona: *Iona în pântecul chitului*<sup>72</sup> – la catoliconul și paraclisul Văcăreștiului, la Stavropoleos, Balamuci, Tunari, Fundenii Doamnei, Batiștei (repictat), biserica Icoanei și schitul Buciumeni – respectiv *Somnul lui Iona*, în biserica mare și paraclisul de la Văcărești.

66 În pronaos, la catoliconul Hurezi, paraclisul Coziei, Govora, schitul Sf. Ștefan, Mamu (*Repertoriul*, pp. 485, 495).

67 Se află probabil în legătură cu statutul aulic al ctitorului, cum sugerează C. Popa în *Repertoriul*, p. 51, n. 24, și „Pictura Hurezi – realitate artistică”, p. 20.

68 Mai apar în registrul de medalioane din pronaos la Elefterie Vechi și Grecii de Jos.

69 Ei apar în pronaos la Arnota, catoliconul Coziei și Mamu, fiindu-le atribuit un cult special în sec. XVII ca sfinți „olteni” – vezi *Repertoriul*, pp. 9, 438, 480, 490, și C. Pillat, *Pictura*, p. 51.

70 Moaștele sfântului Dimitrie Basarabov au fost aduse la București și așezate în biserica Mitropoliei la 1774, doar cu câțiva ani înaintea picturii de la Buciumeni (1787), ceea ce demonstrează cât de receptivi erau zugravii la evenimentele epocii și cât de mare era cinstirea și faima de care se bucura încă de atunci sfântul.

71 C. Popa, „Pictura Hurezi – realitate artistică”, p. 20.

72 Reprezentarea lui Iona, care face parte din seria de teme veterotestamentare preferate în glaful intrării pronaosului încă din sec. XIV, apare în perioada lui Matei Basarab la Arnota (C. Pillat, *Pictura*, p. 20) și în epocă brâncovenească la catoliconul Coziei (*Repertoriul*, LXI).

În rândul temelor care constituie excepții putem enumera pe *Sfântul Sisoe*<sup>73</sup> prezent în două exemple, la Tunari și Fundenii Doamnei<sup>74</sup>, și *Pilda inorogului*. Scena, denumită în inscripție „Deșertăciunea omenească”<sup>75</sup>, și identificată în literatura de specialitate cu *Pilda inorogului*<sup>76</sup> pe baza sursei textuale oferită de *Viața sfinților Varlaam și Ioasaf*, este reprezentată în glăful intrării la Balamuci și la Fundenii Doamnei, într-un context iconografic identic, în asociere cu *Iona în chit*, pe piciorul opus al arcului, și *Mâna lui Dumnezeu cu sufletele drepților*, în apex. Această temă, născută în perioada brâncovenească, a apărut pentru prima dată la catoliconul Coziei<sup>77</sup> și apoi la Schitul Păpușa<sup>78</sup>, tot în glăful intrării, și s-a generalizat în epoca postbrâncovenească în zona Argeș-Vâlcea, cele mai cunoscute reprezentări fiind cele de la Băjești-Muscel și mănăstirea Aninoasa.

În concluzie, perspectiva comparativă asupra ansamblurilor murale din secolul al XVIII-lea păstrate<sup>79</sup> în București și în județul Ilfov indică persistența modelului brâncovenesc și, prin filtrul acestuia, legătura cu iconografia de veche tradiție bizantină. Însă, așa cum susținea Andrei Paleolog<sup>80</sup>, nu avem de-a face doar cu replici sau imitații de mai mică valoare ale artei aulice brâncovenești, ci de o continuitate fecundă. Este, așadar, nedrept să punem producția artistică a epocii postbrâncovenești sub semnul pierderii consistenței conceptuale și a degradării stilistice, pentru că, așa cum exemplele o dovedesc, această epocă arată încă remarcabile capacități creative, integrate unui stil coerent și echilibrat, capabil să păstreze tradiția într-o vreme de profunde și dramatice transformări.

#### L'ICONOGRAPHIE DU NARTHEX DANS LES ÉGLISES DU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE DE LA RÉGION BUCAREST-ILFOV

LA DÉCORATION MURALE du narthex, issue du noyau iconographique de l'ancienne tradition byzantine, qui est commun en termes généraux au monde balkanique et à la zone slave, s'est manifestée dans l'époque brancovane par l'intensification du caractère marial et par l'intérêt particulier accordé aux représentations laïques. Dans la période suivante, l'approche de l'iconographie a transféré l'accent vers l'image de la Mère de Dieu, dont les hypostases ont remplacé successivement du narthex les thèmes vétérotestamentaires et les représentations de l'offrande néotestamentaire, qui survivaient encore à l'aube de l'époque brancovane.

Dans le cas des églises du XVIII<sup>e</sup> siècle de Bucarest et de la zone limitrophe, qui font l'objet de cet ouvrage – le catholicon du monastère Văcărești (1722), les églises Kretzulescu (1722), du monastère Stavropoleos (1724), Negustori (1725/6), l'église aux Saints (1728), Mântuleasa (1733), de Micșuneștii Mari (1743), l'église Saint Eleuthère Ancienne (1744), Foișor (1745), du monastère Balamuci (1754), de Tunari (1756), l'église Scuipici de Grecii de Mijloc (1754 ou 1763), de Grecii de Jos (1755 ou 1763), Fundenii Doamnei (1757), Batiștei (1764), Floreasca (cca. 1760/70?), Saints Constantin et Hélène–Plevnei (1785), Icoanei (1786), de Buciumeni-Buftea (1787), Saint Elie de Pipera (1788–1807) – la structure iconographique du narthex maintient considérablement l'ancienne tradition et la spécificité brancovane, tout en introduisant à la fois des éléments innovateurs : un exemple en est la *Sainte Trinité Néotestamentaire*, un thème rare pour la peinture des communautés orthodoxes, représenté dans la calote du catholicon

73 Temă care nu se regăsește în această formă în *Repertoriul picturii murale brâncovenești* pentru județul Vâlcea.

74 La Fundenii Doamnei, scena nu este în glăf, ci în imediata proximitate, pe peretele de vest.

75 Text din *Eccleziastul*, 1. 2.

76 Victor Brătulescu, „Elemente profane în pictura religioasă” în *BCMI*, 27 (1934), fasc. 80, pp. 64–65.

77 *Repertoriul*, p. 279, n. 99.

78 *Ibidem*, p. 378, n. 18: apare în aceeași structură, împreună cu *Iona* și *Mâna lui Dumnezeu*.

79 Cu excepția bisericii mănăstirii Văcărești, în cazul căreia documentarea s-a făcut pe baza mărturiilor fotografice și a fragmentelor de frescă păstrate.

80 A. Paleolog, *Pictura exterioară*, p. 33.

de Văcărești, ou le *Couronnement de la Vierge par la Sainte Trinité*, variante spéciale du thème antérieur, peinte dans le même espace à Micșuneștii Mari. L'aspect le plus surprenant et passionnant de l'iconographie du narthex est certainement représenté par l'illustration de divers hymnes dédiés à la Vierge, comme ils sont l'*Acatiste de l'Annonciation de la Vierge*, l'*Axion estí* (« Il est digne en vérité de te célébrer... »), le *Mégalynaire de la liturgie de Saint-Basile* (« En vous ... se réjouit toute la création... »), le *Stichère de Noël*, d'un côté, et les représentations symboliques, de l'autre côté, à savoir ces thèmes lyrique-abstraites ou allégoriques, à puissant substrat dogmatique, qui ont connu une grande popularité à l'époque brancovane à laquelle se sont montrées bien spécifiques : la *Vierge de protection* et la *Source de vie*, ou d'autres thèmes nouveaux, créés au XVIII<sup>e</sup> siècle, tel « *Muette soit la bouche des infidèles...* ».

En guise de conclusion, la perspective comparative sur les ensembles muraux du XVIII<sup>e</sup> siècle conservés à Bucarest et dans le département d'Ilfov indique la persistance du modèle brancovan et, par le biais de celui-ci, la relation avec l'iconographie plus ancienne. Pourtant, on n'a pas affaire uniquement avec des répliques ou des imitations de moindre valeur de l'art aulique brancovan, mais il s'agit d'une continuité féconde. En fait, l'art de cette période fait encore preuve de remarquables aptitudes créatives, intégrées à un style cohérent et équilibré, capable de garder la tradition dans des temps de profondes et dramatiques transformations. (*Traduit par M. Sabados*)



## Ctitoria vătafului de plai Ioan Popescu din cartierul Urșani al orașului Horezu (județul Vâlcea)

Grațiela Grigoriu

EPOCA DOMNIIOR FANARIOTE în Țara Românească a presupus schimbări importante în structura societății, cu implicații directe asupra actului de ctitorire. În condițiile unei mari boierimi aflată în declin economic și a unui nou tip de boierime având origini grecești<sup>1</sup>, fenomenul ctitoricesc se va muta în mediul sătesc<sup>2</sup> al „oamenilor noi”. Noii ctitori provin, în mare parte, din rândul locuitorilor înstăriți care au funcții în dregătoriile locale<sup>3</sup>, dar și din rândul clerului monahal sau local. Acest spirit istorist anunța, ca și în alte părți ale Europei, o mentalitate modernă<sup>4</sup>.

Mutațiile survenite în actul de ctitorire s-au datorat, în primul rând, reformei administrative introduse de Constantin Mavrocordat, care a impus retribuirea dregătorilor<sup>5</sup>, dar și stabilirea unei noi organizări a boierimii. Dacă până atunci criteriul era suprafața pământului stăpânit, din acel moment s-a hotărât că era boier cine avea o slujbă domnească<sup>6</sup>. În aceste condiții, din rândul dregătorilor se va ridica o nouă clasă de mici boieri ale căror venituri le permiteau să-și cumpere titlul. Dorința acestor boiernași de a-și afirma statutul social proaspăt dobândit, asociată cu hotărârile severe introduse de Alexandru Ipsilanti (1775), susținute apoi de Mihai Șuțu și Nicolae Mavrogheni, privind obligativitatea participării tuturor locuitorilor la slujbele religioase<sup>7</sup>, vor fi factorii determinanți pentru sporirea numărului bisericilor înălțate, mai ales în primele trei decenii ale secolului al XIX-lea.

Demnitatea care a generat cel mai mare număr de mici boieri, ctitori ai unor lăcașuri sfinte din județul Vâlcea, a fost aceea de vătaf de plai<sup>8</sup>. Conducând cetele de plăieși sau potecași, acesta asigura paza hotarelor într-o regiune de graniță, așa cum era plaiul Horezu. Fiind o funcție administrativă foarte importantă în regiunea deluroasă a județului Vâlcea, echivalentul

- 1 Voica Pușcașu, *Actul de ctitorire ca fenomen istoric în Țara Românească și Moldova până la sfârșitul secolului al XVIII-lea*, Ed. Vreimea, București, 2001, pp. 182–185.
- 2 Daniel Barbu, „Stilul brâncovenesc și arta populară din Țara Românească în secolul XVIII”, *AIIAI*, 25/2 (1988), pp. 373–374. Autorul prezintă două tabele edificatoare, din care se vede repartitia ctitorilor în epoca postbrâncovenescă: domnia numai 1%, marea boierime 22%, clerul 14%, față de cele 63% ale păturilor mijlocii, și preponderența acestora în mediul rural, 82%.
- 3 Constantin Bălan, „Ctitori și societate în ultimele decenii ale veacului al XVIII-lea. Date privind monumentele din partea de vest a Țării Românești”, în R. Theodorescu (coord.), *Arta românească în „Secolul luminilor”*, Academia de Științe Sociale și Politice, București, 1984, p. 151.
- 4 Răzvan Theodorescu, *Civilizația românilor între medieval și modern. Orizontul imaginii (1550–1800)*, vol. II, Ed. Meridiane, București, 1987, p. 152.
- 5 Șerban Papacostea, *Oltenia sub stăpânirea austriacă (1718–1739)*, Ed. Enciclopedică, București, 1998, pp. 317–319.
- 6 Constantin C. Giurescu, *Istoria românilor din cele mai vechi timpuri până la moartea regelui Ferdinand*, cuvânt înainte de Dinu C. Giurescu, Ed. Humanitas, București, 2000, p. 221.
- 7 C. Bălan, „Ctitori”, p. 151.
- 8 Teodora Voinescu, „Contribuții la o istorie a artei păturilor mijlocii; ctitorii de vătafi de plai din Țara Românească”, în *SCIA.AP*, 20/2 (1973), pp. 297–298.

- 1 Horezu, Urșani.  
Biserica cu  
hramurile Intrarea  
în Biserică și Sfântul  
Ioan Botezătorul



a ceea ce mai târziu se va numi subprefect<sup>9</sup>, era salarizată în mod corespunzător. Îndatoririle sale erau atât militare, asigurând paza trecătorilor din munte spre Imperiul Habsburgic și liniștea populației, dar și judecătorești de primă instanță, cât și fiscale, adunând birurile pentru vistierie și pentru Înalta Poartă, el fiind scutit de plata birului și având dreptul de clacă din partea țăranilor. Deși era o funcție foarte rentabilă, uneori, acești slujbași aveau o dorință de îmbogățire foarte mare, consemnată în plângerile potecașilor păstrate în documentele vremii<sup>10</sup>. Chiar și bogatul vâtaf al plaiului Horezu, Ioan Urșanu<sup>11</sup>, ajunge să se plângă domnitorului Alexandru Moruzzi de jafurile predecesorului său<sup>12</sup>.

Vătaful de plai cel mai cunoscut, amintit în legendele locale ca având 40 de ctitorii<sup>13</sup>, este Ioan Popescu, zis Urșanul. În conformitate cu legile administrative stabilite la mijlocul secolului al XVIII-lea, obținând dregătoria de „vătaf al plaiului Hurezului”, acesta primise și rangul în boierie de „vel vistier”<sup>14</sup>. Cu toate acestea, nu și-a uitat niciodată originea umilă, notând cu mândrie în pomelnicul bisericii din Urșani: „Dumnealui Jupan Ioan Urșanu Popescul vătaf fiind al plaiului

9 Corneliu Tamaș, *Istoria Horezului*, Ed. Conphys, Râmnicu Vâlcea, 1995, p. 91.

10 *Ibidem*, p. 90.

11 Grecul Théodore Margot, în *O viatorie în cele șapte-spre-dece districte ale României*, Imprimeria C. A. Rosetti, București, 1859, pp. 43–44, descrie „[...] casa D-lui de la țăară, ce se află într’o mică depărtare de Drăgășani. Este situată pe o întinsă vale înconjurată de păduri admirabili și cu dealuri sădite cu frumoase vii și ocolite cu numeroase ogrăzi. Aici D. Urșanu posedă o prea frumoasă casă, mobilată cu eleganță, lucru ce nu vedem la mulți din proprietarii și mai avuți, în casa cărora cu anevoință se poate afla une-ori unu patu măcar potrivit pentru unu repausu de câteva momente”.

12 C. Tamaș, *Istoria*, p. 92.

13 Elena și Constantin Mănescu, „Biserica Urșani, monument istoric de importanță deosebită de la începutul secolului al XIX-lea”, în *MO*, 55/9–12 (2003), p. 159.

14 Teodor Bălășel, „Un manuscris din 1804 al lui Dionisie Eclesiarhul”, în *AO*, 9/51–52 (1930), p. 314. Acesta este și rangul boieresc cu care apare zugrăvit în pronaosul Bisericii din Târgul Horezu.



Hurez și moștean acestui loc”<sup>15</sup>. Este posibil, așa cum susține Teodor Bălășel<sup>16</sup>, ca acesta să fi fost fiu de preot, bogata sa activitate ctitoricească explicându-se astfel nu numai prin „dorința afirmării prestigiului său de clasă”, specifică boiernașilor ridicați din lumea satelor<sup>17</sup>, ci și prin educația religioasă primită în familie. Totuși, în lipsa vreunui document sau inscripție care să ateste calitatea de „ereu” a tatălui Mihăilă, aceasta rămâne doar o presupunere.

Astăzi, figura sa mai este prezentă doar în patru biserici: două aflate în orașul Horezu (Urșani și Biserica din Târg) și două în comuna Slătioara (cătunele Viorești și Cociobi), situată foarte aproape de oraș. Vătaful Ioan Popescu a fost ctitor principal numai la biserica cu hramurile Intrarea în Biserică și Sfântul Ioan Botezătorul din cartierul Urșani al orașului Horezu, de la care a preluat apelativul de „Urșanu”.

După aproximativ 6 km de mers din centrul orașului, pe direcția nord-vest, se zărește biserica albă, desprinzându-se de pe fundalul verde al dealurilor împădurite din vecinătate (fig. 1). Deși pisană, săpată în piatra ce se află deasupra ușii de intrare<sup>18</sup>, oferă suficiente informații referitoare la ctitorii bisericii, în momentul intrării chiar și cel mai avizat privitor va fi impresionat de amplul tablou votiv din pronaos, alcătuit din treizeci și șapte de personaje, aflate în atitudini asemănătoare (fig. 2, 3). Tuturor li se citește pe chip aceeași expresie de mândrie cu care au străbătut timpul, fiind înfăptuitorii unui act de ctitorire colectivă menționat pe spatele filei care îmbracă pomelnicul bisericii: „Toți săteni[i] ot Urșani au ajutat cu lucru care cât i-au

- 2 Pronaos, vest, tabloul votiv: vătaful Urșanu cu soția, frații Costandin și Dumitru
- 3 Pronaos, nord, tabloul votiv: donatorii țărani

15 *Ibidem*, p. 310.

16 Teodor Bălășel, „Inscripții și însemnări de prin cărți din Bisericile Oltenie”, în *AO*, 6/29–30 (1927), p. 65, nota 1.

17 Teodora Voinescu, „Între «țărănesc» și «popular» în pictura românească de la sfârșitul Evului Mediu”, în *SCIA.AP*, 20/1 (1973), p. 24.

18 Constantin Bălan, *Inscripții medievale și din epoca modernă a României. Județul istoric Vâlcea (sec. XIV–1848)*, Ed. Academiei Române, București, 2005, p. 526: „†Această sfântă și du[mn] ezăiască bisereca, iaste dinu/ temelie zidită și înfrumusătată, cu toată cheltuiala/ și osteniata dumniului, jipanu Ionu Popescu, care și vâta/fu să află acestui plai Hurezu, întru ci(n)stia și lauda praznicu/lui Vovedeniia Sfintei Născătoarei de Dumnezău, care și întru/ pofali Sfântului Ionu Botezătoriu aceste amândoa sfinte praz/nice le săvârșaste dumniului, ctitoru, c(â)tu de a să pomeni dumnia/ lui și părinți(i) cei răposăți, în viacu și după moarte, totu niamu du/ mniului. Și s-au ziditu această biserecă, în zilele mărie sale, Cos/tandinu Moruzi vodă, cu blagoslovenia sfînției sale, episcupu/ Ne(c)tare; la ani de la <Hristos>, 1800 iulie 22, începutu la lucrare, iar desăv/ârșitu, 180<0> (?). Și la această, bisierecă s-au mai îndemnatu de au mai aju/tatu și alți ctitori, cu bani și cu ajutoriu, cumu deosăbitu ar<ăt>/u. Pomeni, g(ospo)di: † Ionu, Nedialia, Costandinu, Dum(i)tru, Nicolae er(e)u, Iona,/ Floaria, Stanca, Nicolae diaconu, Dum(i)tru, Stanca, Pătru, Stanca,/ Dum(i)tru, Mihai. Morți: Mihă(i)lă, Barbu, Pătru, Stanu, Stanca, Dum(i)tru,/ Ionu ereu, Florica, Costandinu, Radu, Stanu, Stanca, Dum(i)tru, Costan/dina și cu totu niamu. † Ghiorăghe † Florica, Pătru, Dumitru/ .../ ...” (s.v. Horezu VII 773).

fost puțința, deosebit Tănaseștii și Vintileștii și alții au ajutat cu bani de ctitorie care să vor însămnă mai pe jos pe anume aceștea după pomelnicile ce vor da, este cu cuviință a să pomeni în veaci. 1804 Iun[ie] 21 / Ion Vătaf Urșanu”<sup>19</sup>.

De la prima privire, după veșminte, este evident că familia ctitorului se desfășoară pe pereții de sud și vest, în timp ce la nord (fig. 3), cu excepția ultimului personaj, stau aliniați sătenii despre contribuția cărora precizează inscripția (azi, parțial lizibilă): „Pris[oase. Ac]ește ce să numescu prisoas(e) au ajutoratu, cine cu ce au put(ut), mai multu cu lergătura”<sup>20</sup>. După descifrarea inscripțiilor se pot afla atât numele personajelor cât și relațiile de rudenie dintre ele. Astfel, vătaful Urșanu (fig. 2) și mama sa Nedelea, țin macheta bisericii pe peretele vestic, „fiindu au înăceputu aceasăță bis(e)rică și au isprăvit-o”. Alături de el sunt soția Stana și băiatul<sup>21</sup> lor. Ioan Urșanu a avut cu siguranță patru frați căsătoriți, ce sunt reprezentați împreună cu familiile lor, și patru surori, dintre care numai una era căsătorită la momentul înălțării bisericii. Tatăl vătafului, Mihăilă, care, conform pomelnicului din pisanie, era decedat la data construirii bisericii, este reprezentat în extremitatea estică a peretelui sudic. Confruntând numele trecute în pomelnicul pisaniei cu inscripțiile existente în dreptul fiecărui personaj, deducem că la acea dată erau decedați și ceilalți frați zugrăviți pe peretele sudic: sora Stanca, ilustrată alături de soțul Toma și băiatul lor, fratele Barbu, ce fusese căsătorit cu Dumitra, având o fiică, și apoi fratele Pătru cu soția Stanca, ce aveau un băiat. Cei doi frați, Barbu și Pătru, sunt îngropați alături de mama lor Nedelea chiar în pronaosul bisericii, sub o lespede pe care scrie: „Suptu această piatră s/e hodinescu o(a)săle r/obiloru lui D(u)mneze/u: Ba(r)bulu, P(ă)tru, Sma(ran)da, / Stana, Nedialia”<sup>22</sup>. Stana, menționată pe piatra funerară, este posibil să fie soția vătafului, decedată la scurt timp, deoarece nu mai apare în tabloul votiv al Bisericii din Târg, pictată imediat după aceasta. Probabil a fost o căsnicie de scurtă durată, Ioan Urșanu fiind zugrăvit necăsătorit și în tablourile votive din ctitoriile sale anterioare.

Pe peretele vestic, lângă Ioan Urșanu sunt cei doi frați (fig. 3), despre care inscripția menționează că „au ajutat cu taler(i)”: Costandin cu soția Maria și Dumitru cu soția Maria, aceștia din urmă având un băiat, cunoscuți donatori de la ctitoria vătafului din Vioarești și de la Biserica din Târg. Surorile mai tinere Stana, Iona și Florinca sunt zugrăvite alături de mama lor pe peretele vestic. Deși pe același perete mai sunt două personaje masculine ale căror chipuri par a fi adăugate ulterior și care nu-și mai păstrează inscripțiile, acestea nu pot fi identificate drept cumnații vătafului, deoarece s-ar fi precizat în dreptul surorilor lui, astfel încât ar putea fi vorba despre alți doi frați necăsătoriți.

După grupul sătenilor, pe peretele nordic este reprezentat popa Nicolae (fig. 3), căsătorit cu Ilinca, despre care se știe, de la ctitoria din Cociobi și de la Biserica din Târg, că îi era nepot vătafului. Alături de el sunt diaconul Nicolae și popa Dumitru cu soția Maria, posibil înrudiți cu vătaful, deoarece grupul se încheie cu un alt nepot al acestuia, postelnicul Mihai Popescu, reprezentat cu soția sa Maria. Interesant este faptul că nepotul vătafului, postelnicul Mihai Popescu<sup>23</sup>, despre care se menționează că „au ajut[o]ratu cu tal[eri]”, deși era pe o treaptă ierarhică superioară tuturor celorlalte personaje de pe latura nordică, apare în extremitatea estică a peretelui. Această poziție este cu atât mai surprinzătoare, dacă se ia în considerare

19 T. Bălășel, „Un manuscris”, p. 314.

20 C. Bălan, *Inscripții. Vâlcea*, p. 528.

21 T. Bălășel, „Un manuscris”, p. 314, face afirmația eronată că Vătaful Urșanu „trebuie să fi fost necăsătorit deoarece în nici o ctitorie nu apare numele soției și nici al vre-unui copil”, fiind contrazis atât de inscripția din dreptul numelui femeii („Stana jupâneasa dumănealui”), cât și de veșmântul boieresc, care o diferențiază de celelalte personaje feminine. Cu siguranță a avut un băiat, al cărui nume Florea îl cunoaștem din tabloul votiv al Bisericii din Târg, cealaltă ctitorie a vătafului din orașul Horezu.

22 C. Bălan, *Inscripții. Vâlcea*, p. 531.

23 T. Bălășel, „Un manuscris”, p. 312, nota 1, greșește când trage concluzia că postelnicul Mihai Popescu „trebuie să fie frate cu ctitorul”, fiind contrazis de inscripția existentă în tabloul votiv.

rigoarea cu care era respectată ierarhia socială în epocă, dar și prezența în pomelnicul bisericii, scris de „Dionisie Eclesiarhu Episcopii Râm[nicului], Frev[ruar] 10, la leat 1804”<sup>24</sup>, pe fila 12, a pomelnicului Post[e]lnicului Mihai Popescu”<sup>25</sup>, imediat după cel al ctitorului. O explicație plauzibilă ar fi că donația acestuia în bani s-a înfăptuit la o dată ulterioară stabilirii componenței tabloului votiv, dar anterioară terminării zugrăvirii pronaosului.

Reprezentarea în tabloul votiv a întregii familii a ctitorului, cu vii și morți, asociată cu existența lepezii de mormânt din pronaos, ne determină să presupunem că vătaful Urșanu a dorit ca această biserică să fie necropola familiei sale, după modelul marilor familii domnești sau boierești din trecut.

Respectând rangul boieresc, zugravii i-au reprezentat corespunzător pe vel vistierul Ioan Popescu și pe postelnicul Mihai Popescu<sup>26</sup>. Ei au haine lungi, îmblănite, cu mâneci largi, de sub care se vede o îmbrăcăminte din materiale fine, înflorate, având mâinile strânse în manșete cu bumbi și gâtul decorat cu un jabou brodat, respectiv de o eșarfă înnodată. Ceilalți bărbați din familia vătafului sunt îmbrăcați la fel, în costum popular. Toate femeile din familie au veșminte asemănătoare, cu o haină lungă îmblănită deasupra unei rochii încinse în talie cu o curea, decorată uneori cu o pafta. Capul le este acoperit cu maramă, dar gâtul larg descoperit lasă vederii șiragurile de mărgel. Cele două soții de boieri se disting prin calitatea materialelor de la rochii, bijuteriile etalate, cât și printr-o mică tocă albă, decorată cu o floare, care se ivește de sub maramă.

Țăranii de pe peretele nordic au același veșmânt alb din stofă, cu mâneci lungi, de sub care se vede o cămașă simplă albă, închisă la gât și strânsă cu un brâu lat în talie. Cei trei clerici – diaconul Nicolae, popa Nicolae și popa Dumitru – poartă veșmintele specifice atribuțiilor îndeplinite în ierarhia bisericească.

Dacă din pisanie este cunoscută cu exactitate data începerii construcției, 22 iulie 1800, nu se știe cu precizie când a fost terminată pictura bisericii<sup>27</sup>. Inscripția de pe draperia proscomidarului, care amintește numele autorilor decorației interioare a bisericii – „Milcu zug(rav): Gheorghe fiindu/ ucenicu; Preda zug(rav) ot sud Gorj”<sup>28</sup> –, este completată de mențiunea făcută la sfârșitul unui text liturgic plasat în naos, deasupra intrării în pronaos: „Pred(a) zug(rav); liat 7313, 1805”<sup>29</sup>. Cel mai probabil, pictura interioară a fost terminată de zugravii Preda și Milcu împreună cu ucenicul Gheorghe înainte de 6 iulie, dată la care vătaful Urșanu consemna pe fila 9, recto: „La leatu[ul] 1805 Iuli[e] 6, Joi la 4 c[i]asuri trecute din zio, s-au dat sfârșitul prea iubita mea mumă Nedelea/ Ion Urșanul”<sup>30</sup>.

Împodobirea bisericii la exterior i-a revenit altui zugrav din vechiul județ Gorj, mai precis din Craiova, solicitat de vătaf la toate celelalte ctitorii ale sale, al cărui nume apare înscris pe fațada nordică, în dreptul absidei altarului: „Dinul Zugravu/ sudu Gorj; Ionu Anădrei/ dă vari / sfi(n)tei bi/sărici, la/ zugrăvit;/ 7314”<sup>31</sup>.

Arhitectura monumentului se integrează epocii postbrâncovenești, caracterizată prin continuarea morfologică și structurală a formelor brâncovenești de către meșterii zidari locali<sup>32</sup>. Având drept exemple în imediata vecinătate mănăstirea Hurezi, ctitoria domnitorului Constantin

24 *Ibidem*, p. 309.

25 *Ibid.*, p. 312.

26 O descriere amănunțită a costumelor a fost făcută de Victor Brătulescu, „Biserici din Vâlcea – II”, în *BCMI*, 30 (1937), fasc. 92, pp. 106–109.

27 I. Popescu-Cilieni, *Biserici, târguri și sate din județul Vâlcea*, Ed. Ramuri, Craiova, 1941, p. 54, afirmă cu siguranță data de 21 noiembrie 1805, fără să precizeze de unde are această informație.

28 C. Bălan, *Inscripții. Vâlcea*, p. 529.

29 *Ibidem*.

30 T. Bălășel, „Un manuscris”, p. 314.

31 C. Bălan, *Inscripții. Vâlcea*, p. 530.

32 Victor Stancu, „L'architecture dans les pays roumains à l'époque phanariote et les monuments représentatifs les plus importants de cette époque”, în *Symposium. L'Époque phanariote, 21–25 octobre 1970*, Institute for Balkan Studies, Thessaloniki, 1974, p. 267.

Brâncoveanu, și biserica mai veche din Râmești, zidită de mitropolitul Ștefan, vătaful Urșanu va alege același tip de plan triconc, dar cu turlă pe naos și turn clopotniță pe pronaos, care îi reprezenta cel mai bine noul statut social obținut. Astfel, în zona Horezu, numai cele două ctitorii din oraș ale vătafului Ioan Popescu sunt de plan triconc și cu turlă pe naos. Pridvorul deschis<sup>33</sup>, având o lățime foarte mare, a permis acoperirea acestuia cu trei calote în anfiladă. Specific regiunii subcarpatice, acoperirea bisericii este cu șită, exact cum a fost încă de la început, aspect vizibil în macheta din pronaos. Fațadele sunt tencuite și decorate cu un brâu<sup>34</sup> de forma unui tor median dispus între două șiruri de cărămizi așezate ca dinții de ferăstrău, model ce se regăsește la toate bisericile din epoca postbrâncovenească. Deși vătaful Urșanu și-a dorit o ctitorie reprezentativă, aceasta nu se distinge prin decorația în piatră. Ferestrele au ancadramente simple, neornamentate, în timp ce portalul ușii este dreptunghiular, decorat foarte stângaci, cu flori stilizate.

Programul iconografic al picturii murale din ctitoria vătafului Urșanu este complex și original, indicând intervenția unui preot sau a unei persoane având temeinice cunoștințe teologice. Dacă altarul și naosul urmează tradiția epocii anterioare, regăsindu-se temele existente în ctitoriile brâncovenești, dar în variante simplificate, pronaosul se remarcă prin discursul creat între ilustrările veterotestamentare din timpane și reprezentările din registrul inferior al peretelui estic.

Imaginea Maicii Domnului așezată pe tron, cu Pruncul pe genunchi, flancată de arhanghelii Mihail și Gavriil, la picioarele sale fiind îngenunchiați sfinții melozi Ioan Damaschinul și Cosma, domină altarul, loc în care misterul Întrupării îi permite omului să participe la tainele divine, apropiindu-l de Dumnezeu. După modelul bisericii mănăstirii Govora, pe bolta altarului sunt medalioane cu proroci având filactere inscripționate cu profețiile lor referitoare la întruparea Domnului. În axul bolții, între profeți, *Domnul Savaot* împreună cu porumbelul Duhului Sfânt și Pruncul Iisus alcătuiesc reprezentarea Sfintei Treimi.

Oficierea ritualului liturgic este redus la *Împărtășirea apostolilor* și *Procesiunea ierarhilor*, registrul rezervat Împărtășirii oficiate de Iisus mare arhiereu fiind o constantă în epoca postbrâncovenească. Dimensiunile altarului au permis și reprezentarea unui registru cu medalioane de sfinți ierarhi. Registrul inferior este destinat cortegiului ierarhilor, încheiat de sfinții diaconi (Prohor, Lavrentie, Ștefan, Roman) aflați pe tâmpla de zid. Acesta se îndreaptă spre axul altarului, de unde însă lipsește Agnețul, obiectul jertfei liturgice. Alături de sfinții ierarhi preferați de obicei – Ioan Gură de Aur, Vasile, Chiril, Atanasie, Grigore Bogoslovul, Nicolae, Spiridon, Sava, Partenie –, se regăsesc, la fel ca în bisericile hurezene<sup>35</sup>, în extremitatea sudică, cei doi sfinți locali: Grigore Decapolitul și Nicodim de la Tismana.

Deoarece dimensiunile bisericii nu permiteau acordarea unui registru destinat temelor veterotestamentare, ca în unele biserici brâncovenești<sup>36</sup>, rezolvarea a fost găsită pe timpanul vestic al tâmplei de zid. Jertfei euharistice din absida altarului i se opune tema veterotestamentară specifică, aceea a *Sacrificiului lui Avraam*. În acest context, actul de supunere a lui Avraam în fața poruncii lui Dumnezeu este considerat un simbol al jertfei euharistice<sup>37</sup>. Prezența în altar a sacrificiilor veterotestamentare trebuie legată și de faptul că acestea reprezintă cea mai veche formă a temelor liturgice<sup>38</sup>. O prefigurare a Întrupării, cu trimitere la Fecioara-Biserică, apare în registrul următor, prin ilustrarea „*Cortului mărturie*”.

33 Tip de pridvor generalizat încă din sec. XVII – vezi N. Ghika-Budești, *Evoluția arhitecturii în Muntenia și Oltenia. Noul stil românesc din veacul al XVIII-lea*, IV = BCMI, 29 (1936), p. 13.

34 *Ibidem*, p. 27. Această articulare a fațadelor în două registre, prin intermediul unui brâu, este o preluare din epoca brâncovenească.

35 Corina Popa, Ioana Iancovescu, *Mănăstirea Hurezi*, Ed. Simetria, București, 2009, p. 208.

36 *Ibidem*, p. 203, nota 6.

37 Constantin Ioan, „Scene din Vechiul Testament simboale ale jertfei euharistice în pictura bisericească a țărilor române”, *GB*, 17/10 (1958), pp. 978–979.

38 Suzy Dufrenne, *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Éd. Klincksieck, Paris, 1970, pp. 52–53.

Una din scenele obișnuite în decorul proscomidiarului vechilor biserici românești, *Viziunea Sfântului Petru episcopul Alexandriei*, se află deasupra nișei. Pe intradosul arcului proscomidiarului (scenă foarte deteriorată) apare un vrej de viță de vie, la unul din capete fiind un înger care stoarce un ciorchine într-o cupă, iar la celălalt capăt Iisus așezat pe o piatră, având lângă el o cupă mare. Această temă a *Mântuitorului Hristos și rodul viței de vie*, născută din repertoriul occidental<sup>39</sup>, apărută recent în iconografia picturii brâncovenești, la schitul Sfinții Apostoli de la Hurezi (1700), este o modalitate simbolică de reprezentare a jertfei euharistice<sup>40</sup>. Ea este în legătură cu taina euharistică ce se reînnoiește în slujba proscomidiei dar, așa cum observa Anca Vasiliu<sup>41</sup>, are și un înțeles eshatologic, făcând trimitere la identificarea Viei cu Împărăția cerurilor din Scriptură.

