



Arhiva Drăguț

Arhiva Drăguț

Valorificarea arhivei foto Vasile Drăguț

UNARTE, Istoria și Teoria Artei

UNARTE, BUCUREȘTI

Cuprins

| | |
|---|----|
| Introducere: Vasile Drăguț - Arhiva Drăguț | 8 |
| Index | 10 |
| 2014th | |
| 1. Ușile Paraclisului Mănăstirii Snagov — <i>Anamaria Polgar</i> | 15 |
| 2. Biserica din Streisângeorgiu — <i>Georgiana Istrate</i> | 17 |
| 3. Biserica Fortificată din Feldioara (Földvár, Marienburg) — <i>Ana Cristina Stinghe-Antipov</i> | 22 |
| 4. Biserica Sfântul Nicolae din Curtea de Argeș — <i>Anca Alionte</i> | 27 |
| 5. Biserica din Sântămărie-Orlea, Hramul Sfânta Maria — <i>Mădălina Manolache</i> | 34 |
| 6. Sculptorii Martin și Gheorghe din Cluj — <i>Simona Drăgan</i> | 39 |
| 7. Biserica Fortificată din Dârjiu — <i>Marta Boceanu</i> | 44 |
| 2015th | |
| 1. Pictura murală a bisericii evanghelice fortificate "Sf. Margareta" din Mediaș, jud. Sibiu — <i>Monica Croitoru</i> | 47 |
| 2. Sfântul Ladislau în pictura murală din Regatul Maghiar — <i>Bianca Constantin</i> | 53 |
| 3. Biserica evanghelică din Sebeș, jud. Alba — <i>Sara-Alexandra Gharazeddine</i> | 60 |
| 4. Biserica fortificată din Cristian, jud. Sibiu — <i>Andreea Mitrana</i> | 63 |
| 5. Biserica "Sf. Nicolae" din Densuș, jud. Hunedoara — <i>Raluca Ion</i> | 66 |
| 2017th | |
| 1. Retablul din Dupuș, jud. Sibiu — <i>Ana Ștefan</i> | 73 |

| | |
|--|-----|
| 2. Sculpturile și portalurile Bisericii Negre din Brașov — <i>Miruna Moraru</i> | 80 |
| 3. Icoanele cu <i>Sf. Simeon și Sava</i> și cu <i>Coborârea de pe cruce</i> ale Miliței Despina — <i>Alexandra Mihalăș</i> | 85 |
| 2016th | |
| 1. Biserica <i>Tăierea Capului Sf. Ioan Botezătorul</i> din Arbore — <i>Oana Stan</i> | 90 |
| 2019th | |
| 1. Biserica "din Deal", Sighișoara — <i>Marius Badragan</i> | 96 |
| 2. Pictura Bisericii din Homorod — <i>Iulia Vucmanovici</i> | 109 |
| 3. Johannes Rosenau, Răstignirea lui Isus, Biserica Sf. Maria din Sibiu — <i>Adina Ioana Burghelea</i> | 115 |
| 4. Capela <i>Corporis Christi</i> , Sânpetru, Brașov — <i>Sofia Matache</i> | 120 |
| 5. Biserica Sf. Nicolae din Rădăuți — <i>Andrei Dumitrescu</i> | 128 |
| Echipa | 145 |
| Despre Arhiva Drăguț | 148 |
| Termeni și Condiții | 149 |

Introducere: Vasile Drăguț - Arhiva Drăguț



Vasile Drăguț (1928-1987) a fost un important istoric de artă român, ale cărui cercetări s-au axat pe arta de pe teritoriul României în perioada medievală și premodernă.

În perioada 1953-1957, Vasile Drăguț a predat cursuri de artă medievală la Universitatea Națională de Arte din București, unde a fost și rector pentru două mandate.

Pe lângă activitatea didactică și de cercetare, Vasile Drăguț s-a implicat în protecția patrimoniului din România și în coordonarea multor publicații de istoria artei.

Biografia sa și lista completă a publicațiilor pot fi consultate aici (pp. 168-190):

https://patrimoniu.ro/images/BCMI/BCMI_2001-2005_nr.1.pdf

Index

2014th



**1. Ușile Paraclisului
Mănăstirii Snagov —
*Anamaria Polgar***

..... 15



**2. Biserica din
Streisângeorgiu —
*Georgiana Istrate***

..... 17



**3. Biserica Fortificată din
Feldioara (Földvár,
Marienburg) — *Ana
Cristina Stinghe-Antipov***

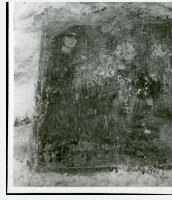
..... 22

2015th



**4. Biserica Sfântul Nicolae
din Curtea de Argeș —
*Anca Alionte***

..... 27



**5. Biserica din Sântămărie-
Orlea, Hramul Sfânta
Maria — *Mădălina
Manolache***

..... 34



**6. Sculptorii Martin și
Gheorghe din Cluj —
*Simona Drăgan***

..... 39



**7. Biserica Fortificată din
Dârjiu — *Marta Boceanu***

..... 44



1. Pictura murală a bisericii evanghelice fortificate "Sf. Margareta" din Mediaș, jud. Sibiu — *Monica Croitoru*

..... 47



2. Sfântul Ladislau în pictura murală din Regatul Maghiar — *Bianca Constantin*

..... 53



3. Biserica evanghelică din Sebeș, jud. Alba — *Sara-Alexandra Gharazeddine*

..... 60



4. Biserica fortificată din Cristian, jud. Sibiu — *Andreea Mitrana*

..... 63



5. Biserica "Sf. Nicolae" din Densuș, jud. Hunedoara — *Raluca Ion*

..... 66



1. Retablul din Dupuș, jud. Sibiu — Ana Ștefan

..... 73



2. Sculpturile și portalurile Bisericii Negre din Brașov — Miruna Moraru

..... 80



3. Icoanele cu Sf. Simeon și Sava și cu Coborârea de pe cruce ale Miliței Despina — Alexandra Mihalăș

..... 85

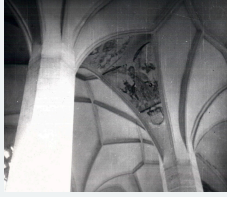
2016th



1. Biserica Tăierea Capului Sf. Ioan Botezătorul din Arbore — Oana Stan

..... 90

2019th



**1. Biserica "din Deal",
Sighișoara — *Marius
Badragan***

..... 96



**2. Pictura Bisericii din
Homorod — *Iulia
Vucmanovici***

..... 109



**3. Johannes Rosenau,
Răstignirea lui Isus,
Biserica Sf. Maria din Sibiu
— *Adina Ioana Burghilea***

..... 115



**4. Capela *Corporis Christi*,
Sânpetru, Brașov — *Sofia
Matache***

..... 120



**5. Biserica Sf. Nicolae din
Rădăuți — *Andrei
Dumitrescu***

..... 128

Ușile Paraclisului Mănăstirii Snagov

Anamaria Polgar, student, UNARTE București, Istoria și Teoria Artei



Fig. 1 Uși paraclis, Snagov, 1455-56, Arhiva Drăguț



Fig. 2 Sf. Gheorghe, Snagov, 1455-56 - Detaliu, Arhiva Drăguț

DESCRIERE

Uși de lemn sculptat cu deschidere longitudinală provenind de la paraclisul Mănăstirii Snagov, au două canaturi cu câte trei panouri fiecare, lucrata în basorelief, reprezentând scene sau personaje biblice. Cele două canaturi sunt încadrate de inscripții, care separă și panourile mediane de cele inferioare. Starea de conservare

este bună, la o primă vedere sesizându-se lipsa mânerului stâng (în direcția privitorului) și erodarea extremităților, ceea ce îngreunează în unele locuri descifrarea inscripției. În momentul de față, ușile fac parte din patrimoniul Muzeului National de Artă, integrate în expunerea permanentă a Galeriei de Artă Veche Românească.

ICONOGRAFIE ȘI INSCRIPȚIE

În ceea ce privește inscripția care încadrează canaturile pe șase linii, dispuse vertical și orizontal, în unele locuri, textul fiind inteligibil, Odobescu identifică textul slavon al unei rugăciuni din Sf. Ioan Gură-de-Aur, în care este vorba despre ospitalitatea pe care o găsește călătorul la umbra templului sfânt. Odobescu traduce și inscripția în slavonă care încadrează ultimele două șiruri de panouri prin banderole arcuite: „S-a făcut acest hram în zilele preacuviosului și de Christos iubitorul Io Vladislav Voevod și Domn al întregii Ungrovlahiei. În anul 6961”. Alexandru Elian identifică inscripția în slavonă de pe marginile celor două canaturi în Ezechiel 44:2: „Va fi ziua a opta și mai departe vor face preoții pe altar toate jertfele voastre și cele spre mântuirea voastră. Și vă vor primi pe voi, zice Adonai Dumnezeu. Și m-a luat și m-a dus pe mine pe calea ușii celei mai din afară a sanctuarului ce căuta spre răsărit; și aceea era încuiată. Și a zis Domnul către mine: ușa aceasta încuiată va fi și nu se va deschide și nimenea nu va trece prin ea, căci Domnul Dumnezeu lui Israel a intrat, de aceea ca fi încuiată. Căci propovăduitorul ședea într-însa,

să mănânce pâinea Domnului. pe calea porticului ușii va intra și tot pe calea aceasta va ieși.”

Nicolae Iorga oferă o altă interpretare stilistică diferită, considerând că ușile au atât caracteristici bizantine, cât și caracteristici occidentale. În lucrarea sa *Vechea Artă Religioasă la Romani*, se referă la ușile de la Snagov ca având un caracter cu totul apusean, sugerând o origine sârbo-dalmațiană în legătură cu Italia, mai ales în cazul figurilor alungite și grațioase din scena Bunei Vestiri. El identifică în registrul median pe sfinții mari ierarhi ai bisericii Vasile cel Mare, Grigorie din Nazianz, Ioan Gură de Aur și Nicolae. Pe verticală, scenele sunt despărțite de un registru ornamental, specific bizantin, format antrelacuri, motive tipice spațiului ortodox balcanic și constituite din linii curbe și frânte, armonios împletite. Consideră că, făcând abstracție de inscripția slavona a ușilor, le putem încadra într-o perioadă de creație italiană din epoca anterioară Renașterii. În legătură cu datarea, o părere diferită o are profesorul Orest Tafrali, care citește în inscripție anul 6964, adică 1456. Având în vedere data morții lui Vladislav, august 1456, și data la care acesta renunță la tron, iulie în același an, el datează ușile între septembrie 1455 și iulie 1456. Însă Tafrali descifrează greșit anul daniei, acesta fiind de fapt 6961, adică 1453, așa cum au citit și alți cercetători. Florentina Dumitrescu compară ușile de la Snagov cu cele de la Sf. Nicolae din Ohrid din punct de vedere compozițional, iconografic și tehnic. Deși autoarea se străduiește să găsească similitudini între cele două obiecte, diferențele sunt evidente, de la faptul că provin din epoci diferite (mijlocul secolului al XV-lea, ușile de la Snagov, respectiv mijlocul secolului al XIV-lea, ușile de la Ohrid) și până la modul în care canatele sunt împărțite în panouri.

BIBLIOGRAFIE

1. Alexandru Odobescu, "Cateva ore la Snagov", în *Revista romana*, anul II (1862), p. 367-368 (text și traducere)
2. Alexandru Odobescu, "Biserica de la Snagov și Turbati", în *Monumentele noastre istorice în lecturi ilustrate alese, oranduite și publicate pe seama tinerimei școlare de Alex Lapedatu* p.326 (traducere)
3. Alexandru Odobescu, *Scieri literare și istorice*, I, p.403 (traducere)
4. Grigore Musceleanu, *Monumentele Strabunilor din Romania*, p.42 (traducere)
5. Grigore Musceleanu, "Monastirea Snagov", p.145 în *Calendarul Antic* pe anul 1875, p.42 (traducere)
6. Monumente Nationali. *Monastiri și biserici ortodoxe*, p. 145 (traducere)
7. Biciulescu, *Monastirile*, p.158 (traducere)
8. Ceganeanu, *Obiecte*, p.63 (text și traducere), p. 64, fig. 30
9. Nicolae Iorga, *Art et Littérature des Roumains*, plansa LXIV
10. Nicolae Iorga, *Vechea Artă Religioasă la Români*, plansa 30
11. Nicolae Iorga, *Arts Mineurs*, II, figura 2
12. Nicolae Iorga, *Istoria Romanilor*, volumul IV, figura 68
13. Radu Vulpe, "Muzeul National de Antichitati", în *Boabe de Grau*, anul I (1935-1936) p.9 (fragment de text și traducere)
14. Stoica Nicolaescu, "Manastirea Snagov și usa de stejar cu sculpture de sfinți a bisericii Buna Vestire, ctitoria lui Vladislav voevod – 1453", în *Bucurestii* anul II (1936) nr. 1 – 2, p. 126-128 (text și traducere)
15. Orest Tafrali, "Sculptura în lemn romanească", în *Arta și Arheologia* an 11-12 (1935-1936) p. 9 (fragment de text și traducere)
16. D. Bodin, "Cronica. Inscriptia usii de la Manastirea Snagov, comunicata de prof. Constantin C. Giurescu la congresul de numismatica și arheologie tinut la Cluj în octombrie 1946", în *Revista Istoria romanilor* anul V-VI (1935-1936), p. 631 (text și traducere)
17. Vasile Bratulescu, "Arta Veche Romanească", în *Arta și Tehnica Grafică*, 1938, caietul 4-5, p. 75 (foto)
18. Vasile Bratulescu, "Manastirea Snagov", în *Biserica Ortodoxa Romana* an LXXII (1954) p. 278 (text și traducere)
19. C. C. Giurescu, *Istoria romanilor*, volumul II/1, editia IV, p 13 (foto) și II/2, editia IV p. 668 (text și traducere)
20. N. Serbanescu, *Istoria manastirii Snagov*, p 29-30 (text și traducere)
21. George Oprescu, *Sculptura statuara romaneasca*, p. 13 (foto)
22. Virgil Vatasianu, *Istoria Artei feudale în Tarile Romane*, I, p. 864 (traducere) și figura 825 la p. 870
23. *Istoria Romaniei*, II, p.730, figura 228

ALTE INFORMAȚII ASUPRA SUBIECTULUI

http://ro.wikipedia.org/wiki/M%C4%83n%C4%83stirea_Snagov
<http://www.snagov.ro/ro/Manastirea-Snagov-Snagov-681.htm>
<http://www.ilfov.djc.ro/ObiectiveDetalii.aspx?ID=44>
<http://ziarullumina.ro/documentar/600-de-ani-de-istorie-si-cultura-la-manastirea-snagov> <http://ziarullumina.ro/reportaj/biserica-nectiuta-de-pe-malul-snagovului> <http://www.turismland.ro/manastirea-snagov/>

Biserica din Streisângeorgiu

Georgiana Istrate, student, UNARTE București, Istoria și Teoria Artei

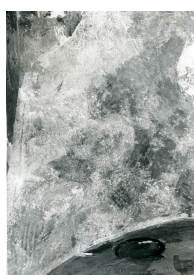


Fig. 1: *neidentificat*, Streisângeorgiu, sf. sec. XIII - înc. sec. XIV, Arhiva Drăguț



Fig. 2: *neidentificat*, Streisângeorgiu, sf. sec. XIII - înc. sec. XIV, Arhiva Drăguț

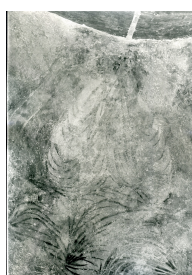


Fig. 3: *neidentificat*, Streisângeorgiu, sf. sec. XIII - înc. sec. XIV, Arhiva Drăguț

DESCRIERE

Biserica „Sfântul Gheorghe” este o biserică ortodoxă, aflată în fostul sat Streisângeorgiu, în prezent parte a orașului Călan, din județul Hunedoara. Satul este atestat încă din 1377, numele fiind motivat prin hramul pe care îl poartă monumentul.

Biserica este o construcție în stil romanic cu o singură navă, compusă din tindă, navă, cor și altar. Fiecare din aceste elemente are o altă înălțime și este acoperit în alt mod. Nava are o boltă în plin cintru/în leagăn, iar corul formează o continuare a ei, având o boltă cilindrică mai joasă. Altarul este despărțit de cor printr-un perete de piatră, gros de 0,50 m. Pavimentul încăperilor e din

scânduri, iar accesul în monument se face prin tindă. Nava are dimensiunile interioare de 4,60x4,20m¹. Radu Popa menționează că altarul este disproporționat de mare în raport cu nava : L= 3,20m ; l = 2,80m, iar zidurile construcției au o grosime de 0,80 - 0,90m, cu o fundație alcătuită din bolovani de râu amestecați cu mortar². Monumentul înglobează în partea de vest a navei un turn-clopotniță de dimensiuni reduse. La răsărit se află altarul, iar accesul în naos (care este aproape pătrat ca formă) se face printr-un portal. Turnul-clopotniță, prin elementele sale de sprijin, se aseamănă turnurilor cu tribună, iar ferestrele de dimensiuni mici, cu arcuri semicirculare, contribuie și ele ca indicii ale încadrării în construcțiile de tradiție romanică³. În altar sunt două ferestre, în navă trei, iar în tindă două ferestre largi. Nu există decor plastic. În navă și altar sunt urme de picturi.

Biserica a fost construită din blocuri de piatră fățuită, de dimensiuni mari, aduse din ruinele unor construcții romane din apropiere, dar și din cărămizi realizate de constructorii locali de la acea vreme⁴. A fost utilizată și piatra din râu sau cea din carierele din împrejurimi⁵. La exterior monumentul este alb, portalul e decorat cu motive geometrice în culorile roșu și albastru, iar pe zidurile de nord și sud se observă doi contraforți.

Vasile Drăguț datează monumentul către sfârșitul secolului al XIII-lea⁶. Radu Popa a realizat o analiză a săpăturilor arheologice, a stratigrafiei, aflând astfel că stâlpii monumentului au fost construiți o dată cu zidurile. Un aspect deosebit de important îl constituie o monedă din

1131-1141 descoperită într-un grup de morminte. Această monedă constituie o sursă sigură de datare, dovedind următoarele: "Biserica de zid a fost prin urmare construită înainte de mijlocul secolului al XII-lea sau, dacă acceptăm opiniile privind scurta circulație în timp a monedelor arpadiene, cel târziu în deceniul patru al secolului numit"⁷.

În secolul al XVI-lea construcției i se adaugă un pronaos din lemn, care mai apoi, în secolul al XX-lea, este înlocuit cu unul de zidărie, biserica devenind atunci una parohială. Respectivul pronaos a fost înlăturat cu ocazia restaurărilor din 1975-1977⁸. Precum au observat și alți cercetători ai monumentului, doar pronaosul și cele două contraforturi sunt adăugiri ulterioare la planul inițial. Celelalte părți ale bisericii datează de la origine și au fost construite într-o singură etapă, afirmă Radu Popa⁹. Asimetria elevației, datorată utilizării unor blocuri de piatră gata cioplite, luate de la un monument roman ruinat poate fi explicată astfel: "Una din cele mai importante observații privind planimetria și zidurile monumentului este constatarea că biserica are în temelii un plan cu mult mai regulat decât în elevație"¹⁰. Monumentul inițial, cel mai vechi, realizat din lemn, a avut același plan și aceleași dimensiuni ca biserica de zid ce i-a luat locul. Radu Popa enunță ipoteza că între data înălțării și anul 1313-1314 să mai fi existat o fază de transformări a monumentului.

Au existat patru morminte în navă și altar, iar în cel mai vechi dintre ele s-a descoperit un inel cu pecete de la sfârșitul secolului al XIV-lea sau începutul secolului al XV-lea. Radu Popa e de părere că ar putea fi mormântului unui personaj despre care se vorbește într-o inscripție în limba slavonă, sgrafittată în altar¹¹. De asemenea, biserica din Streisângeorgiu este poziționată în centrul unui cimitir, mormintele mai noi rîcîind pămîntul din jurul ei (la momentul proiectului de restaurare, realizat de Ștefan Popescu-Dolj). Au fost găsite morminte de secol XII-XIII (sau chiar XI-XIII) la circa 20-24 m de monument. Concluzia nouă este că încă de la început necropola a fost mai mare. În plus, "rezultă din aceasta că necropola de la Streisângeorgiu nu a avut inițial un caracter strict familial și că nu a devenit cimitir al comunității sătești abia în secolele XV-XVI, ci a fost necropola comunității încă din momentul în care s-a ridicat biserica de la marginea terasei"¹².



Fig. 4: *neidentificat*, Streisângeorgiu, sf. sec. XIII - înc. sec. XIV, Arhiva Drăguț

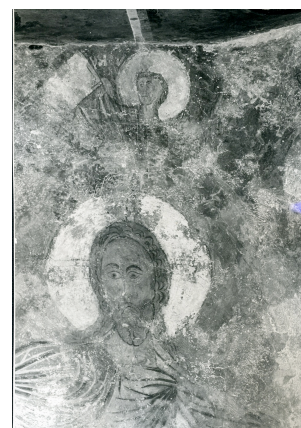


Fig. 5: *neidentificat*, Streisângeorgiu, sf. sec. XIII - înc. sec. XIV, Arhiva Drăguț

Pe peretele estic al turnului-clopotniță se află o pictură votivă în care biserica reprezentată nu este aceeași cu cea zidită, întrucât clopotnița nu apare deasupra navei, ci zidită în partea de vest. Acest lucru îl conduce pe Virgil Vătășianu la concluzia că pictura votivă, măcar în ceea ce privește imaginea bisericii, a fost refăcută. Istoricul de artă e de părere că în text se îmbină o pisanie mai veche, adevărata pisanie de ctitorie și una mai nouă, care privește o restaurare¹³. Pisania conținută de acest tablou votiv este scrisă în limba slavonă și ne oferă informații cu privire la ctitori (jupanul Cândreș, jupanița Nistora și fiii lor). Ea datează zidirea în anul 6917, 2 octombrie, respectiv anii 1408-1409: "În numele Tatălui și al Fiului și al Duhului Sfânt, au zidit jupân Cândreș și jupânița lui, Nistora și fiii lui această mănăstire sfântului mare mucenic și cetaș al lui Hristos, Gheorghe și s-a săvârșit și s-a scris, pentru pomenirea și sănătatea și mântuirea sufletelor lor, în zilele lui Jigmon crai, voievozi ai "plaiurilor" fiind Ioaneș și Iacov, anul 6917 (1409) octombrie 2 zile"¹⁴. Această pisanie și tabloul votiv au fost repictate în 1743 - fapt subliniat și de Vasile Drăguț¹⁵. Dovada o constituie o altă pisanie, aflată pe stâlpul sudic al turnului și care e atribuită zugravilor Gheorghe și Șandru. Nicolae Iorga evidențiasse faptul că jupânița Nistora apare purtând costumul țărănilor de munte (un detaliu util din punct de vedere etnografic). Costumele bărbaților sunt un amestec de elemente orientale, românești și occidentale. Istoricul a mai ținut să sublinieze în textul său din 1926 faptul că acel jupân Chenderes/Cândreș nu era un cneaz oarecare și nici măcar un conducător al țărănilor, ci se afla chiar în apărarea regelui și a țării¹⁶. Radu Popa a analizat informațiile despre ctitorii monumentului și afirmă că exista o înrudire între cnezii de la Strei și cei de la Streisângeorgiu. El

argumentează făcând referire la un document din 1392 încheiat între Cândreș, fiul lui Grigore din Streisângeorgiu și Lațcu, fiul lui Nicolae din Streisângeorgiu – prin urmare rude – despre care spune că ar putea fi cele două personaje care apar în partea stângă a tabloului votiv din 1408-1409. În continuare, consultând documentul respectiv, adaugă: "(...) ei fac un schimb de părți de sate, cu adaosul ca în cazul morții unuia dintre ei, cel rămas în viață să îl moștenească"¹⁷. Se pare că acest schimb nu a fost real, ci doar în scopul consemnării într-un act regal, lucru dovedit de un alt document din 1404¹⁸.

O pisanie din 1313-1314 a fost descoperită în altarul bisericii, în mijlocul peretelui estic. Textul e repartizat pe zece rânduri și conține următoarele: "La anul șase mii opt sute douăzeci și doi s-a început biserica cu ajutorul Sfântului Gheorghe și al Maicii Domnului și al tuturor sfinților pentru ajutorul și iertarea păcatelor cneazului Balea și pentru ajutorul și mântuirea + (?!) și iertarea păcatelor popii Naneș (și ale lui ?) Teofil zugravul"¹⁹. Personajul nou, de care nu se știa până atunci, este acest cneaz Balea, consemnat ca ctitor la 1313-1314. Totuși, Radu Popa e de părere că acea pisanie nu ne arată neapărat momentul ctitoririi, motivând prin faptul că în Evul Mediu chiar și o restaurare, adăugire sau zugrăvire efectuată asupra unei biserici mai vechi se obișnuia să fie considerată drept ctitorire. Argumentul principal constă în faptul că pisania și pictura respectivă nu se află pe cel mai vechi strat de tencuială, ci pe cel de-al doilea²⁰.



Fig. 6: neidentificat, Streisângeorgiu, sf. sec. XIII - înc. sec. XIV, Arhiva Drăguț



Fig. 7: neidentificat, Streisângeorgiu, sf. sec. XIII - înc. sec. XIV, Arhiva Drăguț

Au existat mai multe faze în procesul pictării monumentului. Primul strat de tencuială a fost aplicat cu aproape 100 de ani înaintea momentului inscripției datată

1313-1314 și care poartă semne chirilice. A doua fază este urmarea intervenției zugravului Teofil (din această etapă datează sfinții Nicolae și Vasile, precum și pisania de pe peretele estic al altarului, cea datată 1313-1314). Un al treilea strat de pictură a fost identificat ca fiind din 1408, datorită tabloului votiv de pe peretele vestic al turnului-clopotniță (cea care face referire la jupânul Chendreș). În fine, un al patrulea strat a fost realizat de zugravii Gheorghe și Șandor din Făgăraș, pictura fiind datată 1743 și suprapunându-se peste tabloul votiv din 1408²¹. Peste toate aceste straturi de pictură au fost așezate altele, în jurul anului 1800 și până în secolul al XX-lea. Este important de precizat un aspect privitor la picturile din altar și anume faptul că apar reprezentate 12 pluguri incizate în tencuiala monumentului. Dacă s-ar lua în considerare datarea de sfârșit de secol XV, ar fi cele mai vechi imagini de pluguri medievale întâlnite în spațiul românesc²².

Pe piciorul nordic al arcului de triumf se observă câteva litere din alfabetul chirilic, de dinaintea apariției unui strat negricios ce sugerează un incendiu. Radu Popa vede semnele unei colectivități care ar fi fost stabilită de la început la Streisângeorgiu și care se exprima probabil prin limba slavonă. El afirmă: "Pisania de la 1313-1314 și însemnările slavone din secolele XIV-XV zgâriate pe pereții din altar dovedesc, dacă mai era nevoie, că această colectivitate era românească"²³. Radu Popa este de părere, în urma cercetărilor, că monumentul a avut funcția de capelă de curte, cel puțin până în secolul al XV-lea, existând posibilitatea ca el să fi servit și comunității respective. Necropola din jurul bisericii a fost folosită încă din secolele XI-XII de întreaga comunitate. De asemenea, familia cnezială de la Streisângeorgiu a făcut parte dintr-o categorie superioară de cnezi, numită de cercetător „cnezi de vale”.

BIBLIOGRAFIE

Angelescu, Șerban, Boldura, Oliviu, Rădulescu, Marius, Mruzinschi, Gabriela, "Rezultatul cercetărilor efectuate asupra picturilor medievale de la Streisângeorgiu", în *Revista Muzeelor și Monumentelor. Monumente Istorice și de Artă*, nr. 1, 1978, pp. 47-50

Baltag, Gheorghe, "Podoabe din secolele XIV – XVIII din inventarul necropolelor de la Streisângeorgiu și Strei, jud. Hunedoara", în *Revista Muzeelor și Monumentelor – Monumente Istorice și de Artă*, nr. 1, 1978, pp. 53-57

Bratu, Anca, „Biserica ortodoxă Sfântul Gheorghe din satul Streisângeorgiu”, în *PVAR*, vol. V/1, București, 1985, pp. 284-285

Drăguț, Vasile, *Vechi monumente hunedorene*, Ed. Meridiane, București, 1968, pp. 43-44

Eskenasy, V. "Cercetări și sondaje arheologice pe teritoriul așezării medievale de la Streisângeorgiu", în *Revista Muzeelor și Monumentelor – Monumente Istorice și de Artă*, 47, 1978, 1, pp. 57-58

Eskenasy, V., "Date preliminare despre necropola romană de la Streisângeorgiu, jud. Hunedoara" în *Studii și Cercetări de Istorie Veche și Arheologie*, XXVII, 1977, 4, pp. 603-604

Gabor, Téglas, *Huniadmegyei kalauz*, Editura, Cluj, 1902, p. 153

Geza, Entz, "Die Baukunst Transsilvaniens im 11-13. Jahrhundert", în *Acta Historiae Artium*, XIV, Budapesta, 1968, p. 31

Grigore, Ionescu, *Istoria arhitecturii în România*, vol. I, București, 1963, pp. 100-104

Iorga, Nicolae, "Cea mai veche ctitorie de nemeși români din Ardeal (1408-1409)" în *Analele Academiei Române. Memoriile secțiunii istorice*, seria III, tomul VI, 1926, pp. 171-175

Istrate Marcu, Daniela, "Radu Popa (1933-1993). Incursiune în operă, cu privire specială spre cercetările hațegane" în *Restituiri istorice hunedorene*, <http://issuu.com/apirhd/docs/omagiu-deva-tipar>

Mihăilă, Gheorghe, "Cele mai vechi inscripții cunoscute ale românilor din Transilvania (1313-1314 și 1408, Streisângeorgiu – orașul Călan, jud. Hunedoara)", în *Revista Muzeelor și Monumentelor – Monumente Istorice și de Artă*, nr. 1, 1978, pp. 33-39

Mihăilă, Gheorghe, "Cele mai vechi inscripții cunoscute ale românilor din Transilvania (1313-1314 și 1408, Streisângeorgiu, orașul Călan, județul Hunedoara)", în *Revista Muzeelor și Monumentelor – Monumente Istorice și de Artă*, seria MIA, nr. 1, 1978, pp. 33-38

Mircea, Radu Ion, "Quelques considerations paleographiques et linguistiques au sujet de l' inscription votive de 1313-1314 a Streisângeorgiu" în *Dacia*, N.S., XX, 1976, pp. 63-64

Monumentele Istorice din România,
<http://www.monumenteromania.ro/index.php/monumente/detalii/ro/Biserica%20Sf.%20Gheorghe/11497>

Popa, Radu, "Streisângeorgiu. Mărturii de istorie românească din secolele XI-XIV în sudul Transilvaniei", *Studii și articole*, vol. I, 2014, [publicat inițial în *La începuturile Evului Mediu românesc*, Editura Științifică și enciclopedică, 1988], "Studii și articole", vol.I, 2014, Brașov, pp. 85-124

Popescu-Dolj, Șerban, "Rezultatele cercetărilor de arhitectură la Biserica din Streisângeorgiu, jud. Hunedoara", în *Revista Muzeelor și Monumentelor - Monumente Istorice și de Artă*, 1, 1978, pp. 43-47

Rusu, Adrian Andrei, *Investigări ale culturii materiale medievale din Transilvania*, Ed. Mega, Cluj-Napoca, 2008, pp. 38-46

Rusu, Andrei, "Streisângeorgiu.Remember",
<http://www.medievistica.ro/texte/monumente/starile/Streisangeorgiu/streisangeorgiu.htm>

Toma, Ramona, "Biserica medievală din Streisângeorgiu. Cauze ale degradării picturilor murale", Sargetia, 2003,
<http://www.anuarulsargetia.ro/biserica-medievala-din-streisangeorgiu-cauze-ale-degradarii-picturilor-muralepp?>

Vătășianu, Virgil, *Istoria artei feudale în Țările Române*, vol. I, Ed. Academiei Republicii Populare Române", București, 1959, p. 82

Vătășianu, Virgil, *Vechile biserici de piatră românești din județul Hunedoara*, Ed. Cartea Românească, Cluj, 1930, pp. 27-31

Velculescu, Cătălina, Stănculescu, Ileana, *Reprezentări ale Fecioarei Maria în bisericile Streisângeorgiu, Sântamaria Orlea și Strei*, Ed. Trinitas, Iași, 2008

ALTE INFORMAȚII ASUPRA SUBIECTULUI

<http://www.anuarulsargetia.ro/biserica-medievala-din-streisangeorgiu-cauze-ale-degradarii-picturilor-murale>

NOTES

1. Radu Popa, „Streisângeorgiu. Mărturii de istorie românească din secolele XI-XIV în sudul Transilvaniei”, *Studii și articole*, vol. I, 2014, p. 87, [publicat inițial în *La începuturile Evului Mediu românesc*, Editura Științifică și enciclopedică, 1988].
2. *Ibidem*, p. 88.
3. Vasile Drăguț, *Vechi monumente hunedorene*, Editura Meridiane, București, 1968, p. 43.
4. Ramona Toma, *Biserica medievală din Streisângeorgiu. Cauze ale degradării picturilor murale*, Sargetia, <http://www.anuarulsargetia.ro/biserica-medievala-din-streisangeorgiu-cauze-ale-degradarii-picturilor-murale>, 2003.
5. *Ibidem*
6. Vasile Drăguț, *p. cit.*, p. 43.
7. Radu Popa, *op. cit.*, p. 114.
8. Ramona Toma, *op. cit.*
9. Radu Popa, *op.cit.*, p. 98.
10. *Ibidem*, p. 98
11. *Ibidem* ,p. 109, [publicat inițial în *La începuturile Evului Mediu românesc*, Editura Științifică și enciclopedică, 1988].
12. *Idem*, p. 119.
13. Virgil Vătășianu, *Vechile biserici de piatră românești din județul Hunedoara*, Ed. Cartea Românească, Cluj, 1930, p. 30.
14. Vasile Drăguț, *Vechi monumente hunedorene*, Editura Meridiane, București, 1968. p. 44.

15. *Idem*, p. 45.
16. Nicolae Iorga, "Cea mai veche ctitorie de nemeși români din Ardeal (1408-1409)", în *Analele Academiei Române. Memoriile secțiunii istorice*, seria III, tomul VI, 1926, p. 174.
17. Radu Popa "Streisângeorgiu. Mărturii de istorie românească din secolele XI-XIV în sudul Transilvaniei", *Studii și articole*, vol. I, 2014, p. 90, , [publicat inițial în *La începuturile Evului Mediu românesc*, Editura Științifică și enciclopedică, 1988].
18. *Idem*, p. 91.
19. *Idem*, p. 107.
20. *Idem*, p. 108.
21. Ramona Toma, *Biserica medievală din Streisângeorgiu. Cauze ale degradării picturilor murale*, Sargetia, <http://www.anuarulsargetia.ro/biserica-medievala-din-streisangeorgiu-cauze-ale-degradarii-picturilor-murale>, 2003.
22. *Idem*.
23. : Radu Popa, "Streisângeorgiu. Mărturii de istorie românească din secolele XI-XIV în sudul Transilvaniei", *Studii și articole*, vol. I, 2014, p. 109, [publicat inițial în *La începuturile Evului Mediu românesc*, Editura Științifică și enciclopedică, 1988]

Biserica Fortificată din Feldioara (Földvár, Marienburg)

Ana Cristina Stinghe-Antipov, student, UNARTE București, Istoria și Teoria Artei



Fig. 1: Biserica Fortificată, Feldioara, sec. XIII, Arhiva Drăguț

DESCRIERE

Biserica fortificată Feldioara se afla în comuna cu același nume din județul Brașov, în nordul Țării Bârsei, având și numele maghiar *Földvár*, sau cel german *Marienburg*.

Hram: Biserică de rit evanghelic, începând cu anul 1447 Feldioara poartă hramul Sfânta Maria, deși inițial fusese închinată Sfintei Cruci. Istoricii fortificației: Feldioara a fost ridicată în secolul al XIII-lea de către cavalerii teutoni. Aceștia, ajunși în Țara Bârsei după o cruciadă în Țara Sfântă, primesc regiunea în anul 1211 de la regele ungar Andrei al II-lea, împreună cu castelele Hălmagiu și Noilgiant (neidentificate), precum și cu castrul Cetatea Crucii¹. Cunoaștem că deși acestui ordin cavaleresc nu i s-a permis să construiască cetăți din piatră, ci doar din lemn, ei

încalcă înțelegerea și în scurta lor ședere ridică mai multe cetăți din piatră, printre care și Feldioara. Aceasta devine și sediul principal al ordinului Teuton în Transilvania. Însă în anul 1225 relațiile cu regele Ungariei devin într-atât de tensionate, încât cavalerii sunt forțați să plece din Ardeal spre Prusia Orientală². Principalul scop al acestor fortificații era apărarea zonei de sud-est a Transilvaniei, precum și creștinarea pașnică sau prin forță a populației locale. În anul 1241 invazia tătară, care nu mai întâlnește nici un obstacol, distruge o mare parte din aceste monumente. În secolul al XIV-lea sau al XV-lea (există controverse de datare între G. Oprescu și V. Vătășianu) biserica este renovată și întărită sub influența stilului gotic, care începe să se infiltreze în stilul original romanice al bisericii³. Tocmai aceste intervenții, uneori substanțiale, sunt cele care au dat naștere la polemici între diverși istorici de artă⁴. Biserica a fost de la bun început o biserică parohială⁵.

Stil arhitectonic: Inițial Feldioara a fost construită în stil romanice, având un plan bazilical, cu o navă principală luminată sus de ferestre asemănătoare cu cele de la Cârța, de influență cisterciană. După distrugerile cauzate de tătari și apoi de invaziile turcești, biserica suferă intervenții în stil gotic.

ARHITECTURA

Fortificația are curtile (porțiuni de zid care unește flancurile a două bastioane) în forma unui oval neregulat, cu turnuri pe fiecare latură, cel de sud adăpostind intrarea principală. Înăuntrul cetății au existat niște clădiri, dispărute azi, însă se mai pot distinge urmele unei capele romanice cu cor pătrat și fără absidă, care adăpostea probabil o criptă. Turnurile de est și de vest păstrează în încăperea de jos o boltă cilindrică din tuf calcaros. Zidurile au o grosime de 2-4 m, fiind construite din piatră brută și piatră de râu înecată, fiind legate cu un mortar de bună calitate. În anul 1457 se reface partea de sus a curtilor, și tot atunci apar nișele pentru gurile de păcură. Aceste curtile ajung în secolul XV să cuprindă nu doar biserica, ci și o parte din sat, ele fiind precedate de un șanț și două porți, între timp dispărute⁶.

Important de reținut este faptul că pentru Feldioara sunt caracteristice folosirea pietrei de râu și a celei brute pentru zidire, precum și prezența exclusivă a turnurilor pătrate, așezate câte unul în capătul sau mijlocul laturilor. Poarta este adăpostită de un coridor boltit, acoperită uneori de un turn, iar în fața ei se află o curte exterioră ce îngreuna accesul. Toate cetățile teutone au un diametru de aproximativ 100m pe axa principală⁷.

Stâlpii bisericii cuprind colonete din epoca transformărilor gotice. Pe partea de vest există o clopotniță cu tribună. Pereții superiori ai navei centrale prezintă ferestre geminate cu colonete, asemănătoare cu cele de la Rodbav. Capitelurile sunt în variante cubice, asemănătoare cu cele de la Cisnădioara. Tot în pereții superiori s-au găsit ferestre romanice, existând controverse cu privire la datarea lor. Vătășianu susține că prezența tribunei în clopotniță și a ferestrelor asemănătoare cu Rodbav sugerează că biserica actuală, sau măcar elementele de mai, sus aparțin ultimelor decenii ale secolului al XIII-lea⁸. Biserica a suferit modificări de-a lungul veacurilor, notabile fiind cele din secolul al XV-lea, realizate probabil în urma unuia dintre atacurile turcești. Apare un cor nou poligonal cu două travee, console lungi cu fusuri de colonete angajate, pe care se sprijină ogivele, și bolți cu arcuri frânte, turtite și greoaie. Bolțile se sprijină pe stâlpi al căror stil trădează influența bisericilor Sf. Mihail din Cluj, Sf. Maria din Sibiu, și poate chiar și modele pierdute din Biserica Neagră din Brașov. Importante sunt cele două inscripții cu anii 1457 și 1471, care indică terminarea construcției bolților și a reconstrucției⁹.

Din epoca romanică se păstrează stâlpii greoi și dreptunghiulari, câteva ferestre geminate, încadrate de colonete, și tribuna de vest¹⁰. În mare parte corul s-a păstrat romanic – susține G. Oprescu, deși tavanul este boltit cu arcuri frânte – în timp ce Gh. Arion vorbește despre un nou cor gotic, o construcție poligonală, cu travee dreptunghiulare, și una poligonală. Cheia de boltă din absidă amintește și ea de Cârța. Arcurile acestei chei, precum și cele din cor cad pe colonete, care la rândul lor se sprijină pe console, și ele de caracter romanic.

SCULPTURA

Feldioara posedă o suită de console și colonete foarte valoroase. Ele suscită un mare interes atât pentru G. Oprescu, cât și pentru Gh. Arion, la fel cum și profesorii Virgil Vătășianu sau Vasile Drăguț au considerat că acestea merită o atenție și o descriere laborioasă datorită decorațiilor lor. Însă în timp ce V. Vătășianu și V. Drăguț le leagă de stilul „molatic” al mijlocului de veac al XV-lea, caracteristic zonelor provinciale¹¹, V. Roth le plasează la sfârșitul secolului al XV-lea, iar G. Oprescu le datează în secolul al XIV-lea¹². Arion nu contrazice nici una din variante.

Decorul sculptat al bisericii este foarte bogat și rafinat, probabil că meșterul era obișnuit cu prelucrarea metalului. Ele alcătuiesc o suită narativă de mare fantezie, care conferă un oarecare statut de autonomie, ca și când am

avea o suită de miniaturi. Oprescu vorbește de simbioza dintre real și fantastic, plante și animale, oameni și monștrii cu care se luptă, reprezentate pe capitelurile coloanelor de la Feldioara. Scenele sunt inspirate din Noul și Vechiul Testament. În lucrarea lui, Gh. Arion menționează un alt tip de „sincretism”, și anume acela al imaginilor veterotestamentare cu iconografia profane¹³. Scenele se destramă pe suprafața capitelului, care se prelungește considerabil. Altfel spus, personajele sunt reprezentate pe mai multe registre, iar sculptura iese din locul sau predestinat înlănțuindu-se oarecum la voia întâmplării cu restul suprafețelor. Acest fenomen nu se mai întâlnește în Transilvania¹⁴. Pentru a reconstitui o scenă, de pildă legenda Sf. Gheorghe, Oprescu explică faptul că fiecare personaj trebuie privit dintr-o altă direcție – Sfântul Gheorghe dintr-o parte, prințesa din altă parte, iar părinții acesteia care urmăresc lupta de sub un foisor, dintr-o a treia parte. În același fel se reconstituie și firul narativ al capitelurilor cu scenele Isus între învățați, sau Vânătoarea de cerbi. Arion explică acest element neobișnuit prin dorința artistului de a sacrifica forma arhitectonică, în favoarea unei mai libertăți a reprezentării¹⁵. Coloanele corului se termină în console împodobite una cu un leu, și cealaltă cu o mască. Se remarcă vioiciunea personajelor și realismul secvențelor: de exemplu arborii ce apar în scena Vânătoarea de cerbi de pe latura de nord a corului. De asemenea, Arion remarcă bogăția coamei leului reprezentat pe una dintre console¹⁶. Arion afirmă despre scena luptei Sfântului Gheorghe cu balaurul, aflată pe latura de est, că este lipsită de suplețe, cu tratare stilistică inegală, dar cu mișcarea redată real, și care compensează totuși prin vivacitatea mișcării și a narațiunii¹⁷. Același autor remarcă asemănarea iconografică a acestei teme cu reprezentările din pictura de la Mălâncrav. Capul călărețului s-a pierdut. Pe latura opusă se păstrează castelul cu scară în spirală și principesa care așteaptă sfârșitul luptei. Draperia bogată și schema iconografică a acestei sculpturi ajută la datarea ei în secolul al XV-lea¹⁸. Același lucru se poate spune și despre scena Isus între învățați, unde finețea nu este importantă pentru meșter, limbajul faldurilor fiind redus, doar Isus fiind reprezentat ca având un trup tânăr și viguros. Însă putem vorbi de un stil robust, spontan și plin de vervă, care situează compozițiile de la Feldioara într-un loc de frunte al goticului târziu transilvănean. Unitatea stilistică a acestor două reliefuri ne sugerează că ele sunt opera aceluiași artist, rămas neidentificat.

Pe latura de sud se disting mai multe scene, precum lupta dintre doi regi pentru coroană, animale afrontate, sau animale cu corpuri umane. Vătășianu vorbește de figuri îndesate, în timp ce Arion spune că nu sunt deloc așa, însă dezinteresul pentru proporții este evident¹⁹. Scena luptei

dintre regi este redată dinamic, spontan și chiar exagerat, având un rol moralizator, explicat de autor prin pătrunderea goticului orășenesc la sate. Animalele aflate, în speță două feline, sunt o preluare a stilului romanic de către gotic.

O altă intervenție a secolului al XV-lea (primele decenii), și tot pe peretele de sud al corului, săpat într-o nișă, este un relief cu Rugăciunea de pe Muntele Măslinilor. Tema era foarte răspândită în zonele centrale și răsăritene ale imperiului german și a fost introdusă și în Transilvania²⁰. Sculptura, de altfel puternic deteriorată, este asemuită de Gh. Arion cu scene similare de la Sebeș și Sibiu, pe care le datează între 1410-1420, bazându-se pe schematismul peisajului și pe disproporția dintre figuri²¹. Gh. Arion este printre puținii autori care menționează o cheie de boltă cu reprezentarea Sfintei Fecioare Maria, pierdută la cutremurul din 1838, sau statueta, de asemenea a Mariei, despre care nu se mai știe nimic, dar care apare în inventarul lui Csaki din 1923.

PICTURA

În interiorul bisericii din Feldioara se afla un altar poliptic a cărui pictură aparține stilului gotic, considerat de V. Drăguț printre ultimele din Transilvania aparținând acestui stil. El se află acum în stare fragmentară, mai ales canaturile mobile, la Muzeul de Artă din Brașov. Este legat de școala din Salzburg și prezintă influențe ale Renașterii, conform opiniei lui V. Vătășianu. Temele iconografice ale acestui altar sunt Logodna Fecioarei, Circumcizia, Isus între învățați, pe laturile interioare, iar pe cele exterioare apar scene din Patimi: Biciuirea la stâlp, Sărutul lui Iuda, și Isus pe cruce. Arhitectura din imagini este simplistă, spațiile goale sunt acoperite cu piese de brocart aurite și doar în scenele Patimilor apar mici peisaje. Vătășianu vorbește și de unele trivialități ale pictorului. Prezența influenței stilului renascentist se observă în gruparea echilibrată a personajelor, în compoziție, în finețea figurilor, în coloritul sclipitor și în povestirea calmă. Reprezentarea din stânga a fecioarelor seamănă cu cea a unui pictor italian din a doua jumătate a secolului al XV-lea. Importantă este inscripția din dreapta sus, ce reprezintă semnătura pictorului Jonas Pictor Norimbergensis, descoperită de Anton Heckler²².

George Oprescu ca și Gh. Arion, notează, dar de data aceasta în aria picturii, asemănări între altarul poliptic din Feldioara, cu picturi de la Sebeș și Sibiu. Față de acestea două, scena din Feldioara este mai arhaică, iar pictura într-o stare mai mare de degradare. Probabil această scenă se bucura de popularitate printre sași²³.

BIBLIOGRAFIE

- Avram, Alexandru, "Câteva considerații cu privire la bazilicile scurte din bazinul Hârtibaciului și zona Sibiului", în *Revista monumentelor și muzeelor de istorie*, 1981, numărul 2
- Căpătână, Dan, "Raport de Excavare Arheologică", 40964.11, CIMEC, Feldioara, 1999
- Crîngaci – Tiplic, Maria-Emilia, "In Memoriam Radu Popa: Temeiuri ale civilizației românești în context European", *Acta Terrae Septemcastrensis*, vol IV, Economică, Sibiu, 2004, pp. 227-229
- Draguț, Vasile, *Arta Gotică în România*, Meridiane, 1979, p. 34-nota 16, 113, 254, 267-nota 176, 286
- Michael, Csaki, *Inventarul Monumentelor și Obiectelor Istorice și Artistice Săsești din Transilvania*, Carte Românească, Cluj, 1923, p. 13, 29 "Documente Transilvania", veac. XI-XIII, 1951, doc. 267, pp. 319-320
- Fabini, Herman, *Atlas der siebenbürgisch-sächsischen Kirchenburgen und Dorfkirchen*, vol. I, Monumenta Sibiu și AKSL Heidelberg, Sibiu și Heidelberg, 1998, p. 191, pp. 445-448
- Fabritius-Dancu, Juliana, "Sächsische Kirchenburgen in Siebenbürgen", în *Transilvania*, Sibiu, 1983, p. 39
- Heckler, Anton, *Ungarische Kunstgeschichte*, Berlin, Gebr. Mann, 1937, p. 64, 81
- Horedt, Kurt, "Zur Siebenbürgischen Burgen-forschung", în *Südost-Forschungen*, München, vol. VI, 1941, pp.582-606
- Ioniță, Andrei, "Raport de Excavare Arheologică", CIMEC, 40964.05, 1998, Feldioara
- Ioniță, Andrei și Marcu, Daniela, "Raport de Excavare Arheologică", CIMEC, 42138.02, Feldioara, 1999
- König, Walter, "Teze privind Revoluția Educațională la sașii ardeleni", în *Transilvania și sașii ardeleni în istoriografie*, P. Philippi, Hora, Sibiu, 2001, pp. 121-123
- Kröner, Alfred, *Historische Stätten Siebenbürgen*, Medien Druck Unterland, Flein, Stuttgart, 2003, p. 144
- Mittelstrass, Otto, Beiträge zur Siedlungsgeschichte Siebenbürgens in *Mittelalter*, vol VI: Südostdeutsche Historische Kommission, Oldenburg, München, 1961, p. 90
- Morres, Eduard, *Die Kirchenbauten. Die Zeit der Gothik. Das Burzenland*, vol. IV, 1, Brașov, 1929, pp.177-178
- Morres, Eduard, "Die Kirchen und ihre Kunstschatze", în *Die Dörfer des Burzenlandes, Das Burzenland*, vol. IV, 1 Brașov, 1929, p. 31, 98
- Nägler, Thomas, *Așezarea sașilor în Transilvania*, Kriterion, București, 1981, p. 191, 195

- Oprescu, George, *Bisericile – cetăți ale sașilor din Ardeal*, Academia, București, 1956, pp. 67-68
- Radocsáy, Falkép, *A Közepkori magyarorság táblakepéi*, Budapesta, 1955, p. 306
- Roth, Viktor, *Geschichte der deutschen Plastik in Siebenbürgen*, J.H.E. Heiz, Strassbourg, 1906, pp. 24-25
- Roth, Viktor, *Siebenbürgische Altäre*, J.H.E. Heiz, Strassbourg, 1916, pp. 75-80
- Roth, Viktor, *Geschichte der deutschen Baukunst in Siebenbürgen*, J.H.E. Heiz, Strassbourg, 1905, p. 88, 108
- Vătășianu, Virgil, *Istoria artei feudale în țările române*, vol. I, Academia Română, București, 1959, pp. 11-15, 105-nota 1, 327-330, 783
- Velescu, Oliver, *Cetăți țărănești din Transilvania*, Meridiane, București, 1964, pp. 21-30
- Wagner, Ernst, *Historische- Statistisches Orstnamenbuch für Siebenbürgen*, Böhlau, Köln și Viena, 1977, p. 358
- Zimmerman, Franz și Werner, Carl, *Urkundenbuch zur Geschichte der Deutschen in Siebenbürgen*, Academia Română, București, 1892, p. 528
7. Vătășianu, Virgil, *Istoria artei feudale în țările române*, vol. I, Academia Română, București, 1959, p. 12.
8. Vătășianu, Virgil, *Istoria artei feudale în țările române*, vol. I, Academia Română, București, 1959, p. 70.
9. Vătășianu, Virgil, *Istoria artei feudale în țările române*, vol. I, Academia Română, București, 1959, p. 238.
10. Arion, Gheorghe, *Sculptura gotică din Transilvania*, Dacia, Cluj, 1974, p. 38.
11. Vătășianu, Virgil, *Istoria artei feudale în țările române*, vol. I, Academia Română, București, 1959, p. 325.
12. Oprescu, George, *Bisericile – cetăți ale sașilor din Ardeal*, Academia, București, 1956, p. 67.
13. Arion, Gheorghe, *Sculptura gotică din Transilvania*, Dacia, Cluj, 1974, p. 39.
14. Oprescu, George, *Bisericile – cetăți ale sașilor din Ardeal*, Academia, București, 1956, p. 68.
15. Arion, Gheorghe, *Sculptura gotică din Transilvania*, Dacia, Cluj, 1974, p. 40.
16. Arion, Gheorghe, *Sculptura gotică din Transilvania*, Dacia, Cluj, 1974, p. 39.
17. Arion, Gheorghe, *Sculptura gotică din Transilvania*, Dacia, Cluj, 1974, p. 40.
18. Vătășianu, Virgil, *Istoria artei feudale în țările române*, vol. I, Academia Română, București, 1959, p. 329-328.
19. Arion, Gheorghe, *Sculptura gotică din Transilvania*, Dacia, Cluj, 1974, p. 39
20. Vătășianu, Virgil, *Istoria artei feudale în țările române*, vol. I, Academia Română, București, 1959, p. 732.
21. Arion, Gheorghe, *Sculptura gotică din Transilvania*, Dacia, Cluj, 1974, p. 40.
22. Vătășianu, Virgil, *Istoria artei feudale în țările române*, vol. I, Academia Română, București, 1959, p.783-784
23. Oprescu, George, *Bisericile – cetăți ale sașilor din Ardeal*, Academia, București, 1956, p. 68.

NOTE

1. Vătășianu, Virgil, *Istoria artei feudale în țările române*, vol. I, Academia Română, București, 1959, p. 11.
2. Oprescu, George, *Bisericile – cetăți ale sașilor din Ardeal*, Academia, București, 1956, p. 67.
3. Oprescu, George, *Bisericile – cetăți ale sașilor din Ardeal*, Academia, București, 1956, p. 67.
4. Arion, Gheorghe, *Sculptura gotică din Transilvania*, Dacia, Cluj, 1974, p. 38.
5. Roth, Viktor, *Geschichte der deutschen Baukunst in Siebenbürgen*, J.H.E. Heiz, Strassbourg, 1905, p. 88, 108, apud Vătășianu, Virgil, *Istoria artei feudale în țările române*, vol. I, Academia Română, București, 1959, p. 70.
6. Vătășianu, Virgil, *Istoria artei feudale în țările române*, vol. I, Academia Română, București, 1959, p. 604.

Biserica Sfântul Nicolae din Curtea de Argeș

Anca Alionte, student, UNARTE București, Istoria și Teoria Artei



Fig. 1: *Împărțirea Apostolilor*, Curtea de Argeș, sec. XIV, Arhiva Drăguț

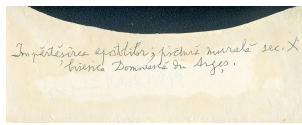


Fig. 2: *Împărțirea Apostolilor, Verso*, Curtea de Argeș, sec. XIV, Arhiva Drăguț

DESCRIERE

Diferiți istorici de artă au susținut de-a lungul timpului diverse datări ale monumentului de la Curtea de Argeș, diverse interpretări iconografice și posibile funcții ale edificiului. Istoricii ale căror păreri urmează a fi comparate sunt Daniel Barbu, Pavel Chihaia, Maria Ana Musicescu și Grigore Ionescu.

Daniel Barbu își începe studiul, *Pictura murală din Țara Românească în secolul al XIV-lea*, cu o scurtă introducere în contextul istoric al secolului al XIII-lea și al secolului al XIV-lea¹. Istoricul pornește de la premisa că între secolul al XIII-lea și al XIV-lea nu se pot distinge niște caracteristici specifice culturii sătești românești și că abia din secolul al XIV-lea se poate ca aceste caracteristici să fi apărut, iar stratificarea socială începea timid la sfârșitul acestui secol.

Acest lucru poate fi observat pornind de la monumentele funerare. În secolele al XIII-lea și al XIV-lea, confesia era strâns legată de fenomene politice (tratate, lupte, vasalitate). Pentru a domni cu deplin acordul coroanei angevine, voievodul Nicolae Alexandru era de confesiune catolică. Documentele anterioare se refereau și la tatăl său ca fiind „principe catolic”, semn ca această tradiție era împământenită deja din epoca lui Basarab I. Daniel Barbu invocă documente care ar sugera devotamentul lui Basarab I ca vasal al regatului maghiar, iar la fel ca tatăl său, Nicolae Alexandru era supus “catolic” și vasal al coroanei angevine. Odată cu Ludovic al Ungariei, religia catolică era cu atât mai mult impusă, cu cât regatul maghiar avea vasali în diferite teritorii care nu erau toate catolice, iar acest lucru ar fi putut duce din punctul de vedere al regelui, la afectarea unității regatului. În sprijinul confesiunii catolice, Ludovic I-a trimis în Țara Românească pe episcopul Dumitru al Transilvaniei, iar voievodul Alexandru I-a acceptat. Această strategie îl făcea pe Nicolae Alexandru dublu legat de regatul maghiar, atât din punct de vedere politic, cât și din punct de vedere religios². Un moment important, care rupe echilibrul stabilit în Țara Românească, este chemarea ierarhului ortodox Iachint de Vicina. În sprijinul confesiunii ortodoxe se înființase și Mitropolia Ungro-Vlahiei³.

DATAREA MONUMENTULUI



Fig. 4: Împărtășirea Apostolilor, Curtea de Argeș, sec. XIV, Arhiva Drăguț

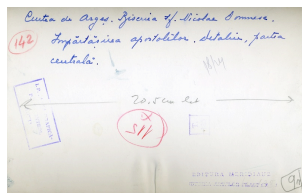


Fig. 3: Împărtășirea Apostolilor, Verso, Curtea de Argeș, sec. XIV, Arhiva Drăguț

Daniel Barbu afirmă că datarea oferită de alți istorici, anul 1351/1352, nu este suficient de bine argumentată de faptul că sub o pungă de moloz a fost descoperită o monedă din timpul domniei lui Ivan Stacimir. Un argument adus de Daniel Barbu în sprijinul ideii că biserica de la Curtea de Argeș a fost construită cel puțin la începutul domniei lui Nicolae Alexandru este prezența pietrei de mormânt a lui Vladislav I, care se pare că ar fi decedat în timp ce Nicolae Alexandru încă domnea. Această dovadă sugerează că biserica era deja terminată și sfințită, în anul 1364. condiție cerută de amplasarea unui mormânt în interiorul edificiului. Concluzia la care ajunge Daniel Barbu în ceea ce privește datarea monumentului este că acesta ar fi fost început în 1360/1361 și încheiat în anul 1363⁴. În ceea ce privește datarea picturii, Daniel Barbu presupune că șantierul a fost deschis în 1364, că au lucrat trei mâini în același timp și că lucrul s-ar fi încheiat în anul 1365, dar nu dă un verdict tranșant, făcând apel la lipsa unor documente clare sau la absența totală.

FUNCȚIA MONUMENTULUI



Fig. 6: Adormirea Maicii Domnului, Curtea de Argeș, sec. XIV, Arhiva Drăguț

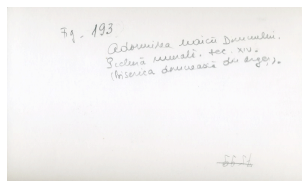


Fig. 5: Adormirea Maicii Domnului, Verso, Curtea de Argeș, sec. XIV, Arhiva Drăguț

Din punctul de vedere al lui Daniel Barbu, Curtea de Argeș a îndeplinit doar funcțiile de capelă și necropolă a curții

domnești, autorul invocând ca argumente faptul că incinta nu este un monument destul de vechi și că din altar lipsește un sinthronon. El amintește că alți istorici afirmă că monumentul de la Curtea de Argeș ar fi fost și sediu al mitropoliei, dar el nu sprijină această ipoteză⁵.

ARHITECTURA



Fig. 7: Înălțarea, Curtea de Argeș, sec. XIV, Arhiva Drăguț



Fig. 8: neidentificat, Curtea de Argeș, sec. XIV, Arhiva Drăguț

Edificiul de la Curtea de Argeș are un plan de tip cruce greacă înscrisă, iar turla pe naos. Brațele sunt acoperite cu bolți semicirculare. La răsărit sunt trei abside, semicirculare în interior și cu trei laturi la exterior. Pronaosul este boltit semicircular și se presupune că deasupra pronaosului au existat două turnuri⁶.

PICTURA



Fig. 9: Cortul Mărturie, Curtea de Argeș, sec. XIV, Arhiva Drăguț



Fig. 10: Sfânt militar, Curtea de Argeș, sec. XIV, Arhiva Drăguț

Daniel Barbu interpretează scena Cortului Mărturie, care se află în absida principală a altarului, ca reprezentând legătura dintre ceresc și pământesc creată de instituția domniei ca întemeietoare și protectoare a bisericii. El afirmă că meșterii locali nu pot fi implicați în conducerea lucrărilor de pictură la Curtea de Argeș, fiindcă ortodoxia a avut un puternic accent popular în Țara Românească, transmis prin preoții și călugării locului, care nu aveau pregătirea necesară pentru a concepe un program iconografic complex. Intrarea Țării Românești în sfera de influență bizantină asigură condițiile aducerii unor meșteri de origine constantinopolitană, care puteau să proiecteze un program iconografic bine formulat. Influența atelierului constantinopolitan s-a exercitat supra meșterilor locali cu care a colaborat.

Hramul bisericii Sfântul Nicolae este dat de *Deisis*-ul din pronaos, unul special, care îl aduce pe Sfântul Nicolae în locul Sfântului Ioan Botezătorul și plasează în aceeași scenă un presupus portret votiv al lui Nicolae Alexandru. Se presupune că personajul reprezentat în tabloul votiv ar fi Nicolae Alexandru. *Deisis*-ul este explicat de Daniel Barbu și din punctul de vedere al raporturilor de dimensiune între personaje. Pentru că nu este înfățișat prezentând macheta bisericii, Daniel Barbu presupune că donatorul refuză să-și asume identitatea de ctitor. De aceea, Barbu trage concluzia că Nicolae Alexandru se considera doar un supus al lui Hristos, cel care este adevăratul și dreptul conducător. Însemnul coroanei este interpretat de Daniel Barbu în sprijinul ipotezei sale care îl consideră pe Vladislav I ca prim conducător ortodox, care și-a luat titlul de stăpânitor fără aprobarea lui Ludovic. *Deisis*-ul este, din perspectiva lui Daniel Barbu o dovadă de credință a lui Nicolae Alexandru, și totodată a rebotezării sale, demonstrată de faptul că acesta și-a luat atât numele de Alexandru, cât și pe cel de Nicolae.

Intrarea Țării Românești în contextul răsăritean este făcută din punctul de vedere al lui Daniel Barbu prin căsătoria celor două fiice ale lui Nicolae Alexandru cu țarul Ștefan Uroș, respectiv cu Ivan Stacimir al Vidinului.



Fig. 11: Înmulțirea Pâinilor, Curtea de Argeș, sec. XIV, Arhiva Drăguț

Scenele cu Înălțarea și Rusaliile de deasupra altarului sunt subordonate Cortul Mărturie, simbolizând faptul că natura umană e capabilă să facă sacrificii pentru divinitate. Cortul Mărturie este o reprezentare a Întrupării. Toată zona altarului reprezintă de fapt această Întrupare. Cele trei scene Iisus în brațele mamei sale, Împărțirea Apostolilor și Sfântul Mormânt au un caracter profund dramatic. Înmulțirea pâinilor și Alungarea negustorilor din templu sunt scene care reprezintă faptele Logosului și momentele de maximă tensiune create de contactul direct între uman și divin.

În naos, ordinea scenelor este dată de Evangheliar, în altar de Penticostar, iar scenele din copilăria lui Iisus sunt ordonate de *Octoih*.

După Daniel Barbu, rolul sfinților militari este greu de determinat. Cercetătorul trage concluzia că reprezentarea acestora a fost importantă pentru spiritul militar al vremii. Sfinții militari și anahoreții sunt încă un exemplu de sacrificiu uman în sprijinul transmiterii mesajului divin⁷.



Fig. 12: Sfinți militari, Curtea de Argeș, sec. XIV, Arhiva Drăguț

Vestimentația personajelor este adecvată statutului pe care îl au, iar exemplele oferite de Daniel Barbu sunt atât legate de clasele privilegiate, cât și de cei considerați inferiori. Carnația personajelor are ca prim ton un verde-măsliniu (umbră naturală, din punctul meu de vedere), conturul roșu dă profunzime și căldură. Trecherile carnației sunt lucrate cu multă finețe. Alburile sunt așezate doar într-o anumită zonă a feței pentru a sublinia un soi de volum. Elementele care asigură o oarecare scenografie sunt animalele și cadrul arhitectural. Profunzimea scenelor este dată de nelipsitele "vela" sau de perspectiva plonjantă, arhitectura fiind doar un ecran pe care se proiectează personajele, nefiind foarte elaborată pentru fi realizată cu minim de intervenție⁸.

Narațiunea este susținută prin multiplicarea unui personaj în interiorul aceleași scene. Compozițiile sunt de cele mai multe ori simetrice, simetrie dată de o axă imaginară sau de grupuri de personaje care fie au același număr, fie sunt poziționate atât la stânga, cât și la dreapta unei scene⁹.

