

CITEVA ICOANE VENETO-CRETANE DIN JUDEȚUL DÎMBOVIȚA

**ADRIANA BOESCU
AURELIAN STROE**

Descoperirea în biserica din satul Frasin a 15 icoane vechi despre care tradiția spune că ar proveni de la biserica fostei mănăstiri Sărin-dar, ne-a îndemnat să pornim pe urmele tradiției în descifrarea tainei acestor valoroase piese ale patrimoniului cultural național. Inițial, am încercat să corelăm existența acestor icoane cu existența de mai multă vreme cunoscută în bisericile din satele Rucărul de Mijloc și Dragoslavele, județul Argeș, a unor tîmple de secol XVIII (de fapt o singură tîmplă împărțită, se pare) despre care tradiția spune că a provenit tot de la biserica fostei mănăstiri Sărin-dar din București.

Corelînd dimensiunile icoanelor din județul Dîmbovița cu golurile de la tîmplele din Rucăr și Dragoslavele, se constată încă de la început o neconcordanță în afară de faptul că tîmplele de la Rucăr și Dragoslavele pot fi datate în secolul al XVIII-lea.

Cele 15 icoane de la Frasin reprezintă Adormirea Maicii Domnului, icoană de hram, 10 icoane prăznicare și 4 icoane înfățișînd apostolii Andrei, Petru, Matei și Simon.

Nu toate cele 15 icoane formează un grup unitar ; icoana mare a Adormirii Maicii Domnului se deosebește mult din punct de vedere stilistic de icoanele prăznicare și apostoli. De mari dimensiuni (95,5 × 76 cm), avînd o ramă-baghetă de secțiune semicirculară reliefată din blatul icoanei, fiind formată din trei blaturi întărite cu două traverse semiîngropate, cu un strat de preparație gros, alb, de bună calitate, putem presupune că icoana respectivă a servit încă de la început drept icoană de hram. Iconografic, ea nu se deosebește prin nimic de ceea ce prescriu erminiile pentru această temă, de ceea ce era cunoscut din istoria apocrifă a Sf. Ioan Teologul și din protoevanghelia lui Iacob (în special pentru episoadele secundare).

În spațiul închis de ediculi simbolizînd spațiul sacru, Maica Domnului întinsă pe un catafalc are de o parte și de alta pe apostolii Petru și Pavel cîzînd ; sînt prezenți de asemenea cei trei sfinți episcopi : Dionisie Areopagitul, Timotei și Ierotei, precum și ceilalți apostoli în atitudini ce încearcă să sugereze dramatismul atmosferei. În partea de jos a scenei este figurat episodul lui Iehonias. În centru, în axa gloriei,

în mandorlă dublă, Iisus ține figurarea sufletului Maicii Domnului în brațe. De o parte și de alta a mandorlei îngeri cu mâinile acoperite vin să primească sufletul Mariei.

Compoziția iconografică este complicată cu episodul „Ridicării la ceruri“ : doi îngeri susțin o mandorlă ovală a Maicii Domnului în timp ce aceasta întinde brîul lui Toma ce este reprezentat bust, călătorind pe un nor (episodul, cunoscut dintr-o traducere latină a unui text apocrif, avea mare importanță pentru ortodocși, dată fiind disputa între aceștia și catolici privind deținerea brîului autentic). Deasupra acestei scene sînt figurate porțile paradisiului, iar de o parte și de alta sînt înfățișați apostolii ce vin pe nori călăuziți de îngeri.

Compoziția este ordonată strict în jurul unui ax central, care împreună cu convergența liniilor care centrează privirea asupra episodului principal dau un caracter închis, rigid acesteia ; numai curba chipurilor arhanghelilor ce susține mandorla, continuată în siluetele norilor pe care călătoresc apostolii dau oarecare grație și deschidere icoanei.

Modelul figurilor este obținut prin distribuirea de zone de lumini albe pe o proplasmă ocru fără folosirea tonurilor de tranziție. Pentru a sublinia expresia feței și dramatismul momentului este pretutindeni folosit triunghiul durerii ce subliniază orbita. La veșminte, modelul urmînd destul de corect anatomiele, folosește același procedeu de redare al luminii prin pete de alb, rareori intervenind modelul ton pe ton ; uneori faldurile sînt indicate numai prin linii anguloase, de culoare închisă.

Proporțiile figurilor și corpurilor sînt în general cele juste (9/1).

Cromatica se bazează pe alternanța de cald și rece — un roșu vermillon și un albastru grizat cu predominanța primului, alternanța încercînd să anime staticismul compoziției. Tot cromatic este subliniat și personajul principal : numai maforionul Maicii Domnului și draperia ce-i acoperă patul sînt roșu lac garanță.

