

# ROLUL FAMILIEI DE ZUGRAVI DIACONOVICI ÎN PICTURA DE ICOANE A SECOLULUI AL XVIII-lea

Dorina Pîrvulescu

În rîndurile ce urmează nu vom încerca o repunere în discuție a datelor biografice sau bibliografice referitoare la cei doi zugravi, căci nume de rezonanță<sup>1</sup> în domeniul istoriei artei le-au încadrat stilul, ci în lumina celor deja spuse, o prezentare mai sintetică, un punct de vedere, ce încearcă să nu țină seama de aprecierile și interpretările numeroase ce s-au făcut pe parcursul mai multor decenii, în lucrări din care unele au devenit de referință.

Considerăm oportun să începem — spre o mai bună orientare — prin punerea în pagină a lucrărilor cunoscute azi a celor doi zugravi.

## Vasile Diaconul

- 1735 — este amintit cu ocazia repictării bisericii de la Tismana, alături de zugravii Ranite, Grigorie, Gheorghe<sup>2</sup>;
- 1762 — pictează biserica de la Clăpodia împreună cu George Diaconovici, Ioan Popovici, Radu Lazarovici și Stancu D. . . .<sup>3</sup>;
- 1774 — biserica din Șemlacul Mare<sup>4</sup>.

## George<sup>5</sup> Diaconovici

- 1762 — biserica din Clăpodia împreună cu tatăl său;
- 1763 — ușile împărătești — biserica din Rîțișor (Ritisevo — R.S.F.I.);
- 1764 — ușile împărătești — biserica din Srediște (Središte) — R.S.F.I. icoană reprezentînd „Plîngerea lui Isus“ (1764?);
- 1768 — icoană reprezentînd scena „Învierea Domnului“ — biserica din Alibunar (R.S.F.I.)<sup>6</sup>;

<sup>1</sup> I. Frunzetti, *Pictorii bănățeni din secolul al XIX-lea*, București, 1957, p. 13—16.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> I. B. Mureșianu, *Colecție de artă religioasă veche a Arhiepiscopiei Timișoarei și Caransebeșului*, Timișoara, 1973, p. 77. Biserica din Șemlacul Mare datează din 1886. În lucrarea citată autorul nu specifică despre care Șemlac este vorba. Există o localitate sinonimă și în județul Arad cu o biserică datînd din anul 1771 și care are o pictură veche.

<sup>5</sup> Optăm pentru grafia „George“ cu care apare zugravul în pisanile bisericilor de la Clăpodia (Vezi și I. Frunzetti, *op. cit.*, p. 13) și Povergina deși în pisania bisericii din Bătești numele său apare cu grafia „Gheorghe“.

<sup>6</sup> Referitor la pictura din bisericile din Iugoslavia vezi: Olivera Milanović, *Pictură și artă aplicată în Voivodina, în Materiels for the Study of Cultural Monuments of Voivodina* (în limba sîrbo-croată), Novi Sad, 1957. Pentru icoana de la Alibunar, *op. cit.*, p. 48, fig. 2, 3; pentru lucrările de la Srediștea Mare, *op. cit.*, p. 62, fig. 19; pentru lucrările de la Rîțișor, *op. cit.*, p. 81, fig. 42.

- 1769 — uşile împărăteşti — biserica din Clopodia <sup>7</sup> ;  
 1774 — biserica din Şemlacul Mare — împreună cu Vasile Diaconul <sup>8</sup> ;  
 1781 — icoană reprezentînd „Adormirea Maicii Domnului“ ;  
 1782 — pictura bisericii de la Povergina ;  
 1783 — pictura bisericii de la Băteşti ;  
 1784 — două icoane — biserica din Homoşdia (Timiş) <sup>10</sup>.

Este uşor de observat că după venirea sa în Banat (1736), activitatea diaconului Vasile a fost relativ redusă, ceea ce credem că s-ar explica în primul rînd luînd în considerare factorul vîrstă, pentru că în anul 1735 cînd apare la Tismana trebuie să presupunem că avea cel puţin 20 de ani (între 20—30 ani), că era deja un zugrav format.

Probabil că tocmai formaţia sa de bună calitate l-a ajutat să se impună foarte repede în viaţa artistică a Banatului (unde cam în aceeaşi perioadă zugravii Nedelcu, Stan sau alţii, necunoscuţi, creau opere de ţinută, de cea mai bună calitate) şi să creeze cunoscuta şcoală de la Sredişteu (R.S.F.I.).