Pe intradosurile ușilor diaconești ale tâmplei sunt alte scene veterotestamentare: *Cei trei tineri în cuptor* și *Daniel în groapa cu lei*, respectiv *Fecioarele nebune și fecioarele înțelepte*. Primele două scene, plasate față în față, nu numai că ilustrează evenimente contemporane care se sărbătoresc în aceeași zi a calendarului (17 decembrie), dar între ele se stabilește și o legătură în timpul oficierei liturghiei: astfel, cântarea celor trei tineri în cuptor este folosit atât ca laudă cât și ca mulțumire, în timp ce textul lui Daniel este precedat de un cântec de penitență, în care tinerii evrei se oferă spre a fi jertfiți<sup>42</sup>. Aici prefigurarea sacrificiului este însoțită de speranța mântuirii prin credință.

Din înaltul turlei naosului domină imaginea *Pantocratorului*. Registrele de pe tambur figurează treptele ierarhice ale revelației lui Dumnezeu creaturilor sale: îngerilor care îl contemplă prin natura lor, profeților beneficiari de viziuni temporare și apostolilor, martorii permanenți ai noii ordini instaurate prin Întrupare. Pe următorul registru se desfășoară *Liturghia îngerească*, una din principalele teme ale doctrinei euharistice, venită din zona altarului<sup>43</sup>. Ultimul registru, mai apropiat de zona terestră, este destinat înalților ierarhi, apărători ai dogmei creștine, reprezentați bust, în medalioane.

Sfinții evangheliști Ioan, Luca, Marcu și Matei, împreună cu simbolurile lor, sunt prezenți pe pandantivi. Pe intradosurile arcelor laterale sunt reprezentați drepti, în ax fiind Iisus Înger al Marelui Sfat. Preluând modelul din pridvorul bisericii mari a mănăstirii Hurezi, pe arcele ce delimitează absidele laterale ale naosului se regăsesc aceiași sfinți martiri, dispuși de-a lungul unui vrej.

Arcul de triumf este suficient de lat pentru a ilustra un mic ciclu al *Înălțării*, după modelul epocii brâncovenești, alcătuit din scena *Înălțării* plasată între *Înviere* și un *Apostol la mormântul gol*.

În timpanul tâmplei sunt medalioane cu proorocii Vechiului Testament, momentul culminant prin care s-a realizat mântuirea lumii, *Răstignirea pe cruce*, fiind reprezentat central, flancat de Maica Domnului cu un grup de soldați și sfântul Ioan Evanghelistul cu un grup de femei mironosițe. Marile Sărbători nu sunt reprezentate în ordinea cronologică a desfășurării evenimentelor istorice, ci în cea a calendarului bisericesc: *Nașterea Maicii Domnului*, *Intrarea Fecioarei în Biserică*, *Nașterea lui Hristos*, *Botezul lui Hristos*, *Întâmpinarea Domnului*, *Intrarea în Ierusalim*, *Buna Vestire* (singura scenă care nu respectă ordonarea calendaristică), *Învierea lui Hristos*, *Înălțarea Domnului*, *Sfânta Treime*, *Schimbarea la Față*, *Adormirea Maicii Domnului*.

Desfășurarea amplă a evenimentelor hristologice din Evanghelii și texte apocrife, întâlnește la biserica mare de la Hurezi<sup>44</sup>, nu putea să se regăsească într-un program iconografic care nu a beneficiat de aportul unui iconograf cleric cărturar. Cu toate acestea, biserica din Urșani încearcă

39 Ioana Iancovescu, „Les sources russes et ukrainiennes de la peinture murale au temps de Constantin Brancovan”, *RRHA.BA*, 45 (2008), p. 104.

40 G. Popescu-Vâlcea, „Contribuții la iconografia simbolului Sfintei Euharistii”, *BOR*, 59/1–3 (1943), pp. 102–107.

41 Anca Vasiliu, „Sensuri al transparenței în iconografia brâncovenească. Schitul Sfinții Apostoli – Hurez”, *SCIA.AP*, 37 (1990), pp. 60–63.

42 S. Dufrenne, *Les programmes*, p. 52.

43 *Ibidem*, p. 50.

44 C. Popa, I. Iancovescu, *Hurezi*, pp. 215–223; Corina Popa, „Pictura bisericii mănăstirii Hurezi – realitate artistică și culturală a veacului al XVII-lea”, *SCIA.AP*, 33 (1986), p. 16.



4 Naos, conca  
absidei sudice

să prezinte un program complex, cu unele ezitări, specifice lipsei de experiență a iconografului, des întâlnite în epoca postbrâncovenească. Ciclul Marilor Sărbători este redus la cinci scene: *Răstignirea* de pe tâmplă, *Înălțarea* de pe arcul de triumf, *Schimbarea la Față* în conca sudică (fig. 4), *Adormirea Maicii Domnului* pe timpanul vestic și *Coborârea la iad* în conca nordică. În timpanul vestic este creat un mic ciclu al *Adormirii Maicii Domnului*, scena centrală fiind flancată de *Rugăciunea Maicii Domnului* și *Apostolul Toma la mormântul gol*.

Deoarece biserica are dimensiuni destul de mari, zugravii au încercat să reprezinte scene din viața lui Hristos, din Patimi, Fapte de după Înviere, Minuni și Pilde. La fel ca în majoritatea bisericilor postbrâncovenești, se remarcă un început logic al succesiunii scenelor pe peretele sudic, pentru ca, spre sfârșit, să apară ezitări, la nord scenele fiind amestecate sau amplasate necorespunzător aceluși loc. Față de bisericile contemporane, cu programe asemănătoare, aici se constată mai multă ordine, registrul narativ începând de la sud cu un ciclu al minunilor îndeplinite de Hristos atât în Galileea cât și în Iudeea, alcătuit din vindecări: „*Când au tămăduit Hristos îndrăcitul*”, „*Când au tămăduit Hristos cei trei buboși*”, „*Când s-au atins muierea ce-i curgea sânge de poala lui Hristos și s-a tămăduit*”, „*Când au poruncit Hristos dracilor de au ieșit din mormânturi și le-a poruncit de au intrat în turma de porci*” (*Vindecarea a doi îndrăciți*), printre care se regăsește *Convertirea lui Zaheu*, și pilde: *Hristos trecând printre semănături*, *Pilda talașilor*, *Hristos laudând bănușii văduvei* (fig. 4). Ciclul Patimilor, preferat de epoca postbrâncovenească în contextul atmosferei apocaliptice generale se desfășoară pe peretele vestic: *Cina cea de Taină* și *Spălarea picioarelor*, „*Când au vâ(n)du(t) Ioda pe Hristos cu sărutare(a) vicleană*”, „*Când au adus pe Hristos la Ana și Caiafa*”, *Biciuirea lui Hristos*, *Răstignirea lui Iisus Hristos*, „*Hristos tras spre răstignire*”, continuând la nord cu o singură scenă, „*Luarea de pe cruce a lui Iisus Hristos*”. Ciclul Faptelor de după Înviere este format din *Duminicile Pentecostarului*: „*Duminica Tomii*”, „*Duminica mironosițelor*”, „*Duminica slăbănogului*”, „*Duminica samarinencei*”, „*Duminica orbului*”, urmate de *Învierea lui Lazăr*, scenă care nu-și găsește locul aici. O situație similară se întâlnește la Biserica din Târg, tot ctitorie a vătafului Urșanu.

Registrul inferior prezintă toate tipurile de sfinți mucenici și cuvioși, situație unică în bisericile postbrâncovenești din regiunea Horezu, probabil datorită amplorii tabloului votiv din pronaos. Printre sfinții mucenici reprezentați în veșminte militare antice, se pot identifica: Teodor Stratilat, Teodor Tiron, Mercurie, Nestor, Trifon, Gheorghe, Dimitrie. Lor li se alătură



5 Pronaos, timpanul sudic. „Când au plouat din cer mană jidovilor în pustie”

sfinții doctori fără de arginți: Cosma, Damian, Pantelimon, Samson, Diomid, Ermolae, Talaleu; sfinții stâlpnici Daniel, Simeon, însoțiți de Andrei din Crit (?) și sfinții cuvioși de pe peretele vestic ale căror inscripții sunt indescifrabile. În același registru, o constantă a epocii este prezența sfinților părinți Ioachim și Ana, din imediata vecinătate a altarului, față în față.

Trecerea spre pronaos este păzită, ca în majoritatea bisericilor postbrâncovenești, de arhanghelul Gavriil, care notează pe filacter credincioșii ce intră în biserică, și de arhanghelul Mihail, cu sabia scoasă, pregătit să taie orice necredincios care pătrunde în naos. Deschiderii centrale spre pronaos îi corespunde sfânta Maria Egipteanca primind împărtașania de la sfântul Zosima, simbol al mântuirii prin sacrificiu, temă frecventă în acest loc de trecere<sup>45</sup>.

Generalizarea programului iconografic marial în pronaos, începută de la jumătatea secolului al XVII-lea, se continuă și în perioada postbrâncovenească, menținându-se în calotă *Maica Domnului orantă* dar, cu revenire la *Imnul Acatist*, o iconografie împământenită încă din secolul al XIV-lea. În registrul rezervat *Imnului Acatist* sunt ilustrate 16 strofe, fără să se respecte ordinea exactă a lor și într-o redactare cu unele erori: scenele care corespund Condacelor 5 și 6 au inscripțiile inversate între ele. Mai bine este prezentată prima jumătate a Imnului, schemele iconografice ale acestor strofe având reprezentări împrumutate din primele sărbători ale Dodecaortonului și din ciclul vieții Fecioarei<sup>46</sup>, motiv pentru care erau mai cunoscute zugravilor, în timp ce din a doua jumătate, cea referitoare la partea mistică, de glorificare a Fecioarei, și la dubla natură a lui Hristos, sunt ilustrate doar 5 strofe.

Timpanul estic ilustrează *Acoperământul Maicii Domnului*, în varianta existentă la paraclisul mănăstirii Hurezi dar prezența aripilor, după modelul pridvorului de la Govora, pune scena în legătură cu *Apocalipsa* sfântului Ioan. Inițial, tema este posibil să fi fost o aluzie la disputele interconfesionale de la începutul secolului al XVIII-lea sau un îndemn la o conduită morală,

45 Ioana Iancovescu, „L'iconographie des entrées d'après des monuments de Roumanie et de Bulgarie”, în *Izkustvo/Art in Bulgaria*, 33–34 (1996), pp. 24–25.

46 Tania Velmans, „Création et structure du cycle iconographique de l'Acatiste”, în *Actes du XIV<sup>e</sup> Congrès International des Études Byzantines, Bucarest, 6-12 sept., 1971*, vol. III, Ed. Academiei RSR, București, 1976, p. 469.



6 Pronaos, timpanul vestic. „Nunta din Cana Galileii”

pe fondul preocupărilor sporite ale episcopului Damaschin de a traduce textul și comentariile grecești asupra ei<sup>47</sup>. Prezentă pentru prima dată în Țara Românească la pridvorul paraclisului de la Hurezi, apoi deasupra intrării în trapeza mănăstirii, scena inițială reprezenta o invocare directă a Mariei ca protectoare a umanității păcătoase, fiind dovada întâlnirii influențelor rusești cu cele occidentale<sup>48</sup>. Zugravii perioadei postbrâncovenești cu siguranță nu mai știau semnificația scenei, din moment ce în inscripție scrie „Cortul Mărturiei”. Timpanul vestic ilustrează „Nunta din Cana Galileii” (fig. 6), în timp ce alte două scene veterotestamentare sunt în timpanul sudic: „Când au plouat din cer mână jidovilor în pustie” (Ieșirea, 16) (fig. 5), și nordic: „Căderea dracilor din ceruri” (Isaia 14. 12–15; Apocalipsa 12. 8–9). Scena veterotestamentară din istoria evreilor nu este altceva decât o prefigurare a jertfei euharistice viitoare, în timp ce imaginea alăturată, *Nunta din Cana*, ilustrează prima trimitere la Euharistie din viața terestră a lui Hristos. Cealaltă scenă din Vechiul Testament, corect spus *Căderea îngerilor*, nu era de multă vreme introdusă în iconografia bisericilor din Țara Românească, modelul fiind zugrăvit în epoca brâncovenească în pridvorul bisericii mari de la mănăstirea Hurezi<sup>49</sup> și reluat mai târziu la Sărăcinești. Analizând semnificația scenelor din timpane, se constată prezența unui dialog cu ilustrările de pe peretele estic. Asocierea episodului din Apocalipsă, cu femeia înaripată din *Acoperământul Maicii Domnului* și cu arhanghelul Mihail aflat în registrul inferior (fig. 7), pe peretele estic, oferă imaginea păcatului în viața următoare. În același timp, reprezentarea arhanghelului Mihail cu sabia scoasă, călcând în picioare un om trântit la pământ, simbolizează credința că el ridică sufletele morților<sup>50</sup>. Este evident întregul context moralizator, îndemnul la credință în vederea obținerii mântuirii și vieții veșnice după modelul îngerilor, din această necropolă a familiei vătafului Urșanu. Scena Deisis, alcătuită la baza peretelui estic din icoanele Maicii Domnului, a lui Iisus Hristos și a

47 Cornelia Pillat, *Variațiuni pe teme date în arta medievală românească*, Ed. Vremea, București, 2003, pp. 147–149.

48 Ioana Iancovescu, „Une image, ses sources et ses raisons d’être”, în *RRHA.BA*, 43 (2006), pp. 29–30; C. Popa, „Pictura Hurezi”, p. 22.

49 Corina Popa, „Tradiție și «renaștere» bizantină în arta epocii brâncovenești”, în *Arta istoriei. Istoria artei. Academicianul Răzvan Theodorescu la 65 de ani*, Ed. Enciclopedică, București, 2004, p. 151.

50 Cornelia Pillat, *Pictura murală în epoca lui Matei Basarab*, Ed. Meridiane, București, 1980, p. 50.



sfântului Ioan Botezătorul, are rol de intercesiune, pentru iertarea păcatelor. Patena cu capul sfântului Ioan Botezătorul de la picioarele sale reamintește jertfa lui Iisus<sup>51</sup>, obținându-se un alt dialog cu celelalte două scene din timpane. În același timp, prezența sfântului Ioan Botezătorul poate fi legată atât de faptul că este patronul bisericii, cât și de destinația pronaosului ca loc al oficializării botezului viitorului creștin. Modelul de viață demn de urmat este oferit de cele două sfinte mucenice prezente în glafurile ferestrei: sfânta Ecaterina și sfânta Marina.

Complexitatea acestui program iconografic din ctitoria unui vătaf de plai pune problema autorului său, pentru că zugravii singuri nu-l puteau concepe. Drept dovadă, echipa de meșteri nu a mai repetat nicio scenă în vreuna din bisericile pictate de ei în zonă. Contribuția zugravilor constă în pitorescul interpretării scenei *Nunții din Cana* (fig. 6), pe care au plasat-o într-un context real, cu personaje având turbane turcești, ce se distrează în cântecele lăutarilor, ca la o nuntă obișnuită<sup>52</sup>. Introducerea unor elemente contemporane în istoria evanghelică poate fi observată și în două scene din naos. Soldatul care-l biciuiește pe Iisus, în timp ce își duce crucea pe drumul spre răstignire, este îmbrăcat în veșminte occidentale foarte asemănătoare celor purtate de vânătorii înfățișați pe fațada pridvorului. Aceași îmbrăcămintă este vizibilă la cei doi soldați care-l batjocoresc pe Iisus, dar acum au capetele acoperite cu turbane, o posibilă aluzie la turcii ce asupreau țara de atâția ani.

Remarcabilă este redactarea scenei din naos, reprezentând *Vindecarea a doi îndrăciți* (fig. 4), total diferită de cele folosite în celelalte monumente contemporane sau brâncovenești, dar încercând să respecte cu strictețe textul Evangheliei, care este de fapt și inscripționat întocmai. Din păcate, intenția s-a concretizat într-o scenă irecognoscibilă în absența textului, fiind contaminată cu fragmentul referitor la învierea morților din *Judecata de Apoi*.

În cele trei calote ale pridvorului au fost înfățișați Iisus Emanuel, în centru, flancat de sfântul Ioan Botezătorul înger și de arhanghelul Mihail.

Timpanul central de pe peretele estic ilustrează tema *Deisis* ce intră în componența *Judecății de Apoi*, dominantă a pridvoarelor epocii postbrâncovenești. Timpanul dinspre sud îl prezintă pe *Sfântul Dimitrie omorând ereticul*, în timp ce la nord, scena *Sfântul Gheorghe salvând fata de împărat* alcătuiește un mic ciclu hagiografic, împreună cu supliciile la care a fost supus sfântul, ilustrate în timpanele alăturate, de pe nord și vest. În afară de timpanul central de pe vest, care ilustrează *Sfânta Treime Neotestamentară*, celelalte timpane prezintă martiriile apostolilor Pavel și Toma. Alte scene, cu martiriile apostolilor Andrei, Petru, Simon și proorocului Ieremia, apar în registrul narativ de pe peretele vestic, alegere ce trebuie pusă în legătură cu rolul didactic-moralizator al pridvorului, supliciile îndurate de acești sfinți în numele adevăratei credințe urmând să fie exemple pentru credincioși.

- 7 Pronaos, peretele estic, spre sud.  
*Arhanghelul Mihail*
- 8 Fațada vestică.  
Scenă cineagetică

51 C. Pillat, *Variațiuni*, p. 47.

52 C[onstantin] Bobulescu, „Lăutari și hori în pictura bisericilor noastre”, București 1940 (extras din *Muzica românească de azi*, București, 1939), pp. 5, 11.

Micul ciclu format din trei scene, cuprinzând episoade ale *Aflării capului sfântului Ioan Botezătorul* și *Ospățul lui Irod*, este determinat de hramul bisericii. Pe același registru se găsesc ilustrate toate conciliile ecumenice, în ordine cronologică, temă destinată pronaosului, ajunsă în epoca brâncovenească în pridvor și rar întâlnită în bisericile postbrâncovenești.

Între arhivoltele de pe laturile pridvorului sunt reprezentate scene din *Geneză*, amintind intrarea păcatului în lume și necesitatea îndepărtării lui prin sacrificiul lui Hristos<sup>53</sup>, dar reprezintă și o atenționare asupra pedepselor de la Judecata de Apoi, în cazul comiterii altor păcate lumești. Pereții laterali de sud și de nord, îl prezintă pe sfântul Cristofor în ambele variante: cu chip uman, avându-l pe umăr pe Iisus Hristos, și în varianta folclorică, cu cap de câine.

Peretele răsăritean, la fel ca în toate celelalte biserici contemporane, este rezervat Judecății de Apoi, fiind ilustrate toate momentele principale ale desfășurării acțiunii<sup>54</sup>, după modelul bisericii mari a mănăstirii Hurezi. *Vedenia proorocului Daniil* (Daniel, 7. 2–12), ilustrată în afara cetății Raiului, are corespondență în zona Iadului prin prezența celor patru țari. Printre cei aleși, aflați în apropierea tronului, exact ca la Hurezi, apare grupul de sărmani și ologi<sup>55</sup>.

După modelul elaborat la Hurezi de elita ecleziastică, „oamenii noi”, ca vătaful Urșanu, și-au manifestat libertatea, bucuria, fantezia și umorul, în mulțimea pestriță de păcătoși aruncată în fluviul de foc al Gheenei pentru a-i duce în Infern<sup>56</sup>, acolo unde îi așteaptă Satana cu Iuda pe genunchi și cupa în mână. Alături de conducătorii ce au stăpânit lumea – Nabucodonosor, Darius, Alexandru, Cezar –, sunt trimiși la judecată tătarii și evreeii care l-au vândut pe Hristos<sup>57</sup>. Cumpăna dreptății cântărește păcatele „candidaților” și cei mai păcătoși, în ciuda împotrivirii lor, vor fi îndreptați spre văltoarea de foc. Remarcabilă este expresivitatea dracilor implicați în judecată. În timp ce unul se grăbește să aducă sulurile cu păcate, doi trișează trăgând de talerul condamnării. După cântărirea păcatelor, sunt îndreptați către râu: „curva” trasă de păr, călărită pe spate și biciuită de un drac; cei care dorm duminica și nu merg la biserică; „Anticristul” înfățișat ca împărat; un grup de trei „hoți” mânați cu biciul. Din păcate, inscripțiile ce însoțesc păcătoșii aruncați în râul de foc sunt aproape indescifrabile, scena pierzând o parte din savoare, dar se recunosc: croitorul cu foarfecele, zidarul cu coiful pe cap, mincinosul, etc. Aceste osândiri diverse, imaginate de morala socială și religioasă a epocii, reflectă, prin intermediul inscripțiilor alese, gustul popular de tip medieval pentru cronici rimate în vers popular scurt<sup>58</sup>.

Pictura exterioară a fost soluția cea mai ieftină de a decora pereții tencuiți ai bisericilor, în lipsa fondurilor necesare unui parament ritmat de jocul abstract al alternanței diferitelor materiale<sup>59</sup>. Aproape toate bisericile postbrâncovenești care au pictură pe fațadele laterale înfățișează filosofi și sibile<sup>60</sup>, enumerarea lor trimitând la o iconografie referitoare la așteptarea Mântuitorului de

53 Corina Popa, „L'icographie de la peinture de l'exonarthex des églises brancovanes (II)”, în *RRHA.BA*, 46 (2009), p. 77.

54 Gabriel Millet, *La Dalmatique du Vatican. Les élus. Images et croyances*, Presses universitaires de France, Paris, 1941, pp. 14–16.

55 Draginja Simić-Lazar, „La signification de la représentation des pauvres dans les Jugements derniers post-byzantins”, *ZLU*, 23 (1987), p. 178.

56 Răzvan Theodorescu, „Vâlcea – o țară a metaforei”, în *Spiritul Vâlciei în cultura română*, Ed. Almarom, Râmnicu Vâlcea, 2001, pp. 39–40.

57 Miltiadis K. Garidis, *Etudes sur le Jugement Dernier post-byzantin du XVI<sup>e</sup> à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Iconographie-esthétique*, Thessalonique, 1985, pp. 11–112.

58 Răzvan Theodorescu, „Orizontul folcloric al civilizației românești din secolul al XVIII-lea. Imagine și text”, în *Revista de istorie și teorie literară*, 32/2, aprilie–iunie (1984), pp. 15–17.

59 Andrei Paleolog, *Pictura exterioară din Țara Românească (sec. XVIII–XIX)*, Ed. Meridiane, București, 1984, p. 10.

60 Modelul se întâlnește la paraclisul Episcopiei Râmnicului (1750–1764), fiind preluat probabil de la Biserica „cu sivile” din București (1728), conform lui R. Theodorescu, *Civilizația*, p. 159.

către lumea păgână<sup>61</sup> (fig. 1). Situația de aici prezintă interes pentru că, deși mai apar patriarhi, drepti, cuvioși, fii ai lui Iacov, sau regii magi, toți au fost numiți „filosofi”. Începând cu latura sudică, de la pridvor sunt reprezentați: „Iuda filosof, Aminandac filosof, Veniamin filosof, Ioasaf filosof, Afathan filosof, Estiră filosof, Rovavachel filosof, Balthazar filosof, Gaspar filosof, Melcoră filosof, Iudita filosof, Rovim filosof, Ioasaf filosof, Isac, Avraam, Buna Vestire” în axul altarului, și continuă pe nord cu: „Varlaam filosof, Nahor filosof, Gad filosof, Alisandru filosof, . . . , Hevurtica filosof, Calipăson filosof, Aristotel filosof, Nevitaleam filosof, Avimeleh filosof, Adelfica filosof, Ruf filosof, Iasug filosof, Euripid filosof, Esop filosof”<sup>62</sup> (multe dintre inscripții sunt azi ilizibile). Analizând numele inscripționate, se constată în rândul filosofilor prezența sclavului înțelept Esop, a autorului de tragedii Euripide, iar, printre sibile, a nimfei Calipso<sup>63</sup>. Într-o perioadă în care cartea se bucura de o largă prețuire, era firească intruziunea în lumea imaginilor pictate a lui Esop și Euripide, cunoscuți din textele de înțelepciune. Toate personajele considerate filosofi, erau, de fapt, exemple de moralitate pentru oamenii epocii, prezența lor având și un caracter didactic. Andrei Paleolog consideră că zugravii au dorit cu bună știință să-i reprezinte pe aceia care, „profesând virtutea, au sădit în inimi speranțe”, vestind un viitor mai bun<sup>64</sup>.

Exteriorul pridvorului desfășoară o adevărată compoziție cinegetică, într-un spațiu colinar stereotip, a cărei descifrare este posibilă numai prin intermediul cărților de înțelepciune care circulau în epocă (fig. 8). *Floarea darurilor și Pildele filosofești*, bazate pe ideea de virtute, se bucurau de popularitate încă din epoca brâncovenească<sup>65</sup>. Acestora li se vor adăuga cărțile populare, în rândul cărora intrau: *Alexandria*, *Fiziologul*, a cărui variantă atribuită lui Damaschin Studitul a fost copiată de Serafim la mănăstirea Bistrița<sup>66</sup>, *Esopia*, tradusă în limba română dintr-o variantă grecească, unde se regăseau *Pildele și Viața lui Esop*, adunate de Demetrios din Faler în anul 300 î. Hr.<sup>67</sup> etc.

Scena cinegetică trebuie decodată plecând de la realitatea istorică la figurare și de aici la simbol<sup>68</sup>. Vânătorii în haine de modă occidentală, ce par desprinși din piesele de argintărie transilvănene sau din pictura săsească<sup>69</sup>, stau cu pușca pregătită, observând ogarul care aleargă cerbul și păsările, toate fiind scene inspirate din *Fiziolog* și *Esopia*. Pozițiile firești ale vânătorilor, alergarea animalelor, cât și poziția relaxată a vânătorului culcat având mâna la ochi, sunt rezultatul observării directe a realității. Normală este și mândria vânătorului cu pasărea în mână. Pildele din *Fiziolog* amintesc omului să se ferească de diavol și să meargă la biserică, după cum animalul fuge din calea puștii vânătorului<sup>70</sup>. Tâlcurile fabulelor din *Esopia*, nu sunt altceva decât aluzii la virtuțile și slăbiciunile oamenilor, de aceea alegoria animalieră din pictura exterioară a Țării Românești este ca un îndrumar de cunoaștere a normei morale<sup>71</sup>.

Studiul relevă faptul că biserica din Urșani este reprezentativă pentru arta postbrâncovenească, fiind o reflectare a mentalității societății românești aflată în pragul modernității.

61 A. Paleolog, *Pictura exterioară*, p. 31.

62 V. Brătulescu, „Biserici Vâlcea”, pp. 98–99. Azi multe inscripții au dispărut sau sunt conservate parțial.

63 A. Paleolog, *Pictura exterioară*, p. 34.

64 *Ibidem*, p. 32.

65 Alexandru Duțu, *Coordonate ale culturii românești în secolul XVIII (1700–1821)*, Editura pentru Literatură, București, 1968, pp. 41–51.

66 Cătălina Velculescu, *Cărți populare și cultură românească*, Ed. Minerva, București, 1984, p. 18.

67 Ion C. Chițimia, în prefața cărții *Alexandria. Esopia. Cărți populare*, text revăzut de Mihail Sadoveanu, Editura pentru Literatură, București, 1966, pp. VIII–X.

68 A. Paleolog, *Pictura exterioară*, p. 47.

69 *Ibidem*, pp. 48–49.

70 C. Velculescu, *Cărți populare*, pp. 18–19.

71 *Ibidem*, pp. 51–54.

LES IMPORTANTES TRANSFORMATIONS qui ont pénétré la structure de la société valaque pendant les règnes phanariotes ont profondément marqué l'acte de fondation, qui allait subir des changements significatifs afin d'entraîner l'accroissement du nombre d'églises édifiées dans les bourgs et les villages de la région de Vâlcea.

La réforme administrative concernant la rémunération des hautes fonctions introduite par Constantin Mavrocordat, a fait naître une nouvelle classe de petits boyards qui se permirent l'achat d'un titre nobiliaire. Les nouveaux riches se regroupaient pour bâtir des églises afin de perpétuer leur présence dans l'Histoire. Parmi les fonctions administratives, celle de « vătaf de plai » (sous-préfet d'arrondissement) était l'une des plus rentables.

Les notes historiques ainsi que les quatre églises fondées dans la zone de Horezu témoignent de la fortune considérable d'Ioan Popescu, connu comme le *vătaf* Urșanu. L'église du village Urșani (1800–1805) allait devenir la nécropole de la famille du *ktitor*, selon le modèle des grandes familles des princes et des boyards.

Malgré la haute dignité de *vel vistier* (grand trésorier) qu'il allait obtenir, le *vătaf* Urșanu n'a pas oublié ses racines humbles de *moștean* (paysan libre). À côté de sa mère Nedelea et d'autres parents, plusieurs paysans locaux l'accompagnèrent dans cet acte collectif de fondation. Le grand tableau votif situé dans le narthex représente de cette façon une ample fresque de la société villageoise de la région de Vâlcea au début du XIX<sup>e</sup> siècle.

L'ouvrage propose une analyse de la peinture murale de l'église d'Urșani par rapport à l'ensemble de la peinture brancovane. On remarque la simplification des programmes et l'intérêt juste pour les cycles iconographiques et les scènes essentielles. Le résultat en est un programme à la fois original et complexe, aux messages théologiques clairs, en accord avec la fonction de chaque espace ecclésiastique. En simplifiant le style brancovan, les peintres mettent en évidence la décoration végétale et florale qui envahit l'espace intérieur d'une riche polychromie.

L'église d'Urșani reste représentative pour l'art post-brancovan. Elle est le reflet de la mentalité de la société roumaine au seuil de l'époque moderne. (*Traduit par Mihaela Smaranda Gherghescu*)

## *II. VARIA*



## Înșelare, iluzie, certitudine: știință și teoria artei în Italia secolului al XVII-lea<sup>1</sup>

Ioana Măgureanu

*Săriți-mi în ajutor, feriți-mă, sfătuiți-mă,  
am fost trădat, am fost amăgit, am fost înșelat!*  
Giovanni Battista Passeri<sup>2</sup>

ÎNTR-UN SECOL PREOCUPAT până la obsesie de certitudinea cunoașterii, iluzia este monstrul cel mai temut. Pictura, considerată dintotdeauna artă a iluziei prin excelență, devine ținta suspiciunilor legate de înșelare<sup>3</sup>, iar a susține potențialul ei epistemic înseamnă în veacul al XVII-lea prin necesitate a confrunța aceste aspecte<sup>4</sup>. Problema este cu atât mai acută în ambianță romană, unde Biserica Catolică – în ciuda frecvențelor asocieri între amăgirea vizuală și pietatea catolică ce se fac auzite din lumea protestantă<sup>5</sup> – se folosește de capacitățile iluzorii ale imaginii.

- 1 Textul reprezintă un fragment din teza mea de doctorat, *Arta în competiție cu Natura în literatura artistică italiană a secolului al XVII-lea*, susținută la Universitatea Națională de Arte din București în februarie 2012. Pentru dozajul perfect de exigență și răbdare cu care m-a ghidat, îi sunt profund recunoscătoare coordonatoarei mele, Doamna Profesor Corina Popa.
- 2 „Soccoretami, favoritemi, consigliatemi, son tradito, son deluso, son ingannato”. Giovanni Battista Passeri, „La Mensogna Veridica”, conferință scrisă probabil pentru a fi citită la Accademia di San Luca, *apud* Nicholas Turner, „Four Academy Discourses by Giovanni Battista Passeri”, în *Storia dell'arte*, 19 (1973), p. 240. Este posibil ca formula să îi fi fost sugerată lui Passeri de un pasaj din *Imagines* (I. 28) de Philostrat cel Bătrân: „O, cum am fost înșelat! Am fost amăgit de pictură să cred că figurile nu sunt pictate, ci ființe reale, care se mișcă și iubesc [...] iar tu [discipolul său] nu ai spus un singur cuvânt să mă îndrepti în greșeala mea, fiind la fel de covârșit ca și mine și incapabil să te eliberezi de înșelarea și stupefacția induse [de pictură]”. *Apud* Norman E. Land, *The Viewer as Poet. The Renaissance Response to Art*, The Pennsylvania State University Press, University Park, 1994, p. 35. Toate traducerile din surse de epocă îmi aparțin, cu excepția celor citate din ediții în limba română.
- 3 Termenul de *mimesis* însuși poartă cu sine conotația de falsitate, înșelătorie, avându-și originea în context teatral și fiind înrudit cu *mimos* (actor sau spectacol de teatru). David Freedberg, „Imitation and Its Discontents”, în „Mimesis vor und nach 1500 / Pictorial Mimesis Before and After 1500”, în Th. W. Gaehtgens (ed.), *Künstlerischer Austausch – Artistic Exchange, Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Berlin, 1992*, Akademie Verlag, Berlin, 1993, II, p. 483.
- 4 Despre ambițiile epistemice ale teoreticienilor italieni ai artei din sec. XVII am avut ocazia să scriu în alte contexte: „Mental and Visual Ascesis: Seventeenth-Century Art Theory in Search of Scientific Decorum”, în H. Klinke (ed.), *Art Theory as Visual Epistemology*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle, 2014, pp. 65–80 și „Colour: From Condemnation in Scientific Discourse to Rehabilitation in Art Theory”, în M. Bushart, F. Steinle (eds.), *Colour Histories: Science, Art, and Technology in the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> Centuries*, De Gruyter, Berlin, 2015, pp. 295–316.
- 5 Stuart Clark, „Images: The Reformation of the Eyes”, în *Vanities of the Eye. Vision in Early Modern European Culture*, Oxford University Press, Oxford, New York, 2007, pp. 161–203.

Cel mai important text despre pictură din Antichitate, *Naturalis Historia* a lui Pliniu cel Bătrân, abundă în anecdote care fac din capacitatea de iluzionare a picturii criteriul suprem de apreciere a operei de artă<sup>6</sup>. Istoria despre competiția dintre Zeuxis și Parrhasius este poate *topos*-ul antic despre pictură cel mai frecvent reluat în epoca modernă timpurie. Începuturile mitice ale istoriei artei Renașterii sunt și ele legate de acest motiv: Giotto, fondatorul noii maniere, ar fi pictat, relatează Vasari, o muscă pe suprafața unei picturi a maestrului său Cimabue, atât de veridică încât chiar și acesta din urmă ar fi fost păcălit<sup>7</sup>. În primul tratat modern despre pictură, cartea lui Cennino Cennini, pictura era definită ca arta capabilă de a dovedi „că ceea ce nu există – este”<sup>8</sup>. Capacitatea de iluzionare este așadar, din perspectiva Renașterii, scopul ultim al picturii moderne, încă de la începuturile ei. În dezbateră despre supremația relativă a artelor, cunoscută sub numele de „Paragone”, superioritatea picturii este susținută în baza capacității ei de a crea iluzia tridimensionalității. Iar în afirmarea statutului artelor reprezentative, capacitatea reprezentării de a produce iluzia, înțelesă ca mărturie a cunoașterii naturii, a jucat un rol esențial<sup>9</sup>.

