

# IOAN POP DIN LUDIȘOR

MARIA ZINTZ

Se constată și când este vorba de Țara Făgărașului faptul că în secolul al XVIII-lea și în prima parte a secolului al XIX-lea s-a construit un număr mare de biserici românești, ortodoxe și greco-catolice, unele luând locul celor din lemn, ca o consecință a dezvoltării demografice și economice, a evoluției culturale dar și a instituirii noului cult religios greco-catolic ce presupunea înălțarea de noi biserici<sup>1</sup>. Pe drept cuvânt, s-a subliniat că un imbold puternic care a stimulat ambiția românilor l-a constituit prezența ctitoriilor brâncovenești în spațiul transilvan, iar el s-a manifestat atât când este vorba de ortodocși, cât și de greco-catolici. Prezența unor zugravi originari din Țara Românească ce au avut comenzi chiar pe parcursul a zeci de ani, cum a fost cazul lui *Panteleimon*, pune în evidență respectul de care se bucurau aceștia în spațiul transilvănean. Relația cu școlile tradiționale de pictură s-a menținut de-a lungul a peste 150 de ani, ele oferind modele consacrate, perpetuate și datorită caietelor de pictură, chiar dacă spre mijlocul secolului al XIX-lea, calitatea stilistică și de meșteșug este în regres, zugravii provenind tot mai frecvent din rândul meșterilor de țară, deși au existat zugravi ce-au învățat pictura în școli de artă unde se fac simțite și influențe ale picturii occidentale<sup>2</sup>.

Mai ales după anii 1830/1840 observăm că se întrevăd limitele unei etape dincolo de care va începe decadența. Atunci când nu sunt sub influența picturii academiste, zugravii țărani, de condiție modestă, lipsiți de anvergura decorurilor murale create până la ei, vor practica o pictură realizată cu stângăcie, deși, cu multe influențe rustice, așa cum se vede când este vorba de zugravii din Țara Făgărașului, în decorurile pictate de *Nicolae din Turcheș* și *Ioan Pop din Ludișor* și în parte de zugravul *Gaftanailă*, deși el s-a dorit mai ancorat în arta postbrâncovenească, fidel caietelor de modele, pentru a nu se abate de la ordonanța iconografică tradițională. Zugravul care a pictat bolta naosului, catapeteasma și proscomidia bisericii din Rucăr, în anul 1829, *Ioan Pop din Ludișor*, al cărui nume apare în proscomidie, este un

---

<sup>1</sup> I. Cristache-Panait, „Cu privire la unele monumente din Țara Făgărașului în lumina relațiilor cu Țara Românească” în *BMI*, anul XXXIX, nr.2, 1970, p.30-32; E. Greceanu, „Țara Făgărașului, zonă de radiație a arhitecturii de la sud de Carpați”, în *BMI*, XXXIX, 1970, nr. 2, p.35-50.

<sup>2</sup> I. Cristache-Panait, „Rolul zugravilor de la sud de Carpați în dezvoltarea picturii românești din Transilvania” în *SCIA*, tom 31, 1984, p. 79; M. Porumb, *Un veac de pictură românească din Transilvania*. Ed. Meridiane. București, 2003, p. 10

zugrav localnic ce s-a format având ca modele bisericile pictate în satele din zona Făgăraşului. El le-a adăugat interesul său pentru arta populară, ceramică și icoanele pe sticlă românești, a căror influențe sunt evidente în lucrarea sa.

Biserica a fost construită la începutul secolului al XVIII-lea, cu cheltuiala sătenilor. În exterior, la est, pe zidul absidei este scris cu litere latine ASMS 1804, pe turn apare anul 1811, iar deasupra ușii, la intrarea în edificiu: „Anno 1806 jude Ioan Bută”<sup>3</sup>. Nicolae Iorga a menționat în „*Scrisori și inscripții*”, aceleași date<sup>4</sup>.

Are planul rectangular, cu pronaos, naos și absidă poligonală în interior și exterior și cu turn în partea de vest.

