

Limitată în timp de două evenimente de natură politică, unul intern și altul extern (organizarea țărilor românești ca state independente și căderea Constantinopolului sub turci), perioada al cărei profil artistic ne-am propus să-l schițăm are, în țările sud-slave ca și pe teritoriul locuit de români, un dublu aspect: național și supranațional. La rîndul ei, arta bizantină, aparent atît de unitară, dacă ne gîndim la marile monumente reprezentative și foarte cunoscute, este astăzi studiată din două perspective diferite: ca artă a capitalei („metropolitană”) și ca artă „provincială”.<sup>1</sup> Nu este locul aici să discutăm valabilitatea acestui criteriu în genere admis și care, deși prezintă certe avantaje metodologice, riscă uneori să ducă la rezultate numai aparent exacte. Totuși, în studiul relațiilor artistice dintre Bizanț, pe de o parte, țările sud-slave și țările românești pe de alta, cele două aspecte, de artă a capitalei și de artă provincială, folosite nu numai ca simple criterii pentru o judecată de valoare, ci și în perspectiva implicațiilor lor de natură istorică, sînt în măsură să limpezească înțelegerea unui context artistic a cărui complexitate provine tocmai din prezența concomitentă. Istoriografia actuală a artei bizantine include, cu rare excepții, arta bulgară, sîrbă și românească în orizontul artei bizantine provinciale. Este drept că substratului bizantin i se datorează aspectul unitar al artei sud-estului european. Totuși, în veacul al XIV-lea, arta sîrbă și bulgară atinseseră și uneori depășiseră faza clasică a creației lor naționale. O dată mai mult se vedește în arta acestei vremi caracterul ei bipolar, unitar și divers totodată. De fapt, aspectul de unitate corespunde cu ceea ce am numit mai sus supranațional, iar cel de diversitate caracterelor naționale proprii fiecăruia dintre popoarele balcanice.

În ce măsură și cum se integrează arta țărilor românești în arta sud-est europeană? Ce rol joacă Bizanțul în definierea orizontului artistic a începuturilor vieții românilor în cadrul statelor independente? În cele ce urmează vom schița cîteva din aspectele care ni se par mai semnificative pentru o cuprindere mai largă a artei din țara noastră în veacul al XIV-lea și prima jumătate a celui următor, care să permită încadrarea acestei arte în contextul nivelului artistic contemporan.

\*

Prezența artistică a Bizanțului pe teritoriul țărilor românești continuă, în veacul al XIV-lea, o tradiție cvasi-milenară; deși inegală ca intensitate în timp și spațiu, această prezență poate fi astăzi urmărită – datorită săpăturilor arheologice – în înaintarea și răspîndirea ei treptată de la Dunărea de Jos către nord, flux lent care în perioada ce ne interesează cuprinsese, în grade diferite, Țara Românească, Transilvania și Moldova. Urmărirea acestei înaintări de-a lungul veacurilor duce la o constatare (a cărei explicație nu își are locul în aceste pagini) și anume a faptului că, cu cît ne depărtăm de linia Dunării (limita nordică, rareori întreruptă a stăpînirii bizantine) cu atît formele majore ale artei romano-bizantine și bizantine (arhitectura religioasă și militară, cu sculptura aferentă) devin din ce în ce mai rare, pentru că, dincolo de o zonă foarte redusă de-a lungul fluviului, să nu mai întîlnim decît din ce în ce mai sporadic, doar forme minore de artă, ca ceramica și podoabele. Nici chiar manifestările majore de artă aplicată: mozaic, email, ivorii, piese de aur etc., așa-numitele arte somptuoare, nu trec dincolo de

hotarul dunărean. În linii mari deci, se poate spune că în primul mileniu al erei noastre, contactul pe care populația de pe teritoriul viitoarelor țări românești îl va fi avut cu formele de artă bizantină rămîne la nivelul modest, provincial, contactul cu arta metropolitană fiind rar și cu totul incidental. Prezența unei componente bizantine în ceea ce se numește astăzi „cultura proto-românească Dridu”<sup>2</sup> sau „cultura balcano-dunăreană”<sup>3</sup> este incontestabilă, deși limitată și ea la o tehnică și un repertoriu decorativ ce nu trece dincolo de un elementar aspect rural și acesta în parte comun cu ținuturile bulgărești din sudul Dunării. Firește, în Dobrogea bizantină a veacurilor X-XII, situația este cu totul alta<sup>4</sup>. În ce măsură orizontul artistic dobrogean a jucat un rol în răspîndirea unor forme de artă, chiar incipiente, în restul teritoriului viitoarelor țări românești ni se pare greu de dovedit în stadiul actual al cunoștințelor. Totuși, fie numai ca o ipoteză de lucru, susținută de anumite realități de natură istorică, trebuie admis că acest ținut va fi constituit o zonă (a cărei eficiență nu o putem preciza) de iradiere către vest spre Țara Românească și către nord spre Moldova. Dacă podoabele găsite la Oțeleni (Moldova), datate din secolul al XIII-lea, vădesc interferențe stilistice ruso-bizantine<sup>5</sup>, ceramica smălțuită și sgrafitată cu un decor pur bizantin se răspîndește și se încetățenește atît în Țara Românească, cît și în Moldova veacurilor XIV și XV, devenind una din componentele artei medievale românești.

Cu toată această prezență, permanentă și îndelungată, a unor forme de artă bizantină pe teritoriul țării noastre, o imagine clară și concludentă a rolului pe care ele l-ar fi putut juca în formarea artei medievale românești nu se poate încă stabili. *Continuitatea* din secolul al IV-lea pînă în secolul al X-lea, *intensificarea* pătrunderii în interiorul țării în secolele XI–XIII, nu au putut totuși pregăti terenul pentru înțelegerea și adoptarea formelor de artă superioară, cele care reprezentau în capitala Imperiului și în marile centre urbane (Tessalonica, de pildă) ceea ce se numește astăzi artă „metropolitană” bizantină. Ni se pare astfel de netăgăduit că pînă în veacul al XIV-lea – mai precis pînă la înălțarea bisericii Sf. Nicolae din Curtea de Argeș, cu rare și am spune ineficace excepții, zestrea bizantină aflată pe teritoriul țării noastre are un caracter minor, provincial, periferic. Chiar arhitectura religioasă (despre cea profană, cu excepția celei militare care rămîne para-artistică, nu avem aproape nici un fel de mărturie din această vreme), reprezentată la finele veacului al XIII-lea, sau începutul celui de al XIV-lea, de modestele bisericiuțe de la Turnu Severin, nu depășește nivelul popular, comun provinciei bizantine și sud-slave. La acest nivel se

<sup>2</sup> I. Nestor, *Contributions archéologiques au problème des Proto-Roumains. La civilisation de Dridu. Notes préliminaires*, „Dacia”, N. S., II, 1958; Eugenia Zaharia, *Săpăturile de la Dridu. Contribuții arheologice la istoria perioadei de formare a poporului român*, București, 1967.

