

PICTURILE BISERICII DIN SÎNTĂ MĂRIE ORLEA — CEL MAI VECHI ANSAMBLU MURAL DIN ȚARA NOASTRĂ

— VASILE DRĂGUȚ —

Fig. 1. Biserica din Sintă Mărie Orlea, Împărăteasa Elena și suita. Detaliu din scena Înălțarea sfintei cruci.





Fig. 2. Biserica din Sântă Mărie Orlea.

Nu o dată s-a întâmplat în istoria artelor, ca un monument cunoscut sau o operă cu necontestată valoare să rămână multă vreme, totuși, la periferia sau chiar în afara sintezelor de specialitate, procesul integrării în conștiința artistică fiind îndelungat și anevoios. Un asemenea monument este biserica din Sântă Mărie Orlea¹.

La prima vedere, nu s-ar putea spune că bibliografia bisericii din Sântă Mărie Orlea, în special a picturilor murale de care urmează să ne ocupăm, este săracă², dar – și tocmai acest fapt justifică studiul de față – ea este departe de a conferi acestui remarcabil monument recunoașterea științifică și publică pe care o merită.

În cele ce urmează, ne propunem să readucem în discuție unele probleme ale picturilor murale din naosul bisericii³, în convingerea că numai printr-o insistență cer-

cetare și confruntare de opinii va deveni posibilă elucidarea lor și, în final, considerarea acestor picturi la cuvenita valoare în contextul artei medievale din țara noastră.

*
* *

Descoperite în secolul trecut, degajate de stratul de var care le acoperea în 1869, de către pictorul Storno Ferencz⁴, picturile murale care decorează interiorul bisericii din Sântă Mărie Orlea nu formează un ansamblu unitar, diferențele de ordin stilistic făcând necesară considerarea mai multor etape de execuție. Opiniile prilejuate de analiza acestor etape, motivarea lor stilistică și încadrarea cronologică sînt foarte diverse, fapt explicabil obiectiv și prin stadiul încă prea puțin evoluat al studiilor comparative privind pictura murală medievală.

Partea cea mai veche a decorației murale constă în câteva cruci de consacrare care apar atît pe pereții altarului cît și în navă. Pictate pe mici suprafețe de grund care aderă direct la tencuiala originală a zidăriei, crucile de consacrare vor fi fost executate cu ocazia sfințirii bisericii, curînd după zidirea ei, ceea ce permite să le considerăm ca fiind cel mai vechi decor mural pictat, de epocă medievală, păstrat în țara noastră⁵.

În altar, pe peretele răsăritean, de o parte și de alta a ferestrei axiale, se păstrează două grupuri de cîte trei apostoli, reprezentați în picioare cu evangheliile în mîini – fragment dintr-o compoziție iconografică frecventă în sanctuarele catolice medievale: *Majestas Domini* în tetramorf și cortegiul celor doisprezece apostoli⁶.

Pe pereții naosului – la nord, la răsărit și la sud – se conservă un vast ansamblu mural avînd ca teme principale ciclul cristologic, ciclul Maicii Domnului și *Judecata de apoi*⁷. Alături de aceste teme frecvente în iconografia medievală, o mențiune specială se cuvine pentru *Descoperirea sfintei cruci*, imagine rară, care la Sântă Mărie Orlea ocupă o însemnată suprafață pe peretele de nord al bisericii.

Partea occidentală a navei, convențional numită nartex – în fapt este vorba despre spațiul de sub balconul corului⁸ – a beneficiat de o decorație mai modestă, cîteva panouri izolate care nu se încheagă într-un ansamblu: pe peretele sudic se află un tablou votiv cu două personaje ingenunchiate, pe peretele vestic se află un panou cu sînta Elisabeta împărțînd milostenii unui grup de săraci și un alt panou cu un sînt călare (Gheorghe?), iar pe peretele nordic este reprezentată moartea lui Pavel pustnicul⁹.

Înainte de a încheia succinta prezentare a zestrei de picturi murale ce decorează biserica din Sântă Mărie Orlea, se cer amintite și urmele de pictură de pe fațada sudică a turnului-clopotniță, de asemenea imaginea, aproape ștersă, a lui *Isus al durerii* din timpanul portalului sudic¹⁰.

S-a afirmat mai sus că asupra picturilor bisericii din Sântă Mărie Orlea s-au emis cele mai variate ipoteze; într-adevăr, Storno Ferencz și Römer Fr. Floris le datează global în secolul al XIII-lea, subliniînd că este vorba despre picturi ortodoxe¹¹; după Gróh István aceste picturi

¹ Satul Sântă Mărie Orlea se află în județul Hunedoara, în imediata vecinătate a orașului Hațeg. Monumentul în care se află picturile de care ne ocupăm este o biserică de tip sală (navă tăvănită cu sanctuar dreptunghiular boltit în cruce pe ogive și cu turn clopotniță pe vest). Pe baza elementelor arhitectonice de tranziție, în general cercetătorii sînt de acord cu o datare în ultimul sfert al secolului al XIII-lea; Virgil Vătășianu, *Istoria artei feudale în țările române*, I, București, 1959, p. 74–77; Grigore Ionescu, *Istoria arhitecturii în România*, I, București, 1963, p. 99–100; Vasile Drăguț, *Biserica din Strei*, în „Studii și cercetări de istoria artei – seria Artă plastică”, 1965, nr. 2, p. 299–305; Vasile Drăguț, *Contribuții privind arhitectura goticului timpuriu în Transilvania*, în „Studii și cercetări de istoria artei – seria Artă plastică”, 1968, nr. 1, p. 45.

² Din bibliografia, aparent bogată, a picturilor de la Sântă Mărie Orlea, cităm în primul rînd: Römer Fr. Floris, *Régi talképek magyarországon*, Budapesta, 1874, p. 129 și urm.; Gróh István, *A középkori bizancki fallfestészet emlékei Magyarországon. Jelentés a Magy. Nemzeti Múzeum 1905 évi állapotáról*, Budapesta, 1906, p. 236–237; I. D. Ștefănescu, *La peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie jusqu'au XX-e siècle*, Paris, 1932, p. 223–239; Radocsay Dénes, *A középkori magyarország talképei*, Budapesta, 1954, p. 193–194, (bibliografie): V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 397–402; Entz Géza, *A középkori magyarország fallfestészetének bizancki kapcsolatairól*, în „Művészettörténeti Értesítő”, 1967, nr. 4, p. 245–249; Vasile Drăguț, *Pictura murală din Transilvania (sec. XIV–XV)*, București, 1970, p. 11–17.

³ Prin naos înțelegem, convențional, zona centrală și de răsărit a navei, partea de vest, sub tribună, fiind considerată nartex.

⁴ Descoperirea lui Storno Ferencz a fost publicată de revista „*Archaeologiai Értesítő*”, 1870, II, p. 2–3, în referatul privind activitatea arheologică din Transilvania.

⁵ Aceeași opinie la Entz Géza (*art. cit.*, p. 245); V. Vătășianu consideră că crucile de consacrare au fost executate odată cu restul picturilor (*op. cit.*, p. 401–402) sau la începutul secolului al XV-lea (*op. cit.*, p. 402).

⁶ De problemele acestei teme iconografice ne-am ocupat în mod special în articolul nostru *Biserica din Strei*, în care am prezentat principalele controverse și bibliografia de bază. Cu privire la grupul apostolilor de la Sântă Mărie Orlea ne-am expus opinia în *Pictura murală din Transilvania*, p. 40–41 și note.

⁷ Conform părerii prof. V. Vătășianu, picturile peretelui de răsărit au data din altă epocă, deși este evidentă unitatea de stil, de cromatică, de asemenea desfășurarea iconografică pe doi pereți: *Nașterea* se află pe peretele estic, iar cortegiul magilor, în continuare, pe peretele sudic (*op. cit.*, p. 401, 760).

⁸ La origine, balconul corului a fost o tribună seniorială.

⁹ Imagine indicată clar prin inscripția: +OBIT PAUPER PAULUS.

¹⁰ Vasile Drăguț, *Picturi murale exterioare în Transilvania medievală*, în „Studii și cercetări de istoria artei – seria Artă plastică”, 1965, nr. 1, p. 85–86.

¹¹ Storno F., *loc. cit.*, p. 3; Römer. F. F., *op. cit.* p. 129–131.

ar data din trei epoci diferite, în secolele XIV–XVI¹²; Fr. și H. Müller consideră că data execuției nu poate fi decât începutul secolului al XV-lea¹³; I. D. Ștefănescu propune ca dată pentru picturile din altar a doua treime sau sfârșitul secolului al XIV-lea și, contrazicându-se, sfârșitul secolului al XIII-lea – începutul secolului al XIV, pictura din navă fiind considerată, prin tehnică și stil, ca aparținând artei italiene din secolul al XV-lea¹⁴. Mai recent, prof. Virgil Vătășianu consideră că „zugrăvelile primului strat trebuie datate către mijlocul veacului al XIV-lea și înainte de executarea picturii de la Sf. Nicolae domnesc din Curtea de Argeș, unde am întâlnit o iconografie ceva mai evoluată”¹⁵; pentru picturile din nartex, se propune prima jumătate a secolului al XV-lea¹⁶, în timp ce pentru pictura din altar și pentru pictura de pe peretele estic al navei, în jurul arcului de triumf, se propune a doua jumătate sau mijlocul secolului al XV-lea¹⁷.