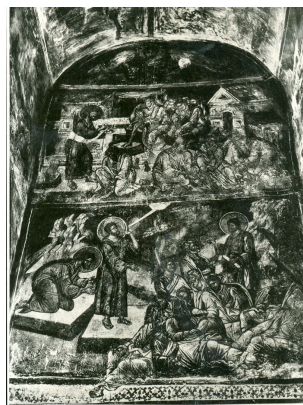


Fig. 13: *Spălarea picioarelor;*
Rugăciunea de pe Muntele Măslinilor,
Curtea de Argeș, sec. XIV, Arhiva
Drăguț



Fig. 14: *Împărțirea Apostolilor;*
Cortul Mărturie, Curtea de Argeș, sec.
XIV, Arhiva Drăguț

Cele trei mâini au lucrat în diverse feluri, în funcție de pregătire. Prima mână este cea care a realizat compoziții simetrice, cu trupuri bine conturate, dar destul de statice. A doua mână a realizat compoziții dinamice, cu siluete elansate și elegante, îmbrăcate în veșminte învolburate. Cea de-a treia mână aduce un eclecticism aparte, care alternează personaje de dimensiuni reduse cu unele mai grațios proporționate¹⁰. Toate aceste mâini sunt unite însă de același stil paleolog în care au fost realizate și mozaicurile mănăstirii Chora, dată de Daniel Barbu drept model pentru Curtea de Argeș, cele două edificii fiind diferite doar prin monumentalitate și prin numărul personajelor. Altă analogie menționată este cea cu Salonicul, având drept exemplu biserica Sfântul Nicolae Orphanos. După Daniel Barbu, cele mai puțin relevante analogii sunt cele cu Serbia și cu Macedonia¹¹.

Pavel Chihaiia își întemeiază teza referitoare la Curtea de Argeș demontând argumentele lui Daniel Barbu și ale lui Nicolae Constantinescu, acesta din urmă fiind principala sursă bibliografică a lui Daniel Barbu. Pavel Chihaiia este mai acid decât Daniel Barbu în ceea ce privește demontarea ipotezelor altor cercetători. El pornește de la premisa că mulți istorici de artă datează Curtea de Argeș în anul 1351/1352 și că pictura a fost terminată în anul 1369, judecând după tabloul votiv al lui Vladislav I. Primul cercetător asupra căruia se oprește este Nicolae

Constantinescu, care afirma că biserica a fost începută între anii 1365-1369, în urma rezultatelor unor săpături arheologice ce au determinat localizarea mormintelor din primul monument de la Curtea de Argeș și au datat casele voievodale. Pavel Chihaiia face o remarcă referitoare la cercetările lui Daniel Barbu, și anume că textul lui preia o serie de informații de la Nicolae Constantinescu, iar aceste informații îi fac argumentele să nu mai fie atât de solide.

DATARE

Nicolae Constantinescu afirmă că moneda din timpul lui Stacimir a fost găsită într-o pungă de moloz, rămasă în urma distrugerii primului monument de la Curtea de Argeș și consideră că aceasta putea ajunge oricând acolo, atât în timpul domniei lui Nicolae Alexandru, cât și în timpul domniei lui Vladislav I, deoarece ambele domnii coincid cu cea a lui Stacimir. Pavel Chihaiia este de părere că această monedă nu poate fi utilizată ca un argument valabil și că ea nu are nimic de a face cu ridicarea actualului monument. Molozul rezultat din distrugerea monumentului inițial nu are legătură cu actuala biserică deoarece, din rezultatele arheologice ale lui Nicolae Constantinescu, molozul găsit în jurul caselor domnești și cel rezultat în urma distrugerii primului monument de la Curtea de Argeș este diferit din punctul de vedere al materialelor care îl alcătuiesc. După Pavel Chihaiia, moneda este doar o urmare a ruinării monumentului în timpul lui Baiazid (1394-1396)¹².

FUNCȚIE

Pavel Chihaiia consideră că Daniel Barbu a preluat și interpretat greșit informațiile stratigrafiei făcute de Nicolae Constantinescu. Chihaiia susține că monumentul de la Curtea de Argeș ar fi avut și funcție de mitropolie. Chihaiia preia concluziile lui E. Lăzărescu, care susținea aceeași idee, motivând că instituția putea fi adăpostită într-un lăcaș nu foarte impunător, dar căruia prezența moaștelor Sfintei Filoftea de la Târnovo îi asigurau un anumit prestigiu. După Chihaiia, monumentul nu avea funcție de biserică de curte pentru că nu se afla în incinta curții domnești și avea o împrejmuire proprie. Dacă ar fi fost monument de curte, întreg ansamblul ar fi trebuit împrejmuit pentru a le asigura locuitorilor un loc unde să se roage în timp de asalt fără să părăsească incinta, punându-se în pericol¹³.

PICTURA

Pavel Chihaiia susține că Nicolae Alexandru a fost de la început ortodox, pentru că numele menționat în *Deisis* este acela de Alexandru, deși, dacă ar fi fost rebotezat cu numele de Nicolae, acest nume ar fi trebuit să apară clar în cadrul *Deisis*-ului. Pavel Chihaiia combate ipoteza lui Daniel Barbu despre rebotezarea lui Nicolae Alexandru, susținând că catolicismul nu era confesiunea propriu-zisă a conducătorului și că statutul de vasal al regatului maghiar îl obliga la un anumit protocol catolic.

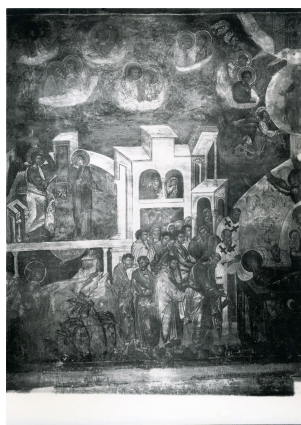


Fig. 16: Adormirea Maicii Domnului - Detaliu, Curtea de Argeș, sec. XIV, Arhiva Drăguț

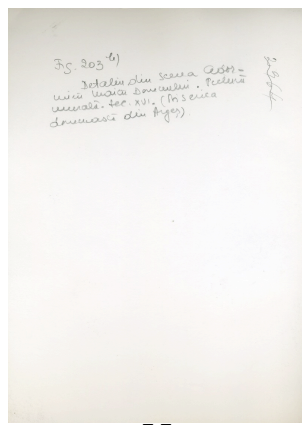


Fig. 15: Adormirea Maicii Domnului - Detaliu, Verso, Curtea de Argeș, sec. XIV, Arhiva Drăguț

În ceea ce privește ipoteza lui Daniel Barbu și a lui Nicolae Constantinescu în legătură cu datarea *Deisis*-ului, Pavel Chihaiia consideră că Nicolae Alexandru nu ar mai fi fost în viață atunci când ar fi fost pictat. În opinia lui, scena înfățișează un fel de Judecată în Rai a lui Nicolae Alexandru. Explicația lui Pavel Chihaiia în legătură cu portretul votiv al lui Vladislav I și al soției este de asemenea diferită față de cea a lui Daniel Barbu, care afirma că tabloul a fost pictat după ce toată iconografia fusese terminată. Pavel Chihaiia susține că atât timp cât Daniel Barbu afirma că meșterii au lucrat în același timp atât în naos cât și în pronaos, nu poate fi vorba despre pronaos ca fiind pictat în vremea lui Nicolae Alexandru și despre naos ca fiind pictat în timpul domniei lui Vladislav I¹⁴.

Ana Maria Musicescu și Grigore Ionescu vorbesc în introducerea studiului lor despre diverși călători străini care pomenesc Curtea de Argeș, din diferite motive. Neofit Cretanul menționează că edificiul adăpostea moaștele Sfintei Filoftea. Valoarea istorică a edificiului a fost subliniată de istorici și arheologi din secolul al XIX-lea, dar

latura sa artistică a fost criticată. Dezastrele naturale și alte încercări prin care a trecut monumentul și-au pus amprenta asupra lui și, la începutul secolului al XX-lea, arhitectul André Lecomte du Noüy încerca să dărâme și să reconstruiască biserica după obișnuita sa manieră de restaurare. Nicolae Iorga a fost unul dintre intelectualii care s-au manifestat împotriva acestei maniere de restaurare radicală. Locuitorii orașului au strâns o sumă de bani, iar arhitectul Grigore Cerchez a răspuns provocării de a încerca să restaureze monumentul¹⁵.



Fig. 18: Schimbarea la Față, Curtea de Argeș, sec. XIV, Arhiva Drăguț

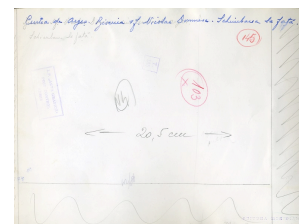


Fig. 17: Schimbarea la Față, Verso, Curtea de Argeș, sec. XIV, Arhiva Drăguț

Autorii studiului vorbesc despre starea de ruină în care se aflau atât edificiul, cât și casele domnești. În interiorul incintei se află două case în ruină, care par a fi aparținut voievodului, rămas neidentificat. Autorii presupun că aceste clădiri și întreaga curte domnească au fost ctitorite de aceeași persoană care a întemeiat biserica Sf. Nicolae. Din punctul de vedere al autorilor, biserica Sf. Nicolae îndeplinea funcția de capelă a curții și de gropniță¹⁶. În urma unor săpături arheologice s-a descoperit că existau cel puțin două etape în care curtea și biserica au fost realizate. Presupusul motiv pentru care casele și primul monument de la Curtea de Argeș ar fi fost ruinate este declanșarea războiului din 1330, împotriva lui Carol Robert de Anjou, fapt doar presupus, deoarece *Cronica pictată de la Viena* nu amintește despre distrugerii în localitate¹⁷.

DATARE

Al doilea monument de la Curtea de Argeș a fost continuat de Nicolae Alexandru, după ce tatăl său, cel care începuse monumentul, s-a mutat la Câmpulung. Autorii consideră că anul 1352 ar fi fost anul în care edificiul era în construcție sau chiar terminat, concluzie trasă în urma descoperirii unei inscripții în legătură cu moartea lui Basarab I în acel an. În timpul domniei lui Nicolae Alexandru și a lui Vladislav Vlaicu ar fi fost încheiate construcția și realizarea picturii¹⁸.

FUNȚIA

Autorii pornesc de la faptul că timp îndelungat edificiul a fost considerat drept sediu al mitropoliei. Descoperirile făcute în timpul restaurării par a fi dovedit că monumentul ar fi fost atât biserică de curte, cât și gropniță. În ceea ce privește ipoteza că monumentul ar fi fost sediu al mitropoliei, istoricul Gavril Protul scria despre monument ca ar fi adăpostit mitropolia Ungro-Vlahiei până ca acestea să îi fie schimbat locul. Totodată, istoricul propune datarea edificiului în anul în care mitropolia Țării Românești a fost recunoscută, iar autorii studiului nu-i confirmă sau infirmă ipoteza¹⁹.

ARHITECTURA

Planul bisericii este în cruce greacă înscrisă. Edificiul este alcătuit din trei încăperi, altarul fiind alcătuit dintr-o absidă și două absidole. Pronaosul poartă o boltă semicirculară și deasupra se înalță o cupolă. A existat o altă încăpere, cu funcția de ascunzătoare²⁰. Naosul are patru stâlpi care alcătuiesc un spațiu de formă pătrată. Această formă și boltirea fac planul să capete forma de cruce greacă înscrisă²¹. Biserica prezintă unele particularități, printre care proporțiile naosului, turla masivă și fațadele simple dar elegante. Cornișele sunt dispuse în obișnuita formă de zimți de fierăstrău. Fațada se remarcă prin alternanța de piatră și cărămidă roșie²².

PICTURA

Dovada care întărește ipoteza că pictura ar fi fost încheiată în vremea lui Vladislav Vlaicu este cea a portretelor votive din naos și din pronaos. În naos se găsește un *Deisis*, care îi are ca personaje neobișnuite pe Sf. Nicolae și pe voievodul Nicolae Alexandru. În pronaos este reprezentat Vladislav, ținând macheta bisericii, alături de soția sa²³. Pictura a suferit de-a lungul timpului diferite intervenții care au schimbat aspectul ansamblului inițial. În 1920, restauratorii au îndepărtat repictările și au scos la lumină adevăratele fresce.

Autorii afirmă că frescele din secolul al XIV-lea sunt rezultatul muncii a cel puțin două mâini diferite, pentru că pe traseul altar-naos se observă diferențe de stil. Frescele de la Curtea de Argeș sunt un rezultat al influențelor stilului paleolog. Se presupune că edificiul este pictat aproape de maniera în care se lucra în Constantinopol. Analogii menționate sunt cea a *Deisis*-ului bisericii de la Curtea de Argeș și reprezentarea ctitorului Theodor Metochites, în biserica mănăstirii Chora și compoziții ca

Înmulțirea pâinilor sau Fuga în Egipt. Alte analogii posibile ar fi cele cu bisericile din Lesnovo sau Dečani, în Serbia²⁴.

Autorii subliniază și ei ideea că programul iconografic este cel obișnuit în bisericile ortodoxe. În conca absidei altarului sunt reprezentate Fecioara Maria cu Iisus pe genunchi, Cortul Mărturiei, Împărțășania Apostolilor, un șir de arhieriei și arhidiaconii Ștefan și Roman. Cortul Mărturiei este puțin reprezentat în iconografie, în afara Serbiei, dar această scenă va fi reluată des în arta Țării Românești și în Moldova. Din punct de vedere artistic, Împărțășania Apostolilor este considerată de autorii studiului excepțională, prin compoziție și prin reprezentarea personajelor, presupunând că este opera a două mâini formate sub influența stilului paleolog. Eleganța stilistică a unor scene ca Pilda celor 10 fecioare sau Petru și Ioan în fața mormântului gol accentuează teoria că meșterii au fost foarte bine pregătiți. Alte scene ca Sărutul lui Iuda, Drumul crucii, Izgonirea negustorilor din templu, Înmulțirea pâinilor și Pilda celui care își zidește casa accentuează caracterul profund narativ și dramatic al programului iconografic de la Curtea de Argeș. Accentele populare aduse de meșterii locali se pot observa în reprezentarea scenelor din viața Sf. Filofteia din Târnovo. Prezentarea Fecioarei la templu este o scenă importantă pentru că blicurile picturii sugerează faza de sfârșit a epocii paleologice.

Desenul este format dintr-o întrepătrundere de linii, de diverse forme și dimensiuni. Paleta cromatică este variată, iar volumul formelor este bine evidențiat de dispunerea suprafețelor luminate, cu pete mici sau de tușe fine de alb, în contrast cu zonele întunecate²⁵.

BIBLIOGRAFIE

Barbu, Daniel, *Pictura murală din Țara Românească în secolul al XIV-lea*, Editura Meridiane, București, 1986, pp. 9-52.

Chihaia, Pavel, *Tradiții răsăritene și influențe occidentale în Țara Românească*, Editura Sf. Arhiepiscopii a Bucureștiului, București, 1993, pp. 18-37.

Musicescu, Maria Ana, Ionescu, Grigore, *Biserica Domnească din Curtea de Argeș*, Editura Meridiane, București, 1967, pp. 6-30.

Musicescu, Maria Ana, Ionescu, Grigore, *Biserica Domnească din Curtea de Argeș*, Editura Meridiane, București, 1976, pp. 6-33.

NOTE

1. Barbu, Daniel, *Pictura murală din Țara Românească în secolul al XIV-lea*, Editura Meridiane, București, 1986, p. 9.
2. Barbu, Daniel, *Pictura murală din Țara Românească în secolul al XIV-lea*, Editura Meridiane, București, 1986, pp. 10-11.

3. Barbu, Daniel, *Pictura murală din Țara Românească în secolul al XIV-lea*, Editura Meridiane, București, 1986, pp. 9-17.
4. Barbu, Daniel, *Pictura murală din Țara Românească în secolul al XIV-lea*, Editura Meridiane, București, 1986, pp. 36-38.
5. Barbu, Daniel, *Pictura murală din Țara Românească în secolul al XIV-lea*, Editura Meridiane, București, 1986, pp. 17-19.
6. Barbu, Daniel, *Pictura murală din Țara Românească în secolul al XIV-lea*, Editura Meridiane, București, 1986, p. 38.
7. Barbu, Daniel, *Pictura murală din Țara Românească în secolul al XIV-lea*, Editura Meridiane, București, 1986, pp. 38-44.
8. Barbu, Daniel, *Pictura murală din Țara Românească în secolul al XIV-lea*, Editura Meridiane, București, 1986, pp. 44-47.
9. Barbu, Daniel, *Pictura murală din Țara Românească în secolul al XIV-lea*, Editura Meridiane, București, 1986, pp. 48-49.
10. Barbu, Daniel, *Pictura murală din Țara Românească în secolul al XIV-lea*, Editura Meridiane, București, 1986, pp. 49-50.
11. Barbu, Daniel, *Pictura murală din Țara Românească în secolul al XIV-lea*, Editura Meridiane, București, 1986, pp. 50-52.
12. Chihaia, Pavel, *Tradiții răsăritene și influențe occidentale în Țara Românească*, Editura Sf. Arhiepiscopii a Bucureștiului, București, 1993, pp. 19-27.
13. Chihaia, Pavel, *Tradiții răsăritene și influențe occidentale în Țara Românească*, Editura Sf. Arhiepiscopii a Bucureștiului, București, 1993, pp. 26-27.
14. Chihaia, Pavel, *Tradiții răsăritene și influențe occidentale în Țara Românească*, Editura Sf. Arhiepiscopii a Bucureștiului, București, 1993, pp. 28-37.
15. Musicescu, Maria Ana, Ionescu, Grigore, *Biserica Domnească din Curtea de Argeș*, Editura Meridiane, București, 1976, p. 6.
16. Musicescu, Maria Ana, Ionescu, Grigore, *Biserica Domnească din Curtea de Argeș*, Editura Meridiane, București, 1976, p. 9.
17. Musicescu, Maria Ana, Ionescu, Grigore, *Biserica Domnească din Curtea de Argeș*, Editura Meridiane, București, 1976, p. 10.
18. Musicescu, Maria Ana, Ionescu, Grigore, *Biserica Domnească din Curtea de Argeș*, Editura Meridiane, București, 1976, p. 11.
19. Musicescu, Maria Ana, Ionescu, Grigore, *Biserica Domnească din Curtea de Argeș*, Editura Meridiane, București, 1976, p. 12.
20. Musicescu, Maria Ana, Ionescu, Grigore, *Biserica Domnească din Curtea de Argeș*, Editura Meridiane, București, 1976, p. 13.
21. Musicescu, Maria Ana, Ionescu, Grigore, *Biserica Domnească din Curtea de Argeș*, Editura Meridiane, București, 1976, p. 14.
22. Musicescu, Maria Ana, Ionescu, Grigore, *Biserica Domnească din Curtea de Argeș*, Editura Meridiane, București, 1976, p. 15.
23. Musicescu, Maria Ana, Ionescu, Grigore, *Biserica Domnească din Curtea de Argeș*, Editura Meridiane, București, 1976, p. 16.
24. Musicescu, Maria Ana, Ionescu, Grigore, *Biserica Domnească din Curtea de Argeș*, Editura Meridiane, București, 1976, pp. 17-20.
25. Musicescu, Maria Ana, Ionescu, Grigore, *Biserica Domnească din Curtea de Argeș*, Editura Meridiane, București, 1976, pp. 21-25.

Biserica din Sântămărie-Orlea, Hramul Sfânta Maria

Mădălina Manolache, student, UNARTE București, Istoria și Teoria Artei

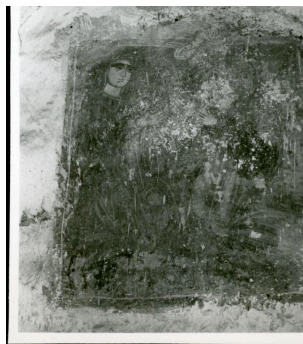


Fig. 1: neidentificat, Arhiva Drăguț

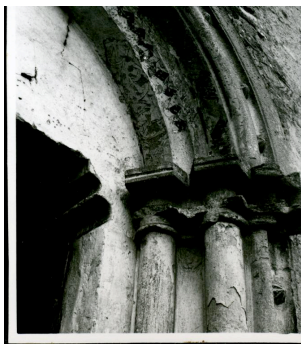


Fig. 2: Portal, Arhiva Drăguț

BISERICA DIN SÂNTĂMĂRIE-ORLEA

Biserica Sântămărie-Orlea este o biserică reformată cu hramul Sfânta Maria, care se află în sudul Transilvaniei, în Hunedoara. Sântămărie-Orlea face parte dintre cele mai vechi monumente ale arhitecturii de zid românești din întreaga țară, alături de Strei, Densuș și Gurasada, fiind un prototip pentru bisericile hunedorene ¹. Este construită cu ajutorul unui meșter străin, deși majoritatea bisericilor aveau meșteri locali ². Stilul gotic în Transilvania este introdus odată cu refacerea bisericii cisterciene de la Cârța. Arhitectura gotică se răspândește, ajungând în secolul al

XIII-lea și la biserica-sală Sântămărie Orlea. Tot în această perioadă sunt construite catedralele de la Oradea și de la Alba Iulia ³.

DATARE

Istoricul și datarea bisericii Sântămărie Orlea nu sunt păstrate. Există o inscripție pe o pictură aflată pe tabla unui sfânt din altar, inscripție publicată de Fr. Fl. Romer ⁴ cu textul "Sântulu Apostolu Mateiu", în care sunt folosite caractere chirilice. Pictura este una bizantină, de secol al XIII-lea, aparținând confesiunii ortodoxe - deși Romer este de altă părere - , acest lucru rezultând din hainele sfinților luptători care corespund secolului amintit ⁵. Există și diferite sgraffituri din anii 1603, 1619 și 1629 și numărul 1634 scris cu creta. În perioada în care Romer descifra aceste inscripții, cea mai mare parte a picturii fusese îndepărtată de Comisia Monumentelor Istorice din Budapesta, în 1871 ⁶. Pe de altă parte, frații Müller, care văzuseră picturile înainte de îndepărtare, sunt de părere ca întregul monument și frescele sale sunt de stil romanico-gotic, tocmai prin unele inscripții desenate cu majuscule gotice de început de secol al XV-lea, cu textul în limba latină "Hic fuit Martinus frater Iohannis de alba ecclesia volgo hollyczer 1484" ⁷.

Coexistența celor două tipuri de inscripții, latine și chirilice, e confirmată de Nicolae Iorga, iar dacă se discută prin intermediul acestora originea confesională a bisericii, rezultă ca ea aparține cultului greco-ortodox, trecerea de la legea grecească la cea latină fiind una des întâlnită în vremea domniilor lui Ludovic cel Mare și a lui Sigismund, cei doi încercând să convertească Orientul la catolicism. Pe de altă parte, trecerea de la biserică latinilor în mână ortodocșilor e exclusă, fiind inexplicabilă ⁸.

De altfel, pentru lămurirea originii și datării bisericii, se poate apela și la existența unei ruine din apropiere, un fost castel al familiei Kendeffy, familie care a deținut satul Sântă-Mărie din 1447 și căreia îi este atribuită ctitoria bisericii. Cândeștii, mai târziu Kendeffy, s-au manifestat prin ctitorii, au oferit donații chiar și mănăstirilor din Moldova. Atribuirea ctitoriei datează însă de înaintea ca aceștia să ia în stăpânire satul, din perioada când erau doar cneji. Zidirea bisericii este datată de Vătășianu în jurul anului 1272, în urma unor analogii între Sântămărie și Catedrala de la Alba Iulia, și remarcând existența ogivelor. În același timp, silueta zveltă și sanctuarul pătrat boltit în cruce pe ogive, iluminat de o fereastră circulară polilobă, indică datarea monumentului: 1280 ⁹.

PLAN

Planul este unul de biserică-sală compusă din navă dreptunghiulară cu o absidă pătrată spre est și turn clopotniță de secțiune pătrată spre fațada de vest.

ELEVAȚIE

Nava și absida sunt acoperite la exterior cu pante juxtapuse, inițial absida fiind acoperită de o singură pantă de la vest la est. Clopotnița e acoperită cu o piramidă octogonală cu muchii care pornesc alternativ din colțurile zidurilor și din vârfurile celor patru frontoane. Într-o fotografie realizată înainte de o restaurare se poate observa că muchiile porneau din vârfurile frontoanelor, piramida originală având doar patru laturi ¹⁰. Acest tip de acoperiș este unul renan, transmis Transilvaniei prin intermediul Ungariei (exemplu, biserică din Egregy) ¹¹.

Nava centrală e acoperită cu tavan iar altarul e boltit cu o ogivă sprijinită pe colonete angajate cu baze simple și capiteli decorative plastic, azi acestea fiind tencuite. Capitelul din colțul de sud-est este asemănător unui capitel din faza a treia de construcție de la Alba Iulia ¹²; încăperea de la parterul clopotniței este și cea prin care se realizează intrarea în pronaosul bisericii și este acoperită cu scânduri. Pronaosul e acoperit de trei bolți în cruce, sprijinite spre

apus și pe laturi pe pereții exteriori iar spre răsărit pe doi stâlpi. Pronaosul se deschide spre navă în trei arcuri semicirculare. Deasupra navei se află o galerie cu parapet de lemn așezată pe stâlpi octogonali cu capiteli cubice. Stâlpii de zid dovedesc că tribuna a fost prevăzută încă de la început. Pavimentul tuturor încăperilor e realizat din lespezi pătrate de piatră ¹³.

Fațade: Nava și absida au ziduri simple și neprofilate. Iluminarea navei este realizată prin trei ferestre așezate la sud, pe când altarul are pe fiecare din cele trei laturi o fereastră; ferestrele sunt simple, semicirculare și modeste, la fel ca și porțița de pe perețele de miazăzi. Zidul sudic e străbătut de o ușă înconjurată de un chenar simplu, adâncit, care se termină în semicerc, iar deschizătura poartă lintou, rămânând astfel un câmp semicircular liber pe care se mai găsesc urme de pictură ¹⁴.

Clopotnița este diferit articulată: între primul și al doilea etaj despărțirea este realizată printr-un ciubuc simplu, rectangular, iar etajul al treilea e încoronat de un cordon în zig-zag de cărămidă care e întrerupt la colțuri. Frontoanele sunt accentuate printr-o încadrare de piatră de-a lungul laturilor, iar la colțurile de jos se află un burlan de piatră ¹⁵.

Pe latura vestică a clopotniței există un portal compus dintr-o deschizătură dreptunghiulară și un cadru semicircular. Deasupra arcului se află o piatră în formă de pajură sculptată cu două semipalmete de acant. Biserica Sântămărie Orlea are un singur portal decorativ spre exterior: în partea superioară are două arce semicirculare concentrice (formează arhivolta în retragere) așezate pe două colonete cu bază atică. Capitellurile au două toruri si abac subțire. De-a lungul arcului exterior și al pilaștrilor sunt înșirați butoni mărunți. Biserica mai are un portal semicircular încadrând uși rectangulare. La colțurile de sus ușile au umpluturi în formă de console, scobite semicirculare, ce amintesc de arhitectura de piatră a stilului romanic târziu și a goticului ¹⁶.

Portalurile semicirculare cu ușă rectangulară sunt des întâlnite în Evul Mediu, mai vechi în Orient, însă cu un rol redus, doar în Apus devenind o caracteristică a monumentelor. Porțile de la Sântămărie Orlea sunt în legătură cu arhitectura săsească ¹⁷.

La primul etaj, tot pe latura vestică a clopotniței, există o fereastră cu arc frânt și muluri. Toate laturile celui de-al doilea etaj au ferestre înguste, semicirculare, bigeminate. Etajul al treilea, al clopotelor, are pe fiecare latură ferestre trigeminate semicirculare mai mari decât cele de la nivelul inferior. Colonetele care despart ferestrele au fusuri cilindrice, baze pătrate și capiteli cu relief plat. Frontoanele au câte o singură fereastră semicirculară ¹⁸.

PICTURA

Pictura murală acoperă tinda, nava și o fâșie largă pe peretele estic al absidei. Încăperile din clopotniță, galerie și absida sunt văruite cu alb. La realizarea picturii murale s-a apelat tot la meșteri străini, ca și la Strei ¹⁹. Pictura bisericii reformate este una de sorginte bizantină, iar nava prezintă cel mai vechi ansamblu de pictură, datând din 1311, cu un decor specific coastei Dalmației, pictura bizantino-balcanică fiind îmbogățită de influențe central-europene și italiene. Aici își desfășoară activitatea meșteri autohtoni ²⁰.

Biserica Sântămărie-Orlea servește drept model celei din Strei, însă este comparabil mai elegantă, cu profile de piatră de calitate și proporții zvelte ²¹ arhitectură de biserică-sală, adică o construcție cu o singură navă, cu un turn clopotniță spre vest și sanctuarul către Răsărit; ambele monumente sunt tăvănite.



Fig. 3: Portal,
Arhiva Drăguț

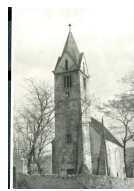


Fig. 4: Turn
clopotniță,
Arhiva Drăguț



Fig. 5:
neidentificat,
Arhiva Drăguț



Fig. 6:
neidentificat,
Arhiva Drăguț



Fig. 7:
neidentificat,
Arhiva Drăguț



Fig. 8:
neidentificat,
Arhiva Drăguț



Fig. 9: Portalul
sudic, Arhiva
Drăguț

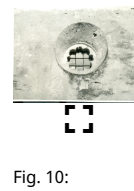


Fig. 10:
Fereastră altar,
Arhiva Drăguț



Fig. 11:
neidentificat,
Arhiva Drăguț



Fig. 12:
neidentificat,
Arhiva Drăguț



Fig. 13:
neidentificat,
Arhiva Drăguț



Fig. 14:
neidentificat,
Arhiva Drăguț



Fig. 15:
Adormirea Maicii
Domnului,
Arhiva Drăguț



Fig. 16:
Fotografie
schiță, Arhiva
Drăguț

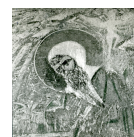


Fig. 17:
neidentificat,
Arhiva Drăguț

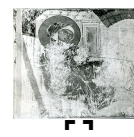


Fig. 18:
neidentificat,
Arhiva Drăguț



Fig. 19:
neidentificat,
Arhiva Drăguț



Fig. 20:
neidentificat,
Arhiva Drăguț



Fig. 21:
neidentificat,
Arhiva Drăguț



Fig. 22:
neidentificat,
Arhiva Drăguț



Fig. 35:
neidentificat,
Arhiva Drăguț



Fig. 36:
neidentificat,
Arhiva Drăguț



Fig. 37:
neidentificat,
Arhiva Drăguț



Fig. 38:
neidentificat,
Arhiva Drăguț



Fig. 23:
neidentificat,
Arhiva Drăguț



Fig. 24:
neidentificat,
Arhiva Drăguț



Fig. 25:
neidentificat,
Arhiva Drăguț



Fig. 26:
neidentificat,
Arhiva Drăguț



Fig. 39:
neidentificat,
Arhiva Drăguț



Fig. 40:
neidentificat,
Arhiva Drăguț



Fig. 41:
neidentificat,
Arhiva Drăguț



Fig. 42:
neidentificat,
Arhiva Drăguț



Fig. 27: *Vedere
dinspre naos
spre altar,*
Arhiva Drăguț



Fig. 28:
neidentificat,
Arhiva Drăguț



Fig. 29:
neidentificat,
Arhiva Drăguț



Fig. 30:
neidentificat,
Arhiva Drăguț



Fig. 43:
neidentificat,
Arhiva Drăguț



Fig. 44:
neidentificat,
Arhiva Drăguț



Fig. 45:
neidentificat,
Arhiva Drăguț



Fig. 46: *Portal,*
Arhiva Drăguț



Fig. 31:
neidentificat,
Arhiva Drăguț



Fig. 32:
neidentificat,
Arhiva Drăguț



Fig. 33:
neidentificat,
Arhiva Drăguț



Fig. 34:
neidentificat,
Arhiva Drăguț



Fig. 47: *Portal -
detaliu,* Arhiva
Drăguț



Fig. 48: *Turn
clopotniță,*
Arhiva Drăguț

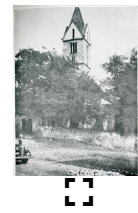


Fig. 49:
neidentificat,
Arhiva Drăguț



Fig. 50: *Turn
clopotniță,*
Arhiva Drăguț



Fig. 51:
neidentificat,
Arhiva Drăguț



Fig. 52:
neidentificat,
Arhiva Drăguț



Fig. 53:
neidentificat,
Arhiva Drăguț



Fig. 54:
neidentificat,
Arhiva Drăguț

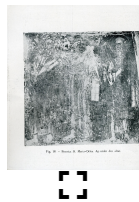


Fig. 55:
neidentificat,
Arhiva Drăguț



Fig. 56:
neidentificat,
Arhiva Drăguț



Fig. 57:
neidentificat,
Arhiva Drăguț



Fig. 58: Vedere
sud-vest, Arhiva
Drăguț

BIBLIOGRAFIE

Drăguț, Vasile, *Vechi monumente hunedorene*, Editura Meridiane, București, 1968.

Drăguț, Vasile, *Arta Gotică în România*, Editura Meridiane, București, 1979.

Gyula, Forster, *Magyarország műemlékei*, vol III.

Jenei, Dana, *Pictura gotică murală din Transilvania*, Noi Media Print, București, 2007.

Vătășianu, Virgil, *Biserici de piatră românești din județul Hunedoara*, Editura Cartea Românească, Cluj, 1930.

Vătășianu, Virgil, *Istoria artei feudale în țările române*, Editura Academiei Republicii Populare Române, București, 1959, vol I.

NOTE

1. Vasile Drăguț, *Vechi monumente hunedorene*, Editura Meridiane, București, 1968, p. 11.
2. Virgil Vătășianu, *Biserici de piatră românești din județul Hunedoara*, Editura Cartea Românească, Cluj, 1930.

3. Dana Jenei, *Pictura gotică murală din Transilvania*, Noi Media Print, București, 2007 p. 22.
4. Fr. Fl. Romer, *Regi Talkepek Magyarországon*, p 129, 131, apud Vătășianu, Virgil, *Biserici*, p. 7
5. V. Vătășianu, *Biserici* p. 10.
6. V. Vătășianu, *Biserici*, p. 10.
7. Heinrich Müller; Friedrich Müller, "Archäologische Streifzüge durch Siebenbürgen", *Archiv des Vereins für Siebenbürgische Landeskunde*, Heft 2, 1881, pp. 279-320 apud V. Vătășianu, *Biserici*, p. 10.
8. Nicolae Iorga, *Veche arta românească în Tara lui Litovoii*, p. 3, apud Virgil Vătășianu, *Biserici*, p. 10-11.
9. Virgil Vătășianu, în *Istoria artei feudale în țările române*, Editura Academiei Republicii Populare Române, București, 1959, vol I, pp. 74-77, datează monumentul „după 1272”; Vasile Drăguț, în *Arta Gotică în România*, Editura Meridiane, București, 1979, p. 31, datează monumentul la 1280.
10. Forster Gyula, *Magyarország műemlékei*, vol III, pag 263.
11. Virgil Vătășianu, *Istoria*, p. 75.
12. Virgil Vătășianu, *Istoria*, p. 76.
13. V. Vătășianu, *Biserici*, pp. 8-9.
14. Virgil Vătășianu, *Biserici*, p. 7.
15. Virgil Vătășianu, *Istoria*, p. 7.
16. Vătășianu afirmă că aceste umpluturi pot fi puse în legătură și cu arhitectura de lemn, asemenea console fiind elemente ale ușilor de lemn; Virgil Vătășianu, *Biserici*, pp. 116-117.
17. Virgil Vătășianu, *Biserici*, p 117.
18. Virgil Vătășianu, *Biserici*, p. 7.
19. Școala de pictură hunedoreană are lucrări la Leșnic, Ribița, Crișcior. Vasile Drăguț, *Vechi monumente hunedorene*, Editura Meridiane, București, 1968, p. 11.
20. Meșterul Teofil la Streisângeorgiu, Mihul de la Crișul Alb la Râmeț. Dana Jenei, *Pictura gotică murală din Transilvania*, Noi Media Print, București, 2007 p. 15.
21. Sântămărie-Orlea va servi pentru mult timp drept model pentru bisericile românești din Hunedoara (până în secolul al XV-lea); Vasile Drăguț, *Arta Gotică în România*, Editura Meridiane, București, 1979, p. 31.

Sculptorii Martin și Gheorghe din Cluj

Simona Drăgan, student, UNARTE București, Istoria și Teoria Artei



Fig. 1: Sf. Gheorghe, Martin și Gheorghe din Cluj, 1373, Arhiva Drăguț



Fig. 2: Sf. Gheorghe, Martin și Gheorghe din Cluj, 1373, Arhiva Drăguț

meșterilor clujeni. Datată în anul 1373, este considerată cel mai important bronz pre-renascentist din afara Italiei (chiar precursore în raport cu statui ecvestre similare, realizate în Italia renașcentistă de către Donatello și Verrocchio, iar alteori comparată cu statuile de bronz, tot de secol XIV, din fața catedralei romano-catolice de la Orvieto). Destinată cel mai probabil privirii din stânga și din față, statuia se impune, totuși, ca unul dintre primele monumente europene de for public realizate în ronde-bosse. În plus, aduce mai multe inovații în raport cu nivelul reprezentărilor ecvestre din epocă, depășind ca realizare artistică inclusiv monumente de factură similară din Italia vremii.

Contribuția plastică a meșterilor clujeni din secolul al XIV-lea Martin și Gheorghe, fiii pictorului Nicolae, este evidențiată în toate istoriile artei vechi românești ca moment de afirmare meteorică a unui capitol de artă românească în contextul goticului internațional târziu de la sfârșitul Evului Mediu.

I. STATUIA SFÂNTULUI GHEORGHE DE LA PRAGA

1. Datare și importanță; caracterul novator în epocă

Statuia ecvestră a Sfântului Gheorghe din fața catedralei Sf. Vitus din Praga, plasată în curtea palatului regal de pe Hradštin, este un monument realizat de meșterii transilvăneni Martin și Gheorghe și reprezintă unica operă artistică supraviețuitoare atribuită în prezent cu certitudine

2. Ipoteze asupra paternității și formația meșterilor

Paternitatea asupra acestei statuare este în prezent unanimă. Pe brațul stâng al sfântului a existat în trecut un scut, care cuprindea și inscripția doveditoare a paternității operei: A.D. MCCCLXXIII HOC OPUS IMAGINIS S. GEORGII PER MARTINUM ET GEORGIUM DE CLUSSENBERCH CONFLATUM EST, în traducere: „A[nul] D[omnului] 1373

Această operă îl reprezintă pe S[fântul] George [și este] de Martin și George de Clussenberch făcută”. Totuși, deși această inscripție i-a indicat clar ca autori pe cei doi meșteri români, asupra naționalității lor s-au născut aprinse controverse, ei fiind considerați fie sași, fie maghiari, iar „Clussenberch” trecând la un moment dat chiar drept oraș din Flandra¹. Explicația acestei confuzii (corectată ulterior chiar de cel care a formulat-o) ține de noutatea, pe multiple planuri, a reprezentării sfântului, care depășea modesta origine a meșterilor. Precaritatea datelor existente despre cei doi, ca și a celor referitoare la spațiul lor cultural de formare (presupus francez, italian sau sud-german), a favorizat apariția mai multor ipoteze, dar concluzia actuală este că Martin și Gheorghe s-au format în ambianța internațională târzie a goticului (curent insensibil la forme locale), inițial ca meșteri aurari² sau argintari³, și au evoluat ulterior până la posibilul statut de artiști de curte.

3. Comanditari și istoricul statuii

Se presupune că statuia a fost realizată la comanda regelui Carol al IV-lea de Luxemburg, în timpul domniei căruia (1346-1378) s-a afirmat un viu interes, susținut chiar de rege, pentru cultul Sfântului Gheorghe. Anterior acestei domnii, regele Ungariei, Carol Robert de Anjou (1312-1342), fondase chiar de ziua Sfântului Gheorghe un ordin cavaleresc, pe sigiliul diplomei fondatoare fiind redată scena uciderii balaurului.

Primele referiri la statuie, în cronici vechi cehești, menționează distrugerile timpurii ale monumentului, cum ar fi deteriorarea brațului drept și a lancei Sfântului în urma unui incendiu din 1541 sau căderea statuii de pe soclu în timpul unui turnir, soldată cu spargerea capului calului. Ipoteza topirii și a re-turnării statuii în 1573 a fost demontată cu argumente notabile⁴, cercetătorii fiind unanimi în prezent în afirmarea caracterului original al statuii de la Praga.

4. Analiză iconografică

Statuia este tributară anumitor convenții ale reprezentării gotice (tală subțire și silueta longilină a sfântului, expresia convențională a chipului, compoziție simplă și unitară, axată pe momentul culminant al uciderii balaurului și organizată în jurul suliței ca ax central), dar anticipează plastica Renașterii prin poliaxialitatea reprezentării, rezultată din întreita rotație a figurilor (de cal, călăreț și balaur), surprinse fie într-un moment de maximă încordare, fie pe punctul de a fugi. Un element de noutate îl constituie și reprezentarea stâncii pe care se desfășoară

scena, ale cărei detalii depășesc cu mult, prin minuție și pitoresc, nivelul de reprezentare a naturii-cadru în epocă, și care reflectă totodată, în opinia comentatorilor, formația de turnători în metal a celor doi meșteri transilvăneni.

Informații preluate din descrieri mai vechi ale statuii completează imaginea statuii cu elemente-lipsă dispărute, cum ar fi scutul de pe brațul stâng al sfântului, pe care se afla și inscripția cu numele și locul de origine al meșterilor.

Prin paralelismul stilistic și tipologic cu scena „Sfântul Gheorghe ucigând balaurul”, frescă din corul bisericii de la Mălâncrav (jud. Sibiu) și cu detalii de harnașament și armură din ciclul iconografic al Sfântului Ladislau, prezent în fresca bisericii de la Dârjiu (jud. Harghita), a fost afirmată și posibilitatea unor înrâuriri stilistice locale.

5. Cópille de la Cluj și Budapesta

Există în prezent două replici ale statuii Sf. Gheorghe de la Praga, la Budapesta și la Cluj (respectiv, la Muzeul Național din Budapesta și în lapidarul Muzeului Național de Istorie a Transilvaniei din Cluj). O copie în ghips a statuii pragheze a fost donată de împăratul Francisc Iosif orașului Cluj, ideea donației fiind menționată pentru prima dată în 1895 de către istoricul Sándor Márki. Statuia de for public expusă la Cluj în piața Bisericii Reformate de pe Str. Kogălniceanu nr. 21 a fost turnată de sculptorul József Róna în atelierele turnătoriei budapestane Hazai Műérczöntöd și plasată pe un postament realizat de arhitectul Kálmán Lux. Este însoțită de o decorație neogotică în partea de sus și înconjurată cu un gard forjat purtând însemnul Casei de Anjou, crinul. Statuia a fost dezvelită la 28 septembrie 1904, iar în scurt timp piața a fost numită de locuitorii orașului Cluj „a Sfântului Gheorghe”.

6. Noi ipoteze interpretative

O mențiune din Comentariile de secol XV publicate de Lorenzo Ghiberti sugerează un posibil ecou al artei celor doi meșteri clujeni în Italia contemporană, dar legăturile sunt incerte, iar ipoteza autorilor⁵ neclar formulată. Totodată, autorii afirmă posibilitatea lansării comenzii pentru celebra statuie în afara curții din Praga, respectiv în cercuri regale europene, în contextul afirmării ordinilor militare fondate chiar în secolul al XIV-lea.

II. ALTE CONTRIBUȚII ARTISTICE ALE MEȘTERILOR MARTIN ȘI GHEORGHE DIN CLUJ

Din operele unor cronicari umaniști maghiari, istoricii au obținut date prețioase privind realizările anterioare ale meșterilor. Meșterii au câștigat autoritate și prestigiu în epocă printr-o serie de statui orădene, care îi înfățișau pe regii maghiari sanctificați Ștefan, Emeric și Ladislau. Aceste statui din bronz au fost realizate în 1370 pentru latura de sud a catedralei din Oradea și au fost urmate, în aceeași notă, de statuia din bronz aurit a lui Ladislau cel Sfânt, ale cărui moaște, aflate la aceeași catedrală din Oradea, transformaseră orașul într-un adevărat centru de pelerinaj. Aceste patru statui, foarte prețuite în epocă, au fost distruse de turci în 1660 și topite pentru a fabrica tunuri. Însă, la momentul apariției, ele au constituit deja o noutate, ca monumente de for public executate în rondebosse, adică înzestrate cu un caracter de perfectă autonomie, în raport cu statuara medievală dependentă de ancorarea la zid.

În ciuda constatării că popularitatea meșterilor a determinat unele abuzuri, fiindu-le atribuite în epocile moderne lucrări cu paternitate incertă, le aparține cu destulă probabilitate un tors de cavaler, torsul lui Ladislau de la Muzeul Țării Crișurilor din Oradea, păstrat de la vechea catedrală a orașului. Acest vestigiu statuar, reprezentând un bărbat în costum de epocă, cu centura pe șold, pare a proveni din atelierul celor doi meșteri și este considerat o imitație în piatră a originalului realizat în bronz. Statuia este datată în deceniul al optulea al secolului al XIV-lea, fiind amplasată la origine pe flancul unui portal din fațada catedralei de la Oradea. Dimensiunile sale sunt mai mici de un stat de om, iar pe scutul cavalerului se poate identifica stema Ungariei.



Fig. 3: Sf. Gheorghe, Martin și Gheorghe din Cluj, 1373, Arhiva Drăguț



Fig. 4: Sf. Gheorghe, Martin și Gheorghe din Cluj, 1373, Arhiva Drăguț



Fig. 5: Sf. Gheorghe, Martin și Gheorghe din Cluj, 1373, Arhiva Drăguț



Fig. 6: Sf. Gheorghe, Martin și Gheorghe din Cluj, 1373, Arhiva Drăguț

ABREVIERI

AE: *Archaeologiai Értésítő, A Magyar Tudományos Akadémia Archaeologiai Bizottságának közlönye*, Budapesta.

BIBLIOGRAFIE

A Magyarországy művészet története, szerk. Fülep Lajos, I, Budapesta, 1956, p. 166 și urm.

ARION, Gheorghe, *Sculptura gotică din Transilvania*, Cluj, 1974, p. 47

BAGYARY, Simon, *Szent László nagyváradi lovasszobra*, AE, u.f., XXV – 1905, p. 82-84, 211 – 212

BALDESCU, Irina, „Arte e Politica. Osservazioni intorno a due statue equestri medievali. S. Giorgio, Praga, 1373; S. Ladislao,

- Oradea/Grosswardein, 1390”, în *Studia Patzinakia*, VI, 2008, p. 103-128
- BALOGH, Jolán, *Márton es György kolozsvári szobrászok*, Cluj, 1934
- Idem, *Az erdélyi renaissance*, I (1460-1541), Cluj, 1943, p. 21 și urm.
- BÉLA, Lázár, *Kolozsvári Márton es György művészete*, AE, u.f., XXXVI – 1916, p. 63-107
- BENEŠOVSKÁ, Klára, „St. George the Dragon-slayer at Prague Castle – the Eternal Pilgrim without a Home?”, în *Umění/Art*, LV, 2007, p. 28-39
- BODE, W., *Geschichte der deutschen Plastik*, Berlin, 1886, p. 90
- CZAKÓ, Elemér, *Kolozsvári Márton es György XIV-ik századi szobrászok*, Budapesta 1904
- Idem, *A prágai szt. György szobor*, AE, u.f., XXVI – 1906, p. 1-4
- DANIELESCU, Bogdan, PAOLICCHI, Anita, „Statuia ecvestră a Sfântului Gheorghe ucigând balaurul (Praga). Considerații istorice și iconografice”, în *Buletinul Cercurilor Științifice Studențești*, XX/2014, p. 123-141
- DEHIO, Georg, *Geschichte der deutschen Kunst*, Berlin, II, p. 99, ed. 1921 și ed. IV (1930), vol. II, p. 104 Die deutsche Kunst in Siebenbürgen, herausg. von. V. Roth, Sibiu, 1934, p. 31, 116-117
- DRĂGUȚ, Vasile, *Arta gotică în România*, Meridiane, București, 1979, p. 207, 239, 268, 273, 274, 275, 276, 277, 281, 303, 307, 308, 322, 323
- EISLER, János, „Die Reiterstatue des hl. Georg der Nationalgalerie zu Prag, ein Werk der Gebrüder Martin und Georg von Klausenburg”, în *Resultatband zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Kunsthalle Köln*, Köln, Greven & Bechtold, 1980, p. 87-94
- GYALOKAI, Jenő, *A nagyváradi királyszobrok helyéről*, AE, u.f., XXXII – 1912, p. 265 și urm.
- GYULA, László, „Kolozsvári Márton és György szobranak lószerszánya”, în *Az Erdely Tudományos intézet évkönyve*, 1942, p. 75-170
- HAMPEL, József (Kárász Leo), *Kolozsvári Márton és György*, AE, u.f., XXV – 1905, p. 125 și urm., p. 213și urm.
- Idem, *A prágai szt. György szobor*, AE, u.f., XXVI – 1906, p. 1-18
- HEKLER, A., *Ungarische Kunstgeschichte*, Berlin, 1937, p. 49-52
- HLOBIL, Ivo, „Die tschechische Kunstforschung und die Bronze-Gruppe des hl. Georg auf der Prager Burg”, în *Institute of the History of Art of the Academy of Sciences of the Czech Republic Umění/Art*, LV, 2007, p. 3-37
- HOMOLKA, Jaromír, „Reiterstatue des hl. Georg, Peter Parler (?) und Martin und Georg aus Klausenburg, 1373”, în LEGNER, Anton (ed.), *Die Parler und der schöne Stil 1350-1400, Ein Handbuch zur Ausstellung des Schnütgen-Museum in der Kunsthalle Köln*, vol. II, Köln, Museen der Stadt Köln, 1978, p. 663-664
- KAMPIS, Antal, *Régy magyar művészet (Magy. Műv., I)*, p. 536-540
- KARÁCSON, Imre, *Evlia Cselebi magyarországi utazásai 1660-1664*, Budapesta, 1904, p. 16
- KOVÁCS, Zsolt, „Statuia Sfântului Gheorghe ucigând balaurul, Cluj-Napoca”, în <http://referinte.transindex.ro/enciclopedie/monument.php?id=309>, accesat la 15.06.2014
- KLUSCH, Horst, „Martin und Georg «de Clussenberch»”, în *Forschungen zur Volks- und Landeskunde / Rumänische Akademie, Institut für Gesellschaftlich-Humanistische Forschungen Hermannstadt, Sibiu, București*, Ed. Acad. Române, 1989, p. 42-54
- MAROSI, Ernő, „Bemerkungen zur Architektur und Bauskulptur der Parlerzeit in Ungarn”, în *«Das» internationale Kolloquium von 5. bis zum 12. März 1979 anlässlich der Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Kunsthalle Köln*, Köln, Greven & Bechtold, 1980, p. 132-141
- MAROSI, Ernő, „Probleme der Prager St. Georg-Statue aus dem Jahre 1373”, în *Umění/Art*, V, 1999, p. 389-399
- PINDER, Wilhelm, *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance (Handb. der Kunstwissenschaft)*, I-II, Potsdam, 1929, p. 88-91, 125
- Idem, *Die deutsche Plastik des 14. Jahrhunderts*, München, 1925, p. 67-69
- Idem, *Wesen und Werden deutscher Formen*, I-II, Lipsca, 1940, I, p. 20, II, p. 120
- POGÁNY-BALÁS, Edith, „Observations in Connection with the Antique Prototype of the St. George Sculpture of Márton and György Kolozsvári”, în *Acta Historiae Artium*, XXI, 1975, 3-4, p. 333-358
- RIECKENBERG, Hans Jürgen, *Die Erzgiesser Martin und Georg von Klausenburg*, Köln [u.a.], Böhlau, 1963, p. 211-231
- ROTH, V., *Die klausenburger Bildhauer Martin und Georg*, SV, 58-1935, p. 209 și urm.
- Idem, *Geschichte der deutschen Plastik in Siebenbürgen (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 75)*, Strassburg, 1906, p. 9-12
- SUPKA, Géza, *Szt. György budai domborműve és a nagyváradi szobrok Evlia Celebi utleirásában*, AE, u.f., XXXII – 1912, p. 32-34
- VĂTĂȘIANU, Virgil, *Istoria artei feudale în Țările Române*, Vol. I, Ed. Academiei R.P. Române, 1959, p. 315-319, 320, 409, 442, 446, fig. 270
- VERESS, Endre, *Kolozsvári Márton és György királyszobraitól*, AE, u.f., XXXIX – 1920, p. 103-104
- WIRTH, Zdenek, *La richesse d'art de la Bohême*, I, Praga, 1913, p. 7-9

NOTE

1. Georg Dehio, *Geschichte der deutschen Kunst*, Berlin, II, p. 99, ed. 1921, apud Virgil Vătășianu, *Istoria artei feudale în Țările Române*, Vol. I, Ed. Academiei R.P. Române. 1959, p. 316
2. Vasile Drăguț, *Arta gotică în România*, Meridiane, București, 1979, p. 277.
3. Virgil Vătășianu, *op. cit.*, p. 319.
4. Bogdan Danielescu, Anita Paolicchi, „Statuia ecvestră a Sfântului Gheorghe ucigând balaurul (Praga). Considerații istorice și iconografice”, în *Buletinul Cercurilor Științifice Studențești*, XX/2014, p. 125.
5. *Ibidem*, pp. 127-128.

Biserica Fortificată din Dârjiu

Marta Boceanu, student, UNARTE București, Istoria și Teoria Artei



Fig. 1: Sf. Ladislau, Richiș, 1419, Arhiva Drăguț

catolică. Astăzi este monument protejat de UNESCO și este cunoscută pentru frescele sale.

ISTORIC

Biserica are la bază o veche bazilică romanică, cele mai vechi elemente datând din secolul al XIII-lea. Ridicarea edificiului actual a început în secolul al XIV-lea și s-a terminat în secolul al XV-lea. Fortificațiile au fost înălțate în secolul al XVI-lea și au în componența lor cinci bastioane, clopotnițe și ziduri de apărare din piatră. Forma actuală a bisericii datează din secolul al XV-lea, când a avut loc o extindere în stil gotic, prin construirea bolții în rețea pe console. Turnul bisericii, care se află la sud de biserică propriu-zisă, este cea mai veche componentă a sistemului de fortificații. Zidul bisericii slujea și ca apărare împotriva atacurilor otomane, însă nu este la fel de înalt ca cel al bisericilor fortificate săsești, deoarece satul în sine este amplasat la înălțime. Fortificația a fost terminată în anul 1530, ea având înglobată în structură spații de depozitare folosite de locuitorii satului, cum ar fi camerele de provizii, pentru cereale și pentru slănină. Un turn din fortificație este rezervat depozitării.

DESCRIERE

Biserica fortificată din Dârjiu este o biserică unitariană construită începând cu secolul al XIII-lea și completată în secolul al XVI-lea. Înainte de Reformă, această biserică era

ARHITECTURĂ

Interiorul fortificației are o suprafață de 1852 metri pătrați, biserica aflându-se în mijlocul ei. Biserica prezintă o amprentă dreptunghiulară de 7,25 metri pe 28 metri, cu o

înălțime medie de 15 metri, punctul cel mai înalt având 20 de metri. Curtea este închisă cu ziduri de 6 metri, care prezintă cinci bastioane, patru în colțuri și unul la jumătatea laturii de vest. Turnul de 40 de metri are tripla funcțiune de clopotniță, punct de observație și intrare în biserică. Biserica prezintă 17 contraforturi, specifice stilului gotic, iar dovadă a faptului ca biserica este nu numai un loc de rugăciune, dar și o fortificație, stau gurile pentru săgeți din partea superioară a navei. Bolțile cilindrice sunt decorate cu nervuri de piatră, terminate ori simplu, cum sunt cele din naos, ori cu figuri de copii, cum sunt cele din altar. În 1568 a fost adăugat un cfas, unde astăzi se află orga.



Fig. 2: Sf. Ladislau, Richiș, 1419, Arhiva Drăguț

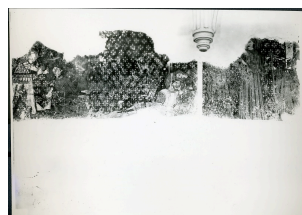


Fig. 3: Sf. Ladislau, Richiș, 1419, Arhiva Drăguț

PICTURĂ

Monumentul este cunoscut pentru pictura sa murală datând din anul 1419. Autorul acesteia este Paul din Ung, iar gustul lui pentru narațiune se remarcă în picturile realizate la Dârjiu. El aduce un aer renascentist în legenda regelui Ladislau, stilul său eclectic reunind deopotrivă goticul internațional cu elementele italianizante. Fondul picturilor este simplu, însă suprafața este tratată minuțios, imitând o tapiserie, influență a miniaturilor franceze de secol XIV. Istoricul de artă Vasile Drăguț scoate în evidență iscusința maestrului Paul din Ung – el este un „exponent al confluențelor [...] cu mediul italiano-bizantin”, prin valoarea simbolică pe care o dă portretelor personajelor reprezentate (regele Ladislau, Kun, Sfântul Pavel), și prin reprezentarea amănunțită a costumelor acestora. Soldatul reprezentat lângă Sfântul Pavel în scena Drumul spre Damasc este chiar autoportretul maestrului Paul din Ung.

Ansamblul pictural prezintă două teme mari, redată pe peretele de nord și pe cel de sud al naosului. Pe peretele nordic este reprezentată uciderea lui Kun, regele cumanilor, în mai multe episoade (secvențe): fetele maghiare sunt robite de regele Kun (se observă că acestea sunt legate la mâini), regele Ladislau pleacă la luptă (Regele Ladislau este călărețul de pe calul alb, în costum cu

tunică de plăci metalice, cămașă de zale, galon cu ornamente pătrate și diademă domnească asemănătoare cu cele ale voievozilor de la Curtea de Argeș. Aureola lui prezintă perle, iar inamicul său, regele Kun, se află pe calul roșu), regele Ladislau îl prinde pe Kun (regele maghiar îl apucă pe acesta de gât, „iar un ostaș așteaptă numai porunca pentru a ridica securea și a-l izbi”), Kun a fost ucis (Ladislau îl ține de păr) și Ladislau se odihnește (acesta își sprijină capul într-o mână, o femeie îl mângâie pe păr, iar în fundal se află un preot și un sfânt). Iconografia e simplă, câteva simboluri edificatoare fiind calul alb al domnitorului-erou (culoarea albă reprezentând personajul pozitiv al narațiunii), calul roșu al inamicului și costumele acestora. Costumul regelui Ladislau, amintind de vechile modele italo-bizantine, sugerează datarea picturii în ultima perioadă de înflorire a cultului lui Ladislau.



Fig. 4: Sf. Ladislau, Richiș, 1419, Arhiva Drăguț



Fig. 5: Sf. Ladislau, Richiș, 1419, Arhiva Drăguț

Pe peretele sudic este reprezentat Apostolul Pavel pe drumul Damascului și Arhanghelul Mihail. Câteva secvențe ale acestui ansamblu sunt căderea apostolului în fața calului, când i se arată Iisus, Arhanghelul Mihail cu balanța sufletelor (tema Judecării de Apoi) și doi din cei trei Crai de la Răsărit mergând la peșteră. Pe steagul unuia dintre însoțitorii lui Pavel se află o inscripție cu numele meșterului, care conține și câteva cuvinte în latină ce au fost interpretate ca făcând trimitere la iubirea artistului pentru o „fată frumoasă” (*pulcra puella*). Explicația acestui fapt este influența Italiei prerenascentiste asupra Transilvaniei.

În articolul său „The Pillars of Medieval Hungarian State and Church”, Dragoș Năstăsioiu menționează frecvența reprezentărilor regelui sfânt Ladislau în bisericile maghiare de secol XIV-XV. El face o trecere în revistă a interpretărilor

aduse reprezentărilor Regilor Sfinți ai Ungariei și posibilelor conotații politice ale acestora, considerând că diferențele de opinie dintre cercetători ar putea fi motivate de naționalitatea acestora (austriacă, ungară, română). Năstăsioiu explică faptul că regele Ladislau a fost canonizat ca protector al țării și al creștinismului împotriva invaziilor păgâne în perioada în care dinastia Angevină promova „dinastiile sfinte”, adică în secolul al XIV-lea. În vreme ce primele reprezentări ale regelui Ladislau îl arată pe acesta purtând un topor (biserici din Ungaria începutului secolului al XIV-lea), la Dârjiu acesta are ca armă un pumnal. Cronicile păstrate despre Ladislau (două legende care datează din secolul al XIII-lea) îl prezintă drept un rege cu toate atributele pe care Evul Mediu le considera necesare pentru figura unui erou: evlavios, generos și frumos. Dragoș Năstăsioiu punctează faptul că Ladislau a fost, de fapt, un rege uzurpator. Legendele conțin numeroase referințe la legenda lui David care îl omoară pe Goliat, ceea ce este explicabil pentru că David era modelul regelui medieval în acea perioadă. Prin asemănarea cu David și prin accentuarea calităților sale fizice se sugerează legitimitatea lui Ladislau la tronul Ungariei.

În biserica din Dârjiu se află și câteva pietre de mormânt datând din secolul al XV-lea. Majoritatea acestora aparțin familiei Petki: Mihail are ca emblemă un pelican, iar Ecaterina un cerb. Mormântul lui Ioan Petki, cancelar al Transilvaniei la începutul secolului al XVII-lea, care a murit în anul 1607, se află de asemenea la Dârjiu. Tot aici se află coroana cu flori de lalea, dăruită bisericii de Bartha Mihail și Dionisie Jutca.

RESTAURĂRI

Monumentul a fost restaurat sau modificat de numeroase ori, din secolul al XIII-lea până în zilele noastre: inițial construit ca o bazilică romanică în secolul al XIII-lea, a transformat într-o biserică gotică în secolul al XV-lea, iar fortificațiile au fost înălțate abia în secolul al XVI-lea. Biserica a fost reparată după cucerirea ei de către căpitanul lui Basta la începutul secolului al XVII-lea, apoi restaurată din cărămidă de cel puțin două ori și acoperită cu țiglă în 1788. Abia la finalul secolului al XIX-lea s-au descoperit frescele din 1419, în urma uneia dintre restaurări.

BIBLIOGRAFIE

Agrigoroaiei, Vladimir, „La fin de l'inscription peinte de Dârjiu (1419)”

Brătulescu, Victor, „Biserici întărite”, *Biserici din Transilvania*, nr. 3, 1936, p. 1-13

Drăguț, Vasile, *Arta Gotică în Transilvania*, Editura Meridiane, București, p. 226-230

Năstăsioiu, Dragoș, „The Pillars of Medieval Hungarian State and Church”, *Matérialité et immatérialité dans l'église au Moyen Age*, pp. 454-477

Țurcanu, Ion, *Istoria românilor: Cu o privire mai largă asupra culturii*, Editura Istros, Brăila, 2007, pp. 155-56

<http://whc.unesco.org/>

<http://szekelyderzs.com/>

Pictura murală a bisericii evanghelice fortificate "Sf. Margareta" din Mediaș, jud. Sibiu

Monica Croitoru, student, UNARTE București, Istoria și Teoria Artei



Fig. 1: Adorația magilor (scena slujitor)
- după restaurare, Sf. Margareta,
Mediaș, sec. XV, Arhiva Drăguț

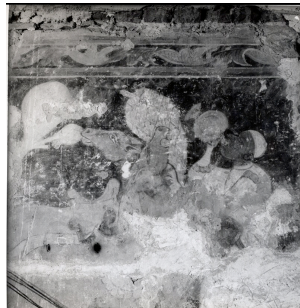


Fig. 2: Adorația magilor (scenă slujitor)
- înainte de restaurare, Sf. Margareta,
Mediaș, sec. XV, Arhiva Drăguț

DESCRIERE

Această lucrare își propune să realizeze o sinteză între mai multe lucrări de specialitate care au abordat subiectul enunțat în titlu și să prezinte în mod clar și coerent acest subiect. Pictura murală a bisericii evanghelice fortificate din Mediaș a reprezentat de-a lungul timpului obiectul de studiu al unui număr mic istorici, arhitecți și istorici de artă¹ care prin contribuția lor au reușit să identifice aproape

toate scenele, să le determine vechimea și să realizeze legături stilistice între pictura de la Mediaș și pictura altor biserici din zonă.

Voi începe prin a face o scurtă prezentare a istoricului clădirii, istoric pe care au pus accentul atât arhitectul Hermann Fabbini, cât și dr. Dietmar Plajer.

Fabini și Plajer afirmă că în cadrul restaurării din anul 1974 s-a descoperit că biserica actuală din Mediaș reprezintă a treia construcție cu scop confesional construită pe ridicătura din partea de nord a orașului de-a lungul secolelor începând cu veacul al XIII-lea. În articolul său, Fabini susține că prima construcție plasată pe locul actualei biserici evanghelice fortificate „Sf. Margareta” în a doua jumătate a secolului al XIII-lea avea forma unei capele cu două capele mai mici laterale, structură des întâlnită în cazul construcțiilor ordinului cistercian². Referitor la același stadiu de evoluție al bisericii, Plajer spune că acolo a existat în timpul coloniștilor germani din veacul al XIII-lea o mică biserică dărâmată și înlocuită cu un edificiu mai spațios care să răspundă numărului în rapidă creștere a coloniștilor³. Acest edificiu (construit între 1335-1340) era constituit dintr-o navă simplă și un cor⁴. După Fabini, a doua biserică construită a avut și o sacristie în partea de nord⁵ și un turn adăugate la sfârșitul

secolului al XIV-lea. În opoziție se află opinia lui Plajer care afirmă că sacristia a aparținut celui de-al treilea stadiu al bisericii ⁶ împreună cu colaterala de nord. Biserica și-a dobândit caracteristicile gotice târzii în a doua jumătate a secolului al XV-lea (bolțile gotice ale corului, navei centrale și ale colateralei de sud), în același timp cu construirea castelului cu ziduri și a celor cinci turnuri de apărare ⁷.

Fabini ne spune că în urma restaurării din 1974, pe perețele nordic al navei centrale au fost dezvelite mai multe fresce bine păstrate, alături de părți din pictura originală a corului și sacristiei. De asemenea, procesul de restaurare a restabilit coloritul pereților, al bolților și nervurilor și a refăcut banderolele cu inscripții de pe bolta corului ⁸.

Cele mai timpurii picturi ale bisericii au fost datate la sfârșitul secolului al XIV-lea și se găsesc pe perețele nordic al colateralei de nord sub un strat de frescă realizat în jurul anului 1420 ⁹, datare cu care Hermann Fabini, Dietmar Plajer, Dana Jenei și Vasile Drăguț sunt de acord ¹⁰. În opinia lui Drăguț, ansamblul pictural medievian este rezultatul colaborării a cel puțin trei meșteri ¹¹. Meșterul principal este un adept al stilului gotic internațional, se inspiră din pictura nord-italiană, dar rămâne în final un exponent al mediului local în timp ce unul dintre meșterii secundari preferă stilul gotic linear-narativ cu elemente preluate din pictura italiană trecentistă și din stilul de curte ¹².

Conform majorității istoricilor de artă care au abordat acest subiect, pictura murală a bisericii din Mediaș se găsește predominant în cinci zone ale fortificației; primele patru ansambluri murale se află în biserică pe perețele nordic al navei centrale, pe perețele nordic al colateralei de nord, în sacristie și în cor. Aceste ansambluri picturale sunt completate de cel de-al cincelea existent în capela din Turnul Mariei, capelă ce păstrează legătura cu biserica printr-un coridor ce pornește din altar.

