

STUDII ȘI
CERCETĂRI
DE
ISTORIA ARTEI

SERIA
ARTĂ PLASTICĂ

TOMUL 13

2

1966

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACȚIE

ACAD. PROF. GEORGE OPRESCU — *redactor responsabil* ;
PROF. MARCEL BREAZU ; FLOREA BOBU FLORESCU ; ACAD.
ION JALEA ; ACAD. PROF. MIHAIL JORA ; ECATERINA OPROIU-
MURGESCU ; AMELIA PAVEL — *secretar științific de redacție* ;
PROF. MIHAI POP ; MIRCEA POPESCU — *redactor responsabil
adjunct* ; PROF. ZENO VANCEA ; PROF. VIRGIL VĂTĂȘIANU,
membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste
România.

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp
a revistei reînnoiți abonamentul dv. pe anul 1967.

În țară, abonamentele se primesc la oficiile poștale, agen-
țiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții.

Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la
CARTIMEX, București, Căsuța Poștală 134—135 sau
la reprezentanții din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum
și orice corespondență, se vor trimite Comitetului de redac-
ție al revistei pe adresă: Calea Victoriei, 11, București.

APARE DE 2 ORI PE AN

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

SERIA ARTĂ PLASTICĂ

Tom 13

Nr. 2

S U M A R

	Pag.
Tradiții ale istoriei și criticii românești de artă (<i>Răzvan Theodorescu</i> : arta veche românească; <i>Radu Bogdan</i> : secolul al XIX-lea; <i>Amelia Pavel</i> : secolul al XX-lea)	159
Acad. Prof. G. OPRESCU, Noi documente privind personalitatea lui Pallady	173
LOUIS HAUTECŒUR, Artistul între vis și realitate	181
PAUL PETRESCU, Semnele solare în arta populară din România	187
SORIN ULEA, Datarea frescelor bisericii mitropolitane Sf. Gheorghe din Suceava	207
VASILE DRĂGUȚ, Un zugrav din Transilvania secolului al XV-lea: Ștefan de la Densuș	233

NOTE ȘI DOCUMENTE

PAVEL CHIHAIA, Date noi despre începuturile mănăstirii Govora	247
RADU POPA, Cîteva observații asupra mănăstirii Golia din Iași	253
ELENA MATEESCU, Theodor Buiucliu (1837—1897)	258
EMILIA ARMEANU, Din istoricul Pinacotecii din Iași (1860—1892)	263
IOAN SPIRU, Activitatea lui Luchian și Artachino ca pictori de biserică	269
PETRE OPREA, Pseudonimele unor cronicari plastici (1875—1930)	270
PIA VERA ANASTASIU, Studiu comparativ între lucrările «Evreul cu caftan» de la muzeele de artă din Cluj și București iscălite «Gri-gorescu»	273
IOSIF E. NAGHIU, Contribuții la biografia pictorului Octavian Smigelschi	285
ION DRĂGOESCU, Motivul «bănuț» în ornamentica broderiilor de port din Mărginimea Sibiului	286
GHEORGHE ALDEA-SARAI, Un artist popular din secolul trecut	292
RECENZII	297
Repertoriu de expoziții	299
Index alfabetic	303





inv. II.53 (legat 1/13/1966)

de RĂZVAN THEODORESCU (arta veche românească)
RADU BOGDAN (secolul al XIX-lea)
AMELIA PAVEL (secolul al XX-lea)

Rolul tradiției, important în orice domeniu științific, are în cel al științelor sociale, și în cel al istoriei artelor îndeosebi, un caracter creator. Experiențele acumulate de înaintașii noștri s-au format în preajma acelorași valori ale culturii naționale și universale, pe care noi, ca și ei, le prețuim, străduindu-ne a ne lămuri temeiurile acestor prețuiri și a le împărtăși și altora. Ca experiențe științifice ele se deosebesc de ale noastre de multe ori. Dar în domeniul nostru de cercetare, experiența științifică este în același timp și o experiență umană, care angajează cele mai adânci resorturi ale firii. Pe această latură, experiența predecesorilor valoroși, mărturie a frământărilor epocii lor, ni se înfățișează ca o verigă la care nu putem să nu ne racordăm și a cărei substanță stă la temelia nu numai a gândirii, dar și a sensibilității noastre, a gustului nostru.

Existența acestui proces de continuitate, care garantează soliditatea și originalitatea unei culturi, este subliniată în expunerea tovarășului Nicolae Ceaușescu cu privire la îmbunătățirea organizării și îndrumării activității de cercetare științifică: « în decursul timpului, din rîndul poporului nostru s-au ridicat personalități remarcabile care și-au închinat întreaga viață, talentul, energia, puterea de creație, științei românești, propășirii țării, eliberării sociale și naționale a poporului, îmbunătățirii condițiilor sale de viață ». « Cercetătorii și oamenii noștri de știință au continuat și dezvoltat cu succes tradițiile progresiste ale înaintașilor, au dus mai departe ceea ce a creat valoros poporul nostru în trecut în acest domeniu... ».

Prin istoriografia de artă sistematică, sau prin critica publicistică ne-a rămas cîte ceva din dialogul fiecărei epoci cu opera de artă. Am încercat să spicuim din contribuțiile trecutului pe cele mai caracteristice: din domeniul științific mai întîi, din cel al criticii apoi.

Fenomen de o complexitate încă insuficient evidențiată și cu o evoluție de mai multe ori milenară pe teritoriul românesc, arta veche a stat în chipuri diferite în atenția aproape a tuturor celor ce s-au aplecat asupra procesului dezvoltării istorice a comunităților omenești din aceste părți ale lumii. Ca un reflex evident al unui interes comun — la începuturile sale chiar nediferențiat în ceea ce privește obiectul și criteriile de investigație — istoriografia de artă veche din România a urmat, în linii mari, o cale similară celei străbătute de ansamblul istoriografiei noastre, înțelegînd prin aceasta din urmă istoricul cercetării, sub multiple aspecte, a realităților trecute și prezente. Mai mult decît atît — și ne aflăm aici în fața unei situații întrucîtva specifice științei istorice românești de la sfîrșitul veacului al XIX-lea și de la începutul secolului nostru —, cei dintîi istorici români ai artei vechi demni de acest nume au coincis mai de fiecare dată cu reputați arheologi, « preistoricieni », clasiști sau medievști, cercetători de adîncă erudiție completată de un vast orizont de istoria culturii, numele lui Odobescu, Pârvan sau Iorga fiind, credem, suficiente întru ilustrarea acestei împrejurări.

Interesul pentru monumente vechi al căror conținut artistic nu era încă realizat, însă a căror valoare istorică juca un rol destul de însemnat în stimularea conștiinței de

neam și mai apoi naționale, coboară pînă la erudiții moldoveni și munteni ai veacului al XVII-lea, pentru a îmbrăca mai tîrziu, la literații zorilor veacului trecut, haina romantică a temei «ruinurilor», cîntare a unor monumente cunoscute aproape de fiecare dată în mod direct.

Abia emulația cercetărilor istorico-arheologice, nesistematice însă relativ numeroase, ca și legăturile tot mai strînse cu alte arii de cultură în care cercetarea estetică asupra trecutului începuse dintr-o perioadă anterioară, au făcut ca latura artistică a vechilor monumente să fie relevată și interpretată la nivelul epocii, ajungîndu-se în cea de-a doua parte a veacului al XIX-lea la un adevărat studiu de *Kunstarcheologie*, de cercetare încă nediferențiată, arheologică și artistică, a vestigiilor materiale, în spiritul cercetărilor contemporane din întreaga știință europeană.

Reprezentantul principal al acestei etape, în același timp întemeietor de fapt al studiilor de istoria artei în cultura noastră — l-am numit pe Alexandru Odobescu — este cel dintîi în ordine cronologică dintre înaintașii a căror moștenire, izvorîtă dintr-o cunoaștere superioară a fenomenului estetic local și universal, trebuie să stea în atenția analizei și valorificării creatoare. Multilateralul învățat și om de condei care a fost Odobescu ne-a lăsat în cele cîteva scrieri ale sale închinată direct fenomenului estetic ¹ mărturia unui viu interes teoretic și practic pentru cunoașterea trecutului artistic, mergînd de la «hîrburile de oale vechi» pînă în contemporaneitate. Mai mult, și aici rezidă importanța unei cunoașteri aprofundate a operei de istoric de artă a lui Odobescu, el discută, mai temerar chiar decît urmașii săi, aspecte din istoria artelor atingătoare de nivelul generalizărilor fecunde și originale, dezbate probleme pe atunci, în aproape egală măsură ca și astăzi, actuale. E un loc comun faptul că nu numai din punct de vedere metodologic dar și pentru înțelegerea dialectică a oricărei evoluții în artă periodizarea este necesară fiecărei cercetări, și lucrul l-a înțeles, cel dintîi în acest domeniu, Odobescu, căruia îi datorăm prima încadrare cronologică științifică — cu lacunele inerente momentului alcătuirii ei — a monumentelor noastre vechi, împletind cunoașterea lor istorică cu aceea artistică. Cu o intuiție remarcabilă savantul vorbește de antecedentele artei vechi, în care știe să distingă «pînă la un oarecare punct, un adevărat stil românesc», în termeni care își păstrează și astăzi întreaga valabilitate științifică pentru cercetătorul din domeniul încă nou al studierii artei noastre din momentele de fundamentală însemnătate ale formării poporului român. Cu acest prilej Odobescu remarcă cu o largime de orizont nedovedită, cu rare excepții, de ceilalți istorici ai artei noastre vechi: «...nu știm dacă într-o zi, cînd nouă descoperiri, cînd nouă cercetări vor fi elucidat mai bine regiunile antice ale istoriei și ale artei din țara noastră, nu știm dacă atunci nu vom da peste unele urme care vor lega geniul clasic al antichității greco-romane și fantazia aspră a barbarilor cu spiritul care a domnit și domnește încă în estetica poporului nostru» ². Pentru orice specialist de astăzi intuiția din 1872 a lui Odobescu își păstrează încă unele elemente ipotetice pe care abia cercetările în curs vor avea darul a le aduce deslușirea.

Observînd, acum un veac încă, caracterul românesc al unei arte căreia îi căuta antecedentele, primul nostru istoric de artă atingea și problema, atît de actuală și acum, a ceea ce denumim «specificul național». Afirmîndu-l în general («fiecare seminție umană... are în geniul său un mod special de a concepe și de a produce frumosul artistic» ³), Odobescu are totodată meritul — deosebit în acea epocă — de a nu fi căzut în interpretări excesive, «românizante» cu orice preț și naționaliste, subliniind însemnătatea împrumuturilor artistice din ariile învecinate și aceea a cunoașterii artei popoarelor cu care am intrat în contact de-a lungul istoriei, pentru mai buna înțelegere a aportului specific și a locului celei românești. De altfel, efortul acestor încadrări ale artei de pe teritoriul țării sale în ansamblul fenomenului estetic universal a caracterizat permanent gîndirea și scrisul lui Odobescu, fie că se referea la arta «preistorică», fie, mai cu seamă, că avea în vedere pe aceea clasică în cursurile universitare adunate în binecunoscuta *Istorie a archeologiei*, «una din primele

¹ Viitorul artelor în România (conferință ținută în 1851 la Paris, al cărei text a fost publicat postum), *Artele din România în periodul preistoric* (1872), *Istoria archeologiei* (apărută în 1877, cuprinzînd lecții ținute în 1874–1875).

² A. I. ODOBESCU, *Opere*, vol. II, E.S.P.L.A., București, 1955, p. 87.

³ *Ibidem*, p. 89.

opere ale erudiției românești în spirit modern »⁴, sau în paginile de alertă și savantă literatură atât de caracteristice scriitorului. Era firesc ca viziunea-i de istoric al culturii să-l ducă pe acesta și spre latura — încă deficitară în strădania unora dintre specialiștii de azi — a împletirii preocupărilor stricte de istoria artei plastice cu aceea pentru domeniile conexe (istorie, literatură ș.a.m.d.), metodă rodnică ce-și are rădăcinile în concepția iluministă, curentă și în veacul trecut, a unui Winckelmann, pentru care îmbinarea studierii « literare » cu aceea artistică a unui monument era o condiție prealabilă a încadrării oricărei cercetări de arheologie și de istoria artei în criteriul experimental-evoluționist.

Preocupat de arta veche, Odobescu s-a apropiat cu interes și de aceea mai recentă, stabilind unele trăsături de unire între cele două domenii, urmărind într-un neașteptat spirit dialectic evoluția noțiunii de « frumos », din vechime pînă în vremea sa, combătînd totodată ideea falsă a unui « ideal estetic convențional », imuabil, denunțînd eclectismul dominant în unele sectoare ale activității artistice de la mijlocul veacului trecut (din arhitectură, de pildă) și afirmînd cu luciditate rolul generației sale în dezvoltarea artistică românească: « avem asupra-ne mai mult decît grija de a ne bucura la nașterea acelor arte (a artelor române — R. Th.); avem a le pune temeliile ! »⁵.

După ceea ce am denumi, convențional, « etapa erudită » a abordării încă nediferențiate a monumentului strict arheologic și a celui de artă, a discutării materialului cu bogăția de informații oferită de un Odobescu, un nou moment în studiile de istoria artei vechi din România îl marca pragul veacului nostru ce deschidea totodată « etapa sintetică » a privirilor de ansamblu asupra evoluției artistice a teritoriului românesc în epoci mai întinse ale istoriei. Așa cum se știe, în chiar arheologia și în istoriografia europeană de artă de la începutul secolului al XX-lea, limitele și zonele de interferență ale celor două discipline istorice nu erau încă limpezi, cercetarea estetică și din punctul de vedere precumpănitor al formelor artistice a unor elemente de cultură materială abia începînd să se facă paralel cu eforturile de sinteză și de valorificare istorico-arheologică a culturii din diferite epoci și zone. În acest climat avea să abordeze un material din ce în ce mai mult îmbogățit în cursul cercetărilor și încadrat cronologic din comuna primitivă pînă la începuturile evului mediu, un învățat de talia lui Vasile Pârvan, ale cărui merite în descifrarea unei estetici primitive în străvechea noastră cultură materială au fost abia în ultimul timp subliniate⁶.

Dacă în discutarea teoretică a unor aspecte ale fenomenului artistic, cercetătorul în a cărui concepție se împleteau eclectic ecouri neo-kantiene și elemente de gîndire neo-hegeliană a eșuat în interpretări idealiste (cum ar fi, de pildă, în problema ritmului și a « stilurilor ritmice plastice »), pe planul interpretărilor concrete ale unor realități artistice din epoci mai vechi, Vasile Pârvan a marcat un moment de seamă. Creator, mai ales în paginile *Geticeii*, al unui limbaj modern de discutare estetică a materialului arheologic, el a pus pentru prima oară în termeni limpezi în istoriografia noastră de artă veche problema, intuită doar de Odobescu, a unei continuități stilistice din comuna primitivă pînă în momentul final al etnogenezei, problemă majoră din istoria culturii a cărei deplină lămurire, pe baza unui material documentar infinit mai bogat, stă încă imperios în sarcina prezentului. Totodată, în 1922, Pârvan indica, într-o puțin întinsă lucrare de sinteză asupra originilor civilizației românești⁷, « marea serie a problemelor stilistice » din mai multe perioade ale istoriei noastre, ce urmau a fi dezbătute și care — trebuie adăugat — se află astăzi toate în curs de cercetare.

În același an însă, apărea și cea dintîi operă de sinteză asupra artei vechi românești, datorată lui Nicolae Iorga și, parțial, lui George Balș⁸, două nume ce ilustrează deplin, chiar dacă în chipuri diferite, conținutul etapei la care ne referim. Aci, ca și în alte contribuții ulterioare, cel mai multilateral om de cultură român se apleacă asupra artei noastre vechi începînd cu momentul constituirii statului feudal, cu aceeași lărgime de orizont,

⁴ TUDOR VIANU, în A. I. ODOBESCU, *op. cit.*, vol I, p. 56.

⁵ A. I. ODOBESCU, *op. cit.*, vol. II, p. 20.

⁶ RĂZVAN THEODORESCU, *Problèmes de l'art ancien dans l'œuvre de Vasile Pârvan*, în *Revue roumaine d'histoire de l'art*, tome II, 1965, p. 53—66.

⁷ V. PÂRVAN, *Sulle origini della civiltà Romana*, Roma, 1922.

⁸ N. IORGA et G. BALȘ, *Histoire de l'art roumain ancien*, Paris, 1922.

care fusese proprie lui Pârvan în abordarea artei primitive. Partea cea mai cuprinzătoare a sintezei, scrisă de Iorga, este dedicată acelor probleme pe care le considerăm și astăzi majore: stabilirea unei cât mai judicioase periodizări, în consens cu dezvoltarea societății medievale, sublinierea interdependenței artei populare cu cea cultă în sensul împrumuturilor reciproce și a rolului fiecăreia în lămurirea evoluției celeilalte, căutarea « factorilor de sinteză » din vechea noastră artă, a influențelor — uneori, e drept, exagerate de învățat —, deslușirea raporturilor intime dintre monumente și istoria ridicării lor sau dintre fenomenul de artă plastică și cel literar ⁹.

Mergînd mai departe pe drumul lui Odobescu, Iorga notează însemnătatea evoluției artistice locale, a stabilirii unei continuități, chiar pentru etapele mai puțin cunoscute de la începuturile artei medievale, ca și a unei unități în dezvoltare, subliniată mai ales în ultima parte a sintezei prin urmărirea comună a artei teritoriilor românești, fără deosebire. Prin chipul în care dezbate problematica artei noastre vechi la un nivel de informație net superior oricărui predecesor, Iorga poate fi socotit, pe drept cuvînt, adevăratul ctitor al cercetării de sinteză asupra artei medievale românești, cercetare pe care la alt nivel și cu o concepție istorică superioară o continuăm astăzi. Convins că arta, « a doua creare a materiei de către om » ¹⁰, se numără printre « marile utilități ale societății » ¹¹, Iorga a extins urmărirea istoriei acesteia la planul universal și la cel teoretic, acesta din urmă prilejuindu-i mai multe observații pline de interes. Între ele, pentru valoarea ce le-o conferă momentul în care au fost făcute, vom aminti aci numai două.

Istoricul aplecat în mod permanent asupra dezvoltării sociale a realizat mai profund decît orice înaintaș al său în acest domeniu caracterul social al artei, originile acesteia din și mesajul său pentru masele cele mai largi: « Căci părerea mea — scrie Iorga — e că arta e *explicabilă* numai prin societatea căreia trebuie să-i fie *aplicabilă*, dacă nu vrea să fie o simplă jucărie individuală, un simplu exercițiu de tehnică, o simplă dibuire de drumuri care nu duc nicăiri » ¹², sau în altă parte: « ...orice operă se face, în orice moment, este un produs social, ea pleacă de sub influența societății și merge către societate, iar societatea are dreptul s-o judece, s-o aprobe, sau are dreptul s-o și răspingă » ¹³.

Atent la dezvoltarea artistică din vremea sa, Iorga discută la un moment dat și problema tradiției și inovației în artă. Interesantă în dezbateră este aprecierea pe care omul de cultură — nu întotdeauna receptiv, e drept, la producțiile artei mai recente — o face cu privire la raportul între « tradiție » (concept în care el înglobează numai « elemente luate din viață și verificate prin viață ») și « înnoire ». Intuind evoluția dialectică a artei, trecerea ei prin momente de reevaluare creatoare a unor experiențe estetice, Iorga scrie: « tradiție și înnoire nu sînt două lucruri deosebite, ci același lucru în momente deosebite și în condiții care nu se asemănă » ¹⁴. Interpretarea lui Iorga, nuanțată și bogată în implicații, trebuie reținută în discutarea oricărei tradiții artistice de oarecare valoare, raportate la noile cîștiguri ale fiecărei perioade istorice, în arta veche și în cea modernă deopotrivă.

O altă componentă a etapei de primă sinteză din istoriografia românească de artă veche este ilustrată de activitatea lui George Balș. Cunoscător profund al arhitecturii noastre medievale — în primul rînd al celei moldovenești căreia i-a închinat principalele sale contribuții — el are meritul de a fi fost cel dintîi ce a studiat metodic și complex evoluția unei ramuri de artă dintre cele mai reprezentative, a formelor, structurilor, seriilor tipologice ce pot fi stabilite înălăuntrul ei, punîndu-și amprenta asupra tuturor cercetărilor ulterioare de istoria arhitecturii (N. Ghika-Budești, Gr. Ionescu) într-un chip care rămîne și astăzi model de metodă pentru orice cercetător. Deși și-a intitulat modest conținutul studiilor sale integrale asupra evoluției arhitecturii moldovenești drept o simplă « inventariere », dincolo de observații pregnante de strictă specialitate în care cunoscătorul celor mai concrete aspecte

⁹ Acestui din urmă aspect Iorga i-a închinat o lucrare aparte: *Art et littérature des Roumains. Synthèses parallèles*, Paris, 1929.

¹⁰ N. IORGA, *Sur l'essence de la littérature et de l'art*, Craiova, 1931, p. 7 (Extras din *Arhivele Olteniei*, nr. 53, Ian. — febr. 1931).

¹¹ Idem, *Istoria artei medievale și moderne în legătură cu dezvoltarea societății*, București, 1923, p. 238.

¹² Ibidem, p. 3.

¹³ Idem, *Tradiție și inovație în artă*, Vălenii de Munte, 1937, p. 5.

¹⁴ Ibidem, p. 11.

ale arhitecturii (tehnică, material) se întâlnește cu istoricul de artă următor al evoluției tipurilor, găsim implicită, în paginile scrise de Balș, o viziune cuprinzătoare asupra locului ocupat de această ramură de artă veche românească într-un mai larg areal geografic-cultural, asupra înfriurilor mai însemnate suferite de aceasta și, mai ales, asupra temeiurilor locale ale evoluției sale istorice care « mai mult decât orice altă influență trebui să ne dea cheia problemelor de dezlegat »¹⁵.

În acest mod se contura definitiv în prima jumătate a secolului nostru o preocupare multiplă pentru arta veche de pe teritoriul României, în care cercetarea de detaliu se împletea cu spiritul de sinteză și în care aproape toate aspectele fenomenului estetic erau enunțate și abordate. De la aceste eforturi ce alcătuiesc laolaltă o bogată tradiție pe care o preluăm în tot ce are înaintat ca gândire și metodă, pornesc în continuare, la un nivel de interpretare și de informație superior, toate încercările noastre de înțelegere tot mai temeinică a dezvoltării artistice în lungi și încă puțin cunoscute perioade ale istoriei.

În ceea ce privește arta românească modernă — înțelegând prin aceasta arta începând din secolul al XIX-lea, era firesc ca o viziune de sinteză asupra evoluției și problemelor ei să se contureze abia într-un moment de suficientă distanțare istorică. Aprecieri făcute în cadrul cronicilor artistice, sau altele, mai consistente, exprimând puncte de vedere de o anume coerență asupra menirii și condițiilor istoriei artei, așa cum se pot întâlni de pildă la Marin Simionescu-Rîmniceanu (*Propilee artistice*, București, 1913), și nici chiar monografiile de amploarea celei consacrate de Vlahuță lui Nicolae Grigorescu, nu permit încă a se vorbi la începutul secolului de o istoriografie de artă modernă propriu-zisă, metodologic conturată. Câtă nevoie se simțea însă de existența ei, care singură putea asigura într-un sens și criticii și chiar activității artistice un fundament solid, ne-o dovedește acest pasaj, de adevărată nostalgie profetică, scris în 1913 de Simionescu-Rîmniceanu: « Când studiile asupra artei vor fi cercetări diferite (analize) scrise de dragul adevărului, din necesitatea de a mărturisi o «descoperire», când ele vor fi rodul celor chemați prin fire pentru artă; când cercetările vor fi sub auspiciile unei culturi cât mai largi în această direcție; când scopul lor va fi nu defăimarea, distrugerea unei opere, ci prețuirea, lămurirea ei, atunci numai aceste studii de artă vor aduce cu adevărat un folos culturii noastre ».

În 1930, Francisc Șirato relua ideea: « Dorim o carte nouă, o carte prietenă artiștilor români și închinată creațiilor lor. Cartea pe care o dorim este istoria artei românești ». Dar autorul face o rezervă foarte semnificativă: « Printr-o istorie a artelor, ce se restrânge a fi o istorie personală, nominală și de valorificare a realizării plastice nu vom răzbate pînă la problema stilului și nici pînă la înțelegerea sensului mai adînc uman cuprins în opera de artă. La o colectivitate omenească se produce la un timp anumit un anumit sentiment concretizat printr-un anumit fel de a fi, de a simți, de a gândi și într-un anumit ritm sufletesc, toate laolaltă contribuind la formularea unui stil corespunzător sentimentului social. O schimbare de stil în artă coincide totdeauna și cu o altă orientare, nouă sau numai cu o revenire, sub alt aspect, la o formă de viață, totuși mai veche, a societății ».

Abia în deceniul al treilea și al patrulea se conturează cu precizie o concepție și o metodă în această arie a cercetării, o dată cu lucrările prof. George Oprescu, a căror filiație metodologică se situează pe linia gândirii lui Iorga. Începînd cu studiile parțiale, cu caracter monografic, și culminînd cu cele două principale mari lucrări de sinteză, *Pictura românească în secolul al XX-lea* și *Grafica românească în secolul al XIX-lea*, aceste studii pot fi socotite a fi deschis și stabilit în domeniul nostru un punct de plecare esențial. Dominate de convingerea — alimentată de o bogată cultură și experiență vizuală — că viața artistică a poporului nostru, cu puternica ei pecete proprie — este strîns împletită cu viața artistică a altor popoare de veche cultură; de asemenea că viața artistică nu își trăiește traiul autonom în afara celorlalte valori și că trecutul și prezentul artistic alcătuiesc un tot, lucrările prof. G. Oprescu folosesc din abundență metoda comparativă a valorilor artistice între ele, și

¹⁵ G. BALȘ, *Bisericile lui Ștefan cel Mare*, 1926, p. 15 (în *Bul. Com. Mon. Ist.*, an XVIII, 1925).

evită analiza acestor valori complet ruptă de contextul edificării lor sociale. O documentare bogată și conștiincioasă, rigoare filologică în cercetare, știința distribuirii luminii și umbrelor, a organizării ierarhice a maselor de valori în tabloul unei epoci, o bună cunoaștere a specificului expresiei plastice, fac meritul acestei prime sinteze cu privire la arta noastră modernă, ca de altfel și, în bună parte, a celor privind arta universală: *Manualul de istoria artei*, sau a unor lucrări monografice ca *Géricault*. Văbind în 1933 despre viitorul culturii, prof. G. Oprescu făcea o profesiune de credință asupra idealurilor care trebuiau să însuflețească activitatea de cercetare într-un domeniu în mod esențial legat de cele mai înalte înfățișări ale gândirii și comportării umane. « Într-adevăr, cultură înseamnă elită, dar știm că această elită nu înseamnă o aristocrație a nașterii. Nu voi merge pînă acolo încît să spun că adevărul stă exact în contrariul lucrurilor, dar această elită trebuie recrutată și se recrutează în primul rînd din mase. Cultura are neîncetat nevoie să fie susținută, întărită, hrănită, și aceste forțe, această susținere, această sevă îi vin de la masele populare. Trebuie deci să nu pierdem din vedere o considerație care mi se pare primordială: trebuie să ne adresăm numărului, maselor, să pătrundem în mijlocul lor, să le dăm posibilitatea de a-și fertiliza puterile, fiindcă această cale este singura posibilitate pentru a dispune de forțe proaspete în slujba culturii. « Căci fără contactul cu publicul, fără ecou în cercuri largi, eforturile noastre în domeniul științelor umanistice, ca și al creației artistice, rămîn anemice, sînt sortite atrofierii », este o idee centrală a întregii activități a prof. G. Oprescu, îndreptată spre educarea și formarea unui public. « Se fac și în vremea noastră opere atît de frumoase ca și în trecut, e suficient să vizităm expozițiile pentru a ne convinge de aceasta. Se scrie muzică tot atît de bună. Lucrările științifice sînt tot atît de documentate, dacă nu și mai serios decît pe vremuri; autorii sînt tot atît de dezinteresați, tot atît de nobili și de pasionați pentru munca lor. Ceea ce îi lipsește epocii noastre nu sînt lucrătorii buni și onești din cîmpul culturii: este ecoul muncii lor în public ». O altă problemă, de o mare importanță, inclusă în cercetările prof. G. Oprescu, este problema artei populare. După lucrarea lui Nicolae Iorga despre portul românesc (1912) și cu un an înaintea lucrării *L'art populaire en Roumanie* (1923), *Arta țărănească la români* de G. Oprescu, apărută în 1922, reluată ulterior în mai multe limbi străine, ca și alte lucrări, studiază diferitele genuri de artă populară, punînd accentul, dincolo de caracterizarea etnografică, pe specificul estetic, deschizînd astfel largi porți cercetării de specialitate și valorificării spiritului artistic popular în ceea ce are el mai autentic. Fără a eluda adevărul că explicația și interpretarea fenomenelor de artă populară se izbesc de complexitatea cu totul deosebită a acestor fenomene, și că deci « în această materie, atitudinile extreme sînt deopotrivă de nesatisfăcătoare și chiar primejdioase », prof. Oprescu nu ezită totuși a încerca stabilirea unor interesante grupări de tipologie stilistică pe baza analizei ornamentului ca factor esențial în arta populară. Această centrare a interesului pe factorul estetic nu exclude totuși atenția pentru factorii social-economici și alte coordonate, culturale, de care se leagă evoluția fenomenului artistic popular.

Un rol de seamă l-a avut activitatea din cadrul Seminarului de Istoria artei de pe lîngă Universitatea din București și a publicației *Analecta*, condusă de prof. G. Oprescu și unde s-au format cei mai buni dintre istoricii de artă de astăzi.

Cercetările prof. V. Vătășianu în cadrul activității Universității din Cluj au adus un aport metodologic în problema raporturilor dintre istorie și istoria artelor.

O contribuție valoroasă în sensul lărgirii orizontului filozofic al cercetării în domeniul istoriografiei de artă a adus-o Tudor Vianu cu studiile sale de estetică: *Estetica și Istoria esteticii*, precum și numeroase alte studii și articole, ce pornesc de la un material de cercetare concret, în care elementele luate din artele plastice joacă un rol important. Totodată un număr de studii închinat propriu-zis artelor plastice — unele din ele incluse în volumul *Fragmente moderne* (Buc. 1925) — tratează problemele viziunii și ale limbajului plastic din optica gînditorului care caută și găsește în adîncime sensuri și asociații neașteptate. Deși în esență de filiație idealistă, gîndirea lui Tudor Vianu, axată pe ideea autonomiei valorii estetice, nu ignorează deloc rolul celorlalte valori în determinarea și configurarea ei, impregnîndu-i astfel semnificații umaniste de înaltă ținută. În special în legătură cu receptarea

curentelor artistice moderniste, această atitudine teoretică a avut în epocă rolul unui factor de echilibru.

Poziția lui Tudor Vianu față de modernism, implicând în esență o poziție în problema tradiție-inovație, se întâlnește și la Eugen Lovinescu, în *Istoria civilizației române moderne*: « Tradiția nu e o forță unitară și indiscutabilă, ci o forță complexă și controversată. În trecutul fiecărui popor sînt mai multe filoane care, privite parțial, ar putea constitui baza unei tradiții naționale. Tradiția, colaborînd cu noile forme, deține un principiu creator de viață. Cu alte cuvinte, ieșind din faza romantică a regretului sau agresivă a criticii, tradiționalismul trebuie să pălească în faza pozitivă a cercetării strict științifice ». Aceasta înseamnă, că, « înlăturînd încercările extremiste, care vor să facă din artă fie o copie fotografică, fie plăsmuirea arbitrară a unui ideal estetic aruncat dincolo de natură, critica nu trebuie să procedeze prin parțialități exclusive, ci să înțeleagă toate manifestările artistice, oricît de contradictorii ar părea » (*Sburătorul* 1922). « Arta nu stă nici în opinca țaranului, nici în nevroza estetului. Arta e mai largă și mai multiformă » (*Sburătorul* 1919).

Alte contribuții caracteristice pentru tendințele epocii sînt cele ale lui Liviu Rusu, care a încercat în *Essai sur la création artistique* și în *Contribution à une esthétique dynamique* (1935) să studieze fenomenul artistic ca proces legat de structura și evoluția personalității artistului, și cele ale lui Lucian Blaga, sinteze de vaste rezonanțe poetice.



Apariția la noi, în secolul trecut, a criticii de artă este legată de organizarea primelor expoziții de pictură și sculptură. Pînă în 1865, cînd are loc la București cea dintîi manifestare a « Artiștilor în viață », nu putem vorbi de existența propriu-zisă a unei astfel de critici; însă o dată cu succesiunea tot mai frecventă a expozițiilor și cu afirmarea hotărîtă a unor pictori, începe și critica noastră de artă să se constituie ca gen. Anii cuprinși între 1865 și 1890 pot fi socotiți perioada ei de pionierat.

Idei privitoare la arta plastică circulară totuși și înainte, exprimate de pildă în corespondența făptașilor revoluției de la 1848: Rosetti, Rosenthal, Negulici, frații Golescu. Ele încă nu constituie ceea ce vom numi într-o zi teorie a artei — teorie fără de care nici o critică nu-și poate alcătui criteriile —, dar ele fundamentează național, într-o expresie elementară, idealul estetic încununat, în deceniile al șaselea și al șaptelea, de creația lui Theodor Aman. Aman însuși definește acest ideal — caracteristic prin finalitatea lui educativ-patriotică — atunci cînd, în memoriul cu care se adresează Camerei Deputaților, declară: « Toate societățile ce s-au reformat au înțeles că unul din fundamentele principale ale înaintării morale sînt frumoasele arte și că ele sînt nu numai necesare, dar indispensabile ca să contribuie la dezvoltarea facultăților morale și la înălțarea simțămintelor de mărire, de glorie și de patriotism. Din toate artele, pictura și sculptura m-au atras mai mult, pictura mai cu osebire, ca mobilul cel mai puternic al înălțării cugetelor și al dezvoltării simțămintelor de mărire și de naționalitate. Ea pune istoria-n acțiune, conservă patriei portretele oamenilor mari care s-au devuat pentru dînsa și au ilustrat-o, dă scrierilor un corp și o culoare și le împodobește cu inspirațiunile imaginației pictorului care, fiind artist, e tot deodată poet și creator »¹⁶. Întîlnim aici un întreg program de obiective și intenții, în raport cu care, mai tîrziu, critica noastră de artă își va formula exigențele, adesea numai subînțelese, dar totuși clar implicate în criteriul de apreciere a operelor.

Este lesne de înțeles că unui astfel de program nu-i putea servi viziunea artistică a tradiției noastre de influență bizantină, și că în mod necesar o nouă viziune trebuia să-și croiască drumul. Această viziune — salutară pentru năzuințele creației noastre plastice din primele șase decenii ale veacului — a oferit-o academismul neo-clasicizant apărut cu o jumătate de veac mai devreme în Occident; el a stat și la baza normelor de judecată promovate de criticii noștri de artă în condițiile specifice stadiului de dezvoltare culturală de la noi.

Firește, pionieratul lor se situează adesea sub semnul diletantismului, al improvizației. Va trece încă mult pînă vom putea vorbi, într-o mai largă acceptare, despre o critică

¹⁶ Arhivele Statului București, Fondul Ministerului Instrucțiunii, dos. 679/1861.

de artă cu adevărat profesională, motivată nu numai de voința de afirmare, ci și de un nivel de pregătire corespunzător. Totuși, în scrisul unora dintre primii noștri critici – de obicei publiciști sau gazetari – întâlnim destul de frecvent aprecieri care ne surprind prin certitudinea intuiției, prin relevanța observațiilor, prin îndrăzneala judecății. Prilejul e oferit mai ales de apariția lui Grigorescu și Andreescu, pictori de plein-air, promotori la noi ai unei viziuni care contrastează puternic cu cea a academismului ilustrat pînă atunci de Aman, Tattarescu și predecesorii lor imediați.

Momentul acesta de cotitură, de opoziție nu numai între împlinit și neîmplinit, dar și între vechi și nou, este de fapt cel care dă criticii noastre de artă din secolul al XIX-lea măsura valorii ei reale. Căci a desluși calitatea operei prin prisma unui concept estetic care se abate de la canonul pînă atunci unanim acceptat al academismului – nesfiindu-se chiar să i se împotrivescă – este desigur mai mult decît a deosebi, în limitele acestui canon, între imperfecțiune și desăvîrșire; rudimentele criticii noastre de artă abia debutantă izbutesc, în ipostaza lor cea mai valabilă, să depășească prin clarviziune ceea ce caracterul lor precipitat și sporadic le fixează ca hotar.

Explicația o aflăm fără îndoială în gradul de cultură generală a celor mai buni dintre critici – oameni călătoriți, educați în climatul spiritual al muzeelor și ambianței artistice pariziene (uneori chiar francezi stabiliți la noi) –, dar și în particularitatea momentului istoric. Critica noastră de artă apare exact în perioada în care Parisul, centrul european al picturii epocii, unde s-au format și principalii artiști români, trăiește consecința disputelor estetice purtate de un deceniu în jurul realismului, realismul – cu prețuirea lui pentru simplitate, pentru țaran și natură, și mai ales pentru peisajele patriei – afirmîndu-se în decisivă măsură ca o încununare a tendințelor democratice promovate de revoluțiile din 1830 și 1848.

În țările române, după aproape 20 de ani de la propria lor revoluție pașoptistă chiar și numai parțial înfăptuită, și în plină perioadă de fructificare a actului Unirii menit să preceadă cucerirea independenței de stat, critica are de militat nu atît pentru promovarea unui conținut național și patriotic – prezent încă mai de mult în opera pictorilor –, cît pentru lărgirea interesului față de creația plastică, pentru formarea bunului gust și a criteriilor selective capabile să impună acestui conținut o expresie artistică înaltă, puternic convingătoare. Discuțiile provocate de manifestările realismului favorizează ascuțirea discernămîntului critic, contribuind simțitor la o mai subtilă diferențiere a criteriilor de valorificare, proces care însă nu se desfășoară fără contradicții.

Se pare că în 1861 simpla orientare spre tematica națională mai putea fi confundată cu originalitatea picturii însăși; neprecupețindu-și elogiile, un gazetar după ce vizitase atelierul lui Theodor Aman scrie: «Domnul Aman e original în felul său, iar felul său constă în a-și alege subiectele din istoria și moravurile țării»¹⁷ (ceea ce de fapt nu mai însemna o noutate: Lecca pictase «Uciderea lui Mihai Viteazul» încă în 1845). Semnificativ e însă că același gazetar vedea principalul merit al lui Aman în încercarea de «a fi adevărat». Căci dacă un timp relativ scurt de familiarizare cu arta va fi suficient pentru a face să dispară confuzia între originalitatea creatoare (a interpretării și expresiei) și noutatea alegerii unui subiect găsibil de-a gata în trecutul sau prezentul realității, în schimb, problema adevărului, a înfățișării veridice, va constitui pînă la sfîrșitul veacului punctul central în jurul căruia se vor purta discuțiile privitoare la artă și se vor cristaliza – adesea în ciuda a tot soiul de greșite înțelegeri – cele mai valoroase poziții critice.

Ce îi pretinde lui Aman, în 1865, cronicarul *Trompetei Carpaților* – gazeta lui Cezar Bolliac – referindu-se la tabloul «Ambasadorii sultanului aducînd daruri lui Mihai Viteazul», în care artistul se figurase și pe sine printre curtenii voievodului? «Știm – spune cronicarul – că mai mulți pictori din trecut, de glorioasă memorie – precum Rafael, Veronese și, dintre contemporani, d. Courbet – s-au reprodus în tablourile lor; însă ni se pare că într-un tablou istoric, frumosul trebuie să se unească cu adevărul»¹⁸ (subl. noastră – R.B.).

¹⁷ L'Atelier de M. Aman, în *La Voix de la Roumanie*, 1861, noiembrie 9/21 (articol nesemnat).

¹⁸ N. PREDESCU, *Foliola Trompetei Carpaților*, în *Trompeta Carpaților*, 1865, mai 30.

Acest principiu, împletit cu cerința «corectitudinii» în desen și colorit, va sta în repetate rînduri la baza diferitelor obiecții aduse lui Aman și confrăților săi de majoritatea criticilor vremii¹⁹. În același timp însă se va observa că înțelegerea lui nu e întotdeauna ferită de îngustime și chiar de nesocotirea legilor artei. Așa se explică probabil de ce cu prilejul expozițiilor din 1865 și 1870 un critic ca Ange Pechmēja (poet, pictor și publicist, prieten cu Decamps și Baudelaire) simte nevoia să ia poziție împotriva a ceea ce el numește — asemenea altora — în mod eronat *realism*, dar denunță pe drept ca fiind o atitudine impersonală a artistului în fața naturii. «Arta — spune Pechmēja — ar fi deci așa cum a definit-o Balzac: natura concentrată. Creierul artistului ar juca față de mediul înconjurător nu rolul unei oglinzi care îl reflectă aïdoma, ci rolul unei lentile care adunînd razele răspîndite ale luminii le proiectează asupra unui punct și le comunică o intensitate pe care risipite nu o aveau. Este ușor de înțeles că a copia pur și simplu natura nu este mijlocul de a ajunge la acea concentrare care imprimă operei pecetea puternică a unității. În loc de a copia (indicat în fotografie), e vorba de a interpreta. În artă, realitățile fizice nu constituie scopul, ci numai baza și mijlocul. Dacă efectiv nu este vorba decît de a reflecta exteriorul, atunci o oglindă bună face aceasta mai bine decît orice artist. Nu-mi oferiți așadar, cu privire la realitate, o repetare cel puțin de prisos și oricum obligatoriu inferioară originalului din natură, ci, cu elementele ei dinainte, procedați la o creație care să-și trăiască viața proprie»²⁰. La un moment dat criticul confundă însă asemănarea cu realul și ajunge la absolutizări care opun realismul adevărului; din nou, el vizează de fapt contradicția inclusă în ceea ce numim astăzi naturalism.

Atrăgînd atenția asupra necesității ca artistul să rămînă fidel naturii fără a-i copia aparențele, ideile exprimate de Pechmēja și de criticii care îi împărtășesc în general gîndirea — un Radu Mantea, Ștefan Mihăilescu, sau Alexandru Lăzărescu — contribuie la un început de înțelegere a picturii lui Grigorescu și, mai apoi, Andreescu. Printre altele, publicul epocii este ajutat să priceapă că finisajul pedant impus de academism nu răspunde cerințelor obiective (prejudicată caracteristică mentalității critice conservatoare de la noi și de aiurea), ci se conformează unei simple convenții determinate istoricește, care se modifică o dată cu dezvoltarea societății și cu evoluția în consecință a artei.

Tocmai în virtutea adevărului obiectiv, și consecvent cu principiile picturii de *plein-air*, îl critică în 1876 Ștefan Mihăilescu pe însuși Grigorescu, cînd acesta, în «Tîrgul de la Bacău», abătîndu-se de la meritele sale obișnuite, sacrifică impresia din realitate unui vechi și convențional procedeu de armonizare coloristică. «Dacă lucrul se petrece în plin aer, ceea ce e foarte greu de realizat în pictură — spune Mihăilescu — atunci neapărat contrastele culorilor se cereau a fi mai pronunțate. În tablou e mult *foncé* în umbră: aceasta armonizează dar vatămă efectul». Referindu-se apoi la pictura lui Grigorescu în ansamblu, criticată adesea pentru lipsa finitului în execuție, Mihăilescu face următoarea foarte justă observație: «Impresiunea totală nu depinde de la execuțiunea acurată a detaliurilor, ci numai și numai de la combinațiunea, de la raportul liniilor și al culorilor. Această artă o posedă d. Grigorescu în cel mai înalt grad»²¹.

Încă și mai pronunțată apare tendința spre realism, conceput ca expresie a unei viziuni noi, moderne, în critica laudativă pe care în 1880 un autor, rămas din păcate necunoscut căci semnează numai cu inițialele I. M., o consacră peisajelor lui Andreescu. Criticul le deosebește cu multă pertinentță de cele ale impresioniștilor, arătînd că «lipsa de precizie în desen, intențiunea de a nu abuza în vigori excesive în umbre și lumini, cîteodată o nuanță albăstruie dominantă, aerul impresioniștilor, multe în fine, contribuie la prima vedere» a-l pune pe artist în rîndul lor, dar că «spectatorul care s-ar opri la această apreciere ar fi în eroare». În continuare, I. M. arată că în picturile lui Andreescu, de «un *realism cu totul modern* (subl. noastră — R.B.), obiectele se scaldă în lumina zilei, aerul pătrunde pretutindeni și toate efectele sînt obținute printr-un colorit larg și adevărat». Criticul

¹⁹ *Trompeta Carpaților*, 1868, iunie 11.

²⁰ ANGE PECHMÉJA, *Salon de 1865*, în *La Voix de la Roumanie*, 1865, mai 25/iunie 1, și *Quelques réflexions à propos du réalisme dans l'art*, în *Le Pays Roumain*, 1870,

mai 22 și 30.

²¹ STEMILL, *Condeie inspirate de penelul d-lui Grigorescu*, în *Revista Contemporană*, 1876, ianuarie, p. 170.

atrage atențiunea pictorului asupra « manierei sale largi și curajoase » și-l îndeamnă « a crede că tocmai curajul excesiv cu care maniază masele de culori explică, dacă nu justifică, eroarea celor care ar înclina să facă » dintr-însul un impresionist²².

« Realism în pictură? » exclamă în 1883 Delavrancea, trimițând unui ziar din țară cronica Salonului parizian, « primim c-o condiție : să nu ne desguste ». Descriind « Alcoolul », tabloul naturalist al astăzi de mult uitatului pictor Beaulieu, înfățișând un om cu « carnea d-o culoare închisă », ce « se descompune și crapă pentru a se răzbuna în dungi putrede », autorul de mai târziu al *Sultănicăi* izbutește să facă în cadrul realismului o distincție pe care, cu aproape două decenii înainte, cultivatul Ange Pechmēja nu știuse s-o stabilească. Delavrancea, dimpotrivă, invocă spre a-l dezaproba pe Beaulieu pe însuși Courbet, « acel ignorant de geniu care a dat avînt școalei realiste în pictură » și « a știut să evite toate neajunsurile în care au căzut urmașii săi »²³.

Nu întotdeauna dă dovadă Delavrancea de atîta justete în apreciere, și nici de clarviziune în ce privește viitorul. Ne-o arată totala sa neînțelegere pentru impresionism și admirația sa fără margini pentru Bouguereau și G. D. Mirea, ca să nu vorbim de alții mult mai mărunți²⁴. Diletantul acesta în ale criticii de artă se răscumpără totuși în fața posterității, înscriindu-se printre exponenții celor mai valoroase atitudini din trecut, datorită fermității și curajului cu care, cel dintîi, a proclamat talentul excepțional al lui Andreescu, neezitînd să-l prețuiască mai mult chiar decît pe Grigorescu și să-i recunoască o intuiție de geniu²⁵. A fost totodată un mare entuziast, calitate indispensabilă celor care în veacul trecut au ținut să contribuie la promovarea artiștilor și a artei.

★

Cu toată prezența astfel afirmată în publicistica vremii, critica de artă nu se putea prevala — atunci cînd, în ultimul pătrar al veacului, s-au iscat marile controverse de ordin estetic — de vreo poziție teoretică fermă, clară, susținută de argumente în favoarea unei concepții sau a alteia. Polemica dintre *Junimea* și *Contemporanul* a lăsat, în punctele ei de pornire, total pe dinafară experiența artei plastice, deși discuțiile se duceau de pe o platformă de generalizare care nu o putea exclude. În schimb ecourile acestei polemici, care au răsunat într-o formă sau alta decenii de-a rîndul în concertul culturii românești, caracterizîndu-i în mod esențial dialectica desfășurării, s-au făcut simțite și în orientarea gîndirii critice în domeniul artei plastice. « Artă pentru artă » sau « artă cu tendință » în termenii puși de primele aspecte ale controversei între esteticienii idealști și esteticienii materialști a fost o problemă care a influențat categoric pozițiile teoretice și practica creației în toată perioada de la finele secolului al XIX-lea, pînă la primul război mondial. Au intrat în zona acestor probleme și scriitori ca Gala Galaction, C. Mille, Vlahuță și, sporadic, dar nu fără atitudini certe, I. L. Caragiale, și gazetari militanți ca Ionescu-Raicu-Rion. Amintindu-și de însuflețirea acelor ani, sub imperiul entuziasmului pentru « idealul socialist », Gala Galaction scria în 1932: « Recunosc în aceste generoase săvîrșiri ale inimii generația cea mare dintre 1880 și 1900. Am crescut în adierea acestor nobile fanfare. Am învățat de pe băncile primelor clase secundare că poetul adevărat este un profet. Am urmărit, am fremătat, am participat la controversa dusă pătimaș, odinioară, între Artă și pentru Artă și Artă generoasă ». Atunci cînd, mai târziu, va scrie, în *Flacăra*, despre Iser și Băncilă, pecetea acestor experiențe se va simți vie, în concepția lui despre « artiștii majori » și despre « operele generoase ».

Publicațiile socialiste *Evenimentul literar*, *Lumea nouă literară* ilustrată în ultimii ani ai secolului au rubrica plastică. De cele mai multe ori cuprinzînd informații despre artiștii străini însuflețiți de idealuri umanitare ca de pildă J.B. Millet, aceste publicații discută și manifestările artiștilor noștri. Este drept că nu întotdeauna aceste cronici mărturisesc

²² I. M., *Peisajul*. Dl. Andreescu peisagist, în *Presa*, 1880, decembrie 19/30.

²³ ARGUS, Salonul 1883 (III), în *România Liberă*, 1883, iunie 17.

²⁴ *Idem* (I), iunie 15, (II), iunie 16, (IX), iunie 26 și FRA DOLCE, *Artiștii noștri*, în *România Liberă*, 1884, octombrie 4–7.

²⁵ DE LA VRANCEA, Salonul Atheneului, în *Revista Nouă*, 1889, martie 15.

o înaltă competență de specialitate, dar sînt semnificative sub aspectul tendințelor în care concepția lor generală se încadrează: aceea de a considera arta ca o aspirație morală elevată, ca un îndemn la acțiunea socială înaintată, în spiritul continuatorilor tradițiilor progresiste de la *Contemporanul*, ca de pildă Ionescu-Raicu-Rion, cînd vorbea despre *Datoria artei*. «Menirea asta, datoria asta, înțelegeți, nu poate fi decît una: a fi o unealtă în lupta sfîntă ce se dă azi pentru a sătura toate idealurile morale și intelectuale ale omenirii moderne». «Sînt lupte culturale, lupte împotriva ignoranței; sînt lupte pentru înălțarea morală a omenirii; sînt lupte științifice, patemi de știință și de lucru. Spiritul modern a ajuns să răscolească misterele naturii, să găsească și să pună probleme care te îngheață în măreția și trăinicia lor. Nu este om azi, om deștept bineînțeles, pe care să nu-l muncească o idee, care să n-aibă un templu și un zeu. În tăcere, fiecare e un soldat în luptele acestea; se consumă în ele și nu părăsește gîndurile. În această stare, arta adevărată, ieșită sincer din măruntaiele societății, nu poate fi liniștită; ea trebuie să fie agitată, violentă, mișcată. Dacă nu-i așa arta modernă, asta înseamnă că ea nu reflectează exact starea psihologică a societății și că deci e o artă falsă». E un citat care cuprinde, concentrat, toate tezele gîndirii estetice de circulație în epocă, și care, trebuie subliniat acest lucru, folosește termenul de «artă modernă», exact în momentul în care erau în toi frămîntările legate de gruparea artiștilor «independenți», despre ale căror expoziții C. Mille de altfel scria în *Lumea nouă literară ilustrată*. Sub titlul de *Arta la noi, Artă pentru artă*, și alte titluri asemănătoare, se pun în discuție probleme actuale și de acut interes pentru cititori; probleme legate de viața practică, de lupta împotriva orînduirii burgheze. Ideile fundamentale în jurul cărora se grupează pozițiile adoptate de critica plastică a epocii sînt: aprecierea artei ca produs al mediului social, angrenată în sistemul de acțiune al unei cauzalități și al unui determinism materialist de ordin general filozofic; reliefaarea noțiunii de «social» în creația artistică — noțiune promovată și transpusă în sensurile cele mai larg democratice — situația artistului în societatea burgheză, problema artei militante, necesitatea legării artei de lupta clasei muncitoare, răspîndirea artei în mase, valorificarea virtuților ei educative, problema realismului.

În chip firesc în periodicele propriu-zis muncitorești, expresie directă a mișcării socialiste, problemele sînt tratate sub aspectul lor mai general, strîns împletit cu întreaga problematică a culturii văzută de pe pozițiile clasei muncitoare.

Ideea necesității artei militante apare exprimată cu multă vehemență într-una din cronicile culturale ale ziarului *Munca* în 1893. Fără a despărți sarcinile pictorului de cele ale poetului, cronicarul *Muncii*, într-un entuziast reportaj asupra tabloului vibrant intitulat «Alegoria muncii», desfășurat la balul de anul nou 1893 al clubului muncitorilor din București, adresează ambelor categorii de creatori un apel călduros în favoarea artei militante, destinate celor mulți: «pictorul lucrează toamne, munți, păduri, ce mișcă dulce mintea turiștilor sub plăcuta povară a amintirilor călătoriilor senzaționale... , pe muncitor nu l-ai fixat pe pînza-ți, talentatul pictor, nu mi-ai dat tabloul, care să mă revolte sau să mă îmbărbăteze în lupta încinsă, și crezi imagini fără nici un sens pentru noi» (Ioan Pralea în *Munca*, IV, 1893).

Un alt cronicar în ziarul *Munca*, însă cu un an mai tîrziu, reia cu și mai multă vigoare încă ideea necesității unei arte cu conținut militant, educativ: «Cînd noi facem apel la poeți ca să facă artă socialistă ne adresăm poezilor proletari și le spunem: poezii, frații voștri au o luptă grea de susținut, au suferințe multe de îndurat; însuflețiți-i cu cîntecele voastre. Cît pentru tinerele odrasle ale burgheziei, slobode să facă artă pentru artă și să-și oglindească strîmtul egoism de burtă verde... Numai să nu pretinză să admirăm talentul lor artistic, să cădem în extaz înaintea reuniunilor lor muzicale și a metaforelor lor îndrăznețe, căci pentru noi aceasta nu este artă, precum nu sînt artă naturile moarte cu struguri mai mult sau mai puțin transparenți» (St. S., în *Munca*, V, 1894).

Afirmîndu-și convingerea că «arta viitorului va fi silită să ție seamă, să se adapteze sentimentelor și aspirațiilor muncitorimii», unul din cronicarii *Lumii noi literare ilustrate* dă în mod evident o interpretare materialistă cu un caracter larg fenomenului plastic al epocii. Este adevărat că în unele privințe autorul articolului îngroașă trăsăturile, că trece peste realitatea existentă la finele secolului al XIX-lea a unei mișcări artistice înnoitoare și

mai ales a tezaurului artistic grigorescian și andreescian. Tonul articolului nu lasă să se întrevadă suficient că este vorba de o perioadă restrînsă numai la cîțiva ani și mai cu seamă că se referă la nivelul general, unde într-adevăr situația este așa cum o prezintă cronicarul. Ceea ce însă apare cu deosebire important într-un text ca acesta este nu numai căldura tonului polemic, dar și faptul că pune problema locului artei românești în contextul artei europene, a rolului ei în cultura universală și faptul că găsește rezolvarea acestei probleme în măiestria derivată din redarea artistică a unui conținut autentic inspirat, a unui conținut legat de epocă: « De ce n-avem o mișcare artistică picturală » se întreabă autorul cronicii. Și răspunde: « pictorii de oarecare talent s-au convins curînd că e mai comod și mai bine să cauți a face avere decît artă — entuziasmul a pierit. În loc de a studia, cînta și zugrăvi partea caracteristică a epocii, se mulțumesc cu fabricarea tablourilor care să placă și să fie vîndute. În locul dragostei de muncă și pasiunii artistice, goana după sinecure... Un fel de nepăsare orientală e caracterul întregii noastre activități, iar idealul tuturor e cîștig mare cu muncă puțină.

Se înțelege că toate aceste apucături, numai unei mișcări artistice nu pot da naștere. Iar dacă astăzi ne plîngem cu toții că n-avem artă românească vina e o cauză socială, e de vină faza prin care trecem, contradicțiile social-economice, special românești, organizația noastră socială actuală. Burghezia noastră, preocupată zilnic de idealul negustoresc, e incapabilă să producă și să alimenteze o mișcare artistică în adevăratul înțeles al cuvîntului... Arta în genere, și mai ales pictura proletariatului va fi absolut alta decît cea zugrăvită pînă acum. Copil viguros al muncitorimii, pictura aceasta nu va avea nimic de a face nici cu sentimentalismul bolnăvicios al decadențelor, nici cu pedantismul clasicilor. Idealul ei nu va fi nici arabescul liniilor, lipsit de orice idee înălțătoare, nici orgia culorilor. Ea va avea de ideal să redea viața așa cum e sub toate manifestările ei reprezentabile în pictură. Ea va fi icoana timpului în care trăim și, întorcîndu-ne la Țara Românească, e mult mai ușor să se producă un asemenea curent decît în alte părți. La noi, terenul e încă virgin în domeniul picturii, pictorii noștri n-au de luptat cu tradiții, totul e de făcut, de creat. Ei n-ar avea de luptat să distrugă curente vechi și prejudiții în pictură, pentru simplul motiv că la noi nu există. Un cîmp nemărginit de activitate stă deschis înaintea, și ar ajunge un singur pictor de talent, entuziast de arta lui și înzestrat cu o mare putere de muncă pentru ca să dea naștere unui puternic curent artistic, respectat chiar și în străinătate. Prin faptul că ar dezvălui străinătății o viață absolut nouă, necunoscută și pentru europeni enorm de interesantă, ar prezenta în expoziții internaționale o notă cu adevărat originală, ar atrage de la început atenția... E absolută nevoie ca acel pictor să fie la înălțimea epocii sale în privința sentimentelor și aspirațiilor. Proletariatul prin urmare trebuie să înceapă a se interesa de pictură, a impune un asemenea curent. Cu cît mișcarea muncitorilor va fi mai viguroasă cu atît va imprima caracterul ei întregii activități și manifestări omenești. Arta viitorului va fi silită să ție seamă, să se adapteze sentimentelor și aspirațiilor muncitorimii ». (Aquarel, *Arta la noi*, în *Lumea nouă literară ilustrată*, II, 1897).

Comentarea punctelor-program ale criticii — program explicit și argumentat în cazul criticii literare, program implicit în cazul criticii de artă, în jurul acestor teze cu caracter democratic și realist; pledoarii pentru veridicitate, pentru autenticitate și specific național, pentru o artă de idei, pentru substanță etică, — constituie, în anii care preced primul război mondial, poziția teoretică a criticii descendente din filozofia criticii științifice materialiste și care, de altfel, înglobează toate numele reprezentative în epocă. Rolul lui G. Ibrăileanu și al *Vieții românești* în stimularea circulației acestor idei sînt bine cunoscute. Semnificația unor articole-program ca *Morala în artă*, *Reproducerea realității*, *Artiștii luptători*, *Scriitori și curente*, datînd toate din epoca răscoalelor țărănești, ca și *Spiritul critic în cultura românească*, și ecoul lor sînt cu atît mai mari cu cît problematica estetică fundamentală se desfășoară în zona cea mai sensibilă și mai înverșunată speculată de semănătorism: ruralitatea ca temă, ca izvor de inspirație, ca stare de spirit, ca sursă inepuizabilă a dezvoltării specificului național în artă.

În creația lor, Luchian, Ressu, Iser, Băncilă și alții au reușit să dea temei rurale semnificații complexe și un intens timbru specific. Contribuțiile critice ale unora din ei,

cum este Ressu (în revista *Viața socială*) sau Iser (sub pseudonimul Rembrandt, în revista *Flacăra*) merg în același sens al reliefării noțiunii de « social » în creația artistică prin intermediul temei rurale. Poziția lor se exprimă ca un manifest al « adevărului » împotriva idealizărilor rusticizante semănătoriste. În acest cerc de probleme își găsesc desfășurarea punctele de vedere cu privire la raporturile dintre tradiție și inovație, la educația gustului estetic, la afirmarea specificului național în artă, în fața afluxului de curente estetice venite din afară. Pozițiile se conturează, în domeniul criticii de artă mai puțin categoric decât în cel literar. Acolo, descendența semănătoristă concepea fidelitatea față de tradiție ca o închistare în trecut, cu spaima față de orice înnoire; din descendența junimistă se recrutau cei care, din dorința de a primi înnoirile de oriunde și cu orice preț, ocoleau ruralitatea și tradițiile. Rămîneau descendenții criticii materialiste sau cei care avuseseră contact cu ea pentru a apăra poziții echilibrate. În critica de artă, nici apartenența la o publicație sau alta, nici legăturile cu un curent sau altul nu au fost atît de decisive. Un cor al criticii de toate orientările, în care, foarte adesea, sînt cu totul discutabile și diferite aprecierile de gust și ierarhizare a valorilor, face să răsune unitar rezerva față de goana după originalitate și pledoaria pentru ceea ce, într-o formulare sau alta, poate fi numit « specific național », luat însă într-un înțeles mai larg. Atît cronicile lui N. Petrașcu în *Literatură și artă română*, unde fostul junimist este convins totuși de importanța « sămînții unei nouă vieți intelectuale naționale », pe baze esențial autohtone, cît și cele ale lui Mihail Dragomirescu, ferm ancorat în sfera de gîndire junimistă, care, în cronicile *Convorbirilor critice*, atacă « snobii » și « setea de originalitate » cu orice preț, sau cronicile lui Abgar Baltazar la *Viața Românească* al căror titlu singur exprimă o poziție, atunci cînd îl vedem străduindu-se să-și dezvolte argumentele pentru afirmarea unui « stil românesc » în artă, dar în spirit, nu în literă, se raliază la acest cor. În ceea ce privește contribuția lui Abgar Baltazar, cu tot subiectivismul unora din aprecierile concrete, subiectivism și inegalitate pe care le putem întîlni de altfel în epoca dată în modul cel mai surprinzător la critici pătrunzători și siguri în gustul și intuiția lor, această contribuție are importante merite pentru încercările ei de teoretizare. Locul acordat în scrierile sale artei decorative îi dă prilejul unor observații și sugestii foarte actuale astăzi în ceea ce privește raporturile dintre arta populară și arta decorativă modernă, precum și modalitățile, posibilitățile și limitele inspirației din folclor.

Preocupat de problema definirii unui specific național în artă, dar nu în sensul îngust semănătorist, se arată și Camil Ressu. « Prin a face operă izvorîtă din arta poporului român — scrie Ressu — nu înțeleg a face artă naționalistă și poporanistă așa cum poporanismul a început să fie la modă în literatură. A picta ciobănași, care cu boi, turme de oi, nu înseamnă a face artă cu personalitate românească. Înțelegem că, luînd subiectele de la țară ori de la oraș, din societatea de jos, ca și din cea mai rafinată, ori alegîndu-l din domeniul idealității noastre, să le vedem prin prisma unei concepții de seamă, care trebuie să fie concepția artistică a poporului din care face parte artistul și căreia își datorează individualitatea ». Întîlnim ideea și la Iser: « Am spus anul trecut că cel mai român dintre pictorii noștri e Luchian. Nu știm cum, dar casele lui, pomii, figurile lui, numai un român le-ar fi putut fixa. Luchian e marele nostru pictor național ». Marea problemă dintotdeauna a criticii de artă a fost recunoașterea valorilor autentice. În această privință trebuie subliniate pentru siguranța intuiției și promovarea unor îndrăzneți cu adevărat inovatoare, contribuția lui Theodor Cornel și a lui Tudor Arghezi. Primul, atașat ideilor socialiste, fără a fi totuși propriu-zis un militant, permută experiența contactelor sale cu cercurile socialiste în atitudinea pe care o adoptă în activitatea de critic. Deschiderea față de înnoire, conștiința că există posibilitatea unei critici științifice, curajul opiniilor îl caracterizează. Printre primii care au luat pasionat apărarea creației lui Brîncuși și i-au întrevăzut viitorul de la primele manifestări, Th. Cornel este și autorul unui important articol, manifest chiar i-am putea spune, *Curentul artistic de la noi și critica de artă* (*Noua revistă română*, 1910, nr. 7), în care, într-un spirit polemic de înaltă ținută, ia deschis poziție pentru înnoirea artistică, împotriva celor care, într-un fel sau altul, o frînează, și pentru o critică științifică, întemeiată pe competență și etică profesională. La rîndul său, Tudor Arghezi a contribuit, prin siguranța cu care a detectat și a sprijinit talentele autentice în criticile sale, la progresul artelor plastice

românești. Și el a luptat cu argumente inspirate din vigurosul său spirit polemic, împotriva copiei fotografice a realității. « Din punctul de vedere descriptiv, cel mai răspândit în toate artele, cel mai comun și mai grosolan, nicăieri nu-i mai tentat artistul de robie ca în pictură... » Și el a întrevăzut mesajul poetic al artei lui Brâncuși, transmițându-l în cuvinte de o rară forță sugestivă. Și el a pledat pentru cumpănirea atentă a noutăților sosite din afară.

În prima parte a perioadei dintre cele două războaie, criticii publicistici curente — în cadrul căreia s-au manifestat aporturi consecvente prin prezența în fața fenomenului artistic, cum a fost cea a lui H. Blazian la *Adevărul literar și artistic*, sau remarcabile prin capacitatea de a teoretiza și generaliza pe marginea evenimentului plastic concret, cum a fost contribuția lui O. W. Cisek la *Gîndirea* în perioada 1921 — 1930 — i s-a adăugat critica făcută de artiști și scriitori.

N.N. Tonitza în numeroase publicații și Fr. Șirato în *Sburătorul*, apoi Ștefan Dimițescu în *Flacăra*, Milița Pătrașcu și M. H. Maxy în *Contemporanul*, aduc contribuția unei experiențe directe, profesionale. Apoi scriitori ca Adrian Maniu, Ion Minulescu, în continuare Tudor Arghezi, N. D. Cocea, ca să nu mai vorbim de cei care, deși incidental, ca Al. Philippide, Camil Petrescu, Ion Vinea și alții, au lăsat mărturii semnificative pentru atitudinea oamenilor de cultură față de fenomenul plastic într-un moment în care una din problemele centrale ale culturii românești era starea gustului public, « educația spectatorului », a « opiniei », cum se exprima în 1927 unul din cronicarii *Contemporanului*.

În ceea ce privește critica semnată de artiști în această perioadă, nu se poate vorbi în legătură cu ea de un contur teoretic propriu-zis, deși punctele de vedere emise de Fr. Șirato se înscriu cu o anume continuitate și consecvență în concepțiile exprimate de critica mai veche cu privire la necesitatea afirmării unui specific național, care să garanteze asimilarea creatoare a inovațiilor autentice și să asigure o educare sănătoasă a publicului. Din numeroasele cronici ale lui Tonitza, din înfocatele lui proteste și vehemențe, revelatoare adeseori pentru raportul dintre experiența profesională, artistică și gîndirea criticii, nu se poate însă trage concluzia unui profil de gîndire. Tonitza este o prezență vie în miezul fenomenului plastic, dar mai puțin o sursă teoretică.

După 1930, un rol important l-a jucat activitatea critică a prof. G. Oprescu, activitate care a căpătat un relief și mai expresiv, datorită faptului că a fost dublată de experiența muncii în istoriografia de artă. Contribuția cea mai de seamă a acestei activități în ansamblu a fost că la baza ei a stat prima ierarhizare autentică a valorilor artistice românești.

Din atîtea contribuții, diferite ca viziune și ca gîndire, în cadrul cărora s-au înfruntat poziții adverse, se pot totuși desprinde cîteva preocupări comune, o problematică specifică istoriografiei și criticii noastre în trecut. Problema veridicității, în toate nuanțele ei, problema comunicabilității, a legăturii cu publicul, problema definirii specificului național românesc, apar cu propuneri și soluționări diferite, dialectic explicabile, în diversele etape ale activității critice, desfășurate sub semnul unei acute înfruntări de opinii, adeseori.

În zilele noastre, îmbinarea acestor două activități a devenit nu numai curentă dar și necesară. Dezvoltarea unui sistem de criterii estetice științifice, obiective, ca și avîntul și complexitatea creației artistice contemporane, implică neapărat o critică specializată întemeiată pe o bogată cultură în materie ca și pe o cultură filozofică, pe familiaritatea cu cele mai diverse forme ale trecutului artistic, atît de frecventate de artiștii actuali. În același timp, complexitatea creației ca și a gîndirii estetice contemporane îl obligă pe istoricul de artă, dacă nu vrea să-și îngusteze în mod păgubitor orizontul de gîndire, să cunoască și să înțeleagă fenomenul de artă contemporană, în raport cu care întreaga dialectică a trecutului îi va apărea pătrunsă de sensuri noi, fie că e vorba de creația artistică, fie că e vorba de gîndirea pe marginea ei.

de Acad. Prof. GEORGE OPRESCU

Cu cât îl cunoaștem mai adânc pe Pallady, și știri noi vin să se adauge la cele vechi, privitoare la opera și la acțiunile ori ideile sale, el se ridică mai sus în stima și prețuirea noastră, devine una din cele mai bogate, dar și mai plină de contradicții, dintre personalitățile artiștilor noștri din epoca sa. Prin însăși bogăția elementelor diverse ce-i compun firea, prin valoarea și varietatea acestor elemente, ne vom găsi, analizându-l, în fața unor fenomene sufletești atât de surprinzătoare, a unor manifestări atât de neașteptate, încât cuprinderea artistului într-o formulă ar fi deosebit de dificilă, dacă nu imposibilă. Uneori, de la o acțiune la alta, ne-am putea crede nu în fața unui singur om, ci a două individualități deosebite, fără asemănare între ele, așa încât, chiar această explicație la care ne oprim, a bogăției rare și a complexității personalității sale, n-ar putea rezolva nedumeririle noastre, în prezența uneia sau alteia dintre anume manifestări concrete pe care i le cunoaștem, și de fiecare dată s-ar cuveni să analizăm acel caz separat și să nu pornim de la o definiție generală, oricât ar părea de logică.

Aparținea unei vechi familii moldovenești, și desigur nutrea convingerea că, prin aceasta, el era un exemplar uman deosebit, de o esență mult mai rară, decât mai toți cei cu care venea în contact. Era însă atât de inteligent, încât să facă ca această convingere să nu ia forme care ar fi devenit supărătoare, în societatea noastră contemporană. În același timp, tot rațiunea care-l conducea adesea în manifestările față de alții, și desigur și o bunătate naturală, dar mai ales dorința de a se arăta un om al timpului nostru, îi dictau o atitudine binevoitoare, aproape protectoare, — și, în acest caz, desigur și originea sa aristocratică era un punct de plecare —, a celui care avea nevoie de sprijinul său, care se mărturisea oarecum mai slab și inferior. Imediat însă ce se găsea în fața altuia, având convingerea de a fi cineva important, și mai ales dacă îl simțea că voia să apară oarecum ca un egal al lui, atunci orgoliul lui Pallady, justificat după cum credea el, îl îndemna adesea la o atitudine arogantă, mergînd chiar la bruscă în exprimare, pe care le regreta mai târziu.

Marea lui dragoste, care devenea adesea o pasiune imperios dominatoare, și pe care o purta așa-zicînd de la naștere în sînge, era arta. De aici decurgea prețuirea imensă, respectul și venerația pe care le acorda celor pe care-i considera adevărații reprezentanți ai marii arte, foarte puțini la număr și mai toți din trecut, deși în *Jurnal* întîlnim pasajul cu o explozie de entuziasm în fața lui Rousseau le Douanier, comparat mult mai favorabil la o expoziție, chiar cu Renoir, și știm că, în epoca în care era strîmtorat din punct de vedere material, la Paris, dorise, din admirație, să cumpere pe un preț ridicat un nud de Gauguin. Este ceea ce-l făcea, judecînd prezentul, să pară nedrept cu un artist sau altul, și în primul rînd cu el însuși. În *Jurnalul* său, și chiar în scrisorile către prietenul său Vidrașcu, pe care le publicăm, acest sentiment al nerealizării sale depline, cum o înțelegea el, este vizibil, și ia forme care ne dau despre cinstea, aspirațiile și sinceritatea lui de artist o idee demnă de o mare prețuire, chiar mișcătoare.

O parte din convingerile pe care le manifestă în relațiile lui cu oamenii erau în legătură directă și cu temperamentul, nu numai cu originea sa, temperament care era cel al unui om extrem de rafinat și de sigur pe judecata lui, perfect franc și urmărind adevărul, pesimist și probabil chinuit în relațiile lui cu arta, dar depinzând și de educația pe care o primise în timpul formației sale de artist, în atelierul lui Gustave Moreau. E natural deci să ne întrebăm, când analizăm pe Pallady, și de ideile, și de atmosfera din acel faimos atelier. Din fericire, la această întrebare putem răspunde: avem relatate de un alt elev al maestrului, cam din același timp în care și Pallady se găsea în atelier, o serie de observații cu privire la ceea ce constituia baza estetică și morală a învățământului lui Gustave Moreau, purtarea lui ca educator și profesor cu elevii, și adorația de care se bucura din partea acelor elevi, ceea ce face ca Moreau să fie considerat astăzi unul din cei mai mari și mai compleți educatori ai Școlii de bele-arte din Paris, la sfârșitul secolului al XIX-lea. Arthur Guéniot, acest coleg al lui Pallady, în numărul din aprilie de anul acesta al revistei *Gazette des Beaux-Arts*, povestește impresiile lui de atelier și rezumă în câteva propozițiuni conduita profesorului față de artă și față de el însuși, ca artist, principiile și atitudinile sale, care fără îndoială s-au transmis și la elevii săi ¹.

Dar să ne întoarcem la Pallady. În alegerea prietenilor sale, el pornea totdeauna de la valoarea pe care o acorda celui cu care eventualitatea îl pune în contact. Nu s-ar putea zice că era sensibil la laudele celui care se simțea obligat să le exprime față de pictura sa. El se judeca cu atîta precizie, încît părerea altuia îl lăsa aproape indiferent. Cu totul altul era cazul cînd interlocutorul îi judeca părerile în materie de artă, îi dădea impresia că le aprobă, și acest sentiment avea totdeauna importanță în simpatia lui față de acel interlocutor. Este ceea ce l-a dus uneori la acțiuni cu adevărat inexplicabile, cum ar fi aceea de a fi dăruit cuiva, în ultimii ani ai vieții, care nu s-ar zice că merita acest semn de prețuire, paleta sa, numai pentru că prin vizitele sale dese, prin impresia ce voia să-i dea că-l înțelege și-i aprobă teoriile, îi câștigase încrederea. Că aceasta nu era un caz unic, s-a dovedit și cu alte exemple, mai mult sau mai puțin similare. Pe de altă parte, atunci cînd i se părea că opiniile sale lasă indiferent sau nu satisfac pe cineva, nu rareori de aici pornea un început de ostilitate.

