

TÎRGOVIȘTEA ȘI ÎNCEPUTURILE XILOGRAVURII ROMÂNEȘTI

CONSTANTIN MANOLESCU

Avîndu-și începuturile în desenele zgîriate pe pereții peșterilor de către omul primitiv, grafica este cel mai vechi compartiment al artelor plastice. (Începuturile graficii românești trebuie astfel căutate în inciziile făcute în pereții monumentelor de la Basarabi).

Dintre genurile ei xilogravura, procedeul de reproducere a desenului prin plăci de lemn în care contururile sînt săpate, își are originea în China, chinezii fiind primii care au descoperit acest procedeu, prin anul 868, cu aproape un secol înainte de prima manifestare românească de grafică. Șase secole, mai tîrzii, prin cele trei tipărițiuri românești dintre 1508—1512, destul de devreme pentru această parte a Europei, (primele manifestări de xilogravură rusească (1564) aparțin lui Ivan Fiodorov¹, prezent în epocă și în Țara Românească pentru a studia manuscrisele slave), se semnează actul de naștere al xilogravurii românești.

Apariția xilogravurii în Europa este, după cum se știe, legată de apariția tiparului și în acest sens xilogravura românească nu face excepție.

Capitală a Țării Românești într-o epocă cînd stăpînirea turcească ajunsese la Dunăre, dominînd sud-estul european, Tîrgoviștea devine un centru de refugiu a numeroase forțe spirituale, în special sîrbi, care se adăuga forțelor spirituale autohtone, aflate în plină efervescență sub domnia unor voievozi aplecați către studiu și scris și către inițiative culturale de anvergură — Radu cel Mare și Neagoe Basarab — Astfel apariția, la Tîrgoviște, a tiparului este paralelă cu apariția unei școli de pictură de neobișnuită longevitate² și literaturii parenetice de tip bizantin și a unor realizări arhitectonice deosebite a mănăstirii Dealu și Mi

1. Andrei Goncearov — *Arta graficii*. Editura „Meridiane”, București, 1963, pag. 21.

2. Școala de pictură de la Tîrgoviște a fost cîtorită de către **Dobromir ot Tîrgoviște-Bătrînul** și continuată de către **Dobromir ot Tîrgoviște-Tinărul**. Am adoptat aceste denumiri și nu Dobromir cel Bătrîn, Dobromir cel Tinăr ca V. Drăguț, V. Florea, Dan Grigorescu și Marin Mihalache în „Pictura românească în imagini” (Ed. „Meridiane”, București, 1970) pentru că ele respectă, în primul rînd/felul în care semneau cei doi artiști, dacă au fost doi, adăugînd arbitrar doar determinativul pentru a evita confuziile, și, în special, pentru a se sesiza mai bine de către oricine le citește numele într-o enunțare, apartenența lor la o școală de pictură anumită. Această școală de pictură va continua pe vremea lui Mihai Viteazu și Radu Mihnea prin **Mina Zugravu**, în vremea lui **Matei Basarab** prin **Stoica de la Tîrgoviște** și **Stroe din Tîrgoviște**, prin **Ianache** și **Mihail Monahu**, iar dincolo de domnia lui Constantin Brîncoveanu, unde putem doar bănuî prezența

tropolia. Ea devine nu numai un important centru al culturii noastre naționale, ci al aceluși climat spiritual numit Iorga „Bizanț după Bizanț”, prezența activă a refugiaților sud-dunăreni, iradierea tipăriturilor în acest subcontinent fiind factori de evidență.

Gama întiiilor xilogravuri cuprinse în „Liturghierul” (1508), Octoihul (1510) și Evangheliarul (1512) de la Mănăstirea Dealu este destul de redusă: frontispiciile și inițialele, însemnele heraldice centrind unele frontispicii și o singură ilustrație pe care o vom discuta în continuare. Asupra acestei probleme, a xilogravurii, au dezbătut și B.P. Hașdeu în „Un tezaur de tipoxilogravură” („Traian”, tom I, 1896), N. Iorga („Les artes mineurs en Roumanie”, vol. II, 1934) și tangențial P.P. Panaitescu în studiul său „Liturghierul lui Macarie și începuturile tipografiei în Țările Române” (1958) aplicat ca prefață ediției din același an a „Liturghierului”.