Interiorul a fost doar parțial împodobit cu pictură murală și anume: calota naosului, intradosul arcului dinspre altar, catapeteasma și firida proscomidarului. În schimb, absida, celelalte porțiuni din naos și pronaosul nu au fost zugrăvite. Numele zugravului se cunoaște, pentru că în proscomidie pe lângă pomelnicul ctitorilor zugrăvelii apare și numele „*Ion Pop din Ludișor, 1829*”.

În centrul calotei este pictat *Iisus Pantocrator* într-o imagine ce atrage atenția prin armonia formală și cromatică. Linia de contur este suplă, desenul nuanțat, subliniind trăsăturile frumoase ale figurii prelungi ce exprimă liniște, având o barbă mică și blondă. Peste tunica roșie poartă o mantie verde smarald în acorduri ce transmit o notă de vitalitate. Iisus șade pe nouri redați prin linii groase în ocră și alb pe un fond brun. De altfel și cutele mantiei, deși se mulează pe formele picioarelor, devin și elemente decorative, grafiate în negru, transformându-se chiar în arabescuri, cu linii șerpuite, având efecte agreabile. Medalionul cu *Iisus Pantocrator*, circumscris în mai multe cercuri ornamentate mai ales în torsadă, este însoțit de *îngeri* în medalioane subliniate cu alb, redați pe jumătate, îmbrăcați în veșminte albe, în jurul gâtului cu borduri aurii, cu aripi în verde deschis pe fond roșu, sugerând o atmosferă senină. Întreaga calotă degajă lumină, căldură, o atmosferă foarte prietenoasă prin roșul alăturat albastrului, preponderent în cromatica lui *Ioan Pop*. Între acest registru și cel următor delimitarea se face printr-o bordură aurie, cu o linie ondulată, cărămizie și prin ornamente stilizate prin linii curbe ce contribuie la efectul general sărbătoresc al ansamblului calotei. De altfel, motivul circular și linia șerpuită sunt agreate de zugrav, pentru că în registrul următor sunt pictate zece medalioane cu *Sfinți episcopi*, unii în ornate, în mai multe grupuri, ale căror aureole, semne ale divinității, constituie și forme ce se înglobează în elementele de décor. Cutele veșmintelor sunt marcate cu negru și brun închis, grafiate cu plăcerea de a crea un ritm decorativ, predominând

<sup>3</sup> V. Literat. *Biserici vechi românești din Țara Oltului*. Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1998, p.201.

<sup>4</sup> N. Iorga. *Scrisori și inscripții ardeleni și maramureșene. II*. București, 1906, p.162-163

cromatic, din nou, roșul, albul, și puțin verde pe fondul albastru ceruleum. Între medalioane apar vrejuri stilizate liniar, ici-acolo cu indicii de frunze verzi, rotunjite la mijloc, la întretăierea lor fiind pictată câte o floare albastră cu galben în mijlocul corolei, iar efectul este bineînțeleas reconfortant.

