

# ELEMENTE LOCALE REALISTE ÎN PICTURA RELIGIOASĂ DIN REGIUNEA CRAIOVA

de TEODORA VOINESCU



**I**n bibliografia artei feudale românești, se întâlnesc puține studii care să dovedească preocuparea istoricilor de artă de până acum de a urmări, în iconografia bisericilor dela noi, reprezentarea elementelor inspirate din viață. Până în prezent, ne sunt semnalate, sporadic anumite scene de muncă, folosirea temelor cu instrumente muzicale, motivele animale cu semnificație simbolică, ca o consecință a influenței exercitate de literatura populară, zugrăvirea lăutarilor, a horelor și a ȝiganilor ursari. Mulțumindu-se să le prezinte ca o curiozitate, istoricii de artă burghezi nu au încercat să caute și să explice cauzele care au determinat apariția acestor motive. Studiile întreprinse în anii 1951—1952 în regiunea Craiova (raioanele Gilort, Tg. Jiu și Baia de Aramă) la câteva din bisericile datând din secolul al XVIII-lea și din prima jumătate a secolului al XIX-lea, situate în vecinătatea Hurezului—centru artistic important cu un veac înaintea întemeierii acestor monumente—ne îngăduie să aducem unele contribuții la lămurirea acestei probleme.

Introducerea unor elemente din mediul înconjurător în ilustrarea scenelor religioase nu constituie o trăsătură caracteristică a picturii bisericești din Țara Românească, în veacurile XIV—XVI. În această epocă, arta asemenea multor fenomene de suprastructură, s'a dezvoltat sub autoritatea bisericii, care, împreună cu domnitorul reprezenta puterea feudală în stat. Prin programul său iconografic, pictura era riguros legată de liturghie, la care se mai adăugau o serie de teme inspirate din unele imnuri religioase, din istoria bisericii și din viețile sfinților, ceea ce dovedește, la artiștii din acea vreme, temeinice cunoștințe teologice. Interpretarea dogmatică a acestora nu permitea însă zugravilor libertăți prea mari. Sarcina lor era să realizeze opere de artă cu un caracter solemn, care să corespundă tematicii religioase și să fie în concordanță cu nivelul de cultură al epocii, în orientarea căreia domnul și biserica jucau un mare rol. Publicul avut în vedere de această artă, era în măsură să o înțeleagă, căci era constituit, aproape exclusiv, din membri ai clasei dominante, din călugări, cu o pregătire specială în acest sens. Prin ilustrarea acestor teme, se urmărea și un scop educativ. Ele trebuiau să contribuie, pe cale vizuală, într'o epocă în care imaginea ținea locul cărții, la îmbogățirea cunoștințelor acelor ce frecventau aceste biserici și să ajute, prin popularizarea lor, la întărirea credinței și indirect astfel la consolidarea puterii bisericești. Peisajele și construcțiile ce servesc drept fond scenelor religioase nu reproduc niciodată aspecte din natură sau tipuri de construcții locale. Știința de a reda natura se transmitea acestor meșteri—de obicei de origine străină—prin tradiție. Ei reproduceau de multe ori în mod mecanic, fără

săși pună probleme de tratare realistă, munți și palate pe care nu le văzuseră niciodată, dar pe care le copiau după opere similare sau le interpretau după modelele moștenite dela meșterii lor, după cele în vigoare în atelierele școlilor sau centrului artistic de unde ieșeau.

Apariția elementelor din viața înconjurătoare este un fenomen care se observă mai ales în momentul când intervine în pictura religioasă dezvoltată pe teritoriul nostru, contribuția meșterilor români. În Moldova, unde procesul încheșării unui stil autohton avusese loc mai de timpuriu, în secolele XV și XVI, în epoca lui Ștefan cel Mare și al lui Petru Rareș, întâlnim încă din secolul al XVI-lea asemenea libertăți, ce e drept la început în forme în deajuns de timide. Ele constau în obiceiul de a introduce, în anumite scene religioase, cum erau cele în legătură cu sinaxarele și în cele cu caracter narativ, ca ilustrarea vieții lui Iisus sau a sfinților, anumite accesorii, unelte sau elemente de costum, specifice pentru viața socială a epocii. Procedul se poate urmări la Vatra Moldoviței în scena « Punerii în Mormânt », unde groparii folosesc hârlețe și lopeți țărănești, și la biserica Sf. Ilie de lângă Suceava, unde sfântul hramului este înfățișat într-o căruță de tipul celor întâlnite și astăzi în Moldova. La Voroneț, într-una din scenele martiriului sfântului Ion cel Nou se recunosc construcții arhitectonice de tipul bisericilor moldovenești. Asemenea arhitecturi apar și în toate celelalte biserici în care s'a reprezentat aducerea moaștelor sfântului Ion la Suceava, eveniment ce avusese un răsunet puternic în viața religioasă din acea vreme. La Dragomirna, ctitoria mitropolitului Anastasie Crimca din 1616, asemenea arhitecturi formează fondul și al altor scene pictate în interiorul bisericii.

De asemenea mai întâlnim în Moldova, mai prematur decât în alte părți, grupuri de muzicanți. Astfel la Humor, în scena în care fiul risipitor cheltuește averea părătească în chefuri cu prietenii, se poate vedea un taraf de lăutari cântând din cobză, vioară și un alt instrument ce aduce cu un fel de violoncel. În scena prinderii lui Iisus, la biserica din Pătrăuți, acesta este înconjurat de oșteni ce sună din surle și bat în tobe. În această regiune cobza este instrumentul nelipsit ori de câte ori apare regele David, deși tradiția iconografică îi atribuie o harpă.