Dacă însă pentru Vasari criteriul iluzionismului este relativ neproblematic<sup>10</sup>, lucrurile nu mai stau așa în veacul următor. Anecdota despre Zeuxis și Parrhasius vorbește în aceeași măsură despre abilitatea pictorilor de a crea iluzia și despre ușurința cu care oamenii se lasă păcăliți, înșelați. Ideea că arta poate fi înșelătoare, că poate fi utilizată ca instrument pentru a manipula realitatea sau chiar privitorul – o veche critică la adresa picturii, încă de la Platon –, duce la suspiciunea crescândă cu care, începând din secolul al XVII-lea, aveau să fie privite imaginile<sup>11</sup>. Evoluția sensurilor termenilor *contrafacere* și *fingere* este interesantă pentru înțelegerea acestor concepte: *contra-factum* era folosit în Renaștere în sensul lui primar – pentru a desemna o reprezentare naturalistă; astăzi a ajuns să însemne falsificare. În mod similar, *fingere* era utilizat în Renaștere, ca și echivalentul lui latin în Antichitate, pentru a desemna actul reprezentării, acum fiind asociat cu prefăcătoră.

Discursul despre iluzie și rolul care îi este acordat acesteia în cultura pre-științifică a cabinetelor de curiozități, pe de o parte, și în cea științifică a epocii moderne timpurii, pe de alta, este fără doar și poate factorul cel mai important care a dus la modificarea discursului despre capacitatea de înșelare a picturii în teoria artei.

În cabinetele de curiozități înșelarea era căutată, pusă în scenă, numeroase piese din aceste colecții funcționând pe acest principiu. El era un aspect important al *lusus scientiae*, după cum observa Paula Findlen, invocând exemplele de monștri contrafăcuți; rața mecanică imită aparența vieții și este apreciată numai dacă oamenii sau animalele cad pradă înșelării. Manfredo Settala, posesorul unui cabinet de curiozități din Milano, avea în colecția sa „o

6 În Cartea a xxxv-a din *Naturalis Historia*, Pliniu construiește o istorie a artei pentru care imitarea naturii reprezintă principiul motor.

7 Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti*, Edizione Giuntina, Florența, 1568, II, p. 121.

8 „... dando a dimostrare quello che non è, sia”. Cennino Cennini, *Tratatul de pictură*, Ed. Meridiane, București, 1977, trad. de N. Al. Toscani, p. 36.

9 Vezi de exemplu Pamela H. Smith, *The Body of the Artisan. Art and Experience in the Scientific Revolution*, University of Chicago Press, Chicago, Londra, 2004, pp. 32–39.

10 În ciuda generalei aprecieri a umaniștilor timpurii (de exemplu Boccaccio) față de caracterul iluzoriu al picturii giottesce – ce ține, cel puțin în parte, și de tradiția retorică și de repunerea în circulație a unor *topoi* din discursul antic despre pictură –, există totuși și voci ce exprimă anxietatea pe care le-o trezește iluzionismul excesiv. Petrarca avertizează că în „picturile care ies din rame, contururile fețelor care respiră, de te aștepti să le auzi îndată sunetul vocilor [...] se află pericolul, căci mari spirite se lasă prinse de ele”. *Apud ibid.*, p. 9.

11 Vezi de pildă, pentru secolul al XVIII-lea, Barbara Maria Stafford, *Enlightenment Entertainment and the Eclipse of Visual Education*, The MIT Press, Cambridge, MA – Londra, 1994.



1 A, B Emmanuel Maignan, anamorfoză cu sfântul Francesco di Paola, frescă, 1642. Mănăstirea călugărilor minimi Santa Trinità dei Monti, Roma  
 A. vedere de la un capăt al culoarului, de unde se percepe imaginea sfântului;  
 B. vedere de la celălalt capăt al culoarului, de unde imaginea sfântului apare deformată

mie de înșelătorii jucăușe”<sup>12</sup>, gen de obiecte menite să deconcerteze privitorul (precum oglinzile deformatoare sau schimbările bruște de scară: oase de giganți și pitici). Odată descoperită înșelarea, aceste obiecte stârneau uimirea.

Uimirea nu era însă o atitudine demnă de cel ce posedă cunoaștere sau era angajat în procesul de a o dobândi. Spectatorul care participă la glumă, căzând în capcana iluziei, devine el însuși o glumă<sup>13</sup>. Pentru sistemul aristotelic al cogniției, condiționat de adevărul percepției, iluziile vizuale prezintă un pericol în plan epistemic. Aceasta este rațiunea principală, dincolo de temeuri morale, religioase, economice, a frecventelor critici din secolul al XVII-lea la adresa înșelătoriilor vizuale din artă, din cabinetele de curiozități, sau a lumilor virtuale create de teatru<sup>14</sup>.

Însă problema iluziei în secolul al XVII-lea este mai complexă decât pare la prima vedere și discursul despre ea nu are loc doar în sensul respingerii fără drept de apel. Gaspar Schott, un iezuit care se dedică studiului filosofiei naturii, magiei naturale și științei, își avertiza cititorii, la mijlocul secolului al XVII-lea: „Acesta este teatrul unde jocul artei și al naturii este expus curiozității: dacă ele se joacă pentru cel învățat, pe cel ignorant ele îl păcălesc”<sup>15</sup>. Așa cum sugerează acest pasaj, amăgirile artificiale ale ochilor pot ajuta la înțelegerea proceselor de dobândire a cunoașterii prin intermediul simțului văzului. La Francis Bacon iluziile optice fac parte, alături de scamatorii, apariții false și imposturi din înșelările din „casele de păcălire a simțurilor”, unde se investighează mecanismele prin care percepția vizuală poate fi înșelată, pentru a le „expune falsitatea”<sup>16</sup>. Și de aceea aceasta se petrece în Casa lui Solomon, forul științific dedicat cunoașterii și dominării naturii, din Noua Atlantidă și modelul unei comunități științifice ideale.

Acesta este contextul general al discuțiilor despre puterea iluzionistă a artei în secolul al XVII-lea. Perspectiva, instrumentul principal de creare a unei spațialități iluzorii, din mijloc de construcție „rațională” – geometrică, clară și implicit științifică –, înțeles ca reproducând condițiile „naturale” ale vederii umane, ajunge să fie discutată ca artificiozitate ce creează iluzii și înșală simțurile. Titlul unui savant tratat de perspectivă din 1625, *Lo inganno de gl'occhi*,

12 Paula Findlen, „Jokes of Nature and Jokes of Knowledge: The Playfulness of Scientific Discourse in Early Modern Europe”, în *Renaissance Quarterly*, 43/2 (Summer 1990), p. 322.

13 *Ibid.*, p. 319.

14 S. Clark, *Vanities*, pp. 81–82.

15 Gaspar Schott, *Magia Universalis*, 1657, apud P. Findlen, „Jokes”, p. 319.

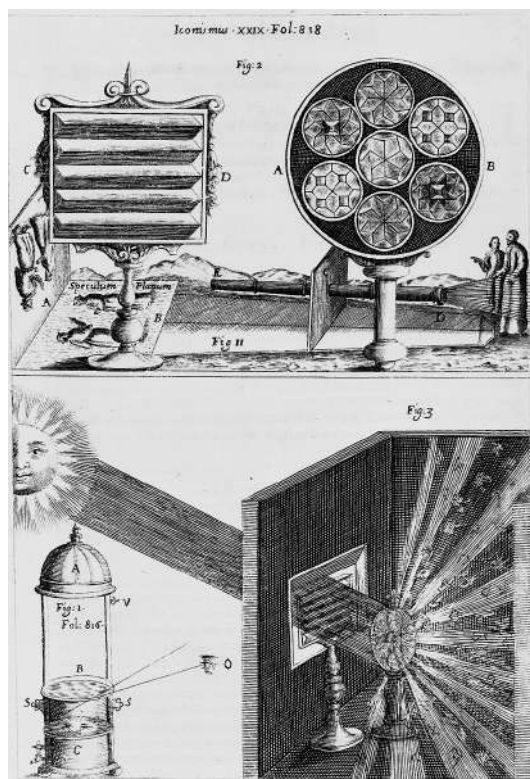
16 Francis Bacon, *Noua Atlantidă* [1624], Ed. Nemira, București, 2007, trad. de Dana Jalobeanu, p. 155.

*prospettiva pratica* („Înșelarea ochilor, perspectiva practică”), scris de Pietro Accolti, face explicită această deplasare a accentului pe natura iluzorie a perspectivei. Deceniile imediat următoare văd nașterea a numeroase scrieri de acest tip – *La Perspective curieuse ou magie artificielle des effets merveilleux...* a lui Jean-François Nicéron din 1638, *Perspectiva horaria* a lui Emanuel Maignan, publicată în 1648, *Optique și Catoptrique* de Marin Mersenne (1651) sunt doar câteva dintre ele –, precum și a celor mai îndrăznețe și complexe picturi ce pun în practică elaborările din aceste tratate: anamorfozele pictate în mănăstirile ordinului călugărilor minimi de la Roma (Santa Trinità dei Monti, fig. 1a și 1b) și Paris<sup>17</sup>.

Deși văzute deseori ca jocuri gratuite, prin modul lor de funcționare anamorfozele dădeau formă vizibilă motivului aparentei înșelătoare a lucrurilor. În contextul mănăstirilor minimilor, ele puteau așadar avea o semnificație religioasă legată de caracterul tranzitoriu al lucrurilor materiale<sup>18</sup>. Pe de altă parte, aceste instituții erau centre de speculații optice, în strânse relații cu Descartes și cu iezuiți preocupați de cercetări științifice similare (Athanasius Kircher, care a construit la Collegio Romano un adevărat laborator dedicat „catoptricii” – știința iluziilor optice matematice – și în același timp teatru de jocuri vizuale înșelătoare, dotat cu oglinzi care deformau, aparate care creau apariții înșelătoare, efecte anamorfe etc.<sup>19</sup> – fig. 2; Mario Bettini; Gaspar Schott). Pentru tot acest mediu, iluziile vizuale sunt o adevărată „obsesie filosofică”, iar anamorfozele sunt interesante tocmai pentru că fac explicite – ca și pentru Bacon – problemele mecanismului vederii<sup>20</sup>. În anumite situații ele sunt înțelese chiar ca mijloace didactice, menite să știrbească încrederea populară în superstiții<sup>21</sup> sau să educe publicul printr-o experiență recreațională<sup>22</sup>, aptă să indice limitele experienței senzoriale. Galeria perspectivală pe care Borromini a construit-o pentru Virgilio Spada pare să fi exprimat tot înșelarea simțurilor, de data aceasta în contextul interesului patronului pentru teme stoice<sup>23</sup>.

Bazate pe ducerea la extremă a regulilor perspectivei, în ciuda rigorii lor matematice (ele presupuneau calcule matematice mult mai complicate decât ceea ce presupunea îndeobște pictura), anamorfozele produceau totuși un rezultat greu perceptibil ca „natural”<sup>24</sup>, pentru că

- 17 Vezi Jurgis Baltrušaitis, „Cercetători francezi ai perspectivei: Salomon de Caus, Nicéron, Maignan” și „Descartes: automatele și îndoiala”, în *Anamorfoze sau magia artificială a efectelor miraculoase*, Ed. Meridiane, București, 1975, pp. 24–39.
- 18 S. Clark, *Vanities*, p. 94.
- 19 P. Findlen, Introduction: „The Last Man Who Knew Everything... or Did He?: Athanasius Kircher, S.J. (1602–80)”, în P. Findlen (ed.), *Athanasius Kircher. The Last Man Who Knew Everything*, Routledge, New York, Londra, 2004, în special p. 23 și urm. Kircher publică și un tratat despre efecte optice iluzioniste, *Ars magna lucis et umbrae*, în 1646.
- 20 J. Baltrušaitis, *Anamorfoze*, pp. 35–39. Descartes scrie, de exemplu, că „pe o suprafață perfect plană, [gravurile] ne înfățișează obiecte în relief și în adâncime, și [...] deși urmând regulile perspectivei, adesea ele redau mai bine cercurile prin ovaluri decât prin alte cercuri...”. *La Dioptrique*, IV, apud *ibid.*, p. 38; S. Clark, *Vanities*, p. 95.
- 21 *Ibid.*, pp. 104–106.
- 22 Iwan Rhys Morus, „Seeing and Believing Science”, în *Isis*, 97/1 (2006), pp. 101–110; autorul analizează scopul educativ al spectacolelor publice cu iluzii optice din sec. XIX, menite să pună în evidență limitele experienței senzoriale și incertitudinea judecății bazate pe aceasta. Însă asemenea jocuri educaționale își fac apariția în Europa încă din secolele XVI–XVII. Vezi Sven Dupré, „Images in the Air: Optical Games, Magic and Imagination”, în Ch. Göttler, W. Neuber (eds.), *Spirits Unseen. The Representation of Subtle Bodies in Early Modern European Culture, Intersections. Yearbook for Early Modern Studies*, 9 (2007), pp. 78–83.
- 23 Luigi Salerno, „Immobilismo politico e accademia”, în F. Zeri (ed.), *Storia dell'arte italiana. Parte seconda: Dal Medioevo al Novecento*, II: *Dal Cinquecento all'Ottocento*, I. *Dal Cinquecento al Seicento*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1981, p. 486.
- 24 De altfel, una din cele mai cunoscute anamorfoze, reprezentându-l pe San Francesco di Paola (fig. 1 a–b), realizată pe un culoar al mănăstirii Santa Trinità dei Monti și citată ca exemplu



2 Athanasius Kircher, ilustrație cu jocuri optice, din *Ars Magna Lucis et Umbrae*, Roma, 1646. Observatoire de Paris (via gallica. bnf.fr)

„zdruncinau”, cum spunea Baltrušaitis, „ordinea naturală a lucrurilor”<sup>25</sup>. Ele făceau explicită dependența funcționării lor de un punct unic de vedere<sup>26</sup>, punctul ideal al spectatorului (uneori fixat chiar prin construcția unui dispozitiv prin care imaginile anamorfice erau presupuse a fi văzute), implicit asociabil punctului de vedere subiectiv<sup>27</sup>, inacceptabil pentru știința modernă; Claudio Strinati consideră frescele iluzioniste ale lui Andrea Pozzo (gândite a funcționa dintr-un punct de vedere ideal, marcat pe pavimentul bisericii) „apoteoza dialecticii *Concept-Opinie*, [aceasta din urmă] înțelesă literalmente ca punct de vedere”<sup>28</sup>. Opinia, părerea sunt pentru epoca modernă timpurie dușmanele „rațiunilor valide”, cum spune teoreticianul roman Giovan Pietro Bellori<sup>29</sup>, dușmanele adevărului<sup>30</sup>, iar rezerva critică față de ele devine un criteriu central pentru *decorum*-ul demersurilor științifice. Nu este

---

desăvârșit de Nicéron în tratatul său, este într-un cvasi-*grisaille*, ceea ce descurajează interpretarea ei ca urmărind un efect naturalist.

25 J. Baltrušaitis, *Anamorfoze*, p. 7.

26 S. Clark, *Vanities*, p. 91.

27 John D. Lyons, „Speaking in Pictures, Speaking of Pictures. Problems in Representation in the Seventeenth Century”, în J. D. Lyons, S. G. Nichols (eds.), *Mimesis. From Mirror to Method, Augustine to Descartes*, University Press of New England, Hanover, Londra, 1982, p. 169.

28 Claudio Strinati, „L'opinione del Bellori”, în E. Borea, C. Gasparri (eds.), *L'idea del bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, Edizioni de Luca, Roma, 2000, vol. 1, p. 93.

29 Giovan Pietro Bellori îl descrie pe Poussin ca „nimico delle opinioni e valido nelle sue ragioni”, *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni*, Evelina Borea (ed.), Giulio Einaudi, Torino, 2009, p. 453; pentru opoziția între opinie și adevăr vezi și C. Strinati, „L'opinione”, pp. 93–94.

30 Giovanni Battista Passeri, atent să afle „adevărul pur și sincer [...] nepătat nici de ură, nici de vreo altă pasiune”, critică artiștii care „au grijă să reliefeze în operele altora mai mult opiniile decât adevărul însuși”. *Vite de pittori, scultori ed architetti che anno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673* [rămasă în manuscris până în sec. xx], ed. *Die Künstlerbiographien von Giovanni Batista Passeri*, J. Hess (ed.), Keller / Schroll & Co, Leipzig, Viena, 1934, pp. 5, 96–97.

greu de intuit, prin urmare, faptul că aceste fresce nu ar fi întâlnit aprobarea lui Bellori. Un argument în plus întâlnim în tratatul lui Nicéron, care poartă titlul *La Perspective curieuse...*, iar „curios” desemna de multe ori în secolul al XVII-lea un aspect întâmplător, accidental<sup>31</sup>. În ciuda bazei lor științifice așadar, aceste construcții perspectivele erau departe de a oferi artei certitudinile pe care le căuta un teoretician precum Bellori.

Un astfel de sistem perspectival subiectiv și iluzoriu impunea observatorului o noțiune de reprezentare bazată pe asemănare sau chiar pe o „dependență ontologică” între imagine și obiectul reprezentat, care lasă prea puțin spațiu actului de interpretare sau înțelegere rațională care stă la baza concepției carteziene despre relația dintre imagine și realitate, fondată nu pe asemănare mimetică, ci pe semnificare<sup>32</sup>.

Pe de altă parte, exacerbară mecanismului perspectival produce o conștientizare a artificiei implicat de imagine. *Trompe-l'œil*-ul funcționează în măsura în care artificiu este ignorat, în care tehnica este invizibilă<sup>33</sup>. Însă, ca și mașinăriile lui Kircher, el își atinge scopul numai odată ce păcălitul devine conștient de înșelare și mecanismul iluzoriu este înțeles. Foucault considera acest *paradox* – ca să folosim un termen utilizat de oamenii epocii pentru asemenea provocări cognitive<sup>34</sup> – caracteristic pentru secolul al XVII-lea: „Epoca Asemănătorului e pe cale de a se închide asupra sieși. În urmă-i ea nu lasă decât jocuri. Jocuri ale căror puteri de vrajă cresc din această nouă înrudire a asemănării cu iluzia; peste tot se desenează himerele similitudinii, dar se știe că sunt himere; este epoca privilegiată a *trompe-l'œil*-ului, vremea iluziei comice, a teatrului care se dedublează și reprezintă un teatru”<sup>35</sup>.

Fascinația pentru *trompe-l'œil* se naște din gustul ambiguității. Forța sa constă în înșelare: Accolti scrie despre un portret anamorfic al lui Cosimo al II-lea de Medici că „demonstră forța perspectivei în înșelătoriile sale”<sup>36</sup>. *Trompe-l'œil*-ul este subversiv, circular și, accentuând materialitatea și virtuozitatea artistului<sup>37</sup>, produce tranziția de la privirea tranzitivă la cea

31 Acest lucru este evident din contextele în care folosește Passeri termenul: „... gl' accidenti occorsi, et altre curiosità; ... capricci e [...] curiosi partiti”; Michelangelo Cerquozzi (un pictor de *bambocciate*) „prevalse assai nelle curiosità delli capricci [...] con imitazione del vero” etc. *Vite*, pp. 16, 268, 288.

32 David Blinder, „In Defense of Pictorial Mimesis”, în *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 45/1 (Fall 1986), pp. 20–22. Pentru teoreticienii secolului al XVII-lea, funcția picturii este să transmită mesajul, să reprezinte, dar nu conform asemănării, ci semnificării. Pentru a-l înțelege trebuie să îl poziționăm în contextul afirmării teoriilor non-reprezentative ale vederii în secolul al XVII-lea (Descartes, Locke) și al formulărilor principiilor non-mimetice ale reprezentării, între care cea mai cunoscută îi aparține lui Descartes (*La Dioptrique*, în Ch. Adam, P. Tannery (eds.), *Œuvres de Descartes*, Léopold Cerf Imprimeur et Éditeur, Paris, vol. VI, 1902, p. 113). Pentru interpretarea acestor pasaje despre principiul reprezentării la Descartes vezi Jacqueline Lichtenstein, *La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Flammarion, Paris, 1999, pp. 143–149.

33 Miriam Milman consideră că aceasta este una dintre condițiile pentru *trompe l'oeil*. „Esiste il «vero» trompe l'oeil?”, în A. Giusti (ed.), *Inganni ad arte. Meraviglie del trompe l'œil dall'Antichità al contemporaneo*, Mandragora, Florența, 2009, pp. 21–32.

34 De exemplu, de către Mario Bettini, care folosește termenul cu o foarte mare frecvență în tratatul său *Apiaria universæ philosophiæ mathematicæ in quibus paradoxa et nova pleraque machinamenta ad usus eximios traducta, et facillimis demonstrationibus confirmata* din 1642. S. Clark, *Vanities*, p. 106.

35 Michel Foucault, *Cuvintele și lucrurile. O arheologie a științelor umane*, B. Ghiu și M. Vasilescu (trad.), Ed. Univers, București, 1996, p. 93.

36 Pietro Accolti, *apud* J. Baltrušaitis, *Anamorfoze*, p. 22.

37 Sybille Ebert-Schifferer, „Finestra e velo. Pittura come illusione”, în A. Giusti (ed.), *Inganni ad arte. Meraviglie del trompe-l'œil dall'antichità al contemporaneo*, catalog de expoziție, Palazzo Strozzi, 2009–2010, Mandragora, Florența, 2009, pp. 40–41; Magali Philippe, „Les Paradoxes

reflexivă. Rosalie Colie compara înșelarea simțurilor cu contradicțiile verbale logice și retorice, sugerând că iluziile optice erau înțelese a face parte dintr-o tradiție de tehnici ale paradoxului care erau populare în gândirea Renașterii târzii<sup>38</sup>.

Pentru teoreticienii artei precum Bellori însă, „forța” unei imagini nu consta în a demonstra slăbiciunile vederii, ci în puterea sa de a transmite un mesaj. Cu greu își puteau face loc, așadar, în sistemul lor teoretic tehnici de iluzionare ce tindeau pe de o parte să introducă neclaritate și să destabilizeze structura propozițională a imaginii, și pe de altă parte să provoace o ruptură între imagine și semnificație. Pentru pictura figurativă aceasta este o preocupare veche. Protogene ar fi șters, spune Strabo, reprezentarea extrem de realistă a unei păsări dintr-una din picturile sale, căci ea distrăgea atenția privitorilor de la subiectul tabloului<sup>39</sup>. Din aceeași credință în funcția tranzitivă a picturii, care „este imitație [...] a lucrurilor care se găsesc în această lume”, Mancini scrie în *Considerațiile* sale că „Scopul pictorului și al picturii nu este acțiunea și operațiunea însăși, ci ceea ce lasă după ea opera terminată, care se cheamă pictură”<sup>40</sup>.

Citite în această lumină, observațiile lui Poussin despre pictură, „Cum se pot suplina lipsurile subiectului”, ar putea indica atitudinea cercului clasicist de la Roma față de trucurile iluzioniste:

Dacă pictorul vrea să stârnească admirația în cugetul privitorilor, deși nu are la îndemână un subiect apt să o genereze, nu va introduce lucruri noi și ciudate care sunt potrivnice rațiunii, ci se va strădui cu toată inteligența să-și facă opera admirabilă prin măiestria manierei, ca să poată spună *materiam superabat opus*<sup>41</sup>.

Întorcându-ne la Mancini, el neagă explicit aspectele iluzioniste, spunând că „această imitație nu își atinge întotdeauna scopul prin culoarea naturală”<sup>42</sup>. Întrevedem aici conturându-se un alt aspect al iluzionismului, criticat de către teoreticienii frumosului ideal. În celebra anecdotă a strugurilor pictați de Zeuxis care păcălesc păsările există o continuare rareori amintită când istoria este reluată în epoca modernă timpurie. Văzând efectul picturii sale asupra păsărilor, Zeuxis observă că băiatul care ține coșul cu struguri este mai prost pictat decât fructele, pentru că altminteri păsările ar trebui să se teamă să se apropie. Pliniu conchide că strugurii sunt mai bine pictați, Seneca însă, referindu-se la același episod, consideră că portretul băiatului este superior strugurilor pentru că este idealizat<sup>43</sup>. Să nu uităm, pe de altă

---

du trompe-l'oeil”, în *Le trompe-l'oeil: plus vrai que nature?*, catalog de expoziție, Musée de Brou, 2005, Ed. Artlys, Versailles, 2005, p. 24.

38 Rosalie Colie, *Paradoxa epidemica*, 1966, apud S. Clark, *Vanities*, p. 107.

39 Ernst Kris, Otto Kurz, *Legend, Myth and Magic in the Image of the Artist. A Historical Experiment*, Yale University Press, New Haven, Londra, 1979, pp. 82–83.

40 „Il fin del pitore e pittura non è l'attion et operatione istessa, ma quel che lascia dopo di sè d'opera fatta che si dice pittura, che quest'opera fatta è immitation, o mediatamente o immediatamente, delle cose che si ritrovano in questo mondo; et appresso che quest'immitation non sempre ha il suo fine con il color naturale.” Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura* [rămasă în manuscris până în sec. xx], în *Considerazioni sulla pittura*, A. Marucchi (ed.), Accademia Nazionale dei Lincei, Dott. G. Bardi, Roma, 1956, vol. I, p. 156.

41 Bellori, „Observații ale lui Nicolas Poussin despre pictură”, în „Viața lui Nicolas Poussin”, *Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților moderni*, Ed. Meridiane, București, 1975, trad. de O. Busuiocanu, II, p. 232. Anthony Blunt (în Nicolas Poussin, *Lettres et propos sur l'art*, Hermann, Paris, 1989, p. 185) este de părere că pasajul se referă la disputa dintre Andrea Sacchi și Pietro da Cortona referitoare la claritatea compoziției, însă credem că dihotomia subiect *versus* „lucruri... ciudate... potrivnice rațiunii” implică opoziția dintre aspectele tranzitive și cele reflexive ale picturii, iar utilizarea citatului latin nu implică în nici un caz o precedentă a sistemului constructiv al imaginii față de subiect, ci superioritatea valorică a măiestriei pictorului în raport cu un subiect mediocru.

42 G. Mancini, *loc. cit.*

43 E. Kris, O. Kurz, *Legend*, p. 82.

parte, că Zeuxis este în mentalul european fondatorul metodei imitației selective a naturii; mitul fecioarelor din Crotona a fost interpretat ca perpetuând o reacție de „anxietate culturală persistentă față de utilizarea *mimesis*-ului în reprezentarea vizuală”<sup>44</sup>. Această conjuncție între redarea particularelor și caracterul iluzionist este și rațiunea preocupărilor teoreticienilor clasiști din secolul al XVII-lea față de iluzionism.

Încă din Antichitate iluzionismul reprezentării este asociat cu înșelarea și incertitudinea cunoașterii. Scepticismul lui Pliniu față de imagini viza tocmai imaginile naturaliste de plante puse în slujba cunoașterii naturii<sup>45</sup>. În secolele XVI–XVII naturaliștii resping sistematic tradiția ilustrațiilor ce încorporează elemente iluzioniste, contribuind la formularea ideii că nu imaginea mimetică, ci cea bazată pe selecția operată de artist poate transmite informații<sup>46</sup>. Cu argumente similare, teoreticienii artei resping operațiile artistice mimetice în favoarea *Ideii* capabile de a formula certitudinea („adevărul-față-de-natură”<sup>47</sup>). David Freedberg consideră că această concepție, conform căreia arta este mai mult decât imitație și trebuie să exprime o „realitate superioară”, este fundamentul refuzului sistematic al iluzionismului în cultura europeană<sup>48</sup>.

Și totuși, către sfârșitul secolului, în Franța, Roger de Piles afirma că „scopul picturii nu este atât să convingă spiritul cât să înșele ochii”<sup>49</sup>. Însă pentru o teorie a artei cu pretenții epistemologice, cum este cea elaborată în secolul al XVII-lea în mediul roman, asemenea afirmații nu-și găseau locul. Respingerea – explicită sau tacită – a picturii iluzioniste de către teoreticienii romani ai artei (Bellori, Passeri etc.) trebuie înțeleasă în acest context, puternic marcat de concepțiile științifice despre cunoaștere prin intermediul simțului văzului și despre imagini.

#### DECEPTION, ILLUSION, CERTITUDE: SCIENCE AND THE THEORY OF ART IN 17<sup>th</sup> CENTURY ITALY

THIS ARTICLE, WHICH is a fragment of my PhD Dissertation written under the supervision of Professor Corina Popa, examines the way in which illusionism is discussed in the early modern period, thus trying to offer, in its original context, a background for understanding the attitude of Roman art theorists from the seventeenth century towards illusionistic painting.

Illusion is the most feared danger in a century obsessively concerned with the certainty of knowledge; asserting the epistemic capacity of painting – which, in my opinion, was a chief concern for *Seicento* Roman theorists – meant by necessity in the seventeenth century confronting this problem. The issue was extremely pressing since *topoi* about painting as an art of illusion were at the core of Renaissance art theory. More so, illusion, had become, on the one hand,

44 Elizabeth C. Mansfield, *Too Beautiful to Picture. Zeuxis, Myth and Mimesis*, University of Minnesota Press, Minneapolis–Londra, 2007, p. xv.

45 „Dar pictura este de asemenea înșelătoare și, cu multele sale culori, este înșelătoare mai ales când copiază natura, unde imperfecțiunea se ivește și din cauza priceperii variate a copiștilor. Mai mult, ele [plantele] nu pot fi pur și simplu copiate în stadii individuale ale creșterii, pentru că își schimbă aspectul în funcție de schimbările anului”. Pliniu cel Bătrân, *Naturalis Historia*, xxv. 4 (trad. mea, după trad. engl. propusă de D. Freedberg în „The Failure of Colour”, în J. Onians (ed.), *Sight & Insight. Essays on art and culture in honour of E. H. Gombrich at 85*, Phaidon Press Ltd., Londra, 1994, p. 245).

46 Pentru o discuție a evoluției ilustrației științifice în secolul al XVI-lea, vezi Brian W. Ogilvie, *The Science of Describing. Natural History in Renaissance Europe*, The University of Chicago Press, Chicago–Londra, 2006.

47 *Truth-to-nature*. Vezi Lorraine Daston, Peter Galison, *Objectivity*, Zone Books, New York, 2007, pp. 55–114.

48 D. Freedberg, „Imitation”, p. 487.

49 Roger de Piles, *apud* Svetlana Alpers, „Roger de Piles et l’histoire de l’art”, în E. Pommier (ed.), *Histoire de l’histoire de l’art*, Klincksieck, Paris, 1995, p. 289.

associated with the wondrous, thus un-scientific, attitude towards nature characteristic of the now obsolete culture of curiosity; but, on the other hand, it was on occasions considered a tool for understanding the flaws of the visual process of deriving knowledge from nature, and many natural philosophers were interested in the science of optical illusions.

One of the most salient features of the whole debate is the way perspectival effects are assessed. For Renaissance art theorists and practitioners the employment of perspective offered the guarantee for a “rational,” implicitly “scientific,” representation. Numerous treatises from the seventeenth century, though, discuss it and the anamorphic representations based on it, as means of tricking the senses and it is no surprise that art theorists of the second half of the seventeenth century do not approve of the illusionism based on mathematical rules (anamorphoses, *trompe-l’oeil*). Based on the individual, subjective point of view, such artworks cannot find their approval, since they do not partake to the unbiased decorum of objectivity of the scientific endeavour.

I further highlight the difficulty of endorsing *trompe-l’oeil* – a type of image that introduces ambiguity and disrupts the transitive function by putting forward the artifice involved – by an art-theoretical system rooted in the belief in the function of the image to *represent* (in the cartesian sense) and to communicate. I also put forward a complementary explanation for the disbelief towards illusionism: the conjunction of illusionistic *mimesis* and the representation of the particulars challenges the Classicist notion of the *Idea*, which must, through judicious selection, transcend the particulars in nature and embrace its very essence, and thus guide every artistic act. Finally, I argue that the suspicion of art theorists towards illusionism owes to its futility for scientific representation, in the view of early modern natural historians, which, in its turn, is based on this very issue of the association between illusionism and particulars.

Focusing on the position of illusion in seventeenth-century thinking, I have showed the main reasons for the changes in the discourse of art theorists (Mancini, Bellori, Passeri etc.) about painting’s capacity to create illusion. (*Abstract by I. Măgureanu*)



## Nicolae Grigorescu la École des Beaux-Arts. Proba Capului de expresie<sup>1</sup>

Ioana Beldiman

ÎNTR-UN PICTURILE CE aparțin perioadei pariziene de formație a artistului, având o factură a exprimării situată între clasicism și romantism<sup>2</sup>, se află și *Italianca*, magistral studiu de chip feminin, păstrat la Muzeul Național de Artă al României (Galeria Națională, inv. 719; fig. 1). Poartă pe față, în stânga jos, dedicația lui Grigorescu adresată prietenului său din anii studiilor în Franța, doctorul Nicolae Măldărescu și consemnarea momentului: „Amicului meu/ Măldărescu/ Grigorescu/ 1869”<sup>3</sup> (fig. 2).

Remarcată de G. Oprescu și definită drept „splendidul bust de femeie, de la Muzeul Simu, nobil și plin de grandoare ca un bust italian din secolul al XVII-lea”<sup>4</sup>, lucrarea este concepută într-o notă romantică, impetuoasă, ținând concomitent de exigențele învățământului artistic oficial, așa cum funcționau ele în ajunul reformei din noiembrie 1863. Stăpânirea deplină a desenului de *raccourci*, caracterul îngrijit al facturii ce îmbină construcția descriptivă a formei cu accente gestuale de tușă, dozajele savante de valori luministice și cromatice vorbesc despre un artist bine format, care a asimilat, la data când pictează tabloul, lecția clasică a Școlii, inclusiv pe cea derivată din exercițiul copiei după capodoperă, realizat de Grigorescu între 1862 și 1864 la Luvru și în colecția doctorului Louis La Caze<sup>5</sup>. În *Italianca*, energica și expresiva fizionomie a modelului – mai mult cap de expresie decât portret – trimite împreună cu datele menționate mai sus spre cadrul prestabilit al concursului *Tête d'expression*, probă tradițională a programei de la École des Beaux-Arts, introdusă din 1760. Aduag faptul că dimensiunile pânzei-suport, 55 x 46 cm, sunt și ele echivalente cu mărimea standard cerută de regulamentul acestui concurs<sup>6</sup>.

Remus Niculescu a investigat tema prezenței lui Grigorescu la École des Beaux-Arts, lămurind la ce concursuri a participat artistul român<sup>7</sup>. A precizat participarea tânărului pictor la „temutul *concours des places*”, probă de desen ce preceda concursul de admitere

- 1 Într-o formă restrânsă, parte din conținutul acestui articol a fost prezentată în cadrul Sesiunii de comunicări științifice a Departamentului Istoria și Teoria Artei și Conservare din Universitatea Națională de Arte București, 17 octombrie 2014.
- 2 Remus Niculescu, „Grigorescu între clasicism și romantism”, în *SCIA*, 3/3-4 (1956), pp. 127–172.
- 3 Optez pentru lectura datei 1869, confirmată de pictorii restauratori Ioan Sfrijan și Sorina Gheorghiuță (11.V.2015), și nu pentru lectura 1864.
- 4 G. Oprescu, *Grigorescu și Franța. Studiu asupra formației spirituale și artistice a pictorului*, Monitorul Oficial și Imprimeriile Statului, București, 1946, p. 14.
- 5 Pentru acest aspect al formației lui Grigorescu, vezi Remus Niculescu, „Copistes roumains au Louvre”, în *RRHA.BA*, 43 (2006), supplément, p. 106.
- 6 Dimensiunile au fost stabilite în 1821. Pentru cadrul de reglementare al programei și al modului de funcționare a sistemului de învățământ la École des Beaux-Arts, principala referință bibliografică pentru acest articol a fost: Alain Bonnet, *L'Enseignement des arts au XIX<sup>e</sup> siècle. La réforme de l'École des beaux-arts de 1863 et la fin du modèle académique*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2006.
- 7 Cercetări în arhiva École des Beaux-Arts, Paris, v. Remus Niculescu, „Grigorescu la Școala de Belle Arte din Paris”, în *SCIA*, 5/1 (1958), pp. 233–236.