S-a stabilit astfel că frontispiciile triadei de tipărituri de la mănăstirea Dealu își au originea în manuscrisele moldovenești din vremea lui Ștefan cel Mare, ajunse nu se știe cum în Țara Românească (vezi manuscrisul slavon din 1493 și cel slav miscelaneu scris la Neamț, în 1475)³.

Exemplarele rămase demonstrează că sacerdoții și călugării medievali neobișnuiți cu registrul de două note al gravurii, ale căror acorduri sînt, pentru omul modern, mai imperioase decît vastele resurse ale gamei cromatice, s-au apucat să le coloreze ca pe vechile manuscrise⁴. Reacția este firească, psihologia omului medieval fiind partizana fastului cromatic între care auriul este un spațiu imperial de spirit. Ea explică parțial coexistența îndelungată a tipăririi cărților și a copierii lor, supraviețuirea artei miniaturii. (Tehnica tipografică nepermițînd reprezentarea pluricromatică) Hiatusul tipografic 1512—1545 s-ar putea ca să fi fost

ta unor pictori ai acestei școli în echipele gravitînd în jurul unor personalități cum **Constantin Zugravu** și **Pirvu Mutu**, prin **Mihai Zugravu** și **Radu sin Mihai**, de la care ne-a rămas cunoscutul caiet de modele, chiar dacă pictorul s-ar fi retras, aproape de **Tirgoviște**, în sihăstria de la Bunea. **Radu sin Mihai** este ultimul punct de iradiere pentru zugravii de subțire ai secolului al XIX-lea **tirgoviștean**, folosiți la repictările monumentelor, (**Avram Zugravu**, **Pirvu Zugravu** etc.). Un studiu asupra acestora își așteaptă autorul. Hotarul dintre zugravii de subțire și pictura modernă îl semnează **Ștefan Vasilescu** (1855—1921), profesor la gimnaziul din localitate, care pictează monumentele, astăzi, unele dintre tabourile sale sînt unice ca documente (**Biserica Roșie**, Casa lui **Heliade** etc.) și crează cu mijloace proprii **Tirgoviștei** gustul pentru pictura de gen. Activitatea în perioada interbelică a lui **V. Blendea**, **Ed. Săulescu**, **Tanți Iliescu-Mihăilescu**, participanți și la saloanele oficiale, existența, în anii noștri, a cînaclului U.A.P., a vastei activități expoziționale confirmă continuitatea unui vechi centru de cultură românească.

3. P. P. Panaitescu — Contribuții la istoria culturii românești, Ed. „Minerva”, Buc., 1971; pag. 291.

4. Ion Bianu, Nerva Hodoș — Bibliografia veche românească (1508—1830), vol. I, Buc., 1903, pag. 20.

umplut cu o intensă activitate a copiștilor și miniaturiştilor (ascunși

în spatele unei personalități unice, desigur) neaderența spiritului medieval la refuzul cromatic pe care îl aduceau primele tipărituri explicându-l, justificându-l întrucîtva.

Frontispiciile, așa cum arătam anterior, sînt asemănătoare frontispiciilor manuscriselor moldovenești din vremea lui Ștefan cel Mare, școlii de miniaturisti, ele întîlnindu-se și mult mai tîrziu, în frontispiciile manuscriselor lui Atanasie Crimca, în timp ce contemporanele miniaturi țirgoviștene ale mitropolitului Ștefan din cunoscutul său Slujebnic sînt total diferite, adevărate bestiarii⁵, avînd însă coroana de despot prezentă în diferite poziții dominatoare și în frontispiciile tipăriturilor macariene, ea lipsind însă din manuscrisele moldovenești care le-au inspirat. Explicația acestora rămîne încă obscură.