<sup>3</sup> Maria Comșa, *La civilisation balkano-danubienne (IXe–XIe siècles) sur le territoire de la R. P. Roumaine (origine, évolution et appartenance ethnique). Étude préliminaire*, „Dacia”, N. S., VII, 1963; Idem, *Sur l'origine et l'évolution de la population romane et ensuite proto-roumaine, aux VI-e–X-e siècles sur le territoire de la Roumanie*, „Dacia”, N. S., XII, 1968; Stamen Mihailov, *Les origines de la civilisation balkano-danubienne à l'époque du haut moyen-âge*, în „Sources archéologiques de la civilisation européenne”, Bucarest, 1970.

<sup>4</sup> Fiind vorba în această lucrare de influența bizantină dincolo de hotarele Imperiului, Dobrogea, pămînt bizantin, nu intră în discuție.

<sup>5</sup> Dan Gh. Teodor, *Tezaurul feudal timpuriu de obiecte de podoabă, descoperit la Voinești-Iași*, în „Arheologia Moldovei”, I, București, 1968.

<sup>1</sup> V. N. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino, 1967.



Fig. 1 Biserica Sf. Nicolae din Curtea de Argeș; Impărtașania apostolilor.

poate vorbi de o unitate artistică sud-est europeană<sup>6</sup> chiar și în veacul al XIII-lea, de un fel de numitor comun pe acest teritoriu a cărei populație – greacă, slavă și românească – făcea parte din ecumenismul ortodox. Exemplificată cu lucrul metalelor și cu ceramica, deci obiecte de artă profană, o „continuitate artistică balcano-dunăreană” a putut fi de curînd dovedită<sup>7</sup>. Totuși, ecoul marilor experimente artistice care în Bizanț pregăteau, în a doua jumătate a veacului al XIII-lea, „ultima fază” a artei bizantine, stilul paleolog, nu ajung încă pînă dincolo de Dunăre. Serbia Nemanizilor, care atinge din punct de vedere artistic o culme în timpul lungii domnii a lui Milutin (1282–1321), apropie de hotarul viitoarelor țări românești formele majore ale arhitecturii și picturii ei religioase care, trăgîndu-și rădăcinile din Bizanț și hrănindu-se cu o excepțional de viguroasă sevă creatoare națională, dau naștere unei arte de mare originalitate și frumusețe, care este arta sîrbă a veacurilor XIII și XIV. Mai puțin spectaculoasă, dar tot atît de profund națională, arta bulgară, prin biserica de la Boiana (1259), prin pictura de la Ivanovo, prin ceea ce s-a păstrat din așa-numita școală de la Tîrnovo, își conturează și ea un stil propriu. Așa încît, în momentul în care la Constantinopol se desăvîrșea monumentul considerat clasic al stilului paleolog, biserica Chora (Kahrie Djami), terminată în 1320–1321<sup>8</sup>, cu extrem de rafinata sa decorație în mozaic și frescă, Serbia și Bulgaria, deși strîns legate de Bizanț, chiar de arta sa aulică, metropolitană, își desăvîrșiseră o artă cu trăsături proprii. Este interesant de subliniat faptul că relațiile artistice ale țării românești cu Bizanțul, la acest nivel aulic, devin oficiale și se permanentizează tocmai la o vreme cînd în Serbia și Bulgaria slăbesc aceste relații, pînă la întreruperea lor completă după desăvîrșirea cuceririi turcești.

<sup>6</sup> R. Theodorescu, *Sur la continuité artistique balkano-danubienne au moyen-âge à propos de quelques pièces d'argenterie et de parure des Xe–XIVe siècles*, în „RESEE”, VI, 2, 1968; Idem, *Despre periodizarea și unele aspecte ale artei metalelor pe teritoriul României în sec. IV–XIV*, în „Pagini de artă veche românească. De la origini pînă la sfîrșitul sec. XVI”, București, 1970; Marin Matei Popescu, *Podoabe medievale în țările române*, București, 1970.

<sup>7</sup> R. Theodorescu, v. nota 6.

<sup>8</sup> Paul A. Underwood, *The Kahrie Djami*, New-York, 1966.

Arta balcanică din veacul al XIII-lea și începutul celui de al XIV-lea păstrează caracterul bivalent despre care am vorbit mai sus: un aspect popular<sup>9</sup>, care include în orizontul ei artistic și viitoarele țări românești, și cel metropolitan care, cu toate similitudinile iconografice și stilistice pe întreaga arie ortodoxă sud-est europeană conturează diferențieri ce subliniază caracterele naționale ale artei fiecărei țări. Așa stînd lucrurile, este incontestabil că unitatea artistică sud-est europeană, al cărei început pare a se plasa către sfîrșitul primului mileniu, este alcătuită încă la finele veacului al XIII-lea de nivelul popular, nivel de cultură similar pe întreg vastul spațiu geografic pe care spiritualitatea bizantină își așezase treptat o pecete indelebilă. Diversitatea se creează la nivelul de Curte, acolo unde inițiativa unor principii, îndeaproape legați de Bizanț, dă naștere unei arte care copiază – în mod diferit – formulele somptuoase ale celei imperiale bizantine.

Fără a intra în amănuntele cercetării unor premize foarte greu de detectat și de conturat cu precizie în stadiul actual al cunoștințelor<sup>10</sup>, se poate susține, credem, că în cea de a doua jumătate a veacului al XIV-lea Curtea și nobilimea Țării Românești erau mature pentru a realiza saltul calitativ necesar statornicirii unor noi premize – la nivelul aulic, metropolitan, de data aceasta – și care, alături de cele provincial-bizantine, devenite tradiționale, vor intra, cam cu un veac mai tîrziu, în componența artei medievale românești.

Cîteva din aspectele începuturilor arhitecturii muntenești pot fi deslușite prin ruinele bisericuțelor de la Turnu Severin, prin biserica Sîn Nicoară de la Curtea de Argeș (probabil din prima jumătate a veacului al XIV-lea), prin ceea ce s-a dat de curînd la iveală din fundațiile bisericii pe locul căreia se ridică astăzi biserica Sf. Nicolae Domnesc (post 1352)<sup>11</sup> din capitala de odinioară a Țării Româ-

<sup>9</sup> R. Theodorescu, *Quelques considérations sur les prémisses et les débuts de l'art médiéval sur le territoire de la Roumanie*, în „RRHA”, tom. 4, 1967.