Fără să repunem în discuție toate problemele implicate de coexistența straturilor de pictură din biserica de la Sîntă Mărie Orlea – de altfel asupra celor mai multe ne-am oprit în lucrarea *Pictura murală din Transilvania*¹⁸ – ne vom concentra, în continuare, atenția asupra picturilor din navă pe care, fie-ne îngăduită căldura aprecierii, le considerăm printre cele mai valoroase din câte există în țara noastră.

Așa cum se poate constata și din schema iconografică alăturată, organizarea de ansamblu a acestor picturi este foarte simplă, cu puține registre, în cadrul cărora scenele au o desfășurare largă, de o sesizantă monumentalitate. Pe peretele nordic, din registrul superior nu s-a mai păstrat nici o scenă – refacerile acoperișului fiind, cu probabilitate, cauza distrugerii integrale a picturilor¹⁹. Registrul median, cel mai înalt, cuprinde de la vest la est, următoarele imagini: *Prezentarea lui Isus la templu*²⁰,

Isus al milelor (Vir dolorum), Înălțarea, Schimbarea la față, doi sfinți martiri (reprezenți în bust) și *Intrarea în Ierusalim*²¹. Registrul inferior debutează cu o scenă distrusă²², după care se succed în ordine, *Întîlnirea lui Ioachim cu Ana la poarta de aur, Nașterea Fecioarei, Prezentarea Fecioarei la templu în fața marilor preoți și Descoperirea sfintei cruci*. Partea inferioară a peretelui este acoperită cu obișnuitul decor al draperiilor. Peretele de răsărit, din nefericire foarte degradat, este singurul care păstrează registrul superior. Deasupra arcului triumfal, de la stînga la dreapta, sînt înfățișate trei compoziții: *Fixarea pe cruce, Isus pe cruce, Coborîrea de pe cruce*²³. Registrul median, în întregime șters, pare să fi fost decorat numai cu motive ornamentale sau cu o imitație a placajului de marmură. Registrul inferior este alcătuit doar din două imagini de mari dimensiuni dispuse de o parte și de alta a arcului de triumf: *Buna vestire și Nașterea lui Isus*. Zona inferioară are și aici decorul draperiilor. Rezervat în cea mai mare parte *Judecării de apoi*, peretele sudic are o organizare ceva mai complicată. În partea de răsărit, registrul superior păstrează doar resturi dintr-o scenă indescifrabilă, dedesubt se află o amplă reprezentare a *Adormirii Maicii Domnului*, iar în registrul inferior sînt înfățișați cei trei magi care se îndreaptă spre grupul Mariei cu pructul din scena *Nașterii*, situată pe peretele de răsărit, cu care face o compoziție unitară²⁴. Urmează un panou îngust și înalt în care este înfățișat sfîntul Nicolae episcop. Restul peretelui, aproximativ două treimi, este împărțit în patru registre; din registrul superior, în zona centrală, s-au păstrat doar resturile unei mandorle, de o parte și de alta a căreia se mai disting siluetele îngenunchiate ale Mariei și Ioan Botezătorul – fiind vorba deci despre reprezentarea mării intercesiuni, a temei *Deisis* (=rugăciune), atît de familiară iconografiei bizantine și, în general, picturii ortodoxe. Sub această imagine, în registrul următor a fost înfățișat *Tronul Hetimasiei*, simbol al egalității celor trei ipostaze ale Treimii, simbol al Ierusalimului ceresc, simbol al mării judecătii. De o parte și de alta a *Tronului Hetimasiei* sînt îngenunchiați Adam și Eva, întreaga scenă fiind încadrată de doi arhan-

¹² Gróh I., *op. cit.*, p. 236 și urm.

¹³ Fr. și H. Müller, *Archiv des Vereins für siebenbürgische Landeskunde*, Sibiu, 1881, p. 281–283.

¹⁴ I. D. Ștefănescu, *op. cit.*, p. 228 pentru picturile din altar, p. 238 pentru picturile din navă. De notat că nu se face nici o diferență între cele două zone de pictură din navă (naos și nartex), care sînt tratate și datate în ansamblu.

¹⁵ V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 402. Același autor afirmă în *Istoria artelor plastice în România*, I, București, 1968, p. 216: „Cele mai vechi monumente ale picturii românești sînt zugrăvelile din prima fază a actualei biserici reformate din Sîntă Mărie Orlea” – o datare precisă nu este propusă, dar din context rezultă că este vorba despre prima jumătate a secolului al XIV-lea.

¹⁶ V. Vătășianu, *Istoria artei feudale...* p. 402; mai puțin clar precizată datarea în *Istoria artelor plastice în România*, I, unde s-ar putea deduce chiar o datare în a doua jumătate a secolului al XIV-lea (p. 216).

¹⁷ V. Vătășianu, *Istoria artei feudale...* p. 760; idem, în *Istoria artelor plastice în România*, I, p. 421.

¹⁸ În lucrarea respectivă, picturile de la Sîntă Mărie Orlea sînt analizate la paginile 11–17 și 40–42.

¹⁹ Dacă nu cumva unele resturi se mai află sub stratul de var.

²⁰ Scenă foarte degradată și încă în mare parte acoperită cu var, încît identificarea, propusă și de I. D. Ștefănescu (*op. cit.*, p. 226), este mai mult ipotetică.

²¹ Scenă foarte degradată.

²² Distrugerea acestei scene pare să fi fost provocată de adosarea la perete a scării de acces la tribună. În orice caz, prezența acestei scări, care taie picturile, dovedește că tribuna a fost construită mai tîrziu, cu probabilitate în secolul al XV-lea, cînd ascendența socială a familiei Cinde atinge apogeul.

²³ În mod logic, în succesiunea iconografică, aici ar trebui să fie, într-adevăr, *Coborîrea de pe cruce* (vezi și I. D. Ștefănescu, *op. cit.*, p. 225). Trebuie, totuși, precizat că puținele detalii vizibile sînt destul de confuze, prezența unui înger care duce un grup de suflete obligînd păstrarea unor rezerve cu privire la identificarea propusă.

²⁴ V. Vătășianu consideră, totuși, că pictura de pe peretele de răsărit a fost realizată mai tîrziu: „Acestui grup îi corespunde, pe peretele răsăritean, scena *Nașterii domnului*, dar aceasta face parte din stratul al doilea de pictură. La început a fost zugrăvită aici fie aceeași scenă, fie o reprezentare a Mariei tronînd cu Isus în brațe” (*Istoria artei feudale...* p. 401).

Fig. 3. Biserica din Sîntă Mărie Orlea. Schema iconografică a picturilor din naos: 1. *Prezentarea la templu (?)*; 2. *Isus al durerii*; 3. *Înălțarea*; 4. *Schimbarea la față*; 5. *Două busturi de martiri*; 6. *Intrarea în Ierusalim*; 7. *Zonă degradată*; 8. *Întîlnirea lui Ioachim cu Ana la Poarta de aur*; 9. *Nașterea Mariei*; 10. *Binecuvîntarea Mariei de către mării preoți*; 11. *Înălțarea sfintei cruci*; 12. *Bunavestire*; 13. *Nașterea lui Isus*; 14. *Punerea pe cruce*; 15. *Răstignirea*; 16. *Coborîrea de pe cruce (?)*; 17. *Cei trei magi*; 18. *Adormirea Maicii Domnului*; 19. *Sf. Nicolae*; 20. *Deisis (fragment)*; 21. *Tronul Hetimasiei*; 22. *Cei trei patriarhi în paradis*; 23. *Serafimi pîzind poarta paradisului*; 24. *Înger conducînd un cortegiu de suflete*; 25. *Alungarea la iad*; 26. *Chinuri*; d=zone deteriorate; t=decor din draperii; c=cruci de consacrare; m=imitații de marmură; i=inscripție.