Tot în această regiune apar încercări de a introduce costumele epocii în ansamblurile bisericilor, așa cum se poate vedea în « Asediul Constantinopolului » dela Humor, Arborea și Vatra Moldoviței, ori în « Viața sfântului Niceitas și a sfintei Paraschiva » dela Arborea, precum și în cea a sfântului Nicolae dela Voroneț. De asemenea le mai observăm în transportul moaștelor sfântului Ioan, dela mănăstirea Sucevița. În aceste scene, boierii care formează asistența la procesiunile redată în aceste opere, poartă costume de curte moldovenești. La Sucevița, ori de câte ori sunt reprezentați sfinți care au deținut ranguri domnești, de exemplu sfinții Constantin și Elena sau alți sfinți împărați martirizați, ori capete încoronate, ca Irod, regele Iudeilor, ei sunt înfățișați cu coroane pe cap identice cu cele din tablourile votive. Chiar și Fecioara Maria, în unele cazuri ca la Vatra Moldoviței și Sucevița, nu mai este îmbrăcată după tipicul bizantin, ci are o coroană pusă deasupra unui văl, așa cum purtau și domnițele noastre. Se cunosc numirile anumitor zugravi, ca Drăgoșin, care a lucrat la Arborea, și Toma, pictorul de curte al lui Petru Rareș, toți din această epocă, și care ar putea fi autorii unora dintre aceste picturi. Dacă ansamblurile decorative ce împodobeau monumentele de arhitectură civilă s'ar fi păstrat, am fi avut ocazia să ne dăm mai bine seama în ce spirit înțelegeau să trateze zugravii dela noi pictura istorică. Un studiu consacrat urmării acestui aspect atât de neglijat

în trecut ar putea pune și mai bine în lumină contribuția acestora la înnoirea picturii moldovenești.

În Transilvania, picturile bisericilor din regiunea secuiască (Regiunea Autonomă Maghiară) prezintă de asemenea particularitatea de a fi introdus în ansamblurile religioase episoade din viața regilor urguri canonizați de biserica apuseană, cât și scene de luptă în care apar soldați maghiari, cumani și români. Decât vreo înclinare proprie, această trăsătură demonstrează aici legătura artiștilor regiunii cu meșterii Italiei meridionale — dintre care unii au lucrat și la noi — în pictura cărora caracterul narativ era foarte dezvoltat.

În Țara Românească, începând din a doua jumătate a veacului al XVII-lea, în opera unor zugravi ca Pârvu Mutul, artist de origine locală, se recunosc două concepții în tratarea portretului. În prima, întâlnită în tablourile votive, domnul și boierii sunt reprezentați în atitudini idealizate, cu tendințe de a exprima bogăția, moralitatea, prestigiul și vechimea familiei lor. În tratarea acestora, artistul folosește aceleași canoane artistice ca și pentru reprezentarea sfinților. A doua categorie cuprinde autoportretele de meșteri, portretele de ucenici și chiar de personaje în legătură cu biserica, cum este portretul mamei Platonida, stareța mănăstirii Mamul, operă a lui Pârvul Mutul, pictată pe glaful ușii principale a acestei mănăstiri. Ceea ce deosebește aceste portrete de tablourile votive este faptul că ele sunt concepute ca și pictura de șevalet. Judecând după anumite caractere realiste, ajungem la concluzia că pentru executarea lor, artistul a folosit fără îndoială metoda observării directe a modelului. La Hurez, diferențierea acestor două concepții apare chiar și în tablourile votive. Portretele reprezentând pe domnii anteriori lui Brâncoveanu sunt tratați tot în spirit convențional, în vreme ce acelea ce înfățișează personaje contemporane, pe domn și familia sa, denotă o mai strânsă legătură cu realitatea. În trăsături ale membrilor familiei lui Brâncoveanu, zugravii caută să realizeze asemănarea chipurilor. Fetele din cuprinsul tabloului votiv dela Hurez, deși au un aer de familie, care le apropie, se deosebesc unele de altele prin particularități fizionomice. Brâncoveanu însuși, în bisericile în care apare în calitate de ctitor, la Mamul ori Surpatele, de pildă, poate fi urmărit în diversele faze ale vieții sale, la vârste deosebite. Din analiza ansamblurilor de pictură din această epocă, executate de obicei de mai mulți artiști asociați, se observă o diferență de factură între portrete și scenele religioase. Zugravii își împărțeau sarcinile după înclinările lor, se specializau într'un gen sau altul, împărțându-și munca în cadrul aceleiași opere.

Începând din veacul al XVII-lea, alături de portretele cu caractere realiste, apar și în scenele religioase din bisericile muntene elemente din mediul înconjurător: unelte, instrumente muzicale, adeseori și lăutarii ce le folosesc. Se mai pot vedea, frecvent în picturile Țării Românești în ilustrarea Psalmilor, jocuri, hore, țigani ursari, vânători, ciobani și țărani. Cercetătorii care au urmărit ilustrarea horelor au semnat, fără să-l analizeze, acest fenomen la bisericile de sat din Moldova, de pe valea Trotușului și la cele din Transilvania, din Țara Oltului. Aceștia afirmă, bazându-se pe o informație incompletă, că asemenea elemente nu apar și în bisericile din Oltenia. Cercetările întreprinse în verile anilor 1951—1952, în regiunea Craiova, ne permit să contrazicem această afirmație neverificată. Dimpotrivă, ele se întâlnesc foarte adesea în secolul al XVIII-lea și în prima jumătate a veacului al XIX-lea, în regiunea Craiova, unde tendința laică se traduce atât prin introducerea în ansamblurile religioase a temelor menționate mai sus, cât și printr'o serie de alte aspecte, specifice regiunii. Putem urmări de pildă ilustrarea unor aspecte ale luptei de clasă, în scena « Judec

cății din Urmă», reprezentarea ctitorilor țărani, portretele de ispravnici — această ultimă trăsătură subliniind linia de tradiție a Hurezului — cât și scenele cu muzicanți și reprezentarea unor momente din viața cotidiană a țăranilor pictați în costumele populare specifice regiunii. Studiile noastre aduc date noi în această problemă, subliniind frecvența elementelor inspirate din viață și în această regiune.