PERETELE NORDIC AL NAVEI CENTRALE ȘI INTRADOSUL ARCADELOR ACESTUI PERETE

Aici regăsim, conform aproape tuturor surselor, un ansamblu de frescă în stil gotic internațional din jurul anului 1420 care aparține deci celei de-a treia construcții a bisericii din Mediaș.

Drăguț afirmă că pe acest perete figurează prima reprezentare în iconografia medievală din Transilvania a Arborelui lui Ieseu ¹³, Ieseu fiind zugrăvit drept rădăcina

arborelui genealogic al lui Iisus din Nazaret. De asemenea, Drăguț menționează în lucrarea sa că Arborele lui Ieseu se bucura de o reală popularitate în spațiile germanice ale vremii ¹⁴.

O altă scenă ce poate fi regăsită pe perețele nordic al navei centrale este Martiriul celor 10.000 de tebani, reprezentată în opinia lui Drăguț într-un mod dramatic datorită decupajului pe un fond întunecat și al figurilor ce alcătuiesc un cor mut al suferinței ¹⁵. În continuare Drăguț observă că martirul Achatius, comandantul celor 10.000, a fost ilustrat în atitudinea unui răstignit, fiind vorba astfel despre o contaminare a reprezentării cu *Arborele vieții* și *Crucea vie*, teme preferate de zugravii primelor decenii ale secolului al XV-lea ¹⁶.

Alte scene prezente pe acest perete sunt atât scene din Vechiul Testament (Căderea manei), cât și din Noul Testament, Ciclul Patimilor (Rugăciunea din grădina Măslinilor, Prinderea lui Iisus, Biciuirea la stâlp, Încoronarea cu spini, Purtarea crucii). Dintre acestea, Căderea manei, Martiriul celor 10.000 de tebani, Arborele lui Ieseu, Rugăciunea din grădina Măslinilor, Prinderea lui Iisus sunt atribuite de către Drăguț meșterului principal, iar Biciuirea la stâlp, Încoronarea cu spini, Purtarea crucii unui alt meșter ¹⁷.

PERETELE NORDIC AL COLATERALEI NORDICE

Conform lui Plajer, la restaurarea din 1974 a fost îndepărtată o tribună din colaterala de nord care fusese zidită anterior. În urma acestei îndepărtări, a fost descoperit un ansamblu de frescă din perioada 1375-1400, adus la lumină în mod parțial ¹⁸.

Stratul superior, ce datează din 1420, păstrează o rară reprezentare a Închinării magilor, o compoziție complexă cu mai multe episoade secundate. Episodul cel mai caracteristic, deși neașteptat din punct de vedere iconografic, ne spune Drăguț, este acela în care slujitorul supraveghează (și nu tocmai), caii stăpânilor săi, în sensul că este prea preocupat să bea cu nesaț din plosca pe care o ridică pentru a oferi atenție altcuiva. Această predilecție pentru o adevărată narațiune există în opinia lui Drăguț și la Biserica din Rugănești ¹⁹.

Aici, pe perețele nordic, ne spune Dana Jenei, figurează de asemenea o redactare rară a motivului Pietă: Fecioara susține trupul lui Iisus în fața Crucii, avându-l pe Ioan Evanghelistul în stânga și pe Sf. Sofia cu cele trei fiice (Credința, Speranța și Caritatea - *Fides, Spes, Caritas*) în dreapta. Aceeași dispunere a personajelor se regăsește și

în sanctuarul bisericii din Boian, tot județul Sibiu²⁰. Deci este posibil să fie vorba de același meșter.

Alte scene care se păstrează pe peretele nordic al colateralei de nord și care au fost realizate în opinia lui Drăguț de unul dintre meșterii secundari sunt: Sf. Ludovic pe tron în fața credincioșilor, Sf. Bartolomeu, Sf. Ecaterina și Sf. Barbara, Sf. Francisc din Asisi, Necredința lui Toma și Răstignirea²¹.

SACRISTIA

Dana Jenei atrage atenția că deși Georgius Soterius precizează în *Historia Transilvaniae* că edificarea bisericii ar fi fost încheiată în 1488, monograma regelui Wladyslaw II Jagiello (1490–1516) inclusă decorului sacristiei, tipică pentru stilul gotic târziu, cu raze în jurul intersecției nervurilor bolților stelate și filactere monocrome cu inscripții religioase arată faptul că șantierul este activ și ulterior acestei date²².

Bazându-se pe caracteristicile stilistice ale inscripțiilor din sacristie, Plajer afirmă că aici au lucrat meșteri constructori din Boemia făcând parte din frăția husiților²³.

CORUL

Pictura de pe bolta corului a fost realizată în a doua jumătate a secolului a XV-lea. Conform Jenei, acolo unde nervurile bolții în rețea se intersectează există mici scuturi pictate cu subiect sacral care reflectă asimilarea heraldicii în arta monumentală religioasă medieval-târzie. Scuturile sunt decorate cu imaginea Mielului în tetramorf înconjurat de Maria cu Pruncul, de cei patru Evangheliști, de Sfinții Doctori ai Bisericii Catolice și de Apostoli, fiecare purtându-și atributele cunoscute și având alături câte un filacter cu un fragment din Crez²⁴ cu scris latinesc în caractere gotice, restaurate în 1974²⁵.

CAPELA DIN TURNUL MARIEI

Pictura capelei se încadrează în opinia Danei Jenei în curentul artei europene de după 1460 dominat de școala neerlandeză a generației lui Rogier van der Weyden și difuzat în întreaga Europă, prin intermediul artei germane²⁶.

Bolta și pereții sunt decorați cu o rețea care imită elemente de arhitectură ale stilului gotic flamboyant pictate în grisaille (tonuri de gri)²⁷. Pe boltă putem observa cinci medalioane; central figurează Mielul Mistic – *Agnus Dei*,

înconjurat de cei patru evangheliști ca făpturi apocaliptice hibride cu trup uman: Ioan - vulturul, Marcu - leul, Matei - îngerul și Luca - bourul. Acest tip de reprezentare este întâlnit, conform Jenei, în iconografia nord-italiană mai veche²⁸.

Pictura peretelui estic al capelei imită un triptic care ilustrează Sf. Treime în varianta iconografică numită Tronul Grației – *Sedes Gratiae* – imagine a compasiunii divine în care Dumnezeu Tatăl susține trupul Fiului mort, flancat de Ioan Botezătorul cu mielul și Sf. Fecioară (a cărei figură este aproape în întregime pierdută). Astfel este compus motivul *Deisis*, nucleul Judecării de Apoi, a cărei semnificație este susținută și de prezența Apostolilor reprezentați pe pereții laterali în scaune de judecată. Astăzi se mai păstrează pe peretele nordic aproape integral imaginea apostolilor Jacob și Bartholomeu, iar pe cel nordic, cea a lui Petru și a lui Andrei²⁹.

Picturile au fost realizate majoritar în timpul parohului Stephanus Martini, după cum indică matricolele Universității din Cracovia, adăugând decorului mai vechi din interiorul bisericii Sfânta Margareta elemente tipice perioadei de trecere de la Evul Mediu la Renaștere³⁰. Astfel, biserica din Mediaș devine un monument reprezentativ pentru mai multe perioade istorice.

În concluzie, majoritatea surselor indică asemănări între pictura murală de la Mediaș și pictura altor biserici din zonă din punctul de vedere al structurii compoziției (Închinarea magilor) sau al distribuirii personajelor în interiorul unei imagini (*Pietă*), indicând prezența aceluiași meșter în aceste locuri. De asemenea, pictura de la Mediaș prezintă scene sau abordări noi pentru Transilvania acelei perioade (Arborele lui Ieseu), indicând faptul că meșterii care le-au realizat erau fie transilvăneni școliți în afară – în spațiile germanice, fie erau artiști străini. Iar în privința acestui aspect, nicio sursă nu manifestă o opțiune clară.



Fig. 3: Ap. Bartolomeu, Sf. Ecaterina din Alexandria și Barbara + fragment Răstignire, Sf. Margareta, Mediaș, sec. XV, Arhiva Drăguț



Fig. 4: Ap. Bartolomeu, Sf. Ecaterina din Alexandria și Barbara, Sf. Margareta, Mediaș, sec. XV, Arhiva Drăguț



Fig. 9: Arborele lui Ieseu fragment, Sf. Margareta, Mediaș, sec. XV, Arhiva Drăguț



Fig. 10: Arborele lui Ieseu fragment, Sf. Margareta, Mediaș, sec. XV, Arhiva Drăguț



Fig. 5: Apostol - partea stângă arcadă, Sf. Margareta, Mediaș, sec. XV, Arhiva Drăguț



Fig. 6: Arborele lui Ieseu (detaliu), Sf. Margareta, Mediaș, sec. XV, Arhiva Drăguț



Fig. 11: Arborele lui Ieseu (detaliu); Prinderea lui Iisus; Rugăciunea din grădina Ghețemani, Sf. Margareta, Mediaș, sec. XV, Arhiva Drăguț



Fig. 12: Biciuirea la stâlp, Sf. Margareta, Mediaș, sec. XV, Arhiva Drăguț



Fig. 7: Arborele lui Ieseu (detaliu), Sf. Margareta, Mediaș, sec. XV, Arhiva Drăguț



Fig. 8: Arborele lui Ieseu ansamblu, Sf. Margareta, Mediaș, sec. XV, Arhiva Drăguț



Fig. 13: Căderea manei, Sf. Margareta, Mediaș, sec. XV, Arhiva Drăguț



Fig. 14: Cei 4 evangheliști, Sf. Margareta, Mediaș, sec. XV, Arhiva Drăguț



Fig. 15: Grup de apostoli. Sf. Margareta, Mediaș, sec. XV, Arhiva Drăguț



Fig. 16: Încoronarea cu spini; Căderea maneii (fragment), Sf. Margareta, Mediaș, sec. XV, Arhiva Drăguț



Fig. 17: Încoronarea cu spini, Sf. Margareta, Mediaș, sec. XV, Arhiva Drăguț



Fig. 18: Încoronarea cu spini, Sf. Margareta, Mediaș, sec. XV, Arhiva Drăguț



Fig. 19: Încoronarea Mariei ansamblu, Sf. Margareta, Mediaș, sec. XV, Arhiva Drăguț



Fig. 20: Încoronarea Mariei detaliu, Sf. Margareta, Mediaș, sec. XV, Arhiva Drăguț

BIBLIOGRAFIE

Avram, Alexandru, „Topografia monumentelor istorice din Transilvania. Municipiul Mediaș. Centru istoric”, *Biblioteca Brukenthal*, vol. III, Editura Altip Alba Iulia, Sibiu, 2006, pp. 21-25

Drăguț, Vasile, „Pictura gotică (sec. XIV-XVI)”, *Arta gotică în România*, Editura Meridiane, București, 1979, pp. 233-237

Fabini, Hermann, „Lucrări de restaurare la biserica Sf. Margareta din Mediaș”, în *Turnul Trompeților (1550-2000). Monumente medievale din Mediaș. Simpozion*, Mediaș, 2000, pp. 20-22

Jenei, Dana, „Picturi murale din jurul anului 1500 la Mediaș”, *Ars Transsilvaniae*, Cluj Napoca, nr. XXII, 2012, pp. 49-63

Jenei, Dana, „Biserica Evanghelică din Mediaș și Capela din Turnul Mariei, jud. Sibiu”, *Pictura murală gotică în Transilvania*, Editura Noi Media Print, București, 2007, pp. 88-93

Plajer, Dietmar, „Biserica Sf. Margareta din Mediaș și castelul care o înconjoară”, în *Turnul Trompeților (1550-2000). Monumente medievale din Mediaș. Simpozion*, Mediaș, 2000, pp. 46-54

Togan, George, „Arta de construcție a Bisericii din Mediaș”, în *Turnul Trompeților (1550-2000). Monumente medievale din Mediaș. Simpozion*, Mediaș, 2000, pp. 55-69

NOTES

1. Avram, Alexandru, „Topografia monumentelor istorice din Transilvania. Municipiul Mediaș. Centru istoric”, *Biblioteca Brukenthal*, vol. III, Editura Altip Alba Iulia, Sibiu, 2006, pp. 21-25; Drăguț, Vasile, „Pictura gotică (sec. XIV-XVI)”, *Arta gotică în România*, Editura Meridiane, București, 1979, pp. 233-237; Fabini, Hermann, „Lucrări de restaurare la biserica Sf. Margareta din Mediaș”, în *Turnul Trompeților (1550-2000). Monumente medievale din Mediaș. Simpozion*, Mediaș, 2000, pp. 20-22; Jenei, Dana, „Picturi murale din jurul anului 1500 la Mediaș”, *Ars Transsilvaniae*, Cluj Napoca, nr. XXII, 2012, pp. 49-63; Plajer, Dietmar, „Biserica Sf. Margareta din Mediaș și castelul care o înconjoară”, în *Turnul Trompeților (1550-2000). Monumente medievale din Mediaș. Simpozion*, Mediaș, 2000, pp. 46-54; Togan, George, „Arta de construcție a Bisericii din Mediaș”, în *Turnul Trompeților (1550-2000). Monumente medievale din Mediaș. Simpozion*, Mediaș, 2000, pp. 55-69
2. Hermann Fabini, „Lucrări de restaurare la biserica Sf. Margareta din Mediaș”, în *Turnul Trompeților (1550-2000). Monumente medievale din Mediaș. Simpozion*, Mediaș, 2000, p. 20.
3. Dietmar Plajer, „Biserica Sf. Margareta din Mediaș și castelul care o înconjoară”, în *Turnul Trompeților (1550-2000). Monumente medievale din Mediaș. Simpozion*, Mediaș, 2000, p. 46.
4. D. Plajer, *loc. cit.*
5. H. Fabini, *op. cit.*, p. 20.

6. D. Plajer, *op. cit.*, p. 47.
7. H. Fabini, *op. cit.*, p. 21.
8. H. Fabini, *loc. cit.*
9. D. Plajer, *op. cit.*, p. 49.
10. H. Fabini, *op. cit.*, p. 21.
11. Vasile Drăguț, „Pictura gotică (sec. XIV-XVI)”, *Arta gotică în România*, Editura Meridiane, București, 1979, p. 233.
12. *Ibidem*, pp. 235-236.
13. *Ibidem*, p. 234.
14. *Ibidem*, p. 234.
15. *Ibidem*, p. 234.
16. V. Drăguț, *op. cit.*, p. 234.
17. V. Drăguț, *op. cit.*, p. 233.
18. D. Plajer, *op. cit.*, p. 47.
19. V. Drăguț, *op. cit.*, pp. 234-135.
20. Dana Jenei, „Picturi murale din jurul anului 1500 la Mediaș”, *Ars Transsilvaniae*, Cluj Napoca, nr. XXII, 2012, p. 52.
21. V. Drăguț, *op. cit.*, pp. 233-234.
22. D. Jenei, *op. cit.*, pp. 50-51.
23. H. Fabini, *op. cit.*, p. 22.
24. D. Jenei, **op. cit.*, p. 52.
25. Togan, George, „Arta de construcție a Bisericii din Mediaș”, în *Turnul Trompeților (1550-2000). Monumente medievale din Mediaș. Simpozion*, Mediaș, 2000, p. 60.
26. D. Jenei, *op. cit.*, p. 56.
27. *Ibidem*, p. 54.
28. *Ibidem*, p. 54.
29. Dana Jenei, *op. cit.*
30. Dana Jenei, *op. cit.*, pp. 57-58.

Sfântul Ladislau în pictura murală din Regatul Maghiar

Bianca Constantin, student, UNARTE București, Istoria și Teoria Artei

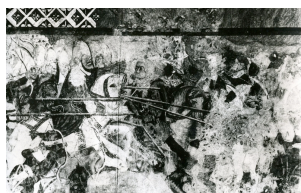


Fig. 1: *Biborțeni - Bătălia de la Chiraleș*, sec. XIV-XV, Arhiva Drăguț



Fig. 2: *Biborțeni - detaliu*, sec. XIV-XV, Arhiva Drăguț

ale Ungariei, dovedesc că Ladislau, prin frescele ilustrând mai ales ciclul hagiografic al bătăliei de la Chiraleș, dobândise o semnificativă reputație, inclusiv în comunitățile rurale din zonele de graniță ale regatului.

Îmi propun să prezint în lucrarea de față câteva aspecte de ordin istoric care pot justifica multitudinea de reprezentări picturale ale Legendei Sfântului Ladislau. Totodată, voi schematiza câteva ipoteze referitoare la originile legendei și la sursele care au condus la redactarea acesteia în formula iconografică întâlnită în majoritatea picturilor murale de secol XIV-XV.

DESCRIERE

Ladislau I, cel de-al treilea membru sanctificat al dinastiei arpadiene, câștigă după canonizare un generos prestigiu pe întreg teritoriul Regatului Maghiar, cu precădere în secolul al XIV-lea și în prima jumătate a secolului al XV-lea, perioadă în care regalitatea a fost reprezentată de dinastia angevinilor, iar mai apoi de casa de Luxemburg. Ladislau I preia tronul Regatului în anul 1077 și domnește până în 1095, însă este canonizat abia un secol mai târziu, în 1192. Monumentele medievale existente pe teritoriile de astăzi ale Transilvaniei, Slovaciei, Croației și, în mai mică măsură,

REPERE ISTORIOGRAFICE

Primul cercetător care s-a preocupat de frecvențele reprezentări ale Legendei Sfântului Ladislau a fost József Huszka. Dedicându-se ansamblurilor arhitecturale din zona estică a Regatului Maghiar, acesta înaintează teza conform căreia Ladislau ar fi fost considerat „patron al Transilvaniei”¹. Aurelian Vajkai a pus însemnătatea figurii regelui Ladislau pe seama rolului său de protector al sănătății². Gerevich Tibor a considerat că imaginea lui Ladislau demonstrează că în regat a persistat pericolul cuman, chiar și în secolul al XV-lea³. Deși aduce câteva critici perspectivelor anterioare, Vasile Drăguț se apropie de acestea prin interpretarea sa, propunând ipoteza

„eroului de frontieră”. Drept argumente a avut strategia de amplasare a omagiilor picturale aduse sfântului, imaginile concentrându-se în zonele de graniță ale Transilvaniei și Slovaciei, însă și frica de un nou pericol tătar, resimțită puternic după evenimentul invaziei din anul 1241⁴. Ernő Marosi⁵, precum și László Gyula⁶ repertoriază reprezentările sfântului Ladislau și resping teza lui Vasile Drăguț, lipsa unor reprezentări ale lui Ladislau în zona centrală a Regatului Maghiar fiind justificată de pierderea masivă a monumentelor medievale din timpul ocupației otomane. Cercetările mai recente, precum studiul lui Ivan Gerát⁷, evidențiază încercările lui Carol Robert de a ajunge la tronul Regatului Maghiar prin propagarea imaginii hagiografice a cărei figură centrală este Ladislau, fără a neglija implicația nobilimii și a clerului. Utilizând exemple din Croația continentală și mergând pe o linie de interpretare sugerată și de contribuțiile Tereziei Kerny⁸, Maja Cepetić argumentează că regii sfinți au fost un instrument de propagandă și după momentul încoronării lui Carol Robert din 1308, inclusiv în vremea lui Sigismund de Luxemburg⁹.

O cercetare amănunțită asupra fenomenului cultului regilor sfinți și asupra contextului istoric în care acesta ia naștere o face Gábor Klaniczay¹⁰, pe aceeași linie de interpretare propusă de László Gyula, fără a nega o mai veche ipoteză a legăturilor dintre Legenda Sfântului Ladislau și cea bizantină a lui Digenis Akritas, propusă de Vlasta Dvořáková¹¹ și dezvoltată ulterior de Vasile Drăguț¹². Însă pe lângă asemănări cu lumea orientală, studiile subliniază și o posibilă preluare în alcătuirea legendei lui Ladislau a unor elemente din hagiografia cavalerescă occidentală, în special de proveniență franceză¹³.

HARTA REPREZENTĂRILOR

Se cunosc deocamdată 45 de reprezentări în frescă ale legendei Sfântului Ladislau¹⁴, însă nu doar tipologia hagiografică dovedește însemnătatea cultului regelui. Trebuie luate în considerare atât picturile murale în care Ladislau apare alături de ceilalți doi regi sanctificați, precum și bisericile închinat acestora, triumful cultului culminând cu existența, la Oradea, a unei catedrale ce adăpostea mormântul celui din urmă rege canonizat.

Țin să pun în lumină harta reprezentărilor picturale pentru a sublinia un moment al cercetării imaginilor ce îl au ca subiect pe regele sfânt Ladislau. Pentru a susține asemănările dintre legenda maghiară și cea bizantină a lui Digenis Akritas, Vasile Drăguț utilizează disponerea topografică a monumentelor, susținând că, asemenea

personajului Akritas, Ladislau este conceput și perceput ca apărător al frontierelor estice în fața pericolului invadatorilor păgâni¹⁵. Teza sa nu se încadrează, însă, pe deplin în contextul istoric. Contraargumentele vin din două direcții. Pe de-o parte, nu doar granița de est avea nevoie de întăriri, ținând cont că pericolul otoman venea vertiginos din sud. De altfel, pe întreg teritoriul transilvănean așezările au căpătat fortificații (fie că vorbim de orașe, cetăți sau biserici), frica de invadatori nefiind o caracteristică a celor situați pe granița de est. Pe tot parcursul secolului al XIV-lea, regatul maghiar resimte presiunea otomană, mai ales că ultimele decenii aduc căderea sub turci a Țaratului Bulgar și a vecinilor sârbi. Pe de altă parte, nu este deloc exclus ca în zona centrală a regatului să fi existat numeroase reprezentări ale legendei și dovezi ale cultului regilor sfinți. Așadar, disponerea geografică rămâne doar un instrument pentru repertorierea monumentelor păstrate.

LECTURĂ ICONOGRAFICĂ

Frescele ilustrând ceea ce numim „Legenda Sfântului Ladislau” cuprind, de fapt, doar un episod din ceea ce sursele textuale și ilustrațiile de manuscris conturează sub acest titlu. Mai precis, acestea narează vizual momentul Bătăliei de la Chiraleș, fără a include scene-cheie atent consemnate din viața sfântului, precum încoronarea regelui Ladislau sau moartea acestuia. Deosebim între reprezentări mai ample ale ciclului Bătăliei de la Chiraleș, care cuprind în general șase scene și variante mai restrânse, compuse doar din trei scene. În versiunea sa mai amplă, Bătălia cuprinde următoarele momente: Binecuvântarea lui Ladislau de către episcopul de Oradea, Bătălia propriu-zisă cu invadatorii cumani, Urmărirea cumanului care a răpit o fată maghiară, Lupta corp la corp dintre cuman și Ladislau, Decapitarea cumanului de către fată, cu ajutorul lui Ladislau și Odihna lui Ladislau. Aceste scene sunt precedate în câteva cazuri de un alt episod, a cărui identificare a devenit subiect de interes în istoriografie. Ciclurile hagiografice de la Ghelinta, Pădureni, Mărtiniș și Crăciunel debutează cu imaginea a două personaje, unul dintre ele fiind sfântul Ladislau, celălalt - ținând cont de aspectul și vestimentația sa - un soldat îngenunchiat în fața regelui¹⁶. În cea mai recentă variantă de interpretare, personajul necunoscut este donatorul¹⁷. József Huszka, cel care a întocmit primele cercetări ale imaginilor din Legendă, dar și o serie de schițe ale acestora, afirmă că personajul îngenunchiat este un trimis al episcopului de Oradea, înaltul slujitor al bisericii cerându-i ajutor lui Ladislau după ce fiica sa a fost răpită de un cuman¹⁸. Dragoș Năstăsioiu se referă la această scenă prin titlul „Relatarea spionului” și nu subscie

ipotezei lui Huzska, personajul având însemnele vestimentației militare, nicidecum bisericești¹⁹.

PROPAGANDĂ DINASTICĂ

Același ciclu de șase scene este reprezentat într-un manuscris iluminat de secol XIV de la curtea angevină, numit *Legendarium pictum* sau *Anjou Legendarium*. Dezvoltarea Legendei lui Ladislau în 24 de imagini, dintre care șase sunt cele ale Bătăliei de la Chiraleș²⁰, susține faptul că la curtea angevină, cultul lui Ladislau avea o importanță deloc neglijabilă. De altfel, un acord comun al cercetărilor stă în faptul că ea a fost utilizată de către Carol Robert pentru a se afirma în rândul populației drept rege creștin, dar mai ales ca urmaș al dinastiei fondatoare arpadiene, justificându-și astfel pretențiile la tron. Motivația genealogică a identificării lui Carol Robert cu cultul lui Ladislau stă în faptul că bunica pe linie maternă a pretendentului angevin la tronul maghiar era chiar fiica regelui Ștefan al V-lea²¹.

SURSELE LEGENDEI ȘI ÎNCEPUTURILE CULTULUI REGILOR ARPADIENI

A fost deja argumentat de către Gábor Klaniczay faptul că nu a existat în perioada anterioară canonizării (și nici în jurul acestui moment) un cult pentru figura regelui Ladislau, cu toate că anumite mărturii îl apropie deja de portretul unui sfânt²². Să nu uităm că Ladislau a fost în primul rând un personaj istoric, devenit ulterior personaj legendar – cu certitudine după momentul 1192, când la propunerea lui Bela al III-lea, este sanctificat. Ceea ce transformă „istoria lui Ladislau” în „legenda lui Ladislau”, sunt câteva elemente asupra cărora istoriografia pune următoarele probleme: au fost sau nu redactate în jurul curții angevine? Sunt de proveniență orientală sau se încadrează într-o mai largă tendință occidentală dezvoltată în jurul cultului cavaleresc?

Istoria Bătăliei de la Chiraleș este consemnată în mai multe surse, precum *Chronicon Hungarorum*²³, descrierea evenimentului fiind una destul de austeră și concisă. Studiile mai vechi fixează un moment clar ar trecerii de la consemnarea istorică la formula legendară consacrată a secolului al XIV-lea. Cu alte cuvinte, redactarea legendei este clar pusă pe seama preluării tronului de către angevini, textul fiind o adaptare a faptelor istorice la necesitățile de afirmare a noii familii dinastice. În acest sens, Vasile Drăguț presupune existența la curtea Angevină a unui literat sicilian ce aduce la curte modelul legendei lui Digenis Akritis din Bizanț²⁴.

O bruscă delimitare a momentului redactării legendei atrage după sine câteva probleme. Trebuie să atragem atenția asupra faptului că propagarea unei legende de acest fel în mediul bisericesc implică acceptarea sa de către comunitatea nobiliară, responsabilă de ridicarea monumentelor, precum și de cler, nu doar de regalitate²⁵. Ori, legenda se instaurează ca temă iconografică în pictura murală fără a întâmpina dificultăți în ceea ce privește receptarea de către diversele categorii sociale, ceea ce mă face să consider că la momentul preluării tronului de către Carol Robert, legenda era deja configurată și cunoscută în Regat, cu toate că încă nu sunt suficiente surse scrise care să confirme o asemenea speculație.

În această privință, Ivan Gerát aduce ridică problema unei dileme de ordin teologic referitoare la portretul lui Ladislau conturat în legenda pictată: este just să ne întrebăm de ce a fost permisă și susținută de către biserică o ilustrare într-un spațiu sacru a unei scene în care protagonistul creștin este un personaj fără milă²⁶. E posibil, așadar, ca legenda să fi căpătat valențe teologice astfel încât valoarea ei moralizatoare să se schimbe. Faptul că Biserica creștină acceptă fără a se opune reprezentarea unei bătălii cu implicații mai puțin creștine demonstrează că la început de secol XIV, cultul lui Ladislau era bine conturat și, probabil, legenda se înfățișase deja în formula ei consacrată.

Nu mă voi opri asupra interferențelor dintre motivele orientale și cele occidentale din legenda ilustrată a Sfântului Ladislau, deși ele fac obiectul unor ample cercetări. Țin să menționez doar că ipotezele sunt argumentate, pe de-o parte, de relația angevinilor cu spațiul italian sicilian, puternic orientalizat, iar pe de altă parte de relația angevinilor cu mediul francez și cultul cavaleresc foarte înfloritor aici.



Fig. 3: *Biborțeni - detaliu*, sec. XIV-XV, Arhiva Drăguț



Fig. 5: *Dârjiu - detaliu Ladislau*, sec. XIV-XV, Arhiva Drăguț



Fig. 7: *Ghelița - Bătălia de la Chiraleș*, sec. XIV-XV, Arhiva Drăguț



Fig. 4: *Dârjiu - Ladislau pe cal*, sec. XIV-XV, Arhiva Drăguț



Fig. 6: *Dârjiu - luptă corp la corp, decapitare*, sec. XIV-XV, Arhiva Drăguț



Fig. 8: *Ghelița - Bătălia de la Chiraleș*, sec. XIV-XV, Arhiva Drăguț



Fig. 9: *Ghelița - decapitare*, sec. XIV-XV, Arhiva Drăguț



Fig. 11: *Ghelița - Luptă, decapitare*, sec. XIV-XV, Arhiva Drăguț



Fig. 13: *Kraskova - detaliu*, sec. XIV-XV, Arhiva Drăguț



Fig. 10: *Ghelița - Lupta corp la corp cu cumanul*, sec. XIV-XV, Arhiva Drăguț



Fig. 12: *Harta reprezentărilor lui Ladislau*, sec. XIV-XV, Arhiva Drăguț

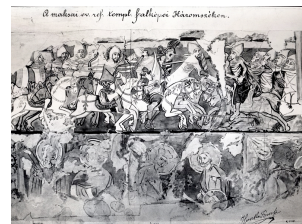


Fig. 14: *Moacșa - Bătălia de la Chiraleș, acuarelă de Huszka Jozsef*, sec. XIV-XV, Arhiva Drăguț



Fig. 15: Moașa - Lupta cu cumanul, decapitare, acuarelă de Huszka Jozsef, sec. XIV-XV, Arhiva Drăguț



Fig. 16: Mugeni - Bătălia de la Chiraleș, sec. XIV-XV, Arhiva Drăguț



Fig. 17: Mugeni - Binecuvântarea, Plecarea lui Ladislau la luptă, sec. XIV-XV, Arhiva Drăguț



Fig. 18: Mugeni - lupta corp la corp, decapitarea, sec. XIV-XV, Arhiva Drăguț



Fig. 19: Pădureni - portretul lui Ladislau, acuarela de Huszka Jozsef, sec. XIV-XV, Arhiva Drăguț



Fig. 20: Velka Lomnica - Cuman și fată pe cal, sec. XIV-XV, Arhiva Drăguț

Cincheza-Buculei, Ecaterina, „Date noi privind picturile bisericii din Crișcior (sfârșitul secolului al XIV-lea)”, *Studii și Cercetări de Istoria Artei. Seria Artă Plastică*, nr. 25, 1978, pp. 35-44

Crăciun, Doina, „From “Adoption” to “Appropriation”: Accomodating the Holy Hungarian Kings in the Noble Milieus of Late Medieval Hungary”, Kuzmová Stanislava; Marinković, Ana; Vedriš, Trpimir (eds.), *Cuius patrocinio tota gaudet regio. Saints’ Cults and the Dynamics of Regional Cohesion*, Zagreb, Hagiotheca, 2014, pp. 313-333

Crăciun, Doina, *L’iconographie de la sainteté royale en Transylvanie médiévale et le patronage de la noblesse (XIVe-XVe siècles)*, Lucrare de disertație, École Des Hautes Études En Sciences Sociales, Paris, 2011.

Dénes, Radocsay, *A középkori Magyarország táblaképei*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1954, pp. 32-37, 62-64, 130-155, 188-241

Drăguț, Vasile, „Considerații asupra iconografiei picturilor murale gotice din Transilvania”, *Buletinul Monumentelor Istorice*, nr. 3, 1970, pp. 15-26

Draguț, Vasile, „Legenda „eroului de frontieră” în pictura medievală din Transilvania”, *Revista Muzeelor și Monumentelor – Monumente Istorice și de Artă*, nr. 2, 1974, pp. 21-37

Drăguț, Vasile, „Pictura bisericii din Mugeni”, *Studii și cercetări de istoria artei*, nr. 2, 1964, pp. 307-320

Drăguț, Vasile, „Restaurarea picturilor murale de la Ghelinta”, *Buletinul Monumentelor Istorice*, nr. 4, 1973, pp. 45-54

Drăguț, Vasile, *Arta gotică în România*, Editura Meridiane, București, 1979

Dvořáková, Vlasta, „La legende de saint Ladislav decouverte dans l’église de Velka Lomnica. Iconographie, style et circonstances de la diffusion de cette legende”, *Buletinul Monumentelor Istorice*, nr. 4, 1972, pp. 25-42

Gerát, Ivan, „Pictorial Cycles of St. Ladislav - Some Problems of Interpretation”, Homza, Martin; Lukačka, Ján; Budak, Neven (eds.), *Slovakia and Croatia: Historical Parallels and Connections (until 1780)*, Department of Slovak History, Faculty of Philosophy of Comenius University, Bratislava, 2013, pp. 293-307

Gogâltan, Anca, „The Holy Hungarian Kings, the Saint Bishop and the Saint King in the Sanctuary of the Church at Mălâncrav”, *Ars Transsilvaniae*, nr. 12-13, 2002-2003, pp. 103-121

Gruia, Ana Maria, „Royal Sainthood Revisited. New Dimensions of the Cult of St. Ladislav (14th -15th centuries)”, *Studia Patzinaka*, nr. 2, 2006, pp. 7-25

Gruia, Ana Maria, „Saint Ladislav on Stove Tiles”, *Annual of Medieval Studies at CEU*, vol. 11, 2005, pp. 97-120

Horváth, Cyrill. *Szent László legendáink eredetéről*, Pallas Kiadó, Budapest, 1928

BIBLIOGRAFIE

Béla, H., Terézia, K., Zoltán, M., *Ave Rex Ladislaus*, Kairosz Kiadó, Budapest, 2000

Cepetić, Maja, „The Cult of St. Ladislav in Medieval Continental Croatia – Its Political and Cultural Context”, Homza, Martin; Lukačka, Ján; Budak, Neven (eds.), *Slovakia and Croatia: Historical Parallels and Connections (until 1780)*, Department of Slovak History, Faculty of Philosophy of Comenius University, Bratislava, 2013, pp. 308-315

Huszka, József, „A Szent László legenda székelyföldi falképeken”, *Archeológiai Értesítő*, nr. 5, 1885, pp. 212-218

Jenei, Dana, *Pictura murală gotică în Transilvania*, Editura NOI Media Print, București, 2007

Jékely, Zsombor, „Narrative Structure of the Painted Cycle of a Hungarian Holy Ruler: The Legend of Saint Ladislas”, *Hortus Artium Medievalium – Journal of the International Research Center for Late Antiquity and Middle Ages*, Vol. 21, 2015, pp. 62-74

Jékely, Zsombor, „Transylvanian Fresco Cycles of Saint Ladislas in a New Light”, *Hungarian Review*, vol. V, nr. 2, 2014, pp. 97-109

Kenry, Terézia, „Szent László ábrázolások zászlókon”, *Új Művészet*, nr. 3, 1992, pp. 48–50, 70–71

Kenry, Terézia, „Szent László halála és temetése a képzőművészetben.”, *Magyar Egyháztörténeti Évkönyv*, nr. 2, 1996, p. 73-80

Kenry, Terézia, „Szent László lovas ábrázolásai”, *Ars Hungarica*, nr. 21, 1993, pp. 11–38

Kenry, Terézia, „Szent László népi tisztelete”, *Ars Hungarica*, nr. 24, 1996, pp. 231–234

Klanczay, Gábor, „A Szent László-kultusz kialakulása”, Zsoldos, Attila (ed.), *Nagyvárád és Bihar a korai középkorban. Tanulmányok Biharország történetéről*, Editura Varadinum, Oradea, 2014, pp. 7-39

Klanczay, Gábor, *Holy Rulers and Blessed Princesses: Dynastic Cults in Medieval Central Europe*, trad. Éva Pálmai, Cambridge University Press, Cambridge, 2002 (ed. orig. *Az uralkodók szentsége a középkorban. Magyar dinasztikus szentkultuszok és európai modellek*, 2000)

Kovács, Annamária, „Costumes as Symbols of Warrior Sainthood: The Pictorial Representation of the Legend of Saint Ladislas in Hungary”, *Annual of Medieval Studies at CEU*, vol. 6, 2000, pp. 145-162

László, Gyula, *A Szent László-legenda középkori falképei*, Tájékos Korok-Múzeumok Egyesület, Budapest, 1993

Marosi, Ernő, „Der heilige Ladislaus als ungarischer Nationalheiliger. Bemerkungen zu seiner Ikonographie im 14.-15. Jh.”, *Acta Historiae Artium Hungariae*, nr. 33, 1987-1988, pp. 211-256

Mezey, László, *Athleta patriae. Tanulmányok Szent László történetéhez*, *Szent István Társulat*, Budapest, 1980

Năstăsoiu, Dragoș Gh., „Hybrid Art or Hybrid Piety? The Representation of the Catholic Holy Kings of Hungary in Medieval Orthodox Churches of Transylvania”, *Art Readings 2015. Heroes-Cults-Saints On the Occasion of the 500th Anniversary since the Martyrdom of St George the New Martyr of Sofia*, Sofia (2015), <https://www.academia.edu/12315220/>

Hybrid_Art_or_Hybrid_Piety_The_Representation_of_the_Catholic_Holy_Kings_of_Hungary_in_... - accesat la 07.12.2015

Năstăsoiu, Dragoș Gh., „Nouvelles représentations de la Légende de Saint Ladislas à Crăciunel et Chilieni”, *Revue Roumaine d'Historie de l'Art*, nr. 14, 2008, pp. 3-22

Năstăsoiu, Dragoș Gh., „Political Aspects of the Mural Representations of “sancti reges Hungariae” in the Fourteenth and Fifteenth Centuries”, *Annual of Medieval Studies at CEU*, vol. 16, 2010, pp. 93-119

Năstăsoiu, Dragoș Gh., “Sancti reges Hungariae” in *Mural Painting of Late-medieval Hungary*, Lucrare de disertație, Central European University, Budapest, 2009

Pál, Demény István, László, Zsuzsanna, *A Hargita megyei gótikus falfestmények ikonográfiája, *Csiki Székely Múzeum Kiadó, Miercurea Ciuc, 1979

Perény, József, „Die Ladislau Legende in Russland”, *Annales Universitatis Scientiarum Budapestinensis de Rolando Eötvös Nominatae - sectio historica*, 1957, pp. 172-184

Szakács, Béla Zsolt, „Between Chronicle and Legend: Image Cycles of St Ladislas in Fourteenth-Century Hungarian Manuscripts”, Kooper, Erik (ed.), *The Medieval Chronicle IV*, Rodopi, Amsterdam – New York, 2006, 149-175

Ștefănescu, I. D., *L'art byzantin et l'art lombard en Transylvanie*, Paul Geuthner, Paris, 1938, pp. 37-49

Tibor, Gerevich, *San Ladislao nella storia e nell'arte*, Corvina, Budapest, 1942

Vajkai, Aurelian, „Les saints dans l'histoire de la médecine hongroise”, *Nouvelle Revue de Hongrie*, nr. 11, 1937, pp. 427-428

Von Bogyay, Thomas, „Der gesellschaftliche Hintergrund des Ladislauslegende von Turnišče”, Vardy, Steven Bela (ed.) *Louis the Great, King of Hungary and Poland*, New York, Columbia University Press, 1986, pp. 237-260

Vătășianu, Virgil, *Istoria artei feudale în țările române*, vol. I, Editura Academiei Republicii Populare România, București, 1959, pp. 218-220, 319, 408-412, 422-426, 773

NOTES

1. József Huszka, „A Szent László legenda székelyföldi falképeken”, *Archeológiai Értesítő*, nr. 5, 1885, pp. 212-218. Autorul face aici referire la frescele bisericilor din Mărtiniș, Pădureni și Biborțeni, următoarele sale cercetări incluzând biserica unitariană din Dârjiu („A derzsi falképek”, in *Archeologiai Ertesito*, nr. VIII, 1888, pp. 50-53), precum și biserica reformată din Mugeni („A derzsi falképek”, in *Archeologiai Ertesito*, nr. XVIII, 1898, pp. 388-393), apud Vasile Drăguț, „Legenda „eroului de frontieră” în pictura medievală din Transilvania”, *Revista Muzeelor și Monumentelor – Monumente Istorice și de Artă*, nr. 2, 1974, p. 21 și Dragoș

- Năstăsoiu, „Nouvelles représentations de la Légende de Saint Ladislas à Crăciunel et Chilieni”, *Revue Roumanie d'Historie de l'Art*, nr. 14, 2008, pp. 3-4.
2. Aurelian Vajkai, „Les saints dans l'histoire de la médecine hongroise”, *Nouvelle Revue de Hongrie*, nr. 11, 1937, pp. 427-428, apud V. Drăguț, „Legenda...”, p. 21 și D. Năstăsoiu, „Nouvelles...”, p. 4.
 3. Gerevich Tibor, *San Ladislao nella storia e nell'arte*, Budapesta, 1942, apud V. Drăguț, „Legenda...”, p. 21 și D. Năstăsoiu, „Nouvelles...”, p. 4.
 4. V. Drăguț, „Legenda...”, pp. 21-38.
 5. Ernő Marosi, „Der heilige Ladislaus als ungarischer Nationalheiliger. Bemerkungen zu seiner Ikonographie im 14.-15. Jh.”, *Acta Historiae Artium Hungariae*, nr. 33, 1987-1988, pp. 211-256, apud D. Năstăsoiu, „Nouvelles...”, p. 4.
 6. Gyula László, *A Szent László-legendă középkori falképei*, Budapesta, 1993, apud D. Năstăsoiu, „Nouvelles...”, p. 4.
 7. Ivan Gerát, „Pictorial Cycles of St. Ladislav - Some Problems of Interpretation”, M. Homza (ed.), *Slovakia and Croatia: Historical Parallels and Connections (until 1780)*, Bratislava, 2013, pp. 293-307.
 8. Terézia Kerny, „Patronage of St. Ladislav Fresco Cycles during the Sigismund Period in connection with a contract of inheritance”, L. Varga (ed.), *Bonum et pulchrum. Essays in Art History in Honour of Ernő Marosi on His Seventieth Birthday*, Budapest, 2010, pp. 259-272.
 9. Maja Cepetić, „The Cult of St. Ladislav in Medieval Continental Croatia – Its Political and Cultural Context”, M. Homza (ed.), *Slovakia and Croatia: Historical Parallels and Connections (until 1780)*, Bratislava, 2013, pp. 308-315.
 10. Gábor Klaniczay, *Holy Rulers and Blessed Princesses: Dynastic Cults in Medieval Central Europe*, Cambridge, 2002. Paginile 173-194 se referă în mod direct la cultul regelui Ladislav și la contextul canonizării sale, strâns legat de mediul bizantin.
 11. Vlasta Dvořáková, „La légende de saint Ladislav découverte dans l'église de Velka Lomnica. Iconographie, style et circonstances de la diffusion de cette légende”, *Buletinul Monumentelor Istorice*, nr. 4, 1972, pp. 25-42.
 12. V. Drăguț, „Legenda...”, pp. 27-30.
 13. Zsombor Jékely, „Narrative Structure of the Painted Cycle of a Hungarian Holy Ruler: The Legend of Saint Ladislav”, *Hortus Artium Medievalium – Journal of the International Research Center for Late Antiquity and Middle Ages*, Vol. 21, 2015, pp. 62-74.
 14. *Ibidem*, p. 62. Deși menționează numărul reprezentărilor, Z. Jékely nu face o repertoriere a acestora.
 15. V. Drăguț, „Legenda...”, pp. 27-30.
 16. D. Năstăsoiu, „Nouvelles...”, p. 6.
 17. Z. Jékely, „Narrative...”, p. 68. Autorul face referire la studiu dedicat portretului donatorilor în pictura murală din Regatul Maghiar: M. Jánó, „Donátor-ábrázolások a székesévföldi templomokban”, K. Tüdős S. (ed.), *Kastélyok, udvarházak és lakóik a régi Székelyföldön – In memoriam Demény Lajos (1926-2010)*, Sfântu Gheorghe, 2013, pp. 280-287.
 18. G. László, *A Szent László-legendă...*, p. 78-80, apud D. Năstăsoiu, „Nouvelles...”, p. 8.
 19. D. Năstăsoiu, „Nouvelles...”, pp. 6-8.
 20. Béla Zsolt Szakács „Between Chronicle and Legend: Image Cycles of St Ladislav in Fourteenth-Century Hungarian Manuscripts”, Kooper, Erik (ed.), *The Medieval Chronicle IV*, Amsterdam – New York, 2006, p. 151
 21. I. Gerát, „Pictorial...”, p. 295.
 22. G. Klaniczay, *Holy Rulers...*, pp. 174-182
 23. Conform identificării lui V. Drăguț, *Chronicon Hungarorum* reprezintă un prim moment al consemnării evenimentului. V. Drăguț, „Legenda...”, p. 21.
 24. V. Drăguț, „Legenda...”, pp. 27-30.
 25. I. Gerát, „Pictorial...”, pp. 293-307. Articolul deschide această problemă de interpretare și oferă o posibilă schemă a percepțiilor asupra Legendei.
 26. *Ibidem*, p. 297.

Biserica evanghelică din Sebeș, jud. Alba

Sara-Alexandra Gharazeddine, student, UNARTE București, Istoria și Teoria Artei



Fig. 1: Sf. Evangelist (Ioan) frontal, sec. XIV, Arhiva Drăguț



Fig. 2: Sf. Ladislau frontal, sec. XIV, Arhiva Drăguț

Vasile Drăguț⁶, iar Gheorghe Arion⁷ descrie în detaliu ansamblul sculptural al bisericii.

Inițial biserica din Sebeș era o bazilică romanică, trinavată, cu cor pătrat și absidă semicirculară. Dar de-a lungul timpului aceasta a avut parte de o succesiune de modificări, atât la nivelul planului cât și la nivelul elevației. Într-o primă fază, în jurul secolului al XIII-lea, una dintre aceste schimbări a fost înlocuirea primei abside semicirculară de pe latura de est, cu una poligonală cu patru contraforturi adosate primei fundații. Sistemul de boltire al absidei dispune de șase nervuri, din care ultimele două dinspre vest transmit greutatea în zidurile de închidere a colateralelor și ale navei centrale. Cheia de boltă cu floare de măceș (*Rosa canina*) găsită la fundația unui stâlp din perioada gotică, indică faptul că aceste modificări pot fi puse în legătură cu șantierul cistercian de la Cârța, unde se regăsește același motiv ornamental⁸.

În a doua fază a construcției datează lărgirea fundației celor două turnuri de pe vest — care nu au mai fost construite — și formarea unui turn central de secțiune dreptunghiulară ce a fost ridicat în a doua jumătate a veacului al XIII-lea⁹. Tot în aceeași perioadă biserica a fost extinsă cu două travee spre vest.

Cea mai importantă însă este cea de a treia etapă de construcție a Sebeșului, etapă ce a reprezentat ridicarea corului, între anii 1360-1382, considerat printre primele

DESCRIERE

Biserica evanghelică din Sebeș este un monument arhitectural din Transilvania a cărei construcție a început în secolul al XIII-lea și s-a finalizat trei secole mai târziu. Despre aceasta au scris istorici precum Radu Heitel¹, Virgil Vătășianu², Victor Roth³, Livia Varga⁴, Adrian Rusu⁵ și

încercări de realizare a unei biserici de tip hală din Transilvania. De menționat este faptul că pe una dintre cheile de boltă ale corului apare stema regelui Ungariei, Ludovic de Anjou¹⁰.

În secolul al XIV-lea localitatea dispunea de însemnate resurse economice care permiteau înlocuirea vechii bazilici romanice cu o construcție impozantă, reprezentativă pentru comunitate. Resursele financiare s-au dovedit însă insuficiente, motiv pentru care s-a ridicat doar corul tip hală, cu deambulatoriu, care a fost racordat la corpul bazilical¹¹. Spre deosebire de restul bisericii, corul este mai înalt și are o dezvoltare longitudinală cu trei nave de aceeași înălțime¹². Acesta este împărțit în 15 travee boltite în cruce pe ogive și despărțite prin stâlpi și pilaștrii cu câte o colonetă angajată. Înspre apus nava centrală dispune de două travee pătrate de dimensiuni mai mari, iar înspre răsărit acestea se continuă cu trei travee dreptunghiulare înguste¹³.

Important la acest cor este decorul sculptural bogat, prin care sunt reprezentate mai multe teme iconografice. Corul este dominat de statui așezate pe contraforți sub baldachine ce erau decorate cu frontoane și fiale ajurate, prevăzute cu fleuroane și încoronate cu o cornișă cu patru lobi înscriși în pătrate arcuite. Din păcate, multe dintre aceste statui s-au pierdut.

În interior stâlpii sunt înalți de 11 m, iar din aceștia pornesc nervuri puternic profilate cu chei de boltă decorate în general cu elemente vegetale (frunză de stejar, frunză de viță de vie, frunză de acant) de factură realistă, cu personaje biblice sau mitologice, iar consolele pilaștrilor susțin statui cu diferite personaje așezate sub baldachine bogat decorate¹⁴. În navele laterale se găsesc pilaștrii alipiți pereților, care la exterior corespund câte unui contrafort înconjurat de un soclu continuu¹⁵. Acești contraforți din exterior sunt în retragere și au câte o nișă adâncă prevăzută cu o fereastră circulară sau polilobă prin care se zăresc capetele unor personaje ce probabil au avut legatură cu istoria monumentului (ex. un nobil maghiar) și dau impresia ca biserica ar fi populată¹⁶. În porțiunea centrală a contraforților și în partea lor superioară sunt așezate două rânduri de statui pe console sub baldachine. În cele patru colțuri ale poligonului se păstrează statuile apostolilor Petru și Pavel între doi episcopi (unul este posibil să fie Sf. Nicolae). De asemenea, pe restul zidurilor exterioare ale bisericii mai sunt reprezentați Maria cu Iisus în brațe deasupra cărora se afla un înger cu aripile deschise ce privește spre cer, Sf. Cristofor ce îl sprijină pe umăr pe Iisus copil, Ioan Botezătorul, Sf. Urban cu vița de vie și trei apostoli, Sf. Iacob cu pălăria de pelerin, arhanghelul Gavril cu Maria (grupul Bunei Vestiri), Sf.

Ecaterina cu atributul roții, scena închinării magilor ce dă impresia unei compoziții neunitare datorită personajelor ce privesc în direcții diferite, și cei trei regi ai Ungariei (Ștefan, Ladislau și Emeric)¹⁷. Statuile de regi și sfinți, sunt tratate fără o atenție deosebită asupra detaliilor¹⁸.

Acum aflată în interiorul bisericii, dar inițial în exterior, este scena rugăciunii de pe Muntele Măslinilor, unde se poate observa stângăcia la nivelul proporțiilor, personajele fiind alungite ori înghesuite¹⁹. În special pe latura de nord a corului, dar și pe un pilastru din interior se observă o serie de personaje bizare, demonice, precum faunul ce este reprezentat cu o frunte îngustă ușor încrețită, urechile legate direct de unghiul interior al orbitei ochilor și cu nasul turtit și lat, acesta fiind un caz unic în Transilvania²⁰. În interior, la nivelul decorului, pe lângă numeroasele statui și console — consolele întruchipează îngeri stând ghemuit sau capetele unor personaje —, se întâlnesc capitelluri cu croșetă și bolți joase în cruce pe ogive dispuse în secțiuni pătrate ce amintesc de decorul auster al cistercienilor.

Influența gotică poate fi observată și la nivelul ferestrelor. Deși unele au deschideri semicirculare specifice romanului, altele au profilul frânt și ancadramentul decorat în partea superioară²¹.

Imediat după terminarea corului a fost adosată și sacristia, urmând ca într-o ultimă fază, în prima jumătate a secolului al XV-lea, biserica să fie înconjurată cu un zid înalt prevăzut cu metereze pentru tragere²².

În urma cercetării făcute asupra scrierilor istorice despre biserica evanghelică din Sebeș, se poate observa complexitatea monumentului la nivelul arhitecturii ce îmbină mai multe stiluri datorită perioadei îndelungate de timp în care au avut loc modificări, și unde se regăsesc influențele altor șantiere precum cel de la Cârța. Cât despre sculptură, aceasta se face remarcată prin diversitate atât la nivelul temelor iconografice, cât și la nivel stilistic.



Fig. 3: Sf. Ladislaus profil, sec. XIV, Arhiva Drăguț



Fig. 4: Sfant cu papyrus, sec. XIV, Arhiva Drăguț

BIBLIOGRAFIE

- Arion, Gheorghe, *Sculptura gotică în Transilvania*, Ed. Dacia, Cluj, 1974, pp. 53-69, 96-97
- Drăguț, Vasile, „Contribuții privind arhitectura goticului timpuriu în Transilvania”, *SCIA*, nr. 1, București, 1968, pp. 41-49
- Drăguț, Vasile, *Arta gotică în România*, Ed. Meridiane, București, 1979, pp. 43-46
- Heitel, Radu, *Monumentele medievale din Sebeș-Alba*, Ed. Meridiane, București, 1964, pp. 13-17, 10-26
- Pascu, Ștefan, *Meșteșugurile din Transilvania pînă în secolul al XVI-lea*, Ed. Academiei Republicii Populare Române, București, 1954, pp. 85-87
- Roth, Victor, *Geschichte der deutschen Plastik in Siebenbürgen*, Ed. Heitz, Strassburg, 1906, pp. 13-16
- Roth, Victor, *Geschichte der deutschen Baukunst in Siebenbürgen*, Ed. Kessinger, Strassburg, 1905, pp. 21-22, 55-62, 420-422
- Rusu, Adrian, *Arhitectura religioasă medievală în Transilvania*, Ed. Muzeului Sătmărean, Satu Mare, 2002, p. 28

Virgil, Vătășianu, *Istoria artei feudale în țările române*, Ed. Academiei Republicii Populare Române, București, 1959, pp. 220-223, 320-322, 732-733

NOTES

1. Heitel, Radu, *Monumentele medievale din Sebeș-Alba*, Ed. Meridiane, București, 1964, pp. 13-17, 10-26.
2. Virgil, Vătășianu, *Istoria artei feudale în țările române*, Ed. Academiei Republicii Populare Române, București, 1959, pp. 220-223, 320-322, 732-733.
3. Roth, Victor, *Geschichte der deutschen Baukunst in Siebenbürgen*, Ed. Kessinger, Strassburg, 1905, pp. 21-22, 55-62, 420-422.
4. Varga, Livia, „Die mittelalterliche Baugeschichte der evangelischen Kirche in Mühlbach”, *Acta historiae artium*, nr. 25, Akadémiai kiadó, Budapest, 1979, pp. 187-236.
5. Rusu, Adrian, *Arhitectura religioasă medievală în Transilvania*, Ed. Muzeului Sătmărean, Satu Mare, 2002, p. 28.
6. Drăguț, Vasile, *Arta gotică în România*, Ed. Meridiane, București, 1979, pp. 43-46.
7. Arion, Gheorghe, *Sculptura gotică în Transilvania*, Ed. Dacia, Cluj, 1974, pp. 53-69, 96-97.
8. R. Heitel, *Monumentele*, p. 10.
9. *Ibid.*, p. 11.
10. *Ibid.*, p. 13.
11. Gh. Arion, *Sculptura*, p. 53.
12. R. Heitel, *Monumentele*, p. 16.
13. V. Vătășianu, *Istoria*, p. 221.
14. R. Heitel, *Monumentele*, p. 17.
15. V. Vătășianu, *Istoria*, p. 221.
16. *Ibid.*, p. 222.
17. *Ibid.*, p. 321.
18. R. Heitel, *Monumentele*, p. 17.
19. Gh. Arion, *Sculptura*, p. 59.
20. *Ibid.*, p. 61.
21. R. Heitel, *Monumentele*, p. 12.
22. *Ibid.*, p. 16.

Biserica fortificată din Cristian, jud. Sibiu

Andreea Mitrana, student, UNARTE București, Istoria și Teoria Artei



Fig. 1: Vedere de ansamblu, sec. XV, Arhiva Drăguț

DESCRIERE

Biserica fortificată din Cristian, sat aflat la 10 kilometri de Sibiu, a constituit un subiect de studiu pentru cercetători cel mai adesea din perspectiva includerii sale în categoria bisericilor fortificate, informațiile nefiind însă foarte numeroase, printre cele mai recente studii în care este menționată biserica din Cristian numărându-se și teza de doctorat din 2008 a lui David Morgan¹.

Biserica datează din secolul al XIII-lea, fiind construită ca o biserică romanică cu trei nave și turn pe vest, închinată Sfântului Servatius². În decursul secolelor XIV-XV, dată fiind invazia tătară din 1241 (despre care aflăm din relatările lui Rogerius), începe procesul de fortificare al așezărilor cu palisade de lemn, ziduri de piatră, supraînălțate cu structuri din lemn³. Majoritatea bisericilor din Sibiu au fost încorporate sistemelor de fortificații, fapt datorat existenței comunităților țărănești libere care alcătuiau orașul⁴.

În 1480 a fost semnat un contract cu meșterul Andreas Lapidica din Sibiu pentru refacerea și extinderea bisericii din Cristian, iar reconstrucția în stil gotic a bisericii se încheie în 1495⁵. Nava centrală măsoară 18,3 metri⁶ și numără patru travee, bolta stelată fiind susținută de patru perchi de stâlpi. Turnul are o înălțime de 11 metri, grosimea zidurilor fiind de 2.7 metri. În 1495, din motive de apărare, ferestrele au fost zidite, iar partea superioară a fost prevăzută cu creneluri⁷. La exterior construcția este prevăzută cu contraforți.

La 1500 începe fortificarea complexului, iar în 1550 se ridică pe traseul incintei, pe latura de sud-est, un turn octogonal⁸. În privința fortificațiilor, la Cristian există în fața zidurilor incintei un al doilea rând de cortine, mai joase, despărțite de cele dintâi printr-un coridor adânc, iar pe traseul incintei se găsesc turnuri prismatice, de secțiune dreptunghiulară care păstrează încă intacte marginile

superioare crenelate și sistemul de învelitoare cu o singură pantă înclinată spre interior⁹.

Interesant de urmărit ar fi parcursul așezării, deși puțină documentație se mai păstrează (din cauza numeroaselor incendii), printre care un document din 1223 unde satul figurează drept *Insula Cristiana* și un altul din 1323, care menționează numele unor nobili care au locuit în Cristian¹⁰. În 1449 statutul influent al așezării îi permite să fixeze hotarele față de satul vecin, Orlat. În 1493 întreaga așezare a fost distrusă de turci, biserica fiind singura care s-a mai păstrat. În secolul al XVI-lea există mai multe neînțelegeri cu satele vecine – Turnișor, Săliște, Ruscior – în privința hotarelor. În 1592 Ștefan Báthory se întâlnește cu reprezentanții Parlamentului în complexul bisericii, iar în 1599 Mihai Viteazul îl omoară în sacristia aceleiași biserici pe reprezentantul administrației locale, Matthias Heintzius¹¹.

Un alt subiect care ar putea fi abordat în legătură cu biserica din Cristian este prezența în secolul al XV-lea a meșterului Andreas Lapidica. Acesta a lucrat în cadrul mai multor șantiere transilvănene în decursul secolelor XV-XVI, fiind un apropiat al primarului Sibiului, Thomas Altemberger, care, susțin unele surse, intermediază lucrările meșterului¹². Hermann Fabini realizează traseul lucrărilor din Transilvania ale meșterului Andreas Lapidica. Astfel, prima lucrare este, se pare, amvonul bisericii din Sibiu, urmată de reconstrucția bisericii din Cristian, unde pe baza unor detalii (profil de nervuri, secțiunea transversală a pilaștrilor) sunt posibile analogii cu Moșna, biserică hală de sfârșit de secol XV, trinavată, cu bolți prevăzute cu nervuri în rețea¹³. La Moșna prezența meșterului e semnalată prin monograma *ALH - Andreas Lapidica aus Hermannstadt*, alăturată datei 1500¹⁴.

Sursele cu privire la modul în care funcționa un șantier medieval în Transilvania nu sunt numeroase – există o miniatură de secol XIV cu șantierul catedralei de la Oradea, mai multe însemne despre modurile de îmbinare ale pietrei sau despre instrucțiunile date cioplitorilor și semne de pietrari incizate în suprafața angajată a pietrei¹⁵. În cazul Transilvaniei, cea mai importantă poziție în cadrul unui șantier era adesea aceea de meșter constructor, zidar sau meșter pietrar, așa cum era și cazul lui Andreas Lapidica¹⁶. Sigiliul breslei pietrarilor și zidarilor lua locul semnăturii meșterului. La Sighișoara de exemplu, acesta are în centru patronul breslei, îmbrăcat în straie episcopale, în partea de jos fiind amplasate două scuturi heraldice în care sunt reprezentate două unelte (o albă pentru mortar și o mistrie)¹⁷. Inițial “semnătura” lui Andreas Lapidica era crucea Sf. Andrei, care există pe o consolă a logiei din Casa Altemberger, construcție ridicată

între sfârșitul anilor 1470 și începutul anilor 1480, aparținând primarului Sibiului, Thomas Altemberger¹⁸. În opinia unor cercetători, Andreas Lapidica ar fi recurs și la o altă modalitate de a se semna, și anume includerea autoportretului în lucrarea realizată, așa cum procedase Peter Parler deja în secolul al XIV-lea la Sf. Vit, în Praga. După Fabini, Andreas și-ar fi inclus autoportretul printre consolele decorate cu figuri umane din loggia casei Altemberger din Sibiu. Astfel, Fabini îl identifică pe Andreas Lapidica în personajul care are cele mai mari dimensiuni și care are în parte inferioară crucea Sf. Andrei¹⁹.

Pentru Fabini perioada în care se ridică Casa Altemberger se suprapune celei în care se pare că a fost încheiat contractul pentru reconstrucția bisericii din Cristian (1472-1486)²⁰, însă acest contract figurează la D. Morgan ca fiind încheiat la 1480²¹. În 1494, înainte de încheierea lucrărilor de la Cristian, Andreas Lapidica începe lucrările de reconstrucție de la Cârța, pornite din inițiativa lui Matia Corvin, unde lucrează până în 1504 alături de zidarii Henrik și Martin, dulgherul Simion și meșterul de acoperișuri, Balsiu. În 1506 lucrările sunt continuate de meșterul pietrar Sebastian²², Andreas aflându-se la sfârșitul carierei sale²³.



Fig. 2: Turnul octogonal, sec. XV, Arhiva Drăguț



Fig. 3: Contrafort-fatada de nord, sec. XV, Arhiva Drăguț

BIBLIOGRAFIE

Băldescu, Irina 2012, *Transilvania medievală: topografie și norme juridice ale cetăților; Sibiu, Bistrița, Brașov, Cluj*, Ed. Simetria, București, p.20

Codrea, Ionuț, “Pietrari și zidari în arhitectura religioasă din Transilvania (surse privitoare la meșterii constructori, secolele XIII – XVI)”, în *Sargetia*, Vol. XXXIII, 2005, p. 273, p. 274 p.275, p.276

Codrea, Ionuț, "Meșterii constructori din Transilvania – secolele XIII – XVI", în *Sargetia*, Vol. XXXIII, 2005, p.283

Fabini, Hermann, "Andreas Lapidica - ein siebenbürgischer Steinmetz und Baumeister der Spätgotik", în Stephani, Brigitte *Sie prägten unsere Kunst. Studien und Aufsätze*, Cluj-Napoca, 1985, pp. 65-75

Ionescu, Grigore, *Arhitectura pe teritoriul României de-a lungul veacurilor*, Editura Academiei, București, 1982, p.135, p.201

Morgan, David, *Examining Transylvanian Saxon Fortified Churches from the 13th to the 16th Centuries; the History and Archaeology of the Saxon Rural Church in Romania: Roles and Identities*, Vol. I, teză de doctorat, University of Leicester, 2008, pp. 165-170

NOTES

1. David Morgan, *Examining Transylvanian Saxon Fortified Churches from the 13th to the 16th Centuries; the History and Archaeology of the Saxon Rural Church in Romania: Roles and Identities*, Vol. I, teză de doctorat, University of Leicester, 2008.
2. D. Morgan, *Examining*, p.169.
3. Irina Băldescu, *Transilvania medievală: topografie și norme juridice ale cetăților*; Sibiu, Bistrița, Brașov, Cluj, Ed. Simetria, București, 2012, p. 20.
4. G. Ionescu, *Arhitectura pe teritoriul României*, p.135.
5. D. Morgan, *Examining*, p.169.
6. D. Morgan, *Examining*, p.169.
7. D. Morgan, *Examining*, p. 170.
8. D. Morgan, *Examining*, pp. 170-171.
9. G. Ionescu, *Arhitectura pe teritoriul României*, p. 201.
10. D. Morgan, *Examining*, p. 167.
11. D. Morgan, *Examining*, pp. 165-168.
12. H. Fabini, "Andreas Lapidica", p. 68.
13. H. Fabini, "Andreas Lapidica", p. 70.
14. H. Fabini, "Andreas Lapidica", p. 73.
15. I. Codrea, "Pietrari și zidari", 2005, p. 276.
16. I. Codrea, "Meșterii constructori din Transilvania – secolele XIII – XVI", *Sargetia*, Vol. XXXIII, 2005, p. 283.
17. I. Codrea, "Pietrari și zidari", p. 275.
18. H. Fabini, "Andreas Lapidica", p. 68.
19. I. Codrea, "Pietrari și zidari", p. 275.
20. H. Fabini, "Andreas Lapidica", p. 68.
21. D. Morgan, *Examining*, p.169.
22. I. Codrea, "Pietrari și zidari", p. 273.
23. H. Fabini, "Andreas Lapidica", p. 71.