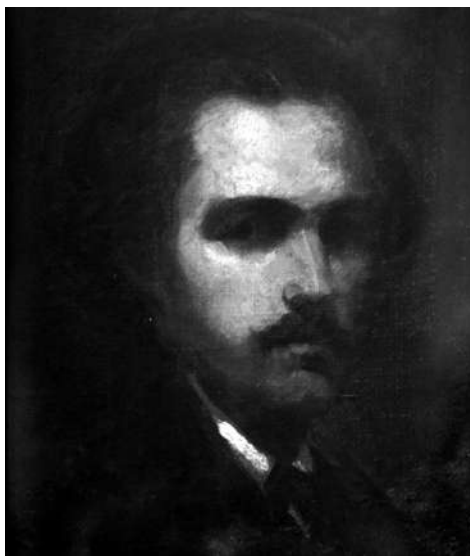


1 Nicolae Grigorescu,  
*Italiancă*, 1869.  
București, Muzeul  
Național de Artă al  
României, Galeria  
Națională, inv. 719  
(Foto & © MNAR)

pe care Grigorescu îl trece în martie 1862, clasându-se pe locul 45 dintr-un număr de 80 candidați acceptați. A scos la lumină obținerea de către Grigorescu a unei mențiuni la concursul de Perspectivă (din 13 decembrie 1862), ceea ce i-a deschis calea spre alte probe; de asemenea, clasarea sa pe locul 4 la proba de Peisaj istoric (27 iunie 1863)<sup>8</sup>.

---

8 *Ibidem* p. 235. Ulterior, Philippe Grunhec a publicat studiul ce comentează concursurile elevilor pictori de la École des Beaux-Arts din Paris, în perioada 1816–1863, prezentând în anexele volumului parte din procesele verbale corespunzătoare. Între acestea se află și judecata din 27 iunie 1863 – „Concours de paysage admettant à celui de l’arbre/concours de composition”. În acest document apare menționat Grigorescu: „Le n° 1 obtient la 4<sup>e</sup> place, il est de Mr. Grégoresco, élève de Mr. Cornu” (Philippe Grunhec, *Les concours d’esquisses peintes, 1816–1863*, ENSBA, Paris, 1986, p. 81).



- 2 *Italiancă*, detaliu cu dedicația lui Grigorescu (Foto & © MNAR)
- 3 Nicolae Grigorescu, *Autoportret*, 1863. Ploiești, Muzeul de Artă „Ion Ionescu Quintus”

### *Dosarul de elev al lui Grigorescu*

O CONSULTARE RECENTĂ a *dosarului de elev* al lui Nicolae Grigorescu, precum și a *Registrului matricol al elevilor*, păstrate la Archives Nationales, Paris (arhiva École des Beaux-Arts)<sup>9</sup>, mi-a sugerat ideea corelării concursurilor pe care tânărul aspirant la condiția de pictor european le-a susținut, cu lucrări ale artistului aflate acum în muzee, cunoscute în principiu, dar nu în datele lor „biografice”. Este vorba însă despre tot atâtea ipoteze de lucru, căci dosarele elevilor de la Beaux-Arts nu conțin fotografiile lucrărilor de concurs, pentru ca să putem avea certitudini. Ceea ce poate totuși ajuta într-o astfel de întreprindere este compararea lucrărilor lui Grigorescu din anii de studii, cu fondul de opere premiate ori clasate în frunte în concursurile Școlii, opere pe care instituția pariziană de predare a artei a înțeles să le conserve de-a lungul secolelor, în propriile ei colecții<sup>10</sup>. Dincolo de cazurile *Prix de Rome*, se mai găsesc în aceste colecții și desene, picturi, sculpturi, gravuri laureate în competițiile ce scandau viața ritmică a Școlii: Capul de expresie, Torsul, Semi-figura pictată, Peisajul istoric, Concursul Arborelui ș.a.

Între 1 aprilie 1862 și august 1863 – în total ceva mai mult de un an – se situează perioada în care Grigorescu s-a aflat în poziția de elev oficial, activ la École des Beaux-Arts<sup>11</sup>. În autoportretul păstrat la Muzeul de Artă din Ploiești, ne întâmpină chipul din această perioadă al artistului, prelung și subțiat, cu trăsături regulate și dominat de negrul sprâncenelor (fig. 3). În acest interval, Grigorescu a participat la o bună parte dintre competițiile prevăzute de regulament: concursurile *speciale* (Perspectiva, Compoziția/Peisajul istoric), *de emulație* (Desenul după antic, Desenul după model viu), *de execuție* (Concursul Arborelui, Semi-figura pictată, Capul de expresie)<sup>12</sup>. Numele pictorului nu este însă menționat în toate procesele-verbale (*les jugements*) existente în dosarul său de elev. Dar prezența în sine a acestor documente în dosar, ca și logica condiționării concursurilor între ele, ne determină să credem că a luat parte la probele rezumate de procesele-verbale. Îi

9 Archives Nationales, Paris, AJ 52 76, *Dossier d'élève, Nicolas Grégoresco*. Născut la 15 mai 1837 la București, Valahia, locuind în 20, Rue de Seine, prezentat de profesorul Gleyre, Grigorescu este înscris cu aceste date în „Registre des élèves” la 1 aprilie 1862, sub numărul 3330. Tot la această dată este înregistrat și Constantin Stăncescu [în ortografia documentului, „Stanchesco”] (nr. 3328), locuind la aceeași adresă și fiind prezentat de asemenea de Charles Gleyre.

10 Cat'zArts, <http://www.ensba.fr/ow2/catzarts> (École Nationale Supérieure des Beaux-Arts Paris, inventaire illustré des œuvres graphiques, manuscrits, peintures, sculptures, en ligne); ultima consultare, 1.X.2015.

11 După cum atestă documentele din dosarul său de elev. Vezi și R. Niculescu, „Grigorescu la Școala de Belle Arte”.

12 Unele dintre acestea sunt dovedite de documente, altele sunt presupuse prin deducții.

regăsim numele atunci când în competiție s-a situat pe un loc de frunte, așa cum s-a petrecut la judecata din 27 iunie 1863 privind concursul de Compoziție și Peisaj istoric (*esquisse peinte*), unde „Mr. Grégoresco, élève de Mr. Cornu”, figurând cu numărul 19, este clasat pe locul 4 după colegii săi Longbray, Mathieu, Stattler<sup>13</sup> și, implicit, admis pentru etapa următoare, Concursul Arborelui.

Ne vom opri în cele ce urmează asupra probei Capului de expresie, judecată la 21 martie 1863<sup>14</sup>, menționând de la început faptul că numele lui Grigorescu nu apare în succintul proces-verbal din dosarul său de elev.

Regulamentele Școlii nu prevedeau o succesiune obligatorie a concursurilor, dar accesul la unele dintre ele era condiționat de reușita precedentă la altele. Astfel, începând din 1837, pe un loc decisiv în relaționarea concursurilor s-a aflat cel de Perspectivă, obținerea unei recompense în cadrul acestei competiții devenind condiție a participării ulterioare la probele de Compoziție, Cap de expresie, Figură pictată<sup>15</sup>. Dobândind o mențiune la concursul de Perspectivă în decembrie 1862, Grigorescu își câștiga dreptul să concureze la Capul de expresie în martie următor<sup>16</sup>.

„*Concursul lui Caylus*” și *tratatul despre pasiuni al lui Charles Le Brun*, completat în secolul al XIX-lea (fig. 4)

IMAGINATĂ PE BAZA teoriei clasice a pasiunilor și reglementată de-a lungul anilor în detaliu<sup>17</sup>, proba Capului de expresie s-a desfășurat din secolul al XVIII-lea până în secolul al XX-lea la Académie Royale de Peinture et Sculpture, apoi la École des Beaux-Arts, în chip de concurs anual, încununat cu premiu<sup>18</sup>. Fusese înființată la 21 ianuarie 1760, prin memoriul contelui Anne-Claude de Caylus (1692–1765), erudit, colecționar, *connaissanceur*, membru al Academiei regale de arte și al celei de inscripții și litere. Scopul păstrării în programa Școlii până către 1968<sup>19</sup> a acestui exercițiu academic (numit și *Le Concours de Caylus*), a fost dobândirea abilității de integrare a chipului uman *expresiv* în marile compoziții istorice sau mitologice (picturi, reliefuri), idealul învățământului artistic clasic. Studiul chipului în raport cu emoțiile a fost conceput în complementaritate cu știința redării corpului uman, intenția de a reda *characterul* fiind realizată de artist atât prin studiul după natură, cât și prin stilizare după canoanele sculpturii clasice.

Până în epoca romantismului, tehnica cerută la această probă a fost desenul, știință cognitivă, adecvată dogmei de imitare a anticului teoretizată de Winkelmann, respectiv adecvată curentului neoclasic. Din 1814, regulamentul a prevăzut un alt mijloc de expresie, în concordanță cu climatul epocii: lucrarea va fi o pictură, *une esquisse peinte*. Exigențele juriului referitoare la această probă sunt în secolul al XIX-lea cele convenite pentru toate *concursurile de execuție*:

13 Vezi și nota 7.

14 Vezi *Jugement du Concours de la Tête d'Expression. En peinture et en Sculpture. Séance du 21 Mars 1863*, proces-verbal aflat în dosarul de elev al lui Nicolae Grigorescu.

15 „o gradație la perspectivă a fost cerută elevilor care voiau să se prezinte la concursul Capului de expresie” (A. Bonnet, *L'Enseignement des arts*, p. 91).

16 Cursul de perspectivă ținut de profesorul Simon-Claude Constant-Dufeux (1801–1871), arhitect, va fi avut rolul lui în formația lui Grigorescu. În lectia inaugurală a cursului său, Constant-Dufeux evoca principiul „libertății în artă”, v. Jean-Pierre Epron, *Comprendre l'éclectisme*, Ed. Norma, Paris, 1997, p. 161.

17 A. Bonnet, *L'Enseignement des arts*, pp. 88–92.

18 *Ibidem*, p. 90. O rentă anuală de 200 franci era prevăzută pentru acoperirea cheltuielilor concursului de pictură și recompensarea câștigătorului. Ulterior, renta se dublează acoperind și concursul sculpturilor.

19 Prin reforma învățământului artistic introdusă în 1968 de ministrul culturii André Malraux, a fost anulat sistemul concursurilor concepute în jurul Premiul Romei, ce funcționa în Școală de aproape 300 ani.

„stăpânirea schemelor organizatoare ale corpului uman, repartitia valorilor pe pânză prin jocul umbrelor și al luminilor, sentimentul coloritului”<sup>20</sup>.

În anii 1862 și 1863, când Grigorescu participă la competițiile Școlii, reglementările pentru *Tête d'expression* erau neschimbate din 1837. Se cerea concurenților ca într-un interval de 18 ore (trei ședințe a câte 6 ore) să elaboreze o pictură după model viu, tema fiind *expresia pasiunii* exprimată de figura umană. Repertoriul *pasiunilor* din care se alegea subiectul fusese codificat în secolul al XVII-lea în chip de tratat de către Charles Le Brun (1619–1690), „Premier Peintre du Roy” și „Directeur de l'Académie Royale de Peinture et Sculpture”. În octombrie și în noiembrie 1668, Le Brun susținea la Academie, „en faveur des jeunes Étudiants en peinture”, conferința ilustrată cu desene, *Sur l'expression générale et particulière des passions*. Discursul va fi publicat postum, mai întâi la Amsterdam (1698), iar în 1727, la Paris, ediția din urmă purtând titlul *Expressions des passions de l'Âme* și având planșe gravate de Jean Audran, „graveur du Roy”, după desenele lui Le Brun<sup>21</sup>.

Inspirat din *Les passions de l'Âme* (Paris, 1649), tratatul de filozofie morală al lui Descartes, pornind de la tipologiile stabilite de acesta – „pasiuni simple” și „pasiuni compuse” – tratatul lui Le Brun realiza prin text și imagine aferentă o taxinomie comentată și ilustrată a pasiunilor/emoțiilor umane, cu indicații precise privind modificarea trăsăturilor figurii umane ca reflex al trăirilor psihice. Crezând întocmai lui Descartes într-o „strictă echivalență între personalitatea morală și caracterul fizic, acesta din urmă considerat drept forma impusă de Natură sau de Dumnezeu”<sup>22</sup>, Le Brun a imaginat o metodă de desen adaptată emoțiilor, pe care a înțeles să o pună la dispoziția artiștilor în formare. În secolul al XIX-lea, un larg repertoriu de pasiuni umane „simple” și „compuse”, mai multe decât cele incluse de Le Brun în metoda sa – Admirația, Atenția, Bucuria liniștită, Compasiunea, Disprețul, Dorința, Dragostea, Durerea acută, Durerea corporală, Groaza, Melancolia, Resemnarea, Râsul, Spaima, Tristețea, Venerația etc. – constituie sursa de inspirație a juriilor pentru „Concursul lui Caylus”<sup>23</sup>.

În vremea când Grigorescu este elev la Beaux-Arts, dincolo de clasicul reper Le Brun, noi referințe nuanțează documentarea tinerilor care se pregătesc pentru concursul figurii de expresie. La mijloc de secol XIX, fundalul vieții artistice pe care se proiectează proba este condiția portretului pictat sau sculptat, gen important al artei moderne, căruia i se adăuga, în concurență, fotografia. În concepția artiștilor pătrunseseră reflexiile lui Stendhal și Baudelaire referitoare la *pasiunile moderne* (*peindre les âmes*, cere Stendhal, nu doar corpurile) ce se cuveneau reprezentate cu mijloacele picturii, deci ale sensibilității și expresivității, și nu doar prin știința „rece” a desenului<sup>24</sup>. În cercurile curentului realist cu precădere, erau absorbite cu interes noutățile privind evoluția cercetării medicale în domeniul maladiilor mentale, al psihiatriei, dar și al miologiei, acesta din urmă legat direct de arta redării figurii umane. Tratatul doctorului J. E. Esquirol (1805) privind pasiunile drept cauze, simptome și terapii ale alienării mentale, face școală. Știința antropologică a frenologiei pasionează pe medici și pe artiști, în virtutea ideii de corelare a formei craniului cu datele caracteristice ale personalității și ale rasei. În jurul anului 1863, moment cheie pentru lucrarea pe care o discutăm, apăreau la Paris cel puțin două tratate importante al căror conținut interesa ambele categorii profesionale: *Mécanisme de la physionomie humaine* (1862) de Guillaume-Benjamin Duchenne (o rescriere, inclusiv prin fotografii, a gramaticii

20 A. Bonnet, *L'Enseignement des arts*, p. 89.

21 Charles Le Brun, *Les expressions des passions de l'âme, représentées en plusieurs testes gravées d'après les dessins de feu M. Le Brun*, Ed. J. Audran, Paris, 1727 (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1352510>, ultima consultare 1.v.2015).

22 Emmanuel Schwartz, *Les sculptures de l'École des Beaux-Arts de Paris. Histoire, doctrines, catalogue*, ENSBA, Paris, 2003, p. 79.

23 Pentru o imagine mai nuanțată privind varietatea pasiunilor simple și compuse, utilizate ca subiecte la concursul Capului de expresie, vezi E. Schwartz, *Les sculptures*, pp. 79–86.

24 Pentru aceste dezbateri, vezi Catherine Schaller, *L'Expression des passions au XIX<sup>e</sup> siècle. Le concours de la Tête d'expression à l'École des Beaux-Arts de Paris. Théories de l'expression des passions et analyse des toiles du concours*, thèse de doctorat, Université de Fribourg, 2003, dir. de thèse Victor Ieronim Stoichiță (doc.rero.ch/record/ 17136), p. 149 și urm.

- 4 Hippolyte Flandrin (1809–1864), *Autoportret la șevalet*, ulei pe pânză, 65, 1 x 54. 9, 1860. Lyon, Musée des Beaux-Arts, inv. B 1555 (Foto & © Musée des Beaux-Arts, Lyon)
- 5 André Disdéri, *Léon Cogniet*. Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie, 4-NA-112 (A)



expresiilor faciale, prin corectarea erorilor musculare din desenele lui Le Brun) și *De la phrénologie et des études vraies sur le cerveau* (1863) de Pierre Flourens. Teoriile și sugestiile din asemenea publicații au pătruns în mediul studenților de la arte și medicină, care coabitau în Cartierul Latin. Erau legați între ei așa cum s-a petrecut și în cazul lui Grigorescu, al cărui anturaj către 1862–1865 era alcătuit și din medici în formare, bursieri ai statului român, aleși de doctorul Carol Davila<sup>25</sup>.

#### *Concursul de la 21 martie 1863*

ÎNTRU PASIUNILE „CLASICE” codificate de Le Brun (1727), se află și Tristețea (nr. XII, p. 3), subiect al concursului în 1828 și în 1863: „Expresia abătută pe care tristețea o provoacă face ca sprâncenele să se ridice spre mijlocul frunții [...]; pupila este tulbure; albul ochiului este gălbui; pleoapele căzute și ușor inflamate; [...] nările sunt lăsate în jos; gura întredeschisă și colțurile lăsate în jos; capul aplecat ușor pe un umăr; culoarea feței este spre cea a plumbului; buzele palide și fără culoare”<sup>26</sup>.

Procesul verbal al probei cu subiect unic pentru pictori (4 concurenți) și sculptori (11), încheiat la 21 martie 1863, concentrează în câteva cuvinte esența jurizării, în ceea ce privește pictura:

„On procède au jugement de la peinture, il y a quatre concurrents, le sujet est la Tristesse” [...]. „Le no. 3 réunit 9 suffrages sur 10, le prix lui est accordé; la tête d’expression est à Mr. Némoz, élève de Mr. Picot”<sup>27</sup>.

Juriul, același pentru majoritatea concursurilor din sesiunea primăvara–vara 1863, era format dintr-un număr de 11 profesori destinați să judece împreună ambele probe, pictura și sculptura<sup>28</sup>. Pictori<sup>29</sup> și sculptori<sup>30</sup>, titulari în Școală, academicieni din Institut

25 Arhivele Ministerului Afacerilor Externe, *Fondul Legațiunea română de la Paris, Corespondență privind personalități* (listele bursierilor).

26 Charles Le Brun, *Expressions des passions de l’Âme*, 1727, p. 3, planșa nr. 12 (Sursă: gallica.bnf.fr/ Bibliothèque Nationale de France; ultima consultare, 1.v.2015).

27 Dosar de elev *Nicolas Grégoresco*, Archives Nationales, Paris, AJ 52 76.

28 Dosar de elev *Nicolas Grégoresco*; *Jugement du concours d’Expression en peinture et en sculpture, 21 Mars 1863*.

29 Léon Cogniet, Hippolyte Flandrin, François-Joseph Heim, Joseph-Nicolas Robert-Fleury, Emile Signol.

30 Auguste Dumont, Francisque Duret, François Jouffroy, Philippe Lemaire, Charles-François Leboeuf-Nanteuil. Se adaugă Secretarul perpetuu, Albert-Alexandre Lenoir.

de France, membrii juriului erau artiști academiști prin excelență, rutinați în mecanismele exercițiilor de atelier ce antrenau pentru *Prix de Rome*<sup>31</sup>. Trecuți și ei prin furcile caudine, fuseseră în tinerețe, fiecare dintre ei (mai mulți aveau acum peste 60 de ani), câștigători ai unui Premiu al Romei. Dintre pictori întâlnim în comisia reunită la 21 martie 1863, numele principale ale artei oficiale, acoperind aproape toate curentele din epocă, mai puțin Realismul: de la François-Joseph Heim și Hippolyte Flandrin (elevul lui Ingres – fig. 4), cei mai conservatori dintre clasicii întârziati, la Léon Cogniet (fig. 5) și Joseph Robert-Fleury, ținând de Romanticismul istoric<sup>32</sup>. Președintele juriului, Emile Signol (1804–1892), profesor și academician din 1860, unul dintre ultimii „sectanți” ai școlii lui David, se număra între artiștii propulsați în deceniile 4 și 5, ca autor de portrete istorice și compoziții comandate de Louis-Philippe pentru muzeul de istorie a Franței de la Versailles<sup>33</sup>. La 1863, în perioada concursului la care ne referim, Signol este supus, în paginile ziarului *Le Figaro*, unor atacuri violente. Este decretat convențional, „nul” și „mediocru”, exemplu de „docilitate academică” și „prostie supusă”, articolul incriminator încheindu-se în notă de pamflet: „Este imposibil să spui ce anume înseamnă pictura lui. Are aspectul luciului de piele lăcuită; are și uscăciunea casantă a acesteia. A fost oare dată la cuptor ca pictura de la Sèvres? [...] Când pictezi ca el, mai bine te ascunzi”<sup>34</sup>. Dincolo de propria sa maturizare, asemenea poziții critice, însoțite de analize încărcate de sarcasm, vor fi contribuit și ele la neîncrederea lui Grigorescu în Școală, la ruptura decisivă pe care o va opera, nu peste mult timp, în favoarea vocației pentru pictura realistă și peisajul de *plein air*<sup>35</sup>. Oricum, era deja un artist în posesia mijloacelor sale de expresie și era conștient de acest lucru.

La concursul din 21 martie 1863, în calitate de președinte al juriului, Signol a ales ca subiect, *Tristețea*, identic cu cel avut de el însuși la aceeași probă, cu 35 de ani în urmă.

În colecțiile de lucrări conservate de École des Beaux-Arts, operele laureate la concursurile Capului de expresie sunt păstrate începând cu anul 1820, în fondul *travaux d'élèves*. Astfel a fost conservată și pictura premiată în 1863, *La Tristesse* de Jean-Baptiste-Augustin Némoy (1834–1899)<sup>36</sup>, consemnată în judecata concursului (fig. 6).

Imaginea picturii lui Némoy poate fi alăturată *Italiancei* de Grigorescu. Decupașele puse în pagină de cei doi artiști, chipul ușor înclinat, răscroiul decolteului, pletele brune, libere sau linia de implantare a părului par să indice același model. Diferențele sunt însă vizibile, căci temperamentele celor doi concurenți sunt aproape contrarii. Prin accentuarea dramatică a trăsăturilor fizionomice și a contrastelor luministice, vâna romantică, tumultuoasă a lui Grigorescu imprimă figurii alegorice conotații ale „Mâniei”. Mai discret, aflându-se poate mai mult în spiritul subiectului, Némoy învăluie personajul într-o melancolică visare în acord cu *Tristețea*.

În teza sa de doctorat dedicată temei Capului de expresie, Catherine Schaller remarcă și analizează, în lucrările păstrate la École des Beaux-Arts, interferența dintre expresia romantică, melancolică

31 Pentru prezentarea acestui corp profesoral, vezi Frédéric Chappey, „Dossier. Les professeurs de l'École des Beaux-Arts (1794–1873)”, în *Romantism*, 26/93 (1996), pp. 95–101 (*Persee, Scientific Journal*, [www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article)), ultima consultare 10.v.2015.

32 Pentru aceste diferențieri, v. A. Bonnet, *L'Enseignement des arts*, pp. 118–119. Nici unul dintre cei doi profesori ai lui Grigorescu – Cornu și Gleyre – nu a figurat în juriu.

33 Pentru profilul artistic al lui Emile Signol, v. *ibidem*, pp. 119–120; F. Chappey, „Dossier. Les professeurs”, p. 100.

34 Henri de la Madelène, „Programme”, în *Le Figaro*, 20 mai 1860, *apud* A. Bonnet, *L'Enseignement des arts*, p. 122, nota 30.

35 Se poate remarca și faptul că Grigorescu împlinește în mai 1863 vârsta de 25 de ani (născut în 1837, v. nota 8), barieră introdusă prin reforma învățământului artistic din noiembrie 1863, pentru admiterea în Școală și pentru accesul la concursul *Prix de Rome*. Această situație, dincolo de maturizarea formației sale artistice, va fi contribuit, în anume măsură, la reorientarea lui Grigorescu dinspre școala oficială înspre școala liberă de la Barbizon.

36 Imaginea lucrării lui Némoy figurează în *Cat'zArts* (*conf.* n. 10); ultima aducere la zi, 12.x.2015.



- 6 Jean-Baptiste Augustin Némoy (1834–1899), *La Tristesse*, ulei pe pânză, 55 x 46 cm, 1863. Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, inv. TEP 39 (Catz arts, <http://www.ensba.fr/ow2/catzarts>)
- 7 Dr. Nicolae Măldărescu (1842–1927), c. 1910 (Albumul corpului medical 1910, București, 1911, p. 13)

a chipurilor, mai degrabă convențională, și pe de altă parte, încărcătura portretistică propriu-zisă, expresia realistă a figurilor legată de inividualitatea fizionomică<sup>37</sup>.

Poate că figura tensionată, cu prestanță de Sibilă, a lucrării lui Grigorescu este mai susceptibilă de a fi încadrată în categoria romantico-realistă despre care vorbește Catherine Schaller, decât cea pictată de Némoy, la care dominantă este în mod evident convenționalitatea visătoare, foarte delicată, a chipului.

Ambele imagini trimit însă la cadrul teoretic și schematic stabilit de Charles Le Brun: înclinarea capului spre umăr, linia sprâncenelor ridicată expresiv spre mijlocul frunții, colțurile gurii lăsate în jos, coloritul figurii. Aproape toate caracteristicile indicate de Le Brun în comentariul său scris și în cel desenat sunt prezente în cele două picturi comparabile.

Se pune întrebarea dacă studiul de Grigorescu nu aparține eventual unui alt concurs al Capului de expresie decât cel din martie 1863. Nu este atestată, după cunoștința mea, vreo altă participare a lui Grigorescu la concursul Capului de expresie, nici anterior anului 1863, nici în anul ce a urmat. Subiectele pentru aceeași probă, înainte și după momentul 1863, au fost: *Resemnarea* în 1862 (model masculin) și respectiv *Spaima*, în 1864 (model feminin cu părul adunat în coc). Personajele care au pozat erau foarte diferite față de figura romantică, despletită, în rochie decoltată, din picturile lui Némoy și Grigorescu<sup>38</sup>.

#### *De la titluri, la geneza lucrării*

RELUÂND TITLURILE SUCCESIVE pe care lucrarea lui Grigorescu le-a purtat cu ocazia trecerii ei prin colecții (*O figură de expresie*, 1914), muzee (*Italianca*, 1937), expoziții (*Portret de femeie*, exp. 1957, cat. 16), vom remarca faptul că fiecare dintre ele aduce o doză de informație privind semnificația și geneza tabloului. Prima menționare o întâlnim în arhiva Muzeului Simu<sup>39</sup>, unde lucrarea este intitulată *O figură de expresie*. Ea figurează în actul de vânzare redactat la 14 ianuarie 1914, de primul ei posesor, doctorul Nicolae Măldărescu (1842–1927)<sup>40</sup> (fig. 7). Bursieri ai Statului român la Paris în același timp, în anii 1862–1865<sup>41</sup>, cei doi studenți erau în relații de prietenie după cum

37 C. Schaller, *L'Expression des passions* (doc.rero.ch/record/ 17136). Catherine Schaller integrează pictura *La Tristesse* de Némoy în ilustrația tezei fără a o comenta. Dar schița pictată de Némoy se înscrie în mod evident în ideile capitolului v, *De la tête d'expression au portrait*. În această secvență autoarea se referă la specificul lucrărilor probei, elaborate în Școală în faza de întâlnire dintre romantism și realism, aspect pe care considerăm că îl întâlnim în lucrarea lui Grigorescu.

38 Pentru concursurile anilor 1862 și 1864, vezi *cCat'zArts* (conf. n. 10); ultima consultare, 1.X.2015.

39 Muzeul Municipiului București, Arhiva Anastase Simu, consultată în 1992.

40 Lucian Predescu, *Enciclopedia României, Cugetarea. Material românesc, oameni și înfăptuiri*, ediție anastatică, Ed. Saeculum I.O., Ed. Vestala, București, 1999, p. 510.

41 Arhivele Ministerului Afacerilor Externe, *Fondul Legațiunea română de la Paris, Corespondență privind personalități* (listele bursierilor). Medicul și pictorul se află pe aceleași liste de „stipendii cuvenite junilor din Franca/ Paris/ ce studiu din fondurile statului”, în trimestrele ianuarie și aprilie 1863. Bursele erau de 50 franci pe trimestru. Pentru perioada studiilor pariziene ale doctorului Măldărescu, v. și Dr. C. D. Severeanu, *Din amintirile mele*, Tipografia „Bucovina” I. E. Torouțiu, București, 1929, pp. 60–63.

dovedește dedicația îngrijit așternută peste stratul pictural de Grigorescu, dedicație pe care atunci când vinde tabloul, medicul nu uită să o citeze. Devenit personalitate marcantă a școlii medicale românești, fondator al Catedrei de Farmacologie, apoi decan al acestei Facultăți<sup>42</sup>, va fi implicat către 1900 în eforturile pentru ridicarea noului sediu al Facultății de Medicină din București. Doctorul Nicolae Măldărescu posedă o colecție de picturi de o remarcabilă valoare artistică, după cum indică documentul păstrat în arhiva Simu. Deținea la 1914 cel puțin patru lucrări de Grigorescu, probabil datând din anii 1860–1870 (*O figură de expresie*, *Un lucrător lângă stânci*, *Un buchet de flori și maci*, *Un luminiș de pădure*), dar și tabloul *Camille* de Claude Monet<sup>43</sup>, totul vândut lui Anastase Simu pentru suma de 13.500 lei<sup>44</sup>. Titlul *O figură de expresie* (traducere literală a formulei de atelier, *figure d'expression*) pe care medicul l-a acordat tabloului, pare să indice statutul inițial al acestuia, cel de pictură elaborată pentru concursul Capului de expresie.

Numele de *Italianca*, prezent în Catalogul Muzeului Simu (1937) evocă și el geneza lucrării, desigur relatată de Grigorescu celui căruia îi dăruia pictura. Putea fi vorba, după toate probabilitățile, despre una dintre italienele care pozau în acei ani la École des Beaux-Arts și în atelierelor particulare pariziene. Numeroase picturi din epocă – portrete, capete de expresie, figuri în interior – poartă titlul de *Italianca*, tema modelelor italiene profesioniste emigrate la Paris din zona Ciociara/Valcomino în număr remarcabil, fiind dezvoltată de curând de Michele Santulli care a recuperat nume, identități, fizionomii, a identificat prezența acestora în opere create de-a lungul secolului al XIX-lea și până în jur de Primul Război Mondial<sup>45</sup>. Manet, Corot, Van Gogh, Hébert, Bonnat, Bouguereau, Rodin, Bourdelle ș.a. au lucrat după aceste modele italiene care își aveau un loc bine determinat în viața artistică pariziană<sup>46</sup>. Prin Grigorescu, Sava Henția, Ion Georgescu, pictura românească se înscrie și ea în acest capitol al artei moderne europene.

*Italianca* sau *O figură de expresie* de Grigorescu ne apare ca un studiu realizat esențialmente după preceptele lui Charles le Brun, metodologie transmisă de-a lungul secolelor XVIII și XIX generațiilor succesive de artiști în formare în capitala Franței. Pictat, apreciez eu, în cadrul concursului din martie 1863<sup>47</sup>, tabloul a putut fi dăruit de Grigorescu prietenului său ceva mai târziu, în 1869, probabil cu ocazia întoarcerii artistului în țară, unde doctorul Măldărescu se afla deja de prin 1866<sup>48</sup>.

Ceea ce a asimilat Nicolae Grigorescu în instituția pariziană de învățarea artei, inclusiv studiul figurii umane prin exercițiul academic al capului de expresie, nu s-a pierdut, a fost depozitat și reelaborat în creația de o viață.

#### MULȚUMIRI

Marie-Laure Crosnier Leconte, Conservateur en chef du patrimoine, Institut National d'Histoire de l'Art, Paris  
Cabinet de Dessins Jean Bonna, ENSBA, Paris

- 
- 42 Corvin M. Petrescu, *Albumul Corpului medical 1910*, București [f. ed.], 1911, p. 13.
- 43 Remus Niculescu, „Georges de Bellio, l'ami des Impressionnistes”, în *Paragone*, 247 (1970), Florența, pp. 86–88.
- 44 Intitulată în actul de vânzare *O Doamnă în toaletă*, lucrarea de Claude Monet (*Camille* sau *Rochia verde*) a fost cedată lui Simu pentru suma de 11.000 lei, iar cele patru lucrări de Grigorescu pentru 2.500 lei. *Vezi Anexa*, nr. 2.
- 45 Michele Santulli, *Modelle e modelli ciociari nell'arte europea a Roma, Parigi, Londra nel 1800/1900*, Ed. Ciociaria Sconosciuta, Arpino, [f.a., 2013 ?].
- 46 *Ibidem*, pp. 75–194.
- 47 Ștampila Hardy Alan, de pe verso-ul suportului, poate să confirme ideea realizării lucrării înainte de 1869, căci până în 1868 negustorul de pânze de pictură și culori fine, Hardy Alan, avea magazinul în rue Childebert nr. 1, așa cum indică textul ștampilat. În 1869, noua adresă a magazinului Hardy Alan este alta: „36, rue du Cherche Midi” ([www.labreuche-fournisseurs-artistes-paris.fr/maison/picard-hardy-hardy-alan-vasseur](http://www.labreuche-fournisseurs-artistes-paris.fr/maison/picard-hardy-hardy-alan-vasseur)). În plus, este documentat faptul că Grigorescu era, în ianuarie 1864, clientul lui Hardy, „fabricant de couleurs fines à Paris”, cu magazin în „1, rue Childebert”.
- 48 C.D. Severeanu, *Din amintirile mele*, p. 63.

Musée des Beaux-Arts de Lyon

Costina Anghel, conservator, MNAR

Octavian Buda, profesor univ. dr., Universitatea de Medicină și Farmacie „Carol Davilla”

Sorina Gheorghită, pictor restaurator specialist, MNAR

Adrian Majuru, profesor dr., Director general al Muzeul Municipiului București

Ioan Sfrijan, pictor restaurator specialist, MNAR

Roxana Theodorescu, director general, MNAR

**N.B.** Traduceri din limba franceză de Ioana Beldiman

ANEXA

*Italiancă (O figură de expresie)*

ULEI PE PÂNZĂ; 55 x 46 cm; dedicație, semnat, datat stg. jos cu ocră: „Amicului meu/Mălădarescu/Grigorescu/1869”. Pe verso, ștampila ovală a negustorului de articole de pictură și desen: „1, Rue Childebert PARIS/ HARDY-ALAN/ Fabriquant de Couleurs Fines”. Muzeul Național de Artă al României (MNAR), Galeria Națională, inv. 719.

ISTORIC: Nicolae Grigorescu, Paris 1863, lucrare elaborată, după toate probabilitățile, la École des Beaux-Arts; colecția doctor Nicolae Mălădarescu, București (1864 sau 1869–ian. 1914); Muzeul A. Simu (ian. 1914–1949); MNAR

PROVENIENȚĂ: Muzeul Simu (achiziționat de Anastase Simu la 14 ian. 1914, de la Nicolae Mălădarescu), 1949; MNAR

EXPOZIȚII: *Expoziția centenarului pictorului Nicolae Grigorescu, sub înaltul patronaj al M.S. Regele Carol II. 1838–1938*, 12–30 iunie 1938, Academia Română și Municipiul București, București; Muzeul Toma Stelian, *Italia văzută de pictori români*, Expoziție organizată în colaborare cu Institutul de cultură italiană, 15 decembrie 1946–31 ianuarie 1947, București; *Salonul oficial. Expoziții retrospective*, București, Ministerul Artelor, 1947; *Expoziția Nicolae Grigorescu* (autor: Remus Niculescu), Muzeul de Artă al R.P.R., 1957.