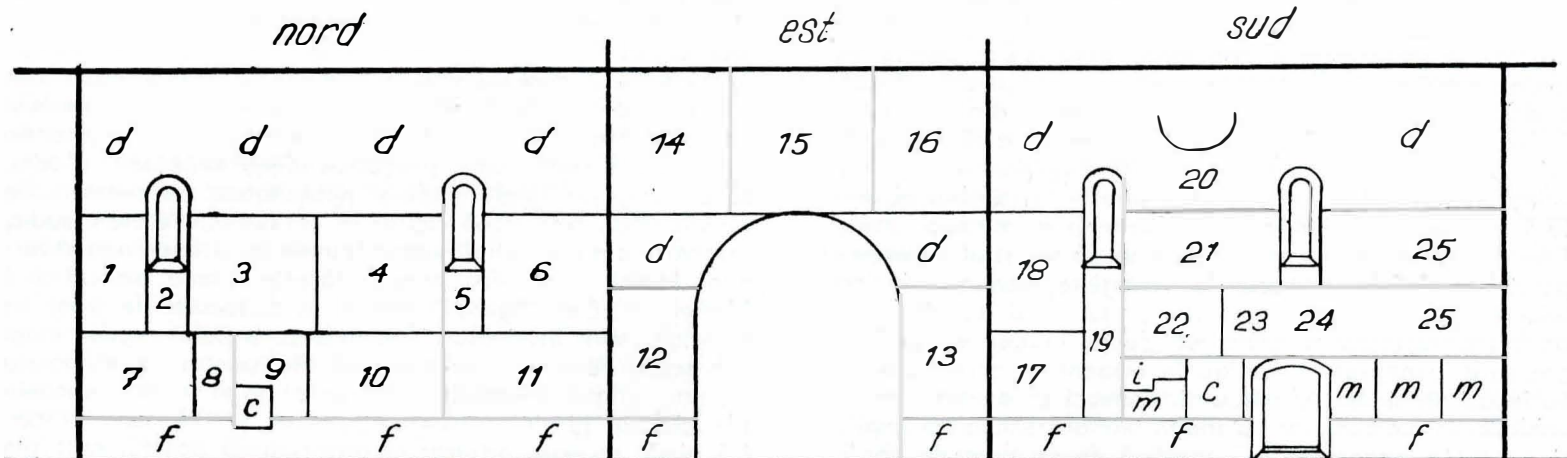




Fig. 4. Biserica din Sintă Mărie Orlea; Picturi de pe peretele sudic al naosului

gheli cu aripile larg desfășurate. În partea dreaptă a aceluiași registru se află o întinsă reprezentare a chinurilor iadului. Registrul al treilea cuprinde: *Paradisul*, cu cei trei patriarhi, Avraam, Isaac și Iacob, care țin la piept sufletele celor drepti, *cortegiul credincioșilor* conduși de îngeri spre paradis, de asemenea *alungarea păcătoșilor la iad*. În sfârșit, registrul al patrulea este împărțit în panouri imitând placajul de marmură – între care a fost rezervată o cruce de consacrare aparținând primului strat de pictură –, în zona centrală păstrându-se, din nefericire foarte șterse, urmele unei inscripții asupra căreia vom reveni. Zona inferioară a întregului perete este acoperită cu decorul obișnuit al draperiilor.

La capătul acestei scurte descrieri, confruntată cu schema iconografică alăturată, s-ar părea că autorul picturilor de care ne ocupăm nu era prea îndatorat unui program coerent, distribuția scenelor în cadrul ciclurilor acuzând chiar o reală libertate. Astfel, pe peretele sudic, desfășurarea scenelor din ciclul cristologic nu este deloc în acord cu succesiunea faptelor biblice: *Prezentarea la templu*, *Înălțarea*, *Schimbarea la față*, *Floriile*. În fapt la o analiză mai atentă, se deslușește o constantă preocupare pentru valorile simbolice, în funcție de care se organizează întreaga compoziție iconografică a naosului bisericii din Sintă Mărie Orlea. Cheia de boltă a acestei compoziții se află pe peretele estic și constă din triumghiul *Buna vestire*, – ca act de voință al divinității întreite, *Nașterea* – ca simbol al mîntuirii promise, *Răstignirea* – ca însemn al mîntuirii însăși. Este de reținut, de asemenea, faptul că registrul superior al peretelui răsăritean este în întregime rezervat principalelor momente legate de marea jertfă a lui Isus (știntuirea pe cruce, răstignirea, coborîrea de pe cruce), această organizare iconografică punînd în evidență crucea, devenită ea însăși un simbol al mîntuirii. Aceeași preocupare pentru sublinierea momentelor cu înaltă valoare simbolică explică și aparenta incoerență iconografică de pe peretele nordic,

scenele din ciclul cristologic fiind aici astfel selecționate încît accentul să cadă pe ideea dumnezeirii lui Isus: în chiar centrul peretelui se află, alăturate, *Înălțarea* și *Schimbarea la față*, iar în extreme apar *Prezentarea la templu* și *Intrarea în Ierusalim*. În registrul inferior al aceluiași perete, a fost înfățișată *Descoperirea sfintei cruci*, compoziție de largă respirație care pare a voi să demonstreze istoricitatea reală a faptelor biblice, legitimînd prin actul de devoțiune al puterii seculare, reprezentată prin împărăteasa Elena și suita sa, cultul crucii, simbol fundamental al religiei creștine.

Închizînd această amplă compoziție și finalizînd-o pe planul valorilor teologale, pe peretele sudic se află uriașa *Judecată de apoi*, deasupra căreia tronează Isus judecător în mandorlă. Ideea care a dirigit organizarea iconografică a ansamblului apare acum cu claritate și ea ar putea fi formulată astfel: *Isus care a fost vestit prin voința Sfintei Treimi, care s-a născut și a pătimit pentru oameni* (peretele estic), *deși era el însuși Dumnezeu* (peretele nordic), *va veni să judece și viii și morții, răsplătind pe cei drepti și aruncînd pe cei răi pradă chinurilor iadului* (peretele sudic).

Caracterul demonstrativ al compoziției iconografice este subliniat de modul în care ciclul cristologic se împletește cu ciclul Maicii Domnului. Într-adevăr, suita de scene de pe peretele sudic, care pregătise ideea sanctității Mariei, se prelungește, confirmîndu-și necesitatea, pe peretele de răsărit unde cele două cicluri se confundă. Peretele sudic, rezervat valorilor eshatologice, cuprinde și imaginea *Adormirii Maicii Domnului* care întărește ideea sanctificării Mariei, a cărei figură reapare în *Judecata de apoi* ca principal sfînt intercesor. Prezența cortegiului regilor magi sub scena *Adormirii* nu este fără tilc, pentru că mijlocește o mai strînsă legătură între cele două momente-cheie ale ciclului Mariei: nașterea lui Isus și ridicarea la cer. Că nimic nu este arbitrar în organizarea acestui program



Fig. 5. Biserica din Sîntă Mărie Orlea; Picturi de pe peretele nordic al naosului.

iconografic²⁵ o dovedește și faptul că lângă scena *Adormirii* se află figura de proporții monumentale a sfântului Nicolae, principalul apărător al cultului Maicii Domnului cu ocazia sinodului de la Niceea²⁶.

Pe baza considerațiilor de mai sus, ni se pare că putem atesta autorului anonim al picturilor de la Sîntă Mărie Orlea o subtilă cunoaștere a resurselor demonstrativ-teologice de care dispunea iconografia, dar trebuie, totodată, reținut faptul că soluția compozițională la care a ajuns se caracterizează printr-o puternică notă de originalitate. Nici în ambianța ortodoxă, nici în aceea catolică nu cunoaștem un ansamblu asemănător, posibilitatea unor teme în comparații de program fiind limitată și de sărăcia materialului informativ²⁷. În secolele XIII–XIV, iconografia bizantină și, sub influența ei, cea ortodoxă în general ajunseser la o remarcabilă complexitate. Avînd o schemă fundamentală comună –codificată prin erminii– și un evident caracter apologetic, ansamblurile de pictură murală ortodoxă prezintă, dincolo de numeroase variațiuni de detaliu, un cadru de gîndire unitar care, fără să fie contradictoriu, este principal diferit de cel de la Sîntă Mărie Orlea. În timp ce iconografia bizantină este o transpunere a Bisericii însăși, în dubla sa ipostază, luptătoare și triumfătoare, la Sîntă Mărie Orlea, programul iconografic are un orizont mai restrîns, demonstrația privind numai misiunea lui Isus și sanctitatea mamei sale. Ținînd seama, totuși, de preferința pentru construcțiile esoterice, este de presupus că pictorul de la Sîntă Mărie Orlea fusese puternic influențat de mediul spiritual al creștinismului ortodox, „în

care – cum arată Viktor Lazarev în *Storia della pittura bizantina – domina interesul pentru dogmele metafizice, în cea mai mare parte abstracte și fără nici o legătură cu realitatea*”, în care, „pictorii nu-și propuneau să reprezinte fenomenele și ideile de origine ale acestora”²⁸.