La răsărit este zugrăvit și *Tronul Hetimasiei*, avându-i de-o parte și de alta, gardați de către doi arhangheli, pe *Maica Domnului* și *Ioan Botezătorul*, amândoi cu brațele îndreptate spre el, rugându-se pentru iertarea păcatelor omenești. Personajele se detașează pe un fundal, până la jumătate, decorativ, cu romburi trasate cu roșu pe fond alb și ornate tot în roșu, iar de la jumătate în sus, pe un fond albastru luminos. Delimitarea acestui registru de cel următor se face printr-un brâu în zigzag roșu, cu floricele roșii și verzi. Ultimul registru este dedicat și în această biserică *Patimilor lui Iisus*, începând cu două momente premergătoare: *Cina cea de taină* și *Spălarea picioarelor*. În *Cina cea de taină*, nu se văd decât șapte dintre apostoli, ceilalți cinci fiind sugerați prin mici fragmente ale aureolelor aflate la spatele celor văzuți la masă, dispuși câte doi sub arcade, încadrându-l pe Iisus Christos și el aflat sub o arcadă alături de apostolul Ioan, redat în dimensiuni mai mici, respectându-se, astfel, ierarhia valorică. Fundalul pe care se desfășoară scena este albastru ceruleum, iar stâlpii pe care se sprijină arcadele sunt subliniați cu brun cărmiziu. Masa este acoperită cu o draperie roșcată, cu bordura mai închisă și cu o terminație în zigzag, peste alta, în verde deschis, ale cărei cute angulare în negru au devenit forme decorative. Se observă predilecția zugravului pentru roșu și verde, prezentă în ornamentica populară, mai ales în ceramica din Țara Oltului, alături de galben și albastru deschis. Doi apostoli sunt zugrăviți dincoace de masă, dar toți gesticulează pentru a-și exprima consternarea, neîncrederea, ori revolta la auzul celor spuse de Iisus care tocmai a luat o pâine în mână pentru a o frânge, cu cealaltă arătând spre ea, subliniind sensul euharistic al momentului. Pe masă apar obișnuitele accesorii, pâini, cuțite, pocale, pahare, urcior grafiat cu roșu, brun, ori negru. Deși reprezentarea scenei este originală, realizarea ei este mai mult decât stângace, desenul figurilor prezentând numeroase greșeli. Personajele seamănă între ele, chiar dacă prin linia gurii se încearcă exprimarea unor sentimente diverse, poziția picioarelor este incorectă, mâinile sunt disproporționate, iar cutele veșmintelor s-au transformat în vârtejuri ori curbe decorative, grafiat accentuat.

Pentru că zugravul s-a confruntat cu economia de spațiu și în *Spălarea picioarelor*, a recurs la o scenă compozițională asemănătoare cu cea din *Cina cea de taină*. A pictat la mijlocul tabloului o masă, de la un capăt la altul, a împărțit sus spațiul prin trei arcade, așezându-i pe apostoli lateral, câte doi, ceilalți fiind dispuși

la spatele lor. Acțiunea se desfășoară astfel în prim plan, dincoace de masă, unde Iisus, aplecat dar cu capul întors spre privitor în mod demonstrativ, invitându-l să înțeleagă semnificația evenimentului, îi spală piciorul lui Petre deasupra unui vas cu apă a cărei prezentă e redată prin mici pete albe. Apostolul Petre arată cu degetul spre cap, în acceptarea ritualului, conform indicațiilor din erminie. Plasarea în spațiu a lui Christos este destul de corectă, prin cutele veșmântului sugerându-se corporalitatea trupului, dar piciorul lui Petre e pictat cu stângăcie, apărând subțire și diform. Suntem destul de departe de redactările tradiționale dar și de rezolvările artistice ale zugravilor din secolul al XVIII-lea, stăpâni pe meșteșug, viziunea și aptitudinile artistice fiind aici mai curând acelea ale unui meșter popular specializat în creații ale mediului țărănesc. Registrele compoziționale se înscriu pe verticală, stăpânirea spațiului punând probleme zugravului, la fel și desenul, atitudinile personajelor fiind destul de rigide, fără nuanțări de la o figură la alta, iar încercările în acest sens sunt conduse cu stângăcie.

Când scena are loc într-un peisaj, așa cum este *Rugăciunea de pe Muntele Măslinilor*, spațiul în adâncime este sugerat prin benzi stilizate ce urcă șerpuit spre dreapta, într-o alternare de brun și ocră, cu efecte decorative sporite prin întoarcerea lor într-o acoladă stilizată în partea de sus. În acest cadru, Iisus, în genunchi, are brațele deschise larg, într-o mișcare chiar impetuoasă, îndreptate spre îngerul înfățișat bust, pe nouri roșietici, aducându-i pocalul, simbol al sacrificiului. Iisus poartă o mantie verde închis peste o tunica roșie cu faldurile trasate prin blicuri albe ce nu mai au nimic din faldurile firești, devenind ovaluri circumscrise, forme ondulate decorative. Apostolii sunt înfățișați culcați, subliniind prin poziția lor arcuirea benzilor stilizate ale dealurilor, dar tot într-o tratare schematică.