BIBLIOGRAFIE ȘI REPRODUCERI: *Muzeul A. Simu și Casa-Simu Muzeu. Catalog*, Fondul Anastase Simu, București, 1937, nr. 92, p. 19; *Expoziția centenarului pictorului Nicolae Grigorescu* [v. supra], Academia Română și Municipiul București, București, 1938, cat. 93, p. 17; G. Oprescu, *Grigorescu și Franța*, *Analele Academiei Române*, Monitorul oficial și Imprimeriile statului, București, 1946, p. 14; Muzeul Toma Stelian, *Italia văzută de pictori români* [v. supra], Bucovina & E. Torouțiu, București, 1946, cat. 58, p. 11; G. Oprescu, *Maeștrii picturii românești în secolul XIX (Grigorescu, Andreescu, Luchian)*, București, Fundația regală pentru literatură și artă, 1947, p. 11; G. Oprescu, „Grigorescu portretist”, în *Lumină și culoare*, 3 (1947), p. 22; *Salonul oficial. Expoziții retrospective*, Ministerul Artelor, București, 1947, cat. 42, p. 56, repr.; *Galeria Națională, Muzeul de Artă al R.P.R. Catalog*, Ed. de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1955, cat. 263, p. 34; Remus Niculescu, „Grigorescu între clasicism și romantism”, în *SCIA*, 3/3-4 (1956), p. 148, repr. p. 149; Remus Niculescu, *Expoziția Nicolae Grigorescu*, catalog de, Muzeul de Artă al R.P.R., 1957, cat. 16, p. 20; G. Oprescu, [R. Niculescu], *N. Grigorescu*, vol. 1, Ed. Meridiane, București, 1961, p. 96, repr. p. 91; cat. 51, p. 270.

OBSERVAȚII: restaurat în 1958 de Elena Urdăreanu, în laboratorul Muzeului de Artă al R.P.R. (dublarea marginilor, schimbarea șasiului, curățire etc.).

1 ARCHIVES NATIONALES, Paris, Archives de l'École des Beaux-Arts, AJ 52, *Dossier d'élève Nicolas Grégoresco* [Proces-verbal/ judecata concursului *Cap de expresie, pictură și sculptură*, 21 martie 1863]

21 mars 1863.

Concours de la tête  
d'Expression.

La Tristesse.

En peinture

Prix à Mr Némoz.

En sculpture

Prix à Mr. De la planche

Mention à Mr. Deloye.

1863

Jugement du concours de la tête d'expression,

en peinture et en sculpture

Séance du 21 Mars 1863.

Aujourd'hui 21 Mars, la section de peinture et de sculpture s'est assemblée à 1 heure ½ dans la salle d'exposition, pour procéder au jugement de la tête d'expression.

Sont présents MMrs Signol, Nanteuil, Lemaire, Flandrin, Duret, Robert-Fleury, Jouffroy, Cogniet, Heim, Dumont, Lenoir.

On procède au jugement de la peinture, il y a quatre concurrents, le sujet est la tristesse.

Mr. le président prie MMrs. Cognier et Flandrin de vérifier si les toiles sont conformes, la réponse est affirmative.

Le scrutin circule pour savoir à quel numéro on accordera le prix.

Le no. 3 réunit 9 suffrages sur 10. Le prix lui est accordé, la tête d'expression est à Mr. Némoz, élève de Mr. Picot.

On passe au jugement de la sculpture, les concurrents sont au nombre de onze. Le sujet est le même que celui de la peinture.

Le scrutin circule pour accorder le prix. Le n° 1 réunit 8 suffrages, il est de Mr. De laplanche élève de Mr. Duret. Le prix lui est acquis.

On propose une mention. Approuvé. Après deux tours de scrutin le no. 5 ayant obtenu sept suffrages, la mention lui est accordée, le travail est de Mr. Deloye, élève des MMrs. Lemaire et Jouffroy.

La séance est levée à 2 ½.

2 MUZEUL MUNICIPIULUI BUCUREȘTI, Arhiva Anastase Simu

Declarațiune

Subsemnatul Doctor Măldărescu, am vândut Domnului Anastase Simu, fondatorul museului din București cinci tablouri:

11.000 O Doamnă în toaletă de pictorul Claude Monet;

Un lucrător lângă niște stânci;

2.500 Un buket de flori și maci;

Un luminiș de pădure;

O Figură de expresie, cu dedicația: „Amicului Dr. Măldărescu”, aceste patru tablouri pictate de Nicolai Grigorescu, cu prețul de trei spre zece mii, cinci sute, No. 13, 500 Lei pe care i'am primit pe deplin de la Domnul Anastase Simu.

14 Ianuarie 1914.

Semnat: Dr. Măldărescu

Bucuresti.

14 Ianuarie 1914.

L'ARTICLE EST CONSTRUIT sur une hypothèse : l'*Italienne*, peinture appartenant au Musée National d'Art de la Roumanie, pourrait bien être l'esquisse peinte que Nicolae Grigorescu présenta au concours de la Tête d'expression en 1863, du temps où il était élève aux Beaux-arts de Paris. Les arguments réunis par l'auteur concernent: le côté plus tête d'expression que portrait de cette étude ; l'expression du visage exprimant « une passion » ; les dimensions réglementaires de la toile (55 x 46 cm). On ajoute la comparaison avec la peinture primée au concours du 21 mars 1863, *La Tristesse* de Jean-Baptiste Némoz, toile conservée dans les fonds *travaux d'élèves* de l'ENSBA de Paris. L'édifice de la démonstration est soutenu par les références au traité des « expressions des passions » de Charles Le Brun, repère essentiel pour la préparation du concours depuis le XVIII<sup>e</sup> jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle. Les titres différents que l'œuvre a portés durant les années pourraient renvoyer aussi à la destination première de cet ouvrage qu'on suppose élaboré dans le cadre du *Concours de Caylus*. On s'arrête aussi sur la date que l'artiste marqua sur la toile, 1869, qui pourrait indiquer le moment où le peintre en fit cadeau au médecin Măldărescu, en souvenir de leurs années parisiennes. (*Résumé par I. Beldiman*)

## Dezvoltarea urbană a Băilor Herculane în secolul al XIX-lea și arhitectura stabilimentelor de băi

Ada Hajdu

PROIECTAREA ORIGINILOR UNEI stațiuni în antichitate este caracteristică pentru modul în care se construiește istoria băilor în secolul al XIX-lea. Trecutul unei stațiuni este prezentat în așa fel încât să ofere imaginea unei continuități care sporește prestigiul locului și care este adesea invocată în scop publicitar: apele au fost folosite mai întâi de romani, au fost menționate de scriitori sau artiști faimoși din secolele XVI–XVIII, iar în secolul al XIX-lea devin destinația preferată a vreunei case regale. Acest mod de a prezenta evoluția unor băi reprezintă o „tradiție inventată”<sup>1</sup>, care ignoră atât discontinuitățile din istoria unei stațiuni cât și diversitatea modurilor în care oamenii folosesc apele cu presupuse proprietăți curative și consecințele acestora asupra spațiului construit.

În secolul al XIX-lea, frecventarea Băilor Herculane aduce mereu în discuție vestigiile romane de aici. Descoperirile arheologice și podul lui Traian, aflat în apropiere, au o însemnătate aparte pentru istoria națională a românilor aflată în proces de constituire, oferind argumente pentru demonstrarea latinității poporului român. Însă nu numai românii citează cu mândrie inscripțiile antice de la Herculane; puține sunt textele călătorilor străini și ale ghidurilor franțuzești și englezești care să nu prezinte aceste inscripții și să nu comenteze că stațiunea ar trebui să revină la numele de Băile lui Hercule, în locul numelui în general încetățenit de Mehadia<sup>2</sup>. Apele minerale și termale de la Băile Herculane au fost folosite în antichitate de către romani, dar istoria antică a așezării nu are legătură directă cu dezvoltarea sa ca stațiune în secolele al XVIII-lea și al XIX-lea<sup>3</sup>. Apele de aici încep să fie utilizate în scopuri medicale începând cu secolul al XVIII-lea, iar localitatea se dezvoltă ca stațiune de vilegiatură abia în secolul al XIX-lea<sup>4</sup>. În 1734, generalul

- 1 Eric Hobsbawm, Terence Ranger (eds.), *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge – London, 1992.
- 2 „Appelé Thermæ Herculanae, ou Ad Herculem, dans les vieux livres hongrois, représenté sur les anciennes cartes topographiques des peuples de la Roumanie et désigné encore maintenant, par les habitants du voisinage, sous le nom d’Erculeu, il a reçu des modernes celui de Méhadia. Il serait préférable, je pense, de lui restituer la dénomination adoptée par les descendants des Romains dans cette contrée [...]” J.-M. Caillat, *La source des yeux aux Bains d’Hercule en Hongrie*, ed. Gazette des Eaux, Paris, 1862. Există și excepții, desigur: „Frumosul nume românesc de Băile Mehadiei, cum se zicea chiar sub Unguri și cum erau cunoscute chiar în străinătate, dovadă că în *Formulaire de thérapeutique* de Gilbert et Jvon, tipărit la Paris în 1901, la pagina 471, se citește Mehadia și nu Herkulesfürdő, nu știu cine l-a pocit în Băile Herculane, fără ca bunul gust și românismul cuiva să protesteze.” Theodorian Carada, *Efimeridele. Însemnări și amintiri*, vol. 1, Tipografia Capitalei, București, 1930, p. 72.
- 3 Numeroase descoperiri arheologice (temple, statui, monede, vase, tabule votive) permit reconstituirea parțială a așezării antice, care datează, cel mai probabil, din sec. III. Nu se știe ce denumire a purtat așezarea, dar din inscripțiile și altarele închinat lui Hercule reiese că localitatea era menționată ca Aquæ Herculi sau Thermæ Herculi ad Mediam, adică Băile Hercule de la Mehadia.
- 4 Stațiunile de vilegiatură s-au dezvoltat în trei feluri distincte: a) activitatea termală înlocuiește progresiv activitățile tradiționale ale unei așezări, care se urbanizează ca urmare a dezvoltării sale ca stațiune, b) orașul balnear se naște după descoperirea izvoarelor și se dezvoltă din exploatarea acestora, c) în jurul apelor se creează un cartier cu specific balnear.

Hamilton, comandantul trupelor imperiale din Banat cu sediul la Timișoara, este trimis de împăratul Carol al VI-lea într-o călătorie de inspecție la cetatea de pe insula Ada-Kaleh. Pe drum, el descoperă ruinele fostei așezări romane de la Băile Herculane și apele folosite de grănicerii din zonă, și se implică apoi în ridicarea unor clădiri care să facă accesibile aceste ape pentru trupele sale<sup>5</sup>. Construcțiile inițiate de el sunt nucleul viitoarei așezări cu funcțiune medicală, care se va dezvoltă ulterior într-o stațiune termală.

Dezvoltarea stațiunilor central europene este marcată de faptul că apele minerale și termale sunt folosite de segmente largi de populație provenind din medii diverse. Pe lângă stațiunile destinate elitelor apar stabilimente de băi de interes local, care se orientează către o clientelă mai modestă, iar practicile termale se răspândesc rapid, în așa fel încât la mijlocul secolului al XIX-lea ele fac parte dintre obiceiurile burgheziei. Una dintre prioritățile monarhiei habsburgice o constituia îmbunătățirea sănătății publice, iar curele de ape termale erau considerate un mijloc eficient pentru a atinge acest scop. De aceea, monarhia se implică în dezvoltarea stațiunilor și în promovarea practicilor termale și încurajează micii nobili care posedau terenuri cu ape medicinale să deschidă facilități destinate exclusiv săracilor încă din secolul al XVIII-lea. Dacă pentru elite frecventarea băilor este mai mult o modalitate de loisir<sup>6</sup>, pentru celelalte clase ea are un caracter puternic medicalizat, determinat de faptul că stabilimentele de băi și administrarea lor sunt controlate de stat, încă din 1770, printr-un sistem centralizat, care este preluat și în Ungaria după 1867. Unii cercetători consideră că succesul de care se bucură practicile de folosire a izvoarelor termale și minerale în Europa centrală se bazează, cel puțin în parte, atât pe o „cultură a călătoriei” care continuă tradiția pelerinajului, cât și pe faptul că vizitatorii băilor manifestă încredere nu numai în discursul medical despre valoarea terapeutică a apelor, dar și în anumite calități miraculoase ale acestora<sup>7</sup>. În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, stațiunile din Austro-Ungaria tind să se specializeze în ceea ce privește profilul social și etnic al vizitatorilor. Treptat, se conturează o ierarhie și o geografie a acestora, determinată pe de o parte de multiplele identități ale grupurilor care compun publicul-țintă și, pe de altă parte, de posibilitățile de acces: stațiunile din Stiria și Carintia sunt frecventate de nobilimea austriacă, vienezii preferă stațiunile din Tirol, polonezii pe cele din Tatra, ungarii pe cele din actuala Slovacie. Aflate în extremitatea estică a Monarhiei, într-o zonă slab urbanizată, Băile Herculane sunt vizitate de o clientelă din regiune, atragând în primul rând români din Transilvania și Valahia și sârbi. Pentru că sunt ușor accesibile pe Dunăre, pe aici trec și un număr destul de mare de călători englezi și francezi, dintre care însă foarte puțini vin pentru cură, majoritatea poposind la Herculane în drum spre alte destinații. În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, Băile Herculane devin una dintre cele mai importante stațiuni din Ungaria, însă la nivelul Imperiului ele rămân destul de modeste<sup>8</sup>.

5 Alexandru Popovici, *Băile lui Ercule sau scaldele de la Meedia*, Ed. Albinei, Pesta, 1872.

6 Aristocrații aleg stațiunile pe care le frecventează nu atât pentru curele pe care acestea le oferă, cât pentru caracterul lor elitist și pentru mondenitățile disponibile. De multe ori aristocrații și oligarhii petrec iernile în stațiuni la malul mării și verile în stațiuni montane; activitățile lor de loisir nu se constituie în întregime prin opoziție cu munca, așa cum se întâmplă în cazul altor clase sociale.

7 Jill Steward, „The Spa Towns of the Austro-Hungarian Empire and the Growth of Tourist Culture: 1860–1914”, în P. Borsay, G. Hirschfelder, R. E. Mohrmann (eds.), *New Direction in Urban History: Aspects of European Art, Health, Tourism and Leisure since the Enlightenment*, Waxmann, Münster, 2000, pp. 87–126.

8 *Ibidem*. Băile Herculane joacă un rol important în dezvoltarea practicilor termale din Valahia, fiindcă sunt principala destinație a mai multor familii de boieri. În 1811, își face cura aici Dimitrache Greceanu, în 1815 Elenco, soția clucerului Constantin Brăiloiu și în 1821 și 1832 clucerul, în 1822 Catinca Buzescu, în 1825 Mihalache Manu și Elena Cantacuzino. V. Nicolae Iorga, *Studii și documente*, VIII, „Scrisori”, Socec, București, 1906, pp. 53–73. De asemenea, „Craiovenii de secolul XIX, se cunoșteau că mergeau în fiecare an la Mehadia [...]. Trăiam între ai noștri, căci Craiova toată dela Sânpietru la Sântă Maria Mică se muta pe malurile Cernei.”

PRIMELE DESCRIERI ALE Băilor Herculane sunt oferite de abatele Francesco Grisellini, care le vizitase în 1776, menționând drept construcții trei cazărmi, o baie (Baia de șindrilă), un han și o capelă catolică<sup>10</sup>. În anul 1801 băile intră sub administrația grănicerească din Banat<sup>11</sup>. În perioada imediat următoare, când se dezvoltă zona cuprinsă între biserica romano-catolică și podul de piatră peste Cerna, se ridică clădirile din Piața Hercule (cu excepția hotelului Dacia, construit în 1906). În 1808 se zidește biserica ortodoxă, demolată ulterior pentru a face loc parcului din fața Cazinoului, iar în 1810 se construiește pavilionul administrației sanatoriului militar<sup>12</sup>. În această perioadă, deși apele termale sunt utilizate, Băile Herculane nu pot fi considerate încă stațiune de vilegiatură în sens propriu, fiindcă localitatea este vizitată aproape în exclusivitate de soldați trimiși aici în scopuri medicale, motiv pentru care amenajările de loisir lipsesc. Stațiunile termale trebuie să îndeplinească în același timp o funcție medicală și una de loisir. Astfel, o stațiune va avea întotdeauna un stabiliment al băilor, clădiri destinate cazării (hoteluri și vile private sau cu camere de închiriat) și un cazinou. De aceea, până la apariția hotelurilor și a facilităților destinate petrecerii timpului liber, Băile Herculane nu au caracterul unei stațiuni termale, acesta dezvoltându-se în paralel cu răspândirea practicilor termale în centrul Europei<sup>13</sup>.

Până în anii '60 ai secolului al XIX-lea, toate clădirile care se construiesc indică funcția predominant medicală a Herculanelor, fiindcă în această perioadă se ridică Băile Carolina (1824, ulterior Baia Hebe)<sup>14</sup>, Baia Francisc (1838, ulterior Baia Carmen Sylva), stabilimentul Hercule (1838) și se modifică Baia de șindrilă (1846). Pe măsură ce apele încep să fie frecventate și de civili, se construiesc și hoteluri (Severin, 1826, și Ferdinand, 1838), precum și biserica catolică (1838)<sup>15</sup>, ceea ce va da posibilitatea creării unui tip specific de sociabilitate și inițierii unor activități turistice și de loisir și va duce la transformarea localității în stațiune în adevăratul sens al cuvântului. Totuși, la 1850, călătorul britanic John Paget considera că administrația militară frânează dezvoltarea Băilor Herculane și că locurile de cazare sunt insuficiente<sup>16</sup>.

Th. Carada, *Efimeridele*, p. 73.

- 9 Dinicu Golescu, *Însemnare a călătorii mele: făcută în anul 1824, 1825, 1826*, Buda, 1826, p. 166.
- 10 Francesco Grisellini, *Istoria Banatului Timișan*, Tipografiile române unite, Timișoara, 1926 [1774–1777], p. 174.
- 11 Ștefan Negrea, Alexandrina Negrea, *Ad Aquas Herculi Sacras*, Timpul, Reșița, 2002, p. 12.
- 12 Iancu Gogâltan, Doina Gogâltan, *Băile Herculane*, Ed. Sport-Turism, București, 1982, p. 24.
- 13 Caracterul medical al Băilor Herculane poate fi dedus și prin compararea primelor descrieri de băi pe care le fac unii boieri valahi care călătoresc în Occident. Astfel, pentru Dinicu Golescu, scriind cândva înainte de 1826, la Băile Herculane primează arhitectura și activitățile cu scop curativ: aici „sunt zidiri destule, pentru întrebuințarea celor ce vin, spre câștigarea sănătății: mai vârtos o zidire foarte mare și frumoasă, ce s-au săvârșit în anul 1824 cu cheltuială împărătească, care, bez cele lante trebuincioase, are numai odăi peste una sută patruzeci. Aicia sunt și toate ceale trebuincioase: cum dohtori, spițarie, gearahi [*i. e.* chirurgi], birt [...] acia am văzut ofițier atât de prăpădit, încât în pătură l-au luat din caleașcă, și l-au dus în odae, avându-și mâinile și picioarele zgârcite de tot, și în 16 zile, l-am văzut drept și pe picioare cu o nespusă bucurie în fața obrazului.” D. Golescu, *Însemnare*, p. 166–167. Spre deosebire de Dinicu Golescu, în scrisorile sale de la Karlsbad, trimise în țară cu două decenii înainte, Barbu Știrbey accentuează caracterul monden al stațiunii și activitățile de loisir.
- 14 Numele băilor și ale hotelurilor din Herculane se modifică în urma trecerii stațiunii în posesia României și apoi după 1945. După 1989 se revine în unele cazuri la numele inițial sau la cel din perioada interbelică.
- 15 I. Gogâltan, D. Gogâltan, *Băile Herculane*, p. 26.
- 16 „The political economist in such a case would quietly fold his arms and say the supply will be regulated by the demand, and so it might elsewhere, but Mehadia is on the military frontiers, and

- 1 Josef Kriehuber,  
Neumann F.,  
*Vedere asupra  
pieței din Băile  
lui Hercule lângă  
Mehadia*, litografie  
colorată, post 1838,  
Biblioteca Națională  
a Austriei



În această perioadă stațiunea se dezvoltă după o schemă simplă care pare să aibă în vedere în primul rând relația zonei construite cu peisajul: clădirile cu fronturi comune sunt ridicate de-a lungul unei alei centrale mărginită de copaci, având ca perspectivă biserica catolică și, în spatele ei, muntele (fig. 1). Conform asocierii dintre stilul și funcția unei clădiri, curentă în practica arhitecturii istoriste, neoclasicismul auster al fațadelor răspunde funcției preponderent medicale pe care o au încă Băile Herculane. În partea cealaltă a parcurului se montează statuia lui Hercule, replică a uneia dintre statuile antice descoperite în localitate, realizată de sculptorul Adam Rammelmayer, turnată la Viena în atelierul lui Josef Glanz și donată de arhiducele Karol al Austriei în 1847<sup>17</sup>.

Acest tip de schemă urbană este cea mai frecventă în stațiunile central europene: având ca fundal un munte, clădirile se organizează în jurul unei piețe alungite ce permite promenada. Un rol esențial în răspândirea preferinței pentru peisajul montan, pe de o parte, și a raportării la acesta în dezvoltarea urbanistică a stațiunilor, pe de altă parte, este jucat de generalizarea esteticii sublimului, care transformă muntele și pădurea, temute până atunci, în prilej de meditație asupra perisabilității ființei umane, ceea ce impune o nouă postură spectatorială în fața naturii și a manifestărilor sale<sup>18</sup>.

consequently under the administration of the Kammer, which, with its usual forethought and good sense refuses permission to any private individual to build an hotel, except on condition that no one shall enter it till all the present accommodations are occupied, for fear of injuring the present proprietors. This is an instance of the advantages accruing from the excessive care of a paternal government: here it deprives its poor children of a comfortable lodging – would to God it never deprived them of still more important blessings!”, John Paget, *Hungary and Transylvania; with Remarks on Their Condition, Social, Political, and Economical*, John Murray, Londra, 1850, p. 70.

17 „Rammelmayer, Adam”, *Allgemeines Künstler-Lexicon*, iv, Frankfurt, 1901. Descrisă în epocă drept „colosală”, înainte de a fi adusă la Herculane, statuia a fost expusă la Academia Imperială din Viena și i-a adus lui Glanz o medalie de aur din partea Österreichisches Gewerbe-Verein. Ferdinand Grafen v. Colloredo-Mannsfeld, „Über die jüngsten Leistungen des Herrn Joseph Glanz im Metallgusse”, în *Österreichs Wirtschaft*, nr. 14–15, Viena, 1848.

18 De exemplu, Alpii, inițial considerați doar un obstacol în drumul spre Italia, sunt tot mai des un

În ciuda climei, considerată mai degrabă ca fiind neplăcută<sup>19</sup>, și a faptului că posibilitățile de cazare nu fac față cererii<sup>20</sup>, stațiunea este descrisă ca fiind una dintre cele mai populare destinații din Ungaria, având chiar un aer cosmopolit. Însă oferta de activități de loisir pare să fie limitată. Unul dintre locurile cel mai frecvent citate de călători este restaurantul „Traiteurs-Gebäude”, o clădire cu un etaj care avea o cafenea, o încăpere pentru jocuri și o sală de dans<sup>21</sup>. Dacă din punct de vedere medical Herculanele sunt considerate eficiente, viața cotidiană este descrisă adesea ca fiind la fel de plicticoasă ca în multe alte stațiuni: înbăierea și ingerarea apelor au loc dimineața și seara, iar restul timpului este umplut cu activități repetitive ce devin curând anoste. Cu oarecare malițiozitate, James Paget enumeră activitățile disponibile la Herculane: privitul pe geam, prânzurile lipsite de rafinament, fumatul, o trupă de muzicanți țigani și niște actori germani care joacă prost și, din când în când, baluri<sup>22</sup>. Avertizările lui Paget privind caracterul puțin monden al stațiunii sunt preluate ulterior de alte ghiduri de călătorie, precum celebrul *Murray's Handbook for Travelers*; se poate ca aceasta să fi contribuit la succesul destul de limitat al Herculanelor pe plan european, însă astfel de reproșuri aduse vieții cotidiene în stațiuni sunt un loc comun al majorității textelor care abordează subiectul. În 1860, după Maxime Durand-Fardel, problema cazării pare să se fi rezolvat, însă, pentru un francez, stațiunea oferă în continuare prea puține posibilități de distracție<sup>23</sup>.

„The towering rocks which dwarf these handsome houses into nothingness of elevation”<sup>24</sup>

DUPĂ CE FRANZ-JOSEF vizitează Băile Herculane în 1852, popularitatea stațiunii crește și este menționată tot mai frecvent ca destinație mondenă, în asemenea măsură încât Auguste Dieudonné Lancelot pretinde în 1860 că ar fi vizitată „de tot soiul de oameni – chiar și bolnavi”<sup>25</sup>. Până în 1873, teritoriul ei se extinde dincolo de podul de piatră, în zona cuprinsă

punct de oprire în cadrul *Grand Tour* și apoi devin ei înșiși o destinație de vilegiatură. Excursiile pe munte ajung treptat modalități de loisir populare. Martin Körner; François Walter (eds.), *Quand la Montagne aussi a une histoire*, Paul Haupt, Bern, 1996.

- 19 „[...] in July and August it is scarcely possible to move out in the day-time. [...] So much greater is the heat in this valley than elsewhere, that the tarantula and scorpion, unknown in other parts of Hungary, are far from uncommon.” J. Paget, *Hungary and Transylvania*, p. 69.
- 20 „The deficiency of accommodation here is a crying evil, and new arrivals are not unfrequently obliged to sleep on tables and chairs in the public dining-room. On returning to my room one night, rather late, I found the whole passage covered with mattresses on which were stretched some dozen human figures; many of whom were young and very pretty girls of the middle class, some of them unfortunate cripples, and all freshly arrived, and thankful even for this shelter. In this condition they remained a week before they could procure rooms”, *ibidem*.
- 21 R. Arthur Arnold, *From the Levant, the Black Sea and the Danube*, II, Elibron Classics, Londra, 2005 [1868], p. 248.
- 22 J. Paget, *Hungary and Transylvania*, p. 69.
- 23 „Il est à regretter que, malgré sa situation riante, le spectacle d'une belle végétation et surtout la diversité de ses ressources thérapeutiques, la station de Mehadia ne passe point pour un séjour agréable. Les aménagements y sont suffisants, mais on a peu fait au point de vue des distractions.” Maxime Durand-Fardel, *Dictionnaire général des eaux minérales et d'hydrologie médicale*, II, J. B. Bailiere et Fils, Paris, 1860, p. 362.
- 24 R. Arthur Arnold, *From the Levant*, p. 248.
- 25 „On était alors dans la pleine saison des bains, et chaque semaine les bateaux à vapeur qui descendent ou montent le Danube débarquaient une foule de passagers, malades ou touristes, qui venaient chercher la santé ou les distractions aux neuf sources de Mehadia. [...] On vient de toutes les parties de l'Autriche, de l'Allemagne, de la Turquie d'Europe, voire de la Russie méridionale, autant pour s'amuser, voir le monde, que pour suivre un traitement. Seulement, de même qu'il y a de tout à l'Académie française, même des hommes des lettres, on rencontre aux



2 Băile Herculane,  
Carte poștală, 1901–  
1915, MNAR (www.  
imageromania.ro)

între acesta și Cazinou. După 1860 se construiesc Baia Ferdinand (ulterior Elisabeta) și Casa grănicerească, iar în 1862 este dărâmată Biserica ortodoxă, cu învoirea consistoriului și cu obligația de a se ridica o nouă biserică, ce va fi amplasată doi ani mai târziu lângă actualul Hotel Cerna. Noul nucleu al stațiunii se configurează începând din anul 1865 după planurile arhitectului Wilhelm von Doderer, care modifică băile Carolina și ridică hotelurile Franz Josef și Rudolf, cazinoul și Băile Maria. El își începe activitatea când stațiunea era încă sub administrație grănicerească, experiența în domeniul arhitecturii militare contribuind, probabil, la alegerea sa ca arhitect al Herculanelor<sup>26</sup>. Doderer publică mai multe articole referitoare la implicarea sa în dezvoltarea Băilor Herculane, descriind partea nouă a stațiunii ca având în principal funcțiile de cazare și loisir, îndeplinite de noile hoteluri, de cazinou și de parcul din fața sa, pe când partea veche ar concentra funcția medicală, aici aflându-se băile, izvoarele și clădirea administrației, vechile hoteluri adresându-se mai degrabă clienților cu puține pretenții.

Doderer concepe cel de-al doilea nucleu urban al stațiunii având ca centru de interes parcul Gisela, amenajat între 1865 și 1871 după planurile arhitectului peisagist Lothar Abel<sup>27</sup> (fig. 2). Parcul

---

eaux de Mehadia toute sorte de gens – même des malades.” Auguste Dieudonné Lancelot, „De Paris à Bucharest, Causeries Géographiques. XL Suite de Basiash à Orsova”, în *Tour du Monde*, 11 (1860), p. 90. Pentru A. D. Lancelot, vezi Dolores Toma, „Le concept de pittoresque et une relation sur la Valachie dans Le Tour du Monde”, în Lidia Cotea (ed.), *Vers l’Orient européen: Voyages et images. Pays roumains, Bulgarie, Grèce, Constantinople*, Ed. Universității București, București, 2009, pp. 235–250.

26 Carl Wilhelm von Doderer predase la Academia de Geniu din Klosterbruck, fiind implicat în ridicarea mai multor construcții cu caracter militar din Austro-Ungaria. Începând din 1866, el este profesor la Institutul Politehnic din Viena. Cea mai mare parte a activității sale o constituie comenzi guvernamentale, dar elaborează și primele planuri, neexecutate, pentru Castelul Peleş. În articolele referitoare la intervențiile sale urbanistice și arhitecturale din Băile Herculane accentuează necesitatea ca noua stațiune să se caracterizeze prin monumentalitate. „Doderer, Wilhelm von”, în *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1850*, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Viena, 1957, p. 190, și Ruxanda Beldiman, *Castelul Peleş. Expresie a fenomenului istoric de influență germană*, Simetria, București, 2011, pp. 80–88.

27 Lothar Abel (1841–1896) a fost unul dintre cei mai importanți arhitecți peisagiști vienezi. Cu ocazia Expoziției Universale de la Viena din 1873 a reorganizat Wurstelprater după o schemă regulată. În 1876 a ridicat sera și Muzeul Botanic din Grădina Botanică din Viena, iar în 1878 a amenajat parcul din fața Votivkirche. Este promotorul ideii că arhitectul peisagist trebuie

se întinde între hotelul Franz-Josef, cazinou și hotelul Rudolf, fiind mărginit pe una dintre laturi de galeria deschisă ce leagă aceste clădiri și pe latura opusă de râul Cerna. Astfel, Doderer are ca model orașul-parc de origine franceză<sup>28</sup>, mediat însă de exemple central-europene<sup>29</sup>. Acest tip de urbanism se baza pe ideea orașului ideal în care raportul dintre elementele construite și cele „naturale” să fie cât mai echilibrat: centrul stațiunii îl constituia un parc de mari dimensiuni în jurul căruia se organizau clădirile principale (băi, cazinou, hoteluri), iar restul stațiunii trebuia marcat de compoziții peisagere care să combine vegetalul (grădini, partere de verdeață, alei plantate) cu acvaticul (fântâni, ediculele izvoarelor) și cu mineralul (stânci false, statui). Vilegiaturistul care se plimba prin stațiune percepea opoziția vegetal–construit într-un registru temperat datorită spațiilor intermediare precum terasele acoperite, galeriile, porticele<sup>30</sup>. La Băile Herculane, Doderer face posibilă plimbarea prin galerii acoperite nu numai între cele două hoteluri noi și cazinou, dar și între centrul vechi și centrul nou al stațiunii, acoperind podul peste Cerna cu un pasaj. O *flânerie* urbană, raționalizată de discursul medical drept modalitate de a încuraja activitatea fizică, este cel mai eficient mijloc de exhibare a statutului social în cadrul ritualului zilnic dintr-o stațiune. Însă familiarizarea cu practici de utilizare a spațiilor publice și cu actul plimbării are relevanță și în afara acestui ritual, deoarece contribuie la includerea promenadei în obiceiurile oamenilor provenind din orașe mici și la răspândirea spațiilor destinate plimbării în localitățile de unde veneau aceștia<sup>31</sup>.

În afara plimbărilor prin stațiune, vizitatorii aveau posibilitatea de a întreprinde excursii călare sau pe jos în pădurile din jurul Herculanelor, pe cărări și trasee amenajate în acest scop și care continuau alei urbane ce porneau din parc sau din apropierea unor băi. Modul în care vilegiaturistii experimentează natura din proximitatea stațiunii este dirijat de așteptarea de a fi luați prin surprindere: majoritatea ghidurilor și a jurnalelor de călătorie descriu Băile Herculane ca apărând brusc după o cotitură a drumului, desprinzându-se din întinericul pădurilor, menționează cărările sinuoase care pornesc de pe malurile Cernei spre munte, iar stânca de deasupra stațiunii declanșează reverii celor care o privesc de pe balcoane și terase<sup>32</sup>. După Nicholas Green, în secolul al XIX-lea există un vocabular al privirii care face natura „vizibilă” și care se află la intersecția a două axe ideologice: „imersia senzuală într-un mediu sănătos”, și „retorica spectacularului”<sup>33</sup>. Considerând că organizarea spațiului este deja codificată de modul în care acesta este experimentat, receptarea naturii în secolul al

---

să țină cont de locul pentru care proiectează și de arhitectura din jur, opunându-se ideii de a imita grădinile englezești sau franțuzești. El considera că formele curbilunii și compozițiile pitorești se potrivesc spațiilor largi, deschise, pentru grădini și parcuri de orașe fiind adecvate compozițiile geometrice, simetrice. Lothar Abel, „Bemerkungen über heutige Gartenkunst”, *Kunst-Chronik. Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst*, 12/3, 1876, p. 35.

- 28 A. D. Lancelot descrie în felul următor Băile Herculane: „Mehadia [...] ressemble beaucoup à nos localités thermales des Pyrénées”, fără să fie clar însă dacă această comparație se referă la aspectul stațiunii, sau mai degrabă la caracterul său cosmopolit (poate ușor exagerat) și la motivele pentru care aceasta este vizitată. A. D. Lancelot, „De Paris à Bucharest”, p. 90.
- 29 Exemplul cel mai de succes este Karlsbad, dar și Pöstyén, Luhatschowitz, Ischl sau Meran.
- 30 De exemplu, stațiunea Vernet-les-Bains este descrisă în *Gazette des Eaux*, în 1881, drept: „une ville d’eaux modèle ... un parc avec sa pièce d’eau et sa cascade, ... un casino, un établissement thermal, une quinzaine de villas, ... cinq ou six grands hotels...”, citat în Lise Grenier, *Villes d’eaux en France*, Institut Français d’Architecture, Paris, 1985, p. 37.
- 31 J. Steward, *The Spa Towns*, p. 140 și Donald J. Olsen, *The City as a Work of Art. London, Paris, Vienna*, Yale University Press, New Haven, 1986.
- 32 Descrieri similare apar nu numai în ghiduri, dar și în literatura de ficțiune, în care acțiunea este plasată la Băile Herculane (A. O. „Calea fericirii. Noveletă”, în *Amicul familiei*, 15/27 August 1878).
- 33 Nicholas Green, *The Spectacle of Nature: Landscape and Bourgeois Culture in Nineteenth-Century France*, Manchester University Press, 1990, pp. 33–39. Pentru Lothar Abel, v. Barbara Bacher, „Lothar Abel (1841–1896)”, în *Historische Gärten. Mitteilungen der ÖGHG*, 13/2 (2007), pp. 26–30.

