

prinsul acestui manuscris, fie sub formă de Anton Pann sau Antonie Pantoleon, mai des întâlnită, fie sub cea de Antonie Pantoleon Petrovanu, mai rar folosită. Toate trei manuscrisele sunt legate împreună, în carton, cu piele, format 4<sup>o</sup>. Scaorțele sunt decorate la colțuri, cu crini și mici flori aurite, totul înscris într'un chenar de asemenea aurit.

Pe cotor, în partea de mijloc, titlul celui de al doilea manuscris: Heruvico Kinoniar este încadrat în partea de sus de o cruce formată din motive florale.

Manuscrisul cuprinde 97 file paginate și 11 foi nepaginate, având 14 rânduri pe pagină în prima parte și 12 rânduri pe pagină în partea a doua, care este pe hârtie mai subțire. Titlul cu roșu, ca și inițialele și mărturiile. Legătura este probabil mai recentă.

Cel de al doilea manuscris cuprinde « 8 heruvico compuse de A. P. Profesor de muzică vocală în 1836 Aprilie » și « Kinonicele pe fiecare glas compus de Domnul Anton Pantoleon după cererea Domnului Alexandru Oltenescu S.A.E. Râmnicul 1837 ». La sfârșitul textului Anton Pann scrie că după tipărirea Catavasierului va da Herovidice Kinoniar, ceea ce a și înfăptuit 10 ani mai târziu cu sprijinul lui Veniamin dela Mănăstirea Bistrița.

În cuprinsul lucrării sale, Anton Pann amintește de vizitele făcute la mănăstirile din Țara

Românească pentru a solicita sprijinul reprezentanților bisericii, necesar publicațiilor sale. Astfel se explică cel de al treilea manuscris dela Mănăstirea Tismana, închinat arhimandritului Spiridon, egumenul mănăstirii, cu ocazia hramului, în 1844, după cum rezultă dintr-o scrisoare găsită împreună cu manuscrisele, cât și din următorul text: « August în 15. Slujba Adormirii Prea Sfintei de Dumnezeu Născătoare și pururea Fecioarei Marii. Alcătuită în zilele părintelui arhimandrit Spiridon de mine Anton Pann profesorul Seminarului Sfintei Mitropolii când am venit la praznicul Sfintei Mănăstiri și au șezut mai multe zile, 1844 August în 4 ». În această perioadă Anton Pann fusese înălăturat din postul de cântăreț la biserica Curtea Veche din București. Manuscrisul dela Tismana completează știrea dată de Stefulescu (Mănăstirea Tismana), care menționează că în 1844 Anton Pann se găsea la Tismana. O scrisoare plină de laude și recunoștință, adresată arhimandritului Spiridon, ce precedă textul manuscrisului, subliniază raporturile în care se găsea Anton Pann cu această personalitate influentă în lumea bisericească.

Rezultă deci, din aceste texte autentice, iscălite și sigure, că numele lui Anton Pann era, *Pantoleon* și chiar *Pantoleon Petrovanu*.

T. V.

## ȘCOLILE ȚĂRĂNEȘTI DE PICTURĂ DIN BANAT

Dintre toate ținuturile românești oprite de jugul otoman, Banatul a avut cel mai mult de suferit. Transformată în pașalâc și încorporată imperiului turcesc, între 1552 și 1716, această provincie transcarpatică cunoaște mai din plin asuprirea musulmană decât principatele din Sudul și Estul Carpaților care nu erau de drept decât tributare acestei uriașe puteri retrograde. În cultura Banatului, cele aproape două secole de stăpânire turcească au lăsat urme greu de înlăturat. Tendința stăpânitorilor otomani de a transforma bisericile în moschei, distrugând zugrăveala existentă în ele și icoanele portabile, lipsește istoria artei feudale din Banat de un capitol important. Cele mai vechi mărturii de pictură din epoca feudală în Banat nu urcă mai sus de secolul al XVII-lea, și cele câteva mănăstiri păstrate — Mănăstirea Săracă din Timiș, sau Mănăstirea Zlătița pe Dunăre — care păstrează fragmente de pictură din acest secol, sunt împreună ca piesele de iconostas din mănăstirea Partaș, singurele urme de artă dinaintea eliberării provinciei de sub Turci,

așa că e greu să ne facem o imagine prea precisă despre ceea ce a însemnat tradiția artei feudale cu conținut bisericesc în Banat.