În scenele celor trei *Judecăți ale lui Iisus* zugravul a încercat să sugereze cadre de interior, dar fără să reușească crearea unui spațiu adecvat, în ciuda dorinței sale de a crea o narațiune cu amănunte anecdotice. În *Judecata în fața lui Ana*, zugravul a împărțit tabloul în două prin plasarea unei mese lungi, roșcate, iarăși, de la un capăt la altul, văzută de sus, cu o bordură în zig-zag de la care pornește în jos forme curbate subliniate în negru pe fond verde, dorind să dea impresia unei draperii ample.

În *Judecata în fața lui Caiafa*, spațiul prezintă câteva accente de jos în sus, într-o încercare de a se determina distanțe între obiecte și personaje într-un cadru de interior. Caiafa, făcând gestul de a-și rupe hainele, e așezat mai firesc în fotoliu, văzut din față, pe un postament spre care urcă câteva trepte. Pentru a determina o impresie de spațiu real, zugravul a plasat în colțul drept și un vas pe un trepid și la

fel și masa pare un obiect de mobilier mai concret, acoperită cu o față de masă roșie, dincolo de care un fariseu face cu mâinile un gest larg, pentru a-și exprima nemulțumirea. Dacă Iisus apare într-o poziție destul de corectă, soldatul ce-l însoțește este înfățișat static, cu silueta nefiresc de subțire. În ultimul plan (ce urcă pe verticală) zugravul, pentru a indica că scena are loc într-un interior, a pictat o arcadă subliniată de formele unor cărămizi ce se deschide spre un cer un albastru presărat cu nori.

La fel apare ultimul plan și în *Judecata în fața lui Pilat*. În arcada deschisă spre exterior sunt înghesuite câteva personaje în vârstă care asistă la eveniment. Central, apare și aici bancheta roșcată, de la un capăt la celălalt, ca o laviță lungă, unde șade Pilat căruia un arhieru aflat dincolo de masă îi spune ceva cu vehemență, într-o atitudine sugestivă. Privind spre Christos adus în fața sa de un soldat, Pilat se spală pe mâini deasupra unui vas, dar pentru că zugravul nu a știut cum s-o încadreze pe slujnică în acest spațiu stereotip și schematizat pur și simplu „a lipit-o” de stâlpul ce desparte scenele între ele, ca o formă plată, fără indicarea volumelor corporale.

Chiar dacă peisajul e sugerat vag, prin linii curbe în roșu și negru, delimitând segmente de arc în mai multe culori și cu efecte decorative, în *Biciuirea lui Iisus la stâlp*, zugravul creează în stânga, sus, dincolo de banda cu bordură în zigzag, prezentă fără nici o altă justificare, decât una decorativă, o „breșă” marcată de un arc ce-ar reprezenta un pridvor deschis, de unde se ivește un bătrân ce privește la supliciuul lui Iisus legat de stâlp și biciuit de doi slujitori aflați în poziții stereotipe.

În scena *Purtarea crucii*, Iisus poartă crucea așezată pe umerii săi într-o redare stângace, urmat de câțiva evrei, zugravul renunțând să-i figureze și pe soldați. Peisajul apare și aici în forme decorative stilizate prin benzi rotunjite suprapuse. În *Răstignirea*, peisajul nici nu este marcat, scena desfășurându-se pe un fundal neutru format din două benzi, în gri și cărămiziu, pe suprafața plată a cadrului. Personajele sunt toate aduse în prim plan în poziții frontale, inexpressive și reduse numeric, evitându-se, astfel, nereușita plasării lor în spațiu. Proporțiile formale sunt și ele deficitare, capul apostolului Ioan e prea mare în raport cu trupul, iar veșmintele sunt tratate schematic, având cutele rigide. La fel apar personajele și în *Coborârea de pe cruce*, unde narațiunea presupune totuși mai multă mișcare, poziții mai diversificate. Plasarea scârilor pe cruce, pentru a-l coborî pe Iisus este incorectă, iar personajele rigide, aduse în prim plan, cu excepția, poate, a celui care urcat pe scara din dreapta, încearcă să desprindă mâna lui Iisus.