Biserica "Sf. Nicolae" din Densuș, jud. Hunedoara

Raluca Ion, student, UNARTE București, Istoria și Teoria Artei

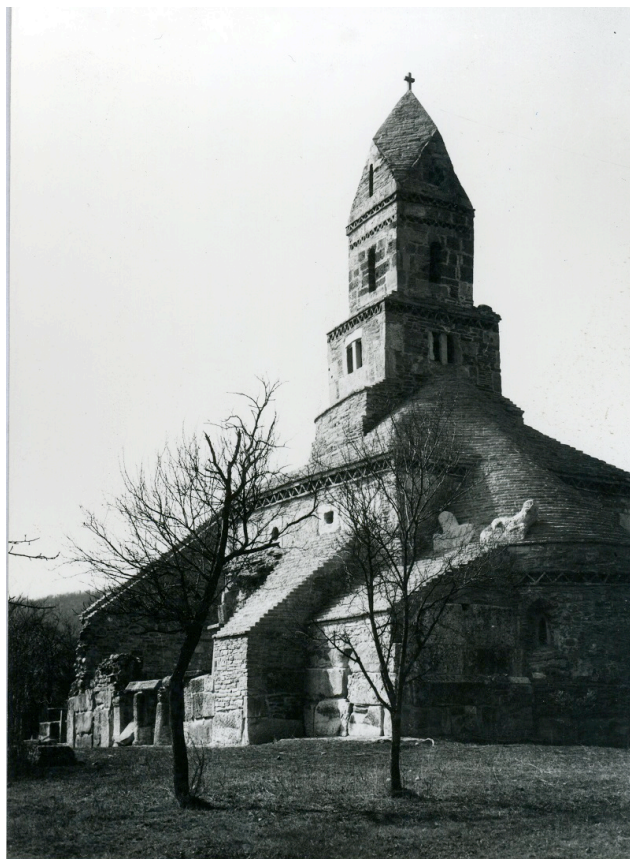


Fig. 1: Ansamblu S-V, sec. XIII-XV, Arhiva Drăguț

DESCRIERE

Arhitectura ecleziastică din Hațeg cuprinde o listă foarte mare de monumente însă cele mai vechi biserici de piatră ale Hațegului sunt Densuș, Peșteana și Sântămăria-Orlea. Acestea „sunt soluții constructive diferite care pledează pentru o ruptură netă față de o posibilă și preexistentă arhitectură din lemn.”¹

Biserica „Sfântul Nicolae” Densuș din este un lăcaș de cult situat în vestul Hațegului în județul Hunedoara. Este construită pe ruinele unui vechi templu păgân de pe o terasă situată pe malul stâng al râului Densuș, în apropiere de drumul roman care lega Drobeta de Porolissum. Din 1991 este pe lista de monumente propuse pentru a intra în patrimoniul UNESCO.

“Opiniile privind vechimea monumentului de la Densuș variază între limite foarte largi. Cercetările arheologice întreprinse în urmă cu peste două decenii, prilejuite de ultima restaurare a bisericii, nu au fost încă valorificate prin publicare, astfel încât suntem în continuare

dependenți de informațiile care pot fi culese din documente și de observațiile care stau la îndemână prin cercetarea zidurilor”²

Monumentul hațegan are o vastă bibliografie și un număr impresionant de interpretări. Mai mult, monumentul istoric de la Densuș posedă unele dintre cele mai bune relevee de arhitectură pe care le cunoaștem pentru monumentele hațegane.³

Primele știri despre biserică de la Densuș, însoțite de schițe desenate în anul 1767, ne parvin dintr-o publicație a lui Hohenhausen care este de părere că la origine biserică a fost un monument păgân, un posibil templu roman al zeului Marte. Teza fost confirmată în mod indirect și de către istoricul de artă Virgil Vătășianu care consideră că datarea cea mai verosimilă a bisericii pare a fi ultimul sfert al secolului al XIII-lea.⁴ În 1856 Aron Densușianu scrie despre biserică în cauză, considerând-o a fi un mausoleu al generalului roman Longinus. De asemenea, primul român care a scris despre biserică din Densuș, vicarul greco-catolic Ștefan Moldovan, adopta aceeași opinie.⁵ În 1847 a fost lansată o altă supoziție și anume că biserică ar fi fost ridicată de goți.

Pe lângă scrierile mai vechi, bisericii i se dedică un număr însemnat de pagini în cărțile istoricilor români precum Vasile Drăguț⁶, Virgil Vătășianu⁷, Radu Popa⁸, Adrian Andrei Rusu.⁹ A. A. Rusu critică astfel istoriografia: “Chiar și după ce s-a dovedit că nu poate fi vorba despre un monument roman refolosit, istoriografia românească s-a obstinat să se complacă cu această origine, până astăzi.”¹⁰

Biserica din Densuș nu are un stil arhitectonic ușor de definit deoarece prezintă caracteristici specifice mai multor epoci. Ea este o biserică romanică tipică, a fost catalogată astfel fiindcă e contemporană fazei romanice târzii din Transilvania. Biserica este rezultatul unor conglomerări stilistice și al unor reflexe de arhitectură antică pe un plan bizantin, adaptat sistemului unei elevații arhitectonice a romanului târziu transilvănean și formelor decorative ale clădirilor băștinașe de lemn.¹¹

Biserica din Densuș este construită folosindu-se blocuri de piatră care s-au putut găsi prin apropierea dealului pe care este așezată. Mulți istorici de artă sugerează că pietrele sunt aduse din fosta capitală romană a Daciei, Ulpia Traiana Sarmizegetusa care se află în apropiere. Însă Adrian Andrei Rusu este de părere că: “Bisericile de piatră au folosit aproape fără excepție, material de construcție roman, recoltat din ruinele aflate în toate colțurile districtului. [...]”; Ar fi, în opinia noastră, de neocolit opinia potrivit căreia aglomerarea ruinelor romane din Hațeg au fost stimulative pentru constructorii medievali; niciodată

nu s-au folosit însă ca temelii pentru construcții noi, aproape întotdeauna numai cu rosturi de "cariere".[...] este aberant să se considere că mulțimea epigrafelor și a pietrelor sculpturale române descoperite în preajma unor biserici medieval a fost originară numai de la Sarmizegetusa."¹²

Acest conglomerat arhitectonic se compune din piatră de talie, piatră brută de carieră în formă de plăci, "din blocuri mari ecarisate, parte din marmură, parte din calcar și gresie, din fusuri și baze de coloane, din lespezi de la porți, țevi de canalizare și altare votive cu inscripții, la care se adaugă apoi completări din piatră brută, extrasă probabil în apropiere, și cărămizi pentru friză ornamentală."¹³ Materialele de construcție nu au fost uniform utilizate, ci anume părți ale clădirii cuprind mai multa piatră de talie (naosul și diaconiconul) iar altele aproape în exclusivitate din piatră brută (absida, tinda și coridorul).

În ceea ce privește planului bisericii din Densuș acest monument se înfățișează ca având un plan pătrat, cu o turlă în centru, și o absidă semicirculară. Unii autori consideră că acest plan este o adaptare a unei biserici bizantine de tip central macedonean, cu plan în cruce greacă¹⁴.

Problema care a dat mari bătăi de cap istoricilor a fost și este mâna de lucru a primului meșter ce a dat viață bisericii. Această problemă a găsit două posibile soluții care se contrazic. Virgil Vătășianu susține că: "Elevația prezintă însă amănunte care denotă că meșterul din Densuș nu a văzut niciodată o biserică de acest tip"¹⁵ (biserică bizantină de tip central macedonean). El afirmă că sistemul de boltire, compus dintr-o boltă de sprijin în formă aproximativă de sfert de cilindru și dispusă în jurul traveei centrale este o soluție de stabilitate cu totul diferită de sistemul bolților tipice pentru planul în cruce greacă.¹⁶

În opoziție se află părerea lui Vasile Drăguț care consideră că meșterul Ștefan de la Densuș a călătorit pe o arie geografică care acoperea țările românești extracarpatice. Prin urmare, meșterul era familiarizat cu arhitectura în cruce greacă înscrisă. Un argument satisfăcător în acest sens se găsește la Adrian Andrei Rusu care afirmă: "La sfârșitul secolului al XIII-lea, meșterul constructor de la Densuș demonstra faptul că era în relație cu ceea ce se construise în afara Hațegului. Modelul catolic de la Sântămăria-Orlea, cu forma specifică a acoperișului, nu a fost singurul pentru el. Alinierea coloanelor romane refozosite, indică cu precizie faptul că rolul contraforților era deja cunoscut, chiar dacă ele nu au avut vreun rost funcțional la Densuș. Or, nicăieri, în Hațegul contemporan, meșterul nu avea unde să observe contraforți."¹⁷

Nucleul monumentului este reprezentat de naosul de plan aproape pătrat (6,40 x 6,25 m), însă cu colțurile interioare rotunjite. Naosul are o suprafață de 30m², ceea ce evidențiază caracterul de capela de curte pe care l-a avut monumental inițial.¹⁸ De remarcat ar fi că axa longitudinală a acestei biserici nu e pe direcția vest-est, ci mai degrabă pe direcția sud-nord, deși nu corespunde exact nici acesteia. Și în legătură cu acest lucru părerile sunt împărțite. Virgil Vătășianu susține ideea conform căreia terenul s-a opus unei orientări exacte deoarece colina pe care este amplasată biserica are un platou foarte redus.¹⁹ Pe altă parte Radu Popa și Adrian Andrei Rusu sunt de părere că această deviere a axei este rezultatul reluării unui monument vechi și că o fundație romană nu ar fi putut fi construită, într-o manieră atât de neglijentă.²⁰

Naosul are pe latura sud-estică și sud-vestică câte două ferestre rotunde și mici, iar în perețele nordic trei ferestre cioplite în formă de fante înguste și cu închideri cu vagi reminiscențe gotice. Acestea au fost dublate, în partea superioară a pereților, de alte luminatoare care nu sunt altceva decât piese romane de canalizare, reutilizate.²¹

În centrul naosului, se află patru stâlpi masivi de formă rectangulară, care sunt legați între ei prin arcuri supraînălțate, nefiind însă legați și de pereții exteriori, cum ar fi corespunzător logicii arhitectonice. Stâlpii sunt compuși din câte două pietre funerare de mari dimensiuni prevăzute cu inscripții, unul dintre aceștia prezentând inscripția "Longinus Maximus", care a fost interpretată drept dovadă că biserica a fost cândva mausoleul generalului roman Longinus.²²

În jurul acestora se formează un fel de coridor boltit cu sfert de cerc, o boltă pornind din pereții exteriori spre centru. Pe acești stâlpi se sprijină o turlă înaltă, având baza pătrată și un tambur care străpunge la mijloc sistemul de boltire al naosului. Turla are în interior patru secțiuni distincte. Trei niveluri sunt vizibile dinspre exterior, cu retrageri bine marcate și goluri de ferestre în dispunere tipică pentru turnurile romanice. Ultimul nivel al turlei are ferestre grupate perechi, față în față, pe frontoanele triunghiulare care constituie baza acoperișului.²³ Naosului i s-a adăugat o absidă semicirculară (lată de 5,5 m și lungă de 4 m), unde se află masa altarului alcătuită din bucăți de piatră romană. Materialul de construcție al altarului se diferențiază de cel al navei, probabil din necesitatea folosirii unei pietre mai mărunte care să permită realizarea mai ușoară a curburilor.²⁴ "Poziționarea sa în economia spațiului interior, respectiv dezaxat, către sud, este pentru noi dovada cea mai relevantă pentru faptul că el a fost inițial racordat la un iconostas cu doar două uși. Prin cea

de sud, masa altarului urma să fie văzută de către enoriașii aflați în navă.”²⁵

“Lipsa de simetrie între cei patru stâlpi pe care se sprijină turla și deschiderea dinspre altar, ca și adăugarea cert ulterioară a celor opt coloane cu rol de contraforturi, pe laturile exterioare ale navei și care par a fi servit consolidării monumentului cu prilejul unor transformări în care include actualele părți superioare ale bisericii, pledează pentru o datare mai târzie a turlei și a cornișei navei. Rezolvarea acestui semn de întrebare are o deosebită importanță deoarece decorul din cărămizi dispuse în zig-zag, așa numită «friză lombardă», care încălzește cromatic paramentele fiind dispus la limita superioară a pereților navei și la articulațiile volumelor turlei centrale, are în Țara Hațegului o datare destul de strânsă. El apare la biserica parohială de la Sântămăria-Orlea, monument romanice târziu, datat pe bună dreptate în deceniul 1270-1280. Cu alte cuvinte, dacă respectivul decor este la Densuș de la începuturile monumentului, atunci el ar pleda pentru datarea acestuia către sfârșitul secolului al XIII-lea.”²⁶

Pe latura de sud a absidei se păstrează o încăpere (circa 3,80 x 3,80 x 1,30 m) zidită în blocuri mari de piatră ecarisată și acoperită cu o boltă cilindrică de piatră pe console.²⁷ Această încăpere seamănă ca localizare și posibilitate de utilizare, cu o sacristie dintr-o biserică de rit latin fie cu un diaconicon sau veșmântar dintr-o biserică ortodoxă. În urma cercetărilor arheologice s-a descoperit faptul că straturile interioare ale acestei încăperi, deși puternic răvășite în cursul secolului al XVIII-lea, nu au nici un fel de urme de oseminte umane, ceea ce demonstrează că nu au fost folosite pentru înhumări și nici nu a fost așezată peste morminte preexistente.²⁸ De asemenea, fundația încăperii este puțin mai adâncă și se adosează fundației altarului, ceea ce conduce la concluzia că diaconiconul a fost ridicat mai târziu decât biserica. Acesta avea doar o fereastră mică pe latură de vest, care a fost astupată atunci când s-a construit al doilea adaos al sanctuarului, un pronaos care avea un coridor paralel cu latura de sud a bisericii. “Tinda sau pronaosul avusese două intrări: una pe latura de vest, acum astupată, alta pe latura de sud, unde zidul lipsește cu desăvârșire, însă săpăturile au scos la iveală un rest din ambrazură și urmele treptelor.”²⁹ Radu Popa este de părere că diaconiconul și pronaosul marchează evoluția unor etape târzii de transformare a bisericii din Densuș dintr-o biserică de curte într-o biserică parohială.³⁰ Cele două adaosuri au adus după sine și multe întrebări care nu își găsesc răspuns.

“Astăzi cele două componente ale bisericii nu comunică; iar cercetarea de parament nu a specificat vreodată dacă a existat acolo, cândva o ușă. De altfel[...] dacă altarul a funcționat inițial fără aceste adaosuri, atunci nu era normal ca ferestrele lui să fi fost așezate pe latură de nord, ori numai pe acea latură.[...] ori ferestrele de pe latura de sud au fost astupate, ori întregul perete a fost modificat în așa fel încât urmele ferestrelor nu au mai fost observate. Dacă mai asociem această observație la aceea potrivit căreia fereastra din jumătatea de sud a altarului, nu a fost simetrică cu cea din nord, fiind plasată dincolo de limita de est a diaconiconului, iar friza zigzagată de sub cornișa șarpantei altarului se oprește tot în dreptul diaconiconului, începem deja să ne convingem că ori întreaga cronologie care ne-a fost propusă pentru succesiunea bisericii și anexele ei sunt incorecte, ori admitem un șantier de refaceri, care a funcționat concomitent cu acela al construcției diaconiconului.”³¹

Între elementele decorative ale zidurilor, mai sunt de menționat cele două capiteluri corintice, inversate, de la baza celui de-al doilea nivel al turlei, pe colțurile de nord-est și sud-est și cei doi lei de pe acoperișul absidei.

Friza în formă de trapez din peretele sud-vestic al bisericii păstrează încă câteva urme de pictură. Sub ea se află ușa de intrare constituită din blocuri mari de piatră, iar drept lintou e folosit un bloc de marmură albă care fusese o piatră de mormânt. Se speculează faptul că acest lintel a apărut în urma unor reparații din anii 1890, conduse de arhitectul Moller Istvan.³² De asemenea, din materialul documentar lăsat de Hohenhausen putem vedea că lintelul nu are nici o lespede cu cruce și că deasupra se remarcă niște orificii care nu mai există în prezent.³³ Se observă doar pictura frizei care înfățișează icoana de hram. Tot în această perioadă ar fi apărut și coiful piramidal al turnului.

În exteriorul bisericii, putem observa că pe latura de nord se găsesc trei coloane, situate la distanțe aproximativ egale (3, respectiv 2,5 m). O a patra coloană se păstrează lângă colțul de sud-vest. Pe aceeași latură se distinge un fals capitel care sugerează prezența unei a cincea coloane, astăzi dispărută.³⁴ Câteva cercetări arheologice au descoperit că sub plinta unei baze de coloană exterioară se află un mormânt, ceea ce a dovedit faptul că așezarea coloanelor s-a petrecut mai târziu.³⁵

Starea bisericii mărturisește fără înconjur că a suferit multe restaurări și refaceri. Cercetările efectuate de specialiștii Direcției monumentelor istorice, cu prilejul lucrărilor de restaurare (1961-1962), au făcut posibilă stabilirea a trei etape de construire (însă fără documente doveditoare). Aceștia au ajuns la concluzia că aspectul primitiv al bisericii din Densuș constituie o primă etapă care se apropie foarte

mult de aspectul bisericilor paleocreștine. Etapa a doua, către sfârșitul secolului al XIII-lea, cuprinde lucrări de reconstruire a bisericii: bolțile, turla, diaconiconul, chiliile de pe latura sud, cu materiale provenite din vestigiile unei așezări romane din apropiere. Distrugerile suferite de pe urma invaziei tătare, încă proaspete în memoria populației, au constitui un argument hotărâtor pentru înlocuirea șarpantelor de lemn și a învelitorilor ușor inflamabile, cu piatră. Învelitorile navei, altarului, diaconiconului, chiliilor, precum și învelitoarea turlei, așa cum s-a descoperit în urma înlăturării unor învelitori mai recente, au fost alcătuite din lespezi de piatră suprapuse. În etapa a treia s-a construit tinda. O inscripție în frescă, descoperită pe altarul votiv situat la partea de jos a pilei din stânga intrării în biserică, poartă ca dată anul 1445 și se referă la hramul bisericii. Cum hramul se așază în exterior, se presupune că la 1445 tinda nu era încă construită.³⁶

Biserica "Sfântul Nicolae" din Densuș este una dintre cele mai controversate și în același timp impresionate monumente care se află pe teritoriul României. Din considerațiile prezentate sub formă de ipoteze, cea mai interesantă ar fi aceea că biserica veche din Densuș, anterioară arhitecturii romanice, ar data din secolul IV—VI, fiind astfel cea mai veche biserică cunoscută pe teritoriul Daciei din nordul Dunării.

Este posibil ca întrebările legate de acest monument istoric să nu își găsească niciodată un răspuns valid care să mulțumească în totalitate însă, prin originalitatea și misterul ei, biserica de la Densuș va rămâne deschisă interpretărilor și restaurărilor ce vor aduce un plus de istorie.

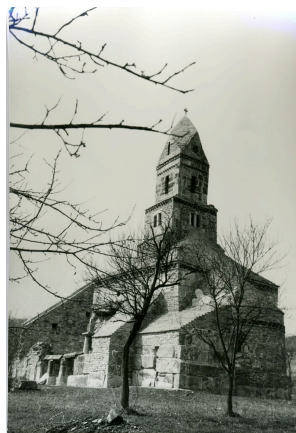


Fig. 2: Ansamblu S-V, sec. XIII-XV, Arhiva Drăguț



Fig. 3: Pictura din portal, sec. XIII-XV, Arhiva Drăguț



Fig. 4: Altar- detaliu teorie de sfinti, sec. XIII-XV, Arhiva Drăguț



Fig. 5: Altar-teorie de sfinti, sec. XIII-XV, Arhiva Drăguț



Fig. 6: *Chenar decorativ*, sec. XIII-XV, Arhiva Drăguț

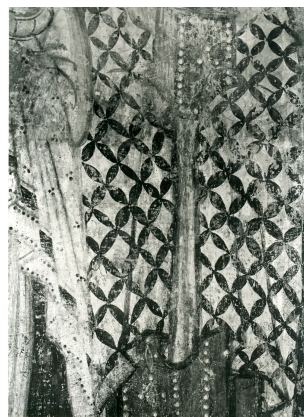


Fig. 7: *Detaliu pictura altar*, sec. XIII-XV, Arhiva Drăguț



Fig. 10: *Pictura de pe peretele de N-E-Sfant taumaturg*, sec. XIII-XV, Arhiva Drăguț



Fig. 11: *Pictura din altar*, sec. XIII-XV, Arhiva Drăguț



Fig. 8: *Detaliu pictura altar*, sec. XIII-XV, Arhiva Drăguț



Fig. 9: *Piatra de mormant-stalp N-V*, sec. XIII-XV, Arhiva Drăguț



Fig. 12: *Pictura din altar*, sec. XIII-XV, Arhiva Drăguț



Fig. 13: *Pictura din altar S*, sec. XIII-XV, Arhiva Drăguț

BIBLIOGRAFIE

Drăguț, Vasile, *Dicționar enciclopedic de artă medievală românească*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1976

Mălinaș, Ioan Marin, *La umbra Sarmizegetusei Romane, Basilica din Densuș, Reflexii istorice și liturgice inspirate de o carte tipărită la Viena în 1775*, Viena, Ed. Mihai Eminescu, Oradea, 1997, p. 152

Popa, Radu, "Viața bisericească a romanilor din spațiul intracarpatic în secolele XII-XIII. Biserica din Densuș", *Studii și articole I*, Ed. Mega, Cluj-Napoca, 2014, p.190

Rusu, Adrian Andrei, *Ctitori și biserici din Țara Hațegului până la 1700*, Ed. Muzeului Sătmărean, Satu Mare, 1997, p.147

Rusu, Adrian Andrei, "Biserica Sf. Nicolae și curtea nobiliară a Arceștilor de la Densuș (jud. Hunedoara)", *Arheologia Medievală*, Vol. VII, Ed. Institutul de Arheologie din Iași/Asociației Arheologilor Medieviști din România, 2008, p.124

Vătășianu, Virgil, *Vechile biserici de piatră românești din județul Hunedoara*, Tip. "Cartea Românească" S.A., Cluj, 1930

Vătășianu, Virgil, *Istoria artei feudale în Țările Romane: Artă în perioada de dezvoltare a feudalismului*, Vol. 1, Ed. Academiei R.P.R, București, 1959, p.89

NOTES

1. Adrian Andrei Rusu, *Ctitori și biserici din Țara Hațegului până la 1700*, Ed. Muzeului Sătmărean, Satu Mare, 1997, p. 147.
2. Radu Popa, "Viața bisericească a romanilor din spațiul intracarpatic în secolele XII-XIII. Biserica din Densuș", *Studii și articole I*, Ed. Mega, Cluj-Napoca, 2014, p. 190.
3. A. A. Rusu, *Ctitori și biserici*, p. 194.
4. Virgil Vătășianu, *Istoria artei feudale în Țările Romane: Artă în perioada de dezvoltare a feudalismului*, Vol. 1, Ed. Academiei R.P. R, București, 1959, p. 89.
5. Adrian Andrei Rusu, "Biserica Sf. Nicolae și curtea nobiliară a Arceștilor de la Deansuș (jud. Hunedoara)", *Arheologia Medievală*, Vol.VII, Ed. Institutul de Arheologie din Iași/ Asociației Arheologilor Medieviști din România, 2008, p. 124.
6. Vasile Drăguț, *Dicționar enciclopedic de artă medievală românească*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1976.
7. Virgil Vătășianu, *Vechile biserici de piatră românești din județul Hunedoara*, Tip. "Cartea Românească" S.A., Cluj, 1930; Virgil Vătășianu, *Istoria artei feudale în Țările Romane, Vol.1, Artă în perioada de dezvoltare a feudalismului*, Ed. Academiei R.P. R, București, 1959.
8. Radu Popa, "Viața bisericească a romanilor din spațiul intracarpatic în secolele XII-XIII. Biserica din Densuș", *Studii și articole I*, Ed. Mega, Cluj-Napoca, 2014.
9. Adrian Andrei Rusu, *Ctitori și biserici din Țara Hațegului până la 1700*, Ed. Muzeului Sătmărean, Satu Mare, 1997; Adrian Andrei Rusu, "Biserica Sf. Nicolae și curtea nobiliară a Arceștilor de la Deansuș (jud. Hunedoara)", *Arheologia Medievală*, Vol. VII, Ed. Institutul de Arheologie din Iași/ Asociației Arheologilor Medieviști din România, 2008.
10. A. A. Rusu, *Ctitori și biserici*, p. 192.
11. V. Vătășianu, *Istoria artei feudale*, p. 89.
12. A. A. Rusu, *Ctitori și biserici*, p. 148.
13. V. Vătășianu, *Istoria artei feudale*, p. 89.
14. V. Vătășianu, *Istoria artei feudale*, p. 89.
15. V. Vătășianu, *Istoria artei feudale*, p. 89.
16. V. Vătășianu, *Istoria artei feudale*, p. 89.
17. A. A. Rusu, *Ctitori și biserici*, p. 154.
18. R. Popa, "Viața bisericească", p. 190.
19. V. Vătășianu, *Istoria artei feudale*, p. 90.
20. A. A. Rusu, *Ctitori și biserici*, p. 19.
21. A. A. Rusu, *Ctitori și biserici*, p. 197.
22. Ioan Marin Mălinaș, *La umbra Sarmizegetusei Romane, Basilica din Densuș, Reflexii istorice și liturgice inspirate de o carte tipărită la Viena în 1775, Viena*, Ed. Mihai Eminescu, Oradea, 1997, p. 152.
23. A. A. Rusu, *Ctitori și biserici*, p. 197.
24. A. A. Rusu, *Ctitori și biserici*, p. 194.
25. R. Popa, "Viața bisericească", p. 138.
26. R. Popa, "Viața bisericească", p. 191.
27. V. Vătășianu, *Istoria artei feudale*, p. 94.
28. A.A. Rusu, "Biserica Sf. Nicolae", p. 140.
29. V. Vătășianu, *Istoria artei feudale*, p. 94.
30. R. Popa, "Viața bisericească", p. 191.
31. A. A. Rusu, *Ctitori și biserici*, p. 198.
32. A. A. Rusu, *Ctitori și biserici*, p. 194.
33. A.A. Rusu, "Biserica Sf. Nicolae", p. 125.
34. A. A. Rusu, *Ctitori și biserici*, p. 194.
35. A.A. Rusu, "Biserica Sf. Nicolae", p. 180.
36. I.M. Mălinaș, *La umbra Sarmizegetusei*, p. 70.

Retablul din Dupuș, jud. Sibiu

Ana Ștefan, student, UNARTE București, Istoria și Teoria Artei



Fig. 1: Retablul din Dupuș, sfârșit sec. XV, Arhiva Drăguț

DESCRIERE

Înainte de anii '80 ai secolului XX existau puține cercetări dedicate retablurilor, precum „Das Altarbild” (1898)¹ de Jacob Burckhardt sau *Die Anfänge des italienischen Altarbildes* (1962) de Hellmut Hager. Numărul acestora crește în anii '90, majoritatea având însă un caracter mai degrabă regional: studii centrate pe retabluri din Germania, Țările de Jos, Italia etc.². Interesul pentru

polipticele medievale transilvănene se dezvoltă începând cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea, în contextul preocupării pentru trecut din epoca romantică³. Primele mențiuni apar în general în monografiile diferitelor monumente. Către sfârșitul secolului al XIX-lea sunt publicate și primele tratări monografice mai detaliate (de exemplu, *Siebenbürgische Altäre* a lui Victor Roth). Contribuții importante aduc Gisela și Otmar Richter⁴, Andrei Kertesz, Virgil Vătășianu sau Radocsay Dénes⁵. Cu toate acestea, studiul retablurilor transilvănene este departe de a fi complet.

Primele altare poliptice apar în bisericile europene în secolele XI-XIII, atingând o maximă răspândire spre finalul evului mediu. Ciprian Firea distinge patru tipuri generale de retabluri: retablul italian, cel spaniol, cel neerlandez și cel german sau „retablul cu aripi”, în care se încadrează și majoritatea celor transilvănene⁶. În Transilvania, primele retabluri datează din prima jumătate a secolului al XV-lea, iar producția lor se oprește după 1550 ca urmare a Reformei, fiind reluată un secol mai târziu⁷.

După definiția lui Ciprian Firea, „un retablu este un ansamblu de reprezentări religioase, pictate și/ sau sculptate, cuprinse într-un cadru, ce era destinat să stea la partea posterioară a meselor de altar din bisericile de rit roman. [...] Polipticul, de exemplu, este retablul caracterizat prin juxtapunere de panouri (<poly + ptychon)>⁸. Având în vedere preponderența celor din urmă în cazul Transilvaniei, termenii poliptic și retablu pot fi tratați ca sinonime⁹.

Condiția necesară a existenței retablului o reprezintă prezența unui altar¹⁰, iar slujba care i se adresează cel mai frecvent este misa sau liturghia euharistică¹¹. Henk van Os consideră apariția retablurilor ca o consecință a evoluției liturghiei medievale și a schimbărilor generate de Conciliul de la Lateran (1215), care presupuneau poziționarea preotului cu spatele la public și necesitatea unui fundal pe care să aibă loc ridicarea ostiei (elevation)¹². Teoria sa a fost amendată ulterior de istorici de artă ca Paul Binski¹³ și Julian Gardner¹⁴, arătându-se că există exemple de astfel de practici anterior anului 1215, însă abordarea lui van Os rămâne relevantă pentru că propune tratarea retablului nu doar ca obiect de artă, ci și ca obiect liturgic, având o funcție bine determinată. În același context creat de deciziile Conciliului de la Lateran se dezvoltă devoțiunea pentru Euharistie și cultul *Corporis Christi*, care vor duce la o iconografie euharistică a retablurilor. În studiul său despre retablurile din Țările de Jos, Barbara Lane consideră că atât imaginile de tipul Plângerea lui Isus sau Punerea în mormânt, cât și cele legate de instituirea sacramentului (Cina cea de Taină) sau de copilăria lui Iisus pot fi interpretate în cheie euharistică¹⁵. Liturghia euharistică era săvârșită în altar și se constituia ca un ritual performativ¹⁶. În acest sens, retablurile creau decorul adecvat ritualului și perpetuau prezența acestuia, fiind totodată un indice al timpului și locului liturghiei¹⁷. De asemenea, retablurile germane cu voaluri mobili, din a căror arie de influență fac parte și majoritatea polipticelor transilvănene, se închideau și deschideau relevând fie partea festivă (*Festtagsseite*), fie pe cea a zilelor lucrătoare (*Werktagsseite*), amplificând astfel misterul Euharistiei.

În cele ce urmează îmi voi structura textul pe două paliere: pe de-o parte, privind retablul ca obiect de artă și, pe de alta, ca obiect liturgic, în încercarea de a reconstitui funcția lui ca parte componentă a cultului. În final, voi aduce în discuție și o serie de particularități tehnice, care întregesc imaginea obiectului analizat. Retablul din Dupuș reprezintă o piesă interesantă pentru cercetători, date fiind proveniența și programul său iconografic special, constituit în jurul cultului Trupului lui Iisus. Din 1999 polipticul se află la biserica luterană din Mediaș, în nava nordică¹⁸. Însă corpusul și predela au origini diferite și de aceea le voi trata mai întâi separat, iar apoi ca pe un întreg, adoptând – pentru simplitate – denumirile convenționale din textele parcurse, și anume Dupuș 1 pentru corpus și Dupuș 2 pentru predelă¹⁹. Pe fiecare în parte le voi analiza având în vedere proveniența, structura și dimensiunile, patronajul, iconografia, stilul, atribuirea, datarea, inscripțiile, eventualele restaurări și analogii, starea de conservare.

Dupuș 1 provine, în opinia lui Ciprian Firea, de la Biserica „din Deal” din Sighișoara, unde se afla o capelă dedicată

Corpus Christi²⁰. Este un retblu de tip clasic²¹, având un scrin central îngust, înconjurat de patru panouri și doi voaluri, predelă și coronament. Scrinul central (h: 179 cm; l: 28 cm)²² conține un crucifix, flancat de patru îngeri ținând instrumentele patimilor, *Arma Christi*. După Maria Crăciun, scrinul ar fi avut inițial un *Vir Dolorum*, înlocuit probabil în contextul Reformei. Aceeași autoare sugerează, pe baza programului iconografic complex, apartenența retablului la o biserică urbană și comandarea lui de către confraternitatea *Corporis Christi*²³. Având în vedere dimensiunile reduse ale retablului și „accentul sacramentar foarte puternic”, acesta se poate să fi fost destinat unei capele²⁴ cu dedicația *Corpus Christi* sau *Sanguinis Christi*²⁵. Partea festivă prezintă patru panouri (h: 90 cm; l: 63 cm fiecare)²⁶ cu conotație euharistică²⁷: Cina de Taină, Cina de Pesah, Căderea manei și Întâlnirea lui Abraham cu Melchisedec. Prima scenă semnifică instituirea sacramentului, în timp ce următoarele trei sunt prefigurări veterotestamentare ale acesteia²⁸. Mana care apare miraculos în deșert, fiind singura sursă de hrană a evreilor timp de 40 de zile, este totodată un simbol al milei lui Dumnezeu față de oameni; în Întâlnirea lui Abraham cu Melchisedec Hristos apare ca „primul preot care celebrează prima liturghie”, iar Cina de Pesah comemorează eliberarea din Egipt a poporului evreu²⁹. Această iconografie se găsește și la retblul Sfântului Sacrament a lui Dieric Bouts, realizat de pictor la comanda confraternității *Corporis Christi* din Louvain și datat cca. 1464-1468³⁰. Pe lângă posibila legătură – chiar dacă nu directă – cu retblul Sfântului Sacrament a lui Dieric Bouts, în literatură sunt menționate exemple locale de retbluri centrate pe tema Patimilor sau a misterelor lui Iisus, cum sunt cele de la Prejmer și Sibiu³¹, însă acestea de panou central și nu cu scrin.

Pe *Werktagsseite* a retablului din Dupuș este reprezentat un ciclu al patimilor alcătuit din opt scene: Rugăciunea pe Muntele Măslinilor, Spălarea pe mâini a lui Pilat, Biciuirea, Încoronarea cu spini, Purtarea crucii, Dezbrăcarea lui Iisus, Iisus pe cruce, Învierea. Ca surse iconografice, Ciprian Firea menționează gravurile Maestrului E.S., „primul mare gravor din spațiul german”³², din care par a fi inspirate atât scenele Biciuirea, Încoronarea cu spini, Dezbrăcarea lui Iisus și Învierea, cât și dispunerea îngerilor purtând *Arma Christi* care flanchează scrinul. Dispoziția acestor îngeri urmează întocmai gravura Maestrului E.S., *Vir dolorum* încadrat de patru îngeri cu instrumentele patimilor (datată cca. 1450-1455)³³, ceea ce confirmă ipoteza Mariei Crăciun că în scrin ar fi fost reprezentat inițial *Vir Dolorum*³⁴. Cele patru scene inspirate după gravuri sunt datate înainte de 1467³⁵, în timp ce restul de patru pot fi datate între 1475 și 1485³⁶. Partea festivă pare a avea alte surse iconografice, legate de texte care circulau

în epocă, precum *Speculum humanae salvationis* (care pune în legătură evenimente din Noul Testament cu prefigurări veterotestamentare) sau *Biblia Pauperum* de la Esztergom (datată aprox. 1450, ce conține ilustrații asemănătoare cu scenele Căderea Manei, Cina de Taină, Întâlnirea lui Abraham cu Melchisedec)³⁷.

Din punct de vedere stilistic, Dupuș 1 prezintă o pictură arhaizantă, încadrabilă în goticul târziu, comparabilă cu retablurile din Mediaș, Târnava și Biertan sau cu frescele lui Jacobus Kendlinger de la biserica „din Deal” din Sighișoara³⁸. Personajele sunt pictate cu stângăcie, peisajele sunt detaliate, iar culorile sunt foarte vii. Pe baza analogiilor s-a considerat că pictorul este de origine austriacă, activ în perioada cca. 1475-1485³⁹.

În ceea ce privește datarea, Ciprian Firea plasează Dupuș 1 între 1475 și 1485⁴⁰, contrazicând vechea datare propusă de Victor Roth, bazată pe o inscripție de pe scutul unui personaj din scena Încoronării cu spini, care a fost citită drept 1522. Această datare a fost susținută și de alți istorici, precum Kertesz, deși Richter era de părere că pictura trebuie să fie mult mai timpurie⁴¹. De altfel, restauratorul Mihály Ferenc a observat că ceea ce păreau cifrele unui an sunt de fapt literele unui alfabet asemănător cu cel chirilic, întâlnit la românii transilvăneni⁴².

Retablul prezintă două inscripții. Sub crucifix se află textul incomplet din Evanghelia după Ioan, care subliniază sensul euharistic al iconografiei⁴³: *Ego sum panis vivus que de celo descendi si quis manducavit ex. Pe decorul baroc atașat deasupra retablului se găsește inscripția HANC ARAM INVETERATAM PROPRIIS SUMPTIBUS COMPARAVIT ET RENOVARI OVRAVIT ET HUIC ECCLESIAE PIAMENTE DICAVIT JOHAN WELLTHER DOMAL[DIENSIS]. P. P. PASTOR H. L. ANNO 1720. Acesteia i se adaugă un bilet găsit de restauratori în scrin, cu textul Hoc Altare procurari el renovari curavit propriis sumptibus Johannes Wellther Domaldiensis p.t. Pastor Ecclesiae Tobiensis, et in honorem Dei offert Ecclesiae. Anno 1720, Mense Augusti m. pr. Superintendens Ecclesiarum per Transsilvaniam Saxonicarum Evangelicorum Lucas Graffius. Așadar, corpusul și predela polipticului au fost aduse împreună în anul 1720 de Johannes Wellther, paroh al bisericii din Dupuș (Tobsdorf, Táblás), care slujise inițial la Domald (Maldorf, Domáld), sat din apropierea Dupușului⁴⁴. Tot atunci se presupune că ar fi fost adăugat și coronamentul baroc⁴⁵.*

Predela – Dupuș 2 – pare a fi cea originală a retablului din Dupuș care și-a pierdut corpusul inițial⁴⁶ și poartă urmele atașării anterioare a acestuia, după cum a arătat restauratorul Mihály Ferenc⁴⁷. Conformația predelei atestă faptul că provine tot de la un poliptic cu scrin central⁴⁸.

Alături de predelă, din Dupuș 2 mai făcea parte și arhitrava ce susține decorul baroc actual.

Predela (h: 65 cm; l: 281 (196) cm)⁴⁹ conține scena Plângerii, cu personajele redată de la brâu în sus, probabil pentru a se adapta la spațiul redus. Pictura este atribuită de Ciprian Firea lui Gregorius Pictor din Brașov⁵⁰, activ cca. 1515-1553⁵¹, despre care există numeroase izvoare documentare. Lui i-au mai fost atribuite portretul lui Lucas Hirscher (datat 1535) și retablul de la Hălchiu (ante 1518), pe baza monumentalității stilului, care sugerează asocierea sa cu „Școala dunăreană” și faptul că s-a format, probabil, în mediu german⁵². Retablul din care făcea parte predela de la Dupuș pare să fi fost comandat de parohul bisericii, Petrus Greff, care cunoștea personal pictorul⁵³. Documente din epocă atestă vizita lui Petrus Greff la Brașov și participarea sa la nunta lui Gregorius Pictor, în urma căreia pictorul devine cetățean de onoare al orașului: 1523 (apr. 23-mai 23): *Item nobilibus Bernardo Kyzdi et Borosnay Ferencz, in nuptiis Gregorii pictoris vinum dono datum asp. 4 ½ și Item Petro Greff de Thopesdorf vinum, cancras et avenam* <Quellen Kron. I, p. 515>⁵⁴. Astfel, pe baza contactelor dintre Petrus Greff și Brașov, datarea predelei ar putea fi între 1520 și 1523⁵⁵.

Sintetizând, motivele pentru care s-a considerat că predela și corpusul polipticului din Dupuș provin de la retabluri diferite țin atât de deosebirile de ordin stilistic, cât și de constatările restauratorilor și de inscripții. Faptul că retablul este de fapt o recompunere fost observat destul de târziu (1976-78) de Juliana Fabritius Dancu⁵⁶ și a fost confirmat de restauratorul Mihály Ferenc, care a arătat că predela are urmele atașării unui alt corpus, conținând tot un scrin central, dar altul decât cel actual. O idee importantă de menționat este aceea că, deși retablul din Dupuș este rezultatul unei recompuneri, el funcționează ca un ansamblu unitar atât din punct de vedere iconografic – scena Plângerii vine în completarea ciclului Patimilor –, cât și al dimensiunilor⁵⁷.

Privind din punctul de vedere al cultului, trebuie avut în vedere contextul creat de conciliul de la Lateran (1215) care a elaborat doctrina transsubstanțierii: transformarea efectivă a pâinii și vinului în trupul și sângele lui Dumnezeu prin intermediul liturghiei oficiate în altar. Ca urmare, retablurile încep în număr din ce în ce mai mare să aibă o conotație euharistică. Ținând cont de demonstrația realizată de Maria Crăciun și susținută de Ciprian Firea, conform căreia scrinul retablului din Dupuș conținea inițial un *Vir Dolorum*, funcția acestuia era tocmai aceea de a indica originea sacramentului pentru credincioși⁵⁸. De asemenea, la conciliul din Trier (1310) se stabilește necesitatea existenței unei dedicații pentru orice altar.

Presupunând că sculptura dispărută reprezenta într-adevăr un *Vir Dolorum* și luând în considerare existența îngerilor purtători *Arma Christi*, este foarte posibil ca Dupuș 1 să fi fost dedicat Sfântului Sânge⁵⁹.

Sensul euharistic al retablului este completat și de Dupuș 2, care, alături de ciclul patimilor, accentuează sacrificiul christic⁶⁰. Maria Crăciun pune problema supraviețuirii retablului în contextul Reformei și a noii interpretări a iconografiei oferite credincioșilor⁶¹. Patimile indică identificarea lui Dumnezeu cu omenirea și subliniază mai degrabă istoricitatea evenimentelor decât simbolistica lor⁶². De exemplu, Cina cea de Taină marchează pentru reformați momentul trădării lui Iuda sau instituirea istorică a sacramentului și nu ideea transsubstanțierii. De asemenea, inscripția de la baza scrinului pare a fi tot un adaos din perioada Reformei, fiindcă sugerează consubstanțialitatea și ajută la descifrarea iconografiei în notă luterană⁶³.

Retablul a fost restaurat în atelierul Giselei Richter între 1976-1978, când mai multe zone de pe unele panouri au fost repictate, iar suprafața din spatele scrinului a fost acoperită cu albastru. O a doua restaurare a fost realizată în 2005 de Ferenc Mihály, când suprafețele de vopsea crăpată au fost consolidate⁶⁴. Din punctul de vedere al stării de conservare trebuie avut în vedere faptul că Dupuș 1 și-a pierdut predela, statuia din scrin și coronamentul inițiale⁶⁵. În ceea ce privește starea de conservare a predelei (Dupuș 2), pictura este destul de ștersă, iar ochii personajelor au fost răzuți și ulterior refăcuți⁶⁶. În ceea ce privește particularitățile tehnice, o parte din veșmintele personajelor sunt realizate prin așa-numitul „brocart din relief aplicat” sau Pressbrokat⁶⁷. Deși este o tehnică frecvent întâlnită în nordul și centrul Europei, transmiterea sa în Transilvania prezintă puține exemple⁶⁸. Această tehnică presupune juxtapunerea mai multor plăcuțe de relief turnate în matrițe poleite pentru redarea impresiei de material textil (brocart)⁶⁹. Densitatea striățiilor (între 12–14 striății/ cm, până la 16–20 striății/ cm) dovedește finețea și calitatea reliefulor de la Dupuș, subliniată și prin starea de conservare bună a plăcuțelor. Așadar, materialele și tehnicile folosite în cazul retablului din Dupuș atestă prezența unui atelier specializat, la curent cu dezvoltările tehnice ale vremii, cu origini în sud-estul Germaniei⁷⁰.

Retablul din Dupuș este o piesă aparte în cadrul repertoriului artistic transilvănean. Deși alcătuit din piese distincte, acesta prezintă nu numai un discurs iconografic coerent, ci și unul dintre cele mai rafinate reprezentări ale cultului *Corporis Christi* în Transilvania.

BIBLIOGRAFIE

Buchholz, Ralf; Karius, Susane; Maierbacher-Legl, Gerdi, „The Choir Stalls of 1537 from Tobsdorf/ Dupuș in Transylvania, Romania: Aspects of the Workshop Technique and Connections to Master Johannes Reychnut of Schäßburg/ Sighișoara”, în Piron, Willy; Seliger, Anja (eds.), *Choir Stalls and Their Workshops*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2017, pp. 64-78

Crăciun, Maria, „Eucharistic devotion in the iconography of Transylvanian polyptych altarpieces”, în José Pedro Paiva (ed.), *Religious ceremonials and images: power and social meaning (1400-1700)*, Ed. Palimage, Coimbra, 2002, pp. 191-230

Crăciun, Maria, „Iconoclasm și teologie. Întrupare și mântuire în iconografia polipticelor transilvănene” în Chiriac, Aurel; Porumb, Marius (eds.), *Sub Zodia Vătășianu. Studii de istoria artei*, Nereamia, Cluj-Napoca, 2002, pp. 67-80

Crăciun, Maria, „Narativ și Iconic. Rolul educative și devoțional al iconografiei referitoare la sfinți în altarele poliptice din sudul Transilvaniei”, în Bocșan, Nicolae; Ghitta, Ovidiu; Radosav, Doru (eds.), *Tentația istoriei. În memoria profesorului Pompiliu Teodor*, Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca, 2003, pp. 54-61

Crăciun, Maria, „Polipticul de la Dupuș în contextul devoțiunii euharistice din Transilvania (sec. XV-XVI)”, în *Ars Transsilvaniae*, XII-XIII, 2002-2003, pp. 139-158

Crăciun, Maria, „Polipticul și devoțiunea euharistică în Transilvania evului mediu târziu”, în *Caiete de Antropologie Istorică* 4/1, 2005, pp. 45-110

Crăciun, Maria, „Reforming church space: altarpieces and their functions in early modern Transylvania.”, în *Church History and Religious Culture*, vol. 87, no. 1, Brill, Leiden, 2007, pp. 1–28

Crăciun, Maria; Firea, Ciprian; Florea, Carmen; Ghitta, Ovidiu; Makó, Maria Lupescu, „Repertoriul picturii medievale de panou din Transilvania (sec. XIV-XVI)”, în cadrul proiectului *Beyond the Norms: Religious Practice in Late Medieval and Early Modern Transylvania*, nr. PN-II-ID-PCE-2011-3-0359, 2011-2016, Cluj-Napoca, 2013, disponibil la link-ul http://hiphi.ubbcluj.ro/religious_practice_in_transylvania/

Crăciun, Maria, „Rural altarpieces and religious experiences in Transylvania's Saxon Communities”, în Schilling, Heinz; Tóth, István György (eds.), *Religion and Cultural Exchange in Europe 1400-1750*, Cambridge University Press, Cambridge, 2006, pp. 191-217

Firea, Ciprian, „Altar sau Retablu? O Reconsiderare a problematicei polipticelor medievale din Transilvania”, în *Ars Transsilvaniae*, XIV-XVI, 2004-2005, pp. 121-142

Firea, Ciprian, *Arta polipticelor medievale din Transilvania (1450-1550)*, teză de doctorat, Universitatea Babeș-Bolyai, 2010

Firea, Ciprian, *Art and its Context. Late Medieval Transylvanian Altarpieces in their Original Setting*, New Europe College, GE-NEC Program, 2004-2007, 2010, pp. 317-360

Firea, Ciprian, „Artă și patronaj artistic în Transilvania medievală – polipticul din Sibiu”, în *Ars Transsilvaniae*, XII-XIII, 2002-2003, pp. 123-138

Firea, Ciprian, „Câteva retabluri «călătoare», pictorii și patronii lor la începutul Renașterii transilvănene”, în *Ars Transilvanie*, XXIV, 2014, pp. 41-61

Firea, Ciprian, „Patronajul preoților sași în Transilvania Evului Mediu târziu: norme, inscripții monumentale, simboluri”, în *Puterea cuvântului, a exemplului și a simbolului: actele colocviului național din 29 octombrie 2015*, Iași, Székely, Maria Magdalena; Zugravu, Nelu (eds.), Editura Universității „Al. I. Cuza”, Iași, 2016, pp. 233-267

Firea, Ciprian, „Polipticele medievale din Transilvania și comanditarii lor. Studiu de caz retablul din Sibiu”, în *Anuarul Școlii Doctorale Istorie, Civilizație, Cultură*, Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca, 2005, pp. 145-162

Firea, Ciprian, „Polipticul euharistic de la Dupuș și receptarea modelelor Maestrului E.S. în pictura goticului târziu din Transilvania (cca. 1475-85)”, în *Interferențe intelectuale: Studia in honorem Aurel Chiriac Sexagenarii, supliment al revistei Crisia*, 2011, Editura Muzeului Țării Crișurilor, Oradea, 2012, pp. 439-455

Gardner, Julian, „Altars, Altarpieces, and Art History. Legislation and Usage”, în Borsook, Eve; Gioffredi, Fiorella Superbi (eds), *Italian Altarpieces 1250-1550. Function and Design*, Clarendon Press, Oxford, 1994, pp. 5-40.

Gogâltan, Anca; Sallay, Dóra, „The Church of Mălâncrav and the Holy Blood Chapel of Nicholas Apa”, în Rusu, Adrian Andrei; Szócs, Péter (eds.), *Arhitectura religioasă medievală din Transilvania*, Editura Muzeului Sătmărean, Satu Mare, 2001, p. 62

Hope, Charles, „Altarpieces and the Requirements of Patrons”, în Verdon, Timothy; Henderson, John (eds.), *Christianity and the Renaissance. Image and Religious Imagination in the Quattrocento*, Syracuse University Press, Syracuse, NY, 1990, pp. 535-571

Klípa, Jan, „The Migration of Artists-Transfer of Ideas. The So-Called Ambras Model Book and the Question of «Influence» in Central European Art around 1400”, în Pochat, Götz; Wagner, Brigitte (eds.), *Internationale Gotik in Mitteleuropa*, Ed. Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz, 1990

Kertesz, Andrei, *Pictura germanilor din sudul Transilvaniei până la 1800*, Teză de doctorat, Cluj-Napoca, 1998, p. 67

Lane, Barbara, *The Altar and the Altarpiece. Sacramental Themes in Early Netherlandish Painting*, Harper and Row, New York, 1984

Müller, George E., „Wann Mediasch, Furkeschdorf und Tobsdorf kolonisiert worden?”, *Korrespondenzblatt des Vereins für Siebenbürgische Landeskunde*, vol. 32, Jassy, 1909, pp. 49-52

Nagy, Emese Sarkadi, *Local Workshops – Foreign Connections. Late Medieval Altarpieces from Transylvania*, Jan Thorbecke Verlag der Schwabenverlag AG, Ostfildern, 2012, pp.179-183

Pešina, Jaroslav, *Tafelmalerei der Spätgotik und der Renaissance in Böhmen, 1450-1550*, Ed. Artia, Praga, 1956

NOTES

1. Jacob Burckhardt, „Das Altarbild”, în *The Altarpiece in Renaissance Italy*, ed. Peter Humfrey, Oxford, 1988, apud. Beth Williamson, „Altarpieces, Liturgy, and Devotion”, *Speculum*, vol. 79, nr. 2, 2004, p. 342.
2. B. Williamson, „Altarpieces”, p. 342.
3. Ciprian Firea, *Arta polipticelor medievale din Transilvania (1450-1550)*, teză de doctorat, Universitatea Babeș-Bolyai, 2010, p. 35.
4. Volumul Giselei și Otmar Richter, *Siebenbürgische Flügelaltäre*, este în opinia lui Ciprian Firea cea mai amplă lucrare despre polipticele transilvănene medievale, publicată în 1992.
5. C. Firea, *Arta polipticelor*, pp. 35-62.
6. C. Firea, *Arta polipticelor*, p. 6.
7. C. Firea, *Arta polipticelor*, p. 24.
8. C. Firea, *Arta polipticelor*, p. 6.
9. C. Firea, *Arta polipticelor*, p. 6.
10. C. Firea, *Arta polipticelor*, p. 7.
11. C. Firea, *Arta polipticelor*, p. 13.
12. Henk van Os, *Sienese Altarpieces, 1215-1460. Form, Content, Function*, Medievalia Groningana Groningen, 1984, 1990, apud. B. Williamson, „Altarpieces”, pp. 343-345.
13. Paul Binski, „The Thirteenth-Century English Altarpieces”, în *Norwegian Medieval Altar Frontals and Related Material: Papers from the Conference in Oslo 16th-19th December 1989*, pp. 47-57, apud. B. Williamson, „Altarpieces”, p. 347.
14. Julian Gardner, „Altars, Altarpieces, and Art History: Legislation and Usage,” în *Italian Altarpieces, 1250-1500: Function and Design*, ed. Eve Borsook and Fiorella Superbi Gioffredi, Oxford, 1994, pp. 5-19, apud. B. Williamson, „Altarpieces”, p. 347.
15. Barbara G. Lane, *The Altar and the Altarpiece. Sacramental Themes in Early Netherlandish Painting*, Icon Editions, New York, 1984, apud. B. Williamson, „Altarpieces”, pp. 348-349.
16. C. Firea, *Arta polipticelor*, p. 19.
17. C. Firea, *Arta polipticelor*, p. 19.

18. Emese Sarkadi Nagy, *Local Workshops – Foreign Connections. Late Medieval Altarpieces from Transylvania*, Jan Thorbecke Verlag der Schwabenverlag AG, Ostfildern, 2012, p. 179.
19. Explicația denumirilor poate fi consultată în C. Firea, *Arta polipticelor*, p. 56.
20. Ciprian Firea, „Poliptical euharistic de la Dupuș și receptarea modelelor Maestrului E.S. în pictura goticului târziu din Transilvania (cca. 1475-85)”, în *Interferențe intelectuale: Studia in honorem Aurel Chiriac Sexagenarii, supliment al revistei Crisia*, 2011, Editura Muzeului Țării Crișurilor, Oradea, 2012, p. 457.
21. Ciprian Firea, „Altar sau Retablu? O Reconsiderare a problematicii polipticelor medievale din Transilvania”, *Ars Transsilvaniae*, XIV-XVI, 2004-2005, apud. C. Firea, „Poliptical euharistic de la Dupuș”, p. 456.
22. E. Sarkadi Nagy, *Local Workshops*, p. 179.
23. Maria Crăciun, „Poliptical de la Dupuș în contextul devoțiunii euharistice din Transilvania (Sec. XV–XVI)”, *Ars Transsilvaniae*, XII–XIII, 2002–2003, pp. 157-158.
24. Trebuie avută în vedere și mențiunea lui Ciprian Firea în „Artă și patronaj artistic în Transilvania medievală – poliptical din Sibiu”, *Ars Transsilvaniae*, XII-XIII, 2002-2003, p. 128, despre existența a 24 de altare principale la biserica Sf. Maria din Sibiu.
25. M. Crăciun, „Poliptical de la Dupuș”, p. 153.
26. Maria Crăciun; Ciprian Firea; Carmen Florea; Ovidiu Ghitta; Maria Lupescu Makó, „Repertoriul picturii medievale de panou din Transilvania (sec. XIV-XVI)”, în cadrul proiectului *Beyond the Norms: Religious Practice in Late Medieval and Early Modern Transylvania*, nr. PN-II-ID-PCE-2011-3-0359, 2011-2016, Cluj-Napoca, 2013, disponibil la link-ul http://hiphi.ubbcluj.ro/religious_practice_in_transylvania/, p. 69.
27. C. Firea, „Poliptical euharistic”, p. 456.
28. C. Firea, „Poliptical euharistic”, p. 456.
29. M. Crăciun, „Poliptical de la Dupuș”, p. 152.
30. C. Firea, „Poliptical euharistic”, p. 455.
31. C. Firea, *Arta polipticelor*, p. 73.
32. C. Firea, „Poliptical euharistic”, p. 458.
33. C. Firea, „Poliptical euharistic”, pp. 458-459.
34. C. Firea, „Poliptical euharistic”, p. 459.
35. M. Crăciun; C. Firea; C. Florea; O. Ghitta; M. Lupescu Makó, „Repertoriul”, p. 70.
36. C. Firea, *Arta polipticelor*, p. 171.
37. C. Firea, „Poliptical euharistic”, p. 459.
38. C. Firea, „Poliptical euharistic”, p. 458.
39. C. Firea, „Poliptical euharistic”, 458.
40. C. Firea, „Poliptical euharistic”, p. 459.
41. C. Firea, *Arta polipticelor*, p. 357.
42. C. Firea, *Arta polipticelor*, pp. 459-460.
43. C. Firea, „Poliptical euharistic”, p. 456.
44. E. Sarkadi Nagy, *Local Workshops*, p. 179.
45. E. Sarkadi Nagy, *Local Workshops*, p. 181.
46. C. Firea, „Poliptical euharistic”, p. 458.
47. Mihály Ferenc, „Adatok az Erdélyi középkori oltárművészeti kutatásához. Készítéstechnikai, restaurálás történeti magfigyelésec”, *Művészettörténeti Értesítő*, 56, 2007, p.50, 58-60, apud. C. Firea, „Poliptical euharistic”, p. 458.
48. C. Firea, *Arta polipticelor*, p. 365.
49. E. Sarkadi Nagy, *Local Workshops*, p. 183.
50. C. Firea, *Arta polipticelor*, p. 91.
51. C. Firea, *Arta polipticelor*, p. 149.
52. C. Firea, *Arta polipticelor*, p. 149.
53. C. Firea, *Arta polipticelor*, p. 367.
54. C. Firea, *Arta polipticelor*, p. 367.
55. C. Firea, *Arta polipticelor*, p. 367.
56. Juliana Fabritius-Dancu, „Der Tobsdorfer Altar”, în *Komm mit '77. Reisen, Wandern, Erholung in Rumänien*, București, 1977, apud. C. Firea, *Arta polipticelor*, p. 356.
57. C. Firea, *Arta polipticelor*, p. 230.
58. M. Crăciun, „Poliptical de la Dupuș”, p. 148.
59. M. Crăciun, „Poliptical de la Dupuș”, p. 149.
60. M. Crăciun, „Poliptical de la Dupuș”, p. 152.
61. M. Crăciun, „Poliptical de la Dupuș”, p. 140.
62. M. Crăciun, „Poliptical de la Dupuș”, p. 156.
63. M. Crăciun, „Poliptical de la Dupuș”, p. 157.
64. E. Sarkadi Nagy, *Local Workshops*, p. 180.
65. E. Sarkadi Nagy, *Local Workshops*, p. 180.
66. E. Sarkadi Nagy, *Local Workshops*, p. 183.
67. Cristina Serendan, „Corpusul Altarului Poliptic din Dupuș – O analiză a particularităților tehnice”, *Ars Transsilvanie*, XIV, 2014, p. 100.

68. C. Serendan, „Corpusul Altarului”, p. 96.

69. C. Serendan, „Corpusul Altarului”, p. 100.

70. C. Serendan, „Corpusul Altarului”, p. 104.

Sculpturile și portalurile Bisericii Negre din Brașov

Miruna Moraru, student, UNARTE București, Istoria și Teoria Artei



Fig. 1: *Iesus Salvator Mundi*, mijloc sec. XV, Arhiva Drăguț

DESCRIERE

Orașul Brașov, importantă zonă comercială ce lega Occidentul de Orient, cunoaște o impresionantă dezvoltare la începutul secolului al XIV-lea¹. Pentru a satisface ambiția brașovenilor de a avea o monumentală biserică parohială, bogat decorată, spre sfârșitul secolului al XIV-lea se construiește, chiar în centrul orașului fortificat, biserica Sf. Maria, ce avea să fie cunoscută mai târziu drept Biserica Neagră. Un document din 1377 îl menționează pe un anume preot Toma², astăzi el fiind acceptat în literatura de specialitate ca inițiatorul construcției bisericii, ridicată în perioada 1383-1385 peste un edificiu mai vechi și terminată după mijlocul secolului al XV-lea. Un factor important ce a dus la evoluția rapidă a arhitecturii gotice în Transilvania și la producerea unor variante stilistice a fost aducerea meșterilor de pe șantiere din Austria și Boemia. În zona intracarpatică, perioada de reconstrucție a bisericilor a corespuns la nivel european cu faza târzie a goticului³, de

aceea restul etapelor stilului gotic sunt slab reprezentate aici.

Biserica Neagră din Brașov este un spațiu cu plan bazilical, trinavat, de tip hală, ce trebuia să aibă două turnuri pe vest și un cor după modelul celui din Sebeș⁴, poligonal, cu trei nave de aceeași înălțime și un deambulatoriu. Clădirea și-a căpătat actualul nume în urma unui incendiu din anul 1689, ce a afectat bolțile și statuile, înnegrind fațadele. După acest moment, pe colaterale se vor construi tribune și se vor reface bolțile în stil baroc⁵. Biserica Neagră este considerată în literatura de specialitate drept cel mai important și complex edificiu gotic din Transilvania⁶. Fațadele bisericii sunt un exemplu al goticului flamboyant⁷, cu cele cinci portaluri bogate în elemente decorative încadrate în acest stil, cu pînacuri și statui amplasate sub baldachine. Un aspect interesant al Bisericii Negre din Brașov este ansamblul sculptural situat pe console așezate pe contraforții corului, deci pe latura de est a edificiului. Fiecare figură este plasată sub un baldachin, având deasupra arcade oarbe cu arcuri treflate sau în acoladă⁸. Inițial compus din douăsprezece piese, astăzi mai putem observa doar zece dintre ele, și acestea într-o stare precară, fiind întâi afectate de incendiul deja menționat, apoi alterate de o restaurare neavizată din anii '50⁹.

În bibliografie se menționează faptul că plastica figurativă de la Biserica Neagră a fost realizată de meșteri cu legături cu familia Parler, cel mai probabil provenind de la șantierul bisericii Sf. Elisabeta din Košice¹⁰, din Slovacia de astăzi. Această familie de arhitecți a răspândit tipul bisericii hală în Europa centrală, pornind din Germania în secolul al XIV-lea, cea mai importantă figură fiind în acest sens Peter Parler. Caracteristic bisericilor hală sunt bolțile înalte, în rețea, întâlnite prima dată la catedrala Sf. Vit din Praga, care permit luminii să pătrundă prin ferestre ce străbat navele laterale pe toată înălțimea bisericii. În general, bisericile hală sunt trinavate și au un singur turn pe vest. Cele mai importante construcții ale familiei Parler, adesea menționate în legătură și cu Biserica Neagră, sunt biserica Sf. Cruce din Schwäbisch-Gmund, biserica Sf. Vit din Praga, Frauenkirche din Nürnberg și domul din Ulm¹¹. Noile idei arhitecturale promovate de familia Parler se răspândesc mai ales în zona Regatului Maghiar la sfârșitul secolului al XIV-lea. Biserica parohială din orașul Košice din Ungaria medievală, reconstruită după un incendiu în jurul anului 1440 în stil gotic târziu, este unică în zonă datorită mărimii și bogăției decorației sale¹². Aceasta are plan bazilical, fiind compusă din cinci nave scurte, navele laterale terminându-se în abside așezate pe diagonală, are două turnuri pe vest și o galerie pe sud, dar cel mai interesant aspect sunt portalurile sale, prezentând un decor neobișnuit, cu coronamente ornate cu elemente de microarhitectură. Din

acest punct de vedere, începutul secolului XV este o perioadă de experimentare în ceea ce privește portalurile, în care se regândesc modurile de integrare a sculpturii în arhitectură. Cele mai evidente legături pot fi făcute între biserica Sf. Elisabeta din Košice și Sf. Vit din Praga¹³, care au în comun tipul de boltiri în cruce, o scară în spirală din piatră traforată și coronamentele portalurilor bogat decorate. Pornind de la portalurile din 1410-1420¹⁴ ale bisericii din Košice sunt posibile multe paralele europene, iar pe teritoriul Transilvaniei, pe lângă Biserica Neagră, ale cărei portaluri sunt datate în perioada 1440-1460¹⁵, regăsim similarități în metoda de tratare și în aspectele formale la Sf. Mihail din Cluj, din 1420-1430¹⁶. Cel mai probabil, aici au lucrat aceiași pietrari ca la Biserica Neagră. La Brașov, corul cu galerie din piatră traforată cu motive cvadrilobe, contraforții cu multiple retrageri treptate, precum și decorația bogată a celor cinci portaluri, două în nord, două în sud și unul în vest, demonstrează influența construcției din Košice, care prezintă elemente asemănătoare¹⁷.

Ansamblul sculptural de la Biserica Neagră, de evidentă influență parlieriană, poate fi comparat cu plastica de la Schwäbisch-Gmund pe baza asemănărilor privind schema compozițională, proporțiile, tratarea faldurilor și individualizarea fizionomiilor¹⁸, chiar dacă există diferențe în ceea ce privește calitatea lor artistică. Sculpturile bisericii din Brașov ridică totuși o serie de probleme, printre care datarea, ordinea inițială a pieselor sau proveniența exactă a meșterilor¹⁹. În legătură cu identificarea figurilor și amplasarea acestora, literatura veche și cea mai recentă nu corespund. Virgil Vătășianu propune următoarele identificări, pornind de pe latura de sud a corului: Ioan Botezătorul, preotul Toma, apostolul Iacob, episcopul Nicolae, o figură ce nu mai este recognoscibilă, Maria cu Pruncul, Iisus Salvator Mundi, un arhanghel, apostolul Pavel, evanghelistul Luca, sf. Sebastian și plebanul²⁰. Gheorghe Arion menționează următoarea ordine: Ioan Botezătorul, arhanghelul Mihail, apostolul Iacob, sf. Ieronim, sf. Ecaterina, preotul Toma, evanghelistul Luca, apostolul Pavel, Iisus Salvator Mundi, apostolul Petru, Maria cu Pruncul, plebanul²¹, în prezent fiind pierdute reprezentările arhanghelului Mihail și a sf. Ecaterina.

Pe considerente stilistice, se poate considera că statuile nu sunt toate contemporane, fiind opera mai multor echipe de sculptori, iar figurile pot fi împărțite în două grupuri: primul reprezentat de contraposto-ul gotic, celălalt caracterizat printr-o atitudine mai rigidă a personajelor²². Statuile sunt așezate pe socluri, majoritatea decorate cu reliefuri sculptate, astăzi tocite și mai degrabă indescifrabile. Comun tuturor statuilor este un anume efort de individualizare. În primul grup se încadrează

figurile reprezentându-i pe evanghelistul Luca, la care se poate observa o tratare mai dinamică²³, apostolul Petru, Iisus Salvator Mundi și Maria cu Pruncul. Arion argumentează că sculptura adesea identificată drept preotul Toma îl reprezintă de fapt pe apostolul Petru²⁴, pe baza faptului că în dreapta lui Iisus se află apostolul Pavel, perechea lui Petru, și pentru că personajul are părul scurt și ondulat. Această figură este cea mai individualizată din grup, proporțiile sunt normale, volumele bine reprezentate iar cutele veșmintelor sunt ample. Iisus Salvator Mundi este reprezentat binecuvântând și cu nimb cruciger. Statuia lui Iisus, ca și cea a Mariei cu Pruncul, au avut mult de suferit în urma restaurărilor din anii '50²⁵.