Ni se pare interesant faptul că în perioada 1736—1762 apare un hiatus în activitatea sa, a cărui cauză nu o cunoaştem azi. Evident, putem presupune mai multe motive ale acestei pauze de activitate. Disparaţia în timp a unor lucrări, eventual existenţa unora necunoscute ; poate fi vorba şi de o perioadă de reducere a ritmului activităţii. Fireşte că întrebări mai pot fi puse ; poate cercetări viitoare le vor găsi răspunsul, dar ceea ce ni se pare important de subliniat indiferent de ritmul activităţii, este menţinerea stilului său pe linia picturii de factură neobizantină, foarte puţin contaminată de arta occidentală.

Chiar dacă s-a spus despre cromatismul său că este „destul de puţin armonic“ <sup>11</sup>, în sensul folosirii culorilor în alăturări neaşteptate, privite în ansamblu, icoanele sale din colecţia Muzeului Banatului <sup>12</sup>, nu dau nota de stridenţă sau de violenţă cromatică la care ne-am aşteptat. În ansamblu, acestea respiră acurateţe, şi poate prin modalitatea de redare a carnaţiei, bazată pe folosirea unei cromatice calde de rozuri, foarte puţin vibrate, personajele reprezentate dobîndesc viaţă, depăşesc stadiul rigidităţii şi imobilismului tradiţional.

Fireşte, formaţia sa „de şcoală“ este uşor de recunoscut după graţia şi eleganţa personajelor, după desenul corect al miinilor, al trăsăturilor feţei, acestea din urmă dobîndind o notă de prospeţime şi de candoare în ansamblu prin forma rotunjită a obrazului, sau zîmbetul vag schiţat. Dacă punerea în pagină, şi în general cromatica puţin valorată, cu senzaţie de platitudine menţin cele două lucrări în sfera picturii de factură tradiţională, în schimb nota de voiciune, absenţa sentimentului de ascetism şi de

<sup>7</sup> Aflate în colecţia Mitropoliei Banatului, cu nr. de inv. 4594 ; Vezi, I. B. Mureşianu, *op. cit.*, p. 57, catalog 349, fig. 124.

<sup>8</sup> Vezi, mai sus, nota nr. 4.

<sup>9</sup> Aflată în colecţia Mitropoliei Banatului, nr. de inv. 4591 ; I. B. Mureşianu, *op. cit.*, p. 44, catalog 165, fig. 26.

<sup>10</sup> I. B. Mureşianu, *op. cit.*, p. 77.

<sup>11</sup> I. Frunzetti, *op. cit.*, p. 14.

<sup>12</sup> Icoanele cu numerele de inventar : PMT-1059, PMT-1061, cu temele „Fecioara cu pruncul“ şi „Isus binecuvîntînd“. În general se discută de existenţa la Muzeul Banatului şi a celorlalte două icoane de la Clopodia, despre care însă nu avem cunoştinţă.

rigiditate date de desenul rotunjit și nu prea accentuat o includ pe deplin în pictura secolului al XVIII-lea.

Este adevărat că deceniile petrecute de Vasile Diaconul în Banatul supus atîtor influențe artistice nu putea să nu-l influențeze, era un fapt firesc și absolut logic. Cu toate acestea se pare că Vasile Diaconul, a rămas în mare măsură tributar viziunii tradiționaliste de a picta, și am înclina să nu-l includem în cadrul picturii „țărănești” ci doar să-l amintim ca fondator al unei școli.

De aici derivă și importanța sa în pictura din Banat — nu atît faptul că a avut mai mulți ucenici <sup>13</sup>, acest lucru nu este nici nou nici izolat, cît faptul că i-a îndrumat pe aceștia, a transmis prin ei cunoștințe de desen, de culoare, de tehnică dobîndite prin experiență și formație artistică.

Și mai important ni se pare a sublinia că această experiență venită din altă provincie românească, în care arta picturii icoanelor se dezvoltase cu o mai puternică amprentă a picturii bizantine, a prins rădăcini în Banat, dovedind capacitatea de receptare, adaptabilitatea artiștilor și, prin ei a populației de aici la mesajul artistic. Firește că în acest caz intervine puternic factorul spiritual, vechea unitate spirituală românească, dincolo de granițele politice, ce-a supraviețuit și s-a menținut în ciuda atîtor diferite influențe.