Pentru cine avusese contact cu Pallady timp mai îndelungat, atitudinile lui diferite față de evenimente aproape asemănătoare nu mai mirau. Eram în acest caz, fiindcă s-a întîmplat, ca, nu cîteva luni, ci vreo doi ani, să mă găsesc împreună cu el la masa lui Ionescu-Mihăiești, unde Pallady avea un loc în fiecare duminică. În comportarea lui ciudată, inexplicabilă de multe ori și plină de contradicții, am găsi nenumărate exemple, unele într-adevăr triviale și pe care azi consider că nu trebuie să le iau prea mult în serios, din care atitudinea lui de « grand seigneur » într-o casă de intelectual fără pretenție putea avea urmări supărătoare pentru gazdă.

Un sentiment pe care oricine l-ar fi crezut străin de natura reală a lui Pallady, cel al unei afecțiuni depline, chiar al tandreței față de un prieten, oricît de intim, este cel care reiese din scrisorile ce vor urma. În aceste scrisori, ceea ce apare cu o deosebită vigoare în relațiile lui cu Pascal Vidrașcu ², căruia aceste scrisori îi sînt adresate, sînt tocmai aceste semne de dragoste neobișnuită, nu numai în firea lui Pallady, în care n-am găsit niciodată

¹ *Gazette des Beaux-Arts*, aprilie 1966, p. 236: « Corot disait », povestea Gustave Moreau: « Mon Dieu, faites que je regarde une pierre comme un petit enfant la regarderait. Aussi copie-t-il naïvement ». « L'art a ses modes et ses engouements. Il viendra un temps, où vous serez considérés comme étrangers à l'art ». « Ne vous laissez pas impressionner par les œuvres contemporaines (trăsătură absolut marcantă și în atitudinile lui Pallady), mais réfugiez-vous dans les musées, à l'étude des maîtres, car cela encourage ». « Si l'on devait s'attrister par ce que l'on ne fait pas bien, personne n'aurait lieu d'aimer son métier d'artiste ». « Il faut se contenter de ce que l'on a ». « Vous êtes trop influençables. Même votre concierge vous influence ». « Allez-

vous rester sans rien faire et dire: „Frère, il faut mourir“ parce que d'autres ont traité le même sujet avant vous? » « Parfois il plaisantait: „vous manquez d'ingéniosité“, jouant sur le nom de Guéniot », ceea ce însemna: n-ai destulă personalitate.

² Pascal Vidrașcu se născuse în Bacău, în 1877. Era deci ceva mai tînăr ca Pallady. Crescut la Iași, deveniseră prieteni din copilărie, mamele lor fiind ca niște surori. Studiase la Geneva și Paris, fusese apoi funcționar al Ministerului Industriei și Comerțului, între 1914 și 1918. În timpul primului război mondial s-a înrolat ca voluntar și, simplu soldat, a fost luat prizonier și trimis la Stralsund. Întors la Iași în 1919, s-a căsătorit. Era un om cu avere. Dar mai bogat

ceva asemănător pentru un altul, dar cu totul excepțională, la toți cei din cercurile pe care le frecventa Pallady.

Erau amândoi moldoveni, urmaseră împreună la școlile elementare și rămăseseră într-un contact, am putea spune permanent, care se prelungea prin scrisori, când nu erau împreună, scrisori atât de pline de afecție, cum rare ori am mai văzut, din multe exemplare ieșite din mîna artiștilor, afară de uneori la Delacroix, în tinerețe. Aceste relații afectuoase, luînd uneori o formă emoționantă prin detaliile ce cuprindeau, s-au prelungit pînă la sfîrșitul vieții lui Pallady, cu o singură întrerupere de un an, când, în urma unui refuz din partea lui Vidrașcu de a dețina cu el, Pallady i-a făcut reproșuri pe un ton atât de violent, după obiceiul său, încît aceasta a provocat o scurtă ruptură între ei.

Jurnalul, din care am publicat extrase în altă parte³, și cu aceste scrisori⁴, sînt documente de cea mai mare semnificație pentru cunoașterea lui Pallady ca om, în relațiile lui cu societatea, cu prietenii, cu prietenele și cu arta. În ultimul timp, un mic articol al unui pictor, care în tinerețe a avut « o întîlnire cu Pallady », completează atât de originalul portret moral al acestuia. S-ar mai găsi probabil și alte documente. Toate contribuie să facă din acest om excepțional din punct de vedere psihologic un caz profund interesant printre artiștii noștri de la sfîrșitul secolului trecut și din secolul nostru.

Scrisoare care nu se află la Academie

Je ne te demanderai pas de nouvelles. Je ne t'en donnerai pas non plus. Ce sont choses qui te laissent indifférent, comme le reste aussi.

Mais alors (?) voilà : Dis-moi très franchement dans tous les détails, l'attitude de mes parents, leur opinion, leurs petites observations sur mon mariage⁵. Enfin, tout ce qui s'y rapporte . . .

Paris 24.I.1918

Cher Ami,

Je viens d'apprendre par la Croix Rouge Roumaine que tu as reçu le colis collectif mais non celui que je t'ai envoyé spécialement.

Ta mère a été prévenue, quant à Alice, je lui ai communiqué ta carte postale . . . Elle vient de me répondre, me donne de bonnes nouvelles et me charge d'intervenir auprès « du Paquet du prisonnier » de t'envoyer régulièrement des colis . . .

Mais tout semble aller vers la paix pour la Roumanie et bientôt l'on pourra se revoir et se mieux aimer.

Ecris-moi cher ami. Je viens de faire expédier un deuxième colis pour toi.

Amicalement ton P.

Lyon, le 21 avril 1918

Mon cher Pascal,

Ta carte est venue me chercher à Lyon où je suis depuis quelques jours, venu pour accompagner ma femme, qui va en Suisse voir son gosse.

Tu te plains de mon silence? Cependant je t'ai écrit trois fois et c'est ta deuxième carte que je reçois . . . Au paquet du prisonnier à Paris, l'on m'a dit que vous n'étiez pas autorisé à recevoir une nombreuse

era unchiul său Mihail Vidrașcu, care apare în scrisori și care i-a lăsat un venit anual ca moștenire. A murit în 1962.

³ *Revue roumaine d'histoire de l'art*, 1—2/1966.

⁴ Cea mai mare parte dintre scrisorile pe care le publicăm se află la Biblioteca Academiei Republicii Socialiste

România, la secția de manuscrise. Am indicat printr-o mențiune specială pe cele care nu se găsesc la Biblioteca Academiei.

⁵ Pallady se căsătorește cu D-na Diamandi, fosta soție a ministrului la Paris apoi la Moscova, născută Ghika-Brigadier. Căsătoria a avut loc prin 1910.

correspondance et trop longue . . . C'est pourquoi je me suis un peu abstenu. D'un autre côté < indescrivable > a cessé d'envoyer des colis. Ils n'y sont plus autorisés? J'en suis navré car je comptais te faire parvenir les quelques riens qui adoucissent l'existence d'un prisonnier.

As-tu reçu le dernier envoi où j'ai également intercalé un livre? Alice donne de bonnes nouvelles à Zulnia . . . de ta mère je sais qu'elle est en correspondance avec toi.

Espérons que tout ça va se terminer bientôt et que nous pourrons nous retrouver et mieux nous aimer. Quelle aventure!

Et dire que j'ai pu continuer à peindre pendant tout ce temps de misères et d'horreur.

Mais quand pourrai-je en faire une exposition. . . Je n'y pense pour ainsi dire point. . . tellement cela me semble compliqué et lointain.

Tes cartes sont laconiques . . . Il resterait de dire que l'espace est limité et la vie que tu mènes réduite . . . Ecris-moi à Paris où j'y serai bientôt et dis moi si je puis quelque chose pour toi de . . . cette plume je vais écrire quelques lignes à Alice et y joindre ta carte.

Au revoir mon cher ami, affectueusement ton P.

33 rue Franklin

Scrisoare care nu se află la Academie

Mon cher Pascal ⁶,

J'ai reçu avant-hier ta carte du 30 décembre et j'ai de suite écrit à ta sœur pour lui donner ton adresse et de tes nouvelles . . . J'écirai aussi à ta mère, mais les lettres pour Jassy ne partent plus pour le moment. Madame Papanel Cantacuzène m'avait donné ton adresse: as-tu reçu ma lettre et le colis que je t'ai envoyé? Donne-moi le plus souvent possible des nouvelles.

Paul Florescu ⁷ (à Berne) a reçu des lettres pour toi de ta mère. Peut-être qu'il pourra te les envoyer.

Je n'écris pas plus longuement dans la crainte de trop écrire. Bon souvenir à ton entourage. Amicalement.

Ton Pallady

Scrisoare care nu se află la Academie

Paris, între 1925 și 1930

«Ce nu se cade» c'est d'aller voir d'horribles manteaux dans les Grands Magasins . . . Car j'ai fini par y aller, avec la page du catalogue, et me suis fait montrer les différentes pelures . . . Le moins laid c'est le numéro qui est de 1800 francs (taupe véritable), catalogue 788. C. 8294 avec un col imitation de renard gris . . . Mais la taupe est une fourrure qui ne dure pas et cette imitation de renard moins encore. Je ne te conseille pas, ou plutôt à ta femme, d'en faire l'acquisition. Ceci dit, passons à autre chose.

J'ai eu de tes nouvelles — très vagues — par Ernest Juvara, qui m'a dit t'avoir aperçu dans la rue quelques jours avant son départ pour Paris . . . A présent il est de retour à Bucarest et pourra t'y donner des miennes; car il ne m'a, pour ainsi dire, pas quitté pendant tout son séjour ici. Désespéré et désenchanté de ce nouveau Paris, qui n'a plus rien de commun avec la grande ville distinguée, intime et accueillante qu'était le Paris d'il y a 40 ans que nous avons connu. S'il n'y avait le Louvre, l'Opéra, l'Etoile et quelques autres points de repère — dont la Concorde — qui sont restés indemnes, il serait difficile à celui qui revient après une si longue absence de s'y reconnaître. Car ce qui fait surtout la physionomie d'une ville, c'est son atmosphère . . . Eh bien! celle de Paris a totalement changé. Certes, pour tous ces jeunes nouveaux-venus et parvenus, les lumières, le bruit, cette circulation intense, est un attrait, et c'est d'un sourire de pitié qu'ils accueillent nos doléances. Pour eux, tout cela représente le progrès . . . Le mouvement et la vitesse poussés à ce degré, qui ne répond d'ailleurs à aucun besoin, qui n'est point dans le rythme de l'homme, conduit à l'immobilité. Paris se meurt d'intoxication . . . Et l'on a beau tourner et retourner le problème dans tous les sens, « unique » et d'autres, il n'y a rien à faire. Ah, que je voudrais pouvoir m'en aller. Où, me diras-

⁶ Scrisoare datînd din timpul prizonieratului, deci aproape de 1919.

⁷ Ministrul României la Berna.

tu? ... Si j'avais vingt ans de moins, dans un de ces pays où l'homme n'a pas encore tout détruit ... à Tahiti, par là, quelque part ... Mais c'est fini, me voilà à la veille de mes soixante ans ... avec des habitudes de vieux bonhomme difficiles à déraciner, et ce n'est même pas ça, car en somme je ne suis pas l'esclave de mes habitudes; je n'en ai même pas. Mais c'est le « à quoi bon », le désenchantement, l'idée de cette mort stupide qui met fin à tous nos rêves, à tout ce que nous avons péniblement échafaudé.

Scrisoare care nu se află la Academie

Din Paris, cam între 1929 și 1930

... Je n'ai rien reçu de Serghiescu ... il en a tort de se froisser de ma démarche auprès de Birsan qui l'attendait ce jour-là à la banque pour lui remettre de l'argent et je pensais qu'il était naturel de lui rappeler cette vieille dette de quatre ans qu'il m'avait promis à plusieurs reprises d'acquitter. Par ailleurs il a touché, entre temps, de fortes sommes qui lui auraient permis de tenir son engagement, ainsi tu peux lui dire que je compte sur lui et même insister sur ma situation tout-à-fait précaire. Cela ne m'a pas empêché d'aller en Espagne avec mon ami St. S. qui m'a emmené en auto. J'ai passé, voyage compris, 15 jours. Ce fut une déception quant au Prado où j'étais impatient de voir les Velasquez et les Goyas et où j'ai été émerveillé par le portrait de Charles Quint du Titien, par les Trois Grâces de Rubens et les Greco, qui ont dépassé mes espérances.

Le pays est beau, la terre dénudée, souvent munie d'une couleur qui se passe de tout accessoire. Enrichie parfois d'oliviers, dont le vert exalte le rouge, l'ocre de la terre ...

La route traverse ces contrées désertes à perte de vue: un village que l'église domine surgit au tournant, il est de cette même couleur rouge de la terre, d'où il semble sortir.

Et partout l'âne minuscule, doux et résigné, portant souvent l'homme dont les jambes pendantes touchent presque la terre. Il appartient à ce paysage, qu'il anime et dont il est le facteur principal. Rien ne se fait sans lui. Aussi le voit-on sur les routes en déambulant par les rues étroites de cités sans bruit, accablé souvent par la charge plus volumineuse que lui-même et précédant l'homme dont il est le conducteur et le gagne-pain ...

St. Sébastien est unique, Burgos, sa cathédrale la nuit à première vision, impressionnante, par sa masse faisant penser au temple d'Ankor, surprenante aussi par son étendue et sa richesse intérieure. La Casa Miranda, vieille habitation espagnole, avec une belle cour intérieure, quelques autres monuments sans grande importance.

J'allais oublier les mouchoirs de gitanes (mantone) que j'ai eu la chance de trouver chez le seul antiquaire de l'endroit. Roses striées de vert, bleu avec des bandes souffrées ... et une surtout unique, jaune d'or avec de bandes noires enrichies d'arabesques cuivrées ... Il vaut la cathédrale et il tient dans la poche.

La vue cependant très belle sur la campagne castillane ... Valladolid, et Madrid ville moderne, population déplaisante, bruyante et antipathique, mais à 60 km Tolède avec son secret qui est Le Greco, là la ville, la campagne et les œuvres de Théotocopuli valent le voyage en Espagne. Aussi suis-je resté quatre jours sans me lasser de circuler dans cette cité arabe restée intacte. Mystérieuse, évoquant tout le passé avec ses luttes passionnées.

Tu verras à l'exposition du dessin qu'organise Steriade en ce moment, quelques-uns de mes dessins. De Bretagne, de Bucarest et d'Espagne. J'espère que tu iras les voir.

Je me suis laissé entraîner à te raconter toutes ces choses si bien racontées par d'autres ... (Je vais essayer de trouver le livre de Théophile Gautier sur son voyage en Espagne).

Au revoir mon vieux, affectueusement je t'embrasse.

Mon cher Pascal,

C'est par J. Mit.⁸ que j'ai su le deuil qui te frappe. ... Mes condoléances n'iront pas à celui qui s'est si longtemps attardé ici-bas, mais à la déception qu'il t'a causé. C'est par Jean⁹ que j'ai su les dispositions prises à ton égard.

⁸ și ⁹ Jean Mitilineu.

« L'espoir vain en pleurs et l'angoisse atroce despotique sur mon crâne plante son drapeau noir » ¹⁰ . . . et pourtant il fallait s'y attendre, de la part de ce petit bonhomme ¹¹, dont la vie étriquée se rétrécissait du jour au jour . . . Les Romeo et C-ie répondaient à son idéal incolore . . . Il avait su lui plaire et lui inspirer confiance.

Il est certes difficile et répugnant de renoncer à soi-même par intérêt.

Enfin, la réalité est à présent là . . . avec ses 24 000 lei de rentes, Bine că e și așa . . . on aurait pu s'attendre à . . . 0

J'ai su aussi que ta tante A. n'était plus . . . et que d'autres non plus.

Moi, confiné dans les 4 murs de mon Atelier, d'où je ne sors que rarement . . . Rien plus ne m'intéresse, que la peinture et la pensée. Hélas, j'ai lu (presque) tous les livres . . . ! celui de la vie actuelle n'est pas à mon goût.

Affectueusement

Ton T.P.

Bons souvenirs autour de toi.

27 oct. 1932

Mon cher Pascal,

Je viens, à l'instant d'apprendre l'horrible nouvelle !

Je ne trouve pas de mots pour te dire mon chagrin en pensant à vous ; à ton déchirement, à ta pauvre mère, que le silence que l'on fait autour d'elle doit angosser . . . !

Mon Dieu, quelle tristesse, que de souvenirs ensevelis au fond de nous, fait renaître cette disparition, une partie de nous mêmes s'en va dans la tombe avec Elle.

. . . Pauvre Alice, l'expression même de la vie — du bonheur de vivre jusqu'à l'exubérance.

Je pense à sa grande affection pour toi, à notre affection fraternelle.

. . . Ah ! J'aurais préféré ignorer cette horrible chose . . . Oui, gardez autour de ta mère le silence.

Alice sera encore vivante pour elle, comme elle l'était encore pour moi jusqu'à ce matin.

Je t'embrasse les larmes aux yeux affectueusement, fraternellement.

T. P.

Mon cher Pascal ¹²,

Tu ne te doutais pas qu'en disant ce soir-là « au revoir » c'était un adieu. C'était pour éviter le prolongement des effusions qui enlèvent à un serrement de main sa signification. « Au revoir » à demain ou dans deux ans c'est la même chose . . . car le temps est un songe comme notre vie, et une fois que la *barbe* a blanchi, cela ne compte plus . . . Mais je regrette quand même l'insouciance de là-bas, la belote avec ses surprises.

Affectueusement à toi,

T.P.

(1937)

Mon cher Pascal ¹³,

Tu ne dois pas m'en vouloir d'être parti sans au revoir, ni adieu . . . car tu sais combien je déteste toute extériorisation de sentiment . . .

J'espérais — vu l'heure matinale du départ, éviter toute présence sur le quai de la gare.

Enfin, me revoici dans mon île, où les bruits de l'humanité ne m'arrivent qu'atténués ; dans les arbres de la Place, un merle se grise de son chant — nuit et jour — et m'enchanté . . . et me fait oublier les manifestations de mes semblables que l'exposition ne fait qu'intensifier . . . C'est odieux et pourtant cela enchante la plupart . . . J'y suis allé à plusieurs reprises au moment de l'installation de la peinture . . . à présent je

¹⁰ Citat din Baudelaire.

¹¹ Mihai Vidrașcu, unchiul lui Pascal Vidrașcu.

¹² Carte poștală, cu portretul Isabellei d'Este, desenat de Leonardo. Adresată lui Pascal Vidrașcu, Automobil

Club, Piața Palatului, București, România și purtind data poștei din Paris 23. VI. 1933.

¹³ Din Paris, după o expoziție care avusese loc la București.

n'y vais plus qu'au Restaurant Roumain, où je retrouve avec la cega et la nisetru (accompagnés par le violon de D.¹⁴ et la flûte (de pan) l'atmosphère de chez nous... Au revoir mon vieux sans rancune et affectueusement.

T. Pallady

Et nous voici en 38, mon cher Pascal. Je me souviens de cet hiver de 1905, où avec Ch. A. C.¹⁵ nous nous retrouvions « es minuit » (comme il disait) — chez?...

Et où il s'empiffrait de tranches de jambon *bien épaisses* et buvait les demis-préférables au vin, pour l'écoulement en Amour (disait-il encore) que tout cela est loin et pourtant si d'hier... c'est encore à ce moment-là que Bellet et Nicolas (G.)¹⁶, les poches garnies, se joignaient à nous à Flora, où Gorillot — encore de ce monde — dansait une danse qui n'était pas macabre...

Qu'êtes-vous devenues? Nelly et vous; sa sœur et les « ptes puces et punaises ».

Et toi G. Mavrocordat généreux... Boyard parmi nous, boyard aussi qu'êtes vous devenus o vous tous de la Florette... H. N.¹⁷... Ed. Gh.¹⁸... Alf.R.¹⁹... G. Mai (Bichicky)²⁰... Zizi²¹ C., And. Pop²²...? J'en suis le seul survivant, avec cette ombre qu'est devenu H. Nic. D'autres ombres se sont substituées... plus minces... et la vie a passé... Nous voici donc seuls avec nos souvenirs, auxquels je lève un verre tellement transparent qu'il n'existe que dans mon illusion... d'épave... que je suis²³.

T. P.

Mon cher Pascal²⁴,

En fouillant dans mes papiers je trouve cette carte — les rares lignes — qui est un démenti à ce que j'ai pu dire: que tu n'écrivais jamais.

Je pense que tu as dû quitter Bucarest, où les chaleurs doivent être intenable, comme ici d'ailleurs, où il y a 35° à l'ombre des maisons surchauffées par le soleil...

Les couleurs et l'inspiration fondent... et l'on ne pense qu'à boire.

Affectueusement,

T. P.

Mon cher Pascal,

Ton télégramme a fait revivre notre vieille amitié qui, d'ailleurs n'a jamais cessé que par correspondance.

Et voici les quelques mots brefs mais pleins d'émotion qui viennent mettre comme un baume aux heures douloureuses qui m'éprouvent.

Dans mes griffonages je notais (Oh! boutade): « on supporte toujours avec courage la mort des autres ». Eh! bien, non. C'est sans angoisse que j'attends la mienne et c'est avec désespoir que, pendant dix mois j'ai assisté à celle de ce pauvre être jeune et plein de vie et d'espoir de vivre! A présent c'est fini. Ma vie n'a même plus l'intérêt que j'apportais à mon Art... N'ai-je pas dit, le peu que j'avais à exprimer! Je me suis terré dans mon atelier où entouré de souvenirs je végète, en pensant à ma vie défunte... dont les souvenirs me hantent... Quand nous reverrons-nous? Avec ces événements...!!! mais suis de tout cœur avec toi... Rapelle moi au souvenir des amis...

Affectueusement,

P.

Je ne sais si cette lettre te parviendra. J'ai écrit à Mit.²⁵ il y a 15 jours. (?)

¹⁴ Grigoraș Dinicu.

¹⁵ Charles Adolphe Cantacuzino.

¹⁶ Nicolas Grant.

¹⁷ Horațiu Niculescu.

¹⁸ Edouard Ghika.

¹⁹ Alfons Romalo.

²⁰ G. Maican.

²¹ Zizi Cantacuzino (Generalul).

²² Andrei Popovici.

²³ Scrisoarea este presărată cu siluete în creion, una sau mai multe, pe paginile 2, 3 și 4.

²⁴ Imposibil de datat.

²⁵ Jean Mitileneu.

de LOUIS HAUTECOEUR

Profesorul și marele istoric de artă Louis Hautecoeur, membru al Institutului Franței, a fost invitat de Academia noastră să vină în România. Cu această ocazie, el a ținut trei conferințe: una în aula Academiei, cu titlul *Eclipsa frumuseții*, alta la Uniunea artiștilor plastici, cu titlul *Artistul între vis și realitate*; a treia la Uniunea arhitecților, *Condițiile arhitecturii moderne*. Din cea de a doua conferință vom publica în revista noastră un rezumat însoțit de traducerea acelor extrase pe care le considerăm, nu numai mai importante, dar și mai potrivite pentru cititorii români. Conferința începea în chipul următor: «Cînd se vizitează astăzi o expoziție colectivă, sintem izbiți de diversitatea tendințelor existente între artiști: unii imită natura, alții o interpretează, alții o neagă cu hotărîre... Conflictul privește deci atitudinea adoptată de artist față de ceea ce este convenit să numim realitate și asupra felului în care trebuie să fie tradusă imaginea pe care el și-a făcut-o despre acea realitate. Arta ar fi oare reprezentarea realului, sau aceea a viselor care se ivesc în spiritul artistului?».

«Cea dintîi întrebare care se pune este de a ști dacă imaginea realității, pe care marele public o crede comună tuturor indivizilor, este aceeași pentru omul de pe stradă ca și pentru artist, aceeași pentru toți artiștii, aceeași în toate momentele vieții artistului, aceeași de-a lungul secolelor».

La această întrebare esențială, Hautecoeur răspunde negativ. După o analiză foarte amănunțită, intrînd în cele mai mici detalii ale anatomiei, fiziologiei ochiului și legăturii acestui organ cu creierul nostru, apoi al legăturii dintre senzația vizuală și mîna, organ al execuției, el conchide că nu există două imagini absolut identice ale aceluiași motiv, nu numai de la un individ la altul, dar chiar la același individ, la care funcțiunea organului vizual este neapărat modificată de împrejurări, și externe, și interne, de la un moment la altul.

După această constatare, Hautecoeur merge mai departe: «imaginea percepută de artist nu este, cum crede marele public, reproducerea exactă a realității. Orice imagine înseamnă o alegere care este săvîrșită mai întîi de ochiul însuși, apoi de creier, în sfîrșit, mai mult sau mai puțin intenționat, de spiritul artistului. De obicei, un artist se numește realist cînd se străduiește să reproducă exact imaginea pe care o privește, dar realismul absolut nu există; el nu există nici chiar pentru aparatul fotografic, a cărui precizie este determinată de calitatea obiectivului și de finețea grăunțelor răsîndite pe pelicula ce înregistrează imaginea. Pictorul naiv, care-și închipuie că se cuvine să reproducă toate elementele unei imagini, toate foile arborilor, toate pietrele de pe drum, este forțat să rezume. Anatomia ochiului impune o limită părților ce compun percepțiunea: ochiul nu vede două puncte ale imaginii, decît numai dacă ele afectează cel puțin o parte din elementele anatomice care compun interiorul ochiului și, bineînțeles, imaginea va fi și mai redusă, dacă pictorul este miop și obiectul reprodus se găsește la oarecare distanță».

«Printre elementele imaginii percepute de spirit, acesta la rîndul lui operează o alegere... Artistul extrage din imagine elementele care îl izbesc, care convin gustului său, obiceiurilor sale, care sînt necesare scopului ce și-a propus. Această alegere e rezultatul

capacității sale de atenție. În general, cineva își imaginează că ajunge să privești, pentru a distinge imediat diversele calități ale unei imagini. Eroare: e necesar să înveți a privi; acesta e rolul educației artistice; trebuie să recurgi la un oarecare număr de eliminări, să supui imaginea la o primă operație de abstractizare... Imaginea este un complex, un amestec de culori, de lumini și de umbre. Trebuie să înveți să izolezi liniile, care sînt de fapt limita a două planuri; linia este deci o abstracțiune; trebuie să-i urmărești inflexiunile, să-i compari dimensiunile cu linia vecină. Desenul prin linii nu este altceva decît rezultatul acestei munci de abstractizare, care a eliminat culoarea, reliefurile, valorile. Unii artiști sînt mai sensibili la desen, decît la celelalte elemente. Ei procedează prin simplificare. Poussin, care procedează prin linii sau prin mase, nu reprezintă într-un copac decît frunzișul necesar evocării întregului... Se știe că în secolul al XVII-lea o dispută separa pe poussin-iști de rubens-iști, primii susținînd superioritatea desenului, care exprimă forma, față de culoare, care e schimbătoare... Delacroix va nega existența liniei în natură... Pentru Rubens, pentru Delacroix, imaginea este un ansamblu de culori, de nuanțe, de valori, care nu pot fi disociate. Desenul lui Delacroix este el singur pictură ».

« Culorile, trebuie să înveți să le vezi. Copilul nu este capabil să distingă nuanțele... Desenul, pictura copilului, a căror spontaneitate a fost atît de mult lăudată, sînt de fapt rezultatul micii sale experiențe... »

« În imagine, pictorul poate să fie mai mult sau mai puțin atras de contraste. Și un fotograf știe că aceeași imagine este transformată de lumină. Alți pictori sînt atenți la subtilitățile valorilor, subtilități care nu încetează să existe nici cînd contrastul dintre ele slăbește, ci rămîn suficiente pentru a se stabili o ierarhie, pe care se cuvine să o distingi între toate părțile luminate. La valori recurg toți desenatorii, gravorii, autorii de *camaïeu*, marii artiști de genul lui Corot. Grație valorilor, artistul poate să dea impresia reliefului, a adîncimii. Însă noțiunea de spațiu nu este inclusă în senzație; ochiul vede numai planuri colorate și în mod diferit luminate. Nu ne dăm seama direct de distanța ce separă un obiect de altul, decît printr-o operație mentală: memoria noastră asociază imaginea vizuală prezentă cu amintirea gestului pe care l-am făcut pentru a apuca vasul de la marginea mesei, a pașilor pe care i-am executat pentru a ajunge la această ușă. Perspectiva este în așa de mare grad o construcție intelectuală, încît ea nu s-a născut, sub forma ei științifică, decît numai în secolul al XV-lea; pictorii anteriori se mulțumeau cu o aproximație a spațiului. A trebuit, pentru a ajunge la acest stadiu, ca artistul, printr-o serie de abstracțiuni, să se elibereze de un oarecare număr de convenții: primitivul, copilul, nu reprezintă ceea ce vîd, ci numai ceea ce *știu* că există. Copilul știe că un călăreț are două picioare, el reprezintă și piciorul pe care nu-l vede ș.a.m.d. Asirienii, egiptenii, ca să reprezinte pe soldații care formau un rînd, îi așezau pe unii deasupra altora. Perspectiva este o interpretare: ea a ezitat între realismul intelectual al primitivilor și al copiilor, și realismul vizual al Renașterii. Reprezentarea spațiului a necesitat un întreg travaliu de abstractizare; astăzi am asimilat atît de bine această perspectivă, ne-am însușit-o atît de perfect încît o proiectăm imediat și instinctiv în imagine, printr-o operație inconștientă a spiritului ».

« Memoria artistului joacă și un alt rol: ea suprapune imaginii privite imagini amintite. Se știe ce memorie extraordinară aveau unii artiști care, vîzînd un om trecînd, erau în stare să execute după el un desen, din memorie... Unii profesori și-au fundat metoda lor de învățătură pe aceste exerciții ale memoriei vizuale: Lecoq de Boisbaudran așeza un obiect în fața elevilor, îl retrăgea și numai atunci le permitea să-l deseneze. Desigur, imaginea amintită este mai simplă decît imaginea văzută, memoria n-a reținut decît trăsăturile esențiale; a abstras. Aceeași operație de epurare se produce cînd artistul se servește pentru o operă definitivă de un crochiu, care este el însuși rezultatul unor simplificări ».

« Suprapunerea imaginii amintite peste imaginea văzută poate să se facă și în alt fel. Artistul știe că tabloul său va fi rezultatul unei serii de simplificări, dar poate să simplifice în multe feluri. Cînd artiștii au voit să insiste asupra volumelor și să le dea o rigoare geometrică, ei puteau porni fie de la model, fie, din contra, de la figura geometrică: Cézanne transforma un munte în piramidă, cepele în tot atîtea mici sfere colorate, Juan Gris declara că, voind să combine un cilindru și un oval, juxtapunea un vas și o farfurie ».

« Această combinație a imaginii văzute și a imaginii memorizate e rezultatul unei operații care se face în spiritul artistului. Cercetările psihologilor moderni ne-au făcut să înțelegem mai bine această geneză a creației. Multă vreme clasicii au opus rațiunea și imaginația; apoi sensualiștii au pus senzația la baza cunoștințelor noastre. Astăzi s-a ajuns la convingerea că există două feluri de imaginații: una plastică și alta « difluentă ». Prima este mai ales vizuală, dar, ca toate imaginile vizuale, este încărcată de amintiri tactile și motrice, în definitiv imagini spațiale, pe care le formează cei care posedă acest gen de imaginație, în general intelectualii, savanții, inventatorii și, printre artiști, cei plastici — sculptorii, arhitecții, pictorii — iubind obiectivitatea, relieful, desenul, compoziția. Cealaltă imaginație constituie polul opus al vieții mintale în care obiectele și-au pierdut forma, s-au destrămat, s-au lichefiat: ea comportă adesea stări emoționale, stări sufletești vagi, supuse sensibilității, condițiilor fiziologice și chiar patologice. Este imaginația visătorilor, a misticilor, a utopiștilor, a poezilor care își ascultă vocea interioară, a muzicanților, a pictorilor care sînt reținuți de aspectele trecutului lor, viselor lor, halucinațiilor lor... S-ar putea zice că în istorie imaginația plastică a fost cea a grecilor, a romanilor, a clasicilor secolelor XIII, XVI, XVII și XVIII, și că imaginația difluentă a fost a misticilor, în evul mediu, a celor din baroc, a romanticilor, a vizionarilor, a suprarealiștilor și a unor abstracți... »

« Artistul nu e numai un ochi care vede, un spirit care interpretează, un temperament care se manifestă, o voință care își dă osteneala, el este încă o mîna care transcrie imaginea zărită sau concepută. El posedă un meșteșug, care va aduce și el modificări în reprezentarea imaginii. Mai întîi, pentru că instrumentele de care dispune artistul nu-i permit, tot așa ca unele elemente anatomice din ochi, să reproducă toate detaliile. Vîrful creionului, al daltei, extremitatea pensulei impun o margine imitației. Apoi, același obiect nu e redat în același fel de un pictor, cînd se servește de ulei ori de frescă sau de acuarelă, de un gravor cu dalta, de unul în apă tare, ori în maniera neagră, de un desenator în creion, în sanguină sau în cărbune. Nu e numai felul de a reda care e diferit, dar și viziunea artistului, care ia de la imagine numai elementele susceptibile de a conveni tehnicii alese. Iată deci artistul procedînd încă o dată la abstractizări. Un artist obișnuit cu un gen de artă modifică pe cel de care se servește, la un moment dat, în sensul unui alt gen. Un sculptor în desenele sale se interesează mai mult de volum, ca și un gravor ».

« ... Destinația și dimensiunea operei de realizat schimbă de asemenea viziunea artistului: un peisaj care trebuie să acopere un zid nu va fi asemenea cu unul destinat să fie pictat pe o pînză, dar un pictor obișnuit să picteze mari suprafețe va putea, cînd execută un tablou, să simplifice cum era obișnuit să facă în compozițiile vaste. Cum se vede, artistul supune imaginea tuturor transformărilor pe care i le impun viziunea, temperamentul și tehnica.

★

Artistul nu este un om izolat; el aparține unei societăți și suferă influența ideilor estetice, religioase, filozofice, literare, politice și sociale; el cedează uneori acțiunii modelor trecătoare și unii ascultă de propriile lor interese. De aceea și artistul supune imaginea unor noi modificări, pentru a putea răspunde țelului pe care și l-a fixat.

Istoria artei ne explică acțiunea fiecărei epoci, a fiecărui mod de a gîndi. Arta magică primitivă impune subiectului datoria de a acționa asupra modelului său: artistul reprezintă de preferință animalele pe care tribul său dorește să le captureze, femelele gravide care vor asigura multiplicarea speciilor utile clanului său. El insistă deci asupra anumitor caractere, supunîndu-se obiceiului de a scoate în relief; bizonul care-i hrănește familia este reprezentat din profil, pentru a se evita dificultățile racursului, dar i se plantează coarnele văzute din față, pentru a nu i se ascunde nici una. Idolul din Amorgos se mulțumește cu ovalul care evocă capul și are inserat în față un nas schematic; el sugerează, mai mult decît reprezintă. Anumite convenții au subsistat de-a lungul secolelor: egiptenii au continuat să deseneze ochiul din față, pentru că este mai expresiv; umerii sînt considerați dintr-un punct de vedere asemănător, pe un corp din profil, pentru a nu diminua carura omului. Ei dau faraonului o statură superioară față de cea a celorlalte personaje, pentru a indica eminenta sa demni-

tate, o atitudine hieratică, pentru că și el este un zeu. În toate aceste cazuri, ideea transformă imaginea.

Așa cum Hegel a văzut foarte bine, ideea a modelat multă vreme arta; Platon insistă asupra rolului ideilor, care sînt în realitate privilegiul perfecției divine; omul, dimpotrivă, închis în peștera care este lumea terestră, nu percepe decît aparențele, care sînt umbrele ideilor. Pentru el, ca mai înainte pentru pitagoricieni, universul este constituit conform unor numere. Artistul va căuta să descopere în om proporțiile care asigură Frumusețea, va da coloanei templelor modulul pe care va trebui să-l utilizeze pentru toate părțile acestor temple. În acest sens corpul omenesc, figura, vor fi idealizate. Înseamnă aceasta că orice amintire a secolelor anterioare să fie abolită? Se mai găsesc încă la toți pictorii de vase exemple de așa-numită perspectivă „rabattue“, exemple de semne magice, cum ar fi ochii profilactici.

Romanii au suferit foarte puternic influența greacă și chiar au urmat în secolul I înaintea erei noastre o modă antichizantă, dar ei nu au uitat importanța pe care o aveau în cultul lor imaginile strămoșilor, care erau plimbate cu ocazia funeraliilor sau a triumfurilor. Pentru ca imaginea să fie eficace era important ca ea să fie asemănătoare, de unde realismul constatat în arta lor. Barbarii, care îi asaltau din toate părțile, care le furnizau mercenarii și în curînd și funcționarii, moșteniseră vechea artă magică, simplificatoare, ornamentală. Constatăm influența lor în sculptura romană din secolele II și IV. Busturile lui Constantin nu mai au aspra individualitate care se observa în cele ale primilor Cezari.

La Bizanț, unde discuțiile teologice pasionau spiritele, arta a ezitat între două tendințe; cea a călugărilor capadocieni care doreau să pună în evidență în Christos natura sa umană, în Fecioară pe mama înduioșată și îndurerată, și cea a bizantinilor din Europa, descendenți ai grecilor, care continuau să idealizeze, schematizînd, în același timp, asemenea barbarilor, atît de numeroși în provinciile lor. Artă bizantină a vrut să fie mai mult o semnificație decît o reprezentare; ea s-a mulțumit cu trăsăturile indispensabile, și frescele din biserici, icoanele, au adoptat un aspect decorativ vroit cu insistență. Această artă a avut o influență profundă asupra artei rusești, sirbești, și italiene din secolele XI și XII.

În secolul al XIII-lea, cînd sfinții Francisc de Assisi, Bonaventura introduc sentimentul în religie, artistul se interesează mai mult de om, de suferințele sale, și, implicit, de expresiile ei; în secolul al XIV-lea, el vrea să-l reprezinte în cadrul său. Totuși, și de data aceasta unele obiceiuri mai supraviețuiesc; Franța crease în secolul al XIII-lea o artă admirabilă, unde adevărul se îmbina cu frumusețea, realismul cu idealismul; miniatura pariziană a secolului al XIV-lea a păstrat unele convenții, a reprezentat scene trăite, pe un fond pur și simplu cadrilat. De-abia la sfîrșitul aceluși secol, la artiștii lui Carol al V-lea, ai ducelui de Berry, dar mai ales la flamanzi, găsim o preocupare mai pronunțată pentru lumea exterioară. Jan van Eyck, după frații de Limbourg, încearcă să reprezinte mai exact formele reale. Pictura în ulei pe care nu a inventat-o, dar pe care a întrebuițat-o, va permite prin efectele ei de difracție să sugereze atmosfera, ceea ce nu era posibil la pictura în tempera, unde nu intervenea decît reflexia. Exactitudinii formelor și a culorilor, pe care o constatăm la un Mantegna, i se va adăuga la sfîrșitul secolului al XV-lea clar-obscurul, care triumfă cu Leonardo da Vinci.

În acest timp, studiile umaniste reînviau ideea frumuseții, a acelei frumuseți care pentru Alberti rezida în proporții. Idealismul renaște și-l vedem pe Leonardo dînd Fecioarelor și sfințelor sale acea frumusețe, care este unul din atributele divinității. Aceste idei de adevăr și de frumusețe se impun în secolele XVI și XVII. Uneori chiar pictorul vrea să le exprime în mod conștient: Rafael în *Școala din Atena*, pentru a-l exalta pe Platon, pe care-l celebra pe atunci academia platoniciană a Medicișilor, compune fresca sa după reguli raționale. Mai tîrziu, în Franța, cînd va domni spiritul matematic al lui Descartes, artiștii, pictorii și arhitecții își vor organiza operele după scheme geometrice. Ei vor combina aceste idei cu cele pe care li le sugerează starea socială a epocii: vor stabili în artă aceeași ierarhie ca și în regatul Franței; vor așeza în vîrfurile piramidei pictura istorică, pentru că ea reprezintă zeii, regii, eroii; ei cer portrețiștilor să arate mai puțin pe individ, decît pe suveran, pe general, pe prelat; peisagistului să introducă în natură scene mitologice, adică pe om, care este demnitatea lumii. Ei așează în ultimul rang pe pictorul de naturi moarte.

Burghezia, care nu încetează de a crește în secolul al XVIII-lea, va schimba această ordine; pictorii vor reprezenta anecdota care plăcuse încă din secolul al XVII-lea olandezilor, cetățeni ai unei republici burgheze; ei insistă asupra caracterului individual, iar vizitatorii Salonului se adună în fața naturilor moarte ale lui Chardin.

În fiecare epocă există mode care-și exercită influența asupra pictorilor. Tipul feminin al lui Botticelli s-a transformat în secolul al XVI-lea și școala din Parma, școala din Fontainebleau, Antoine Caron, Germain Pilon, El Greco, alungesc în mod sistematic figurile, în timp ce secolul al XVII-lea iubește formele mai pline la femei, mai pătrate la bărbați, îi așează pe cavaleri pe cai din Ardeni. Secolul al XVIII-lea ezită între formele încă prelungi și elegante ale femeilor lui Watteau, și cele micuțe și durdulii ale căror caractere Boucher le împrumutase de la propria sa soție.

Evoluția artei nu este simplă: în același timp în care se răspîndiseră teoriile plato-niciene, idealismul, o altă tendință apăruse sub acțiunea lui Michelangelo. Mulți artiști caută caracterul, efectul. Curentul clasic și curentul baroc au curs paralel; gustul pentru contraste a învins în epoca rococo-ului, a rocaille-ului, între 1700 și 1750; apoi idealismul a reapărut o dată cu mișcarea antichizantă provocată de săpături, de explorări, de lucrările lui Winckelman, dar se constată o ciocnire de doctrine o dată cu sfîrșitul secolului al XVIII-lea; anumiți artiști apără pe Rafael, alții pe Michelangelo; primii preconizează frumusețea, ceilalți caracterul.

La aceștia din urmă apar simptomele romantismului, născut în secolul al XVIII-lea sub forma sentimentalismului, care de altfel prezintă aspecte diferite: este legat la Rousseau, la Diderot de o concepție despre natură și de o concepție socială, care se găsește și la artiști ca Greuze. El se prezintă la alții ca o facultate de a fi mișcat de spectacole pitorești, grandioase. El modifică atunci peisajul, care devine poetic la Hubert Robert și Fragonard, la desenatorii voiajului în Elveția, ale căror exemple nu vor fi uitate de pictorii epocii romantice, Huet, dar mai ales Turner.

Delacroix va declara că frumusețea e relativă, că arta este mai întii expresia stărilor sufletești ale artistului. Realismul va reacționa cu litografii, cu Boilly, Gavarni, cu pictori ca de pildă Courbet și se va colora la anumiți artiști cu o notă socialistă. Naturalismul va voi să imite știința, să fie ca ea impasibil, să reproducă fără a ține seama de moralitate, nici de politică, toate spectacolele pe care le oferă viața modernă: ca și Zola care va alege drept erou pe un lucrător în zinc; impresioniștii vor abandona zeii și regii pentru spălătorese, pentru jochei și pentru prostituate. Gustul pentru caracter va supraviețui la oameni care recurg la alte mijloace decît ale impresioniștilor, Rops, Toulouse-Lautrec, Van Gogh, sau la peisagiști ca Hodler. Impresionismul va concepe în felul lui recursul la știință, el se va interesa mai ales de descoperirile optice ale lui Chevreul, ale lui Henry privind legea contrastelor, de raporturile complementare. Pînă într-atît, încît pentru ei pictura va deveni o experiență tehnică, și culorile vor lua preponderență asupra ideii. Simbolismul va încerca o nouă reacție, dar va voi să sugereze ideea doar prin forme, compoziție și culori.

Școlile picturale ale secolului al XX-lea, suferind influența unor poeți ca Mallarmé, Valéry, care fac din poezie o muzică, a unor teoreticieni ca abatele Brémond, care vorbesc de poezie pură, vor voi să asigure fiecărei arte autonomia. Pictorii nu vor fi toți de acord: fauviștii, Matisse, Vlaminck, Derain în debuturile sale, vor exalta culoarea; cubiștii se vor interesa de combinații de forme; suprarealiștii vor asculta, spun ei, de automatismul inconștientului. Artă nu va mai fi decît un acord de forme și de culori, în afara oricărei reprezentări figurative. Artistul nu se va mai preocupa de imagini percepute; vechile noțiuni de frumusețe, de adevăr, de natură, sînt perimate. Artistul devine un demiurg care-și creează propria lume. Aceasta nu înseamnă că acești abstracți procedează toți în același fel; unii, ca Miro, sînt atașați grafismului, alții, de pildă Kandinsky, se complac în arabescuri, alții în asamblaje de figuri geometrice, ca Herbin sau Rudolph Bauer, alții adoptă raporturi de tonuri, de pildă Kupka, alții simple juxtapuneri de tonuri, ca tașiștii, efecte de materie, ca Pollock. Ei consideră, împreună cu sculptorii Naum Gabo, Pevsner, Calder, că arta nu reprezintă obiecte, dar că le inventează.

Totuși, câțiva pictori abstracți, pentru a recupera demnitatea unor gânditori, vor să integreze din nou ideea în artă și afirmă că ei traduc cosmosul: ei se cred seismografe, radaruri. Dar am căuta în zadar în operele lor acest acord între universul savanților și cel al pictorilor.

Condițiile economice au acționat asupra anumitor artiști. Negustorii de tablouri, expozițiile particulare s-au înmulțit în așa măsură, încât pentru a recruta vizitatori și cumpărători, artiștii au voit să se prezinte ca inovatori, au inventat școli, au elaborat teorii și au cultivat în public mitul modernului, al nemaivăzutului, fără a se teme uneori de a ajunge la scandal.

Prin urmare, arta nu a încetat niciodată să varieze: ideea comună a artei imitație a naturii s-a modificat în același timp cu ideea de natură. Pentru primitivi, natura era domeniul forțelor oculte care trebuiau îmblânzite, captate; pentru Platon și pentru greci, natura atingea în culmea ei cosmosul, unde domnește legea, perfecțiunea, ideea; dedesubt era pământul, care nu primește decât umbra ideilor; jos de tot erau regiunile infernale supuse haosului. Această concepție a supraviețuit de-a lungul secolelor. În secolul al XVIII-lea, sub influența senzualismului, natura nu a mai fost decât suma senzațiilor noastre subiective; în secolul al XIX-lea, natura a fost sediul mișcărilor, reacțiilor chimice care pot fi traduse prin formule; matematicienii au ajuns să constituie geometrii cu n dimensiuni; în secolul al XX-lea atomul a explodat; universul este un complex de unde și de fotoni, un dans de nuclee, de neutroni, de pozitroni, de electroni. Artistul a crezut din ce în ce mai puțin în realitatea percepțiilor sale.

Și cu toate acestea, istoria artei nu este chiar atât de rectilinie cum s-ar putea crede după un asemenea expozeu. Trebuie ținut seama de persistențe; o epocă nu este niciodată omogenă; în secolul al XVI-lea persistă simțul adevărului; în secolul al XVII-lea, de exemplu, a mai dăinuit arta școlii de la Fontainebleau: pictori ca La Tour, cei din familia Le Nain, Michelin și alții s-au inspirat de la realitatea imediată; Poussin, Le Brun și elevii săi au luat partea frumuseții, a desenului; adepții lui Rubens și flamanzii au celebrat culoarea. Astăzi, în ciuda triumfului oficial al abstractizării, constatăm supraviețuirea realismului, un realism care nu este desigur cel al secolului al XIX-lea, dar care continuă să reprezinte realitatea, îl constatăm la oameni ca Charlemagne, Aujame, Chapelain, Midi, Brianchon. Am putea găsi urme ale impresionismului la Bonnard. Suprarealismul nu este liber de orice datorie față de romantism și de simbolism, abstracționismul față de cubism.

Aceste divergențe explică disputele între oamenii care încă mai pornesc de la natură și cei care procedează prin abstractizare. Istoricul singur își poate permite să fie liberal, pentru că el caută cauzele; el știe că artistul a oscilat întotdeauna, după dispozițiile ochiului, ale spiritului său, după influențele sociale, religioase, literare, politice pe care le-au suferit percepția și imaginația, observația și expresia propriei sale personalități, între imitație și creație, culoare și desen, formă și volum, caracter și frumusețe. El știe că discuțiile asupra abstracționismului sînt zadarnice: artistul nu încetează de a abstractiza în toate stadiile creației sale: imaginea percepută este deja dezbrăcată de multe elemente, anatomia și fiziologia ochiului impun noi simplificări. Imaginile rememorate sînt rezultatul unei serii de abstractizări; compoziția este o altă abstractizare. Există în artă abstractizări de toate felurile. Arta abstractă nu este decât ultimul termen al acestui proces, manifestarea unei intransigențe totale față de ceea ce se numește «natură», în momentul în care această natură se diluează în formule pe care Einstein a visat să le unifice.

Artiștii au mers de la un pol la altul: de la real, sau cel puțin ce la ceea ce noi numim real și care este o imagine percepută, la vis, care poate fi o imagine concepută, sugerată de o stare psihologică, sau compusă în mod deliberat. O singură calitate trebuie cerută artistului: sinceritate; o singură condiție reclamată: meșteșugul. De ce să nu ne interesăm de manifestările diverselor personalități? Există infinite posibilități în regatul artelor ».

de PAUL PETRESCU

În metodologia cercetărilor de artă populară, ca de altfel în întreg sistemul disciplinelor numite cu un termen « etnografie » sau cu altul « antropologie culturală », sînt din ce în ce mai evidente cele două tendințe ale științei moderne: extensiunea spațială a problematicii mergînd către o cuprindere globală a fenomenului prin utilizarea rezultatelor disciplinelor conexe, pe de o parte, și specializarea riguroasă conducînd la descrierea detaliată și la aprofundarea lui istorică, pe de altă parte. Cele două tendințe s-au impus ca necesități metodologice cu deosebire în domeniul ornamenticii populare unde similitudini tulburătoare s-au ivit în culturi depărtate ca origini și ca poziție geografică.

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea și în prima jumătate a secolului al XX-lea s-a acumulat o enormă documentare referitoare la cultura populară. Ea s-a concretizat însă, în mod normal, în monografii dedicate cutărui popor sau grup etnic, oferind în ansamblu o viziune fragmentară a culturii populare europene. În momentul în care s-au făcut primele încercări de sinteză, ca cele celebre, în domeniul ornamenticii, ale lui H. Th. Bossert, a fost posibil să se observe, cu oarecare surpriză, că există o gamă relativ unitară de motive decorative. Cu variațiile inerente în ce privește cromatica, gradul stilizării sau felul compoziției, motivele decorative din aceeași familie apăreau artificial izolate de către frontierele politico-administrative ce alcătuiau împărțirea fundamentală a sintezelor amintite. În același timp, tendințele naționalismului romantic cu lungi ecouri după revoluțiile europene de la 1848 au impus cercetătorilor culturii populare căutarea insistentă a unei specificități absolute cu rădăcini etnice. În studiile întreprinse la sfîrșitul secolului al XIX-lea și la începutul secolului al XX-lea erau mereu vizibile dorința de a demonstra « unicitatea » unuia sau altuia dintre fenomenele culturii populare, precum și încercarea de a limita prezența respectivului fenomen la granițele unui stat. Or, încet, încet, s-a văzut că aceasta nu este posibil. Cei ce crezuseră că « acest » motiv, « numai al nostru », este specific cutărei provincii sau cutărei țări, constatau cu uimire că de fapt el se găsește și în teritorii învecinate, ba chiar și în altele depărtate. Firește că există un specific național, dar el nu se poate întemeia, în domeniul ornamenticii, pe ideea ne-repetabilității motivelor. El este de o esență mai subtilă și trebuie căutat în felul interpretării și compunerii lor. Nu acesta este însă obiectivul studiului de față.

Trecînd de la planul european la cel mondial și incluzîndu-se cultura unor popoare aflate în stadii diferite de dezvoltare socială, constatarea existenței în diferite puncte ale globului a unor motive asemănătoare a dus inevitabil, în cadrul concepțiilor difuzioniste, la teoria circulației motivelor considerată ca unică explicație. Pornind, fără îndoială, de la anumite împrejurări în care această circulație (considerînd și straturile profunde ale istoriei culturii) nu se poate tăgădui și aici au fost comise unele absolutizări neconcordante cu realitatea. În acest mod o bună parte a cîmpului de cercetare este în momentul de față deschis și — prin documentarea acumulată — , pregătit pentru prelucrare. Acest cîmp de cercetare este uriaș, iar unul din temeiurile studiilor în domeniul ornamenticii trebuie să fie unitatea modalității de expresie plastică a unor motive, constatabilă pe vaste întinderi ale globului.



Fig. 1. — Stilpi de poartă de la Dobrița (Gorj) cu rozete și romburi solare.

Explicația științifică și precizarea istorică firește urmează a fi date; ele se pot însă întemeia pe presupunerea exactă a asemănării reacțiilor umane, dată fiind unitatea naturii umane, petrecute în condiții de dezvoltare socială similare.

★

Etapa actuală a cercetării în domeniul ornamenticii impune tratarea în extensiune spațială și temporală a unei întregi serii de motive bine individualizate și având un loc de prestigiu în arta unor mari culturi ale globului: arborele vieții, soarele, ființa umană (silueta corpului, fața, mâna, piciorul), călărețul, calul, pasărea, peștele, sirena, dragonul, șarpele, floarea etc. Este din ce în ce mai evident că în ornamentică și în cultura populară, studiul fragmentar, pe porțiuni teritoriale, nu poate fi dus pînă la capăt, iar repertoriul local nu poate fi definit și înțeles, decît prin legarea cu gama universală a fenomenului respectiv. Cercetarea concretă, de teren, impune în ultimă instanță acest mod de a proceda. Este ceea ce a trebuit să facem în încercarea de a stabili formele arborelui vieții în arta populară din România ¹, ca și în aceea privind imaginea soarelui. Într-o primă parte a studiului ² au fost prezentate o serie de date cu privire la vechimea cultului solar, la extensiunea sa geografică și la formele semnelor solare pe planul artei universale. Semnalarea frecvenței și similitudinii semnelor solare în arta egipteană, asiro-chaldeiană, indiană, coptă și precolumbiană este însoțită de o prezentare a aceluiași semne în vechile culturi europene. Exemple luate din arta celt-iberică, din cea caucaziană și din cea a slavilor nordici, demonstrează unitatea fundamentală a reprezentării lor. În arta populară europeană sînt frecvente reprezentările

¹ PAUL PETRESCU, « Pomul vieții » în arta populară din România, în *Studii și cercetări de istoria artei*, An. VIII, 1, 1961, p. 41–82.

² Idem, *Imagini ale soarelui în arta populară*, în S.C.I.A., X, 1, 1963, p. 95–118.

Fig. 2. — Gard și stîlp de poartă de la Ceauru (Gorj) cu rozete solare.



geometrice, curbilinii sau rectilinii, ale soarelui, ce-și au prototipurile într-o artă străveche dezvoltată încă înainte de epoca bronzului. Dubla investigare, în timp și în spațiu, a făcut posibilă indicarea, în linii mari, a cadrului în care se înscrie repertoriul semnelor solare de pe teritoriul României. Acest repertoriu este în arta populară românească foarte întins, avînd rădăcini adînci în straturile de cultură cele mai vechi din această parte a Europei.

★

Este imposibil să parcurgem aici întreaga succesiune a motivelor solare constatate pe teritoriul românesc din neolitic pînă în arta populară a zilelor noastre. Pentru a arăta însă constanța repertoriului și a face sesizabilă impresionanta continuitate a acestor motive, vom indica într-o prezentare aproape enumerativă cîteva din culturile dezvoltate pe teritoriul românesc în care ele se regăsesc în forme foarte asemănătoare, dacă nu identice, cu cele citate de autori ca Déchelette³, Evans⁴, Daremberg și Saglio⁵, Rybakow⁶, Childe⁷. Asupra semnificației formelor spiraloide și meandrice, a cercurilor, crucilor frînte, X-urilor înscrise în cerc etc., consensul este unanim în a considera că este vorba de semne legate de cultul solar.

Ultimele săpături arheologice din țara noastră oferă un material extrem de bogat și interesant în această problemă. Dacă asupra lipsei sau prezenței motivelor spiralo-mean-

³ JOSEPH DÉCHELETTE, *Manuel d'archéologie préhistorique, celtique et gallo-romaine*, Paris, 4 vol., 1908, 1910, 1913, 1914.

⁴ SIR ARTHUR EVANS, *The Palace of Minos and Knossos*, Londra, 1921.

⁵ DAREMBERG et SAGLIO, *Dictionnaire des antiquités*

grecques et romaines, Paris, 1926.

⁶ B. A. RYBAKOW, *Die Kunst der alten Slawen*, in *Geschichte der russischen Kunst*, Dresda, 1957.

⁷ V. GORDON CHILDE, *The Dawn of European Civilization*, Londra, 1957.



Fig. 3. — Fronton de casă din Sirbova (Banat) cu rozete și romburi solare.

drice în cultura Hamangia (4000–3500 î.e.n.) se mai poartă încă discuții⁸, rombub dublu și meandrub sînt atestated în cultura oarecub contemporană Vinča (Verbicioara)⁹. Litera S, simplă sau îmbucată, executată în tehnica inciziei este frecventă în cultura Boian (3000 î.e.n.). Pe o figurină feminină provenită din săpăturile de la Tangîru de lîngă București (faza Boian II a) sînt incizate atît forma curbilinie a unui S cît și o spirală rectangulară, prefigurînd cele două modalități fundamentale de reprezentare a motivelor geometrice neolitice ce se vor continua neschimbate și în arta populară românească (motivele liniare drepte și curbe). În neoliticul mijlociu, în cultura Vădastra, vasele de pămînt sînt împodobite cu mari și splendide spirale și spirale meandrice. Pe străchini din cultura Sălcuța II c (2500 î.e.n.) sînt trasate « patru grupe de cîte trei benzi late, paralele și perpendiculare »¹⁰, întruchipînd vizibil simbolul solar; de remarcat că strachina nu era de folosință zilnică, ci servea cel puțin pentru împodobirea locuinței, dacă nu pentru cult, întrucît avea mici găuri prin care putea trece o ață pentru agățat. Tot în cultura Sălcuța se înregistrează idoli incizați cu puternice spirale. În ceramica din neoliticul tîrziu al culturii Gumelnița I b varietatea semnelor solare este foarte mare: meandre rectangulare, spirale meandrice, romburi, spirale simple, duble și triple, cruci formate din patru triunghiuri, împodobesc mici străchini pictate interior și exterior, prevăzute cu mici tortițe pentru agățat, și care aveau un evident rost decorativ sau poate cultural. Aceleași motive apar și pe fragmentele de figurine din aceeași cultură. Apar și motive în care cele două modalități de reprezentare (curbiliniu și rectiliniu) sînt combinate într-un fel extrem de sugestiv, demonstrînd identitatea de sens a celor două modalități: spirala curbilinie dînd naștere unui vîrtej format din linii drepte¹¹. În sfîrșit, spirala groasă, punctată, este la fel cu cele de pe oalele de

⁸ VLADIMIR DUMITRESCU, *Observations sur certains problèmes du néolithique de l'Europe sud-orientale*, în *Dacia*, N. S., 1958, p. 49.

⁹ D. BERCIU, *Contribuții la problemele neoliticului în*

România în lumina noilor cercetări, București, 1961.

¹⁰ D. BERCIU, *op. cit.*, p. 304.

¹¹ D. BERCIU, *op. cit.*, strachină Gumelnița I b, fig. 211, 2, p. 438.

astăzi, lucrate la Poenița-Argeș sau de pe ouăle încondeiate. Nu facem decît să amintim celebrele vase pictate de Cucuteni și Ariușd, pentru a întregi imaginea unei ceramici neolitice de mare valoare artistică, al cărei sistem ornamental bazat pe combinațiile spiralei și meandrului de diferite forme i-au asigurat un loc precis în civilizația europeană și căreia arheologii de renume i-au recunoscut ca loc de dezvoltare spațiul danubiano-carpatic¹² cu certe influențe înspre apus, către țărmurile Adriaticei¹³.

În epoca bronzului gama semnelor solare se extinde și se precizează în același timp. Dacă în unele culturi ale bronzului timpuriu și incipient-mijlociu (Coțofeni, Glina III, Periam) motivele spiralice nu sînt prezente, deși ele fuseseră frecvente în neoliticul mijlociu și tîrziu¹⁴, în altele ele apar într-o bogăție extraordinară. Problema unei soluții de continuitate între neolitic și bronz în ce privește decorul spiraliform este încă în dezbatere. Deși Childe afirmă că «decorul spiralic... descinde din rădăcini neolitice»¹⁵, Vladimir Dumitrescu spune că spirala «nu reprezintă în epoca bronzului o supraviețuire locală, de tradiție neolitică, ci se datorește influenței miceniene»¹⁶. Chiar dacă nu se poate nega exercitarea influenței miceniene, aceasta a găsit aici cel puțin un fond remanent pe care s-a grefat. Numai așa se poate explica marea răspîndire și formidabila eflorescență a motivelor decorative așa cum apar ele pe vasele de la Cîrna. O serie întreagă de motive de pe vasele găsite în necropola de incinerare de la Cîrna sînt categorisite în mod clar de către Vladimir Dumitrescu ca motive solare: «Soarele este și el frecvent în ceramica de la Cîrna și în necropolele înrudite. Nu credem însă că s-ar putea considera drept motive simbolice solare toate cercurile imprimate. Dimpotrivă, ni se pare puțin probabil că s-ar putea atribui vreo semnificație simbolică micilor cercuri imprimate, combinate în chip atît de felurit, mai ales pe gîtul urnelor (este semnificativ însă că aceste mici cerculețe sînt grupate cîte 5,6 sau șapte, formînd mai ales cruci, deci semne solare, tocmai pe gîtul urnelor — n.n.). Această interpretare (solară — n.n.) nu se poate aplica decît acelor cercuri — simple sau concentrice — care au în jurul lor fie un alt cerc de puncte individual împunse, fie un cerc de liniițe perpendiculare, și cercurilor al căror interior este secționat în cruce. Și cazurile în care cercul exterior este transformat într-o serie de arcuri concave, avînd astfel aspectul unei stele cu mai multe colțuri, pot fi încadrate în aceeași grupă a motivelor solare»¹⁷. În enumerarea motivelor reprezentate pe vasele de la Cîrna, făcută de arheologul român, recunoaștem o serie de semne solare, pe lîngă «soarele» sau «rozeta» clasică: spirala fugătoare (orizontală sau verticală) realizată din S-uri îmbucate sau legate, meandrul și derivatele lui, rombul curbiliniu înscris în cerc, cîrligul spiralic și derivatul lui principal motivul M¹⁸. Cu mare dreptate Vladimir Dumitrescu se ocupă și de organizarea decorului, de compoziția lui. Tocmai aici, în felul în care sînt dispuse ornamentele se pot ușor desluși simbolurile solare. Privind desenele cîtorva sute de vase este imposibil să nu impresioneze fastuosul lor decor, precizia cu care acesta este organizat. Iar în acest decor, soarele este omniprezent, fiecare vas pîrînd mai degrabă un obiect de cult decît de întrebuințare curentă. Notăm dintre ele strachina 116 reproducă în planșa CXXXV, o adevărată apoteoză a decorului solar. Complicația și în același timp precizia cu care semnele sînt tipizate dau uneori impresia unui adevărat scris. Este caligrafia unui alfabet sau al unui cod de semne al căror înțeles s-a pierdut. Și tocmai această perfecție ne îndeamnă să ne gîndim că nu se poate neglija, în epoca bronzului, existența unui fond local peste care s-au suprapus curenți mai tîrzii. Ca idee generală lucrul acesta foarte important este exprimat și de autorul studiului: «Într-adevăr, asemenea persistențe nu pot fi interpretate numai ca dovada unui tradiționalism în domeniul costumului și deci al culturii materiale, căci ele indică însăși persistența de-a lungul mileniilor a aceluiași fond etnic local care, mereu înmprospătat și transformat prin aportul neîn-

¹² P. LAVIOSA ZAMBOTTI, *Le piu antiche culture agricole europee*, Milano, 1943, p. 467 și urm.

¹³ CARL SCHUCHHARDT, *Alteuropa, Eine Vorgeschichte unseres Erdteils*, Berlin und Leipzig, 1926, p. 141 și urm., p. 274.

¹⁴ VLADIMIR DUMITRESCU, *Necropola de incinerare din epoca bronzului de la Cîrna*, București, 1961, p. 237.

¹⁵ V. GORDON CHILDE, *The Danube in Prehistory*, Oxford 1929, p. 287), după VLADIMIR DUMITRESCU, *op. cit.*, nota 1, p. 237.

¹⁶ VLADIMIR DUMITRESCU, *op. cit.*, p. 237.

¹⁷ VLADIMIR DUMITRESCU, *op. cit.*, p. 233—234.

¹⁸ *Ibidem*, p. 229.

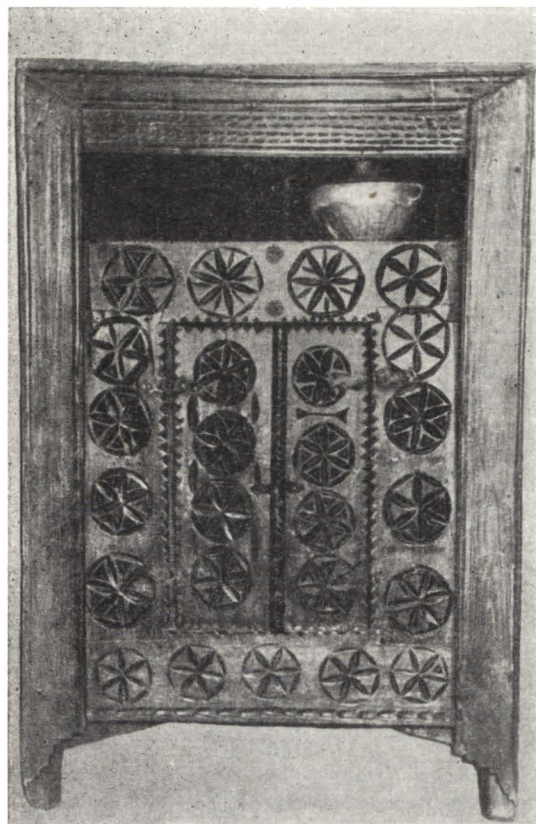


Fig. 4. — Dulăpior-colțar de pe valea Bistriței (Moldova), azi în Muzeul etnografic al Moldovei din Iași.

în părțile Sătmăruului, numeroasele roți ornamentale, îndeobște crucifere, de la Fizeșul Gherlii, de la Aiud, de la Kemecse etc. purtate ca pendentive apotropaeice, ori gravate pe cingătorile de bronz, ca la Gușterița, — nesfârșita întrebuintare a cercului de perle împrejurul unui buton central, pe podoabele de aur și bronz etc., etc., spre a nu mai vorbi de acele cu floarea în formă de cruce, ... de gravurile cu caii consacrați iarăși Soarelui... »²³. Și celelalte semne solare, mai ales spirala multiplă ca cea de pe fibulele de la Suseni, roata, roata cu patru cercuri mici exterioare așezate în cruce, crucea frîntă, se găsesc din abundență în timpul dacilor. Se cuvine firește să amintim și grandiosul cadran solar descoperit în recente săpături de la cetățile dacice din Munții Orăștiei, ca și incintele sacre circulare din aceleași locuri²⁴, constituind amplificarea pînă la monumental și transpunînd în piatră tradiționalele semne solare de pe obiectele mici.

Repertoriul geometric al semnelor solare se continuă și în secolele următoare. Un fragment de cupă dacică din secolul al III-lea e.n. este grăitor în această privință: deasupra figurii umane cu un braț ridicat se află imaginea clasică a unei « moriști » (vîrtej solar) cu dublu cerc interior și cu raze curbate; marginile sînt ocupate de motive solare rectilinii, X-uri multiple și pătrate cu laturi ușor curbate avînd la colțuri cîte un punct mic în relief; este prezent și peștele care ne pare a fi legat, în acest context, tot de cultul solar mai degrabă decît de cultul creștin al primelor secole. Fragmente de vase de provizii din secolul al

cetate al noilor veniți, și-a păstrat totuși unele dintre caracteristicile proprii. În felul acesta, necropola de la Cîrna și populația care a folosit-o nu este legată de istoria patriei noastre numai prin prezența ei pe teritoriul României, ci pare a se lega organic de însăși istoria poporului român »¹⁹. Această posibilitate a continuității care a permis cristalizarea unei ornamentici geometrice alcătuiind un fond extrem de puternic ce va dăinui peste milenii și va răzbate în forme asemănătoare în arta populară românească ni se pare cu atît mai plauzibilă cu cît ea a fost afirmată chiar pentru epoci anterioare, dar pentru spații aproape identice, de alți autori²⁰.

Sfîrșitul epocii bronzului cunoaște și forme de antropomorfizare a divinității solare-uraniene²¹, iar în epoca fierului Zalmoxis este cunoscut ca zeu al luminii, Herodot scriind despre «geții care trag cu «arcurile» (sîntem — cu Herodot — după venirea scythilor arcași în Dacia) în cer atunci cînd e furtună spre a ajuta zeului suprem să alunge demonii întunecați care-i ascund fața»²². Mulțimea semnelor solare pe teritoriul Daciei, provenite din săpături arheologice, este enumerată succint de Vasile Pârvan: «Monumente numeroase atît din bronzul IV cît și din halstattul II ne documentează și în Dacia cultul solar: carul cu cazan de sacrificiu și cele 12 protome de lebede (pasărea sacră a lui Apollon) găsit în părțile Orăștiei, barca solară găsită

¹⁹ VLADIMIR DUMITRESCU, *op. cit.*, p. 316.

²⁰ «... non è dubbio che le rimanenti culture balcaniche e centro-europee, fin dalla fase di Vinča I e del Körös (Criș—n.n.), fecero larga parte, nel loro movimento costitutivo, all'elemento indigeno autoctono uscito dalla tradizione del paleolitico superiore e del mesolitico ». P. LAVIOSA ZAMBOTTI, *op. cit.*, p. 473.

²¹ VLADIMIR DUMITRESCU, *op. cit.*, p. 314.

²² VASILE PÂRVAN, *Getica*, București, 1926, p. 458.

²³ *Ibidem*, p. 457.

²⁴ CONSTANTIN DAICOVICIU și HADRIAN DAICOVICIU, *Sarmisegetuza. Cetățile și așezările dacice din munții Orăștiei*, București, 1962, p. 32, fig. 22.

IV-lea e.n. descoperite lângă București, pe malul lacului Tei, în anii 1930–1940, sînt decorate, prin stampare, cu figuri umane avînd brațele ridicate în sus, cu imaginea unei căni înalte de factură tipic dacică și cu o roată solară cu șase raze dispuse nesimetric. Pe unele vase din secolele VI–VII apar cu relativă frecvență cruci cu brațe frînte și cruci avînd centrul marcat printr-un punct îngroșat²⁵. Așa-numitele « semne de olari » din toată ceramica prefeudală românească fac parte aproape fără excepție din familia semnelor solare circulare între care roata solară (cercul tăiat în cruce) joacă un rol preponderent. În așezarea de la Morești, din centrul Transilvaniei, secolele XI–XII, aceste semne au, prin îngrijirea cu care au fost trasate contururile, certă valoare decorativă²⁶. Pe numeroase fragmente ceramice smălțuite din secolele X–XV motivele solare sînt îmbinate cu stilizări vegetale ilustrînd legăturile continui cu lumea bizantină și orientală²⁷.

În arta feudală românească preferința pentru semnele solare « închise », bazate pe reprezentarea cercului sau a rombului, față de cele « deschise », spirala, meandru, se accentuează. Lucrul este observabil de altfel în întreaga artă europeană din peninsula Iberică²⁸ pînă în Caucaz²⁹. În același timp se poate mai lesne urmări transpunerea figurilor curbilini în cele rectilini, în domeniul țesăturilor mai ales, unde și semnele solare deschise își vor găsi o lungă continuare pînă în arta populară a zilelor noastre.

Rozeta solară de diferite tipuri este prezentă într-o serie întreagă de monumente de artă medievală românești. Mulțimea lor ne împiedică de a le aminti măcar. Pentru interesul lor artistic însă vom reține totuși cîteva ilustrînd principalele domenii ale artei medievale românești. O primă serie ce se cere pomenită este cea a lespezilor de mormînt. Piatra de mormînt a lui Radu I Basarab de la Argeș din secolul al XIV-lea este împodobită cu o enormă rozetă în formă de stea cu 12 colțuri alcătuită din baghete încrucișate, înscrisă în cerc; centrul stelei este ocupat de o rozetă-vîrtej. De notat că rozeta pare a sta în vîrfurile unui arbore al vieții, simbolul creștin al crucii lipsind din acest ansamblu ornamental³⁰. Cu totul remarcabile prin amploarea decorului sînt pietrele de mormînt ale lui Neagoe Basarab (1521) și Radu de la Afumați (1529), la care rozete complicate de diferite tipuri sînt încadrate într-un decor ce folosește din plin entrelacul curbiliniu și rectiliniu. Tot din secolul al XVI-lea este și piatra de mormînt de la Buda-Buzău pe care sînt figurate rozete și o formă redusă a arborelui vieții-glastră cu flori. Și aici este semnificativă absența crucii.

În domeniul decorului arhitectonic medieval semnele solare sub forma rozetelor își găsesc o largă aplicare. De o mare varietate sînt rozetele combinate cu entrelacuri dăltuite

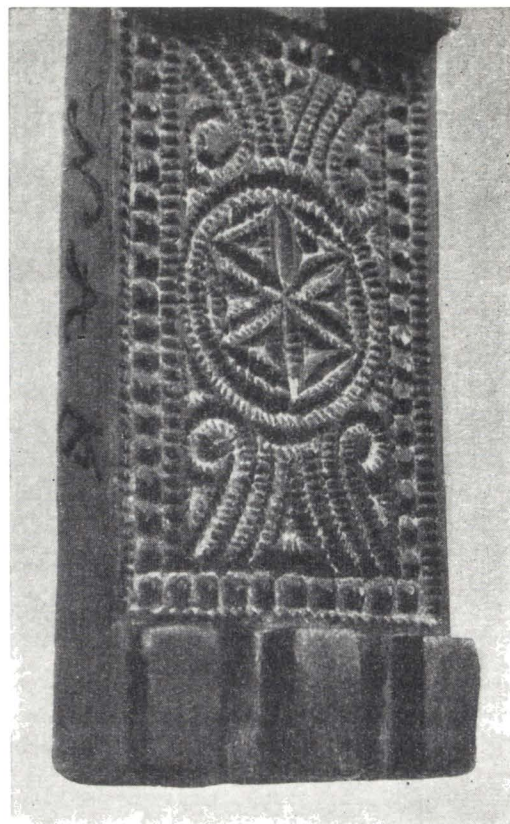


Fig. 5. — « Păpușar » pentru presat cașul cu rozetă centrală și alte motive solare (« cîrlige »), azi în Secția etnografică în aer liber a Muzeului Bran (Brașov).