La Mănăstirea Săracă a funcționat chiar și un atelier-școală de zugrăvire, unde sunt pomeniți la 1730 zugravul Andrei și fiii săi: Iovan, Chirian și Andrei, care au refăcut o parte din frescele bisericii, păstrând fidel stilul iconografic în compoziție, în canonul hieratic al reprezentării figurilor, de pură tradiție medievală răsăriteană. La refacerea bisericilor și mănăstirilor, după retragerea Turcilor din Banat, se folosesc, datorită grabei în care se lucrează, nu numai meșteri consacrați, veniți de aiurea sau chemați datorită faimei lor, ci și forțe locale. Astfel, printre zugravii secolului al XVIII-lea găsim meșteri pe deplin formați, aduși anume din alte părți, cum este acel Nedelco Popovici, care pe la 1735—1750 a pictat « al secco » peste 200 m<sup>2</sup> de zugrăveală în biserica ortodoxă din Lipova (pictură scoasă de sub mortar, în 1928, de Ioachim Miloia), dar găsim, alături de ei, și mici meșteri locali, cum este la Surducul-Mare zugravul--

fără îndoială român — ce iscălește Vlașici (« Vlas » sau « Vlah » însemnând român).

Către mijlocul secolului al XVIII-lea asistăm în Banat la fenomenul masiv al tendinței spre laicizarea decorației bisericești. Este momentul când produsele agrare bănățene încep a fi valorificate pe piața austriacă și internațională. Populația românească a Banatului, trăind încă în tiparele suprastructurale ale feudalismului, începe să-și manifeste, în cadrul vechilor forme de artă religioasă, tendințele spre observarea directă și redarea naturii. Mai întâi timid și rar, apoi din ce în ce mai frecvent și mai îndrăzneț, elementele unei noi viziuni a lumii reale încep să-și facă loc în pictura cu temă religioasă. O formă de artă populară o constituie în Banat icoanele pe sticlă și chiar pe suprafețe de oglindă, gen care are legile lui, determinate de natura materialului și de efectul scontat. Caligramele cu curbe largi și unghiuri îndulcite ale acestei picturi încep să se recunoască și în arta țărănilor iconari ce zugrăvesc biserici pe la mijlocul secolului al XVIII-lea, unii din ei având chiar ranguri bisericești, cum este ierodiaconul Vasile Alexievici, fondator al unei școli țărănești de pictură, semnalată la 1736 în Srediște. Originar din Oltenia, venit cu încă 50 de familii românești din preajma Tismanei ca să populeze regiunea Vârșetului devastat de Turci, ierodiaconul Vasile lucrează ajutat de membrii familiei sale, după sistemul artizanilor medievali. Cele patru icoane din vechea catapeteasmă a bisericii Clopodia, mărturisesc o neîndoieală reînnoire față de tradiția bisericească, atât în ovalele figurilor, mult mai aproape de realitate, cât și în felul de a picta draperiile. Fiul lui, George Diaconovici (n. 1736) duce mai departe procesul de eliberare din canoanele vechii picturi, cum se vede din operele, încă masive ca tratate, pline de sevă și de dragoste a concretului, aflate la Muzeul Regional al Banatului la Timișoara.

George Diaconovici este primul portretist al țăranilor români din Banat. În biserica de lemn din Povărgina, zugrăvită de el în 1785 apare pe peretele ctitorilor figura țăranului Ion Medescu, în costumul lui țărănesc. Fiul lui George, Petru Diaconovici, e și el zugrav, cum reiese din pisană a aceleiași biserici. Din familia acestora este și Constantin Diaconovici Loga, filologul bine cunoscut.

La sfârșitul secolului al XVIII-lea, tehnica și viziunea iconarilor țărani sunt mult mai avansate în spre realism. Iconostasul bisericii din Lipova, pictat pe la 1785—1787 de Ștefan Tenețchi-Ponerchiu, pictor care a asimilat ceva din experiența maestrilor Renașterii italiene, dovedește că valoarea ca mijloc de modelare a

reliefurilor luase locul atât conturului caligrafic din faza de tranziție, cât și schemei hieratice bizantine, detronată de acesta.