<sup>10</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>11</sup> N. Constantinescu, *La résidence d'Argeș des voïvodes roumains des XIII-e–XIV-e siècles. Problèmes de chronologie...*, „RESEE”, VIII, nr. 1, 1970.

nești. Toate aceste biserici, cu mici deosebiri de nuanță, zidite după planuri și cu o tehnică larg răspândite în Balcani<sup>12</sup>, bizantine la origine, nu prezintă particularități arhitectonice care să le deosebească net de cele construite pe teritoriul bizantin (Verria, Castoria, Attica, Aegina ș.a.) sau în capitala celui de al doilea Țarat bulgar, Tîrnovo (Trapezica). Sintem cu ele la nivelul popular, aproape același cu cel – mai rudimentar încă – ce caracterizează bisericile de la Dinogetia-Garvăn și Niculițel<sup>13</sup>, ridicate în secolele XI–XII la limita nordică a Imperiului bizantin.

Nici biserica Sf. Nicolae Domnesc, începută în vremea lui Basarab I, cu planul ei în cruce greacă înscrisă care, frecvent în Imperiul bizantin, ajunsese în Serbia la începutul veacului al XIV-lea, nu reprezintă, decât poate ca dimensiuni, o diferențiere marcată față de nivelul obișnuit al arhitecturii religioase din Balcani. Comparată cu bisericile de la Dečani (1327–1335) și Gračanica (1321), sau cu monumentele din același veac de la Tessalonic, de exemplu Sf. Apostoli (începutul veacului al XIV-lea), biserica muntenească rămîne totuși un edificiu modest. Însă perfectă armonie a proporțiilor, echilibrul admirabil al ansamblului, dau acestui monument construit pe teritoriul Țării Românești în primele decenii ale existenței sale ca stat independent, o semnificație artistică deosebită și îi conferă un loc de cinste în peisajul arhitecturii bizantine și balcanice din veacul al XIV-lea. Dacă am îndrăzni să facem aici o apreciere de natură pur estetică, am spune că biserica de la Argeș are – în puritatea ei de ansamblu și de detaliu – calitățile care conferă farmecul extraordinar al unora dintre bisericile de la Mistra, atît de pur bizantine, legate în același timp de un context cultural unic în istoria Bizanțului. Este cert că biserica Sf. Nicolae din Curtea de Argeș a depășit nivelul popular, larg răspîndit în această „koine” bizantină și că ea trebuie integrată, și nu numai în raport cu arta Țării Românești, ci cu toți Balcanii, în rîndul ctitoriilor princiare, de origine aulică bizantină. Tocmai acest fapt – considerînd evident monumentul în toată complexitatea artei sale și mai cu seamă cu pictura care îl împodobește – pune problema finalității sale, asupra căreia specialiștii nu au căzut încă de acord<sup>14</sup>. Este greu de crezut, cu toată vecinătatea imediată a Curții domnești, că avem a face cu o capelă de Curte, oricît ar fi fost ctitorul ei inițial și urmașii care au terminat monumentul de dornici să nu rămînă mai prejos decît vecinii, rudele și aliații lor temporari, țarii și kralii bulgari și sîrbi. Calificarea tradițională, de biserică „domnească,” intrată în zilele noastre și în circuitul științific, nu este evident greșită, dacă îi acordăm semnificația obișnuită, cea a unei ctitorii voievodale. Această inițiativă însă trebuia să corespundă unui eveniment excepțional în viața statului muntean. Or, independența politică o dată obținută, statul medieval mai avea nevoie de o consacrare, cea de ordin spiritual. Aceasta nu i-o putea conferi Țării Românești decît Patriarhia ecumenică, ceea ce s-a făcut prin recunoașterea în 1359, a mitropolitului ales de voievodul Țării Românești, în persoana lui Iachint de Vicina, aflat mai demult la Curtea de Argeș. Cu această recunoaștere, Țara Românească intra oficial în ecumenicitatea ortodoxă, pe plan de egalitate cu celelalte țări slave și orientale. Multisecularele legături cu Bizanțul, exprimate prin stăpîniri teritoriale, prin legături directe sau mediate, capătă acum un aspect și o pondere nouă, care le vor asigura o trăinicie ce va depăși cu mult existența statului bizantin însuși. Prezența, de-a lungul a aproape unui veac, a mitropoliților de origine greacă în Țara Românească nu poate fi trecută cu vederea în explicarea legăturilor foarte strînse ale artei acestei provincii cu Bizanțul și mai tîrziu cu Grecia post-bizantină chiar.

Din punct de vedere artistic, biserica Sf. Nicolae din Curtea de Argeș este un monument bizantin pe teritoriul Țării Românești și rămîne, ca atare, un unicat, iar pictura ce îl decorează – cea mai nordică expresie a stilului pa-

leolog în sud-estul european. S-au constatat încă de multă vreme similitudinile iconografice cu ansamblul și cu unele teme rare din decorația de la Kahrie Djami<sup>15</sup>. P. Underwood<sup>16</sup>, restauratorul frescelor și mozaicurilor monumentului constantinopolitan, confirmă cu prisosință acest fapt și, mai mult decît atît, susține că autorul principal al frescelor de la Argeș trebuie să fi cunoscut „de visu” ctitoria lui Theodor Metohites. Fără a intra aci în analize iconografice de amănunt, subliniem totuși faptul că biserica muntenească cuprinde în ansamblul ei pictat toate trăsăturile caracteristice iconografiei paleologe tîrzii și că în această bogăție tematică ea se întilnește nu numai cu tematica constantinopolitană ci și cu cea care se poate vedea în pictura sîrbească de la Dečani și Gračanica. Din acest punct de vedere, biserica din Curtea de Argeș se află pe plan de egalitate cu cele mai expresive monumente bizantino-balcanice ale vremii. Stilistic vorbind – excepțind trăsăturile esențiale care sînt cele paleologe ajunse la maturitate – similitudini izbitoare cu pictura de la Argeș sînt greu de găsit (mult mai ușor de dovedit sînt deosebiri, destul de marcate, între stilul unor monumente contemporane din Balcani); aceasta între altele, poate și pentru că ansamblul este opera a doi, dacă nu chiar trei meșteri principali, și pentru că varietatea de expresii stilistice în această vreme este destul de importantă pe toată aria bizantino-balcanică. Compoziția scenelor, limpede arhitecturată, adeseori cu tendința vădită de a sugera un dinamism epic cît mai expresiv, desenul suplu, cîteodată foarte apăsător, fără să ajungă la un grafism excesiv, amintesc ca de o rudenie îndepărtată de stilul care definește pictura de la Dečani. Chipurile de o frumusețe foarte elenică ale Maicii Domnului și arhanghelilor din concă trimit direct la lumea grecească, la unele reprezentări similare din Macedonia (Castoria), cîteva figuri de sfinți militari sau îngerii și apostolii din *Adormirea Maicii Domnului* sugerează similitudini cu stilul atît de rafinat pictural de la biserica Peribleptos din Mistra (începutul veacului XIV). Ansamblul de care ni se pare că se apropie stilistic cel mai mult este cel de la mica biserică din Tessalonic, Sf. Nicolae Orphanos (1310–1320)<sup>17</sup>, de curînd descoperit și restaurat, la rîndul său înrudit stilistic cu foarte vestita pictură (din păcate încă nepublicată) de la biserica lui Christos din Verria (1315), executată de Kaliergis, „cel mai vestit pictor din Tesalia” (Macedonia)<sup>18</sup>.