Cea mai veche sculptură dintre toate, făcând parte din al doilea grup, este cea a reprezentându-l pe Ioan Botezătorul. Acesta are capul prea mare pentru restul corpului și poartă o manta strânsă pe brațul stâng în cute schematic. Atitudinea statică este subliniată și de poziționarea degetului pe bărbie, parcă într-un efort de concentrare²⁶. Tot din al doilea grup, apostolul Iacob, patronul pelerinilor, poate fi identificat cu ajutorul agrafei în formă de scoică ce îi prinde mantaua sub gât. Proporțiile sunt nefirești, cutele veșmintelor cad paralel, sunt schematic, faldurile nerealistice. Și la sf. Ieronim există o problemă cu identificarea, această figură fiind adesea interpretată ca sf. Nicolae datorită veșmintelor episcopale. Arion observă că putem descifra un leu în relief pe soclu, acest simbol însoțindu-l adesea pe sf. Ieronim²⁷. Și aici proporțiile sunt sub cele normale, iar faldurile cad în unghiuri ascuțite, rigide. Legat de preotul Toma, cel care a început construcția, o sculptură puțin stângace, Arion afirmă că l-a identificat prin eliminare²⁸. La apostolul Pavel, cutele sunt în sfârșit mai plastice, volumele fiind clar redate, sugerându-se greutatea materialului²⁹. Ultima statuie, cea a plebanului, are un portret foarte individualizat, cu nasul cârn și ochii sașii.

Pe latura de nord a corului, pe cornișă, putem descoperi alte patru statui: un bărbat cu două scuturi, o femeie în genunchi, un leu și un băiat aplecat peste contrafort³⁰. Acestea sunt și ele foarte deteriorate, iar înălțimea la care sunt amplasate nu permite o bună observare, de aceea nu se poate cunoaște cu exactitate semnificația lor³¹.

Deoarece sculpturile ilustrează caracteristici ale unor curente variate, se poate presupune că au existat mai multe perioade de execuție³². Cea mai veche statuie, cea a lui Ioan Botezătorul, se presupune că a fost realizată în jurul anului 1400, ea amintind cel mai bine de școala Parlierilor, după Virgil Vătășianu³³. Figurile încadrate în primul grup sunt probabil realizate în perioada 1410-1430, presupunere bazată pe lipsa de atenție pentru anatomie,

dar și pe faldurile ce amintesc de stilul molatic³⁴, iar cele din al doilea grup sunt realizate între 1440-1450, fiind mult mai individualizate, dar cu cute liniare, rigide³⁵. Simpla descriere a plasticii figurative de la Biserica Neagră poate fi un instrument în propunerea datării. Totuși, considerentele stilistice nu sunt întotdeauna suficiente. În studiul său, Arion consideră mai vechi sculpturile rigide, lucru discutabil, deoarece figurile hieratice se suprapun ca datare cu cele în contraposto pentru o perioadă.

Cea mai mare problemă cu care m-am confruntat în realizarea acestui text a fost lipsa unei bibliografii adecvate. Mi-aș fi dorit să găsesc o cercetare mai aprofundată a ansamblului, să pot afla dacă există un program iconografic, sau dacă aranjamentul este pur și simplu arbitrar. Literatura de specialitate este plină de identificări incerte și lungi descrieri stilistice, dar nu se caută vreo legătură între sculpturi, toate împreună sau pe grupuri. În privința iconografiei, în alte cazuri din Europa există studii care analizează selecția sfinților portretizați în biserici, cum ar fi volumul colectiv publicat de Baschet, Bonne și Dittmar despre bisericile romanice din Auvergne³⁶. Ar fi nevoie și în cazul Transilvaniei gotice de astfel de cercetări, care să identifice figurile și să le vizualizeze la nivel global distribuția pe edificiu, stabilind apoi dacă au vreo legătură una cu cealaltă. De multe ori, istoricii de artă au legat iconografia de locul în care se află o operă sau de anumite practici liturgice. Din păcate, din literatura noastră de specialitate lipsesc astfel de cercetări, care să analizeze sculptura gotică din Transilvania dincolo de o descriere stilistică, iar bibliografia nu oferă posibilitatea unei comparații între ansamblurile sculpturale din această zonă pentru a observa dacă există anumite personaje care apar în mai multe locuri, sau dacă aceste reprezentări sunt în vreun fel legate de funcția pe care o are spațiul în care sunt amplasate.

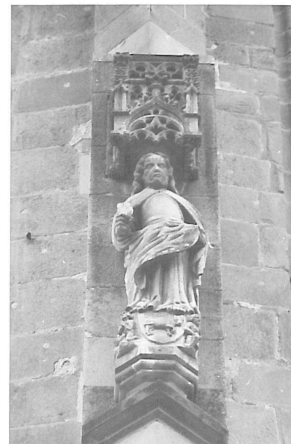


Fig. 2: Sf. Evangelist Luca, mijloc sec. XV, Arhiva Drăguț

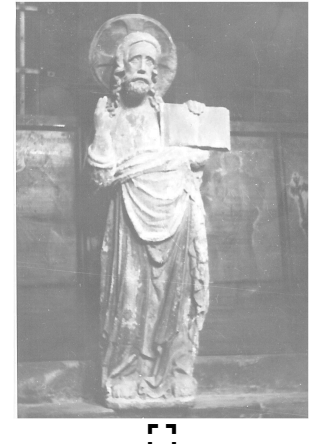


Fig. 3: Iisus Salvator Mundi, mijloc sec. XV, Arhiva Drăguț

BIBLIOGRAFIE

- Arion, Gheorghe, *Sculptura gotică din Transilvania: plastica figurativă din piatră*, ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1974
- Baschet, Jérôme; Jean-Claude Bonne; Pierre-Olivier Dittmar, "Iter" et "locus". *Lieu rituel et agencement du décor sculpté dans les églises romanes d'Auvergne, Images re-vue*, vol. în afara seriei nr 3, 2012, disponibil on line la <https://journals.openedition.org/imagesrevues/1579>
- Csaki, Michael, *Inventarul monumentelor și obiectelor istorice și artistice săsești din Transilvania*, Cluj, 1923
- Curinschi-Vorona Gheorghe, *Istoria arhitecturii în România*, ed. Tehnică, București, 1981
- Drăguț, Vasile, *Arta gotică în România*, ed. Meridiane, București, 1979
- Entz, Géza, „Die Baukunst Transsilvanies in 11-13 Jahrhundert”, *Acta Historia Artium*, XIV, 1968
- Jenei, Dana, *Biserica Neagră din Brașov – lucrările de pe șantier în secolele al XIV-lea și al V-lea*, (lucrare de licență), Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu”, București, 1988
- Jenei, Dana, *Brașov (Artă-istorie-arhitectură)*, Brașov, 2011
- Juckles, Tim, „Sigismund and Kosice: Architecture and Patronage in Hungary around 1400”, în Jiri Fajt (ed.), *Art as a Tool of Domination*, ed. Deutscher Kunstverlag, Berlin/Munich, 2009, pp. 409-423
- Nussbacher, Gernot, *Plastiken an der Schwarzen Kirsche in Kronstadt*, ed. Hora, Sibiu, 2007
- Nussbacher, Gernot, *Ghid prin Biserica Neagră din Brașov*, ed. Foton, Brașov, 2008

Vătășianu, Virgil, *Istoria artei feudale în Țările române*, ed. Academiei Republicii Populare Române, București, 1959

17. V. Drăguț, *Arta gotică*, p. 52-53.

18. G. Arion, *Sculptura*, p. 98.

NOTES

1. Gheorghe Arion, *Sculptura gotică din Transilvania: plastica figurativă din piatră*, ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1974, p. 18.
2. *Ibidem*.
3. Gheorghe Curinschi-Vorona, *Istoria arhitecturii în România*, ed. Tehnică, București, 1981, p. 123.
4. G. Arion, *Sculptura*, p. 18.
5. G. Curinschi-Vorona, *Istoria arhitecturii*, p. 128.
6. *Ibidem*, p. 127.
7. *Ibidem*.
8. Virgil Vătășianu, *Istoria artei feudale în Țările române*, ed. Academiei Republicii Populare Române, București, 1959, p. 230.
9. G. Arion, *Sculptura*, p. 21.
10. Vasile Drăguț, *Arta gotică în România*, ed. Meridiane, București, 1979, p. 286.
11. Tim Juckes, „Sigismund and Kosice: Architecture and Patronage in Hungary around 1400”, în Jiri Fajt (ed.), *Art as a Tool of Domination*, ed. Deutscher Kunstverlag, Berlin/Munich, 2009, p. 412.
12. *Ibidem*, p. 409.
13. *Ibidem*, p. 410.
14. *Ibidem*, p. 412.
15. *Ibidem*, p. 415.
16. *Ibidem*.
17. V. Drăguț, *Arta gotică*, p. 52-53.
18. G. Arion, *Sculptura*, p. 98.
19. *Ibidem*, p. 25.
20. V. Vătășianu, Virgil, *Istoria artei feudale*, p. 230.
21. *Ibidem*, p. 104.
22. *Ibidem*.
23. *Ibidem*.
24. *Ibidem*, p. 21.
25. *Ibidem*, p. 22.
26. *Ibidem*, p. 20.
27. *Ibidem*, p. 22.
28. *Ibidem*, p. 23.
29. *Ibidem*.
30. *Ibidem*, p. 24.
31. *Ibidem*.
32. *Ibidem*.
33. *Ibidem*, p. 20.
34. *Ibidem*, p. 25.
35. *Ibidem*.
36. Jérôme Baschet, Jean-Claude Bonne, Pierre-Olivier Dittmar, “Iter” et “locus”. *Lieu rituel et agencement du décor sculpté dans les églises romanes d’Auvergne, Images re-vue*, vol. în afara seriei nr 3, 2012, disponibil on line la <https://journals.openedition.org/imagesrevues/1579>.

Icoanele cu *Sf. Simeon și Sava* și cu *Coborârea de pe cruce* ale Miștei Despina

Alexandra Mihalaș, student, UNARTE București, Istoria și Teoria Artei

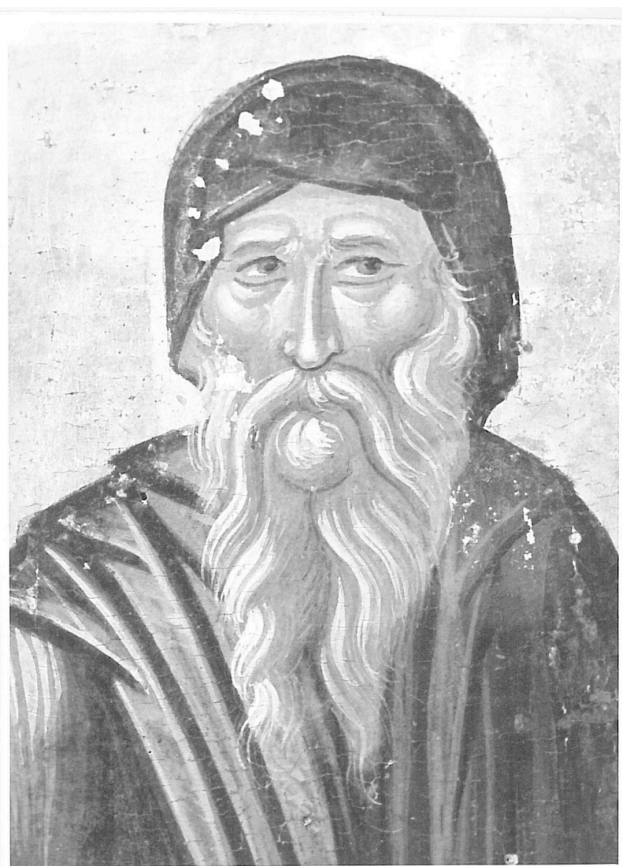


Fig. 1: Sf. Sava, început sec. XVI, Arhiva Drăguț

DESCRIERE

La Muzeul Național de Artă al României se află două icoane care au aparținut Miliței Despina (cca. 1487-1554), soția lui Neogoe Basarab. Prima dintre icoane îi reprezintă pe sfinții Simeon și Sava și provine de la biserica Mănăstirii Curtea de Argeș, ctitorită de Neogoe Basarab împreună cu soția sa în jurul anului 1517. Pe lângă cei doi sfinți – Simeon purtând veșminte călugărești iar Sava atributele unui arhiepiscop – în partea de jos a icoanei apare Milița cu fiicele sale, Ruxandra și Stana, îmbrăcate în haine de inspirație orientală. Cea de-a doua icoană reprezintă Coborârea de pe cruce, dar este inclusă și figura Miliței Despina, fiind astfel un caz aparte ce combină o temă religioasă – drama biblică, Maica Domnului ce-l plânge pe Iisus – cu un motiv laic – drama personală a Miliței Despina ținând în brațe trupul fiului său Teodosie¹. Rezultatul acestei fuziuni este evocarea temei Pietă, destinată devoțiunii private. Icoana are câteva trăsături care denotă influențe occidentale, în primul rând, după cum am menționat, combinarea mesajului laic cu cel biblic, dar și

reprezentarea donatorilor în cadrul compoziției la o scară destul de mare, ceea ce nu se practică în arta bizantină². Deși prezintă interes pentru înțelegerea relațiilor Țării Românești cu lumea sârbă, dar și pentru probleme care țin de icoanele dedicate devoțiunii private, sunt nevoită să constat lipsa unor studii extinse, cel puțin pentru una dintre icoanele de care mă ocup. Ele sunt totuși menționate în cercetări recente precum „Rulers’ Contributions to the Cult of saints: Patron saints of Wallachia (14th-18th centuries)” de Elisabeta Negrău³, sau în cadrul unor monografii dedicate cultului sfinților Simeon și Sava în Serbia⁴.

În secolul al XV-lea este înfrântă ultima formațiune statală sârbă, Despotatul Serbiei, care este cucerit de turci în 1459. Acest lucru a determinat nobilimea și elita sârbă să se refugieze în Ungaria, la Dubrovnik și Țara Românească. Ei primesc pământuri în Banat și Crișana, iar în scrisoarea lui Matia Corvinul adresată în 1483 Papei de la Roma se menționează că în Ungaria au ajuns în jur de 200.000 de sârbi⁵. În Țara Românească ajunge Milița Despina, fiica lui Jovan Branković, care se căsătorește cu domnitorul Neogoe Basarab⁶. Branković au fost urmașii culturali și politici deopotrivă ai dinastiei Nemanja și Lazarević, dar au fost înrudiți și cu familiile imperiale Kantacouzen și Palaiologi, având astfel posibilitatea de a promova valorile culturale sârbești⁷. Milița Despina a fost cunoscută datorită ctitoririi mănăstirilor de la Ostrov și Curtea de Argeș, de unde provin și icoanele cu sfinții Simeon și Sava și Coborârea de pe cruce⁸. Dar pentru a înțelege mecanismele acestui schimb cultural trebuie să aprofundăm originile cultului sfinților Simeon și Sava.

În Serbia medievală, în timpul regelui Milutin (1282-1321) a apărut un nou cult, cel al lui Simeon, fondatorul dinastiei Nemanja și al fiului său, Sava, primul arhiepiscop sârb⁹. Înainte să li se dedice un cult comun, Sf. Simeon și Sf. Sava au fost venerați separat, cultele lor fiind cele mai importante în Serbia¹⁰. În perioada începând cu domnia lui Stefan I (1198-1228) și până la venirea la tron a nepotului lui, Milutin, în 1282, s-a dezvoltat cultul celor doi ca fondatori ai statului și ai bisericii independente¹¹. Cultul Sf. Simeon are o conotație dinastică, fiind organizat de fiii lui, Sava și Stefan I. Sf. Simeon sau Župan Stefan Nemanja era o importantă figură politică a timpului, fiindcă prin eforturile sale Serbia s-a consolidat ca stat independent de autoritatea bizantină și recunoscut la nivel european. El a susținut bisericile ortodoxe și a construit mănăstiri. În 1196 abdică de la tron și se călugărește, luându-și numele de Simeon, și pleacă împreună cu fiul sau mai mic, Sava, la muntele Athos. Originea cultului Sf. Simeon este legată de moartea lui la mănăstirea Hilandar¹². Cele mai timpurii menționări ale venerării comune țin de epoca regelui

Milutin, determinate de necesitatea de a-și susține domnia pe plan religios și politic. El reconstruiește la Hilandar biserica dedicată Sf. Simeon și Sava¹³.

Problema principală pentru toate cercetările de istoria artei constă în determinarea tipologiei iconografice a reprezentărilor celor doi sfinți, dar și a circumstanțelor în care ei apar împreună. De fapt, toate reprezentările sfinților pot fi grupate în două categorii. Prima are ca rol accentuarea aspectului dinastic. Fiindcă Simeon și Sava sunt protectorii dinastiei Nemanja, în acest caz Sava poate fi reprezentat lângă Simeon, însă prezența lui nu este obligatorie. A doua categorie iconografică accentuează aspectul monastic, adică rolul Sf. Simeon și Sf. Sava ca protectori și fondatori de biserici, reprezentați adesea în proximitatea altor călugări vestiți¹⁴.

Pentru a înțelege mai bine programele iconografice, voi analiza câteva exemple. În compozițiile dinastice sfinții apar fără o legătură directă între ei, fiind înconjurați și de alți membri ai familiei, așa cum e cazul frescei din mănăstirea Mileševa, unde sunt reprezentați și Ștefan I (1196–1227), Radoslav (1228–1234) și Vladislav (1234–1243). La momentul realizării picturii Simeon fusese deja canonizat după moartea sa, însă Sava era în viață. Lângă el apare inscripția „fiul Sf. Simion Nemanja” și este pictat cu aureolă. În această compoziție Sava este venerat mai degrabă ca arhiepiscop și nu ca sfânt, alăturarea lui cu Simeon făcându-se după principiul „sfânt-arhiepiscop” și nu „sfânt-sfânt”¹⁵. În capela din mănăstirea Studenica sunt reprezentate două procesiuni ale dinastiei Nemanja, una în frunte cu Simion și Ștefan I, cealaltă cu Sava și urmașul lui, arhiepiscopul Arsenie, adică cele două ramuri ale puterii, cea bisericească și cea regală, asociate într-o singură familie¹⁶. Așadar, în monumentele cu un program iconografic legat de dinastia Nemanja cei doi sfinți apar independent unul de celălalt, pentru a accentua delimitarea dintre biserică și monarhie, dar în același timp fuziunea celor două puteri în cadrul aceleiași familii.

Complexul monahal de la Hilandar a jucat un rol important în politica Serbiei, fiind un mediator atât în relațiile interne cât și în cele externe cu Bizanțul, în condițiile în care în Serbia era într-o situație politică instabilă – începând cu secolul al XII-lea, au pretenții la tron nu doar reprezentanții familiei Nemanja, dar și aristocrați bizantini. Din această cauză, regii sârbi s-au preocupat de întărirea, finanțarea și dezvoltarea mănăstirii Hilandar și a cultului sfinților Simeon și Sava¹⁷. Nu este de mirare deci că tocmai aici cei doi sfinți apar reprezentați nu doar ca membri ai unei dinastii, ci într-un nou tip iconografic, ce are drept scop evidențierea aspectului ctitoricesc și monastic¹⁸. În jurul anului 1321, regele Milutin a comandat crearea unor

compoziții murale care să includă imaginile sfinților Simeon și Sava. Iconografia lor diferă de reprezentările anterioare ale celor doi sfinți, în care se precizează rangul și statutul fiecăruia. Problema se complică și din cauza restaurărilor făcute în secolul al XIX-lea. În imagini sunt reprezentați Sf. Simeon, Sf. Sava, regele Milutin, iar locul soției lui este ocupat de sfântul protector al regelui, Ștefan. Cei trei membri a dinastiei sunt reprezentați fără inscripții precum „... fiul lui... nepotul lui”, adică componenta dinastico-ideologică este înlocuită cu mesajul ctitoricesc, cei trei fiind considerați ctitori în egală măsură importanți¹⁹.

În Țara Românească, cultul sfinților Simeon și Sava ajunge în mare parte prin intermediul Miliței Despina, soția lui Neagoe Basarab, prin așa numita icoană de familie în care pe lângă cei doi sfinți este reprezentată și Milița, în postură de donator, împreună cu fiicele sale²⁰. Curios este faptul ca Simeon este reprezentat în haine monahale simple, pe când Sava poartă toate atributele unui arhiepiscop. Așadar, icoana pune în lumină aspectul monastic, fiindcă era destinată devoțiunii private și se poate observa că inițial Milița purta un veșmânt somptuos, refăcut după ce se călugărește înainte de a muri. Icoana cu sfinții Simeon și Sava este un exemplu al relațiilor culturale dintre Serbia și Țara Românească, dar sugerează și importanța ctitoriilor princiare și impactul lor în promovare unor culte religioase inexistente în spațiul românesc până atunci.

Femeile din familia Branković au fost un important mijloc de promovare a tradițiilor sârbești în întregul spațiu balcanic, inclusiv în Țara Românească²¹. Însă nu doar Milița Branković avuse un impact în acest schimb intercultural. La cererea celei de-a doua fiice, Katarina Kantacouzeno, căsătorită cu Ulrich de Chilli, a fost redactat un manuscris cu Faptele Apostolilor, scris într-o slavonă bisericească de tip Manasija și cu caligrafia practică la Rașca și în mănăstirile athonite. Angelina Branković, provenită din dinastia Komnenă, soția lui Ștefan Branković, înființează mai multe mănăstiri și biserici în Srem, inclusiv și biserica Sf. Luca din Kupinovo²². Impactul femeilor din dinastia Branković nu este doar un fenomen local, ci ține de o tradiție bizantină: în Bizanț ele apar deseori în rolul de ctitoare și donatoare, în special cele văduve. Având drepturi limitate în participare la slujbele religioase, femeile au devenit în mod special comanditarele icoanelor dedicate devoțiunii private. În acest fel, icoanele, în special cele cu reprezentarea Maicii Domnului în toate ipostazele ei, au devenit nu doar obiecte de cult, simboluri ale protecției și intercesiunii, dar și expresii ale religiozității femeilor²³.

Miliței Despina îi aparține și icoana cu Coborârea de pe cruce, care este o formulă de Pietă – la fel cum Maica

Domnului îl plânge pe Iisus, și Milița ține în brațe trupul fiului său Theodosie²⁴. Această icoană este deosebită prin faptul că în imagine apare și Milița Despina. În sfera pietății private, icoana funcționează ca o amuletă sau ca un scut care protejează oamenii și locurile (cum ar fi casa sau locul de muncă), dar acționează și ca un tovarăș constant, care aduce aminte și confirmă prezența sfântului lângă proprietarul icoanei. Speranțele și temerile oamenilor referitoare la prosperitatea lor, la capacitatea de a avea copii, la sănătatea și moartea lor au fost exprimate prin ctitorii și dedicații individuale. Creștinii au comandat adesea icoane cu sfinții lor protectori și uneori au ales să fie reprezentați lângă ei, făcând astfel și mai evidentă relația cu intercesorul personal²⁵. În icoana cu Coborârea de pe cruce această relație este adusă la un nivel mai profund, sugerând, prin paralela dintre Milița Despina și Maica Domnului, un caz de *imitatio Mariae*.



Fig. 2: Portret donatoare, început sec. XVI, Arhiva Drăguț



Fig. 3: Portret donatori, început sec. XVI, Arhiva Drăguț

BIBLIOGRAFIE

Adashinskaya, Anna, „The Origins of the Joint Cult of St. Simeon and St. Sava of Serbia Based on Visual Source”, *Annual of medieval studies at Central European University Budapest* vol. 16, Central European University, Budapesta, 2010, pp. 77-92

Dobjanschi, Ana, „Influența grecească în pictura brâncovenească de icoane”, *Ars Transsilvaniae*, nr. 7, 1997, pp. 113-119

Drăguț, Vasile, *Repertoriul picturilor murale medievale din România (sec. XIV-1450)* vol. 1, Ed. Academiei Republicii Socialiste România, București, 1985

Haustein, Eva, *Der Nemanjidenstammbaum: Studien zur mittelalterlichen serbischen Herrscherikonographie*, Teză de doctorat, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität, Bonn, 1984

Efremov, Alexandru, *Icoane românești*, Meridiane, București, 2003

Grozdanov, Cvetan, „Saints Siméon et Sava sur les fresques des monuments de Macédoine (entre les XI^e et XVII^e siècles)”, Kalic, Jovanka (ed.), *Stefan Nemanja - Sveti Simeon Mirotocivi. Istorija i predanje*, Srpska akademija nauka i umetnosti, Beograd, 2000, pp. 343-345

Kalavrezou, Ioli, „An obscure portrait: imaging women's reality in Byzantine art”, *Studies in iconography*, nr. 34, 2013, pp. 248-251

Kostić, Ana, Predstava „Sveti Sava miri braću u srpskom crkvenom slikarstvu XIX veka”, *Zbornik Matice Srpske za likovne umetnosti*, nr. 41, 2013, pp. 33-49

Miljković, Bojan, „La vie de Saint Sava de Serbie par Domentian et les cultes des icones athonites thaumaturges de la Vierge”, *Byzantion*, nr. 78, 2008, pp. 304-338

Meyendorff, John, „St Sava, Ohrid and the Serbian church”, *St. Vladimir's Theological Quarterly*, nr. 35, 1969, pp. 209-221

Niculescu, Corina, „Despina-Milița, doamna lui Neagoe Basarab”, *Magazin istoric*, nr. 28, 1994 pp. 28-32

Petkovic, Sreten, „The iconography of St Simeon of Serbia in the time of the Turkish rule”, Kalic, Jovanka (ed.), *Stefan Nemanja - Sveti Simeon Mirotocivi. Istorija i predanje*, Srpska akademija nauka i umetnosti, Beograd, 2000, pp. 393-394

Wendel, Hermann, „Saint Sava”, *The Slavonic and East European Review*, vol. 14, Nr. 40, 1935, pp. 146-153

Вайцман, Курт, *Манолис Хадзидакис, Кръстю Миятев, Светозар Радойчич Иконы на Балканах. Синай. Греция. България. Югославия*. Български художник, София, 1966

NOTES

1. Alexandru Efremov, *Icoane românești*, ed. Meridiane, București, 2003, p. 37.
2. Elisabeta Negrău, „Rulers' Contributions to the Cult of saints: Patron saint of Wallachia (14th-18th Centuries)”, *Patrimonium.Mk. Periodical for Cultural Heritage, Monuments, Restoration, Museums*, Skopje, 2011, p. 132.
3. E. Negrău, „Rulers' Contributions”, pp. 129-140.
4. Anna Adashinskaya, *The joint cult of St. Simeon and Sava under Milutin. The Monastic aspect*, disertație masterală, Central European University, Budapesta și „The Origins of the Joint Cult of St. Simeon and St. Sava of Serbia Based on Visual Source”, *Annual of medieval studies at Central European University Budapest*, vol. 16, Central European University, Budapesta, 2010, pp. 77-92.
5. Ljubivoje Cerović, „Sârbii în România din Evul Mediu timpuriu până în zilele noastre”, traducere din sârbă Ivo Muncian, Uniunea sârbilor din România, Timișoara, 2005, p. 22.
6. Jelena Erdeljan, „A note on the ktetorship and contribution of women from the Branković dynasty to cross-cultural

- connections in late medieval and early modern Balkans”, *Zbornik Matice Srpske za likovne umetnosti*, Belgrad, 2016, p. 69.
7. J. Erdeljan, „A note on the ktetorship”, p. 64.
 8. J. Erdeljan, „A note on the ktetorship”, p. 69.
 9. A. Adashinskaya, *The joint cult*, p. 1.
 10. A. Adashinskaya, *The joint cult*, p. 1.
 11. A. Adashinskaya, *The joint cult*, p. 5.
 12. A. Adashinskaya, *The joint cult*, pp. 5-7.
 13. A. Adashinskaya, *The joint cult*, pp. 5-7.
 14. Anna Adashinskaya, „The Origins of the Joint Cult”, p. 77.
 15. A. Adashinskaya, „The Origins of the Joint Cult”, p. 78.
 16. A. Adashinskaya, „The Origins of the Joint Cult”, p. 79.
 17. A. Adashinskaya, *The joint cult*, p. 26.
 18. A. Adashinskaya, *The joint cult*, pp. 33-35.
 19. A. Adashinskaya, *The joint cult*, pp. 38-41.
 20. J. Erdeljan, „A note on the ktetorship”, p. 69.
 21. J. Erdeljan, „A note on the ktetorship”, pp.65-67.
 22. J. Erdeljan, „A note on the ktetorship”, pp. 65
 23. Elizabeth James, *Women, Men, and Eunuchs: Gender in Byzantium*, Psychology Press, Londra, 1997, pp. 31-32.
 24. E. Negrău, „Rulers Contributions”, p. 132.
 25. Anastasia Drandaki, „Icons in the devotional Practices of Byzantium”, in *Heaven and Earth: Art of Byzantium from Greek Collections*, cat. de expo., The National Gallery of Art, Washington and the J.P. Getty Museum, Los Angeles, Atena, 2003, p. 112.

Biserica Tăierea Capului Sf. Ioan Botezătorul din Arbore

Oana Stan, student, UNARTE București, Istoria și Teoria Artei

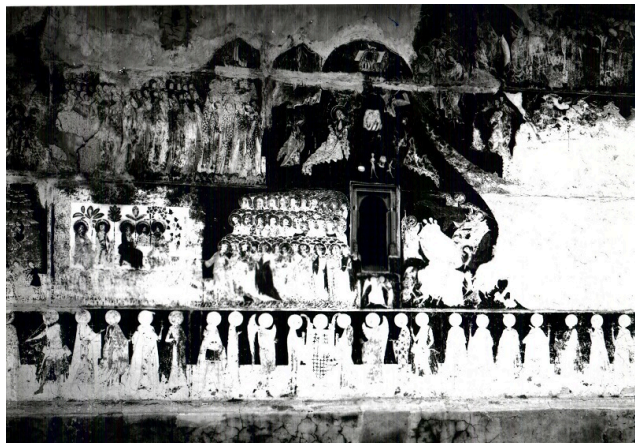


Fig. 1: Judecata de Apoi și Deisis, exterior, zidul sudic, început sec. XVI, Arhiva Drăguț

DESCRIERE

Voi căuta să surprind elementele-cheie ale ansamblului bisericesc din Arbore, tratând succint totalitatea aspectelor care înscriu Biserica Tăierii Capului Sf. Ioan Botezătorul între cele mai remarcabile edificii de patrimoniu din Nordul Moldovei. Traversarea istoricului satului, a familiei, urmată apoi de o analiză a arhitecturii și a picturii murale, atât

exterioare, cât și interioare, vor deveni argumente suficiente în demersul reiterării importanței acestui monument, atestând încadrarea sa într-o morfologie postbizantină cu influențe goticizante.

Istoria familiei Arbore își poate începe desfășurarea foarte devreme în analele Moldovei, odată cu viața Logofătului Petru, tatăl lui Luca Arbore cel bătrân, unul din presupușii descălecători ai Moldovei. Tatăl ctitorului, Cârstea – pârșălab de Neamț, despre care vom vorbi în continuare, a sfârșit probabil în anul 1479, aceasta fiind ultima dată când mai este menționat în documentele lui Ștefan cel Mare. Luca Arbore este amintit pentru prima oară în 14 septembrie 1486, iar sub funcția de hatman al Sucevei se înscrie abia în 1499, odată cu tratatul de pace stabilit între Ștefan cel Mare și regele polonez de la acea dată, Ioan Albert. Atribuțiile sale boierești s-au întins de-a lungul a trei domnii – Ștefan cel Mare, Bogdan cel Orb și Ștefăniță, din ordinul căruia a și fost decapitat¹. Rolul de înalt sfetnic domnesc i-a adus în 1517 custodia mult prea tânărului domn Ștefăniță, în acel moment în vârstă de numai 11 ani. Odată cu vârsta majoratului însă, acesta desfășoară un demers de condamnare a tuturor boierilor ce i-ar fi putut amenința domnia, și astfel cade în 1523 și capul hatmanului Luca Arbore „sub acuzația de hiclenie”², pierind acum bună parte din înalții dregători „fără judecată și dovadă”³. La câteva luni de la execuția hatmanului sunt decapitați și doi dintre fiii săi, Toader și Nichita, cel de-al

treilea, Gliga, refugiindu-se în Lituania douăzeci de ani mai târziu. Familia însă a fost mult mai numeroasă: Luca Arbore ar fi mai avut și un al patrulea fiu, dispărut de mic, supraviețuindu-i însă șase surori. Din cauza decesului descendenților pe linie masculină, genealogia s-a perpetuat doar prin urmașele Arbore.⁴

Cât despre biografia satului ce poartă același nume, istoria sa începe odată cu achiziția făcută de pârcălabul Sucevei la data de 7 martie 1502 cu trei sute cincizeci de lei tătărești, teritoriul fiind fostă parte a satului Solca. Actul de împroprietărire, redactat sub bunăvoința lui Ștefan cel Mare, a fost mai târziu recunoscut și de Bogdan al III-lea și de Ștefăniță Vodă, rămânând apoi vreme îndelungată în posesia familiei Arbore.⁵ Construcția bisericii avea să se producă în anul următor, desfășurându-se de-a lungul câtorva luni, precum aflăm din pisanie: „Cu voia Tatălui și cu ajutorul Fiului și cu săvârșirea Sfântului Duh, în zilele binecinstitorului și de Hristos iubitorului domn, Io Ștefan Voevod, din mila lui Dumnezeu, domn al Țării Moldovei, pan Luca Arbore, pârcălabul Sucevei, fiul bătrânului Arbore, pârcălabul Neamțului, a binevoit cu bună voință și curată și luminată inimă și cu ajutorul lui Dumnezeu și cu ajutorul domnului său, a început a zidi casa aceasta, întru numele Tăierii cinstitului și slăvitului prooroc înainte mergător, Ioan Botezătorul; și s-a început în anul 7011 (=1503) luna aprilie 2, s-a sfârșit în același an, luna august 29.”⁶ Intervalul atât de scurt nu trebuie să ne mire, explicația stând în graba firească a hatmanului de a-și ridica o reședință boierească și o biserică-paraclis, pentru a asigura un spațiu funerar familiei, conform unui obicei foarte firesc al epocii. Din nefericire, curtea nu s-a păstrat, căzând pradă unui incendiu; modelul probabil va fi fost acela obișnuit pentru astfel de edificii, locuința fiind înconjurată de ziduri de apărare, prevăzute poate cu turnuri, întrucât astfel de reședințe se erijau și în așezări cu rol militar. Lipsa dovezilor arheologice face însă imposibilă reproducerea planului, și încercările de a o face în lipsa vestigiilor rămân simple speculații.⁷

Gheorghe Balș încadrează Arbore în aceeași tipologie arhitecturală alături de Reuseni și Dobrovăț, acestea fiind cele din urmă ctitorii ale domniei lui Ștefan cel Mare (construite între 1502-1504), având deopotrivă în comun și structura arhitecturală, fiind biserici fără turlă ori abside laterale.⁸ Planul este dreptunghiular, alcătuit de un hibrid de plan triconc, cu o calotă înlocuind în naos spațiul turlei, și două nișe în grosimea zidului substituind absidele laterale. Dimensiunile modeste ale bisericii, anume 23,5 m lungime, 8,5 m înălțime și 5,5 m lățime, cu ziduri groase de 1,55 m amintesc de bisericile-hală din gotic. Interiorul bisericii este dispus în trei secțiuni de dimensiuni asemănătoare, toate în parametrii absidei altarului, iar

pseudo-absidele sunt încadrate de pilaștri fasciculați; naosul este boltit conform tehnicii moldovenești, în formă sferică, sprijinită de arcuri oblice din piatră de talie. Deși aceste aspecte reiterează într-o măsură goticul, atmosfera bizantin-ortodoxă a spațiului nu este defel știrbită. Un aspect particular al planului bisericii este însă tratarea insolită a fațadei vestice. Modificarea constă în prelungirea zidurilor longitudinale spre apus, într-un soi de contraforți, și legarea acestora de partea superioară printr-un arc înalt. Spațiul obținut prin acest artificiu servea probabil inițial clopotelor bisericii, ca apoi să folosească adăpostirii pomenilor, o structură aproape identică întâlnindu-se la biserica din Reuseni. Intrarea se face prin fațada sudică a pronaosului, printr-un mic portal de piatră cu deschidere în arc frânt și cu profile gotice în retrageri succesive. Altarul este luminat de o singură mică fereastră la răsărit, iar interiorul pronaosului este luminat de două ferestre mărunte, cu câte trei geamuri mici zăbrele în fier⁹, poziționate asemenea celor din naos, ambele fiind conturate prin chenare dreptunghiulare cu baghete încrucișate din piatră; un element foarte controversat al bisericii Arbore este însă arcosoliul din pronaos ce adăpostește mormântul ctitorului, și mai cu seamă tabloul funerar zugrăvit în interiorul său, asupra căruia vom stăruii ulterior. Din lipsa turlei, interiorul naosului este foarte întunecat, ferestrele de pe fațadele sudică, respectiv nordică fiind de dimensiuni foarte reduse; în plus, raportul dintre înălțimea și lățimea bisericii face să se creeze iluzia supleții, senzație susținută și în exterior de forma acoperișului.¹⁰ Morfologia acestei biserici se înscrie în cadrul general al arhitecturii ultimei perioade din creația arhitecturală a epocii lui Ștefan cel Mare.¹¹

Trebuie să insistăm însă în acest punct asupra acoperișului, întrucât el se constituie drept un membru exotic din mai multe privințe. Acesta nu este nicicum cel original, ci se datorează unui arhitect vienez, Carl A. Romstorfer. Interesul acestuia pentru arhitectura bucovineană și restaurarea acesteia a apărut pe un fundal foarte profund, asupra desfășurării căruia merită să ne oprim. Odată cu intrarea în 1775 a Bucovinei sub stăpânire austriacă, se produc numeroase mutații ale vieții ecumenice a acestei provincii moldovenești, printre cele mai notabile fiind desființarea majorității mănăstirilor ortodoxe și constituirea Fondului Religionar ortodox, care se ocupa de administrarea bunurilor ansamblurilor monahale spre a fi folosite în beneficiul parohiilor. Aceste schimbări politice și disonanțele produse în spiritualitatea autohtonă au avut însă și o consecință pozitivă. Transformările numite au făcut ca percepția asupra edificiilor să se transfere dinspre zona de cult, spre o altă calitate a lor – aceea de monument istoric. Romstorfer făcea parte din școala austriacă a restaurării arhitecturale, restaurarea picturilor

murale intra în autoritatea lui Johann Viertelberger, iar istoria artei prin reputații cercetători Joseph Strzygowski și Wladyslaw Podlacha, toți fiind animați de spiritul iluminismului și de interesul pentru trecutul istoric.¹² Lui Romstorfer îi datorăm și primele schițe ale planului, elevației, ori secțiunilor transversale asupra bisericilor și mănăstirilor bucovinene. Întorcându-ne asupra cazului particular, el este arhitectul căruia Arbore îi datorează acoperișul de lemn, înalt, oblu, cu poală amplă, de vagă amintire gotică. Este un fapt important acela că biserica a stat câteva zeci de ani fără acoperiș, acest lucru contribuind la deteriorarea zidăriei, dar mai ales a picturii murale. Acoperișul conceput de Romstorfer venea așadar în întâmpinarea mării nevoi de conservare a integrității bisericii, fiind și o adaptare la clima ploioasă a zonei.¹³ Adaptarea s-a produs însă prea târziu, pictura de pe latura de nord fiind iremediabil pierdută din cauza intemperțiilor. Referitor la forma originală a acoperișului se pot lesne face speculații plecând de la imaginea chivotului bisericii, ținut de Luca Arbore în tabloul votiv, chivot ce-i este oferit Mântuitorului flancat de Ioan Botezătorul și Maica Domnului.¹⁴

În ceea ce privește materialele angajate în construcția bisericii, indiciile cele mai importante pot fi desprinse din zonele unde pictura nu se mai păstrează. Cărămizile întrebuințate au o dimensiune mult mai mare decât cele uzual folosite în șantierele bizantino-balcanice, fiind legate prin rosturi subțiri de mortar, asemeni tehnicii arhitecturii gotice, iar pandantivii sunt clădiți din cărămizi orientate orizontal, pe model bizantin. Se poate spune că este vorba de o lucrătură bizantină bazată pe materiale gotice. S-ar părea că la origini totalitatea suprafeței pereților interiori a fost finisată cu o tencuială subțire, peste care s-a adăugat decorul unor pseudocărămizi pictate, un obicei foarte recurent în arhitectura din timpul lui Ștefan cel Mare. Maniera cvasiasemănătoare a condus la concluzionarea faptului că Arbore, alături de Reuseni și Dobrovăț sunt produse ale acelorași meșteri zidari, care au lucrat în perioada 1502-1504.¹⁵

La capitolul picturii bisericii Tăierii Capului Sf. Ioan Botezătorul, polemicile sunt foarte ample, fiind disputată în principal datarea tabloului funerar din pronaos, în relație cu care se caută stabilirea momentului celorlalte picturi murale, atât interioare, cât și exterioare. Datorită restaurărilor intensive din ultimele decenii, coordonate de Oliviu Boldura, a fost scos la iveală vastul complex iconografic, considerat până la începerea șantierului de restaurare pierdut în cea mai mare parte. Presupusele pierderi erau invocate mai ales în ceea ce privește interiorul bisericii, unde pictura era majoritar înnegrită de fum sau praf. S-a dorit curățarea și conservarea picturii

rămase, s-a cercetat tabloul votiv, mai ales cel funerar, și s-a căutat totodată să fie recuperată pictura originală în urma repictărilor din secolul XIX. Problematică în ceea ce privește lacunele picturale au fost bolta pronaosului, a pandantivilor de vest ai naosului și a registrelor inferioare, pierderi cauzate de condițiile de temperatură precare și a vandalizărilor. Pierderi însemnate mai sunt înregistrate și pe perețele absidei altarului, unde se mai pot distinge doar contururile siluetelor procesiunii de sfinți și fondul albastru; totodată, există lacune ample pe fațada sudică, încă de la nivelul stratului suport, care a suportat în timp diverse operațiuni de tencuire și consolidare, executate empiric și provocând pierderi ale frescei. Chiar și așa, a devenit posibilă cercetarea amănunțită a picturilor murale de la Arbore, făcându-se loc interpretărilor și încadrărilor adecvate în aria largă a artei moldave post-bizantine. Cercetările restauratorilor au adus dovezi științifice privitoare la tehnica și programul unitar al complexului iconografic, acesta fiind alcătuit într-o perioadă târzie a artei bizantine, ce împrumută cu suplețe și elemente de morfologie ale goticului internațional. Programul desfășurării iconografice este foarte bogat și plin de particularități. Astfel, pe lângă temele canonice, există o serie de cicluri iconografice suplimentare: ciclul minunilor, episoade hagiografice din Viața Sfântului Ioan Botezătorul, precum și a celor patru sfinți înfățișați pe fațada de Vest, ori teme repute precum Pantocratorul din naos într-o reprezentare cu totul particulară, Imnul acatist de pe fațada de miazăzi, ori aspecte cu totul insolite precum imagini închinat lui Constantin cel Mare. Comunicarea cu totul curioasă dintre pictura interioară și cea exterioară, conținutul elaborat și stilul cvasiexpresiv scot în evidență mesajul reprezentărilor cu o mare coerență.¹⁶

Poate că cea mai la îndemână teorie privitoare la datarea picturii este aceea a lui Vasile Drăguț care consideră fără de tăgadă că meșterul zugrav care a lucrat la Arbore în 1541 este Dragoș Coman, presupunere ce are la bază o inscripție ce ne spune: "Turcii cei răi au distrus, Dragosin Zugrav, fiul lui pan Coman din Iași, a pictat. Ana, fiica lui Arbore cel Bătrân ne-a plătit 20 de zloți anul 7049(1541)". Drăguț îi atribuie acestui presupus zugrav întregul merit pentru ansamblul pictural, el devenind astfel și autorul programului iconografic.¹⁷ Virgil Vătășianu face parte din paleta foarte largă de cercetători ale căror poziții legate de pictura interiorului au fost devansate de ultimele descoperiri ale restauratorilor. Astfel, atât el cât și Vasile Drăguț considerau pierdută zugrăveala de la interiorului bisericii Arbore, distrugere totală cauzată de lipsa acoperișului ori condițiilor foarte precare de conservare ale acestuia. Vătășianu concluzionează așadar cu nu prea mare greutate că tentativele de datare ori încadrare stilistică sunt redundante, ele fiind condamnate a rămâne

la nivelul unor simple speculații.¹⁸ Date fiind dificultățile invocate, nu se putea concluziona dacă Dragoș Coman fusese într-adevăr zugravul întregului ansamblu ori doar un simplu restaurator.

Trebuie ținut însă cont de ipoteza mâinii unui iconograf cultivat, apt să conceapă un repertoriu imagistic atât de elaborat, și în fond, personalizat.¹⁹ Mai mult, împotriva ipotezei alcătuirii picturii murale în 1541 stau și analizele restauratorilor, care atestă urmele clare ale unor vandalizări. Un episod concludent, și suficient pentru explicarea acestor distrugerii ar fi invazia turcească din 1538, cu detur la Suceava, când aceasta a fost cucerită de sultanul Soliman Magnificul. Dacă distrugerile datează de la această dată, concluzia este limpede: pictura exista dinaintea de 1538. Astfel, întocmirea acesteia ar fi putut să aibă loc între 1532 și 1537, perioadă în care au fost realizate și restul ansamblurilor de fresce din vremea lui Petru Rareș, anume Hârlău, Proboța, Humor, Moldovița.²⁰

Analizând însă portretul funerar din arcosoliu, într-o paralelă permanentă cu tabloul votiv din naos, și totodată ținând cont de alte cazuri în care există un spațiu funerar, suntem obligați să acceptăm teoria că arcosoliul a fost construit în același an cu biserica, și indiciile spun că și pictura ce i se asociază a fost așternută la aceeași dată. Inscricția „Acest chivot a l-a făcut Pan Luca Arbore, pârălabul Sucevei, fiul lui Arbure cel Bătrân, pârălabul Neamțului, în anul 7001(1503), aprilie 29”²¹ atestă că baldachinul de piatră cu rol funerar a fost construit la doar câteva luni de la începerea zidirii întregii biserici. Prin extensie spre un alt caz – Dolheștii Mari, unde pictura a rămas redusă la aceea din spațiul funerar – s-ar putea presupune că în arcosoliu s-a căutat o comprimare a întregului program iconografic ce avea să fie zugrăvit în viitor.²² Ipoteza pare însă hazardată dacă ne aplecăm asupra tradiției bizantine, recurentă și în spațiile sud-slave, care presupunea zugrăvirea integrală a interiorului unei biserici cu un program iconografic atent alcătuit prealabil, reducerea frescelor doar la spațiul unei mici nișe din pronaos ne apare drept o inconsistență ce n-ar fi putut rămâne nesancționată în epocă de către recomandările ecleziastice.²³

Odată cu acest argument înscriem în linia ipotezelor și ideea că ansamblul pictural a fost alcătuit chiar mult mai prematur, poate înaintea decesului ctitorului Luca Arbore, în 1523.

Numeroasele particularități ale picturii de la Arbore s-ar putea explica mai departe prin atribuirea concepției iconografice episcopului Macarie, întrucât s-a vorbit despre lectura specială a ciclului Vieții Sf. Ioan Botezătorul, legenda Sf. Constantin și aceea a Îmnelui acatist, lectură ce

indică accesul la surse livești, neîndemână simplilor zugravi, și atenția specifică asupra picturilor ce subliniază ideea jertfei. Așadar, alcătuirea savantă este probabil fructul unui învățat cu o mare cultură, provenind probabil din mediul isihast – și astfel, cel mai plauzibil personaj devine episcopul Macarie.²⁴

Am căutat de-a lungul incursiunii noastre prin caracteristicile și particularitățile ctitoriei lui Luca Arbore, din satul ce-a căpătat același nume, să scoatem în evidență totalitatea aspectelor ce fac din Biserica Tăierii Capului Sf. Ioan Botezătorul un monument special, ce și-a dobândit prin toate formele sale meritul cuvenit. Restaurările și demersurile averse de conservare, alături de cercetările dense și neobosite vin să confirme calitățile neîndoelnice ale bisericii-paraclis. Încercările acestei mici cercetări au fost prilej de însumare a unor aspecte ce țin de general, și nu a avut pretenții de sistematizare ori criticare a pozițiilor deja împământenite în literatura de specialitate.



Fig. 2: Marea rugăciune a tuturor sfinților (Cinul), exterior, latura sudică a absidei, început sec. XVI, Arhiva Drăguț



Fig. 3: Sf. Hristofor cu Iisus copil pe umeri, detaliu din Marea rugăciune a tuturor sfinților, exterior, absidă, început sec. XVI, Arhiva Drăguț

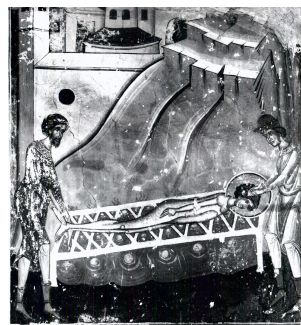


Fig. 8: Sf. Gheorghe întins pe grătarul încins, scenă din ciclul Marelui Mucenic Gheorghe, exterior, zidul vestic, început sec. XVI, Arhiva Drăguț



Fig. 9: Sf. Marina martelând diavolul, pronaos, peretele sudic, început sec. XVI, Arhiva Drăguț



Fig. 4: Puteri cerești, detaliu din Marea rugăciune a tuturor sfinților, exterior, latura sudică a absidei, început sec. XVI, Arhiva Drăguț



Fig. 5: Înger purtând înscrisurile faptelor bune către balanță, detaliu din Judecata de Apoi, exterior, zidul sudic, început sec. XVI, Arhiva Drăguț



Fig. 6: Imnul Acatist, exterior, zidul sudic, început sec. XVI, Arhiva Drăguț



Fig. 7: Sf. Nichita doborând idolii și arestarea sa, scenă din ciclul Martirului Nichita, exterior, zidul vestic, început sec. XVI, Arhiva Drăguț

BIBLIOGRAFIE

Balș, Gheorghe, "Bisericile lui Ștefan cel Mare", *BCMI*, XVIII, 1925-1926

Dan, Dimitrie, "Ctitoria hatmanului Luca Arbore", în *B.C.M.I.*, anul XIX, Fasc. 42, 1926, pp.38-46

Drăguț, Vasile, *Dragoș Coman, maestrul frescelor de la Arbore*, Ed. Meridiane, București, 1969

Popa, Corina, "Istorie și artă", în *Arbore: istorie, artă restaurare*, Corina Popa, Oliviu Boldura, Maria-Magdalena Drobotă, Anca Dină, Editura Art Conservation Support, București, 2016, pp.16-147

Sinigalia, Tereza *Vechi autori și bisericile Bucovinei – Încercare de recuperare a unui monument*,(?), pp. 31-47

Sinigalia, Tereza "Programul iconografic al spațiului funerar din biserica Tăierii Capului Sf. Ioan Botezătorul din satul Arbore", în *RMI*, nr. LXXII, 1 (2001-2003), pp.27-34

Stoicescu, Nicolae, *Dicționar al marilor dregători din Țara Românească și Moldova, secolele XIV-XVII*, Editura Enciclopedică Română, București, 1971

Vătășianu, Virgil, *Istoria artei feudale în Țările Române*, Editura Academiei Republicii Populare Române, București, 1959

NOTES

1. Dimitrie Dan, "Ctitoria hatmanului Luca Arbore", în *B.C.M.I.*, anul XIX, Fasc. 42, 1926, p.37
2. Nicolae Stoicescu, *Dicționar al marilor dregători din Țara Românească și Moldova, secolele XIV-XVII*, Editura Enciclopedică Română, București, 1971, p.261

3. Grigore Ureche, *Letopisețul Țării Moldovei*, Ed.Minerva, 1981, p.88, apud. Corina Popa, *Istorie și artă, în Arbore: istorie, artă restaurare*, Corina Popa, Oliviu Boldura, Maria-Magdalena Drobotă, Anca Dină, Editura Art Conservation Support, București, 2016
4. Dimitrie Dan, *op.cit., loc. cit.*
5. *Idem*, pp.38-39
6. Vasile Drăguț, *Dragoș Coman, maestrul frescelor de la Arbore*, Ed.Meridiane, București, 1969, pp. 14-15
7. Corina Popa, *op. cit.*, pp.20-21
8. Gheorghe Balș, "Bisericile lui Ștefan cel Mare", *BCMI*, XVIII, 1925-1926, p. 111
9. Dimitrie Dan, *op.cit.*, p.40
10. Corina Popa, *op.cit.* pp.28-29
11. Vasile Drăguț, *op.cit.* pp.15-16
12. Tereza Sinigalia, *Vechi autori și bisericile Bucovinei – Încercare de recuperare a unui monument*, pp.31-32
13. Corina Popa, *op.cit.*, p.28
14. Dimitrie Dan consideră, de pildă, că acoperișul era la început acoperit cu țiglă roșie, fiind de asemenea țuguiat în zona altarului și definitivându-se printr-o cruce de fier. (cf. *op.cit.*, p.40). Gheorghe Balș, pe de altă parte, insistă asupra reprezentării chivotului, considerând însă că imaginația zugravului nu constituie dovadă suficientă asupra aspectului real al acoperișului la momentul construirii, astfel fiind neverosimil că acoperișul ar fi fost poleit cu aur. Relevantă este însă atenția acordată formei acoperișului. (cf. *op.cit.*, p.116)
15. Corina Popa, *op.cit.*, p.32
16. Corina Popa, *op.cit.*, pp.42-43
17. Vasile Drăguț, *op.cit.*, pp.16-17
18. Virgil Vătășianu, *Istoria artei feudale în Țările Române*, Editura Academiei Republicii Populare Române, București, 1959, pp.830-832
19. Nu vom avea prilejul să stăruim asupra insistențelor pe cicluri iconografice funerare pe care o putem observa la Arbore; după toate aparențele, s-ar părea că programul a fost alcătuit ținând cont de destinul tragic al familiei ctitorului.
20. Corina Popa, *op.cit.*, pp.142-144
21. Tereza Sinigalia, "Programul iconografic al spațiului funerar din biserica Tăierii Capului Sf. Ioan Botezătorul din satul Arbore", în *RMI*, nr. LXXII, 1 (2001-2003), p.27, apud. *Repertoriul monumentelor și obiectelor de artă din timpul lui Ștefan cel Mare*, Editura Academiei Republicii Populare Române, București, 1958, p. 184.
22. Sunt invocate aici pozițiile cercetătorilor Sorin Ulea și I.D. Ștefănescu.
23. Tereza Sinigalia, *Programul iconografic etc*, p.27
24. cf. poziției Constanței Costea enunțată și aprobată de Corina Popa în *op.cit.*, pp.146-147

Biserica "din Deal", Sighișoara

Marius Badragan, student, UNARTE București, Istoria și Teoria Artei

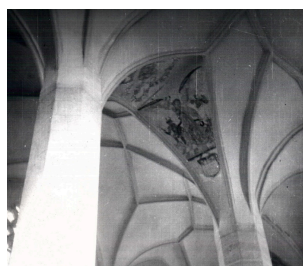


Fig. 01: Arhanghelul Mihail cu blazon de donator (breasla cojocarilor), Valentinus Pictor, (1483-1484), Arhiva Drăguț



Fig. 02: Ciclu hagiografic Sf. Gheorghe, peretele de nord, capătul vestic, autor neidentificat, (sfârșit secol XV), Arhiva Drăguț

articole, acestea fiind la rândul lor prezentate în notele la text.

CONSTRUCȚIE

Săpăturile arheologice din 1994-1995 (fig. 3), efectuate în timpul lucrărilor de restaurare, au scos în evidență existența unei construcții romanice anterioare bisericii gotice¹, datând din perioada secolelor XII-XIII². Un al doilea rând de săpături, din 1996, au arătat ca a existat o construcție gotică anterioară edificiului actual, din cel anterior, construit între anii 1345 și 1370, păstrându-se doar corul și turnul de pe vest, iar lărgimea actuală a corpului naval fiind similară cu aceea a bisericii din secolul XIV³. Ultima etapă, având ca rezultat monumentul așa cum îl cunoaștem acum, a fost realizată între anii 1429 și 1483 prin reconstruirea navei în sistem hală cu două colaterale, anul 1483 fiind prezent într-o incizie în glaful ferestrei de pe sud al naosului și într-o nervură de ceramică a bolții colateralei de sud⁴. Un al treilea set de incizii se află pe glaful ferestrei sudice a tribunei, una cu anul 1483 (la stânga ferestrei), cealaltă cu textul „Michael Poner purgermaister” (la dreapta ferestrei).

Textul de față își propune să facă o prezentare generală a Bisericii „din Deal” Sf. Nicolae din Sighișoara, punând accentul pe pictura păstrată la interiorul acesteia. Sursele principale pentru elaborarea textului au fost lucrările Corinei Popa și ale Danei Jenei (vezi notele 1 și 2), lucrări ce sintetizează informațiile disponibile până în acest moment în legătură cu monumentul sighișorean. Acolo unde cele două cercetătoare propun datări, atribuiri sau teorii diferite în privința programului iconografic al picturii bisericii, acest lucru a fost evidențiat fie în text, fie în notele asociate acestuia. În completarea acestor informații am adus propriile observații făcute în timpul unei excursii de cercetare la Sighișoara. De aici au rezultat unele corecții sau completări la informațiile cuprinse în cele două

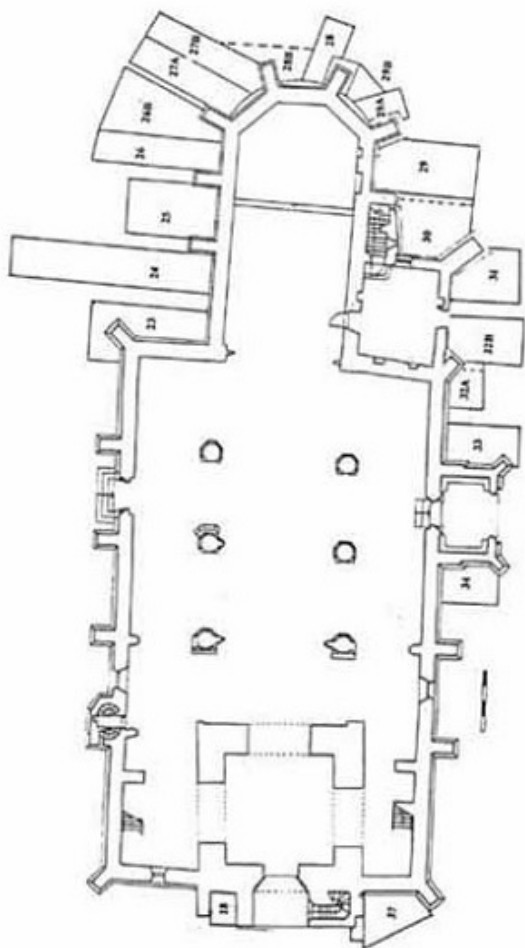


Fig. 03: Plan săpături arheologice, (1345-1483), Arhivă autor

PICTURA MURALĂ

Pictura murală a «Bisericii din Deal» a fost realizată în mai multe etape între finele secolului XIV și sfârșitul secolului XV sau începutul secolului XVI. Odată cu Reforma, pictura a fost acoperită cu un strat nou de tencuială și a fost scoasă la iveală abia în anii '30 ai secolului XX cu ocazia cu lucrărilor de restaurare realizate de Julius Misselbacher, moment în care au fost descoperite majoritatea frescelor, excepție făcând doar câteva descoperiri noi sub turn și în cor între anii 1992-1998⁵ și în 2004⁶.



Fig. 04: Răstignire Vultus Trifrons Sf. Nicolae, sub turn, autor neidentificat, (sfârșit sec. XIV), Arhivă autor

Cea mai veche pictură murală din biserică, datând de la finalul secolului XIV⁷ se află în încăperea de sub turnul de vest, pe intradosul arcului de sud, și este formată din trei registre cu ancadrament (fig. 4). Din aceeași perioadă și având același autor, după cum relevă similitudinea tipului de ancadrament folosit, s-a păstrat pe peretele de nord al corului, în spatele stranelor, un fragment reprezentând un grup de femei fără suficiente detalii pentru a fi identificate⁸. Aceste picturi au făcut, posibil, parte dintr-un ansamblu mural mai amplu care a cuprins și nava inițială a bisericii înainte de modificarea din anii 1480⁹.

În registrul inferior al imaginii de sub turn se află o reprezentare a *Sf. Nicolae cu cele trei fete sărace*, cel mai răspândit episod din viața sfântului. În cazul de față, Nicolae nu este doar sfântul de hram al bisericii, ci și sfântul patron al orașului, el bucurându-se de o popularitate specială în Regatul maghiar în secolele XI-XIV, în localitățile săsești transilvane cultul său (17 biserici dedicate) fiind surclasat doar de cultul Fecioarei (29 biserici dedicate)¹⁰.

Registrul median conține o reprezentare a *Sfintei Treimi într-un chip*, cu cele trei persoane ale Divinității prezentate la trei vârste diferite, flancată de apostolii Avraam și Ieremia cu numele înscrise pe filactere. Acest tip de reprezentare a Trinității, *vultus trifrons*, va fi ulterior condamnată la Conciliul din Trento (1545-1563), dar ea nu este absentă în secolul XIV, exemple similare cu cele de la Sighișoara păstrându-se, de exemplu, la Rákoš și Ochtina (Slovacia)¹¹.

În partea superioară a imaginii se află o imagine a *Răstignirii* într-o formulă obișnuită pentru Europa centrală a secolului XIV, cu oasele lui Adam la baza crucii, sfintele femei cu Ioan și Longinus la dreapta lui Isus pe cruce, iar la stânga sa sutașul convertit ținând o filacteră cu mărturia sa - *v(e)re filius (dei) e(rat iste)* - și soldați ținând un scut decorat cu două săbii încrucișate¹².

devoțional plasate în registrul inferior, la nivelul ochilor, sub mulura orizontală de demarcație, al pereților nordici ai navei și corului.

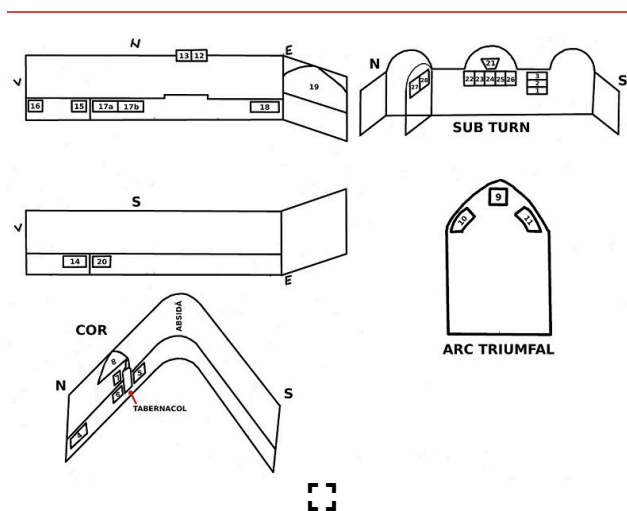


Fig. 05: Relevu aproximativ pictură interioară, Arhivă autor

Pictura din restul bisericii datează din a doua perioadă de decorare, cea din ultimele decenii ale secolului XV, cu o potențială prelungire în primele două decade ale secolului XVI. Dacă Dana Jenei observă doar faptul că aceasta se constituie din teme disparate și le pune pe seama creșterii rolului devoțional al picturii în defavoarea celui pedagogic¹³, Corina Popa remarcă dincolo de această aparentă incoerență a reprezentărilor un program iconografic cu evidentă tematică eschatologică ce culminează cu scena *Judecății de Apoi* de pe peretele estic al colateralei de nord, proiect pe care îl pune în legătură cu patriariatul local sighișorean coagulat în jurul familiei Polner¹⁴.

După cum se poate observa din releveul aproximativ (fig. 5), avem de-a face cu o serie de picturi cu caracter



Fig. 06: *Episcop* (?), peretele de sud, capătul vestic, autor neidentificat, (sfârșit secol XV), Arhivă autor



Fig. 07: *Sf. Erasm*, peretele de sud, capătul vestic, autor neidentificat, Matthias Pictor (?), (sfârșit secol XV), Arhivă autor



Fig. 08: *Sf. Ursula*, cor, peretele de nord, autor neidentificat, (sfârșit secol XV), Arhivă autor

La acestea se adaugă două reprezentări, cea a unui *Episcop* (fig. 6)¹⁵ și a *Sf. Erasm* cu o scenă a martiriului său în extremitatea vestică a peretelui de sud (fig. 7), singurele picturi de pe această latură, ambele fiind amplasate similar sub mulură. Scena martiriului este întreruptă de structura tribunei, aceasta din urmă fiind în mod evident construită într-o perioadă ulterioară decorării navei.

Pe peretele nordic, începând din cor, găsim din această serie de imagini cu caracter devoțional reprezentări ale *Sf. Ursula cu săgeata* (fig. 8) și *Sf. Barbara cu Turnul* la stânga și, respectiv, la dreapta tabernacolului¹⁶.



Fig. 09: *Ciclu hagiografic Sf. Gheorghe*, peretele de nord, capătul vestic, autor neidentificat, (sfârșit secol XV), Arhivă autor



Fig. 10: *Sf. Gheorghe în luptă cu balaurul*, peretele de nord, capătul estic, autor neidentificat, (sfârșit secol XV), Arhivă autor

Pe peretele colateralei nordice, portalul de nord, se află două reprezentări diferite ale *Sf. Gheorghe*. Cea din extremitatea estică (fig. 10), care a pierdut stratul superior de culoare rămânând doar petele mari de pigment ale fondului, este cea mai răspândită scenă din viața sfântului, cea în care se luptă cu balaurul, cu prințesa rugându-se în proximitate pentru victoria sa, iar regele și regina așteptând deznodământul luptei într-un turn din depărtare, turn care amintește, în interpretarea Danei Jenei, de Turnul Cositorarilor din Sighișoara¹⁷.

De cealaltă parte a intrării de pe nord, înspre vest, se află o scenă dublă din viața aceluiași *Sf. Gheorghe* (fig. 9), prima înfățișându-l în aceeași scenă de luptă, cea de-a doua, mai rară, în care prințesa duce în lesă spre cetate balaurul îmblânzit, fiind preluată din *Legenda Aurea* de Voragine¹⁸. Cele două reprezentări sunt în mod evident realizarea a doi meșteri diferiți și în perioade diferite. Corina Popa emite ipoteza că acestea au fost fie rezultatul a două comenzi ale breslei fierarilor al cărei patron era Sf. Gheorghe, fie al comenzilor a doi preoți ai bisericii, fiind atestați un

Magister Georg între anii 1490-1500 și un Georgius Pistorius în prima jumătate a secolului XVI¹⁹.