Din acest punct de vedere, în lumea artei occidentale imaginile aveau o mult mai largă autonomie, fapt confirmat de timpuriu, cu ocazia conciliului de la Frankfurt pe Main, din anul 794, cînd au fost redactate celebrele *Libri carolini, sive Caroli Magni capitulare de imaginibus*.²⁹ „Picturile sînt în măsură să readucă în minte, prin diferite mijloace, reprezentarea unor evenimente, dar acele probleme care sînt cunoscute prin simțuri și care se exprimă prin cuvinte pot fi înțelese și demonstrate în relațiile lor nu de către pictori ci de către scriitori” – se afirmă în aceste cărți, ideea fiind reluată cu și mai multă vehemență de Raban Maur într-o scrisoare, devenită celebră, către abatele Atton de Fulda. „Tabloul încîntă un timp, dar este perceput printr-un singur simț și nu merită nici o încredere pentru că el falsifică semnificația adevărată a lucrurilor, numai ceea ce este scris poate oferi imaginea mintuirii”. Comentînd aceste opinii, Ferdinando Bologna, în a sa excelentă lucrare *Originile picturii italiene*, adaugă: „Și pentru că numai ceea ce este scris poate garanta exactitatea imaginii reprezentate, întregul ev mediu a folosit frecvent explicațiile speciale în versuri și în proză – titluri și superscripționări, așa cum sînt numite în Cărțile caroline – prin intermediul cărora se storniceau declarațiile auxiliare capabile să precizeze imaginea, asigurîndu-i exactitatea”.³⁰

²⁵ Cum crezusem cîndva (*Pictura murală din Transilvania*, p. 12).

²⁶ Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, III, Paris, 1958, p. 978.

²⁷ Devine tot mai evident că istoria de artă practică cu mijloace tradiționale se sufocă. Este necesară organizarea unor vaste campanii sistematice de repertoriere codificată a tuturor monumentelor și operelor de artă pentru ca operațiile de comparare să poată beneficia de serviciile ordinatorilor electronici.

²⁸ Viktor Lozorev, *Storia della pittura bizantina*, Einaudi, Torino, 1967, p. 21 și 24.

²⁹ Ferdinando Bologna, *Les origines de la peinture italienne*, Leipzig, 1963, p. 15–16.

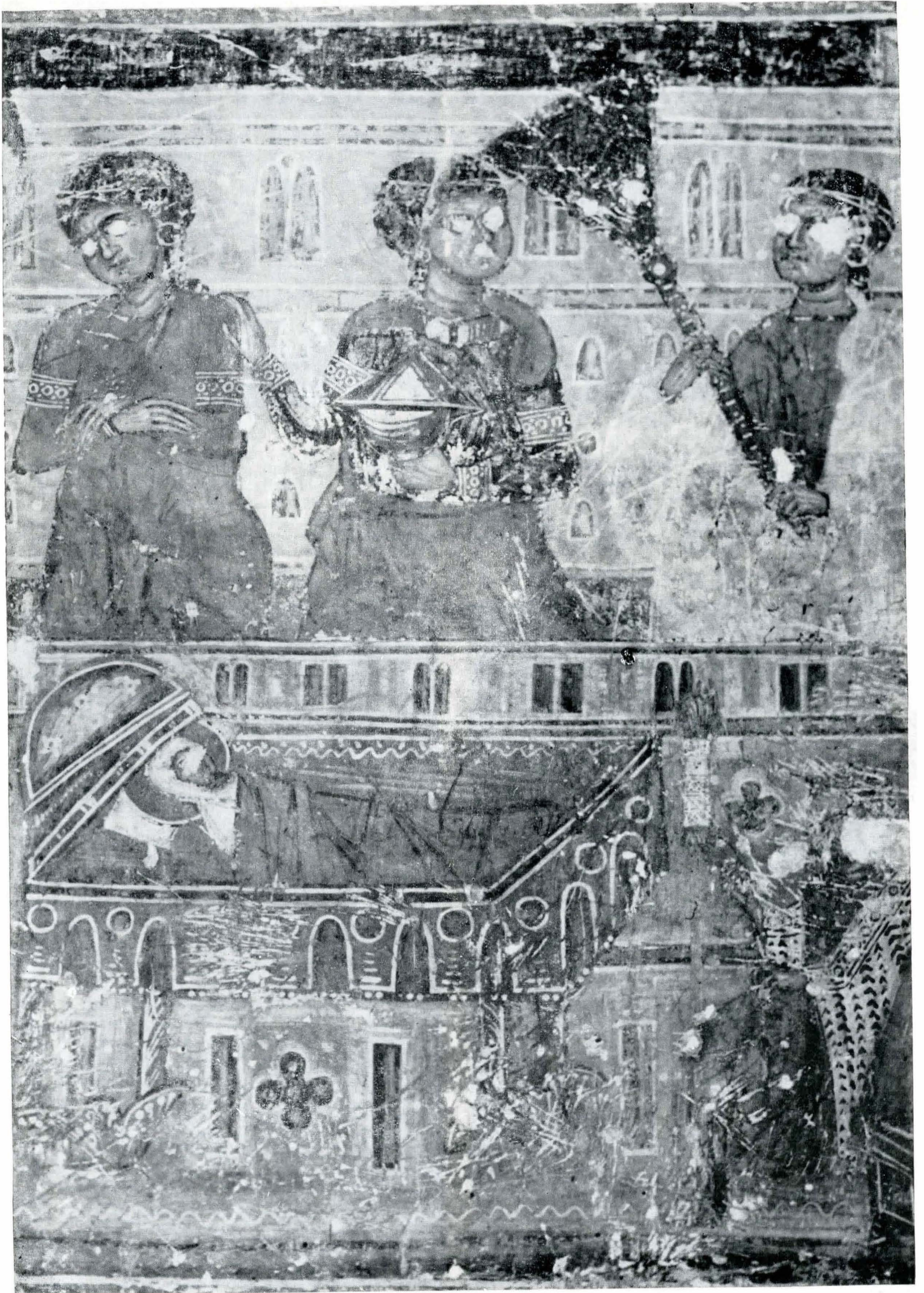
³⁰ *Idem*, p. 15.



Fig. 6. Biserica din Sintă Mărie Orlea; Nașterea Mariei.
 Fig. 8. Biserica Sf. Clement din Ohrida; Nașterea Mariei.

Fig. 7. Nașterea Mariei (detaliu din fig. 6). ▶





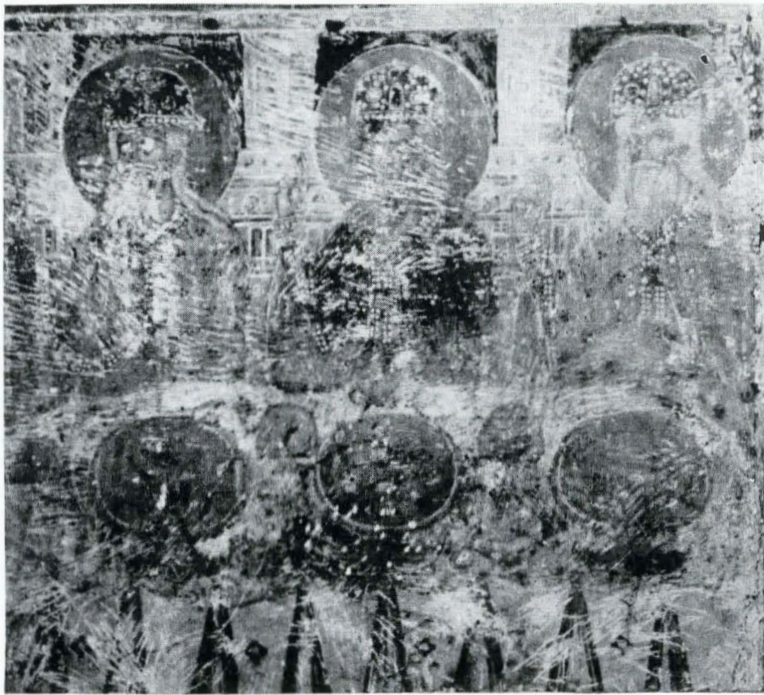


Fig. 9. Biserica din Sintă Mărie Orlea; Binecuvîntarea Mariei de către mării preoți (detaliu).

Relativa autonomie a imaginilor – indiferent de implicația negativă a motivării – a determinat, în arta occidentală o continuă mobilitate a lor în cadrul ansamblurilor iconografice, încît niciodată nu s-a ajuns la o codificare programatică. Exceptînd temele moralizatoare și eshatologice – aproape întotdeauna corelate – a căror

Fig. 11. Biserica din Sintă Mărie Orlea; Binecuvîntarea Mariei de către mării preoți (detaliu; a se compara cu figura 12).



Fig. 10 Biserica Sf. Gheorghe a mănăstirii Staro Nagoričino; Binecuvîntarea Mariei de către mării preoți (detaliu).

frecvență a sfîrșit prin a impune o anume stabilitate a distribuției,³¹ în pictura murală catolică compozițiile icono-

³¹ Vasile Drăguț, *Considerații asupra iconografiei picturilor murale gotice din Transilvania*, în „Buletinul Monumentelor Istorice”, nr. 3/1970, p. 21.

Fig. 12. Biserica mănăstirii Sopočani; Însmormintarea reginei Ana (detaliu, arhiepiscopul Sava II).



grafice nu au, decît excepțional, un program coerent, demonstrativ în toate articulațiile sale.