Astfel, biserica Sf. Nicolae din Curtea de Argeș, contemporană cu cel mai important moment din istoria raporturilor dintre ortodoxia bizantină și cea românească, reprezintă din punct de vedere artistic o sinteză bizantino-balcanică, iar din punctul de vedere al relațiilor artistice cu Imperiul, încă o dată o sinteză între iconografia constantinopolitană și un stil practicat atît în capitală cît și în al doilea oraș al Bizanțului, Tessalonicul, la rîndul lui unul din cele mai active centre de iradiere de artă și cultură în lumea balcanică.

Biserica mare a mănăstirii Cozia<sup>19</sup> reprezintă, reflectată într-o reușită artistică tot atît de remarcabilă ca și biserica din Curtea de Argeș, dar pe alte coordonate stilistice, cel de al doilea aspect al spiritualității medievale: acel monastic. Somptuoasa ctitorie a lui Mircea cel Bătrîn vădește, din punct de vedere artistic, același salt calitativ ca și ctitoria celui dintîi Basarab. Ea nu este un final de serie, nu continuă ctitoriile lui Nicodim sau Cotmeana, după cum Sf. Nicolae nu continuă bisericuțele de la Turnu Severin, nici biserica pe al cărei loc a fost înălțată, nici Sîn Nicuară. Cele două ctitorii voievodale din a doua jumătate a veacului al XIV-lea sînt altceva decît predecesoarele lor, nu atît prin calitatea și intenția ctitorilor, cît mai ales prin semnificația culturală și artistică pe care o au. Ambele reprezintă în Țara Românească, pentru prima dată, nivelul oficial, metropolitan, nivelul de curte, care corespunde, în ambianța locală, cu ceea ce se numește îndeobște

<sup>15</sup> Cea mai recentă și mai completă analiză a acestei picturi a fost făcută de prof. V. Vătășianu, *Istoria artei feudale în țările române*, I, București, 1959.

<sup>16</sup> P. Underwood, *op. cit.*

<sup>17</sup> A. Xyngopoulos, *Les fresques de l'église de Saint-Nicolas Orphanos à Thessalonique* (în limba greacă), Atena, 1964.

<sup>18</sup> Este calificarea pe care și-o dă pictorul însuși.

<sup>19</sup> E. Lăzărescu, *Data zidirii Coziei*, în „SCIA”, IX, 1962, și *Istoria artelor plastice...*

<sup>12</sup> Gr. Ionescu, *Istoria arhitecturii în România*, I, București, 1963; *Istoria artelor plastice în România*, I, București, 1968.

<sup>13</sup> *Dinogetia I, Așezarea feudală timpurie de la Biserica-Garvăn*, București, 1967; V. Vătășianu, *Istoria artei feudale în țările române*, I, București, 1959.

<sup>14</sup> *Istoria artelor plastice...*, p. 151–153.



Fig. 2. Biserica mănăstirii Cozia.



Fig. 3. Biserica mănăstirii Cozia; Pictură (sec. XIV) din pronaos (detaliu).

„arta aulică” din Imperiul bizantin. (Tematica iconografică a picturii din pronaosul Coziei, singura păstrată din veacul al XIV-lea, cu tot caracterul ei eminent monastic este cu certitudine – Acatistul și sinoadele ecumenice –

legată direct sau indirect, de Imperiul bizantin, dacă nu chiar de capitală însăși). Dacă însă biserica de la Argeș, monument bizantin cu similitudini balcanice, rămâne un unicat în evoluția artei medievale românești, Cozia este un

Fig. 4. Epitaful lui Siluon.