Fig. 11: *Sf. Cristofor*, peretele de nord, capătul vestic, autor neidentificat, Matthias Pictor (?), (sfârșit secol XV), Arhivă autor



Fig. 12: *Înger cu Arma Christi*, cor, peretele de nord, stânga tabernacol, autor neidentificat, (sfârșit secol XV), Arhivă autor

Tot în această categorie de comenzi ale unor donatori omonimi s-ar putea afla și picturile reprezentându-l pe Sf. Erasm, menționat mai devreme, sau, tot pe peretele nordic, sub tribuna de la vest, pe Sf. Cristofor purtându-l pe Isus copil și traversând o apă în care se află creaturi acvatice (fig. 11)²⁰, într-o abordare specifică spațiului german, sfânt căruia, după 1450, pe lângă atribuțiile tradiționale de protector al drumeților și apărător de moarte subită i se adaugă, în legătură cu Judecata de Apoi, acela de ajutor și călăuzire a oamenilor spre Împărăția Cerească²¹. Alături de Sf. Cristofor, de partea cealaltă a ferestrei dinspre vest, se află imaginea a două sfinți afrontate a căror identitate nu a putut fi stabilită din cauza deteriorării picturii.

Aceste reprezentări de sfinți (Sf. Cristofor, Sf. Erasm, Sf. Gheorghe, probabil și episcopul) pot fi puse în legătură cu cei 14 sfinți intercesori, *Vierzehnothelfer*, al căror cult este în ascensiune după 1450 în Suabia și Franconia, ținuturi cu care Transilvania întreține legături, acest cult fiind întemeiat de ordinele medicante, specific urbane, și stimulat de bisericile de pelerinaj închinată lor²². Această interpretare este susținută și de poziționarea scenelor, înălțimea la care sunt plasate și izolarea lor, aspecte ce amintesc de multiplicarea altarelor din biserici, multe dintre ele dedicate acestor sfinți intercesori, practicat în epocă.

Înapoi în cor, tot pe peretele nordic, se regăsesc două scene cu semnificație euharistică în proximitatea tabernacolului instalat acolo în jurul anului 1500²³. La dreapta, sub mulura de demarcare, dintr-o posibilă *Răstignire* s-a păstrat doar Sf. Ioan, restul scenei fiind deteriorată la instalarea tabernacolului. De partea cealaltă, deasupra mulurii, se regăsește reprezentarea unui înger cu *Arma Christi* (fig. 12) într-o schemă iconografică ce cuprinde majoritatea instrumentelor patimilor (crucea, coroana cu spini prezentată ca cunună de lauri, piroanele, biciul așezat pe umărul îngerului, lancea, trestia și buretele, scara coborârii de pe cruce, cocoșul lui Petru), o scenă ce invocă tema *Vir Dolorum* ce este asociată practicii indulgențelor²⁴. Această imagine poate fi legată de funcția tabernacolului, ambele trimițând la jertfa christică.

Cea de-a treia serie de fresce de la Sighișoara este în mod direct legată de patriciatul local prin doi reprezentanți ai acestuia, Michael Polner și Valentinus Pictor, amândoi primari ai orașului în ultimele decade ale secolului XV. Ambele personalități sunt, cel mai probabil, prezente ca donatori în picturile votive datate 1483 și 1484 (vezi anexa „Patriciat Sighișorean” de la finalul textului).



Fig. 13: *Mandylyon*, în axul arcului triumfal, Valentinus Pictor, (1483-1484), Arhivă autor



Fig. 14: *Detaliu blazon pictor*, arc triumfal, Valentinus Pictor, (1483-1484), Arhivă autor

Axul feței vestice a arcului triumfal este decorat cu o reprezentare amplă a Vera Icon susținută de doi îngeri (fig. 13), și încadrată de doi donatori cu scuturi. Pe filacterele ce decorează arcul se poate citi anul (14)83, înscris cu ajutorul căruia s-a făcut datarea picturii²⁵. Această pictură i-a fost atribuită încă de la descoperirea ei de către Julius Misselbacher lui Valentinus Pictor, atribuire întărită de blazonul ce conține o mână cu penel aflat sub figura donatorului (fig. 14). De partea cealaltă a arcului triumfal, sub figura donatoarei, presupusă a fi Christina, soția lui Valentinus Pictor, se află blazonul acesteia ce reprezintă un urs ieșind dintr-un turn²⁶.



Fig. 15: *Maria Magdalena Miroforă cu donator* (Michael Polner ?), cor, perete nord, Valentinus Pictor (?), (1484), Arhivă autor

Un al doilea portret votiv, atribuit tot lui Valentinus Pictor pe considerente stilistice²⁷, se regăsește în timpanul bolții corului, pe perețele nordic, într-o reprezentare a *Marii Magdalena miroforă* așezată pe tron, în fața căreia se află un personaj îngenuncheat, posibil Michael Polner (fig. 15). Filactera care însoțește scena ajută la datarea acesteia, anul 1484 fiind înscris pe aceasta²⁸. Alături de caracterul votiv, această imagine are, prin poziționarea sa în cor deasupra tabernacolului, și un pregnant caracter euharistic, Maria Magdalena aflându-se în dubla sa ipostază de prevestitoare a morții lui Isus și de martoră a Patimilor²⁹.



Fig. 16: *Arhanghelul Mihail cu blazon de donator (bresa cojocarilor)*, Valentinus Pictor, (1483-1484), Arhivă autor

Din pictura bolții navei centrale s-au păstrat doar două picturi în partea nordică, ambele asociate cu Valentinus Pictor și date (1)483 pe filactera *Evanghelistului Matei*. Cealaltă pictură, posibil inspirată de o gravură a lui Martin Schongauer astăzi pierdută³⁰, îl înfățișează pe *Arhanghelul Mihail* în postura dublă de luptător împotriva răului și de cântăritor al sufletelor, psychostasis, alături de diavoli care aduc lăzi cu liste de păcate și încearcă să încline balanța (fig. 16)³¹. Figura demonică din spatele arhanghelului, o ființă hibridă cu corp de femeie, copite și gheare, cap de pasăre și coarne de insectă, este răspândită în epocă, ea regăsindu-se în grafica în circulație în spațiul german³².

Atât imaginea *Arhanghelului Mihail*, cât și aceea a *Evanghelistului Matei* poartă atributul donatorului, blazonul cu scuturi al breslei cojocarilor de care aparținea Michael Polner, arhanghelul fiind, în plus, și patronul personal al acestuia, adăugându-se în acest fel un caracter votiv celui evident eschatologic al picturilor³³.



Fig. 17: *Inscripție / Scene Patimi*, sub turn, Jacobus Klendinger din Sankt Wolfgang, (1488), Arhivă autor

Ultima serie de picturi se află sub turnul de vest (fig. 17), pe peretele de est, scene ale Patimilor, și pe cel de nord, scene din viața Sf. Francisc. Datarea și atribuirea imaginilor de pe est sunt înlesnite de prezența unei inscripții bine conservate ce cuprinde anul 1488 și numele pictorului Jacobus Klendinger din Sankt Wolfgang (localitate plasată adesea în literatura asociată monumentului de la Sighișoara în Tirolul austriac, dar în această zonă nu se găsește nici o localitate cu acest nume)³⁴.

Ciclul Patimilor, conținând patru scene (*Biciuirea la stâlp*, *Încoronarea cu spini*, *Ecce Homo* și *Dezbrăcarea lui Isus*) se prezintă în *trompe l'oeil* sub forma a două altare cu două voleuri fiecare, cuiele și lanțurile de suspendare, o pasăre ce pare a se odihni pe una dintre rame fiind și ele figurate. Cele două secțiuni sunt separate de o reprezentare a *Sfintei Fețe*³⁵. Prin sursele de inspirație (altarul din Schottenstift, Viena, Maestrul Patimilor din Karlsruhe, Maestrul E.S., surse textuale apocrife), această pictură se apropie de scene similare în circulație în spațiul germanic. Alături de aceste surse, Dana Jenei îl menționează și pe Michael Pacher, maestrul retablului de la Sankt Wolfgang im Salzkammergut al cărui stil caracterizat de monumentalitate domina arta tiroleză a acelei perioade, singura legătură dintre el și Jacobus Klendinger fiind localitatea în care au activat, presupunându-se că este vorba despre același Sankt Wolfgang³⁶.

În ceea ce privește cele două imagini din ciclul hagiografic al Sf. Francisc aflate deasupra arcadei sudice a încăperii de sub turn, scena viziunii sfântului în care Isus i se înfățișează purtând mantia de după Înviere și scena primirii stigmatelor, cele două autoare emit ipoteze diferite, Corina Popa atribuindu-le lui Klendinger³⁷, în timp ce Dana Jenei,

bazându-se pe argumente stilistice, consideră că autorul este un colaborator mai puțin experimentat al acestuia³⁸.



Fig. 18: *Judecata de Apoi*, peretele de est al colateralei nordice, autor neidentificat, (sfârșit secol XV), Arhivă autor



Fig. 19: *Judecata de Apoi - Detaliu*, peretele de est al colateralei nordice, autor neidentificat, (sfârșit secol XV), Arhivă autor

Plasată pe peretele estic al colateralei de nord și acoperind cam două treimi din acesta, *Judecata de Apoi* (fig. 18) este prezentă într-o reprezentare amplă realizată după o schemă compozițională gotică în care se regăsesc și influențe renașcentiste³⁹. Isus pe tron în mandorlă, arătându-și rănilor, domină scena. Cele șapte daruri ale Duhului Sfânt sunt reprezentate prin raze deasupra capului lui Hristos, iar înșeri poartă instrumentele

Patimilor. Tribunalul ceresc, format din apostoli și sfinți purtătoare de atribute (dintre care se mai pot identifica doar cele ale sfințelor Doroteea și Elena) flanchează mandorla. În registrul imediat inferior se află Fecioara și un personaj masculin dificil de identificat din cauza deteriorării picturii, fie Ioan Botezătorul, fie Ioan Apostolul, în rol de intercesori pentru omenire. Alături de ei stau îngerii ce vestesc cu trompete ziua Judecării. În partea de jos a imaginii, la dreapta heraldică, se află grupul dreptilor ilustrând toate stările lumii medievale, cu Sf. Petru pregătit să deschidă poarta Raiului dincolo de care se află, într-o arhitectură tipic gotică, Ierusalimul Ceresc. De partea cealaltă, arhanghelul Mihail în armură îi alungă pe păcătoși spre gura Leviatanului. Grupul păcătoșilor este individualizat (fig. 19), fiind reprezentate păcatele capitale: orgoliul prin imaginea unei femei cu oglindă, avariția sub forma unui negustor călare pe un demon, negustorul purtând pe umăr o pungă cu bani din care cad monede, lăcomia și luxuria reprezentate de un călugăr și o femeie întinși lângă farfurii cu mâncare, lenea în postura unui cardinal dormind⁴⁰.



□ □

Fig. 20: Judecata de Apoi - Iad și Limbul Copiilor, peretele de est al colateralei nordice, autor neidentificat, (sfârșit secol XV), Arhivă autor

Deasupra *Leviatanului* este figurată o scenă rară, unica păstrată în Transilvania, cea a *Limbului Copiilor* (fig. 20). Odată cu instaurarea Purgatoriului în secolul XIII și elaborarea unei adevărate geografii a lumii de dincolo, s-a pus în discuție problema copiilor morți nebotezați al căror singur păcat este cel moștenit, păcatul originar. Subiectul destinației sufletului copilului după moarte a fost tranșat din punct de vedere teologic relativ devreme după apariția Purgatoriului prin definirea acestui Limb al Copiilor, un loc situat în proximitatea Iadului⁴¹, în care sufletul este scutit de chinurile trupului, dar este condamnat la suferința psihică a refuzului vederii lui Dumnezeu⁴². Această condiție este veșnică pentru că, în absența botezului, sufletul nu se poate întrupa la Judecata de Apoi, deci nu-și poate schimba starea la sfârșitul zilelor. Toma d'Aquino, de exemplu, în suplimentul la *Summa Theologiae*, la întrebarea 71, articolul 7, ridică problema sufragiilor pentru morți și răspunde că acestea sunt inutile pentru copiii decedați înainte de botez deoarece sufragiile nu pot schimba statutul mortului în lumea de dincolo⁴³.

Revenind la scena generală a Judecării de Apoi, observăm că pentru datarea acesteia avem două ipoteze, ambele plauzibile. Dana Jenei nu oferă un interval precis de execuție sau o atribuire pentru această reprezentare, dar, în lumina prezentării sale cronologice a picturii de la «Biserica din Deal», pare a o așeza în intervalul 1483-1488. Corina Popa, pe de altă parte, pornind de la detaliile de iconografie, tehnică și stil ale picturii, o plasează în perioada Renașterii, legând-o de persoana lui Antonius Polner, fiul lui Michael Polner, și perioada în care a fost primar al Sighișoarei (1499 1500 și 1514), și atribuind-o unui pictor tirolez din generația ulterioară lui Jacobus Klendinger⁴⁴.

| Nr | Denumire | Detalii | Corina Popa | | Dana Jenei | |
|----|--------------------------------------|-------------------------------------|-----------------|----------|------------|----------------|
| | | | Datare | Autor | Datare | Autor |
| 1 | Sf. Nicolae cu cele trei fete sărace | | 1370-1380 | | sf. XIV | |
| 2 | Sf. Treime într-un chip | | 1370-1380 | | sf. XIV | |
| 3 | Răstignirea | | 1370-1380 | | sf. XIV | |
| 4 | Grup femei | | | | | |
| 5 | Sf. Ioan și Sf. Barbara | Posibilă Răstignire / Atribut: Turn | | | | |
| 6 | Sf. Ursula | Atribut: săgeată | | | | |
| 7 | Înger cu Arma Christi | | | | | |
| 8 | Maria Magdalena miroforă | Donator și filacteră | 1484 | | 1484 | Val Pict (?) |
| 9 | Mandillon | | 1490 (?) | Val Pict | 1483/84 | Val Pict |
| 10 | Portret donator | Blazon și filacteră | 1490 (?) | Val Pict | 1483 | Val Pict |
| 11 | Portret donatoare | Blazon și filacteră | 1490 (?) | Val Pict | 1483 | Val Pict |
| 12 | Arhanghelul Mihail | Blazon blănari | 1483 | Val Pict | 1483 | Val Pict |
| 13 | Evanghelist Matei | Blazon blănari și filacteră | 1483 | Val Pict | 1483 | Val Pict |
| 14 | Sf. Erasmus și martiriu | Scenă întreruptă de tribună | | | | At. B, M.P.(?) |
| 15 | Sf. Christophor | Animale acvatice | | | | At. B, M.P.(?) |
| 16 | 2 sfinte afrontate | | | | | At. B, M.P.(?) |
| 17 | Sf. Gheorghe | Sabra | | | | At. B, M.P.(?) |
| 18 | Sf. Gheorghe | Sabra și berbec de sacrificiu | | | | |
| 19 | Judecata de Apoi | | 1499-1500, 1514 | | | |
| 20 | Episcop | | | | | |
| 21 | Inscripție Jakobus Klendinger | | 1488 | J.K | 1488 | J.K |
| 22 | Biciuirea la stâlp | | 1488 | J.K | 1488 | J.K |
| 23 | Încoronarea cu spini | | 1488 | J.K | 1488 | J.K |
| 24 | Sf. Față | | | | 1488 | J.K (?) |
| 25 | Ecce Homo | | 1488 | J.K | 1488 | J.K |
| 26 | Dezbrăcarea lui Iisus | | 1488 | J.K | 1488 | J.K |
| 27 | Sf. Francisc de Assisi | Viziune Iisus | 1488 | J.K | | Colab J.K. |
| 28 | Sf. Francisc de Assisi | Primirea stigmatelor | 1488 | J.K | | Colab J.K. |

Legendă:

Val Pict – Valentinus Pictor

J.K – Jacobus Klendinger

At. B, M.P. – Atelier Biertan, Matthias Pictor

Colab J.K. – Colaborator Jacobus Klendinger



Fig. 21: Listă picturi (datate și atribuire), Arhivă autor

ANEXĂ - PATRICIAT SIGHIȘOREAN

Construcția și pictarea «Bisericii din Deal» din Sighișoara la finele secolului XV au beneficiat de implicarea directă a patriциatului local, reprezentat în special de familia Polner și Valentinus Pictor. Voi rezuma în cele ce urmează detaliile oferite de Corina Popa și Dana Jenei asupra principalelor personalități sighișorene ale epocii.

Michael Polner (†1497) – primar al orașului între 1483-1486 și 1491-1495, membru de frunte al breslei cojocarilor⁴⁵

Marcus Polner (fratele lui Michael Polner) – doctor al Universității din Viena (1460-1462), preot paroh la Sighișoara și decan al capitlului din Saschiz (cel puțin din 1476 când este menționat alături de Michael Polner), rector al capelei Sf. Andrei din Pécs (1487), arhidiacon la Pesta și canonic de Vác (ambele în 1494). A avut relații privilegiate cu Matthias Corvinul⁴⁶.

Antonius Polner (fiul lui Michael Polner) – primar al Sighișoarei (1499-1500 și 1514)⁴⁷, senator (1486), jude regal (1511)⁴⁸.

Gabriel Polner (†1504, fiul lui Michael Polner) – călugăr dominican, secretarul personal al regelui Matthias Corvinul, magistrul camerar, abate al conventului benedictin din Cluj Mănăștur (1493-1504), împuternicit regal în Transilvania (1493, 1495, 1496), episcop al Bosniei

(1494-1502), episcop de Sirmium (1502-1504), susținător al reconstrucției bisericilor de convent ale dominicanilor din Cluj și Sighișoara (1492-1497), înmormântat în biserica dominicană din Sighișoara, în cor, lângă altarul principal⁴⁹.

Johannes Polner (fiul lui Michael Polner) – studii la Paris (1489) și Bologna (1495), cantor ecclesiae Sancta Crucis din Bratislava, secretar al reginei Ana de Foix-Candale (soția lui Vladislav II Jagiellon), canonic de Oradea, episcop de Nitra (1503), pleban de Saschiz și implicat în reconstrucția bisericii parohiale⁵⁰.

Valentinus Pictor – demnitar al orașului (1483-1494), primar (1490 și 1496-1498)⁵¹, membru al confraternității Sfântului Duh din Roma împreună cu soția sa (1496)⁵².

BIBLIOGRAFIE

Jenei, Dana, „Pictura murală a bisericii «din Deal» din Sighișoara”, în *Ars Transsilvaniae*, Vol. XIV-XV, 2004-2005, pp. 107-120

Le Goff, Jacques, *The Birth of Purgatory*, Cambridge, University Press, 1984

Popa, Corina, „Pictura murală a «Bisericii din Deal» Sf. Nicolae și istoria orașului Sighișoara”, în *Ars Transsilvaniae*, Vol. VIII-IX, 1998-1999, pp. 175-186

Raport arheologic 1998 <http://cronica.cimec.ro/detaliiu.asp?k=1703>, consultat la 13.05.2019

Raport arheologic 1999 <http://cronica.cimec.ro/detaliiu.asp?k=949>, consultat la 13.05.2019

Raport arheologic 2000 <http://cronica.cimec.ro/detaliiu.asp?k=1269>, consultat la 13.05.2019;

Raport arheologic 2001 <http://cronica.cimec.ro/detaliiu.asp?k=1500>, consultat la 13.05.2019

BIBLIOGRAFIE SUPLIMENTARĂ

Drăguț, Vasile, *Pictura murală din Transilvania*, București, Meridiane, 1970

Drăguț, Vasile, *Arta gotică în România*, București, Meridiane, 1979

Firea, Ciprian, „Blazonul breslei pictorilor și urme ale folosirii sale în Transilvania (sec. XV XVI)”, *Ars Transsilvaniae*, Vol. XXI, 2011, pp. 59-68

Jenei, Dana, *Pictura murală gotică din Transilvania*, București, Noi Media Print, 2007

Jenei, Dana, „Thèmes iconographiques et images dévotionnelles dans la peinture murale médiévale tardive de Transylvanie (deuxième partie du XVe siècle premier quart du XVIe siècle)”, *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Série Beaux-Arts*, t. LI, 2014, pp. 11-35

Sabău, Nicolae, „Între Occident și Orient. „Sfânta troiță într-un singur trup” și „Vultus trifrons”, în câteva exemple ale picturii religioase transilvănene”, *Studia Universitatis Babeș-Bolyai. Historia Artium*, vol. 62, 2017, pp. 5-48

Ștefănescu, I. D., *L'art Byzantin et l'art Lombard en Transylvanie*, Paris, Geuthner, 1938

Vătășianu, Virgil, *Istoria artei feudale în Țările Române*, București, Editura Academiei, 1959

NOTE

1. Corina Popa, „Pictura murală a «Bisericii din Deal» Sf. Nicolae și istoria orașului Sighișoara”, în *Ars Transsilvaniae*, Vol. VIII-IX, 1998-1999, pp. 175 (citat în continuare ca POPA, Pictura murală)
2. Dana Jenei, „Pictura murală a bisericii «din Deal» din Sighișoara”, în *Ars Transsilvaniae*, Vol. XIV-XV, 2004-2005, p. 107 (citat în continuare ca JENEI, Pictura murală)
3. POPA, Pictura murală, p. 175 și JENEI, Pictura murală, p. 107 (n. mea – Se pot observa unele incongruențe între datările din textele citate și rapoartele CIMEC privitoare la săpăturile arheologice efectuate la Biserica din Deal între anii 1998 și 2001, rapoarte din care rezultă că atât corul, cât și turnul de vest au fost refăcute la reconstrucția din sec. XV, ceea ce pune în discuție și datarea în sec. XIV a unei părți din pictura de sub turn. Pentru rapoartele arheologice vezi <http://cronica.cimec.ro/detaliiu.asp?k=1703>, consultat la 13.05.2019; <http://cronica.cimec.ro/detaliiu.asp?k=949>, consultat la 13.05.2019; <http://cronica.cimec.ro/detaliiu.asp?k=1269>, consultat la 13.05.2019; <http://cronica.cimec.ro/detaliiu.asp?k=1500>, consultat la 13.05.2019)
4. JENEI, Pictura murală, p. 107 (n. mea – în textul citat cea de-a doua incizie este plasată în mod eronat pe bolta colateralei de nord)
5. POPA, Pictura murală, p. 175
6. JENEI, Pictura murală, p. 107
7. POPA, Pictura murală, p. 179 (vezi supra nota 3)
8. JENEI, Pictura murală, p. 108
9. POPA, Pictura murală, p. 179
10. POPA, Pictura murală, p. 179
11. JENEI, Pictura murală, p. 109
12. JENEI, Pictura murală, p. 109
13. JENEI, Pictura murală, p. 108
14. POPA, Pictura murală, p. 183
15. POPA, Pictura murală, p. 177 (n. mea: plasat în mod eronat în lucrare pe peretele de nord al bisericii, în proximitatea Sf. Cristofor și nemenționat în lucrarea Danei Jenei)
16. JENEI, Pictura murală, p. 109 (Dana Jenei nu oferă nici o datare, nici o potențială atribuire a acestei scene unui artist sau unui atelier, dat fiind că nu există detalii care să indice oricare dintre cele două informații. Pe de altă parte, autoarea, făcând o expunere cronologică a picturilor, lasă să se înțeleagă că și acestea se înscriu în programul de decorare a bisericii ce a urmat finalizării construcției în anii 1480, având ca punct terminus pictura lui Jakob Klendinger din 1488. Absența datării și/sau atribuirii în cele ce urmează semnifică absența informației în lucrările citate).
17. JENEI, Pictura murală, p. 114
18. JENEI, Pictura murală, p. 114
19. POPA, Pictura murală, p. 182
20. JENEI, Pictura murală, p. 113
21. POPA, Pictura murală, p. 182
22. POPA, Pictura murală, p. 182
23. JENEI, Pictura murală, p. 107 (Dana Jenei pune acest tabernacol în legătură cu cel de la Moșna realizat de Andreas Lapidica din Sibiu, dar, fără alte date care să ateste legătura dintre cele două, cel de la Sighișoara nu îi poate fi atribuit pietrarului din Sibiu deoarece există deosebiri mari atât structurale, cât și de decorațiune între ele)
24. JENEI, Pictura murală, p. 109 (n. mea: poziționarea în cor a acestei scene face ca asocierea ei cu practica indulgențelor să fie chestionabilă dat fiind accesul limitat în acest spațiu al bisericii, el fiind rezervat clerului și patriциatului)
25. JENEI, Pictura murală, p. 111 (n. mea: Corina Popa, în POPA, Pictura murală, p. 176, consideră că această pictură a fost realizată în 1490 fără a oferi nici un motiv pentru discrepanța dintre această datare și inscripția de pe filacteră, inscripție vizibilă la momentul scrierii articolului).
26. JENEI, Pictura murală, p. 111
27. JENEI, Pictura murală, p. 112
28. POPA, Pictura murală, p. 176
29. POPA, Pictura murală, p. 180
30. JENEI, Pictura murală, p. 112
31. POPA, Pictura murală, p. 176
32. JENEI, Pictura murală, pp. 112-113
33. POPA, Pictura murală, p. 181
34. JENEI, Pictura murală, pp. 117

35. JENEI, Pictura murală, pp. 117 (n. mea: reprezentarea Sfintei Fețe este prea deteriorată pentru a putea spune dacă a fost parte a ansamblului *Patimilor* pictate de Jacobus Klendinger sau, dacă nu, din ce perioadă datează. De altfel, Dana Jenei nu este explicită în privința ei, iar Corina Popa nu o menționează deloc.)
36. JENEI, Pictura murală, pp. 117-118
37. POPA, Pictura murală, p. 177
38. JENEI, Pictura murală, p. 118
39. JENEI, Pictura murală, p. 115
40. JENEI, Pictura murală, pp. 115-116 (n. mea: Din cauza deteriorării picturii, este dificil de stabilit dacă personajul masculin din schema intercesională este Ioan Botezătorul și nu Ioan Evanghelistul. Identificarea este făcută pornind de la presupunerea că singurul intercesor posibil este Ioan Botezătorul, ceea ce nu este în mod necesar adevărat, după cum se poate vedea în două exemple din Transilvania, Ghelița și Mugeni, sec. XIV, unde în schema intercesională se află Ioan Evanghelistul. Același fenomen se regăsește și în Franța secolelor XII-XIII și este discutat în Yves Christe, *Jugements derniers*, ed. Zodiaque, Paris, 2000, pp. 215-230).
41. Jacques Le Goff, *The Birth of Purgatory*, Cambridge, University Press, 1984, p. 158
42. LE GOFF, *The Birth of Purgatory*, p. 258
43. LE GOFF, *The Birth of Purgatory*, p. 275
44. POPA, Pictura murală, p. 182
45. POPA, Pictura murală, p. 181
46. JENEI, Pictura murală, p. 110
47. POPA, Pictura murală, p. 182
48. JENEI, Pictura murală, p. 110
49. JENEI, Pictura murală, p. 110 (n. mea: există unele discrepanțe între amănunțele oferite de cele două autoare, ele citând surse diferite la care nu am avut acces la momentul elaborării lucrării)
50. JENEI, Pictura murală, p. 110
51. POPA, Pictura murală, p. 182 (Dana Jenei nu menționează cea de-a doua perioadă în care Valentinus Pictor a fost primar al Sighișoarei, diferență datorată, probabil, tot utilizării unor surse diferite)
52. JENEI, Pictura murală, p. 111

Pictura Bisericii din Homorod

Iulia Vucmanovici, student, UNARTE București, Istoria și Teoria Artei

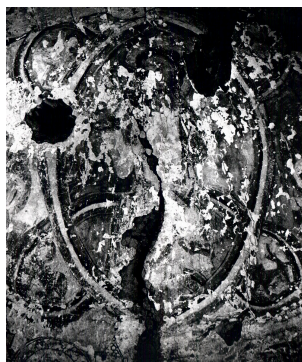


Fig. 1: *Majestas Domini*, cor - semicalota absidei, cca.1300, Arhiva Drăguț



Fig. 2: *Vir Dolorum*; *Crucificarea cu donator în genunchiat*, cor, sfârșit sec. XIV; primele decenii sec. XV, Arhiva Drăguț

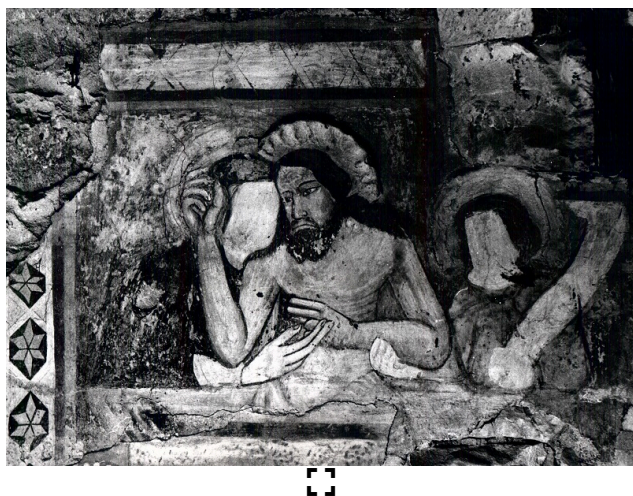


Fig. 3: *Vir Dolorum cu Fecioara și Ioan Evanghelistul*, cor, sfârșit sec. XIV, Arhiva Drăguț

INTRODUCERE

În Transilvania, procesul de extindere a autorității regalității maghiare s-a încheiat abia în primul sfert al sec. al XIII-lea¹. Întârzierea dezvoltării economice a voievodatului transilvănean a fost accentuată de invazia tătară din anii 1241-1242, când toate localitățile au fost transformate în ruine. Pe fondul unui mediu slab dezvoltat din punct de vedere economic și social, viața artistică a îmbrăcat forme modeste². Începuturile picturii murale gotice din Transilvania se situează în primul deceniu al secolului al XIV-lea și aparțin acelei epoci de relativă prosperitate economică ce avea să genereze, în scurtă vreme, impetuoasa afirmare a centrelor urbane locale³. În acest areal, romanicul târziu a coexistat cu goticul timpuriu burgund, colportat de șantierele cisterciene sau de către meșteri izolați, formați în ambianța acestora⁴. De aceea, pe

când în marile centre urbane medievale, îndatorate goticului, vitraliul avea să preia funcția picturii murale, în Transilvania pictura murală se vedea chemată să împodobească suprafețele nude ale pereților, acestea trecând adeseori și pe fațada monumentelor⁵.

Pentru că zidăria masivă a construcțiilor păstrase principiul, de tradiție romanică, al preponderenței plinului asupra golului, severitatea volumelor și a suprafețelor nude obișnuia a fi atenuată de profilurile de piatră ale ferestrelor și portalurilor⁶. Largile suprafețe de zidărie rămase nedecorate ofereau, însă, o lesnicioasă cale pentru a compensa, cu pictură murală, absența costisitorului aparat ornamental sculptat sau vitrat⁷. În absența vitraliului, principiul fundamental al suportului continuu a fost păstrat în Transilvania, fiind decorat cu pictură⁸. Preferința meșterilor arhitecți transilvăneni pentru traseul neaccidentat al pereților edificiilor de cult a oferit, așadar, suportul necesar pentru dezvoltarea picturii murale, fenomen pe care marile catedrale europene nu l-au cunoscut decât în mod sporadic, deoarece ele înlocuiseră zidurile cu mari vitralii. Suprafețele continue rămase, destinate decorației picturale, s-au redus, drept urmare, doar la capetele laterale aparținând diferitelor bresle sau familii de patricieni și la spațiul de sub nivelul ferestrelor luminând interiorul bisericii⁹. Prin contrast, majoritatea ansamblurilor murale transilvănene din mediul rural dispuneau de ferestre gotice înguste, cărora le revenea un loc modest în raport cu plinurile masive, în cadrul edificiilor de cult tot atât de modeste. Bisericile transilvănene ajungeau, astfel, să dispună de un întreg perete plin (cel nordic, neperforat), pe unde lumina slabă nu reprezenta un aport semnificativ pentru iluminatul general al bisericii, făcând peretele propice picturii murale. În concluzie, dacă în Occident – și doar în marile centre urbane – vitraliul avea să preia funcția picturii murale, în Transilvania, dimpotrivă, pictura murală se vedea chemată a decora suprafața nudă a pereților¹⁰.

Adoptarea Reformei, către jumătatea secolului al XVI-lea, a făcut ca multe dintre ansamblurile murale – preponderent cele din orașe – să fie pierdute sau compromise. Aniconismul îmbrățișat de protestanți – în variantele calvină, lutherană și unitariană – a dus la acoperirea cu var sau tencuirea decorației pictate, după ce în prealabil pereții au fost martelați pentru asigurarea aderenței noului strat¹¹. Sondajele efectuate asupra pereților monumentelor acreditează convingerea că, alături de fragmentele cunoscute, sunt ascunse sub var încă foarte multe picturi¹². La aceste fragmente de frescă se adaugă ansamblurile murale ale bisericilor din mediul rural, mai puțin receptive la prefacerile religioase ale secolului al XVI-lea. În cadrul acestor edificii, pictura a supraviețuit. Toate

aceste ansambluri salvate au stat la baza sondării problematicei iconografiei picturilor murale gotice din Transilvania, cu perspective pasionante pentru studiul general al iconografiei de tip occidental aplicată monumentelor provinciale și bisericilor de țară din întreaga Europă catolică medievală, cum sunt și cele din Transilvania¹³.

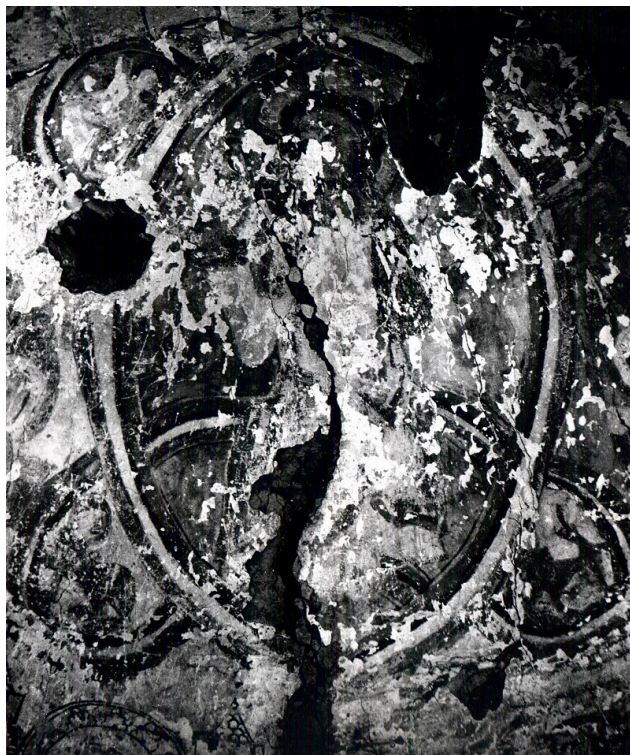


Fig. 1: *Majestas Domini*, cor - semicalota absidei, cca.1300, Arhiva Drăguț

În absența unei tradiții a picturii murale sau de panou care să fi oferit fundamentul necesar dezvoltării picturii gotice transilvănene, ansamblurile murale păstrate reprezintă produsul unor meșteri itineranți anonimi. Caracterul provincial al picturii gotice transilvănene este departe de a fi un caz izolat, căci astfel de meșteri peregrini au lucrat în diferite colțuri ale Europei apusene, ducând cu ei același repertoriu de forme, incomplet eliberate de sub influența tradiției picturii romanice și contribuind la propagarea unui stil gotic provincial (comparabil, ca răspândire, cu goticul aulic pretențios, dar indiscutabil mai modest). Goticul internațional provincial poate fi sesizat nu doar la nivel stilistic, ci și iconografic¹⁴. În pictura murală gotică din Transilvania, programul iconografic eshatologic este exprimat prin compoziții precum *Majestas Domini* în tetramorf, însoțit de cei doisprezece apostoli, *Judecata de Apoi*, Arhanghelul Mihail cântărind sufletele, Maica

îndurătoare (*La Vierge au manteau*), Parabola celor zece fecioare, sfântul Cristofor¹⁵. În tradiția iconografiei bisericilor romanice, reprezentarea lui Isus Hristos în glorie, însoțit de apostoli, era rezervată absidei centrale: în concă apare Isus Cristos în mandorlă, înconjurat de simbolurile celor patru evangheliști, iar pe pereții absidei sunt reprezentați cei doisprezece apostoli¹⁶.

PICTURA MURALĂ DE LA BISERICA DIN HOMOROD

Pictura murală decora, odinioară, absida și vechiul cor al bisericii din Homorod. În secolul al XIV-lea, în cadrul măsurilor de apărare, peste corul bisericii a fost ridicat un turn puternic, închizând cu un zid gros deschiderea corului către navă. Ulterior, în 1684, a fost construit un nou cor, pe latura sudică a bisericii. Biserica din Homorod este monumentul care a păstrat cea mai veche pictură din Transilvania¹⁷. În încăperea de la parterul turnului răsăritean s-au păstrat, până de curând, mai multe fragmente de pictură. Vasile Drăguț vorbește despre o „antologie” a picturii din biserica de la Homorod, deoarece fragmentele de pictură păstrate până în anul 1964 evidențiau epoci diferite, într-un mod remarcabil și de George Oprescu și menționat ca atare de Vasile Drăguț. Din cauza tehnicii întrebuițate, cea a picturii al secco, foarte puțin rezistentă, fragmentele pictate în biserica de la Homorod se aflau într-o stare precară chiar și în anul 1964. Nici la acel moment, stadiul fragmentar al picturii nu reușea să evoce pe deplin aspectul original al ansamblului mural¹⁸. Resturile de pictură erau atât de șterse, pe perețele sudic al corului, încât citirea semnelor care alcătuiau decorul original era dificilă¹⁹. În lunetă mai putea fi încă identificată reprezentarea lui Isus pe cruce, iar în registrul inferior *Coborârea de pe Cruce*, *Pietà* și *Punerea în mormânt*²⁰. În prezent, nu au mai rămas nici acele fragmente, inclusiv datorită fisurării vechiului turn. Fisura este groasă și adâncă, secționând imaginea în tetramorf a lui Isus. Turnul riscă să se prăbușească în orice moment, fiindu-i afectată structura de rezistență. Scena Răstignirii a dispărut în anul 2001²¹. Se mai poate vedea, șters, doar *Punerea în mormânt*.



Fig. 2: *Vir Dolorum*; *Crucificarea cu donator îngenunchiat*, cor, sfârșit sec. XIV; primele decenii sec. XV, Arhiva Drăguț

Picturile primului strat sunt cele mai vechi picturi de tip occidental identificate în Transilvania, datate în secolul al XIII-lea, știind că biserica însăși nu putea fi mai veche decât ultimul sfert al veacului al XIII-lea. Ansamblul decorativ al absidei și corului trebuie să fi fost realizat curând după terminarea construcției. Picturile se află pe peretele sudic al corului. Până în 1964, aici se putea identifica, în lunetă, reprezentarea lui Isus pe cruce iar în registrul inferior se puteau observa *Coborârea de pe cruce*, *Pietă* și *Punerea în mormânt*. Un al doilea strat de pictură se păstra pe peretele de nord al vechiului cor, în imediata vecinătate a absidei, în zona superioară. Acesta datează din a doua jumătate a secolului al XIV-lea, mai exact din cel de-al treilea sfert de veac al acestui secol. Din această epocă datează *Pietă*, înfățișată într-un panou dreptunghiular, dispus pe orizontală, având un chenar ce imită incrustațiile de marmură de tradiție cosmatescă²². Ultimul strat de pictură constă într-un fragment dintr-o imagine votivă, reprezentând un crucifix lângă care este îngenunchiat un donator. Este un fragment de dimensiuni reduse, acoperind colțul din stânga al scenei *Pietă*, înfățișând partea superioară a trupului lui Isus crucificat și bustul donatorului, care era probabil îngenunchiat lângă cruce, în atitudine de rugă.

Stilistic, dar și iconografic, pictura din biserica de la Homorod este tributară persistenței tradiției romanice²³, deși poartă și evidente amprente ale noului stil gotic²⁴. Caracteristica stilului romanic se vedește în fondul cenușiu-

albăstrui, pe care imaginile pictate sunt redată într-o gamă restrânsă de ocru și brunuri, cu un desen schematic și naiv. Stilul gotic se relevă în decorația arcadelor, a siluetele elansate ale turnulețelor, în linia mai sprintenă a desenului²⁵. Aceste indicii sunt nu doar însemnele unei infuzii stilistice noi, ci și mărturia evidentă a fazei de tranziție între romanic și gotic²⁶.

Întrucât, cu excepția *Pietă-Vir Dolorum*, pictura de la Homorod aproape că nu mai există, și cum vechiului turn riscă să se prăbușească, istoria artei devine, implicit, o istorie a istoriei artei, presupunând studiul textelor scrise pe marginea sa de autori precum Vasile Drăguț (în mai multe studii și lucrări), Dana Jenei, Dragoș Năstăsioiu și, așa cum reiese din scrierile lui Vasile Drăguț, George Oprescu.

În conca absidei este pictat „Isus în glorie” (*Majestas Domini*), stând pe un curcubeu, într-o mandorlă de lumină, înconjurat de simbolurile celor patru evangheliști, alcătuind așa-numitul tetramorf²⁷. De o parte și de alta a mandorlei erau vizibile figurile a doi heruvimi, precum și siluetele șterse ale sfinților intercesori Maria și Ioan Botezătorul, sensul întregii compoziții fiind acela de rugăciune, conform temei iconografice de origine bizantină, *Deisis*. Sub această imagine, desfășurându-se pe registrul inferior al absidei, se află o friză în care apar cei doisprezece apostoli reprezentați sub arcade. Până de curând s-a păstrat, chiar dacă fragmentar și cu siluete șterse, cortegiul apostolilor. Acesta forma, împreună cu Maica Domnului, o compoziție iconografică unitară, a cărei idee centrală era *Judecata de Apoi*²⁸. Programul iconografic al picturilor din absida de la Homorod se înscria într-o tematică de largă circulație în Europa medievală, a cărei constantă iconografică o constituia *Judecata de Apoi*²⁹. Această temă avea o marcată dimensiune moralizatoare și un caracter simbolic explicit pentru credinciosul de rând, funcționând ca un permanent *memento* al vieții ce se cuvenea dusă potrivit preceptelor creștine³⁰. Redactarea *Judecării de Apoi* presupunea reprezentarea lui Hristos în mandorlă, într-o poziție centrală, uneori cu săbii în gură, potrivit viziunii Sfântului Ioan din Patmos, însoțit de simbolurile celor patru evangheliști. Hristos în tetramorf prezida, astfel, tribunalul ceresc format din doisprezece apostolic în *sacra conversazione*, așezați la stânga și la dreapta lui, pe când ceata dreptilor era primită la poarta Raiului de către Sfântul Petru, cu nelipsitul atribut al cheii, păcătoșii fiind mânați în gura monstrului Leviathan de către Arhanghelul Mihail, cel care agita, amenințător, deasupra capetelor, o sabie³¹.

În literatura despre biserica din Homorod se menționează că picturile murale din vechiul cor suprapun un desen mai vechi în roșu, care transpare prin actualul strat de culoare

degradat și înfățișează o arcadă trilobată, încadrată de turnuri cu acoperișuri conice, și o scenă cu personaje la o scară redusă, în partea inferioară a pereților absidei, deasupra crucilor de consacrare.



Fig. 3: *Vir Dolorum cu Fecioara și Ioan Evanghelistul*, cor, sfârșit sec. XIV, Arhiva Drăguț

Scena *Pietà* este un tip iconografic excepțional în Transilvania, deși frecvent în pictura italiană până către sfârșitul secolului al XV-lea³². Reprezentarea de la Homorod are un caracter excepțional deoarece este o sinteză între *Pietà* și *Vir Dolorum* (Isus al milei). Isus este înfățișat în sarcofag, cu bustul ridicat, arătându-și rana sângerândă din piept; până aici – datele iconografice din *Vir Dolorum*. El este susținut de Maria, care își lipește obrazul de fața lui, și de Ion Evanghelistul, care ține o filacteră cu inscripție ștearsă, deci elemente caracteristice pentru o *Pietà*. Chipul, ochii migdalați, pletele și barba bogată, modelajul figurii lui Hristos sunt, toate, indicii caracteristice și concludente pentru a pune această reprezentare în legătură cu pictura trecentistă din nordul Italiei. Tot de influență italiană este și chenarul de tradiție italiană al imaginii *Pietà*. Elementele italianizante – de ordin stilistic și iconografic – din pictura transilvăneană medievală nu pot fi explicate prin raportare la marile centre artistice ale Italiei, ci prin activitatea unor meșteri modești, veniți din centre secundare sau provinciale. Cunoscând rolul teologic, precum și prestigiul religios pe care le avea imaginea *Vir Dolorum* în epocă, este posibil ca pe filactera Sfântului Ioan să fi stat scrisă o indulgență. Dar desenul schematic și, pe alocuri, grosolan trădează la Homorod un artist provincial, fără o pregătire temeinică și nici prea mare talent³³.

Crucifixul votiv este pictat în jurul anului 1419, de același pictor care a pictat și fresca bisericii de la Dârjiu, inscripționată cu acest an. Asemănările cu pictura de la Dârjiu decurg, după Vasile Drăguț, din frapanta identitate tipologică a reprezentării picturale a lui Isus cu cea a lui Ladislau de la Dârjiu, din asemănarea pieptănăturii, a modeleului gurii, a bărbii bifurcate, precum și din aceeași aureolă brodată cu puncte albe. Aproximarea localității Dârjiu de Homorod face plauzibilă această ipoteză a autoratului comun al picturii murale. În plus, și la Homorod se manifestă, la fel ca și la Dârjiu, aceeași lipsă de adâncime a imaginii pictate. Fondul este cel de tapet lucrat cu șablonul și înlocuiește cadrul peisagistic sau arhitectural, cu totul absent la ambele biserici și, de altfel, în Transilvania. Dar, în timp ce la Dârjiu este aplicat fondul de brocart, la Homorod fondul este violaceu iar motivul decorativ, identic, este un crin cvadripartit cu cinci puncte. Toate identitățile menționate, la care se adaugă identitatea execuției, conduc la concluzia că ambele picturi sunt opera aceluiași artist care, în 1419, va fi fost solicitat să lucreze și în alte biserici, respective la 25 km distanță de Dârjiu³⁴.

Romantismul a reevaluat Evul Mediu, primele studii asupra artei vechi transilvănene datând de la sfârșitul secolului al XIX-lea. De atunci și până în prezent au fost descoperite, analizate și puse în valoare numeroase picturi care completează și îmbogățesc patrimoniul artistic universal³⁵. Pictura gotică din Transilvania, așadar și cea a bisericii din Homorod, reflectă arta și mentalitatea secolelor în care a fost creată, constituind o dovadă definitorie a culturii din această parte a Europei și o contribuție valoroasă la civilizația Occidentului Medieval³⁶.

BIBLIOGRAFIE

- Drăguț, Vasile, „Despre picturile murale ale bisericii fortificate din Homorod”, *Studii și cercetări de istoria artei*, t. XI, nr. 1, 1964, pp. 102-109
- idem*, „Picturi murale exterioare în Transilvania medievală”, *Studii și cercetări de istoria artei*, t. XII, nr. 1, 1965, pp. 75-101
- idem*, „Considerații asupra iconografiei picturilor murale gotice din Transilvania”, *Buletinul Monumentelor Istorice* nr. XXXIX, 1970, pp. 15-26
- idem*, *Arta gotică în România*, Editura Meridiane, București, 1979
- Horedt, Kurt, *Contribuții la istoria Transilvaniei în secolele IV-XIII*, Editura Academiei R. P. R., București, 1958
- Jenei, Dana, *Goticul în Transilvania. Pictura (c.1300-1500)*, Editura Oscar Print, București, 2016
- Năstăsoiu, Dragoș, *Arta gotică în România*, Editura Noi Media Print, București, 2010

NOTE

1. Kurt Horedt, *Contribuții la istoria Transilvaniei în secolele IV-XIII*, Editura Academiei R. P. R., București, 1958.
2. Vasile Drăguț, „Considerații asupra iconografiei picturilor murale gotice din Transilvania”, *Buletinul Monumentelor Istorice* nr. XXXIX, 1970, pp. 15-26.
3. Vasile Drăguț, *Arta gotică în România*, Editura Meridiane, București, 1979, p. 188.
4. Vasile Drăguț, „Picturi murale exterioare în Transilvania medievală”, *Studii și cercetări de istoria artei*, t. XII, nr. 1, 1965, pp. 75-101.
5. V. Drăguț, „Considerații”, pp. 15-26.
6. V. Drăguț, *Arta gotică*, p. 188.
7. V. Drăguț, *Arta gotică*, p. 188.
8. V. Drăguț, *Arta gotică*, p. 188.
9. Dragoș Năstăsioiu, *Arta gotică în România*, Editura Noi Media Print, București, 2010, pp. 101-102.
10. V. Drăguț, „Considerații”, pp. 15-26.
11. D. Năstăsioiu, *Arta gotică*, p. 102.
12. V. Drăguț, „Considerații”, pp. 15-26.
13. V. Drăguț, „Considerații”, pp. 15-26.
14. D. Năstăsioiu, *Arta gotică*, pp. 103-106.
15. V. Drăguț, „Considerații”, pp. 15-26.
16. V. Drăguț, „Considerații”, pp. 15-26.
17. V. Drăguț, *Arta gotică*, p. 188.
18. Vasile Drăguț, „Despre picturile murale ale bisericii fortificate din Homorod”, *Studii și cercetări de istoria artei*, t. XI, nr. 1, 1964, pp. 102-109.
19. V. Drăguț, *Arta gotică*, p. 189.
20. V. Drăguț, *Arta gotică*, p. 189.
21. Dana Jenei, *Goticul în Transilvania. Pictura (c.1300-1500)*, Editura Oscar Print, București, 2016, pp. 28.
22. V. Drăguț, „Despre picturile murale”, pp. 102-109.
23. V. Drăguț, *Arta gotică*, p. 189.
24. V. Drăguț, „Despre picturile murale”, pp. 102-109.
25. V. Drăguț, „Despre picturile murale”, pp. 102-109.
26. V. Drăguț, „Despre picturile murale”, pp. 102-109.
27. D. Jenei, Dana, *Goticul în Transilvania*.
28. V. Drăguț, *Arta gotică*, p. 189.
29. V. Drăguț, *Arta gotică*, p. 190.
30. D. Năstăsioiu, *Arta gotică*, pp. 116-117.
31. D. Năstăsioiu, *Arta gotică*, pp. 116-117.
32. V. Drăguț, „Despre picturile murale”, pp. 102-109.
33. V. Drăguț, „Despre picturile murale”, pp. 102-109.
34. V. Drăguț, „Despre picturile murale”, pp. 102-109.
35. D. Jenei, Dana, *Goticul în Transilvania*.
36. D. Jenei, Dana, *Goticul în Transilvania*.

Johannes Rosenau, Răstignirea lui Isus, Biserica Sf. Maria din Sibiu

Adina Ioana Burghelea, student, UNARTE București, Istoria și Teoria Artei



Fig. 1: Johannes Rosenau, *Răstignirea lui Isus*, detaliu, cor - perete nordic, sec. XV, Arhiva Drăguț

În perioada cuprinsă între secolele XIV-XV, orașele din Transilvania trec printr-o serie de schimbări menite să contribuie la dezvoltarea lor economică și care conduc, totodată, la o mai bună diviziune a muncii. Astfel, începând cu jumătatea secolului al XIV-lea, locuitorii orașelor mai mari, inclusiv cei din Sibiu, se orientează spre practicarea

unor meserii specifice mediului urban, respectiv meșteșugurile și comerțul¹. Dezvoltarea acestor activități a determinat apariția breslelor, „asociații formate din meșteri patroni, calfe și ucenici, care lucrau în aceeași branșă și care erau organizate pe baza unui statut”², al căror scop era de a proteja branșa împotriva concurenței și a nobilimii feudale, dar și de a asigura relația dintre membrii ei, precum și dintre aceștia și celelalte bresle³. Din cuprinsul primelor statute de bresle păstrate în Transilvania (1376) rezultă că în orașul Sibiu existau 19 asemenea asociații, în care erau reunite 25 de meserii⁴. Acestea îndeplineau și un rol politic, referitor la reprezentarea intereselor meșteșugarilor, dar și unul militar, având atribuții în legătură cu apărarea orașului. Ele supravegheau turnurile și bastioanele, cunoscut fiind că cele patru porți ale Sibiului erau apărate de breslele care reuneau cel mai mare număr de meșteșugari: croitorii, cizmarii, măcelarii și pielarii⁵. Un alt factor important care a contribuit la dezvoltarea orașelor din Transilvania a fost comerțul, producția concentrându-se, în special, asupra uneltelor, armelor, țesăturilor, cărților, obiectelor de cult⁶. Comerțul se desfășura atât la nivel local, în relațiile cu Țara Românească și Moldova, cât și la nivel internațional. În acest context sunt relevante privilegiile acordate negustorilor sibiieni, de natură să ateste prezența lor și în afara granițelor

Regatului Maghiar, în orașe precum: Praga, Viena, Veneția, Köln, Nürnberg și Basel⁷ și care are vor influența programele arhitecturale ale orașelor transilvănene⁸.

În această perioadă, la nivel social, se manifestă două contradicții: pe de-o parte, între orașe și nobilimea feudală în alianță cu biserica catolică, iar, pe de altă parte, între masele sărace și orașenii îmbogățiți, care încearcă să se constituie într-un patriat⁹. Treptat, din secolul al XV-lea, patriatul va fi format din negustori și meșteri înstăriți ai orașelor¹⁰, care vor dori același stil de viață ca nobilimea feudală și care vor începe astfel să obțină titluri și blazoane nobiliare¹¹.

Modul în care arhitectura gotică a evoluat se află în strânsă legătură cu situația economică, cu relațiile sociale și politice ale țărilor române¹². În Transilvania apar diferențe specifice față de celelalte două țări române, ca o consecință a situației sale deosebite de voievodat aflat sub stăpânire maghiară. Datorită relațiilor Regatului Maghiar cu Occidentul, în orașele transilvănene vor fi prezente curentele artistice apusene prin intermediul unor meșteri care își vor aduce aportul la crearea patrimoniului local. În acest context, în a doua jumătate a secolului al XIV-lea, în Transilvania pătrunde sistemul bisericii-hală, care se face remarcat odată cu realizarea corului bisericii parohiale din Sebeș și care va continua apoi cu cele din Brașov și Cluj, fiind adoptat din secolul al XV-lea de majoritatea bisericilor orașenești și din târguri¹³.

Un exemplu al acestui tip de arhitectură ecleziastică îl constituie și Biserica Sfânta Maria din Sibiu, a cărei construcție a parcurs mai multe etape reprezentative pentru realitățile Evului Mediu transilvănean. Începută către mijlocul secolului al XIV-lea, prima etapă de construcție s-a încheiat către 1373, iar forma inițială a acesteia a fost alcătuită dintr-un corp basilical cu trei nave, transept, cor cu absidă și turn-clopotniță în partea de vest. Din această perioadă se păstrează doar transeptul și corul. Înfățișarea actuală a edificiului este urmarea transformărilor din secolul al XV-lea, când au fost reluate lucrările ce fuseseră întrerupte din cauza invaziilor otomane. În anul 1448 se construiește ferula în partea de vest, cu dispoziție trinavată și bolți în cruce pe ogive¹⁴. Ulterior, în anul 1471, se desfășoară lucrări de lărgire și înălțare a navelor, probabil ca urmare a nevoii crescânde de spațiu, consecință a dezvoltării continue a orașului¹⁵. În nava sudică a fost amenajată o tribună, fiind semnificativă pentru faza târzie a goticului dispariția capitulelor. În anul 1499, biserica ajunge la înfățișarea de astăzi, odată cu supraînălțarea turnului-clopotniță și construirea pridvoarelor situate pe laturile de nord și de sud¹⁶.

În istoriografie s-a argumentat că la construirea bisericii au lucrat pietrarii de la Sebeș, a căror activitate este pusă în relație cu șantierele familiei de pietrari Parler¹⁷, iar cu privire la ultima etapă s-a arătat că lucrările au fost conduse de Andreas Lapidica¹⁸.

Biserica Sfânta Maria din Sibiu este un edificiu gotic al cărui aspect se datorează unor șantiere cu o activitate ce se întinde pe parcursul a aproximativ 200 de ani, întreruptă ocazional de evenimentele epocii¹⁹. Construită, așadar, în mai multe etape, organizarea spațiului bisericii trebuie privită din perspectiva ritualurilor religioase și al rolului pe care acestea îl îndeplineau în viața oamenilor în perioada medievală. Într-o societate în care identitatea ritualică reprezenta o componentă determinantă a identității omului²⁰, funcționalitatea spațiului se afla în legătură directă cu ritualurile liturgice²¹. În cadrul acestora un loc central îl ocupa euharistia, care se oficia în fiecare zi și care constituia un reper fundamental al vieții cotidiene²².

Stricto sensu, conform terminologiei teologice ortodoxe, prin liturghie se înțelege slujba oficiată de preot în fața altarului, în timpul căreia sunt sfințite darurile destinate îndeplinirii euharistiei. Prin aceasta, preotul transformă pâinea și vinul în trupul și sângele lui Hristos. La catolici, acest ritual este cunoscut și sub denumirea de mesă, termen care, la rândul său, include și sfera orelor liturgice (*officium divinum*)²³. *Lato sensu*, prin liturghie sunt desemnate toate ritualurile care aveau loc în biserică sau care aveau o finalitate religioasă, cum ar fi diferitele tipuri de mesă, de procesiuni, căsătoria, confesiunile ș.a.m.d. Într-o primă accepțiune, liturghia implică direct partea și funcțiile unui edificiu medieval, făcând referire la cantitatea actelor ritualice²⁴.

Transformările intervenite la nivel liturgic s-au reflectat asupra aspectului general al bisericii, dar și asupra arhitecturii edificiului, influențând schimbarea planului și a configurației sale²⁵. De la începutul Evului Mediu și până spre finalul acestei perioade, ritualurile liturgice au evoluat din punct de vedere cantitativ, incluzând pe parcurs din ce în ce mai mulți oficanți și sărbători din ce în ce mai frecvente²⁶. Spre exemplu, inițial, se oficia zilnic o mesă care comemora sacrificiul christic și la realizarea căreia se folosea unicul altar al bisericii. Cu timpul s-a ajuns la achiziționarea de numeroase altare unde se oficiau zilnic multiple ritualuri euharistice²⁷.

La rândul lor, altarele au avut o importanță fundamentală în contextul liturghiei medievale. Pe de-o parte ele constituiau nucleul fizic al oficierei acesteia, fiind veritabile scene unde se realizau ceremoniale complexe care implicau deopotrivă corpul clerical, publicul, cântece,

lecturi, rugăciuni, anumite gesturi și mișcări ritualice²⁸. Pe de altă parte, în funcție de cui îi era dedicat altarul și ținând seama de modul în care se derula anul liturgic, pentru unele slujbe se schimba locul de oficiere pentru ca aceasta să fie efectuată în dreptul altarului sfântului căruia îi era închinat²⁹. Se poate considera că „fiecare altar era în sine o instituție”³⁰, iar distribuirea lor în interiorul bisericii marca o topografie liturgică³¹.

Reconstituită pe baza documentelor și a urmelor materiale care atestă vechea amenajare a Bisericii Sfânta Maria din Sibiu și având la bază tradiția istoriografică, literatura afirmă prezența a 24 de altare în acest loc de cult, înainte de Reformă³². Din coroborarea diferitelor surse s-a putut afla cui îi erau închinat 15 dintre cele 24 de altare ale bisericii. Ulterior Reformei, ca urmare a reamenajărilor pe care le-a suferit spațiul edificiului, cu excepția altarului principal, celelalte au fost eliminate. Există, totuși, urme materiale și indicii documentare cu ajutorul cărora ne putem face o idee despre topografia liturgică a bisericii din Sibiu³³. În cadrul acesteia, un rol major îl avea corul bisericii pentru că aici era poziționat altarul principal. Din modul în care a fost conceput sanctuarul Bisericii Sfânta Maria din Sibiu, din punct de vedere arhitectural, rezultă că proiectul viza o comunitate clericală numeroasă³⁴.

Pe peretele de nord al corului se găsește pictura ce ilustrează scena Răstignirii lui Iisus, într-o compoziție complexă pentru Transilvania medievală, cu *Iisus vir dolorum* adorat de doi donatori în registrul inferior³⁵. Pictura este considerată ca având un puternic mesaj euharistic, de natură să determine credincioșii să își amintească de sacrificiul lui Hristos³⁶. Dintr-un alt punct de vedere, este de presupus că fresca era corelată cu retablul Patimilor lui Iisus a cărui întreagă iconografie are ca element central euharistia, fiind legat de activitatea liturgică ce se desfășura în spatele corului, într-un loc neaccesibil publicului³⁷.

Pictura constituie o sursă de informații și cu privire la autorul său și statutul acestuia în societatea medievală. Conform datelor care au rezultat din documentația de restaurare din secolul al XX-lea, analiza restauratorilor a relevat că cei doi cvadrilobi care îl încadrează pe *Iisus vir dolorum* conțineau inițial câte un scut heraldic, oferind indicii despre identitatea donatorilor³⁸. Blazonul este un element creat în Evul Mediu european ca o modalitate de exprimare a identității. Întrucât pictorii aveau un rol important, activitatea lor fiind asociată cu împodobirea scuturilor³⁹, la realizarea blazonului lor s-a folosit un semn distinctiv care indică asocierea dintre ei și făuritorii de scuturi. Astfel, stema pictorilor era reprezentată sub forma

unui scut principal, adesea în varianta unui scut roșu, pe care se găsesc (trei) scuturi mai mici. Potrivit lucrării lui Friederich Warnecke în cuprinsul căreia se face distincția între noțiunea de artist în sensul actual al cuvântului și cel din perioada medievală, blazoanele artiștilor conțineau însemne heraldice unitare în privința elementelor esențiale⁴⁰.

Din perspectiva acestei interpretări, portretul din dreapta heraldică, cel al donatorului îngenunchiat în fața crucii pe care se află răstignit Iisus, situat în preajma blazonului cu elementele specifice stemei pictorilor cu cele trei scuturi mici de argint pe fond roșu, poate fi chiar pictorul – *magister Johannes Rozenaw*⁴¹. Împotriva acestei ipoteze s-ar putea argumenta că reprezentarea pictorului în veșminte somptuoase, asemănătoare celor ale patriciatului urban, în locul celor de *artifex*, e neobișnuită. Cu toate acestea, însă, astfel cum s-a arătat⁴², adesea pictorii făceau parte din elita economică și administrativă a orașelor. Mai mult, atunci când opera în sine era un dar către Dumnezeu se putea justifica o astfel de înfățișare pentru că pictorul nu mai era un simplu meșter, ci chiar cel care dăruia lucrarea, devenea donator și patron. În susținerea acestei prezumții poate fi interpretată și inscripția *hoc opus fecit magister Johannes de Rozenaw anno domini millesimo quadringentesimo xlv*, din cuprinsul căreia „fecit” implică un act de donație⁴³.

Pictura este relevantă și din perspectiva iconografiei regilor Ungariei și al rolului acestora în viața politică a Transilvaniei pe fondul amenințărilor otomane⁴⁴. Scena Răstignirii prezintă o compoziție cu numeroase personaje care iau parte la evenimentul biblic, scenă încadrată de o structură arhitecturală, la rândul ei, decorată cu însemne heraldice și cu personaje alăturate. Îmbrăcați în costume bogat decorate și reprezentați cu atribute regale specifice vârstei fiecăruia, sfinții regi ai Ungariei, Ștefan (dreapta) și Ladislau (stânga), sunt poziționați în cele două nișe laterale ale arhitecturii care încadrează scena, privind mulțimea strânsă la baza celor trei cruci⁴⁵.

Caracteristic pentru arta gotică târzie, tratarea momentului culminant al Patimilor lui Iisus ilustrează personajele surprinse în diferite atitudini, care fie sunt implicate direct în tragicul eveniment, fie sunt simpli observatori, personaje îmbrăcate în costume somptuoase după moda vremii. Plasați pe margine, de-o parte și de alta a scenei, cei doi regi sfinți privesc mulțimea și evenimentul din exterior. În acest fel ei devin martori ai evenimentului și aduc privitorul mai aproape de el, din punct de vedere spațial și temporal⁴⁶. În plus față de costumele personajelor ornate în stil contemporan, această

actualizare a episodului biblic este obținută și prin plasarea scuturilor heraldice deasupra figurilor celor doi regi ai Ungariei. Blazoanele ilustrate deasupra scenei, sunt cele ale Ungariei (partea stângă), Imperiului Roman (centru) și Boemiei (partea dreaptă). Scutul poziționat deasupra Sfântului Rege Ștefan reprezintă blazonul arpadienilor, în timp ce scutul de deasupra lui Ladislau ilustrează blazonul Ducatului Austriei. Un asemenea aranjament heraldic era o referință directă la ordinea politică din Regat, care la acel moment era condus de Ladislau al V-lea, Rege al Ungariei (1440 sau 1444-1457), Duce al Austriei (1440-1457), viitor rege al Boemiei (1453-1457) și membru al dinastiei Habsburgilor. Reprezentarea heraldică poate fi un indiciu pentru simpatia sibiienilor față de întoarcerea la putere a Casei Habsburgilor⁴⁷.

Fragmente din istoria biblică, redată prin episodul Răstignirii, precum și din cea laică, prin prezența construcției heraldice ce reflectă situația politică a vremii, sunt reunite prin inserarea în compoziția picturii a figurilor Sfinților Regi Ștefan și Ladislau. La rândul lor, aceștia erau considerați modele ambivalente, paradigme ale sfințeniei și reprezentanți ai statului⁴⁸.

În plus față de nota politică a lucrării, nu trebuie neglijat nici rolul devoțional al acestei imagini. Durerea lui Hristos din scena centrală a Răstignirii este accentuată ulterior prin ilustrarea sa în ipostază *Vir dolorum*, arătându-și rănila în registrul inferior al arhitecturii care încadrează episodul biblic⁴⁹. Deși a suferit intervenții la începutul secolului XX, iconografia generală a imaginii s-a păstrat și poate fi înțeleasă ca reflectând iconografia goticului târziu. Acest gen de imagini erau, de obicei, poziționate pe perețele de nord al corului. Scena Răstignirii lui Iisus avea rol euharistic și funcționa în primul rând ca o ilustrare a ritului oficiat în preajma sa, la altarul principal al bisericii⁵⁰.