²⁵ D. V. ROSETTI, *Siedlungen der Kaiserzeit und der Völkerwanderungszeit bei Bukarest*, în *Germania*, 18, Berlin, 1934, p. 211.

²⁶ B. SLĂTINEANU, *Ceramica feudală românească*, București, 1958, fig. 34, p. 45.

²⁷ CORINA NICOLESCU, *Ceramica smălțuită din secolele X–XV în lumina ultimelor cercetări arheologice*, în S.C.I.A., VI, 1959, 2.

²⁸ J. PUIG I CADAFALECH, *L'Art wisigothique et ses survivances*, Paris, 1961.

²⁹ NIKO SUBINAŠVILI, *Грузинская средневековая художественная резьба по дереву (перелом X–XI вв.)* Tbilisi, 1958.

³⁰ Scurtă istorie a artelor plastice în R.P.R., București, 1957, p. 54.

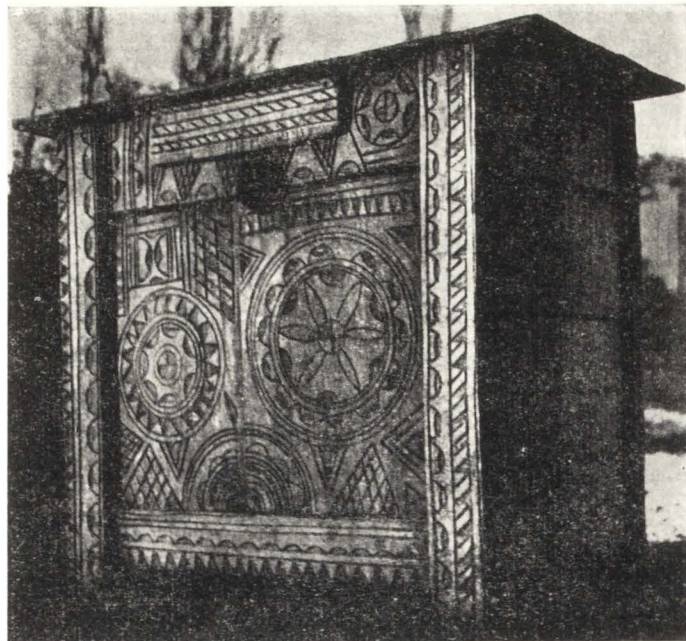


Fig. 6. — Dulăpior cu rozete felurite, din Muscel, azi în Secția etnografică a Muzeului din Golești (Argeș).

(sec. XV) sînt decorate cu rozete simple sau complexe. Ulcioare de la Suceava (sec. XV) au un decor sgrătitat cu romburi concentrice marcate cu cîte patru puncte. Tipare de gresie din aceeași localitate, dar din secolul următor, poartă de asemenea rozete înscrise în cerc formînd sisteme complexe asemănătoare cu cele de pe lăzile de zestre bucovinene ³².

Deosebit de interesantă este evoluția pe care motivul soarelui o parcurge de-a lungul secolelor într-unul din domeniile mai speciale ale artei medievale românești: stemele domnești, cu deosebire cele din Moldova, din secolele XV și XVI. De la forma străveche a crucii înscrise în cerc aflată pe o piatră de hotar, pe care este folosită o schemă a stemei domnești — capul de bour avînd între coarne soarele —, trecînd prin formele soarelui-floare, ale soarelui-disc, pînă la formele soarelui-inimă înconjurat de raze și pînă la imaginile antropomorfizate ale discului solar cu ochi, nas și gură, soarele este nelipsit de pe o serie de monumente de piatră (pisanie de la Cetatea-Albă, 1479), de pe obiecte de metal (cădelnițe, talere, clopote, săbii, monede, peceti), de pe manuscrise, de pe piese de mobilier și de pe țesături și broderii ³³. Foarte interesante, meritînd ele singure un studiu amănunțit, sînt formele antropomorfizate ale soarelui în arta medievală românească și reflexele lor în arta populară, cu deosebire, în pictura țărănească religioasă a icoanelor și crucilor. O asemenea imagine antropomorfizată este reprodusă și în culegerea de caracter general cu privire la «soare» publicată de revista *Graphis*; este vorba de filigrana unui fabricant de hîrtie român din secolul al XVI-lea. Desenul filigranat reprezintă un cerc pe care sînt trasate cu o linie neîntrepută ochii, nasul și gura; cercul este înscris într-un cerc mai mare din care pornesc raze curbate formînd în ansamblu imaginea unui vîrtej solar ³⁴.

Țesăturile și cusăturile medievale românești sînt domeniul de artă în care semnele solare deschise și geometrice se întîlnesc alături de cele închise și antropomorfizate. Ele reprezintă în fond continuarea străvechiului filon popular, iar apariția lor pe haine domnești și boierești arată cît de puternică era tradiția geometrismului. Acesta a înfruntat victorios

în piatră din decorul bisericii mănăstirii Cozia din secolul al XIV-lea. Exceptional este decorul alcătuit din discuri ceramice de la biserica mănăstirii Neamțu (secolul al XV-lea), legat în mod evident de sistemele decorative bizantine, și în care se pot distinge cîteva zeci de variante ale rozetei. Seria exemplurilor poate fi continuată pînă la chenarele de piatră ale ferestrelor casei domnești de la Progota (1532) pe care sînt figurate rozete și vîrtejuri. Mobilierul de epocă este și el împodobit cu rozete solare de diferite tipuri. Cităm ca exemple stranele de la Progota (secolul al XVI-lea), strana de la Voroneț (secolul al XV-lea) și jilțul domnesc de la Vatra Moldoviței (secolul al XVI-lea) ³¹.

Motivele solare sînt prezente în număr mare în ceramica medievală românească. Pe fragmente provenite de la Curtea de Argeș, secolele XIV—XV, sînt figurate spirale, rozete solare. În Moldova plăci ornamentale de la Cotnar

³¹ CORINA NICOLESCU, *Locuințe domnești în cuprinsul mănăstirilor în veacurile XV—XVII*, în S.C.I.A., I, 1954, 3—4, p. 63—82; FLORENTINA DUMITRESCU, *Interioare și mobilier civil din Țara Românească și Moldova în secolele XVI—XVII*, în S.C.I.A., I, 1958, 1, p. 123.

³² B. SLĂTINEANU, *op. cit.*, fig. 152.

³³ MIHAI BERZA, *Stema Moldovei în timpul lui Ștefan cel Mare*, în S.C.I.A., II, 1955, 1—2, p. 69—88; *idem*, *Stema Moldovei în veacul al XVI-lea*, în S.C.I.A., III, 1956, 1—2, p. 99—128.

³⁴ AUGUST KAISER, *Le soleil dans les coutumes et l'art populaires*, în *Graphis*, 100, Zürich, 1962, fig. 3, p. 147.

avalanșa ornamentației de factură orientală, în care motivele vegetale și animale erau de departe dominante, adusă o dată cu importul stofelor scumpe de pe piețele levantine și apusene. Rădăcinile simbolismului solar conținut în motivele geometrice au fost atât de puternice încât semne solare străvechi sînt brodate pe piese legate atât de strîns de lumea bizantină cum este vestitul portret al Mariei de Mangop, soția lui Ștefan cel Mare. Prințesă bizantină, îmbrăcată în mantie bizantină lucrată din stofa grea și somptuoasă a epocii redată fidel în tehnica broderiei, ea are pe arcada în formă de acoladă de deasupra capului înscrise o serie de semne solare clare: crucea cu brațe frînte, cîrligele îngemănate, «diezul», toate înscrise în cercuri provenite din dezvoltarea ochiurilor unui entrelac continuu ³⁵. Portretul logofătului Tăutu pictat în biserica din Bălinești (1499) are gulerul brodat cu meandre înscrise în romb, deși restul îmbrăcămintei este croit din aceleași ștofe grele împodobite cu motive vegetale. Epitrahilul din tezaurul mănăstirii Putna cu portretul lui Ștefan cel Mare și al fiului său Alexandru are în marginea de jos brodate aceleași semne ale « diezului » și ale cîrligelor îngemănate, motive a căror prezență poate fi constatată atât în ceramica neolitică și din epoca bronzului, cît și în arta populară a secolelor al XIX-lea și al XX-lea. Pe fragmentele din mormintele de la Suceava, pe cele ale gulerului lui Bogdan al III-lea, precum și pe bucățile găsite în mormîntul lui Alexandru cel Bun de la Bistrița, motivele broderiei constau în principal din cruci înscrise în romburi, de aceeași veche tradiție perpetuată în arta populară românească ³⁶.

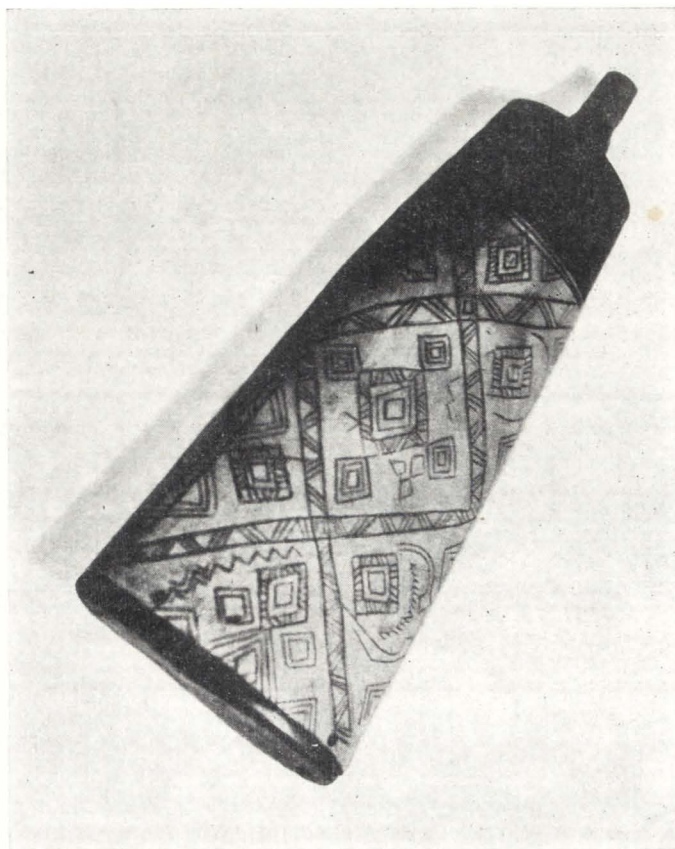


Fig. 7. — Corn de praf de pușcă din Bucovina cu motive solare rectilinii, azi în Secția etnografică a Muzeului regional Suceava.

★

Străbaterii cîtorva milenii în cîteva pagini nu i se poate cere nici sistematizarea tipologică a nenumăratelor semne solare și nici deslușirea originilor lor cultice sau rituale. Țelul ei a fost mult mai modest, dar nu lipsit de importanță: acela de a arăta stratificarea în profunzime a culturilor ce s-au dezvoltat pe teritoriul românesc și care constituie, prin neabătută existență de-a lungul mileniilor a vieții sociale pe acest teritoriu, imensa tradiție a artei populare românești. Este neîndoios că în această parte a Europei, în spațiul carpato-danubian, condiții particulare au favorizat păstrarea și transmiterea unor străvechi tradiții. Aparenta așezare « în calea răutăților », la răscruce de drumuri, nu a început să fie operantă decît în epoci realtiv foarte tîrzii. Pentru lumea neolitică, mai ales pentru curente de pătrundere dinspre Mediterana Orientală spre centrul Europei, spațiul Carpatic avea o poziție periferică, drumul principal de legătură constituindu-l culuarul Vardar-Morava ³⁷. Pentru epoca dacică de asemenea legăturile cu civilizația grecească erau stabilite în mare parte nu direct, peste Balcani, ci prin intermediul orașelor pontice de pe țărmul de vest și de nord

³⁵ CORINA NICOLESCU și FLORENTINA DUMITRESCU, *Date cu privire la istoria costumului în Moldova (secolele XV—XVI)*, în S.C.I.A., IV, 1957, 3—4, fig. 24, p. 119.

³⁶ *Ibidem*, p. 109 și urm.

³⁷ « La spina dorsale del movimento culturale espansionista sarebbe cioè costituita dalla linea Vardar-Morava-medio Danubio... ». P. LAVIOSA ZAMBOTTI *op. cit.*, p. 468.



Fig. 8. — « Teoc » (cutie) pentru ținut gresia de ascuțit coasa din Măldărești (Vâlcea), azi în Muzeul Satului din București.

al Mării Negre ³⁸. Dacia a fost printre ultimele teritorii ale Europei continentale incluse în imperiul mediteranean al romanilor. Iar în epoca migrațiunii popoarelor pătrunderea în Europa centrală și în Balcani s-a făcut prin ocolirea enormului nod Carpatic înconjurat de poalele protectoare ale pădurii « negre » sau « nebune » pînă departe în cîmpia Dunării și a Tisei. Drumurile principale de invazie au dus spre Panonia și mai departe spre peninsula Balcanică prin nordul Carpaților, iar spre Bizanț au trecut prin fișia de stepă a Bugeacului, Dobrogei și Bărăganului estic. Dublul inel al cîmpiilor împădurite și al înălțimilor a constituit foarte multă vreme un obstacol redutabil pentru trecătorii de aiurea, războinici sau pașnici. În tot cursul evului mediu au dăinuit numeroase (cîteva zeci) « țări » românești în depresiunile intra- și subcarpatice, formînd o salbă continuă în care s-au perpetuat forme de viață locale. Tăria lor a fost extraordinară, înregistrîndu-se existența lor pînă în vremurile apropiate nouă.

Așa se face că deși așezat la frontiera dintre aria ornamenticii (pentru a rămîne în acest domeniu) naturaliste, vegetale și animaliere din răsărit și cea geometrică din vest ³⁹, teritoriul acesta și-a păstrat marele fond al decorului geometric augmentat pe măsura trecerii timpului. Aceste împrejurări se reflectă în întreaga cultură populară românească și în mod special în factura geometrică a ornamenticii populare românești. Răspîndirea semnelor solare pe întreg teritoriul românesc, într-o mare varietate de forme geometrice și, mai ales, în aproape toate domeniile artei populare, se explică prin continuitatea acestui străvechi fond de reprezentări tradiționale păstrate de o populație românească ce n-a părăsit nicio-dată pămîntul său.

Imaginile soarelui ca și ale altor motive și-au pierdut cu timpul semnificația lor. Ele nu mai sînt recunoscute ca atare decît arareori, iar numirile ce li se dau sînt cu totul întîmplătoare sau mai bine zis reflectă alte stadii ale mentalității populare. Este astfel util să observăm, în ce privește denumirile populare ale motivelor, că ele sînt de o mare varietate regională, putîndu-se înregistra sute și sute de termeni, dar că ele se aplică în fond la o gamă relativ unitară de forme decorative. Pe de altă parte, în cuprinsul aceleiași zone etnografice și chiar în cuprinsul unui sat se dau numiri diferite unor acelorași semne. Variația terminologiei este în funcție atît de experiența socială a grupului (în cazul diferențelor regionale), cît și de experiența individuală. În genere motivele decorative sînt denu-

³⁸ „Auf einer dakischen Burg der Latène-Zeit bei Craiova habe ich eine attische Vasenscherbe der Zeit um 420 v. Chr. gefunden, die sicher nicht direkt von Athen über den Balkan dorthin gekommen ist, sondern aus dem helleni-

sierten Südrussland“. CARL SCHUCHHARDT, *op. cit.*, p. 262.

³⁹ « . . . genuină și în Carpați », VASILE PÂRVAN, *op. cit.*, p. 719.

mite prin asociație, iar această asociație depinde de întinderea experienței și a educației școlare. Firește că majoritatea motivelor au numiri ce se referă la lucrurile cunoscute din mediul înconjurător. Aceste numiri nu au decît foarte rareori a face cu originea motivului respectiv, ele fiind mai degrabă indicative ale imaginației poetice a poporului, ale universului său social și cultural. Este oarecum naivă derivarea realismului ornamenticii populare din asemănarea denumirii motivelor cu obiectul la care se referă această denumire. După cum naivă este presupunerea că motivele în arta populară sînt lucrate cu « modelul » în față. Că este așa ne-o demonstrează vestite numiri populare în care umorul succulent al poporului se manifestă și el din plin. Spirala de pe străchinile de Hurez și de Vlădești din Vîlcea este numită, și de meșteri, « coada cătelii », după cum linia frîntă în zigzag sau valul ondulat se cheamă foarte sugestiv, e drept, dar și foarte gras, « pișatul boului ». Este sigur însă că respectivele motive nu au fost executate cu modelul în față, ambele fiind dificile la fixare, și nu reprezintă o « preluare realistă » din natură.

De fapt o categorisire a motivelor după noțiunile desemnate de termenii respectivi este imposibilă. În sate din ținutul Perșanilor din sudul Transilvaniei sînt denumite « ochișori », « furculiță » și « hai mincinoasă » motive identice care au « aproape totdeauna o formă romboidală, fiind de fapt un motiv ce se repetă »⁴⁰. În ținutul Bihorului din vestul Transilvaniei motive identice reprezentînd cercuri umplute cu un desen în șah se numesc: « nori », « roțuță tăiată » și « ca leul »⁴¹. Exemplele pot fi ușor înmulțite. Listele de denumiri date de cercetători sînt neidentificabile, în ce privește corespondentul plastic, dacă nu se redă alăturat și motivul respectiv. O clasificare după denumiri duce la rezultatul inevitabil a prezenței aceluiași motiv sau a formelor înrudite în categorii foarte diferite de termeni. Într-una din cele mai laborioase încercări de clasificare a ornamenticii dintr-o zonă foarte restrînsă (valea Jiului) făcută pînă acum la noi, motive geometrice simple, făcînd parte evident din străvechiul repertoriu al semnelor solare (după cum o dovedește și harta nr. 13 în

care se constată prezența lor masivă în acest vechi ținut românesc), se află trecute în rîndul motivelor cosmice (fig. 173, « soare-roțiță », 10, 11, 12, 13, « vîrtelniță »), al motivelor zoomorfe (fig. 176, 1, 2, 3, 4, 5, « cai », 9, « uliu », 19, « melci »), al motivelor antropomorfe (fig. 178, 5, 6, 7, 8, 9, « ochi »), al motivelor social-economice (fig. 179, 8,

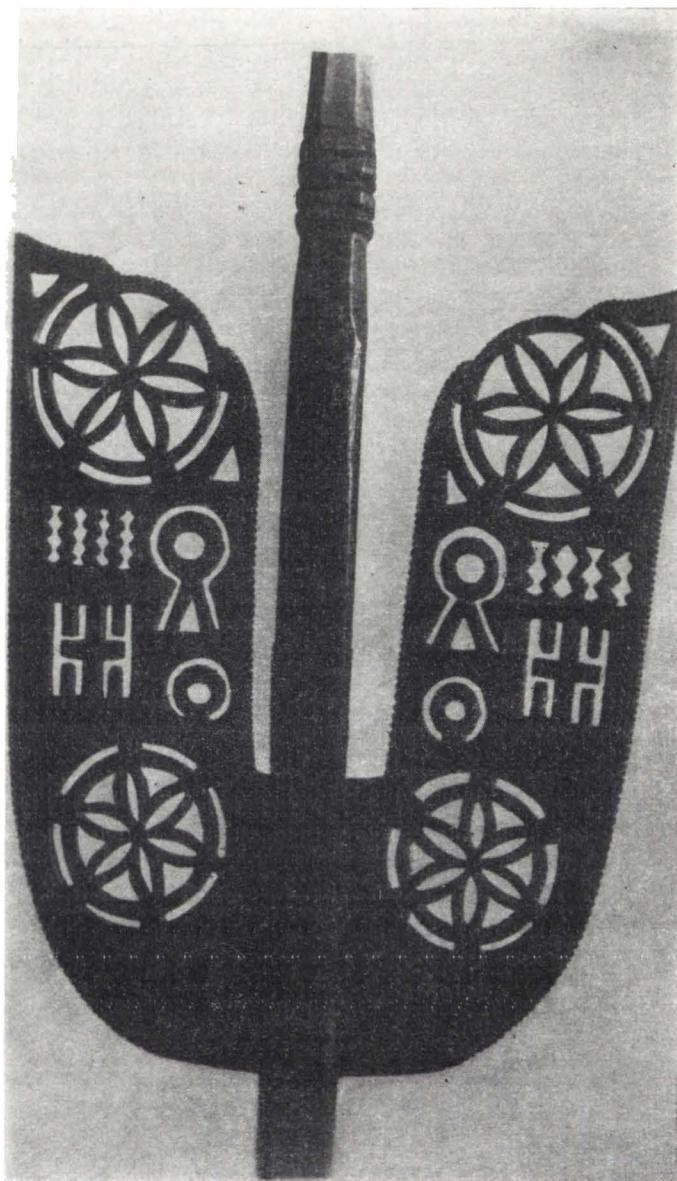


Fig. 9. -- Furcă de tors din Mărginimea Sibiului cu semne solare curbilinii și rectilinii și imagini antropomorfe stilizate.

⁴⁰ CORNEL IRIMIE, *Portul popular din zona Perșanilor, Țara Oltului*, București, 1958, p. 50.

⁴¹ NICOLAE DUNĂRE, *Textilele populare românești din munții Bihorului*, București, 1959, p. 40 și p. 55.

39, 40, 41, « cale rătăcită », fig. 180, 1—19, « cîrligu », 181, 1, 2, 7, 8, 10, 11, 16, 21, 22, 24, 25, « ciutură »)⁴². Listele de denumiri ni se par de aceea mai semnificative pentru cercetarea sociologică și lingvistică a comunității respective decît pentru cercetarea istorică și de istorie a culturii. În plus, trebuie să țină seama și de variațiile datorite momentului înregistrării, trebuind a fi luate toate precauțiile obișnuite în metodologia înregistrărilor

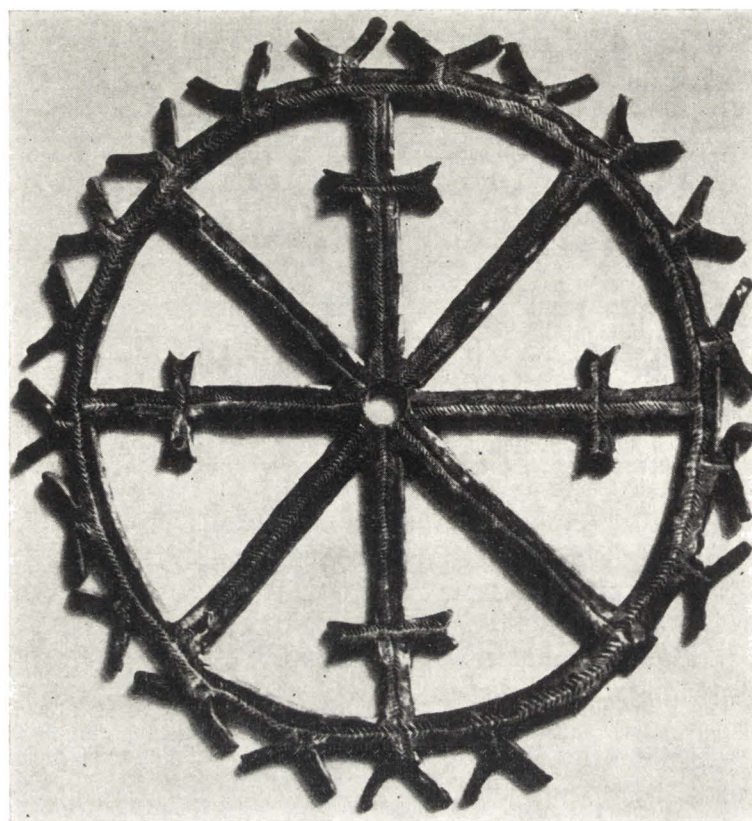


Fig. 10. — Rozetă solară cu cruci înscrise, din metal, de la Fundul Moldovei (Bucovina).

lingvistice. Altfel se transcriu șiruri întregi de termeni care nu sînt decît variații întîmplătoare, inutile pentru precizarea repertoriului decorativ. Cine poate să indice și să determine diferențele plastice între termeni ca: « vergi, vârgi, vergi mari, vergi mici, vergulițe, vergi late, vergătură, vergele, vergătură din bumbac, verguțe » sau « floare, flori, floricele, flori din grădină, flori de cîmp (flori ținute, flori mutate, flori rupte, flori sărite), flori ca litera 3, flori rînd întreg, flori rînd jumătate, flori îmbucate, flori întoarse, flori rotunde, flori roate, floare jienească, flori de măr »?⁴³ Înțelegem că sînt aici și indicații de tehnică, și precizarea unor nuanțe interesante pentru studiul psihologic individual sau al grupului respectiv. Dar cine poate să garanteze că ce sînt « flori » pentru cineva nu sînt « floricele » pentru altcineva?

Dacă se iau aceste precauții și dacă se merge la înregistrarea spațială a terminologiei, căutînd a se degaja formele și numirile respective fixate pe întinderi mari ale teritoriului, atunci firește că denumirile motivelor pot fi semnificative și pentru istoria culturii populare. În harta nr. 13 pe care am menționat-o⁴⁴ sînt indicate tocmai o serie de motive bine cristalizate în repertoriul românesc al semnelor și al termenilor: așa sînt, de pildă, « zăluță », « coarnele berbecilor », « vîrtelnița », « roata », « crucea », reprezentînd toate străvechi

⁴² *Arta populară din Valea Jiului*, București, 1963, p. 270 și urm.

⁴³ GHEORGHE FOCSA, *Evoluția portului popular în zona*

Jiului de Sus, București, 1957, p. 59.

⁴⁴ *Arta populară din Valea Jiului*, București, 1963, p. 271.

motive solare răspândite și numite astfel în toate regiunile țării. De altfel tocmai această prezență masivă, indiferent de terminologia suprapusă, semnalată de cercetarea aprofundată efectuată în valea Jiului, o considerăm ca un rezultat de seamă al lucrării din care am făcut citatele. Ea dovedește existența în această zonă a unei foarte vechi culturi populare românești, constatare ce coincide cu știrile istorice și arheologice privind acest ținut aflat în



Fig. 11. — Cruce din lemn masiv de stejar cu cercuri și pătrate solare de pe drumul București-Brănești.

inima teritoriului dacic romanizat. De un deosebit interes ni se pare a fi denumirea de « cai » ⁴⁵ dată unor motive ce în stilizarea lor perfectă reproduc capetele afrontate a doi cai, precum și atribuirea aceleiași denumiri (« patru cai ») crucii frînte, sau vîrtelniței cu patru brațe, simbol al soarelui care în cele mai vechi culturi ale omenirii a fost totdeauna asociat cu cursa diurnă a cailor ce trag carul de foc al zeului luminii. Lucrul este cu atît mai important cu cît valea Jiului se înscrie într-un spațiu mult mai larg incluzînd țara Hațegului, ținutul Pădurenilor, Banatul, Munții Apuseni și Oltenia, în care semnele solare prezintă o mare densitate în ornamentica populară.

Dacă semnificația celor mai multe dintre motive s-a pierdut azi și dacă denumirile nu ne dau sensul exact al nenumăratelor semne din arta populară decît foarte rar, care poate fi temeiul identificării semnelor solare? Este poate util în prealabil să reamintim că

⁴⁵ *Arta populară din Valea Jiului*, București, 1963, p. 276.



Fig. 12. — Ștergar bănașean cu motive solare rectilinii.

negratuitatea ornamenticii populare este azi un lucru pe deplin stabilit. Poporul, de-a lungul unei milenare existențe, și-a făurit o artă strîns legată de necesitățile imperioase ale vieții. În lupta cu natura el a folosit procedee diferite potrivit cu stadiul general de dezvoltare a societății și a mentalității. Într-o epocă îndepărtată cronologic pentru unele popoare magia a constituit în fond o « tehnică » de intervenție în ordinea naturală. Semnele acestei vechi interpretări au ajuns pînă la noi ca un alfabet cu înțeles pierdut dar nu mai puțin real ⁴⁶. Un astfel de alfabet despre al cărui fiecare semn în parte nu se poate preciza mare lucru, dar despre care în genere se știe că este dedicat marii surse a luminii și căldurii, soarelui, este și repertoriul semnelor solare. Stabilirea lui s-a făcut treptat pe baza cunoașterii artei, religiei și literaturii din epoci foarte vechi, vechi și noi, aparținînd unor popoare diferite. Operațiile de analogie și asociere au fost ușurate de precizia reprezentării unora din aceste semne precum și de repetarea lor aidoma. În al doilea rînd, identificarea semnelor solare a fost înlesnită de ceea ce am numi « funcția » lor, adică de felul în care sînt « întrebuințate », mai precis de locul în care sînt plasate. Acest loc, cu toată pierderea sensului original și a deformării frecvente a denumirii, s-a păstrat de cele mai multe ori din vremuri de mult trecute. Semnele solare sînt așezate în anume locuri bine precizate în arhitectură, în costum, pe unelte, avînd tocmai rolul de a invoca puterile binefăcătoare și apărătoare. Ornamentica populară în întregul ei de altfel se organizează potrivit unei anumite ordini ⁴⁷.

⁴⁶ « Parmi ces nombreuses combinaisons géométriques, il en est qui ont une signification apotropaïque et qui ont été employées dès les temps préhistoriques comme amulettes. D'ailleurs, M. Capitan a dit très justement : « L'ethnographie nous démontre que la décoration pour le plaisir de la vue est un processus très évolué et très tardif. Chez tous les primitifs et même d'autres peuples, il n'est pas une figure graphique qui n'ait une signification voulue et souvent une valeur religieuse et magique ». DR. CAPITAN, *L'entrelacs cruciforme*, în *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et belles-Lettres*, Paris, 1918, p. 197, J. PUIG. I CADAFALCH, op. cit., p. 52.

⁴⁷ „Die Betrachtung der Sujets der russischen angewandten Kunst des 10. bis 13. Jahrhunderts eröffnet einen Blick

in die erstaunlich reichhaltige Gedankenwelt, die die alten Meister anregte. Die magischen Darstellungen von Tieren, heidnischen Gottheiten und neuen christlichen Heiligen, märchenhafte und rituelle Sujets zeugen davon, daß jeder Gegenstand und jede Figur gründlich durchdacht waren. In der dekorativen Kunst der alten Rus gab es kein einfaches, sinnloses Aufputzen, alles war bestimmten, traditionellen Gesetzen unterworfen: Der Kopfschmuck hatte seine bestimmten Sujets, die Armbänder andere, die Waffen andere. Die künstlerische Phantasie der Meister entnahm ihre Gestalten den unversiegbaren Quellen der Volkskunst“. B. A. RYBAKOW, *Die Kunst der Kiewer Rus*, în *Geschichte der russischen Kunst*, Dresden, 1957, p. 174.

Fig. 13. — Cămașă femeiască din Hunedoara cu pieptul și mânecile împodobite cu variate motive solare rectilinii.



Cercetarea domeniilor artei populare românești în care apar semnele solare în diferitele lor modalități de expresie plastică va oferi tabloul concret al repertoriului acestora.

Vastul domeniu al construcțiilor țărănești din România, cunoscut pentru remarcabilele sale realizări, mai ales în arhitectura lemnului în care bisericile reprezintă creații de valoare excepțională, constituie un exemplu în ce privește apariția riguros constantă a semnelor solare pe porțiuni determinate. Intrarea în curte, pe poarta gospodăriei, se face sub semnul rozetei solare de diferite tipuri. În numeroase regiuni din România porțile sînt monumentale, lucrate din trunchi enormi de stejar sau de brad, admirabil împodobite cu creștături adînci. Adevărate arcuri de triumf țărănești, late pînă la 7 metri și înalte de 4 metri, porțile din Gorj (Oltenia), Muscel și Buzău (Muntenia), Maramureș și Ciuc (Transilvania), Bacău și Suceava (Moldova) sînt decorate cu rozete, torsade. În alte regiuni, Ploiești (Muntenia), Cluj, Hunedoara, Crișana, Brașov (Transilvania), Iași (Moldova), porțile mici sînt și ele marcate, în diferite feluri, de semne solare, în principal rozete. Pe porțile din Transilvania, îndeosebi în regiunile Maramureș și Cluj, rozetele solare, cercurile cu cruce înscrisă, vîrtejurile, apar într-o foarte caracteristică îmbinare cu arborele vieții puternic stilizat (Maramureș) sau cu arborele vieții-glastră cu flori (Cluj). Tradiția împodobirii porților cu rozete solare este vie și astăzi, porți recente, construite între anii 1950 și 1966 fiind decorate cu aceste semne. Uneori și frontul spre stradă al gardurilor de scîndură este ornamentat cu rozete sculptate.

Fațada și intrarea în casă sînt marcate de aceleași semne solare. Rozete, vîrtejuri, sînt cioplite deasupra ușii și la ferestre, sau chiar pe tăblia ușii, în diferite regiuni ale României, cum ar fi Maramureșul și Clujul din Transilvania, Suceava din Moldova, Oltenia, Ploiești din Muntenia. Intrarea caselor pe jumătate îngropate în pămînt din sudul României (Doljul, Teleormanul și Vlaşca) era împodobită cu varianta rombică a semnelor solare: cercuri înscrise în romb, romburi concentrice, mari X-uri încadrate de cercuri. Conturul era alcătuit din « funii » (torsade) groase scoase în relief. În ansamblul decorativ al unor astfel de intrări apăreau și imagini ale crucii și ale feței omenești. O zonă întinsă din aceeași parte sudică a României folosind ca sistem decorativ reliefurile în tencuială se caracteriza de asemenea prin prezența masivă a semnelor solare: cercuri și rozete înscrise în pătrate, dispuse pe mari panouri ce încadrau ușa și străjuiau colțurile casei. Semne solare realizate tot în relief de tencuială sînt frecvente și în vestul României, în regiunile Crișana

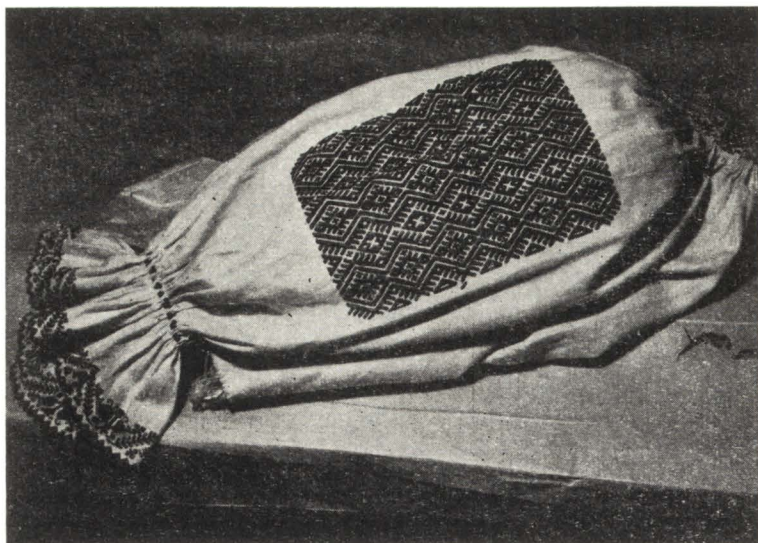


Fig. 14. — Mîneacă de cămașă femeiască din Banat cu semne solare rectilinii.

și Banat. Ele sînt însă plasate pe frontonul dinspre stradă al caselor. Un element important al decorului arhitectonic românesc de pretutindeni îl constituie stîlpii și grinzile cioplite de pe prispa și de la foișorul caselor, elemente caracteristice pentru arhitectura populară românească. De foarte variate forme, stîlpii ciopliți în lemn de stejar din Oltenia se remarcă prin frumusețea execuției lor. Torsada, rozeta, rombul în cvartale cu cercuri înscrise, S-ul, sînt nelipsite. Un decor asemănător, mai somptuos doar, se întîlnește și la intrările vestitelor biserici de lemn românești din Oltenia, Muntenia, Transilvania și Moldova. Prezența motivelor solare, alături de cele dedicate calului, pe lăcașuri de cult creștin este fără îndoială plină de interes. Asemănarea plastică a motivelor și a dispoziției decorului între vechile construcții țărănești (laice și religioase) românești și cele din peninsula iberică, pe care am amintit-o în prima parte a studiului dedicat semnelor solare, este legată fără îndoială și de atribuirea unor semnificații similare, care sînt cele definite de J. Puig I Cadafalch ⁴⁸.

Am spus că semne solare se găsesc aproape totdeauna în decorul bisericilor țărănești. Este cazul să amintim că pe un mare număr din celebrele cruci și troițe românești semnele solare sînt nelipsite. Mai mult încă, forma troițelor și crucilor de pe o mare întindere a României incluzînd Oltenia, Muntenia, Transilvania se caracterizează prin prezența unui mare cerc care leagă brațele crucii. Acest tip de cruce construit pe forma unui disc se întinde și în sudul Dunării în părțile de vest ale Bulgariei și de est ale Iugoslaviei ⁴⁹. Obiecte mici de cult ilustrează aceeași combinație între cruce și cerc. Este de observat că sincretismul operat pe plan decorativ între cultul creștin, dendrolatrie și cultul solar este prezent pe edificii religioase. Semnele solare au pătruns și pe pietrele de mormînt nu numai românești, dar și pe cele evreiești din Moldova.

În interiorul caselor țărănești românești, semnele solare sînt atotprezente pe numeroase categorii de obiecte. În primul rînd grinda principală a casei, care trece prin mijlocul încăperilor, este marcată cu semne solare (rozete, romburi, pătrate hașurate, X-uri) încadrate de anul construcției și de numele proprietarului sau al meșterilor de case. Pe alte elemente constructive cum ar fi stîlpii de sprijin ai coșului de la cuptorul înalt, pe chingile de susținere ale paturilor suspendate din vechile case moldovenesti, rozetele solare înfrumusețează lemnul patinat de vreme. Mobilierul oferă un larg cîmp de desfășurare semnelor solare. Lăzile de zestre, dulapurile, cuierile, mesele, sînt literalmente acoperite de cercuri, rozete,

⁴⁸ « Un certain nombre de formes qui sont caractéristiques de la culture primitive dans la péninsule ibérique, et que l'on trouve sur des stèles, des urnes funéraires et sur les linteaux et les jambages des portails des maisons dans les castros portugais (Castro de Sabroso și Castro de Britei-

ros — n.n.), servent de mesures prophylactiques pour les vivants et de protection pour les morts ». J. PUIG I CADAFALCH, *op. cit.*, p. 53.

⁴⁹ PETĂR PETROV, *Кръговидни наметници в западна България*, în *Arheologia*, Sofia, 1962, p. 17—24.

romburi, în diferite combinații ornamentale, de mare efect prin variația tonurilor roșcate, galbene, maronii ale lemnului de paltin, brad, stejar, fag. Scaunele au uneori spătarul fasonat în formă de roată. Unul din cele mai interesante exemplare este un dulăpior din Moldova (Huși) aflat azi în Muzeul etnografic al Moldovei de la Iași, pe ușile căruia este sculptat un străvechi motiv solar alcătuit din două perechi de capete stilizate de cai afrontați îmbrănați într-o mișcare spiraloidă.

Semnele solare de pe țesăturile de interior, care au un rol decorativ important în casa țărănească românească, sînt foarte numeroase și fac parte din categoria motivelor rectilinii închise (pe baza rombului) sau deschise (pe baza meandrului simplu sau dublu). Semnificația solară a acestor motive este neîndoielnică. Pînă astăzi în arta populară românească, ca și în cea a altor popoare, rombul este numit « roată » atunci cînd este țesut sau cusut ⁵⁰ ilustrînd transpunerea cercului în țesătură, imposibil de realizat ca atare din cauza tehnicii specifice care presupune încrucișarea perpendiculară a firelor. În Oltenia și Muntenia, ca și în sudul Transilvaniei, un covor caracteristic, de foarte veche tradiție, țesut exclusiv în romburi concentrice care se continuă la infinit, se cheamă « scoarță în roate ». În ținutul Pădurenilor din Hunedoara (sudul Transilvaniei), unul din motivele principale de pe cămășile femeiești se numește « roata mare », fiind un romb umplut cu meandre ⁵¹. O serie de alte motive solare se întîlnesc pe scoarțele românești din diferite regiuni, între care merită a fi amintite scoarțele moldovenești, maramureșene, cele din ținutul Ciucului, bănățene, crișene și hunedorene, alături, bineînțeles, de cele oltenești și munteneste.

Aceleași semne solare într-o gamă extrem de variată sînt țesute pe ștergare, a doua categorie importantă de țesături decorative din casa românească. Țesute pe pînză albă de in, cînepă și bumbac, aceste ștergare lungi au capetele împodobite cu un decor strict geometric, în care predomină motivele solare bazate pe combinațiile meandrului, rombului, X-ului, crucii frînte. Coloritul lor, redus la folosirea cu predilecție a roșului, negrului și vînațului, scoate în relief motivele mari desenate cu exactitatea caracteristică țesăturilor. Aflate în interioarele țărănești din toată țara, ștergarele au o pondere deosebită în ce privește decorativismul în cîteva regiuni din sudul și vestul Transilvaniei: Brașov, Hunedoara, Crișana, Banat. Gradul de « solarizare » al motivelor romboidale este aici maxim. O serie de țesături folosind meandrul ca bază au o asemănare de necrezut cu motivele de pe ceramica neolitică. La aceasta contribuie în special adaosul de cîrlige mici și mari care însoțesc motivele țesute.

Ceramica populară românească a păstrat pînă azi o serie de motive tradiționale cum ar fi: spirala simplă, dublă, valul, meandrul, cercul. Este cu neputință să enumerăm centrele în care regăsim aceste motive solare. Circa 200 la număr, ele se găsesc răspîndite pe tot teritoriul românesc. Vestite pentru decorul lor spiralic sînt, totuși, cele de la Hurezul, Oboga și Vlădești din Oltenia, Curtea de Argeș și Petrești din Muntenia, Vama, Leheceni, Biniș din Transilvania. Apar pe vase de ceramică și romburi concentrice și spirale rectangulare la Bîra-Călugăra din Moldova, X-uri și cruci la Vadul Crișului, Vama, Tohani în Transilvania. Motive curbilinii așezate în așa fel încît să formeze vîrtejuri cu trei și mai multe brațe sînt specifice ceramicii din Bihor din vestul Transilvaniei. Ca organizare generală a decorului ceramicii românești este caracteristică dispunerea sa radiaș și folosirea punctelor.

O serie de unelte legate de ocupații străvechi ale poporului român, precum și mărunte obiecte aflate în gospodăria țărănească poartă invariabil semnele solare. Remarcăm în primul rînd, pentru frumusețea lor, furcile de tors. Lucrate din lemn de paltin, ele au înscrise sub forma creștăturilor, inciziilor sau tăieturilor ajurate, cercuri, roți, cruci, meandre. Pe un exemplar din Mărginimea Sibiului rozeta cu șase brațe este însoțită de imaginea crucii înscrisă în pătrat, de zigzaguri, de inele și de silueta stilizată a omului redusă la un triunghi surmontat de un cerc. Fusele și prisnelele, acestea din urmă și datorită formeii lor circulare,

⁵⁰ „Diese Säule mit dem Rhombus ist schon von den Reliefs an den Wänden der Uferhöhlen des Dnestr bekannt. Es war ein Gegenstand der Verehrung, ein rätselhaftes Symbol, das angebetet wurde. Wenn der Rhombus die Sonne kennzeichnet (die Belorussen nennen den Rhombus in der

Stickerei „Kreis“), wird die ganze Darstellung verständlich: das Sonnensymbol trat an die Stelle der grossen Göttin“. B. A. RYBAKOW, *op. cit.*, p. 39.

⁵¹ ROMULUS VUIA, *Portul popular al Pădurenilor*, București, 1958, p. 23.

sînt decorate cu rozete de o mare varietate. Cătușă de formă anumită în care se ține gresia pentru ascuțit coasa, unealtă legată și de agricultură și de creșterea vitelor, este acoperită cu semne solare din categoria circulară și din cea rectangulară. Presa de caș (« păpușar »), o mică unealtă de lemn formată din două bucăți, aflată în stînele din Carpații Orientali și Meridionali, pare o mică bijuterie de lemn afumat și lucios, cu suprafața tăiată în nenumărate fațete formînd semnele solare ale cercului, rozetei, pătratului cu cruce înscrisă, X-ului și nelipsitelor cîrlige. Departe, tocmai la țărmul Mării Negre, unelte folosite la prepararea și la sărarea peștelui de către pescari sînt împodobite cu aceeași profuziune de semne solare, rozeta cu șase raze fiind dominantă. Vasele de lemn pentru băut apă, frumoasele « căuce » din Hunedoara și din Banat, cioplite dintr-o singură bucată de lemn de paltin, poartă ca semne apărătoare cercul tăiat în patru, pătratul, volute afrontate grupate câte două sub forma « coarnelor berbecului ». Este cazul să remarcăm că vasele de lemn pentru băut apă din România sînt de tipul celui descris mai sus, neîntîlnindu-se în țara noastră cunoscutele vase de lemn folosite în estul și nordul Europei caracterizate prin prezența păsărilor, formă în care sînt fasonate minerele acelor vase. Arme albe țărănești, ca baltage și topoare, cuțite, au pe ele cercuri și rozete solare. În categoria obiectelor legate de vînațoare se cuvine să amintim cornurile de praf de pușcă făcute din coarne de cerb, uneori și de vite (Moldova, Transilvania, Muntenia), și care sînt invariabil marcate cu vîrtejuri, rozete și complexe de romburi concentrice. Aproape nelipsite sînt și figurile umane stilizate puternic, înfățișate ca prinse în horă. În sfîrșit, instrumentele muzicale, îndeosebi fluierile, simple, de lemn, sau îmbrăcate în fișii de alamă sau cu incrustații de cositor (Oltenia, sudul Transilvaniei) au imprimate mici cercuri cu punct în centru sau rozete.

Vechimea portului popular românesc atestată atît de structura arhaică a croielilor pieselor de costum, cît și de asemănările izbitoare cu imaginile săpate în piatra a două mari monumente romane — Coloana lui Traian de la Roma și Trofeul de la Adamklissi —, este confirmată și de ornamentica sa, atît în ce privește modul de plasare cît și ca repertoriu al motivelor. Frecvența motivelor solare în ornamentica portului popular românesc este foarte mare. Ele sînt plasate, în principal, pe acoperămintele de cap, pe pieptul și brațele cămășilor, pe țesăturile ce înfășură corpul, și, bineînțeles, pe podoabele pentru gît, mîini și mijloc. Ele se află și pe piesele de piele scurte brodate, lipsind în schimb pe cojoacele mari și pe hainele lungi de postav alb.

O remarcă specială trebuie făcută cu privire la « glugă », una din cele mai vechi piese de port din costumele bărbătesc românesc. Servind ca apărare împotriva vremii rele, gluga are o croială foarte simplă. Tăiată din postav gros alb, ea este ornamentată cu motive solare colorate numai în două regiuni ale țării, în Hunedoara și Brașov. În celelalte regiuni legate de viața pastorală gluga are doar două-trei semne rudimentare cusute cu negru chiar pe frunte. Or, lucru important, aceste semne fac parte din categoria semnelor solare. Este vorba mai totdeauna de cruce, de cîrlige curbe sau drepte, și de cercul tăiat în patru. Pe o glugă din Moldova desenul solar este clar: pe o parte este figurat soarele tăiat în patru și cu raze, iar pe cealaltă semiluna și o stea.

Exclusiv geometric și dominant solar este decorul « cepselor » și « conciurilor » (bonetelor) bănățene și hunedorene, după cum năframele lungi moldovenești au în țesătura lor albă alese tot motive solare.

În mai toate lucrările despre portul românesc apărute în ultimii zece ani ⁵², pentru a nu mai vorbi de cele mai vechi, este vizibil, la capitolul ornamenticii, numărul mare al

⁵² *Arta populară din Valea Jiului*, București, 1963, p. 404—408; T. BĂNĂȚEANU, *Portul popular din Oaș*, București, 1955, fig. 22; NICOLAE DUNĂRE, *Portul popular din Bihor*, București, 1957, p. 8, 12, 20, 27, fig. 15, fig. 16, fig. 21; NICOLAE DUNĂRE, *Textilele populare românești din munții Bihorului*, București, 1959, fig. 7, fig. 8, fig. 12, fig. 15 e, fig. 32—33—34, fig. 45—47, fig. 52, fig. 53; FLOREA BOBU FLORESCU, *Portul popular din Moldova de Nord*, București, 1956, pl. 4, fig. 12, fig. 13, fig. 4; FLOREA BOBU FLORESCU, *Portul popular din Muscel*, București, 1957, fig. 18, fig. 20,

fig. 25, pl. IV, fig. 37; FLOREA BOBU FLORESCU, *Portul popular din țara Vrancei*, București 1958, fig. 27, fig. 48; ELENA AVRAMESCU și FLOREA BOBU FLORESCU, *Broderiile la români*, București, 1959, planșe passim; GH. FOCȘA, *op. cit.*, fig. 9, fig. 12, fig. 23; CORNEL IRIMIE, *Portul popular din țara Oltului, zona Făgăraș*, București, 1956, fig. 36, fig. 37, fig. 45, fig. 49; CORNEL IRIMIE, *Portul popular din țara Oltului, zona Avrig*, București, 1957, fig. 3, pl. I, pl. III; CORNEL IRIMIE, *Portul popular din zona Perșanilor, țara Oltului*, București, 1958, pl. III, pl. IV, fig. 39; CORNEL IRIMIE,

motivelor solare înregistrate. În cele mai multe cazuri ele sînt tratate ca « romburi » de diferite feluri. Integrarea lor în repertoriul semnelor solare este însă neîndoioasă, cele mai multe dintre ele fiind de fapt echivalente ale semnelor solare curbilinii, așa cum poate constata oricine a parcurs gama semnelor solare considerate ca atare în diferite epoci și culturi. Tipologia semnelor solare rectilinii din arta populară românească coincide pe de o parte cu cea a semnelor solare curbilinii, iar pe de altă parte își găsește o corespondență îndepărtată, întemeiată dacă nu pe continuitate cel puțin pe o turburătoare coincidență cu motivele solare din străvechi culturi dezvoltate pe același teritoriu românesc de-a lungul cîtorva milenii. Este imposibil să amintim măcar semnele solare din costumele românești caracteristice din cele cîteva zeci de zone etnografice existente în România. Exemple nenumărate se află în volumele citate în notă. Ne mărginim aici să dăm un citat privind decorul cămășilor femeiești din una din cele mai arhaice zone etnografice românești, situată în centrul României, ținutul Pădurenilor din Hunedoara, citat datorit unuia din cei mai buni cunoscători ai regiunii Hunedoara: « Varietatea motivelor de pe mîneca cămășii e foarte mare. Remarcăm încă cîteva rînduri numite după motivul principal: « Budiana » avînd ca motiv principal răspînditul motiv al rombului cu capetele încrucișate; « Rîndul heli cu pizare », la mijloc tot un romb cu linioare în albastru, într-un romb negru mai mare avînd la fiecare latură un « pizar » (S mare); « Cîrligele », în mijlocul motivului cu o cruce în culori împrejmuîtă de un romb cu cîrlige; « Heli cu patru ochi » are în cele patru colțuri ale unui romb mai mare cîte un romb mai mic numit « ochi »; « Heli cu cruce » este același motiv dar în locul « ochilor » din cele patru colțuri ale rombului sînt aplicate patru cruci »⁵³. Am dat acest citat tocmai pentru a arăta că rombul solar caracterizat prin prezența unor attribute ca romburi mai mici înscrise, cîrlige și S-uri este extrem de frecvent și că formează baza ornamentației unuia din cele mai bine păstrate costume populare românești.

Marea gamă a semnelor solare din diferitele domenii ale artei populare românești pe care, sumar, am trecut-o în revistă, este reprodusă ca într-un indice rezumativ pe ouăle încondeiate a căror tradiție s-a păstrat în cîteva ținuturi românești: nordul Moldovei, sudul și vestul Transilvaniei și sudul Olteniei. « Scrise » în tehnica rezervării cu ceară, ouăle românești încîntă ochiul prin strălucirea culorilor și prin rafinamentul decorului în care un loc important îl au semnele solare.

Portul popular din zona Branului, București, 1960, fig. 18, fig. 28, fig. 30; PAUL PETRESCU, *Costumul popular românesc din Transilvania și Banat*, București, 1959, p. 49, p. 65, p. 74, p. 90, p. 98, p. 102, p. 103, p. 104, planșele passim; ROMULUS VUIA, *Portul popular din Țara Hațegului*, Bucu-

rești, 1962, fig. 8, fig. 21, fig. 22, fig. 24, fig. 25, fig. 32, fig. 35.

⁵³ ROMULUS VUIA, *Portul popular al Pădurenilor*, București, 1958, p. 23.

DATAREA FRESCELOR BISERICII MITROPOLITANE SF. GHEORGHE DIN SUCEAVA

de SORIN ULEA

Atît prin vastele-i dimensiuni cît și prin calitatea monumentală, de largă respirație, a frescelor ce-i decorează interiorul și o mare parte a fațadei de sud, biserica mitropolitană a Sucevei, cu hramul sfîntului Gheorghe, constituie unul din cele mai impunătoare monumente de artă medievală moldovenească. Dacă data construirii bisericii e clar indicată în pisania de piatră pusă de Ștefăniță în 1522 deasupra ușii de intrare¹, data zugrăvirii ei, necunoscută cercetătorilor prin vreo inscripție sau mărturie documentară, a rămas să fie dedusă din însuși studiul picturii. Dar cercetările întreprinse, începute încă în secolul trecut, nu au dus nici pînă astăzi la stabilirea datei reale a executării frescelor de la Sf. Gheorghe-Suceava, în ciuda faptului că unii dintre autori și-au considerat concluziile drept răspunsuri definitive la chestiune.

Deși data executării frescelor vechii biserici mitropolitane a Moldovei o vom stabili pe baza unei inscripții pe care am descoperit-o în 1956², pentru lămurirea unor importante detalii vom utiliza, printre altele, și constatările exacte făcute de unii dintre cercetătorii din trecut asupra unor inscripții sau imagini de ctitori care, ștergîndu-se sau stricîndu-se ulterior, astăzi nu mai există. Deoarece însă aceste constatări exacte trebuie desprinse din contexte de idei nu lipsite de unele afirmații eronate ce s-au perpetuat, complicîndu-se, de-a lungul deceniilor, considerăm necesar să începem prin a trece atent în revistă judecățile tuturor cercetătorilor care ne-au precedat în abordarea problemei ce formează obiectul studiului de față. Cu atît mai mult cu cît ansamblul de fresce despre care vorbim constituie unul din monumentele-cheie ale picturii moldovenești din veacul al XVI-lea.

★

Primul care a pomenit despre pictura de la Sf. Gheorghe-Suceava a fost episcopul Melchisedec, în 1883. După ce citise, în pridvorul bisericii, o pisanie care îl făcu să afirme că această încăpere fusese adăugită construcției originare în 1579³, studiosul prelat a descifrat, pe peretele de sud al naosului, în spatele baldachinului cu racla sfîntului Ioan cel

¹ O bună fotografie a pisaniei, însoțită de traducerea românească a textului slav, la GH. BALȘ, *Bisericile lui Ștefan cel Mare*, București, 1926, p. 178. Pentru transcrierea textului slav vezi E. KOZAK, *Inscripfen aus der Bukowina*, Viena, 1903, p. 133.

² Am anunțat descoperirea acestei inscripții în studiul nostru *Portretul funerar al lui Ion, un fiu necunoscut al lui Petru Rareș, și datarea ansamblului de pictură de la Probota*, în S.C.I.A., VI, 1/1959, p. 68—69.

³ « Pridvorul este adaos în urmă, în anul 1579 de mitropolitul Teofan, precum se vede din inscripția aflătoare acolo », spune MELCHISEDEC (*O vizită la cîteva mănăstiri și biserici*

antice din Bucovina, extras din *Revista pentru istorie, arheologie și filologie*, I, București, 1883, p. 296), dînd apoi transcrierea slavă și traducerea românească a inscripției. (Pentru transcrierea slavă vezi și E. KOZAK, *op. cit.*, p. 135). Pisania—luată din pridvor cu prilejul unor lucrări de restaurare, a mănăstirii în 1896, și încastată în zidul de împrejmuire, are următorul cuprins: « Acest pridvor l-a făcut Teofan mitropolitul, venit de la mănăstirea Rișca, în cinstea sfîntului mare mucenic Ioan cel Nou, în zilele binecinstitorului domn Io Petru Voievod (Petru Șchiopul — S.U.), în anul 7087 » (1579).



Fig. 1. — Voievodul identificat de Melchisedec cu Petru Schiopul. Detaliu din tabloul votiv de la Sf. Gheorghe-Suceava. (Foto N. Ionescu).



Fig. 2. — Ștefănișă. Detaliu din tabloul votiv de la Sf. Gheorghe-Suceava.
(Foto N. Ionescu).

Nou, o amplă inscripție cu litere de aur, referitoare la domnia lui Petru Șchiopul ⁴. Văzînd, tot în spatele baldachinului, chipurile unui voievod cu barbă și ale altora mai tineri, Melchisedec a tras încheierea că e vorba de « portretele lui Petru Vodă Șchiopul (fig. 1) și ale familiei sale » ⁵. La atît s-au limitat observațiile lui Melchisedec — interesat mai ales de inscripții vechi — asupra picturii de la Sf. Gheorghe-Suceava.

Cîtiva ani mai tîrziu, cunoscutul cîntăreț și folclorist Simion Florea Marian, ocupîndu-se pe larg de istoria moaștelor lui Ioan cel Nou și, cu acel prilej, și de arhitectura locașului ce le adăpostește, a subliniat că pridvorul nu e un adaos, cum credea Melchisedec, ci parte integrantă din edificiul terminat de Ștefăniță în 1522 ⁶. Examinînd, totodată, racla și baldachinul, el a cercetat minuțios și portretele domnești, pe care le văzuse în treacăt Melchisedec, încercînd să le identifice pe toate. Constatînd că « sînt cinci la număr », Fl. Marian explică: « De-a stînga și de-a dreapta celui dintîi chip stă scris cu litere de aur **Стефан Воєвода** de-a dreapta capului al doilea **Петръ**; iară de-a stînga capului celui din urmă **Воєвода Стараго**.

« De-asupra capului portretului din urmă, adică al lui **Воєвода Стараго**, și anume spre stînga, se află următoarea inscripțiune scrisă cu litere mari și argintii: **† Господѣ Іисусѣ Христѣ много милостивѣ пріими црковь съ(и)**. Românește: « Doamne Iisuse Hristoase mult-milostive primește biserica aceasta ».

« Portretul prim reprezintă de bună samă pe Ștefăniță vodă sau Ștefan cel Tânăr (vezi fig. 2), al doilea poate că pe frate-său Petru vodă..., iar al cincilea și cel de pe urmă pe tatăl său Bogdan.

« Ale cui sînt însă celelalte două portrete nu se știe cu siguranță, pentru că Antonie Ilievici, fostul proistos și egumen al acestei biserici, tăind și mărind fereastra sub care se află aceste portrete, « spre mai bună lumină », a rătezat și capetele acestor portrete, dimpreună cu inscripțiile de lîngă ele. E probabil însă că al treilea portret reprezintă pe fratele cel mai mic al lui Ștefăniță, adică pe Iiaș. Al patrulea portret, avînd costum femeiesc, seamănă că e mama lui Ștefăniță.

« Deci restituindu-se inscripțiunile în chipul arătat, portretele reprezintă pe următorii ctitori: 1. Ștefan voievod. 2. Petru voievod. 3. Iiaș voievod. 4. Doamna Roxanda. 5. Bogdan voievod cel Bătrîn » ⁷. (Fig. 3).

Ceea ce atrage atenția în reconstituirea tabloului votiv făcută de Fl. Marian — care datează, după cum se vede, întreaga pictură de la Sf. Gheorghe în vremea lui Ștefăniță — este că Bogdan cel Orb — deși ctitor *prim* al bisericii pe care fiul său a terminat-o după moartea sa în calitate de ctitor al doilea — e arătat pe locul *ultim*. Cum se explică această ordine ciudată, neîntîlnită în protocolul medieval al tablourilor votive? Simplu: descoperind în fruntea procesiunii votive pe Ștefăniță, Fl. Marian a conchis că zugrăveala bisericii a fost făcută de Ștefăniță, că Petru Șchiopul (identificat ca atare de Melchisedec) nu avea ce căuta într-o pictură mai veche cu 60 de ani decît dînsul ⁸ și, deci, că personajul care

⁴ « 7082 (1574) iulie 24 a stat la domnie Io Petru Voievod. În anul 7097 (1589) iunie 24 a acoperit biserica mitropoliei și a făcut și clopotnița și a adus și pe sfîntul Ion în mitropolie. În anul 7092 (1584) iulie 31, s-a născut Ștefan Voievod, fiul lui Petru voievod. Și iarăși, în anul 7098 (1590) februarie 2, cu ajutorul lui Dumnezeu, i-au adus lui steagul de la împăratul turcesc și a fost uns la domnie cu mîna prea sfințitului părintelui nostru chir Gheorghe Movilovici, mitropolit a toată țara Moldovei ». (Transcrierea slavă la MELCHISEDEC, *op. cit.*, p. 297, și la E. KOZAK, *op. cit.*, p. 134, nota 3). Vezi și *Croniclele slavo-române din sec. XV—XVI publicate de Ion Bogdan*, ediție revăzută și completată de P. P. Panaitescu, București, 1959, p. 162—163.

⁵ MELCHISEDEC, *loc. cit.*

⁶ « Se vede... — spune FL. MARIAN (Sfîntul Ioan cel Nou de la Suceava, București, 1895, p. 54) — că înaltul prelat n-a băgat de samă că pridvorul... nu e adaos mai pe urmă, ci zidit din capul locului, dimpreună cu celelalte părți ale bisericii. Dacă ilustrul prelat... n-ar fi fost impie-

dicat la intrarea sa în biserică de o adăugitură mică, ridicată în anul 1837 de-naintea ușii principale, în formă de capelă, pe spesele mitropolitului Veniamin (Veniamin Costachi — S. U.)...; mai departe, dacă ar fi observat că deasupra ușii de intrare în acest pridvor se află altă inscripțiune de un cuprins cu mult mai mare (e vorba de pisania pusă de Ștefăniță în 1522 — S. U.), din care se vede cum a fost biserica aceasta, atunci de bună samă că ar fi fost cu totul de altă părere ». În continuare FL. MARIAN își exprimă presupunerea că pisania lui Teofan va fi aparținut unui pridvor adăugat de acesta vechii biserici mitropolitane, fiind adusă și depusă în pridvorul bisericii noi « mult mai tîrziu... după ce a fost părăsită biserica Mirăuului, și a început a se ruina » (*op. cit.*, p. 55).

⁷ *Ibidem*, p. 46—47.

⁸ De aici se vede că pe Fl. Marian nu l-a impresionat de loc, în identificarea portretelor tabloului votiv, prezența, în preajma lor, a pisaniei lui Petru Șchiopul, pisanie pe care de altfel o dă și el în transcriere și traducere (*op. cit.*, p. 57).

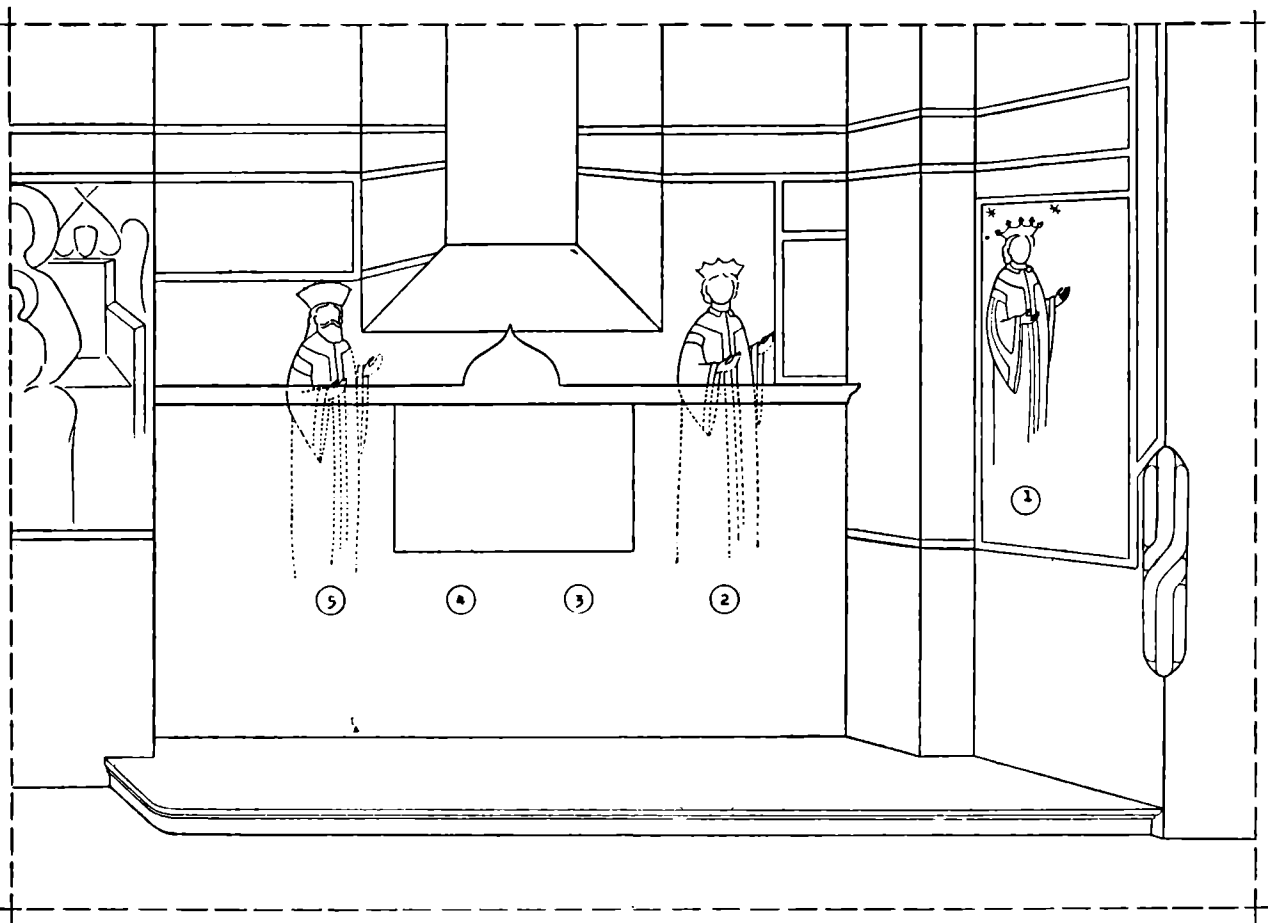


Fig. 3. — Personajele din tabloul votiv de la Sf. Gheorghe-Suceava după identificările lui Fl. Marian. 1, Ștefăniță; 2, Petru, fratele mai mic; 3, Iliaș, fratele cel mai mic; 4, doamna Roxanda; 5, Bogdan cel Orb. (Schiță executată de arh. Elena Enăchescu)

încheie procesiunea, fiind singurul cu barbă și mai purtînd și titlul de «...voievod cel Bătrîn», nu putea fi decît *pater familias*, ca să spunem așa, adică Bogdan cel Orb.

Studiînd, la cîțiva ani după Fl. Marian, inscripțiile slave din biserica Sf. Gheorghe — printre care și textul cu litere de aur al lui Petru Șchiopul —, dar neexaminînd în mod special tabloul votiv, E. Kozak s-a mulțumit, în privința acestuia, să adopte și să repete întocmai teza lui Fl. Marian, arătînd că tabloul votiv «...reprezintă pe ambii frați, voievodul Ștefan cel Tinăr și fratele său Petru, cu tatăl lor Bogdan cel Orb⁹, și prin aceasta ne dă posibilitatea să răspundem la întrebarea privitoare la zugrăvirea originală a bisericii...» («... die beiden Brüder, den Vojevoden Stephan den Jüngerer und seinen Bruder Peter, mit ihrem Vater Bogdan dem Einäugigen darstellt und uns hierdurch die Frage betreffend die ursprüngliche Bemalung der Kirche zu beantworten ermöglicht...»)¹⁰. Despre data executării picturii exterioare Kozak nu spune însă nimic. Analizînd și el pisania lui Ștefăniță din 1522, pe care o publicase Fl. Marian, dar ținînd seama și de părerea lui Melchisedec despre pisania lui Teofan din 1579, el a rămas, în ce privește datarea pridvorului, nehotărît între cele două date¹¹.

⁹ Aici E. Kozak adaugă în notă (*op. cit.*, p. 134, nota 2) — și tot după Fl. Marian: «Altor două persoane li s-au tăiat capetele, cel puțin în efigie, cu ocazia măririi ferestrei aflate deasupra» («Zweien anderen Personen dieses Gemäldes wurden die Köpfe wenigstens in Effigie anlässlich der Vergrößerung des darüber befindlichen Fensters abgehauen»).

¹⁰ E. KOZAK, *loc. cit.*

¹¹ E. KOZAK (*op. cit.*, p. 135) spune: «Melchisedec consideră că această pisanie privește construcția pridvorului

bisericii Sf. Gheorghe...; dimpotrivă, Marian e de părere că această pisanie a aparținut pridvorului bisericii din Mirăuți și că a fost transportată de acolo în noua mitropolie. O cercetare a acestei chestiuni ar putea să ne dea acum, cu prilejul lucrărilor de renovare ce se află în curs la biserica Sf. Gheorghe, lămurirea dorită» («Melchisedec... hält dafür dass diese Steintafel die Erbauung der Vorhalle der St. Georgskirche betreffe...; dem gegen vertritt Marian... die Ansicht, dass diese Tafel der Vorhalle der Mirovcer

Cercetînd în treacăt, cu prilejul unei vizite la Suceava în 1903, tabloul votiv de la Sf. Gheorghe, N. Iorga a raționat ca și Melchisedec, mergînd chiar mai departe. Neaccep-tînd datarea propusă de Fl. Marian, el a atribuit întreaga pictură a bisericii vremii lui Petru Șchiopul (« de la dînsul vine zugrăveala de astăzi, foarte frumoasă, cu sfinți mari și icoane bogate... », zice Iorga), identificînd pe cele cinci personaje din tabloul votiv după cum urmează: « Petru vodă (Șchiopul — S.U.), încă tînăr, cu barba lungă, roșcată, Ștefan cel Mare, Petru Rareș, Ștefan copilul lui Petru cel Nou (Șchiopul — S.U.) și poate Vlad, fratele său, — căci capetele acestora s-au șters, iar nu s-au tăiat la o închipuită deschidere a fereștii, care e veche, — aceștia se văd foarte bine, ca și pisania cu litere de aur arătînd data lucrărilor... »¹².

Ceea ce este de observat în legătură cu afirmațiile lui N. Iorga e, în primul rînd, că autorul îl identifică pe Ștefăniță — ctitor efectiv al bisericii — cu Ștefan cel Mare, care nu avea nici o legătură cu monumentul, și, în al doilea rînd, că fără vreo dovadă documentară vede în Rareș pe cel care ar fi dat bisericii « proporțiile cele mărețe pe care le are astăzi ». De aici se vede că identificările lui N. Iorga erau de fapt simple conjecturi notate în fuga momentului, fără adîncirea problemei. (Vom vedea mai tîrziu că ele aveau la bază un pomelnic al bisericii, despre care însă Iorga nu amintește.)

În 1910, cu prilejul încheierii lucrărilor de restaurare a bisericii mitropolitane a Sucevei, preotul D. Dan din Bucovina a scris pentru Buletinul Comisiunii monumentelor istorice din București un articol despre această biserică¹³. Neîmpărtășind datarea lui N. Iorga și adoptînd-o pe cea propusă de Fl. Marian, autorul afirmă că biserica fusese zugrăvită « probabil de ctitorul ei Ștefăniță... pe dinăuntru și pe dinafară »¹⁴, însă adaugă, sub influența afirmației lui Melchisedec, că pictura pridvorului e ulterioară anului 1579¹⁵. Dar pîrîndu-i-se nefiresc să-l menționeze pe ctitorul prim al bisericii în urma copiilor săi, D. Dan aduce succesiunii personajelor din tabloul votiv, așa cum o prezentase Fl. Marian, o « mică » îndreptare: în loc să înceapă cu Ștefăniță, el începe cu Bogdă, arătînd că tabloul votiv «... reprezintă pe Bogdan cel Orb cu fiii săi Ștefăniță și Petru vodă, și încă două fețe domnești, a căror capete însă s-au retezat... cu prilejul mării ferestrei... »¹⁶. D. Dan a omis însă să-și prevină cititorii că succesiunea în care prezintă el personajele nu e cea de pe perete. (De fapt, D. Dan nici nu știa exact care este această succesiune pentru că nu studiasese personal tabloul votiv, după cum vom avea prilejul să ne convingem ceva mai departe.)

Kirche angehört habe und von dorthier in die neue Metro-polie herübergebracht wurde. Eine Untersuchung dieser Frage könnte uns jetzt anlässlich der in Zuge befindlichen Renovierungsarbeiten an der St. Georgskirche die erwün-schte Aufklärung geben ».

¹² N. IORGA, *Neamul românesc în Bucovina*, București, 1905, p. 21. Comentînd, totodată, rolul diverșilor ctitori ai bisericii, autorul spune: « Biserica mitropolitană de odinioară a fost clădită în foarte vechi timpuri, îndată după Ștefan cel Mare, și sub Ștefan cel Tînăr a luat locul vechii mitropolii...; desigur, iarăși, marele ziditor Petru Rareș i-a dat proporțiile cele mărețe pe care le are astăzi...; Petru Șchiopul, blind domn cuvios, a dres clădirea...; de la dînsul vine zugrăveala... ».

¹³ Lucrările de restaurare au fost pornite din inițiativă locală, românească, au ținut 12 ani și au fost conduse de arhitectul austriac C. Romstorfer, cercetător pasionat al vechii arhitecturi moldovenești — asupra căreia a scris o serie de studii utile și azi — și autor al primelor săpături arheologice la cetatea de scaun a Sucevei. După D. DAN (*Biserica Sf. Gheorghe din Suceava*, în *Bul. Com. Mon. Ist.*, București, 1910, p. 134—139), lucrările au constat în: înlocuirea acoperișului tirziu, în două ape, cu altul nou, ce reproduce forma specifică a acoperișurilor vechilor biserici moldovenești; tăierea a cinci ferestre înalte « în zidul ambelor părți ale naosului », și a unei uși în peretele de nord al aceiași

incăperi; spălarea picturii interioare de către pictorul vienez Viertelberger care a lucrat la această operație trei ani, permițîndu-și foarte rar să intervină cu penelul; construirea unui nou baldachin, de piatră, pentru racla lui Ioan cel Nou.