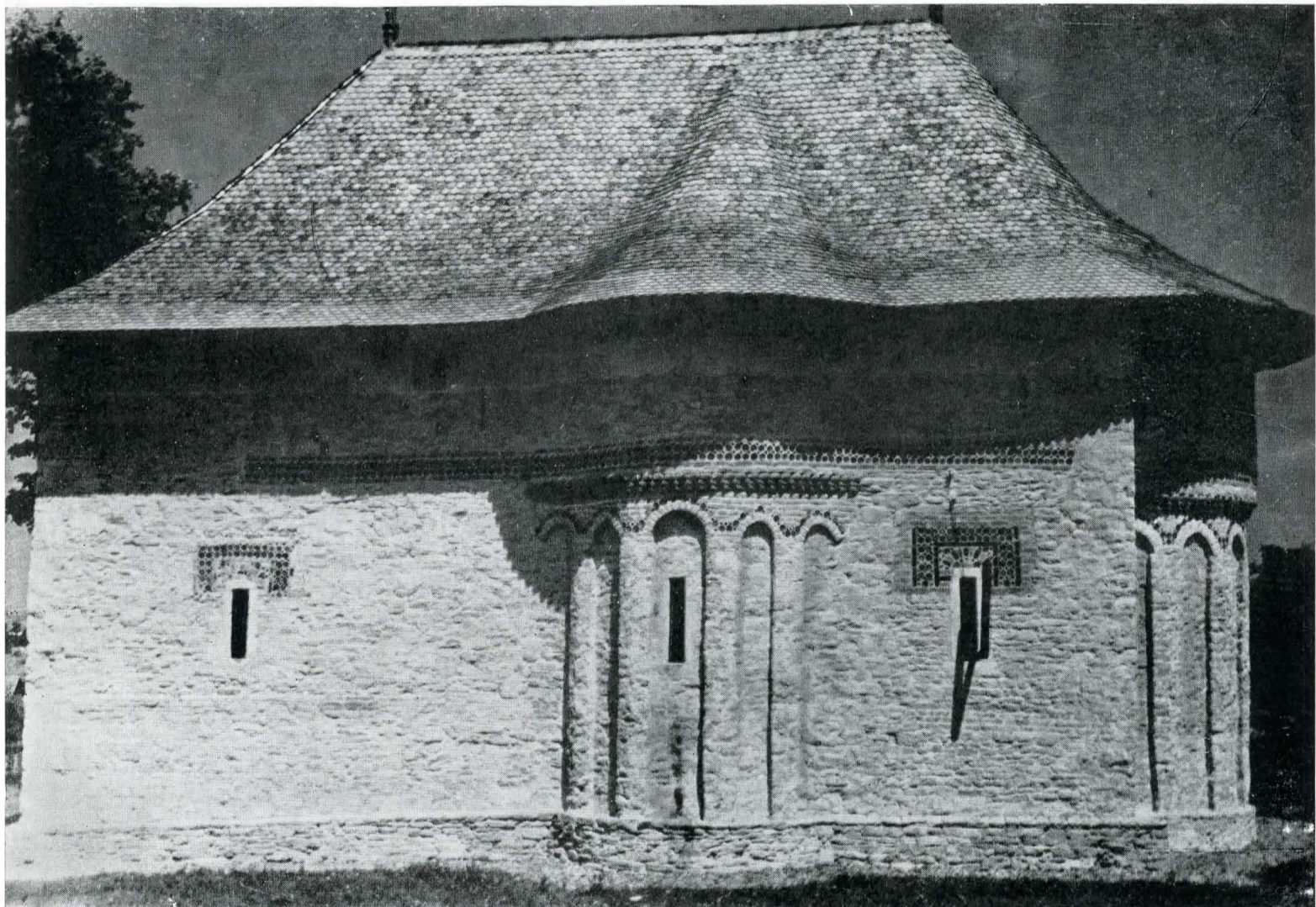


Fig. 5 Biserica Sf. Treime din Siret.

monument balcanic, cu antecedente bizantine, și care va servi de model, în parte cel puțin, pentru arhitectura de mai târziu din Țara Românească. Iar dacă la Argeș arta bizantină este precumpănitoare, la Cozia Imperiul, ideea imperială sînt prezente, așa cum s-a arătat cu dreptate de curînd<sup>20</sup>, marcate prin simbolul înrudirii cu familia imperială bizantină: ne referim la reprezentarea în sculptura fațadei de sud a vulturului bicefal, însemnul calității de „despot” pe care și-a arogat-o la un moment dat Mircea cel Bătrîn. Același motiv heraldic a împodobit și costumul de cavaler medieval (de tip apusean) cu care a fost reprezentat ctitorul în naosul bisericii sale (portretul, după cum se știe, este astăzi repictat într-o perioadă foarte târzie, dar acel din Bolnița vecină, vădită copie a celui din veacul al XIV-lea, păstrează clar însemnul vulturilor bicefali).

Pe de altă parte, în aceeași măsură în care la Argeș „gisantul”, paftaua, unele inele găsite în morminte, reprezintă contraponderea occidentală, cea a ambianței apusene, în cadrul bizantin al arhitecturii și picturii, ctitorul de la Cozia îmbină, în chiar portretul său, cele două aspecte de nivelul de viață princiară din țările românești ale veacului al XIV-lea: Bizanțul și Occidentul.

Jumătatea de veac în care Țara Românească își trăiește primele mari experimente artistice prezintă deci transpunerea formulelor artistice contemporane bizantine, uneori preluate și prelucrate în țările sud-slave. Lăsînd la o parte aspectul aparent eclectic, firesc de altminteri unei perioade de căutări, arta din Țara Românească nu are încă un contur propriu; cu toate acestea, direcția către care se va îndrepta apare clar conturată: pe fondul bizantin, cu diferențele sale accente locale și cu vagi interferențe apusene, arta din Țara Românească – căci nu se poate vorbi încă de o artă a Țării Românești – constituie, în a doua jumătate a veacului al XIV-lea, un fel de repertoriu concis al actualității artistice din Balcani, în care prezența Bizanțului,

directă pe de o parte, difuză pe de alta, rămîne numitorul comun. Această artă reflectă clar complexele relații politice, eclesiastice și culturale pe care noul stat le întreține în acea vreme cu Imperiul și cu țările sud-slave.

Situația nu este mult diferită în Moldova; cele două mai vechi monumente păstrate: biserica Sf. Treime din Siret și biserica Sf. Nicolae din Rădăuți, mai puțin somptuoase decît cele din Țara Românească, lipsite astăzi de pictura cu care vor fi fost decorate, atestă și ele dubla direcție – Bizanțul și Occidentul – care va colabora pentru a da naștere acelei admirabile și unice sinteze pe care o vor desăvîrși, cu un veac mai târziu, meșterii moldoveni din vremea lui Ștefan cel Mare<sup>21</sup>. Prezența Bizanțului este aici mai puțin autoritară decît în Țara Românească, triconcul Siretului reprezentînd, ca și Cotmeana din Țara Românească, una din formulele cele mai frecvent folosite în Balcani. Iar bazilica din Rădăuți rămîne, la limita estică a lumii occidentale, o adaptare provincială la nevoile cultului ortodox. Ambele monumente – Siretul balcanic și Rădăuții romanico-gotic – sînt de pe acum mărturie a sevei creatoare ce va acționa în arhitectura Moldovei care, în alt chip decît în Țara Românească, va interpreta, într-un sens propriu și absolut original, date artistice de mult experimentate în țările vecine.

În această zonă nordică, Bizanțul era mult mai departe decît Apusul. Haliciul, de o parte, Transilvania și Polonia vecine pe de alta, reprezentau și ele o lume de margine, stilistică impură, puțin susceptibilă de o evoluție locală semnificativă. O asemenea evoluție o realizează însă Moldova cu premisele pe care i le oferea Bizanțul și Occidentul. Ea se petrece în prima jumătate a veacului al XV-lea, în vremea lungii domnii a lui Alexandru cel Bun. Dacă monumente semnificative nu s-au păstrat din această vreme (izvoarele indică totuși un număr mare), obiectele de artă somptuoasă confirmă cunoașterea de către Curtea moldovenească a artei bizantine din această vreme. În

<sup>20</sup> R. Theodorescu, *Despre un însemn sculptat și pictat la Cozia (În jurul „despoției” lui Mircea cel Bătrîn)*, „SCIA, Seria artă plastică”, tom. 16, nr. 2/1969.