La foaia 8, a caietului 3, pe verso, a „Liturghierului“ din 1508⁶ se află prima prezentare heraldică xilogravată: stema Țării Românești, vulturul cu aripile întinse, căruia i se marchează clar penajul, este cuprins într-o liră vegetală, capul vulturului fiind încadrat de însemnul soarelui și al lunii. Ductul desenului trădează o mînă pricepută, un spirit familiarizat cu caracteristicile proprii însemnelor heraldice, în timp ce stemele din „Evangeliiar“ trădează o altă mînă și o altă concepție⁷. Trădează o mînă stîngace, mîna unui ucenic, care, e drept, nu mai desenează un vultur ci un corb, trădează un spirit care nu are clarificat simbolismul însemnului heraldic. Corbul cu crucea în cioc pur și simplu încadrat naturalist de doi copaci care poartă pecetea canoanelor bisericești. Este evident că Macarie, și-a creat ajutoare. Mîna unui călugăr se dezmoțea pentru jocurile subtile ale dălții privind desenele copacilor de pe bolțile mănăstirii. (pl. I/1, 2).

Evangeliiarul, despre ale cărui reprezentări heraldice am vorbit, a servit ca model Tetraevangeliiarului de la Belgrad (1552), ornamentele sale reproducînd pînă și stema Țării Românești⁸. Iată deci, Tîrговиștea cultural-propulsivă către sud-estul european.

În „Octoih“ (1510) apare prima xilogravură ilustrativă „Sfinții Iosif, Theofan și Ioan (Damaschin)“. Ea reprezintă în prim plan pe sfinții arătați mai sus, iar în plan secund o biserică cu clopotniță separată, care, după părerea istoricului sîrb G. Radojičić, reprezintă mănăstirea unde a fost tipografia. Mănăstirea Dealu, spune P.P. Panaitescu, are trei turle, iar mănăstirea din xilogravură are numai una, așa că nu poate fi vorba de aceasta. Xilogravura reprezintă altă mănăstire, conchide ilustrul cercetător. (pl. I/3).

5. Cf. dr. G. Popescu-Vilcea — „Slujebnicul mitropolitului Ștefan al Ungro-Vlahiei“ (1648—1688), Ed. „Meridiane“, București, 1974.

6. Ion Bianu, Nerva Hodoș — Idem, p. 4.

7. Ion Bianu, Nerva Hodoș — Idem, p. 11, 12, 13.

8. Ion Bianu, Nerva Hodoș — Idem, p. 20.

9. P.P. Panaitescu — Idem, p. 327—328.

Este adevărat că numărul turlor nu coincide, dar să studiem, în primul rînd, detaliile care coincid. Ambele biserici au sîni de piatră, turla este identică, intrarea în biserică decorată și asemănătoare ca arhitectură întru totul celei de la mănăstirea Dealu. În plus, un detaliu nesusizat de P.P. Panaitescu, fundalul este decorat, din nevoia de a umple spațiul, cu motive decorative reprezentînd struguri. (Mănăstirea din deal se mai numește și „Sfîntul Nicolae din vii“).

E.H. Gombrich în studiul său de psihologie a reprezentării picturale¹⁰ demonstrează că materialul informativ pe care publicul îl așteaptă din partea reprezentărilor grafice a diferit de la o epocă la alta: în evul mediu, de exemplu, imaginile fiind mai rare și posibilitățile publicului de a le verifica mai reduse. Cronica de la Nuremberg (1493) a lui Hartman Schedel, cu gravuri în lemn datorate lui Wogelmut, profesorul lui Durer, prezintă aceeași imagine de cetate, de mai multe ori, cu legende diferite: Damasc, Ferrara, Milano, Mantua. Ce rezultă de aici? Că gravorii epocii nu-și puneau problema reprezentării exacte a imaginii realității. Cum putem demonstra însă că totuși presupunerea istoricului sîrb se adevărește în cazul nostru? Apelînd tot la Gombrich și anume la principiul stereotipului adaptat, prezent în limbajul primelor ilustrații. Reprezentarea de către un xilograf anonim german, mult mai tîrziu decît în cazul nostru, la 1557, a castelului Sant'Angelo din Roma¹¹ care există și astăzi nu seamănă cu fotografia aceluiași castel. Gravura redă mai degrabă imaginea unui oraș german cu acoperișuri în pantă mare, ca la Nuremberg, cuprinzînd însă și un număr de detalii care aparținut sau aparțin și azi castelului. Ce a făcut gravorul? A ales din arhiva stereotipurilor lui mentale „*clișeul potrivit*“ pentru un castel german, mulțumindu-se să-l adapteze unei funcții particulare încorporîndu-i „detalii specifice“. În mintea xilografurului mănăstirii noastre a avut loc același proces, detaliile specifice fiind cu mult mai numeroase, decît ne-am fi așteptat. Se poate afirma astăzi aserțiunea lui P.P. Panaitescu după care „*așezarea tipografiei la mănăstirea Dealului rămî-nînd ipotetică*“¹², concluzie dedusă, în ciuda altor afirmații „pro“ ale sale, din neasemănarea în totalitate a mănăstirii Dealu cu reprezentarea din „Octoih“. În plus, mai putem spune că nereprezentarea celorlalte turla se datorează dificultăților artistice și materiale: slabele cunoștințe despre perspectivă sau spațiul mic al plăcii pentru gravură. Însuși Nietzsche arată convingător: „Așa că el pictează doar ce-i place din natură. Și ce-i place? Îi place doar ce poate picta“¹³.