Doar în *Plângerea lui Iisus*, apostolii ce-o încadrează pe Maica Domnului, aplecați ușor asupra trupului mort al acestuia, par să fie ceva mai animați. Într-o încercare din partea zugravului de a sugera emoții adevărate de durere, ei își duc mâinile la față pentru a exprima suferința, durerea sau pentru a-și șterge lacrimile.

Ultima scenă a acestui registru este cea a *Învierii*, unde Iisus, înfășurat doar cu un pognus, se înalță deasupra sarcofagului, într-o mandorlă. Unul dintre soldații ce dorm s-a trezit și s-a ridicat în picioare, cu o expresie de uimire.

*Sfinții evangheliști* sunt prezenți în pandantivi, înfățișați șezând dar nu în fotolii, ci tot pe o laviță lungă cu bordura în zig-zag, în fundal ivindu-se deschiderile unor arcade. Pentru că nu apar nici mesele, pe lavițe e pictat câte un șervet alb pe care sunt așezate câteva obiecte: foarfece, călimări cu pene, un cuțit. Ne aflăm deja în fața unor imagini cu derogări serioase de la indicațiile erminilor, lipsind și peștera din scena cu Ioan Evanghelistul, dar și elementele de peisaj citadin din celelalte imagini, acesta fiind de fiecare dată aproape într-utotul eludat din decorul mural de la Rucăr, din cauza lipsei de meșteșug ca zugrav dar poate și a indiferenței față de respectarea indicațiilor iconografice a respectării tradiției și aceasta din ignoranță a cunoștințelor de redactă iconografică.

Pe intradosul arcului estic, sunt zugrăvite *Mironosițele la mormânt* și *Necredința lui Toma*. Deoarece în prima scenă, pe lângă imaginea cu mironosițele care sunt anunțate de înger că Iisus nu se mai află în mormânt, zugravul a inclus și imaginea unde Iisus s-a întâlnit cu Maica Domnului, în locul unui peisaj veridic zugravul a creat un cadru foarte schematic și, din nou, doar cu efecte decorative. Sarcofagul pe care șade un înger cu aripi roșii, îmbrăcat cu o tunică albă decorată cu linii în ocră deschis ce-i subliniază armonios poziția corpului e plasat în deschiderea unei peșteri demarcată în partea stângă în unghi drept, în dreapta având forma unei duble acolade terminată cu o creastă stilizată, dar continuând în dreapta sub formele unor benzi numeroase rotunjite, în cărămiziu. Acestea pornesc abrupt până în colțul de jos al tabloului pe după care se văd apropiindu-se Iisus și Maica Domnului, ca și cum ar urca în șir indian, deși Iisus Christos, ținând victorios stindardul în mână, vorbește cu mama sa.

La extradadosul arcurilor sunt pictate rânduri paralele de *Sfinți părinți* și *prooroci*, în medalioane. Pe catapeteasmă remarcăm *Înălțarea la cer* și *Sfânta Treime la Mamvri*. Deși apar stângăcii de poziționare a picioarelor, incorect desenate, cei trei îngeri se înscriu mai firesc în spațiu și chiar dacă cutele mantiei îngerului din dreapta sunt subliniate accentuat, cu un efect pronunțat decorativ, veșmintele se mulează ceva mai firesc pe trupuri, sugerându-le cât de cât corporalitatea. Dincolo de masa la care șed cei trei îngeri sunt înfățișați și *Sara cu Avraam*, dar siluetele lor plate par aici „lipite” de zidul gri din fundal, zugravul neindicând raporturi spațiale mai plauzibile pentru a crea un cadru de mișcare, deși, în ansamblu, compoziția este armonioasă. Cele patru personaje, prin poziționarea picioarelor îngerilor și înclinarea

concentrică a capetelor Sarei și a lui Avraam determină forma ovală ce contribuie la echilibrul și la sentimentul de liniște pe care îl transmite această imagine.