<sup>21</sup> V. capitolele de artă moldovenească din *Istoria artelor plastice...*



Fig. 6. Epitaful de la Cozia

portretul său brodat pe un epitrahil astăzi pierdut<sup>22</sup>, voievodul poartă „granatsa” bizantină<sup>23</sup>; inscripția acordă perechii voievodale titlul bizantin de „avtocrator” și „avtocratorissa”. Ca și în Țara Românească, inscripțiile celor mai vechi broderii liturgice sînt în limba greacă. Ceramica decorativă și de lux, sgrafitată și smălțuită, atît de veche pe teritoriul Țării Românești și Moldovei (ajunsă aici poate pe unul din foarte umblatele drumuri comerciale care plecau de la Cetatea-Albă spre Baltica) provine inițial tot din lumea bizantină și se încetățenește aici, devenind unul din elementele caracteristice sintezei moldovenești. Cele mai vechi broderii moldovenești cunoscute – epitrahilul și epitaful de la Alexandru cel Bun, ca și admirabilul epitaf al egumenului Siluan de la Neamț (1437)<sup>24</sup>, folosesc, desigur cu accente proprii, tehnica, sistemul decorativ, iconografia bizantine. În cele din urmă, în Tetraevanghelul de la Oxford (1429), opera vestitului Gavril Uric<sup>25</sup>, șeful școlii moldovenești de miniaturistică, este evidentă prelucrarea, de către un excelent artist român, a unor modele bizantine mai vechi sau contemporane. Calitatea remarcabilă a acestei opere o așează, credem, în orizontul artistic bizantin al capitalei; după cum Tetraevanghelul lui

Nicodim din Țara Românească (1404–1405)<sup>26</sup> rămîne legat stilistic de provincia greacă, în aceeași măsură în care epitaful de la Cozia (1396)<sup>27</sup>, orarul și bedernița de la Tismana<sup>28</sup> rămîn intim legate de orizontul artistic bizantino-balkan, cu accente athonite.

Din chiar anul limită al existenței Imperiului bizantin (1453), datează una din capodoperele artelor aplicate din Țara Românească: ușile paraclisului (azi dispărut) de la mănăstirea Snagov. Cele cîteva piese de artă somptuoasă, ce ni s-au păstrat din perioada de care ne ocupăm, oglindesc, subtil nuanțate de altfel, stadiile ce permit urmărirea procesului dezvoltării artistice din Țara Românească și Moldova în primul lor veac de existență politică independentă. Paftaua de la Argeș aparține integral lumii apusene a veacului al XIV-lea; cădelnița de la Tismana suprapune unei structuri bizantine o decorație cu puternice sugestii gotice; epitrahilul și bedernița de la Tismana, epitaful de la Cozia, Tetraevanghelul și ferecătura acestuia din 1404–1405, se integrează toate orizontului artistic comun lumii sud-est europene și al cărei temei – arta bizantină – este recognoscibil sub dublul său aspect: metropolitan și monastic; epitaful lui Siluan și Tetraevanghelul lui Gavril Uric,<sup>29</sup> ambele opere aparținînd celui mai reprezentativ

<sup>22</sup> Maria-Ana Musicescu, *Date noi cu privire la epitrahilul de la Alexandru cel Bun*, „SCIA”, I, 1958.

<sup>23</sup> Corina Nicolescu, *Istoria costumului de curte în țările române*, București, 1970.

<sup>24</sup> *Istoria artelor plastice...*; Maria-Ana Musicescu, *Broderia medievală românească*, București, 1970.

<sup>25</sup> Sorin Ulea, *Gavril Uric, primul artist român cunoscut*, „SCIA”, 2/1964; Ion Radu Mircea, *Contributions à la vie et à l'oeuvre de Gavril Uric*, „RESEE”, VI, nr. 4, 1968.

<sup>26</sup> Ion Radu Mircea, *Cel mai vechi manuscris miniat din Țara Românească: Tetraevanghelul popii Nicodim (1404–1405)*, „Romanoslavica”, XIV, București, 1966.

<sup>27</sup> *Istoria artelor plastice...*, M. A. Musicescu, *Broderia...*

<sup>28</sup> *Ibid.*, și Ion Radu Mircea, *Cîteva observații asupra unor broderii românești*, „Mitropolia Olteniei”, IX, Craiova, 1959, nr. 7–8.

<sup>29</sup> Sorin Ulea, *Gavril Uric...*; Ion Radu Mircea, *Contributions à la vie...*

mediu de cultură românească al vremii – mănăstirea Neamțului, asimilând premisele bizantine își câștigaseră totodată independența stilistică și se numără între prototipurile pe temeiul cărora se vor desăvârși formulele atât de armonios originale ale artei clasice românești. În fine, ușile de la Snagov sînt o desăvîrșită sinteză între iconografia răsăriteană și unele – discrete dar precise – ecouri ale ambiantei estetice occidentale<sup>30</sup>. Ele încheie, la un nivel artistic superior și reprezentativ pentru puterea de asimilare a artiștilor români, etapa de care ne-am ocupat.

De aici înainte țările românești își vor croi propriul lor univers artistic, în care una din coordonatele de bază, cea bizantină acum complet asimilată, se păstrează în conștiința artiștilor așa cum se păstrează amintirea venerabilă a unui trecut considerat exemplar. S-ar putea pătrunde mai în adîncul unor realități (cărora în cultura românească N. Iorga și L. Blaga le-au schițat un contur istoric, filozofic și poetic) și spune că ceea ce supraviețuiește Bizanțului pe toată aria sud-estului european nu este doar forma simbolică a iconografiei ortodoxe, de origine cultă și de formă aulică, ci substratul milenar al unei culturi populare, comune în esență și diferențiată în amănunt, cultură populară care, pe toată aria pe care odinioară Bizanțul și-a pus amprenta, își păstrează pînă în zilele noastre vigoarea creatoare.