Este, astfel, foarte interesant să urmărim modalitatea în care experiența lui Vasile Diaconul a fost receptată (înțeleasă și mai ales aplicată) în primul rînd de fiul său George.

Știm despre acesta că s-a născut în 1736, la Srediște, învățînd meserie de la tatăl său și fără să mai amintim de altfel, destul de săracele informații biografice să încercăm să definim modul în care a recepționat și mai ales aplicat cele învățate de la acesta.

În primul rînd credem că ar fi oportun să subliniem existența unor diferențe de stil, de calitate a picturii, pe care vom încerca, măcar parțial, s-o înțelegem. Să luăm spre exemplu — cele două icoane aflate în colecția Muzeului Banatului <sup>14</sup>, icoane ce după părerea noastră le copiază pe cele ale Diaconului Vasile. În ce constă elementul „copie”? În ansamblu aceeași punere în pagină a personajelor cu respectarea pînă și a cromaticii veșmintelor. De fapt sînt niște copii ușor micșorate, lucrate de George după toate probabilitățile cam în aceeași perioadă cu originalele, deci prin deceniul al 7-lea al secolului al XVIII-lea.

Spunem „copii” micșorate, dar, în afară de aspectele generale care concordă, icoanele lui George Diaconovici mai au în plus, ceva din propria-i personalitate și ceva ce aparține artei de influență occidentală. Nu trebuie să uităm că spre deosebire de tatăl său, George s-a format într-un alt mediu, într-o zonă de puternice interferențe culturale, în care influențe ale picturii din Serbia (de tradiție ortodoxă) s-au împletit cu cele ale artei barocului.

De aici au derivat încercările sale de redare a volumelor mai ales prin culoare, ca și prin ușoare valoratii ale acesteia — spre exemplu, curbura obrazului fecioarei, sau ductul unduit al veșmintelor, mai pregnant vizibil

<sup>13</sup> Amintiți de Nicolae Tincu-Velia, *Istoria bisericească politico-națională a românilor preste totu* (în chirilică), Sibiu, 1865, p. 202. Alți autori au preluat informațiile din această lucrare.

<sup>14</sup> Cu numerele de inventar : PMT-973 („Isus binecuvîntînd”), PMT-981 („Fecioara cu pruncul”).

la icoana reprezentându-i pe „Isus binecuvîntînd“ — ce amintește unduirea adesea artistică atît de îndrăgîtă de baroc.

Figurile sînt de-a dreptul frumoase, cu fețe ovale rotunjite abia simțit spre bărbie, cu carnația roză, cu buzele corect desenate ale căror colțuri se ridică într-un suris abia schițat, cu ochii ușor migdalați, cu colțuri ascendente.

Dacă privim însă mai de aproape cele două lucrări observăm și unele stîngăcii anatomice mai pregnante în icoana reprezentînd-o pe „Fecioara cu pruncul“ a cărei mîini sînt parcă prea mari și prea greoaie în ansamblul picturii.

Din deceniul al VII-lea al secolului, datează și ușile împărătești de la biserica din Clopodia pictate de George Diaconovici în 1769<sup>15</sup>, și realizate foarte apropiat stilistic de icoanele discutate mai sus.

Ușile cuprind două registre — în cel superior — „Buna vestire“ în cei inferior patru sfinți patriarhi.

Fecioara stă îngenunchiată înaintea unui pupitru pe care se află o carte deschisă, corpul ușor aplecat înainte, și primește vestea arhanghelului cu o expresie deosebit de liniștită, zîmbitoare chiar, a feței frumoase, ovale, ducîndu-și mîna stîngă la piept în timp ce dreapta o sprijină pe pupitru.

Veșmintul i se unduește tot mai bogat spre poale, îmbrăcîndu-i corpul și lăsînd chiar să i se vadă forma picioarelor.

Și mai interesant este arhanghelul, înaripat după tradiție, pictat în plin zbor, cu genunchii în flexiune, cu corpul aplecat poate în mod artificial, cu tunică și mantie puternic unduite, reușind în ciuda unor exagerări, sau tocmai prin aceste exagerări a poziției corpului să sugereze admirabil zborul.