Valer Literat observase că zugrăveala aceasta oferă în general ca ornament o impresie acceptabilă, dar privind-o în detaliu, trebuie să constatăm că zugravul a fost un meșter mai puțin dibaci și cu puțină inspirație<sup>5</sup>. Într-adevăr, privită de jos, bolta naosului apare asemenea unei flori deschise cu petale rotunjite. Medalionul cu *Iisus Pantocrator* se remarcă prin impresia de viață pe care o transmite, prin trăsăturile umane, având o atitudine ușor gravă, părând să fie mai curând un portret ce beneficiază de o figură individualizată, tunica roșie punând în evidență trăsăturile chipului, la fel cum face și bordura rotundă a medalionului decorat în culori primare și alb, cu motivul torsadei și motive florale. Urmează șirul de medalioane cu *îngeri* în alb, cu aripi albastre pe fond roșu, cu bordura albă ce seamănă cu petalele unei flori pe fondul albastru ce simbolizează cerul. O mare atenție este acordată ornamentelor, prezente în mod generos în registrul următor ce împodobesc bolta cu *Sfinți părinți* în medalioane, grupați în număr mare, după cum arată numeroasele aureole auriu ce se succed în adâncime, îmbrăcați cu mantii roșii peste tunici albastre, ceea ce determină un sentiment tonic, de sărbătoare. Registrul este subliniat pe margini cu câte o bordură aurie decorată cu vrejuri în roșu și albastru și cu motive florale stilizate ce apar și în spațiul dintre medalioanele cu sfinți, centrate cu câte o floare cu petale albastre cu mijlocul în galben oranj. Sunt motive pe care le regăsim în ornamentica populară, pe icoanele pe sticlă, pe obiectele de ceramică, desigur binecunoscute de zugrav. Preferința pentru un decor mai bogat care să aducă o notă de sărbătoare, amintind de arta populară locală, era desigur în acord cu noul gust al comanditarilor, cu lumea satului transilvan din care făcea parte și zugravul *Ioan Pop*. De altfel, simțul culorii caracterizează în general decorul mural realizat de *Ioan Pop*, cu nota sa veselă, optimistă, datorată preferinței pentru culori calde, contrastante și pentru alb și aceasta, sub influența apuseană, în special clasicizantă. Nu se poate spune că a renunțat la programele iconografice consacrate în bisericile românești, dar el a recurs pe măsura posibilităților sale de meșter mai puțin instruit în arta monumentală murală, la o sinteză personală realizată prin observarea unor decoruri murale pictate chiar de zugravi contemporani cu el. În primul rând, *Ioan Pop* datorită spațiului ce a impus o economie în selectarea temelor, a pictat și el *Patimile lui Christos* în ultimul registru al boltii, pe care a decorat-o ca pe o cupolă, așa cum văzuse el că pictase aproximativ în aceeași perioadă *Teodor Zugravul* și fiul său, *Sava* dar și zugravi din *familia Grecu*. Modelul era prezent chiar în bisericile