Urmărind valul bizantin în drumul său către nord, îl aflăm fără putere, abia sesizabil, numai în cîteva teme iconografice și în unele trăsături stilistice, puternic impurificate de lumea limită a goticului, în pictura din Transilvania (nu însă și în arhitectură) secolului al XIV-lea și a primei jumătăți a celui de al XV-lea. Cercetări comparative foarte recente<sup>31</sup> au dus, pentru această pictură, la rezultate neașteptate care precizează și completează semnificația artei transilvane nu numai în contextul artei medievale românești, dar și în cel mult mai vast al Europei centrale și chiar apusene. Arhitectura și sculptura (ca și artele aplicate de altfel) din Transilvania ies din cadrul ce ne-am propus a studia; ele fiind integrate mediului artistic romanico-gotic, nu ne vom opri asupra lor. Ceea ce ni se pare esențial în pictura transilvană de la Sîntă Mărie Orlea (1311)<sup>32</sup>, Strei, Leșnic, Crișcior (a doua jumătate a veacului al XIV-lea), Streisingiorgiu, Ribița (prima jumătate a veacului al XV-lea) este faptul că, pe lângă caracterul precumpănitor occidental al acestei arte, pe lângă reflexele bizantine despre care am vorbit, și care încearcă o originală sinteză cu elementele apusene (în iconografie ca și în stil), în pictura transilvană apar, pentru prima dată în istoria artei medievale românești, elemente care aparțin nemijlocit mediului local, definind foarte clar anumite aspecte ale vieții și culturii materiale a feudalilor români ce trăiau izolați în mijlocul unei societăți de altă confesiune și de altă tradiție culturală. Ne referim la tablourile ctitoricești de la Leșnic, Crișcior, Streisingiorgiu, Ribița etc.<sup>33</sup> și care redau destul de expresiv imaginea vieții locale, diferită de cea a clasei stăpînitoare din Transilvania. Este vorba aci de una din cele mai vechi mărturii ale reflectării în arta medievală românească a unor realități de ordin social și cultural și care se datează, fără îndoială, izolării în care trăiau românii de dincolo de Carpați și care nu cunoșteau nivelul vieții de curte a unui Basarab, Vladislav Vlaicu sau Alexandru cel Bun. Aici, în Transilvania, găsim deci cele mai vechi expresii ale artei medievale românești, care nu sînt rezultatul unui program sau unei veleități aulice, ca în Țara Românească și Moldova vremii, ci cel direct, al vieții obișnuite, la nivelul culturii populare. După cum este firesc faptul ca în cele două provincii românești, Bizanțul – direct sau prin intermediul țărilor ortodoxe din sudul Dunării – să fi servit de model pentru acele expresii de artă care aveau să reprezinte Curtea și biserica, expresia românească a artei din Transilvania să fie cea a locului și într-o mare măsură independentă de ceea ce se petrecea în jur atunci

cînd era vorba să se reprezinte ctitorii, inițiatorii ai monumentelor românești.

În ceea ce privește prezența tematicii, iconografiei și – într-o măsură mult mai restrînsă – a unor trăsături stilistice bizantine în pictura bisericilor transilvane mai sus menționate, locul lor în istoria artei românești și a legăturilor acesteia cu arta bizantină nu este același cu cel al Țării Românești și Moldovei, care, cu accente diferite, se încadrează totuși fundamental în puternicul flux spre nord ale artei bizantine din veacul al XIV-lea. Astăzi este încă greu de spus în ce măsură au putut Țara Românească și Moldova să fie canalul prin care Transilvania să recepțeze elementele bizantine pe care le constatăm aici. Ceea ce este sigur, însă, este faptul că, în impresiunea iradiere a artei bizantine dincolo de limitele (ținînd seama și de fluctuațiile acestora) Imperiului, constatăm trei direcții de difuziune, cu rezultate sensibil diferite și anume: 1. direcția est-nord-est (cu limita nordică extremă – Rusia), 2. direcția nord, prin intermediul țărilor sud-slave (a cărei limită extremă în linie dreaptă pare a fi fost Moldova) și 3. direcția vest (sud și nord-vest), a cărei limită extremă spre sud ar fi Sicilia, spre vest Anglia, spre nord Germania<sup>34</sup>. Între aceste direcții care pot fi clar urmărite, mai confuz apare rolul jucat de Europa centrală (Ungaria, Austria, Polonia, actuala Cehoslovacie). Ele sînt zone de margine în ceea ce privește receptarea celor două mari curente artistice ale evului mediu: romanico-goticul și Bizanțul. Din această zonă face parte Transilvania. Cercetări recente<sup>35</sup>, cu deosebit de interesante constatări, au detectat în pictura românească din Transilvania cîteva trăsături bizantine contaminate de trăsături gotice specifice pe de o parte Europei centrale și pe de alta unei zone, destul de restrînsă, dar extrem de complexe în ce privește unele formulări artistice, din care fac parte coasta dalmată și Italia de nord.

Avem astfel, în ceea ce privește prezența artei bizantine pe teritoriul celor trei provincii românești în secolul al XIV-lea și în prima jumătate a celui următor, imaginea unui fel de triptic: Țara Românească, unde prezența Bizanțului – pe cale directă în aceeași măsură ca și prin intermediul Serbiei și Bulgariei – este încă foarte pură și de calitate în genere aulică, metropolitană; Moldova, unde aspectul aulic bizantin (limitat îndeosebi la artele aplicate) este dublat de prezența, foarte precisă, a goticului și în fine Transilvania, unde arta bizantină trebuie căutată sub aspectul impur rezultat din confluența cu arta italiană (Dalmația) și central-europeană contaminată puternic de goticul occidental.

Aceste aspecte, poate minore din punct de vedere estetic, dacă le privim în comparație cu arta bizantină aulică din veacul al XIV-lea sau cu goticul în plină maturitate din aceeași vreme, sînt din punctul de vedere al istoriei culturii românești – și chiar balcanice – de o importanță fundamentală. Ele dovedesc, pe de o parte, dincolo de deosebirile pe care le-am subliniat mai sus, contemporaneitatea nivelului vieții oficiale românești în nou-createle state, cu nivelul general, curent al artei Europei apusene și răsăritene. Nu faptul că nu se poate vorbi în acest veac și jumătate – între organizarea statelor românești independente și căderea Imperiului bizantin – de o artă proprie românească trebuie luat în considerație, nu acest aspect aparent negativ interesează, ci dovada că micile principate, care-și câștigaseră cu greu și își mențineau tot atât de greu independența față de pretențiile unor mult mai puternice state vecine, participau direct, conștient, activ, la nivelul de cultură, la ambianta artistică pe care o atinseseră, după veacuri, aceste state. Mai mult decît atât: această participare – în ceea ce privește arta bizantină la ambele nivele, cel provincial și cel metropolitan – dovedește o anumită maturitate de viziune și chiar o capacitate de selectare, ea însăși dovada că nu avem a face cu o etapă inițială de cultură, ci cu una de asimilare îndelungată a unor elemente fie aflate pe teritoriul țării însăși, fie cunoscute de dincolo de hotarele țării. Artă Țării Românești, a Moldovei și chiar a Tran-

<sup>30</sup> Klaus Wessel, *Die Holztür des Klosters Snagov*, în „Beiträge zur Süd-Ost Europa Forschung”, München, 1966, p. 445–450.

<sup>31</sup> Vasile Drăguț, *Pictura murală din Transilvania*, București, 1970.

<sup>32</sup> *Ibid.*

<sup>33</sup> *Ibid.*, cu toată bibliografia anterioară.