Icoana este dominată de o concepție ilustrativ-narativă. De remarcat este dramatismul voit și monumentalizarea primului plan, încremenirea planului secund, conservatorismul nu numai în compoziție ci și în tratarea formelor. Figurile din primul plan se detașează aproape ca niște decupaje pe fundal. Caligrafia desenului acuză academism, exprimat în mod egal și în aranjamentul îngrijit al draperiilor lipsite de suplețe. Artistul lucrează conștiincios fără spontaneitate, fără suflu.

Icoana este lucrată cu pauză. Este evidentă urmărirea unui stil arhaizant, puternic atașat tradiției, care la o primă privire ar putea induce în eroare privind datarea.

Icoana poartă însă o inscripție de danie, redactată în greacă : „De mîna unui umil Ioan scutaris/Rugăciunea slujitorului lui Dumnezeu iubitorul de Hristos Mihail“ și anul „1666“.

Cercetarea arhivelor mănăstirii Sărindar, de unde credem că provin icoanele nu a dus la descoperirea vreunei date privitoare la donator. În ceea ce privește pe pictor putem încerca circumscrierea ariei largi de apartenență stilistică. Unicul indiciu oarecum sigur este originea, Scutari fiind numele italianizant al orașului Shkodra — oraș în Albania septentrională, așezat pe malul de sud-est al lacului cu același

nume. Forma italianizantă a numelui, redactarea inscripției în greacă, deși cu unele greșeli, (amănunt nerelevant căci și pictori cunoscuți ai vremii, greci de origine, făceau deseori greșeli de limbă), pot constitui un indiciu alături de caracteristicile stilistice ale icoanei privind apartenența stilistică a pictorului. Este cunoscut faptul că în Albania Centrală și de Nord se dezvoltase o școală de pictură sub semnul tradiției culturale macedonene și că în secolul XVII această școală era în strînsă legătură cu cea athonită a cărei aplecare spre conservatorism, puritate dogmatică, compoziții elaborate sînt bine cunoscute, trăsături mărturisite de altfel și de icoana noastră.

Poate că discuția despre semnificația prezenței icoanei în Țara Românească s-ar fi oprit la semnalarea sa ca prezență accidentală, simplă piesă de import, fără mari calități artistice. Dar descoperirea foarte recentă a unei icoane semnată de același Ioan Scutaris, datată 1669, avînd inscripția în chirilică și fiind executată la comanda unui înalt personaj al vremii, schimbă puțin datele problemei. Prezența unui Scutaris care a lucrat aici, practicînd o pictură avînd caracteristicile semnalate mai sus, aduce un plus de cunoaștere în peisajul destul de mozaiicat al picturii secolului XVII în Țara Românească, un plus de cunoaștere privind preocupările generale ale epocii, reflectate în cele particulare ale comanditarilor, modul de participare la marile curente balcanice, preferințe în selectarea unor aspecte anume în peisajul atît de eteroclit al picturii secolului XVII în sud-estul Europei.

În ceea ce privește icoanele prăznicare cît și cele ale apostolilor sînt în general de dimensiuni egale ($37,5 \times 27$ cm), formate dintr-un singur blat și o singură traversă îngropată. Stratul de preparație este de asemenea gros, alb, de bună calitate. Modelul figurilor se încearcă a fi îngrijit, cu dorința de redare a clarobscurului realizat prin zone de brun, juxtapus cu zone de alburi, cu încercări de redare a tonurilor de tranziție. La veșminte modelul este de altă manieră: luminile albe, anguloase, sînt subliniate de zone aproape paralele ce merg în degradeu, spre culoarea de bază, mulînd destul de corect anomiile.

Figurile sînt în general nediferențiate. De exemplu, figurile aproape identice ale lui Ioachim și Anei din scena „Intrării în templu a Maicii Domnului“ față de cele ale Maicii Domnului și ale lui Iosif din scena „Întîmpinării Domnului“.

Desenul este egal, fără suplețe, fără modulări, decupînd figurile. Cromatica folosește alternanța cald-rece în special verde și roșu. Porțiunile personajelor sînt corecte cu oarecare căutare a grației și eleganței. Dacă în ansamblu trăsăturile stilistice mărturisesc mina aceluiași pictor, din punct de vedere al respectării preceptelor iconografice, ele se împart însă în trei grupe:

Prima grupă, constituită din icoanele „Botezul domnului“, „Prezentarea la templu“ a Maicii Domnului“ și „Necredința lui Toma“ —urmează cu multă exactitate tradiția stabilită de ermini. Icoanele respective sînt caracterizate de asemenea de uscăciunea facturii, compoziții rigide, simplificate, lipsă de amănunte pitorești, încercare de a da patetism personajelor din primul plan prin gestică.