XIX-lea este marcată de modurile de percepție caracteristice culturii populare urbane, vizibile în materialitatea imaginii ca atare, adică în manipularea pitorească a naturii și în folosirea „dispozitivelor de încadrare” care atrag atenția asupra procesului privirii<sup>34</sup>. De aceea, natura pe care vizitatorii băilor o privesc este una înscenată a panoramelor, a perspectivelor neașteptate, a stâncilor cu forme ciudate, a luminișurilor care se ivesc brusc și către care sunt conduși de cărări marcate, cu atât mai apreciate cu cât permit o varietate mai mare de scenarii în care perspectivele deschise să alterneze cu detalii frapante.

„*La plus remarquable et le plus fréquenté de toute l'Europe orientale*”<sup>35</sup>

ÎN ANUL 1873, băile trec sub administrația civilă ungară, care le concesionează lui Carol Tatarczy<sup>36</sup>, în timpul căruia se construiește gara ce leagă Băile Herculane de calea ferată Orșova-Timișoara, ceea ce facilitează accesul în stațiune și duce la sporirea numărului de vizitatori. Între 1883 și 1886 se ridică Băile Neptun, după planurile arhitectului Ignác Alpár, și Vila Livia (devenită, în perioada interbelică, sediul Băncii Naționale). În timpul concesionării se execută canalizarea Cernei și se construiesc mai multe vile private, printre care Vila Lorentz (ulterior Rome), Vila Ionescu (ulterior Kont), Vila Miramonte și Vila Emilia. La moartea lui Carol Tatarczy, în 1889, băile trec sub administrația Băncii Agrare din Timișoara. În 1893 se introduce electricitatea, iar în 1906–1907 se construiește Hotelul Arhiducele Joseph (arhitecți Guido Hoepfner și Györgyi Geza)<sup>37</sup>.

În această perioadă Băile Herculane se dezvoltă spectaculos, ajungând să concureze ca număr de vizitatori cu cele mai importante stațiuni ale Ungariei, Piešťany (Pöstyén) și Trenčianske Teplice (Trencsén-Teplic)<sup>38</sup>. Un celebru balneolog maghiar, Zsigmond Arányi, care fondase sanatorii la Karlsbad și Trenčianske Teplice, se implică în dezvoltarea Băilor Neptun<sup>39</sup>. Popularitatea Herculanelor este sporită și de prestigiul vizitatorilor săi aristocrați: în anul 1887 împărăteasa Elisabeta vine la Băile Herculane și stă șase săptămâni, fiind vizitată de regele Carol I al României, iar cu ocazia deschiderii canalului de navigație la Porțile de Fier, se întâlnesc la Herculane Franz Josef al Austro-Ungariei, Carol I al României și Alexandru al Serbiei<sup>40</sup>. În ciuda

34 N. Green, *The Spectacle of Nature*, p. 176.

35 J. M. Caillat, *La Source des yeux* [v. n. 2], p. 20.

36 „Antreprenor general al Băilor Mehadiei era Tatarczy, român de origină și om tare de treabă. ... Românii aveau vecinic conflicte cu Ungurii, spre marele necaz al lui Tatarczy, pe care certurile, duelurile și telegramele la București și Budapesta îl scoteau din fire. Bietul om vrea să împace și capra și varza.” T. Carada, *Efemeridele*, p. 71.

37 Maroš Semančík, *Architekt Guido Hoepfner 1868–1945*, Bratislava, Matiašovce, 2009.

38 Jenő Zepreczner, „A székelgyöldi fürdők látogatottsága”, în *Areopolisz*, 7 (2007), pp. 113–145.

39 Apele de aici sunt descrise în multe monografii și reviste importante despre băile din Europa, în *Archives Générales d'Hydrologie* din 1892 nr. 11, 1894 nr. 9 și 12 („le plus considérable qui existe en Hongrie”, nr. 9, p. 348) și 1900 nr. 4. Uneori li se dedică un capitol aparte, de exemplu în cartea doctorului A. Labat, președintele Societății de hidrologie din Paris, intitulată *Climat et Eaux Minérales d'Autriche-Hongrie*, publicată la Paris în 1903. Un capitol consistent îl ocupă și în monografia doctorilor H. Weber și P. Weber, *The Mineral Waters and the Health Resorts of Europe*, publicată la Londra în 1898, pp. 287–288. În 1862, J. M. Caillat, profesor la Facultatea de Medicină din Paris și medic al Băilor Contrexéville, dedică un volum Băilor Herculane (*La Source des yeux*) în care propune ca tipul de cură folosit aici să fie urmat și în Franța. El prezintă Băile Herculane ca fiind „la plus remarquable et le plus fréquenté de toute l'Europe orientale”.

40 Dorin Bălțeanu, *Herculane – arc peste timp. 1896–2006*, ed. Info Craiova, Craiova, 2007, p. 21. După Theodorian Carada, „Craiova toată dela Sân-Pietru la Sântă Maria Mică, se muta pe malurile Cernei. Doctorul Vercescu, Columbeanu, Miteștii... Lascar, Trișcu, Otetelișenii, Gărdărenii, Săuleștii. [...] Dintre bucureștenii... familia Generalului Călinescu. Într-un an a venit și Dumitru Brătianu. [...] Tot în Mehadia am cunoscut pe răposatul P. S. Aurelian și

faptului că atrag elitele politice și financiare, Băile Herculane sunt încă descrise în 1886 drept un loc în care etniile și clase sociale se amestecă în moduri surprinzătoare pentru vizitatorii occidentali<sup>41</sup>. În condițiile în care Ungaria este încă slab urbanizată, Băile Herculane, la fel ca alte stațiuni, reprezintă una dintre principalele arene de socializare pentru mica nobilime rurală, pentru elitele sociale ale târgurilor și pentru funcționarii din zonele apropiate<sup>42</sup>.

Potrivit statisticilor publicate începând din 1891 de serviciul de Balneologie Statistică la Budapesta, cele mai importante stațiuni maghiare sunt Trenčianske Teplice (Trencsén-Teplic), Piešťany (Pöstyén)<sup>43</sup> și Băile Herculane (Herkulesfürdő)<sup>44</sup>. Dacă în 1881 Băile Herculane sunt vizitate de un număr de 5.222 de persoane, numărul acestora crește constant, trecând de 10.000 în 1901 și de 14.000 în 1912, pentru a scădea în 1915, la trecerea stațiunii sub administrație românească, la puțin peste 3.000. După anul 1915 nu mai există statistici oficiale cu privire la numărul de vizitatori ai Băilor Herculane. Între 1891 și 1914, procentul de vizitatori străini este în permanență în jur de 40%, iar între 1886 și 1894 cei mai mulți sunt români din Regat (după 1894, datorită dezvoltării stațiunilor românești, numărul acestora scade constant). Între 1901 și 1915 Băile Herculane se situează pe primul loc între stațiunile maghiare din perspectiva numărului de vizitatori străini.

*Cînd unda ta cea caldă, în colcăiri spumate,/ La obîrșie-ți fierbe cristaluri colorate/  
Și-ntinde curcubeu,/ Întocmai ca-ntr-aceia ce curmă vijelia,/ Bolnavu-n el privește speranța,  
bucuria/ Și chiar pe Dumnezeu<sup>45</sup>*

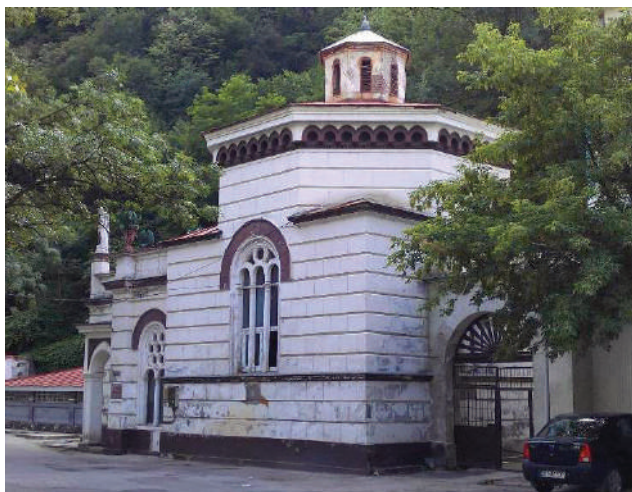
STAȚIUNILE TREBUIE SĂ fie în același timp „la țară” și „la oraș”: vizitatorii doresc să beneficieze de toate facilitățile unui stil de viață urban – teatre, presă, magazine cu produse de lux, cafenele, electricitate – într-un spațiu ferit de mizerie, de zgomot, de aglomerație, de inconveniențele urbanizării în general. Sub acest aspect, pe lângă tradiția „naturalismului” lui Rousseau, esențial este discursul igieniștilor și urbaniștilor, care asociază locurile aglomerate, închise, neaerisite, întunecoase, cu apariția bolilor și a criminalității, iar spațiile deschise, aerisite, luminoase și cu vegetație, cu sănătatea și moralitatea. Dar caracterul lor urban, fără de care nu ar putea aspira la lux și bogăție, reclamă monumentalitate, și de aceea clădirile sunt tot mai înalte și mai impozante, iar stilul lor refuză vernacularul în favoarea stilurilor la modă în capitale<sup>46</sup>.

În general, în Europa arhitectura stabilimentelor de băi derivă din cea a spitalelor militare termale și, într-o primă fază, desfășurată în mare în prima jumătate a secolului al XIX-lea,

---

ai lui. Odată a venit Alexandru Mocioni [...] Veneau sârbi mulți acolo. Garașanin, fost Prim Ministru al Regelui Milan. Ristici, fost în două rânduri regent al Serbiei. [...] În alt an (pe la 1881 dacă nu mă înșel) a venit la băi Prințul Moștenitor de Nassau, atunci locotenent-colonel austriac, cel care a domnit mai târziu în Luxemburg, tatăl actualei Mari Ducese. Și a mai venit tot atunci unul din fiii lui Bismark, grosul Willy [...] În elegantele saloane în care petrecuse o vară Împărăteasa Elisabetha a Austriei, se tolănea pe gratis o cocoană mai mult sau mai puțin soacră a unuia din puternicii zilei”. T. Carada, *Efemeridele*, pp. 70–72.

- 41 „Hungarian peasants, [...] and peasant women [...]. Then there are Hungarians [...] of the bourgeois class, and [...] of the Magyar aristocracy [...]; the fat, beerdrinking Viennese [...] their «Fraus», [...] officers in white; [...] and visitors, Servian, Roumain, Greek, with two or three Turks, who contribute other curiosities of costume.”, R. A. Arnold, *From the Levant*, pp 250–251.
- 42 J. Steward, „The Spa Towns”, p. 113.
- 43 Stațiunea Trenčianske-Teplice aparține familiai Sima, iar printr-un mariaj ajunge în 1876 în posesia conților de Harcourt. Stațiunea Piešťany este fondată de un investitor privat, Conte Ioan Nepomuk Erdödy, între anii 1773–1778, dar se dezvoltă spectaculos după 1889, când Alexander Winter o ia în concesiune.
- 44 J. Zepreczner, „A székellyöldi fürdők”, p. 117.
- 45 Cezar Bolliac, „Odă la baia lui Hercule”, în *Poesii nuoe*, Tipografia lui Eliad, București, 1847.
- 46 L. Grenier, *Villes d'eaux*, pp. 12–41.



- 3 Baia Ludwig, Băile Herculane (Foto A. Hajdu, 2008)
- 4 Baia Elisabeta, Băile Herculane (Foto A. Hajdu, 2008)

cumulează adesea toate funcțiile esențiale ale unei stațiuni (funcția medicală, cea de cazare și cea de loisir). Inițial, stabilimentele termale au băi și spații destinate curei la subsol, restaurante, saloane și spații destinate în general loisir-ului la parter, iar etajele sunt ocupate de camere pentru cazare<sup>47</sup>. În Anglia și Franța, din acest complex se desprind curând trei tipuri de clădiri: hotelul, băile și cazinoul. În Europa centrală, stabilimentele de băi din stațiunile mai mici au frecvent și spații de cazare<sup>48</sup>, iar sălile de jocuri și de spectacole sunt adesea integrate stabilimentelor balneare<sup>49</sup>. La Herculane s-a păstrat un astfel de stabiliment balnear dotat cu o terasă pentru dans și un chioșc de fanfară, Băile Carolina. De asemenea, Băile Hercule, frecventate în special de vizitatorii săraci, (se mai numeau și Armenhause), aveau la etaj camere de închiriat și la parter o piscină de lemn pentru douăsprezece persoane<sup>50</sup>.

Înfățișarea și planimetria băilor se plasează de obicei la intersecția dintre ceea ce propunea discursul medical referitor la modul de utilizare a apelor termale și necesitățile dictate de practicile sociale de folosire a acestora. Clădirile succesive ale Băilor Ludwig (ulterior Ileana, apoi Apollo) și Elisabeta (ulterior Baia Ferdinand, apoi Baia Diana) documentează evoluția Băilor Herculane de la așezare cu funcție medicală la stațiune. Pe locul băilor Ludwig se ridicase în jurul anului 1724 prima baie, Baia comună a grănicerilor. O a doua clădire, construită în 1735 și numită Baia de șindrila, după materialul acoperișului său, avea un bazin comun și două căzi individuale. Cea de-a treia clădire datează din 1824 și adăpostea o baie comună, Baia ofițerilor și alte douăsprezece cabine de baie individuale<sup>51</sup> (fig. 3). Spre deosebire de fațadele neoclasiche ale celorlalte clădiri din Piața Hercule, fațadele acestei clădiri au largi ferestre bifore cu rozete deasupra deschiderilor, ceea ce demonstrează adecvarea lor la noile teorii medicale care insistau asupra rolului benefic al aerului și al luminii asupra sănătății. De asemenea, creșterea progresivă a numărului de cabine individuale arată că nevoia de confort și intimitate era tot mai mare, în strânsă legătură cu tendința de a organiza stațiunea după norme sociale care descurajau amestecul claselor și al sexelor.

Baia Elisabeta (fig. 4) servea Hotelul Ferdinand, de care este legată printr-un culoar. Inițial era adăpostită într-o clădire de lemn, pe locul căreia, în 1821 și apoi în 1825, se ridică două clădiri, pe care Schwarzott le descrie ca fiind „luminoase, ferite de curent și prietenoase”

- 47 Galliou, Patrick (eds.), *Spas in Britain and in France in the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, Cambridge Scholars Press, Newcastle, 2006, pp. 95–114.
- 48 Bernard Toulou, *Villes d'eaux. Architecture publique des stations thermales et balnéaires*, Imprimerie Nationale/ Dexia, Paris, 2002.
- 49 L. Grenier, *Villes d'eaux*, pp. 12–40.
- 50 Aceste băi nu mai există, pe locul lor ridicându-se în perioada socialistă un hotel.
- 51 J. G. Schwarzott, *Die Herkules Bader bei Mehadica*, J. P. Sollinger, Viena, 1831, p. 132.



încăperile „spațioase și confortabile” fiind dotate cu căzi de marmură și dușuri<sup>52</sup>. C. W. Doderer susține că noua clădire a băilor Elisabeta ar fi fost refăcută în 1859 după planurile arhitectului Theofil von Hansen<sup>53</sup>, însă nici o altă sursă nu pare să confirme această atribuire. Latura lungă a clădirii are un rezalit median surmontat de o cupolă, iar intrarea este protejată de un portic cu arcade semicirculare. Dispoziția interioară este simplă, având doar cabine individuale înșirate de-a lungul unui culoar de acces, ceea ce îi demonstrează atât caracterul elitist, cât și faptul că în a doua jumătate a secolului al XIX-lea medicii stațiunii controlau mai strict practicile de îmbăiere, încurajând folosirea individuală a apelor, sub supravegherea băieșilor, în detrimentul piscinelor colective.

Baia Carolina (fig. 5) se găsește în Piața Hercule. Într-o stampă din anul 1792, stabilimentul era o construcție din lemn. După Schwarzott, prima clădire a fost ridicată în 1772–1774, iar băile se făceau în două butoaie de lemn<sup>54</sup>. Această clădire a fost refăcută în 1800 și a fost reconstruită din cărămidă în 1818, cu banii Carolinei Augusta de Bavaria, pe atunci împărăteasă. Stabilimentul din 1818 avea o baie comună „ovală, cu o frumoasă galerie”, încăperi cu căzi individuale și vestiare<sup>55</sup>. Clădirea veche a băilor Carolina era dezvoltată în direcția podului, iar lungimea sa înainta destul de mult înspre piață. Dacă pentru Schwarzott stabilimentul „se remarcă printre celelalte clădiri atât la exterior, cât și la interior, prin frumosul stil arhitectural și prin gradul de confort”<sup>56</sup>, pentru Doderer clădirea devenise necorespunzătoare pentru că fațada principală era orientată către pădure și deci nu era vizibilă, iar fațada dinspre stradă era „atât de sărăcăcioasă ca o colibă valahă, mereu ridiculizată de oaspeții băilor”<sup>57</sup>. Pentru a avea acces la cele opt cabine aflate la subsol, vizitatorii trebuiau să coboare o scară ce pornea din hotelul adiacent, ceea ce părea incomod. Fiindcă această zonă a stațiunii începuse să fie considerată nesatisfăcătoare în comparație cu cea nouă, se hotărăște transformarea băilor Carolina, iar proiectul îi este încredințat lui Doderer.

- 5 Baia Carolina, Băile Herculane, Carte poștală, ante 1919 (Colecția autoarei)
- 6 Podul de piatră peste Cerna, Băile Herculane (Foto A. Hajdu, 2008)

52 *Ibidem*, p. 135.

53 Carl Wilhelm Doderer, „Das Marienbad in den Herkulesbädern nächst Mehadia. Entwurf und Ausführung”, în *Zeitschrift des österreichischen Ingenieur- und Architekten-Vereins*, 21 (1869), p. 201.

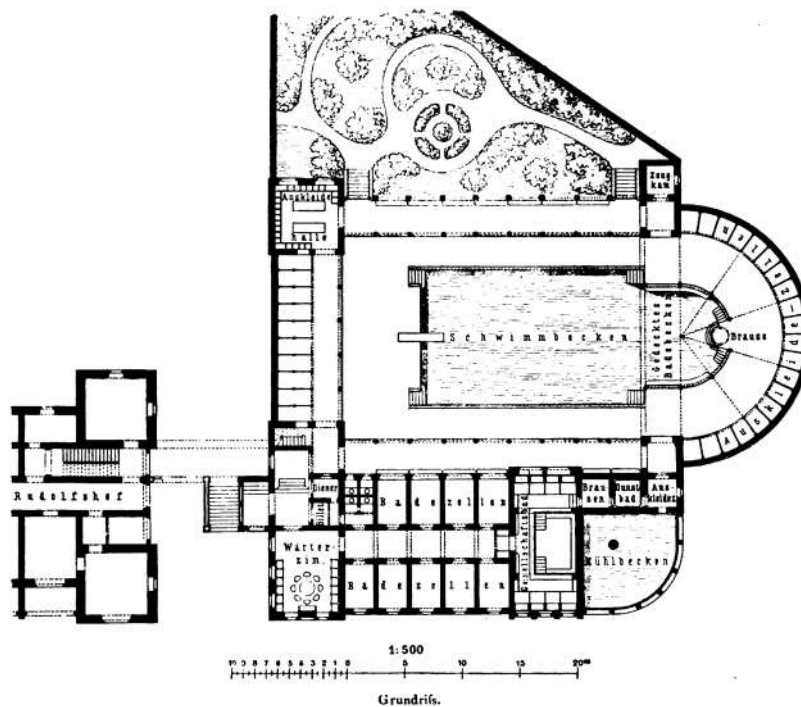
54 J. G. Schwarzott, *Die Herkules Bader*, p. 123.

55 *Ibidem*, p. 126.

56 *Ibid.*, p. 127.

57 Carl Wilhelm Doderer, „Der Umbau des Karolinenbades und die Verbreiterung der steinernen Brücke zu Herkulesbad”, în *Zeitschrift des österreichischen Ingenieur- und Architekten-Vereins*, 19, 1867, p. 113.

- 7 Baia Maria,  
plan (apud Felix  
Genzmer, *Handbuch  
der Architektur.  
Bade- und  
Schwimm-Anstalten*,  
A. Kröner, Stuttgart,  
1899, p. 81)



Arhitectul are în vedere revitalizarea întregii zone prin lărgirea podului care leagă stațiunea veche de cea nouă, motivând necesitatea acestei întreprinderi prin creșterea constantă a numărului de vizitatori și propunând ca noul pod să fie acoperit cu un pasaj acoperit, în așa fel încât cei cazați în noile clădiri să poată ajunge la stabilimentele medicale fără probleme, pe orice fel de vreme. Deși nici clădirea veche a băilor și nici podul nu erau deteriorate, înnoirea lor este considerată necesară din punct de vedere urbanistic, fiindcă nu mai sunt nici funcționale și nici nu răspund imperativului de „architektonische Übereinstimmung”<sup>58</sup>, mai ales după ridicarea noii băi Elisabeta<sup>59</sup>.

Vechiul pod de cărămidă consta din două arce eliptice, stâlpul central fiind o stâncă naturală. Doderer modifică ușor direcția podului în așa fel încât să fie orientat către piață și obține lărgirea acestuia prin coborârea nivelului arcurilor de sprijin. Galeria acoperită este protejată pe una dintre laturi de un zid, deschizându-se pe cealaltă latură printr-o galerie de metal (fig. 6). La ambele capete ale pasajului acoperit se ridică câte un pavilion îmbrăcat în piatră, cel de pe malul drept decorat cu statuia lui Omphale, iar cel de pe malul stâng cu o urnă. Pavilionul dinspre partea nouă a stațiunii comunică printr-o scară adăpostită într-un coridor cu un vestibul al hotelului Franz Josef și, în felul acesta, cu toate celelalte spații acoperite din această zonă. Pavilionul de pe malul celălalt se continuă cu noile băi Carolina.

58 J. G. Schwarzott, *Die Herkules Bader*, p. 114.

59 „Unter den manichfachen Aufgaben des Architekten sind Um- und Zu-Bauten älterer Objecte oft weit schwerer befriedigend zu lösen als jene der eigentlichen Neubauten. Bei letzteren ist die schaffende Fantasie des Künstlers gewöhnlich in geringerem Grade von den zwecklichen Anforderungen beengt und die homogene Durchbildung des Ganzen und seiner Theile kann leichter zu einem harmonischen Ausdrucke kommen; bei den ersteren sind die gegebenen räumlichen Bedingungen, das mehr oder weniger enge Anschmiegen an das Vorhandene und die meist durch das Wesen der Aufgabe geforderte Oekonomie die Ketten, mit welchen die künstlerische Fantasie gefesselt und an zwanglosem einheitlichen Schaffen gehindert ist. Daher die Erscheinung, dass derartige Bauten nur in seltenen Fällen den Charakter der Einheit, der stylvollen Harmonie, dagegen im besten Falle jenen des Malerisch – Naiven, des zufällig Naturwüchsigen erhalten.” C. W. Doderer, „Der Umbau des Karolinenbades”, p. 114.



8 Baia Neptun, Băile Herculane, Carte poștală, ante 1919 (Colecția autoarei)

Fostele băi Carolina sunt retrase dinspre piață și aduse la același nivel cu hotelul Francisc, pe colțul astfel format ridicându-se o casă a scărilor octogonale, acoperită cu o boltă inelară, care comunică și cu podul acoperit și cu extensia unui coridor al hotelului, făcând astfel posibilă deplasarea vizitatorilor prin spații acoperite până la băile Ludwig. În partea superioară sunt instalate încăperi pentru inhalații, iar la parter patru noi cabine de baie. Terasa noii aripi și pavilionul de metal de deasupra structurii octogonale deservesc apartamentele de lux ale hotelului.

Pentru planurile Băilor reci Maria (fig. 7), considerate un complement necesar al băilor calde, Doderer manifestă atenție față de ceea ce există în jur, demonstrând că intenționa să confere coerență și monumentalitate noului centru al stațiunii<sup>60</sup>. Fațada băii este situată spre esplanadă și se alătură noilor hoteluri, de aceea „caracterul său trebuie păstrat și de aceea trebuie să fie construită masiv și să se remarce din punct de vedere arhitectonic”<sup>61</sup>. Această idee este caracteristică pentru modul în care arhitecții contemporani cu Doderer concepeau elaborarea unui program specific pentru băile termale, și anume necesitatea de a li se conferi aspectul unui edificiu public, adică de a le scoate din sfera arhitecturii vernaculare și de a le face monumentale, în mare parte ca urmare a noului discurs al medicilor despre importanța chestiunilor de sănătate publică. Pentru aceasta, era nevoie să li se confere ceea ce în teoria franceză se numește *caractère*, în acord cu tendința de a elabora tipuri arhitecturale adecvate tuturor funcțiilor sociale.

Programul pe care îl descrie Doderer pentru Băile Maria este complex, demonstrând în ce măsură arhitectura balneară trebuia să răspundă atât imperativelor discursului medical despre modurile corecte de folosire a apelor, cât și necesităților impuse de codurile de comportament în societate. Pe lângă marea piscină, băile au nevoie de un număr destul de mare de încăperi pentru administrație și pentru public. „Școala de înot”, adică piscina, trebuie plasată în așa fel încât să nu fie vizibilă de la etajele superioare ale Hotelului Rudolf și, în același timp, să poată beneficia cât mai mult de lumina soarelui. Fiindcă terenul nu permite construirea a două bazine de înot (unul pentru bărbați și unul pentru femei), este nevoie de o piscină de mici dimensiuni care să permită femeilor imersia totală. Pentru înotători trebuie să existe atât cabine de schimb individuale, cât și un vestiar comun. De asemenea, pentru că numărul celor care nu înoată este totuși mare, mai ales în rândul femeilor, este nevoie de cabine de baie separate, cu vestiare și dușuri, de cabine pentru băi calde (care necesită un rezervor de răcire), pentru băi de carbon și pentru saună. Bazinele acoperite și piscina deschisă au nevoie de intrări separate, atât din stradă cât și dinspre Hotelul Rudolf, cu o casă de bilete care să ofere posibilitatea de a se controla accesul, iar toate încăperile trebuiau să fie legate prin coridoare.

Stabilimentul de băi Neptun (fig. 8) este cel mai mare din Herculane și din punctul de vedere al stilului în care a fost construit demonstrează pătrunderea în noul centru al stațiunii a arhitecturii istoriste maghiare, care combină elemente neorenascentiste și neobaroc. Pentru

60 C. W. Doderer, „Das Marienbad”, p. 201.

61 *Ibidem*, p. 202.

aceste clădiri de băi a fost ales ca arhitect budapestanul Ignác Alpár<sup>62</sup>; prezența acestuia la Herculane și apoi a lui Guido Hoepner și Györgyi Geza, și ei activi în Ungaria, se datorează faptului că stațiunea este administrată de partea maghiară a imperiului. Baia Neptun (ulterior Maria) se află pe malul drept al Cernei, în fața Parcului Central, de care este legată printr-un pod de fontă peste Cerna, și a fost construită între 1882 și 1883<sup>63</sup>. Planul clădirii este caracteristic stabilimentelor de băi central europene: un corp central mai înalt, acoperit cu o cupolă și cu un portic la intrare, flancat de două aripi dezvoltate pe axa longitudinală. Fiecare dintre aripile laterale, care conțin cabinele individuale înșirate de-a lungul unui coridor, este marcat de trei pavilioane mai înalte, mansardate. Corpul central are la interior o fântână cu o statuie a lui Hercule, iar bolțile sale păstrează încă pictura decorativă cu elemente vegetale.

O parte dintre clădirile ridicate de Doderer au fațadele alternând benzi albe și roșii, o sugestie la arhitectura bizantină frecventă în *Rundbogenstil*-ul practicat de mai mulți arhitecți vienezi, inclusiv pentru arhitectura din zonele de frontieră cu Imperiul Otoman<sup>64</sup>. Spre deosebire de acestea, băile ridicate de Alpár, care sunt și primul său proiect independent, pot fi puse în legătură cu preferința mai multor arhitecți budapestani pentru neobaroc. După ce Albert Igl reevaluează barocul și îl interpretează drept stil specific Austriei, dar având un caracter supranațional și deci potrivit pentru a exprima identitatea Austro-Ungariei<sup>65</sup>, neobarocul, numit uneori și *Maria-Theresien-Stil*, este folosit pentru clădiri publice în tot Imperiul<sup>66</sup>.

Dacă alegerea arhitecților implicați în dezvoltarea Băilor Herculane este determinată de structurile centrale de care acestea depind (Viena, respectiv Budapesta), din punct de vedere stilistic stațiunea nu este marcată de încercarea de a promova o identitate culturală regională, așa cum se întâmplă în cazul altor stațiuni central europene, ca Zakopane sau Luhatschowitz, unde arhitectura afirmă identitatea poloneză, respectiv slovacă a stațiunilor și le transformă în centre cu relevanță politică<sup>67</sup>. În 1919 stațiunea este naționalizată de Statul Român, devenind una dintre cele patru mari stațiuni administrate de stat prin intermediul Ministerului Domeniilor și apoi al Ministerului Sănătății. În această perioadă se ridică o parte dintre ediculele izvoarelor termale, Hotelul Cerna și mai multe vile private (Baloșin, Dr. Crăciunescu, Dora, Doboșan, Mircea, Vila Sylvia, Vila Valușescu). Tot acum, majoritatea străzilor, băilor și hotelurilor își schimbă numele, însă aspectul de stațiune central europeană nu se modifică. Hotelul Cerna, ridicat în anul 1939 după planurile arhitectului Ioan Precup<sup>68</sup>, cu elemente în stil național românesc, este singura mare clădire din Băile Herculane prin intermediul căreia noul proprietar al stațiunii își pune amprenta asupra locului.

62 Cea mai cunoscută operă a lui Alpár Ignác este Castelul Vajdahunyad, ridicat în 1896 pentru Expoziția Mileniului din Budapesta. După planurile aceluiași arhitect se ridică la Piešťany, în 1894, un Kursalon de mărime comparabilă cu cel de la Herculane; de asemenea, el mai proiectează băi la Băile Felix, Băile Episcopale (1 Mai) și Rijeka, precum și un număr mare de clădiri publice în Budapesta și în restul Ungariei, printre care primăriile din Sighișoara, Deva, Nyíregyháza și Cluj.

63 Elek Artúr, „Alpár Ignác (1855–1928)”, în *Nyugat*, 16 mai, 1928, p. 26.

64 Dragan Damjanović, „19<sup>th</sup> Century Towns in the Croatian and Slavonian Military Border: Architectural Reform and Modernisation on the Borders of the Habsburg Monarchy”, lucrare prezentată la *12<sup>th</sup> International Conference on Urban History: Cities in Europe, Cities in the World*, Lisabona, 2014.

65 Matthew Rampley, *The Vienna School of Art History: Empire and the Politics of Scholarship, 1847–1918*, Pennsylvania State University Press, University Park, 2013, pp. 96–115.

66 Anthony Alofsin, *When Buildings Speak: Architecture as Language in the Habsburg Empire and Its Aftermath, 1867–1933*, Chicago, The University of Chicago Press, 2006.

67 J. Steward, „The Spa Towns”, pp. 117–119.

68 S. Negrea, A. Negrea, *Ad Aquas*, p. 46.

THIS PAPER FOLLOWS the development of a health resort from Banat, Băile Herculane (Herkulesbad, Herkulesfürdő), during the 19<sup>th</sup> century, and examines the architecture of its baths establishments. Although thermal and mineral waters in Băile Herculane had been used by the Romans, the modern history of the spa was not directly connected with its ancient one. At the end of the 18<sup>th</sup> century, Băile Herculane was a small frontier health establishment for Austrian troops. Gradually, it developed into a resort of regional importance, with foreign visitors coming especially from neighboring Walachia and Serbia. By the middle of the 19<sup>th</sup> century, most of its constructions indicated the predominantly medical character of the town (the Carolina, Francis and Hercules baths), while the erection of hotels and of the catholic church demonstrated that the place was gaining in popularity. The urban planning of the health resort followed a simple pattern, with buildings bordering an oblong square, having the mountain in the foreground. During the second half of the 19<sup>th</sup> century, a second urban centre was developed by the architect Carl Wilhelm von Doderer and the landscape architect Lothar Abel, as a picturesque park-town. Băile Herculane became one of the most important Hungarian health resorts and attracted visitors of all social classes, but its success was rather limited when compared to larger and more frequented spas in the Austrian part of the Empire. The baths establishments in Băile Herculane (the Ludwig baths, the new Carolina baths, the Maria swimming pool and the Neptune baths) demonstrated how bath architecture was elaborated in connection to both contemporary theory of architecture, and the medical prescriptions and social practices of taking the waters. The origin of the architects working here (Viennese in the case of Carl Wilhelm von Doderer and Lothar Abel, and from Budapest, in the case of Ignác Alpár, the architect of the Neptune baths) was dictated by the central administration to which Băile Herculane belonged to, and explained changes in the styles of the buildings. (*Abstract by A. Hajdu*)



## « Cultures majeures, cultures mineures ». Quelques réflexions sur la (géo)politisation du folklore dans l'entre-deux-guerres<sup>1</sup>

Carmen Popescu

EN 1937, QUAND ouvrait ses portes à Paris l'Exposition Internationale des Arts et de Techniques appliqués à la Vie Moderne, le philosophe roumain Lucian Blaga débutait sa troisième partie de la *Trilogie de la culture, La Genèse de la métaphore et le sens de la culture*, avec un chapitre intitulé « Culture mineure et culture majeure ». <sup>2</sup> Sans lien entre eux, sauf pour l'esprit du temps qui fait naître cette problématique, exposition et ouvrage s'interrogent sur ce binôme – art culte/ folklore – qui fait beaucoup parler à l'époque, vu tantôt comme irréconciliable tantôt comme la solution aux changements apportés par la « vie moderne ».

Je m'intéresserai dans les pages à suivre à la place qu'on octroie au folklore dans le discours historiographique de l'entre-deux-guerres, en regardant de plus près quelques aspects qui mettent en évidence la façon dont on fait appel au concept, à son histoire et à ses déclinaisons. Si le contexte est celui d'une création artistique qui réfléchit à son renouvellement grâce, entre autres, aux principes immuables de la tradition (ou du moins à travers une récupération plus superficielle des référentiels visuels), je me pencherai très peu sur la production qui en résulte, pour analyser surtout la façon dont les historiens de l'art et les philosophes se rapportent au folklore. Prendre en compte ses manifestations apparaît à l'époque comme une tentative de comprendre la diversité des cultures – dont on est de plus en plus conscient et qu'on entend célébrer –, afin de créer de passerelles, voire d'offrir une vue unifiée de la culture humaine en général. Plus précisément, j'explorerai ponctuellement la manière dont l'intérêt des artistes et des historiens pour le folklore et la tradition en général est transformé en stratégie et annexée en tant que politique culturelle. En faisant cela, je tenterai de mettre en évidence les ambiguïtés qui accompagnent cette démarche, tant en matière de théorie qu'en ce qui concerne sa mise en application pratique.