Începutul secolului al XIX-lea ne oferă numeroase exemple de zugravi țărani ce lucrează în noul stil. Dimitrie Turcu din Oravița (1810—1883), fiu al servitorului dela «Oficiul cămăral», dat întâi la cismărie, ia pe ascuns lecții cu profesorul de desen dela gimnaziul german local, apoi intră ucenic la zugravul sârb Arsenie Petrovici, care tocmai fusese chemat să picteze biserica ortodoxă din Oravița. La 19 ani are atelier de pictură și primește comenzi de prapuri și icoane, apoi și de pictură murală.

La 1848, Dimitrie Turcu trece în Oltenia, unde rămâne doi ani, executând portrete «pe la casele boierești». Reîntors, își asociază la lucrări, ginerele, pe Nicolae Hașca din Topleț, autodidact cu mult mai puțin talent, ale cărui opere păstrate la Muzeul din Timișoara sunt mult inferioare celor ale socrului său. Portretul de arhieru al acestuia din urmă, trecut drept «Sfântul Nicolae», în două replici de dimensiuni diverse, denotă mult mai mult realism în viziune și o tehnică mai corect academică. Turcu a trecut târziu, la vârsta matură și pe la Academia din Viena, timp de un an, se pare.

Interesant prin ceea ce sugerează este faptul că în compozițiile naive ale lui Nicolae Hașca — cum e Sf. Ion Botezătorul într'un peisaj cu alei de arbori, tratat într-o perspectivă infantilă, sau cum e «Buna Vestire»<sup>1</sup>, — se strecoară elemente luate din viața socială locală. Fecioara ca și îngerul cu aspect feminin din această ultimă scenă sunt îmbrăcați după moda din Austria secolului al XVIII-lea, iar începerea în care se petrece scena este mobilată în stilul Biedermeier. Elementele exterioare ale culturii materiale orașenești a epocii se asociază la Hașca cu tiparele compoziționale ale tradiției artistice populare.

Elevii și urmașii lui Dimitrie Turcu, un Dumitru Popovici, întemeietor și el al unei familii de artiști, un Ion Ștefanovici, Zaharia Achimescu, Lazăr Zbăgan sau Ion Badiu, pregătesc și ei terenul pentru apariția picturii moderne de șevalet cu subiect laic, în Banat. Pasul important îl face însă Mihail Velceleanu din Ramna, originar din Vâlcea, dintr-o familie de «mehanici» (spălători de aur) venită la minele din Valea Berzavci. Acest prim bănățean de care se știe sigur că s'a format într-o academie cu tradiție, la München, este întâiul «moalăr» (pictor) din Banat, care execută naturi moarte și portrete de șevalet cu o tehnică mai evoluată și într'un incontestabil stil laic

<sup>1</sup> Inventar 899, Muzeul Reg. al Banatului din Timișoara

modern. Cele câteva lucrări păstrate în Muzeul timișorean și cercetările lui Ioachim Miloia asupra vieții sale nu îl fac cunoscut într-o măsură mai mare decât pe ceilalți. M. Velceleanu a înființat, în atelierul său dela Bocșa Montana, o adevărată școală de pictură, în care se perindă ucenici dintre țărani — din rândul acestora va fi fiul de iconar *Nicolae Popescu*, cel mai mare pictor al Banatului — dar și zugrăvi în vârstă, pătrunzându-se de spiritul înnoitor. Așa sunt Dimitrie Mihailovici care l'ajută pe M. Velceleanu în 1830 la zugrăvirea bisericii din Călnic, Nicolae Mărișescu din Bocșa Montană, Teodor Gherdanovici din Lugoj, Filip Matei din Bocșa, care va fi maestrul dintâi al lui Ioan Zaicu și alții, asigurându-se în chipul acesta unitatea stilistică a școlii printr-o soluție de continuitate care nu lasă de o parte aproape niciun nume din istoria picturii românești din Banat. Pentru a pricepe chipul în care înțelegeau pictorii acestor școli țărănești să interpreteze laic temele biblice în icoanele ce executau, putem urmări într-o pânză a unui anonim din școala lui M. Vel-