Decurge de aici, o dată mai mult, necesitatea considerării picturilor de la Sîntă Mărie Orlea prin prisma mentalității bizantine atît de sensibilă la speculația interpretativă a imaginilor religioase. Dar raportările la lumea orientului creștin nu se opresc aici, adîncirea analizei iconografice relevînd și alte aspecte care nu pot fi înțelese decît în funcție de realizările picturii murale de origină sau de ambianță bizantină. Concludent este în primul rînd ciclul Maicii Domnului. Elaborat încă din secolul al V-lea, în lumea bizantină, de unde a trecut și în Occident³², ciclul Maicii Domnului se particularizează la Sîntă Mărie Orlea prin reprezentarea binecuvîntării Mariei de către mării preoți, de asemenea prin monumentală compoziție a *Adormirii*. Cu privire la scena *Binecuvîntării*, prof. Virgil Vătășianu observa că este „rară în iconografia orientală, iar în Occident cu desăvîrșire necunoscută”³³. Exemple demne de atenție găsim la biserica mănăstirii Daphni, lângă Atena (mozaic din a doua jumătate a secolului al XI-lea), în nartex³⁴, de asemenea la biserica sf. Dumitru – Mitropolia de la Mistra (frescă executată în 1310³⁵). Cu oarecare insistență, această scenă apare în picturile murale din Serbia, țară în care, în secolele XIII-XIV, ciclul Maicii Domnului s-a bucurat de o reală popularitate. Cea mai veche realizare în Serbia pare a fi aceea din biserica mănăstirii Gradač (cca 1276)³⁶, pentru ca în timpul regelui Milutin (1282–1321) să se execute ample cicluri ale Maicii Domnului, în cadrul cărora scena *Binecuvîntării Mariei de către mării preoți* apare cu regularitate. În biserica Sf. Clement (Pribleptos) de la Ohrida (1294–1295), scena apare în naos pe peretele sudic, în biserica sf. Gheorghe a mănăstirii Staro Nagoričino, imaginea se află în proscomidie (picturi executate între 1312–1318)³⁷, în biserica regală Ioachim și Ana de la mănăstirea Studenica, imaginea se află în naos pe peretele nordic (picturi executate în anii 1313–1314)³⁸. Așa cum a remarcat mai demult prof. Virgil Vătășianu, scena *Binecuvîntării* este cu deosebire frecventă în pictura sîrbă din prima jumătate a secolului al XIV-lea, mai tîrziu apărînd numai rareori³⁹.

Relațiile iconografice cu pictura sîrbească pot fi atestate, în continuare, și în legătură cu o altă scenă din ciclul Maicii Domnului și anume *Adormirea*. Este bine știut că această imagine, în varianta Koimesis (Maria întinsă pe catafalc înconjurată de apostoli și ierarhi și Isus care îi preia sufletul pentru a-l ridica la cer) a fost de timpuriu elaborată în cadrul artei bizantine, fiind apoi adoptată și de iconografia occidentală, în cadrul căreia s-a menținut pînă în secolul al XIII-lea, cînd a fost, treptat, înlocuită cu varianta iconografică italiană, în care accentul cade pe încoronarea Fecioarei⁴⁰. În pictura murală a bisericilor din Serbia, reprezentarea *Adormirii Maicii Domnului* a ajuns să ocupe un loc foarte important, fiind nu numai cea mai amplă dar și cea mai complexă compoziție din iconografia naosului, unde ocupă cu regularitate zona superioară a peretelui vestic. Este suficient să amintim monumentală reprezentare a *Adormirii* din biserica fostei mănăstiri Sopočani (realizată către 1265), azi de universală notorietate, pentru a evoca cinstirea de care se bucura

³² Karl Künstle, *Iconographie der christlichen Kunst*, I, Freiburg im Breisgau, 1926, p. 322; Antonio Muñoz, *Iconografia della Madonna*, Florența, 1905, p. 114.

³³ V. Vătășianu, *Istoria artei feudale...*, p. 401.

³⁴ V. Lazarev, *op. cit.*, p. 194–195.

³⁵ Gabriel Millet, *Monuments byzantins de Mistra*, Paris, 1910, planșa 75, fig. 3.

³⁶ Vladimir Petković, *La peinture serbe du Moyen Âge*, I, Belgrad, 1930, pl. XCVI.

³⁷ Richard Hamann, Mac Lean, Horst Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien, vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert*, Giessen, 1963, p. 28–29, fig. 171, pl. 21 și respectiv p. 34, fig. 309, pl. 31.

³⁸ *Idem*, p. 32–33, pl. 30. O altă reprezentare este presupusă în capela Mariei din biserica Mintuitorului din mănăstirea Zîca (1282–1321?), (*idem*, p. 31, pl. 26).

³⁹ V. Vătășianu citează ca exemple și reprezentările din biserica Sf. Dumitru din Peč, biserica *Adormirii Maicii Domnului* din Gračanica, biserica Mintuitorului din Dečani, biserica Albă (Bela Crkva) din Keran (*Istoria artei feudale*, p. 401, nota 2).

⁴⁰ În mod excepțional, reprezentarea *Adormirii* în varianta Koimesis apare și mai tîrziu, dar numai în acele medii în care influența bizantină continuă să se manifeste.

această temă iconografică în pictura medievală sîrbă. Sub directă influență a iconografiei sîrbești, acest amplu și important mod de a reprezenta *Adormirea Maicii Domnului* a fost preluat și de pictura medievală românească, primul monument invocat ca exemplu fiind biserica domnească Sf. Nicolae din Curtea de Argeș (circa 1362–1366)⁴¹. La Sîntă Mărie Orlea, această scenă, situată pe peretele sudic, păstrează atît organizarea de ansamblu cît și detaliile compozițiilor sîrbești, de asemenea expresia monumentală a acestora.

O altă referință la iconografia sîrbească înlesnește și ampla compoziție a *Răstignirii*. Sensul apoteotic pe care îl dobîndește această imagine la Sîntă Mărie Orlea, prin așezarea deasupra arcului de triumf, se regăsește, ca principiu, în biserica principală a mănăstirii Studenica (1209), unde ocupă o întinsă suprafață pe peretele de vest al naosului, deasupra ușii către nartex.⁴²

Referiri mai greu de lămurit la iconografia orientului ortodox ocazională scena *Descoperirea sfintei cruci*. Excepțional de rară în iconografia medievală, această scenă este, conform opiniei prof. Viktor Lazarev, „tipică pentru frescele caucaziene”, fiind frecventă mai ales în Georgia, unde poate fi întilnită încă din secolul al IX-lea⁴³. Ne lipsesc, deocamdată, elementele care să conducă la explicarea apariției acestei scene în biserica hațegană, dar unele sugestii în acest sens pare să ofere analiza stilistică a picturii de care ne ocupăm.

Chiar de la prima vedere, picturile naosului bisericii din Sîntă Mărie Orlea vădesc calități artistice de autentică valoare și particularități de interpretare de certă originalitate. Cercetătorii care ne-au precedat au menționat coexistența elementelor stilistice orientale și occidentale, insistînd cînd asupra unora, cînd asupra celorlalte⁴⁴.

Vom începe analiza noastră prin a evidenția modul de organizare a suprafețelor – larg și aerat – soluție care nu se întilnește ca atare nicăieri în pictura bizantină în secolele XIII-XV⁴⁵, dar care își găsește numeroase corespondențe în pictura murală gotică din aceeași perioadă. Scenele au dimensiuni relativ mari, dar compozițiile sînt, în general, foarte simple, cu personaje puține și desfășurări în puține planuri. În raport cu ansamblurile de pictură murală din Serbia și Macedonia, complexe și pline de mișcare, picturile de la Sîntă Mărie Orlea ar putea să pară simpliste, dacă nu ar fi compensate, pe plan artistic, de alte calități. Fundalurile sînt, cele mai multe, neutre, indicațiile privind decorul de arhitectură fiind sumare. Merită să fie reținut și faptul că în decorul arhitectonic al scenelor apar unele elemente care indică o anumită familiarizare cu arhitectura occidentală: de exemplu ferestrele bifore de tip romanic sau ferestrele pilolobe cu expresie cisterciană, care ritmează fațadele edificiilor din *Nașterea Mariei*. Singura scenă, în care organizarea fundamentală arhitectonică amintește de soluțiile picturii bizantino-balcanice este *Adormirea Maicii Domnului*, imagine care, s-a arătat mai sus, prezintă indiscutabile asemănări cu compozițiile avînd aceeași temă din Serbia.