Scena „Bunei vestiri“, care ocupă aproximativ 60% din suprafața ușilor a făcut ca figurile din registrul inferior să fie nu numai subdimensionate, cît mai ales disproportionale, cu capete și mîini mult mai mari decît restul corpurilor, cu umerii înguști și căzuți, aliniați într-o perfectă frontalitate și imobilitate, de unde și impresia generală de stîngăcie dar mai ales de rigiditate, în contrast cu senzația puternică de mișcare din registrul superior.

Este doar un prim exemplu al stilului foarte inegal, surprinzător de diferit al pictorului. Cu trecerea anilor, în lucrări tîrzii din al 9-lea deceniu al secolului (1781) icoana înfățișînd „Adormirea Maicii Domnului“<sup>16</sup>, ca și în pictura din bisericile din Povergina și Bătești, realizată în 1782 respectiv 1783, asistăm la modificări în sensul simplificării și aluneecării spre o artă cu adevărat țărănească.

Spre deosebire de lucrările executate doar cu două decenii înainte, la care influența tatălui se simțea pregnant, acestea mai sus amintite diferă mult ca modalitate de realizare.

În primul rînd personajele dobîndesc aproape fără excepție, fețe ovale, cu frunți înalte și bombate și mult lățite, în vreme ce trăsăturile sînt relativ sumar schițate, fără ca prin aceasta *expresia* să sufere. Dimpotrivă, figurile dobîndesc o expresivitate sporită, sînt capabile chiar să exprime stări sufletești.

<sup>15</sup> Vezi, mai sus, nota 7.

<sup>16</sup> Vezi, mai sus, nota 9.

Fiecare fragment pictat devine o pagină ilustrată a bibliei, însoțită și de text în limba română, separată prin benzi sau medalioane unduite după moda barocă, narind câteva dintre cele mai cunoscute și mai importante scene biblice, care conform tradiției pot fi ilustrate în nava bisericii.

Fiindcă, trebuie din nou subliniat, programul iconografic tradițional a fost întru totul respectat, dar în mare măsură simplificat, și redus la câteva scene importante. Este foarte interesant însă de observat că în ciuda manierei simple de redare a personajelor, acestea sînt construite într-un mod foarte dinamic, scenele devin fragmente de viață (ex. scena „Drumul spre Golgota” — din biserica din Povergina, sau „Sărutul lui Iuda” din aceeași biserică). Credem că tocmai în aceste voite simplificări ale unui tradițional și rigid program iconografic, cît și în modalitatea mult mai logică de interpretare, constă aportul mare al lui George Diaconovici la evoluția picturii din Banat. Chiar dacă această evoluție s-a petrecut în sensul ruralizării artei de-a picta pe lemn, acest fenomen însuși are, pentru momentul istoric respectiv importanța sa pentru că nu trebuie să uităm nici o clipă, că *aceste transcrieri* sau ilustrări ale bibliei, la nivelul de înțelegere al populației din satele românești, inclusiv folosirea limbii române la texte și pisanii, mărturisesc lupta pentru menținerea nealterată a spiritualității românești străvechi, căreia încerca să i se opună în sensul dominării, puternicul misionarism catolic.

Această simplificare a manierei de a picta, puternic vizibilă după cum menționam mai sus în lucrări din deceniul al 9-lea al secolului, nu trebuie înțeleasă la modul absolut. George Diaconovici n-a uitat cele învățate de la tatăl său ; chiar în aceeași biserică spre exemplu, pictura navei se diferențiază de cea a altarului. În biserica de la Bătești, în altar, unde este figurată teoria apostolilor sîntem puși în fața unei picturi de mai bună calitate în sensul unei execuții mult mai îngrijite și mai atente. Iar, în pronaosul bisericii de la Povergina, din nefericire destul de deteriorată unde este figurată „Judecata din urmă”, modul de realizare a personajului aflat în genunchi în fața morții, creat exclusiv prin tonuri de brun, cu mîna ridicată, ușor supradimensionată dar exprimînd ca și fața un dramatism puternic, înseamnă deja cunoașterea și aplicarea unor legi ale picturii moderne.

Amintesc în mod special la sfîrșit magistralul portret al țăranului Ion Medescu, ctitorul bisericii de la Povergina.

Un portret de ctitor nu reprezenta o noutate la sfîrșitul secolului al XVIII-lea ; dezvoltat inițial în Oltenia, genul portretului votiv s-a răspîndit și-l întîlnim și în Banat în unele biserici de lemn între care cel mai cunoscut exemplu îl oferă portretul de ctitor de la Zolt. Acolo mîna meșterului țăran este perfect vizibilă, portretul are, judecînd din punct de vedere artistic, defecțiuni și stîngăcii inerente.