Reprezentarea muzicanților, în scene ca « Nunta dela Cana Galileii », « Tăierea capului Sfântului Ioan Botezătorul », în ilustrarea Psalmilor sau în viețile sfinților, ne apare, prin frecvența lor, ca una din trăsăturile cele mai caracteristice ale zugravilor locali din regiunea Craiova. În acestea sunt înfățișați bărbați și chiar femei, mai obișnuiți în grupuri, cântând din instrumente folosite prin partea locului ca vioara și cobza. Adeseori întâlnim ciobani cântând din fluer sau din cimpoi. Astfel, la biserica din Baia de Aramă (1713), într'un grup de muzicanți, se vede o femeie cântând din cobză și un bărbat folosindu-se de un instrument de coarde asemănător lăutei. La schitul Crasna, în picturile executate de meșterul Grigore la 1757, în scena înfățișând « Tăierea capului Sfântului Ioan Botezătorul », aflată în pronaos, doi cântăreți cu instrumente de coarde acompaniază dansul Salomeii. În pridvorul aceleiași biserici, într'o scenă din viața sfântului Nicolae, este înfățișat un tânăr cântând din vioară. Alături se vede un grup de trei fete, îmbrăcate în costumele boierești ale epocii, dintre care una are în mâini un instrument ce se aseamănă cu o cobză. Utilizarea cobzei în formațiile muzicale ale secolului al XVIII-lea ne este confirmată și prin aceste picturi. În regiunea Craiova întâlnim și astăzi tarafuri de lăutari, din care fac parte femei ce cântă din cobză. Pe ceilalți doi pandantivi în care se ilustrează psalmul « Lăudați pre el în timpăna și horă » alți doi muzicanți, unul cu un instrument de suflat, o trâmbiță de alamă, iar altul cu o vioară, completează ansamblul. Muzicanți apar în scena « Nunții dela Cana Galileii » și la bisericile din Braloștița (1761), Almaj (1787) și Brănești (fig. 1), autorul ansamblului de pictură, a reprezentat pe David, « zicând cu canunul », adică, cântând din nai. Aceste aspecte continuă să apară și în prima jumătate a veacului al XIX-lea după cum ne-o dovedesc grupurile de muzicanți întâlnite la bisericile din Broșteni (1820), Brădești (1825) (fig. 2), Brădiceni (1832). În acest din urmă monument, construit după cum semnalează pisania, « în zilele prea înălțatului împărat al Rusiei Nicolae Pavlovici », cu cheltuiala jupânului Șerban Manolăchescu, în scena « Nunții dela Cana Galileii », alături de un lăutar ce cântă din vioară, apare și unul zicând din cimpoi. Prezența lăutarilor în pictura românească feudală este cu atât mai semnificativă cu cât aceștia nu se bucurau de stima clasei dominante. Disprețul clasei exploatatoare pentru artiștii instrumentiști, pe care îi folosea totuși, este confirmat în mod legal în Pravila lui Matei Basarab: « nici alăutariul care zice cu vioara și ajută pre la târguri și soboruri și pre la nunte, nu poate să ia fată de om bun sau de boeriu, căci unii ca aceia sânt batjocura lui Dumnezeu și oamenilor ».

Hore se pot vedea în biserica din Șomânești (1747) (fig. 3) și la Baia de Fier, ctitorie din 1752 a Arhimandritului Dionisie Bălăceanu, unde zugravii Pană și Dimitrie Diaconul au folosit acest motiv în ilustrarea Psalmilor, cum se întâmplă de altfel și la Hurez și în decorația altor monumente din veacul al XVIII-lea, din regiunile Pitești, Ploiești și București.

În prima jumătate a veacului al XIX-lea, tendința de a introduce personaje din clasa exploatată în pictura bisericilor din regiunea Craiova se afirmă și mai puternic. La Brădiceni (1832) apar, pe lângă lăutari, și scene de muncă,



în care personajele poartă veșmintele țărănești ale regiunii. Astfel în «Fuga în Egipt», un om în costum țărănesc duce de frâu un cal de munte mic și îndesat. În «Nașterea Fecioarei», din aceeași biserică, o femeie își leagă copilul așezat într-o albie de lemn, după obiceiul local. Pentru «Nunta dela Cana Galileii», mâncările sunt pregătite de o femeie pe un cuptor de zid foarte asemănător celui care se construiește azi în regiune. La Curtișoara (1821), în scena «Fugii în Egipt», un țăran în costum gorjan trage de frâu un măgar. La Baia de Fier (fig. 4), în scena «Sacrificiul lui Abraham», sunt reprezentați țărani, dintre care unii fac focul, iar alții mână un cal cu o încărcătură (crojănă) de lemn, ca și la Zorlești, unde un țăran în costum gorjan însoțește de asemenea un cal ce transportă vreascuri. La Pițicu Bumbești apar doi țărani îmbrăcați în costume simple de muncă. Zugravii locali au reprezentat permanent țărani sub acest aspect. Tema aceasta apare pe părțile din spre altar a tămplilor de zid din bisericile cercetate în regiunea Craiova și se întâlnește la Bălcești (1725), Zorlești (1813), Tismana sat (1815), Bârzeiu de Magheru, satul Cojani (1825), Pițicu Bumbești (1828), Căineni și Braloștița (fig. 7). De obicei, în aceeași scenă sunt zugrăviți ciobani și vânători (fig. 5—6), cum se întâmplă la Bălcești și Curtișoara, sau tăietori de lemn cu securi pe urmă, cum se poate vedea la Sf. Nicolae din Tg. Jiu, la Bengești, Căineni, Bârzeiu de Magheru și Tismana sat. Uneori în aceeași scenă se reflectă influența costumului orășenesc, prin reprezentarea, alături de țărani,



Fig. 4. — Biserica din Brănești.  
Grup de muzicanți în scena «Nunta dela Cana Galileii».



Fig. 2. — Biserica din Brădești.  
Mărcia lui Lazăr.



Fig. 3. — Biserica din Șomănești.  
Prideer. Heră în ilustrarea Psalmilor.





Fig. 4. — Biserica din Baia de Fier. Sacrificiul lui Abraham.



Fig. 5. — Biserica din Bălcești. Sacrificiul lui Abraham. Cărbăn (detaliu).



Fig. 6. — Biserica din Bălcești. Sacrificiul lui Abraham. Vânător (detaliu).



Fig. 7. — Biserica din Braloștița. Sacrificiul lui Abraham.



Fig. 8. — Biserica din Căineni. Personaj în costum de târgoveț în scena «Sacrificiul lui Abraham».

a unor personaje în costume de târgoveți, cum este cazul la Căineni (fig. 8) așa încât elementele locale realiste apar inspirate nu numai din viața țărânului, ci și de cea de la oraș.