10. E.H. Gombrich — „Artă și iluzie“, Ed. „Meridiane“, Buc., 1973, p. 102.

11. E.H. Gombrich — Idem, p. 103—104.

12) P. P. Panaitescu — Idem, p. 323.

13) Apud E. H. Gombrich — Idem, p.

„Molitvenicul slavon“ (1545) a fost tipărit după specifica formulă de devoțiune și umilire creștină, caracteristică manifestărilor literare ale evului mediu și ale cancelariei medievale, de către „păcătosul și mai micul dintre sfinții călugări Moisi“ din „porunca domnului“¹⁴. După cum afirmă Ernst Robert Curtius¹⁵ sînt nenumărați autorii medievali care afirmă că scriu la poruncă, aceștia scriind însă din proprie inițiativă. Rămîne nejustificată, spune același autor, poziția istoriilor literare care îi iau în serios. În acest sens, dezbrăcîndu-l din formulările respective, trebuie să vedem în călugărul Moisi o personalitate întreprinzătoare, care a tipărit Molitvenicul cu „matricele lui Dimitrie Liubavici“¹⁶, ceea ce ne face să credem că Liubavici tipărise anterior și alte cărți la Tîrgoviște fiind cunoscut în cercurile eclesiastice, beneficiare ale tiparului.

Interesant de semnalat este faptul că două puneri în pagină a textelor referitoare la autorii tipăriturilor (Molitvenicul slavonesc de la 1545¹⁷ și lui Moisi și Evangheliarul slavonesc de la 1562 al lui Coresi și Teodor Diac¹⁸) sînt făcute în spiritul virtuosului manierism al poemelor figurate, forma lor grafică imitînd conturul unui obiect, în cazul nostru un potir (pl. I/4, pl. II/1).

Acest manierism formal a fost se pare mai întîi folosit de greci, reluat apoi, pe vremea lui Constantin cel Mare, de către Profyrius Optatianus (pentru limba latină). Mai aproape de vremea celor două tipărituri ale noastre, Mellin de Soint-Gelais (1481—1558) a scris un poem avînd forma unei aripi de pasăre. Poeme asemănătoare se găsesc și în literatura persană¹⁹. Virtuozitatea tipografică (dovadă a stăpînirii meșteșugului) a acestor caligrame, ca să folosim termenul modern al lui Apollinaire, este un semn al deschiderii permanente a culturii românești spre orizontul european, fiind mai greu de presupus o influență orientală.

Anul 1547 marchează prima înfrățire prin tipar a celor două provincii românești Moldova și Țara Românească²⁰. Pentru nevoile acestor două provincii, Dimitrie Liubovici tipărește „Apostolul“ în două seturi unul muntenesc la „porunca“ lui Mircea Ciobanul (1545—1552) și alt set moldovenesc la „porunca“ lui Iliș al II-lea (1546—1551). Deși în acel moment Tîrgoviștea nu mai era capitală a Țării Românești, ea își păstra importanța de centru tipografic românesc, de centru cultural.