La cele spuse de D. Dan trebuie să aducem următoarele rectificări și completări: 1. Afirmația că Romstorfer a tăiat cinci ferestre înalte în naos este complet eronată; singurele ferestre « noi » ale bisericii, față de cele ce le avea la origine, sînt cele două făcute de egumenul Ilievici la finele veacului al XVIII-lea. 2. În schimb Romstorfer a înlocuit, la toate ferestrele bisericii, ramele vechi cu altele noi, mai mari (fapt asupra căruia vom mai reveni). 3. De asemenea restauratorul a spoit din nou fațadele — care erau spoite și mai dinainte — cu excepția frescelor ce se văd pe fațada de sud. 4. Adăugăm, în sfîrșit, că în ce privește greoiul baldachin de piatră, acesta a acoperit vederii aproape toate inscripțiile tabloului votiv, o șină groasă de fier pusă în spatele său cu prilejul fixării de perete, distrugîndu-le cu totul pe unele dintre ele. Tot cu prilejul fixării baldachinului a fost îngroșat și peretele de sub fereastră, distrugîndu-se astfel cele două personaje de dedesubt și, parțial (de la piept în jos), cele două personaje din stînga și dreapta ferestrei.

¹⁴ D. DAN, *op. cit.*, p. 135.

¹⁵ *Ibidem*, p. 134.

¹⁶ *Ibidem*, p. 136.

Lui D. Dan i-a urmat, în 1912, istoricul de limbă polonă și germană W. Podlacha, care a datat pictura interioară — după Kozak, singurul pe care-l citează — tot în vremea lui Ștefăniță, dar fără a intra de loc în discutarea tabloului votiv¹⁷. Pictura exterioară o consideră însă, în întregime, ulterioară adăugirii pridvorului în 1579, adăugire asupra căreia nu împărtășește nehotărîrea lui Kozak¹⁸.

O atitudine nouă în abordarea problemei datării picturilor de la Sf. Gheorghe-Suceava a manifestat V. Grecu, în 1924. Arătînd, într-un prim articol, că biserica fusese terminată de Ștefăniță în 1522, că i s-a adăugat un pridvor în 1579, că în 1589 Petru Șchiopul i-a refăcut acoperișul, și că specialiștii datează de obicei frescele « în legătură cu una din cele trei date », V. Grecu conchide că decorația jumătății de est a fațadei de sud — mai bine păstrată — ar fi de la Petru Rareș (pe baza unor analogii iconografice cu Moldovița, Homor, Voroneț), iar cea de pe jumătatea de vest, ulterioară adăugirii pridvorului¹⁹. Puțin mai târziu, descoperind și în jumătatea de vest a fațadei unele analogii cu pictura lui Rareș, V. Grecu afirmă — cu perfectă dezinvoltură față de teza, unanim acceptată pe atunci, a pridvorului adăugat — că toată pictura exterioară îi pare a data de la Petru Rareș²⁰! În sfîrșit, același punct de vedere îl exprimă autorul în 1926, de data aceasta însă cu privire la întreaga pictură — interioară și exterioară — a monumentului²¹.

Ceea ce reține atenția în modul de a raționa al lui V. Grecu este că, așa cum în datarea picturii exterioare nu s-a sfiit să pună tacit la îndoială teza unanim acceptată a pridvorului adăugat, tot așa și în datarea picturii interioare a ocolit cu totul tabloul votiv, arătînd, așadar, în ambele cazuri, mai multă încredere în criteriile de iconografie și stil decît în cel filologic.

Dar tot în 1926 un alt cercetător al chestiunii — Gh. Balș — rămînea la datarea picturii de la Sf. Gheorghe-Suceava tot în vremea lui Ștefăniță și tot după tabloul votiv²².

¹⁷ W. PODLACHA, *Malowidła sciennie w cerkwiach Bukowiny*, Liow, 1912, p. 174. Arătînd că biserica a fost începută de Bogdan cel Orb în 1514 și terminată de Ștefăniță în 1522, autorul adaugă: « Probabil chiar de atunci a fost acoperită biserica cu fresce » (« Prawdopodobnie już wtedy pokryto cerkiew freskami. . . »).

¹⁸ « Presupun — spune W. Podlacha — că pisania de piatră ce se află încastrată în zidul care înconjură astăzi mănăstirea, se referă într-adevăr la pridvorul bisericii Sf. Gheorghe, și nu la pridvorul vechii mitropolii a sfîntului Miron [așa a înțeles Podlacha cuvintele lui Kozak: Mirovcer Kirche (biserica din Mirăuți)], oferind posibilitatea datării picturii pridvorului, și a celei exterioare de pe fațada de sud... În consecință, această pictură n-a putut fi făcută mai devreme de anul 1579, an în care a fost adăugat, după cum spune, pisania, pridvorul, de către Teofan » (« Przypuściwszy że tablica kamienna, znajdujaca się obecnie w murze oklajnym dziedziniec klasztoru, odnosi się rzeczywiście do przedsiuibja cerkwi ś. Jerzego a nie do przedsiionka dawnnej metropolii ś. Mirona, uzyskalibyśmy możność datowania malowidel przedsiionka i zewnetrznych, będących na ścianie południowej. . . Stosownie do tego, malowidła, te nie moglyby wcześniej powstać, jak w. r. 1579, w tym bowiem roku zostal według tablicy dobudowany przedsiionek przez metropolite Teofana ») (op. cit., p. 175).

¹⁹ V. GRECU, *Darstellungen altheidnischer Denker und Schriftsteller in der Kirchenmalerei des Morgenland:s*, în *Académie Roumaine, Bulletin de la section historique*, tom XI: *Congrès de Byzantinologie de Bucharest, Mémoires*, București, 1924, p. 19—20.

²⁰ « Prezentarea similară a remarcabilei scene a Asediului Constantinopolului de către turci ar indica datarea picturii mai curînd în aceeași vreme, pe la 1530—1536, cu celelalte trei biserici susmenționate » (Moldovița, Homor, Baia —

S. U.). (« Das ähnliche Vorkommen des auffallenden Vorwurfes der Belagerung von Konstantinopel durch die Türken auch in der Malerei dieser Kirche wurde bezüglich der Datierung der Malerei eher auf dieselbe Zeit, um 1530—1536, wie bei den anderen drei voringen Kirchen, hinweisen »). (V. GRECU, *Eine Belagerung Konstantinopels in der rumänischen Kirchenmalerei, in Byzantion*, Paris-Liège, 1 (1924) p. 281, nota 2).

²¹ Vorbînd în general despre pictura de la Sf. Gheorghe-Suceava și îndreptîndu-și atenția și asupra celei interioare — de care nu avusese nevoie pînă atunci în articolele sale, dedicate exclusiv unor teme ale decorației exterioare — V. Grecu arată: « Amintită trebuie numaidecît, ca pictură de mare preț, și pictura din lăuntru bisericii. . . , pictura de pe pereții din afară necunoscîndu-se decît destul de rău pe perețele dinspre amiazăzi ». Prezentînd apoi, din nou, cele trei date de care « se leagă de obicei și pictura ce ni s-a păstrat », V. Grecu încheie: « După cum ni se înfățișează însă această pictură și după unele reprezentațiuni particulare, precum este de pildă impresurarea Țarigradului, ce abia se mai cunoaște pe perețele de amiazăzi din afară, aș fi ademenit să așez și această pictură în vremea domniilor lui Petru Rareș, adică prin anii 1530—1550 » (V. GRECU, *Din frumusețile vechilor noastre biserici, extras din Calendarul «Glasul Bucovinei»*, VII (1927), Cernăuți, 1926, p. 6—7).

²² GH. BALȘ, *Bisericile lui Ștefan cel Mare*, p. 174. În paragraful dedicat bisericii Sf. Gheorghe-Suceava, autorul nu pomenește nimic de pictura exterioară. O aluzie face însă în capitolul III al cărții, privitor la « Zugrăveala » bisericilor lui Ștefan cel Mare, unde spune: « . . . exteriorul nu era zugrăvit pe vremea lui Ștefan cel Mare și această modă nu a început decît pe vremea lui Rareș. Ar fi însă posibil ca Sf. Gheorghe din Suceava să fi fost pictată de la început și în afară » (op. cit., p. 259).

Adoptînd întocmai formula mai sus citată a lui D. Dan, el afirmă că în acest tablou « se mai văd încă trei persoane: Bogdan cel Orb cu fiii săi Ștefăniță și Petru »²³. Știind totodată că tablourile votive moldovenești încep de la dreapta spre stînga (adică de la vest spre est) Gh. Balș l-a căutat pe Bogdan cel Orb în capul coloanei²⁴. L-a găsit, evident, pe Ștefăniță (fig. 2), l-a fotografiat și l-a prezentat în lucrarea sa asupra bisericilor lui Ștefan cel Mare, p. 257, fig. 434, drept Bogdan cel Orb²⁵ (e drept, cu semn de întrebare). Despre celelalte personaje, mai greu de examinat din cauza stilpilor baldachinului și a raclei lui Ioan cel Nou, nu s-a mai interesat. Dacă ar fi făcut-o, ar fi constatat nu fără surprindere că, spre deosebire de personajele considerate a fi Bogdan cel Orb și fiul mai mare Ștefăniță — ambii cu obraji perfect rași —, « mezinul » Petru — care ar fi trebuit să arate ca un copil-landru — poartă o barbă de-un cot.

La aceeași datare se menține Gh. Balș și în 1928, arătînd că « Sf. Gheorghe din Suceava a fost zugrăvit în ceea ce privește interiorul, foarte probabil odată cu construcția bisericii... »²⁶. Cît despre pictura exterioară — ținînd seama, pe de o parte de pridvor, pe care îl socotește adăugat în 1579, și pe de alta de perfecta unitate a decorației de pe fațada de sud²⁷ — autorul înclină a crede de astă dată că ea este în întregime ulterioară anului respectiv. Arătînd, în continuare, că V. Grecu datează, totuși, pictura exterioară în vremea lui Rareș, Gh. Balș îl întreabă: « Cum se împacă atunci (V. Grecu) cu zidirea exonartexului în 1579, arătat printr-o pisanie de piatră? » Dar o undă de nesiguranță în propria-i poziție pare a-l tulbura: « Este aici o interesantă problemă de cercetat... », încheie Gh. Balș²⁸.

La cîțiva ani după Gh. Balș, I. D. Ștefănescu a datat și el pictura interioară de la Sf. Gheorghe-Suceava tot în vremea lui Ștefăniță și tot după D. Dan, dar fără a pomeni de tabloul votiv, și într-o formulare mai laxă: « premier tiers du XVI^e siècle ». Pictura exterioară a datat-o însă după Podlacha, adică în întregime, și împreună cu cea interioară a pridvorului, după 1579²⁹.

Interesant este cazul lui P. Henry, căruia i se pare pictura interioară de la Sf. Gheorghe mai tîrzie decît domnia lui Ștefăniță. Ca și V. Grecu, ocolește și el cu desăvîrșire tabloul votiv. Dar din felul în care încadrează capitolul dedicat picturii de la Sf. Gheorghe — între Homor și Moldovița, pe de o parte, și Sf. Dumitru-Suceava pe de altă parte³⁰ —, precum și din unele observații stilistice pe care le face³¹, rezultă că — fără s-o spună undeva în mod explicit — P. Henry datează și el această pictură în prima domnie a lui Rareș. Cît despre pictura exterioară crede, totuși, că nu poate fi decît ulterioară adăugirii pridvorului, în 1579³².

Întrucît considera însă că pridvorul fusese adăugat în 1579 (op. cit., p. 177), este evident că presupunerea lui Balș nu se extindea și la decorația acestei încăperi.

²³ Totodată Gh. Balș adaugă: « Pină nu de mult se mai vedeau trei chipuri, și încă alte două cu capetele tăiate de marginea nouă a ferestrei » (op. cit., p. 174—175). Faptul că Balș nu a mai văzut sub fereastră portretele celor două personaje « cu capetele tăiate » se datorește distrugerii lor cu prilejul fixării noului baldachin, înspre 1910 (vezi mai sus, p. 212, nota 13). Afirmția însă că, în afara celor două portrete de sub fereastră, « se mai vedeau trei chipuri » este, după cum vom vedea mai departe, inexactă, datorîndu-se probabil unei informații confuze.

²⁴ E adevărat că atunci cînd arată succesiunea portretelor din tabloul votiv: Bogdan cel Orb, Ștefăniță, Petru, Gh. Balș nu-l citează pe Dan — autorul acestei formulări — ci pe Kozak, care însă, spre deosebire de Dan, reproduce exact succesiunea indicată de Marian: Ștefăniță, Petru... Bogdan cel Orb. De aici se vede că, citîndu-l pe Kozak, Gh. Balș a dat de fapt (poate printr-o încurcătură de fișe) formula lui Dan (al cărui articol îl cunoaște, de altfel, citîndu-l la bibliografia generală (op. cit., p. 317). (Afară, bineînțeles, de cazul, mai puțin probabil, în care Balș va fi avut el singur ideea să-l « rectifice » pe Kozak, tot așa după cum Dan îl « rectificase » la vremea sa pe Fl. Marian.)

²⁵ Așa a devenit frumosul chip a lui Ștefăniță — larg răspîndit, de la Gh. Balș încoace, în publicațiile și manualele de istorie românească — imaginea cea mai familiară a lui Bogdan cel Orb. (Vezi, printre atitea altele, luxosul album a lui N. IORGA, *Portretele domnilor români*, Sibiu, 1930, pl. 30, sau C. C. GIURESCU, *Istoria românilor*, vol. II, partea întâi, ed. a IV-a. Buc., 1943, p. 141, fig. 37.

²⁶ GH. BALȘ, *Bisericile și mănăstirile moldovenești din veacul al XVI-lea*, București, 1928, p. 278.

²⁷ « Fresca — spune Gh. Balș — este destul de deteriorată, dar permite totuși să se vadă că nu există o deosebire de factură sau de stil pe peretele exterior sud... între clădirea veche și pridvorul adăugat. Nici o crăpătură nu indică linia de îmbinare » (Op. cit., p. 278).

²⁸ *Ibidem*, p. 278—279.

²⁹ I. D. ȘTEFĂNESCU, *L'Évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie*, Paris, 1928, p. 139.

³⁰ P. HENRY, *Les Églises de la Moldavie du Nord*, Paris, 1930, p. 197 și 203.

³¹ *Ibidem*, p. 201—202. Semnificativ e mai ales faptul că, analizînd pictura de la Sf. Dumitru (1536/38), autorul constată « sa presque identité avec celle de l'église Saint-Georges qui, mieux conservée, nous aide à déchiffrer celle de Saint-Démétrius » (op. cit., p. 203).

³² *Ibidem*, p. 228.

Încă mai interesantă este însă revenirea lui Gh. Balș. Ajungând, în 1930, la concluzia că pridvorul bisericii nu datează de la Teofan (1579), cum crezuse până atunci, ci de la începutul construcției (1514–1522)³³, obiecția pe care o adusese cu doi ani în urmă noii datări propuse de Grecu căzu de la sine. Drept care, într-o publicație apărută în același an, Gh. Balș nu mai datează pictura bisericii mitropolitane în două faze (Ștefăniță – și după 1579), ci toată, în bloc, în « al doilea sfert al veacului al XVI-lea »³⁴, adică întocmai cum spusese V. Grecu: « în vremea domniilor lui Petru Rareș... ».

Venind la doi ani după Gh. Balș, A. Grabar nu se mai amestecă nici el la tabloul votiv, dar nici nu se raliază cu totul noii orientări în favoarea vremii lui Rareș. El propune, oarecum ca și I. D. Ștefănescu, o datare mai laxă, plasând picturile «... tant interieures qu'extérieures... entre 1522 et 1534–1535 environ, cette dernière date étant celle de la construction de l'église Saint-Démétrios de Suceava, ou l'on semble avoir imité les peintures de Saint Georges »³⁵.

În sfârșit, după încă un sfert de veac cercetările se întorc de unde porniseră. Renunțându-se la argumentarea stilistică și iconografică, inițiată de V. Grecu în favoarea vremii lui Rareș, se revine la argumentul tabloului votiv în formula lui D. Dan și, prin aceasta, la redatarea picturilor de la Sf. Gheorghe în vremea lui Ștefăniță. Doar pentru decorația exterioară – disjunsă din nou de cea interioară – pare a se accepta datarea propusă de V. Grecu, în epoca lui Rareș.

Astfel, I. Zugravu arată, în 1957, că în tabloul votiv « se mai văd încă trei persoane: Bogdan cel Orb cu fiii săi Ștefăniță și Petru, și încă două cu capetele tăiate de marginea nouă a ferestrei »³⁶. Totodată văzînd « pe peretele naosului, în dreapta spre altar », un chip de voievod pe care tradiția orală, păstrată printre monahii mănăstirii, îl prezenta drept Ștefăniță, autorul consideră această repetare a imaginii ctitorului ca o confirmare pentru datarea frescelor în vremea fiului lui Bogdan cel Orb³⁷. Descoperind apoi în colțul de sud-est al pronaosului portretul mitropolitului Teoctist II care sfințise biserica în 1522³⁸, I. Zugravu socotește că și această imagine « este, firește, încă o dovadă

³³ Teza pridvorului adăugat – lansată de Melchisedec, și devenită, cum spune Balș « articol de credință » – i se păruse acestuia confirmată și de alte două împrejurări. Mai întâi, de faptul că biserica Sf. Gheorghe este, după cum bine se știe, o replică fidelă a bisericii mănăstirii Neamț (1497), biserică al cărei pridvor era el însuși considerat, pînă în 1928, un adaos din a doua jumătate a veacului al XVI-lea. În al doilea rînd, de faptul că Balș socotise – cum singur își va mărturisi confuzia – că pisania lui Teofan se găsea deasupra intrării în biserică, unde, în realitate, se află pisania din 1522 a lui Ștefăniță. Cînd însă, în 1928, arhitectul Sterian a dat jos tencuielile ulterioare ce acopereau fațadele bisericii din Neamț și s-a văzut că pridvorul era corp comun cu întreaga construcție, Gh. Balș a înțeles că teza pridvorului adăugat nu mai putea fi susținută nici pentru biserica suceveană. Cu atît mai mult cu cît, între timp, el însuși își dăduse seama de confuzia ce o făcuse în legătură cu pisania lui Teofan. (Vezi pentru întreaga discuție GH. BALȘ, I. *Biserica din Lujeni, II. Introducerea pridvorului în planul bisericilor moldovenești*, București, 1930, p. 11). Și astfel era înlăturată definitiv din istoriografia artei moldovenești o « axiomă » care derutase două generații de cercetători. (Reapariția tezei pridvorului adăugat, în *Scurta istorie a artelor plastice în R.P.R.*, București, 1957, p. 298, este, evident, o scăpare din vedere). (În ce privește pisania lui Teofan, vom arăta cu alt prilej că ea a aparținut, așa cum bănuise Balș, unui « pridvoraș » ce fusese alipit intrării în pridvorul mare al bisericii mitropolitane).

³⁴ *Maica Domnului Îndurătoarea în bisericile moldovenești din veacul al XVI-lea*, București, 1930, p. 8.

³⁵ A. GRABAR, *L'Origine des façades peintes des églises*

moldaves, în *Mélanges offerts à M. Nicolas Iorga*, Paris, 1935, p. 366. Vom observa, totodată, că termenul *ante quem* pe care-l propune A. Grabar pentru picturile de la Sf. Gheorghe e bazat pe o apropiere stilistică (cea cu frescele de la Sf. Dumitru) pe care o făcuse și P. Henry cu doi ani mai înainte.

³⁶ I. ZUGRAVU, *Biserica Sf. Gheorghe din Suceava*, în *Mitropolia Moldovei și Sucevei*, nr. 5–6–7, 1957, p. 476 – 477. Cele „două persoane cu capetele tăiate” despre care I. Zugravu spune – după D. Dan – că « se mai văd încă » alături de celelalte trei, în realitate nu se mai văd deloc. Ne amintim că nici G. Balș nu le mai văzuse, ele fiind distruse încă de la începutul secolului.

³⁷ «... Faptul că pictorul a ținut – spune I. Zugravu – să mai picteze o dată chipul lui Ștefăniță... pare a vorbi că pictura s-a executat încă pe timpul lui Ștefăniță » (*op. cit.*, p. 474).

³⁸ Idem, *Chipul mitropolitului Teoctist al II-lea al Moldovei*, în *Mitropolia Moldovei și Sucevei*, 10–12, 1957, p. 904–905. I. Zugravu arată că « în pronaosul bisericii... se află, pe pilastrul din dreptul peretelui despărțitor de naos, din partea sudică, în galeria de sfinți care împodobesc ca o friză pereții, un chip de ierarh fără aureolă. În dreptul capului se mai poate greu desluși inscripția, și anume pe partea dreaptă a capului... literele «ctist». Dacă pe partea cealaltă a capului se întregesc literele «Teo»... , dă numele Teoctist ».

Descoperirea e interesantă. Alături de chipul starețului Paisie, din 1535 (descoperit de A. GRABAR – *op. cit.*, p. 366 – la Homor, pe fațada de nord); de cel al mitropolitului (pe atunci stareț) Roșca, din 1532 (descoperit de noi la Probota,

că pictura interioară s-a făcut în timpul arhipăstoriei mitropolitului Teoctist, probabil chiar o dată cu terminarea clădirii, în 1522 »³⁹. În sfârșit, în același sens apreciază I. Zugravu și « faptul că zidirea acestei biserici a durat așa de mult » (opt ani — S.U.), fapt care « vorbește pentru executarea picturii imediat după terminarea clădirii, lucrare care a întârziat sfințirea ei »⁴⁰.

Tot pentru datarea frescelor interioare de la Sf. Gheorghe îndată după construirea bisericii se pronunță și V. Vătășianu⁴¹. Descriind tabloul votiv, el spune: « În fața tronului pe care șade Maica cu Isus în brațe stă voievodul Bogdan urmat de fiii Ștefăniță și Petru, precum și de alte două figuri cu capetele retezate, pe care D. Dan le-ar identifica cu doamna Ruxandra, soția lui Bogdan și cu fiul Iliăș... »⁴². Și V. Vătășianu adaugă: « Personajele care fac parte din scena votivă descrisă ne permit și o datare precisă a picturii sucevene. Din pisania bisericii știm că zidirea a isprăvit-o Ștefăniță în... 1522. Lui trebuie să-i atribuim deci și picturile, executate, probabil, imediat după terminarea zidirii. Faptul că Ștefăniță se mulțumește să apară în locul al doilea ne îndreptățește să credem că el era încă foarte tânăr când s-a executat pictura. Pe de altă parte prezența fratelui său Petru — dacă e adevărat că el s-a arătat dispus să accepte scaunul domnesc din partea boierilor răsculați — dovedește că grupul ctitorilor a fost executat înainte de evenimentele din 1523, căci altfel Ștefăniță nu ar mai fi îngăduit, desigur, zugrăvirea rivalului alături de sine însuși »⁴³.

Asupra opiniilor lui I. Zugravu și V. Vătășianu mai sus expuse se impune o observație de principiu. Utilizând, pentru identificarea personajelor din tabloul votiv, nu cartea lui Fl. Marian — pe care nici unul din ei nu o citează — ci articolul lui D. Dan, cei doi cercetători au făcut exact aceeași greșală ca și Gh. Balș în 1926: l-au identificat pe Ștefăniță cu Bogdan cel Orb⁴⁴, și nu au sesizat impasul de care s-ar fi izbit inevitabil dacă, dorind să-l verifice pe D. Dan, ar fi urmărit pe perete succesiunea portretelor: identificarea voievodului bărbos cu un copilandru (Petru, fratele mai mic al lui Ștefăniță). Identificările prezentate de I. Zugravu și V. Vătășianu nu permit deci — cum consideră, în ce-l privește, acesta din urmă — « o datare precisă a picturilor sucevene »⁴⁵.

După toate cele arătate pînă aici, se pune întrebarea: există oare vreo posibilitate de a scoate cercetările din impas, și de a găsi data certă la care a fost realizat

lingă ușa de intrare — *Portretul funerar al lui Ion...*, p. 67); și, în sfârșit, alături de cel al stareșului Avramie, din 1537 (descoperit tot de noi la Moldovița, în 1960, în camera mormintelor, spre stînga ușii de intrare în naos), portretul mitropolitului Teoctist arată că în veacul al XVI-lea apăruse ideea de a introduce în decorația bisericilor și chipurile acelor clerici ce jucaseră, alături de domnul respectiv, un rol important în opera de ctitorire. (Semnătura unui « ierodiacon Gheorghe Zugravul » aflată în partea de jos a portretului lui Teoctist și pe care o semnalează T. VOINESCU (*Pomelnicul cu donator al mănăstirii Moldovița*, în S.C.I.A., X, 1, 1963, p. 209, nota 3) e zgîriată cu un virf ascuțit, într-o caligrafie barocă, specifică veacului al XVIII-lea).

³⁹ I. ZUGRAVU, *op. cit.*, p. 905.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ V. VĂTĂȘIANU, *Istoria artei feudale în țările române*, vol. I, București, 1959, p. 836. Faptul că autorul nu pomeneste nimic de frescele exterioare pare a arăta că le consideră din epoca lui Rareș, epocă ce nu e inclusă în volumul I al lucrării sale, dar cu care se va deschide, probabil, partea privitoare la Moldova, din volumul al II-lea. (Vezi și *op. cit.*, p. 814, nota 1).

⁴² Pentru cele « două figuri cu capetele retezate » pe care V. Vătășianu le consideră a fi prezente în tabloul votiv, aceeași observație ca la I. Zugravu (mai sus, p. 215, nota 36).

⁴³ V. VĂTĂȘIANU, *Istoria artei feudale în țările române*, I, București, 1959, p. 836.

⁴⁴ Vezi la V. VĂTĂȘIANU (*op. cit.*, p. 838, fig. 794) și o fotografie în care Ștefăniță e prezentat drept Bogdan cel Orb.

⁴⁵ Dar asupra opiniilor lui I. Zugravu și V. Vătășianu se mai impun unele observații. Astfel, din cele trei argumente suplimentare pe care le aduce I. Zugravu în sprijinul datării picturilor în anii lui Ștefăniță, sintem aduși să constatăm că nici unul nu rezistă criticii. Mai întîi că « cel de-al doilea portret al lui Ștefăniță » de « pe peretele naosului, în dreapta, spre altar » nu e al lui Ștefăniță ci al lui Ștefan cel Mare. E drept că tradiția internă a mănăstirii — tradiție care ne-a fost și nouă împărtășită în 1956, de monahii de la Sf. Gheorghe — prezenta portretul ca fiind al lui Ștefăniță. Dar examinîndu-l în acel an, cu prilejul cercetării paralele a chipurilor din tabloul votiv și înlăturînd, în dreptul capului personajului, un strat de funingine, a ieșit la lumină — după cuvintele „Грифанъ Койнода“ care se vedeau bine și mai dinainte — cuvîntul „стараро“ (cel Bătrîn). (Vezi și T. VOINESCU, *Portretele lui Ștefan cel Mare în arta epocii sale*, în *Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare*, p. 475, nota 1.) Este, după cum se știe, titulatura specifică ce i se dă și în documentele de cancelarie din veacurile XVI—XVII lui Ștefan cel Mare. De altfel, atît acest portret, cît și alte două scene alăturate:

unul din cele mai importante monumente ale picturii medievale moldovenești: frescele bisericii mitropolitane a Sucevei? Căci dacă e clar că, în forma în care a fost prezentată, datarea în vremea lui Ștefăniță nu poate fi acceptată, nu e mai puțin adevărat că nici datarea în vremea lui Rareș nu oferă o argumentație temeinică, parti-

Ioan Botezătorul în pustie și Primirea moaștelor lui Ioan cel Nou de către Alexandru cel Bun, au fost zugrăvite mult mai târziu, peste pictura originală, care reprezenta altceva. (Despre aceste scene precum și despre o a patra, plasată în spatele lor, pe fundul nișei de sud-est a naosului și înfățișând *Ofranda baldachinului*, ne vom ocupa cu alt prilej, în legătura cu evoluția cultului lui Ioan cel Nou ca ocrotitor al Moldovei, la finele secolului al XVI-lea și începutul celui următor.)

În al doilea rând, prezența portretului lui Teoctist II în decorația pronaosului nu spune, prin ea însăși, nimic, asupra datei executării frescelor de la Sf. Gheorghe. Căci un portret, să zicem, de ctitor, sau de personaj cu rosturi importante în ctitorirea unui edificiu, poate tot atât de bine să fi fost făcut în timpul vieții celui portretizat, cât și după moartea sa, în cinstirea memoriei sale. Cu atât mai mult nu este deci un asemenea portret o dovadă că ansamblul de pictură respectiv ar fi fost executat « o dată cu terminarea clădirii ».

În sfârșit, părerea că lucrările au « durat așa de mult » la Sf. Gheorghe (opt ani) pentru motivul că ele ar fi cuprins, una după alta și construirea și zugrăvirea monumentului (zugrăvirea întinzând chiar sfințirea), nu are justificare. Sfințirea unei biserici și fixarea pisaniei erau legate obligatoriu numai de terminarea clădirii ca atare, nu și de executarea frescelor, care puteau veni mult mai târziu, sau nicio dată. În ce privește lucrările de la Sf. Gheorghe, ele dau numai *aparență* că au durat foarte mult. În realitate ele au ținut (e vorba, bineînțeles, de lucrările de construcție) nu mult mai mult de un an, fiind de fapt părăsite de Bogdan cel Orb în toamna lui 1514, și reluate după șapte ani de Ștefăniță, în primăvara lui 1522. (Vezi SORIN ULEA, *Datarea ansamblului de pictură de la Sf. Nicolae Dorohoi*, în S.C.I.A., XI, 1, 1964, p. 76, nota 2.)

Trecind acum la opiniile formulate de V. Vătășianu, trebuie să spunem că dintre cele două argumente pe care le prezintă autorul, ca un plus față de D. Dan, în favoarea datării picturilor de la Sf. Gheorghe « imediat » după construirea bisericii, și anume: apariția lui Ștefăniță « în locul al doilea » și « prezența fratelui său Petru », primul cade de la sine. Lăsăm la o parte faptul că în succesiunea celor cinci personaje ale tabloului votiv cunoscute cercetătorilor de pînă azi, Ștefăniță este nu al doilea, ci, după cum am văzut, primul. Dar chiar părerea de principiu că Ștefăniță trebuie să fi fost « foarte tânăr » pentru că apare « în locul al doilea » este, prin ea însăși, în dezacord cu realitatea. Căci, ori tânăr ori bătrîn, un voievod nu putea apărea în tabloul votiv al unei biserici construite de tatăl său *decît* pe locul al doilea (ba în unele cazuri — ca Petru Rareș la Dobrovăț — și pe al treilea), locul întâi fiind, sacrosanct și ireversibil, rezervat ctitorului prim, adică tatălui voievodului respectiv.

Cît despre presupunerea că Petru — « dacă e adevărat că el s-a arătat dispus să accepte scaunul domnesc din partea boierilor răsculați » — n-ar mai fi fost tolerat în tabloul votiv după martie 1523, înseși documentele cu listă de martori emise de cancelaria lui Ștefăniță o infirmă. Căci în toate aceste documente (vezi *Documente privind istoria României*,

A. Moldova, I, 1953, p. 109—227), și înainte de răscoală și după răscoală, Petru apare neclintit, pînă la moartea sa în septembrie 1526, deci cu numai patru luni înainte de moartea lui Ștefăniță însuși. Formula sună, invariabil: « ... credința domniei mele a mai sus scrisului noi Ștefan voievod și credința prea iubitului frate al domniei mele Petru. . . ». Iar la moartea lui Petru, cronicarul domnesc notează, cu deplină reverență: « în anul 7034 (1526) septembrie 25, a răposat robul lui Dumnezeu, domnul Petru, fiul lui Bogdan voievod, la Hirlău, veșnica lui pomenire » (*Cronicile slavo-române din sec. XV—XVI*, publicate de ION BOGDAN, ed. P. P. Panaitescu, București, 1959, p. 52). (De altfel, documentul invocat de V. Vătășianu în sprijinul presupunerii de mai sus — o scrisoare a lui Sigismund al Poloniei către Ludovic al Ungariei, pentru care autorul trimite la H. URȘU, *Domnia lui Ștefăniță voievod*, București, 1940, p. 68 — nici nu permite tragerea vreunei concluzii asupra atitudinii lui Petru, favorabilă sau nu răsculaților. Documentul vorbește doar de o încercare a boierilor, care « nemai-puțin suferi tirania și insolența voievodului Moldovei, au ajuns să caute (sublinierea noastră) să aleagă domn pe fratele aceluia, care este mai mic. . . »). Totodată, nu e de prisos să amintim că în tabloul votiv de la Sf. Nicolae-Dorohoi — biserică zugrăvită, așa cum am arătat de curînd, între 1522 și 1525 — apare, alături de Ștefăniță, și fratele său Petru (SORIN ULEA, *Datarea ansamblului de pictură de la Sf. Nicolae Dorohoi*, p. 74).

În sfârșit, o ultimă observație în legătură tot cu tabloul votiv. V. Vătășianu descrie ca făcând parte din acest tablou un element nou, nemenționat de înaintașii săi: « Maica cu Isus în brațe », în fața căreia ar sta « . . . voievodul Bogdan urmat de fiii Ștefăniță și Petru. . . ». Scena despre care vorbește V. Vătășianu există într-adevăr în biserică de la Sf. Gheorghe-Suceava, dar nu la locul indicat de autor, ci pe pilastrul de sud-vest al naosului, adică în urma tabloului votiv, și nu are nici o legătură cu acesta. La locul indicat de autor nu există nimic, întrucît partea respectivă de frescă a fost distrusă, cu perete cu tot, o dată cu dărîmarea zidului de vest al naosului, în secolul al XVIII-lea. Dacă acel zid n-ar fi fost dărîmat, pe locul respectiv, înaintea procesiunii domnești, s-ar fi aflat și astăzi nu o imagine a Fecioarei cu Isus în brațe, ci Isus Pantocrator pe tron, cu sfîntul Gheorghe — patronul bisericii — ca intercesor.

În încheierea acestei note este locul să remarcăm că opiniile mai sus analizate ale lui V. Vătășianu au fost adoptate și într-o carte de popularizare: *Indreptar artistic al monumentelor din nordul Moldovei*, scrisă de P. COMARNESCU și apărută în 1962. « Datarea picturii interioare — arată autorul *Indreptarului* — a stîrnit unele discuții, dar argumentarea recentă a lui V. Vătășianu că pictura ar fi fost făcută curînd după terminarea construcției, deci de către Ștefăniță Vodă, argumentare bazată pe figurile ce au mai rămas din tabloul votiv, pare convingătoare » (*op. cit.*, p. 238). Nu mai puțin convingătoare i s-a părut autorului *Indreptarului* și indicația cu « Maica cu Isus în brațe », pe care o reproduce întocmai: « Portretul lui Bogdan — precizează P. COMARNESCU — vine în fața tronului pe care șade Maria cu pruncul, înfățișată în mare » (*op. cit.*, p. 241).

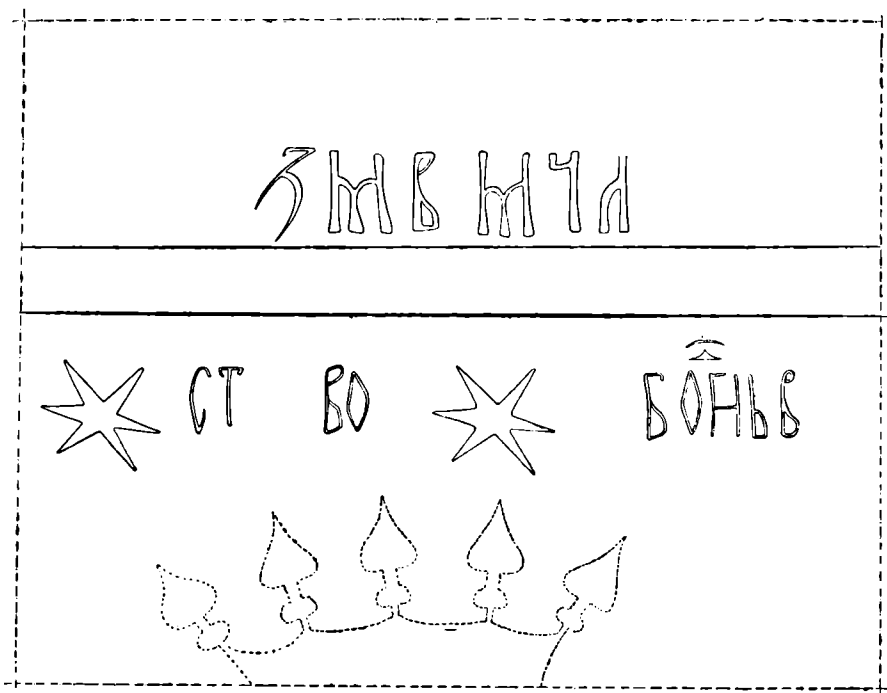


Fig. 4. — Fragmentul textului votiv al lui Petru Rareș, de la Sf. Gheorghe-Suceava. (Decalc executat de arh. Elena Enăchescu.)

zanii ei mărginindu-se de fapt la păreri și sugestii, interesante fără îndoială, dar pe care nu se poate construi.

★

În toamna lui 1956, după doi ani de investigare a monumentelor din veacurile XV — XVI, am ajuns la concluzia că teza, curentă în literatura de specialitate, potrivit căreia pictura moldovenească înregistrează, de la Ștefan cel Mare la Petru Rareș, o diminuare a viziunii monumentale, era inexactă — fiind bazată, printre altele, pe datarea greșită a unor ansambluri — și că, dimpotrivă, viziunea monumentală atinge apogeul tocmai în vremea lui Rareș, și anume în ceea ce am numit *prima fază* a picturii din această vreme⁴⁶. Printre monumentele acelei faze, necunoscute ca atare cercetătorilor anteriori, am inclus — la vremea aceea doar pe criterii de stil — și ansamblurile de la Sf. Gheorghe-Hîrlău (datat curent la Ștefan cel Mare) și Sf. Gheorghe-Suceava (oscilind între Ștefăniță și Rareș). Iar întrucît la primul dintre ele descoperisem, tot în toamna lui 1956, un *text votiv* înscris nu în tabloul votiv ci solemn, *deasupra* lui, într-un bandou special, am dedus că și la cel de-al doilea ansamblu ar trebui să se afle, în exact același loc, un lucru similar, *dacă* acel ansamblu data, și el, așa cum bănuiam, din vremea aceluiași voievod. Căci și la Sf. Gheorghe-Hîrlău și la Sf. Gheorghe-Suceava nu era vorba de niște biserici oarecare, ci de monumente de prim rang, cu cele mai înalte rosturi oficiale în statul moldovenesc din vremea lui Rareș. Și într-adevăr: reîntorcîndu-ne la Sf. Gheorghe-Suceava, unde cu puțin înainte studiasem, insuficient, tabloul votiv, am descoperit, în extrema sud a peretului de vest al naosului — mai precis, deasupra personajului numit de Fl. Marian: Ștefăniță, și de urmașii săi: Bogdan cel Orb — un frag-

⁴⁶ Vezi articolul nostru Gavril ieromonahul, autorul frescelor de la Bălinești. Introducere la studiul picturii moldovenești din epoca lui Ștefan cel Mare, în volumul *Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare*, p. 428—429.

De atunci, ne-am rectificat propria noastră afirmație, arătînd că faza de apogeu a viziunii monumentale începe

încă din vremea lui Ștefăniță, cu ansamblul de la Sf. Nicolae Dorohoi, ansamblu pe care-l datasem inițial în 1529 (SORIN ULEA, *Portretul lui Ion. . .*, p. 68—69) dar care, în realitate, a fost executat între 1522 și 1525 (SORIN ULEA, *Datarea ansamblului de pictură de la Sf. Nicolae Dorohoi*, p. 69—79).

ment dintr-o inscripție votivă, zugrăvită cu litere mari (șase centimetri înălțime), albe, pe două rânduri, și închisă, ca și la Hîrlău, într-un bandou special (de 17 cm înălțime). Distrusă spre dreapta (ca și la Hîrlău) prin dărîmarea peretului în vederea deschiderii și luminării mai puternice a naosului, această inscripție este — chiar și pe porțiunea ce se mai păstrează — ilizibilă. Cu o excepție: data la care a fost scrisă, menționată la sfîrșit, în rîndul de jos: « КЛѢТЪ ЗАМЪ, МЛЦА'... » adică: « ...în anul 7042 (1534), luna... » (indescifrabil)⁴⁷. (fig. 4 și 2).

Ne aflăm, după cum se vede, în fața unui text votiv care, dacă ar fi fost lizibil și complet, ne-ar fi dat numele ctitorului care a zugrăvit biserica: Petru Rareș. Căci el este voievodul care domnea în Moldova în 1534.

De altfel, textul votiv de la Sf. Gheorghe-Suceava nu e singurul de felul său din vremea lui Rareș. Trecînd peste cel de la Hîrlău — care, nemaipăstrînd nici numele ctitorului, nici anul, nu mai poate fi invocat ca argument, el însuși avînd nevoie de confirmare⁴⁸ — trebuie să amintim că un text similar se găsește la Dobrovăț (1529)⁴⁹. Remarcînd că atît inscripția de la Dobrovăț cît și cea de la Sf. Gheorghe-Suceava apar la monumente construite de înaintașii lui Rareș dar *zugrăvite* de el, înțelegem ușor că ideea textelor votive referitoare la zugrăvirea bisericilor — idee apărută pentru prima oară la cea dintîi ctitorie a lui Rareș: pictura de la Dobrovăț — este o inovație a acestui voievod. Și lucrul nu e de mirare. Începîndu-și activitatea de ctitor prin împodobirea cu picturi a monumentelor importante ridicate de înaintașii săi, Rareș demonstra, prin însuși acest fapt, că el este continuatorul operei începute de ei, și că are grijă de moștenirea primită, ducînd-o cu strălucire mai departe. Menirea textelor votive privitoare la zugrăvirea bisericilor era, așadar, aceea de a sublinia în ochii contemporanilor și a generațiilor viitoare că, dacă de ridicarea cutăror mari monumente ale Moldovei se îngrijiseră înaintașii săi, de zugrăvirea lor se învrednicise el, *continuatorul*.

Dar o dată introdusă de Rareș în pictura unor biserici de vechi prestigiu, ideea textelor votive a intrat, oarecum, în optica vremii. Așa se explică faptul reluării acestei idei, ceva mai tîrziu, în tabloul votiv de la Moldovița (aici de fapt ca un reflex formal, căci monumentul era în întregime o ctitorie a lui Rareș)⁵⁰ și, mai tîrziu, în micul tablou votiv al hatmanului Daniil, în pridvorul de la Homor (1555⁵¹).

Cît privește faptul că la Sf. Gheorghe-Suceava textul votiv e prezentat solemn și protocolar, într-un chenar special, deasupra tabloului, în vreme ce la Dobrovăț și Moldovița el e inclus, mai modest, în interiorul tabloului, aceasta se datorește împrejurării că, în vreme ce bisericile citate la urmă erau monumente de provincie, cea de la Suceava era însăși biserica mitropolitană a Moldovei.

Deși descoperirea inscripției de deasupra tabloului votiv de la Sf. Gheorghe-Suceava este, prin ea însăși, perfect suficientă pentru a dovedi că monumentul — construit de

⁴⁷ Inutil să mai spunem că literele textului votiv sînt identice ca formă și duct cu cele ale inscripțiilor din restul naosului, făcînd deci parte integrantă din decorația originală. Din păcate cuvîntul « КЛѢТЪ » s-a șters între timp aproape cu totul, el nemaipăstrînd nici în fotografia executată în 1963 (fig. 1), și nemaiputînd fi reconstituit nici prin decalc.

⁴⁸ Despre textul votiv de la Sf. Gheorghe-Hîrlău vom vorbi în articolul dedicat datării picturilor aceluia monument.

⁴⁹ Iată textul acestei inscripții: « Bine cinstitorul și de Hristos iubitorul Io Petru Voievod, cu mila lui Dumnezeu domn al țării Moldovei, fiul bătrînului Ștefan voievod, a zugrăvit și înfrumusețat acest hram în numele Coborîrii sfîntului Duh, în mănăstirea de la Dobrovăț, în anul 703... (șapte mii treizeci și...) (lipsește cifra unităților), luna... (lipsește și luna și ziua). Vezi N. IORGA, *Inscripții din bisericile României*, II, București, 1906, p. 206; Gh. Balș, *Bisericile lui Ștefan cel Mare*, p. 118; idem, *Bisericile și mănăstirile moldovenești din veacul al XVI-lea*, p. 271. Vezi și articolul nostru, *Datarea ansamblului de pictură de la Dobrovăț*,

în S.C.I.A., 2/1961, p. 483—485, în care am arătat că cifra care lipsește este 7, pictura fiind executată în 7037 (1529). Tot acolo și o fotografie a tabloului votiv, p. 484, fig. 1; de asemenea, Gh. Balș, *Bisericile... din veacul al XVI-lea*, p. 275, fig. 335; N. IORGA, *Portretele domnilor...*, pl. 43.

⁵⁰ Tocmai de aceea textul de la Moldovița nu mai menționează acțiunea voievodului și nici anul executării ei (aceste precizări fiind date în pisană exterioară, de piatră, a bisericii, precum și — în ce privește numai pictura — într-o inscripție zugrăvită deasupra ușii de intrare în camera mormintelor). Textul de care vorbim se mărginește doar la a înșirui numele ctitorilor, sub forma unei rugăciuni: « Rugăciunea robilor lui Dumnezeu Ion Petru voievod și al doamnei sale Elina și a copiilor lor Iliaș și Ștefan ». (Vezi fotografiile ale tabloului votiv de la Moldovița la Gh. Balș, *Bisericile... din veacul al XVI-lea*, p. 282, fig. 342; N. IORGA, *Portretele domnilor...*, pl. 45 și 57; Șt. Balș și C. NICOLESCU, *Mănăstirea Moldovița*, București, 1958, p. 54, fig. 33).

⁵¹ Gh. Balș, *op. cit.*, p. 280.



Fig. 5. -- Bogdan cel Orb și Ștefăniță. Detaliu din tabloul votiv de la Sf. Gheorghe-Suceava. (Foto N. Ionescu).

Bogdan cel Orb și Ștefăniță — a fost zugrăvit de Rareș, e interesant să constatăm că toate elementele de care dispunem indică aceeași datare, aducând, totodată, lămuriri în unele chestiuni de detaliu, foarte importante la locul lor.

Să menționăm, la început, două izvoare scrise. Primul dintre ele este un paragraf din cronica lui Ureche, dedicat exclusiv activității ctitoricești a lui Rareș. În acest paragraf, în care cronicarul enumera numai *realizările majore* ale voievodului, adică numai *construirea și zugrăvirea* de biserici, e menționată și biserica mitropolitană a Sucevei⁵². Or, întrucât biserica fusese construită de Bogdan cel Orb și Ștefăniță, e limpede că rolul lui Rareș, la care face aluzie cronicarul, nu mai putea consta decât în zugrăvirea ei.

Al doilea izvor scris este însuși pomelnicul bisericii, întocmit în 1805 din inițiativa episcopului Constantin Ioanovici, și copiat după un pomelnic mai vechi, despre care

⁵² Paragraful se află la sfârșitul capitolului privitor la domnia lui Rareș. Arătând ce acțiuni ctitoricești întreprinsese voievodul după întoarcerea din ultima-i campanie (Transilvania, 1544), pe care tocmai o descriesese, cronicarul se extinde apoi asupra întregii activități de ctitor a lui Rareș, dând mai multe exemple: « Și Dobrovățul încă au săvârșit. . . ,

încă și alte lucruri bune multe să află făcute de dinsul, cumu-i la mitropolia de Roman și la mitropolia de Suceava și la mănăstirea de Bistriță, și biserici de piatră în Hirleu și în Bae, și încă și alte lucruri. . . » (GRIGORE URECHE, *Letopisețul țării Moldovei*, ed. P.P. Panaitescu, București, 1955, p. 155).

însă nu se mai știe astăzi nimic⁵³. În acest pomelnic sînt înșirați, unul după altul, următorii ctitori: « Bogdan voievod, Ștefan voievod, Alexandru voievod, Ștefan voievod, Maria doamna, Petru voievod, Ileana doamna ».

Primii doi sînt, cum e și normal, cei care au construit biserica: Bogdan cel Orb și Ștefăniță. Al treilea nu poate fi decît Alexandru cel Bun, ca unul care și-a legat pentru totdeauna numele de mitropolia Moldovei (ca instituție, nu ca zidire) cînd a adus în ea, în 1402, moaștele celui ce avea să fie venerat ca patronul și ocrotitorul Moldovei medievale: Ioan cel Nou. De altfel, am arătat mai sus că într-o epocă ulterioară s-a zugrăvit la loc de cinste în naosul bisericii tocmai scena cu Alexandru cel Bun primind la Suceava moaștele lui Ioan cel Nou. Tot printr-o împrejurare deosebită, legată de cultul lui Ioan cel Nou, se explică și prezența în pomelnic a lui Ștefan cel Mare și a doamnei Maria, ultima sa soție, menționați pe locurile 4 și 5. Căci numai așa se poate înțelege de ce, în imediată legătură cu scena Primirii moaștelor de către Alexandru cel Bun, figurează — așa cum de asemenea am arătat mai sus — și portretul lui Ștefan cel Mare⁵⁴.

În sfîrșit, în încheierea pomelnicului apar, după cum am văzut, Petru Rareș și soția sa. Neavînd nici un amestec nici în construirea bisericii și nici la vreo acțiune deosebită în legătură cu cultul lui Ioan cel Nou — acțiune care, altfel, ar fi fost amintită și ea prin vreo pictură, așa cum se făcuse cu Alexandru cel Bun și Ștefan cel Mare — nu rămîne decît să conchidem că singura faptă ctitoricească pentru care au putut fi incluși în pomelnicul mitropoliei « Petru voievod » și « Ileana doamna » a fost aceeași care se deduce și din cronica lui Ureche: zugrăvirea monumentului⁵⁵.

Dar datarea picturilor de la Sf. Gheorghe-Suceava în vremea lui Rareș se impune și prin examinarea *minuțioasă și completă* a tabloului votiv.

Studiind în 1956 fragmentul de inscripție din bandoul de deasupra tabloului, am zărit sub acest bandou — imediat deasupra capului personajului identificat de Fl. Marian cu Ștefăniță și numit ulterior Bogdan cel Orb — urmele unei scurte inscripții. Revenind de mai multe ori asupra ei am deslușit pînă la urmă literele « CT... KO... » (fig. 4 și 2), adică « *СТЕФАН КОРОДА* ». Verificînd astfel justetea identificării lui Fl. Marian în ce-l privește pe Ștefăniță, dar socotind, totodată, că Bogdan cel Orb n-ar fi putut să se afle decît în fața fiului său, adică *spre dreapta*, ne-am extins cercetările și asupra acelei porțiuni de perete. Îndepărtînd un strat compact de funingine, a ieșit la lumină portretul unui voievod, în mare parte distrus prin stricarea picturii cu tencuială cu tot, în vremea dărîmării peretelui dintre naos și pronaos (fig. 5). Se mai vede însă bine brațul drept, îndoit din cot și mult

⁵³ I. ZUGRAVU, *Două pomelnice ale bisericii sfîntul Gheorghe din Suceava*, în *Mitropolia Moldovei și Sucevei*, 1–2, 1960, p. 36–48. Vezi și S. FL. MARIAN, *op. cit.*, p. 48.

⁵⁴ I. Zugravu, care a studiat de aproape atît pomelnicul despre care vorbim în aceste rînduri, cit și pe cel, mai vechi, din 1796, spune că « Față cu pomelnicul din 1796 remarcăm lipsa lui Ștefan cel Mare... » (*op. cit.*, p. 44). De fapt, nu e o lipsă, ci un alt aranjament în înșiruirea personajelor. În pomelnicul din 1796 — în care apar « Ștefan voievod, Maria doamna, Maria doamna, Bogdan voievod, Ștefan voievod, Ieremia voievod, Simion voievod, Elisaveta doamna, Constantin » — Ștefan cel Mare (împreună cu ultimele sale două soții) a fost plasat, dintr-o venerație greșit înțeleasă, înainte de ctitorii efectivi ai bisericii: Bogdan cel Orb și Ștefăniță. Dimpotrivă, în pomelnicul din 1805, el a fost plasat așa cum trebuia: după ctitorii efectivi. Iar faptul că are înaintea sa pe « Alexandru voievod » și după dînsul pe « Petru voievod » și « Ileana doamna » arată că, după ce autorul pomelnicului a pus în capul listei pe ziditorii bisericii (Bogdan și Ștefăniță), pe ceilalți i-a plasat strict cronologic: Alexandru cel Bun, Ștefan cel Mare, Petru Rareș. Singurii care lipsesc sînt Movileștii, care apar în pomelnicul din 1796, de unde, în schimb, lipsesc Alexandru cel Bun și Rareș. Luate în ansamblul lor, aceste lipsuri și

diferențe indică fie că cele două pomelnice au avut prototipuri diferite, fie că au reprodus deficient unul și același prototip. Oricum ar fi, pomelnicul din 1805 e mai bun și mai complet decît cel din 1796. De el va fi ținut seama N. Iorga atunci cînd a vorbit despre Ștefan cel Mare și Petru Rareș în legătură cu tabloul votiv (vezi mai sus p. 212).

⁵⁵ E de remarcat că în articolul său din 1957 despre biserica Sf. Gheorghe-Suceava, I. Zugravu (p. 474) citează și el pasajul din cronica lui Ureche privitor la activitatea lui Rareș la această biserică. Arătînd că « afirmația cronicarului... nu putem preciza la ce se referă », I. Zugravu se întreabă totuși, cu intuiție: « Să fie pictura exterioară ? » Cînd însă, după încă trei ani, se ocupă de pomelnicul din 1805, I. Zugravu adoptă explicația dată de autorul acestui pomelnic, afirmînd că « Petru Rareș și soția sa Elena sînt menționați pentru ctitoriile lor, oarecum dependente de mitropolia țării ». (Idem, *Două pomelnice*... , p. 44). (Căci, într-adevăr, neștiind cum să-și explice prezența lui Rareș în pomelnicul mai vechi pe care-l copia, autorul pomelnicului din 1805 « sare » la alte biserici ridicate de acest voievod în Suceava, arătînd că « Petru voievod au făcut biserica sfîntului Dimitrie și biserica Voscresenie... » (de fapt, aceasta din urmă, ridicată după moartea lui Rareș, de soția sa).



Fig. 6. — Vedere de ansamblu al tabloului votiv de la Sf. Gheorghe-Suceava, cu ultimul personaj în extrema stîngă. (Foto. N. Ionescu).

ridicat înainte, în raport cu cel al lui Ștefăniță — semn că voievodul respectiv fusese prezentat cu chivotul bisericii în mînă, fiind deci *ctitorul principal*. De altfel, deasupra capului personajului am descifrat, tot atunci, mai clar și mai complet ca la Ștefăniță: « *Богданъ К...* » (Bogdan voievod) (fig. 4, 5 și 2). În sfîrșit, examinînd și partea din urmă a tabloului votiv — cea care se întinde spre stînga voievodului cu barbă, socotit de Fl. Marian drept ultimul personaj din tablou (Bogdan cel Orb) — am descoperit și acolo, tot sub un strat de funingine, încă un personaj, acesta într-adevăr ultimul din întreaga procesiune: un foarte tînăr voievod cu coroana pe cap ⁵⁶ (fig. 6).

Analizînd din punctul de vedere al stilului și facturii cele cinci personaje vizibile ale tabloului votiv astfel reconstituit, am constatat că toate sînt opera *uneia și aceleiași mîini*, cu o singură excepție: figura voievodului bărbos, figură care izbește de la prima examinare de aproape, prin însăși suprapunerea materială a straturilor de culoare, ca o *repictare* (fig. 1). Mai mult: în vreme ce figurile celelalte sînt tratate în aceeași factură a întregii zugrăveli a bisericii, foarte largă și picturală, figura voievodului cu barbă e tratată grafic și plat, cu

⁵⁶ Că tînărul voievod este ultimul din procesiune o dovedește faptul că în urma sa, pe fața de vest a pilastrului de sud-vest al naosului, e zugrăvit un înger. Întors cu spatele spre voievod, el face pândă unui al doilea înger, zugrăvit pe fața de est a pilastrului. Ambii înaintează în adorare spre Fecioara cu Isus în brațe, prezentată, cum am arătat și mai înainte (p. 16 nota 217), pe fața de nord a aceluiași pilastru (fig. 7).

(Nu încapă îndoială că portretele lui Bogdan cel Orb și al tînărului voievod pe care le-am scos la iveală de sub funingine se vor fi văzut bine în 1910 cînd, după recenta spălare sistematică a lui Viertelberger, D. Dan și-a scris articolul. Faptul că nu le-a menționat dovedește că într-adevăr nu studiasse personal tabloul votiv. Vezi mai sus p. 246).

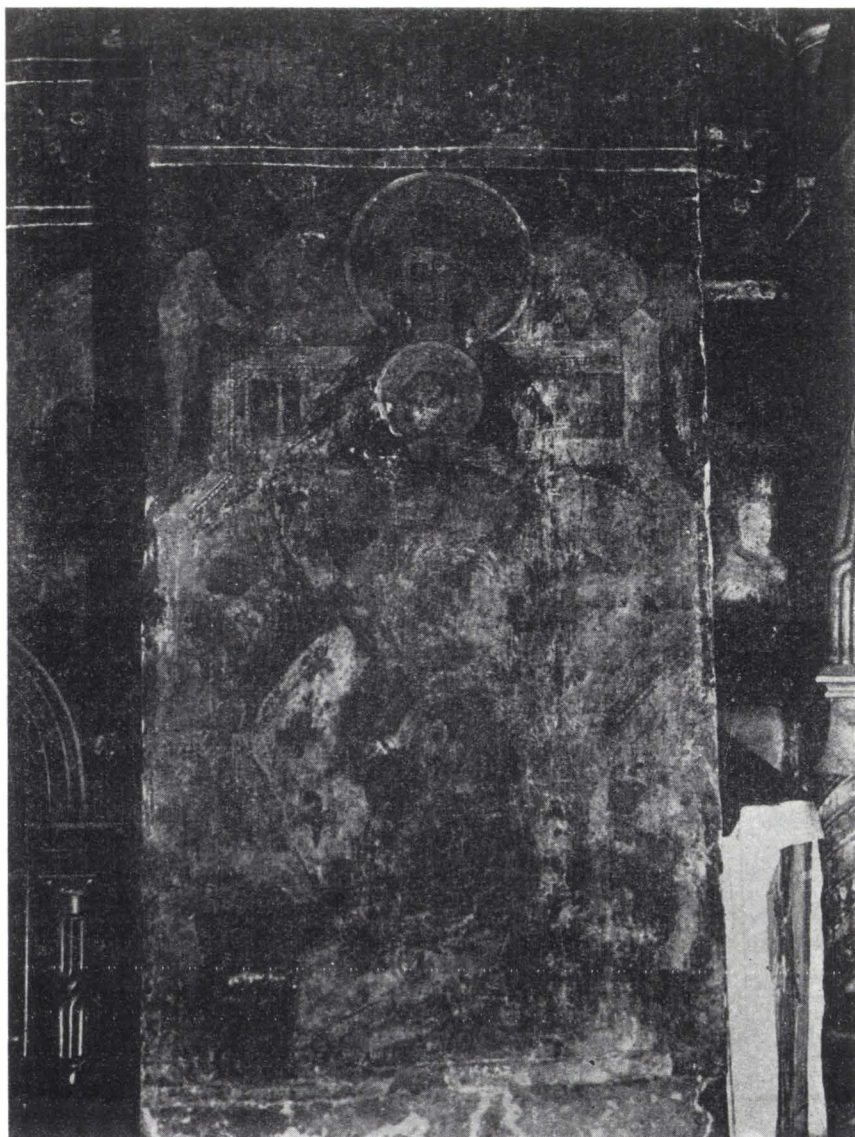


Fig. 7. — Fecioara cu Isus în brațe, și ultimul personaj din tabloul votiv de la Sf. Gheorghe-Suceava. (Foto N. Ionescu).

firele părului subțiri, drepte și paralele ca niște hașuri. Iar alături de aceste trăsături de stil, atît coroana — de o complicată împletire, în contrast cu cele, mult mai simple, ale celorlalți voievozi —, cît și însăși barba bogată a personajului — neobișnuită în vremea lui Ștefan cel Mare și Rareș — indică, fără ezitări posibile, sfîrșitul veacului al XVI-lea, chipul lui Ieremia Movilă din pictura de la Sucevița fiind, în această privință, un excelent termen de comparație. De unde rezultă că voievodul cu barbă, identificat de Fl. Marian cu Bogdan cel Orb, pentru că nu sesizase repictarea — nu poate fi altul decît înnoitorul bisericii, adică, așa cum spuseseră Melchisedec și Iorga: Petru Șchiopul. Cu atît mai mult cu cît, exact deasupra capului său am regăsit — cu greutate, căci azi e aproape dispărut — textul faimoasei sale pisanii cu litere de aur ⁵⁷.

Așadar: Petru Șchiopul, care adusese moaștele lui Ioan cel Nou din vechea biserică a mitropoliei în cea nouă; care acoperise din nou această biserică și care-i construisese și o clopotniță, s-a socotit vrednic nu numai de a-și pomeni meritele deasupra tabloului votiv,

⁵⁷ Această pisanie — acoperită în jumătatea din dreapta de stîlpul respectiv al baldachinului — ocupă un dreptunghi de circa 1,18 m lungime și 0,47 m înălțime, plasat

deasupra capetelor lui Petru Șchiopul și al tînărului voievod din spatele său.

într-o pisanie specială, dar chiar de a-și trece și propriul său chip printre ctitori. Loc însă nu mai era și — oricât de ciudat ni s-ar părea gestul — s-a hotărât să-și pună chipul peste al altuia mai vechi.

Să lăsăm însă deocamdată la o parte portretele celor cinci personaje ale tabloului votiv vizibile astăzi (cele trei cunoscute mai dinainte, și cele două aduse de noi la lumină), și să ne ocupăm de celelalte două portrete ce existaseră cândva sub fereastră, dar care au dispărut cu desăvârșire în urma lucrărilor de restaurare de la începutul acestui secol. Ne amintim că, identificându-le, de la dreapta spre stînga, cu Iliș, fiul cel mai mic al lui Bogdan cel Orb, și cu doamna Ruxandra, Fl. Marian afirma totodată că în veacul al XVIII-lea « Antonie Ilievici. . . tăind și măbind fereastra. . . a retezat și capetele acestor portrete împreună cu inscripțiile de lingă ele ». (Am văzut că această părere a fost apoi repetată de E. Kozak, D. Dan, Gh. Balș, I. Zugravu, V. Vătășianu). Ne amintim însă de asemenea că încă din 1903, N. Iorga respinsese prompt afirmația lui Fl. Marian. Arătînd că sub fereastră se află doi băieți (după el, fiii lui Petru Șchiopul), Iorga precizase chiar că ei « se văd foarte bine », iar « capetele acestora s-au șters, iar nu s-au tăiat la o închipuită deschidere a ferestrei, care e veche ».

Iată deci o întrebare: a fost fereastra cu pricina « tăiată și mărită », decapitînd astfel personajele de sub ea, sau nu? Examinînd amănunțit glaful de jos al ferestrei, am remarcat că pe el există un strat de frescă de un centimetru grosime, că acest strat e *același* de-a lungul marginii interioare a glafului, și că se ridică apoi, la colțuri, în perfectă continuitate materială, pe glafurile verticale, făcînd peste tot corp comun cu întreaga zugrăveală a ferestrei, a pereților din jurul ei, și deci a întregii biserici ⁵⁸. Prin urmare: glaful de jos al ferestrei este cel *original*, nu a fost niciodată coborît, și nu a decapitat nici un portret ⁵⁹. Dacă deci, în ce privește identificarea personajelor tabloului votiv N. Iorga a făcut, în fuga momentului în care se afla, o afirmație nefondată, ceea ce a văzut cu ochii a văzut foarte bine.

Dar faptul că cele două personaje care figuraseră cândva sub fereastră nu fuseseră decapitate impune implicit concluzia că ele fuseseră mult mai mici de statură decît celelalte

⁵⁸ Atît pe glaful de jos cît și pe peretele de sub el, pînă la cornișa peretului îngroșat, fresca a fost spoită (fără indoială, imediat după fixarea baldachinului) cu un strat subțire de mortar pentru a-i da mai multă rezistență. Însă prin locurile unde, de-a lungul muchiei glafului, acest strat s-a deteriorat, se vede foarte bine și stratul de frescă de dedesubt. Spart pe alocuri pînă la cărămidă, el permite să i se vadă componența, și totodată unitatea sa deplină cu restul picturii originare din, și din jurul glafurilor ferestrei.

⁵⁹ De altminteri, teza cu « mărirea » ferestrei din spatele baldachinului este o simplă presupunere a lui Fl. Marian. Căci pomelnicul din 1805, de la care a pornit acest autor, nu arată nicăieri că Antonie Ilievici, egumenul de la finele veacului al XVIII-lea, s-ar fi atins de fereastra respectivă. Enumerînd modificările pe care le-a adus acel egumen arhitecturii monumentului, pomelnicul spune numai atît: « . . . dar și alte lucruri s-au făcut prin sirguința și osteneala sa. Catapeteazma s-au făcut, și doao ferești s-au făcut lingă catapeteazmă. Și zidul din mijlocul besăricii făcîndu-să deschis, spre mai bună lumină și încăpere norodului, fiind îndemnători spre aceste, acest cuvios părinte Antonie, dimpreună cu dumealor epitropii. . . » (I. ZUGRAVU, *Două pomelnice*. . . , p. 43). Citind însă în pomelnic despre aceste « îmbunătățiri » ale lui Ilievici, și mai văzînd — fără a le studia prea atent — și cele două portrete stricate de sub fereastra din spatele baldachinului, Fl. Marian a crezut că tot Ilievici era vinovatul. Scoțîndu-l ironic în ghilimele pe « acest cuvios părinte duhovnicesc », i-a pus în spate și ceea ce nu făcuse, afirmînd că fereastra cu pricina tot el « . . . a mai mărit-o, desigur că și aceasta < spre mai bună lumină >, din care cauză s-a și scris apoi < spre vecinică pomenire > în

pomelnicul acestei biserici ». Și Fl. Marian încheie: « La un lucru însă nu s-a gîndit cuviosul părinte Ilievici cînd a mărit fereastra. . . , și anume la aceea că măbind-o și rătîzînd capetele ctitorilor. . . ca să facă « mai bună lumină » în biserică, va produce, în același timp, o negură deasă în istorie, din cauza căreia mulți inși nu vor fi în stare să cunoască pre adevărații ctitori. . . » (FL. MARIAN, *op. cit.*, p. 138).

Ironia soartei a făcut însă ca « negura deasă » de care-l învinuise Fl. Marian pe Ilievici s-o fi produs în realitate însuși imosul cărturar, făcîndu-i pe « mulți inși », timp de generații, să « nu fie în stare să-i cunoască pre adevărații ctitori. . . ».

În încheierea acestor rînduri trebuie să spunem că o intervenție s-a făcut totuși la fereastra din spatele baldachinului și, de fapt, la *toate* ferestrele bisericii, intervenție ce ar putea induce în eroare pe cei care studiază tabloul votiv. Este însă vorba de lărgirea *ramelor* de piatră ale ferestrelor. Aceste rame mai mari, care au stricat pictura exterioră din jurul ferestrelor (vezi două fotografii la GH. BALȘ, *Bisericile lui Ștefan cel Mare*, p. 264, fig. 265 și p. 265, fig. 266), au fost puse de Romstorfer (deci la cîțiva ani *după* ce Fl. Marian își scrisese cartea). Căci o fotografie a fațadei de sud (GH. BALȘ, *op. cit.*, p. 173, fig. 263), anterioară intervenției restauratorului austriac, arată pictura *intactă* în jurul vechilor rame (care erau sensibil mai strîmte și mai scurte decît cele noi). Cu prilejul fixării noilor rame s-a luat și în interior ceva din zidărie cu tot cu pictură, însă numai pe o mică porțiune în jurul lor (vreo 30—40 cm de la rame spre interior). Această porțiune a fost întărită apoi, la fereastra din dreptul baldachinului precum și la cele ale pronaosului și pridvorului, pentru mai buna fixare a ramelor, cu cite un toc de zidărie, de jur împrejurul lor.

personaje, din stînga și dreapta ferestrei; că ele fuseseră, cu alte cuvinte, nu o femeie și un copil, cum credea Fl. Marian ci, așa cum spune N. Iorga: *doi copii*.

În lumina constatărilor făcute mai sus asupra personajelor tabloului votiv, să trecem acum la datarea picturilor. Să remarcăm mai întîi că — în afara celor doi copii, despre care nu știm de fapt cine i-a zugrăvit: Petru Șchiopul, sau existau dinainte — tabloul votiv cuprinde patru personaje mature și un adolescent. Or însăși această împrejurare dovedește că pictura bisericii n-a fost făcută de Ștefăniță, care n-ar fi putut pune în tablou decît cel mult *trei* personaje mature și un adolescent: tatăl său, el însuși, fratele său Petru (adolescent) și — numai în cazul în care pictura ar fi fost făcută în 1526, singurul an cînd fusese înșurat! — soția sa Stana⁶⁰. Urmează de aici că zugrăvirea bisericii a fost realizată de un succesor al său, și anume de cel care figurează ca al treilea voievod, plasat după Ștefăniță, în dreapta ferestrei peretelui de sud⁶¹. Cine este acest voievod ctitor al picturii, pe care stîlpul din dreapta al baldachinului îl acoperă în parte, dar care poartă un luxos veșmînt de culoare deschisă, cu largi flori roșii?

Fl. Marian care — necunoscîndu-l pe Bogdan cel Orb din fruntea procesiunii — îl socotea, după cum ne amintim, al doilea la număr, spune că « de-a dreapta capului » său scrie « **Петръ** ». Am cercetat cu atenție — și, mărturisim, cu oarecare dificultate — porțiunea de perete acoperită vederii de stîlpul respectiv al baldachinului (între stîlp și perete rămînînd doar un interval de 8 cm), am curățit, pe toată suprafața de frescă, funinginea și praful gros, dar n-am mai găsit nici o urmă de inscripție.

Cît privește personajul repictat din stînga ferestrei (Petru Șchiopul) ne amintim iarăși că tot Fl. Marian — care îl socotea drept ultimul din procesiune și anume Bogdan cel Orb — spune că « de-a stînga capului » scrie « ... **Воивода старого** » (« ... voievod cel Bătrîn ») și că « deasupra capului... spre stînga, se află următoarea inscripție, scrisă cu litere mari și argintii: **† Господѣ Іисусе Христе многомилостиве прїими црковь съ(и)** » (« Doamne Iisuse Hristoase mult milostive primește biserica aceasta »). Am spălat deci fresca și pe această porțiune dindărătul stîlpului din stînga al baldachinului dar, la 15 cm spre stînga capului personajului repictat am găsit o singură inscripție, de altfel foarte bine păstrată, cu litere mici de aur: « **Петръ** ». Adăugăm că aceste litere sînt identice ca formă și dimensiuni (3 cm înălțime) cu cele, tot de aur, din pisania lui Petru Șchiopul despre care am arătat mai sus că se află imediat deasupra capetelor voievodului repictat și al adolescentului din coada procesiunii. Cît despre inscripția lui Fl. Marian cu « ... Voievod cel Bătrîn » și despre cea cu « Doamne Iisuse Hristoase... » nici vorbă. De altfel, aceasta din urmă nici nu avea unde să-ncapă din cauza pisaniei lui Petru Șchiopul. Și totuși, Fl. Marian a citit undeva acele cuvinte. Dar unde? Nu e greu de înțeles că în jurul capului voievodului din dreapta ferestrei. Căci de vreme ce despre cuvîntul Petru, care se află în stînga ferestrei, afirmă că l-a citit în dreapta ei, urmează că și inscripțiile despre care spune că le-a citit în stînga ferestrei s-au aflat în realitate, în *dreapta ei*⁶².

Ce rezultă din restabilirea ordinii reale a acestor inscripții? Mai întîi, se confirmă încă o dată, dacă mai era nevoie, că voievodul din stînga ferestrei, care și-a pus chipul peste cel al unui personaj mai vechi, este Petru Șchiopul. Dovadă numele de **Петръ**; dovadă că acest nume e scris cu aceleași litere mici de aur ca și pisania de deasupra, în contrast cu numele lui Bogdan cel Orb și Ștefăniță, zugrăvite cu litere albe și înalte de 6 cm.

⁶⁰ Pe Ruxandra, soția legitimă a tatălui său pe vremea cînd acesta ctitoria biserica mitropolitană, n-ar fi putut-o pune fiindcă nu-i era mamă. (Dovezi în acest sens ne oferă atît tabloul votiv de la Sf. Nicolae-Dorohoi, în care Ștefăniță l-a prezentat pe tatăl său fără soție (SORIN ULEA, *Datarea... Sf. Nicolae Dorohoi*, p. 71, fig. 1 și p. 74), cit și cel de la Dobrovăț, în care Petru Rareș a procedat la fel cu Ștefan cel Mare (SORIN ULEA, *Datarea... Dobrovăț*, p. 484, fig. 1 și p. 485).

⁶¹ Că cel de-al treilea voievod nu poate fi Petru, fratele mai mic al lui Ștefăniță, e de prisos să mai spunem, căci nici unul dintre urmașii acestui domn nu ar mai fi fost

ținut să-i includă fratele în tabloul votiv.

⁶² Explicația e firească: notîndu-și scrupulos toate inscripțiile tabloului votiv, Fl. Marian nu și-a însemnat însă, pe loc, și ordinea lor exactă, corespunzătoare personajelor. Scriindu-și mai tîrziu partea din cartea sa privitoare la tabloul votiv și găsind, printre voievozii însemnați de el, unul cu titulatura « ... cel Bătrîn », a socotit că acest « bătrîn » nu putea fi decît voievodul cu barbă, a cărui imagine venerabilă i se întipărise bine în amintire ca fiind plasată în stînga ferestrei. Și astfel, înșelîndu-l memoria și neavînd lucrurile bine fixate în scris, a înversat inscripțiile personajelor ce încadrează fereastra.