În cercetările din regiunea Craiova s'au identificat și noi portrete de zugravi. Cel mai vechi portret cunoscut până acum în pictura românească, și care a fost considerat al unui meșter, este cel al lui Ambrozie, din biserica din Streiu (sec. XIV), în Țara Hațegului. Artistul l'a redat în costumul său de cruciat, fiind probabil vorba de un cavaler care a luat sau va lua parte la o expediție cruciată. Este un tânăr, cu o figură interesantă și virilă, cu trăsături neregulate, în special nasul foarte proeminent, redată toate cu veracitate și fără nicio intenție din partea artistului de a-i ascunde defectele fizionomiei. În a doua jumătate a veacului al XVII-lea Pârvu Mutul se afirmă ca portretist prin operele în care apare fie singur, exercitându-și meșteșugul, fie împreună cu ucenicii săi, ca la Bordești și Filipeștii de Pădure. Pe măsură ce zugravii își consolidează prestigiul și devin conștienți de importanța lor de artiști, ei nu mai înțeleg să se portreteze pe porțiuni de zid mai retrase, ca acelea de sub scările clopotniței, cum a procedat, la Filipeștii de Pădure, Pârvu Mutul. Portretele lui Vucașin Pietrarul, Manea Zidarul și Istrate Lemnarul sunt așezate în pridvorul unui monument de importanța Hurezului, la vedere, întâmpinând privitorii chiar de la intrarea în biserică. La Cartiu, în regiunea Craiova, am putut găsi alte două portrete, datând din anul 1817. Primul, un autoportret, reprezintă pe Radu Zugravul Ierodiconul (fig. 9) și se află în pronaos, pe peretele de miazănoapte. Artistul s'a reprezentat aici, ca și Pârvu Mutul, cu penelul și vasul de vopsele în mână. După costumul său monahal deducem că făcea parte din grupul zugravilor locali, recrutați dintre slujitorii bisericii, formați probabil în vreuna din școlile ce au transmis mai departe tradiția pictorilor de la Hurez. El poate fi una și aceeași persoană cu Radu, ucenicul lui Matei Diaconul, cunoscut în regiune, prin lucrările executate la Zorlești (1813), Stănești (1824), Pițicu Bumbești (1828), Tg. Cărbunești (1831) și Giurcu. În anul 1815, același Radu Zugravul executase picturile bisericii Tismana sat. Opera sa dela Cartiu ne arată ca pe un artist cu mult mai talentat decât maestrul său, dând dovadă de originalitate în compoziție și tratare. În picturile ce acoperă registrele superioare ale fațadei de miazăzi, la biserica din Cartiu, el a introdus, ca o trăsătură nouă, portrete de personaje în costume orientale și țărănești, dintre care se remarcă în special figura unui tânăr călăreț, pe un cal alb. Numele acestuia nu a putut fi descifrat deoarece inscripția este aproape ștearsă. Celălalt portret dela biserica din Cartiu este așezat în același registru cu personajele în costume orientale și țărănești și reprezintă pe o anumită « Maria ». Numele se întâlnește în lista de meșteri zugrăvită pe aceeași fațadă. Ea poate fi deci sau soția unuia dintre meșteri sau chiar o colaboratoare la lucrările de construcție sau de decorație ale acestei biserici, ceea ce este mai probabil, deoarece câțiva ani mai târziu, în pomelnicul de zugravi al bisericii din Stănești, același nume apare din nou.

În regiunea Craiova întâlnim de asemenea tradiția Hurezului de a se reprezenta portretele ispravnicilor, adică ale celor care au supravegheat și condus lucrările în timpul construirii și decorării bisericilor. Această tradiție se continuă aici până în prima jumătate a veacului al XIX-lea. La Bălcești, Matei Pădeanul « ispravnicul acestei biserici, a caselor și a tuturor bunurilor câte s'au făcut », este zugrăvit pe peretele de miazănoapte al tindei. La biserica Sf. Nicolae din Tg. Jiu întâlnim unul din cele mai importante portrete de acest gen, pictate de Mihai Zugravul, cel de al doilea artist important din regiune, în afară de





Fig. 9. — Biserica din Cartiu. Autoportretul zugravului Radu Ierodiaconul.



Fig. 10. — Biserica Sf. Nicolae din Tg. Jiu. « Sandu cel care a adunat bucate la zugravi ».



Fig. 11. — Biserica din Brdnești. Ilincă doica.

diaconul Matei. Numele lui Mihai Zugravul este legat și de zugrăvelile din bisericile Turcenii de Jos (1839) și de cele din Broșteni (1841), unde îi place să semneze « Popa Mihail Arhon Tonicislian, cleric și zugrav din Tg. Jiu ». Portretul de la Sf. Nicolae reprezintă pe Sandu « cel care a adunat bucate la zugravi » în anul 1812 « și s'au ostenit dela început până la sfârșitul lucrărilor » (fig. 10). Costumul compus dintr'o haină albă de dimie, de sub care apare un brâu frumos colorat, învrâstat ca brâiele vechi oltezești, ne confirmă origina țărănească a ispravnicului Sandu. Același Popa Mihail introduce în rândul ctitorilor bisericii din Broșteni portretul Ilinchiei doica « care a crescut copiii » (fig. 11), într'un tablou votiv în care figurile sunt dispuse pe mai multe rânduri, suprapuse într'un mod cu totul neobișnuit în bisericile noastre. În biserica satului Tismana, se găsesc portretele lui Dumitru logofătul « purtătorul de grije » și al soției sale. La biserica din Călușgăreasa, un alt monument din prima jumătate a secolului al XIX-lea (1822), ctitoria lui George Bengescu biv vel paharnic, zugravii au reprezentat, ca și la Cartiu, în registrul superior al fațadei de miazăzi, câteva figuri de năreni. Printre aceștia notăm chipul lui Dincă ispravnicul, în costum țărănesc, sprijinindu-se într'un toiag, și încă trei personaje, călări, în costume orientale (fig. 12, 13, 14). Una dintre aceste figuri e cea a lui Bechir Aga, cel care a păzit curtea. El este îmbrăcat în costum macedonean. În secolul trecut se întâmplă adeseori ca boierii să angajeze, pentru paza curților lor, macedoneni veniți în țară, dintre care unii au ajuns să ocupe și posturi importante, cum a fost probabil și cazul acestui Bechir Aga. Desenul liber, atitudinea, tinzând să sugereze mișcare, atât în reprezentarea personajelor cât și a cailor, apoi colorile vii, dar armonizate, redând