Cu deosebire semnificativă pentru formația artistică a meșterului anonim de la Sîntă Mărie Orlea este modelajul viguros al formelor, modelaj obținut prin diferențe de saturație cromatică, potrivit unui procedeu devenit curent în pictura italiană încă din a doua jumătate a secolului al XIII-lea și care culminează în timpul lui Giotto. Raportarea la pictura italiană este întărită, uneori, și cu elemente de ordin tipologic, ca în cazul imaginii lui *Isus al durerii*

⁴¹ Pentru datarea propusă de noi, vezi *Pictura românească în imagini*, București 1970, p. 16.

⁴² R. Hamann ș. a., *op. cit.*, p. 19–20, fig. 62, pl. 9.

⁴³ V. Lazarev, *op. cit.*, p. 166, 219. Sînt citate bisericile mănăstirilor rupestre de la David–Garedza (sec. IX) și biserica mănăstirii din Gelati (1125–1130). Merită să fie semnalat faptul că *Înălțarea sau Descoperirea sfintei cruci (hypnosis)* se bucura de o mare cinste la Constantinopol, fiind apoi sărbătorită în lumea ortodoxă la 14 septembrie.

⁴⁴ I. D. Ștefănescu insistă asupra influenței italiene (*op. cit.*, p. 239); V. Vătășianu o relevă în primul rînd pe cea balcanică (*op. cit.*, p. 401–402); Entz aderă la părerea celui din urmă (*art. cit.*, p. 247).

⁴⁵ Ne referim la această perioadă avînd în vedere că biserica a fost construită în ultimul sfert al secolului al XIII-lea și că ultimul termen propus pentru executarea picturii este secolul al XV-lea.

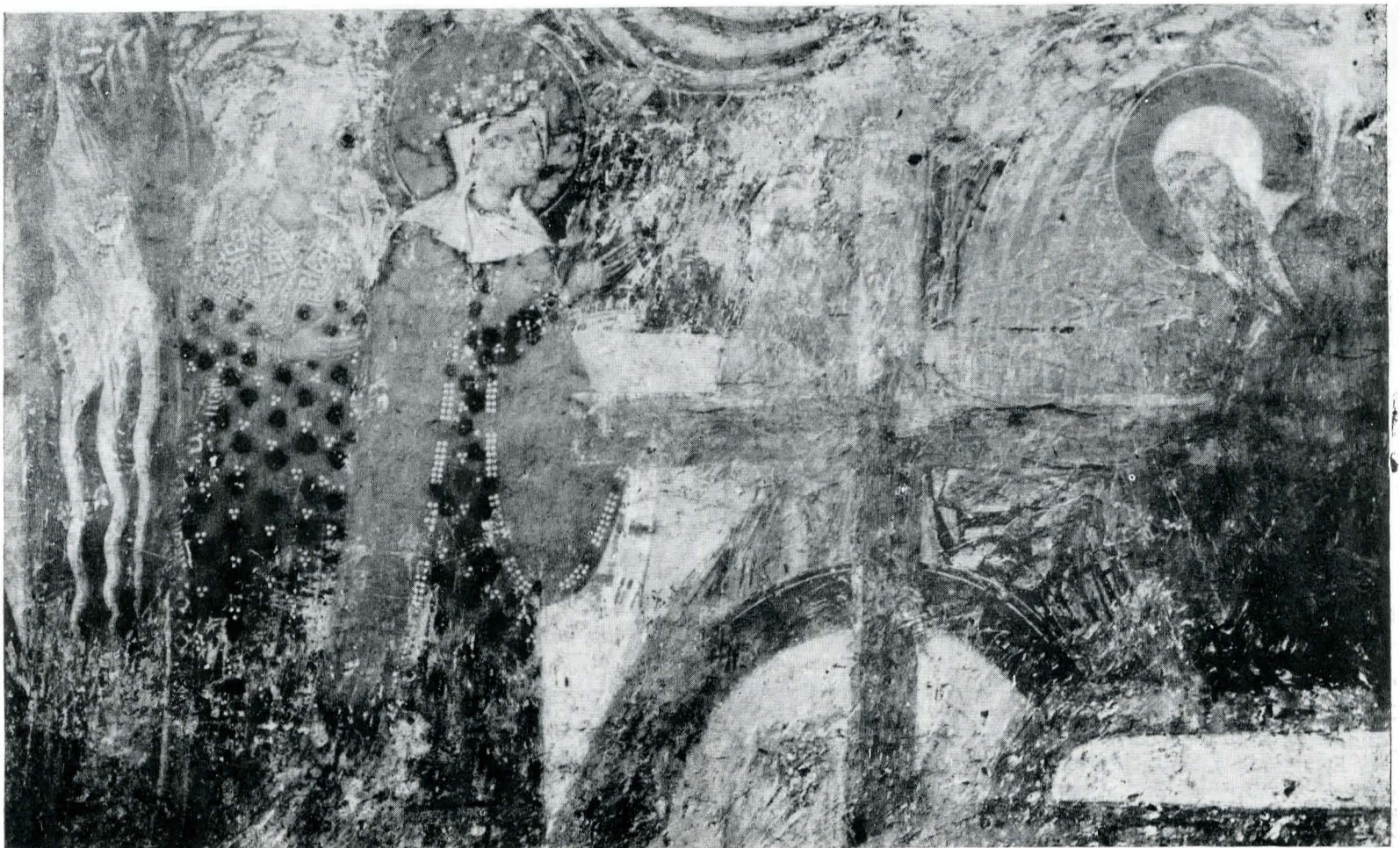


Fig. 13 Biserica din Sintă Mărie Orlea; Înălțarea sfintei cruci, zona centrală.

(*Vir dolorum*) care impresionează prin durerea reținută a fizionomiei, dar și prin plinătatea atletică a formelor, amintind în special de anume realizări ale picturii nord-italiene din prima jumătate a secolului al XIV-lea. De origină occidentală este și ținuta episcopală a Sf. Nicolae, a cărui mitră triunghiulară este specifică secolului al XIII-lea, exemple similare întâlnindu-se deopotrivă în pictura din Italia ca și în aceea din Germania⁴⁶.

Dar, pentru a continua pendularea între Occident și Orient, pendulare la care ne obligă structura atât de complexă a picturilor de la Sintă Mărie Orlea, este necesar să subliniem că, atât în tipologia figurilor cât și în aparatul ornamental, elementele de origină bizantino-balcanică sînt foarte numeroase.

O adevărată sinteză a modalităților stilistice prezintă scena *Nașterea Mariei*. Pe un fundal convențional de arhitectură (marcat, cum am văzut, de prezența ferestrelor de tip apusean), al cărui rol se reduce la crearea unui suport neutru pe care se țese compoziția, scena nașterii Mariei dobîndește o solemnitate de ritual. Sfinta Ana, cu o expresie de intensă concentrare, se odihnește pe un pat, în fața căruia este așezat leagănul cu noua născută, asistată de o slujitoare care toarce⁴⁷. De proporții monumentale, patul sfintei Ana are, în loc de orice alt ornament, o cruce de consacrare aparținînd primei decorații a bisericii pe care noul strat de pictură a respectat-o, fapt care dovedește că meșterul cunoștea rostul acestei cruci. În partea dreaptă, trei tinere fete, cu obrajii buclăți, cu părul strîns după moda elenistică și cu mari cercei în urechi, compun grupul cel mai viu și cel mai neașteptat al compoziției. Cea dintîi, cu brațele încrucișate la piept în semn de salut, se închină spre lehoză, a doua, avînd în mîna stîngă o chesă și mîna dreaptă așezată cu grație pe umerii celei din față, întoarce privirea către

ultima fată care poartă un evantai oriental cu coadă lungă. Îmbrăcate în rochii strîmte, ultima avînd și o mantie albă, împodobite cu brățări late așezate deasupra cotului, cele trei tinere impresionează prin aerul oriental al expresiilor, prin exotismul ținutei și al podoabelor. Eleganța mișcărilor, modelajul tandru al figurilor și mîinilor, ca și pieptănătura strînsă în subțiri lanțuri de aur, totul evocă un canon elenistic de frumusețe feminină, canon pe care pictura bizantină de epocă paleologică îl reactualizează.