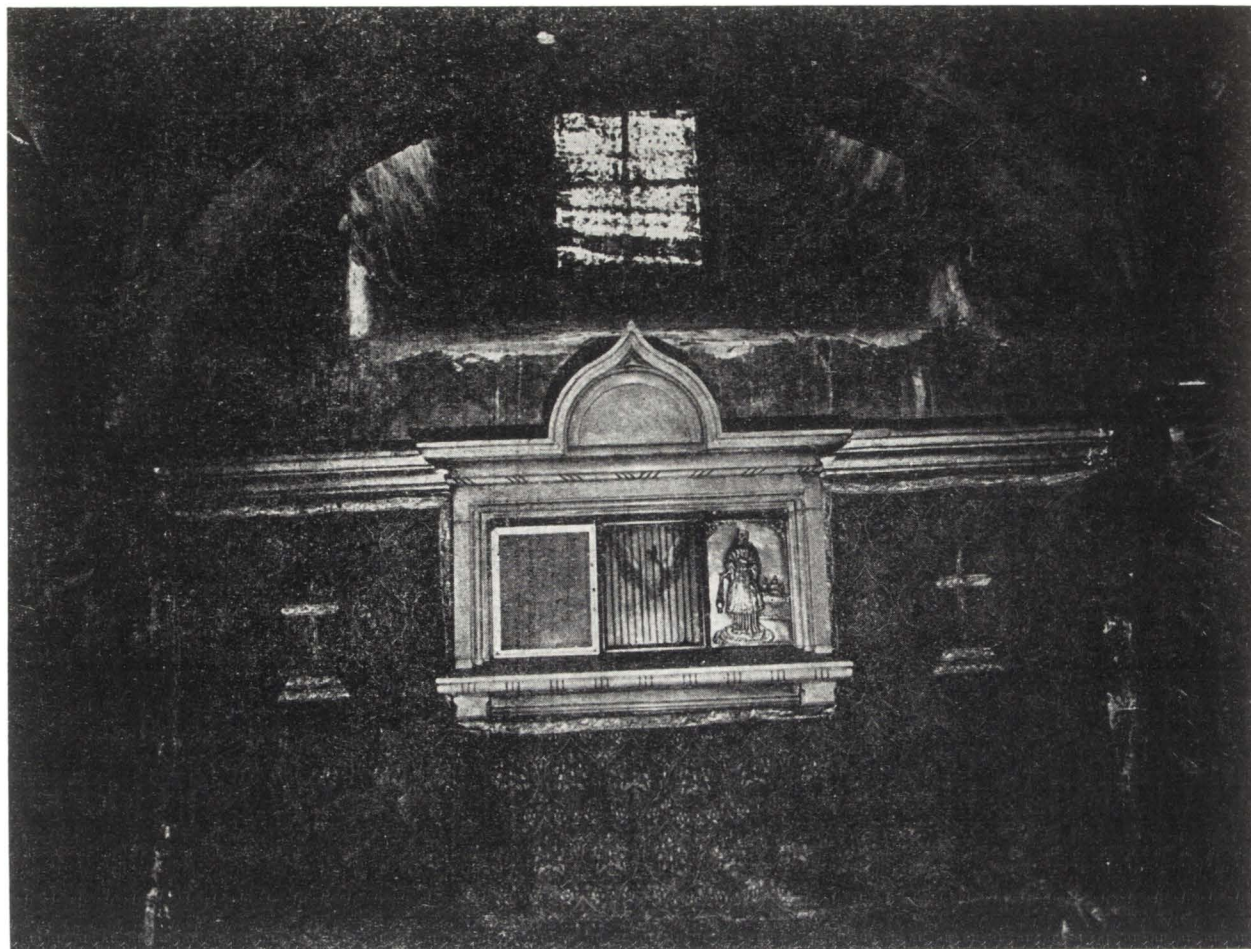


Fig. 8. — Petru Rareș și Petru Șchiopul (de la dreapta spre stînga). Detaliu din tabloul votiv de la Sf. Gheorghe-Suceava. (Foto N. Ionescu).

În al doilea rînd se confirmă că voievodul în veșminte luxoase din dreapta ferestrei este într-adevăr ctitorul picturii. Căci numai cel care săvîrșise marea operă a zugrăvirii interioare și exterioare a unui edificiu de dimensiunile bisericii mitropolitane a Sucevei putea să spună cu liniște deplină, despre un lăcaș pe care de fapt nu el îl construise: « Primește Doamne... biserica aceasta »!

În al treilea rînd, aflăm faptul-cheie că în dreptul capului voievodului ctitor al picturii existase, pînă la restaurarea lui Romstorfer, o inscripție — din care numele voievodului se ștersese, e drept — dar care mai păstra încă cuvintele «... voievod cel Bătrîn». Cine a putut da ctitorului picturii acest calificativ? Evident că nu el singur, ci unul dintre urmașii săi, și anume un voievod care avea același nume; adică Petru Șchiopul, lui Petru Rareș (fig. 8). Văzînd în dreapta capului acestuia cuvintele «*Петръ Ковода*» le-a adăugat și cuvîntul «*Старо*» pentru a marca astfel, cu reverență, o distincție firească între înaintașul său, ctitor al picturii, și el însuși.

Nu aceeași reverență a arătat-o Petru Șchiopul personajului ce-i urmează lui Rareș, de partea stîngă a ferestrei, personaj care, devine limpede acum, nu a putut fi altcineva decît soția lui Rareș (fără să putem preciza, în cadrul acestei demonstrații, dacă prima sau a doua ⁶³) și peste al cărui portret Petru Șchiopul și-a pus propria sa imagine.

În sfîrșit, tînărul voievod ce încheie, în urma soției lui Rareș, procesiunea votivă — singurul adolescent din întregul tablou — nu poate fi decît Bogdan, fiul lui Rareș din prima

⁶³ Știînd însă, din inscripția votivă pe care am comentat-o mai sus, că biserica a fost zugrăvită în 1534, e de la sine înțe-

les că este vorba de Elena, a doua soție a lui Rareș.



Fig. 9. — Bogdan, fiul lui Petru Rareș. Detaliu din tabloul votiv de la Sf. Gheorghe-Suceava. (Foto N. Ionescu).

căsătorie și moștenitor al tronului⁶⁴ (fig. 9, 6, 7 și 10). Iar întrucât Bogdan apare în toate documentele cu listă de martori emise de cancelaria domnească de la începutul domniei

⁶⁴ Identificările făcute în rindurile de mai sus ne permit să înțelegem cum a procedat Rareș cu tabloul votiv. Pe peretele de vest al naosului, adică în primele locuri, i-a prezentat pe fratele și pe nepotul său, ziditori ai bisericii (însă fără Roxanda, soția lui Bogdan cel Orb, deoarece a ținut seama — ca și pentru el însuși, la Dobrovăț! — că un fiu nelegitim nu putea apărea alături de soția tatălui său. În sfârșit, peretele de sud, din dreapta și stînga ferestrei, l-a dedicat lui și familiei sale. Iar între cele două grupuri, pe fețele pilastrului de vest al nișei de sud-vest a naosului, impropriei prezentării de portrete, s-au zugrăvit ample motive ornamentale.

Vorbind despre felul în care a dispus Rareș zugrăvirea portretelor ctitorilor bisericii mitropolitane, nu e lipsit

de interes să ne amintim și de portretul lui Teoctist II, descoperit de I. Zugravu. Venerabilă figură a vremii sale, stareț la Neamț și episcop de Roman în timpul lui Ștefan cel Mare, și mitropolit al Moldovei din 1508, Teoctist II fusese un sprijinitor al domniei în politica ei de centralizare. Ajutase pe Ștefăniță să termine — ca simbol al autorității sale domnești — biserica mitropolitană, pe care tot el o și sfințise, și ajunsese să trăiască atît de mult încît să-l ungă și pe Rareș ca domn al Moldovei. Era deci firesc ca Rareș să nu-l uite pe acest « părinte al Moldovei » cum îl numește Macarie în cronică sa, și să-i zugrăvească simbolic chipul în pronaos, exact în locul pe care, de partea cealaltă a peretelui, în naos, se vedeau portretele domnești.

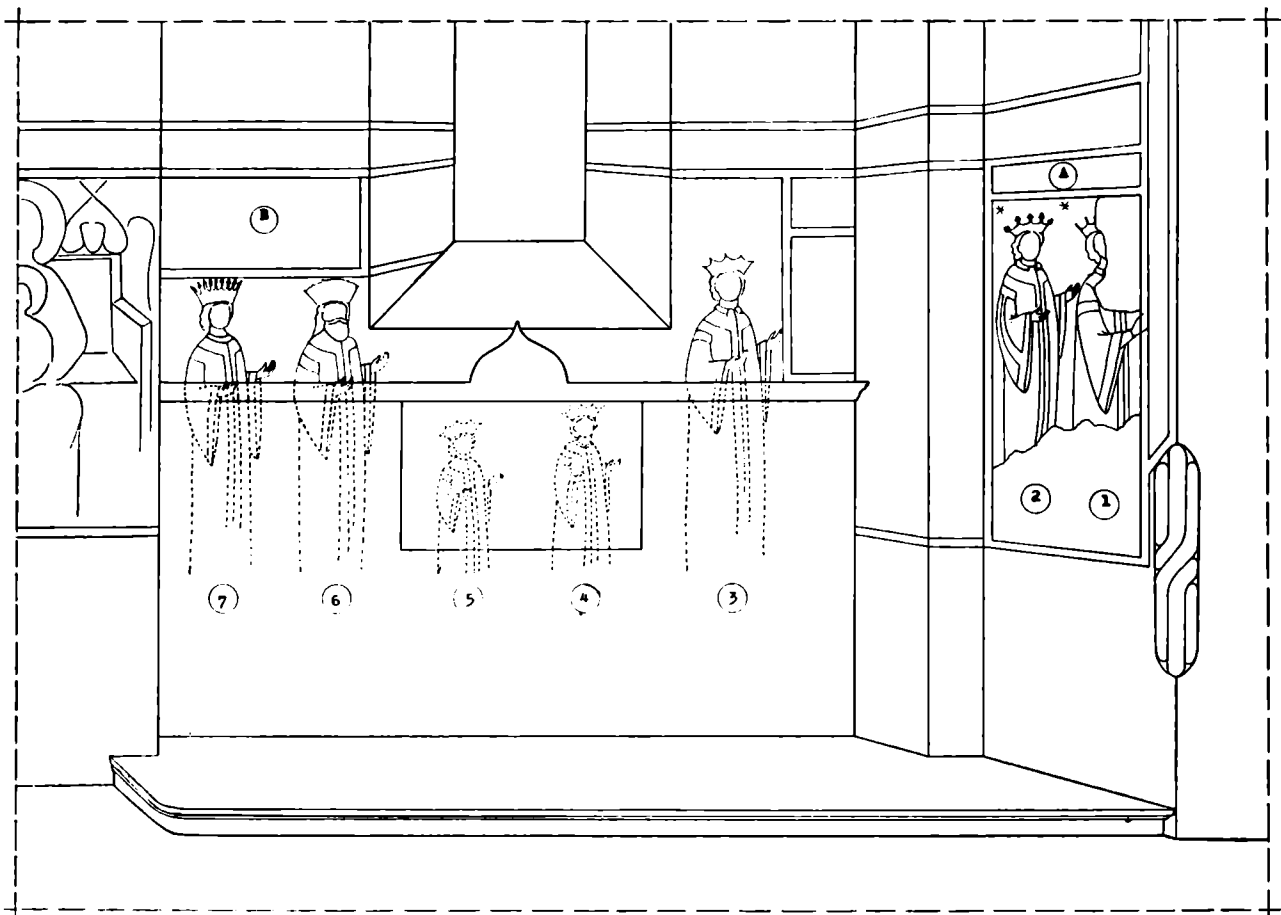


Fig. 10. — Tabloul votiv de la Sf. Gheorghe-Suceava așa cum e în realitate. 1, Bogdan cel Orb; 2, Ștefăniță; 3, Petru Rareș; 4 și 5, fie copiii lui Rareș (Iliaș și Ștefan), fie cei ai lui Petru Șchiopul (Ștefan și Vlad); 6, Petru Șchiopul (zugrăvit peste portretul Elenei Rareș); 7, Bogdan, fiul lui Petru Rareș; A, textul votiv al lui Rareș; B, textul votiv al lui Petru Șchiopul. (Schiță executată de arh. Elena Enăchescu.)

lui Rareș în 1527 și pînă în 1534 inclusiv ⁶⁵, dar dispare definitiv după aceea ⁶⁶, înseamnă că zugrăveala bisericii a fost executată între 1527 și 1534.

Permit oare elementele pe care ni le oferă tabloul votiv o restrîngere a acestui interval, adică o datare mai precisă? Nu, deoarece nu putem da o rezolvare certă problemei portretelor celor doi copii, zugrăvite sub fereastră. E foarte posibil ca acele portrete să fi reprezentat — întocmai ca la biserica Sf. Dumitru a curții domnești din Suceava (1536/38), Moldovița (1537) și Baia (1535/38) — pe Iliaș și Ștefan ⁶⁷, născuți din a doua căsătorie a lui Rareș, oficiată în primăvara lui 1530. În acest caz termenul *post quem* ar fi circa 1532. Dar există și posibilitatea ca cei doi copii să nu fi fost zugrăviți de Rareș (întrucît ei nu apar nici în documentele cancelariei domnești pînă la dispariția lui Bogdan, în 1534), și atunci ar rămîne să socotim portretele lor ca fiind introduse, pentru prima oară în tabloul votiv, de Petru Șchiopul, și reprezentînd pe fiii săi Ștefan și Vlad. E drept că această posibilitate e mai puțin probabilă, dar totuși există, și tocmai de aceea ne împiedică să prezentăm termenul *post quem* 1532 ca o certitudine.

De fapt, ceea ce este important să reținem din toate cele arătate mai sus este că cercetarea completă a personajelor tabloului votiv permite — ea singură, fără a apela

⁶⁵ Documente privind istoria României, vol. cit., p. 228–367.

⁶⁶ Ibidem, p. 369 și urm.

⁶⁷ Tabloul votiv de la Baia, ciuntit prin lărgirea ușii dintre naos și pronaos, este cunoscut ca prezentînd doar un singur fiu al lui Rareș, zugrăvit la mijloc, între părinții săi. (Vezi o fotografie a tabloului la GH. BALȘ, Bisericile...

din veacul al XVI-lea, p. 276, fig. 336). Dar spălînd, în 1959, pe o mică porțiune fresca din fața lui Rareș, imediat deasupra părții de tablou tăiate de noua deschidere a ușii, a apărut, foarte clar păstrată, boneta unui al doilea fiu — mai precis, primul, în ordinea prezentării — adică Iliaș, cel cunoscut de mai înainte fiind deci, Ștefan.

la alte puncte de sprijin — datarea picturilor de la Sf. Gheorghe-Suceava în prima domnie a lui Rareș, impunând chiar ca limită superioară anul 1534, adică întocmai anul indicat de textul votiv pe care l-am descoperit deasupra capetelor lui Bogdan cel Orb și Ștefăniță.

★

Dar să mergem și mai departe. Să presupunem că nu am dispune nu numai de inscripția din 1534, de mențiunea lui Ureche și de pomelnicul bisericii; să presupunem că însuși tabloul votiv cu procesiunea sa domnească ar fi dispărut cu totul, dintr-o cauză oarecare, rămânând ca pentru datarea picturilor bisericii mitropolitane să ne sprijinim pe judecări de stil și iconografie *exclusiv*. Chiar și în asemenea condiții datarea acestor picturi în prima domnie a lui Rareș ar fi nu numai posibilă dar și obligatorie; ba încă într-un interval de timp mult mai restrâns și mai apropiat de data reală: 1534, decât cel de șapte ani pe care-l permite tabloul votiv.

Întocmai ca la Probota (biserică zugrăvită în 1532 ⁶⁸), la Sf. Dumitru-Suceava (1536/38), Sucevița (1601 ⁶⁹) și Dragomirna (înainte de 1609), la baza tamburului turlei de pe naosul bisericii mitropolitane a Sucevei apare, sub forma unei frize circulare de aproape doi metri înălțime, o interesantă compoziție: *Liturghia dumnezeiască*. Este o temă de origine bizantino-balcanică în care liturghia e oficiată de îngeri (rareori apărînd, ca în Moldova, și părinți ai bisericii), purtînd în procesiune trupul lui Isus mort. Dar această temă mai apare undeva în pictura moldovenească din veacul al XVI-lea: în ansamblul de la Dobrovăț ⁷⁰ (1529). Acolo însă ea figurează, modest, în pronaosul bisericii. Plasată simbolic, sus, pe peretele de est al încăperii — deci în direcția altarului! — ea se desfășoară într-o friză de 1,16 m înălțime.

Care au fost fazele pătrunderii și încetățenirii *Liturghiei dumnezeiești* în pictura moldovenească? Să fi apărut această temă dintr-o dată, « arzînd etapele », în turla naosului bisericii mitropolitane? Să fi regresat apoi, în mod inexplicabil, trecînd într-o încăpere secundară (pronaosul de la Dobrovăț), pentru a reveni în sfîrșit — de data aceasta definitiv — iarăși în turla naosului (Probota, Sf. Dumitru-Suceava etc.)? Vom recunoaște că procedeul ar fi absurd și că lucrurile nu s-au putut petrece decât în dezvoltarea lor firească, organică. Liturghia dumnezeiască a apărut întîi, fără ostentație, în pronaosul de la Dobrovăț, în 1529. Oamenii s-au deprins cu ea, au aprofundat simbolismul ei euharistic bazat pe ideea *salvării*, și vîind — avînd nevoie, mai precis — să exalte, în momentele grele prin care trecea țara amenințată cu cîmpire, tocmai această idee, au luat tema de la locul ei modest din pronaos și au instalat-o în spațiul apoteotic al turlei, sub privirea solemnă a Pantocratorului ⁷¹.

Remarcînd că ansamblul de la Sf. Gheorghe-Suceava e posterior celui de la Dobrovăț (1529), ne mai rămîne să vedem în ce raport cronologic se află el cu cel de la Probota (1532). Se știe că la Probota figurează, în timpanul portalului de intrare, icoana hramului bisericii: sfîntul Nicolae. Amplasare normală și tradițională în lumea ortodoxă a imaginii patronului unei biserici chiar deasupra ușii de intrare. Iată însă că la ansamblurile din vremea lui Rareș, *ulterioare* Probotei, străvechea tradiție e abandonată. În locul imaginii hramului apare peste tot, *indiferent de dedicația bisericii*, Maica Domnului « Îndurătoarea », imaginea hramului fiind retrasă în interiorul bisericii deasupra ușii dintre pronaos și naos,

⁶⁸ Sorin Ulea, *Portretul funerar al lui Ion . . .*, p. 62—65.

⁶⁹ Sorin Ulea, *Datarea ansamblului de pictură de la Sucevița, în Omagiu lui George Oprescu*, București, 1961, p. 561—566.

⁷⁰ Liturghia dumnezeiască e bine cunoscută în istoriografia artei moldovenești. S-au ocupat de ea W. PODLACHA: *Die göttliche Liturgie in dem Wandmalereien der Bukowiner Klosterkirchen*, în *Zeitschrift für christliche Kunst*, Düsseldorf, 1910, p. 2—9; idem, *Malowidla . . .*, p. 178; I. D. ȘTEFĂNESCU, *La peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie. Nouvelles recherches*, Paris, 1929, p. 18; P. Henry, *Les Eglises . . .*, p. 200—201; I. D. ȘTEFĂNESCU, *Les peintures*

du monastere de Dobrovăț, în *Mélanges Charles Diehl*, II, Art, p. 189; idem, *L'illustration des Liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient*, Bruxelles, 1936, p. 73, 76—77, 189—191; idem, *L'Art byzantin et L'art lombard en Transylvanie. Peintures murales de Valachie et de Moldavie*, Paris, 1938, p. 108; V. VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 833—834. Compoziția din turla de la Probota nu a fost însă remarcată, pînă astăzi, de cercetători.

⁷¹ O confirmare, printre altele, a faptului că tema ce ne preocupă a apărut pentru prima oară la Dobrovăț ne-o oferă împrejurarea că un proces similar de « avansare » din

sau camera mormintelor. Am arătat cu alt prilej, că, departe de a constitui o întâmplare, inovația de care vorbim a pornit dintr-o idee-program, consecvent urmărită de creatorii picturii exterioare: întărirea cultului Maicii Domnului în condițiile creșterii primejdiei de cotropire și insistența ei invocare ca protectoare supremă a poporului Moldovei, sub chipul cel mai demonstrativ al ocrotirii materne: Fecioara strângându-și cu duioșie pruncul la piept⁷².

În lumina acestei împrejurări, istoricește determinate, devine evident că ansamblul de la Sf. Gheorghe-Suceava — în care de asemenea apare o icoană a «Îndurătoarei» în timpanul portalului — este și el ulterior celui de la Probota, deci ulterior anului 1532.

Dacă argumentul iconografic permite stabilirea unui termen *post quem* foarte apropiat de data reală a executării frescelor de la Sf. Gheorghe-Suceava (1534), trebuie să observăm, totodată, că el nu permite stabilirea fermă a unui termen *ante quem*, datorită faptului că ansamblurile din prima domnie a lui Rareș, ulterioare celui de la Probota, nu mai oferă, iconografic vorbind, puncte de sprijin certe. Aici ne vine în ajutor argumentul stilistic, cu remarca însă că el ne prezintă o situație inversă: nu poate indica exact un termen *post quem*, dar îl stabilește pe cel *ante quem*. Ansamblul de la Sf. Gheorghe-Suceava este unul din grupul celor ce ilustrează faza de apogeu a viziunii monumentale, cu maximă dimensionare a registrelor și personajelor, pe care a cunoscut-o pictura moldovenească, fază ce debutează cu ansamblul de la Sf. Nicolae-Dorohoi (1522/25), dar care, o dată cu cel de la Homor (1535), începe să decline ireversibil⁷³. Întrucît, din punctul de vedere al viziunii monumentale, ansamblurile ce formează grupul respectiv sînt foarte asemănătoare între ele, nu e posibilă, numai pe această bază, o eșalonare a lor în timp, o cronologizare. Iată de ce, stilistic vorbind, ansamblul de la Sf. Gheorghe-Suceava poate «merge» înapoi pînă în vremea lui Ștefăniță (adică *peste* limita argumentului iconografic: 1529), dar nu poate, în schimb, trece mai departe de 1534, an imediat anterior realizării ansamblului de la Homor.

Din cele de mai sus se desprinde, după cum vedem, concluzia că argumentele de iconografie și stil — argumente proprii și specifice istoriei de artă — duc, *coroborate*, la datarea aproape exactă (1532/34) a picturilor de la Sf. Gheorghe-Suceava, fără ajutorul nici unui izvor scris (inscripții ale zugravului, pomelnice, cronici), și fără apel la tabloul votiv⁷⁴. Lucrul este important; dar nu pentru că s-ar confirma astfel inscripția votivă — care nu are nevoie de confirmare — ci, invers, pentru că existența inscripției votive, adevărată piatră unghiulară, ne dă posibilitatea să verificăm, pe loc, și printr-o probă absolută, *eficiența științifică* a argumentelor de iconografie și stil. Eficiență atît în rezolvarea problemelor de datare, cît și — încă mai demn de reținut — în descifrarea și urmărirea conținutului de idei al picturii medievale, așa cum s-a dezvoltat el de la un monument la altul. Aceasta, bineînțeles, numai atunci cînd argumentele de iconografie și stil se întemeiază pe analiza exhaustivă a tuturor monumentelor epocii respective, și pe interpretarea lor în lumina împrejurărilor istorice în care au fost create.

★

Datarea certă a frescelor ce decorează biserica mitropolitană a Sucevei ne oferă o mărturie în plus despre impresionanta desfășurare de energii creatoare a meșterilor moldoveni

pronaos în naos în scopul accentuării unei idei urmărite a avut loc și cu altă temă din pictura vremii lui Rareș. Este compoziția de care a mai fost vorba în prezentul articol: *Fecioara cu Isus în brațe străjuită de îngeri* (fig. 7). În timp ce la Dobrovăț această temă figurează în pronaos, lingă ușa de intrare, la Sf. Gheorghe-Suceava ea apare în naos, pe perețele de sud. Tot aici va fi menținută și la monumentele ulterioare (Homor, Moldovița, Baia, Sf. Dumitru-Suceava) cu observația că la aceste monumente accentuarea temei va merge și mai departe, ea fiind zugrăvită și la locul de unde pornise: lingă intrarea în pronaos. (Dar despre inovațiile pe

care le-au adus zugravii de la Dobrovăț în pictura moldovenească ne vom ocupa pe larg într-un studiu viitor).

⁷² Sorin Ulea, *Originea și semnificația ideologică a picturii exterioare moldovenești*, I, în S.C.I.A., X, 1, 1963, p. 89.

⁷³ Idem, *Gavril Ieromonahul...*, p. 419—420.

⁷⁴ Este locul să ne amintim aici meritul de precursor al lui V. Grecu care, sprijinindu-se numai pe aprecieri de stil și iconografie, a intuit sigur vremea zugrăvirii bisericii Sf. Gheorghe, infirmînd tacit, și fără să aibă vreo dovadă certă împotriva lor, afirmații acceptate pe atunci drept adevăruri absolute.

din vremea lui Rareș, punînd, totodată, încă mai puternic în lumină personalitatea de mare ctitor a acestui voievod, cu larg orizont și fire înaltă. Aflăm de asemenea, din punctul de vedere al evoluției gîndirii estetice, care este momentul final al fazei de apogeu a viziunii monumentale în pictura murală moldovenească. Dar importanța deosebită a datării exacte a ansamblului de la Sf. Gheorghe-Suceava stă în legătură cu una din problemele capitale ale artei și culturii românești : originea picturii exterioare moldovenești. Căci acest ansamblu este ultimul din seria acelor (Sf. Nicolae-Dorohoi, Dobrovăț, Probota, Sf.Gheorghe-Suceava) a căror datare precisă ne era strict necesară pentru a putea trece la identificarea monumentului la care a apărut, pentru prima oară în istoria Moldovei, veșmîntul picturii exterioare. Este ceea ce vom face în studiul nostru următor, închinat picturilor bisericii Sf. Gheorghe a palatului domnesc din Hîrlău, reședința favorită a lui Petru Rareș.

UN ZUGRAV DIN TRANSILVANIA SECOLULUI AL XV-LEA: ȘTEFAN DE LA DENSUȘ

de VASILE DRĂGUȚ

Situată în partea de NE a comunei, pe dealul de dincolo de riul Fierului, biserica din Densuș este un edificiu singular ca formă și structură arhitectonică, fiind cu siguranță unul dintre cele mai problematice monumente medievale din câte se află pe întinderea țării noastre. Construită din pietre romane provenind din ruinele învecinatei Ulpia Trajana Augusta Sarmizegetusa — din altare, fragmente de statui, lespezi de mormînt, coloane și blocuri de piatră fătuită —, din bolovani de rîu și din cărămidă, înconjurată de resturile unor încăperi adăugate mai târziu nucleului central, biserica din Densuș ridică în fața cercetătorilor probleme din cele mai complicate privind atît tipologia formelor arhitectonice cît și etapele de edificare. Studiile recente, efectuate cu ocazia restaurării monumentului, vin să confirme părerea că nucleul central a dobîndit înfățișarea pe care o păstrează pînă azi în cursul secolului al XIII-lea, cînd locuitorii au purces la reamenajarea unei străvechi construcții de lungă vreme ruinată ¹.

Interiorul bisericii, unde, în mod neașteptat, vizitatorul descoperă că stîlpii care susțin turnul sînt construiți din pietre votive cu inscripții latine, păstrează mai multe fragmente de pictură murală care se impun atenției fie prin noblețea gravă a expresiei plastice, fie prin proșteptimea viziunii. Dispersarea fragmentelor păstrate nu îngăduie realizarea unui efect de ansamblu, dar, în penumbra care domnește în interiorul monumentului chiar și în zilele însorite de vară, picturile de pe stîlpi au o strălucire ciudată, care sporește în raza de lumină pătrunsă pe ușa deschisă, atrăgînd și fascinînd privirile.

Știind că, vreme îndelungată, o însemnată parte din picturi a fost acoperită cu var, fapt care a împiedicat o analiză cuprinzătoare a lor, și că, în urma recente restaurări a monumentului, întregul ansamblu a fost degajat, cercetarea dispune în prezent de un material incomparabil mai generos care îngăduie considerarea de pe baze mai largi a problemelor stilistice și iconografice ².

Vom începe, așadar, cu prezentarea ansamblului iconografic, așa cum poate fi văzut astăzi.

Peretele vestic păstrează, de o parte și de alta a ușii de intrare, vagi urme (mai pronunțate totuși spre nord) din scena *Judecății din urmă* ³. Stadiul avansat de degradare nu îngăduie o analiză temeinică a picturilor din această zonă, totuși unele indicații de tehnică și de costum par a constitui suficiente argumente pentru datarea lor într-o fază tîrzie, cu probabilitate a doua jumătate a secolului al XVIII-lea ⁴.

¹ EUGEN CHEFNEUX, *Cercetări și observații asupra bisericii din Densuș*, în *Sesiunea științifică a Direcției Monumentelor Istorice*, București, 1963, p. 116—122.

² Descrierea ansamblului iconografic al bisericii din Densuș a fost prima oară publicată de către I. D. ȘTEFĂNESCU (*La peintures religieuses en Valachie et en Transylvanie depuis les origines jusqu'au XIX^e siècle*, Paris, 1932, p. 255—257, 433). O altă interpretare a materialului, la V. VĂTĂȘIANU,

Istoria artei feudale în țările române, București, 1959, p. 755—758.

³ I. D. ȘTEFĂNESCU identifică aici un personaj așezat și busturile a doi apostoli, între care Filip (*op. cit.*, p. 433). Se disting azi în colțul de NV câteva siluete care făceau, cu probabilitate, parte din grupul damnaților.

⁴ V. VĂTĂȘIANU le consideră de asemenea mai recente, fără să propună o datare a lor (*op. cit.*, p. 758).



Fig. 1. — Biserica din Densuș; pictură pe stîlpul de NV; sfînta Marina (foto Sorin Radu).

Necunoscute în trecut erau picturile stîlpilor centrali ⁵.

Fața vestică a stîlpului de NV este decorată cu un panou reprezentînd pe *sfînta Marina* care se pregătește să lovească cu ciocanul un drac, pe care îl ține strîns de ciuf cu mîna stîngă. Pe fața vestică a stîlpului de NE este înfățișată *Sfînta Treime*, într-o redac-tare iconografică cu totul originală. Fața sudică a aceluiași stîlp este decorată cu figura unui sfînt martir încoronat — reprezentat pînă la șold. Pe fața nordică a stîlpului de SE apare figura *sfîntului Bartolomeu* ducîndu-și pielea pe băț.

Pe pereții răsăriteni ai naosului, de o parte și de alta a arcului triumfal se păstrează două importante zone pictate. Împărțite în cîte patru registre — primele două superioare flancate spre arcu triumfal de un larg bandou decorativ cu o panglică în zigzag (roșu deschis și gri-verzui pe fond roșu închis) — ambele zone au o organizație compozițională asemănătoare. În colțul de NE registrele superioare sînt consacrate sfinților « doctori fără arginți », reprezentați pînă la șold, cu obișnuitele atribute iconografice: potir, cutie, linguriță. De dimensiuni mari, grupați cîte doi în fiecare registru, sfinții « anarghiri » nu pot fi identificați în mod precis din lipsa inscripțiilor. Figurile din primul registru se păstrează doar fragmentar, partea superioară fiind distrusă. Registrul al treilea, mult mai îngust decît cele anterioare, cuprinde patru imagini de sfinți în bust: Kison (?) cu o cruce și un vas ⁶, Caliporta cu o cruce, Pavel cu un rulou și Petru (?) de asemenea cu un rulou. În registrul inferior, mai larg, sînt înfățișați doi sfinți războinici — Procopie scoțînd o săgeată din tolbă

⁵ Cu excepția feței estice a stîlpului de NE.

⁶ Myron (?) la I. D. ȘTEFĂNESCU (op. cit., p. 45).

Fig. 2. — Biserica din Densuș; pictură pe stîlpul de NE; sfînt martir (foto Sorin Radu).



și Teodor ⁷ cu sulia și scut —, de asemenea sf. Nicolae ca episcop, binecuvîntînd. În colțul de SE, din registrul superior nu se mai păstrează decît o singură figură, o sfîntă mucenică cu coroană, lîngă arcul de triumf. Registrul secund cuprinde trei figuri de sfinte, ultimele două într-o stare de conservare precară ⁸. Repetînd dispoziția din colțul de NE, registrul al treilea este mult mai îngust, iconografic fiind consacrat reprezentării unor sfinte. Mai pot fi identificate Efimia, Donosia, Anastasia, o sfîntă îmbrăcată în alb, urmează fragmentul unei alte figuri (probabil tot o sfîntă). În ultimul registru apar arhanghelul Mihail și sfinții războinici Gheorghe, Dumitru și Teodor ⁹.

În altar pictura s-a conservat mulțumitor doar în registrul inferior. Resturile foarte mici care se păstrează în celelalte zone permit totuși reconstituirea iconografiei de ansamblu. Zona centrală a bolții era probabil rezervată *Platiteriei* (Maica Domnului cu pruncul tronînd) între arhangheli și profeți. În partea de SE a bolții se mai vede doar un personaj aureolat bătrîn, cu barba și pletele albe, desigur un prooroc, care privește în sus. Din *Impărtașania apostolilor*, care ocupa registrul următor, nu se mai păstrează decît o singură figură ștearsă de apostol, în partea de NE a hemiciclului. Urma un registru cu busturi de profeți din care se mai păstrează doar cinci siluete vagi în partea de nord. Registrul inferior cuprinde o teorie de mari ierarhi și diaconi, în centru fiind reprezentat Isus în patenă, pe un altar

⁷ De reținut grafia *Feodor*.

⁸ V. VĂȚĂȘIANU identifică primele două figuri ale acestui registru cu sfinții Elena și Constantin (*op. cit.*, p. 757).

⁹ După SILVIU DRAGOMIR, «cei trei sfinți militari cu

coroană de mărgăritare pe cap reprezintă pe sfinții regi ai Ungariei» (*Vechile biserici din Zărand și ctitorii lor*, în *Anuarul Comisiei Monumentelor Istorice — secția pentru Transilvania*, Cluj, 1929, p. 235).



Fig. 3. — Biserica din Densuș; pictură pe stîlpul de NE; sfîntul Bartolomeu (foto Sorin Radu).

cu baldachin, avînd de o parte și de alta un înger diacon oficiînd. În ansamblu, registrul are următoarea alcătuire: sfînt ierarh (fața mutilată) în sacos decorat cu carouri alb-negru, urmează două siluete de ierarhi, aproape complet șterse, o imagine a lui Isus al durerii, proiectată pe fondul unei cruci, Arsenie ținînd o evanghelie ferecată, Atanasie cu un filacter, înger cu cădelniță, altarul cu baldachin și Isus în patenă; înger cădelnițînd ¹⁰, sfeșnic, arhidiacon cu cădelniță, sfînt ierarh ([Grigo]rie?) cu evanghelia, ierarh cu filacter (ușa spre diaconicon), diacon, ierarh. De observat că toți ierarhii sînt îmbrăcați în tunică cu clavis, au epitrahile și nebedernițe, sacosuri și omofoare decorate cu cruci. Partea inferioară a peretelui este decorată cu obișnuitul motiv al draperiilor.

În afara fragmentelor enumerate pînă aici mai trebuie amintită icoana de hram, foarte mutilată, din nișa dreptunghiulară adîncită deasupra ușii de intrare, reprezentînd pe maica domnului cu pruncul — tipul Glykophilousa — și pe sfîntul Nicolae. Flancurile nișei sînt decorate cu un chenar lat compus dintr-un bandou de semipalmete dispuse în vrej cu alternări reciproce și dintr-un bandou ornamentat cu o panglică în zigzag avînd la intrînduri mici romburi prevăzute, în colțuri, cu minuscule flori de crin cu trei petale și, în centru, cu motivul crucii alcătuit din puncte. Resturi de culoare se mai văd și pe peretele răsăritean al încăperii adăugate pe latura sudică a bisericii ¹¹.

¹⁰ Nu are ripidă, cum prezintă totuși I. D. ȘTEFĂNESCU (op. cit., p. 433).

¹¹ Pe peretele estic al încăperii sudice se păstrează resturi dintr-un strat de pictură în frescă — identică din punct de

Fig. 4. — Biserica din Densuș; pictură pe perețele de NE al naosului (foto Sorin Radu).



Așa cum s-a mai observat ¹², ceea ce surprinde din capul locului la picturile bisericii din Densuș este programul iconografic limitat, absența reprezentărilor complexe din ciclul cristologic, întreaga decorație — cu excepțiile arătate în altar — fiind concentrată în jurul redării principalelor categorii de sfinți. Subliniind importanța faptului că întregul ansamblu poartă pecetea stilistică și iconografică a picturii ortodoxe — de tradiție bizantină — integrându-se așadar în familia artistică din care făceau parte toate țările românești, justificăm comparațiile (care altminteri ar părea forțate) cu monumente situate la mare distanță. În cazul de față, este de reținut că programul sintetic al iconografiei bisericii din Densuș își găsește un echivalent în pictura moldovenească a epocii, în pronaosul vestitei ctitorii de la Dolheștii Mari a hatmanului Șendrea, portarul Sucevei, a cărei decorație a fost realizată înainte de 1481. Ca și acolo, decorul iconografic original ocupă o suprafață restrânsă, fiind alcătuit din mai multe registre inegale afectate mai multor categorii de sfinți. De curînd, Sorin Ulea a demonstrat că frescele ce decorează nișa de vest de pe peretele sudic al pronaosului bisericii din Dolheștii Mari au un caracter sintetic concentrînd în ele toată osatura simbolică și ierarhică a întregului program iconografic dintr-o biserică moldovenească ¹³. În biserica din Densuș, problema cere o rezolvare asemănătoare. Știind că cele două zone

vedere tehnic și cromatic cu icoana de hram — cuprinzînd fragmente de motive decorative (gama: roșu-englez intens, ocru-galben, albastru, alb).

¹² V. VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 756. Același autor pune pentru prima oară problema relațiilor iconografice cu biserica

din Dolheștii Mari, la care ne vom referi mai departe (*op. cit.*, p. 757).

¹³ S. ULEA, *Pictura moldovenească în vremea lui Ștefan cel Mare*, în *Tratatul de istoria artelor plastice în România*, I (sub tipar).



Fig. 5. — Biserica din Densuș; pictură pe perețele de NE al naosului; sfânt taumaturg (foto Sorin Radu).

de pictură din naos se grupează de o parte și de alta a absidei altarului, cunoscând bogăția inițială a iconografiei acestuia devine clar că, în ansamblu, pictura din naos și altar formau un tot iconografic unitar care rezolva principalele exigențe simbolice ale decorației unei biserici. În stadiul actual al cercetărilor este greu de demonstrat existența unei relații nemijlocite între picturile de la Densuș și cele de la Dolhești. Reținem totuși această analogie iconografică ca un reper pentru încercarea unei priviri de ansamblu asupra picturii românești din secolul al XV-lea considerat în general.

Cîteva probleme iconografice mai deosebite ridică analiza picturilor de pe stîlpii interioari. Reprezentarea Sfintei Treimi din Noul Testament este rar întîlnită în iconografia ortodoxă veche. La Densuș ea apare astfel: pe un fond albastru, este înfățișat Dumnezeu-tatăl, cu părul alb strîns în două cozi căzute pe umeri, cu barba albă, în veșmînt alb; el ține mîinile pe umerii copilului Isus înveșmîntat într-o cămașă albă, care amintește prin decorația sa cămășile țărănești. Isus binecuvîntează cu mîna dreaptă, iar cu stînga ține o lumîinare răsucită. Pe creștetul lui Dumnezeu-tatăl este zugrăvit Sfîntul Duh în chip de porumbel, al cărui cap, cu aureolă, depășește cadrul panoului. Cu totul neobișnuită pentru istoriografia ortodoxă este, de asemenea, reprezentarea sfîntului Bartolomeu ca martir. Pe un fond vag albastrui este desenată, în culoare brună, silueta ocru-pal a sfîntului, complet nud — jupuit mai bine-zis — care își duce pielea pe un băț așezat pe umărul stîng, iar în mîna dreaptă ține o mică seceră, simbolul său iconografic.

Analiza stilistică a picturilor bisericii din Densuș face evidentă prezența a trei meșteri care au lucrat concomitent. Meșterul principal și-a lăsat numele sub fereastra de SE a alta-



Fig. 6. — Biserica din Densuș; pictură pe peretele de NE al naosului; sfânt taumaturg (foto Sorin Radu).



Fig. 7. — Biserica din Densuș, pictură din altar; sfântul Atanasie (foto Sorin Radu).

Fig. 8. — Biserica din Densuș; pictură din altar; diacon și sfânt ierarh (foto Sorin Radu).



rului, unde poate fi văzută o inscripție pictată cu alb în elegante caractere chirilice **ИМРА** (A) **СТЕФАН** (« a pictat Ștefan »). Numele acestui meșter, o singură dată pomenit în trecere ¹⁴, este primul nume de zugrav român descoperit pînă astăzi pe vreo pictură murală din țară. Asupra însemnătății acestui fapt vom reveni mai târziu, deocamdată vom încerca să delimităm contribuția sa la realizarea ansamblului prezentat. Virtuțile artistice — monumentalitatea viziunii, desenul ferm dar generos, cromatica cu modulări grave — dovedesc că meșterul Ștefan este autorul picturilor din altar, al primelor două registre superioare din naos și al icoanei de hram. Pe fondul ultramarin al suportului, figurile pictate de acest meșter se detașează cu măreție și grație deopotrivă, învăluindu-se în ritmul larg al desenului, în calma armonie cromatică, în tainica solemnitate a ritualului. De o deosebită frumusețe sînt cei doi sfinți taumaturgi din registrul al doilea al colțului de NV al naosului. Reprezentați din față pînă la șold, primul ținînd o cutiuță, al doilea un potir, amîndoi fac același gest pîrînd că vor să ofere cu lingurița ținută în mîna dreaptă medicamentul tămăduitor. Sfîntul din partea stîngă este un tînăr imberb, cu fața bucălată, cu părul pieptănat în bucle strînse, după moda elenistică reluată de pictura epocii paleologice. Fața, caligrafiată cu puritate — nasul prelung și fin, gura mică, ochii mari și expresivi — reamintește de modelele aceleiași epoci, ca și modelajul subtil, rareori subliniat cu blicuri albe. Veșmîntul său, compus dintr-o tunică albă și o mantie galbenă, este bogat decorat cu perle, fie dispuse în șirag de-a lungul bordurilor, la manșete și la guler, fie presărate în grupuri de cîte patru.

¹⁴ I. D. ȘTEFĂNESCU, *op. cit.*, p. 433.



Fig. 9. — Biserica din Densuș; chenar decorativ la icoana de hram (foto Sorin Radu).

Faldurile largi sînt armonios grupate dar modelajul este plat, obținut fie prin tonuri mai închise ale culorii locale, fie prin blicuri în alb. Prezentînd aceleași caractere stilistice, sfîntul învecinat este înfățișat cu chipul unui om matur, bărbos, cu expresie severă, ascetică aproape. Mantia sa verde, prinsă cu o fibulă peste umărul drept, cade în pliuri rigide, subliniind impresia de severitate, în timp ce la personajul anterior dezinvoltura faldurilor era un ecou al expresiei tinerești. Această consonanță de limbaj este o dovadă de plenitudine artistică, de adîncă înțelegere a mijloacelor de comunicare artistică, de matură stăpînire a modalităților de exprimare care, alături de celelalte, vine să contureze personalitatea meșterului Ștefan.

Virtuțile artistice ale meșterului Ștefan pot fi încă și mai bine cunoscute, dacă se analizează picturile din altar. Mișcările largi și grave se adună într-un ansamblu de ritual solemn a cărui ritmică interioară se prelungește ca un ecou în ritmurile exterioare scrise de contururile veșmintelor, de gesturi, de modulația expresiilor. În urmărirea efectului general, meșterul nu a neglijat totuși detaliile desenului, modelînd cu migală anume amănunte de fizionomie, adîncind și precizînd expresiile. Figurile sfinților Arsenie și Atanasie nu impresionează numai prin monumentalitatea viguroasă a siluetei, prin

fermitatea gesturilor, dar și prin exactitatea caligrafică a desenului bărbilor stufoase, prin claritatea și siguranța modelajului reliefului fețelor.

Redusă la puține culori (ultramarin pentru fond, galben, ocru, castaniu închis și deschis, roșu, verde închis și deschis, negru, alb, rareori liliachiu), gama cromatică a acestor picturi este modulată cu sobrietate dar și cu delicatețe, dispoziția culorilor — mai ales în altar — avînd ceva din căldura molcomă a unui vechi lăicer.

Prin determinantele de ordin stilistic, picturile de la Densuș de meșterul Ștefan amintesc îndeaproape de anume zone din decorația murală a bisericii domnești sf. Nicolae din Curtea de Argeș. Prin concepția de ansamblu, prin monumentalitate, prin raportul dintre desen și modelaj în organizarea formelor, prin atitudini și veșminte dar mai ales prin tipologie, ierarhii din altarul bisericii hațegane impun considerarea lor în aceeași familie stilistică cu ierarhii din ctitoria Basarabilor de la Argeș. Imaginile sfinților ierarhi Spiridon, Vasile, Chiril, Grigore, Silvestru al Romei din biserica domnească par să fi servit de prototip pentru reprezentarea ierarhilor de la Densuș, izbitoare fiind, mai ales, asemănarea dintre figura lui Ioan Milostivul și figura lui Arsenie. Asemănările sînt atît de evidente încît fac necesară concluzia că meșterul Ștefan era un exponent al artei din Țara Românească, format în tradițiile picturii din vremea Basarabilor, pictură în cadrul căreia ansamblul din biserica sf. Nicolae va fi exercitat o prestigioasă autoritate. Virtuțile artistice ale meșterului Ștefan constituie un argument pentru a vorbi despre înflorirea picturii în Țara Românească în secolul al XV-lea, secol atît de obscur din cauza dispariției monumentelor, secol încrîncenat de nenumărate lupte dar nu sărac în inițiative ctitoricești — deseori consemnate documentar — care permit să se vorbească despre o continuitate a eforturilor artistice fără de care nu s-ar putea explica nici strălucitoarea epocă de la începutul secolului următor.

Prezența în Transilvania a unui zugrav venit din Țara Românească trebuie considerată ca un rezultat firesc al relațiilor artistice existente între cele două voievoodate române, relații care depășesc cu mult semnificația unor simple schimburi de

valori, ele exprimînd tendințele, pe atunci încă latente, de unificare a vieții spirituale a poporului nostru.

Un alt zugrav, poate un ajutor al primului, este autorul registrelor inferioare din pictura naosului. Desenul său e mai sec, modelajul mai plat, figurile pictate de el sînt mai greoaie — pe alocuri sînt însă de observat și unele retușuri tîrzii, probabil contemporane cu pictarea *Judecății de apoi* pe peretele vestic, retușuri care au afectat și parte din inscripții.



Fig. 10. — Biserica din Densuș; semnătura meșterului Ștefan (foto Sorin Radu).

Dar atît unitatea de tehnică și de stil, cît și continuitatea stratului de pictură sînt suficiente argumente pentru a considera registrele inferioare din decorația naosului ca fiind contemporane cu registrele superioare, cel de al doilea zugrav făcînd cu probabilitate parte din atelierul meșterului Ștefan.

Spre deosebire de picturile altarului și de cele ale părții de est a naosului, în care se descifrează cu ușurință ecouri ale picturii din Țara Românească, imaginile de pe stîlpii centrali ne introduc în ambianța artistică tradițională a Transilvaniei, așa cum se statornicise în monumentele de la începutul secolului al XV-lea, la Leșnic, Crișcior, Strei-Sîngeorgiu, Ribița¹⁵.

Realizate într-o bună tehnică de frescă — conlucrarea cu meșterul principal își spusese cuvîntul — aceste imagini rețin atenția prin prospețimea naivă a viziunii, prin caracterul popular al expresiei plastice în care sensul decorativ este mai acuzat. Desenul apăsător conturează imperativ formele pe suprafața cărora culoarea se așterne în tente cuminiți, cu vagi indicații de modelaj. Figurile au ovalul prelung, ochii mari migdalați, sprîncene puternice — ca altă dată la Crișcior ori la Leșnic —, dar faza mai evoluată a picturii de aci se citește în cromatica mai prețioasă, în decorația mai abundentă, în asimilarea mai profundă a experienței de artă ortodoxă vehiculată de meșterii veniți din Țara Românească. Acest « mai mic între zugravi » era desigur un localnic, un român hunedorean crescut în tradițiile modestelor ctitorii de sat din « Țara Plaiurilor », îmbibat de spiritul artei populare ale cărei ecouri se citesc mai ales în reprezentarea atît de naivă și de neașteptată a Sfintei Treimi. Dumnezeu-tatăl este un bunic blînd, cu trăsături liniștite, reproducînd un tip familiar

¹⁵ Cu problemele stilistice care caracterizează aceste monumente ne-am ocupat în următoarele articole: *Biserica din Leșnic*, în S.C.I.A., X, 1963, nr. 2, p. 423, *Zugravul*

Mihu și epoca sa, în S.C.I.A., seria Artă plastică, 13, 1966, 1, p. 39.



Fig. 11. — Biserica din Ostrovul Mare; icoana de hram (foto Sorin Radu).

satelor noastre, iar pruncul Isus, cu cămășuța înflorită, descinde direct din lumea aceluiași sate în care, desigur, viețuia și zugravul anonim al stîlpilor bisericii din Densuș.

Considerat în totalitate, ansamblul de pictură al bisericii din Densuș este, așadar, rezultatul unei confluente a tradiției de pictură locală rusticizantă cu șuvoiul înnoitor al picturii murale din Țara Românească în care fuseseră consumate atîtea mari experiențe de artă, de sorginte bizantină și sud-dunăreană, la Curtea de Argeș, Cîmpulung, Cozia și în atîtea alte ctitorii voievodale, unele păstrate pînă azi, altele de mult dispărute.

Multă vreme controversată¹⁶, data execuției picturilor bisericii din Densuș este astăzi cunoscută exact cu ajutorul unei inscripții pictate păstrată fragmentar pe stîlpul de NV sub imaginea sfintei Marina:

« La anul 6952 (1443) luna octombrie 23 s-a pictat hramul sfîntului Nicolae . . . »¹⁷.

¹⁶ Controversele privind datarea picturilor bisericii din Densuș sînt uneori implicate, alte ori subsumate controverselor privind datarea monumentului. După N. IORGA, « fiica lui Moise Vodă, numită tot Zamfira, așezîndu-se în Ardeal după tăierea tatălui său în lupta de la Viișoara, din 1530, făcu biserica din Densuș cu pietre din ruinele Sarmizegetusei » (*Istoria bisericii românești*, I, București, 1929, p. 144). Tot în secolul XVI este dată construirea bisericii în lucrarea *Histoire de l'art roumain ancien*, de N. IORGA și G. BALȘ (Paris, 1922, p. 140). Ar decurge de aci că pictura

a fost executată cel mai de vreme în același secol. S. DRAGOMIR datează picturile în discuție în secolul XIV (*op. cit.*, p. 235). I. D. ȘTEFĂNESCU le situează în a doua treime a secolului XV (*op. cit.*, p. 257), iar V. VĂTĂȘIANU afirmă că ele sînt databile « cel mai tirziu pe la mijlocul secolului al XV-lea » (*op. cit.*, p. 758).

¹⁷ Lectura lui P. D. Năsturel, publicată de E. CHEFNEUX (*op. cit.*, p. 122), este următoarea: « la anul 6954 (1445) luna octombrie 23 s-a pictat Nicolae . . . jupînesei și fetelor . . . amin ».

Ductul prelung și elegant al literelor este întrutotul asemănător cu cel din semnătura meșterului Ștefan pe care îl bănuim și caligraf al acestei pisanii ca și al celorlalte inscripții care însoțesc imaginile de pe stîlpii bisericii ¹⁸.

Picturile bisericii din Densuș sînt, desigur, o donație a cnejilor din familia Mănjina, stăpînitori ai satului, deseori pomeniți în documentele secolelor XIV—XV, fie în legătură cu convocarea unor scaune de judecată, fie pentru meritele lor în campaniile antiotomane ¹⁹. În întîmpinarea acestei ipoteze vine și un sgrafit din februarie 1566, aflător pe stîlpul de NE care vestește moartea jupanului Andriaș Mănjina : в лѣтѣ 7074 прѣстависѣ жупан мѣнжина андрѣаш мѣца ꙗѣ сл : « În anul 7074 (1566) a răposat jupan Mănjina Andriaș, luna februarie 10 ».

★

Spațiul limitat al acestui articol nu îngăduie o analiză detaliată a tuturor implicațiilor problematice ale ansamblului de picturi murale păstrat în biserica din Densuș.

Reținînd însă importanța evidentelor asemănări stilistice existente între picturile din altar și picturile bisericii domnești sf. Nicolae din Curtea de Argeș, asemănări care depășesc aspectul unor simple analogii; este cazul să ne întrebăm dacă nu cumva, către mijlocul secolului al XV-lea, Transilvania cnezatelor românești devenise o zonă de activă manifestare a meșterilor veniți din Țara Românească.

Într-o vreme în care legăturile politice și militare dintre țările române erau tot mai strînse, cînd sub conducerea lui Iancu de Hunedoara se realiza de fapt o primă unitate de acțiune a poporului român, confluentele artistice erau cu atît mai firești. Au contribuit, desigur, la aceasta și feudele de peste munte ale voievozilor munteni, adevărate punți de comunicare între țările surori—mai ales în vremea lui Vlad Dracul care le integrase efectiv Țării Românești — și, de asemenea, tutela religioasă pe care mitropolii Țării Românești o exercitau asupra « Țării Plaiurilor » — Transilvania.

Pe fondul atîtor adînci și complexe relații dintre Transilvania și Țara Românească nu vor surprinde identitățile stilistice existente în picturile murale din cele două țări. Aceasta cu atît mai mult cu cît ctitoriile domnești de la Rășinari, Rîșnov, Scorei vor fi fost la rîndul lor centre de iradiere și stimulent artistic.

În cadrul acestor confluente artistice, picturile bisericii din Densuș nu constituie un caz izolat, iar meșterul Ștefan trebuie privit ca un reprezentant firesc al epocii. De altfel, se pare că activitatea sa în Țara Hațegului nu s-a limitat la decorarea bisericii din Densuș.

Într-adevăr, la biserica din Ostrovul Mare se păstrează o frumoasă icoană de hram pe care, datorită caracterelor stilistice și tehnologice, o bănuim a fi opera meșterului Ștefan de la Densuș. Odinioară la exterior, azi în încăperea de la parterul turnului-clopotniță, deasupra ușii de acces în biserică, într-o firidă închisă la partea superioară de un arc semi-circular — se păstrează o imagine de o nobilă frumusețe reprezentînd pe maica domnului ²⁰. Fețele au fost mutilate, nu se știe cînd, cu lovituri de lance sau de ciocan, în rest stratul de pictură — o frescă de bună calitate — rezistă mulțumitor. Așezat pe brațul stîng al mamei, copilul Isus are privirea îndreptată către privitor spre care întinde brațele desfăcute, în mîna stîngă avînd un rulou înfășurat. Este îmbrăcat într-o cămașă verde deschis peste care

¹⁸ Inscriptie sub imaginea sîntei treimi : « Ruga robului lui Dumnezeu jupan Crăstia Mușat » ; inscripție sub imaginea sfîntului martir (fața sudică a stîlpului de NE) : « Ruga robului lui Dumnezeu, jupan . . . ».

¹⁹ La 1 iunie 1360, cneazul din Densuș era convocat de către Petru, vicevoievod al Transilvaniei, ca jurat la scaunul de judecată din Hațeg (în *Hunyadmegyei történeti es régészeti társulat évkönyve*, Deva, 1882, p. 60—63). În anii 1411—1416, cnejii din Densuș se află mereu printre cei 12 cnejii jurați din districtul Hațegului, uneori chiar în fruntea lor, prin Costea, fiul lui Jaroslav (în *Hunyadmegyei . . . évkönyve*, 1884, p. 24—27, 32). În 1416 cneazul Mănjina din Densuș zălogea 9 părți de moșie (*ibidem*, 1887, p. 80—81). Pentru participarea la luptele împotriva turcilor, pe linia Dunării

bănățene, cnejii din Densuș sînt răsplătiți cu moșii de către regele Vladislav, în 1443 (HURMUZAKI-DENSUȘIANU, *Documente*, I₂, p. 685—687). Ajuns guvernator al Ungariei, Iancu de Hunedoara răsplătește cu dărnicie pe cnejii Nicolae și Dionisie din Densuș pentru destoinicia și vitejia lor în campaniile otomane (HURMUZAKI-DENSUȘIANU, *Documente*, II₂, p. 22—23). Pentru considerații generale privind poziția cnejilor din Densuș vezi ȘT. PASCU, *Rolul cnejilor din Transilvania în lupta antiotomană a lui Iancu de Hunedoara*, în *Studii și cercetări de istorie*, Cluj, VIII, 1957, nr. 1—4, p. 32, 34, 40, 46, 48, 52, 63.

²⁰ I. D. ȘTEFĂNESCU, *op. cit.*, p. 259 și 369; V. VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 402—403.

cad faldurile bogate ale unui drapaj de culoare ocru-galben. Maria este îmbrăcată cu o mantie roșie cu cute bogate de sub care iese mîneca unei tunici, avînd manșeta brodată și decorată cu perle. Pe cap poartă un vâl verde și un maforion roșu. Cu mîna dreaptă, Maria arată spre prunc — este vorba deci despre tipul iconografic, atît de răspîndit în arta ortodoxă, *Hodighitria* sau *Îndrumătoarea*.

Compoziția este încadrată de o bordură ornamentală alcătuită din trei bandouri roșii alternate de un bandou decorat cu o panglică în zigzag și de un chenar cu palmete, motiv de veche tradiție bizantină. În dreptul lintoului, chenarul cu palmete se continuă și sub zidul turnului-clopotniță, adosat peretelui vestic al bisericii în cursul secolului al XV-lea, ceea ce constituie o indicație că odinioară în jurul portalului exista o decorație pictată mai bogată ²¹.

Decupat pe un fond albastru-ceruleu, grupul Mariei cu pruncul impune prin puritatea desenului, prin strălucirea și armonia culorilor cu armonii de nestemată, prin monumentalitatea gravă a compoziției. Conturile fine și modelajul delicat al figurilor și mîinilor obținut prin degradări subtile de umbră sau prin diferențe de saturație a culorii, draperiile bogate dar plate, tratate prin treceri cromatice și prin blicuri albe — întreaga execuție a *Hodighitriei* de la Ostrov indică stilul matur al picturii bizantine de epocă paleologă, așa cum poate fi întîlnit și în pictura de mare prestigiu artistic care decorează biserica domnească sf. Nicolae din Curtea de Argeș, așa cum l-am recunoscut și la biserica din Densuș.

Identitatea stilistică cu picturile bisericii din Densuș — registrele datorate meșterului Ștefan — constituie o temeinică dovadă că ne aflăm în fața unei opere rezultate din același penel ²².

★

În lumina acestor considerații și precizări, zugravul Ștefan se definește ca una dintre cele mai remarcabile personalități artistice ale evului mediu românesc. Încadrată într-un moment de eflorescență artistică, activitatea sa s-a însoțit cu activitatea altor meșteri chemați să împodobească numeroasele ctitorii înflorite pe plaiurile cnezatelor transilvănene. Mărturie a acestor strădanii, la biserica cetății Colțului mai pot fi văzute resturile unui valoros ansamblu de picturi murale care, prin determinantele stilistice și iconografice, îngăduie să se vorbească despre un meșter format într-un mediu artistic evoluat, larg receptiv la înnoirile și subtilitățile picturii de epocă paleologă ²³.

În condițiile istorice date, în cadrul artistic modest și provincial al Transilvaniei cnezatelor, formarea unor asemenea meșteri nu era posibilă. Ei puteau însă veni și — subliniem — credem că au venit din Țara Românească.

Dar picturile de la Densuș, Ostrov și Colți nu sînt doar un martor pasiv al unor active relații artistice — ele constituie un reper pentru cunoașterea picturii Țării Românești din acel timp, pentru a aprecia, fie și indirect, gradul artistic înalt la care se situa arta acestui voievodat către mijlocul secolului al XV-lea. Se știe că datorită vremurilor nestatornice, din numeroasele monumente ridicate în Țara Românească în cursul secolelor XIV — XV nu s-au păstrat decît foarte puține, încît conturarea profilului artistic al acelei epoci, despre realizările căreia documentele vorbesc adeseori, se lovește de dificultăți de netrecut.

Iată de ce reflexele transilvănene ale artei din Țara Românească au o valoare multiplă evidențiind nu numai o unitate artistică existentă, la un moment dat, între cele două voievodate, ci, totodată, permanentizarea unei vieți artistice elevate în voievodatul independent al Basarabilor și, de asemenea, maturizarea exigențelor estetice ale cnejilor ctitori din « Țara Plaiurilor ».

★

²¹ Pentru problema picturii exterioare, V. DRĂGUȚ, *Picturi murale exterioare în Transilvania medievală*, în S.C.I.A., seria Artă plastică, 12, 1965, 1, p. 91 — 92.

²² Posibilitatea unei legături între picturile celor două biserici este amintită, în treacăt, și de V. VĂTĂȘIANU (*op. cit.*, p. 758), care deși acceptă pentru ambele monumente

mijlocul secolului XV ca termen extrem « *ante quem* », propune totuși pentru icoana de hram de la Ostrov și o datare în sec. XIV (*op. cit.*, p. 758 și 403).

²³ Picturile bisericii cetății Colțului vor forma obiectul unui alt articol.

Dar ipotezele care pot fi ȳesute ȳn jurul monumentului haȳegan pot fi sporite cu ȳncă una.

Am amintit chiar de la ȳnceputul prezentării ansamblului de pictură de la Densuș despre o anume asemănare de concepție iconografică cu picturile bisericii din Dolheștii Mari. Trebuie subliniat cu acest prilej că aceeași concentrare iconografică mai poate fi regăsită și la alte monumente transilvănene din a doua jumătate a secolului al XV-lea, la ctitoria lui Ștefan cel Mare de la Feleac ²⁴ și la biserica din Bȳrsău ²⁵.

Dispariția celor mai multe monumente din secolul al XV-lea face imposibilă discutarea comparativă a programelor iconografice din cele trei țări românești.

Remarcȳnd ȳnsă faptul că, pe de o parte, picturile bisericii din Densuș se leagă stilistic de ȳara Românească, că, pe de altă parte, ele pot fi comparate, ca gȳndire iconografică, cu un monument din Moldova, ne putem ȳntreba dacă, cel puțin pentru o anume perioadă, ȳn secolul al XV-lea, atunci cȳnd și Moldova și ȳara Românească se aflau ȳncă ȳn faza marilor experiențe artistice, nu cumva elementele comune existente ȳn pictura celor două țări erau mai numeroase decȳt ȳndeobște s-ar putea crede.

Este o simplă ipoteză pe care doar o ȳndelungă și stăruitoare confruntare a tuturor izvoarelor materiale și documentare ar putea s-o infirme sau s-o confirme pe deplin.

²⁴ V. VĂȲȲȘIANU, *op. cit.*, p. 758; V. DRĂGUȲ, *Pictura veche românească din Transilvania* (sub tipar).

²⁵ *Ibidem.*

DATE NOI DESPRE ÎNCEPUTURILE MĂNĂSTIRII GOVORA

Este o constatare veche că în evoluția artei din Țara Românească există un gol între domniile voievozilor Mircea cel Bătrîn și Radu cel Mare, mai precis între anii de zidire a mănăstirilor Cozia (1388) și Dealul (1500), mai bine de un secol, care îngreunează înțelegerea continuității firești a acestei arte după frumoasa înflorire a începuturilor ei și conturarea primelor ei tendințe. Această dispariție a monumentelor din secolul al XV-lea, pusă atît pe seama deselor invazii turcești, cît și pe dirzele lupte interne ale fracțiunilor voievodale, precum și a reducerii posibilităților materiale ale ctitorilor, ceea ce ar fi defavorizat calitatea realizărilor și, implicit, durabilitatea lor, nu poate umbri bogăția manifestărilor artistice, generate de nevoile spirituale ale clasei feudale în această epocă și de îndemînarea meșterilor. Studiul documentelor, cît și o serie de vestigii materiale, unele încă insuficient cercetate sau puse în lumină, ne vădesc că și între domniile lui Mircea cel Bătrîn și Radu cel Mare s-au ridicat numeroase monumente, al căror aspect, din nefericire, nu îl mai putem cunoaște. Știm că Alexandru Aldea, voievodul care a mutat scaunul de la Curtea de Argeș la Țirgoviște ¹, a înălțat în apropierea acestui oraș prima mănăstire a Dealului; Vladislav II a zidit paraclisul cu hramul

Bunei Vestiri al mănăstirii Snagov; Vlad Țepe, mănăstirile Comana și Țirgșor; Radu cel Frumos a construit mănăstirea Ținganul, iar Vlad Călugărul cea de a doua mănăstire Glavacioc și schitul Babele ².

Dar în afară de aceste monumente voievodale, despre care s-au păstrat date certe, mai există unele, aparținînd aceluiași secol, cum ar fi primele întemeieri ale mănăstirilor de la Govora (anterioară celei ridicată de Radu cel Mare în 1496) și de la Argeș (anterioară celei a lui Neagoe Basarab din 1517), ambele înlocuite de construcții ulterioare, precum și primele așezări ale mănăstirilor Brădet ³ și Ostrov⁴, a căror datare precisă nu a fost stabilită pînă în prezent.

Deslușirea istoricului acestor monumente, punerea în lumină a împrejurărilor în care ele au apărut, va putea contribui la stabilirea unei cronologizări mai exacte a operelor de artă în secolul al XV-lea și, implicit, a momentelor de efort creator al meșterilor din această epocă.

Iată de ce, în lucrarea de față, ne-am propus descifrarea trecutului primei mănăstiri — din secolul al XV-lea — de la Govora, de mult dispărută ⁵, dar ale cărei documente vădesc o importantă existență.

★

¹ Vezi în *Documenta Romaniae Historica*, B, I, reședințele voievodale din secolele XIV—XV. Constatăm că ultimul voievod care își are scaunul în Curtea de Argeș este Dan II. Alexandru Aldea mută reședința la Țirgoviște, foarte probabil în urma ascensiunii comerciale a orașului și pentru o mai directă legătură militară cu Transilvania.

² V. VĂTĂȘIANU, *Istoria artei feudale în țările române*, I, București, 1959, p. 479—480; GR. IONESCU, *Istoria arhitecturii în România*, București, 1963, p. 277; *Tratatul de istoria artei în România*, I, în curs de apariție.

³ Datarea fostei mănăstiri de la Brădet s-a făcut pînă în prezent pornindu-se de la mențiuni tirzii, neconcludente, sau de la tabloul ctitoricesc, inspirat de pomelnicul din secolul al XVII-lea. O datare provizorie a primei așezări monastice (nu a monumentului actual) ar putea avea în vedere epoca

în care mănăstirea primește muntele Prislop și desigur și alte danii, adică între 1451, cînd constatăm acest munte dăruit de Vladislav II lui Dragomir Ruhat (*D.R.H.*, B, I, 103, 179—181) și 1495, sfîrșitul domniei lui Vlad Călugărul, care cumpără muntele pe o evanghelie. (*Documente din istoria României*, B, XVI, II, 202, 208.)

⁴ Pentru datarea mănăstirii Ostrov, documentul lui Radu cel Mare din 26 aprilie 1500, în care arată că « a zidit » acest lăcaș (*D.R.H.*, B, I, 300, 491—492), ni se pare mai concludent decît pisanția tirzie, cu anacronisme compromițătoare (vezi V. DRĂGHICEANU, *Monumentele Olteniei*, în *B.C.M.I.*, XXVI, 1933, p. 69).

⁵ RADU FLORESCU, *Mănăstirea Govora*, București, 1965, p. 7—9.

În nici unul dintre documentele cunoscute ale mănăstirii Govora (cel mai vechi datînd din 1485), nu se face vreo mențiune care să poată înlesni aflarea datei de întemeiere a primei așezări monastice⁶. Este adevărat că într-un hrisov tîrziu, din 3 noiembrie 1533, se arată că moșiile mănăstirii Glodul și Hința « sînt vechi și drepte ocine și dedine ale sf. mănăstiri, încă din zilele de demult, de cînd este Țara Românească și de cînd s-a zidit întîi sf. mănăstire », dar această aserțiune nu constituie decît o introducere la relatarea următoare: « Dar aceste mai sus zise sate au fost cotropite »⁷, ceea ce vădește caracterul ei subiectiv.

Într-un alt document, mai timpuriu, din <22> martie 1497, de la voievodul Radu cel Mare, se menționează că acesta a văzut mănăstirea « părăsită de la binecinstitorii domni și preafiericiți ctitori, buncii și străbuncii noștri... »⁸, ceea ce ar putea lăsa să se creadă că Mircea cel Bătrîn, străbunicul lui Radu cel Mare, ar putea fi ctitorul acestei așezări religioase. Un studiu al acestui document și al altora din epocă ne duce însă la concluzia că mențiunea de mai sus nu depășește semnificația unei formule stereotipe de cancelarie și că ea nu poate folosi la datarea monumentului⁹.

În sfîrșit, atît fragmentul de pomelnic mai vechi, retranscris în altul recent¹⁰, cît și pisania brîncovenască a mănăstirii¹¹, unde se menționează biserica găsită de către Radu cel Mare, nu ne aduc nimic nou în această privință.

Dar lipsa de știri despre începuturile mănăstirii se datorează nu numai tăcerii documentelor celor mai vechi în legătură cu aceste începuturi, ci faptului

însuși că aceste documente nu coboară mai jos de anul 1485, dată la care mănăstirea ființa. Știm că mănăstirea posedă numeroase hrisoave, începînd din anul 1485, dar că ea nu produce nici un document mai timpuriu de această dată, un prim indiciu că o mare încercare a zdruncinat-o înainte de anul 1485, o « pustiire » violentă, neașteptată, care i-a distrus întreaga arhivă.

Această primă deducție ne este confirmată de trecerea în revistă a documentelor mănăstirii. Constatăm că începînd din 1485 pînă la sfîrșitul secolului al XV-lea, o serie de cumpărături ale egumenilor, de donații voievodale și boierești, urmăresc să-i alcătuiască o zestre. Bunurile se pot împărți, după originea lor, în patru categorii:

1. Cele mai vechi donații, aparținînd voievodului Vlad Dracul: o vie la Copăcel și o moară cu metoh la Rîmnic¹².

2. Moșii ale mănăstirii înstrăinate înainte de 1485 și pe care Vlad Călugărul și Radu cel Mare le răscumpără: moșiile Glodul, Hința și Birsești¹³.

3. Danii făcute de voievozi și boieri după 1485.

4. Achiziții ale mănăstirii după 1485.

Așadar, mănăstirea avusese un domeniu, din care făceau parte atît daniile lui Vlad Dracul, cît și moșiile Glodul, Hința, Birsești. În urma unui accident pe care îl suferise mănăstirea și care îi distrusese hrisoavele, moșile importante îi fuseseră înstrăinate. Vlad Călugărul, fiul lui Vlad Dracul, începe să-i răscumpere aceste moșii, iar urmașul său Radu cel Mare desăvîrșește înzestrarea și reconstruiește biserica, pe care o găsește « părăsită », într-o proastă stare¹⁴.

⁶ D.R.H., B, I, 196, 316.

⁷ D.I.R., B, XVI, II, 149, 150.

⁸ D.R.H., B, I, 273, 443–446.

⁹ În documentul din <22> martie 1497 (*loc. cit.*), redactorul invocă în patru fraze pe antecesorii voievodului:

1. « am văzut-o părăsită de la... preafiericiții ctitori, buncii și străbuncii noștri... »;

2. « am ridicat dorința <de a construi — P.C.> după fericita răposare a... mai sus zișilor buncii și străbuncii noștri »;

3. « <am făcut daniile, pentru ca să le fie — P.C.> călugărilor de hrană și nouă... veșnică pomenire și pînților și copiilor și fraților noștri »;

4. « după moarte fiii... și frații noștri să facă <danii — P.C.>. cît îi va ține Dumnezeu în stăpînirea de Dumnezeu dăruită a părinților și străbunilor lor ».

Excluderea de la « pomenire » a bunicilor și străbunicilor ar fi de neconceput, dacă aceștia ar fi ctitori. Din ultima frază, se remarcă că enumerarea nu viza o persoană anume.

Vezi de asemenea hrisoavele lui Radu cel Mare din 14 aprilie 1496 (D.R.H., B, I, 266, 430–432): «... părăsită de la străbunii noștri » și din 1 august 1496 (*ibidem*, 268, 433–437) « părăsită de la sf. răposaii strămoșii noștri », și hrisovul aceluiași pentru mănăstirea Ostrov, din 26 aprilie 1500 (D.R.H., B, 300, 491–492) « moșii și strămoșii ».

În pisania bisericii lui Neagoe de la Curtea de Argeș (P. Ș. NĂSTUREL, *Învățăturile lui Neagoe Basarab în lumina pisaniiilor de pe biserica mănăstirii de la Argeș*, în *Mitropolia Olteniei*, XII, nr. 1–2, 1960, p. 16): « am înălțat biserica — P.C. » precum au făcut... sf. răposaii moși și strămoși... ».

¹⁰ A. SACERDOȚEANU, *Pomelnicul mănăstirii Govora*, în

Mitropolia Olteniei, XIII, nr. 10–12, 1961, p. 795. Este probabil ca mențiunea începînd cu « Și a îndemnat Dumnezeu... pe Io Radul voievod și a înnoit-o » etc. să fie din vremea lui Radu cel Mare, așa cum observă A. SACERDOȚEANU. Pasajul imediat anterior (« Această sf. mănăstire... fiind veche și părăsită ») este mai nou, reprodus după actele lui Radu cel Mare (« am văzut-o părăsită », în hrisoavele din 1 august 1496 și <22> martie 1498, *loc. cit.*), deoarece, după cum vom vedea mai departe, încă din timpul domniei lui Vlad Călugărul mănăstirea funcționa. Că întregul pomelnic este tîrziu, alcătuit din fragmente dispartate, așa cum arată A. SACERDOȚEANU, se poate vedea și din menționarea, printre fiii lui Radu cel Mare, a lui « Radu voievod Călugărul », Radu Paisie (1535–1545).

¹¹ N. IORGA, *Inscripții din bisericile României*, fasc. I, 1905, p. 178. Leatul 7000 (1491–1492) este greșit, biserica fiind zidită la 1496. Se menționează « biserica pustie », ceea ce nu corespunde realității, mănăstirea funcționînd neîntreput din 1485 înainte.