pitorescul costumelor, caracterizează picturile acestea înfățișând categorii rar întâlnite prin bisericile dela noi până la această dată. Toate aceste particularități dau monumentului dela Călugăreasa, rămas uitat, căci este în afara drumurilor de mare circulație, o coloratură locală deosebit de atractivă și interesantă. O imagine originală o constituie și cea a căpitanului Barbu Cocos, din biserica din Groșera, de pe fațada de miazăzi (fig. 15). Și acesta este reprezentat tot călare pe un cal alb, îmbrăcat în costumul său, viu colorat, de macedonean. Tot atât de interesantă e și figura lui Dumitru Dijmărescu dela Schela Horezu (fig. 16).

Modificările aduse în situația țăranimii sărace, de Regulamentul Organic, care a permis transformarea în bani a zilelor de muncă datorate de clăcași, a făcut ca un mic număr de țărani să se sustragă parțial exploatarei tot mai lacome a boierilor și a locțiitorilor lor, arendașii de moșii. Economia de schimb a contribuit de asemenea la îmbunătățirea parțială a situației materiale a unor mici grupe de țărani liberi, ceși puteau vinde singuri produsele. La începutul veacului al XIX-lea, din rândul acestora încep să se ridice ctitorii de biserici sătești de lemn sau de zid, pentru construirea cărora ei se asociază în colective mari de muncă, în care intră « toată gloata » adică familia și consătenii, după cum se menționează la biserica din Schela Horezu. Reprezentarea acestor ctitori țărani constituie încă o trăsătură proprie a artei din regiunea Craiova. Cunoscuta friză de portrete de țărani din biserica dela Urșani (regiunea Pitești), este tot opera



Fig. 12. - Biserica din Călugăreasa.  
Dincă ispravnicul.



Fig. 13. - Biserica din Călugăreasa.  
Călăreț în costum oriental.



Fig. 14. - Biserica din Călugăreasa.  
Bechir Aga.



Fig. 15. — Biserica din Gîrșera. Căpitanul Barbu Cociș.

unui meșter gorjan, Dinu Zugravul, care lucrează aici împreună cu ucenicul său Preda. Dinu, împreună cu un alt meșter tot din Gorj, anume Tudor, zugrăvesc și alte ctitorii ale vatafului de plai Dimitrie Urșanu, din regiunea Pitești, printre care se numără biserica din Vioarești. De asemenea la biserica din Hurezsat, a lucrat tot un meșter zugrav gorjan. Chiar și Matei Zugravul, cunoscutul meșter gorjan al vremii, este chemat să lucreze în Vâlcea la biserica din Budești. Aceasta dovedește pe de o parte cât de renumiți și căutați erau meșterii din regiunea Craiova, pe de altă parte felul în care se lucra în această vreme, când meșterii circulau în funcție de comenzile ce se primeau, de multe ori mutându-se de la o biserică la alta. Dar, ori de câte ori lucrau în afara regiunii lor de baștină, ei țineau să sublinieze locul de unde proveneau, iscăbind întotdeauna «ot Sud Gorj» cum se vede la toate bisericile mai sus menționate.

În regiunea Craiova se întâlnesc portrete de ctitori țărani în bisericile din Schela-Cornet (1829—1830), Ciocadia (1850), Bălțișoara (1864) (fig. 17, 18, 19, 20),



Fig. 16. — Biserica din comuna Schela, satul Horezu. Dimitrie Dîjmărescu.





*Fig. 17. — Biserica Schela Cornet. Fragment din tabloul votiv cu cîtorii țărani.*



*Fig. 18. — Biserica din Bălțișcara. Cîtorii.*



*Fig. 19. — Biserica din Bălțișcara. Cîtorii.*



*Fig. 20. — Biserica din Bălțișcara. Cîtorii.*



Câmpofeni (fig. 21) și Titirlești. Desenul schematic al acestor figuri de ctitori țărani trădează ce e drept, din partea meșterilor locali o oarecare lipsă de pregătire tehnică. Ele mărturisesc însă o concepție artistică mai realistă decât aceea a artei bisericești în general, concepție foarte apropiată de aceea a creațiilor de artă populară. Ei observă, înregistrează și redau adevărul obiectiv, aspectul costumelor de pildă, în toate detaliile lor până la cel mai mic amănunt. De multe ori, tendințele realiste ale unor ansambluri de pictură ca acelea din Urșani-Vâlcea, sunt datorite mai degrabă acestei calități de strictă observație a amănuntelor vestimentare decât posibilității pictorilor de a interpreta cu veracitate figurile. Trăsătura este generală pentru toți artiștii din regiune. Ea se observă și în picturile unor biserici ca Ciocadia și Bârzeiu-Magheru. Acolo, tablourile votive, în care apar portretele ctitorilor, reprezentanți locali ai clasei dominante din această perioadă, ne oferă, înafară de posibilitatea de a studia portretul și felul în care acest gen a fost înțeles de meșterii vremii, și pe aceea de a cerceta în de aproape evoluția costumului acestei epoci. Costumul reflectă, prin fluctuațiile sale între tradiția orientală și inovațiile modei, conflictul dintre retrograzii influențați de moravurile și portul otoman, care continuau să-și păstreze vestmintele bogate în elemente împrumutate modei dela Constantinopol și simpatizanții civilizației occidentale, care merg până la adoptarea ultimei mode venite dela Viena. Etnografii și istoricii de artă populară, al căror singur mijloc de documentare erau până acum stampele, executate de artiști străini, găsesc în studiul acestor ansambluri un material nou demn de crezare, autentic, care permite urmărirea transformărilor costumului, dispariția sau persistența anumitor piese vestimentare etc.