Următorul grup de cinci icoane: „Crucificarea“, „Învierea lui Lazăr“, „Intrarea în Ierusalim“, „Întîmpinarea domnului“ și „Nașterea domnului“ respectă pentru primul plan elementele erminiei, dar introduc multe inovații pentru planul secund, unde, deși se păstrează tradiția închiderii spațiului prin arhitecturi, acestea prezintă aparent ciudate asemănări cu arhitecturile ce apăreau în gravurile flamande ce circulau intens în epocă. Mai mult chiar în icoana „Întîmpinării domnului“ Simeon este prezentat în fața unei încăperi al cărui plafon casetat este prezentat în perspectivă geometrică destul de corectă, iar Iisus prunc în scena „Nașterii domnului“ se apropie mult de silueta homunculelor obișnuite în aceste scene, în aceleași gravuri flamande, ca de altfel și poziția de adorare a Maicii Domnului. În aceeași icoană merită remarcată cavalcada regilor magi, plină de naturalețe, precum și încercarea de redare în perspectivă a peisajului ce se păstrează încă în liniile tradiționale.

În icoana „Crucificării“ e de remarcat redarea în perspectivă a extremităților crucii.

Deci, în timp ce primul plan respectă în linii mari tradiția, în planul secund se manifestă deja acele influențe ale picturii occidentale — încercări deși incoerente de redare a perspectivei geometrice sau cromatice. De asemenea, în unele icoane episodul principal tinde să-și piardă importanța sau să capete aceeași importanță cu episoadele secundare, (de exemplu „Nașterea Domnului“) sau chiar peisajul începe să contrabalanseze importanța personajelor, (exemplu „Intrarea în Ierusalim“) pentru a nu mai aminti acei ediculi cu siluete atit de diferite de ceea ce era tradițional pentru epoca respectivă și viziunea ortodoxă.

Ultimele două icoane și anume „Buna Vestire“ și „Învierea Domnului“ părăsesc cu totul tradițiile înstăpînite de iconografia bizantină, caracterul occidental al scenelor fiind foarte marcat. Nimic nu ne mai este familiar în această „Buna Vestire“ — nici Maica Domnului îngenuchiată în fața pupitrului cu manifeste caractere occidentale, nici încăperea în care se petrece scena cu acele arcade atit de elaborate, cu elemente de mobilier cu vădite caractere occidentale — patul cu baldachin ce se zărește în dreapta, iar încercarea de redare a peisajului din fundal este evidentă.

De asemenea, în icoana „Învierii“ singurul ce pare familiar imaginii noastre este îngerul așezat pe lespede peșterii, căci anatomia lui Iisus, figurile pline de amănunte pitorești ale oștenilor și chiar varianta reprezentării învierii, aparțin unui alt orizont.

Ceea ce remarcă deci cele 10 prăznicare este lipsa de coerență. Elementele occidentale răspindite în icoane nu aparțin unei opere concrete care să fi servit de prototip. Sînt forme și motive străine introduse uneori în imaginea bizantină deja fixată, alteori încorporate cu multă libertate la alegerea și conform procedeelelor dorite de pictor și semnificativ — acceptate de public. Este vorba de un pictor eclectic care minuieste fără jenă diferite stiluri și maniere. Caracteristicile acestor icoane încadrează pictorul ca fiind format în ambianța așa-numitei școli veneto-cretane, iar stilul în care se păstrează încă unele elemente tradiționale, amănunte de fundal, îl plasează în a doua jumătate a

secolului XVII, ambianță de la care moștenește acea dublă capacitate și eclecticismul de care am pomenit deja, semn al unui mod de viață ambiguu, între evul mediu bizantin al vieții religioase și timpurile moderne ale vieții de zi cu zi. Nu știm dacă aceste icoane au fost executate aici sau sînt piese de import, nu au putut fi încă detectate icoane aparținînd aceleiași perioade și asemănătoare ca stil.

În ceea ce privește imaginile celor patru apostoli, mărturisesc un grafism, decorativism, uscăciune a expresiei foarte marcate și aparțin aceleiași familii stilistice ca și icoanele de mai sus. Atît prăznicarele, cît și icoanele apostolilor, precum și icoana mare a Adormirii Maicii Domnului nu sînt fără îndoială niște capodopere, mărturisesc chiar un caracter artizanal, sînt modeste ca realizare, dar sînt semnificative pentru unele aspecte ale orientărilor și gusturilor unei epoci — mijlocul secolului XVII în Țara Românească.