¹² Vezi hrisoavele din 11 septembrie 1489 (D.R.H., B, I, 200, 351–355), 1 august 1496 (*loc. cit.*), 3 mai 1502 (D.I.R., B, XVI, I, 9, 16) și 30 octombrie 1517 (D.I.R., B, XVI, I, 129, 128). Vezi și A. SACERDOȚEANU, *Moara din Rîmnic a mănăstirii Govora*, în *Mitropolia Olteniei*, XV, nr. 5–6, 1963, p. 371–390.

¹³ Vezi actele mănăstirii între anii 1485 și 1551, îndeosebi cele din 25 ianuarie 1499 (D.R.H., B, I, 290, 471–474), 13 decembrie 1500 (*ibidem*, 303, 494–496) și 3 mai 1502 (D.I.R., B, XVI, I, 9, 15–17).

¹⁴ Documentele din 14 aprilie 1496 (*loc. cit.*), 1 august 1496 (*loc. cit.*) și <22> martie 1497 (*loc. cit.*).

Dintr-un document din 24 martie 1495¹⁵, al ieromonahului Macarie, coroborat cu un altul din 23 mai 1501¹⁶, al lui Radu cel Mare pentru mănăstirea Iezerul, deducem că în epoca de restriște, de pînă la 1485, puținii călugări ai Govorei s-au adăpostit la schitul Iezerul: Macarie se oferă să se mute la Iezer după moartea lui Ieremia «ca să nu rămînă locul pustiu», iar Radu cel Mare dispune ca mănăstirea Iezerul să nu mai fie tutelată de mănăstirile Govora sau Cozia și să-și păstreze bunurile mobile.

În sfîrșit, prezența în cuprinsul incintei a clopotului din 1457¹⁷, din timpul domniei lui Vlad Țepeș, cu invocarea sfîntului Nicolae, patronul acestui voievod (ceea ce ne determină să i-l atribuim), ne permite să reconstituim următoarele etape din viața mănăstirii:

Așezarea a funcționat între domniile lui Vlad Dracul (1436–1446) și Vlad Țepeș (1456–1462; 1476), termenele respectiv *ante* și *post quem* fiind 1446 și 1457. Ea a cunoscut o vicisitudine care a ruinat-o și i-a înstrăinat moșiile. Puținii călugări rămași s-au mutat la schitul Iezerul. Vlad Călugărul (1482–1495), îndată după urcarea sa pe tron, reface de bine, de rău mănăstirea, readucînd pe călugări de la Iezer; începe achiziționarea fostelor moșii și, probabil, ajută pe egumeni în cumpărarea de noi bunuri. Radu cel Mare desăvîrșește opera de înzestrare a mănăstirii și constatînd că biserica este în proastă stare, înalță o alta din temelii.

Problemele care se ridică inerent în acest punct al cercetării sînt următoarele: în ce moment între anii 1457 (de cînd datează clopotul, glăsuitor al vieții călugărilor) și 1482 (dată la care se urcă pe tron Vlad Călugărul, cel care încearcă să readucă la viață mănăstirea) — deci în acest sfert de secol — mănăstirea a fost ruinată și moșiile ei înstrăinate? Cine și din ce motive a desființat întreaga așezare?

Vlad Călugărul și Radu cel Mare răscumpără moșiile Glodul, Hința și Birsești «ocina sf. mănăstiri» dorînd ca «aceste mai sus zise sate... să fie cu pace, fără nici o piră de către nimeni în veci¹⁸». Este evident că, dacă moșiile ar fi fost abuziv desprinse de domeniul mănăstirii, retrocedarea de către voievozii citori nu s-ar fi făcut prin cumpărare, ci prin judecată. Răscumpărarea moșiilor de către cei doi voievozi și nu simpla lor înapoiere printr-o poruncă domnească arată că posesorii lor aveau un temei respectabil de proprietate. Această deducție este încurajată și de faptul că succesorii vînzătorilor acestor moșii «pîrăsc» în 1508, ime-

diat după moartea lui Radu cel Mare, mănăstirea, pretinzîndu-și pămînturile¹⁹, iar la 1 aprilie 1551²⁰ și 2 aprilie <1549–1552> le revendică din nou afirmînd că «mănăstirea Govora nu are nici un amestec cu aceste sate Glodul și Hința, ci sînt ale lor de moștenire»²¹.

Constatăm așadar că mănăstirea a fost ruinată, moșiile înstrăinate și totuși această detașare a moșiilor de domeniul mănăstirii a fost legală.

Răspunsul la această aparentă contradicție ni-l dă hrisovul mănăstirii din 1 aprilie 1551, în care găsim o relatare a evenimentelor care au dus la părăsirea mănăstirii și la înstrăinarea moșiilor ei: «Iar cînd a fost în zilele lui Vlad voievod Țepeș, a fost un boier ce se chema Albul cel mare. Astfel, a luat mai sus-numite sate <Glodul și Hința> cu sila și încă a pustiit și sf. mănăstire, pînă în vremea... <lui> Radu voievod cel Bun... Și după aceea, atunci, în zilele lui Vlad voievod Țepeș, acest boier, Albul cel mare s-a ridicat domn peste capul lui Vlad voievod Țepeș, iar Vlad voievod a ieșit cu oaste împotriva lui și l-a prins și l-a tăiat pe el și pe tot neamul lui. Astfel a văzut Vlad voievod sf. mănăstire pustie, de aceea a miluit cu acele sate, Glodul și Hința, pe niște slugi ale sale. Iar după aceea, părintele domniei mele, răposatul Radul voievod, fiul lui Vlad voievod Călugărul... a văzut și sf. mănăstire pustie; astfel, iar a înălțat-o și a înnoit-o și a zugrăvit-o... Și încă a descoperit și a cumpărat casele și așigani și viile și grădinile de la acei ce le-au luat de la sf. mănăstire. Și a aflat și aceste mai sus numite sate, Glodul și Hința, că au fost dintru început dedina sf. mănăstiri...»²².

Așadar «pustiirea» mănăstirii se datorește unui boier «Albul cel Mare» care «s-a ridicat domn peste capul» voievodului Vlad Țepeș, răpînd și moșiile mănăstirii²³. Văzînd lăcașul ruinat, Vlad Țepeș a dăruit moșiile «slujitorilor» săi, ai căror succesori le vor revendica după răscumpărarea acestor moșii de către Vlad Călugărul și Radu cel Mare.

În privința identificării acestui «Albul cel Mare», cercetările întîmpină dificultăți. Știm că cel mai ilustru boier cu numele «Albul» din secolul al XV-lea a fost vornicul lui Dan II, care își începe activitatea încă din timpul domniei lui Mircea cel Bătrîn. Acest Albul Toxabă, cum își spune în pecete²⁴ — deci fiul lui Toxabă — apare într-un document din 1415, apoi în cele emise de către Dan II, de la suirea acestuia în scaun (august 1420) pînă în 1428, cînd îl «hiclenește». Aliindu-se cu rivalul și succesorul lui Dan II, Alexandru Aldea, Albul Toxabă

II, 345, 334) și 13 august <1547> (*ibidem*, 382, 365), unde se menționează «hiclenia» lui Ivan Vezure împotriva lui Radu Paisie, în împrejurări asemănătoare celor din vremea lui Vlad Țepeș: «Iar după aceea Ivan și-a pierdut capul și averile sale, pentru că Ivan s-a ridicat domn, iar Radul voievod l-a prins și i-a tăiat capul și cu averile lui a miluit pe slugile domniei lui Cîrstocca și Danciu Mureșanul... am aflat domnia mea că și-a pierdut Ivan Vezure averile sale cu rea hiclenie».

²⁴ I. BOGDAN, *Documente privitoare la relațiile Țării Românești cu Brașovul și cu Țara Ungurească*, București, 1905, p. 249.

¹⁵ D.R.H., B, I, 252, 411–412.

¹⁶ D.I.R., B, XVI, I, 4, 5–7.

¹⁷ RADU FLORESCU, *op. cit.*, p. 8.

¹⁸ Documentele din 25 ianuarie 1499 (D.R.H., B, I, 290, 471–474), din 3 noiembrie 1533 (D.I.R., B, XVI, II, 149, 150).

¹⁹ D.I.R., B, XVI, I, 39, 44.

²⁰ D.I.R., B, XVI, III, 3, 3–5.

²¹ D.I.R., B, XVI, II, 414, 391–392.

²² D.I.R., B, XVI, III, 3, 3–5.

²³ Expresia «s-a ridicat domn peste capul» voievodului este sinonimă cu «rea hiclenie», așa cum aflăm din hrisoavele lui Mircea Ciobanul din 10 ianuarie 1546 (D.I.R., B, XVI,

revine în țară, o dată cu înscăunarea acestui voievod, devenindu-i principalul sfetnic și protector, impunându-se de fapt conducătorul politic al țării²⁵. În această calitate, el redactează și o scrisoare brașovenilor în care remarcăm ura deschisă împotriva noului pretendent, acceptat de brașoveni, Vlad Dracul²⁶. Albul Toxabă piere ucis o dată cu preluarea domniei de către Vlad Dracul²⁷, sau, cel mai tirziu, un an după suirea sa în scaun²⁸.

Dacă am admite că redactorul actului din 1551 s-a referit la Albul Toxabă și la un conflict al acestuia cu Vlad Dracul, ar trebui să primim și presupunerea că prima înstrăinare a moșiiilor ei a avut loc înainte de înscăunarea lui Vlad Dracul, în timpul domniei lui Alexandru Aldea (înzestrarea mănăstirii cu aceste moșii făcînd-o Dan II, cel „hicle-nit” între 1428 și 1431, deci primul ei ctitor), după care Albul Toxabă piere ucis de Vlad Dracul.

Dacă admitem numai cea de a doua înstrăinare, trebuie să primim ca prim ctitor pe voievodul Vlad Dracul.

Distrugerea mănăstirii a avut loc, așa cum am

stabilit, după 1457, dată la care mănăstirea primește clopotul.

De altfel o transacție de vânzare-cumpărare a moșiei Ciofringenilor, vecină cu Glodul și Hința, în timpul domniei lui Vlad Țepeș²⁹, confirmă schimbări ale posesorilor moșiiilor din acel loc în acea vreme. Se pare chiar că cumpărătorul moșiei Ciofringenilor este unul dintre cei de la care Vlad Călugărul răscumpără Hința la 1488³⁰.

Un document de la Dan IV, pretendentul și rivalul lui Vlad Țepeș, din 2 martie 1460³¹, ne-a păstrat numele unui alt boier cu numele Albul (acesta contemporan cu Vlad Țepeș), vistiernic în divanul lui Dan IV.

Nimic nu încurajează identificarea acestui Albu cu Albul Toxabă căruia ar trebui să-i presupunem o activitate de 45 de ani. Remarcăm însă că ambii sînt rivali ai Drăculeștilor.

Albul vistier apare pe al doilea loc printre boierii menționați în hrisov, majoritatea cu domenii în Făgăraș. Astfel vornicul Bogdan Doboca, descendent al ilustrei familii făgărășene din Șercaia, va atrage

²⁵ *Istoria României*, II, Edit. Acad. P.R.R., 1962, p. 427.

²⁶ I. BOGDAN, *op. cit.*, p. 250–251: «cui îi este drag dintre voi, să-l sărutați, căci mai mult n-o să-l vedeți».

²⁷ Albul Toxabă nu apare în nici unul dintre divanele lui Vlad Dracul începînd cu cel din privilegiul brașovenilor, din 8 aprilie 1437 (I. BOGDAN, *op. cit.*, p. 71–74), trei luni după urcarea sa pe tron. Identificarea lui Albul Toxabă cu boierul Albul, care figurează în hrisovul din 13 august 1437 (*D.R.H.*, B, I, 86, 150–151) alături de alți boieri, din care primul citat este Voinea, probabil logofătul lui Vladislav al II-lea, ca beneficiar al unor moșii dăruite de Vlad Dracul, nu are temeii. În primul rînd, locul pe care îl ocupă în enumerare nu era potrivit rangului său. Apoi un document din 1 septembrie 1532 (*D.I.R.*, B, XVI, II, 113, 110) ne vădește că un jupan Albul, contemporan cu Neagoe Basarab, moștenește unele dintre moșiile menționate în hrisovul din 13 august 1437. Alte moșii sînt moștenite, fără contestații, de succesorii beneficiarilor din 1437 (vezi *D.I.R.*, B, XVI, V, 308, 295; III, 445, 338; IV, 262, 262). Așadar moșiile acestui Albul nu au fost înstrăinate, ca ale «hicleanului» Albul cel Mare.

²⁸ O scrisoare nedatată a lui Vlad Dracul către brașoveni (I. BOGDAN, *op. cit.*, p. 74) îi anunță că «o slugă a lui Albul, anume Neagoe» fugise peste munți cu 200 000 de aspri, pe care îi depusese la doi locuitori din Rînov. Voievodul trimite pe spătarul Dragotă să ridice banii și amenință cu «răzmerița» pe brașoveni. Datarea scrisorii este lesnicioasă. După cum arată I. Bogdan (*loc. cit.*) pecetea scrisorii este asemănătoare cu cele ale scrisorilor nr. LVI și nr. LIX, al căror conținut, legat de trecerile celor din Țara Românească pe la cetatea Branului, include un ton ferm față de brașoveni. Voievodul invocă serviciile aduse brașoveniilor, «știți bine cum v-am apărut eu pînă acum de turci...». Se pomenește «craiu» Albrecht (1438–1439), care, de altfel, într-o scrisoare din 26 aprilie 1438 (*ibidem*, p. 78), ne informează că vameșii de la Bran smulgeau vămi nedrepte și că Țara Românească recurgea la represalii. Sîntem așadar în epoca următoare celei de strîns legături ale lui Vlad Dracul cu brașovenii, care îl ajută să se urce pe tron (vezi privilegiul din 8 aprilie 1437 și scrisorile lui I. BOGDAN, *op. cit.*, p. 44 și 51), cînd relațiile voievodului cu brașovenii se răciseră,

probabil în urma vizitei lui Vlad Dracul la Constantinopol din iulie 1437, dar voievodul nu însoțise încă marea campanie turcească din Transilvania din 1438. Foarte probabil, deci, că scrisoarea în legătură cu Albul este din primăvara lui 1438. I. MINEA (*Vlad Dracul și vremea sa*, Iași, 1928, p. 94, nota 6) consideră, pe drept cuvînt, că identificarea acestui Albul cu Albul Toxabă nu este sprijinită de o altă dovadă. Deducția lui I. Bogdan (*op. cit.*, p. 257) că Gheorghe Lascar era cămărașul lui Vlad Dracul este contestată judicios de către I. MINEA (*op. cit.*, p. 61, nota 1), care așază cele două scrisori ale acestui Gheorghe Lascar în timpul domniei lui Alexandru Aldea. Adăugăm că «sluga Martin» care, așa cum reiese din scrisorile lui Gheorghe Lascar, își însușea bunurile lui Alexandru Aldea în ultimele zile ale voievodului, trece de partea lui Vlad Dracul, o dată cu suirea acestuia pe tron (I. BOGDAN, *op. cit.*, nr. LI, p. 75). Este posibil așadar ca Albul Toxabă să fi supraviețuit voievodului Alexandru Aldea cel mult un an, adică pînă în primăvara lui 1438, cînd deducem din scrisoarea lui Vlad Dracul că un boier «hiclean» cu numele Albul era mort. El putuse fi însă ucis în războiul dintre Alexandru Aldea și Vlad Dracul, «sluga» sa supraviețuindu-i.

²⁹ *D.I.R.*, B, XIII, XIV și XV, 282, 266; documentul datează din cca. 1506 (*D.R.H.*, B, p. 522).

³⁰ În documentul de la 4 februarie 1488 (*D.R.H.*, B, I, 210, 335–356) apare că Vlad Călugărul cumpără Hința de la Stanciu, Dan și Vilcu din Glod. În 8 septembrie 1492 (*loc. cit.*) aceeași moșie apare cumpărată de Radu cel Mare de la Dan și Cirstea din Glod (Cirstea fiind urmașul lui Vilcu), iar partea lui Stanciu o cumpără boierul Staicu. Tot Radu cel Mare apare ca cumpărător în actul din 1 august 1496 (*loc. cit.*) de la Dan, Cirstea și fiii lui Vilcu (deci de la Dan și succesorii lui Vilcu), pentru ca în 1502 el să apară cumpărător numai de la Cirstea și nepoții (*D.I.R.*, B, XVI, I, 9, 15). În 1506 (vezi nota precedentă) el dă hrisovul de întărire lui Stan, fiul lui Dan, pentru moșia Ciofringeni, vecină cu Glodul și Hința, pentru că tatăl său ar fi cumpărat-o de la un Neagomir. Nu avem oare de a face cu o compensație pentru partea lui Dan din moșia Hința?

³¹ La N. IORGA, *Lucruri nouă despre Vlad Țepeș*, în *Convorbiri literare*, XXXV, 191, p. 149.

crunta represiune a lui Vlad Țepeș împotriva acestei regiuni, din primăvara anului 1460³², Dragomir (Broască?), Dragomir paharnicul și Micul sint făgărăsenii care căpătaseră privilegii de la Vladislav II³³, predecesorul și rivalul lui Vlad Țepeș. Alți boieri însă erau fugiți din Țara Românească, ca de pildă «jupanul Berevoi» pe care îl găsim în divanul lui Vladislav II³⁴.

Dacă socotim improbabil ca «Albul vistier» să fie același cu «Albul Toxaba», nu avem motive temeinice să primim ca sigură nici identificarea cu «Albul cel Mare», cel din hrisovul din 1 aprilie 1551. Oricum, în cazul în care am accepta această identificare, ar trebui să considerăm că Albul vistierul a reușit să fugă din Țara Românească, pentru a îngroșa rindurile pretendentului Dan IV, urmînd să-și primească pedeapsa pe care o menționează hrisovul din 1 aprilie 1551 de abia în campania din 1460.

Observăm însă că acest Albul vistier nu a putut distruge mănăstirea Govora și nu și-a putut însuși moșiile ei, în cele citeva zile ale nereușitei campanii din 1460, care a avut ca punct de plecare, desigur, Branul³⁵.

Este oportun să legăm mai degrabă știrea despre înstrăinarea acestor moșii și ruina mănăstirii Govora din hrisovul din 1 aprilie 1551, precum și prezența lui Albul vistierul în divanul lui Dan IV, în 1460, de singeroasele represiuni pe care le inițiază Țepeș împotriva unor boieri în primăvara anului 1459. Într-adevăr, dintr-o scrisoare din 23 aprilie 1459³⁶, deducem că un important boier din Țara Românească, tăiat de către Țepeș, «răposatul Coldra», lăsase în Brașov mărfuri în valoare de 3000 florini de aur, pe care le reclama Mateiaș Corvin.

Acest «răposat Coldra» este în realitate vornicul Codrea, care figurează într-un hrisov dat Coziei în 16 aprilie 1457³⁷, ca al doilea boier în divan. El dispare în documentul următor păstrat de la Vlad Țepeș, din 5 martie 1458³⁸, ceea ce înseamnă că între cele două date căzuse în dizgrație și că puțină vreme înainte de 23 aprilie 1459 fusese executat.

Este probabil ca din același moment de represiuni interne să dateze și scrisoarea prin care Țepeș cere brașovenilor pe Mihail logofătul, din Ruși — prezent în divanul lui Vladislav II de la începutul pînă la sfîrșitul domniei acestuia — și pe Pardoil³⁹, care reușiseră să scape de măsurile drastice ale lui Țepeș.

Pentru problema care ne interesează direct,

³² *Istoria României*, II, p. 469.

³³ *D.R.H.*, B, I, 103, 179—181.

³⁴ *Ibidem*, 102, 178—179.

³⁵ Campania are loc după 5 aprilie 1460 (I. BOGDAN, *op. cit.*, p. 69) și înainte de 22 aprilie 1460 (N. IORGA, *Lucruri nouă...*, p. 149), dată la care un anume Vlasie scrie din Pesta despre eșecul și moartea lui Dan IV.

³⁶ E. HURMUZACHI, XV, nr. XCI, p. 52.

³⁷ *D.R.H.*, B, I, 115, 198—200.

³⁸ *Ibidem*, 117, 201—202.

³⁹ I. BOGDAN, *Documente privitoare la relațiile Țării Românești cu Brașovul și cu Țara Ungurească*, București,

conflictul dintre Țepeș și boieri, din primăvara anului 1459, ne permite să explicăm de ce mănăstirea funcționa încă în 1457 — cînd voievodul îi dăruiește clopotul iar boierul Codrea figurează în divan — dar că, după această dată, în timpul aceleiași domnii, ea este «pustiită».

Ce a generat conflictul între domnie și marii boieri din primăvara anului 1459? Acest moment este placa turnantă a politicii externe a lui Vlad Țepeș, care rupe legăturile cu Poarta, refuzînd să mai trimită tribut, ceea ce va duce la campania lui Mahomed al II-lea din 1462. Însuși voievodul declară că un domn trebuie să fie «tare și puternic» în interior «pentru a obține pacea pe care o dorește»⁴⁰. Scriitorul contemporan Laonic Chalcocondil⁴¹ arată că Vlad Țepeș a pornit lupta împotriva turcilor cînd i s-a părut că situația «Daciei» (a Țării Românești) este sigură, și anume după ce a nimicit pe fruntașii țării, care ar fi luat parte la trădare, în cazul angajării voievodului într-o luptă. Pe boierul rival «il slujea și trăgea în țepă cu toată casa, pe el, pe copii, femeie și slujitorii...», scrie Chalcocondil, evocîndu-ne mențiunea din hrisovul din 1 aprilie 1551.

Masacrele boierilor lui Țepeș, puse pe seama versatilității lor, sînt consemnate și în scrierea contemporană a lui Michael Beheim⁴² și în alcătuirea de la jumătatea secolului al XVII-lea a *Letopiseșului Cantacuzinesc*⁴³.

Oricum, după suprimarea boierului ostil mănăstirii Govora menționat în hrisovul din 1 aprilie 1551, sau fuga sa în Transilvania (în eventualitatea că este aceeași persoană cu Albul vistierul), terminată de asemenea tragic (după cum deducem din absența în timp a unor reclamanți ai moșilor Govorei), Vlad Țepeș dăruiește moșiile mănăstirii ruinate «slujitorilor săi».

Ce a determinat pe boierul răsculat să distrugă mănăstirea? Este evident că el nu a uzurpat bunurile mănăstirii și nu a «pustiit-o», după «hiclenia» împotriva voievodului său, decît cu un motiv temeinic, deoarece știm că aceste danii erau legate de lăcaș cu blestem și uzurparea lor era o abatere de la tradiție. Cazuri similare de revendicări ale unor moșii mănăstirești, provenite din patrimoniul boieresc, înstrăinate de un voievod «hiclenit», ctitor de mănăstiri — cum este cazul disputei pentru moșia Bădești, confiscată de voievodul Nicolae Alexandru de la familia Bădeștilor și dăruită mănăstirii sale din Cîmpulung⁴⁴ — ne îndeamnă să considerăm că și în cazul de față avem de a face cu înstrăinarea moșiilor boierului răsculat,

1905, p. 90.

⁴⁰ E. HURMUZACHI, XV, LXXX, p. 46.

⁴¹ LAONIC CHALCOCONDIL, *Expuneri istorice* (tr. V. Grecu), București, 1958, p. 283.

⁴² MICHAEL BEHEIM, *Gedicht über den Woiwoden Wlad II Drakul* (ed. Gr. Conduratu), București, 1903, p. 40—41.

⁴³ *Istoria Țării Românești* (ed. C. Grecescu și D. Simonescu), București, 1960, p. 4.

⁴⁴ VEZI PAVEL CHIHAI, *Hrisovul din 13 noiembrie 1618 pentru biserica domnească din Cîmpulung-Muscel*, în *Glasul bisericii*, XXIII, nr. 3—4, 1964, *passim*.

deposedare efectuată, foarte probabil, anterior, de la un antecesor al său.

Știrea din hrisovul din 1 aprilie 1551, că un boier «Albul cel Mare» a ruinat mănăstirea care se bucurase atât de atenția lui Vlad Dracul cât și a lui Tepeș, fiul acestuia (donatorul clopotului din 1457, din primul său an de domnie), amândoi în conflict atât cu Albul Toxabă, cât și cu Albul vistierul, ridică întrebarea dacă nu cumva însuși Albul Toxabă, vornicul lui Alexandru Aldea, care semnează în 1415 un act pentru mănăstirea Cozia⁴⁵, vecina mănăstirii Govora, și al cărui tată Toxabă va fi conferit numele său satului Toxăbeni⁴⁶, situat la est de Rîmnic, nu a fost posesorul moșiilor Glodul, Hința și Bîrsești și totodată antecesorul boierului «hiclean», contemporan cu Tepeș, iar deposedarea lui și înzestrarea mănăstirii Govora nu a făcut-o Dan II sau Vlad Dracul? În acest caz ni s-ar revela și semnificația numelui «Albul cel Mare» din hrisovul din 1 aprilie 1551, legat de activitatea unui boier «hiclean», contemporan al lui Vlad Tepeș. Fie că acest boier a fost Albul vistier sau a purtat alt nume, apelativul «cel Mare» din document pare a viza, în realitate, pe Albul Toxabă, contemporanul lui Dan II, a cărui activitate și reputație politică rămăseseră vii pentru urmași. Confuzia dintre boierul contemporan cu Vlad Tepeș și cel ucis de către Vlad Dracul s-ar datora tocmai legăturilor de rudenie ale celor doi boieri și rolurilor lor în trecutul mănăstirii Govora.

Aceste considerații, care ne îndreaptă către cel mai vechi donator cunoscut al mănăstirii de care ne ocupăm, capătă o greutate deosebită în lumina unei noi ctitorii a lui Vlad Tepeș, care succedă distrugerii lăcașului de la Govora, lămurindu-i retrospectiv rosturile și originea. Este vorba de mănăstirea Tîrșor⁴⁷, pe care Vlad Tepeș începe să o construiască în al patrulea an de domnie, imediat după «pustiirea» așezării monastice din Govora.

Știm dintr-o mențiune probabil contemporană, provenind din însăși mănăstirea Tîrșorului și inserată în *Letopisețul Cantacuzinesc*, că în acest oraș pierise «de sabie» Vlad Dracul, tatăl lui Tepeș⁴⁸, ucis după cum se știe, de Dan III (Danciul), venit cu Ioan de Hunedoara să curme domnia Drăculescului. Noua ctitorie era închinată sfîntului Nicolae ca și cea de la Comana⁴⁹, patronul lui Tepeș, pe care-l găsim și pe clopotul din 1457 de la Govora; pisania care ni s-a păstrat ne dă data isprăvirii lucrărilor, 24 iunie 1461⁵⁰. Faptul că Tepeș a ridicat această mănăstire pentru pomenirea tatălui său, îndată după distrugerea mănăstirii Govora, ne îndeamnă să o punem în legătură tocmai cu această ruinare. Ne putem explica astfel, de ce el abandonează o ctitorie căreia atât tatăl său cât și el însuși îi fac danii, și de ce îi înstrăinează bunurile.

Această continuitate a celor două lăcașuri, cel

de al doilea, în mod sigur, hărăzit pomenirii lui Vlad Dracul, limpezește și rosturile primului, destinat, foarte probabil, slujbelor pentru același voievod.

Un hrisov al lui Radu cel Mare din 4 iunie 1497⁵¹ ne legitimează presupunerea de mai sus. Radu cel Mare dăruiește bisericii mănăstirii Tîrșor privilegii excepționale, numind-o «biserica domniei mele» și întărind danii ale tatălui său, Vlad Călugărul, care, rivalul lui Vlad Tepeș, era totuși și el fiul lui Vlad Dracul. Aceasta explică omiterea mențiunii ctitorului, lui Tepeș, din hrisovul lui Radu cel Mare.

De altfel cronologia evenimentelor primei așezări mănăstirești de la Govora vorbește de la sine: 1436–1446 Vlad Dracul dăruiește mănăstirii Govora moara de la Rîmnic și via din Copăcel, numită mai târziu «via sf. mănăstiri».

1457 Vlad Tepeș, fiul lui Vlad Dracul, dăruiește în primul an de domnie un clopot mănăstirii Govora.

1458 iunie—Un boier se răzvrățește împotriva lui
1459 aprilie Tepeș. Mănăstirea Govora este «pus-tiită». Moșiile îi sînt preluate de acest boier.

1459 aprilie Vlad Tepeș ucide sau alungă peste munți pe boierul «hiclean». Abandonează mănăstirea Govora, ruinată, dăruind moșiile «slujitorilor» săi.

1461 24 Vlad Tepeș ridică în Tîrșor, pentru
iunie pomenirea tatălui său Vlad Dracul, mănăstirea sf. Nicolae.

1482 aprilie Vlad Călugărul, fiul lui Vlad Dracul, se urcă pe tron și inițiază reamenajarea mănăstirii Govora și răscumpărarea moșiilor ei. Face danii ctitoriei fratelui și rivalului său Vlad Tepeș, din Tîrșor.

1485 Iosif Govoreanul, primul egumen al mănăstirii Govora reamenajate, cumpără o casă.

1492, 8 Radu cel Mare, voievod asociat tatălui
septembrie său, face primele danii mănăstirii Govora.

1496 Radu cel Mare reconstruiește biserica mănăstirii Govora. Probabil importantă fază de reconstrucție a locuințelor monastice.

1497, 4 Radu cel Mare acordă privilegii excep-
iunie ționale mănăstirii Tîrșor.

Constatăm din cronologia de mai sus, că atât mănăstirea Govora, cât și cea din Tîrșor, sînt obiectul unei atenții deosebite din partea celor doi fii rivali, ai lui Vlad Dracul: Vlad Tepeș ridică mănăstirea din Tîrșor pentru pomenirea tatălui său în momentul în care este nevoit să părăsească mănăstirea ruinată a Govorei, căreia îi făcuse danii; Vlad Călugărul inițiază refacerea mănăstirii Govora,

⁴⁵ D.R.H., B, I, 37, 78–80.

⁴⁶ D.I.B., B, XVI, V, 54, 53.

⁴⁷ Bibliografia la N. STOICIESCU, *Bibliografia monumentelor feudale din Țara Românească*, în *Mitropolia Olteniei*, XVII, 7–8, 1965, p. 754.

⁴⁸ *Istoria Țării Românești* . . . , p. 4.

⁴⁹ D.R.H., B, I, 121, 206–207.

⁵⁰ CONSTANTIN C. GIURESCU, *O biserică a lui Vlad Tepeș la Tîrșor*, în *B.C.M.I.*, XVII, 1924, p. 74–75.

⁵¹ D.R.H., B, I, 275, 448–449.

urmînd ca Radu cel Mare, fiul său, să o reconstruiască, și dă o atenție deosebită ctitoriei rivalului său din Tîrgșor, ca și fiul său, de altfel.

În contrast cu această atenție a descendenților lui Vlad Dracul pentru mănăstirea Govora, Dăneștii, aflați pe tron între domniile lui Vlad Dracul și cea a lui Vlad Călugărul (Vladislav II, Basarab cel Tânăr, Basarab Laiotă), nu sînt nici un fel evocați în hrisoavele mănăstirii.

Firele cercetării începutului primei așezări monastice de la Govora duc așadar către cel de al doilea sfert al veacului al XV-lea către Dan II sau, mai degrabă, Vlad Dracul, trecut ulterior și în pomelnic⁵². Tăcerea hrisoavelor lui Vlad Călugărul și Radu cel Mare în legătură cu calitatea de ctitor al unuia dintre ei nu se datorește ignorării acestei înfăptuiri, ci tocmai situației juridice precare a bunurilor mănăstirii. Desigur că daniile pretinse de boierul « hiclean » contemporan cu Vlad Țepeș, moșiile Glodul, Hința, Bîrsești, aparținuseră unui

antecesor al său (foarte probabil Albul Toxabă), de la care fuseseră confiscate. Menționarea ctitorului prim, Dan II sau Vlad Dracul, ar fi evocat, implicit, și numele celui care confiscase moșiile și momentul acestei schimbări de proprietar. Pe de altă parte, am văzut că moșiile erau reclamate de succesorii « slujitorilor » lui Vlad Țepeș, care le căpătaseră în dar⁵³. Referințele cu privire la trecutul controversat al bunurilor mănăstirii au fost considerate, pe drept cuvînt, inoportune, mai degrabă o sursă de dovezi pentru rivalii mănăstirii, în vreme ce simpla consemnare a cumpărării lor le conferea o mai mare autoritate⁵⁴. Este semnificativ faptul că deabia la mijlocul secolului al XVI-lea ne apar știri despre aceste schimbări de proprietari ai moșiilor mănăstirii, în vreme ce documentele apropiate de evenimentele menționate le trec sub tăcere.

PAVEL CHIHIAIA

CITEVA OBSERVAȚII ASUPRA MĂNĂSTIRII GOLIA DIN IAȘI

Biserica mănăstirii Golia se individualizează în șirul monumentelor medievale moldovenești prin noua concepție decorativă, legată de formele tipice ale Renașterii târzii, în care sînt realizate fațadele ei, ca și prin mărimea și unitatea spațiilor interioare. Cu toate că influențele Renașterii apar în Moldova cu mai bine de un secol înainte de construirea actualei biserici a Goliei, decorul din piatră cioplită a monumentului reprezintă un moment de cotitură în evoluția arhitecturii moldovenești, găsindu-și explicația, cum este și firesc, în mediul cultural-artistic eclectic al vremii lui Vasile Lupu. Pe de altă parte, monumentul a avut un ecou trainic în dezvoltarea ulterioară a arhitecturii moldovene, constituind o sursă de inspirație pentru numeroase ctitorii din a doua jumătate a secolului al XVII-lea și din secolul al XVIII-lea.

Din aceste cauze, biserica mănăstirii Golia a atras de mai multă vreme atenția cercetătorilor

artei noastre vechi, în cuprinsul unor lucrări cu caracter monografic sau a unor sinteze mai largi¹. În cele patru decenii care au trecut de la studiul lui N. Ghika-Budești, cunoașterea monumentului actual ca și a celui care l-a precedat pe același loc — ne referim la prima ctitorie a logofătului Ioan Golia — a progresat datorită observațiilor făcute cu prilejul lucrărilor de restaurare ca și punerii în circulația științifică a unor izvoare istorice din veacurile XVII-XVIII ce conțin informații referitoare la mănăstirea Golia. Este suficient în acest sens să amintim că însuși decorul de concepție clasică, a cărui realizare în vremea lui Vasile Lupu a fost pusă la îndoială³, este astăzi îndeobște acceptat ca fiind de la origine.

Cu toate acestea au mai rămas destule semne de întrebare privind detaliile acestui monument sau ale complexului de arhitectură din care face parte. Ele se datoresc istoriei zbuciumate a Goliei, zidită într-o primă formă în veacul al XVI-lea, ctitorită

⁵² *Ibidem*, 210, 335—336. Vlad Călugărul dăruiește Hința, pentru: « sf. răposaților părinți ai domniei mele și domniei mele și adormitului fiu al domniei mele, Io Vlad voievod, ca să fie în pomelnicul acelei sf. mănăstiri ». Atît Vlad Călugărul cît și părinții săi preexistau deci în pomelnic.

⁵³ D.I.R., B, XVI, I, 39, 44; *ibidem*, II, 149, 150; *ibidem*, III, 3, 3—5.

⁵⁴ În hrisovul din 18 iunie 1496 Radu cel Mare întărește mănăstirii Govora pe țiganul Nicula « pentru că l-a dat Ștefan la moarte cînd s-a făcut călugăr » (D.R.H., B, I, 267, 432—433). Voievodul cumpără de la moștenitori pe acest țigan, pentru a întări dania: « și după aceea l-a și cumpărat domnia mea de la fiii lui Ștefan, pentru 1500 aspri ».

¹ Vezi, în principal: SEVER ZOTTA, *Mănăstirea Golia, schiță istorică*, în *Bul. Com. Mon. Ist.*, an XVII, fasc. 41,

iulie-sept. 1924, p. 107—127; N. GHICA-BUDEȘTI, *Mănăstirea Golia, studiu arhitectonic*, în *Bul. Com. Mon. Ist.*, an XVII, fasc. 41, iulie-sept. 1924, p. 128—140; S. ZOTTA, *Mănăstirea Golia*, în *Bul. Com. Mon. Ist.*, an XVIII, fasc. 42, oct.-dec. 1924, p. 185—186; S. ZOTTA, *Mănăstirea Golia*, în *Ion Neculce, Buletinul muzeului municipal din Iași*, fasc. V, 1925; G. BALȘ, *Bisericele moldovenești din veacurile al XVII-lea și al XVIII-lea*, București, 1933, p. 159—169; G. IONESCU, *Istoria arhitecturii românești din cele mai vechi timpuri pînă la 1900*, București, 1937, p. 351; D. CONSTANȚINESCU, *Lucruri noi despre arhitectura și pictura mănăstirii Golia*, extras din *Cercetări istorice*, Iași, an XIII, 1940; *Scurtă istorie a artelor plastice în R.P.R.*, I, *Arta românească în epoca feudală*, București, 1957, p. 275; CONSTANTIN TURCU, *Biserica Golia*, în *Mitropolia Moldovei și Sucevei*, an XXXIV, nr. 5—6, mai-iunie 1958, p. 460—470.

³ N. GHICA-BUDEȘTI, *op. cit.*, p. 136 și urm.

a doua oară de Vasile Lupu și isprăvită de Ștefăniță Lupu la 1660, avariata apoi de cutremure și incendii în cursul veacurilor XVII-XIX și refăcută după fiecare dintre acestea. Despre amploarea refacerilor ca și despre părțile anume pe care ele le-au afectat nu ne-au rămas aproape de loc informații, cercetătorul fiind obligat să le deducă din înfățișarea actuală a monumentului. Totodată, interpretarea anumitor elemente ale monumentului continuă să dea naștere unor păreri diferite.

Din toate aceste motive, socotim a nu fi lipsită de interes punerea în discuție a unor opinii noi sau comentarea, în cuprinsul prezentei note, a unor opinii recent sau mai de mult formulate. Observațiile noastre privesc doar câteva dintre problemele pe care le ridică etapele istorice, arhitectura sau decorația Goliei, o prezentare monografică în care n-am putut include justificarea mai detaliată a opiniilor noastre fiind făcută în altă parte⁴.

Epoca la care și-a zidit ctitoria Ioan Golia, marele logofăt din timpul domniilor lui Ioan Vodă cel Viteaz și Petru Șchiopul, este în general acceptată ca fiind aceea a lui Alexandru Lăpușneanu, probabil la începutul celei de a doua domnii (1563–1568)⁵. Prima mențiune a bisericii este din 1564⁶. Zidirea bisericii trebuie pusă în legătură cu faptul că tocmai în acești ani orașul Iași a luat locul Sucevei în șirul orașelor de scaun ale Moldovei și cu o anumită ascensiune a lui Ioan Golia printre dregătorii lui Lăpușneanu, deoarece, întâlnit în a doua domnie a lui Petru Rareș ca stolnicel, îl regăsim la 1572 ca mare logofăt⁷.

Piatra funerară din 7023 (1514–1515) găsită în incinta Goliei ridică problema existenței în acest loc a unei ctitorii și mai vechi, dar pentru aceasta un răspuns definitiv îl vor putea da doar săpăturile arheologice.

Pentru vremea la care s-a zidit marele turn clopotniță de la Golia și, în legătură cu el, zidul de incintă, s-au formulat păreri diferite. Relatarea lui Paul de Alep după care turnul era vechi în vremea în care Vasile Lupu ctitoria a doua oară biserica Goliei, a fost folosită drept argument pentru datarea lui în vremea lui Alexandru Lăpușneanu, o dată cu ctitoria marelui logofăt⁸. Alți cercetători, deși fără a argumenta opinia lor, socotesc turnul ca fiind din vremea Movileștilor⁹. Credem că această ultimă opinie este cea exactă. Pledează în acest sens nu atât documentele din 1606¹⁰ și prezența lui Ieremia Movilă în pomelnicul mănăstirii¹¹, cât detaliile de arhitectură ale turnului și felul în care este reprezentat Ieremia Movilă în tabloul votiv din biserică.

Analogiile dintre turnul Goliei și alte monumente moldovenești de acest fel nu ne duc în vremea lui Lăpușneanu de când datează de pildă turnul bisericii Sf. Dumitru din Suceava, ci mai degrabă la începutul veacului al XVII-lea, când găsim la Sucevița, Moldovița sau Dragomirna arcurile intrărilor din bolțari decorați cu rozete, sau bolți cu nervuri de piatră decorate cu rozete în stilul bolților de la parterul turnului-clopotniță al Goliei.

Ieremia Movilă apare în tabloul votiv cu miniatura unui monument ce nu seamănă cu nici unul din cele ce se află astăzi în complexul de arhitectură de la Golia. Încercarea de a identifica această miniatură cu fosta vistirie a mănăstirii de pe latura de est a incintei¹² ni se pare inacceptabilă, deoarece această clădire, precedată de un portic pe patru coloane ce lipsește din tablou, este mult mai târzie. Motivul floral de pe chenarul ușii din portic nu poate fi decât din veacul al XVIII-lea, iar arcurile în acoladă de deasupra ușilor, identice ca formă celor de pe turlele bisericii, confirmă că această clădire a fost construită către 1740, o dată cu restaurarea bisericii, în vremea lui Grigore II Ghica.

Menționăm în aceeași ordine de idei că actualul tablou votiv se deosebește de cel descris de Paul de Alep și că în relatarea acestuia nu se face nici o mențiune despre portretul lui Ieremia Movilă, deși prezența domnului printre ctitori ar fi trebuit să atragă atenția călătorului sirian. În veacul al XIX-lea, cu prilejul repictării interiorului bisericii, s-a putut modifica aspectul monumentelor din mîinile celor trei ctitori, devreme ce s-a schimbat însuși numărul și identitatea unora din personajele tabloului votiv. Ne gândim și la posibilitatea ca abia acum, în 1838, să fi fost pictat pentru prima oară Ieremia Movilă în pronaosul bisericii, și ca inițial portretul său să se fi aflat pe zidurile turnului așa cum se obișnuia în Moldova, portretele de ctitori de pe turnurile de la Neamț, Probota sau Moldovița fiind cele mai cunoscute exemple în acest sens. Credem așadar că turnul-clopotniță de la Golia a fost înălțat în vremea lui Ieremia Movilă, cu cheltuiala sau doar cu sprijinul lui, și că clădirea arbitrar desenată, cu care domnul apare în tabloul votiv, reprezintă tocmai acest turn, reprezentarea fiind modificată o dată cu repictarea sau cu transpunerea în pronaos a unui portret ce se afla pe chiar zidurile turnului-clopotniță.

Zidul de incintă, legat în mod logic de prezența turnului-clopotniță, trebuie să fie și el din aceeași vreme¹³. În acest fel, fortificațiile Goliei, care se

⁴ RADU POPA, *Mănăstirea Golia*, edit. Meridiane, București, 1966.

⁵ O altă opinie, fără justificare, la G. IONESCU, *op. cit.*, p. 351, care o plasează în timpul domniei lui Petru Șchiopul.

⁶ N. IORGA, *Inscripții din bisericile române*, II, p. 168.

⁷ DINU C. GIURESCU, *Ion Vodă cel Viteaz*, București, 1963, p. 72–73.

⁸ C. TURCU, *op. cit.*, p. 460–461.

⁹ S. ZOTTA, *Mănăstirea Golia*, în B.C.M.I., an XVII, fasc. 41, p. 112.

¹⁰ S. ZOTTA, *op. cit.*, p. 108. Se menționează în întărirea

lui Ieremia Movilă că biserica a fost « din nou zidită ». În 1615, ea apare în documente ca « mănăstire ». *Ibidem*, p. 109.

¹¹ S. ZOTTA, *op. cit.*, p. 122.

¹² C. TURCU, *op. cit.*, p. 470.

¹³ O altă părere la S. ZOTTA, *op. cit.*, p. 112, care crede că zidul de incintă datează din vremea lui Duca Vodă, fiind ridicat o dată cu turnurile de colț. În acest caz, turnul-clopotniță ar fi fost inițial o clădire izolată, ceea ce ni se pare greu de acceptat datorită locului în care a fost plasat și pasajul cu poartă de la parterul său.

afla la începutul veacului al XVII-lea la marginea oraşului, se plasează cronologic între Galata şi Cetăţuia, făcând parte din centura de mănăstiri întărite ce au supliniit, începînd cu a doua jumătate a secolului al XVI-lea, lipsa de fortificaţii continue a noului oraş de scaun¹⁴. Ar fi o explicaţie în plus pentru interesul arătat de Ieremia Movilă acestui monument. Turnurile de la colţuri, de plan rotund şi disproporţionat de scunde în raport cu turnul-clopotniţă şi cu înălţimea zidului, rămîn a fi interpretate drept adăogire din vremea lui Duca Vodă, aşa cum arată şi pisanile lor.

A doua problemă pe care vrem să o luăm în discuţie priveşte posibilitatea păstrării în monumentul actual a unor porţiuni din zidurile ctitoriei logofătului Ioan Golia. S-au adus pentru acestea mai multe argumente dintre care unele privesc planul monumentului, iar altele conservarea pînă astăzi a unor fragmente de pictură din veacul al XVI-lea¹⁵.

Înainte de a discuta în detaliu aceste argumente, socotim util să atragem atenţia că o asemenea soluţie, deşi folosită în alte locuri, este în contradicţie cu ambiţiile şi mijloacele materiale cheltuite de Vasile Lupu pentru înălţarea monumentelor ce trebuiau să dea strălucire domniei sale, monumente printre care Golia, alături de Trei Ierarhi, se află la loc de frunte. În al doilea rînd, dacă refacerea unei biserici prin adăogirea sau modificarea uneia sau mai multor încăperi sau prin creşterea ei în înălţime este, practic vorbind, posibilă, folosirea în cadrul Goliei a unor ziduri dintr-o biserică mult mai mică atît ca lungime cît şi ca lăţime¹⁶ ni se pare imposibilă. Mai precis vorbind, din transformarea uneia sau mai multor încăperi ale ctitoriei lui Ioan Golia nu putea rezulta vreunul din elementele ce compun azi planul Goliei, după cum temeliile eventual refolosite ale monumentului din secolul al XVI-lea nu puteau în nici un caz susţine zidurile masive ale bisericii actuale.

Luînd totuşi în discuţie argumentele invocate, menţionăm că cele ce se leagă de planul bisericii interpretează uşoara curbură a pereţilor spaţiului dintre pronaos şi naos ca indiciu că aici se afla altarul ctitoriei din secolul al XVI-lea¹⁷. Este adevărat că soluţia adoptată de meşteri este oarecum neobişnuită şi că în exterior, în dreptul naosului, uşoara lărgire a monumentului şi îngroşarea pereţilor laterali se face în unghi drept. Dar acest detaliu nu pledează pentru refolosirea în acest loc a unor ziduri vechi, deoarece curbura pereţilor este spre

exterior şi nu spre interior cum trebuia să fie în cazul absidei altarului, iar dacă în acest loc au fost absidele laterale ale monumentului vechi, atunci dimensiunile lui au fost mai mari decît cele ale ctitoriei lui Vasile Lupu, ceea ce este exclus. Asupra acestui spaţiu cu pereţii uşor curbaţi vom reveni de altfel mai jos.

Argumentele legate de fragmentele vechi de pictură conservate pe pereţii Goliei au o greutate diferită după locul în care se găsesc. Cele două frize de apostoli şi profeţi din registrul inferior al pereţilor de nord şi sud din pronaos, reprezentînd cele mai valoroase porţiuni din pictura actualmente vizibilă, sînt fără îndoială vechi, dar nu pot fi din secolul al XVI-lea, aşa cum au fost datate pe criterii iconografice sau cum rezultă din argumentarea refolosirii pereţilor vechi. Nu vom stărui asupra criteriilor stilistice, deşi ni se pare că şi sub acest aspect, epoca în care au fost executate este aceea a lui Vasile Lupu. Dar admiţînd datarea lor în secolul al XVI-lea şi prezenţa lor în biserica lui Ioan Golia, al cărei altar s-ar fi aflat în actualul loc de racordare dintre pronaos şi naos şi ai cărei pereţi se ridicau pînă la înălţimea ferestrelor actuale¹⁸, ar însemna că decorul pictat al primei ctitorii se compunea din cel mult două frize şi că friza inferioară se continua din pronaos în naos ceea ce este imposibil, atît ca program iconografic cît şi ca raport dintre mărimea scenelor şi înălţimea monumentului. Totodată, biserica lui Ioan Golia ar fi trebuit să fie, cel puţin în dreptul naosului ei, la fel de largă cu monumentul actual. Este evident că cele două frize de personaje corespund ca iconografie şi proporţii picturii realizate de meşterii lui Vasile Lupu în pronaos. În fond, argumentul principal adus împotriva acestui ultim punct de vedere este acoperirea ultimului personaj din cele două frize de stîlpii unui arc de susţinere a bolţii¹⁹, stîlpi pe care se găseşte pictura din secolul al XIX-lea şi chiar personaje adăugate în acest secol tabloului votiv — egumenii Gherasim şi Grigore Irinopoleos —, dar aceasta nu pledează pentru datarea unei părţi a pronaosului în secolul al XVI-lea ci dovedeşte doar că stîlpii a fost construit ulterior, în veacurile XVIII-XIX.

Lucrările de restaurare au scos la iveală în tindă, la stînga uşii spre pronaos, un alt fragment de pictură veche ce ridică o problemă mai delicată. Este vorba de un sf. Dimitrie călare, repictat culoare peste culoare în secolul al XIX-lea şi din care acuma, după îndepărtarea stratului nou de pictură, se văd cîteva porţiuni purtînd grafite. Alături de însem-

¹⁴ C. TURCU, *op. cit.*, p. 460.

¹⁵ I. D. ŞTEFĂNESCU, *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie, depuis les origines jusqu'au XIX^e siècle*, Paris, 1928, p. 171, care datează din punct de vedere iconografic în secolul al XVI-lea fragmentele de pictură apărute după îndepărtarea stratului de pictură din secolul al XIX-lea. Mai explicit, C. TURCU, *op. cit.*, p. 465, socoteşte că este vorba de fragmente executate în vremea primului ctitor. Dat fiind faptul că pictura din secolul al XIX-lea este aşternută direct peste fragmente, ar rezulta nu numai folosirea de către meşterii lui Vasile Lupu a unor ziduri mai vechi,

dar chiar integrarea unor fragmente de pictură de pe aceste ziduri în decorul realizat de zugravii celui de al doilea ctitor.

¹⁶ Este sugestiv termenul de «biserice de piatră» folosit de Miron Costin pentru ctitoria lui Ioan Golia care, în vremea înălţării bisericii sale, nu se ridicase încă printre marii dregători ai ţării. Cf. MIRON COSTIN, *Opere*, ed. P. P. Panaitescu, Bucureşti, 1958, p. 119.

¹⁷ C. TURCU, *op. cit.*, p. 466.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*, p. 465.

nări de la începutul veacului al XVIII-lea a apărut aici semnătura unui « Symun Ba . . . ANO 1594 »²⁰ (fig. 1). Cu toate că cifra sutelor nu este foarte clar trasată, cifra 5 putînd fi eventual citită și ca 6 (1694 !?), argumentul ar avea destulă greutate

— La fel ca în pronaos, stratul de pictură din secolul al XIX-lea este așezat direct peste cel care poartă grafite, iar presupusul grafit din 1594 se află alături de altul din 1705. Ar trebui deci să admitem că în vremea lui Vasile Lupu această porțiune

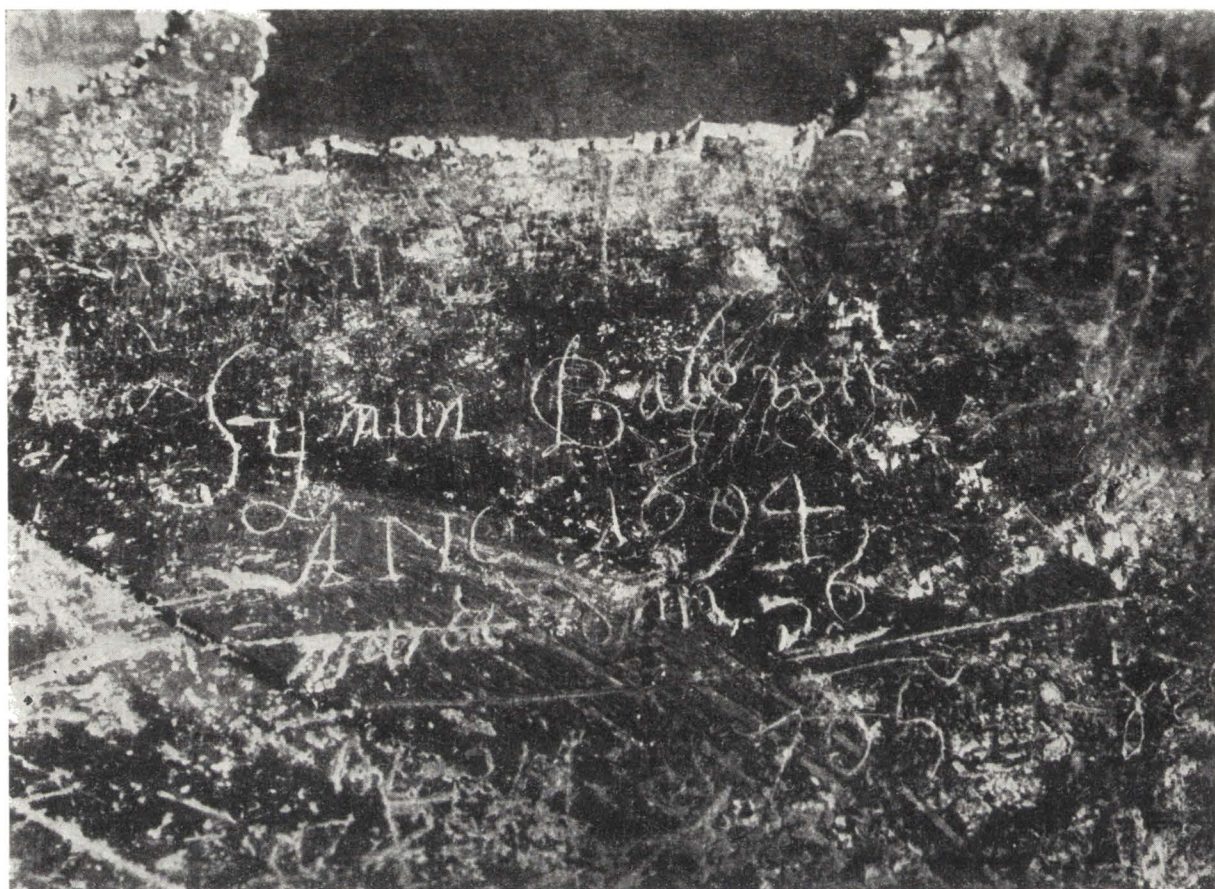


Fig. 1 — Grafite pe stratul vechi de pictură din pridvor.

dacă lui nu i s-ar opune cîteva considerente de ordin logic imposibil de rezolvat în cazul în care porțiunea respectivă de zid este anterioară anului 1594:

— Înălțimea frizei din care făcea parte scena corespunde, ca și în cazul frizelor din pronaos, proporțiilor actuale ale monumentului, iar nu unei modeste ctitorii boierești.

— Subiectul scenei este în concordanță cu locul unde se găsește, adică cu tinda bisericii lui Vasile Lupu. Pentru ca ea să fie mai veche, ar trebui să admitem că tinda ctitoriei lui Ioan Golia se afla în același loc și — ceea ce este mai greu — avea aceleași dimensiuni cu tinda actuală.

— Scena este precis limitată în partea ei dreaptă de chenarul din piatră al ușii spre pronaos, ceea ce exclude posibilitatea refolosirii arbitrare a unui zid vechi. Mai degrabă am putea admite că acest fragment de pictură a fost realizat abia în 1660, după ce meșterii lui Ștefăniță Lupu au așezat chenarul de piatră cu pisania.

nu a mai fost pictată și că zugravii acestui domn au adoptat restul picturii unor scene păstrate din monumentul vechi, soluție cu totul inacceptabilă după cum am arătat.

Din toate aceste motive, socotim că grafitul amintit trebuie citit corect 1694, iar dacă cifra sutelor este totuși un 5, atunci nu poate fi vorba decît de o greșeală a autorului său.

Observațiile următoare pe care vrem să le facem privesc planul monumentului, mai precis numărul încăperilor din care se compune acest plan. S-a vorbit pînă acum de către toți cercetătorii de tinda, pronaosul, naosul și altarul Goliei, dar nu s-a amintit niciodată despre existența la Golia a unei a cincea încăperi, aflată între pronaos și naos, pe locul unde la bisericile mai vechi se află gropnița. Această «gropniță» a Goliei ține de la arcada pe stîlpi a pronaosului și pînă la cei doi stîlpi laterali ce marchează începutul naosului, avînd o lungime de 4 m și pereții ușor arcuiți spre exterior.

²⁰ Grafitul a fost descoperit și publicat de C. TURCU, *op. cit.*, p. 465.

Este adevărat că aici nu se găsesc morminte și probabil nu au existat niciodată, de vreme ce mormintele cele mai vechi și chiar mormintele primilor ctitori, reînnumați de Vasile Lupu²¹, se găsesc în pronaos. Cu toate acestea, sublinierea pe care o facem în sensul că Golia posedă de fapt o gropniță, fie și într-o formă degenerată, nu are caracter formal, deoarece ea explică anumite particularități ale monumentului și evidențiază caracterul său moldovenesc.

Spațiul aflat între pronaos și naos este boltit distinct, cu două mici calote sferice sprijinite pe un arc median, fiind marcat și în exterior prin cele două turla scunde dintre turla de pe pronaos și cea de pe naos.

Mai importantă ni se pare recenta descoperire în grosimea peretelui de nord a bisericii, în dreptul încăperii despre care este vorba, a unui lăcaș circular ce duce pînă sub acoperiș și în care meșterii au apucat să așeze primele trepte ale unei scări elicoidale, fără să o mai termine. Acest detaliu amintește scările din gropnițele bisericilor moldovenesti mai vechi, legate acolo de prezența unei tainițe deasupra camerei mormintelor. Dar la Golia nu există și credem că nu a existat niciodată o asemenea tainiță, de vreme ce scara nu a mai fost terminată, iar în zidăria lăcașului ei nu se văd urmele unei eventuale demontări ulterioare a treptelor.

Se pare deci că pe parcursul înălțării monumentului, în vremea lui Vasile Lupu, a avut loc o modificare a planurilor adoptate inițial, și că acest detaliu, și nu numai el, oglindește dificultățile de colaborare dintre două grupuri de meșteri provenind din medii diferite. Tot în acest sens trebuie explicată prezența pereților cu curbura din «gropniță». Unor meșteri autohtoni se datorește planul monumentului ce trebuia, după tradiție, să cuprindă o tainiță deasupra unei gropnițe moldovenesti. Prezența meșterilor străini pe șantierul de la Golia, veniți poate după începerea lucrărilor, prezență ce explică ordonanța clasică a fațadelor și, în legătură cu ea, monumentalitatea și unitatea spațiilor interioare, a dus la modificarea planului adoptat inițial.

Ultima dintre problemele în legătură cu care vrem să facem aici anumite observații privește mult discutatul cafas al Goliei. Cercetătorii care s-au ocupat de acest monument au văzut în cafasul Goliei, pe bună dreptate, o adăugire tirzie, argumentînd aceasta cu modul stîngaci în care e racordată caja scării ce taie fereastra și cu felul în care bolta, prea joasă și greoaie, retează partea superioară a chenarului ușii spre pronaos²². Adăugăm acestor argumente faptul că, în forma actuală, ferestrele dinspre apus ale bisericii se află în întregime în cafas lăsînd tinda fără lumină și că fragmentele de pictură veche păstrate pe peretele de răsărit al cafasului, deasupra arcadei spre pronaos, fac parte

dintr-o scenă a *Judecății de apoi*, sugerînd că la Golia, ca și la alte monumente moldovenesti, a existat o tindă înaltă decorată pe peretele ei dinspre pronaos cu această scenă.

Alt argument pentru adăogirea ulterioară a cafasului îl constituie chiar arcul de zidărie înălțat, după cum am arătat mai sus, în secolul al XVIII-lea sau al XIX-lea în partea de vest a pronaosului și care acoperă parțial pictura din vremea lui Vasile Lupu. Acest arc sprijină bolta bisericii și pare a compensa slăbirea elementelor de susținere după deschiderea arcadei dintre cafas și pronaos. Nu neglîm totuși posibilitatea ca arcul să nu fie în legătură cu cafasul, ci să fie un sprijin suplimentar a cărui necesitate a apărut după unul din cutremurele ulterioare secolului al XVII-lea.

Dar problema cafasului de la Golia se complică datorită unui pasaj din amănunțita descriere a bisericii, făcută de Paul de Alep la mijlocul secolului al XVII-lea. Traducerea pe care sîntem nevoiți să o folosim nu este îndeajuns de clară, dar textul se referă totuși la «partea rezervată femeilor... deasupra boltei sus-zisului peristil (care peristil? tinda? — n.n.), avînd o scară din exterior foarte elegantă și bine luminată prin mai multe ferestre cu ochiuri rotunde», iar mai departe «se urcă pe trepte în spirală pentru a se ajunge într-o a patra cupolă, deasupra locului unde stau femeile»²³. Este evident că textul se referă la cafas, iar a patra cupolă, în ordinea în care le descrie Paul de Alep, este tocmai turla de deasupra cafasului²⁴.

Sîntem prin urmare nevoiți să acceptăm existența unui cafas deasupra tindei încă din vremea lui Vasile Lupu, dar aspectul său inițial rămîne de stabilit, deoarece cafasul actual — și ne gîndim la nivelul planșeului său, la arcada spre pronaos, la forma și locul scării sale — se datorește cu siguranță refacerilor din secolul al XVIII-lea sau al XIX-lea. Scara cafasului, deși «din exterior» pentru cel ce o descrie stînd în naos sau pronaos, este departe de a fi «foarte elegantă și bine luminată».

În legătură cu scara cafasului, adăugăm că cele două chenare scunde ale ușilor ei, cu decor în baghetă încrucișate, sînt de altă factură decît sculptura în piatră a bisericii, fiind mai vechi și mai modeste. Ele provin de la un alt monument, poate chiar de la ctitoria lui Ioan Golia, dar nu știm dacă refolosirea lor în biserica nouă s-a produs pe vremea lui Vasile Lupu sau mai rîrziu.

La închiderea acestor rînduri nădăduim să fi contribuit la o mai bună cunoaștere a mănăstirii Goliei, avînd totodată convingerea că numai continuarea cercetărilor în arhive și pe monument, atît asupra picturilor cît și prin săpături arheologice, va putea da răspunsuri definitive întrebărilor ce ne-au preocupat.

RADU POPA

²¹ În acest sens credem că trebuie interpretată inscripția de pe icoana de deasupra mormintului Sultanei Racoviță. Mormîntul este din 1753, iar icoana datează prin toate elementele ei din aceeași vreme. Ar însemna că sarcofagul Sultanei Racoviță a fost așezat deasupra mormintelor ctitorilor

din familia Golia.

²² G. BALȘ, *op. cit.*, p. 169.

²³ PAUL DE ALEP, *Voyage du Patriarche Macarie d'Antioche*, trad. de Basile Radu, Paris, 1930, p. 170.

²⁴ Vezi și D. CONSTANTINESCU, *op. cit.*, p. 12 și urm.

(1837—1897)

Theodor Manciu Buiuciu s-a născut în Iași, la 9 mai 1837, într-o familie de origine armeană. Bunicul său, Hagi Manciu, și mai ales tatăl său, Iacob Buiuciu, au luptat pentru emanciparea armenilor din Moldova, cel din urmă obținând, cu sprijinul lui Gheorghe Asachi, aprobarea domnitorului Mihail Sturdza pentru crearea școlilor naționale armenice¹. Potrivit ideilor sale avansate, Iacob Buiuciu s-a preocupat intens de formația intelectuală a copiilor săi. Cei patru băieți au fost înscriși la colegiul armean Moorat din Paris², se pare în jurul anului 1847³. Director era Sarkis Théodore. Unul dintre profesori, Gabriel Aivazovski, fratele pictorului⁴, a înlesnit probabil venirea copiilor la Paris, înscrierea și supravegherea lor în colegiu. În educația celor patru frați un loc important îl ocupau artele: Ioan cânta la vioară, Grigore la vioară și pian, iar Artaxerxes a studiat pianul și compoziția; probabil că și în educația lui Theodor a fost inclusă muzica, dar îndeosebi l-au atras artele plastice.

Mențiunile: « Absolvent al școalei de Belle Arte din Paris », din anuarul școlii comerciale din Iași⁵ și « Fost elev al școalei de Belle arte din Paris », din catalogul artiștilor în viață din 1894⁶, ar dovedi frecventarea acestei școli. Nu va căpăta însă o diplomă, fapt menționat de Gheorghe Panaiteanu în câteva scrisori adresate Ministerului Cultelor și Instrucțiunii Publice⁷.

Michele Fanoli, pictor, litograf și gravor italian, este singurul său profesor cunoscut. Fanoli se afla în Paris din 1844, unde studia litografia. Buiuciu va primi două litografii din partea profesorului său: *Les Willis*, cu dedicația « A mon élève T. Bouyoukly, M. Fanoli, Paris, 1860 »⁸ și *Les fleurs du champs*, a cărei dedicație, « Souvenir affectueux

de Michèle Fanoli »⁹, mărturisește relațiile lor de prietenie. Va fi îndrumat de artistul italian până în 1860, când acesta va fi chemat la Milano pentru a funda acolo o școală de litografie. Nu s-a putut preciza însă cât timp i-a fost profesor. Influența exercitată de Fanoli asupra lui Buiuciu se resimte, într-o oarecare măsură, în modul convențional de exprimare, dar nu și în alegerea subiectelor.

În perioada studiilor la Paris, Buiuciu execută copii, atât în desen cât și în pictură, fiind vădit atras de peisaj, mai ales de cel olandez. Astfel, un desen în cărbune, înfățișând o cascadă, poartă mențiunea: « Paysage d'après Everdingen ». Dintre pictorii cu acest nume, Allart van Everdingen¹⁰ pare să fie cel după care a copiat Theodor Buiuciu, desenul său prezentând afinități cu opera peisagistului olandez. Presupunerea se bazează și pe faptul că Buiuciu a pictat un *Peisaj norvegian*¹¹ — evident copie, ținând seama atât de alegerea subiectului cât și de modul de tratare —, subiect pe care Allart van Everdingen l-a tratat în aproximativ 25 de lucrări¹².

Peisajul expus în Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România¹³ poartă, pe o fotografie aflată în familie, titlul *Note sub copaci* și e considerat copie după « Vanderbuch ». Aceeași afirmație se găsește și în testamentul lui Grigore Buiuciu¹⁴, fratele lui Theodor. Ar putea fi o proastă înțelegere a numelui pictorilor olandezi Vanderburch, unul dintre ei fiind poate autorul originalului.

Artele plastice se pare că au constituit unica preocupare a lui Buiuciu, iar apariția sa în viața culturală a Iașului se va produce în 1874. În acest an, un atelier de pictură ia ființă în cadrul societății « Junimea ». Membrii săi erau: Nicu Gane, Petru Verussi, Theodor Buiuciu¹⁵, Vasile Pogor, Dimi-

¹ THEODOR CORNEL, *Figuri contemporane din România* (Dicționar biografic), București, 1909, p. 473—480.

² Cf. TH. CORNEL, *op. cit.*, p. 481.

³ Informații comunicate de familia artistului.

⁴ În familie se află un desen de Ivan Constantinovici Aivazovski, datat 1857, primit în dar de soții Iacob și Maria Buiuciu. De asemenea se află portretele litografiate ale lui Sarkis Théodore și Gabriel Aivazovski, tipărite la « Impri-merie Lemercier » din Paris.

⁵ VASILE I. RADU, *Anuarul școalei comerciale din Iași* (cu începere de la 1 octombrie 1880, data înființării ei și până la 1 septembrie 1894, data transformării ei), Iași, 1894, p. 8.

⁶ Palatul Ateneului Român, *Expozițiunea artiștilor în viață*, Catalogu 1894, București, p. 7.

⁷ « Dl. Th. Buiuciu fără titluri (...) diletant în peisaje » (Arhivele Statului Iași, dos. 1/1880, f. 55 și 62) și « diletant, fără titluri academice » (Arhivele Statului Iași, dos. 1/1881, f. 81).

⁸ Exemplar aflat în familia artistului.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ 1621—1675. Pictor peisagist și gravor (cf. THIEME ULRICH und FELIX BECKER, *Allgemeines Lexikon der bil-*

denden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Leipzig, vol. XI, p. 106.

¹¹ Fotografia tabloului este cuprinsă în albumul *Din operele pictorului Teodor Buiuciu aflate în posesiunea D-lui Gr. M. Buiuciu*, (Oferit Academiei Române de G. M. Buiuciu — 12 septembrie 1912), Cabinetul de Stampe al Bibl. Acad. Republicii Socialiste România, inv. 79058.

¹² Cf. MAGNUS SYNNESEDT, *Allart van Everdingen et ses paysages norvégiens*, în *Gazette des Beaux Arts*, XXVIII—3^e période, 1902, vol. II, septembrie, p. 262—264.

¹³ Semnat și datat: « Th. Bouyoukly, 1872 ». După întoarcerea în țară va folosi ortografia română: Buiuciu.

¹⁴ Grigore M. Buiuciu (1840—1912) (Testament. Biografie. Familia Buiuciu. Armenii și românii: o paralelă istorică de N. Iorga. Catalogul bibliotecii armenesti), București, Institutul de arte grafice Carol Göbl, 1914, p. 4.

¹⁵ Buiuciu va intra în « Junimea » tocmai peste doi ani (cf. SEVER ZOTTA, *La Centenarul lui Vasile Alecsandri*, Iași, 1921, anexa 42 (Albumul Societății Junimea), p. 89—91). El va veni « ca amator, din vreme în vreme, la Junimea, din anul 1876 ». (Cf. I. N. (IACOB NEGRUZZI), *Dicționarul Junimei*, în *Convorbiri literare*, 56 (1924), mai, p. 387). A fost director al Tipografiei Naționale din Iași unde se tipă-

trie Gherghel și colonelul Gheorghe Boteanu. Gane descrie atmosfera atelierului: « Verussi dădea negreșit tonul între noi, deoarece era pictor de profesiune; dar cel mai guraliv și mai cu pretenții era Pogor. Noi cealalți patru, nefiind tocmai încreză-

decît în urma impulsului ce i-am dat noi, prin înființarea atelierului din strada Săulescu »¹⁷. În atelier se desenau și pictau « capete și vederi, unele copiate altele după natură »¹⁸. Peisajele « luau forma unui răsărit de soare » sau al « unui colț de pădure »¹⁹.



Fig. 1. — « Paysage d'après Everdingen » (col. familiei).

tori în talentele noastre, lucram cu sfială »¹⁶. Deci, în acest grup, Buiuciu era trecut în rîndul pictorilor amatori. După afirmațiile lui Gane el ar fi neglijat o vreme pictura: « dar el, după un lung, foarte lung period de întrerupere n-a reînceput a lucra

rea revista *Convorbiri literare* (cf. I. E. TOROȚIU, *Studii și documente literare*, v. II, p. 381 și IACOB NEGRUZZI, *op. cit.*, p. 387). Doi frați ai pictorului se numărau printre muzicienii amatori ai « Junimii: « Nicu Burgheli și Artaxerxes Buiuciu pianiști, Theodor Burada și Grigore Buiuciu violoniști și Titu Maiorescu violoncelist » (N. GANE, *Păcate mărturisite*,

Atelierul se destramă prin plecarea treptată a membrilor săi, desființîndu-se după încheierea războiului pentru independență. Numai Buiuciu și Gane vor continua « încă un șir de ani a măzgăli pînza, fiecare pe la casele »²⁰ lor. Atelierul din str.

cap. Din *Junimea* (*Muzică. Pictură*), p. 80).

¹⁶ N. GANE, *op. cit.*, p. 95.

¹⁷ N. GANE, *op. cit.*, p. 101.

¹⁸ N. GANE, *op. cit.*, p. 104.

¹⁹ N. GANE, *op. cit.*, p. 94.

²⁰ N. GANE, *op. cit.*, p. 111.

Săulescu a fințat la începutul unui deceniu de înflorire culturală. Activitatea lui Theodor Buiuciu, direct sau indirect, va fi legată de acum înainte de câteva mari personalități care frecventau societatea: Alecsandri, Creangă, Xenopol, Conta.

(...) și de ce înainta în vârstă, de ce parcă valul tristeții îl acoperea mai mult, îl înstrăina de lume »²¹.

Reputația sa de pictor peisagist va căpăta răsunet în conștiința publicului amator de artă. Cronicle și catalogul Expoziției artiștilor în viață din 1881



Fig. 2. — Malul Prutului (Muzeul Simu).

Interesul lui Buiuciu pentru pictură se va manifesta permanent de acum înainte. Peisajul îl va preocupa în exclusivitate. Din lucrările sale se pot desprinde câteva trăsături caracteristice operei în ansamblul ei: pictorul este preocupat de a reprezenta în mase compacte structura formelor din natură. Coloritul este sobru, laconic, mergând până la monocromie și dând naștere unui sentiment de apăsare și tristețe. Înclinarea lui Buiuciu către acest gen e datorită în parte și temperamentului său pe care Gane îl descrie astfel: « dînsul avea un fond de melancolie care-i dădea un aer de mizantrop

sînt dovada primei expoziții cunoscute a pictorului. Pînă în acest an, contactul său cu publicul s-a rezumat probabil la expunerea tablourilor în vitrinele unor magazine din Iași, după obiceiul vremii. Salonul din 1881, din al cărui juriu făcea parte și Titu Maiorescu, i-a primit cinci lucrări²². Printre expozanți se aflau Aman, Grigorescu, Andreescu. Pictorul ieșean este menționat în trei cronici de expoziție²³.

Tot în această perioadă, Buiuciu este numit profesor de peisaj la școala de arte frumoase din Iași. Înființarea noii catedre fusese preconizată în

²¹ N. GANE, *op. cit.*, p. 101–102.

²² *Pădurea în septembrie, O luncă pe malul Prutului, Stînci la malul mării, Interiorul unei găinării după Philibert Léon Couturier* (în prezent expus în Muzeul de artă din Iași) și desenul în cărbune *Un colț de grădină*, după François Fortuné Ferocio. (Cf. *Explicațiunea operilor de pictură*,

sculptură, arhitectură a artiștilor în viață (Expozițiunea din 1881, București), p. 8.