Ultima tipăritură tîrgovișteană din secolul al XV-lea — „Triodul penticostar“ (1558) executată în vremea lui Pătrașcu cel Bun, tatăl lui Mihai Viteazu, demonstrează maximul avînt al primului nostru centru

14) Ion Biani Nerva Hodoș — Idem, p. 27.

15) „Literatuea europeană și evul mediu latin“, Ed. Univers Buc., 1970, p. 103-105.

16) Ion Biani Nerva Hodoș — Ibidem.

17) Ion Biani Nerva Hodoș — p. 26.

18) Ion Biani Nerva Hodoș — p. 48.

19) Ernst Robert Curtius — Idem, p. 327.

20) Ion Biani Nerva Hodoș — Idem, p. 29-31.

tipografic.²¹ Coresi, care în perioada lui brașoveană își va adăuga, ca și cunoscutul pictor al Curții de Argeș, Dobromir, determinativul „ot Tirgoviște“, lucrează acest Triod-Penticostar ajutat de 10 ucenici (Cifra destul de mare pentru condițiile de atunci ale atelierelor tipografice).

În ceea ce privește arta xilogravurii „Triodul-Penticostar“ reproduce frontispiciile după „Evangeliarul“ slavonesc al setului macarian. Și în afara inițialelor în același stil, unele inițiale latine amintesc de inițialele incunabilelor venețiene descrise de Fred Oganian în „L'arte della stampa nel rinascimento italiano“ (1895) și semănând cu cele ale tipăriturilor de la Cetinje.²² Prezența inițialelor de acest tip este accidentală și poate constitui o dovadă a faptului că tipografia sîrbi veniți aici cu material tipografic, nu l-au folosit, integrînd activitatea lor tradițiilor manuscriselor slave de redacție românească pe care le produceau. Graba execuției poate să fi determinat folosirea unor materiale din rezervele tipografiei.

Setul de ilustrații, 12 la număr,²³ care însoțesc „Triodul-Penticostar“, este prima manifestare majoră a xilogravurii românești. Xilogravurile reprezintă imagini ale ciclului cristologic, permițînd intuierea a doi autori, dintre care unul ma puțin experimentat: patru gravuri din set fiind caracterizate prin stîngăcie, dovedind o înțelegere primitivă a proporțiilor și perspectivei. Întregul set este influențat de pictura bisericească, de canoane. Pentru sensibilitatea vremii, xilogravurile aduc un fior grav trezit de reprezentarea adîncurilor pămîntului prin masiva pată neagră a cernelii tipografice. În cîmpul unora dintre xilogravuri își fac apariția elemente ale realității (exemplu: gardul țărănesc de nuiiele din „Arătarea lui Cristos înaintea Mariei“)²⁴ (pl. II 2). Se observă îmbogățirea gamei, de frontispicii cu motive inspirate și din tradițiile miniaturii muntenești²⁵ și înviorarea veacurilor frontispicii macariene cu elemente vegetale, cu flori pătînd alb jocurile geometrice de lujeri.²⁶

Artă xilogravurii se extinde prin propulsia Tirgoviștei pe teritoriul țării, prin tipăriturile transilvănene și mai apoi moldovenesti.

În secolul următor, revigorată, tradiția valahă a xilogravurii continuă să aibă primordialitate pe teritoriul românesc.

În „Pravila de la Govora“ (1640) stema Basarabilor are o reprezentare riguroasă, ușor barocă, ce o deosebește de primele reprezentări din tipăriturile macariene. „Evangelia învățătoare“ de la Govora (1642) reproduce imagini biblice în care îl fac simțite, tot mai pregnant, ele-

21) Ludovic Demeny — Tipăriturile tirgoviștene din secolul al XVI-lea în bibliotecile și muzeele din Moscova și Leningrad, Valacihac, 1970, p. 160.

22) Ion Bianu, Nerva Hodoș — Idemn, p. 42.

23) Ludovic Demeny — Ibidem.

24) Ion Bianu, Nerva Hodoș — Idemn, p. 37.

25) Ion Bianu, Nerva Hodoș — Idemn, p. 70.

26) Ion Bianu, Nerva Hodoș — Idemn, p. 71.