### *Hierarchies et nivellement*

DANS LA *GENÈSE de la métaphore et le sens de la culture*, Blaga explique que la distinction entre cultures majeures et cultures mineures appartient à la méthodologie de la philosophie contemporaine, qui les appelle aussi cultures « monumentales » et, respectivement, « ethnographiques ». Autrement dit, il s'agit d'expressions, d'une part, capables de créer des « monuments » (mais il est évident que ce n'est pas dans le sens étendu du terme que Riegl théorise dans son *Culte moderne des monuments*) et, d'autre part, liées à l'âme du peuple (formées comme langage « naturel » de celui-ci). Point de caractère péjoré dans cette distinction entre les cultures, argumente le philosophe, car même si habituellement on les assimile les unes à la maturité et les autres à la jeunesse, les deux âges correspondent en fait à des « prismes

- 1 Ce texte reprend des propos discutés dans la deuxième partie de la thèse préparée en vue d'une Habilitation pour diriger de recherches (travail en cours).
- 2 « Geneza metaforei și sensul culturii » (1937), dans *Trilogia Culturii*, Bucarest, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1944. J'ai utilisé pour la citation Lucian Blaga, *Trilogia culturii. Orizont și stil. Spațiul mioritic. Geneza metaforei și sensul culturii*, Bucarest, Editura pentru literatură universală, 1969 (qui reproduit intégralement le texte de 1944, que l'auteur considérait comme un texte définitif), p. 261 et suiv.

psychologiques », ce qui veut dire qu'une culture mineure peut être aussi riche et florissante qu'une culture majeure. C'est par ailleurs le pari de son ouvrage, démontrer cette richesse à travers la « culture populaire » roumaine. Mais rien que cette démonstration, qui place Blaga dans la position d'argumenter contre des idées reçues, est une preuve de la disparité entre les deux registres. Il y a là la conséquence même de l'historicité hégélienne et de sa différenciation entre les nations conscientes de ce qu'elles sont, et celles qui ne sont pas encore éveillées. Les débuts de l'histoire de l'art au XIX<sup>e</sup> siècle se nourrissent de ces longs débats autour de la « jeunesse » et la « maturité » des cultures, qui ne cesseront pas de préoccuper plus tard.<sup>3</sup> C'est par ailleurs cette mécanique qui active la mise en place des « styles nationaux » justement parmi les peuples « pas encore éveillés ». Ce qui fait dire à Foucault que les cultures « mineures » – « ethnographiques » – apparaissent comme étant « traditionnellement la connaissance des peuples sans histoire ». <sup>4</sup> Si ces expressions artistiques sont perçues sur un plan interne comme une réaction contre les modèles trop envahissants de la modernisation occidentale, elles surgissent sous la pression même de cet Occident obnubilé par l'historicité.

Ainsi, on peut se demander quel est le véritable sens du renouvellement par la tradition que proposent ces artistes des périphéries : s'agit-il d'une descente dans les profondeurs de la connaissance (à travers le « prisme » d'un âge privilégié – ainsi que le souhaite partout l'homme moderne, mû par les angoisses de la perte de son identité profonde) ou plutôt d'un indice évident d'appartenance à des « cultures mineures » ? Si la question n'est jamais posée telle-quelle, elle transparait de multiples façons dans le discours historiographique de l'entre-deux-guerres. Il y a, d'un côté, une obsession avec les hiérarchies, induite par le discours de l'histoire de l'art, tel qu'il se met en place dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, mais reprise aussi par les acteurs des cultures plus marginales, soit par volonté d'affirmer un degré supérieur de proximité avec les cultures « majeures », soit par désir d'intégrer cette taxinomie tout en acceptant leur condition. Ces positionnements sont évidents lors du XIII<sup>e</sup> Congrès International d'Histoire de l'Art qui se tient en 1933 à Stockholm et dont la thématique – les écoles nationales –, censée articuler le champ de la discipline, dérape souvent vers des jugements hiérarchisants. Tous les intervenants des « périphéries » s'attachent à montrer d'abord que l'art de leur pays est constitué en une école nationale et, ensuite, de justifier l'appartenance de celui-ci à la grande famille de l'art. Il se dessine ainsi, malgré la volonté des organisateurs d'ouvrir l'histoire de l'art à tous les territoires, une cartographie de la discipline en fonction de ses centres et ses marges. Parmi les interventions à ce colloque, celle du représentant hongrois est très claire dans ce sens. Tiberius Gerevich part de l'idée que l'histoire de l'art est produite par des grandes et des petites nations – les premières produisant « les styles dans l'évolution universelle de l'art en la dirigeant et en la déterminant », les dernières « assimilant [ces styles internationaux] et en leur donnant l'empreinte de leur propre génie national ». <sup>5</sup> Ainsi, grandes et petites nations participent ensemble « à la vie artistique universelle », les unes lançant des courants, les autres – bien au-delà d'un « simple épigonisme » – en « variant » les styles, en les « enrichissant de couleurs nouvelles » (exprimés « par les moyens de l'art l'âme nationale »). Cette histoire de l'art faite de vassalités, sinon politiques du moins stylistiques, est l'occasion pour Gerevich d'entériner l'idée, très répandue dans l'historiographie, d'une consubstantialité entre les notions d'art et de culture occidentale : « au-delà des frontières orientales de la Hongrie historique commençait

3 Pour le cas roumain, voir mon article, « La "spécificité" comme remède à la jeunesse des nations. Naissance du discours sur l'art national en Roumanie », dans *Revue de l'Art*, 173 (2011–3), pp. 59–67.

4 Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 2005 [1966], p. 388.

5 Tiberius Gerevich, Professeur à l'Université de Budapest, Président du Comité National de Hongrie, Budapest, « L'art national de la Hongrie », dans XIII<sup>e</sup> Congrès International d'Histoire de l'Art, *Actes du XIII<sup>e</sup> Congrès International d'Histoire de l'Art, rédigés par Johnny Roosval président du Congrès*, I, Stockholm, Le Comité Organisateur du Congrès, 1933, pp. 49–52 ; 49.

déjà la *steppe stérile* de l'art de l'orthodoxie ».<sup>6</sup> Laissant de côté les rivalités nationalistes dissimulées derrière ce discours, ce qui est intéressant dans la formulation du représentant hongrois est qu'il arrive à exclure définitivement du champ artistique tout un nombre de pays européens, autrement censés en faire partie malgré leur marginalité. On peut penser que si ces pays sont bannis même du rang des « petites » nations – celles produisant un art spécifique – c'est en raison de leur incapacité de laisser derrière elles des monuments.

C'est dans ce contexte qu'il faut comprendre donc l'approche méthodologique de Błaga avec sa tentative de jeter des ponts entre les « cultures mineures » et les « cultures majeures », récupérant ainsi justement toutes les expressions en dehors du champ conventionnel de l'art. Il fait partie de ceux – philosophes, historiens, historiens de l'art... – qui témoignent de la fascination pour les cultures mineures, incarnant ainsi l'autre côté des positionnements historiographiques. Cette autre orientation a, à son tour, des racines dans les débuts de la modernité, avec l'admiration qu'on voue désormais à l'« authentique » et à tout ce qui n'est pas corrompu par les effets de la civilisation. Cette vérité est à trouver surtout dans les expressions en dehors du champ artistique conventionnel, depuis les artefacts du « bon sauvage » (voir Semper et la hutte caribéenne), jusqu'à la production de l'enfant (voir Baudelaire qui disait que le « génie n'est que l'enfance retrouvée à volonté »).<sup>7</sup> On a donc désormais de l'« estime pour l'insignifiant », pour reprendre la formule de Benjamin qui, symptomatiquement, remplace à l'âge de la seconde modernité le « transitoire » baudelairien.<sup>8</sup> Se rapportant autrement à la même mécanique, Benjamin utilise justement l'exemple des enfants pour parler de déceler les « vérités d'un temps refoulé » dans les « déchets » de l'histoire :

Ils [les enfants] se sentent irrésistiblement attirés par les déchets qui proviennent de la construction, du travail ménager, ou du jardinage, de la couture ou de la menuiserie. Ils reconnaissent dans les résidus le visage que l'univers des choses leur présente à eux seuls. Ils les utilisent moins pour imiter les œuvres des adultes que pour instaurer une relation nouvelle, changeante [...]. Les enfants créent ainsi eux-mêmes leur monde des choses, petit monde dans le grand.<sup>9</sup>

Et il n'oublie pas de préciser : « Il faudrait toujours avoir à l'esprit les normes de ce petit monde quand on veut créer de manière préméditée pour les enfants ». Avec cette phrase en tête, on peut se demander si l'intérêt qu'accordent tous ces philosophes, historiens etc., aux « petit monde » s'adresse à ces « enfants » qui sont ses créateurs (des « primitifs » en tout genre – depuis les vrais sauvages jusqu'aux peuples en dehors de l'occidentalité, en passant par les paysans) ou s'il vise la vérité qui se cache au-delà ? S'agit-il de trouver l'articulation qui permettrait, comme le souhaitait à l'époque Leroi-Gourhan, de saisir une continuité entre histoire de la nature et histoire des hommes en société ?<sup>10</sup> Et encore : comment rapproche-t-on, quand on s'attarde sur ceux qui ne sont plus appelés « naturels » (les mêmes « primitifs » cités plus hauts), le « peuple » des pays occidentaux (en tant que masse) et les peuples des périphéries ?

6 *Ibidem*. Le soulignement m'appartient.

7 « Le peintre de la vie moderne », dans Charles Baudelaire, *Critique d'art suivi de Critique musicale*, édition établie par Claude Pichois, Paris, Gallimard, 2005, pp. 357 ; 371–372 ; 350.

8 Walter Benjamin, « Rigorous Study of Art: on the First Volume of *Kunstwissenschaftliche Forschungen* », dans Christopher S. Wood, *The Vienna School Reader*, New York, Zone Books, 2000, pp. 439–451 ; 442 (les soulignements m'appartiennent). Écrit en 1931, le texte avait été publié seulement deux ans plus tard dans *Frankfurter Zeitung*.

9 « Chantier », dans Walter Benjamin, *Sens unique*, Paris, Maurice Nadeau, 2012, pp. 150–151. Voir aussi les interprétations de Georges Didi-Huberman sur le thème des « déchets » dans *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronismes de l'image*, Paris, Editions de Minuit, 2000, p. 106 et suiv.

10 Pour plus de détails, voir Pierre Lemonnier et Alain Schnapp, « André Leroi-Gourhan et Pierre Francastel », dans Thierry Dufrène et Anne-Christine Taylor (dir.), *Cannibalismes*, Paris, INHA/Musée du Quai de Branly, 2010, pp. 79–104 ; 79.

EN PARALLÈLE, DONC, à la création des artistes des « périphéries » (qui comprennent aussi des territoires marginaux de l'histoire de l'art) ressuscitant la tradition en tant que levier du renouvellement, les plus hautes instances internationales de la culture se penchent sur le même problème. Leur but est, en principe, le même : raviver des langages qui se perdent avec l'installation de la modernité et qui pourraient, autrement, nourrir non seulement la création contemporaine mais l'esprit de l'homme moderne en général. A cela s'ajoute, cependant, une visée plus importante et qui est spécifique à ces instances : utiliser l'étude des traditions comme pont, comme lien entre les cultures ; et aussi : employer les vertus morales de ces arts ancestraux pour un autre type de médiation – parvenir à rehausser le niveau des classes populaires, ne pas faire d'elles les victimes des maux de la modernité. La Société des Nations et ses organismes fondés à ces fins – la Commission Internationale de Coopération Intellectuelle (CICI) et l'Institut International de Coopération Intellectuelle (IICI – en tant que bureau administratif de la précédente) – forment donc une véritable stratégie autour de l'étude des folklores qu'ils préfèrent désigner, par ailleurs, en tant qu'« arts populaires ». L'appellation – qui n'est pas nouvelle et qui est employée parfois de manière interchangeable avec d'autres locutions comme « art public », « art social » –,<sup>11</sup> est significative du double profit qu'on entend tirer de ce domaine qui se présente désormais dans une perspective à la fois scientifique et pragmatique. Dans un contexte où on cherche, après la Grande guerre, à rapprocher les nations, l'étude des folklores apparaît comme salutaire : non seulement elle se prête parfaitement à la méthode comparatiste, qui a des adeptes fervents au sein des organismes spécialisés de la Société des Nations (comme Waldemar Deonna et Henri Focillon)<sup>12</sup> et qui transgresse le cadre étroit des frontières nationales, mais aussi (grâce à cette transgression) elle est perçue comme un possible liant idéal entre les peuples étant donné l'origine commune des folklores. Mais s'ils correspondent aux visées de la politique européenne qu'entendent mener la CICI et l'IICI, les folklores servent aussi un autre but de ceux-ci qui est de « conserver et développer le sens artistique et le goût des arts dans les milieux populaires ».<sup>13</sup> D'un côté, ils sont censés unifier la géographie du continent, palliant par cette horizontalité souhaitée la différence entre cultures ; d'un autre, on leur demande d'opérer une activation sur la verticale des hiérarchies

- 
- 11 Lors du 1<sup>er</sup> Congrès International de l'Art Public (Bruxelles, 1898), les actes de la manifestation stipulent clairement sur la couverture de la publication : « Créer une émulation entre les artistes en traçant une voie pratique où leurs travaux s'inspirent de l'intérêt général ; revêtir d'une forme artistique tout ce qui se rattache à la vie publique contemporaine ; rendre à l'art sa mission sociale d'autrefois, en l'appliquant à l'idée moderne dans tous les domaines publics » (*Œuvre de l'Art Public. Premier Congrès International Bruxelles 1898*, Liège, Imp. Aug. Bénard, [1898]). Autour de 1900, la question d'un art pour/ par le peuple est vivement débattue – voir Jean Lahor, *L'art pour le peuple à défaut de l'art par le peuple* (1902) et la réponse de Camille Mauclair à ce texte, « Le besoin d'art du peuple » (1906). Enfin, pour lier ces questions à l'art des « périphéries », voir aussi le sujet du troisième congrès d'art public (Liège, 1905), où on discute le nationalisme pour conclure qu'au lieu d'isoler les nations il enrichit l'art universel en utilisant des ressources propres à chaque pays.
- 12 « Le devoir de comparer est le fondement de toute science d'observation et peut-être de toute discipline scientifique », affirme Focillon dans son introduction aux actes du congrès des arts populaires de Prague (Institut International de Coopération Intellectuelle, *Art populaire. Travaux artistiques et scientifiques du 1<sup>er</sup> Congrès international des arts populaires Prague*, Paris, Editions Duchartre, 1933, pp. VII–XVI ; x). Pour plus de détails sur sa relation à la politique des arts populaires, voir Annamaria Ducci, « Henri Focillon, l'arte popolare e le scienze sociali », dans *Annali di Critica d'arte*, 2 (2006), pp. 341–377.
- 13 Voir la thèse de doctorat de Jean-Jacques Renoliet, *L'Institut international de coopération intellectuelle (1919–1940)*, soutenue à l'Université Paris I-Sorbonne, le 20 novembre 1995, et publiée en tant que *L'UNESCO oubliée. La Société des Nations et la Coopération Intellectuelle (1919–1946)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1999.

sociales, en (re)connectant les masses aux énergies créatives des traditions « populaires ». De surcroît, comme la réactivation du sens artistique des masses suppose, parmi ses méthodes, une attention particulière accordée à la protection des « beautés naturelles », folklores et nature se retrouvent dans un schéma de fonctionnement commun (faisant encore une fois des créateurs – et aussi des bénéficiaires – de ces arts « populaires » des proches de la nature). Deux catégories de marginaux de la grande culture sont censées retrouver ainsi de la dignité grâce à leurs cultures mineures – les périphéries et les classes populaires. Le rapprochement est des plus éloquents, pour plusieurs raisons, autant géopolitiques que sociales. Mises ensemble, ou en tout cas côte à côte, ces deux catégories reflètent la volonté qu’expriment à l’époque ces organismes culturels internationaux de diminuer (sinon d’effacer) le poids d’une historiographie qui se réclame toujours des écoles nationales en faveur de l’avènement d’une « culture universelle » : face à l’idée de « cultures nationales » (qui n’existent que grâce à des hybridations continues) c’est l’individu qui doit primer<sup>14</sup> (à la fin de la Seconde guerre mondiale, les architectes roumains George Matei Cantacuzino et Octav Doicescu, tous deux portés par l’idée d’un art roumain et moderne à la fois expriment justement cet espoir affirmant qu’« aujourd’hui, le terme de nation tend à être remplacé par le groupe social »).<sup>15</sup>

L’étude des folklores et la revitalisation des arts « populaires » conviennent entièrement à cette vision d’une humanité faite d’individus et reposant sur une culture aux vellétés unificatrices (mais qui respecte en même temps les racines locales).

L’idée d’organiser un grand congrès international d’art populaire s’inscrit dans ce cadre avec tout ce qu’il implique. Proposé par la sous-commission des Lettres et des Arts de la SDN, il est envisagé qu’il se tienne en 1928 à Prague – lieu emblématique, à la fois pour son équidistance continentale et pour son double héritage, de culture mineure associée temporairement à un empire puissant. Son but est explicitement annoncé :

En décidant la réunion du Congrès des arts populaires, la Commission de coopération intellectuelle de la Société des Nations, a entendu servir en même temps la science et l’idéal de rapprochement des peuples auxquels s’appliquent ses efforts. Elle a pensé que grâce aux débats d’idées et à la confrontation de documents dont il serait l’occasion, ce Congrès aurait l’avantage de mettre en évidence, à travers les apports et les particularités qui attestent l’originalité de diverses nations, le fond qui leur est commun.

L’introduction que Focillon fait aux actes du congrès, parus cinq ans plus tard, reprend les mêmes idées.<sup>16</sup> Le texte, d’une grande finesse d’analyse, retrace l’engouement pour les cultures mineures (leur exotisme, leur authenticité), leur revendication en tant qu’étendards nationaux, puis l’avènement disciplinaire de l’ethnographie, pour pointer les arcanes de la problématique complexe qu’impliquent les arts populaires. Également, éclairer la richesse intellectuelle et méthodologique que suppose leur recherche qui met en marche une vision non seulement comparatiste mais aussi interdisciplinaire, car elle avoisine « l’archéologie et l’histoire de l’art, [...] l’ethnographie, la science du folklore, la linguistique, la sociologie, la paléontologie humaine ». Mais surtout, insister sur le fait que l’art populaire devrait unir et non pas créer des séparations : « l’art populaire maintient sur beaucoup de points des traditions aussi anciennes que l’homme même et qui échappent à notre géographie politique. » Il avait déjà exprimé cette conviction dans une lettre adressée à son ami le Roumain George Oprescu en 1928 :

Vous avez fort bien fait de montrer l’unité de l’art populaire. [...] Nous n’avons remué l’Europe que pour bien dégager cette idée. Néanmoins [...] sur ce fonds de thèmes communs, sur ce répertoire général, chaque communauté humaine, chaque groupe national met son instinct particulier. [...] Même en admettant, ce qui est vrai, que les techniques sont sensiblement les mêmes, et, d’autre part,

14 « Cultură națională, cultură universală » (1933), dans G. Oprescu, *Amintiri, evocări*, Bucarest, Editura pentru Literatură, 1968, pp. 195–198. Le texte reproduit l’allocution d’Oprescu lors des débats au sein du comité de Culture et d’art à la Ligue des Nations sur la question de culture individuelle/ nationale/ universelle.

15 G. M. Cantacuzino, O. Doicescu, « Valori permanente », dans *Simetria*, 7 (1946), pp. 13–17.

16 « Introduction », dans *Art populaire. Travaux*.

comme nous l'avons montré, que le bagage des formes constitue un fonds commun, l'interprétation de la matière, le groupement, le rythme, la tonalité de la gamme sont de l'ordre des variables. C'est dans ces nuances qu'il faut chercher sans doute la « qualité » des milieux, l'aptitude des races. Et c'est ce double aspect que doit, à notre sens, présenter une étude d'un art populaire déterminé. Il est une expression humaine générale, il est aussi une langue modelée pour ses besoins par certains groupes.<sup>17</sup>

Dans son texte de 1933, il revient sur la notion de race, pour préciser :

Les cadres nationaux et les cadres ethniques ne coïncident pas et ne sauraient coïncider, parce qu'ils sont instables, mouvants, parce que la notion de race est confuse et souvent artificielle, parce qu'un peuple est un complexe, ancien ou récent, stabilisé dans une langue et dans une civilisation. [...] La condition de l'homme c'est peut-être une force plus pressante que sa race, sa nation, sa classe, son temps.<sup>18</sup>

L'idée de diversité dans l'unité se précise davantage dans son introduction à la *Vie des formes* (qu'il présente en première et dans une forme écourtée lors du XIII<sup>e</sup> congrès CIHA, la même année de la parution des actes de Prague) : « La source de cette diversité ne réside pas dans l'accord entre *race, milieu et moment*, mais dans une autre sphère de la vie qui comporte peut-être à son tour des affinités et des accords plus subtils que ceux qui organisent les groupements d'ordre général en histoire. » Son propos adresse directement, sans la nommer, la théorie de Taine avec les dérapages qu'elle avait engendrés depuis sa formulation. Sans démonter entièrement le fondement racial, Focillon veut opposer à la vision discriminatoire fondée sur les théories de Taine une perspective aux vertus unificatrices : « Il y a une sorte d'ethnographie spirituelle qui s'établit entre les "races" les mieux définies, des familles spirituelles formées sur la base de liens mystérieux et qui se retrouvent toujours indépendamment des lieux, des temps. »<sup>19</sup> Il essaie d'impliquer par cette perspective sinon pas une égalité *de facto* des cultures majeures et mineures, du moins une correspondance :

[...] il nous apparaît possible de considérer l'art populaire, non comme une série de mouvements secondaires et de succédanés du grand art, mais comme un ordre qui a ses lois propres, comme un langage humain qui n'est pas la langue "noble" et qui prend sa source dans d'autres régions de la vie [...] non pas deux étages, deux rameaux de l'humanité, mais de deux visages de l'homme.<sup>20</sup>

En sa qualité de membre de la sous-commission des Lettres et des Arts, Focillon exprime ses propres convictions, tout en soutenant le fond de la politique de la SDN. Toutefois, le fonctionnement interne des organismes culturels de la SDN – à la fois la structure de leurs comités directeurs (où la plupart des membres sont issus des pays occidentaux) et leur caractère hiérarchique – ne reflète que peu cette vision d'une « humanité double ». Non seulement les représentants des périphéries sont peu nombreux dans le sein de ces institutions, mais il arrive que certains soutiennent une structure bien hiérarchique, comme c'est le cas de George Oprescu, secrétaire de la CICI de 1923 à 1930 et réputé pour son « pouvoir prohibitif » (tel que le confesse dans une note confidentielle Julien Luchaire, expert auprès de la CICI).<sup>21</sup> Si la ligne hiérarchique a gain de cause envers celle plus inclusive – qui voyait une coopération plus ouverte avec les pays, qui ne reposerait pas uniquement sur la relation avec la commission nationale – ce n'est pas

17 Lettre du 8 décembre 1928, dans « Lettres de Henri Focillon à Georges Oprescu », préface et texte établi par Radu Ionescu, numéro spécial, *RRHA.BA*, 29 (1992), p. 58. Il est connu que l'expérience roumaine ainsi que les amitiés liées avec les intellectuels de ce pays, lors de ses voyages ou encore de son séjour en tant que directeur de l'Institut Français à Bucarest, ont beaucoup joué dans la sensibilisation de Focillon envers les folklores. Voir sur ce sujet Ioana Vlasiiu, « L'expérience roumaine », dans *La vie des formes. Henri Focillon et les arts*, Paris/ Gand, INHA/ Snoeck, 2004, pp. 231–240.

18 « Introduction », dans *Art populaire. Travaux*, p. XI.

19 Henri Focillon, *Vie des formes*, Paris, Presses universitaires de France, 1947 [1934], p. 28. Le soulignement m'appartient.

20 « Introduction », dans *Art populaire. Travaux*, p. XII.

21 Note confidentielle datant de 1928, voir J.-J. Renoliet, *L'Institut international*, pp. 495–496.

uniquement à cause des ambitions personnelles (comme c'est le cas d'Oprescu), mais surtout d'une complaisance par rapport aux politiques des États-nations qui diminue la diversité des cultures représentées (avec la disparition, dès 1928, des commissions des minorités, comme celle catalane, ou encore des Croates et Slovènes).<sup>22</sup> Ainsi, s'ils prônent une culture sans frontières, ces organismes font finalement le jeu des nationalismes.<sup>23</sup>

### *Art du peuple/ art pour le peuple*

LES NATIONALISMES SE font une place également dans le congrès de Prague, en dépit de son aspiration à se constituer en médiateur des cultures. Si l'introduction de Focillon avait minimisé la notion de race, d'autres intervenants, comme Angeliki Hatzimichali, la situent au cœur de leur discours : « L'art populaire grec, émanation spontanée du sens artistique du peuple hellène, reflète le caractère et le tempérament de la race et constitue une des manifestations les plus sincères de l'âme nationale. »<sup>24</sup> A cette idée de création spontanée elle ajoute aussi celle de la pureté totale de cet art, exempt de toute corruption par des influences externes, ce qui fait de lui un « produit naturel de la race ». Considérée en Grèce comme une éminente folkloriste, Hatzimichali est une des plus ferventes défenseuses du mouvement du « retour aux racines » – elle s'était fait projeter, par ailleurs, sa maison (Athènes–Plaka, 1924–1930) par Aristoteles Zachos, architecte préoccupé par le retour aux sources ; le ton de son intervention n'a, finalement, rien de surprenant dans l'ambiance des études ethnographiques de l'époque. L'idée même d'employer ce champ, complexifié (par l'ajout d'un vernaculaire contemporain) et politisé en arts populaires, en tant que dénominateur commun, est un signal – implicite – des inégalités en place. De la sorte, si les pays des périphéries profitent de cette politique officielle qui soutient ces arts populaires, ils ne pratiquent pas toujours ces sciences nouvelles de la même façon. Ne serait-ce que pour l'enjeu crucial pour leur visibilité culturelle.

Cette même mécanique – de marginalisés qui se trouvent soudainement propulsés au devant de la scène (dans un contexte qui les marginalise encore plus) – règle aussi l'autre volet de la politique de la CICI et l'IIIC concernant les arts populaires. Dans la revitalisation de leur emploi par les classes populaires, les pays où ces arts sont plus spontanés sont appelés à la rescousse. L'enquête réalisée par l'IIIC, à la demande du Bureau international du travail, sur « l'art populaire et les loisirs ouvriers » témoigne de cette ambivalence : il y a, d'un côté, les pays civilisés, qui ont besoin d'intervenir de façon lourde (dans le sens très hiérarchique et avec le soutien de l'État) pour faire revivre des coutumes et traditions perdues (ou en train d'effacement définitif) ; d'un autre, il y a les peuples plus « authentiques », où l'art populaire jaillit encore tout naturellement. Comme en Lettonie, ainsi qu'informe la brochure publiée sur cette enquête, où « les chants populaires sont chantés spontanément par les ouvriers agricoles et par ceux des villes. »<sup>25</sup> Le problème qui se pose est que, même animée par les meilleures intentions et épaulée par des institutions fortes, cette revitalisation souhaitée ne mène qu'à des résultats artificiels : « on aurait beau cultiver un pareil art populaire, on ne produirait que des fleurs artificielles », déplore le rapport de la commission hongroise qui s'inquiète de la perte de spontanéité de l'art populaire dans son pays.<sup>26</sup> Avec son expérience de la CICI, Oprescu cerne l'impasse de cette opération :

22 *Ibidem*, pp. 377–378.

23 Voir sur la question Annamaria Ducci, « Europe and the Artistic Patrimony of the Interwar Period: The International Institute for Intellectual Cooperation at the League of Nations », dans Mark Hewitson, Matthew D'Auria (dir.), *Europe in Crisis. Intellectuals and the European Idea, 1917–1957*, New York, NY–Oxford, Berghahn Books, 2012, pp. 227–242; 229.

24 Angélique Hagimihali (sic), « L'art populaire grec », dans *Art populaire. Travaux*, pp. 78–82.

25 Société des Nations, Institut International de Coopération Intellectuelle, *Art populaire et loisirs ouvriers. Enquête faite à la demande du Bureau International du travail*, Paris, IIC, 1934, p. 66.

26 *Ibidem*, p. 147.

[...] le problème que pose l'Institut international de Coopération intellectuelle me semble particulièrement complexe. En somme, il se réduit à ceci : comment faire, en se basant sur les observations recueillies dans les pays où l'art rustique est encore vivant, pour transplanter les habitudes, les penchants des habitants de ces pays, chez les ouvriers des contrées industrielles de l'Occident, soit pour leur donner dans leurs instants de liberté une occupation à la fois récréative et utile – et les éloigner ainsi du cabaret – soit pour les amener à décorer leurs intérieurs, à individualiser un peu leurs demeures.

Mais, la main de l'homme, surtout quand il s'agit de spontanéité et de libre choix, ne peut pas être guidée : alors, « comment faire du spontané artificiellement ? » La réponse est tout simple pour les pays avec une forte tradition dans ce domaine (autrement dit les « cultures mineures »), plus compliquée par contre pour les autres :

Dans les pays d'Occident il faudra créer, si l'on veut persister dans cette voie, jusqu'aux dispositions d'esprit, d'où sont sortis tant d'objets admirables. [...] Je pense cependant qu'il y aurait un moyen plus efficace : ce serait de montrer aux ouvriers des usines de quoi sont capables les ouvriers d'Orient. Mettre sous les yeux des hommes et des femmes les objets authentiques fabriqués par les ouvriers agricoles, les bergers, les vigneron de chez nous, qui eux non plus ne sont pas des professionnels de ces métiers d'art, ce serait leur donner envie de les imiter, de se mesurer avec eux, de les surpasser peut-être.

Le point de vue d'Oprescu est symptomatique (et remarquable dans ce sens) à plusieurs titres. Sa manière de diviser, de séparer les cultures – entre un Occident du progrès et un Orient de la spontanéité, entre des élites qui se fondent sur leur intellect et le peuple qui use ses instincts – va au-delà de la condescendance pour témoigner d'une vision de l'histoire de la culture. L'art, quoi qu'il en soit, demande des dispositions, et celles-ci sont enracinées : « Le cas est différent d'un pays à l'autre et dépend beaucoup du tempérament de la race. »<sup>27</sup> Ce qui non seulement entérine les inégalités au niveau de la pratique de la culture et de l'art, mais qui indique implicitement que certains peuples ne sont doués que pour produire des cultures mineures. Oprescu recourt aux mêmes schémas de la création artistique qui avaient été employés par l'historiographie de l'art dès ses débuts, sauf qu'il inverse les termes (puisque le sujet lui-même de cette création se trouve à l'opposé) : l'imitation est au cœur de la création, sauf que maintenant c'est l'arriéré qui explique au civilisé comment garder sa sensibilité afin de préserver son âme et une morale saine. Le fait-il parce qu'il croit que c'est la seule chose que ces peuples « primitifs » ont à montrer, ou (aussi) par habileté et pour tirer profit personnellement sur un terrain historiographique qui est le sien, en tant que représentant d'une « petite culture » ?

L'impasse de l'authenticité qu'on souhaite préserver (ou réintroduire) a ses ambiguïtés qu'on exploite à bon escient parfois. Les grandes ou plus petites expositions sont un terrain de choix pour cette approche bifide. Le « village espagnol » (« si exactement reconstitué qu'on oublie presque, quand descend l'ombre, qu'il s'agit d'un décor »)<sup>28</sup> à Barcelone en 1929 et le « centre régional » à Paris en 1937 représentent, à des degrés différents, le rapport d'artificialité qu'on entretient avec cette culture de l'authentique. De plus, cela ne gêne en rien que des initiatives fondées sur des démarches scientifiques côtoient des installations d'un pittoresque questionnable (en relation non pas avec sa fonction lors de l'exposition mais son impact sur le goût public, voire officiel). Toujours à Paris en 1937, où les traditions sont au cœur de l'exposition, les architectures du « centre régional » partagent la scène avec l'exposition des maisons rurales organisée à Porte Maillot par l'Organisation de la Santé de la SDN, ou encore avec la ferme et le village radieux que propose Le Corbusier dans le Pavillon des Temps Nouveaux. Pendant ce temps, le ve CIAM (qui se tient à Paris, sur le thème de « Logis et loisirs ») traite de l'« urbanisme rural », tandis que dans le premier congrès de folklore, qu'organise le musée national d'Arts et Traditions populaires à cette occasion, le sculpteur Joël Martel (le même qui avait créé les arbres en béton lors de l'exposition des Arts décoratifs

<sup>27</sup> *Ibidem*, pp. 193–194, 209.

<sup>28</sup> Georges Duthuit, « L'Exposition de Barcelone », *Cahiers d'art*, 4/ 8–9, 1929, pp. 369–374 ; 370.

de 1925) distingue entre un « régionalisme vrai » et une « architecture prétentieuse qui croît être régionale, parce qu'elle emprunte au régionalisme vrai des éléments pittoresques ». <sup>29</sup> En Roumanie, dans le cadre de l'annuel « Mois de Bucarest », le futur Musée du Village, ouvert en 1936 initialement en tant qu'exposition du « Village roumain », est présenté comme une attraction précédée en 1935 par le « quartier ancien » (reproduisant en carton des demeures traditionnelles urbaines du XVIII<sup>e</sup> et du début du XIX<sup>e</sup> siècles) et succédée, en 1937, par la « sensationnelle ville des nains » (la même année l'exposition de Paris abritait « Le Royaume de Lilliput ») et, en 1939, par l'exotique « village des Nègres ». <sup>30</sup> Conçue par le sociologue Dimitrie Gusti en collaboration avec Florea Stănculescu, l'exposition du « Village roumain » matérialise dix ans de travail des équipes interdisciplinaires du premier – ainsi, elle est fondée sur des bases strictement scientifiques, qu'elle aura vocation à préserver une fois transformée en musée ; pourtant, lors de son ouverture lors de l'édition de 1936 du « Mois de Bucarest », des figurants habitent les maisons paysannes. Paysans, nains, Noirs – les raisons sont différentes, mais la logique reste la même.

La surenchère de l'authenticité est partout. Au congrès de folklore qui se déroule en même temps que l'exposition de 1937 de Paris, Henri Pacon, nommé la même année architecte des bâtiments civils et palais nationaux, insiste sur le bienfondé du maintien des caractères folkloriques dans la demeure contemporaine (déplorant que les maisons actuelles « n'ont plus ni racine avec le sol, ni liaison avec la nature, ni rapports avec les couleurs du ciel », et concluant qu'il faut « rattacher l'homme moderne si tiraillé, lui redonner la religion humaine »), tandis que Louis Cheronnet, qui discourt sur « Le Folklore et les Loisirs ouvriers », donne l'exemple d'un concours permanent instauré par une société folklorique roumaine qui encourage « les efforts individuels en vue d'améliorer le confort dans la maison villageoise, de donner à celle-ci un aspect artistique ». Il s'agit donc d'introduire dans le temps présent les « survivances » d'une mémoire immémoriale (à l'affût de laquelle s'étaient lancés les modernistes les plus endurcis) afin de remédier aux maux de la vie moderne : les traditions ont leur place tant dans la vie quotidienne et ses loisirs (surtout le tourisme, c'est Cheronnet qui l'affirme), que dans la maison contemporaine. « Devons-nous demander aux artisans traditionnels de chercher par exemple des modèles de luminator, des caisses pour un appareil de T.S.F., des meubles en rapport avec l'exiguïté des appartements modernes etc... Des expériences très nombreuses nous incitent à répondre que les résultats obtenus sont heureux chaque fois qu'une alliance peut se produire entre un créateur (ou simplement un guide) et un artisan traditionnel », remarque Pierre-Louis Duchartre dans son intervention sur « L'Artisanat et la Vie moderne ». La notion d'authenticité devient une règle absolue de vie – au concours que cite Cheronnet, « il ne s'agit pas seulement de juger si une maison, la cour et le jardin qui l'entourent sont propres et soignés (une commission spéciale s'occupe également de cette question), mais avant tout de voir si la ménagère a arrangé convenablement les meubles, si ces meubles sont exécutés par le paysan lui-même, si les tapis qui sont pendus au mur sont jolis et durables, si le linge brodé l'a été avec goût. » <sup>31</sup>

<sup>29</sup> J. Martel, « Construction moderne et folklore », dans Publications du Département et du Musée National des Arts et Traditions Populaires, *Travaux du 1<sup>er</sup> Congrès international de folklore, tenu à Paris du 23 au 28 Août 1937, à l'Ecole du Louvre*, Tours, Arrault et Cie, 1938, pp. 373–376 ; 375.