²³ FLORIN, *Expoziția de Bele-Arte a Artiștilor în viață, în Războiul, 1881, iunie 11; Expozițiunea artistică, în Curierul, 1881, mai 27; St. Sgandarici, Nouvelles diverses, în l'Indépendance Roumaine, 1881, aprilie 1/13.*

proiectul²⁴ elaborat de Vasile Conta, care urma să fie pus în vigoare în anul școlar 1880–1881. Potrivit proiectului, predarea peisajului trebuia să constituie un curs de sine stătător. Acest studiu ființa de altfel în școală din 1861, dar asimilat unei alte catedre. În septembrie 1880 muri Gheorghe Șiller,

Buiucliu, Panaiteanu-Bardasare avea o formație corespunzătoare pentru a fi profesor²⁵.

În 1883 Buiucliu pictează tabloul în jurul căruia se va produce o adevărată vîlvă: *Lunca din Mircești*. Unanima apreciere de care se bucura opera lui Vasile Alecsandri va contribui ca acest tablou să



Fig. 3. — *Lunca din Mircești* — variantă (col. familiei).

« al doilea profesor de figuri și restaurator ». La 29 octombrie 1880, Buiucliu a ocupat catedra vacantă, transformată în catedră de peisaj, probabil cu spijinul ministrului junimist. A predat exclusiv « desenul de peisaje după diverse originale impri-mate ». Gheorghe Panaiteanu, pe drept cuvînt, nu acceptă însă reducerea cursurilor diviziunii pregătitoare de desen la noțiuni de peisaj. La 1 decembrie 1881, în urma unui concurs, Theodor Buiucliu va fi înlocuit de Emanoil Panaiteanu-Bardasare, numit profesor « de figuri și peisaje în desen și pictură ». Pictor mai complet, mai înzestrat decît

fie primit de public cu entuziasm. În martie 1883 au loc dezbaterile ședințelor Consiliului comunal din Iași²⁶. Printre membrii prezenți se află Grigore Buiucliu, A. D. Xenopol, Petru Verussi. Cu ocazia discuțiilor referitoare la sprijinirea artelor frumoase, Verussi propune cumpărarea tabloului *Lunca din Mircești*²⁷ pentru împodobirea sălii Consiliului comunal. Propunerea sa este votată în ziua de 19 martie.

Peisajul *Lunca din Mircești* va continua să intereseze. Pentru a fi pe placul amatorilor, Buiucliu își va copia propriul tablou²⁸. În același an Buiucliu

²⁴ *Proiect de lege asupra instrucțiunii publice și private. Cap. IV, Despre școalele de gradul al treilea (Secțiunea IV-2. Școalele de arte frumoase plastice)*, în V. Conta, *Discursuri parlamentare (Proiect de lege. Articole de ziare, etc.)* (1878–1881). Cu o prefață de B. C. Livianu, Iași, 1899, p. 190, art. 197. (Proiectul nu a fost acceptat).

²⁵ Documentele Ministerului Cultelor și Instrucțiunii Publice de la Arhivele Statului din Iași, conținînd informații privitoare la Theodor Buiucliu, sînt cuprinse în dosarele: 2/1880, 3/1880, 1/1881, 2/1881. Citatele sînt extrase din

dosarele: 1/1881, f. 26 și 119 și din 3/1880, f. 23–24.

²⁶ Cf. *Desbaterile Ședințelor Consiliului Comunal din Iași*, în *Suplement la «Gazeta de Iasi»*, 1883, iunie 1, p. 1–8.

²⁷ Tabloul a ars datorită unei neglijențe, se pare, înainte de 1914 (conform știrii comunicate de familie). Fotografia tabloului este cuprinsă, sub nr. de inv. 79 069, în albumul citat, la Cabinetul de stampe al Bibliotecii Academiei Republicii Socialiste România.

²⁸ *Lunca din Mircești*, în *Curierul*, 1883, iunie 26.

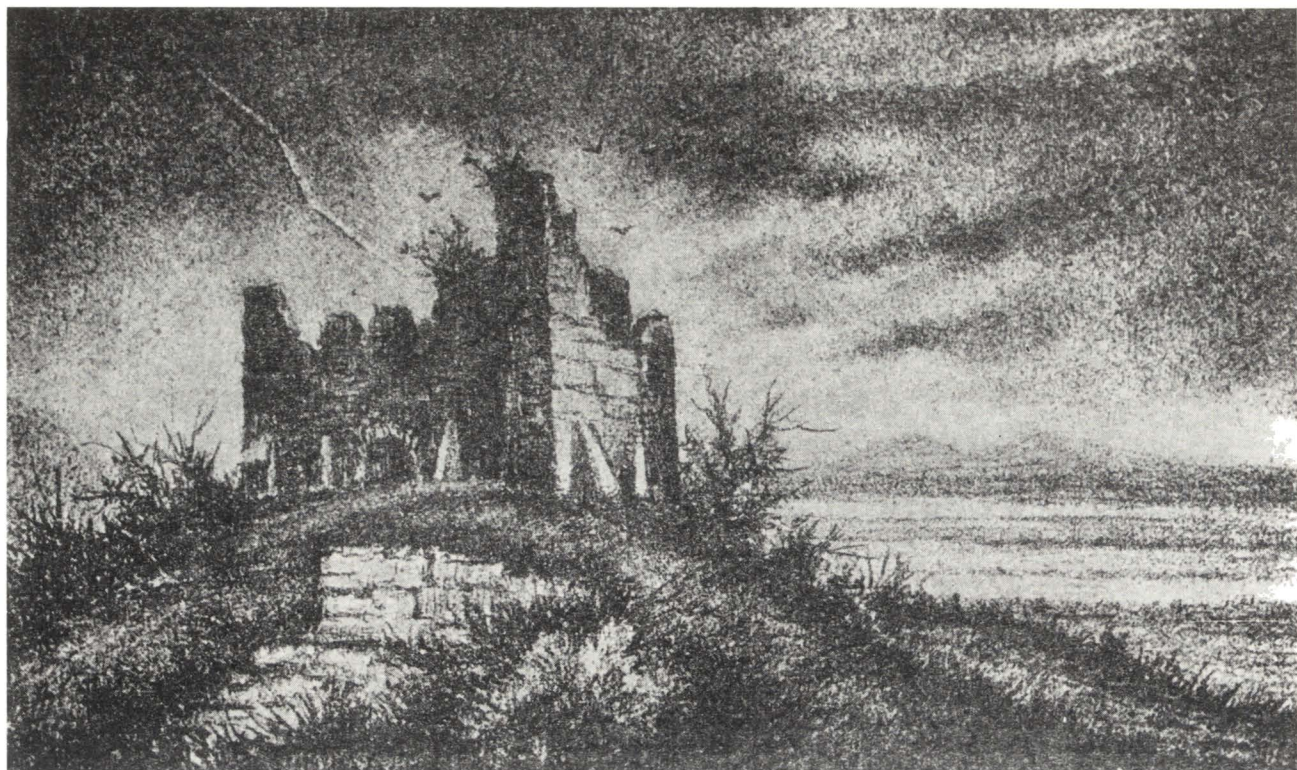


Fig. 4. — « Vestita Cetate a Neamțului, îngărdită cu pustiu, acoperită cu fulgere » (ilustrație la Creangă).

participă cu trei lucrări la Expoziția artiștilor în viață: *Lunca din Mircești*, *Primăvara* și *O cascadă*.

Peisagistul moldovean va picta variante ale luncii lui Alecsandri. În 1892, un anume Dimitrie Bodescu va menționa o nouă *Luncă din Mircești*, expusă în vitrina librăriei Graeve²⁹. În 1893, o pictură cu același titlu va fi expusă la Cercul artistic. După afirmațiile lui Theodor Cornel, Buiuciu ar fi pictat « peste 20 de tablouri, mai mari și mai mici, reprezentând lunca lui Vasile Alecsandri »³⁰.

În 1884, Buiuciu intră din nou în învățământ, de data aceasta ca profesor suplinitor la catedra de desen și caligrafie de la școala comercială din Iași³¹. În 1885 este numit, prin concurs, profesor cu titlu provizoriu³². Un alt eveniment însemnat din activitatea lui Buiuciu se va produce în 1892, când vor apărea ilustrațiile sale la *Amintiri din copilărie* de Ion Creangă. După cum arată A. D. Xenopol în prefață³³, inițiatorul primei ediții postume a fost fiul scriitorului. Un comitet, format din A. D.

Xenopol, Grigore Alexandrescu și Eduard Gruber, s-a ocupat de îngrijirea ediției. « Comitetul, vrînd să încunjure ediția operilor lui Creangă cu mai mult farmec artistic, se gîndi să adauge atît la povești cit și la amintiri un șir de ilustrații, cari înseamnă tot de la artiștii din țara noastră, ceea ce ierea și neapărat, căci acei străini nu ar fi știut să îmbrace închipuirea atît de verde poporană a lui Creangă cu icoane corespunzătoare »³⁴. Xenopol încredință ilustrarea « Dlui Theodor Buiuciu din Iași, cunoscutul pictor de cîmpenii »³⁵. Planul nu s-a realizat decît în parte. Însuși Xenopol scrie că pentru primul volum « nu fu cu puțință a se îndeplini gîndu », dar « al doilea volum care va conținea minunatele lui Amintiri din copilărie, Anecdote, Gîndiri, Poezii și cîteva Fragmente din bucăți pe cari nu apucă să le isprăvească, va fi împodobit și cu cîmpeniile, în număr de șapte, ale Dlui Buiuciu »³⁶.

Al doilea volum al scrierilor lui Creangă a apărut în editura librăriei Șaraga. Ilustrațiile³⁷ sînt « exe-

²⁹ DIM. BODESCU, *Lunca din Mircești*, în *Globul*, 1892, februarie 20.

³⁰ THEODOR CORNEL, *op. cit.*, p. 484.

³¹ *Cronica locală*, în *Curierul*, 1884, octombrie 10/22.

³² *Cronica locală*, în *Curierul*, 1885, septembrie 6/18. Cu ocazia reorganizării școlii, în 1894, Buiuciu va trece la școala comercială de gradul al doilea. Va ocupa această catedră pînă la sfîrșitul vieții (Cf. *Necrolog*, în *Ecoul Moldovei*, septembrie 18, 1897).

³³ ION CREANGĂ, *Scrieri*, vol. 1, Iași, Editura Goldner, 1890. Prefața de A. D. XENOPOL.

³⁴ A. D. XENOPOL, *Prefață la ION CREANGĂ*, *op. cit.*, p. III

³⁵ *Ibidem*. p. IV.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Alegerea lui Buiuciu s-a oprit asupra următoarelor subiecte: *Satul Humulești*, *Pe la Borca spre pîrîul Cîrjei și Cotîrğaș*, pînă ce am ajuns la Broșteni (titlul ilustrației extras din textul lui Ion Creangă, *Amintiri din copilărie și Anecdote*, Iassy, Editura Librăriei Școalelor Frații Șaraga, 1892, p. 25), *Casa din Humulești unde Creangă s-a născut*, *Și cum ajung în dreptul teiului, pun demîncarea jos în cărare* (din Ion Creangă, *op. cit.* p. 53), *Vestita Cetate a Neamțului*,

cutate în fototipie, în unul din cele mai renumite ateliere din Paris»³⁸. Peisajele, litografiate, nu reflectă spiritul cărții; ele repetă trăsăturile convenționale întâlnite în pictura lui Buiuciu; locurile înfățișate de el par încremenite, lipsite de viață.

Următoarea manifestare artistică a lui Buiuciu are loc cu ocazia Expoziției artiștilor în viață, din Palatul Ateneului Român, în 1894. Prezintă aici două tablouri: *O pădure pe malul Prutului și Intrarea în pădurea de la Pașcani*. Ultima sa lucrare cunoscută, *Peisajul din munții Neamțului*³⁹, va fi expusă în iunie 1897, în vitrina unui magazin⁴⁰. Tabloul, în ulei alb și negru, cu aspect monocrom, este executat într-o pastă densă. Printre aceste picturi puțin obișnuite, în alb și negru, se numără și două peisaje executate într-o tușă fluidă, cu aspect de laviu.

Cu patru ani în urmă, Theodor Buiuciu își reluase activitatea la Școala de Arte Frumoase din Iași. A ocupat postul de profesor suplinitor la catedra de peisaj, la 1 iulie 1893. O dată cu revenirea sa, catedra desființată cu 12 ani în urmă ia astfel din nou ființă. De astă dată, Buiuciu a predat

peisajul în desen și pictură, după gravuri și după natură.

Între 1893 și 1897 activitatea profesorală a lui Theodor Buiuciu nu va mai fi tulburată de nici un eveniment. O dată cu moartea pictorului, întâmplată la 12 septembrie 1897⁴¹, ca o urmare firească, se desființează catedra de peisaj. C. D. Stahi propune Ministerului înlocuirea acestei catedre cu una de sculptură, ținând seama de cerințele imediate ale școlii și recomandându-l ca profesor suplinitor pe Dimitrie Tronescu⁴².

Pictorul amator Theodor Buiuciu este puțin însemnat față de marii pictori ai vremii care au abordat genul peisajului: Grigorescu și Andreescu. Acțiunea sa artistică limitată s-a rezumat la preocuparea de a răspîndi gustul pentru peisaj, atît prin lucrările sale⁴³, cit și ca profesor. Dar, prin ilustrațiile la Ion Creangă, prin larga răspîndire a tablourilor *Lunca din Mircești*, Buiuciu își cîștigă un loc în cultura secolului trecut, fiind primul comentator plastic al literaturii noastre din epoca Junimii.

ELENA MATEESCU

DIN ISTORICUL PINACOTECII DIN IAȘI

(1860—1892)

Dezvoltarea economică, socială și politică după revoluția de la 1848, iar apoi înfăptuirea unirii și reformele democratice din timpul domniei lui Al. I. Cuza, au creat un climat prielnic înfloririi culturii și artei naționale.

Printre instituțiile culturale înființate acum se înscrie și Pinacoteca — Muzeul național de pictură din Moldova, cum s-a numit inițial — împreună cu « Școala frumoaselor arte din Iași », inaugurate

îngrădită cu pusti, acoperită cu fulgere (din Ion Creangă, *op. cit.*, p. 73. Această ilustrație este vădit inspirată din litografia cu același subiect, executată de Rey și Kauffmann, publicată în *Calendar pentru poporul românesc*, 1845, și reprodusă de REMUS NICULESCU în articolul *Gheorghe Asachi și începuturile litografiei în Moldova*, din *Studii și Cercetări de bibliologie*, I (1955), p. 94.), *Mai aruncărăm, nemernicii de noi, cîte o cătătură jalnică spre munții Neamțului* (din Ion Creangă, *op. cit.*, p. 125) și *Casa din Iași unde Creangă a murit*.

³⁸ Bibliografie, în *Era Nouă*, 1892, mai 24.

³⁹ În colecția familiei.

⁴⁰ D. B., *Un peisaj*, în *Era Nouă*, 1897, iunie 22.

⁴¹ Act de deces 812, vol. III/1897, Sfatul Popular Iași. Theodor Buiuciu este înmormîntat la cimitirul armenesc din Iași (cf. *Necrolog*, în *Noutatea*, 1897, septembrie 14).

⁴² Documentele Ministerului Cultelor și Instrucțiunii Publice de la Arhivele Statului din București, conținînd informații privitoare la Theodor Buiuciu, sînt cuprinse în dosarele: 292/1893, 457/1893, 205/1894, 334/1894, 409/1895, 419/1895, 193/1896, 305/1896, 155/1897, 152 b/1897.

⁴³ În prezent, tablourile lui Theodor Buiuciu sînt răs-pîndite la Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România,

la 26 octombrie 1860, o dată cu deschiderea festivă a Universității ieșene, în al cărei local erau adăpostite — în imobilul unde se află astăzi centrala Filialei Iași a Academiei Republicii Socialiste România.

Un rol important în înființarea și propășirea acestora a avut pictorul Gheorghe Panaiteanu-Bardasare, priceput și destoinic organizator și animator al vieții artistice din Iași și din întreaga Moldovă¹. Sînt cunoscute în general calitățile sale

Muzeul de Artă din Iași, Muzeul Simu și în colecția familiei. Repartizarea lor în aceste muzee datează din 1912, anul morții lui Grigore Buiuciu. Testamentul rămas de la fratele pictorului (Grigore M. Buiuciu (1840—1912), *op. cit.*, p. 4) prevede donarea mai multor lucrări: « *Peisajul norvegian* (O iarnă), *Găinăria după Couturier*, *Ruinele gotice*, *Spălătorese <și> Sous bois* (tablou mic) » Pinacotecii din Iași; « *Note sub copaci după Vanderbuch*, *O stîncă*, *Perspectivă prin o boltă <și> Copaci pe malul unui iaz* » Pinacotecii din București, iar « *Malul Prutului* (peisaj mare), *O alee de răchite <și> O adăpătoare* » au revenit « amicului (. . .) Anastase Simu ». În momentul de față nu se mai cunoaște locul de păstrare al următoarelor lucrări, citate în testamentul lui Grigore Buiuciu: *Peisaj norvegian*, *O stîncă*, *Perspectivă prin o boltă* și *O adăpătoare*. *O alee de răchite* se află în colecția familiei.

¹ « Colecțiunea Școalei s-a format din propria impulsie a Directorului, fără a i se da vreun ordin. Cursul ei gratuit de desen, conform instrucțiunilor actualului director, sub denumirea « Școala frumoaselor arte » a început în anul 1861, ianuarie 15, în unul din saloanele Pinacotecii ». Arh. St. Iași, Fond. 183, dos. 1/1864—1892, fila 132.

didactice ca prim director și profesor al Școlii de arte frumoase din Iași, meritele sale ca fondator al Pinacotecii ieșene și contribuția sa, mai modestă, ca pictor, gravor și fotograf².

Pentru a-i întregi și contura mai bine personalitatea, ne propunem să prezentăm, în cele ce urmează, unele aspecte, nerelevante încă suficient, ale activității sale ca director onorific al Muzeului național de pictură a Moldovei, timp de 32 de ani (1860–1892).

În această calitate, Gheorghe Panaiteanu-Bardasare a muncit cu perseverență și pasiune, năzuind – și reușind în mare măsură – să facă din Pinacoteca ieșeană o instituție de cultură activă și eficientă în formarea și dezvoltarea unei tradiții artistice la noi și în ridicarea prestigiului artei românești. Conștient de faptul că «artele fără încurajare nu se pot dezvolta și se pierd chiar în leagănul prunciei lor»³, a cerut insistent sprijinul celor care i-l puteau acorda și nu a dezarmat niciodată când s-a lovit de indiferența sau lipsa de bunăvoință a unor conducători obtuși, dezinteresați sau chiar dușmănoși; aceasta i s-a întâmplat nu rareori.

Obiectivele principale urmărite de Panaiteanu pentru dezvoltarea Pinacotecii au fost:

- mărirea patrimoniului muzeal prin donații și achiziții;
- editarea unui catalog și a unei cărți de aur;

² Gheorghe Panaiteanu-Bardasare s-a născut la Burdujeni (Suceava) în 1816. Urmează timp de cinci ani (1835–1840) cursurile «clasului de zugrăvitură» de la Academia Mihăileană, pe care le termină cu «eminențe». În 1840, este trimis, din inițiativa lui Gheorghe Asachi, ca bursier, să-și desăvârșască studiile la München, unde studiază cu rivnă pictura, gravura și litografia. Revine la Iași în 1858, punind bazele unui învățământ artistic organizat, prin înființarea Pinacotecii și a Școlii de arte frumoase. Vezi: A. D. ATANASIU, *Gheorghe Panaiteanu-Bardasare și înființarea Pinacotecii și Școlii artelor frumoase din Iași*, în *Arhiva*, an. XV, nr. 2/1904, p. 49–63; idem, *Pinacoteca din Iași și colecția Sofronie Virnav*, în *Arhiva*, an. XVI, nr. 11/1905, p. 498–522; idem, *Colecția Costachi Negri în Pinacoteca din Iași*, în *Arhiva*, an. XVIII, nr. 1/1907, p. 21–26; *Arhiva*, an. XVIII, nr. 2/1907, p. 79–81; *Arhiva*, an. XVIII, nr. 3/1907, p. 113–120; ȘTEFAN DIMITRESCU, *Pinacoteca Națională din Iași*, în *Boabe de grâu*, an. III, nr. 2/1932, p. 65–74; ELENA ZARA, *Gheorghe Panaiteanu Bardasare și Constantin Stahi*, București, 1937; GEORGE OPRESCU, *Pictura românească în secolul XIX*, București, 1943, ed. a II-a, p. 92–106; *Scurtă istorie a artelor plastice în R.P.R.*, II, Secolul XIX, București, 1958, p. 47–48 și 98–105.

³ Arh. St. Iași, Fond 183, dos. 1/1877, f. 132.

⁴ Vezi A. D. ATANASIU, *Gheorghe Panaiteanu-Bardasare și înființarea Pinacotecii și a Școlii artelor frumoase din Iași*, în *Arhiva*, an. XV, nr. 2/1904, p. 49–63.

⁵ Vezi A. D. ATANASIU, *Pinacoteca din Iași și colecția Sofronie Virnav*, în *Arhiva*, an. XVI, nr. 11/1905, p. 498–522; idem, *Colecția Costache Negri în Pinacoteca din Iași*, în *Arhiva*, an. XVIII, nr. 1/1907, p. 21–26, an. XVIII, nr. 2/1907, p. 79–81, an. XVIII, nr. 3/1907, p. 113–120.

⁶ Arh. St. Iași, Fond 183, dos. 1/1877, f. 245–47.

– formarea unui colectiv de colaboratori, care să-l ajute efectiv, cu competență;

– amenajarea sau construirea unui local corespunzător.

Problema formării și îmbogățirii unei colecții de picturi și sculpturi valoroase a fost o preocupare permanentă a lui Panaiteanu, chiar înainte de deschiderea oficială a Pinacotecii⁴. La inaugurare, au fost expuse 103 lucrări provenite din donații, dintre care cele mai valoroase erau oferite de Sofronie Virnav și Costache Negri, pînă astăzi printre exponatele de bază din sectorul de artă universală a Pinacotecii ieșene⁵.

Fondurile alocate pentru achiziții de către stat erau foarte reduse, aproximativ 3 000 lei anual, în care erau incluse și «spesele de încadrare (înrmare) și restaurări». În anul bugetar 1876/1877 nu au fost prevăzute deloc fonduri pentru acest capitol, ci numai 1 500 lei pentru spese de încadrare⁶.

Îmbogățirea colecției era lăsată mai mult pe seama donatorilor, Pinacoteca riscînd astfel să devină un adevărat bazar de obiecte amestecate⁷.

Între 1861 și 1868, statul a cumpărat pentru Muzeul de pictură din Iași numai 5 tablouri originale. La inventarierea efectuată în martie 1874, existau 136 lucrări în ulei, 33 litografii, 15 desene, 9 calcografii și diferite fotografii⁸. În 1880 numărul pieselor donate se ridică la 184⁹, din totalul

⁷ Printre altele, s-au primit de la revizorul școlar de Neamțul-Suceava, I. L. Caragiale, două uși de lemn de stejar vechi, sculptate, ridicate de la mănăstirea Slatina-Suceava; Arh. St. Iași, Fond 183, dos. 2/1876–1885, f. 114. De la Primăria Iași, după incendiul de la Palatul administrativ din 1883, s-a primit tronul domnitorilor Moldovei împreună cu perna lui; Arh. St. Iași, Fond 183, dos. 2/1883, f. 53.

⁸ Arh. St. Iași, Fond 183, dos. 1/1874, f. 154–161.

⁹ S-a păstrat o listă completă și numărul exact al pieselor donate pînă în 1880: «I. Protosinghelul Sofronie Virnav a hărăzit 15 tablouri vechi de mare valoare, pe care le-a cumpărat de la Marquisul de Las Marismas din Paris la 20 decembrie 1845. De la fosta Academie Mihăileană s-au luat în primire 13 tablouri la 18 septembrie 1860. Fostul Minister al Cultelor din Moldova a dat 6 tablouri la 15 octombrie 1860. Avocatul Costache Dasiade a hărăzit 30 tablouri la 4 noiembrie 1860. Costachi Negri a depus după stăruințele lui Panaiteanu întreaga sa colecție de 39 tablouri vechi în 7 aprilie 1861. Această prețioasă colecție a stat în Pinacotecă pînă cînd, în urma mai multor insistențe, a trecut ca proprietatea statului la 10 iulie 1874, plătindu-se 40 000 lei, adică mai puțin de jumătate din prețul evaluării de 100 000 lei. Dr. Diamandescu-Alexandru a hărăzit 1 tablou în 20 mai 1861. De la Mitropolie s-au luat spre conservare 8 tablouri bisericești în 1862, ianuarie 18. Iordache Beldiman a dăruit Pinacotecii un peisagiu la 1 iulie 1862. Virnav, Sofronie a donat o lucrare, imaginea Mitropolitului Gavriil, în 10 noiembrie 1862. Fătu, Iancu a hărăzit o bucată icoană ce se trage din Cetatea Neamțul la 10 august 1862. Codrescu, Theodor a donat un portret la 15 iulie 1864. Profesorul Aivas a hărăzit un tablou vechi la 20 octombrie 1868. Ministerul a dotat Pinacoteca succesiv cu 13 tablouri moderne în diferiți ani. Codrescu, Iancu a hărăzit 18 tablouri la 21 mai

de 246 exponate¹⁰. Panaiteanu a donat mai multe picturi personale și câteva copii, dintre care mai important este tabloul *Magdalena* după Antonio Allegri Correggio, pentru a fi expus în locul unei remarcabile lucrări originale de David Teniers (din colecția Sofronie Vîrnav), dispărută din Pinacotecă la 16 februarie 1886¹¹.

Repartițiile Ministerului de la Expozițiile artiștilor în viață erau sporadice și adesea fără o selecție riguroasă. De aceea, Panaiteanu insistă să se cumpere și lucrări ale pictorului Grigorescu¹². Mai mult chiar, cere aprobarea unor fonduri speciale pentru completarea colecției cu exponate de artă universală¹³. În proiectul de buget pe anul 1886/1887, prevede suma de 6 000 lei pentru cumpărarea diferitelor genuri de peisaje, de la cei mai renumiți peisagiști din München¹⁴. Panaiteanu își făcuse studiile la München și a fost un admirator consecvent al academismului münchenez. Acesta era însă depășit de alte centre artistice europene; în special Parisul — prin impresionism — făcuse progrese însemnate în peisagistică.

Mai solicita 1 500 lei pentru încadrarea tuturor lucrărilor și 1 500 lei pentru efectuarea mobilierului necesar în muzeu (bănci, scaune etc.)¹⁵. Aceste deziderate pe care astăzi le considerăm firești și ușor de realizat, erau privite de conducătorii de atunci un lux inutil și sumele solicitate erau reduse la mai puțin de jumătate sau tăiate complet.

Panaiteanu a fost preocupat și de redactarea unui catalog complet al Pinacotecii¹⁶. Până la tipărirea lui, vizitatorii erau invitați să consulte un manuscris afișat pe săli, în care se specifica subiectul fiecărei piese, dimensiunile și proveniența¹⁷. Regretăm că nici această dorință a sa nu s-a putut îndeplini. O astfel de lucrare ar fi fost un material util și prețios nu numai pentru contemporanii lui Panaiteanu dar și pentru noi, în întocmirea unui catalog științific, pe care Muzeul de artă din Iași nu-l are încă.

Pentru «eternizarea donatorilor», în semn de recunoștință, Panaiteanu a dorit să tipărească și o «Carte de aur». Aceasta a rămas de asemenea în manuscris¹⁸.

1880. Principesa Adela Moruzi a hărăzit un tablou la 2 iulie 1880. De la elevii succedați s-au hărăzit un număr de 36 tablouri. Total 184 tablouri».

¹⁰ Arh. St. Iași, Fond 183, dos. 3/1880, f. 83.

¹¹ Arh. St. Iași, Fond 183, dos. 3/1876—1885, f. 148. Tabloul pictorului flamand David Teniers era de dimensiuni mici (0,27 × 0,27 m) și reprezenta un grup de țărani jucând cărți. Cu toate cercetările făcute de procuratură făptașul nu a fost descoperit. Arh. St. Iași, Fond 183, dos. 3/1884, f. 7.

¹² Arh. St. Iași, Fond 183, dos. 1/1879, f. 120.

¹³ Arh. St. Iași, Fond 183, dos. 3/1885, f. 102.

¹⁴ Arh. St. Iași, Fond 183, dos. 3/1885, f. 102.

¹⁵ Ibidem, f. 103.

¹⁶ «... Colecțiunea în totalitatea sa (un catalog tipărit — n.n.) compusă din donațiuni urmează a se face în curînd»; Arh. St. Iași, Fond 183, dos. 3/1887—1885, f. 84.

¹⁷ Arh. St. Iași, Fond 183, dos. 3/1885, f. 86.

¹⁸ În 1901, cînd C. D. Stahi, în calitate de fost director, a predat inventarul Pinacotecii lui Emanuel P. Bardasare,

Într-un referat adresat Ministerului în septembrie 1879, Panaiteanu propune să se expună în muzeu portretele celor mai importanți donatori: Sofronie Vîrnav, Costache Negri, Costache Dasiade, «pentru a se satisface un înalt simțămînt de datorie precum și înavuțirea Pinacotecii¹⁹. Dintre acestea s-a realizat numai portretul lui Costache Negri, pictat de Petru Verussi, «spre eterna memorie pentru cedarea colecției sale de 39 tablouri lăsate statului pe un preț aproape de nimica în raport cu valoarea artistică»²⁰. Ceilalți donatori nu au fost portretizați «din lipsă de fonduri», deși donațiile lor valorau zeci de mii de galbeni, iar astăzi nu avem nici fotografiile lor.

Pentru ca activitatea Pinacotecii să se poată desfășura în condiții cît mai bune, Panaiteanu a urmărit să-și formeze un colectiv, care să-l ajute efectiv. La început, directorul nu avea nici un colaborator. Multiplele și variatele probleme, de la cele mai mărunte lucrări de secretariat și pînă la proiectele de organizare a învățămîntului artistic — domeniu în care pe atunci nu exista nici o tradiție la noi — îi reveneau lui.

De la 28 iulie 1861, este încadrat ca subingrijitor și restaurator George Șiller²¹. Abia după cîțiva ani, în urma insistențelor lui Panaiteanu, se mărește schema cu un post de custode, retribuit cu un salariu foarte modest — 75 lei lunar, aproape ca și servitorul, care primea 60 lei. Custozii erau recrutați de obicei dintre elevii foarte săraci ai Școlii, care nu aveau alte posibilități de întreținere. Din cauza salariului mic renunțau la acest post lipsit de perspective și care nu le dădea nici un fel de satisfacții, de îndată ce reușeau să obțină o catedră de desen la o școală secundară, retribuită cu 360 lei lunar. În proiectul de buget pe anul 1886/87, se propune mărirea salariului custodelui la 100 lei lunar²².

Uneori erau solicitați și unii studenți bursieri ca să ajute onorific pe custode²³.

Atribuțiile custodelui erau: «A priveghea pe rînd în școală ca buna regulă și liniște să nu fie alterate de școlari, a priveghea cînd pinacoteca este deschisă publicului ca nimenea să nu atingă

care i-a urmat la direcție, printre lucrările propuse a fi scoase din inventar figurează și manuscrisul *Catalogul donatorilor pinacotecii*, Arh. St. Iași, Fond 183, dos. 7/1901, f. 10.

¹⁹ Arh. St. Iași, Fond 183, dos. 1/1879, f. 125. Problema aceasta l-a preocupat în mod deosebit și a revenit asupra ei într-un raport din iunie 1880; Arh. St. Iași, Fond 183, dos. 3/1876—1885, f. 66.

²⁰ Arh. St. Iași, Fond 133, dos. 1/1879, f. 125.

²¹ Arh. St. Iași, Fond 183, dos. 1/1859—1864, f. 78.

²² Arh. St. Iași, Fond 183, dos. 3/1885, f. 102.

²³ Gheorghe Popovici, după ce a fost anunțat că i s-a acordat o bursă devenită vacantă (o bursă era de 15—30 lei lunar), i s-a dat «onorifica însărcinare ca atașat al acestor institute de frumoase arte, de a veghea și a feri obiectele plastice de periclitate și murdărie, de a păzi a nu se tulbura liniștea și buna ordine»; Arh. St. Iași, Fond 183, dos. 1/1877, f. 124.

sau să deranjeze în vreun mod vreun tablou sau obiect de artă»²⁴.

Programul de vizitare era în fiecare joi și duminică, precum și sărbătorile, de la 11 dimineața pînă la 3 după amiază. Pentru « străinii trecători », Pinacoteca se deschidea la orice oră și zi²⁵. Vizitatorii primeau o serie de explicații în legătură cu istoricul colecției și despre exponate, în general. Exista un anunț prin care erau informați că dacă socotesc explicațiile custodelui neîndestulătoare, se pot adresa directorului, care le poate da amănunte despre « dota Pinacotecii și a Școlii artelor frumoase »²⁶.

O altă problemă greu de rezolvat în condițiile de atunci era aceea a amenajării sau clădirii unui local propriu și corespunzător pentru cele două instituții de artă. Multă energie și tenacitate i-au trebuit lui Panaiteanu ca să obțină sprijinul oficialităților în acest sens.

La inaugurare, Pinacoteca ocupă din « palatul » Universității trei « saloane » la etaj, în care erau expuse 103 tablouri, în afară de locuința și atelierul directorului (încă două camere). Într-o sală a muzeului se țineau și cursurile Școlii de arte frumoase. Aceasta era, evident, o situație provizorie, care nu putea dăinui prea mult timp, ținînd seama de faptul că toate cele trei instituții aveau perspective de dezvoltare.

În Pinacotecă s-au expus toate piesele din inventar, fără nici o selecție, interesînd doar numărul exponatelor. Nu exista nici o sală de rezervă pentru depozit sau expunerea altor lucrări. Nu știm cum arătau acele « saloane » la inaugurare, dar numărul de 103 lucrări pentru trei săli ni se pare exagerat, mai ales că unele dintre ele erau de dimensiuni mari.

Colecția abia instalată, după ce în prealabil trecuse prin numeroase și periculoase peripecii²⁷, este amenințată de intemperii²⁸. Pentru a preveni deteriorarea, Panaiteanu a consumat din propriile sale lemne. Abia în vara anului 1864, se fac reparații generale întregii clădiri, în special la acoperiș²⁹.

Patrimoniul muzeului creștea încet; în schimb se dezvolta simțitor Școala de arte frumoase, prin mărirea numărului elevilor și al disciplinelor predate. Aceeași situație era și la Universitate³⁰.

Panaiteanu cere mărirea spațiului cu încă patru camere pentru buna desfășurare a cursurilor, precum și pentru securitatea exponatelor din muzeu. Acestea puteau fi luate din edificiul Universității, care mai avea încă o serie de încăperi ruinate, ce trebuiau reparate și date în folosință³¹. Între timp caută în oraș un local potrivit pentru cerințele celor două instituții sau pentru Universitate. În 1871, propune să se prevadă în buget cît mai curînd fondurile necesare pentru a se construi « un edificiu înadins propriu pentru Pinacotecă și Școala de Belle Arte »³². Rezolvarea echitabilă a acestei probleme devenise « supremul țel al vieții sale », cum singur mărturisește în repetate rînduri: « Dacă subsemnatul s-ar putea învrednici ca să ajungă să vadă cu ochii săi realizată această adînc simțită necesitate a unui local propriu pentru cultura artelor, subsemnatul s-ar găsi ajuns la culmea tuturor dorințelor și aspirațiilor pe această lume »³³. Face o serie de demersuri și către primarul orașului Iași, pe care-l roagă să intervină pe lângă Ministerul Instrucțiunii Publice pentru a cumpăra « de veci » o casă potrivită cu cerințele unei galerii de tablouri și a unei Școli de Belle-Arte³⁴.

După numeroase discuții și schimburi de adrese, Panaiteanu obține aprobarea Ministerului de a închiria, pe timp de 10 ani, pentru ambele instituții de artă, cu începere din aprilie 1879, casele lui Constantin Th. Ghica, din str. Carol nr. 20, lângă teatru, pe locul unde este astăzi Universitatea Al. I. Cuza³⁵.

În iulie 1879, a început mutarea în casele Ghica, iar la 2 decembrie același an a avut loc festivitatea deschiderii Pinacotecii și a Școlii de belle-arte în noul local, proaspăt amenajat³⁶. Cu acest prilej, Gheorghe Panaiteanu a prezentat în fața unui numeros auditoriu o dare de seamă retrospectivă asupra înființării Pinacotecii și a Școlii de belle-arte, cum și « despre mersul și rezultatele obținute

²⁴ Arh. St. Iași, Fond 183, dos. 1/1859–1864, f. 89.

²⁵ Arh. St. Iași, Fond 183, dos. 4/1889, f. 139.

²⁶ Arh. St. Iași, Fond 183, dos. 4/1889, f. 140.

²⁷ Vezi GRIGORAȘ NICOLAE, *Din istoria Pinacotecii din Iași*, în *Studii și cercetări științifice – Istorie*, an. XII, fasc. 2/1961, p. 245–248.

²⁸ La începutul lunii februarie 1861, se cere Ministerului să ia măsuri urgente, deoarece « plafonul fiind stricat, plouă, producînd în galerie nu numai o umiditate care este foarte dăunătoare pentru tablouri, dar încă necătîndu-se la vreme ca să se usuce prin facerea focului poate să pice jos cu totul și să întrerupă în fine pînă și continuarea Școalei de desen, care se găsește tocmai în acea odaie », Arh. St. Iași, Fond 183, dos. 1/1859–1864, f. 72.

²⁹ Arh. St. Iași, Fond 183, dos. 1/1859–1864, f. 114.

³⁰ Vezi D. BERLESCU, *Universitatea din Iași de la 1860 pînă la 1918, Contribuții la istoria dezvoltării Universității Iași*, 1860–1960, vol. I, București, 1960, f. 82–243.

³¹ Într-un raport adresat Ministerului, Panaiteanu explică detaliat greutățile întîmpinate din cauza lipsei de spațiu:

« Școala nemaiputîndu-se ține în Muzeu din cauza strîmătorii localului și din aceea că elevii pot să facă vreo daună și să aducă vreo pagubă tablourilor și că străinii ce frecventează galeria se jenează cînd întrerup pe elevi de la lucru, apoi trebuiește numai decît să se pună într-un local aparte, lângă Muzeu, carele să fie compus din patru odăi ». Arh. St. Iași, Fond 183, dos. 1/1864–1892, f. 27 și 28.

³² Arh. St. Iași, Fond 183, dos. 2/1871, f. 100.

³³ Arh. St. Iași, Fond 183, dos. 2/1871, f. 100.

³⁴ Arh. St. Iași, Fond 183, dos. 1/1869, f. 117.

³⁵ « Chiria anuală era de 12 000 lei, iar reparațiile caselor și modificările reclamate de exercițiul artei, după devizul arhitectului Cugler și în limitele sumei de 16 000 + 1 000 lei pentru arhitect, se vor face de proprietar, cel mult pînă în august 1879. Casa era asigurată de proprietar contra incendiului »; Arh. St. Iași, Fond 183, dos. 3/1882, f. 146.

³⁶ Arh. St. Iași, Fond 183, dos. 3/1876–1885, f. 50.

în timp de 19 ani și mai bine »³⁷. Acest eveniment artistic a fost anunțat și în presă: *Steaua Română*, *Stafeta* și *Curierul*³⁸.

Colecția era etalată în cinci săli, cu următoarea distribuție:

— în primele două săli erau expuse 81 tablouri vechi (prin tablouri vechi se înțelegeau lucrările de artă universală din donațiile lui Sofronie Vîrnăv, C. Negri și C. Dasiade);

— în următoarele două, 71 piese moderne (lucrări din secolul al XIX-lea);

— în ultima, 94 reproduceri litografice după diferite originale din străinătate.

La parter era gliptoteca de mulaje după sculpturi antice, comandate de Panaiteanu în diferite ocazii la Berlin și Paris³⁹.

S-a întocmit un nou catalog portativ (manuscris), pe săli, în care se specifica subiectul, autorul și proveniența fiecărei lucrări⁴⁰.

Astăzi, expunerea pieselor într-un muzeu de artă se recomandă a se face cu rigurozitate științifică, pe epoci, școli și autori și nu după donații sau clasificări generale în « tablouri vechi și tablouri moderne ». Se recomandă să se expună pe cât posibil numai opere originale. Aceasta ridică problema identificării originalității exponatelor, care depășeau posibilitățile de cercetare de atunci. Ea este încă o problemă deschisă pentru muzeografia actuală. Dar pentru vremea aceea Panaiteanu izbutise să organizeze un muzeu admirat și apreciat de toți vizitatorii, așa cum reiese dintr-un raport din 21 decembrie 1879 adresat Ministerului: « De când această Pinacotecă s-a mutat în noul local de astăzi este foarte mult vizitată de public, nu numai joi, duminică și sărbătorile, de la 9—3 p.m., precum s-a publicat în ziare, dar adeseori se cere a se deschide și în alte zile pentru vizitatori. Și aceasta nu-i de mirare, când Pinacoteca se află situată în prezent în partea cea mai animată și mai frecventată a orașului... Publicul e foarte mulțumit când privește noul aranjament al tablourilor vechi și noi distribuite în 5 saloane și un antret, pictura ornamentală a plafoanelor și vopsitul pe jos cu culoare în ulei, precum și ordinea interioară și exterioară; în fine toate acestea fac un aspect adevărat sărbătoresc, care surprinde pe oricine vizitează Pinacoteca »⁴¹.

Progrese însemnate făcuseră și Pinacoteca și Școala de belle-arte din București, înființate în 1864, conduse cu pricepere și prestigiu de fondatorul lor, Theodor Aman.

Perspectivile de dezvoltare ale celor două pinacoteci, din Iași și București, singurele din țară, sînt consemnate și în Monitorul Oficial din 3/15 martie 1883, la capitolul « Despre galeriile de tablouri

și muzeele de sculptură ». Printre altele se prevedeau fonduri pentru cumpărarea de opere de artă și construirea de « palaturi ad-hoc ».

În anul 1888, Pinacoteca din Iași se afla tot în casele Ghica. În noaptea de 17 spre 18 februarie 1888 a izbucnit incendiul care a distrus Teatrul național de la Copou, care se învecina cu Pinacoteca și Școala de belle-arte. Panaiteanu, care-și avea locuința în clădirea Școlii, a sesizat focul, dînd semnalul de alarmă. Fără prezența sa de spirit ar fi putut fi mistuită în flăcări și colecția muzeului și Școala. Emoționantă este mărturisirea sa făcută cu acest prilej ministrului: « Dar apoi atunci desigur că nici eu aș mai trăi, ca să văd tot rodul ostenețelor mele prefăcut în cenușă. Sînt foarte vesel a vă relata că afară de spaimă nici o nenorocire s-a întîmplat. Aici este momentul oportun a atrage înalta dumneavoastră atențiune și asupra viitorului edificiu pentru aceste institute ca să fie construit în niște condiții potrivite cu cerințele artelor frumoase și totodată în interesul siguranței lor, să fie situate în o piață liberă, departe de orice altă zidire, după modelul Pinacotecii din München »⁴².

În anul următor, 1889, se hotărăște să se dărîme localul Pinacotecii și al Școlii de belle-arte pentru a se construi pe același loc actuala Universitate.

De acum începe pentru Panaiteanu o perioadă grea, de luptă îndîrjită cu oficialitățile pentru a salva colecția muzeului de la o nouă dislocare și adăpostire în clădiri necorespunzătoare. Prin nenumărate memorii și referate bine documentate încearcă să înduplece pe cei care luaseră această hotărîre să renunțe la ea, sau să se construiască în prealabil « un local propriu, construit cu lumina de sus potrivit cu cerințele speciale ale artelor frumoase și apoi să urmeze strămutarea, care este mai totdeauna plină de pericole »⁴³. Nici ceilalți profesori nu rămîn indiferenți și adresează ministrului o cerere prin care-l roagă « să dispună cele ce va găsi de cuviință, pentru ca aceste institute să nu sufere și să fie conservate atît în privința cursurilor cît și al colecțiilor sale »⁴⁴. Numeroase alte cereri de a nu se strămuta Pinacoteca, și Școala de belle-arte, semnate de liste întregi de cetățeni ai Iașului, atestă popularitatea și prestigiul de care se bucurau aceste instituții și conducătorul lor⁴⁵.

Nici una din propunerile făcute de Panaiteanu nu este luată în considerație. Ministerul dispune să se mute Pinacoteca în sala tronului Palatului administrativ — actualul Palat al Culturii —, iar Școala de belle-arte în casele foste Bașotă⁴⁶. Numai sala tronului nu era însă suficientă și Panaiteanu mai cere prefectului județului Iași să i se cedeze patru « saloane » în rînd cu aceasta și încă o cameră pentru cancelarie

³⁷ Arh. St. Iași, Fond 183, dos. 3/1876—1885, f. 51.

³⁸ Arh. St. Iași, Fond 183, dos. 3/1876—1885.

³⁹ Arh. St. Iași, Fond 183, dos. 3/1879, f. 115.

⁴⁰ Arh. St. Iași, Fond 183, dos. 2/1879, f. 116.

⁴¹ În continuare se cereau fonduri pentru confecționarea de mobilier nou, deoarece «... publicul nu este mulțumit, fiindcă nici canapele, nici scaune găsește pentru ca să șadă». Se mai cerea confecționarea a « 14 stupitoare și 6 stoluri, spre a feri tablourile iarna de umiditate și vara de razele soarelui »;

Arh. St. Iași, Fond. 183, dos. 3/1876—1885, f. 53.

⁴² Arh. St. Iași, Fond 183, dos. 4/1888, f. 5—6.

⁴³ Arh. St. Iași, Fond 183, dos. 4/1889, f. 140—141.

⁴⁴ Arh. St. Iași Fond 183, dos. 3/1890, f. 5 și 6; semnează Emanuel Bardasare, C. D. Stahi, S. Mureșanu.

⁴⁵ Arh. St. Iași, Fond 183, dos. 3/1891, f. 50, 51, 52 61, 63.

⁴⁶ Arh. St. Iași, Fond 183, dos. 3/1890, f. 79.

și restaurarea picturilor vechi, una pentru custode și alta pentru servitorul Pinacotecii. Acestea erau cu totul indispensabile pentru funcționarea normală a Pinacotecii; sala tronului putea servi numai ca loc pentru depozitat lucrările de artă⁴⁷.

Ultima și oarecum cea mai potrivită soluție, pe care Panaiteanu a fost somat s-o accepte, a fost aceea a mutării în localul Școlii centrale de fete din str. Muzelor (fostul liceu de fete Oltea Doamna).

În prealabil, s-a trimis un deviz pentru reparațiile necesare acestui local « pentru o mulțumitoare instalare a Școlii de belle-arte ». La 13 iunie 1891, Panaiteanu este anunțat categoric ca să înceapă evacuarea⁴⁸.

Ca nu cumva directorul să protesteze și de data aceasta, se trece la amenințări și jigniri, fiind învinuit că « a făcut dificultăți ministerului din rea voință »⁴⁹. Nu merita să fie răsplătit astfel Panaiteanu care, învingând greutăți de tot felul, inerente oricăror începuturi, în general, și condițiilor impuse de regimul de atunci, în special, a reușit să pună bazele unei tradiții artistice în Iași și în țară.

A vrut chiar să se retragă de la conducerea celor două instituții, cu a căror interese s-a identificat totdeauna⁵⁰.

În zilele de 18–25 iunie 1891, s-a efectuat în prezență și sub directa supraveghere a lui Panaiteanu transportarea și despachetarea lucrărilor și mobilierului Școlii de belle-arte și a Pinacotecii în localul Școlii centrale de fete⁵¹.

Această clădire avea două etaje: la etajul I erau 10 odăi și un antreu, în stare bună, dar foarte

uzate; etajul de jos (parterul) avea, de asemenea, 10 odăi și un antreu, tot foarte uzate. După efectuarea reparațiilor cerute imperios, localul era tot impropriu pentru cele două instituții de artă⁵².

Chiar cu câteva zile înainte de a se începe mutarea (14 iunie 1891), Panaiteanu trimite un ultim memoriu, de data aceasta adresat primului ministru, cerind construirea unui local special, « un palat al artelor frumoase », făcând și o serie de propuneri concrete în acest sens, în legătură cu cumpărarea unor locuri potrivite, peste drum de actuala Universitate⁵³. Și acest memoriu a avut soarta celorlalte, rămânând piesă de arhivă.

Peregrinările Pinacotecii și ale Școlii de belle-arte au continuat încă mult timp. Pinacoteca a obținut abia în anii puterii populare — în 1956 — un spațiu de expunere corespunzător pentru o expunere științifică și estetică a colecției, mult îmbogățită, în Palatul Culturii.

Pentru incontestabilele sale merite de organizator, îndrumător și animator al activității artistice la noi, pe tărîmul artelor plastice, timp de 32 ani, Gheorghe Panaiteanu-Bardasare a primit și gratificații, de la cei care adesea nu s-au sfiit să-l jignească⁵⁴. Realizările sale, obținute adesea cu multe sacrificii, cit și năzuințele lui, care au rămas un adevărat program de perspectivă pentru cele două instituții de artă — primele din țară —, ne îndreptățesc să-l prețuim pe Gh. Panaiteanu-Bardasare fără rezerve.

EMILIA ARMEANU

⁴⁷ Arh. St. Iași, Fond 183, dos. 3/1891, f. 28.

⁴⁸ « Am onoarea a vă comunica că pînă la clădirea unui local propriu am dispus în mod definitiv evacuarea caselor ce cad în raza construcțiunii, pentru a cărei dare în întreprindere am dispus publicarea licitațiunii, și vă rog a lua măsuri pentru mutarea tablourilor de mai mare importanță și valoare, cum și a atelierelor în catul de sus al fostului local ocupat de Școala centrală de fete, iar restul tablourilor, statuilor și statuetelor și întreg materialul cu cursurile în catul de jos, în camerele cele mai luminoase, iar pentru cheltueli de mutare vă pun la dispoziție prin alăturatul mandat suma de 1000 lei, de a cărei întrebuițare veți înainta acte justificative în regulă »; Arh. St. Iași, Fond 183, dos. 3/1891–92, f. 79.

⁴⁹ « Dificultățile ce-ați făcut Ministerului cu strămutarea și neînțeleasa dumneavoastră hotărîre de a nu consimți să vă mutați din acel local, cu toate combinațiunile ce s-au propus, mă obligă a vă atrage atențiunea, Domnule Director, că dacă nici de astă dată, pentru ultima oară, nu veți căuta să vă conformați definitive dispozițiuni ce-am luat, astfel să putem lăsa pe antreprenori să continue și să termine dărîmarea caselor cel mult pînă la 1 august a.c. și să avem terenul absolut liber și nivelat la data tînerii licitațiunii pentru dare în întreprindere a construcțiunii universității cu Institutele ei, rămîneți răspunzători de daunele ce se vor cauza ministerului, cum și de întîrzierea ce veți pune în mutarea Școalei de îndată după primirea acesteia și cu destul regret silit mă voi vedea a aviza la alte măsuri, căci oricare ar mai fi motivele ce-ați mai invoca pentru a rămîne acolo, din partea dumneavoastră, în urma acestor invitațiuni nu ar fi numai o nesocotință a celei mai superioare autorități a instrucțiunii, dar ar denota o rea voință ». Arh. St. Iași, Fond 183, dos. 3/1891–1892, fila 79.

⁵⁰ « ... Am vrut să mă retrag cînd mă vedeam pîngrit și calomniat, în mare pericol de a pierde localul artelor frumoase de la Copou, pentru care am insistat atît de mult de s-a cumpărat de veci ». Arh. St. Iași, Fond 183, dos. 3/1893–1900, f. 9–10.

⁵¹ Arh. St. Iași, Fond 183, dos. 3/1891–1892, f. 73, 74 și 88.

⁵² Arh. St. Iași, Fond 183, dos. 3/1891–1892, f. 80–82.

⁵³ « ... Pînă la numirea unei comisii de bărbați competenți în privința locurilor propuse, subsemnatul, în baza Înalțelor Domniei Voastre binevoitoare promisiuni, că această Școală și Pinacotecă și a numeroaselor lor colecțiuni artistice private de localul lor propriu, pentru care am stăruit 12 ani de s-a cumpărat de veci, veți făptui a fi compensate prin o clădire nouă, construită înadins pentru Belle-arte, vă roagă cu cea mai profundă căldură ca să binevoiți, Domnule prim ministru de a cere de la corpurile legiuitoare să se acorde un credit suficient pentru cumpărarea locurilor și facerea planurilor necesare pentru viitorul palat al artelor frumoase, pentru care generoasă faptă v-ați crea un monument de eternă recunoștință din partea acestor instituțiuni ... »; Arh. St. Iași, Fond 183, dos. 3/1891–1892, f. 109–110.

⁵⁴ Medalia Bene-merenti cl. II, conferită cu brevetul nr. 31 din 24 aprilie 1876, « ca o încurajare să meargă și mai departe pe calea dezvoltării și cultivării frumoaselor arte »; Arh. St. Iași, Fond 183, dos. 1/1876, f. 142. Crucea de cavaler al ordinului Steaua României cu brevetul nr. 406 din 5 martie 1878; Arh. St. Iași, Fond 183, dos. 2/1876–1885, f. 31. Gradul de ofițer al ordinului Coroana României, cu brevetul nr. 401 din 10 iunie 1882, « în semn de înaltă bunăvoință pentru meritele și serviciile sale »; Arh. St. Iași, Fond 183, dos. 2/1876–1885, p. 122.

În orașul Alexandria, între anii 1869 și 1898, s-a ridicat o monumentală biserică, actuala biserică Sfântul Alexandru.

Pentru pictarea ei, încă din anul 1896, primăria făcuse publicațiile oficiale. Acestora, le-au răspuns pictorii: D'Este Napoleone, G. D. Mirea, C. Artachino și St. Luchian¹. Pe la începutul lui noiembrie 1896, Luchian trimite următorul răspuns:

« Domnule Primar.

Înainte de a vă răspunde ce am de făcut și cât va costa zugrăvitul bisericii Dvoastră, voi căuta a vă da câteva detalii care interesează de aproape adevărata artă decorativă la noi în țară. De câte ori se prezintă ocazii de felul acesta, de obicei decoratorii de case sunt cei dinții care se prezintă cu comenzile lor, crezând în naivitatea lor că este același lucru în a zugrăvi casa și o biserică. Biserica a fost pentru artă și va rămâne cîmpul cel mai larg unde artistul să-și poată așterne cugetarea, concepția și forța talentului său. În biserică găsim viața lui Christ, nașterea, crucificarea, lucrări atît de mari de care nu știu cum și-ar da seama un simplu decorator. Dacă nu avem nici un monument decorat după cerințele artei decorative (afară de două, trei excepții), cauza sunt numai acești zugrăvi de ocaziune. Biserica din orașul Dvs. este din cadrul ordinar al bisericilor din țara noastră. Este un adevărat monument, așa cum se prezintă prin măreția și simplitatea liniilor sale. Pentru ca totul să fie în armonie voi căuta să fac:

1. Toate figurile și compozițiile vor fi originale.
2. Decorațiunile în stil bizantin pentru care voi aduce de la München artiști buni, absolvenți de școli decorative.

3. Atît figurile cît și decorațiunile se vor face în ulei.

4. Pe unde Dl. Arhitect va cere, voi face cu aur.

5. Mă oblig și cu executarea icoanelor pentru tîmplă și cele pentru interior.

6. În exterior, pe panourile rezervate, care sunt 12, voi face pictură în ulei. De asemenea toate lemnăriile decorative, iar restul cu aur și apă.

7. În sfîrșit mă oblig de a zugrăvi în întregul ei, atît interiorul cît și exteriorul, cuprins fiind și poleirea crucilor de pe cupole.

Ținînd seama Dle primar întîi că decorațiunile bizantine sunt și minuțioase și cer mult de lucru, al doilea că nu voi uza de mijloacele meschine de a copia o gravură de Correggio, Tițian sau Rafael, care nu se potrivesc cu tradițiile bisericii noastre ortodoxe, voi cere pentru executarea ei 42 000 lei. Vă asigur Dle primar că suma aceasta este minimă pentru a face o lucrare artistică, cu atît mai mult, cu cît doresc să fac din biserică din Alexandria un monument de artă care să serve la stabilirea definitivă a reputațiunii mele de artist. Primiți vă rog asigurarea stimei ce vă păstrez. S.D. Luchian Șoseaua Kiselef 6. Rom. II. Buc. ».

La această scrisoare primăria se hotărâște să accepte oferta lui Luchian. Probabil că între timp Luchian își va fi luat ca tovarăși de lucru pe pictorii C. Artachino și C. Pascali. Astfel se explică faptul că în luna martie a anului 1897, primăria făcea act de angajament cu acești trei pictori. În urma angajamentului, cei trei pictori trebuiau: « Conform înțelegerii luate a face cîteva icoane ce trebuiesc înaintate sf. Mitropoliei ca model de pictură bizantină ». Lucru pe care îl și fac și obținînd aprobarea urmau să înceapă lucrul. Deocamdată și-au angajat decoratori, poleitori și lucrători spre a-i ajuta în munca lor. Pictarea propriu-zis a bisericii nu a putut însă începe, primăriei lipsindu-i banii. Abia după împrumutul special făcut vistieriei statului, și după obținerea lui, în 27 martie 1898, se va putea trece la lucru.

Iată însă că se ivi o nouă complicație. Anume la 4 aprilie 1898, primăria primi o nouă ofertă de pictare a bisericii din partea unor pictori din București, care pretindeau pentru ei pictarea bisericii. Printre cei semnați erau Catus Alexandru, Juan Alpar, Eugen Voinescu și . . . C. Artachino. Semnătura acestuia din urmă se explică prin faptul că și el făcea parte dintre artiștii constituiți într-o asociație « spre a ne prezenta oriunde ar fi de executat lucrări de artă . . . ».

Primăria nu ia însă în considerație cererea, deoarece ea avea actul de angajament făcut. Considerîndu-se lezați, sus-arătații se vor plînge Ministerului de Interne. La intervenția acestuia, primăria este nevoită să răspundă și să justifice refuzul ei. Datorită acestui răspuns, am putut afla date interesante asupra contractului încheiat între primărie și pictorii angajați. Cităm din el următoarele: « Vă rugăm Dle Ministru a aproba deciziunile Consiliului redactate la 29 Martie, prin care am avut onoarea a vi-l prezenta, asigurîndu-vă că ne-am dat bine seama de alegerea făcută în persoana Dlui St. Luchian, Constantin Pascali și C. Artachino. Comuna noastră a făcut sacrificiu cu reconstruirea bisericii și ar fi trist ca tocmai pictura ce-i mărește frumusețea să fie încredințată la persoane care în toată cariera lor de pictori nu au făcut nici un cap. Vă rugăm Dle Ministru etc. etc. . . ».

În urma acestei adrese, se înlătură diferendul amintit și se trece la lucru. Se ridică schela și o comisie de trei consilieri ai primăriei, însoțiți de pictorii amintiți, fac un drum pînă la Curtea de Argeș, pentru a cerceta pictura mănăstirii « în scopul de a se face ceva și la biserică noastră » (din raportul consilierilor).

Lucrul la biserică mergea greu. În lunile mai, iunie și iulie se pictase foarte puțin, din cauză, printre altele, că pictorul Pascali lipsise nemotivat de la lucru, fiind plecat din țară. Primăria e nevoită atunci să atragă atenția asupra acestui lucru, prin adresa nr. 2061 din 30 iulie, din care aflăm acum cîte ceva și din contractul încheiat între părți.

¹ Pentru anii 1896 – 1897 și 1898, am cercetat la Arhivele Statului – filiala Alexandria următoarea arhivă: 1896, Pachet

43, dos. 4; 1897, Pachet 45, dos. 24; 1898, Pachet 44, dos. 3.

« Prin contractul ce Dvs. aveți cu comuna la litera F, v-ați obligat cu executarea completă a lucrărilor chiar în cazul când vreunul din Dvs. ar fi pus în imposibilitate de a-și continua sau ar refuza lucrul, iar prin articolul G se stipulează că lucrarea interioară să fie gata la 1 oct. urmînd ca exteriorul să se lucreze cît mai urgent, de la această dată . . . ».

Acestei adrese, pictorii Luchian și Artachino răspundeau: « . . . ne angajăm cu continuarea lucrărilor conform contractului și ne luăm orice răspundere ca lucrările să nu sufere nici o întîrziere ». Abia însă în luna septembrie se rezolvă definitiv situația prin îndepărtarea lui C. Pascali din asociațiune.

Această îndepărtare îi obligă pe Luchian și Artachino să scrie primăriei că își vor respecta totuși termenul lucrării. Este foarte interesantă adresa lor întrucît din ea se vede ce anume au lucrat acești pictori la biserica sfîntul Alexandru. Adresa lor este înregistrată la nr. 1698, din 2 septembrie 1898 și cităm din ea următoarele:

« Partea aceasta este gata și ar trebui să încetăm, rămînînd ca Dl. Pascali să isprăvească restul căci iată ce am lucrat noi: Crist (Pantocrator), patru îngeri sub Crist, Leturghia divină cu 12 figuri, patru Evangheliști cu simbolurile lor, Învierea cu patru figuri, Nașterea cu 8 figuri, Prezentarea lui Crist la Templu, patru figuri, Crist cînd îl oprește pe Petru de a părăsi Roma, cu două figuri, Sf. Ecaterina și Cuv. Paraschiva, ceea ce fac 41 de figuri, afară de ornamentele la care am lucrat o lună și jumătate . . . ».

Primăria, în urma acestei adrese, acceptă ca cei doi să continue lucrul. Așa că în septembrie și în octombrie lucrarea se continuă, tot ei fiind aceia care au lucrat și icoanele de la catapeteasmă, astfel încît la 26 octombrie o comisiune constituită de primărie constată că pictura bisericii era gata. Comisiunea certifică lucrarea « bună ».

La 8 noiembrie vine o comisiune de la București pentru a face recepția lucrării. Se încheie un proces-verbal, din care redăm următoarele:

« Ca aspect general pictura e destul de satisfăcătoare și luînd lucrările în detaliu găsim că cei doi pereți din dreapta și din stînga altarului, unde se vede locul gol la cele două extremități ale templului de nord și sud, urmau să fie acoperite de pictură luate din Noul sau Vechiul Testament, fie compoziții sau icoane rituale. Suntem de părere să se facă în formă de medalioane, așa cum sînt făcute în dreapta și stînga la eșirea din biserică. Cele două mari compoziții făcute în cele două sinuri ale bisericii deși sînt bune ca compoziție și ca efect general, nu sînt însă în stil bizantin. Asemenea nu sînt în stil bizantin nici icoanele cele mici ale tîmplei, iar cele mari denumite împărătești, sînt de un stil bizantin modernizat. Celelalte picturi întrunesc condițiile principale ale stilului bizantin ». (Restul actului, lipsă).

Oricum, din acest fragment se poate totuși înțelege că lucrarea nu a fost la înălțimea valorii artistice a lui Luchian și deci ea a nemulțumit. Se pare, așa cum au afirmat și martorii contemporani cu lucrarea, că efectiv a lucrat dealtfel mai mult Artachino, decît Luchian.

Mai rămînea ca după sfințirea bisericii, ce a avut loc la 6 decembrie 1898, să se completeze cu picturi și exteriorul. Lucrurile însă au rămas așa. Abia după 46 de ani de la pictarea ei, pictorul C. Artachino, acum în etate, a venit în anul 1944 în Alexandria, spre a reface împreună cu pictorul Ștefan Panciu, de fel din oraș, pictura de la turla Pantocratorului, ce fusese dărîmată în urma cutremurului din noiembrie 1940¹. Ei au lucrat pe Crist și liturghia îngerească, reușind să facă o foarte frumoasă pictură.

IOAN SPIRU

PSEUDONIMELE UNOR CRONICARI PLASTICI

(1875—1930)

Începînd din ultimul pătrar al secolului trecut, dar mai ales în primele trei decenii ale celui următor, numărul mare de expoziții, diversitatea stilurilor și tehnicilor promovate de pictorii noștri determină ziarele și revistele să insereze tot mai des în paginile lor, unele cu regularitate, cronici plastice, știri și informații despre mișcarea artistică de la noi.

Cum de multe ori unii din cronicari doreau să dezvăluie adevăruri sau nedreptăți din viața artistică, să-și spună deschis părerea despre opera unora fără a fi expuși vreunor riscuri din partea celor criticați sau să polemizeze cu alți cronicari plastici,

recurg din ce în ce mai des la pseudonime, așa cum frecvent se obișnuia la articolele politice.

Fără a avea pretenția de a aduce prea multă lumină în această privință, ci numai o încercare care să fie un îndemn în viitor și pentru alți cercetători pe această cale, facem cunoscute în rîndurile ce urmează numele cîtorva cronicari și critici plastici mai notorii care au semnat cu pseudonime. Pentru o mai ușoară cercetare dăm mai jos o listă alfabetică cu numele criticilor și cronicarilor plastici (A) și alta cu pseudonimele cronicarilor în dreptul cărora am notat cifra unde pot fi găsiți în prima listă (B).

¹ Informații de la pictorul Ștefan Panciu, Alexandria.

A. – CRITICI ȘI PSEUDONIMELE LOR

1. BALTAZAR ABCAR (n. 1880 – m. 1909)
Pictor.
A semnat cronici și critici plastice la *Voința națională* (1906–1908) și *Viața românească* (1907–1908) cu pseudonimele SPIRIDON ANTONESCU și IOAN GROZEA (cf. Daria Lucia, *Baltazar critic și cercetător de artă*. Pinacoteca Municipiului București. A. Baltazar. 1880–1909. Buc. 1936, p. 35).
2. BOGDAN-PITEȘTI, ALEX. (n. 1871 – m. 1922)
Colecționar de artă, animator al vieții artistice în pragul secolului al XX-lea, poet și cronicar plastic.
A semnat în *Revista orientală* (1896) și *Ileana* (1901) cu pseudonimul ION DUICAN (cf. nota de la articolul lui L. Roger Milés despre Alexandru Séon, în *Ileana*, nr. 3–4 din 1901).
3. COCEA, N. D. (n. 1880 – m. 1949)
Scriitor și ziarist.
Scrie cronici plastice la *Facla* (1914–1916) cu pseudonimul ION NICOARĂ (cf. Ion Nicoară, *Lucrările d-nei Beldiceanu. Expoziția Tr. Cornescu...*, în *Facla*, 31 ianuarie 1916).
4. CORNEL THEODOR (n. 1873 – m. 1911).
Ziarist, critic și istoric de artă.
A scris la *Evenimentul* (1907) cu pseudonimul TRISTIS și *La Revue franco-roumaine* (1901) cu LE PETIT ROUMAIN (cf. Amelia Pavel, *Orientări în critica românească de artă*. Th. Cornel, în *Studii și cercetări de istoria artei*, Seria arte plastice, nr. 2 din 1965). În *Adevărul* (1899) a semnat cu pseudonimul PARISIS (cf. Parisis, Simonidi la Salonul francez, în *Adevărul*, 3 mai 1899).
5. DELAVRANCEA-ȘTEFĂNESCU, BARBU (n. 1858 – m. 1917)
Scriitor și jurist.
A scris cronici plastice la *Democrația* (1888) semnând VIATOR (cf. Radu Bogdan, «*Pădure de fagi*», un tablou de Ion Andreescu, în *Studii și cercetări de istoria artei*, nr. 2 din 1959, p. 145, notele 3 și 4), la *România liberă* (1882–1884) cu pseudonimul ARGUS, la suplimentul literar al *României libere* (1884) cu FRA DIAVOLO și la *Epoca* (1886) cu FRA BARBARO (cf. Emilia St. Milicescu, *Delavrancea. Om, literat, patriot, avocat*, edit. Cugetarea – Georgescu Delafraș).
6. DIMITRIU, GEORGE
Sculptor.
A scris cronici plastice la ziarele și revistele *Ațiunea* (1910–1912), *Adevărul* (1914), *București*, *Dreptatea*, *Egalitatea Brăilei* (1915), *Ilustrația* (1927), *Izbînda* (1919), *Noua revistă română*, *Rampa* (1918–1925), *România Viitoare*, *Universul* (1928 și 1938), *Viitorul* (1933) cu pseudonimele: CAESAR MANU, DIN DUMBRĂVENI, IACINT, UN ARTIST (cf. *Memoriul de activitate al pictorului G. Dimitriu aflat în dosarul* artistului din arhiva secției de artă românească modernă și contemporană a Muzeului de Artă al Republicii Socialiste România).
7. IONESCU, CONSTANTIN A.
Ziarist, scriitor.
A scris uneori cronici plastice la *Românul literar* (1893), *Ilustrațiunea națională* (1914), *La revue roumaine*, *Cronicarul* (1917–1918) cu pseudonimul CAION.
8. IONESCU, GHEORGHE (n. 1857 – m. 1904)
Istoric și publicist.
A scris despre artă în *Telegraful* (1890), *Binele public* (1883–1884), *Romanul*, *Revista nouă* (1892–1895) semnând cu pseudonimul GION.
9. ISER, IOSIF (n. 1881 – m. 1959)
Pictor.
A scris cronici de artă plastică la *Flacăra* (1912–1913) cu pseudonimul REMBRANDT (cf. Tudor Arghezi, *Expoziția Tinerimii artistice. Vernisajul*, în *Seara*, 1 aprilie 1913).
10. KARNABATT, DIMITRIE
Scriitor, ziarist.
A scris cronici artistice la *Seara* (1910–1914) și în alte ziare semnând uneori cu pseudonimul DIODOR (cf. însemnare Iser la un articol despre el semnat Diodor).
11. LĂZĂRESCU, ALEXANDRU (n. 1830 – m. 1876)
Publicist, avocat, poet.
A scris despre artă la *Revista contemporană* (1873–1875) și alte publicații cu pseudonimul LAERTIU (cf. Th. I. Focșăneanu, *Alexandru Lăzărescu*, în *Telegraphul*, 29 august 1876; Emil, *Alexandru Lăzărescu (Laerțiu)*, în *Revista literară*, august-septembrie 1886).
12. MACEDONSKI, ALEXANDRU (n. 1854 – m. 1920)
Poet.
A scris cronici despre artă în *Literatorul* (1890) cu pseudonimul POLIT (cf. Amelia Pavel, *Orientări în critica românească de artă*. Th. Cornel, în *Studii și cercetări de istoria artei*, Seria artă plastică, nr. 2 din 1965).
13. MICHĂILESCU, ȘTEFAN C. (n. 1846 – m. 1898)
Profesor de naturale, ziarist.
A scris cronici de artă plastică în *Revista contemporană* (1873) cu pseudonimul STEMILL (Ang. Demetrescu, Ștef. C. Michăilescu, în *Arta și literatura română*, 25 iunie 1899).
14. MIHĂILESCU (MICHĂILESCU), CORNEL (n. 1887 – m. 1965)
Pictor.
A scris cronici plastice la *Argus* (1927) cu pseudonimele NEAGU PALOȘ și DINU PLOPEANU, cu acesta din urmă mai ales în *Politica* (1927–1928).
15. MINULESCU, ION (n. 1881 – m. 1944)
Poet și prozator.
A scris cronici plastice la *Flacăra* (1922) și

- alte ziare uneori semnate KOH-I-NOOR (cf. afirmația pictorului Bunesu Marius).
16. PETRAȘCU, NICOLAE (n. 1859 — m. 1944)
Scriitor și publicist.
A iscălit articole și cronică de artă în *Literatură și artă română* (1896—1906) cu pseudonimul SANZIO (cf. *Cronica artistică*, în *Viața literară*, 28 mai 1906) și COSTIN A. (cf. C. Diaconovich, *Enciclopedia română*, volumul III).
17. RAICOVICEANU, ECATERINA
Pictoriță și scriitoare.
A publicat cronică plastice în perioada dintre cele două războaie mondiale la *Adevărul* (1920—1926), *Adevărul literar și artistic* (1925—1927) cu pseudonimul FULMEN (cf. Justus, *O colegă pictoriță*, în *Patria*, 5 decembrie 1906).
18. RUSU-ȘIRIANU, ION (n. 1864 — m. 1909)
Scriitor și ziarist.
A scris cronică de artă la *Tribuna poporului* (1903) semnate cu pseudonimul LEANDRU (cf. *Observatorul*, 27 martie 1903).
19. ȘIRATO, FRANCISC (n. 1877 — m. 1953)
Pictor.
A scris cronică plastice la *Convorbiri literare* (1927) semnate S. MEZZANO (cf. Petre Oprea, *Catalog Francisc Șirato*, Buc., 1965, p. 32).
20. STORCK, FREDERIC (n. 1872 — m. 1942)
Sculptor.
A scris cronică plastice în *Viața literară și artistică* (1907) și *Calendarul Minerva* (1909) cu pseudonimul ST. STERESCU (*Expoziția Luchian*, *Catalog*, de T. Enescu, Buc., 1957, p. 41).
21. TĂUȘAN, GRIGORE
Filozof, publicist.
A iscălit în *Viitorul* (1924) cu pseudonimul PETRONIUS (cf. Vasile Savel, *Scrisori din București*, în *Cele trei Crișuri*, martie 1924; N. Pora, *Eseuri filozofice*, în *Adevărul*, 7 aprilie 1934).
22. TONITZA NICOLAE N. (n. 1886 — m. 1943)
Pictor.
A scris articole și cronică de artă în *Iașul* (1915—1916) semnate NERVA, NERVA TEOHARI, NERVA N. TEOHARI, NETTO NIZZA, RINATTO NIZATTI și CRONICAR, în *Socialismul* (1919) IL FIORENTINO sau FIORENTINO, iar la *Însemnări ieșene* (1938) RIVAROL și TONY (cf. *Expoziția N. N. Tonitza*, *Catalog*, 1954).
23. VASCHIDE, NICOLAE (n. 1874 — m. 1907)
Psiholog și ziarist.
A semnat cu pseudonimul ION MĂGURĂ corespondențe trimise din Paris ziarului *La Roumanie* (1898—1901) și *L'Indépendance roumaine* (1902—1906) (cf. Dr. I. Duscin, *Nicolae Vaschide*, în *Opinia*, 7 octombrie 1907). În revista *Literatură și artă română* (1900) a semnat cronică plastice cu pseudonimul KEAN (cf. Din Dumbrăveni, *Dimitrie Serafim*, în *Acțiunea*, 22 aprilie 1911).
24. VĂCĂRESCU, MIȘU
Ziarist.
A scris cronică mondene și de artă la *Românul*

(1877—1879) și *L'Indépendance roumaine* (1880—1890) cu pseudonimul CLAYMOOR, iar la ziarul *La Roumanie* (1873—1876) sub pseudonimul VALRÉAS (cf. Radu Bogdan, « *Pădurea de fagi* » un tablou de Ion Andreescu, în *Studii și cercetări de istoria artei*, nr. 2 din 1959 p. 138).