În ansamblurile studiate de noi, ctitorii poartă costum gorjan de tip schileresc, iar femeile costumul popular cu vâlnic. Adeseori, când este vorba de monumentele din apropierea centrelor ungurești, cum este de pildă cel dela Ciocadia, se observă îmbinarea unor piese din costumul specific local, cu articole de port de influență ardelenască, așa cum se vede, de pildă, la cojoacele purtate de unii dintre ctitori.

Aspecte ale luptei de clasă apar în scena «Judecății din Urmă», care a constituit întotdeauna unul din subiectele preferate de artiștii de toate genurile, atât în Occident cât și în Orient. Pictorii bisericilor ortodoxe au găsit în reprezentarea acestei teme cu adânc conținut moralizator un prilej de a introduce elemente luate din viață, redate adesea cu remarcabile însușiri de realism. În perioada de expansiune a artei bizantine (sec. XIV—XVI), «Judecata din Urmă» constituie o temă frecventă în picturile dela Mistra și Athos, unde locul acestei scene era în trapeză sau în naos. Aici ea făcea parte integrantă din programul dogmatic al bisericii. Transmisă și iconografiei bisericilor noastre, tema aceasta nu s'a bucurat de o mare favoare, în secolele XIV—XVI, nici în Transilvania nici în Țara Românească. Odată cu introducerea sistemului de a picta și exteriorul bisericilor, zugravii moldoveni ai veacului al XVI-lea i-au dat o mare amploare, așa cum se poate constata la Voroneț, unde «Judecata din Urmă» ocupă toată fațada de apus. Caracterul esențial al acestei scene este aici, ca și la multe biserici din această perioadă, din Țara Românească, doar traducerea preocupărilor teologice, a literei dogmei, în limbaj pictural, inteligibil și pentru neștiutorii de carte.

Începând din a doua jumătate a veacului al XVII-lea însă, reprezentarea «Judecății din Urmă» capătă și alte rosturi și devine unul din caracterele specifice ale picturii Țării Românești. Importanța deosebită dată acestei teme coincide cu adăugarea pridvorului, un element nou și permanent, în planul

bisericilor muntene. Locul « Judecății din Urmă » se fixează acum, definitiv, pe peretele întreg al pridvorului, de o parte și de alta a intrării în biserică, unde zugravul găsește spațiu suficient ca să o trateze cu libertate de imaginație. Este de observat că la capitolul privind decorarea « slonului » (pridvorului), Ermîniile, nu dau indicații precise în ceea ce privește categoriile de păcătoși ce trebuie să apară în reprezentarea Infernului. Ele lasă la aprecierea fiecărui zugrav rezolvarea acestei chestiuni. Importanța acestei scene începe să sporească din momentul în care biserica folosește tema judecății ca un mijloc de a menține trează conștiința credincioșilor, amintindu-le de consecințele ce decurg din încălcarea moralei impuse de religie.



Fig. 21. — Biserica din Câmpșeni. Căutări.

În bisericile cercetate din regiunea Craiova, ca și la Hurez, scena « Judecății din Urmă » a fost întâlnită întotdeauna pe peretele de răsărit al pridvorului unde ocupă toată suprafața zidului. Ea este reprezentată în bisericile construite de boierimea din acea epocă, de Marele Ban Cornea Brăiloiu, de consilierii împărătești Staicu Bengescu și Ilie Știrbei, cât și în cele construite de mici boiernași din prima jumătate a secolului al XIX-lea. Atâta timp cât autoritatea clasei dominante e puternică, concepția redării scenei « Judecății din Urmă » nu se schimbă, după cum se poate observa în ctitoriile marilor bani sau consilieri împărătești dela Baia de Aramă, Vădeni și Bălcești, unde ea se menține pe linia trasată de meșterii dela Hurez. Categoriile de păcătoși sunt cele recrutate din rândul muritorilor care aveau obiceiul să calce prescripțiile morale prin înșelăciune, necinste și necredință, ca, de exemplu băcanul și măcelarul care dau lipsă la cântar, croitorul și cismarul care își înșală clienții, bețivul, călugării înșelători și cei care greșesc bând tutun sau încălcând legile moralei, femeia necinstită, hoțul, bogatul nemilostiv. Când aceeași scenă este zugrăvită la o mănăstire, (de exemplu la schitul Lainici), zugravii știu să pună accentul pe alunecările dela regula traiului monahal. Pe măsură ce ecoul luptei de clasă devine mai puternic în viața socială a regiunii pătrunzând în conștiința meșterilor vremii, conținutul « Judecății din Urmă » depășește însă treptat sensul

său moralizator. În bisericile mai modeste, ridicate de mica boierime, pentru care religia era încă un mijloc de a-și menține și afirma prestigiul față de contemporani, apar și alte categorii de păcătoși. Astfel, la Bârzeiu Magheru, ctitorie a Polcovnicului Ioan Magheru, fiul Popii Ioan Magheru, în 1825, sunt zugrăviți, «mâncătorul de pământ», care indică pe boierii asupritori și hrăpăreți, «mâncătorul satului», care întruchiează pe strângătorul de biruri, «pârcălabul» și «mămularul», adică bancherul zaraf burghez. În afară de aceste aspecte care redau contradicțiile dintre clase, se întâlnesc și unele preocupări de igienă, ca în cazul celor «care beau tutun nespălat», înfățișați la Cartiu. Apoi încep să apară, trecuți în rândul păcătoșilor, «cei care citesc în stele» și «cei care se turcesc» (biserica din Călugăreasa). Pe măsură ce ne apropiem de mijlocul veacului al XIX-lea, numărul păcătoșilor reprezentați crește într-o astfel de măsură, încât ei acoperă întreg spațiul acordat imaginii Infernului. În alte monumente, observăm din partea artiștilor o totală desinteresare față de nivelul artistic. Ceea ce primează în aceste opere este textul. Peretele întreg se transformă într'un spațiu acoperit de litere, printre care se întrezăresc abia trăsăturile convenționale, adeseori aproape informe, ale figurilor. Atât artiștii cu talent, cât și cei cu posibilități mai modeste de exprimare, se întrec, în această perioadă, să acorde cât mai multă importanță acestui subiect, prin care și unii și alții, indiferent de talent, găsesc prilejul de a vorbi în numele poporului și de a-i apăra interesele.