Spre deosebire de acesta, portretul lui Ion Medescu, pare portret realizat după regulile celui de șevalet, și considerăm că execuția sa surprinzător de realistă, îl fac să depășească stadiul unui simplu portret de aparat. Este un personaj pe care pictorul, depășindu-se pe sine, l-a prezentat mai presus de vîrsta sau rangul social ușor de recunoscut după veșmintele bogate, căruia i-a surprins în modelul gurii și al ochilor nota de persona-

litate, ușoara înclinare spre visare, ce se dorește contrabalansată de zîmbetul abia schițat.

Iată cum în mod paradoxal un singur artist oferă în această epocă imaginea unei personalități complexe, mult mai puternic conturate decît personalitatea tatălui său, fiind un om în deplină concordanță cu multitudinea de manifestări a secolului, cu o formație artistică de bună calitate, care s-a adaptat mediului pentru care a pictat. Credem că și aici este o dovadă a capacității de înțelegere a spiritului veacului, a necesității unei arte realizate pentru omul de rînd, la nivelul de înțelegere al acestuia, pentru menținerea vie a tradiției. Credem de aceea că lucrările executate de George Diaconovici în deceniul al 9-lea al secolului ilustrează pe deplin ipoteza lansată mai sus, pentru că, numai în acest fel ne putem astăzi explica coexistența în spațiul aceleiași biserici a două sau trei maniere de realizare a programului iconografic, iar în cazul picturii de la Povergina, uluitoarea coexistență a picturii de factură țărănească, dominantă în nava bisericii, alături de portretul splendid realizat în cea mai pură tehnică a picturii de șevalet.

Unele opinii înclină spre a-l cataloga pe George Diaconovici drept „meșteșugar modest“, autor al unor lucrări „masive ca tratate, mediocre de altfel“<sup>17</sup>, sau în a-l include pe George Diaconovici în grupul zugravilor care au făcut un compromis între iconografia arhaică și elementele baroce<sup>18</sup>. În acest ultim exemplu ne aflăm mai aproape de nuanța cu care trebuie apreciată opera sa. Firește nu este greșit a-l considera ca reprezentant al picturii țărănești, dar credem că acest lucru ar trebui oarecum nuanțat, tocmai pornind de la multitudinea modalităților sale de a picta.

Credem că mai degrabă ar trebui spus despre acesta că a fost un artist care și-a adaptat modalitatea de-a picta în funcție de destinatarul lucrărilor ; a știut să lucreze pe gustul acestora și astfel nu ne mai apare ca deosebit faptul că în plină epocă de lucru la biserici sau icoane (vezi icoana din 1781)<sup>19</sup>, destinate unor medii sătești și realizate la nivelul de înțelegere al acestora, apare un surprinzător de realizat portret, în care pictorul s-a depășit pe sine, dar mai ales, și-a depășit mult tatăl și dascălul, ale cărui lucrări (din păcate foarte puține ne oferă indiciul unui artist corect în execuție dar destul de puțin inventiv, în fond aparținînd și ilustrînd la rîndu-i o epocă).

Considerăm că încercînd să abordăm înțelegerea artei lui George Diaconovici sub aceste aspecte putem ajunge la concluzia că acesta, deși s-a intitulat modest „zugrav“ și-a depășit cu mult statutul, chiar dacă acest fapt nu este întotdeauna ușor de sesizat (deși poate fi sesizat în multe detalii) în modalitatea sa de-a picta, în apelul la culoare, încercările de a modela volumele prin degradeuri de ton, în redarea cu elemente anecdotice a scenelor, în apelul la dinamism, în încercările de folosire chiar a eclerajului (deși nu prea corect), în tendința de raportare a personajelor în compoziții la elementul central al acesteia.

<sup>17</sup> I. Frunzetti, *op. cit.*, p. 14.

<sup>18</sup> O. Milanovič, *op. cit.*, p. 86.

<sup>19</sup> Vezi, mai sus, nota 9.