<sup>34</sup> P. ac. problemă v. David Talbot Rice, *The Byzantine Legacy*, în „Sources archéologiques de la civilisation européenne”, București, 1970.

<sup>35</sup> V. Drăguț, *op. cit.*



Fig. 7. Biserica din Crișior; Tabloul votiv.

silvaniei nu începe în veacul al XIV-lea decît pentru formulele oficiale de care avea nevoie noul context istoric în care trăiau, ci își fixează în această vreme jaloanele fundamentale, cele care în perioada post-bizantină vor da naștere nu sintezei – căci nu este una singură – ci sintezelor originale în toată aria Orientului creștin, care sînt arta moldovenească din secolele XV–XVI, cea muntenească din secolele XVI–XVII. Bizanțul rămîne de-a lungul acestor veacuri un numitor comun pentru întreg sud-estul european și un izvor pentru arta Țării Românești și Moldovei. În ceea ce privește arta românească din Transilvania, care-și fixează premisele încă din veacul al XIV-lea, dincolo de oscilațiile influențelor bizantino-occidentale, ea se integrează în orizontul Țării Românești și își va păstra vigoarea, alături de cea a vecinei ei din sud, pînă către mijlocul veacului al XIX-lea.

Aceste cîteva date de ordin foarte general, care presupun cunoscute amănuntele de istoria artei țărilor românești în vremea de care ne-am ocupat, conturează una din etapele importante ale relațiilor artistice româno-bizantine și anume cea de a treia în ordine cronologică și ultima din perioada bizantină propriu-zisă. Dacă primul mileniu înregistrează o progresivă înaintare a unor elemente provinciale de artă bizantină dincolo de ținuturile care aparțineau Imperiului, înaintare difuză, dar din ce în ce mai densă pe măsură ce ne apropiem de veacurile X–XI, perioada următoare, cea cuprinzînd secolele XII–XIII reprezintă un moment de statornicire a unor elemente bizantine

și sud-slave pe teritoriul viitoarelor țări românești; secolul al XIV-lea este perioada de pătrundere, de selectare, de adoptare a unor elemente ale artei bizantine metropolitane, cele care, alături de elementele artistice de nivel popular, vor intra în viitoarele sinteze ale artei medievale românești. Conviețuirea, întrepătrunderea elementelor populare și aulice ale artei bizantine în premisele și apoi în expresia matură a artei medievale românești devine precisă și activă tocmai începînd cu veacul al XIV-lea. Această conviețuire, existentă și în Bizanț și care se va topi într-o expresie unitară în arta „post-bizantină”, stă la baza unității artei medievale sud-est europene, fără să impieteze cu nimic asupra originalității creației artistice din fiecare din țările care-și găsesc rădăcinile în arta bizantină.

#### R é s u m é

Dans cette étude, l'auteur cherche à cerner le visage artistique de la période comprise entre deux événements politiques d'une importance capitale pour l'histoire de la Roumanie: l'organisation des pays roumains en États indépendants et la prise de Constantinople par les Turcs.

Tout pour le territoire de la Roumanie que pour les pays sud-slaves, on relève le double aspect de l'art: celui propre à chaque pays (roumain, serbe, bulgare), qui lui confère sa diversité, et celui commun, qui se traduit par un faciès artistique unitaire, dû au substrat byzantin.

Jusqu'au XIV<sup>e</sup> siècle, la tradition byzantine, quasi millénaire dans les pays roumains, ne s'y exprime pas dans les formes majeures





Fig. 8. Biserica din Crișcior; Adormirea Maicii Domnului (detaliu).

de l'art, mais dans les formes mineures, de facture provinciale, le contact avec l'art de la métropole ne se produisant que rarement et incidemment. Dans les pays sud-slaves, la Serbie et la Bulgarie, l'influence byzantine s'était manifestée au niveau de l'art de cour, mais concomitamment, sur une vaste aire englobant aussi les pays roumains, il s'est développé surtout un art plus rustique, „populaire”.

Le premier édifice de Valachie qui puisse être compris dans la catégorie des fondations princières d'origine aulique byzantine est l'église Saint-Nicolas de Curtea de Argeș. Sa peinture représente la réalisation la plus septentrionale du style Paléologue dans le Sud-Est européen et se situe sur le même plan que les monuments byzantino-balkaniques les plus expressifs du temps.

C'est au même niveau officiel, mais sur le plan monastique, que se situe la grande église du monastère de Cozia, monument balkanique à antécédents byzantins, qui servira de modèle pour l'architecture ultérieure de la Valachie.

Tant à Curtea de Argeș qu'à Cozia, on peut remarquer, dans certains détails décoratifs ou dans de pièces d'art appliqué, la combinaison de deux séries d'influences: byzantine et occidentale. L'art de la Valachie constitue durant cette période une sorte de répertoire concis de la spiritualité balkanique, dans laquelle la présence de Byzance, directe d'une part et diffuse de l'autre, demeure le dénominateur commun.

En Moldavie, les premiers monuments, l'église Saint-Nicolas de Rădăuți et celle de la Trinité de Siret, attestent la même double

direction — Byzance et l'Occident — sous le signe de laquelle se cristallisera la synthèse artistique de la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle. En partant de ce point de vue, on constate en Moldavie dans la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle une évolution significative du phénomène artistique, évolution qui aujourd'hui ne peut être suivie que dans les domaines de la broderie, de l'enluminure et de la céramique.

En Transylvanie, l'influence byzantine se manifeste dans la peinture murale, mais seulement dans quelques thèmes et avec des traits artistiques contaminés par le monde avoisinant du gothique ou par les formes élaborées sur la côte dalmate et en Italie septentrionale. A Sintă-Mărie-Orlea, Strei, Leșnic, Crișcior, on relève une première tentative de synthèse dans l'histoire de l'art roumain, tentative due à l'ambiance locale, et non à celle aulique, expression du mode spécifique de vie des knèzes roumains de Transylvanie.

Quoique apparemment mineurs du point de vue esthétique, ces aspects de l'art prouvent du point de vue de la culture roumaine dans l'espace — et même de la culture balkanique — que la vie officielle roumaine de cette période se situe au même niveau général que l'art de l'Europe, tant orientale qu'occidentale. Les pays roumains participent directement, consciemment, activement à l'ambiance artistique que d'autres pays avaient atteinte depuis des siècles. La capacité de sélection et la maturité de la vision artistique montrent qu'il ne s'agit pas d'une étape initiale de culture, mais des suites d'une longue assimilation d'éléments qui contribuent à fixer les jalons d'où naîtront les synthèses originales des siècles ultérieurs.