Privită din toate aceste perspective, pictura lui Johannes Rosenau constituie o sursă de informații în legătură cu numeroase aspecte ale vieții sibiienilor din perioada medievală. Pe de-o parte, ea oferă indicii despre funcționalitatea spațiului și este un reper pentru înțelegerea ritualurilor liturgice care se desfășurau în corul bisericii, în preajma altarului principal. Pe de altă parte, pictura conține informații referitoare la autor, la statutul său social și al breslei din care acesta făcea parte, dar și la evenimentele politice din secolul al XV-lea.

BIBLIOGRAFIE

Crăciun, Maria Silvia, „Polipticul și devoțiunea euharistică în Transilvania Evului Mediu târziu”, *Caiete de antropologie istorică*, vol. 4, Cluj- Napoca, 2005, pp. 45-110

Drăguț, Vasile, *Arta gotică în România*, Ed. Meridiane, București, 1979

Fabini, Hermann, *Sibiul gotic*, Ed. Tehnică, București, 1982

Firea, Ciprian, *Art and its context. Late medieval Transylvanian altarpieces in their original setting*, New Europe College. Getty-NEC Program, 2004-2007, București, 2010

idem, „Blazonul breslei pictorilor și urme ale folosirii sale în Transilvania (sec. XV-XVI)”, *Ars Transsilvaniae*, XXI, 2011, pp. 59-68

idem, „Liturgie médiévale et architecture gothique dans l'église paroissiale de Sibiu (1350-1550)”, în *Arhitectura religioasă medievală din Transilvania*, coordonator Szöcs Péter Levente, vol. V, Editura Muzeului Sătmărean, Satu Mare, 2012, pp. 275-305

Jenei, Dana, *Pictura murală gotică din Transilvania*, Ed. Noi Media Print, București, 2007

idem, „Thèmes iconographiques et images dévotionnelles dans la peinture murale médiévale tardive de Transylvanie (deuxième partie du XVe siècle-premier quart du XVIe siècle)”, *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art: Serie Beaux-Arts*, Tome LI, București, 2014, pp. 11-35

Salontai, Mihaela Sanda, *Influențe central-europene în arhitectura Bisericii Evanghelice din Sibiu*, Ed. Universității „Petru Maior”, Târgu Mureș, 2011

Năstăsioiu, Dragoș, *Between Personal Devotion and Political Propaganda: Iconographic Aspects in the Representation of the sancti reges Hungariae in Church Mural Painting (14th Century – Early 16th Century)*, teză de doctorat, Central European University, Budapesta, 2018

NOTE

1. Hermann Fabini, *Sibiul gotic*, Ed. Tehnică, București, 1982, p. 12.
2. *Ibidem*, p. 12.
3. *Ibidem*, p. 13.
4. *Ibidem*, p. 13.
5. *Ibidem*, p. 13.
6. *Ibidem*, p. 13.
7. *Ibidem*, p. 14.
8. *Ibidem*, p. 14.
9. *Ibidem*, p. 14.
10. *Ibidem*, p. 14.
11. *Ibidem*, p. 15.
12. *Ibidem*, p. 12.

13. Mihaela Sanda Salontai, *Influențe central-europene în arhitectura Bisericii Evanghelice din Sibiu*, Ed. Universității „Petru Maior”, Târgu Mureș, 2011, p. 849.
14. Vasile Drăguț, *Arta gotică în România*, Ed. Meridiane, București, 1979, p. 41.
15. Mihaela Sanda Salontai, *op. cit.*, p. 851.
16. Vasile Drăguț, *op.cit.*, p. 41.
17. Dana Jenei, *Pictura murală gotică din Transilvania*, Ed. Noi Media Print, București, 2007, p. 22.
18. *Ibidem*, p. 22.
19. Ciprian Firea, „Liturgie médiévale et architecture gothique dans l'église paroissiale de Sibiu (1350-1550)”, în *Arhitectura religioasă medievală din Transilvania*, coordonator Szöcs Péter Levente, t. V, Editura Muzeului Sătmărean, Satu Mare, 2012, p. 276.
20. *Ibidem*, p. 278.
21. *Ibidem*, p. 276. Sugestia autorului este în sensul că, uneori cunoașterea conținutului liturgic poate oferi informații despre alegerile care se răsfrâng asupra planului arhitectural.
22. *Ibidem*, p. 278.
23. *Ibidem*, p. 277.
24. *Ibidem*, p. 277.
25. *Ibidem*, p. 277.
26. *Ibidem*, p. 279.
27. *Ibidem*, p. 279.
28. *Ibidem*, pp. 279-280.
29. *Ibidem*, p. 280.
30. *Ibidem*, p. 280. Potrivit autorului „fiecare biserică medievală poate fi tratată ca o individualitate liturgică care decurge din constelația altarelor, dintr-o topografie specifică, din mese stabilite potrivit dorințelor donatorilor, din conținutul memorial, din reglementările de funcționalitate interioare din repere arhitecturale vizuale și artistice proprii fiecărui edificiu”.
31. *Ibidem*, p. 280.
32. *Ibidem*, p. 283.
33. *Ibidem*, p. 284.
34. *Ibidem*, p. 282.
35. Dana Jenei, „Thèmes iconographiques et images dévotionnelles dans la peinture murale médiévale tardive de Transylvanie (deuxième partie du XVe siècle-premier quart du XVIe siècle)”, *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art: Serie Beaux-Arts*, t. LI, București, 2014, p. 30.
36. Maria Silvia Crăciun, „Polipticul și devoțiunea euharistică în Transilvania Evului Mediu târziu”, *Caiete de antropologie istorică*, vol. 4, Cluj- Napoca, 2005, p. 62.
37. Ciprian Firea, *Art and its context. Late medieval Transylvanian altarpieces in their original setting*, New Europe College. Getty-NEC Program, 2004-2007, București, 2010, pp. 343-344.
38. Ciprian Firea, „Blazonul breslei pictorilor și urme ale folosirii sale în Transilvania (sec. XV-XVI)”, *Ars Transsilvaniae*, t. XXI, 2011, p. 64.
39. *Ibidem*, p. 60.
40. *Ibidem*, p. 59.
41. *Ibidem*, p. 64.
42. V. nota 10.
43. *Ibidem*, p. 65.
44. Dragoș Năstăsioiu, *Between Personal Devotion and Political Propaganda: Iconographic Aspects in the Representation of the sancti reges Hungariae in Church Mural Painting (14th Century – Early 16th Century)*, teză de doctorat, Central European University, Budapesta, 2018, p. 144.
45. *Ibidem*, p. 144.
46. *Ibidem*, p. 145.
47. *Ibidem*, p. 145.
48. *Ibidem*, p. 146.
49. *Ibidem*, p. 146.
50. *Ibidem*, p. 146.

Capela *Corporis Christi*, Sânpetru, Brașov

Sofia Matache, student, UNARTE București, Istoria și Teoria Artei



Fig. 1: *Suflet eliberat din Purgatoriu și sufragii*, peretele nordic - registrul inferior, 1395-1416, Arhiva Drăguț



Fig. 2: *Hristos, Ioan Botezătorul și Apostolul Petru, detaliu Deisis*, peretele estic - registrul inferior, 1395-1416, Arhiva Drăguț



Fig. 3: *Îngeri, detaliu Liturghia papei Grigore cel Mare*, peretele nordic - registrul superior, 1395-1416, Arhiva Drăguț

DESCRIERE

Pe teritoriul Transilvaniei se regăsesc mai multe ansambluri de pictură murală datate între începutul secolului al XIV-lea și primele decenii ale secolului al XVI-lea¹, între care și cel al capelei *Corporis Christi* din Sânpetru, Brașov, asupra căruia mă voi opri în prezenta lucrare.

DATAREA ȘI ARHITECTURA CAPELEI

Edificiul este integrat în ansamblul bisericii fortificate din Sânpetru, menționată pentru prima dată într-un act de donație din 21 martie 1240, prin care, împreună cu Hărman, Prejmer și Feldioara, era donată ordinului cistercian de către regele maghiar Béla al IV-lea². Din vechiul edificiu se păstrează doar fortificațiile, capela și câteva anexe³. Decizia de a demola și de a reconstrui biserica a fost cauzată de prăbușirea turnului de vest în două rânduri, în 1713 și 1782. Noua construcție a fost realizată între anii 1791 și 1795⁴. Conform studiilor lui Daniel Marcu, realizate cu ocazia restaurării, capela ar putea fi datată la mijlocul secolului al XIII-lea⁵. Până la incursiunea otomană din 1432, ea fusese un edificiu independent, situat în partea de nord a bisericii parohiale. După această dată, când au fost făcute planuri de întărire a cetății, capela a fost înglobată în zidul fortificat, iar în prezent este situată la parterul unui turn de apărare⁶. Capela este o construcție de plan dreptunghiular, pe două niveluri, în subteran fiind situat un osuar, iar la parter o încăpere boltită în cruce pe ogive. Despre capela *Corporis Christi* și pictura sa interioară au scris, printre alții, Vasile Drăguț, Ruxandra Balaci și, în mai multe rânduri, Dana Jenei, integrând ansamblul de pictură murală în contextul Evului Mediu transilvănean.

În capelele funerare avea loc înhumarea morților, dar ele erau folosite și ca spații devoționale, destinate sufragiilor⁷. Acestea din urmă presupuneau rugăciuni, acte de caritate, liturghii euharistice sau penitențe care făceau parte din acțiunile ce ajutau la salvarea sufletului din purgatoriu. Jacques Le Goff, la fel ca alți autori, subliniază că, pentru o mai mare eficacitate a ritualurilor, acestea trebuiau realizate cât mai aproape de locul unde se găsea trupul neînsuflețit. Capelele funerare puteau aparține familiilor, confreriilor sau comunităților⁸. Unul dintre factorii care au contribuit la răspândirea capelelor în întreaga Europă a fost acceptarea oficială a purgatoriului în secolul al XIII-lea⁹, ceea ce a determinat o grijă mai mare pentru soarta sufletului în lumea de dincolo. Amploarea de care se bucura cultul sfinților a încurajat, de asemenea, multiplicarea capelelor, multe dintre ele fiind-le dedicate. Capela de la Sânpetru poartă dedicația Trupului și Sângelui lui Hristos.

PROGRAMUL ICONOGRAFIC AL PICTURII MURALE

Dana Jenei presupune că edificiul a funcționat o perioadă fără a fi pictat, pentru că se pot observa crucile de consacrare în zonele unde tencuiala a căzut și pictura este

deteriorată¹⁰. După Vasile Drăguț, decorația murală a capelei datează din anii 1420¹¹, pe când Ruxandra Balaci avansează ipoteza pictării frescelor în jurul anului 1400¹². Gernot Nussbächer identifică drept donator al picturii pe Nicolaus, preot paroh, care în 1395 este numit decan al diocezei Brașovului¹³. Tot lui i se atribuie coerența și erudiția programului iconografic. Știut fiind faptul că în 1401 pictura bisericii parohiale era terminată, se poate deduce că cel mai probabil capela a fost pictată între 1395 și 1416¹⁴.

Din punct de vedere stilistic, Drăguț, Balaci și Jenei încadrează pictura de la Sânpetru în goticul internațional, identificând și influențe ale artei *Trecento*-ului. Atât în articolul din 1995, cât și în cel din 2012, Dana Jenei consideră că pictura Sânpetru poate fi pusă în legătură cu atelierul lui Johannes Aquila care a realizat ansambluri murale în Tirol, Slovenia și Ungaria. Asocierea se bazează pe asemănarea stilistică cu scenele vieții Sfântului Martin de Tours din biserica din Martijanci (Slovenia), realizate de un colaborator al lui Aquila în 1392¹⁵.



Fig. 5: Încoronarea Fecioarei, peretele estic - registrul superior, 1395-1416, Arhiva Mihnea Mihail

În ciuda deteriorărilor, pe cheia de boltă se mai păstrează imaginea lui Hristos, înconjurat de Evangheliști, de Părinții ai Bisericii și de profeți. Pe zidul de est, în registrul superior, se găsește scena Încoronării Fecioarei, flancată de îngeri muzicanți și de îngeri ce țin în mâini lumânări. Registrul inferior conține tema *Deisis*, cu Hristos pe tron, flancat de Maria, însoțită de cortegiul de fecioare, și de Ioan, urmat de apostoli. Peretele de vest cuprinde Alungarea lui Lucifer de către Arhanghelul Mihail, alături de cetele îngerești. Latura sudică este dedicată scenelor de martiraj și *Visio Dei*. Zidul nordic este împărțit în două registre: zona superioară cuprinde Liturgia papei Grigore

cel Mare, în timp ce în cea inferioară sunt prezentate purgatoriul, actele de caritate, Taina Transsubstanțierii și Arhanghelul Mihail *Psychostasis*.

În Evul Mediu târziu, mentalul colectiv era modelat de nevoia salvării individuale și a sufletelor celor dragi, iar ideea că sufletul are o anumită corporalitate care va suferi în focul purgatoriului, un timp mai lung sau mai scurt, este din ce în ce mai prezentă¹⁶. Iconografia de la Sânpetru are un caracter eshatologic, coerența programului iconografic putând fi interpretată și ca având un scop didactic. Însă imaginile de la Sânpetru pot fi puse în relație și cu o funcție devoțională, deoarece, pentru rugăciuni rostite înaintea unora dintre ele, se acordau indulgențe.

Vasile Drăguț argumentează că reprezentarea Încoronării Fecioarei din registrul superior al peretelui de est se datorează faptului că, inițial, capela ar fi avut un hram marial¹⁷. Sursa textuală a acestei scene este identificată atât de Ruxandra Balaci, cât și de Dana Jenei, în Psalmul 44, versetele 9-10, „Regina stă la dreapta Ta în veșmânt de aur” și „El i-a așezat pe cap coroană de pietre scumpe”¹⁸. În ceea ce privește o posibilă sursă vizuală, Dana Jenei consideră că imaginea este o preluare a iconografiei timpanelor marilor catedrale ce sunt dedicate temelor mariale, Încoronarea Fecioarei fiind frecventă în Europa Centrală în secolul al XIV-lea. Reprezentări asemănătoare se găsesc la Šamorin, Žehra și Levoča în Slovacia¹⁹, la Turnišče – 1389 și Martijanci în Slovenia²⁰, iar în Transilvania se păstrează la Mălâncrav, Mediaș și Ghelintza. *Deisis*-ul din registrul inferior îl prezintă pe Hristos tronând, alături de Fecioară și Ioan Botezătorul, ca intercesori. În cortegiul fecioarelor care o însoțesc pe Maria le recunoaștem pe Margareta, Dorothea, Ecaterina și Barbara. Botezătorul este urmat de apostolii Petru, Ioan Evanghelistul și Pavel. Balaci corelează scena *Coronatio Virginis* din registrul superior și *Deisis*-ul din registrul inferior cu tema paradisiacă, interpretându-le drept „locul Speranței în salvare” de unde „purcede lumină divină”²¹.



Fig. 4: Căderea lui Lucifer și a îngerilor rebeli, peretele vestic, 1395-1416, Arhiva Mihnea Mihail

Atât Balaci²², cât și Jenei consideră că sensul scenelor de pe peretele de vest poate fi identificat în raport cu cele de pe est, ele sugerând antagonismul dintre bine și rău, respectiv opoziția dintre redempțiune și cădere²³, prin prezența Alungării lui Lucifer de către Arhanghelul Mihail alături de cetele îngeresti. Sfântul Mihail apare în capela în dubla sa funcție, de înger gardian, protector al spațiului sacru, și de înger psihopomp ce cântărește sufletele imediat după moarte.



Fig. 6: Lapidarea Protomartirului Ștefan, peretele sudic - registrul superior, 1395-1416, Arhiva Mihnea Mihail

Peretele sudic este dedicat scenelor de martiraj. Ciclul iconografic începe cu Lapidarea Sfântului Ștefan, care are viziunea lui Hristos arătându-și rănila, urmată de Convertirea lui Pavel, distrusă în partea centrală de o intervenție mai târzie pentru mărirea ferestrei²⁴ și de

Martiriul Sf. Laurențiu. Despre reprezentarea Sfântului Ștefan Ruxandra Balaci afirmă că ar fi singura din Transilvania și rar întâlnită în Europa Centrală²⁵. Prezența scenei *Visio Dei*, pusă în legătură cu scenele de martiraj și, cu atât mai mult, cu Martiriul Sfântului Ștefan, prin care Hristos devine garant al mântuirii, accentuează rolul funerar și soteriologic al Capelei *Corporis Christi*²⁶. În articolul din 1995, Dana Jenei corelează iconografia peretelui de sud cu importanța de care se bucurau în rândul bisericii cei doi protomartiri, Ștefan și Laurențiu, și Sfântul Apostol Pavel, pentru zilele lor de cult acordându-se anumite privilegii²⁷. În 2007,²⁸ în capitolul dedicat acestor fresce „Pictura murală gotică din Transilvania” și în 2012,²⁹ în „Murals from around 1400 in Southern Transylvania: The Corpus Christi Chapel at Sânpetru (Brașov county)”, cercetătoarea adăugă ofrandelor bisericii militante comuniunea și intercesiunea sfinților.



Fig. 7: Liturghia papei Grigore cel Mare, peretele nordic - registrul superior, 1395-1416, Arhiva Mihnea Mihail

Peretele de nord prezintă o iconografie pe două registre. În cel inferior se regăsesc purgatorul³⁰, Actele de caritate, Taina Transsubstanțierii și Arhanghelul Mihail *Psychostasis*. Registrul superior este dedicat Liturghiei lui Grigore cel Mare³¹. Balaci consideră că întreg registrul inferior poate fi pus în legătură cu o dispută cu privire la cultul *Corporis Christi* din mediul universitar praghez de la sfârșitul secolului al XIV-lea și începutul celui de-al XV-lea, declanșată de Ieronim din Praga și Jan Hus, care readuce în discuție statutul euharistiei și care poate fi integrată într-o discuție mai largă referitoare la *Devotio moderna*³². Dorința de a medita asupra misterului Întrupării, problemele pe care le ridică taina transsubstanțierii au atras nevoia de a reprezenta în imagini momentul liturgic, ceea ce justifică prezența sa în iconografia de la Sânpetru³³.

În termeni generali, în purgatoriu puteau intra doar cei care, reîntorși la adevărata credință și iubire a lui Dumnezeu, au trecut în lumea cealaltă înainte de a-și îndeplini penitența pentru păcatele făcute cu sau fără voie, iar pedepsele purgatoriale variau în funcție de cantitatea și gravitatea păcatelor³⁴. Astfel, încă din secolul al XIII-lea lumea de dincolo este concepută într-un sistem tripartit. Sunt trei tipuri de suflete: cele drepte, cele nici bune, nici rele, (cu păcate ușoare) și sufletele celor păcătoși³⁵, care vor fi primite în trei spații: paradis, purgatoriu și infern³⁶. Eliberarea sufletului din focul purgatorial putea fi obținută prin sufragii făcute de credincioși³⁷, cele mai eficiente fiind liturgiile euharistice, pomenile și rugăciunile. Timpul, în schimb, se împarte în timp terestru, până la moarte și timp eshatologic, cuprins între moartea individuală și Judecata de Apoi. Perioada petrecută în purgatoriu se va desfășura în acest cadrul temporal, care va fi perceput diferit de la suflet la suflet, în funcție de cantitatea și calitatea păcatelor săvârșite în timpul vieții³⁸. În paradis sunt primite sufletele celor fără de păcat și cele care și-au ispășit pedeapsa purgatorială, iar în infern ajung sufletele celor ce nu s-au căit pentru păcatele lor și ale celor ce nu au beneficiat de taina botezului și au rămas cu păcatul original. Indiferent de locul unde vor ajunge, sufletele vor fi reîntregite cu corpul pe care l-au avut în timpul vieții terestre pentru momentul Judecății de Apoi³⁹.

Condiționarea salvării sufletului din purgatoriu prin intercesiunea celor vii, ale căror acte de caritate aveau o eficacitate mai mare dacă erau rude apropiate, a creat o strânsă legătură între cei vii și cei morți. Știm că sufletelor celor chinuți în purgatoriu li se acordau șapte zile de „clemență” pentru a le comunica celor vii despre situația lor. Într-un *Exemplum* vedem situația unui cămătar care imediat după moarte îi apare văduvei sale spre a o ruga să intervină în favoarea înhumării trupului său în pământ sfânt⁴⁰. Uneori rugăciuni și slujbe erau comandate pentru sufletul defunctului încă din primele ore ale agoniei. Frica de purgatoriu era atât de mare încât numeroase testamente prevedeau slujbe *pro anima*, cum este cazul Seniorului de Buch, menționat de George Duby, care solicită ca pe lângă cele 50 000 slujbe oficiate în anul morții sale să fie comemorat timp de 61 de ani și să aibă 18 capelani⁴¹. În economia salvării, indulgențele aveau o pondere foarte mare. Prin rostirea unei anumite rugăciuni în fața unei imagini, sufletului i se scurta pedeapsa purgatorială de la câteva zile până la mii de ani. De exemplu, Papa Ioan al XXII-lea a acordat indulgențe de un an și patruzeci de zile tuturor celor ce mergeau să se închine moaștelor lui Toma d’Aquino în ziua în care sfântul era comemorat⁴². Credința că anumiți sfinți pot interveni pentru salvarea sufletului din purgatoriu are ca rezultat dezvoltarea unei noi practici religioase, devoțiunea privată,

îmbrățișată atât laici, cât și de clerici. Cele mai răspândite devoțiuni sunt față de Fecioară, față de sfinții martiri sau față de *Corpore Christi*. Însăși capelă de la Sânpetru este dedicată Trupului și Sângelui lui Hristos.



Fig. 8: Liturgia papei Grigore cel Mare, Miracolul transsubstanțierii, Arhanghelul Mihail Psychostasis, peretele nordic, 1395-1416, Arhiva Mihnea Mihail

Scena Tainei Transsubstanțierii⁴³, care se află în continuare actelor de caritate, face referire la devoțiunea față de Trupul lui Hristos. Sărbătoarea a fost stabilită oficial în anul 1266, prin bula papală a lui Urban al IV-lea, în joia din a doua săptămână de după Rusalii și este celebrată printr-o procesiune ce cinstește Sfântul Trup și Sfântul Sânge al lui Hristos. La oficializarea cultului a avut o contribuție semnificativă Sfânta Juliana de Liège care era deja devotă a cultului. În *Legenda aurea*, Jacobus de Voragine menționează una dintre viziunile Sfintei Juliana, căreia îi apare în vis o lună din care lipsea o parte. Ca urmare a rugăciunilor stăruitoare, Hristos care îi tălmăcește visul: luna reprezenta Biserica, iar partea lipsă simboliza absența unei sărbători oficiale dedicate sacramentului euharistic⁴⁴. La Sânpetru, imaginea Tainei Transsubstanțierii are o dublă funcționalitate și suportă mai multe interpretări⁴⁵. Din punct de vedere teologic, ea prezentifică transformarea pâinii și a vinului în trupul și sângele lui Hristos. Din punct de vedere devoțional, ea face trimitere la obiectele cultului *Corporis Christi*, sub forma Sacramentului euharistic, pentru care, de altfel, se acordau indulgențe⁴⁶.

Reprezentarea Arhanghelului Mihail *Psychostasis* încheie ciclul de imagini din registrul inferior. Imaginea în sine este didactică: ne arată soarta sufletului imediat după moarte și lupta dintre înger și demon pentru suflet. Ea dezvoltă însă și un caracter devoțional, Arhanghelul Mihail fiind un intercesor. Este cunoscut faptul că datorită rugămintilor lui

stăruitoare, sufletele din purgatoriu beneficiază de un număr de zile de odihnă, în care pedepsele sunt suspendate⁴⁷.

În registrul superior avem Liturgia lui Grigore cel Mare. Papa Grigore I este unul dintre cei patru părinți ai Bisericii și care a contribuit la fundamentarea doctrinei purgatoriului⁴⁸. În eshatologia sa, corpul joacă un rol important în economia salvării sufletului, pentru că o parte dintre pedepsele purgatoriului puteau fi ispășite acolo unde au fost săvârșite. Astfel, pământul devine un loc al penitenței⁴⁹. Mântuirea se obține prin penitența care nu trebuie asociată cu pedeapsa, ci cu dragostea de Dumnezeu și de aproape. Suferința era în același timp pedeapsă și curățare de păcate. Grigore cel Mare accentuează ideea că liturgia devine cu adevărat eficace dacă noi înșine ne identificăm cu sacrificiul, ceea ce este mai mult decât o imitare, este o datorie față de Hristos⁵⁰. În ritualul liturgic gregorian, preotul are un rol important. El făcea ca, prin consacrarea speciilor euharistice, invizibilul să devină vizibil. Penitența sa este soteriologică, după cum menționa și Grigore cel Mare în dialogurile sale. La sfârșitul Evului Mediu, Liturgia lui Grigore cel Mare se bucură de o largă răspândire, devenind o imagine arhetipală a preotului care are viziunea lui Hristos *Vir Dolorum* în timpul sacramentului euharistic. Scena are un caracter devoțional, Grigore fiind principalul sfânt chemat în ajutorul sufletelor din purgatoriu. Pentru rugăciuni în fața acestei imagini, Biserica acorda indulgențe⁵¹.

CONCLUZII

Vasile Drăguț consideră că pictură murală a Capelei *Corporis Christi* este o sinteză între un stil local și influențe italiene, produsă pe fundalul unui sfârșit de secol XIV, când are loc o intensificare a circulației meșterilor de la sud de Alpi⁵². El insistă puțin asupra iconografiei, care este analizată în detaliu de Ruxandra Balaci și de Dana Jenei. În interpretarea Ruxandrei Balaci un rol important îl are sublinierea unui „ipotetic aport” al unor influențe ortodoxe⁵³. În această abordare, ea se referă la purgatoriu ca fiind iadul⁵⁴, deși în perioada în care sunt date frescele există deja purgatoriul. De asemenea, autoarea plasează pictura de la Sânpetru în relație cu arta boemă care ar fi influențat-o⁵⁵. Spre deosebire de Ruxandra Balaci, care își propune, pe de o parte, să justifice raportul dintre pictura transilvăneană și cea din spațiul Boemiei și Slovaciei, și, pe de altă parte, integrarea spațiului transilvănean într-un context internațional, Dana Jenei propune o lectură a programului iconografic ca oglindire a stării de spirit a societății transilvănene din acea perioadă⁵⁶. De asemenea, Dana Jenei integrează pictură

murală a Capelei *Corporis Christi* într-un context istoric, social și religios ce justifică coerența programului iconografic⁵⁷. Un alt aspect în care cele două autoare prezintă puncte de vedere diferite este perspectiva asupra erudiției programului iconografic. Ruxandra Balaci îl pune mai degrabă pe seama așa-zisului fenomen de „pseudo-exegeză”, cu un caracter livresc. Două surse stau la baza acestuia, *Biblia Pauperum* și *Speculum Humanae Salvationis*, ceea ce face ca preoți puțin înzestrați să treacă drept erudiți, iar artiștii drept excepționali⁵⁸. Pe de altă parte, citându-l pe Gernot Nussbächer⁵⁹, Dana Jenei demonstrează că programul capelei îi poate fi atribuit preotului paroh, Nicolaus, decan al diocezei Brașovului⁶⁰.

BIBLIOGRAFIE

Balaci, Ruxandra, „Noi aspecte iconografice în pictura murală gotică din Transilvania: Hărman și Sânpetru”, *Studii și Cercetări de Istoria Artei, seria Arta plastică*, București, 1989-1990, tom 36 – 37, pp. 3-17

Barasch, Moshe, „The Departing Soul. The Long Life of a Medieval Creation”, *Artibus et Historiae*, vol. 26, nr. 52, 2005, pp.20-22

Crîngaci Țiplic, Maria; Țiplic, Ioan Marian, *Sudul Transilvaniei în secolul al XIII-lea, o graniță între spațiul catolic și spațiul non-catolic*, Institutul de Cercetări Socio-Umane Sibiu, Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, Facultatea de Științe Socio-Umane, Sibiu, 2016

Das Burzenland, vol. 1-5, Brașov, 1929

Drăguț, Vasile (ed.), *Pagini de Veche Artă Românească*, Ed. Academiei R. S. R., București, 1972

idem, *Arta gotică în România*, Ed. Meridiane, București, 1979

idem, *Arta românească*, vol. 1-2, Ed. Meridiane, București, 1983

Duby, Georges, *Arta și societatea. 980-1420*, Meridiane, București, vol. 1-2, 1987 (ed. orig. *The Age of the Cathedrals: Art and Society 980-1420*, 1976)

Freeman Johnson, Richard, *Saint Michael the Archangel in Medieval English Legend*, The Boydell Press, Woodbridge, 2005

Jenei, Dana, „Art and Mentality in late Middle Age Transylvania”, în *New Europe College Getty-NEC Program 2000-2001, 2001-2002*, New Europe College, București, 2004, pp. 25-46

idem, *Pictura murală gotică din Transilvania*, Noi Media Print, București, 2007

idem, „Murals from around 1400 in Southern Transylvania: the Corpus Christi Chapel at Sânpetru (Brașov, county)”, Marjeta Ciglenečki; Polona Vidmar (eds.), *Art and Architecture around 1400. Global and Regional Perspectives*, Facultatea de Arte, Universitatea din Maribor, Maribor, 2012, pp. 161-170

Kertesz, Andrei, *Pictura germanilor din sudul Transilvaniei până la 1800*, teză de doctorat, Universitatea Cluj-Napoca, 1998

Le Goff, Jacques, *Nașterea Purgatoriului*, Meridiane, București, I-II, 1995 (ed. orig. *La Naissance du purgatoire*, 1981)

idem, *Imaginarul medieval*, Meridiane, București, 1991

Marshall, Louise, Marshall, „Purgatory in the Medieval Imagination: the earliest images”, în Gregory Kratzman (ed.), *Imagination, Book and Community in Medieval Europe*, Macmillan, The State Library of Victoria, Melbourne, 2009, pp. 212-219

Mewes, J. Constant; Renkin, Claire (eds.), *A Companion to Gregory the Great*, Brill, Leiden, Boston, 2003

Tănase, Michel, „Avatarurile unui act de donație. Donația făcută Cistercienilor în Țara Bârsei de către Bela IV, la 17 martie 1240”, *Revista istorică*, nr. 1-2, 1993, pp. 55-80

Walters, R. Barbara, „The feast and its founders”, *The Feast of Corpus Christi*, The Pennsylvania State University Press, Philadelphia, 2006, pp. 3-20

NOTE

1. Dana Jenei, *Pictura murală gotică din Transilvania*, Noi Media Print, București, 2007, p. 6.
2. Actul de donație este menționat atât de D. Jenei, cât și de Maria Crîngaci Țiplic și Ioan Marian Țiplic, în ambele cazuri sursa fiind Michel Tănase, „Avatarurile unui act de donație. Donația făcută Cistercienilor, în Țara Bârsei de către Bela IV, la 17 martie 1240,” *Revista istorică*, 1-2, 1993, pp. 55-80. Prin documentul de la 1240 regele Bela al IV-lea acorda ordinului cistercian „unele biserici din Bârșa în părțile Transilvaniei și anume cetatea Feldioara, Sânpetru, muntele Hărman și Prejmer cu toate veniturile, drepturile și cele ce țin de ele [...] hotărând ca pe viitor să se țină seama, fără greș, ca în parohiile sau pe pământul numitelor biserici fără învoirea lor să nu se clădească de aici înainte din nou nici o biserică sau capelă, să nu se mai ridice nici altare și nici să se sfințească cimitire” (s.n.).
3. Conform D. Jenei, „Pictura murală a capelei Corporis Christi din Sânpetru, Brașov”, *Ars Transsilvaniae*, vol. 5, 1995, p. 97, capela a fost construită imediat după, la jumătatea secolului al XIII-lea, fiind integrată ulterior în zidul de apărare, după invazia otomană din 1432.
4. *Das Burzenland*, vol. 4, Brașov, 1929, p. 141 și informații Daniel Marcu, care a participat la cercetările din 1994 pentru restaurarea capelei, *apud Jenei*, „Pictura murală a capelei...”, p. 97.
5. *Ibidem*, p. 97.
6. Despre datarea și includerea capelei în ansamblul arhitectural de la Sânpetru vorbește doar D. Jenei, „Pictura murală a capelei...”, 97; și în *idem*, „Murals from around 1400 in Southern Transylvania: the Corpus Christi Chapel at Sânpetru (Brașov, county)”, Marjeta Ciglencécki; Polona Vidmar (eds.), *Art and Architecture around 1400. Global and Regional Perspectives*, Facultatea de Arte, Universitatea din Maribor, Maribor, 2012, pp. 161-170.
7. *Ibidem*, p. 133
8. Georges Duby, *Artă și Societate 980-1420*, vol. 2, Meridiane, București, 1987, pp. 104-106.
9. Jaques Le Goff, *Imaginarul medieval*, Meridiane, București, 1991, pp. 128-133.
10. D. Jenei, „Murals from around 1400...”, p. 161.
11. Vasile Drăguț, *Arta gotică în România*, Meridiane, București, 1979, p. 212.
12. Ruxandra Balaci, „Noi aspecte iconografice în pictura murală gotică din Transilvania: Hărman și Sânpetru”, *Studii și cercetări de istoria artei*, tom 36, 1989, p. 5.
13. Gernot Nussbächer, *Raport preliminar asupra inscripțiilor de pe picturile murale din capela de la Sânpetru, apud Jenei*, *Pictura murală gotică*, p. 7; *idem*, „Murals from around 1400”, p. 162.
14. Datarea este făcută de D. Jenei în urma consultării rapoartelor lui G. Nussbächer; v. D. Jenei, *Pictura murală gotică*, p. 7; *idem*, „Murals from around 1400”, p. 162.
15. D. Jenei, „Pictura murală a capelei”, p. 107 și „Murals from around 1400” p. 168.
16. Moshe Barasch, „The Departing Soul. The Long Life of a Medieval Creation”, *Artibus et Historiae*, 26, nr. 52, pp. 20-22.
17. V. Drăguț, *Arta gotică...*, p. 209; Din bibliografia parcursă, V. Drăguț este singurul care menționează un alt hram al capelei *Corporis Christi*.
18. *Ibidem*, p. 3.
19. Asocieri stilistice cu zona Boemiei și Slovaciei sunt făcute și de R. Balaci, „Noi aspecte iconografice...”, p. 10.
20. D. Jenei, „Pictura murală a capelei...”, p. 103.
21. R. Balaci, „Noi aspecte iconografice...”, pp. 7-10.
22. R. Balaci, „Noi aspecte iconografice...”, p. 4.
23. D. Jenei, „Pictura murală a capelei...”, p. 103.
24. *Ibidem*, 104.
25. R. Balaci, „Noi aspecte iconografice...”, p. 6.
26. *Ibidem*, pp. 6-8.
27. Jenei, „Pictura murală a capelei...”, p. 100.
28. Jenei, „Pictura murală a capelei...”, pp. 80-82.
29. D. Jenei, „Murals from around 1400...” p. 162.

30. Atât V. Drăguț, *Pagini de Veche Artă Românească*, Academiei R. S. R. , București, 1972, p. 210, cât și R. Balaci în „Noi aspecte iconografice...”, p. 6, suprapun noțiunile de purgatoriu și de infern, deși este știut faptul că la sfârșitul secolului al XIV-lea – începutul celui de-al XV-lea doctrina purgatoriului era acceptată și foarte răspândită.
31. V. Drăguț, *Arta gotică...*, p. 210 nu îl identifică pe Grigore cel Mare ca oficiant al liturghiei; Aceeași poziție rezervată este menținută și de R. Balaci, „Noi aspecte iconografice...”, p. 6.
32. *Ibidem*, p. 6.
33. Ipoteza nu este preluată și de alți autori care au scris despre monument.
34. J. Le Goff, *Imaginarul medieval*, p. 133.
35. *idem*, *Nașterea Purgatoriului*, 2, Meridiane, București, p. 95.
36. *Ibidem*, 206.
37. *idem*, *Imaginarul medieval*, p. 128.
38. *Ibidem*, pp. 132-133.
39. Louise Marshall, „Purgatory in the Medieval Imagination: the earliest images”, în Gregory Kratzman (ed.), *Imagination, Book and Community in Medieval Europe*, Macmillan, The State Library of Victoria, Melbourne, 2009, p. 215.
40. J. Le Goff, *Nașterea Purgatoriului*, II, p. 211.
41. G. Duby, *Artă și societate...*, vol. II, p. 106.
42. Robert W. Shaffern, „Indulgences and Sainly Devotionalisms in the Middle Ages”, *The Catholic Historical Review*, vol. 84, nr. 4, 1998, p. 645.
43. D. Jenei, „Murals from around 1400”, pp. 165-166; Autoarea corelează sensul euharistic al imaginii cu dedicația capelei; cultul *Corporis Christi* era foarte răspândit în Regatul Ungar.
44. Barbara R. Walters, *The Feast of Corpus Christi*, The Pennsylvania State University Press, Philadelphia, 2006, pp. 3-20.
45. Ideea este formulată pornind de la Hans Belting „L'image et son public au Moyen âge”, Gérard Monfort Ed., Paris, 1998, pp. 49-79, unde autorul demonstrează că o imagine își poate ajusta funcționalitatea în funcție de publicul său, aceeași imagine putând suporta mai multe interpretări.
46. R. Walters, *The feast...*, p. 12.
47. Richard Freeman Johnson, *Saint Michael the Archangel in Medieval English Legend*, The Boydell Press, Woodbridge, 2005, p. 94.
48. Le Goff, *Nașterea Purgatoriului*, vol. I, pp. 154-155.
49. Carole Straw, „Gregory moral theology: divine providence and human responsibility”, în Bronwen Neil; Matthew J. Dal Santo (eds.), *A Companion to Gregory the Great*, Leiden, Boston, 2003, p. 193.
50. *Ibidem*, 195
51. Constant J. Mewes și Claire Renkin, „The Legacy of Gregory the Great in the Latin West”, în Bronwen Neil; Matthew J. Dal Santo (eds.), *A Companion to Gregory the Great*, pp. 337-339.
52. V. Drăguț, *Arta gotică...*, p. 209.
53. R. Balaci, „Noi aspecte iconografice...”, p. 3.
54. *Ibidem*, p. 6.
55. *Ibidem*, p. 3
56. D. Jenei, *Pictura murală gotică...*, p. 34.
57. *Ibidem*, pp. 35-36.
58. Balaci, „Noi aspecte iconografice...”, p. 6.
59. Prima mențiune a capelei de la Sânpetru apare într-o Psaltire din secolul al XIV-lea, păstrată în arhiva Bisericii Negre, ce aparținuse, inițial, bisericii din Sânpetru; Manuscrisul conține o referire la dedicația capelei: „*Dominico prima Februarii agitur dies dedicationis capellae corporis Christi in Monte Petri*”, v. Nussbächer, *Raport preliminar asupra inscripțiilor de pe picturile murale medievale din capela de la Sânpetru*, inedit, p. 1, apud D. Jenei, „Pictura murală a capelei...”, p. 97.
60. *Ibidem*, pp. 93-108.

Biserica Sf. Nicolae din Rădăuți

Andrei Dumitrescu, student, UNARTE București, Istoria și Teoria Artei



Fig. 1: *Portretul votiv al lui Alexandru cel Bun*, naos, peretele sud-vestic, cca. 1490-1500, Arhiva Drăguț

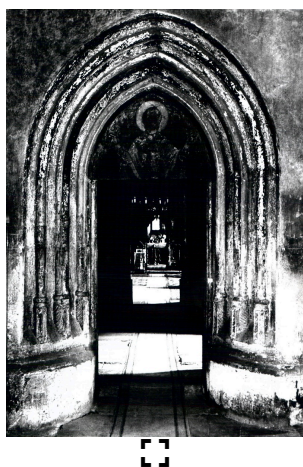


Fig. 2: *Portalul de pe vechea fațadă de vest*, actualmente înglobat în exonartex, cca. 1490-1500, Arhiva Drăguț

sistematic de istoria artei, fiind acoperite într-o proporție destul de mare de o intervenție modernă. Demararea operațiunilor de curățare a repictărilor de secol al XIX-lea, în cadrul unui proiect mai amplu de restaurare a monumentului, a făcut posibilă o analiză mai amănunțită a particularităților programului iconografic și ale inscripțiilor slavone. Lucrarea de față va avea în vedere o revizitare succintă a bibliografiei despre datarea, funcția și arhitectura bisericii, urmată de un studiu al frescelor pe care voi încerca să le integrez într-o serie mai amplă, din perioada bizantină târzie și postbizantină, prin asocierea cu exemple contemporane din Moldova, dar și cu pictura balcanică.

Datarea și funcția bisericii de la Rădăuți

Prin tradiție, biserica Sf. Nicolae din Rădăuți a fost considerată ctitoria voievodului Moldovei Bogdan I (1363-1367)¹. Recentele cercetări arheologice coordonate de Adrian și Lia Bătrâna au relevat faptul că datarea *ante* 1367 este foarte puțin plauzibilă. Cel mai probabil, edificiul a fost ridicat în vremea lui Petru Mușat (1375-1391), pe locul unei mai vechi biserici de lemn care ar fi de presupus că servea drept paraclis de curte al tatălui său, voievodul Costea². În ultimele decenii ale secolului al XIV-lea, lăcașul a avut funcția de necropolă a voievozilor Moldovei, adăpostind mormintele lui Bogdan I, al lui Lațcu

Descriere

Fondată în ultimele decenii ale secolului al XIV-lea, biserica Sf. Nicolae din Rădăuți a fost cercetată mai ales în ceea ce privește arhitectura, pe fundalul evenimentelor asociate apariției structurilor politice și ecleziastice din Moldova. În schimb, frescele postbizantine datorate refacerii de secol al XV-lea, din timpul domniei lui Ștefan cel Mare (1457-1504), nu au reprezentat până acum obiectul niciunui studiu

(1368-1373), al lui Petru Mușat, al lui Roman I (1391-1394), al lui Ștefan I (1394-1399), dar și ale altor membri ai familiei domnești³. În timpul lui Alexandru cel Bun (1400-1432), după reconcilierea Moldovei cu Patriarhia Constantinopolului⁴, biserica devine sediul nou înființatei episcopii a Rădăuților⁵. Într-un hrisov emis la Suceava, în 6 iulie 1413, Alexandru îi oferea cneaghinei Anastasia, mătușa sa, un sat și niște cătune care, „după trecerea ei din viață”, urmau să fie cedate „în stăpânirea Episcopiei de Rădăuți, a Sfântului Nicolae, unde sunt îngropați moșii noștri”⁶. Tradiția întemeierii scaunului arhieresc de către Alexandru cel Bun este consemnată și în cronică de secol al XVII-lea a lui Grigore Ureche: „Mai făcut-au și al treilea episcop la o sfântă și mare mănăstire, la Rădăuți și eparhia i-au dat Țara de Sus”⁷. Săpăturile din arealul bisericii au confirmat existența unor clădiri anexe de la începutul secolului al XV-lea ce ar fi găzduit clerul destul de numeros adunat în jurul unei catedrale⁸.

Arhitectura

Biserica de secol al XIV-lea este un edificiu cu o planimetrie foarte asemănătoare tipului basilical trinavat, particularitatea lui fiind compartimentarea spațiului în formula bizantină. Nartexul este despărțit de naos printr-un zid, ambele încăperi fiind străbătute de câte o pereche, respectiv, două perechi, de pilaștri masivi care determină ceea ce am putea numi nava centrală și colateralele în care se găsesc mormintele voievodale. Clădirea se încheie la est cu o absidă semicilindrică precedată de o travee trapezoidală. În naos, nava centrală supraînălțată este acoperită cu o boltă semicilindrică ușor frântă, întărită în dreptul stâlpilor cu arce dublou care îi preiau profilul. Mult mai înguste și mai joase, spațiile laterale sunt boltite cu câte trei semicilindri transversali susținuți de două perechi de arce în plin cintru care leagă pilaștrii de zidurile exterioare. Sistemul de acoperire se continuă și în pronaos, unde bolțile sunt aduse la aproape același nivel. Diferența de înălțime dintre nave a permis amenajarea unor încăperi boltite în leagăn deasupra colateralelor naosului, accesul fiind asigurat de o scară în spirală, prin tamburul din zona sud-estică a nartexului. Nu este foarte clar care a fost destinația celor două spații de la nivelul superior, ipoteza standard fiind aceea că trebuie să fi fost folosite ca depozite sau ca tainițe⁹. Pe exterior, zidurile sunt întărite cu o suită de contraforți. Exonartexul actual este o adăugare târzie, datorată donației lui Alexandru Lăpușneanu din 1559¹⁰. În fața acestui program neobișnuit pentru o biserică ortodoxă, istoricii de artă au propus ipoteza hibridizării unei soluții arhitecturale de extracție occidentală, în conformitate cu exigențele ritului oriental. În studiul din 1925, George Balș afirma că Sf. Nicolae din

Rădăuți este o „biserică romanică de o artă foarte modestă”, modificată „după datina răsăriteană”, însă cu totul separată de tendința arhitecturală dominantă din Moldova, cea a construcțiilor de plan tricong, reprezentată la finele secolului al XIV-lea de Sf. Treime din Siret¹¹. Analogiile cu planul basilicilor romanice sunt invocate și de Virgil Vătășianu, care se oprește însă și asupra unor elemente pe care le atribuie unei influențe gotice, boltirea pronaosului fiind comparată cu elevația bisericilor hală. Adaptarea unei tipologii apusene la necesitățile cultului ortodox este pusă în relație cu biserici contemporane din Valahia, dar și cu vestul Asiei Mici¹². După Dumitru Năstase, originea formulelor arhitecturale romanice s-ar datora unor meșteri din Regatul Poloniei, din Halici sau din Regatul Maghiar¹³. Pe aceeași linie, Vasile Drăguț considera biserica de la Rădăuți ca fiind un punct inițial al evoluției stilului gotic în arhitectura moldovenească. Pentru Drăguț, agenții goticului la răsărit de Carpați nu puteau fi alții decât coloniștii sași așezați la Baia și la Siret, încă de la sfârșitul secolului al XIII-lea. Istoricul argumentează că elementele gotice de origine transilvană nu ar fi fost decât un pretext pentru elaborarea unei „arhitecturi moldovenești propriu-zise”, pentru care Sf. Nicolae ar fi un „document de naștere”. Precedentele edificiului de la Rădăuți sunt căutate de Drăguț printre bisericile cneziale din Transilvania, pornind de la ideea că Bogdan I era „familiarizat încă din copilărie”, de la Cuhea, cu adaptarea ortodoxă a bisericii sală¹⁴. Și Răzvan Theodorescu insistă asupra rolului preferințelor presupusului ctitor în prelucrarea arhitecturii romanico-gotice¹⁵. În toate aceste poziții canonice ale istoriografiei românești, elementele de origine occidentală tind să fie percepute ca niște catalizatori ai unei tradiții arhitecturale autohtone. Biserica de la Rădăuți, mai ales în ce privește structura naosului-necropolă, a fost văzută ca un prototip local al bisericilor fără abside laterale, cum este Sf. Parascheva din Dolheștii Mari, ctitoria hatmanului Șendrea, anterioară anului 1481¹⁶.

Plastica arhitecturală și pietrele tombale

Ilustrând un repertoriu de factură gotică, ancadramentele portalurilor și ale ferestrelor de la Rădăuți au fost atribuite unei ample intervenții susținute de Ștefan cel Mare, cândva între 1492 și 1501, fiind similare plasticii arhitecturale a bisericilor zidite în jurul anului 1490¹⁷. În aceeași etapă, pe exteriorul edificiului a fost adăugat registrul de ocnite, foarte răspândit în epocă, pe fațadele de nord și sud¹⁸. Între 1479 și 1482, Ștefan finanța refacerea lespezilor funerare ale voievozilor îngropați în naos, opere ale unui

sculptor semnat „*mistr Jan*”¹⁹. Chenarele pietrelor tombale conțin inscripții slavone care fac referire la gradele de rudenie dintre Ștefan cel Mare și voievozii din a doua jumătate a secolului al XIV-lea: străbunic (*preded'*), bunic (*ded'*) etc.²⁰. Corelat cu redactarea contemporană a analelor Moldovei, gestul ctitoricesc al lui Ștefan reflectă, în opinia lui Matei Cazacu, o preocupare pentru afirmarea unor genealogii reale sau fictive, constituind un ecou al concepției politice a kralilor sârbi. Promovarea relațiilor de rudenie directă cu Petru Mușat, cu Roman I sau cu Ștefan I se încadrează într-o retorică de legitimare a domniei, justificată prin faptul că fiul lui Bogdan al II-lea era descendentul unei ramuri bastarde a dinastiei Mușatinilor²¹.

Pictura murală

1. CONSIDERAȚII PRELIMINARE

Campaniei de reînnoire a necropolei domnești de la Rădăuți, din ultimele două decenii ale secolului al XV-lea, i se datorează și refacerea completă a frescelor²². Sondajele stratigrafice au scos în evidență urmele unei picturi inițiale care ar data din vremea lui Alexandru cel Bun, fiind legată în istoriografie de zugravii Nichita și Dobre²³. Într-un hrisov emis cândva între decembrie 1414 și aprilie 1419, Alexandru le oferea celor două „adevărate slugi” niște sate, cu condiția să picteze „două biserici..., afară de bisericile de la Rădăuți, sau o casă sau un pridvor”²⁴. Deși s-a afirmat că între frescele din anii 1410-1420 și refacerea din timpul domniei lui Ștefan ar exista unele continuități, nu există nicio probă consistentă în acest sens, motiv pentru care nu voi mai insista asupra subiectului²⁵.

Cercetarea picturilor de final de secol al XV-lea a fost până în prezent îngreunată de renovarea întreprinsă între anii 1880 și 1882 de pictorul Epaminonda Bucevschi, într-un moment în care Sf. Nicolae Domnesc decăzuse la statutul de biserică parohială, suferind degradări foarte grave din cauza neajunsurilor materiale ale clerului și ale comunității²⁶. Bucevschi a intervenit al secco, acoperind cea mai mare parte a suprafeței parietale cu motive decorative sau cu un fond albastru cu stele. Câteva fragmente din programul iconografic original au fost păstrate, fiind repictate culoare peste culoare, însă fără a se ține cont de ansamblu²⁷. Din cauza viciilor de tehnică, interpolările moderne s-au degradat foarte mult în ultimul secol, fapt pentru care, la sfârșitul anului 2018, s-a demarat un șantier de restaurare ce are ca scop curățarea și consolidarea frescelor de secol al XV-lea.

Până în vara anului 2019, absida altarului și colateralele naosului au fost restaurate complet. În același timp, au fost înălțate schelele și s-au început intervențiile în nartex, unde suprafețele repictate complet au o pondere mult mai mică decât în restul bisericii. Conform observațiilor restauratorilor, frescele din conca altarului, de pe bolta navei centrale a naosului și de pe pilaștri au fost înlăturate complet în secolul al XIX-lea. În orice caz, fragmentele conservate pe hemiciclu și în cele două colaterale ale naosului, coroborate cu zonele din nartex, care nu au suferit decât unele mici retușuri, fac posibilă o cercetare în detaliu a iconografiei și a stilului frescelor de la Rădăuți.

Judecând după scenele curățate în sanctuar și în naos, la Rădăuți s-ar părea că au lucrat cel puțin două ateliere diferite. Scenele din absidă, la fel ca Deisisul imperial sau cuviosii de pe zidul sudic al naosului prezintă numeroase similitudini în raport cu frescele de la Sf. Ilie de lângă Suceava sau de la Sf. Nicolae din Bălinești (*post* 1500)²⁸. Virgil Vătășianu²⁹ și Sorin Ulea remarcau suprapunerea schemelor iconografice ale scenelor Împărtășirii apostolilor, Cinei de Taină și Spălării picioarelor, de pe hemiciclu de la Rădăuți cu cele din biserică Mănăstirii Voroneț sau de la Sf. Ilie. Dincolo de o atare similitudine compozițională, trebuie precizat faptul că pictura de la Rădăuți a fost realizată cu mai multă minuțiozitate. Există și un al doilea atelier cu o modalitate de lucru complet diferită, reperabilă în cazul figurilor mult mai robuste ale unor sfinți ierarhi din medalioanele de pe zidurile laterale ale naosului. În baza analogiilor cu biserică precum Sf. Ilie (*post* 1488)³⁰, Voroneț (cca. 1496)³¹ sau Bălinești (*post* 1500)³², nu s-a putut fixa decât o datare în intervalul destul de larg al ultimelor două decenii ale secolului al XV-lea, odată cu refacerea lespezilor tombale sau la câțiva ani după aceea³³. Totuși, opinia mea este că analiza strict formală nu poate oferi decât niște constatări destul de vagi care nu contribuie în mod real încadrarea ansamblului mural de la Rădăuți în seria bisericilor din Moldova de la sfârșitul veacului al XV-lea și de la începutul celui de-al XVI-lea. Consider că cercetarea schemelor iconografice și evidențierea recurențelor locale constituie o metodă prin care se poate ajunge la concluzii mult mai precise.

2. PROGRAMUL ICONOGRAFIC

Sanctuarul

Așa cum am menționat deja, din programul absidei altarului mai sunt vizibile numai câteva scene din registrul superior al hemiciclului și în glaful ferestrei estice. Fragmentele conservate ilustrează o configurație iconografică asociată tematicii euharistice, determinate de

funcția sanctuarului de spațiu al celebrării sacrificiului liturgic. Distribuția imaginilor este foarte similară cu aceea din alte biserici moldovenești de la sfârșitul secolului al XV-lea și de la începutul celui de-al XVI-lea, precum Sf. Ilie de lângă Suceava (*post* 1488), Sf. Gheorghe de la Voroneț (cca. 1496) sau Sf. Nicolae din Bălinești (*post* 1500)³⁴, trimitând la niște iconografii absidale frecvente în Balcani în perioada bizantină târzie³⁵. Începând cu secolul al XII-lea, în contextul disputelor teologice de la Constantinopol, iconografia sanctuarului avea ca temă principală evocarea prezenței sacramentale a lui Hristos³⁶. Astfel, în ambrazura ferestrei, dispus în ax, este reprezentat un altar pe care se află imaginea lui Hristos copil în patenă, având deasupra un pocrovăț. Acesta este flancat de doi îngeri diaconi³⁷, înveșmântați în stihare, dar fără orare, ținând în mâini ripide. Este semnificativ faptul că aceste *flabella* nu sunt figurate prin imitarea unor opere de orfevrărie, ca la Sf. Ilie din Suceava, ci au în vârf chiar doi serafimi, ceea ce conferă imaginii un sens mistagogic, prezent și în iconografia de la Voroneț. În *Historia ekklesiastike*, un comentariu foarte popular atribuit patriarhului Gherman, diaconii și ripidele sunt asemănați cu *hexapteryga* și cu heruvimii cu mulți ochi care înconjoară tronul divin³⁸. De regulă, către imaginea altarului converg două procesiuni de episcopi concelebranți, dispuși în registrul inferior al hemiciclului, care la Rădăuți nu mai sunt vizibili³⁹.

În registrul superior al hemiciclului de la Rădăuți, încadrând fereastra, se păstrează patru scene cu caracter euharistic care este probabil să fi făcut parte dintr-un ciclu al Patimilor: Cina de Taină, Împărtășirea apostolilor cu pâine, Împărtășirea cu vin și Spălarea picioarelor ucenicilor. Așa cum am menționat deja, istoriografia s-a rezumat la a indica suprapunerea schemelor iconografice cu episoadele omoloage din absida de la Voroneț⁴⁰. Stadiul actual a restaurării frescelor nu îmi permite să spun cu precizie dacă la Rădăuți a existat un ciclu hristologic care să funcționeze ca un „cordon” de legătură între sanctuar și naos, potrivit tradiției bizantine și balcanice moștenite de bisericile de plan triconc din Moldova⁴¹. La fel ca la Pătrăuți, la Sf. Ilie sau la Voroneț, Cina de Taină se încadrează în tipologia calificată drept arhaizantă, subsumabilă tradiției antice a banchetului: Hristos este așezat *in cornu sinistro*, lângă Ioan care își reazemă capul de pieptul său, Petru se află *in cornu dextro* și Iuda la mijlocul mesei, întinzând mâna în blid⁴². Spălarea picioarelor ucenicilor urmează o schema iconografică foarte răspândită în Răsărit, în secolele al XIV-lea și al XV-lea⁴³.

Episoadele asociate momentului evanghelic al instituirii euharistiei, evocate ritualic prin *anamnesis*⁴⁴, încadrează cele două volesturi ale Împărtășirii apostolilor. Pe latura

sudică, Hristos, aflat în spatele unui altar, surmontat de o structură arhitecturală care ține locul unui baldachin și asistat de un înger diacon, le oferă lui Petru și altor cinci apostoli pâinea consacrată. Schema se reia în oglindă pe sud, unde Pavel este primul din șirul apostolilor ce primesc vinul dintr-un vas de tip *oenochoe*. Succesiunea scenelor este similară aceleia de la Sf. Ilie (*post* 1488) și de la Bălinești (*post* 1500), deosebindu-se de programele absidale de la Pătrăuți (*post* 1487), de la Voroneț (cca. 1496) și de la Popăuți (cca. 1496)⁴⁵, unde Împărtășirea cu pâine apare pe nord, iar cea cu vin pe sud. Mai este de remarcat faptul că, la fel ca în cazul celorlalte biserici de sfârșit de secol al XV-lea, Hristos este înveșmântat *all'antica*, în hiton și himation. Inserarea atributelor arhieresti, saccosul *polystavrion*, omoforul și chiar mitra, reperabile în Balcani încă din secolul al XIV-lea⁴⁶, are loc în Moldova abia la începutul secolului al XVI-lea, la Bălinești și la Arbore (primul sfert al secolului al XVI-lea)⁴⁷. În mod evident, în Împărtășirea apostolilor semnificația istorică a scenei, corelată Ultimei Cine, este estompată de valențele liturgice susținute de implicarea personajelor evanghelice în coregrafia ritualică⁴⁸. La Rădăuți, Petru ia sfântul trup în mâna dreaptă care este așezată peste stânga. La fel ca primirea separată a speciilor euharistice, în perioada bizantină târzie și postbizantină, această modalitate de împărtășire era apanajul exclusiv al preoților⁴⁹. Așadar, reprezentarea tinde să reflecte experiența clericilor, accentuând semnificația anamnestică a celebrării.

Arcul triumfal

Spațiul eclezial nu este neutru și nediferențiat, ci este articulat printr-o serie de limite, de pasaje care conduc către un punct central impus de ritual⁵⁰. Cea mai importantă zonă de trecere din bisericile de tradiție bizantină este traveea de vest a sanctuarului care, în cazul de la Rădăuți, este comprimată sub forma unui arc triumfal⁵¹. Imaginile care marchează trecerea către absida altarului sunt purtătoarele unui simbolism al „transportului” între sensibil și inteligibil⁵². Potrivit dispoziției iconografice întâlnite la Sf. Ilie de lângă Suceava (*post* 1488) și la Voroneț (cca. 1496), pe intradosul arcului triumfal de la Rădăuți au fost introduși *clipei* cu profeți, ca martori ai teofaniei ce ar fi fost figurată în conca absidei prin imaginea Întrupării. Reprezentările vizionarilor în zona frontalieră a sanctuarului subliniază faptul că apropierea de altar pentru primirea euharistiei echivalează cu o întâlnire directă a credinciosului cu Hristos⁵³. Demontarea cel puțin provizorie a iconostasului modern a făcut posibilă identificarea a două figuri de puteri cerești în registrul inferior, cel mai probabil, arhangheli, înveșmântați în costume aulice bizantine, cu *loroi* și toiege ceremoniale.

Este de presupus că celor două imagini angelice le revenea rolul de gardieni ai pragului, întrucât, așa cum puncta Jean-Michel Spieser, semnificația iconografiilor de trecere rezidă în invocarea protecției divine a spațiului sacru⁵⁴.

Naosul

Operațiunile de curățare a frescelor au făcut posibilă cercetarea mai amănunțită a programului iconografic al naosului de la Rădăuți. Selecția și distribuția temelor este legată de funcția spațiului trinavat care servea deopotrivă ca naos și ca necropolă a voievozilor din a doua jumătate a secolului al XIV-lea. Având ca model ipoteza dublei destinații a pronaosului bisericii construite de Neagoe Basarab (1512-1521) pentru Mănăstirea de la Curtea de Argeș⁵⁵, voi încerca să argumentez că în naosul de la Rădăuți avem de-a face cu o structurare similară a spațiului sacru. Cu alte cuvinte, nava centrală supraînălțată, a cărei lățime corespunde exact deschiderii sanctuarului, ar fi putut funcționa ca naos liturgic. Totodată, compartimentele laterale determinate de perechile de pilaștri par a fi fost special concepute ca necropolă princiară. Este posibil ca prototipul acestei configurații spațiale să fi fost bisericile regilor sârbi care erau prevăzute cu nișe funerare la extremitatea vestică. Exemplul citat cel mai adesea este catoliconul Mănăstirii Studenica care adăpostește mormântul marelui *župan* Ștefan Nemanja, călugărit cu numele de Simeon⁵⁶.

Registrul inferior al pereților laterali este ocupat de o teorie a cuvioșilor, întreruptă numai în cele două capete ale colateralei de sud, de un Deisis de tip imperial, pe est, și de portretele votive, pe vest⁵⁷. Dedesubtul acestora se desfășoară o bandă cu imitații de pietre policrome tăiate în formă de diamant, foarte frecvente în bisericile din Moldova. Figurile de sfinți călugări au fost numai retușate de Bucevschi, dar în vara anului 2019 au fost complet curățate. În cele ce urmează, voi atrage atenția numai asupra figurilor mai semnificative din teoria cuvioșilor, întrucât am inclus într-o anexă a lucrării un tabel ce conține o repertoriere completă. În cele patru colțuri ale naosului, în punctele cardinale compuse, se inserează sfinți stâlpnici ale căror coloane fictive intră într-un raport de metonimie simbolică cu pilaștrii reali ai edificiului. Pornind de la tipologia chipurilor, pe zidul nord-estic, în pandant cu Deisisul imperial de pe sud, apar întemeietorii monahismului oriental, Antonie cel Mare, Eftimie cel Mare, Sava cel Sfințit și Theodosie Chinoviarhul. În vecinătate, la capătul estic al peretelui nordic, este inserat Sf. Pahomie cel Mare căruia îngerul înveșmântat în straie de călugăr îi revelează regula monastică. Pe zidul sudic, pot fi identificați Varlaam și Ioasaf, eroii romanului extrem de popular în lumea bizantină și în Balcani⁵⁸, alături de

Gherasim de la Iordan cu leul. Este de precizat și includerea călugărilor mărturisitori iconoduli, Ștefan cel Nou cu icoana, la extremitatea apuseană a peretelui sudic, și Nichita, cu o *imago clipeata* a lui chipului lui Hristos, în glaful sud-estic.

„Participarea monastică” la programul iconografic al naosului s-ar putea justifica printr-o corelație cu discursul teologic bizantin care apelează destul de frecvent la analogia între nevoințele vieții monahale și chinurile martirilor⁵⁹. Totuși, ipoteza unei substituții complete a mucenicilor în naosul de la Rădăuți nu se susține deoarece aceștia s-ar putea să fi fost izolați pe cei patru pilaștri masivi, fiind distruși de intervenția de secol al XIX-lea. Deja, pe intradosurile arcelor în plin cintru ale colateralelor, au ieșit la iveală figuri de *Anargyroi* și de *Megalomartyres*. Pe intradosul arcului estic al colateralei de sud, pot fi identificați Doctorii fără de arginți Cosma și Damian, alături de Pantelimon și de Cuviosul Ermolae, mentorul său, iar pe intradosul arcului vestic, cuviosii Evstatie și Oxentie (?), asociați cu martirii Orestie și Evtenie. În mod similar, pe intradosul arcelor de la nord au fost incluse câte două perechi de Doctori fără de arginți – Chir și Ioan, Samson și Talelei –, către est, sau de mucenici, către vest – Gheorghe și Dimitrie, Mardarie și un alt sfânt neidentificat. Pe timpanul determinat de bolta transversală a traveei estice a colateralei de sud a fost relevată prezența Sfinților Șapte Macabei, împreună cu mama lor Solomoni și cu dascălul lor Eleazar. Totuși, cuviosilor le revine un rol foarte important în programul iconografic, având, cel mai probabil, o funcție funerară datorită vecinătății mormintelor domnești⁶⁰. Asocierea iconografică dintre monahi și martiri poate fi justificată prin prisma unui fundal teologic isihast. Literatura monastică Bizanțului târziu, continuatoare a unei tradiții mult mai vechi, a fost marcată de *topos*-ul călugărilor-mucenic⁶¹. Isaac Sirul, un mistic timpuriu foarte popular în mediul isihast, spunea că zelul călugărilor trebuie să se asemene cu acela al Macabeilor, al profeților și al martirilor⁶². Și Grigorie Sinaitul considera că viața contemplativă este „lupta cea bună” între efortul de dobândire a harului și înșelăciunea diavolului, în urma căreia monahii victorioși vor fi încoronați ca niște „veritabili martiri care i-au învins nu pe greci (păgâni), ci pe Satana însuși”⁶³. Este plauzibil ca în spatele asocierii călugărilor cu martirii în iconografie să stea aceste scrieri isihaste, despre care se știe că circulau în Moldova în secolul al XV-lea⁶⁴. Pe de altă parte, corelația dintre cuvioși și imagini cu un caracter aulic, precum Deisisul imperial sau portretele voievodale, ar putea fi pus tot pe seama teologiei isihaste⁶⁵. O tematizarea filiației spirituale, reprezentarea Varlaam și a lui Ioasaf, căruia nu-i lipsește coroana princiară⁶⁶, ar putea fi privită ca o trimitere la concepția despre călugăr ca sfetnicul ideal.

S-a considerat că asocierea dintre monahi și monarh ar trimite la niște eventuale modele sârbești⁶⁷ care pot fi evidențiate și în ceea ce privește compoziția votivă de pe zidul sud-vestic. Sf. Nicolae, patronul bisericii, introduce înaintea lui Hristos o amplă procesiune de donatori ce cuprinde un prim grup de personaje neidentificate cu precizie, printre care un voievod ce poartă macheta bisericii⁶⁸, și un al doilea grup, condus de o figură princiară care ține în mână o filacteră desfășurată. Acesta din urmă a fost considerat de istoriografie ca fiind cel de-al doilea ctitor, Ștefan cel Mare, împreună cu o parte din familia sa: un moștenitor de-al său – Alexandru sau Bogdan – Vlad⁶⁹ –, doamna Maria Voichița și o fiică⁷⁰. Indiferent de identitatea exactă a personajelor, implicarea mai multor generații de voievozi în actul ctitoririi imprimă imaginii un „caracter ideologic”, constituind un instrument de legitimare a succesiunii la tron și a continuității dinastice⁷¹. Astfel, realizarea imaginii va trebui privită în paralel cu acțiunea de reînnoire a mormintelor voievodale. Pe lângă refacerea lespezilor funerare, acestea au fost decorate cu imitații în frescă a unor acoperăminte din stofe prețioase. S-a argumentat că schemele iconografice ale portretelor votive cu intercesor din Moldova secolului al XV-lea ar avea la bază un model preluat din ctitoriile regilor din dinastia Nemanjić⁷². Asimilarea concepției kralilor sârbi este explicată de Matei Cazacu prin relațiile ecleziale pe care Moldova a avut-o cu Patriarhia de la Peć, la final de secol al XIV-lea și în cel de-al XV-lea, dar și prin migrarea multor literați din Balcani la nordul Dunării, după cucerirea otomană⁷³.