De veche tradiție în pictura bizantină (în secolul al XI-lea o întîlnim la Daphni, în secolul al XII-lea la Nerezi, la biserica Panaghia Phorbiotissa din Asinu sau în icoanele sinaite⁴⁸), scena *Nașterii Mariei* a ajuns la un mare prestigiu în sînul picturii sîrbești (Sopočani, al treilea sfert al secolului al XIII-lea; Arilje, sfîrșitul secolului al XIII-lea, biserica Sf. Clement—Ohrida, 1294—1295; biserica lui Milutin de la Studenica, 1313—1314; biserica Sf. Gheorghe de la Staro Nagoričino, 1316—1317 etc.⁴⁹), pentru ca la sfîrșitul secolului al XIII-lea să fie preluată și de pictura italiană (Maestrul lui San Martino, *Maestă della Madonna*, Pisa, Museo Civico; Pietro Cavallini, mozaic în biserica Santa Maria in Transtevere⁵⁰), în cadrul căreia va fi reprezentată de nenumărate ori în secolele următoare. Imaginea de la Sintă Mărie Orlea are meritul de a ilustra tocmai momentul de tranziție stilistică între orientul bizantino-balcanic și occidentul catolic, modelul ei apropiat aflîndu-se, cu siguranță, în biserica Sf. Clement din Ohrida. Este suficient să se compare cele două imagini pentru a se constata că sub aspectul organizării compoziționale ele sînt aproape identice: sfinta Ana este așezată la fel, grupul celor trei fete are aceleași atribute — chesă, evantaiul — și aproape aceleași gesturi, leagănul este la fel, cu aceeași tăblie și aceleași tălpi înflorate, în ambele scene se află slujitoarea care toarce la lumina unei luminări fixate într-un sfeșnic înalt. Din comparația celor două imagini se desprind și alte constatări: mește-

⁴⁶ I. D. Ștefănescu citează exemple similare la Mainz și Brixen (op. cit., p. 237); ar fi de adăugat figura Sf. Nicolae din biserica San Nicola — Scandriglia, datînd de la sfîrșitul secolului al XIII-lea (F. Bologna, op. cit., fig. 56); V. Vătășianu notează „mitră triunghiulară a bisericii apusene” (op. cit., p. 401).

⁴⁷ I. D. Ștefănescu presupune că ar fi vorba despre loachim (op. cit., p. 228). În realitate este o servitoare care toarce (o se vedea precizările ce urmează și ilustrația).

⁴⁸ V. Lazarev, op. cit., p. 195, 200, 206, 261.

⁴⁹ R. Hamann ș. o., op. cit., p. 25, pl. 17; p. 26—27, pl. 18; p. 28—29, fig. 169, pl. 21; p. 32—33, fig. 267, pl. 29; p. 34, pl. 31.

⁵⁰ F. Bologna, op. cit., fig. 77, 79, 95.

rul de la Sintă Măria Orlea a operat în dublu sens asupra compoziției de la Ohrida: pe de o parte el a occidentalizat tratarea formelor, pe de altă parte el a sporit recuzita orientală, cu deosebire în grupul celor trei fete.

Dar scena care ilustrează cel mai bine complexa formație artistică a meșterului de la Sintă Mărie Orlea este *Înălțarea sfintei cruci*.

În fața unei grote, de o parte și de alta a unui mormint indicat sumar ca o criptă deschisă, împărăteasa Elena și patriarhul Macarie al Ierusalimului susțin crucea pe care o ridică un slujitor. Patriarhul, a cărui figură impune prin severitate, este însoțit de un grup de călugări în rase sure, care aproape că se confundă cu fundalul întunecat al scenei. Împărăteasa, urmată de un grup de curtențe, sugerat în perspectivă corală, și de o gardă numeroasă de ostași, se află în chiar centrul compoziției și se pare că spre ea s-a îndreptat întreaga atenție a artistului.

Împărăteasa este îmbrăcată într-o lungă rochie roșie decorată cu perle dispuse în grupuri de cite trei, peste care poartă o mantie roșcată, fără mînici, brodată cu roșu închis, bordura fiind împodobită cu șiruri de perle gemene. Capul este înfășurat într-un văl alb care cade pe umeri, deasupra fiind așezată o coroană ornamentată cu perle. Figura este rotunjită cu feminitate, sfinta fiind reprezentată tînără, cum nu putea să fie la data atribuită descoperirii crucii, cînd ea trebuie să fi fost destul de înaintată în vîrstă. Prima curteancă din suită are o rochie identică cu aceea a împărătesei, cu deosebirea că umerii și pieptul sînt acoperiți cu o platcă brodată. Figura e tînără, desenată cu grație, iar deasupra părului strîns

poartă un fel de beret brodat. Caligrafiat simplu dar expresiv, grupul ostașilor de gardă se individualizează prin armurile și coifurile albe, de asemenea prin forma scuturilor și a stindardului cu trei cozi, toate caracteristice pentru ținuta militară la modă în țările occidentale, cu deosebire în Italia secolului al XIII-lea. Un reper, concludent în acest sens, este oferit de frescele castelului Visconti de la Rocca di Angera executate la sfîrșitul secolului al XIII-lea⁵¹. În economia compoziției, grupul ostașilor, vioi și strălucitor, face un sugestiv pandant contrastant cu zona întunecată a grotei și cu cortegiul călugărilor, accentuat de silueta patriarhului Macarie în veșminte de schimnic.

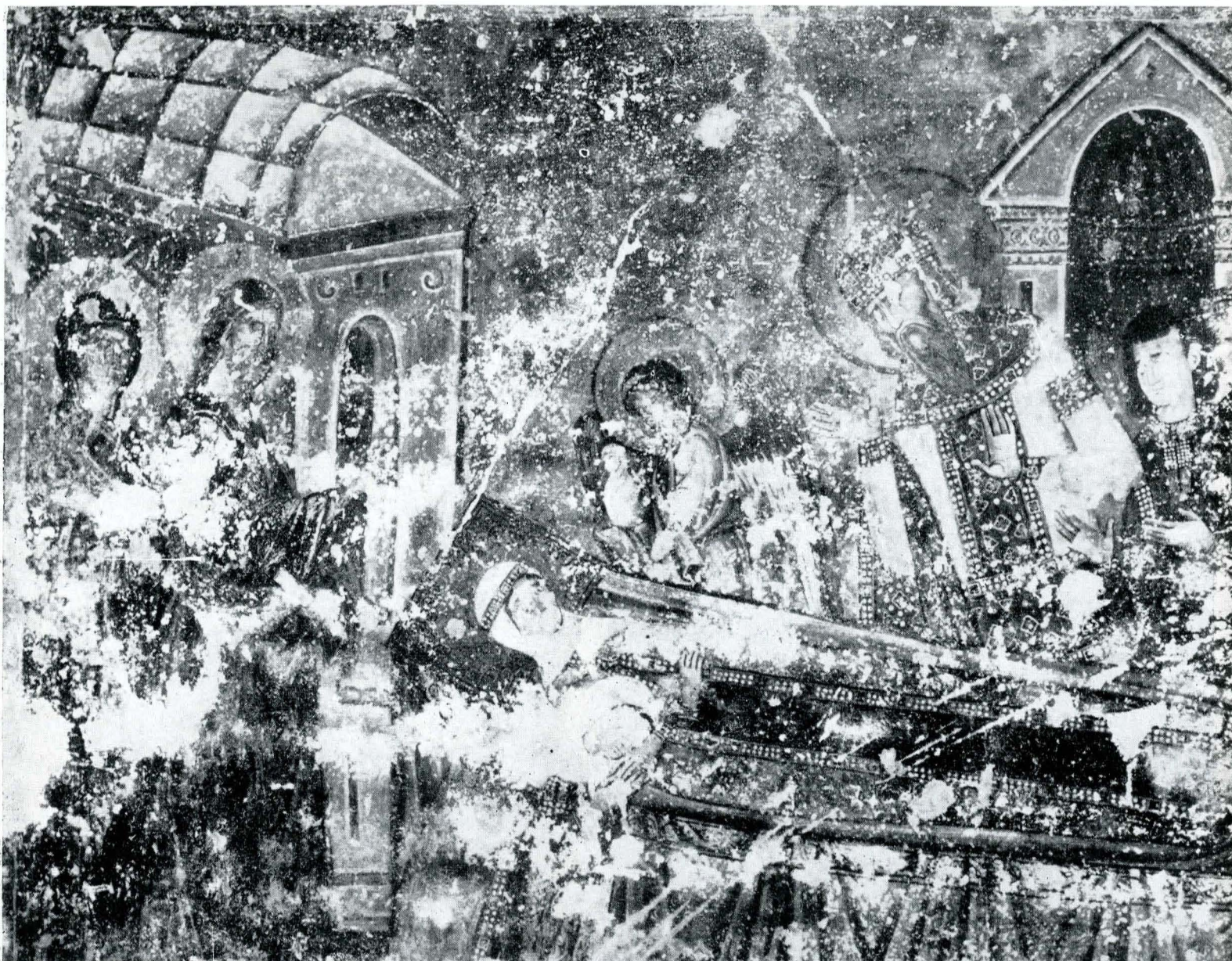
Între cele două zone de evident contrast coloristic și compozițional, între severitatea mohorîtă a grupului de călugări și vigoarea bărbătească a gărzii cu coifuri ascuțite, siluetele elegante ale celor două femei introduc o notă de poezie cavaleriească proprie atîtor picturi murale din castelele evului mediu. Desfășurarea amplă, nobila armonie cromatică, desenul de o supremă puritate, diversitatea expresiilor care se modulează de la severitatea ascetică la robustețea virilă, de la maestrea imperială la grațioasa feminitate sînt virtuți care conferă acestei imagini durabilitatea perenă a unei autentice capodopere.