Reprezentarea «Judecății din Urmă» este foarte frecventă în iconografia rusă, începând din secolul al XVI-lea. Cercetătorii artei ruse leagă dezvoltarea acestei teme de curentul moralizator din timpul lui Ivan cel Groaznic. Ea s'a bucurat de un larg și deschis câmp de dezvoltare, din momentul când intră în uz decorarea pridvoarelor, (de pildă, pridvorul bisericii Bunei Vestiri din Moscova), fapt ce se va petrece peste un veac la noi. În pictura ucraineană din veacul al XVII-lea, decorarea pridvoarelor apare odată cu tendința narativă în iconografie și se menține până în prima jumătate a veacului al XIX-lea. În această epocă, meșterii folosesc și în Rusia tema «Judecății din Urmă», pentru a-și exprima nemulțumirile de clasă, tratate într'un spirit de satiră, devenind uneori pretexte pentru lichidarea anumitor socoteli personale. Sub masca moralei teologice, artiștii ruși ascund dorința legitimă de a pedepsi și ridiculiza pe exploatatorii poporului. Aceste ilustrări cuprind o serie de categorii de păcătoși întâlnite și la noi, ca de exemplu: morarul care înșeală la cântar, cârciumarul care își ispitește clienții cu votcă, boierii neînduplecați care apar în costume la modă alături de femei frivole caustic ridiculizate. Meșterii care au decorat bisericile din Iaroslavl, Romanov și Kostro, provin și ei din școlile de zugrăvie locale și sunt recrutați, ca și cei dela noi, dintre locuitorii orașelor și ai satelor. Pregătirea lor, ca și aceea a meșterilor gorjeni, este sumară și se traduce tot printr'o scădere a nivelului artistic. Din descrierile rămase dela Paul de Alep, asupra operelor executate de meșterii moscoviți în Muntenia și Moldova, aflăm că o vastă compoziție reprezentând «Judecata din Urmă» decora trapeza mănăstirii Mărgineni. Dispariția acestei scene, odată cu celelalte ansambluri executate de meșterii ruși, ne împiedecă să tragem astăzi concluzii precise asupra influenței exercitate de pictura feudală rusă asupra celei românești în maniera reprezentării scenei «Judecății din Urmă». Dezvoltarea acestei teme la noi coincide însă, cu data dela care meșterii ruși încep a lucra pentru clasa dominantă dela noi.

Căutând să găsim cauza care determină introducerea elementelor ce redau aspecte din viața locală în pictura secolului al XVIII-lea și în cea din prima jumătate a veacului al XIX-lea, observăm că această trăsătură nu este



proprie artei oficiale, sprijinite de domn și de biserică. Artă oficială s'a dezvoltat în secolele XIV—XVI pe două linii deosebite, un curent reprezentând arta dela curte, legată de picturile bisericii Sf. Nicolae Domnesc, și altul, reprezentând arta mănăstirească, de influență athonită, artă introdusă la noi și alimentată de meșterii care au lucrat la Vodița, Tismana și Cozia. Ansamblurile de pictură din veacul al XVI-lea cunoscute azi, se datoresc, în majoritatea lor, unor meșteri străini cum este Eratrudi, zugrav grec care lucrează la Stănești, sau Maxim Ieromonahul, care, împreună cu David și Radoslav, lucrează la bolnița Mânăstirii Cozia. În această epocă, în care manifestările culturii oficiale erau încă datornice unor centre de peste hotare, și orientate înafară, subliniind poziția cosmopolită a clasei dominante, contribuția meșterilor locali, care nu se poate să nu fi existat, va fi fost repede înăbușită de prestigiul și autoritatea artei străinilor, sprijiniți de curte și de biserică.

Abia la începutul veacului al XVII-lea, pictura cunoaște și ea unele transformări în care se observă înmulțirea elementelor datorite apariției din ce în ce mai vădite a meșterilor locali. În veacurile XIV—XVI, epocă de stabilitate a domnilor, de autoritate a bisericii, se poate vedea o concentrare a întregii activități artistice în jurul puținelor dar importantelor ctitorii domnești, a construcțiilor mănăstirești și a monumentelor întemeiate de unele familii cu trecere în stat, cum au fost de pildă Craioveștii. Pe măsură însă ce autoritatea domnului slăbește, la începutul secolului al XVII-lea, când Turcii intervin în schimbarea domnilor, sprijinind mereu alți pretendenți la tron, se ridică clasa marilor boieri, care devin posesori de pământuri, exploatate după același sistem feudal ca și moșiile domnului. Atât pe moșiile lor, cât și în târgurile ce încep să se desvolte, acești boieri clădesc biserici și case boierești pentru construirea cărora folosesc meșteri străini, dar și români. Fenomenul ne este confirmat, în a doua jumătate a secolului al XVII-lea, prin coexistența celor două personalități artistice bine cunoscute la noi în vremea aceea, Constantinos Grecul și Pârvu Mutul. În vreme ce primul păstrează legătura cu iconografia bisericii Sf. Nicolae Domnesc și respectă cu strictețe prevederile Erminiilor, în arta celui alt se observă afirmarea categorică a elementelor locale, manifestată în felul nou de a concepe portretul și în frecvența folosire a aspectelor inspirate din viața de toate zilele. În picturile dela Colțea se remarcă preocuparea acestui artist de a reproduce tipurile de costume specifice regiunii căreia îi aparținea (regiunea Pitești) și de a marca prin îmbrăcăminte diferențele de vârstă.

Pictorii de felul lui Pârvu Mutul se formează în școlile locale. Sporirea comenzilor creează condiții din ce în ce mai bune pentru înmulțirea meșterilor din țară. Numele acestora nu mai rămâne în anonim, ci se pot citi, fie în poemelnicele din proscomidie, fie în alte inscripții, ori în documente. Artă meșterilor locali culminează în ansamblurile dela Hurez, unde, deși Brâncoveanu dă lucrarea unei echipe condusă de grecul Constantines, întâlnim foarte mulți meșteri români.