Dintr-o altă perspectivă, Anna Adashinskaya consideră că imaginea votivă și, în particular, figura donatorului cu filacteră ilustrează o schemă intercesională, mai mult decât o expresie a concepțiilor și aspirațiilor politice ale voievodului. În compoziția de la Rădăuți gestul de suplicație al lui Ștefan cel Mare este pus în scenă într-un context mai amplu care implică mai mulți actanți. Dania fondatorului este însoțită de rugăciunea celui de-al doilea ctitor și întărită de Sfântul Nicolae care sprijină modelul bisericii și ține, la rândul său, o filacteră pe care este scrisă o cerere adresată lui Hristos în numele donatorilor⁷⁴. Remarcând paralelismul dintre atitudinea ctitorului cu *rotulus* desfășurat și aceea a sfântului patron, Adashinskaya susține că ar fi vorba despre un soi de gradație a intercesiunii. Sfântul Nicolae intervine pe lângă Hristos în favoarea domnilor, dar și Ștefan cel Mare îi adresează direct o rugăciune, reprezentându-și moștenitorul și întreaga familie⁷⁵. Din cauza degradărilor, textul de pe filacteră sfântului de hram de la Rădăuți mai poate fi recuperat numai parțial: „Stăpâne atotputernice, te rog (...) iertare (...) rugăciune (?) adusă în numele tău (...) pe acesta”⁷⁶. Mult mai bine conservat, textul de pe

filacteră lui Ștefan cel Mare a putut fi transcris integral: „ O, Stăpâne mult milostive, primește rugăciunile păcătosului de mine, așa cum ai primit dania secretă a văduvei, primește ceea ce este adus din zelul meu”⁷⁷.

În capătul de perspectivă al colateralei de sud, așa cum am anticipat, apare o versiune a Deisisul imperial, o temă întâlnită mai ales în eparhia Ohridei începând cu secolul al XIV-lea⁷⁸, care se reia în bisericile din Moldova din anii 1480-1490. Având ca sursă textuală un verset din Psalmul 44 („Stătut-a împărăteasa de-a dreapta ta...”), așa cum o sugerează și *titulus*-ul în slavonă, scena de la Rădăuți, complet necomentată până acum, se construiește în jurul unui *trimorphon*: Hristos așezat pe tron, în dubla ipostază de „Împărat al împăraților” și „Mare Arhiereu”, este flancat de Fecioara ca *basilissa* și de Botezător. La aceștia se adaugă, în mod excepțional, două figuri de ierarhi identificate drept Nicolae, sfântul de hram, și Ioan Hrisostom. Înveșmântat într-un *saccos polystavriion*, cu omofor, dar și un *loros*, Iisus are pe cap o coroană bizantină cu *perpenduliae*. Dată fiind corespondența cu imaginea votivă, asocierea lui Hristos și a Mariei cu regalitatea ar putea fi încadrată și într-o retorică de legitimare a autorității monarhice⁷⁹. Dincolo de o posibilă dimensiune politică, suprapunerea dintre *imperium* și *sacerdotium* este justificată în context liturgic. Cvetan Grozdanov argumenta că avem de-a face cu o tipologie ce evocă ritualul vohodului mare. Deisisul imperial funcționează în conjuncție cu intonarea imnului heruvic care anunță prezența triumfală a „Împăratului împăraților” ce se oferă spre sacrificiu⁸⁰. În mod similar cu dispoziția din bisericile balcanice, la Sf. Procopie din Milișăuți (*post* 1488), la Sf. Ilie din Suceava (*post* 1488) și la Voroneț (cca. 1496), Deisisul era localizat în zona nord-vestică a naosului⁸¹. Poziționarea complet diferită scenei de la Rădăuți este semnificativă deoarece aceasta ocupă o zonă de joncțiune a celor două partiții ale naosului: zona centrală cu rol liturgic și zonele de margine care îndeplinesc funcția de necropolă. Putem spune că imaginea s-ar afla în continuarea unei ipotetice delimitări originare a sanctuarului ce ar fi luat forma unui *templon*, despre care nu mai avem însă nicio informație exactă. În același timp, compoziția face parte din programul încăperii mortuare. În consecință, Deisisul poate fi discutat atât ca o iconografie de trecere, în sensul evidențiat de Lydie Handerman-Misguich⁸² și de Jean-Michel Spieser⁸³, cât și ca un tip de imagine funerară, cu sens eshatologic, prin proximitatea față de mormintele lui Bogdan I și al lui Lațcu.

Registrul median al zidurilor perimetrare conține o amplă desfășurare de medalioane cu figuri iconice de ierarhi, ținând codexuri închise. Chiar dacă includerea busturilor de arhierei mai poate fi întâlnită în alte biserici

moldovenești de la finalul secolului al XV-lea, la Pătrăuți, la Sf. Ilie din Suceava, la Popăuți sau la Voroneț, versiunea de la Rădăuți rămâne cea mai amplă, ceea ce ar putea fi corelat cu statutul de sediu episcopal pe care biserica îl avea în timpul lui Ștefan cel Mare. În plus, *tituli* slavoni nu indică numai numele sfinților, ci și tronul pe care l-au ocupat, ca, de exemplu, Silvestru al Romei, Athanasie al Alexandriei, Leontie al Romei, Vasile al Amaseei, Martin al Romei, în colaterala sudică, sau Proterie al Alexandriei, Theofi(la)ct al Nicomediei, Porfirie al Alexandriei, în cea nordică. Pe lângă figurile importante ale patristicii, ca Vasile cel Mare, reprezentat pe zidul sud-estic, și Dionisie Areopagitul, aflat în glaful nordic, selecția ierarhilor de la Rădăuți vizează mai ales titulari ai scaunelor din pentarhie sau ai altor centre care se bucuraseră de un prestigiu aparte în Imperiul Bizantin. După Christopher Walter, aceste opțiuni iconografice ar fi o strategie de reprezentare a asimilării eparhiei locale în unitatea și în catolicitatea Bisericii⁸⁴. Aceeași strategie poate fi evidențiată în mai toate seriile de ierarhi din Moldova de la sfârșitul secolului al XV-lea și din prima jumătate a celui de-al XVI-lea⁸⁵.

La fel ca teoria cuvioșilor, succesiunea busturilor de episcopi se dezvoltă aproape pe întreg perimetrul naosului de la Rădăuți, singurele sincope producându-se în glafurile celor patru ferestre, trei pe sud și una pe nord, care conțin o suită de efigii hristice: Emanuel, Pantocrator, Cel Vechi de Zile și *Agnus Victor*. În studiul modalităților de figurare a inteligibilului, André Grabar se oprea asupra triadei iconografice Emanuel – Cel Vechi de Zile – Pantocrator care apare în calotele bisericilor bizantine⁸⁶. Această configurație se declină în mai multe variante în naosurile din Moldova de la finalul secolului al XV-lea, la Pătrăuți, la Sf. Ilie din Suceava, la Popăuți și la Voroneț. Ca teofanii veterotestamentare ale veșniciei lui Dumnezeu, Cel Vechi de Zile și Emanuel sunt plasați dedesubtul Pantocratorului, imaginea transcendenței absolute a Celui Preaînalt⁸⁷. Pe intradosul arcelor piezișe ale boltirii naosului de la Sf. Ilie, în seria deja consacrată se inserează o temă mai puțin comună, Mielul lui Dumnezeu, ca un mijloc de a sublinia relația dintre veșnicie și revelația lui Dumnezeu în istorie. La Rădăuți, acest repertoriu de iconografii ale inteligibilului este valorizat în regimul imaginilor liminale. Având un caracter teofanic și protector, aceste ipostaze ale Fiului în glorie pecetluiesc biserica, spațiul sacralizat prin prezența lui Dumnezeu, complet izolat de exterior⁸⁸. În Moldova veacului al XV-lea, aceste iconografii au mai fost folosite separat în cadre arhitecturale similare. Emanuel mai apare la Pătrăuți, în ambrazurile ferestrei sudice a naosului și a celei nordice din pronaos, dar și la Voroneț, deasupra ferestrei de miazănoapte a naosului, fiind flancat de Arhanghelii Mihail și Gavriil. Cel Vechi de Zile se regăsește

în intradosul portalului vestic al nartexului de la Sf. Nicolae din Popăuți. Particularitatea frescelor de la Rădăuți constă în faptul că cele patru *imagines clipeatae* formează un grupaj cu un grad aparte de autonomie care individualizează programul glafurilor, subiacent iconografiei din naos.

Din păcate, cea mai mare parte a frescelor din timpanele colateralelor și de pe bolți au fost distruse complet, fiind înlocuite în secolul al XIX-lea cu un strat nou de tencuială. În zonele în care frescele de secol al XV-lea s-au conservat, a fost evidențiată o configurație iconografică foarte aparte, imposibil de subsumat vreunei practici locale sau din arealul mai larg al Răsăritului ortodox. În cele două travee estice ale colateralelor, pot fi identificate cu precizie scene extrase din Vechiul Testament, din Evangheliile, dar și reprezentări de imnuri sau de sărbători. În schimb, zidul vestic, la fel ca bolțile și lunetele traveelor vestice ale colateralelor, sunt dedicate unui amplu ciclu al celor Șapte Sinoade Ecumenice.

Pe bolțile traveelor de răsărit ale spațiilor laterale au fost descoperite câte două perechi de scene: Duminica tuturor sfinților și Hristos cu samariteanca, la sud, iar la nord reprezentarea imnului marial *De tine se bucură*, alături de Nunta din Cana. Schemele iconografice ale Duminicii tuturor sfinților și a reprezentării *De tine se bucură* sunt similare acelor din naosul și din pronaosul de la Arbore⁸⁹, nefiind reperabile în interiorul altor biserici moldovenești contemporane. Acestea se configurează ca imagini teofanice în jurul lui Hristos Emanuel și al Fecioarei cu Pruncul în majestate. Poziționându-se de-o parte și de cealaltă a intrării în *bema*, cele două teme sunt înglobate în iconografia zonei de trecere din naos în sanctuar. Asemenea Deisisului imperial, ele funcționează ca niște semne ale prezenței divine care era oculată de ceea ce ar fi fost *templon*-ul⁹⁰.

Timpanele traveelor nord-estice conțin o variantă abreviată a ciclului Primirii celor trei îngeri, *typoi* ai Sfintei Treimi, de către Avraam și Sara, într-o versiune foarte similară iconografiei din pronaosul de la Bălinești⁹¹. Astfel, în luneta estică se regăsește Cina de la Mamvri, iar către vest, Pedepsirea Sodomei și a Gomoriei. Această narațiune este frecvent introdusă printre ciclurile iconografice ale naosului în bisericile moldovenești de la sfârșitul secolului al XV-lea și de la începutul celui de-al XVI-lea, fiind localizată de obicei în zona apuseană, ca la Sf. Ilie din Suceava, la Voroneț și la Arbore. Alegerea temei triadologice este justificată printr-o posibilă corelație cu devoțiunea către Trinitate foarte intensă în mediile monastice isihaste⁹². Simetric în raport cu localizarea ciclului lui Avraam, pe timpanele din colaterala sudică, s-au

conservat două scene cu un grad de autonomie mult mai accentuat: Sfinții Macabei și, cel mai probabil, o reprezentare a chemării lui Zaheu, vameșul suit în sicomor, și a lui Hristos stând la masă în casa acestuia. Coroborată cu reprezentările evanghelice ale Nunții din Cana și Convorbirii cu samariteanca, istoria lui Zaheu ar fi putut face parte dintr-un ciclu al Ministeriului hristic care este posibil să se fi extins și pe bolta navei centrale.

În ce privește includerea Conciliilor Ecumenice în programul naosului, această opțiune iconografică este o raritate în pictura târziu și postbizantină, dacă nu un *hapax*⁹³. Din seria celor șapte Sinoade, se mai conservă integral numai două: Conciliul al IV-lea de la Calcedon, prezidat de împăratul Marcian, pe zidul vestic, în axul portalului, și Conciliul al VI-lea de la Constantinopol, prezidat de Constantin al IV-lea Pogonatul, pe timpanul apusean al colateralei de nord. La fel ca seria ierarhilor în medalioane, Sinoadele se înscriu în logica unui program de biserică episcopală. Mai mult, dată fiind prezența basileilor, ciclul ar putea fi o trimitere explicită la misiunea principilor ortodocși de a proteja Biserica și la colaborarea esențială dintre *imperium* și *sacerdotium*.

Imaginile din ambrazura portalului de trecere dintre nartex și naos alcătuiesc un nucleu iconografic aparte. În zona inferioară a glafului apar doi cuvioși, Sisoie cel Mare în fața mormântului lui Alexandru Macedon și Ioan Scărarul (?), fiind surmonțați de melozii Teofan și Cosma. Este de presupus că imaginile lui Sisoie și a lui Ioan Sinaitul ar putea avea în context liminal o funcție moralizatoare. Luneta portalului este rezervată Împărtășirii Mariei Egipteanca de către Cuviosul Zosima, o iconografie de trecere utilizată în Moldova la sfârșitul secolului al XV-lea, la Sf. Ilie din Suceava (*post* 1488), și la Voroneț (cca. 1496), dar și în primele decenii ale secolului al XVI-lea, la Arbore. Imaginea este un marcaj al apropierii de sanctuar, spațiul prezenței sacramentale a lui Hristos, la intrarea în naos⁹⁴. Includerea Mariei Egipteanca și a lui Zosima în cadrul arhitectonic al portalului poate fi interpretată în pandant cu Împărtășirea apostolilor din absidă, imaginea exemplară a cuminecării clericilor. În această logică, scena din naos poate fi văzută ca o trimitere la împărtășirea laicilor care primesc trupul și sângele Domnului cu lingurița, în pragul sanctuarului⁹⁵.

Pronaosul

Cu excepția bolților, frescele din pronaos au fost acoperite într-o măsură mult mai mică de repictarea din anii 1880-1882. Așadar, spre deosebire de naos, programul iconografic al nartexului va putea fi privit în ansamblu.

Registrul inferior este ocupat aproape în întregime de sfinte care acoperă trei dintre cele mai populare tipologii feminine bizantine: cuvioase, martire și împărăteasă. Pornind de inscripțiile descifrabile, pot fi identificate împărăteasa (Cas)doa (?), cuvioasa muceniță Anastasia Romana, martirele Ermioni și Iuliana, pe zidul sudic, Marina martelând diavolul, pe sud-vest, martira Sinclitichia, Drusila, fiica împăratului Traian, cuvioasa muceniță Apolinaria, martira Agafia, împărăteasa Pulheria și cuvioasa muceniță Marina, pe nord-vest, iar pe latura de miazănoapte, martira Gorgonia și cuvioasa muceniță Matrona⁹⁶. Dată fiind asocierea cu imaginea de tip Deisis care include efigia funerară a cneaghinei Anastasia, fiica lui Lațcu, pe zidul estic al pronaosului, este plauzibil ca sfințele femeii să fi un rol intercesional în favoarea defunctei.

În câteva puncte din succesiunea femeilor sfinte sunt intercalate figuri de anahoreți. În ambrazura portalului de pe zidul vestic apar, cel mai probabil, Macarie Egipteanul și Onufrie, în atitudine de oranți. Alăturarea celor doi într-un cadru analog mai poate fi întâlnită și la Bălinești, la trecerea dintre pronaos și naos, unde se dezvoltă o analogie între Onufrie, Macarie Egipteanul, martiriul Sf. Ignatie Teoforul și *Mandylion*, în spiritul ideii călugărului mucenic⁹⁷. O semnificație asemănătoare este posibil să fi existat și în iconografia portalului de la Rădăuți. Pe luneta distrusă parțial în urma lărgirii deschiderii, se poate întrezări sub repictări un segment de cer din care se arată Emanuel binecuvântând cu amândouă mâinile. Motivul figurii hristice sau angelice în empireu este asociat iconografiilor triumfale ale celor doi *Megalomartyres*, Gheorghe și Dimitrie, sau a sfinților Teodor (Tiron și Stratilat), foarte frecvente în Moldova la finalul secolului al XV-lea și în prima jumătate a celui de-al XVI-lea⁹⁸. Chiar dacă în prezent nu se mai poate vedea ceea ce se afla dedesubt, este plauzibil să credem că era vorba tot de o reprezentare de mucenici care ar fi extins corelația dintre viața monahală și martiriu asupra pustnicilor din nartex. Alți doi anahoreți neidentificați sunt localizați pe latura vestică a pilastrului sudic. După îmbrăcăminte, cel dinspre nord ar putea fi Pavel Tebeul. Este semnificativă vecinătatea acestora față de mormântul episcopului Ioanichie, îngropat undeva în anii 1490⁹⁹, întrucât atitudinea de oranți a eremiților are valențe intercesionale.

Așa cum remarca și George Gerov, sfinții eremiți contribuie la dezvoltarea metaforei spațiale a nartexului ca pustie. Fiind zona tampon de la intrarea în biserică, pronaosul este asimilat deșertului, perceput ca loc al încercărilor și la penitenței, adică al pregătirii pentru întâlnirea cu Dumnezeu care se petrecea în chip mistic în spațiul liturgic al naosului¹⁰⁰. Semnificația este cu atât mai evidentă datorită inserării sub fereastra sudică a episodului hrănirii

lui Ilie de către corb pe malul pârâului Cherit. În pandant, sub fereastra de miazănoapte, se conservă un mic fragment din coapsa unui personaj de dimensiunile lui Ilie, care părea să fi fost așezat într-o postură similară. Probabil că, inițial, și acolo era reprezentat un anahoret în deșert care, în relație cu scena veterotestamentară, accentua statutul de precursor al vieții ascetice a monahilor pe care Ilie îl căpătase în Bizanț, mai ales odată cu răspândirea isihasmului¹⁰¹. Având o clară conotație euharistică, scena hrănirii lui Ilie era inclusă în contexte iconografice asociate celebrării liturgice, la Voroneț, pe zidul sudic corespondent cu *solea*, dar și în diaconiconul catoliconului Mănăstirii Neamț, de la finalul secolului al XV-lea¹⁰². Imaginea tipologică a euharistiei subliniază apartenența nartexului la acel „lanț” al distribuirii hranei sacre care începe în sanctuar cu însuși trupul și sângele lui Hristos și se continuă în restul încăperilor bisericii cu pâinea binecuvântată¹⁰³. În naos devoții primeau *antidoron*-ul, un succedaneu al euharistiei care nu presupunea aceeași pregătire severă¹⁰⁴, iar în pronaos, în ajunurile sărbătorilor, se oficia o binecuvântare a vinului, a untdelemnului și a pâinii în timpul ritului vesperal al litiei¹⁰⁵.

În registrul median și pe bolți coexistă două forme diferite de reprezentare a menologului. Deasupra teoriei sfințelor este introdusă o succesiune de medalioane cu o selecție din toate categoriile de sfinți—profeți, apostoli, ierarhi, mucenici, *anargyroi*, cuvioși. Cea mai mare parte inscripțiilor fie s-au deteriorat complet, fie, din cauza repictărilor, nu mai sunt lizibile. Excepție fac câteva medalioane de pe latura nordică, în care am putut descifra numele sfinților precedate de o dată scrisă în slavo-cifre: „18 Sf. Flor”, „19 Sf. And(r)ei”. Este vorba despre o secvență din sinaxarul lunii august, mai exact, zilele de celebrare ale mucenicilor Flor și Andrei Stratilat. Aceasta corespunde modalității sintetice de reprezentare a menologului, printr-o friză cu figuri iconice, întâlnită și în pronaosul de la Voroneț. Elaborarea acestei iconografii a fost considerată o monumentalizare unei strategii compoziționale tipice pentru manuscrisele bizantine¹⁰⁶. În registrele superioare, neacoperite de repictări, până la nașterea bolților, se desfășoară cea de-a doua versiune a menologului, mai frecventă în perioada bizantină târzie: seria de martiraje, de figuri de sfinți și de sărbători în cadre rectangulare¹⁰⁷. Ciclul debutează la capătul nordic al peretelui de est cu Sf. Simeon Stâlpnicul, pomenit pe 1 septembrie, în prima zi a indictionului. Dintre scenele care urmează nu i-am putut identifica decât pe Sf. Ioan Botezătorul în pustie, binecuvântat de Hristos care apare dintr-un segment de empireu, corespunzând uneia dintre sărbătorile profetului, și martirajul lui Eustație Plachida și al familiei sale, ambele pe latura de răsărit. Până la curățarea completă a frescelor,

nu se pot face alte observații cu privire la selecția și distribuția scenelor. Este de precizat faptul că asocierea a două formule diferite de reprezentare a menologului în același spațiu demontează ipoteza potrivit căreia, în Moldova, versiunea cu figuri iconice de la Voroneț ar preceda cronologic adoptarea desfășurării „complete” a sinaxarului în prima jumătate a secolului al XVI-lea, primul exemplu din această serie fiind considerat acela de la Sf. Gheorghe din Suceava¹⁰⁸. Pe lângă faptul că este mai vechi cu câteva decenii, menologul din nartexul de la Rădăuți arată că soluțiile de reprezentare a calendarului liturgic din bisericile moldovenești nu se înscriu într-o succesiune cronologică, utilizarea lor fiind mai curând rezultatul unei opțiuni iconografice. În relație cu celelalte teme din pronaos, menologul funcționează ca o mare intercesiune care permanentizează prin imagine invocarea mijlocirii tuturor cetelor de sfinți în ectenia litiei¹⁰⁹.

Pe lângă două scene de martiriu din menolog, în glaful ferestrei de sud apare o reprezentare a temei *Anapeson*. Aceasta se construiește în jurul figurii întinse a lui Hristos în ipostază de adolescent. Într-un cadru marcat de o vegetație paradisiacă (chiparoși, cedri), el își sprijină capul cu mâna dreaptă, fiind înconjurat de Fecioara în gest de intercesiune și de doi îngeri, dintre care unul expune instrumentele Patimilor. Localizarea destul de neobișnuită, dar și schema iconografică sunt întru totul similare frescei de la Sf. Nicolae din Bălinești¹¹⁰. La Rădăuți, *titulus*-ul slavon se întrezărește sub interpolările *al secco*. Inscripția pare să fie analoagă aceleia mult mai bine conservate, de la Bălinești, citând profeția mesianică a patriarhului Iacob: „Culcându-se a adormit ca un leu...” (*Geneza* 49, 9)¹¹¹.

Tot în vremea lui Ștefan cel Mare au fost înlocuite și ancadramentul portalului de acces în naos și al aceluia de pe fațada vestică a bisericii, actualmente încorporat în exonartexul zidit în secolul al XVI-lea¹¹². În cazul portalului de pe zidul estic al pronaosului, luneta în arc frânt servește ca suport pentru icoana în frescă a lui Hristos, flancat de figurile miniaturale ale Mariei și a Sfântului Nicolae. Timpanul din actualul pridvor închis conține o schemă similară în care sfântul de hram primește însemnele episcopale, Evanghelia și omoforul, de la Hristos și de la Fecioară. Funcția acestor imagini este subsumabilă zonelor de trecere către interiorul bisericii și către naos, fiind integrate axei de parcurgere a spațiului liturgic de la vest la est. Ele marchează apropierea progresivă de sanctuar, asemenea reprezentărilor care flancau *templon*-ul, ca niște „garanți ai binecuvântării, ai intercesiunii sau ai protecției”¹¹³.

Concluzii

Miza principală a acestei lucrări a fost comentarea programului iconografic de sfârșit de secol al XV-lea din biserica mai timpurie a Episcopiei Rădăuților, în măsura în care aceasta este permisă de starea de conservare a frescelor. Distribuția temelor, adaptată structurii arhitecturale hibride, reflectă, în primul rând, configurarea unui ansamblu de imagini ale căror semnificații depind de funcția ritualică a spațiului¹¹⁴. Hans Belting constata că o caracteristică importantă a bisericilor din Răsărit este învestirea fiecărei partiții cu un rol precis în drama liturgică oficiată zilnic¹¹⁵. Așa cum am încercat să argumentez în cazul de la Rădăuți, selecția imaginilor era legată de eficacitatea lor ca prezențe active în relație cu credințioșii și clericii implicați în liturghii și în diversele practici devoționale.



Fig. 3: Portalul exonartexului, fațada sudică, 1559, Arhiva Drăguț



Fig. 4: Biserica Sf. Nicolae din Rădăuți, exterior, sud-vest, Arhiva autor



Fig. 5: Hristos în patenă flancat de îngeri-diaconi cu ripide, absida altarului, glaful ferestrei estice, cca. 1490-1500, Arhiva autor



Fig. 6: Colaterala sudică a naosului, Arhiva autor



Fig. 7: Mielul lui Dumnezeu, naos, glaful ferestrei nordice, cca. 1490-1500, Arhiva autor



Fig. 8: Portrete votive, naos, peretele sud-vestic, cca. 1490-1500, Arhiva autor

- idem, „Selecția sfinților ierarhi în absidele moldovenești (secolele XV–XVI)”, în volumul omagial *Polychronion. Profesorului Nicolae-Șerban Tanașoca la 70 de ani*, Editura Academiei Române, București, 2012, pp. 65–75
- idem, „The Monk, Equal to the Martyrs? Moldavian Iconographic Instances”, *Diversitate și identitate culturală în Europa*, vol. 12, Ed. Muzeul Literaturii Române, București, 2015, pp. 45-62
- idem, „Periplul sufletului către lumea cealaltă în tradiția bizantină. Glose pe marginea unor imagini din pictura postbizantină moldovenească”, în Bogdan, Cirstina; Barutchieff Marin, Silvia (eds.), *Călători și călătorii. A privi, a descoperi*, Editura Universității din București, București, 2016, pp. 59-76
- Belting, Hans, *Likeness and Presence. A History of Image before the Era of Art*, The University of Chicago Press, Chicago, 1994
- idem, *L'image et son publique au Moyen Âge*, Gérard Monfort Editeur, Paris, 1998
- Betancourt, Roland, „The Thessaloniki Epitaphios: Notes on Use and Context”, *Greek, Roman, and Byzantine Studies*, vol. 55, nr. 2, 2015, pp. 489-535
- Berza, Mihai (ed.), *Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare. Culegere de studii*, Ed. Academiei Republicii Populare România, București 1964
- Berza, Mihai et al. (eds.), *Documenta Romaniae Historica, Seria A. Moldova*, vol. 1, Ed. Academiei R.S.R., București, 1975
- Cazacu, Matei; Dumitrescu, Ana, „Culte dynastique et images votives en Moldavie au XVe siècle. Importance des modeles serbes”, *Cahiers Balkaniques*, vol. 15, 1990, pp. 14-64
- Cincheza-Buculei, Ecaterina, „Le programme iconographique du narthex de l'église du monastère de Voroneț”, *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art, Série Beaux-Arts*, vol. 30, 1993, pp. 3-24
- Ciobanu, Constantin, „L'iconographie orthodoxe du Sommeil de l'Enfant—Jésus endormi comme un lion et ses variantes roumaines”, *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art, Série Beaux-Arts*, vol. 49, 2012, pp. 17-82
- idem, „Les sentences des pères du désert, des confesseurs, des anachorètes et des stylites peints sur la façade méridionale de l'église de l'Annonciation de la Vierge du Monastère de Moldovița”, *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art, Série Beaux-Arts*, vol. 51, 2014, pp. 37-75
- Dix, Gregory, *The Shape of the Liturgy*, Dacre Press, Adam&Charles Black, Londra, 1945
- Drăguț, Vasile, *Arta gotică în România*, Ed. Meridiane, București, 1979
- Germanus of Constantinople, *On the Divine Liturgy*, ed. biligvă greacă-engleză, St. Vladimir's Seminary Press, New York, 1984
- Gerov, George, „The Narthex as Desert: The Symbolism of the Entrance Space in Orthodox Church Buildings”, în Pamela Armstrong (ed.), *Ritual and Art. Byzantine Essays for Christopher Walter*, The Pindar Press, Londra, 2006, pp. 144-159
- Gerstel, Sharon, *Beholding the Sacred Mysteris. Program of the Byzantine Sanctuary*, College Art Association Monograph on the Fine Arts, University of Washington Press, Seattle, 1999
- eadem (ed.), *Thresholds of the Sacred: Art Historical, Archeologica, Liturgical and Theological Views on Religious Screens, East and West*, Washington, 2006
- Getcha, Job, *The Typikon Decoded. An Explanation of Byzantine Liturgical Practice*, St. Vladimir's Seminary Press, New York, 2012
- Grabar, André, *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age*, vol. 1-3, Collège de France, Paris, 1968
- Grozdanov, Cvetan, *Studii za ohridskiot živopis*, Republički Zavod za Zaštita na Spomenicite na Kulturata, Skopje, 1990, (în macedoneană, rezumat în engleză)
- Handermann-Misguich, Lydie, „Images et passages: leur realations dans quelques églises byzantines d'après 843”, în *Le temps des Anges: recueil d'études sur la peinture byzantine du XIIe siècle, ses antécédents, son rayonnement*, (ediție omagială editată de Brigitte d'Hainaut-Zveny și Catherine Vanderheyde), Le Livre Timperman, Bruxelles, 2005, pp. 219-234
- Iancovescu, Ioana, „Les niches du narthex. Iconographie et fonctions”, *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art, Série Beaux-Arts*, vol. 37, 2001, pp. 19-31
- Ilie, Maria Ancuța, *Reprezentarea sfințelor femei în bisericile pictate din timpul lui Ștefan cel Mare în Moldova*, lucrare de licență, Universitatea Națională de Arte, București, 2015
- Ionescu, Grigore, *Istoria arhitecturii în România*, vol. 1-2, Ed. Academiei Republicii Populare România, București, 1963
- Konstantinidi, Chara, *Ο Μελισμός. Οι συλλειτουργούντες ιεράρχες και οι άγγελοι-διάκονοι μπροστά στην Αγία Τράπεζα με τα τίμια δώρα ή τον ευχαριστιακό Χριστό*, (în neogreacă cu rezumat în engleză, pp. 239-257), Κεντρο Βυζαντιων Ερευνων, Tesalonic, 2008
- Mijović, Pavle, „Les Ménologes en Roumanie et en Serbie médiévale”, în Berza, Mihai; Stinescu, E. (eds.), *Actes du XIVe Congrès des Etudes Byzantines, Bucarest 6-12 septembre 1971*, București, 1975, pp. 579-585
- Millet, Gabriel, *Recherches sur L'iconographie de l'Évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles. D'après les Monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont Athos*, Ed. E. de Boccard, Paris, 1916
- Năstase, Dumitru, „Despre spațiul funerar în arhitectura moldovenească”, *Studii și cercetări de istoria artei, Seria artă plastică*, vol. 14, nr. 2, 1967, pp. 201-208
- Opreșcu, George (ed.), *Istoria artelor plastice în România*, vol. I-II, Ed. Meridiane, București, 1968
- Popa, Corina, *Bălinești*, Ed. Meridiane, București, 1981

Popa, Corina; Boldura, Oliviu; Dobrotă, Maria-Magdalena; Dină, Anca, *Arbore. Istorie, artă, restaurare*, Ed. ACS, București, 2016

Radu Mircea, Ion; Boicheva, Pavlina; Todorova, Svetlana (eds.) *Répertoire des manuscrits slaves en Roumanie: auteurs byzantins et slaves Répertoire des manuscrits slaves en Roumanie: auteurs byzantins et slaves*, Institut d'Études balkaniques, Sofia, 2005

Sinigalia, Tereza, „L'église de l'Ascension du monastère de Neamț et le problème de l'espace funéraire en Moldavie aux XVe-XVIe siècles”, *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art, Série Beaux-Arts*, vol. 35, 1998, pp. 19-32

eadem, „Ctitori și imagini votive în pictura murală din Moldova în la sfârșitul secolului al XV-lea și în prima jumătate a secolului al XVI-lea. O ipoteză”, în Porumb, Marius (ed.), *Arta istoriei. Istoria artei. Omagiu lui Răzvan Theodorescu la împlinirea vârstei de 65 de ani*, Ed. Enciclopedică, București, 2004

eadem, „Arta picturilor între unitate și diversitate”, în Theodorescu, Răzvan; Solcanu, Ioan; Sinigalia, Tereza; *Artă și civilizație în timpul lui Ștefan cel Mare*, Monitorul Oficial, București, 2004, pp. 47-67

Solcanu, Ion, „Datarea ansamblului de pictură de la biserica Arbure (I). Pictura interioară”, *Anuarul Institutului de Istorie „A.D. Xenopol”*, nr. 12, 1975, pp. 35-55

idem, „Portretul lui Ștefan cel Mare în pictura epocii sale,” *Cercetări istorice*, vol. 6, 1975, pp. 83-100

Spieser, Jean-Michel, „Liturgie et programmes iconographiques”, *Travaux et mémoires (Centre de recherche d'histoire et civilisation de Byzance)*, vol. 11, 1991, pp. 575-590

idem, „Portes, limites et organisation de l'espace dans les églises paléochrétiennes”, *Klio*, vol. 77, 1993, pp. 433-445

Strezova, Anita, *Hesychasm and Art. The Appearance of New Iconographic Trends in Byzantine and Slavic Lands in the 14th and 15th Centuries*, ANU Press, Canberra, 2014

Ștrempel, Gabriel (ed.), *Marii cronicari ai Moldovei. Grigore Ureche, Miron Costin, Nicolae Costin, Ion Neculce*, Ed. Academiei Române, București, 2003

Theodorescu, Răzvan, *Un mileniu de artă la Dunărea de Jos*, Ed. Meridiane, București, 1976

Todić, Branislav, „Anaperson: iconographie et signification du thème”, *Byzantion*, vol. 64, nr. 1, 1994, pp. 134-165

Vătășianu, Virgil, *Istoria artei feudale în Țările Române*, Ed. Academiei Republicii Populare România, București, 1959

Walter, Christopher, *L'Iconographie des Conciles dans la tradition byzantine*, Institut Français d'Études Byzantines, Paris, 1970

idem „La place des évêques dans le décor des absides byzantines”, *Revue de l'Art*, 1974, pp. 81-89

idem, „L'évêque célébrant dans l'iconographie byzantine”, *L'Assemblée liturgique et les différents rôles dans l'assemblée, Conférences Saint-Serge XXIIIe semaine d'études liturgiques*, Paris, 28 Juin-1er Juillet 1976, Edizioni Liturgiche, Roma, 1977, pp. 21-31

idem, „The Christ Child on the Altar in Byzantine Apse Decoration”, *Actes du XVe Congrès International d'Études Byzantines, Atena, 1980, vol. 2. Art et Arheologie. Communications, B, Atena, 1980, pp. 909-913*

idem, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, Centre for Byzantine Studies, Variorum Publications Ltd., Londra, 1982

NOTE

1. Această tradiție a fost preluată de istoriografia românească din secolul al XX-lea; v. George Balș, *Bisericile lui Ștefan cel Mare, Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice*, an 18, 1925, p. 16; Virgil Vătășianu, *Istoria artei feudale în Țările Române*, Ed. Academiei R.P.R., București, 1959, p. 302; Grigore Ionescu, *Istoria arhitecturii în România*, vol. 1, Ed. Academiei R.P.R., București, 1963, p.120; Dumitru Năstase, „Arta în Moldova din secolul al XIV-lea până la mijlocul secolului al XV-lea. Arhitectura”, în George Oprescu (ed.), *Istoria artelor plastice în România*, vol. 1, Ed. Meridiane, București, 1968, p. 183; Răzvan Theodorescu, *Un mileniu de artă la Dunărea de Jos*, Ed. Meridiane, București, 1976, p. 158; Vasile Drăguț, *Arta gotică în România*, Ed. Meridiane, București, 1979, p. 145-147.
2. Adrian Bătrâna, Lia Bătrâna (eds.), *Biserica „Sfântul Nicolae” din Rădăuți. Cercetări arheologice și interpretări istorice asupra începuturilor țării Moldovei*, Ed. Constantin Matasa, Piatra Neamț, 2012, pp. 278-279; Cu toate acestea, din punctul meu de vedere, ipoteza construirii edificiului de zid pe locul unei biserici de lemn trebuie privită cu circumspecție, întrucât acest scenariu este un loc comun al istoriografiei românești care nu se bazează în mod necesar pe dovezi concrete.
3. Adrian Bătrâna, Lia Bătrâna (eds.), *Biserica „Sfântul Nicolae”...*, pp. 279, 306-307.
4. Camil Mureșanu; Ioan Aurel Pop; Tudor Teoteoi, „Instituții și viață de stat”, în Ștefan Ștefănescu; Camil Mureșanu; Ioan Aurel Pop (eds.), *Istoria românilor*, vol. 4, Ed. Enciclopedică, București, 2012, pp. 264-265.
5. Adrian Bătrâna, Lia Bătrâna (eds.), *Biserica „Sfântul Nicolae”...*, p. 279.
6. Mihai Berza et al. (eds.), *Documenta Romaniae Historica, Seria A. Moldova*, vol. 1, Ed. Academiei R.S.R., București, 1975, p. 50.
7. Grigore Ureche, „Letopiseșul Țării Moldovei”, în Gabriel Ștrempel (ed.), *Marii cronicari ai Moldovei. Grigore Ureche, Miron Costin, Nicolae Costin, Ion Neculce*, Ed. Academiei Române, București, 2003, p. 12.
8. Adrian Bătrâna; Lia Bătrâna (eds.), *Biserica „Sf. Nicolae”...*, pp. 279-280.

9. Virgil Vătășianu, *Istoria artei feudale...* p. 301; Dumitru Năstase, „Arta în Moldova...”, pp. 183-184; Gheorghe Sion, „XV. Despre arhitectura de la Rădăuți”, în Adrian Bătrâna, Lia Bătrâna (eds.), „*Sf. Nicolae*” din Rădăuți..., p. 282.
10. Dumitru Năstase, „Arta în Moldova...”, p. 184.
11. George Balș, *Bisericile lui Ștefan cel Mare...*, p. 16.
12. Virgil Vătășianu, *Istoria artei feudale...*, pp. 301-302.
13. Dumitru Năstase, „Arta în Moldova...”, p. 184.
14. Vasile Drăguț, *Arta gotică...*, pp. 144-146.
15. Răzvan Theodorescu, *Un mileniu de artă...*, pp. 158-159.
16. Dumitru Năstase, „Despre spațiul funerar în arhitectura moldovenească”, *Studii și cercetări de istoria artei, Seria Artă-plastică*, vol. 14, nr. 2, 1967, pp. 201-202.
17. Analogiile cele mai evidente s-au făcut cu bisericile Mănăstirilor Voroneț și Neamț, dar și cu biserica Sf. Nicolae din Popăuți; v. Gheorghe Sion, „XV. Despre arhitectura de la Rădăuți”, p. 289; Adrian Bătrâna; Lia Bătrâna (eds.), *Biserica „Sfântul Nicolae”...*, p. 319.
18. Adrian Bătrâna; Lia Bătrâna (eds.), *Biserica „Sfântul Nicolae”...*, p. 319.
19. Maria Ana Musicescu, „Arta în Moldova de la mijlocul secolului al XV-lea până la sfârșitul secolului al XVI-lea. Sculptura în piatră”, în George Oprescu (ed.), *Istoria artelor plastice...*, p. 391; Adrian Bătrâna; Lia Bătrâna, *Biserica „Sfântul Nicolae”...*, pp. 288, 319.
20. Matei Cazacu; Ana Dumitrescu, „Culte dynastique et images votives en Moldavie au XVe siècle. Importance des modèles serbes”, *Cahiers Balkaniques*, vol. 15, 1990, p. 52.
21. Matei Cazacu; Ana Dumitrescu, „Culte dynastique...” , pp. 51-52.
22. Adrian Bătrâna; Lia Bătrâna (eds.), *Biserica „Sfântul Nicolae”...*, p. 289, 310-311.
23. Adrian Bătrâna; Lia Bătrâna (eds.), *Biserica „Sfântul Nicolae”...*, pp. 289, 309-310.
24. Mihai Berza et al. (eds.), *Documenta...*, pp. 55-57.
25. S-a speculat destul de mult pornind de la efigia funerară a Anastasiei, fiica lui Lațcu și mătușa lui Alexandru cel Bun, întrucât mormântul fusese pregătit în nartex încă din timpul primului șantier de pictură; v. Adrian Bătrâna; Lia Bătrâna (eds.), *Biserica „Sfântul Nicolae”...*, pp. 349-351.
26. Adrian Bătrâna; Lia Bătrâna (eds.), *Biserica „Sfântul Nicolae”...*, p. 314.
27. Modul în care Bucevschi a realizat selecția temelor păstrate este o problemă separată, nestudiată până acum, dar care ar putea deschide unele piste de înțelegere a modului în care bisericile medievale erau receptate în secolul al XIX-lea.
28. Pentru o analiză stilistică a picturilor murale de la Bălinești, cu toate limitările datorate depunerilor care nu fuseseră încă înlăturate, v. Sorin Ulea, „Gavril ieromonahul, autorul frescelor de la Bălinești. Introducere în studiul picturii moldovenești din epoca lui Ștefan cel Mare”, în Mihai Berza (ed.), *Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare. Culegere de studii*, Ed. Academiei R.P.R., București, 1964, pp. 419-461; Corina Popa, *Bălinești*, Ed. Meridiane, București, 1981, pp. 26-34.
29. Virgil Vătășianu, *Istoria artei feudale...*, p. 814.
30. V. Sorin Ulea, „Arta în Moldova de la mijlocul secolului al XV-lea până la sfârșitul secolului al XVI-lea, Pictura”, în George Oprescu (ed.), *Istoria artelor plastice...*, p. 350.
31. V. Maria Ana Musicescu, „Considerații asupra picturii din altarul și naosul Voronețului”, în Mihai Berza (ed.), *Cultura moldovenească...*, pp. 364-370, cf. Sorin Ulea, „Arta în Moldova...”, pp. 349-350, care propune o datare a picturilor în 1488, anul încheierii construcției.
32. V. Corina Popa, *Bălinești*, pp. 9-10, cf. Sorin Ulea, „Arta în Moldova...”, p. 349, unde se propune datarea în 1493.
33. Virgil Vătășianu, *Istoria artei feudale...*, pp. 814-815 ; Sorin Ulea, „Arta în Moldova...”, p. 349; Adrian Bătrâna; Lia Bătrâna (eds.), *Biserica „Sfântul Nicolae”...*, p. 311.
34. Pentru paralele cu Sf. Ilie din Suceava și Voroneț, menționate deja în legătură cu stilul, v. Virgil Vătășianu, *Istoria artei feudale...*, p. 814 ; Sorin Ulea, „Arta în Moldova...”, p. 349; Adrian Bătrâna; Lia Bătrâna (eds.), *Biserica „Sfântul Nicolae”...*, pp. 323-325; similitudinile cu Sf. Nicolae din Bălinești nu au fost semnalate în bibliografie.
35. Pentru programul absidal al bisericilor bizantine târzii v. Christopher Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, Centre for Byzantine Studies, Variorum Publications Ltd., Londra, 1982, pp. 179-225; Sharon Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries. Programs of the Byzantine Sanctuary*, College Art Association în asociere cu University of Washington Press, Seattle și Londra, 1999; Chara Konstantinidi, *Ο Μελισμός. Οι συλλειτουργούντες ιεράρχες και οι άγγελοι-διάκονοι μπροστά στην Αγία Τράπεζα με τα τίμια δώρα ή τον ευχαριστιακό Χριστό*, (în greacă cu rezumat în engleză, pp. 239-257), Κεντρο Βυζαντιων Ερευνων, Tesalonic, 2008.
36. Gordana Babić, „Les discussions christologiques et le décor des églises byzantines au XIIe siècle. Les évêques officiants devant l'Hétimasie et devant l'Amnos”, *Frühmittelalterliche Studien*, vol. 2, 1968, pp. 374-386; Christopher Walter, „La place des évêques dans le décor des absides byzantines”, *Revue de l'Art*, 1974, p. 81; idem, „L'évêque celebrant dans l'iconographie byzantine”, *L'Assemblée liturgique et les différents rôles dans l'assemblée, Conférences Saint-Serge XXIIIe semaine d'études liturgiques, Paris, 28 Juin-1er Juillet 1976*, Edizioni Liturgiche, Roma, 1977, pp. 21-22.
37. Am unele dubii în ce privește încadrarea precisă a celor două ființe celeste în ceata îngerilor, deoarece în scena analogă de la

- Voroneț diaconii sunt identificați, prin notarea inițialelor „M” și „G”, cu arhanghelii Mihail și Gavriil. La Rădăuți, inscripțiile din glaf nu se mai păstrează.
38. Germanus of Constantinople, *On the Divine Liturgy*, ed. bilingvă greacă-engleză, St. Vladimir's Seminary Press, New York, 1984, pp. 94-95.
 39. V. Christopher Walter, „L'évêque célébrant...”, p. 29; Sharon Gerstel, *Beholding...*, pp. 15, 22-13; Pentru reprezentările episcopilor coliturghisitori în Moldova v. Vlad Bedros, „Selecția sfinților ierarhi în absidele moldovenești (secolele XV–XVI)”, în volumul omagial *Polychronion. Profesorului Nicolae-Șerban Tanașoca la 70 de ani*, Editura Academiei Române, București, 2012, p. 66.
 40. Virgil Vătășianu, *Istoria artei feudale...*, p. 814; Sorin Ulea, „Arta în Moldova...”, p. 349; Adrian Bătrâna; Lia Bătrâna (eds.), *Biserica „Sfântul Nicolae”...*, pp. 323-328.
 41. V. Vlad Bedros, „Approchez avec crainte de Dieu, foi et amour: Le programme iconographique de la travée occidentale de l'abside en Moldavie (XVe-XVIe siècles)”, *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art, Série Beaux-Arts*, vol. 52, 2015, p. 90.
 42. Pentru o repertoriere a reprezentărilor bizantine târzii și postbizantine ale Cinei de Taină v. Gabriel Millet, *Recherches sur L'iconographie de l'Évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles. D'après les Monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont Athos*, Ed. E. de Boccard, Paris, 1916, pp. 286-309.
 43. Gabriel Millet, *Recherches sur L'iconographie...*, pp. 310-325.
 44. Gregory Dix, *The Shape of the Liturgy*, Dacre Press, Adam&Charles Black, Londra, 1945, pp. 243-246.
 45. Pentru datarea frescelor de la Sf. Nicolae din Popăuți-Botoșani v. Sorin Ulea, „Gavril ieromonahul...”, p. 47.
 46. Christopher Walter, *Art and Ritual...*, pp. 215-217.
 47. Cronologia frescelor de la Arbore este încă un subiect de discuție, cea mai plauzibilă ipoteză fiind, din punctul meu de vedere, datarea în primele decenii ale secolului al XVI-lea; v. Ion Solcanu, „Datarea ansamblului de pictură de la biserica Arbore (I). Pictura interioară”, *Anuarul Institutului de Istorie „A.D. Xenopol”*, nr. 12, 1975, pp. 35-55; Tereza Sinigalia, „Arta pictorială – între unitate și diversitate”, în Răzvan Theodorescu; Ion Solcanu; Tereza Sinigalia, *Artă și civilizație în timpul lui Ștefan cel Mare*, Monitorul Oficial, București, 2004, pp. 70-72, cf. Corina Popa; Oliviu Boldura; Maria-Magdalena Dobrotă; Anca Dină, *Arbore. Istorie, artă, restaurare*, Ed. ACS, București, 2016, pp. 142-147, cu bibliografia anterioară citată, care propune o datare către jumătatea secolului al XVI-lea.
 48. Sharon Gerstel, *Beholding...*, p. 54.
 49. Sharon Gerstel, *Beholding...*, p. 57.
 50. Jean-Michel Spieser, „Portes, limites et organisation de l'espace dans les églises paléochrétiennes”, *Klio*, vol. 77, 1993, p. 433.
 51. Cu toate că acest termen este utilizat mai degrabă pentru bisericile de confesiune latină, am ales să-l aplic și în cazul de la Rădăuți, datorită similitudinilor morfologice, conștient fiind de articularea teoretică diferită pe care acesta o presupune în Occident; totuși, consider că denumirea de „arc triumfal” nu este complet neadecvată contextului unui edificiu de plan basilical, aceasta fiind utilizată și în cazul basilicilor bizantine pre-iconoclaste; spre exemplu, v. Jean-Michel Spieser, „Portes, limites et organisation de l'espace...”, p. 435.
 52. Vlad Bedros, „Approchez avec crainte de Dieu...”, p. 77.
 53. V. Vlad Bedros, „Approchez avec crainte de Dieu...”, p. 83.
 54. Jean-Michel Spieser, „Portes, limites et organisation de l'espace...”, p. 434.
 55. V. Emil Lăzărescu, *Biserica Mănăstirii Argeșului*, Ed. Meridiane, București, 1967, pp. 24-26.
 56. V. Tereza Sinigalia, „L'église de l'Ascension du monastère de Neamț et le problème de l'espace funéraire en Moldavie aux XVe-XVIe siècles”, *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art, Série Beaux-Arts*, vol. 35, 1998, p. 22.
 57. Dispoziție iconografică semnalată și de Vlad Bedros, „The Monk Equal to the Martyrs? Moldavian Iconographic Instances”, *Diversité et identité culturelle en Europe*, vol. 12, Ed. Muzeul Literaturii Române, București, 2015, p. 53.
 58. V. Christopher Walter, *Art and Ritual...*, pp. 45-46.
 59. Vlad Bedros, „The Monk Equal...”, p. 46.
 60. Vlad Bedros, „The Monk Equal...”, pp.53-54.
 61. Vlad Bedros, „The Monk Equal...”, p. 55.
 62. David Balfour, „Extended notions of martyrdom in the Byzantine ascetical tradition”, *Sobornost. Incorporating Eastern Churches Review*, vol. 5, nr. 1, 1983, p. 29.
 63. David Balfour, „Extended notions of martyrdom...”, pp. 20-36.
 64. V. Ion Radu Mircea; Pavlina Boïcheva; Svetlana Todorova (eds.), *Répertoire des manuscrits slaves en Roumanie: auteurs byzantins et slaves Répertoire des manuscrits slaves en Roumanie: auteurs byzantins et slaves*, Institut d'Études balkaniques, Sofia, 2005, pp. 74-75, 81; Vlad Bedros, „The Monk Equal...”, p. 56.
 65. Vlad Bedros, „The Monk Equal...”, p. 55.
 66. V. Christopher Walter, *Art and Ritual...*, p. 46.
 67. Vlad Bedros, „The Monk Equal...”, p. 54
 68. Identitatea acestui ipotetic fondator al bisericii este un subiect dezbătut în istoriografia românească până în prezent. S-a considerat că primul voievod din scena de la Rădăuți ar putea fi Bogdan I sau Alexandru cel Bun în Ion Solcanu, „Portretul lui Ștefan cel Mare în pictura epocii sale”, *Cercetări istorice*, vol. 6,

- 1975, p. 92 și, mai recent, Petru Mușat, în Adrian Bătrâna; Lia Bătrâna (eds.), *Biserica „Sf. Nicolae”...*, p. 340.
69. Descoperirea unei inscripții prin care să fie identificat exact fiul lui Ștefan ar putea surveni în timpul operațiunilor de restaurare a frescelor. Aceasta ar putea fi un argument important pentru o datare mai sigură a picturilor de la Rădăuți, prin raportare la data morții lui Alexandru (26 iulie 1496), căreia îi urmează asocierea la domnie a lui Bogdan; v. metodologia aplicată de Maria Ana Musicescu, „Considerații asupra picturii...” și de Tereza Sinigalia, „Ctitori și imagini votive în pictura murală din Moldova la sfârșitul secolului al XV-lea și în prima jumătate a secolului al XVI-lea - o ipoteză”, în M. Popa (ed.), *Arta istoriei. Istoria Artei. Academicianului Răzvan Theodorescu la 65 de ani*, București, 2002, pp. 59-65.
70. Ion I. Solcanu, “Portretul lui Ștefan cel Mare...”, pp. 89-92.
71. Anna Adashinskaya, „Moldavian Votive Portraits with Scrolls: Toward Rhetorical Techniques Applied in Art of the Late 15th-early 17th centuries”, *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art, Série Beaux-Arts*, vol. 54-55, 2017-2018, p. 6.
72. Matei Cazacu; Ana Dumitrescu, „Culte dynastique...”, pp. 51-52.
73. Matei Cazacu; Ana Dumitrescu, „Culte dynastique...”, pp. 42-46; În ce privește legăturile ecleziastice ale Moldovei cu Biserica balcanică, poziția lui Cazacu trebuie luată cu circumspecție, întrucât relația cu Patriarhia de Peć este foarte probabil să se fi rezumat strict la sfințirea mitropolitului Theoctist în 1453. După 1459, după cucerirea ultimului bastion al familiei Brancović, fosta Patriarhie sârbească devine sub sufragana Ohridei, sub jurisdicția căreia se presupune că ar fi intrat și Moldova; Pentru o perspectivă mai clară asupra acestui aspect v. Alexandru Elian, „Problema legăturilor Bisericii moldovenești cu Ohrida. Tradiția despre autocefalia bisericii moldovene”, *Studii și Materiale de Istorie Medie*, vol. 36, 2018, pp. 381-424.
74. Anna Adashinskaya, „Moldavian Votive Portraits...”, p. 33.
75. Anna Adashinskaya, „Moldavian Votive Portraits...”, p. 28.
76. Anna Adashinskaya, „Moldavian Votive Portraits...”, p. 6, „All-mighty Master, I beg you... pardon... prayer(?) brought to your name... this one”.
77. Anna Adashinskaya, „Moldavian Votive Portraits...”, p. 6, „Oh, all merciful Master accept the prayers of very sinful me as you accepted the secret offering of the widow, accept what is brought to you from my zeal”.
78. Cvetan Grozdanov, „Hristos tsar, Bogoroditsa tsaritsa, nebesnite sili i svetite vojni vo živopisot od XIV vek vo Treskavec” („Jesus Christ the King, Mother of God the Queen, Heavenly Host and Holy Warriors in the Frescoes of XIV and XV Century in Treskavec”), în *Studii za ohridskiot živopis*, Republički Zavod za Zaštita na Spomenicite na Kulturata, Skopje, 1990, pp. 216-217.
79. Cvetan Grozdanov, „Hristos tsar...”, p. 355.
80. Cvetan Grozdanov, „Hristos tsar...”, p. 216.
81. Sorin Ulea, „Arta în Moldova...”, pp. 354-355.
82. Lydie Handerman Misguich, „Images et passages: leur realations dans quelques églises byzantines d'après 843”, în *Le temps des Anges: recueil d'études sur la peinture byzantine du XIIIe siècle, ses antécédents, son rayonnement* (ediție omagială editată de Brigitte d'Hainaut-Zveny și Catherine Vanderheyde), Le Livre Timperman, Bruxelles, 2005, pp. 219-220.
83. Jean-Michel Spieser, „Portes, limites et organisation de l'espace...”, pp. 434-435.
84. Christopher Walter, „La place...”, p. 84.
85. Vlad Bedros, „Selecția sfinților ierarhi...”, p. 67.
86. André Grabar, „La représentation de l'intelligible dans l'art byzantin du Moyen Age”, în *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age*, vol. 1, Collège de France, Paris, 1968, p. 55.
87. André Grabar, „La représentation de l'intelligible...”, p. 56.
88. Lydie Handermann-Misguich, „Images et passages...”, pp. 220, 229.
89. Corina Popa; Oliviu Boldura; Maria-Magdalena Dobrotă; Anca Dină, *Arbore...*, pp. 73, 91, 95.
90. Christopher Walter, „A New Look at the Byzantine Sanctuary Barrier”, *Revue des études byzantines*, vol. 51, 1993, p. 206.
91. V. Corina Popa, *Bălinești*, pp. 21-22.
92. Corina Popa; Oliviu Boldura; Maria-Magdalena Dobrotă; Anca Dină, *Arbore...*, p. 76; Pentru o contextualizare a iconografiei în mediul monastic bizantin târziu și slav v. Anita Strezova, *Hesychasm and Art. The Appearance of New Iconographic Trends in Byzantine and Slavic Lands in the 14th and 15th Centuries*, ANU Press, Canberra, 2014, pp. 173-219.
93. Pentru o analiză extinsă a iconografiei Sinoadelor Ecumenice v. Christopher Walter, *L'Iconographie des Conciles dans la tradition byzantine*, Institut Français d'Etudes Byzantines, Paris, 1970.
94. Pentru o cercetare a categoriei de imagini incluse în zonele de trecere în Bizanțul post-iconoclast v. Lydie Handermann-Misguich, „Images et passages...”.
95. Sharon Gerstel, *Beholding...*, p. 57.
96. Sfintele femei de la Rădăuți au mai fost repertoriolate de Ancuța Maria Ilie, *Reprezentarea sfințelor femei în bisericile pictate din timpul lui Ștefan cel Mare în Moldova*, lucrare de licență, Universitatea Națională de Arte, București, 2015, p. 17.
97. Vlad Bedros, „The Monk Equal...”, pp. 52-53.

98. Pentru imaginea încoronării sfinților martiri v. Vlad Bedros, „Approchez avec crainte de Dieu...”, 79-82.
99. Adrian Bătrâna; Lia Bătrâna (eds.), *Biserica „Sf. Nicolae”...*, p. 174.
100. George Gerov, „The Narthex as Desert: The Symbolism of the Entrance Space in Orthodox Church Buildings”, în Pamela Armstrong (ed.), *Ritual and Art. Byzantine Essays for Christopher Walter*, The Pindar Press, Londra, 2006, pp. 144-145.
101. George Gerov, „The Narthex as Desert...”, p. 148.
102. Vlad Bedros, „Notes on Elijah’s Cycle in the Diaconicon at Neamț Monastery”, *Revue Roumaine d’Histoire de l’Art, Série Beaux-Arts*, vol. 45, 2008, pp. 117-118, 122.
103. Ioana Iancovescu, „Les niches du narthex. Iconographie et fonctions”, *Revue Roumaine d’Histoire de l’Art, Série Beaux-Arts*, vol. 37, 2001, p. 28.
104. Sharon Gerstel, *Beholding...*, pp. 10-11.
105. Job Getcha, *The Typikon Decoded. An Explanation of Byzantine Liturgical Practice*, St. Vladimir’s Seminary Press, New York, 2012, pp. 109-110.
106. Ecaterina Cincheza-Buculei, „Le programme iconographique du narthex de l’église du monastère de Voroneț”, *Revue Roumaine d’Histoire de l’Art, Série Beaux-Arts*, vol. 30, 1993, p. 3.
107. Pavle Mijović, „Les Ménologes en Roumanie et en Serbie médiévale”, în Berza, Mihai; Stinescu, E. (eds.), *Actes du XIVe Congrès des Etudes Byzantines, Bucarest 6-12 septembre 1971*, București, 1975, p. 582.
108. Ecaterina Cincheza-Buculei, „Le programme iconographique du narthex...”, p. 6.
109. Pentru evidențierea rolului intercesional al icoanelor sinaxar implicate în devoțiunea bizantină v. Hans Belting, *Likeness and Presence. A History of Image before the Era of Art*, The University of Chicago Press, Chicago, 1994, pp. 249-260; În spațiul postbizantin moldovenesc, o ipoteză interpretare intercesională a sinaxarului din gropnițe a fost propusă de Tereza Sinigalia, „L’église de l’Ascension du monastère de Neamț et le problème de l’espace funéraire en Moldavie aux XVe-XVIe siècles”, *Revue Roumaine d’Histoire de l’Art, Série Beaux-Arts*, vol. 35, 1998, p. 29.
110. Vlad Bedros, „Approchez avec crainte de Dieu...”, p. 83; Constantin Ciobanu, „L’iconographie orthodoxe du Sommeil de l’Enfant – Jésus endormi comme un lion et ses variantes roumaines”, *Revue Roumaine d’Histoire de l’Art, Série Beaux-Arts*, vol. 49, 2012, pp. 43, 46.
111. Constantin Ciobanu, „L’iconographie orthodoxe du Sommeil de l’Enfant...”, p. 43.
112. Adrian Bătrâna; Lia Bătrâna (eds.), *Biserica „Sfântul Nicolae”...*, p. 319.
113. Handermann-Misguich, Lydie, „Images et passages...”, pp. 233-234.
114. Jean-Michel Spieser, „Liturgie et programmes iconographiques”, *Travaux et mémoires (Centre de recherche d’histoire et civilisation de Byzance)*, vol. 11, 1991, p. 576.
115. Hans Belting, *Likeness and Presence...*, pp. 226-227.

Echipa

UNARTE, Istoria și Teoria Artei



Încă din primii ani de existență ai învățământului artistic superior la București, a fost resimțită nevoia de a le fi oferite viitorilor artiști o formație teoretică solidă și o cultură plastică generală, tendință reafirmată cu atât mai mult în urma trecerii Școlii de Belle Arte, în 1931, la statut universitar, când a dobândit și titulatura de Academia de Arte Frumoase. Începând cu anul 1950, prin reforma învățământului artistic superior, în cadrul restructuratului Institut de Arte Plastice "Nicolae Grigorescu", a apărut o secție specială de Istoria Artei, care a preluat funcțiile Catedrei de Istoria Artei din cadrul Universității București. Această secție a devenit principalul centru de formare a specialiștilor în domeniile istoriografiei, criticii și teoriei de artă, muzeografiei, muzeologiei (și mai târziu, după 1990, al managementului cultural), contribuind totodată la formarea conștiinței și a culturii artistice a plasticienilor.

Actualmente este propusă o educație pluridisciplinară, racordată la înnoirile metodologice ale contextului internațional, în vederea unei dezvoltări complexe și echilibrate a viitorilor specialiști și a bunei lor integrări în cadrul pieței de muncă, ținându-se cont de cerințele contemporaneității. Pentru a spori prestigiul academic al departamentului, dar și în vederea atragerii de fonduri extrabugetare, am demarat proiecte de cercetare coordonate de titularii ai catedrei, cuprinzând, în cadrul echipelor de cercetare, masteranzi și doctoranzi.

Specializările și interesele de cercetare ale membrilor colectivului catedrei acoperă un vast areal istoric, de la clasicismul antic la contemporaneitate, abordat prin metode de studiu variate și complementare. Examinarea directă a operelor de artă se îmbină cu explorarea noilor tendințe teoretice ale disciplinei. Cursurile predate se structurează pe câteva direcții majore: istoria artei și a culturii în Antichitate și în Evul Mediu, istoria artei românești din Antichitatea târzie până în contemporaneitate, istoria artei europene din același interval, dezvoltarea teoriei artei din Prerenășterea până în secolul al XX-lea, muzeologia, studiile curatoriale, managementul cultural, estetica și filosofia imaginii. O insistență aparte este pusă pe asimilarea terminologiei specifice disciplinei în limbi de circulație internațională,

mare parte din bibliografia obligatorie fiind parcursă în original.

Programul de studiu dispune de șase săli de curs, dintre care două sunt dotate cu aparatură de proiecție. O resursă esențială o constituie colecția de clișee a Mediatecii, aflată în proces de digitalizare. Programul de studiu deține și o bibliotecă a cărei amplificare constituie o prioritate a strategiei educaționale. În cea mai mare parte, aparatura de digitalizare a imaginilor și de proiectare a acestora a fost achiziționată cu fonduri extrabugetare, în cadrul unor granturi de cercetare.

Membrii titulari sau colaboratori ai colectivului sunt fie personalități consacrate ale domeniului, fie tineri doctori, a căror activitate de cercetare a confirmat o ținută academică bine consolidată. Doctoranzi ale căror proiecte interferează cu structura planului de învățământ sunt în egală măsură cooptați pentru activități de seminar cu studenții ciclului de licență.

Programul de studiu organizează anual o sesiune de comunicări științifice a Facultății de Istoria și Teoria Artei, în parteneriat cu colegii de la Programul de studiu Conservarea și Restaurarea Operei de Artă. Studenții Programului de studiu au fost implicați în diverse evenimente culturale și artistice, ca voluntari sau membri ai comitetelor de organizare. Trebuie amintite și excursiile de documentare întreprinse de studenți, sub coordonarea unor membri ai colectivului Programului de studiu, la obiective de patrimoniu național sau chiar internațional (studenți din ciclul de licență pot beneficia pentru aproximativ o săptămână, în cadrul unui parteneriat cu Accademia di Romania, de un stagiu de documentare la Roma).

Anca Alionte

Student, licență, 2014

Marius Badragan

Student, licență, 2018-2021

Marta Boceanu

Student, licență, 2014

Adina Ioana Burghilea

Student, licență, 2018

Bianca Constantin

Student, licență, 2015

Monica Croitoru

Student, licență, 2015

Simona Drăgan

Student, licență, 2014

Andrei Dumitrescu

Student, licență, 2018

Sara-Alexandra Gharazeddine

Student, licență, 2015

Raluca Ion

Student, licență, 2015

Georgiana Istrate

Student, licență, 2014

Mădălina Manolache

Student, licență, 2014

Sofia Matache

Student, licență, 2018

Alexandra Mihalăș

Student, licență, 2017

Andreea Mitrana

Student, licență, 2015

Miruna Moraru

Student, licență, 2017

Anamaria Polgar

Student, licență, 2014

Oana Stan

Student, licență, 2016

Ana Cristina Stinghe-Antipov

Student, licență, 2014

Iulia Vucmanovici

Student, licență, 2018

Ana Ștefan

Student, licență, 2017

Despre Arhiva Drăguț

Autorii textelor de pe acest site sunt studenți în anul I la Departamentul de Istoria și Teoria Artei din cadrul Universității Naționale de Arte din București. Fiecare text pornește de la un monument ale cărui fotografii se află în arhiva profesorului Vasile Drăguț, arhivă donată Universității în 2013 de către doamna Ruxandra Mihăilă, moștenitoarea acestuia.

Imaginile alb-negru incluse în acest proiect sunt în integralitate parte a Arhivei Drăguț, iar cele color aparțin autorilor articolelor cu excepția situațiilor în care este menționat altfel.

Toate materialele incluse în acest proiect, text și imagini, pot fi utilizate cu condiția citării.

Termeni și Condiții

Imaginile alb-negru incluse în acest proiect sunt în integralitate parte a Arhivei Drăguț, iar cele color aparțin autorilor articolelor cu excepția situațiilor în care este menționat altfel.

Toate materialele incluse în acest proiect, text și imagini, pot fi utilizate cu condiția citării.

Acest site nu folosește cookies și nu gestionează date personale.