celeanu, o « Cină de taină » de dimensiuni destul de mari (0,730 x 0,910 m), aflată în depozitul Muzeului din Timișoara, tendința realistă de a introduce în vechea iconografie elemente noi, observate în viața de toate zilele. Astfel, pe masa la care stau înșirați rigid, într'un ritm destul de tradițional, apostolii cu Hristos, la mijloc apare pe un taler un rumen purcel fript — mâncare de lux de predilecție a locuitorilor din câmpia Banatului — așezat lângă potirul mistic. Gestul sacramental al frângerii pâinii cu mâinile apare de asemenea destul de inutil de vreme ce pe masă se găsesc mai multe cuțite. Este un exemplu de amestecul elementelor locale realist observate, într-o pictură care, aparent, în linii generale, păstrează stilul tradițional.

Cunoscând antecedentele acestea ale picturii moderne românești din Banat, devine mai ușoară studierea unor figuri de primă mărime, cum sunt pictorii Nicolae Popescu și Ioan Zaicu, și a legăturilor lor adânci cu arta locală, a țăranelor bănațean.

I. F.

## CÂTEVA PRECIZĂRI ÎN LEGĂTURĂ CU BIOGRAFIA LUI G. ASACHI

M'am întrebat adesea de unde poate veni numele cunoscutei « Albine Românești » a lui Asachi? El a fost pus uneori în legătură cu mult răspândita « Albină Nordică », ceea ce însă nu pare convingător. Dar, mai zilele trecute, parcurgând introducerea la romanul lui Stendhal « Henri Brulard », în ediția Champion,<sup>1</sup> am aflat că unul din volumele manuscrisului din Grenoble, scris între Noembrie 1835 și Martie 1836, este însoțit de gravuri liniare, după operele multor pictori italieni ai Renășterii, tăiate dintr-o revistă atunci în mare favoare, « L'Ape Italiana ». Fără îndoială, de aici a trebuit să-i vină lui Asachi ideea pentru numele revistei sale, apărută în 1829, cunoscute fiind relațiile sale cu Italia și dragostea față de această țară. Și poate, asemănarea voită nu s'a mărginit numai la nume, a trecut mai departe la conținut. Foia moldovenească, ca și albina italiană, culege cam de toate, dar dă o preferință evidentă chestiunilor culturale și adesea publică ilustrații după opere de artă cunoscute.



Un alt episod însemnat din viața lui Asachi este cea al prieteniei cu Bianca Milesi, « Leuca » amintirilor sale din tinerețe. Detaliile privitoare la această pasiune ne sunt cunoscute din trei izvoare: o « Notice Biographique » a lui Emile Souvestre,<sup>2</sup> în care se povestește viața Biancăi Milesi; articolul doctorului C. I. Istrati « Din Trecutul nostru »<sup>3</sup> și monografia lui E. Lovinescu, în care știrile culese din cele două publicații anterioare sunt coordonate și contopite, nu fără oarecare erori. Cum cea mai mare parte a acestor știri provin dela Asachi, ele au o coloratură specială, nu rareori se contrazic, tind la crearea în jurul celor doi îndrăgostiți a unei atmosfere de legendă, în care amintirea perechilor celebre de amorozați Laura și Petrarca, Beatrice și Dante, este evidentă. Asachi, natură duioasă, își creează un rol simpatice în această legătură, desigur nu din lipsă de sinceritate, dar dintr-o falsă judecare a situației și a firii veritabile a partenerei sale. Iar cei care au tratat acest subiect mai târziu, informați numai dintr-o parte, necunoscând în întregime

<sup>1</sup> Œuvres complètes de Stendhal, Vie de Henri Brulard, Paris, v. I, Honoré et Edouard Champion, 1913, p. XLVI.

<sup>2</sup> După Lovinescu, apărută în Paris, la 1854, p. 129.

<sup>3</sup> Dr. C. I. Istrati, Din trecutul nostru, articol publicat în « Literatură și Artă Română », 1909, anul XIII, numerele din Iulie, August și Septembrie.