<sup>5</sup> V. Literat. *op. cit.* p. 202

din satele învecinate, iar zugravii erau apreciați din moment ce beneficiau de comenzi. De altfel, *Ioan Pop* a fost atent și la felul în care *Sava* a creat cadre arhitectonice în scenele pictate, cu influențe clasicizante. Registrul cu scenele Patimilor este delimitat spre interior printr-o bordură decorată cu motive florale și linii în zig-zag, iar spre exterior cu borduri cu motive șerpuite și fitomorfe, cu vrejuri stilizate, dublate de altele, tot stilizate. Este imitat și spațiul pandantivilor, pentru a-i cuprinde pe *Sfinții evangheliști*, compozițiile luând forma triunghiurilor arcuite delimitate prin mai multe benzi decorative, cu motive geometrice romboidale în auriu, și altele, florale, contribuind la bogăția decorativă a decorului mural pentru care manifestă interes zugravul. *Ioan Pop* a folosit generos culoarea, suprapunând coloanele în alb și roșu ce despart scenele Patimilor într-un ritm alternant dinamic, departajate printr-un fel de capiteluri ca niște cupe, într-o interpretare personală. Pe lângă coloane, *Ioan Pop* a pictat și arcade ce-l ajută să organizeze spațiul, zugravul recurgând la structurarea compozițiilor într-un mod original, nemaiîntâlnit în bisericile pictate în Țara Făgărașului, sub influențe occidentale. Prin arcadele introduse, se creează un spațiu de interior mai verosimil, amintind de arcadele zugrăvite de *Sava* la biserica din Ohaba. Personajele biblice nu sunt nici ele pictate după indicațiile erminiei. Zugravul a dorit să umanizeze chipurile, redate însă în mod naiv, a vrut să le individualizeze nu atât prin mărimea și culoarea bărbilor, ci prin trăsături diferite, așa cum văzuse el în tipărituri occidentale și în biserici catolice. De altfel, se observă o stângăcie permanentă a desenului în sublinierea picioarelor și a brațelor în toate scenele ce presupun o narațiune dinamică, iar veșmintele cu faldurile stilizate geometric trasate prin linii ce nu reușesc să îmbrace sugestiv trupurile, creează un ritm decorativ și dinamic. Zugravul nu a fost tentat sau nu a știut să picteze o ambianță peisagistică plauzibilă, preferând să o sugereze doar prin benzi în zig-zag și unduite, stilizate la maximum, în ocră și verde deschis, cu efecte decorative, dar care determina totuși și impresia de spațiu, urmând pe verticală traseul unor dealuri în *Rugăciunea din Grădina Ghetsimani*, ori așezându-se în sensul unor orizontale ca în *Sărutarea lui Iuda*. În alte scene, cum este *Răstignirea*, zugravul a adus personajele în prim plan, în poziții frontale, pe un fundal pictat în verde și ocră, în pete mari, compacte, până la jumătatea tabloului, cealaltă fiind ocupată de cerul întunecat, așa cum vedem și în *Prohodul lui Iisus*.

Și în imaginile cu *Sfinții evangheliști*, plasați în dreptunghiurile bolții a renunțat la ambianța peisagistică tradițională, (pentru că lipsesc arhitecturile ce amintesc de orașele unde au trăit aceștia), pentru un cadru mai simplu. O imagine ce atrage atenția prin calitățile ei mai armonioase este scena *Mironosițele la mormânt*,



unde personajele feminine au trupurile alungite cu eleganță, la fel ca și îngerul cu silueta prelungă și gracilă ce le așteaptă lângă mormânt, dar și aici spațiul peisagistic este tratat schematic.

Valer Literat atrăgea atenția asupra ușilor de altar ce reprezintă *Bunavestire* pentru calitățile lor artistice, considerând că ele au fost opera unui alt zugrav, stăpân pe meșteșugul său<sup>6</sup>. Subscriem la această apreciere, avansând ipoteza că ele au fost pictate anterior.

Așadar, zugravul a preluat din indicațiile caietelor de modele frontalitatea, simetria, o reținere a mișcărilor, dar a fost atent și la tipăriturile vremii ce i-au fost accesibile și mai ales a învățat de la alți zugravi contemporani cu el, observând cu atenție și decorurile mai vechi, apropiate fiindu-i mai ales picturile datorate lui *Teodor Zugravul* și ale lui *Sava din Făgăraș*. Chiar dacă nu putem să nu observăm stângăcia din stabilirea proporțiilor alcătuirii membrilor trupurilor, lipite unele de altele, cu forme aproape plate, totuși, trebuie să-i remarcăm încercarea de a fi veridic în înfățișarea chipurilor, într-o viziune cel mai adesea naivă. Este vorba de pictura unui zugrav probabil autodidact, format probabil chiar într-un centru de pictură pe sticlă, ori un centru de olar, cunoscător al decorației pe vasele din lut, cu motive florale în culori vii, caracteristice zonei, aparținând, fără îndoială, zugravilor localnici de factură mai curând populară. În ciuda modului în care apelează la forme ce aparțin picturilor apusene, el se înscrie pe o direcție rusticizantă a picturii murale, tot mai prezentă spre mijlocul secolului al XIX-lea în bisericile din satele transilvănene.