<sup>30</sup> Voir plus sur le contexte roumain de la réappropriation du folklore dans la vie moderne dans mon article « Modernity in Context », dans Carmen Popescu, dir., *(Dis)continuities : Fragments of the Romanian Modernity of the First Half of the 20<sup>th</sup> Century*, Bucarest, Simetria, 2010, pp. 11–100.

<sup>31</sup> *Travaux du 1<sup>er</sup> Congrès international de folklore* : Henri Pacon, « Faut-il maintenir à la Maison des Caractères folkloriques ? » (pp. 364–368), Louis Cheronnet, « Le Folklore et les Loisirs ouvriers » (pp. 327–332), Pierre-Louis Duchartre, « L'Artisanat et la Vie moderne » (pp. 315–318).

IL N'EST DONC pas question de laisser cet art du peuple (et pour le peuple) de se développer à sa guise, car créateurs et bénéficiaires ont besoin d'être encadrés pour qu'ils respectent les normes conçues à leur usage. Mais si la position de Cheronnet ne fait que refléter les limites du discours social (et politique) du modernisme, ce type d'approche ne constitue pas la seule ambiguïté liée à la façon dont on comprend le rapport entre « cultures majeures » et « cultures mineures ».

Malgré l'ouverture manifeste prônée par cette approche et son intention d'établir un terrain fédérateur, même ses souteneurs les plus convaincus tombent dans des travers. Ainsi, ce volume de la série « Correspondances », initiée par l'IICI, et qui réunit quatre intellectuels emblématiques des territoires divers de la culture afin de montrer les liens forts qui les unit. Le pari du regard fédérateur est quelque-peu esquinté (voire plus), ainsi qu'en témoigne ce fragment tiré de la contribution de Rabindranath Tagore :

[...] l'Europe moderne, scientifique et puissante, a divisé le monde en deux. Ce qu'il y a de meilleur en Europe ne peut pas filtrer jusqu'à nous et nous atteindre en Orient [...] si par crainte nous lui témoignons l'hommage de notre respect, reconnaissons alors que nous descendons rapidement vers la profondeur même du malheur ; que rendre un tel hommage se rapproche de la barbarie primitive apportant des offrandes en sacrifice à quelque dieu assoiffé de sang.<sup>32</sup>

L'altérité des périphéries en général, et de l'Europe de l'Est et du Sud-Est en particulier (car elle constitue le point fort de la géographie culturelle du congrès de Prague) apparaît fondée sur leur retard par rapport au(x) centre(s) occidental(aux). C'est justement le retard entre ce qui fait des unes des « cultures majeures » et des autres (si jamais) des « cultures mineures ». Plus de soixante ans après le texte de Tagore, un autre Indien, Dipesh Chakrabarty, revient sur la même problématique, dont il change désormais l'issue (car l'Europe se voit ainsi provincialisée). Analysant les arguments qu'avance l'esprit occidental dominant pour justifier sa supériorité envers les autres cultures (notamment, dans ce cas celle indienne), Chakrabarty note l'altérité (dans ce cas – l'orientalité) et la ruralité.<sup>33</sup> Ce sont également les critères auxquels fait référence – par l'antithèse de l'absence – Henri Focillon quand il définit l'Occident dans sa contribution au volume de correspondance sur les civilisations : « la formule de sa civilisation est urbaine avant tout ».<sup>34</sup>

Dans ce contexte, il est difficile de savoir si le folklore est un manque à combler (pour l'Occident) vu ses vertus régénératrices ou une tare (pour les autres) qui dénonce une condition hors du système. Comme pour souligner ces ambiguïtés, l'éditorial du numéro spécial consacré aux « Problèmes de la révolution » de la revue espagnole d'architecture *A. C.* (très portée sur la récupération des traditions locales par la modernité) réunit tous ces retardés de la civilisation : ouvriers, paysans, primitifs. Écrit à la façon des textes manifeste de Le Corbusier, l'éditorial débute avec trois grandes photos – un ouvrier, un Africain noir et un paysan – qui illustrent les effets de l'ambient sur l'individu, les deux derniers étant l'exemple à suivre. « L'homme primitif vivait en plein air et soleil [...]. Un homme physiquement sain, apte pour la vie sociale et pour une formation mentale saine » ; « La campagne produit ses beaux types, physiquement et mentalement sains, malgré l'âge. Avec une hérédité magnifique, leur formation intégrale est due à l'aide de l'ambiance. »<sup>35</sup> Derrière l'Africain, une hutte en paille, à côté du paysan, dans une image à part, une ferme callée dans la géographie de son site – anticipent le graphique qui termine

32 Institut International de Coopération Intellectuelle, *Civilisations : Orient-Occident, génie du Nord-latinité. Lettres de Henri Focillon, Gilbert Murray, Josef Strzygowski, Rabindranath Tagore*, Paris, IICI: *Correspondance* n° 4, [1935], pp. 48–49.

33 Dipesh Chakrabarty, *Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference, with a new preface by the author*, Princeton et Oxford, Princeton University Press, 2008 [2000], p. 11.

34 *Civilisations : Orient-Occident, génie du Nord-latinité*, p. 159.

35 « Per una societat millor... », *A.C.*, 25 (1937), pp. 4–11. Le texte est reproduit d'après la version française publiée dans la revue.

l'article et qui montre « l'importance de la demeure dans l'ambiance ou se forme l'individu ». Quant à l'ouvrier, il est le déraciné, l'oublié dont la maison a entièrement perdu les vertus de l'abri primordial : « L'individu qui naît, vit et se développe dans les bas-fonds de la ville, doit refléter dans sa formation physique et morale les conditions catastrophiques de l'ambiance. »

A sa manière, Oprescu l'avait fait remarquer, avec son habituelle condescendance : « Rien de plus triste que certaines maisons d'ouvriers, souvent réduites à une seule chambre, toutes pareilles, toutes meublées misérablement et d'une façon identique, toutes sales, avec un pseudo-confort pire que tout ce qu'on peut trouver de primitif dans un village balkanique, exposé au moins à l'air et au soleil, placé au milieu de la nature. »<sup>36</sup>

„CULTURI MAJORE, CULTURI MINORE”. CÂTEVA REFLECȚII  
PE MARGINEA (GEO)POLITIZĂRII FOLCLORULUI ÎN PERIOADA INTERBELICĂ

LA ÎNCEPUTUL SECOLULUI al XX-lea, folclorul ocupă deja un loc (relativ) important în sfera culturii, interesând atât din punct de vedere al conceptului cât și din cel al istoriei și manifestărilor sale. Studiile științifice sunt tot mai numeroase (contaminând uneori și istoriografia artei), iar interpretarea elementelor sale de vocabular preocupă tot mai mult artiștii din zone culturale diferite (motivele lor fiind de asemeni diferite). Dar de abia după primul război mondial, folclorul se va impune ca un element esențial în discursul cultural. Pe de o parte, istoricii de artă îl includ ca teren de prospecție și unghi metodologic, care permite nu numai o analiză mai subtilă a mecanismelor de circulație și transferuri artistice, dar mai ales o viziune unificatoare a câmpului cultural. Pe de altă parte, în virtutea acestei viziuni văzute ca non-ierarhică, instituțiile internaționale responsabile cu recadrarea sferei culturale în sânul recent createi Societăți a Națiunilor acordă la rândul lor o deosebită atenție folclorului. Astfel, pe fundalul unei modernități asumate, acesta va fi mântuit cu abilitate ca instrument de strategii politizate ale culturii, dar și de tactici sociale.

Pornind de la titlul capitolului – „Cultură minoră și cultură majoră” – care deschide *Geneza metaforei și sensul culturii* a lui Blaga (1937), articolul explorează câteva din aspectele importante care au marcat discursul istoriografic al acestei perioade, de la Primul Congres de Folclor de la Praga (1928) până la Expoziția internațională de la Paris din 1937. (*Rezumat de C. Popescu*)



## Kunstgeschichte und Denkmalpflege. zu Bewertung der Architektur der 1950er Jahre – das evangelische Gemeindezentrum in Leverkusen-Opladen

*Christoph Machat*

FORSCHUNG UND LEHRE der Kunstgeschichte beschäftigen sich an allen Universitäten dieser Welt in der Regel mit den hochrangigen, bekannten Kunstwerken von internationaler und nationaler Bedeutung, vielleicht noch mit jenen, die für die regionale Geschichtsschreibung wichtig sind. Die frisch gebackenen Kunsthistoriker(i)nnen erleben daher mehr oder weniger herbe Enttäuschungen, wenn sie innerhalb eines staatlichen Denkmalamtes mit dem Berufsalltag konfrontiert werden. Dieser bietet die Auseinandersetzung mit den weit weniger berühmten, gleichwohl das jeweilige Gebiet prägenden Objekten des Kunst- und Baubestandes und fordert gleichzeitig bzw. erwartet eine Auswahl der erhaltenswerten Bauten, verbunden mit der fachlich begründeten Bewertung ihres Denkmalwerts. Von diesen Objekten haben die meisten der Berufsanfänger während ihres Studiums wenig mitbekommen, auch wenn an manchen kunst- oder bauhistorischen Instituten (in Deutschland) inzwischen Seminare und Übungen zu Problemen der Denkmalpflege eingerichtet worden sind. Die Erfassung und Bewertung des erhaltens- bzw. denkmalwerten Kunst- und Baubestandes erfordert natürlich umfassende Kenntnisse sämtlicher Epochen der Bau- und Kunstgeschichte, könnte (und sollte) daher als Teil des Studiums eingerichtet werden, zumindest im Zuge berufsvorbereitender Maßnahmen. Auch sollte das curriculum eines Denkmalpflegers mit der Erfassung und Bewertung innerhalb der wissenschaftlichen Inventarisierung und der Erstellung von Denkmallisten beginnen. Insofern ist es unserer Jubilarin Corina Popa sehr hoch anzurechnen, dass sie von Anbeginn des deutsch-rumänischen Projektes „Dokumentation des siebenbürgisch-sächsischen Kulturgutes“ (1992–1998) bereit war, mit ihren Studenten mitzuarbeiten und einige der Ortschaften zu erfassen und bewerten. Ihnen ist unter ihrer Leitung u.a. die Bearbeitung der Stadt Schäßburg zu verdanken, deren Ergebnisse in der Reihe der „Denkmaltopographie Siebenbürgen“, Band 4.1 veröffentlicht worden sind (und übrigens auch die Grundlage für die Nominierung und Aufnahme der Altstadt von Schäßburg in die Welterbeliste der UNESCO im Jahre 1999 gebildet hatten)<sup>1</sup>.

Der Prozess der Erfassung vor Ort, der Auswahl und Bewertung des Denkmalwerts ist freilich nicht rein wissenschaftlich zu begreifen. Er muss sich zwar wissenschaftlicher Methoden bedienen, doch ist er kultur- bzw. gesellschaftspolitisch bestimmt, nämlich von dem Denkmalbegriff, der in der Gesetzgebung des jeweiligen Landes festgeschrieben ist. Nach heutigem Verständnis wird in den meisten (nicht nur) europäischen Ländern das Baudenkmal als Dokument (gleich den Urkunden in Archiven) angesehen, als materielles Zeugnis seiner Entstehungszeit, dessen Aussage über Bauaufgabe, Form und Gestaltung, Materialien und Bautechnik wie die städtebauliche Einbindung von Bedeutung – und damit im öffentlichen Interesse – ist. Sind damit die Bewertungskriterien im Groben abgesteckt, natürlich immer vorausgesetzt, dass die Authentizität der Aussage gegeben und ablesbar ist, bleibt noch die Frage nach dem zeitlichen Limit der Auswahl. Wurden in der Vergangenheit zumeist einschlägige historische Ereignisse als Zeitgrenze postuliert (wie beispielsweise in Deutschland

<sup>1</sup> Christoph Machat (Hrsg.), *Denkmaltopographie Siebenbürgen 4.1. Stadt Schäßburg/Topografia Monumentelor din Transilvania 4.1. Municipiul Sighișoara* (Reihe/Seria Kulturdenkmäler Siebenbürgens 4/4.1), Köln 2002.

erst 1870–71, d.h. die Gründung des Nationalstaates, danach der erste und schließlich der zweite Weltkrieg), so sind vor dem Hintergrund der Ereignisse in der zweiten Hälfte des 20. Jh. und der auf den Wiederaufbau folgenden rasanten Entwicklung auf allen Ebenen diese Grenzen aufgehoben worden. Im Extremfall würde das bedeuten, dass z.B. ein gerade erst fertig gestelltes, monumentales Bauwerk eines namhaften Architekten als potentielles Baudenkmal zur Eintragung in die Denkmalliste vorgeschlagen werden könnte (was tatsächlich von der gesellschaftspolitisch dominierten Öffentlichkeit schon mehrfach versucht wurde). Um solches zu verhindern, wurde in der deutschen Gesetzgebung der wichtige Passus eingefügt, dass die in Frage kommenden Objekte bzw. Bauwerke einer abgeschlossenen Epoche angehören müssen. Das bedeutet im Klartext, dass für ihre Auswahl bzw. Bewertung wissenschaftlich fundierte Kriterien vorliegen müssen, deren objektive Ausarbeitung im Falle der jüngsten Vergangenheit nur über den erforderlichen zeitlichen Abstand gewährleistet ist. Betroffen waren – und sind nach wie vor – die Bauten der frühen Nachkriegszeit und bis zum Ende der 1950er Jahre, die bei der ab 1970 begonnenen Erarbeitung von Denkmallisten in den einzelnen Bundesländern noch nicht berücksichtigt wurden. Das gilt natürlich auch für die 1977 gestartete „flächendeckende Erfassung des erhaltenswerten Kulturgutes“ im Rheinland, nach deren Vorbild die bereits erwähnte Dokumentation des siebenbürgisch-sächsischen Kulturgutes konzipiert worden war<sup>2</sup>. Angesichts vieler, teils schmerzhafter und im Laufe der Jahre fortschreitender Verluste (durch Neugestaltung oder Abbruch) an charakteristischen Bau- und Kunstwerken dieser Epoche haben namhafte Bau- und Kunsthistoriker an Universitäten und Denkmalämtern damit begonnen, Baukunst und Städtebau der fünfziger Jahre wissenschaftlich zu untersuchen und über Publikationen und Tagungen darauf aufmerksam zu machen<sup>3</sup>. Inzwischen sind allenthalben die Bewertungskriterien festgelegt und die bedeutendsten Zeugnisse dieser Epoche in die Denkmallisten der Bundesländer eingetragen worden.

Der vorliegende Beitrag hat keineswegs die Absicht, diese Bewertungskriterien der Baukunst der 1950er Jahre vorzustellen und zu kommentieren. Sie sind in der erläuternden Beschreibung und Begründung zum Denkmalwert des kleinen evangelischen Gemeindezentrums in Leverkusen-Opladen enthalten, das in der vor dreißig Jahren erarbeiteten Denkmalliste der Stadt Leverkusen nicht berücksichtigt worden war. Der nahezu vollständige Wortlaut des Gutachtens und die Schilderung der mit der Feststellung des Denkmalwerts und seinen Folgen verbundenen Schwierigkeiten sollen darauf hinweisen, wie weitaus aufwendiger eine nachträgliche Unterschutzstellung eines Gebäudes werden kann. Vor dem Hintergrund des seinerzeit nach rheinischem Vorbild konzipierten Dokumentationsprojektes der siebenbürgischen Ortschaften stellt sich naturgemäß die Frage, wie heute in Rumänien mit den teils sehr qualitätvollen Zeugnissen dieser Epoche<sup>4</sup> umgegangen wird (?) – was zwar rhetorisch anmutet, gleichwohl aber auch als Aufforderung verstanden werden kann (und soll).

- 
- 2 Christoph Machat, „Siebenbürgen. Entvölkerte Dörfer vom Verfall bedroht! Zur Erfassung des deutschen Kulturerbes in Rumänien“. In: *Denkmalpflege im Rheinland* 10. Jahrgang, Köln 1993, Heft 3, S. 110–113. Vgl. auch C. Machat, „Vorbemerkungen zur «Denkmaltopographie Siebenbürgen»“/ „Considerații cu privire la «Topografia Monumentelor din Transilvania»“. In: *Denkmaltopographie Siebenbürgen* 4.1. (wie Anm. 1), S. 11–14.
  - 3 Eine erste bundesweite Dokumentation erschien in der Schriftenreihe des Deutschen Nationalkomitees für Denkmalschutz, Band 33: Werner Durth, Nils Gutschow, *Architektur und Städtebau der Fünfziger Jahre*. Bonn 1987; es folgte als Band 41 derselben Schriftenreihe: *Architektur und Städtebau der Fünfziger Jahre*. Ergebnisse der Fachtagung in Hannover 1990 (Hrsg. W. Durth, N. Gutschow), Bonn 1990.
  - 4 Als vor vielen Jahren der Verfasser dieser Zeilen gegenüber Kollegen in Bukarest geäußert hat, das Gebäude des Flughafens Băneasa sei ein eindeutiges Baudenkmal und müsse in die Denkmalliste aufgenommen werden, wurde er belächelt...

Zum Verständnis der juristischen und verwaltungsbedingten Schwierigkeiten sei vorausgeschickt, dass sich in Deutschland noch vor der Jahrtausendwende eine aus der Sicht der Denkmalpflege durchaus negative Problematik angebahnt hatte: Wegen der nicht aufhörenden Kirchaustritte aus den beiden großen Kirchen Deutschlands – evangelisch wie katholisch – sahen sich die Kirchenleitungen genötigt, über die Schließung einer größeren Zahl ihrer Gotteshäuser nachzudenken. Begründet wurde dies mit den nicht mehr ausreichend zur Verfügung stehenden Mitteln für Unterhalt und Pflege, und die angekündigte Neuordnung der Kirchengemeinden zwecks Auffassung „überflüssig“ gewordener Kirchengebäude (insbesondere der Nachkriegszeit) wurde – trotz Protesten aus allen Gesellschaftsschichten<sup>5</sup> – in den letzten Jahren Schritt für Schritt umgesetzt. So musste auch die evangelische Gemeinde von Opladen im Juni 2010 ihr Gemeindezentrum in der Humboldtstraße aus finanziellen Gründen schließen und hatte bereits Kontakte zu einem Investor geknüpft, das sehr günstig gelegene Grundstück (zwecks Abbruch und Neubau) zu veräußern. Auf den gleichzeitig gestellten Abbruchartrag des Gebäudes reagierte die sogen. Untere Denkmalbehörde innerhalb der Leverkusener Stadtverwaltung prompt und veranlasste eine gemeinsame Ortsbesichtigung mit dem Vertreter des Rheinischen Amtes für Denkmalpflege (der Verfasser dieser Zeilen). Während dieser eingehenden Begehung konnte nicht allein die hohe – eindeutig denkmalwerte – Qualität von Entwurf und Ausführung des Gebäudes festgestellt werden, sondern vor allem der ohne Eingriffe oder Veränderungen überkommene Originalzustand festgestellt werden. Die darauf folgende, erforderliche Recherche zur Baugeschichte des Gebäudes war von Erfolg gekrönt, da in den Bauakten der Stadt sämtliche Unterlagen lückenlos vorhanden waren, ergänzt durch die jeweiligen aktuellen Berichte in der Lokalpresse. Das daraufhin erstellte Gutachten als Begründung des Eintrages in die Denkmalliste der Stadt Leverkusen wird nunmehr wiedergegeben.

### *Geschichte*

DIE EVANG. KIRCHENGEMEINDE Opladen hatte ihren Kindergarten zum 1. September 1920 aus finanziellen Gründen schließen müssen, war jedoch am 21. Juli 1928 in der Lage, die Errichtung einer „Kleinkinderschule“, d.h. eines Kindergartens auf einem schmalen, lang gestreckten Grundstück im südöstlichen Teil der Humboldtstraße zu beantragen. Das Baugesuch wurde bereits im September 1928 genehmigt, der Bau 1929 fertig gestellt. Auf den querrchteckigen, zweigeschossigen Kopfbau an der Humboldtstraße mit Wohnungen des Hausmeisters und der Kindergärtner(in) folgte in der Grundstückstiefe der lang gestreckte, teilunterkellerte und nahezu vollständig durchfensterte Hauptbau mit den Gruppenräumen und einem schmalen Toilettenanbau an der Nordseite. Der gesamte Bau wurde in damals sehr moderner, fortschrittlicher Holzbauweise von den „Kölner Holzbau-Werken“ GmbH ausgeführt.

Erste Reparaturarbeiten nach starken Kriegsbeschädigungen des Hauptbaus, wie die Aufmauerung des Sockelgeschosses und Anbringung eines Notdaches über den teils eingestürzten Gruppenräumen konnten 1946 behoben werden. Die Gruppenräume wurden anschließend unter Verwendung der vorhandenen Materialien wieder aufgebaut, allerdings unter Veränderung der Fensteröffnungen.

Die danach stetig wachsende evang. Gemeinde hatte einige Jahre ihre Gottesdienste in den Räumen des Kindergartens feiern müssen, sich jedoch bald dazu entschlossen, unter Nutzung des nördlich anschließenden Kinderspielplatzes den jungen Opladener Architekten Georg Schollmayer mit dem Bau eines Gemeindezentrums zu beauftragen, unter Einbeziehung der vorhandenen Gebäude des Kindergartens. Mit Bauschein vom 25.06.1954 wurde mit den Bauarbeiten begonnen,

5 Z.B. während einer Tagung des Deutschen Nationalkomitees für Denkmalschutz mit Vertretern von Kirche, Politik und Denkmalpflege im Jahr 2000 in Erfurt, veröffentlicht als Band 63 der Schriftenreihe: Nichts für die Ewigkeit? *Kirchengebäude zwischen Wertschätzung und Altlast*. Bonn 2001.



1 Gemeindezentrum  
Opladen  
Humboldtstraße.  
Ansicht von  
Nordwesten  
*Centrul comunității  
din Humboldtstraße  
Opladen. Vedere din  
nord-vest*

2 Gemeindezentrum  
Opladen  
Humboldtstraße.  
Ansicht von  
Südwesten  
*Centrul comunității  
din Humboldtstraße  
Opladen. Vedere din  
sud-vest*

am 9. Oktober 1955 konnte das neue Gemeindezentrum mit einem feierlichen Gottesdienst in Benutzung genommen werden. Die architektonische Gesamtkonzeption bzw. die räumliche Funktionalität des wohl durchdachten Gemeindekomplexes haben sich ohne Eingriffe oder Veränderungen bis 2009 bewährt.

### *Baubeschreibung*

DER ARCHITEKT HAT die sicher nicht einfache Bauaufgabe, auf einem verhältnismäßig kleinen Grundstück und unter Einbeziehung eines vorhandenen Gebäudes ein Gemeindezentrum mit all den erforderlichen Räumlichkeiten, wie Kirchensaal und Gruppen- sowie Neben- bzw. Betriebsräumen meisterhaft gelöst. So hat er den schmalen Anbau an der Nordseite des Kindergartens zu Wasch- und Toilettenräumen umgebaut, daran etwa mittig den Turm gesetzt, als Verbindungsglied gleichermaßen zum Kindergarten und dem nördlich anschließenden Kubus des Kirchensaales, der an der Ostseite über die Flucht des Kindergartens hinausgeschoben und über einen Nebeneingang an der Rückseite des Kindergartens zugänglich ist. Zur Humboldtstraße ist der Saalbau rückversetzt, um vor dem westlichen Haupteingang zum Gemeindezentrum einen hofartigen Raum, einen Vorplatz zu schaffen. Dieser wird auf der nördlichen (linken) Seite von dem eingeschossigen, vorgezogenen Baukörper mit Gruppenräumen begrenzt (Abb. 1), der seinerseits an der Nordseite des Saalbaus weitergeführt ist, an der südlichen (rechten) Seite von dem ebenfalls eingeschossigen, halbrunden Verbindungsbau zum Wohnhaus des Kindergartens (Abb. 2). Die bewusste Höhenstaffelung der flankierenden eingeschossigen Baukörper zum Hauptbau des Kirchensaales und zum Turm als dominierendes Element der Gesamtkomposition wird von den leicht vorkragenden Flachdächern horizontal zusätzlich betont. Jenes über dem linken Gruppenraum ist nahezu frei schwebend bis über den Haupteingang vorgezogen, lediglich von einer schlanken Stütze getragen (Abb. 3). Seine Rundung entspricht jener des (gegenläufigen) rechten Verbindungsbaus und betont damit gestalterisch wie optisch die „einladende“ Öffnung bzw. Offenheit des Gemeindezentrums, was von der nahezu durchgehenden Verglasung der beiden Seitenbauten oder der zweiflügeligen Glastür des Haupteingangs zusätzlich untermauert wird. Umso sparsamer sind die Öffnungen im oberen Bereich des Kirchensaales, die in einer Reihung von sehr schmalen, hochrechteckigen Fensterschlitzern an der West-, Nord- und Südseite angebracht sind (Abb. 4) und in Dreiergruppen an der West- und Ostseite des Turmobergeschosses wiederkehren. Dessen beide andere Seiten zeigen breite, über zwei Geschosse reichende und sich nach oben verjüngende Glasfenster mit gedrücktem Dreiecksabschluss. Die Belichtung des nördlich an den straßenseitigen Konfirmandenraum anschließenden Jugendraumes erfolgt über Glasbausteinkonstruktionen, wie sie auch an den beiden hohen Fensteröffnungen des Chorraumes sowie an den Toilettenanlagen zu finden sind.

Die gleiche, durchgängig stilistisch einheitliche Gestaltung des Gebäudes ist auch im *Gebäudeinnern und seiner Ausstattung* festzustellen.



Von der Humboldtstraße aus, dem Westeingang zum Gemeindezentrum ist die Gesamtkonzeption des architektonischen Entwurfs eindrucksvoll ablesbar: Der zwischen südlichem Kindergartengebäude und den Neubauten eingefügte Turm und Glockenträger ist ein verbindendes, gleichzeitig dominierendes, symbolisches Element der Gesamtkonzeption der Gesamtanlage, an der nördlich der Kirchensaal anschließt, zum westlichen Eingangsbereich an der Straße durch den vorgezogenen, eingeschossigen Jugendraum und den schwungvollen, halbrunden, ebenfalls eingeschossigen Verbindungsraum zum Wohnhaus des Kindergartens in der Höhenstaffelung zusätzlich betont. Sämtliche baulichen Details, wie die Flachdächer, die hochrechteckige, an den straßenseitigen Bauten größtenteils durchgehende Verglasung sowie der über die geschwungene, von einer schlanken Stütze getragene Überdachung des Haupteingangs sind charakteristische stilistische Elemente der Architektur der 1950er Jahre, die auch in der Gestaltung des Innern – Türenbeschläge, Fenster, Bodenbeläge, Treppenhausgestaltung oder Verkleidungen der Heizkörper (Abb. 5) – wiederkehren und bis heute erhalten geblieben sind. Die gleiche architektonische Konzeption zeigt sich auch an der parabolischen Öffnung der Empore im Gemeindesaal (Abb. 6), deren erhaltene Brüstungsverkleidung mit Welleternit ein besonders charakteristisches Dokument jener Zeit ist. Besonders hervorzuheben sind die originalen Fenster der beiden Gruppenräume zur Humboldtstraße mit ihren Ätzungen (Abb. 7), die selten gut erhaltene Zeugnisse der von Anbeginn geplanten künstlerischen Gestaltung und damit des bau-künstlerischen Anspruchs darstellen.

#### *Beurteilung des Denkmalwertes*

DIE AUSGEWOGENE BAUKÜNSTLERISCHE, gleichwohl sehr zweckmäßige Gesamtkonzeption der Anlage ist ein für die Architektur und Baukunst der 1950er Jahre charakteristisches Zeitdokument, das – ein überaus seltenes Beispiel- über die Jahrzehnte hinweg unverändert erhalten geblieben ist, einschließlich der größtenteils noch originalen Details von Ausstattung und künstlerischer Gestaltung der Erbauungszeit 1954–55. Das Gemeindezentrum ist ein Baudenkmal im Sinne des § 2 des DSchG NW (Denkmalschutzgesetz Nordrhein-Westfalen, darin enthalten die Begriffsbestimmungen zum Denkmalwert). Es ist bedeutend für die Geschichte des Menschen, als Gemeindezentrum für Städte und Siedlungen, erhaltenswert aus wissenschaftlichen, insbesondere bau- und kunstgeschichtlichen Gründen.

Auf der Grundlage dieses Gutachtens war der Antrag des Rheinischen Amtes für Denkmalpflege auf Eintragung des Gemeindezentrums in die Denkmalliste der Stadt Leverkusen nur noch eine Formsache. Er wurde freilich vorerst verwaltungsintern (unter Einfluss des Stadtrates) nicht vollzogen, weil die Vertretung der Opladener Gemeinde in der inzwischen öffentlich (in den Medien) geführten Diskussion nach wie vor einen Verkauf des sehr günstig gelegenen Grundstücks mit Abbruch der Baulichkeiten bevorzugte, statt einer Umnutzung unter Erhalt der Gebäude – wie von der freikirchlichen Gemeinde Opladens angeboten – zuzustimmen

- 3 Gemeindezentrum Opladen, Haupteingang von der Humboldtstraße  
*Centrul comunității din Opladen.*  
*Intrarea principală din Humboldtstraße*
- 4 Gemeindesaal nach Osten, Altarbereich  
*Sala comunității spre est. Zona altarului*



- 5 Jugendraum zur  
Humboldtstraße  
*Sala tinerilor spre  
Humboldtstraße*
- 6 Gemeindesaal,  
Empore  
*Sala comunității.  
Tribuna*

(als logische Folge der Eintragung)<sup>6</sup>. Der 2010 gestellte Abbruchartrag konnte seitens der Verwaltung freilich negativ beschieden werden, doch musste die Bezirksregierung Köln als Obere Denkmalbehörde eingeschaltet werden, die auf einer grundsätzlichen Aussprache aller Beteiligten bestand. Die Eintragung des Gemeindezentrums in die Denkmalliste konnte schließlich zum 22.11.2010 vorgenommen werden. Gegen diesen Eintragungsbescheid hat daraufhin die Gemeindevertretung Klage beim Verwaltungsgericht Köln<sup>7</sup> eingereicht<sup>8</sup>. Diese Klage ist vom Verwaltungsgericht vor kurzem abgewiesen worden, wodurch die Eintragung rechtskräftig geworden ist und die Gebäude erhalten bleiben. Man kann nur hoffen, dass die vielen denkmalwerten Details bei der Umnutzung durch die freikirchliche Gemeinde berücksichtigt und erhalten werden.

ISTORIA ARTEI ȘI PROTECȚIA MONUMENTELOR. EVALUAREA ARHITECTURII ANILOR '50  
AI SEC. 20 – CENTRUL EVANGHELIC DIN LEVERKUSEN-OPLADEN

DIFERENȚA ÎNTRE STUDIUL istoriei artei și realitatea meseriei – de exemplu la o direcție de monumente – este foarte mare, absolvenții de obicei nefiind instruiți să se ocupe cu clădirile ce alcătuiesc majoritatea fondului construit, să selecteze cele de valoare patrimonială și să justifice evaluarea. Pregătirea pentru meserie fiind deci foarte importantă, este meritul Corinei Popa de a fi acceptat includerea, împreună cu studenții ei, în echipele de lucru din cadrul proiectului româno-german de documentare a patrimoniului săsesc din Transilvania (1992–1998), prelucrând, printre altele, municipiul Sighișoara (publicat în seria „Topografie monumentelor din Transilvania”). Evaluarea

- 6 Aus diesem Grund wurde der Problemfall in den fünften Band der von ICOMOS International veröffentlichten weltweit gefährdeten Baudenkmäler aufgenommen: „Heritage at Risk World Report 2008–2010” on *Monuments and Sites in Danger*, herausgegeben von Christoph Machat, Michael Petzet, John Ziesemer. Berlin 2010, S. 69.
- 7 Im Gegensatz zu anderen Bundesländern ist die Klage gegen die Eintragung eines Objektes in die Denkmalliste in Nordrhein-Westfalen möglich.
- 8 Worauf das Rhein. Amt für Denkmalpflege den Fall erneut in die öffentliche Diskussion eingebracht hat: Christoph Machat „Das evangelische Gemeindezentrum in Leverkusen-Opladen. Ein gefährdetes Denkmal”. In: *Denkmalpflege im Rheinland* 28. Jahrgang Nr. 2, Essen 2011, S. 91–92.



7 Jugendraum, Fenster  
zur Humboldtstraße  
Sala tinerilor.  
Fereastră spre  
Humboldtstraße

și justificarea valorii patrimoniale a clădirilor nu este doar științifică, ci depinde de noțiunea de monument istoric, definită în legislația în vigoare a țării respective, care curpinde și limita în timp a perioadelor de studiat. Proiectul de documentare a patrimoniului săsesc fiind conceput după metoda de inventariere din Renania, el încă nu cuprindea perioada postbelică a anilor cincizeci ai secolului 20. Între timp, legislația germană nu mai impune limite în timp, doar condiția ca obiectele să aparțină unei perioade încheiate, în evoluția ei – pentru a putea elabora criterii științifice de evaluare. Pierderi destul de mari din patrimoniul perioadei postbelice au condus la acceptarea evaluării științifice a acestei perioade în Germania și includerea celor mai importante obiecte pe listele de monumente. Cât de anevoios poate fi un proces de evaluare și includere pe lista monumentelor – ulterior acțiunilor sistematice de listare – este prezentat în acest mic studiu de caz pentru o clădire a anilor cincizeci, nu fără intenția de a sugera importanța disputei științifice și a selecției obiectelor din această perioadă și pentru România. (*Rezumat de Chr. Machat*)



## Autorii

**Acad. Răzvan Theodorescu**, Academia Română, președintele secției Artă, Arhitectură și Audiovizual

**Acad. Marius Porumb**, Academia Română, directorul Institutului de Arheologie și Istoria Artei, Cluj-Napoca

**Dr. Adrian Guță**, profesor, Facultatea de Istoria și Teoria Artei, UNARTE, București, decan

**Dr. Nicolae-Șerban Tanașoca**, profesor, directorul Institutului de Studii Sud-Est Europene, București

**Dr. Günter Paulus Schiemenz**, profesor, Universitatea din Kiel

**Dr. Vlad Bedros**, lector, Facultatea de Istoria și Teoria Artei, UNARTE; cercetător la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”, București

**Dr. Daniela Marcu Istrate**, arheolog independent, Brașov

**Mihnea Mihail**, istoric de artă, doctorand, Școala doctorală UNARTE

**Adriana Stroe**, istoric de artă, INP, București

**Aurelian Stroe**, istoric, INP, București

**Oana Iacubovschi**, istoric de artă, doctorand, Școala doctorală UNARTE; cercetător la Institutul de Studii Sud-est Europene, București

**Dr. Constanța Costea**, istoric de artă, București

**Dr. Marina Sabados**, istoric de artă, București

**Dr. Tereza Sinigalia**, profesor, Facultatea de Arte Plastice, Decorative și Design, Universitatea de Arte „G. Enescu”, Iași

**Dr. Ioana Iancovescu**, istoric de artă, București

**Dr. Ruxandra Lambriu**, lector, Departamentul de Filologie Rusă și Slavă, Facultatea de Limbi și Literaturi Străine, Universitatea din București.

**Cristina Cojocaru**, istoric de artă, doctorand, Școala doctorală UNARTE; cercetător la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”, București

**Dr. Grațiela Grigoriu**, istoric de artă, București

**Dr. Ioana Măgureanu**, asistent, Facultatea de Istoria și Teoria Artei, UNARTE

**Dr. Ioana Beldiman**, conferențiar, Facultatea de Istoria și Teoria Artei, UNARTE

**Dr. Ada Hajdu**, asistent, Facultatea de Istoria și Teoria Artei, UNARTE

**Dr. Carmen Popescu**, istoric de artă, cercetător independent, Paris

**Dr. Christoph Machat**, istoric de artă, vicepreședinte al Comitetului național german ICOMOS, Köln