B. — LISTA PSEUDONIMELOR

ARGUS.....	Delavrancea-Ștefănescu, Barbu (5)
CAESAR MANU.....	Dimitriu, George (6)
CAION	Ionescu, Constantin A. (7)
CLAYMOOR	Văcărescu, Mișu (24)
COSTIN A	Petrașcu, Nicolae (16)
CRONICAR	Tonitza, Nicolae (22)
DIN DUMBRĂVENI	Dimitriu, George (6)
DINU FLOPEANU	Mihăilescu, Cornel (14)
DIODOR	Karnabatt, Dumitru (10)
FIORENTINO	Tonitza, Nicolae (22)
FRA BARBARO	Delavrancea-Ștefănescu, Barbu (5)
FRA DIAVOLO	Delavrancea-Ștefănescu, Barbu (5)
FULMEN	Raicoviceanu, Ecaterina (17)
GION	Ionescu, Gheorghe (8)
IACINT	Dimitriu, George (6)
IL FIORENTINO	Tonitza, Nicolae (22)
IOAN GROZEA	Baltazar, Abcar (1)
ION DUICAN	Bogdan-Pitești, Alexandru (2)
ION MĂGURĂ	Vaschide, Nicolae (23)
ION NICOARĂ	Coccea, N.D. (3)
KEAN	Vaschide, Nicolae (23)
KOH-I-NOOR	Minulescu, Ion (15)
LAERTIU	Lăzărescu, Alexandru (11)
LEANDRU	Rusu-Șirianu, Ion (18)
NEAGU PALOȘ	Mihăilescu, Cornel (14)
NERVA	Tonitza, Nicolae (22)
NERVA N. TEOHARI ..	Tonitza, Nicolae (22)
NERVA TEOHARI	Tonitza, Nicolae (22)
NETTO NIZZA	Tonitza, Nicolae (22)
PARIZIS	Cornel Theodor (4)
LE PETIT ROUMAIN....	Cornel Theodor (4)
PETRONIUS.....	Tăușan, Grigore (21)
POLIT	Macedonski, Alexandru (12)
REMBRANDT	Iser, Iosif (9)
RINATTO NIZATTI	Tonitza, Nicolae (22)
RIVAROL	Tonitza, Nicolae (22)
SANZIO	Petrașcu, Nicolae (16)
S. MEZZANO.....	Șirato, Francisc (19)
SPIRIDON ANTONESCU	Baltazar, Abcar (1)
STEMILL	Michăilescu, Ștefan C. (13)
ST. STERESCU	Storck, Frederic (20)
TONY	Tonitza, Nicolae (22)
TRISTIS	Cornel, Theodor (4)
UN ARTIST	Dimitriu, George (6)
VALRÉAS	Văcărescu, Mișu (24)
VIATOR	Delavrancea-Ștefănescu, Barbu (5)

PETRE OPREA

STUDIUL COMPARATIV ÎNTRE LUCRĂRILE „EVREUL CU CAFTAN” DE LA MUZEELE DE ARTĂ DIN CLUJ ȘI BUCUREȘTI, ISCĂLITE „GRIGORESCU”¹

Existența pe lângă Muzeul de artă al Republicii Socialiste România a unei Secții de restaurare organizată după criterii științifice permite, în afara lucrărilor de restaurare, și efectuarea de studii privind autenticitatea diferitelor lucrări existente în patrimoniul muzeelor din țară cit și a celor oferite spre achiziționare.

Mijloacele de investigație — care depășesc posibilitățile ochiului omenesc — puse la dispoziția cercetătorului nu pot să rezolve singure problemele delicate ce se ivesc pe parcursul acestor studii, ci constituie elementul ajutător al cadrelor de specialitate ce trebuie să fie temeinic pregătite, cu o bogată experiență, cu conștiință înaltă, cu o perspicacitate deosebită și o sensibilitate formată în urma proceselor de creație personală.

Dintre studiile efectuate în ultima vreme, voi prezenta rezultatele cercetărilor asupra tabloului «Evreul cu caftan» care a figurat în expunerea Secției de artă națională a Muzeului de artă al Republicii Socialiste România ca un original Grigorescu (fig. 2)².

După înapoierea tezaurului din U.R.S.S., în care se găsea și originalul «Evreul cu caftan» al lui Grigorescu (fig. 1), tabloul ce fusese expus în Secția de artă națională a Muzeului de artă al Republicii Socialiste România a fost împrumutat Muzeului de artă din Cluj, drept o replică.

Tabloul existent în prezent la Cluj a fost adus în Secția de restaurare pentru a i se remedia degrădările suferite.

La studiul preliminar care se face oricărei lucrări, s-a constatat că tabloul suferise pierderi ale stratului de culoare, în special în partea de jos. Aceste pierderi fuseseră înlocuite cu chit, apoi retușate incorect, retușurile depășind mult limitele chitului. Îscălitura lui Grigorescu se află pe acest strat nou de culoare, străin de restul tabloului, ceea ce demonstrează în mod evident că nu putea să fie făcută de pictor.

Această descoperire a impus analiza atentă a tabloului pentru a se constata dacă este original sau nu. Analiza s-a efectuat pe baza confruntării în special a celor două tablouri «Evreul cu caftan».

Întrucât cercetarea elementelor suport și grund nu a putut furniza argumente contra autenticității — deoarece atât Grigorescu cât și autorul acestei lucrări au folosit pânza gata preparată, cumpărată din comerț — studiile s-au canalizat spre stratul pictural.

Acesta oferă deosebiri ce nu pot fi puse pe seama unei replici, fiindcă o replică este tot rezul-

tatul unui proces de creație. Spiritul creator al marilor artiști îi împiedică să execute copii propriuzise. Micile schimbări ce se petrec într-o replică nu afectează cîtuși de puțin calitățile fundamentale de desen, culoare, valoare, pastozitate și pensulație ale pictorului.

Deosebiri sesizate în tablourile respective sînt cu totul de alt ordin. Odată alăturate, este izbitoră diferența calitativă a culorii la care bineînțeles contribuie și pastozitatea.

Pasta mai bogată și succulentă, cu nuanțări sensibile legate de volumul și planul căruia îi dă viață, precum și de materia ce o reprezintă, a tabloului provenit din tezaur nu este nici pe departe egalată de culoarea lucrării împrumutată Muzeului de artă din Cluj. Pasta acestuia din urmă este mult mai săracă și în ceea ce privește materia ei propriu-zisă, precum și în ceea ce privește redarea materialității volumelor.

De altfel culoarea nu este nici destul de judicios nuanțată, nuanțarea nefiind legată de planul perspectiv, așa cum făcea Grigorescu în opera sa.

O diferență de calitate există și în desen. Dacă pentru un neinițiat în materie, tabloul respectiv poate trece drept bun și bine desenat, în schimb ochiul cunoscătorului poate sesiza cu ușurință o serie de defecțiuni ale desenului pe care, cu ajutorul fotografiilor de detaliu, voi încerca să le prezint comparativ, pentru ca pe baza lor să putem trage concluzii juste.

Dacă privim cu atenție construcția capului (fig. 3 și 4), observăm că în ambele tablouri prezintă un «raccourci», corect executat în tabloul din tezaur, spre deosebire de celălalt care prezintă defecțiuni.

«Raccourci»-ul nu înseamnă descreșterea volumelor pe o singură direcție, ci presupune și îngustarea lor. Or la tabloul de la Cluj fruntea personajului se micșorează pe înălțime, pe lățime păstrînd o proporție ca și cînd ar fi văzută din față. De asemenea, maxilarul personajului nu este destul de puternic reliefat, așa cum trebuie să fie în «raccourci»-ul de față, în care el constituie primul element pe care cade privirea. Trebuie să remarcăm că aici nu mai este vorba de desen prin contur pur, ci intervine desenul prin valorație. Tonurile închise de umbră trimit maxilarul pe un plan mai profund. Normal, ar fi trebuit să cadă mai multă lumină pe el, judecînd după distribuția luminii pe restul figurii. Alte greșeli de desen sînt datorate accentuării blicurilor și a semiumbrelor. Astfel, între planul

¹ Comunicare ținută cu prilejul primei sesiuni științifice a Muzeelor de artă din Republica Socialistă România, din iunie 1966.

² Independent de acest studiu, constatăm că în catalogul «N. Grigorescu» din 1957, tov. Remus Niculescu afirmă despre această lucrare că este un fals.



Fig. 1. – N. Grigorescu, « Evreul cu caftan ». Ansamblu la lumină directă.



Fig. 2. — N. Grigorescu (fals), «Evreul cu castan». Ansamblu la lumină directă.



Fig. 3. — N. Grigorescu, «Evreul cu castan». Detaliu la lumină directă.



Fig. 4. — N. Grigorescu (fals), «Evreul cu castan». Detaliu la lumină directă.



Fig. 5. — N. Grigorescu, « Evreul cu caftan ». Detaliu la lumină razantă: a) ton de lumină ; b) semiumbră ; c) umbră accentuată ; d) accent de lumină.



Fig. 6. — N. Grigorescu (fals), « Ebreul cu caftan ». Detaliu la lumină razantă: a) blic ; b) ton de umbră ; c) tonul de legătură al mustății cu barba desenează un șanț pe maxilar ; d) și e) trăsături de penel contrare direcției firelor de păr.

<https://biblioteca-digitala.ro> / <http://istoria-artei.ro>

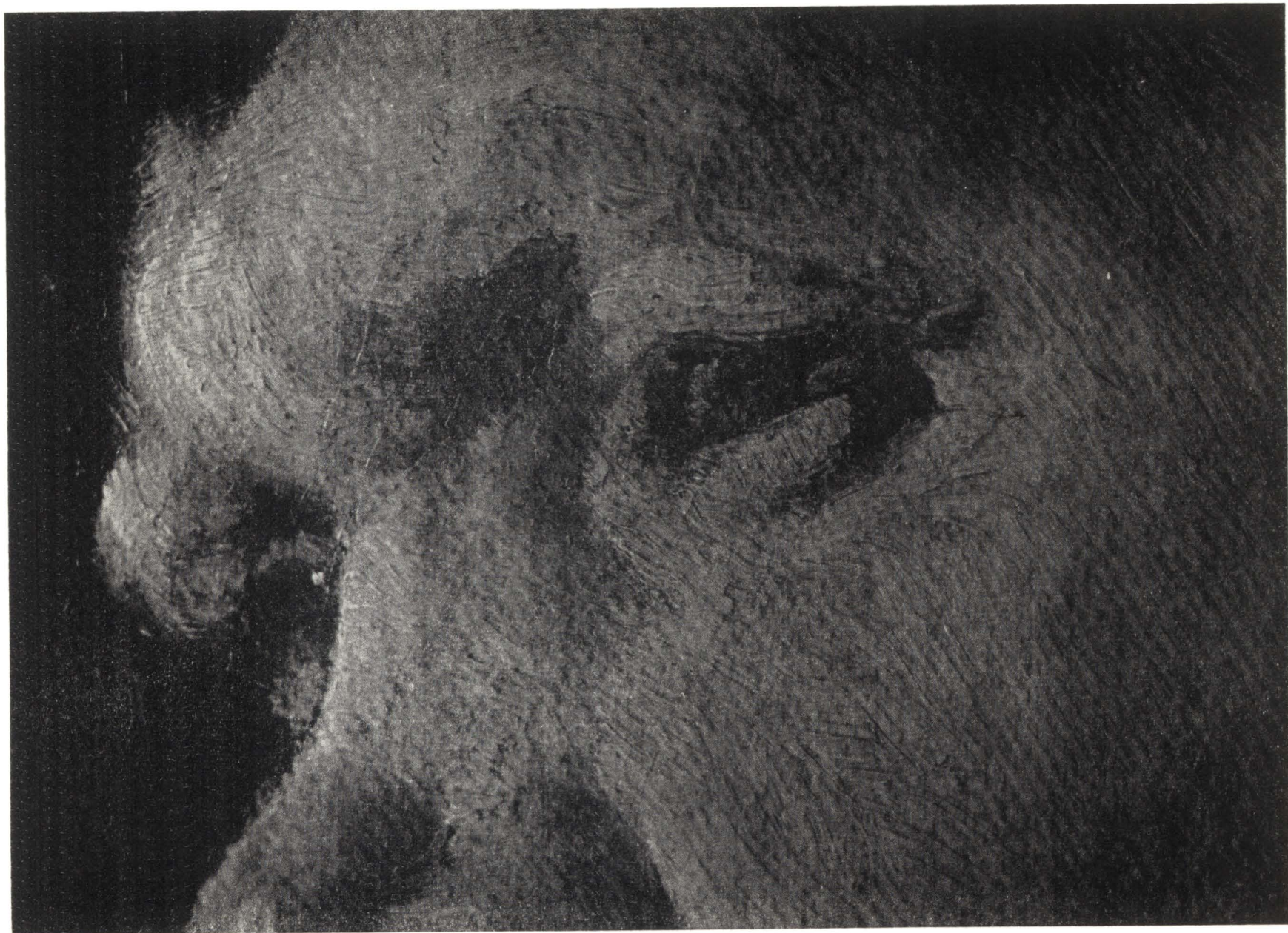


Fig. 7. — N. Grigorescu, « Evreul cu caftan ». Detaliu la lumină razantă.



Fig. 8. — N. Grigorescu (fals), «Evreul cu caștan». Detaliu la lumină razantă: a) Accent de umbră; b) și c) accente de pastă.



Fig. 9. — N. Grigorescu, «Eвреul cu caftan». Detaliu radiografic.



Fig. 10. – N. Grigorescu (fals), « Evreul cu castan ». Detaliu radiografic.

timplei și al frunții se formează un unghi prea accentuat, datorită tonurilor mai închise de semi-umbră după timplă. De asemenea, blicul ce ar trebui să marcheze proeminența arcadei zigomatice este pus mai jos decât ar fi normal. Accentele de lumină de pe pleoapă și ureche sînt puternice față de celelalte tonuri din jur. Aceasta ne arată că ele au fost preluate după original fără discernămint și au fost accentuate sau diminuate fără a ține cont de volum.

Defectuoșitate de desen, prin acuzarea tonurilor de semi-umbră în raport cu tonurile din jur, se concretizează și pe bustul personajului, provocînd o fărîmîțare și minimalizare a volumului.

Din punct de vedere al culorii, compararea dă la iveală nuanțarea defectuoasă a tonurilor, care produc fie o uniformizare a planurilor, fie o inversare a perspectivei planurilor, prin întrebuițarea tonurilor mai reci în primul plan, față de tonurile mai calde din planul doi.

Astfel, tonul mai rece de pe gît îl face pe acesta să nu-și păstreze planul respectiv de apropiere față de privitor, așa cum este în lucrarea din tezaur. Căciula, părul, umbrele caftanului au tonuri foarte apropiate, de unde plasarea lor pe același plan. Diferența de valoare între aceste tonuri și fond este foarte redusă și are ca rezultat o sărăcire a volumului, pînă acolo că acesta apare ca o continuare a fondului, nicidecum separat de acesta printr-o pătură de aer.

Aceeași apropiere de tonuri, deci și de planuri, o constatăm între tonurile de pe frunte, pleoapă și nas.

Aceeași tendință spre aplatizare o prezintă obrazul, unde tonurile mai deschise, în loc să marcheze anumite proeminențe ale formei, nu fac decât să fărîmîțeze suprafața.

Extinzînd studiul și asupra trecerilor între diferitele planuri și materii, vom observa că trecerea de la față la păr, trecere care în realitate se face pe nesimțite, aici se produce brusc, printr-o linie destul de tranșată, iar în momentul în care autorul a încercat să țină cont de această trecere, între obraz și periciune, tonul de semi-umbră folosit formează o adîncitură în plan.

Dacă observăm în general trecerile între planuri la Grigorescu, vom vedea o alternanță între trecerile lente și bruște încît să avantajeze o cît mai justă redare a volumului și să sugereze plasarea lui în spațiu. De exemplu, trecerea bruscă dintre nas și fond, căciula și păr și trecerea de la ureche și păr, față de altele mai lente (fig. 3). La autorul tabloului studiat, această armonie între trecerile bruște sau lente nu este înțeleasă și din această cauză se produce o lipsă de aerăție prin decupare, ca între frunte și fond, frunte și păr, sau printr-o contopire a elementelor, cum putem observa la trecerea dintre barbă și fond, căciula și fond, haină și fond (fig. 4).

Aplatizările de volum remarcate pînă acum produc o monotonie care este accentuată și de lipsa de intensitate a culorilor.

În timp ce la tabloul lui Grigorescu — cel din tezaur — culoarea este mai pigmentată, de exemplu prin folosirea unei cantități mai însemnate de roșu de cadmiu la ochi, gură, nări și ureche, prin folosirea mai pură a ocruilor la redarea blănii în lumină, sau printr-un ton mai accentuat spre verde la partea luminată a hainei, punîndu-se în contrast plăcut de culoare cu tonurile din jur, la celălalt tablou această pigmentare este mai redusă. Faptul că roșul de cadmiu este foarte puțin prezent în lucrare, la gură fiind chiar nefolosit, iar celelalte tonuri de bază sînt prea mult combinate, în detrimentul purității culorii, contribuie la aspectul monoton al tabloului.

Ca să ne convingem mai mult de diferențele dintre cele două lucrări, diferențe ce nu survin în urma procesului creator al unui pictor dotat, așa cum îl cunoaștem pe Grigorescu, ci bazate pe neînțelegerea și neaprofundarea unei forme de exprimare plastică, vom adînci studiul acestor lucrări, folosindu-ne de detalii fotografice executate la lumină razantă, detalii ce pun în evidență și caracteristicile pensulației.

Nicolae Grigorescu în «Evreul cu caftan» din tezaur folosește o pensulație destul de succulentă și expresivă. Sensul pensulației urmărește sensul și materia formei pe care o determină.

Carnația este tratată cu o pensulație mai liniștită, țesută parcă pe fibra mușchiului, așa cum observăm la nări, obraz și gură. În momentul cînd trece la păr, pasta devine puțin mai aspră, urmărind sensul firelor, iar pentru a reda ondulația bărbii folosește o pensulație fermă, scurtă, juxtapusă (fig. 5).

Această pensulație legată de materie este foarte vizibilă în lumină, deoarece lumina este aceea care pune în evidență materia. În umbră materia este mai puțin vizibilă și pensulația pictorului sesizează această lipsă de precizie a materiei. Pastuoșitatea descrește pe măsură ce se intensifică tonul de umbră.

În același timp cu sesizarea materiei, pictorul urmărește perfect și desenul. Remarcăm nasul bine caracterizat, cu o nară puternică și cu fosa nazală bine precizată. O mare sensibilitate observăm în execuția gurii. Buzele, cea de sus cu ton de lumină (a), semi-umbră (b) și umbră accentuată (c), cea de jos, luminată din plin, cu un accent de lumină mai puternic (d), cu tonul de umbră de sub ea desenat precis, închid în ele un crîmpei de viață (fig. 5).

Nu tot același lucru se întîmplă cu tabloul semnat în fals Grigorescu. Aceleași detalii pun în evidență lipsa de pastuoșitate și dispariția în general a pensulației, iar ici și colo, unde ea este lizibilă, nu corespunde cîtuși de puțin caracteristicilor pensulației lui Grigorescu (fig. 6).

Autorul nu ține cont nici de desen, nici de materie, nici de un sens al pensulației adecvat formei și materiei. Astfel, nasul nu este bine caracterizat, blicul de pe vârful lui (a), în loc să accentueze forma, apare ca o pată nenaturală pe suprafața pielii, nara nu are profunzimea necesară din cauza tonului puțin accentuat. Tonul de umbră egal al buzei de sus (b), precum și buza de jos la fel de egală, aplatizează gura. Tonul de legătură al mustății cu barba (c), egal și prea închis, desenează un șanț pe maxilar (fig. 6). Materia așa de vie, sugerată de pensulația lui Grigorescu, aici este lipsită de expresie.

Sensul trăsăturii de penel la mustață (d) și la barba de sub buză (e) este contrar direcției firelor de păr și nici nu exprimă materia pe care vrea s-o reprezinte.

Aceleași diferențe se pot citi și la compararea celorlalte detalii. De exemplu: în timp ce ochii lucrării din tezaur sînt expresivi, vii și bine desenați, lucru la care a contribuit valoarea și pensulația subtilă, ochii celeilalte lucrări sînt lipsiți de consistență și nedesenați (fig. 7 și 8). Ochiul din stînga este tratat chiar ca o umbră incertă. Accentul de umbră de sub arcadă (a), puternic și nedozat, în contrast cu pleopa prea luminată, creează planuri neverosimil distanțate unul de celălalt. Pensulația este aproape inexistentă. Accentul de pastă care ar trebui să fie pe proeminența arcadei zigomatice (b) și cel de sub ea (c) sînt izolate și mult prea aspre comparativ cu materia din jur (fig. 8).

Diferențe edificatoare se desprind din execuția blănii căciulilor celor două lucrări. În timp ce la tabloul din tezaur blana este redată cu încărcare de pastă în lumină, cu trăsături de penel, puse cap la cap, în sensul materiei, ce ne sugerează moli-ciunea și linia dreaptă a firului de păr din blană, la cealaltă lucrare același detaliu ne redă o pată aproape uniformă, datorită lipsei de pricepere atît a dozării luminii, a culorii, a pastozității, cît și a mînuirii penelului.

În urma expunerii celor două lucrări la raze infraroșii, la tabloul din tezaur, ca și în alte tablouri ale lui Grigorescu, descoperim sub fond, în fața portretizatului, un alt portret, pe care, probabil, autorul, în procesul de creație, l-a abandonat.

De remarcat este faptul că la aceste radiații, sub iscălitură, ne apare o primă iscălitură tot a aceluiași autor, completată cu orașul Bacău, oraș în care autorul a executat o serie de portrete de evrei. Este foarte verosimil ca peste prima iscălitură să fi revenit cu ocazia acoperirii portretului de deasupra ei.

De asemenea, tot la această expunere, cea de a doua lucrare nu face altceva decît să confirme o parte din lipsurile enumerate pînă aici.

Studiul imaginilor radiografice ale celor două tablouri, confirmă definitiv că lucrarea împrumutată Muzeului de artă din Cluj este o copie și nu o replică.

Originalul ne înfățișează eboșul feței care constituie suportul pe care pictorul construiește, revine și corectează elementele figurii redată. Se relevă în mod deosebit construcția inițială a ochiului și urechii. La început subiectul privea în jos, ca în forma definitivă să ne privească din față. De asemenea, urechea a suferit o mișcare de translație. Aceste schimbări evidente pe parcurs sînt specifice numai și numai procesului de creație (fig. 9).

În cea de a doua lucrare, eboșul feței dispare, ca tonurile să ne apară direct închise sau deschise, așa cum autorul le-a copiat după forma finisată a tabloului lui Grigorescu. Numai astfel se poate explica de ce figura, deși plasată în plină lumină, prezintă în clișeu numai cîteva pete izolate de lumină (fig. 10).

După cum s-a demonstrat de-a lungul studiului, tabloul existent la Muzeul de artă din Cluj este fără îndoială o copie. Nu putem afirma cu certitudine dacă a fost făcută de autor cu intenție de fals, sau pur și simplu ca o copie ajutătoare în procesul de formare al unui artist, copie de care a profitat o altă persoană, iscălind-o și substituind-o originalului.

Această incertitudine se datorează faptului că pierderile suferite de stratul de culoare ne-au pus în imposibilitate de a stabili existența sau inexistența unei alte iscălituri a autorului.

Pictor restaurator specialist,
PIA VERA ANASTASIU

CONTRIBUȚII LA BIOGRAFIA PICTORULUI OCTAVIAN SMIGELSKI

Pictorul Octavian Smigelschi¹ a avut un rol important în istoria picturii în Transilvania. La Biblioteca Universității din Cluj se găsesc trei scrisori ale acestui artist. Două sînt adresate lui Andrei Birseanu, fost membru al Academiei, și una avocatului I. Hossu-Longin. Reproducem primele două:

¹ VIRGIL VĂTĂȘIANU, *Pictorul Octavian Smigelschi*, Sibiu, 1936, 86 p.; rec: V. BENEȘ, *Gînd românesc*, 1936, an. IV, p. 491–493; G. OPRESCU, *Octavian Smigelschi*

Mult Stimat Dle Coleg,

Cu trenul de azi am expediat icoana de model pentru fruntariul din biserica Brașov oraș. Vă rog a face dară ocaziune o privire asupra ei și dacă o aflați de vrednică, a o recomanda în grația cercurilor competente. Din parte-mi cred că e ținută atît ca concepție, cît și în detaliu cît se poate de stil-

desenator, în *Transilvania*, 1944, an. 25, p. 816–820; AL. TZIGARA-SAMURÇAȘ, *Chestiunea picturii religioase*, în *Unirea*, 1914, an. XXIV, nr. 69, p. 2–3; nr. 70, p. 2–4.

gemäss. Aranjamentul general este tot acela ce se vede la Hristos din Sf. Sofie sau pe coroana Ungariei. Ornatul, se pricepe, este arhieresc, după cum îl recere tipicul. Tronul, cu puțină schimbare (recentă prin format) este tot acela din Sf. Sofie, iar ornamentele aplicate sînt toate împrumutate de la diferite relicvii de prin diferite muzee. Cele de pe ornat spre ex. se află pe mantaua, recte tunica împărătească romano-germană, un lucru de origine bizantină. În contra executării din punct de vedere tehnic însă n-aș crede să se poată face vreo obiecțiune. De altcum așa cred că va plăcea.

Primiți, Dle Coleg, mulțămita mea pentru serviciile deja făcute și pentru care Vă mai rog și de astă dată. Sărut mîinile la Doamna. Al DVoastre.

Elisabetopol 1-IX-1897

OCT. SMIGELSKI

Mult Stimat Dle Coleg,

Îmi iau voia a Vă mai interesa încă o dată în cauza icoanelor de la biserica din Brașov-oraș. După experiențele făcute pînă acum este esclus să se fi pierdut epistola ce am trimis-o la adresa DVoastră acum vreo două luni. Mi s-a comunicat din loc competent, că pe 3 noiembrie a.c. este de a se aștepta o decizie definitivă în chestiunea icoanelor. Am fi vreo 7 concurenți. Nu cunosc pre ceilalți concurenți, nici lucrările lor, asupra acestora în special n-am deci de cuget a-mi da vreo părere oarecare. Însă, întrucît am văzut și cunosc asemenea lucrări, icoanele bisericesti ce se obișnuiesc în timpurile mai moderne sînt de două soiuri: de origine din fabrici rusești — acestea ceva mai vechi — copii executate fără nici un spirit într-o manieră cu totul *prabiliksmässig*. Valoarea artistică a metodelor după care se lucră în cele mai multe cazuri este nulă. Originea acestor produse se trage de altcum de la călugării din Muntele Athos, care în timpurile mai tîrzii ale erei bizantine aveau fabrici formale de icoane, de aici apoi acest meșteșug a trecut în Rusia. Executarea acestor icoane se face prin modernă împărțire de puteri: unul face fețele, altul vestmintele, al treilea peisajul, etc. De aici poți conchide la valoarea estetică.

Al doilea soi — cum erau spre pildă icoanele fericitului M. Pop din Brașov — sînt tot asemenea copii de origine apuseană și se trag din o școală care în istoria artelor se numește decadentă totală. Acest curent dominează de altcum în prezent în

biserica catolică. La aceștia mult mă mir de cultivă astfel de pictură în vreme ce au Rafaeli și alți eroi venerați de prin timpuri mai bune.

Eu din parte-mi am revenit la epoca bizantină mai veche (de pe timpul lui Iustinian pînă în sec. 8-9) pe cînd se produceau încă lucrări în adevăr monumentale. Producerea acestor timpuri, pe lîngă toate slăbiciunile evidente — mai cu seamă lipsa de studiu după natură — totuși au un eminent caracter decorativ, o înfățișare grandioasă, fără nici o tendință betegoasă, sentimentală, cu un cuvînt au: *einen grossen historischen Zug* (vide Crist și Mater Then din Sf. Sofia). Însușirile acestea am încercat a le aduce la expresiune în icoana ce V-am trimis-o — se pricepe pe lîngă o executare tehnică mai perfectă —. Nu m-am restrîns numai la exteriorități și la împrumutarea de elemente decorative de pe icoane și obiecte de artă de pe timpurile acelea, ci m-am năzuit a reproduce și acel spirit în ținută și expresiune.

Însă cît voi fi satisfăcut acestor exigențe, n-am să o constatez eu. Dacă însă altă parte favorabilă nu i se poate ascrie, atîta merit totuși trebuie să-l recunoască ori și cine, că este un lucru original și nu o copie după un original de valoare problematică.

Mai apoi atît încă pot afirma, că eu din pictura bisericască nu-mi fac simplaminte o chestie de cîștig, ci un studiu serios, anume în cazul de față, este vorba de a-mi funda un renume în privința aceasta.

Acestea mi-am luat voie a Vi le expune, însă nu cu intențiunea doară să fac vreo forță asupra convingerii DVoastră, ori a Vă influența cu privire la pașii ce veți face în cauza asta.

Vă rog numai să luați în vedere și lucrările celelalte, ce-ar fi mai incurs, și dacă cumva icoanei mele veți da întîietate, atunci Vă rog a Vă folosi de cele expuse drept argumente în favorul meu. Sînt convins, că părerea DVoastră ponderează ceva înaintea Dlor din comitet, de aceea — dacă, cum zic — preferați cumva lucrarea mea, Vă rog să faceți ce este posibil, în cauza mea și eu Vă voi fi cel mai mulțumitor om pe lume.

Rămîn al DVoastră

OCTAVIAN SMIGELSKI

Elisabetopol 28-X-1897

N. De cumva aflați cu cale, Vă rog a lua și pe colegul Branisce drept tovarăș.

IOSIF E. NAGHIU

MOTIVUL «BĂNUȚ» ÎN ORNAMENTICA BRODERIILOR DE PORT DIN MĂRGINIMEA SIBIULUI

În cadrul cercetărilor etnografice efectuate atît pe teren cît și în arhive, atenția ne-a fost atrasă în mod deosebit de rolul mare pe care motivul «banii» îl joacă în cultura noastră populară. Se cunosc numeroase funcții etnografice ale monedelor, în

special în riturile de petrecere, medicină populară etc.

În rîndurile care urmează ne vom ocupa de existența unor motive ornamentale, cu denumiri care provin de la diferite denumiri populare ale banilor,

dar nu direct, ci indirect. Reține atenția faptul că o plantă cunoscută sub numele latin *Bellis perennis* cunoaște în terminologia noastră populară numeroase denumiri, care corespund unor diminutive ale banilor. Printre cele mai frecvente, amintim: bănicei, bănici, bănucei, bănuței, bănuțele, bănuți, parale, părăluțe, precum și bumbușori sau bumbuți, numiri prin care în Banat și în nordul Moldovei se înțeleg deopotrivă monedele mărunte și nasturii. Numirile acestea sînt în general cunoscute, unele fiind răspindite în toată țara, iar altele, de exemplu « bumbușorii » sau « bumbuții », avînd o arie de răspindire mai mică. Această plantă din familia « compozite », care crește prin livezi, fînețe și pășuni, cultivată și ca plantă decorativă, este foarte des întîlnită, avînd o perioadă de înflorire foarte mare, de peste o jumătate de an și anume din aprilie pînă în septembrie și chiar mai tîrziu. Poporul nostru, așa cum am văzut mai sus, a botezat această plantă cu numeroase numiri populare ale banilor, datorită, fără îndoială, asemănării sale cu o monedă. Ea apare frecvent în poeziile și cîntecele noastre populare de o deosebită valoare artistică:

«Frunză verde și-un bănuț
Aseară mi-am prins drăguț.
Dar l-am prins într-o cercare,
Să vedem ce fire are »¹.

Planta *Bellis perennis*, prin înfățișarea și gingășia ei, a ispitit pe creatoarele de țesături populare. Motivul folosirii « bănuților » în ornamentica populară și în podoabele de port se regăsește și în folclor:

«Frunză verde trei patace
Zis-a mîndra că mi-a face
O peană de bănuței

¹ B. P. HASDEU, *Etymologicum Magnum Romaniae*, București, 1893, p. 3232.

² *Ibidem*.

³ Considerăm drept zona Mărginimii Sibiului teritoriul cuprins între Olt și riul Frumoasei, cu localitățile: Boița, Tălmăcel, Sadu, Riul Sadului, Cacova, Sibiel, Vale, Săliște, Galeș, Tilișca, Rod, Poiana Sibiului, Jina, Orlat, Gura Riului, Rășinari, Prislop, Poplaca și Trainei.

⁴ Printre cele mai importante lucrări, amintim: IOACHIM MUNTEANU, *Monografia economică culturală a comunei Gura Riului*, Sibiu, 1896; D. COMȘA, *Din ornamentica română*, Album artistic reprezentînd 284 broderii și țesături originale țărănești. Patruzeci de tabele colorate și text explicativ, Sibiu, 1904; V. PĂCALĂ, *Monografia comunei Rășinariu*, Sibiu, 1915; G. OPRESCU, *Arta țărănească la români*, București, 1922; MARIA HERIȘESCU, *Un pas înainte în ornamentica română*, Sibiu, 1929; MARIA SCHAFER-COSMA, *Album de broderii și țesături românești*, Sibiu, (f. a.); G. OPRESCU, *L'art du paysan roumain*, Bucarest, 1937; G. OPRESCU, *Probleme de artă țărănească*, București, 1940; LUCIA APOLZAN, *Portul și industria casnică textilă în*

Frumoasă ca ochii ei.
Frunză verde de gutuie
Eu am zis că nu-mi trebuie
Făr peană de măgheran
*Să ne mai iubim un an »*².

În Mărginimea Sibiului³, zonă de care ne vom ocupa în rîndurile care urmează, se cunosc numeroase motive ornamentale care poartă denumirea de « bănuți », « bănicel » sau « bănucl », numirile acestea fiind foarte des însoțite și de alte expresii care trădează anumite caracteristici ale aceluiași motiv decorativ. Deși există o bogată literatură de specialitate⁴, el nu a fost încă studiat, ci numai amintit⁵. În rîndurile care urmează ne vom ocupa de acest motiv decorativ din broderiile populare din zona Mărginimii Sibiului⁶. Menționăm faptul că există un grup de motive ornamentale numite simplu « bănicel » sau « bănicei », « bănuț ». Acest grup (fig. 1/1, 2, 3, 4 și 5) este specific prin amplasamentul său în cîmpul ornamental al iei și ne vom ocupa de el în mod special, mai tîrziu.

Al doilea grup de motive ornamentale poartă denumirea de « bănicei bătrînești » (fig. 1/6, 7, 8, 9, 10 și 11), indicînd prin însăși numirea lor faptul că aceste motive sînt specifice pentru broderiile mai vechi, bătrînești. Cercetările pe teren au demonstrat însă că aceste motive ornamentale apar și în broderiile tinerelor femei căsătorite și se întîlesc chiar și pe iile fetelor, dar numai pe picsele de port popular de lucru, nu și pe cele de sărbătoare.

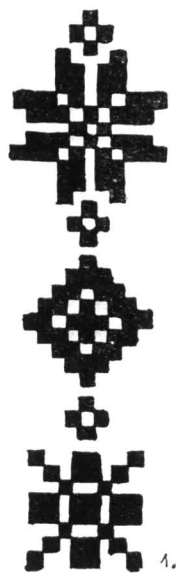
Al treilea grup de motive ornamentale indică prin însăși denumirea lor tehnica de lucru a motivului respectiv. Astfel, se cunosc motive ornamentale cu numiri ca:

- « bănicei pe două fire » (fig. 1/12)
- « bănicei pe cinci muscuțe » (fig. 1/13)
- « bănicei pe șase muscuțe » (fig. 1/14)

Munții Apuseni, București, 1944; FLOREA BOBU FLORESCU, *Broderiile la români*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, nr. 3-4, 1957, p. 23-31; GEORGETA OȚETEA, *Broderii mărghinenești*, în S.C.I.A., V, 2, 1958, p. 13-32; ELENA AVRAMESCU — FLOREA BOBU FLORESCU, *Broderiile la români*, E.S.I.P., București, 1959; N. DUNĂRE, *Textilele populare românești din munții Bihorului*, E.S.P.L.A., 1959; PAUL PETRESCU, *Costumul popular românesc din Transilvania și Banat*, E.S.I.P., 1959; C. IRIMIE, *Colecția de broderii a Muzeului Brukenthal*, Sibiu, în volumul *Omagiu lui George Oprescu*, Edit. Acad. R.P.R., București, 1961.

⁶ C. IRIMIE, *Colecția de broderii a Muzeului Brukenthal*, Sibiu, în volumul *Omagiu lui George Oprescu*, Edit. Acad. R.P.R., București, 1961.

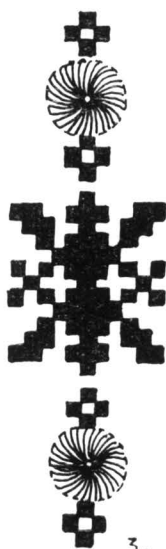
⁶ Motivele ornamentale de care ne ocupăm au fost desenate pentru această notă de către Ricarda Terschak, desenatoare a Secției de etnografie și artă populară a Muzeului Brukenthal, după colecția de broderii mărghinene a Muzeului Brukenthal și după piesele de port popular din Mărginimea Sibiului aflate în colecțiile Muzeului Brukenthal.



1.



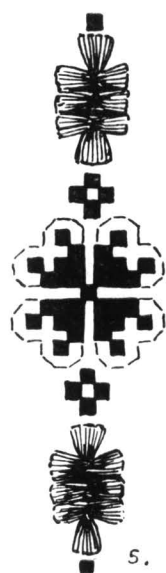
2.



3.



4.



5.



6.



7.



8.



9.



10.



11.



12.



13.



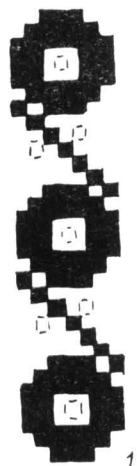
14.



15.



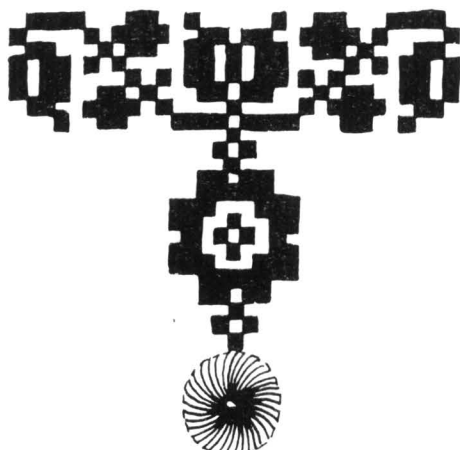
16.



1



2



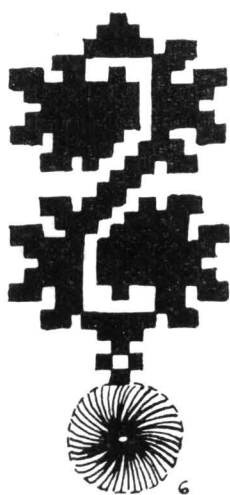
3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



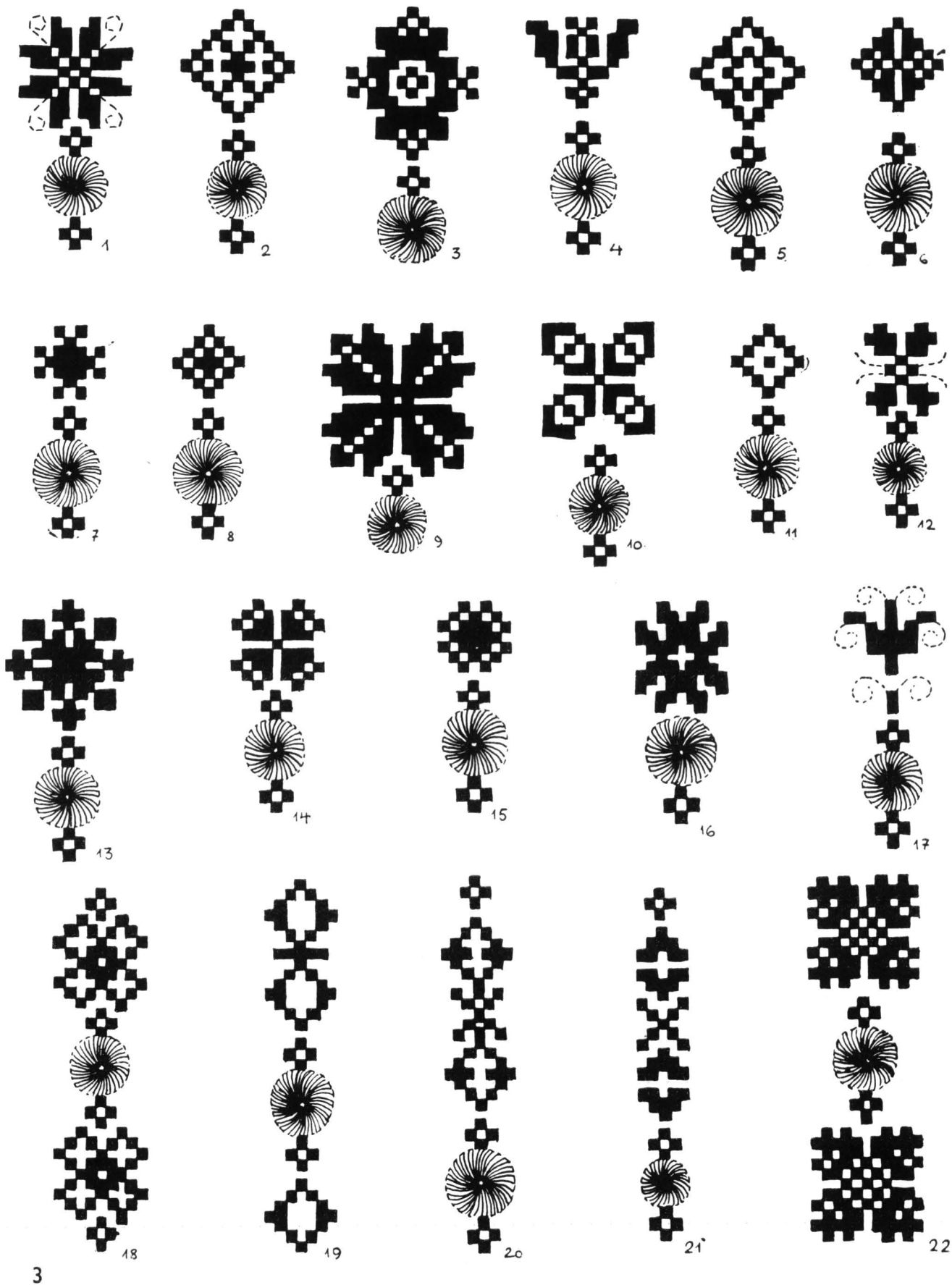
13



14



15



- « bănicei pe șapte muscuțe » (fig. 1/15 și 16)
- « bănicei pe opt muscuțe » (fig. 2/1 și 2)
- « bănicei pe nouă muște » (fig. 2/3, 4 și 5)
- « bănicei pe zece muște » (fig. 2/6)
- « bănicei pe unsprezece muște » (fig. 2/7).

Al patrulea grup de motive ornamentale poartă denumiri care indică amplasarea motivului respectiv pe piese de port, în trecut sau în prezent. Astfel, se cunosc:

- « bănicei peste mijlocul mîneicii » (fig. 2/8)
- « bănicei peste umăr (fig. 2/9)
- « bănicei peste umăr păriu » (fig. 2/10—15).

Al cincilea grup de motive ornamentale poartă denumirea de « bănicei cu steluță », denumire care însă ar putea semnifica nu steluța în sens astral, ci steluța-plantă și în acest caz ar putea face parte din grupa a șasea, care se ocupă, așa cum vom vedea în continuare, de motivul « bănuț cu flori » sau « bănuț cu frunze ». Ar putea avea în același timp sensul de « bănuț dublu », știindu-se că în terminologia populară sînt cazuri cînd aceeași plantă, *Bellis perennis*, se mai numește și « steluță ». Considerăm însă că numirea aceasta are la bază steluța în sens astral, pe de o parte datorită faptului că atît în folclorul nostru cît și în terminologia populară stelele sînt numite citeodată și « bănuți », pe de altă parte pentru motivul că ornamentele astrale sînt destul de frecvente în motivistica noastră populară.

Cel de-al șaselea grup de motive ornamentale îl formează, așa cum am amintit mai sus, motivul « bănuț cu floare » (fig. 3/1—8) și motivul « bănuț cu frunze » (fig. 3/9 și 10).

Cel de-al șaptelea grup de motive ornamentale, cel mai rar întîlnit în această zonă la broderiile de port, dar destul de frecvent la textilele populare de casă, îl formează motivul « bănuț cu prescurea » (fig. 3/11).

Următorul grup de motive ornamentale, al optulea, este format din motivul « bănuț », denumirea fiind însoțită de diferite nume de unelte sau obiecte de uz casnic sau personal: « bănuț cu cîrlig » (fig. 3/12), « bănuț cu paharul », care în funcție de dispoziția motivului complementar se mai numește și « bănuț cu lira » sau « bănuț cu clopotul » (fig. 3/13—17).

Cel de-al nouălea grup de motive ornamentale îl formează « bănuțul cu ruiță », prin ruiță înțelegîndu-se în cazul de față, impropriu însă, și racul, fapt care ne determină să-l clasificăm separat într-un grup de motive ornamentale zoomorfe și nu fitomorfe, așa cum am văzut la grupa a șasea. Ca exemplu de motiv ornamental numit « bănuț cu ruiță » ne poate servi cel de la fig. 3/18.

Cel de-al zecelea grup de motive ornamentale îl formează motivul « bănuț » însoțit de figuri geometrice, în cazul de față « bănuț cu patrate » (fig. 3/19—21).

În sfîrșit, cel de-al unsprezecelea grup este reprezentat de motivul « bănuț cu crucea », care este un motiv mai nou și este cultivat în mod special sub influența bisericii (fig. 3/22).

În motivistica broderiilor de port din Mărginimea Sibiului, planta *Bellis perennis* ocupă un loc însemnat. Motivul este executat prin tehnica « muscuță ». Motivul « bănuț » se întîlnește în diferite combinații cu motive florale, animaliere, astrale, geometrice etc., care trădează o înaltă măiestrie artistică și un rafinat gust pentru frumos în această zonă.

Inițial, amplasarea acestui motiv ornamental a fost în special peste umăr, prin aceasta explicîndu-se numărul relativ mare, respectiv de 29 motive ornamentale din totalul de 132 studiate, care poartă numele de « bănicei peste umăr » sau « bănicei peste umăr păriu », precum și prezența unora din motivele ornamentale cunoscute sub numirea de « bănicei », « bănicei bătrînești » sau « bănicei pe două fire », care sînt de fapt amplasate tot pe umărul iei. Este interesant însă că denumirea de « bănicel peste umăr », precum și cea de « bănicel peste umăr păriu » oglindește, în zilele noastre, un adevăr care ține de trecutul istoric, deoarece analizînd amplasamentul acestor motive ornamentale azi, am constatat că 27 din cele 29 sînt amplasate de fapt nu peste umăr, ci pe mîneacă. La acestea se adaugă și faptul că 120 din cele 132 motive ornamentale studiate sînt amplasate pe mîneca iei. Asistăm deci la un fenomen foarte interesant: pe de o parte « băniceii bătrînești » sînt folosiți, așa cum am văzut mai sus, și de către femeile tinere și chiar de fete, păstrîndu-și numirea inițială, iar pe de altă parte ei își schimbă amplasamentul, păstrîndu-și însă numirea condiționată de vechea poziție, aceasta permițîndu-ne să tragem concluzia că abia în ultimul timp acest amplasament a început să-și părăsească repartitia inițială.

În sfîrșit, motivul ornamental cunoscut sub denumirea de « bănuț », « bănicel », « bănuțel » a început să iasă în zilele noastre din ornamentica broderiilor din Mărginimea Sibiului, fiind înlocuit de diferite alte motive; datorită însă puternicei tradiții a acestui motiv, în unele cazuri motivele care-l înlocuiesc capătă denumirea de « bănuț », chiar dacă noul motiv ornamental este cu totul altul. Numai așa se pot explica numirile de « bănuț » date unor motive ca cele de la fig. 1/6, 8, 10, 11, 13, 15; fig. 2/2, 4, 5, de care ne îndoiim că ar proveni de la planta *Bellis perennis*, întrucît diferențierea de stil este mult prea mare, mult prea vizibilă.

Desigur că cercetările mai amănunțite și pe o zonă mai mare vor aduce noi și prețioase concluzii la studiul problemei.

În cimitirul comunei Botiza din raionul Vișeu, alături de crucile de mormînt mai noi, executate în lemn, piatră sau metal, se pot observa cîteva mai vechi, din gresie, de o formă ce le deosebește de celelalte, avînd reprezentat în relief cîte un Crist crucificat, opere ale țaranului Conta Onisim.

Conta Onisim a trăit pe la jumătatea secolului trecut și s-a dovedit un om cu reale aptitudini meșteșugărești și artistice. Informații luate de la Caia Vasile zis Rozovlicu de 87 de ani și de la Conta



Fig. 1. — Piatra funerară de pe mormîntul lui Conta Onisim.

Ion al lui Dumitru al lui Onisim (nepotul sculptorului popular) de 80 de ani nu ne-au oferit decît puține date despre Onisim Conta și cei șase copii ai săi despre care se spune că au fost cunoscuți ca meșteri talentați. Astfel, talentul său s-a transmis și fiilor săi Dumitru, Miron și Vasile, buni constructori de case sau chiar inovatori în tehnică, cum a fost cel din urmă, care și-a construit cu mijloace proprii o moară acționată prin forță manuală.

Lucrate într-o gresie ce se găsește în împrejurimi, crucile pe care le studiem au o înălțime ce variază între 120 și 140 cm, o lățime de cca. 13 cm și au sculptate în relief, pe fața răsăriteană, cîte un Crist crucificat, de o simplitate, naivitate și forță evocatoare ce amintește de creația meșterilor epocii romanice.

Uneori la baza lui Crist crucificat se găsesc, tot în relief, cele două Marii, personaje așezate frontal, cu miinile unite ca pentru rugăciune, care nu sînt mai puțin interesante decît restul lucrării.

Încă în viață fiind, Conta Onisim și-a sculptat propria sa piatră de mormînt, de o manieră ce amintește pietrele funerare din antichitate sau mormintele sîrbești din secolele trecute. Această cruce de mormînt mai evocă și imaginea crucificării lui Cristos adăpostită în micile capele ce se întîlnesc destul de des în Transilvania, ori aflată în nișele bisericilor catolice sau chiar, interesant de remarcat, se aseamănă ca siluetă cu pietrele funerare ce se găsesc în cimitirul evreiesc din sat, astăzi părăsit dar cu multe piese în bună stare. Este posibil ca artistul să se fi inspirat, în ceea ce privește forma în mare, de la acestea.

Întrucît în secolul trecut această parte a țării se afla înglobată la imperiul austro-ungar, este de asemenea posibil ca Onisim Conta, în perioada îndeplinirii serviciului militar, să fi fost influențat de opere similare văzute în diferite regiuni ale imperiului pe care le-a colindat (probabil Croația, Italia sau Cehoslovacia).

Modul personal în care și-a realizat însă sculptura ne face să-l socotim un creator autentic. El scoate în relief personajele prin puternica incizare a contururilor. Deși Cristos și cele două Marii



Fig. 2. — Maria la picioarele lui Christ răstignit, detaliu.



Fig. 3. — Christ răstignit, detaliu.

sînt la același nivel cu crucea, ies puternic în relief datorită umbrelor ce le capătă șanțul incizat. Rezolvarea geometrică a conturilor dă o mare forță de expresie compozițiilor sale.

Că acest meșter popular a mai văzut și în altă parte asemenea cruci se poate observa și după ornamentul ce împodobește lucrările sale. Este vorba de rozeta ce apare la mai toate porțile maramureșene și aproape peste tot la crucile vechi din regiunea Ploiești sau din Moldova și care aici este situată la cele trei capete superioare ale crucii. Să fie vorba de o rămășiță a cultului soarelui? Este greu de precizat. În orice caz, acest motiv ornamental apare destul de des atît la lucrările în lemn cît și la cele în piatră.

Deasupra capului lui Isus Cristos se află incizate cunoscutele inițiale INRI, care la multe cruci sînt șterse de intemperii. În schimb, numele decedașilor

sau orice altă indicație prin litere sau cifre lipsește, lucru ce ne face să credem că Onisim Conta nu știa carte.

Primitiv în creație, unele detalii anatomice ca: ochi, gură, degete, coaste, ombilic, subliniază simplitatea cu care sculptorul popular își creează compozițiile. Nimbul, amintind și de raze și de podoabă capilară, completează în mod decorativ capul crucificatului și ale celor două personaje aflate la baza crucii.

În dorința de a aminti drama petrecută cu aproape două milenii în urmă, Onisim Conta se străduiește să dea compozițiilor sale o notă dramatică, lucru ce nu-i reușește pe deplin. Totuși (vezi fig. 2) cele două Marii au o vădită notă dramatică în contrast cu figura înțepenită a crucificatului.

Beneficiind de permisiunea canoanelor bisericii catolice (locuitorii Botizei au fost greco-catolici



Fig. 4. — Cruce de mormînt.

pînă la unificarea cu biserica ortodoxă), Onisim Conta a putut să reprezinte în relief, în piatră, chipuri cioplite, încă și astăzi pline de farmec și prospețime. Este interesant de remarcat că în unele sate din regiunea Ploiești, pe valea Buzăului, pe dealul Istrița și spre vest, apar cruci asemănătoare avînd reprezentate pe ele un Crist crucificat, cele două Marii, îngeri și personaje biblice.

După păcate unele cruci s-au deplasat sau sînt îngropate aproape pe jumătate în pămînt. Credem că ar merita să fie transferate la unul din muzeele de artă populară din regiune sau chiar din București, iar creația acestui meșter din Botiza — Maramureș să fie studiată în continuare și încadrată la locul ce i se cuvine în tezaurul artei noastre populare.

GHEORGHE ALDEA-SARAI

Studii și cercetări de etnografie și artă populară, Editura științifică, 1965, 335 p.

Volumul de *Studii și cercetări de etnografie și artă populară*, apărut în Editura științifică, însumează o parte din primele date obținute în urma cercetărilor efectuate în cadrul muzeelor de artă populară între anii 1950 și 1955, urmărind în final, prin materialele prezentate, popularizarea etnografiei și artei noastre populare.

Articolul care deschide volumul, *Muzeul de artă populară al Republicii Socialiste România*, de Tancred Bănățeanu, cuprinde un scurt istoric al cercetărilor de etnografie și artă populară, începând din 1875, și scoate în evidență activitatea dusă în decursul timpului pentru organizarea și conservarea materialului documentar, pentru întocmirea fișelor științifice, pentru organizarea expozițiilor în străinătate.

Studiile, referatele și notele cuprinse în volum se axează pe trei teme principale.

Trei articole se ocupă de evoluția unor forme de artă populară: *Evoluția cuptoarelor de ceramică din Moldova din neolitic până astăzi* de F. B. Florescu, *Gospodării românești cu ocol întărit* de Paul Stahl și Paul Petrescu și *Un aspect al literaturii dramatice populare — drama haiducească « Jianu »* de Sabina Stroescu. Cel dintâi dintre articole face pentru prima oară o prezentare comparativă a unor cuptoare din Moldova, datînd din neolitic până astăzi, și pune unele probleme interesante, privind geneza, evoluția și reconstituirea cuptoarelor. Paul Stahl și Paul Petrescu studiază apariția și evoluția pe pămîntul țării noastre a tipului de gospodărie cu ocol întărit, scoțînd în evidență existența unor forme intermediare între tipul inițial și cel existent astăzi. În studiul său, Sabina Stroescu analizează drama haiducească « Jianu » în variantele ei locale și îi stabilește originea în a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

O a doua temă tratată în volumul de *Studii și cercetări* este aceea a portului. Smărăndița Stanciu, autoarea studiului privind *Portul popular din comuna Tilișca-Sibiu* și Nicolae Dunăre, care s-a ocupat de *Modificările portului popular din valea superioară a Crișului Negru în ultimul veac*, au cercetat în

primul rînd condițiile economice, politice și sociale în care s-a dezvoltat arta populară în regiunile respective și au analizat apoi structura pieselor de port.

Cea de a treia temă privește dezvoltarea meșteșugurilor populare. În ea se include articolul lui Boris Zderciuc, care se ocupă de situația social-economică în localitățile din sudul raionului Beiuș, specializate în meșteșuguri artistice, începînd de la mijlocul secolului al XVIII-lea pînă la începutul secolului al XX-lea. Un alt articol este cel al lui Tiberiu Alexandru, referitor la *Meșterii fluierași din Hodac*.

La aceste studii și referate se adaugă cele patru note cuprinse în volum, care se încadrează și ele în aceeași tematică.

Volumul de *Studii și cercetări* pe care îl prezentăm constituie unul din acele volume a căror apariție devine tot mai necesară astăzi, cînd cercetările intense aduc un material foarte bogat și interesant. Apariția lui suscită nu numai interesul cercetătorilor de specialitate, ci și pe acela al unor cercuri largi de cititori care apreciază valorile și tradițiile artei noastre populare.

MARINA MARINESCU

JOSEF M. RITZ

Alte bemale Bauernmöbel,

Editura Georg D. W. Callvey, München, 1965, 35 p., 57 ilustr. + 42 pl. color

Completată și lărgită, ediția a IV-a a volumului *Alte bemale Bauernmöbel* (Mobilier țărănesc vechi pictat) a apărut în condiții grafice deosebite, cu reproduceri după cele mai valoroase piese de mobilier țărănesc pictat din Europa centrală. În textul care însoțește ilustrațiile, J. M. Ritz afirmă că aria de răspîndire a acestei indeletniciri artistice populare ar porni din sud-estul Elveției îmbrățișînd ambele maluri ale Rinului, Franconia, Bavaria, Tirolul și zona subalpină a Austriei, ajungînd spre nord pînă în Saxonia, Silezia etc.

În ce privește geneza mobilierului pictat, autorul consideră că — privit ca o ramură a artei populare — mobilierul pictat ar fi luat naștere în secolul al XVI-lea, avîndu-și ca atare începutul în goticul tîrziu, și că este strîns legat de alte fenomene plastice similare, ca pictura din interiorul bisericilor (balustrade de lemn pictate), boazeria pictată în casele din Tirol sau pictura pe sticlă din Saxonia și Silezia. J. M. Ritz presupune că la început pictura pe mobilier nu ar fi fost altceva decît o simplă șablonare a ornamentelor de intarsie după mobilierul feudal și orășenesc. Motivele fiind preluate dintr-o altă tehnică — aceea a intarsiei — sînt executate numai în două culori, roșu-negru și albastru-alb, pe fond de lemn natural, desenul rămîind foarte rigid. Mai tîrziu mobilierul se grunduește cu o culoare unitară verde sau brun, pentru a putea fi folosit și lemnul de calitate inferioară și ca atare mai ieftin, factor important la un produs de larg consum. Elementele decorative, care la început erau subordonate întru totul structurii arhitectonice a mobilierului, se eliberează treptat prin pictură căpătînd o mare varietate, atît ca elemente decorative, cît și ca amplasare, în care personalitatea tîmplarului creator se exprimă conform specificului fiecărei regiuni în parte. Dacă de exemplu pentru Tirol este caracteristică o pictură înclinată spre filigran, mobilierul din Oberlausitz este acoperit cu flori executate în pensulație largă.

În continuare, pe baza vastului material ilustrativ autorul descrie evoluția mobilierului pictat în diferite regiuni, ajungînd la constatarea că în afara unor trăsături generale comune nu se pot stabili trepte cronologice unitare pentru toate zonele, acestea fiind tributare marilor stiluri europene, cum ar fi de exemplu: Renașterea, barocul și rococo-ul care pătrund la intervale diferite. Atît textul cît și ilustrația demonstrează cu convingere influența centrului din Nürnberg prin introducerea mobilierului popular din Franconia, a suprafețelor în casete. Influența barocului se manifestă și ea atît prin ornament, cît și în structura mobilierului, adăugînd pilaștri, colonete și frontoane, iar clasicismul care se dezvoltă mai simțitor în Austria de Sus aduce în pictură nuanțe de verde grizat. Rococo-ul, răspîdit

ca stil în toate regiunile, creează prin coloritul nuanțat de roz și bleu o formă de trecere între mobilierul țărănesc și cel orășenesc.

Epoca în care pictura populară cunoaște o mare și generală înflorire este însă secolul al XVIII-lea, cînd în ciuda unor influențe de stil din centrele meșteșugărești din orașe, arta satelor se manifestă într-o bogăție de forme și culori plină de prospețime și optimism.

Este de remarcă că piesele de mobilier cu suprafețe mari au fost preferate în pictură, ca de exemplu scrinul simplu, lada-dulap, iar apoi dulapul înalt. Pictura apare însă și pe paturi, leagăne, ceasuri, cutii mici și chiar spătare de căruțe.

Motivele decorative principale sînt florile, mai ales trandafirul, tulipa și vaza cu flori. După părerea lui J. M. Ritz, acest element decorativ, vaza cu flori, îl găsim pe mobilierul bavarez în secolul al XVI-lea, ca rezultat al influenței mobilierului de tip Renaștere, iar marea lui răspîndire în mediul rural, cît și persistența lui de-a lungul secolului în pictura populară se datorește pe de o parte faptului că este acceptat de pătura țărănească pentru conținutul lui simbolic (pomul vieții), iar pe de altă parte fiind un element decorativ ușor adaptabil la suprafețe în forme din cele mai variate.

În afară de motivele florale, mai apar și elemente de arhitectură preluate din mobilierul cult italian răspîdit prin gravuri: peisaje locale, scene religioase, pastorale și scene de nuntă. Nu lipsesc din ornamentică nici soldatul și nici vîntătorul.

Considerînd ca factor determinant în evoluția picturii fenomenul artistic în sine, autorul relevă numai aspectul formal al preluării influențelor fără să analizeze cauzele social-economice care au contribuit la nașterea și dezvoltarea centrelor de pictură populară.

Cu toate lipsurile, lucrarea lui J. M. Ritz, îmbrățișînd o problemă atît de interesantă și studiată pe o arie atît de întinsă, se înscrie printre contribuțiile de seamă la cunoașterea unui aspect al culturii populare în Europa centrală.

R. PASTIOR

Expoziția de lucrări de artă în piele
DOBRESCU VALERIA și PRODANOF VIORICA
19 decembrie 1965—10 ianuarie 1966
 Galeria de artă ale Fondului Plastic
 Calea Victoriei nr. 132, București

Expoziția de pictură, ceramică și desen
IOANID COSTIN
24 decembrie 1965—16 ianuarie 1966
 Galeria de artă ale Fondului Plastic
 Bd. Magheru nr. 20, București

Expoziția de pictură
VIȘAN OCTAVIAN
ianuarie 1966
 Galeria de artă ale Fondului Plastic
 Bd. N. Bălcescu nr. 23, București

Expoziția de pictură
ȚUCULESCU ION
5 ianuarie — 1 februarie 1966
 Muzeul de artă, Brașov

Expoziția retrospectivă de sculptură
ANGHEL GHEORGHE
13 ianuarie — 6 februarie 1966
 Sala Dalles, București

Expoziția de gravură
DOBRIAN VASILE
19 ianuarie — 10 februarie 1966
 Sala Victoria, Iași

Expoziția de grafică
VOINESCU GEORGE
21 ianuarie — 9 februarie 1966
 Galeria de artă ale Fondului Plastic
 Bd. N. Bălcescu nr. 23, București

Expoziția de pictură
VAVILYNA ELENA
ianuarie — februarie 1966
 Galeria de artă ale Fondului Plastic
 Calea Victoriei nr. 132, București

Expoziția de sculptură
ADOC MANOLE-GABRIELA
ianuarie-februarie 1966
 Galeria de artă ale Fondului Plastic
 Bd. Magheru nr. 20, București

Expoziția de pictură și grafică
 Colecția **WEINBERG M.**
30 ianuarie — 28 februarie 1966
 Palatul Culturii, Tg. Mureș

Expoziția de artă decorativă (reliefuri policrome-lemn)
POPESCU RODICA
februarie 1966
 Galeria de artă ale Fondului Plastic
 Bd. Magheru nr. 20, București

Expoziția de pictură și grafică
ȘEPTILICI-SAMOILĂ TANIA
februarie 1966
 Galeria de artă ale Fondului Plastic
 Calea Victoriei nr. 132, București

Expoziția de pictură
VĂRZARU MIRCEA
februarie 1966
 Galeria de artă ale Fondului Plastic
 Bd. N. Bălcescu nr. 23, București

Expoziția de grafică
PETRESCU CORNELIU
februarie-martie 1966
 Galeria de artă ale Fondului Plastic
 Bd. N. Bălcescu nr. 23, București

Expoziția de pictură « Viața nouă a patriei »
3—31 martie 1966
 Organizată de Muzeul Simu la uzinele « Republica », București

Expoziția de grafică militantă
15 martie — 22 aprilie 1966
 Organizată de Muzeul Simu la Palatul « C.F.R. », București

Expoziția de pictură « Noile construcții ale patriei »
16–31 martie 1966
Organizată de Muzeul Simu la Uzinele « Timpuri noi »,
București

Expoziția de grafică
APOSTOL NICOLAE
martie 1966
Galeriile de artă, Filiala U.A.P.
Baia Mare

Expoziția de pictură
IORGA NICOLAE
martie 1966
Galeriile de artă ale Fondului Plastic
Bd. Magheru nr. 20, București

Expoziția de pictură
MAXY H. M.
8–29 martie 1966
Muzeul de artă, Tg. Mureș

Expoziția de sculptură și grafică
OLARIU IULIAN
6 martie – 29 martie 1966
Galeriile de artă ale Fondului Plastic
Bd. Magheru nr. 23

Expoziția de grafică
TARU EUGEN
martie 1966
Palatul Culturii, Salonta

Expoziția de pictură și sculptură
TURÓS LÁSZLÓ și LÖRINCZ LEHEL
martie 1966
Palatul Culturii, Tg. Mureș

Expoziția de pictură
VASILESCU-POPA GHEORGHE
10–31 martie 1966
Galeriile de artă al Fondului Plastic
Calea Victoriei nr. 132, București

Expoziția de grafică
ZOLTAN GEDEON
1–15 martie
Galeriile de artă – Piața Libertății nr. 14, Cluj

Expoziția de pictură
IONESCU SORIN
29 martie – 10 aprilie 1966
Galeriile de artă ale Fondului Plastic
Bd. Magheru nr. 20, București

Expoziția de pictură « Omul nou constructor . . . »
aprilie 1966
Organizată de Muzeul Simu la Biblioteca Rahova

Expoziția retrospectivă de pictură
AGAFIȚEI COSTACHE
aprilie 1966
Galeriile de artă – Sala Victoria, Iași

Expoziția de grafică
CORDESCU FLORICA
aprilie 1966
Palatul Republicii, București

Expoziția de pictură
MAXY H.M.
3–24 aprilie 1966
Muzeul de Artă, Cluj

Expoziția de ceramică
MINOIU ION
aprilie 1966
Galeriile de artă ale Fondului Plastic
Bd. Magheru nr. 20, București

Expoziția de sculptură, pictură și desen
MURNU ION-LUCIAN
aprilie 1966
Galeriile de artă ale Fondului Plastic
Bd. Magheru nr. 20, București

Expoziția de grafică
PELTZ TIA
8–29 aprilie 1966
Sala Nicolae Cristea
Str. Brezoianu nr. 23–25, București

Expoziția de pictură
RADU VICTORIA
2–23 aprilie 1966
Galeriile de artă ale Fondului Plastic
Calea Victoriei nr. 132, București

Expoziția de grafică
TARU EUGEN
aprilie 1966
Muzeul Regional Crișana, Oradea

Expoziția de pictură și grafică
Colecția WEINBERG M.
aprilie 1966
Muzeul de Artă, Baia Mare

Expoziția de pictură, sculptură și grafică închinată aniversării a 45 ani de la înființarea P.C.R.
aprilie – mai 1966
Muzeul de artă, Craiova

Expoziția de artă plastică contemporană
aprilie – mai 1966
Organizată de Muzeul Simu în Parcul Herăstrău, pavilionul C, București

Expoziția de ceramică
BULAT CONSTANTIN
aprilie – mai 1966
Galeriile de artă ale Fondului Plastic
Bd. Magheru nr. 20, București

Expoziția anuală de grafică
mai 1966
Sala Dalles, București

Expoziția de pictură
BUNESCU MARIUS

mai 1966

Galeriile de artă ale Fondului Plastic
Bd. N. Bălcescu nr. 23, București

Expoziția de pictură
DEMETRESCU-DUVAL VIRGIL

mai 1966

Galeriile de artă ale Fondului Plastic
Bd. N. Bălcescu nr. 23, București

Expoziția retrospectivă de sculptură
LADEA ROMUL

mai 1966

Muzeul de artă, Cluj

Expoziția de pictură
NICA MICAELA

mai 1966

Galeriile de artă ale Fondului Plastic
Calea Victoriei nr. 132, București

Expoziția retrospectivă de pictură, sculptură și grafică în
cinstea aniversării Partidului (1921 – 1966)

mai – iunie 1966

Palatul Republicii, București

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

SERIA ARTĂ PLASTICĂ

Tomul 13

1966

INDEX ALFABETIC

		<u>Nr.</u>	<u>Pag.</u>
MARGARETA BENKÖ	Castelul din Hodod și unele considerații asupra arhitecturii barocului în Transilvania	1	93
RADU BOGDAN	Andreescu în Franța	1	21
VASILE DRĂGUȚ	Zugravul Mihai și epoca sa	1	39
VASILE DRĂGUȚ	Un zugrav din Transilvania secolului al XV-lea: Ștefan de la Densuș	2	233
MIHAI GRAMATO-POL și RĂZVAN THEODORESCU	Vechi podoabe de aur în colecțiile Cabinetului numismatic al Academiei Republicii Socialiste România	1	63
LOUIS HAUTECOEUR	Artistul între vis și realitate	2	181
MARIA ANA MUSICESCU	Nicolae Iorga și studiul istoriei artelor în România	1	15
DUMITRU NASTASE	Biserica mănăstirii Tazlău și locul ei în evoluția stilului moldovenesc	1	109
GEORGE OPRESCU	Casa memorială și muzeul din Golești	1	5
GEORGE OPRESCU	Nicolae Iorga	1	3
GEORGE OPRESCU	Noi documente privind personalitatea lui Pallady	2	173
PAUL PETRESCU	Semnele solare în arta populară din România	2	187
NICOLAE STOICESCU	Locuințele bucureștene la mijlocul secolului trecut	1	49
RĂZVAN THEODORESCU, RADU BOGDAN, AMELIA PAVEL	Tradiții ale istoriei și criticii românești de artă	2	159
SORIN ULEA	Datarea frescelor bisericii mitropolitane Sf. Gheorghe din Suceava	2	207

NOTE ȘI DOCUMENTE

GHEORGHE ALDEA-SARAI	Un artist popular din secolul trecut	2	292
PIA VERA	Studiu comparativ între lucrările «Evreul cu caftan» de la muzeele de artă din Cluj și București, iscălite «Grigorescu»	2	273
ANASTASIU, VIORICA	Sculpturi de Valbudea și Georgescu, redescoperite	1	132
ANDREESCU			
EMILIA ARMEANU	Din istoricul Pinacotecii din Iași (1860—1892)	2	263
PAVEL CHIHAI	Date noi despre începuturile mănăstirii Govora	2	247

ION DRĂGOESCU	Motivul « bănuț » în ornamentica broderiilor de port din Mărginimea Sibiului	2	286
VIORICA MARICA	Cupa din corn de rinocer a argintarului Sebastian Hann....	1	119
ELENA MATEESCU	Dimitrie Serafim (1862—1931)	1	124
ELENA MATEESCU	Theodor Buiucliu (1837—1897)	2	258
IOSIF E. NAGHIU	Contribuții la biografia pictorului Octavian Smigelschi....	2	285
PETRE OPREA	Stavropoleos, prima sală permanentă de expoziții din România	1	135
PETRE OPREA	Pseudonimele unor cronicari plastici (1875—1930)	2	270
RADU POPA	Cîteva observații asupra mănăstirii Golia din Iași.....	2	253
IOAN SPIRU	Activitatea lui Luchian și Artachino ca pictori de biserică....	2	269
Recenzii		1	139
Recenzii		2	297
Repertoriu de expoziții		1	151
Repertoriu de expoziții		2	299
DUILIU MARCU		1	155



LUCRĂRI APĂRUTE
ÎN EDITURA ACADEMIEI
REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

- N. DUNĂRE și colab., *Arta populară din Valea Jiului — regiunea Huredoara*, 1963, 561 p. + 17 pl., 68 lei.
- GR. IONESCU, *Istoria arhitecturii în România*, vol. I, 1963, 541 p., + 8 pl., 57 lei; vol. II, *De la sfârșitul veacului al XVI-lea până la începutul celui de-al cincilea deceniu al veacului al XX-lea*, 1965, 543 p., 9 pl., 51 lei.
- FLOREA BOBU FLORESCU, *Das Siegesdekmal von Adamklissi. Tropaeum Traiani*, 1965, 737 p., 5 pl., 75 lei. Coeditare cu Rudolf Habelt-Verlag, Bonn.
- G. SEBESTYEN și V. SEBESTYEN, *Arhitectura Renașterii în Transilvania*, 1963, 252 p., 31,70 lei.
- * * * Ștefan Popescu — desenator, Album întocmit de Acad. G. Oprescu și Mircea Popescu, 1962, 23 p. + 206 reproduceri, 60 lei.
- * * * Omagiu lui George Oprescu. Cu prilejul împlinirii a 80 de ani, 1961, 610 p. + 8 pl., 93, 50 lei.
- * * * Jean Alexandru Steriadi — desenator. Album întocmit și cu o prefață de Acad. G. Oprescu, 1961, 31 p. + 257 reproduceri, 60 lei.
- N. STOICESCU, *Repertoriul bibliografic al monumentelor feudale din București*, 1961, 364 p., 35, 60 lei.
- VIRGIL VĂTĂȘIANU, *Arhitectura și sculptura romanică în Panonia medievală*, 1966, 150 p., 28 lei.

REVISTE PUBLICATE
ÎN EDITURA ACADEMIEI
REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

STUDII — REVISTĂ DE ISTORIE
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE
STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIE VECHE
DACIA. REVUE D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE ANCIENNE
REVUE DES ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES
ANUARUL INSTITUTULUI DE ISTORIE — CLUJ
ANUARUL INSTITUTULUI DE ISTORIE ȘI ARHEOLOGIE — IAȘI
STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI
— SERIA ARTA PLASTICĂ
— SERIA TEATRU — MUZICĂ — CINEMATOGRAFIE
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART
STUDII CLASICE