Analiza picturilor acestei biserici lasă să se vadă coexistența celor trei tendințe, în vigoare pe atunci în arta noastră feudală, și anume: continuarea tradiției legate de sfera de influență bizantină, cultivată în bisericile veacurilor XIV—XVI; aportul important al meșterilor moscoviți, cărora li se atribue noua orientare a picturii, caracterizată prin pierderea stilului monumental și introducerea în pictura bisericilor a stilului icoanelor și miniaturilor, cât și printr-o mare libertate în interpretarea programului iconografic și contribuția meșterilor locali, manifestată atât în portret cât și în figurile sfinților, printr-o preocupare

sporită pentru observarea modelului. Prin folosirea elementelor scoase din viața reală, această contribuție imprimă artei timpului, un caracter popular.

Cercetările din regiunea Craiova ne-au permis să observăm puternica influență exercitată de mănăstirea Hurez, nu numai asupra bisericilor din stricta ei vecinătate, dar chiar și asupra celor situate în localități îndepărtate, cum este Baia de Aramă. De o mare însemnătate, în explicarea formației și evoluției artei feudale, este recunoașterea permanenței în timp a valorii culturale a celor mai înalte creații artistice, dintr'o epocă anumită. Din punct de vedere istoric, acestea nu servesc numai baza care le-a generat, ci, ca orice creație artistică superioară, își mențin importanța chiar și după înlocuirea cu o bază nouă. Acest fapt ne este confirmat de răsunetul pe care l'au avut câteva dintre monumentele importante construite la noi în epoca orânduirii feudale și de impresia făcută de ele asupra posterității. Pictura și arhitectura bisericii Sf. Nicolae Domnesc au servit ca model la construirea și decorarea unor serii întregi de biserici și mănăstiri, începând din secolul al XIV-lea și până la sfârșitul veacului al XVIII-lea. Planul așa zis sârbesc, introdus la noi în veacul al XIV-lea și realizat într'un monument ca mănăstirea Cozia, s'a împământenit și a creat școală în arhitectura românească. Prin decorația sa sculpturală, biserica episcopală din Curtea de Argeș, a transmis, mai ales monumentelor din secolul al XVII-lea un întreg repertoriu de motive inspirate din arta georgiană și armenească. Dar aceste monumente nu prezentau numai particularități de ordin artistic: ele aveau și o semnificație de ordin propagandistic. Înafară de cazurile în care se recunoaște dorința personală a domnitorului de a-și satisface înclinațiile artistice, voievozii, făcându-și ctitoriile cât mai mărețe și mai strălucitoare urmăreau să dovedească atât supușilor din interiorul țării, cât și aliaților și dușmanilor din afara granițelor, autoritatea și bogăția de care se bucurau. La seria monumentelor care ocupă un loc însemnat în dezvoltarea artei noastre feudale, suntem îndreptățiți să adăugăm azi, în urma cercetărilor noastre, și mănăstirea Hurez, care a exercitat o influență hotărâtoare asupra manifestărilor artistice din secolul al XVIII-lea și chiar până în prima jumătate a veacului al XIX-lea. Mănăstirea Polovraci, schitul Crasna, biserica din Baia de Fier, bisericile din Bălcești și Vădeni, păstrează ansambluri de pictură în care recunoaștem legătura cu arta dela Hurez menținută uneori chiar prin folosirea unor meșteri comuni, cum este cazul lui Ranite, la Vădeni.

Alături de influențele ce se recunosc în asemenea monumente, cercetările din regiunea Craiova, ne-au pus în prima jumătate a veacului al XIX-lea în contact cu o școală locală de pictură în care recunoaștem prezența a două grupuri de artiști.

Primul e format din meșteri recrutați din mediul călugăresc, din care fac parte zugravii Matei, Mihai și Radu Ierodiaconul, cel care și-a lăsat autor portretul la Cartiu. Artă lor se caracterizează prin păstrarea vechii iconografii a Hurezului, pe care o simplifică reducându-o la scenele principale. Portrețiști talentați, ei se dovedesc dibaci interpreți ai fizionomiilor și foarte sensibili la armonizarea colorilor costumelor, după cum se vede din bisericile Ciocadia, Bârzeiu Magheru și Cărbunești. Cel de al doilea grup este alcătuit din artiști mai puțin stăpâni pe tehnica lor, care ne-au lăsat însă o artă cu mult mai originală. Sunt meșteri români, care lucrează întotdeauna în colective mari, în care întâlnim și femei. Artă lor, după cum am văzut din analiza picturilor exterioare dela Călugăreasa, deși adeseori naivă, este plină de pitoresc. Robustă și lipsită de artificialitate, ea s'a dezvoltat în strânsă legătură cu viața.

100

Biografia noastră artistică a observa în pictura religioasă și mai ales în portretul cu tendință laică, începuturile stilului realist afirmat în pictura contemporană a secolului al XIX-lea. Studiul mai adâncit al manifestărilor de artă feudală și în special al creațiilor meșterilor locali, dovedește că spiritul realist al poporului își găsește prilejuri de afirmare chiar și în arta religioasă. Acest fenomen ne îndreptățește așa dar să urmărim coexistența celor două culturi, cea a clasei dominante, reprezentată prin arta oficială susținută de biserică și de stat și cea a clasei exploatate, cultivată de meșterii români în cadrul școlilor locale. Teza leninistă a coexistenței celor două culturi în orice fază de dezvoltare a societății împărțite în clase se dovedește a fi valabilă și pentru evoluția artei feudale românești. Pe măsură ce revendicările clasei exploatate devin mai acute, elementele realiste se afirmă cu tot mai multă putere în arta meșterilor locali. În vreme ce reprezentanții picturii laice din secolul al XIX-lea, își desfășoară activitatea, atât în portrete concepute în spirit occidental cât și în ansambluri religioase, în care elementele de artă apuseană iau locul vechii picturi de tradiție bizantină, meșterii locali cultivă o artă în strânsă legătură cu viața, izvorâtă din spiritul sănătos al poporului. Pictura laică românească găsește astfel în creațiile realiste ale meșterilor populari un puternic punct de sprijin.