În felul în care pictează bolta în culori puternice, primare, asociind oranjul, roșul, albastrul, albul și verdele, zugravul se dovedește un colorist cu un simț deosebit al decorativului. Alături de formele de proveniență populară, prin abundența motivelor decorative tratate naturalist, apar și o serie de elemente formale din vocabularul clasicizant, poate sub influența lui *Sava*, a cărui stil de pictură începea să fie apreciat în epocă, cu arcade și coloane, cu capitele, încercând chiar o sinteză personală, alături de o abundență a motivelor decorative, atât de îndrăgite de el, motive florale, geometrice, prezente în delimitarea scenelor și a triumphiurilor în care a zugrăvit evangheliștii. Aceste forme au și rolul de a structura compozițiile, într-o osmoză organică ce reflectă mentalități noi. Dar zugravul nu a dorit să se abată de la tradiția bizantină în esența ei, chiar dacă decorativismul apropiat de gustul enoriașilor care cu siguranță că au apreciat lucrarea plină de bucurie a lui *Ioan Pop*, ca și insistența cu care o serie de forme occidentale își fac locul în pictura religioasă, anunță schimbări mai ales în modul de pictare a cadrelor, mai apropiate

---

<sup>6</sup> *Ibidem*, p.202-203

unei iconografii apusene, prin renunțarea la fundalurile tradiționale, în favoarea unor deschideri spațiale cu orizontul coborât. *Ioan Pop* umanizează personajele, pictându-l chiar și pe *Iisus Pantocrator* într-o modalitate apropiată de portretistică, încercând să-i individualizeze trăsăturile.

Pe de altă parte, ambițiile zugravului se poticnesc în stângăciile unor rezolvări stilistice, căutând ajutor în șabloane, ceea ce ne determină să-l încadrăm în grupul zugravilor „de țară”, cu o viziune apropiată de cea rustică.

O trăsătură caracteristică picturii lui *Ioan Pop*, pe lângă plăcerea de a decora și de a folosi culori intense, este și grafismul pronunțat. Linia, accentuată mai ales în trasări verticale și oblice, dar și cu reveniri mai potolite cu negru și cu accente mai închise în culoarea locală, este și ea folosită chiar cu insistență, cu o dorință nescusită ca impactul imaginilor asupra privitorului să fie cât mai puternic.

## IOAN POP FROM LUDIȘOR ABSTRACT

Especially after the years 1830/1840, we can foresee the limits of a stage beyond which the decay of the wall decoration of the Romanian churches begins. When the peasant painters of humble condition, lacking the importance of the wall decorations, are not under the influence of the academic painting, will paint maladroitly, although, with many rustic influences. It can be seen at the painters from Țara Făgărașului and in the decors painted by Nicolae from Turcheș, Ioan Pop from Ludișor and by the painter Gaftanailă, although the hindmost was more attached to the post-brâncovenescă (post-brancovan) art. faithful to the traditional iconographic ordinance.

In the proscomidie it is written the name of the painter who painted the arch of the nave, the iconostasis and the proscomidie of the church in Rucăr, in 1829, Ioan Pop from Ludișor, a painter who formed his skills with the help of the painted churches from the villages in Țara Făgărașului. He added his interest for Romanian popular art, ceramics and glass pictures, of which the influences are obvious in his work.

The church was built at the beginning of the 18th century, using the money of the villagers. On the exterior wall, at west, on the wall of the apsis, it is written in latin characters: ASMA 1804. On the tower we can see written the year 1811 and at the entrance, above the door we can see “Anno 1806 jude Ioan Bută”.

Nicolae Iorga mentioned the same dates in "Letters and inscriptions".

It has a rectangular plan, with a narthex, a nave and a polygonal apsis on the interior and the exterior and with a tower on the west side.

Just some parts of the interior were decorated with wall paintings: the cupole of the nave, the intrados of the arch next to the altar, the iconostasis and the bay of the proscomidie. The apsis, the narthex and the other parts of the nave were not painted. In the proscomidie, the name of the painter is written next to the bead-roll of the painters, "Ion Pop din Ludişor, 1829".

A characteristic feature of the painting of Ioan Pop, beside his pleasure of decorating and the use of intense colours, is the pronounced *graphisme*. The line, marked in vertical and oblique tracings, but with delicate black come-backs and with darker accents in the local colour, it is used very often, with an urge that the impact on the spectator to be as stronger as possible.