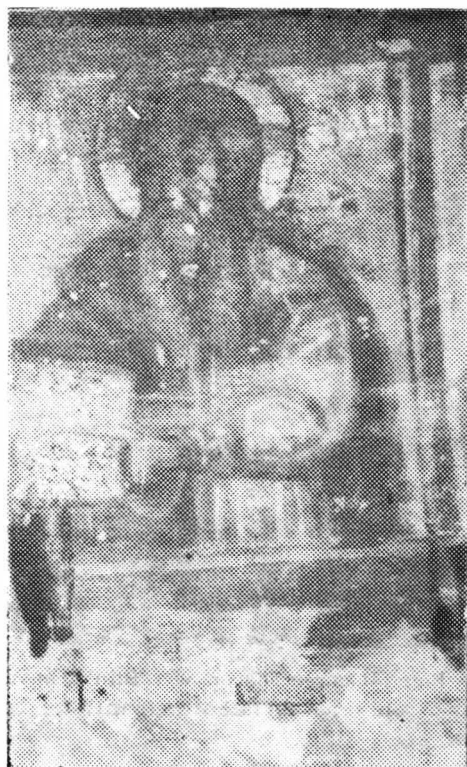
**Fig. 1. George Diaconovici — portretul ctitorului Ion Medescu, biserica de la Povergina, 1782.**



**Fig. 2. George Diaconovici, Sfântă, nava bisericii de la Povergina, 1782.**



**Fig. 3. George Diaconovici Arhidiaconul Laurențiu, altar, biserica de la Povergina, 1782.**



**Fig. 4, 5, 6. George Diaconovici, Apostoli fragment de iconostas, biserica din Bătești, 1783.**



Fig. 7. George Diaconovici, Heruvim, iconostas, biserica din Bătești, 1783.



Tocmai prin aceste aspecte ale tehnicii de-a picta, prin complexitatea stilului său, George Diaconovici se înscrie pe deplin în ambianța artistică a sfârșitului de secol al XVIII-lea, caracterizată prin elementul de complexitate, neomogenă, în care tendințe diverse au încercat să se impună, iar acest reprezentant al picturii vechi românești, a știut cu un deosebit simț de discernămint, să creeze, să aleagă cele mai convenabile laturi ale uneia sau alteia dintre tendințe dînd opere de o mare frumusețe și acuratețe, impresionante pentru privitorul de azi tocmai prin perfectă simbioză, lipsită de ostentația unor elemente eterogene, lucrări destinate satelor românești, păstrătoare și iubitoare ale tradiției, ce-a însemnat în acest caz lupta pentru menținerea personalității, a limbii române, în ansamblu a tuturor manifestărilor de viață românească, vizavi de penetrația insinuantă, tenace, ce-o aminteam mai sus, a bisericii și a misionarismului catolic în Banatul aflat de la începutul secolului al XVIII-lea (1718) sub stăpînire austriacă.

## RÉSUMÉ

Dans la peinture religieuse de la deuxième partie du XVIII-ème siècle, les peintres de la famille Diaconovici ont eu un rôle important que nous avons essayé de le présenter dans le travail ci-dessus.

Sur le diacre Vasile (Diaconul Vasile) qui était venu après 1735 en Banat de la région d'Olténie, on sait assez peu. Sur son activité en Banat les dates sont peu connues.

Il nous semble important que le diacre Vasile avait emporté la technique de la peinture murale et d'icônes de la Valachie et qu'il avait fondé à Srediște (en R.S.F. de Yougoslavie actuellement) une „école“ de peinture transmetant ainsi des solides connaissances de peinture.

Parmi les disciples, son fils, George, a eu une évolution intéressante que nous avons essayé la présenter et l'expliquer. Auteur de la peinture de plusieurs églises

de Banat, il est connu comme peintre d'icônes aussi, les unes connues, d'autres disparues aujourd'hui. Il nous semble important de mettre en évidence son style inégal qui renferme des tableaux de la meilleure qualité, réalisés dans la technique de la „peinture de chevalet“, (par exemple le portrait de Ion Medescu, le fondateur de l'église de Povergina — 1782) et des tableaux de peu d'importance. Dans son oeuvre se mêlent aussi des tardives influences du baroque, des structures populaires qui engendrent des oeuvres pleines de dynamisme et de précision stylistique (voir la peinture des églises de Povergina et de Bătești).

Le dessin simple et clair, dépourvu de la symbolique traditionnelle et d'ascétisme, accompagné d'un texte en roumain facilitant la compréhension des scènes, avait comme but un art humain, simple et accessible aux habitants des villages roumains, un art continuant, bien que sous une nouvelle forme, la tradition et la spiritualité roumaines.