27) Ion Bianu, Nerva Hodoș — Idemn, p. 110

mentele realității circumdante.²⁸ Astfel „Întoarcerea fiului risipitor“ vădește net influența lui A. Dürer (gravura cu același titlu, executată către 1496)²⁹ — (pl. II/3, 4). Poziția personajului în fața jghiabului pentru porci și încercarea de a reproduce în fundal casele mari de tip germanic (xilografatorul român anonim încearcă să conjuge jocul de volume al caselor renunțând acoperind două treimi din linia orizontului cu un peisaj colinar) precum și părăsirea canoanelor bizantine făcând convingătoare supoziția. Xilografura cunoaște de asemenea și forța de sugestie a incompletitudinii imaginii, care este desigur o cucerire a reprezentărilor grafice și picturale. Cealaltă ilustrație „Întîlnirea fiului risipitor cu tatăl său“³⁰ este plină de elemente realiste (case în fundal, arbori, un țăran arînd). (pl. II/5). Cele două xilografuri reprezintă primele încercări de prezentare a unui peisaj din istoria artelor plastice românești.

În „Liturghierul slavon“ de la Dealu (1646) apar primere reprezentări portretistice, cele ale lui Matei Basarab și Doamnei Elina, precum și cea a egumenului de la mănăstirea Dealu, arhimandritul Ioan.³¹

Xilografurile „Întîiul sobor de la Niceea“. „Al șaptelea sobor de la Niceea“ și „Judecătorul cel drept din Îndreptarea legii“ (Tîrgoviște, 1652) foaia de titlu, stema mitropoliei și imaginea sfîntului Vasile ne dau, unitatea de stil fiind evidentă, și numele întîiului gravor român cunoscută „Petru Theodor, 7159“.³²

Dacă primii xilografuri se recrutau dintre miniaturişti probabil, în secolul următor, avînd în vedere că foile de titlu reproduc fragmente de tîmplă, am putea presupune că aceştia au fost recrutați dintre sculptorii de tîmple care modelau în două și trei dimensiuni spațiale, același material, lemnul.

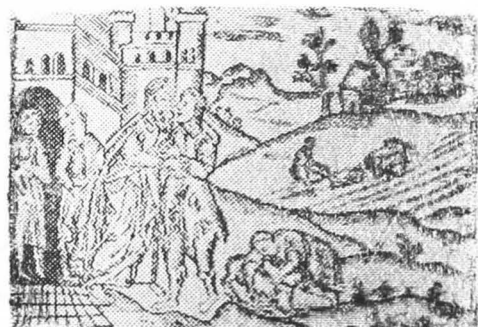
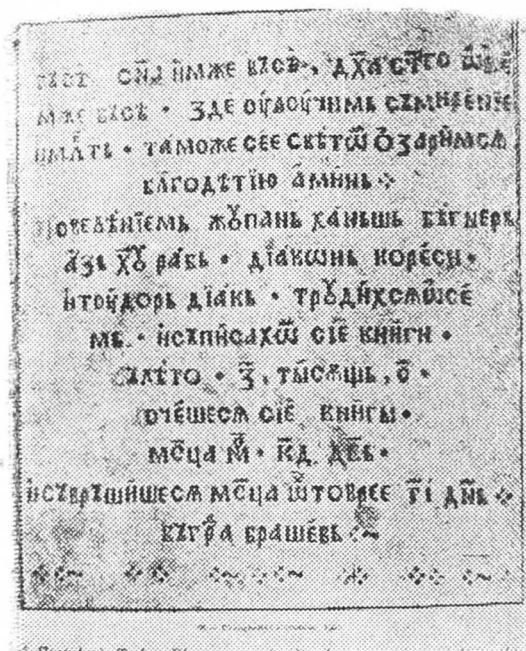
28) Ion Bîanu, Nerva Hodoș — Idemn, p. 212.

29) E. H. Gombrich — Idemn, p. 253.

30) Ion Bîanu, Nerva Hodoș — Idemn, p. 122.

31) Ion Bîanu, Nerva Hodoș — Idemn, p. 153.

32) Ion Bîanu, Nerva Hodoș — Idemn, p. 190, 191, 193, 197, 199, 202.



PLANȘA II