Alături de aceste caracteristici, cu semnificație artistică mai amplă, scena *Înălțării sfintei cruci* reține atenția și prin unele particularități care contribuie în mod special la precizarea familiei sale stilistice. Am remarcat și cu alt prilej⁵² faptul că există numeroase asemănări cu scena înmormîntării reginei Ana Dandolo pictată în nartexul

⁵¹ F. Bologna, *op. cit.*, fig. 60.

⁵² V. Drăguț, *Pictura murală din Transilvania*, p. 15–16.

Fig. 14. Biserica mănăstirii Sopočani; În mormîntarea reginei Ana (detaliu).



bisericii mănăstirii Sopočani în Serbia⁵³. Această scenă a fost pictată cu probabilitate în anul 1266, la cererea regelui Uroš I (1242–1276), fiul Anei, ctitor al mănăstirii Sopočani, monument la a cărui decorare au participat mai mulți meșteri. Trebuie subliniat faptul că în raport cu celelalte picturi ce se află la Sopočani, scena morții reginei Ana face notă aparte, în primul rând datorită costumelor foarte bogate pe care le poartă membrii curții regale. Or, tocmai aceste costume se regăsesc și la Sîntă Mărie Orlea. Asemănarea dintre împărăteasa Elena și regina Ana este izbitoare: nu numai același modelaj al figurii, dar absolut aceeași îmbrăcăminte, asemănarea mergînd pînă la identitate, toate elementele ornamentale avînd aceeași distribuție, semnificativ fiind motivul decorativ al perlelor grupate cîte trei. Așa cum observa André Grabar, pictura balcanică a manifestat o predilecție deosebită pentru decorația cu perle și pentru gruparea lor cîte trei, păstrînd acest sistem și într-o vreme cînd în alte țări decăzuse de mult⁵⁴. Trebuie amintit, de asemenea, și faptul că arhiepiscopul Sava II din pictura de la Sopočani are aceeași mitră și aceleași veșminte sacerdotale ca cele purtate de cei trei mari preoți din scena *Binecuvîntării Mariei* de la Sîntă Mărie Orlea.

⁵³ Uroš I a adus la Sopočani resturile tatălui său, Ștefan Nemanja, „primul încoronat” și tot aici a fost înmormîntată Ana, mama lui Uroš I, nepoata dogelui venețian Enrico Dandolo (Vladimir Petković, *La mort de la reine Anna à Sopočani*, în „Premier recueil dédié à Th. Uspenskiij,” Paris, 1930, p. 217, pl. XXVIII; N. L. Okunev, *Les peintures murales à l'église de Sopočani*, în „Byzantinoslavica”, 1929, p. 119–150; Voislav J. Djurić, *Sopočani*, Belgrad, 1963; R. Hamann ș. a., *op. cit.*, p. 25–26, fig. 135, pl. 16).

⁵⁴ A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris 1928, p. 301.

Fig. 15. Biserica mănăstirii Sopočani. În mormîntarea reginei Ana (detaliu).



Înainte de a încheia considerațiile de ordin stilistic, trebuie să adăugăm cîteva cuvinte cu privire la gama cromatică a picturii de la Sîntă Mărie Orlea. Deosebit de sobră, paleta de care s-a folosit meșterul anonim se reduce la cîteva tonuri de roșu de pămînt, la brun, la alb, la verde și la puțin negru, tonalitatea generală fiind subordonată unei nuanțe catifelate de roșu, nuanță pusă în valoare de acordul fundamental cu strălucirile albului.

Această organizare cromatică este familiară multor picturi italiene din „Dugento”, de exemplu la catedrala din Atri (1260–1270) sau la biserica San Vincenzo din Galliano (1270–1280)⁵⁵, și vine să dovedească odată mai mult sinteza stilistică pe care am încercat să o evocăm permanent.

Recapitulînd ansamblul elementelor de ordin iconografic și stilistic comentate pînă aici, încadrarea cronologică a picturii din naosul bisericii din Sîntă Mărie Orlea decurge de la sine. O asemenea sinteză nu se putea constitui decît la sfîrșitul secolului al XIII-lea și în primele decenii ale secolului al XIV-lea, încadrare pe care o confirmă pe deplin inscripția pictată pe peretele sudic. Frumoase majuscule de stil gotic timpuriu – parțial șterse – permit reconstituirea următorului text:

H(I)S(T)A ECC(LESIA EST D)EDICAT(A)
PRO (HONORE) BE(A)TE G(ENITRICIS) AN(N)O D(OMI)NI
M°C(CC°)UND(E)C(IM)O

„Această biserică a fost închinată spre cîntea Fericitei Născătoare, Anul Domnului 1311”.

Este meritul lui Entz Géza de a fi publicat pentru prima oară această inscripție, subliniind că atît tipul de literă cît și stilul picturilor elimină posibilitatea altei lecturi⁵⁶. Lucrînd independent la descifrarea inscripției de mai sus, am ajuns la același rezultat, ceea ce confirmă lectura lui Entz și ipoteza prof. V. Vătășianu care propusese datarea în prima jumătate a secolului al XIV-lea⁵⁷.

Rezultă de aici că ansamblul de picturi din naosul bisericii din Sîntă Mărie Orlea este cel mai vechi din cîte ni se păstrează în țară, devansînd cu jumătate de veac pe cel existent în biserica domnească Sf. Nicolae din Curtea de Argeș.

Dar cu aceasta încă nu am răspuns întrebării: de unde provenea autorul acestor picturi? Pînă cînd nu se vor întreprinde cercetări sistematice privind fenomenul de interferență artistică dintre Occident și Orient în cursul secolului al XIII-lea, fenomen pe care prezența cruciaților în Levant l-a favorizat, nu se va putea răspunde cu deplină siguranță la această întrebare. Pe parcursul expunerii au fost indicate numeroase elemente de origine sîrbească, altele de origine italiană, fapt care ne-a îngăduit să credem că meșterul provenea din mediul sîrbo-italian din zona Dalmației sudice⁵⁸. Ipoteza poate fi acceptată în continuare, întrucît componentele analizate sînt sigure, dar ea poate fi nuanțată prin prisma schimbului activ de forme artistice patronat de cruciați, pentru cîteva decenii stăpînitori ai Constantinopolului, instalați multă vreme în vechi centre de artă bizantină. Recent, expoziția de icoane din Cipru⁵⁹ ne-a revelat posibilitatea unei alte zone în care s-ar fi putut realiza o sinteză Occident-Orient de care să beneficieze Serbia înșăși. Această zonă ar putea fi tocmai răsăritul mediteranean, cu directă implicare a centrelor monastice de la Sinai și Ierusalim, centre unde se semnalează numeroase icoane încă nestudiate, care par să

⁵⁵ F. Bologna, *op. cit.*, fig. 53,59.

⁵⁶ Entz Géza, *art. cit.*, p. 247: „Numărul ce indică anul este sigur. Deși în zona ștearsă ar putea începe și CCCC, tipul de literă nu poate fi imaginat în secolul al XV-lea”.

⁵⁷ V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 402.

⁵⁸ V. Drăguț, *Pictura murală din Transilvania*, p. 16.

⁵⁹ Ne referim la expoziția organizată la Moscova, în septembrie 1970, însoțită de un excelent catalog.

Fig. 16. Biserica Sîntă Mărie Orlea. Înălțarea sîntei cruci (detaliu). ►



S I S J T O E A I
 P R O B E N I A L U
 O A C V I R O C O : ~

E I O I C A I
 A R O O R I

Fig. 17. Biserica din Sintă Mărie Orlea; inscripția dedicatorie (după Entz Géza).

prezintă tocmai trăsăturile stilistice pe care le-am evocat⁶⁰. Așa s-ar putea explica raritățile iconografice existente la Sintă Mărie Orlea, de asemenea organizarea iconografică cu un pronunțat caracter demonstrativ.

Considerate în această perspectivă, picturile naosului

bisericii din Sintă Mărie Orlea ciștigă și mai mult în interes, demonstrând implicit complexitatea fenomenului artistic din spațiul bizantino-balcanic, fenomen cu care țările române s-au aflat într-o neîncetată și stimulatorie legătură.

RÉSUMÉ

L'église de Sintă Mărie Orlea, village du sud de la Transylvanie, dans le département de Hunedoara, est un gracieux monument d'architecture romano-gothique, datant du dernier quart du XIII-e siècle, richement décoré à l'intérieur de peintures murales datant de différentes époques.

Bien que ces peintures aient été prises en considération dans la littérature de spécialité depuis près d'un siècle, les études n'ont pas dépassé la phase introductive, les problèmes d'ordre stylistique, iconographique et chronologique étant encore controversés. Dans le présent article, l'attention se porte seulement sur les peintures du naos, datées, selon une inscription, de 1311. (Cette inscription, en majuscules gothiques, a été publiée pour la première fois par Entz Géza). En soulignant le caractère démonstratif du programme iconographique, qui illustre les deux cycles principaux, le cycle christologique et le cycle de la Vierge – avec une mention spéciale pour l'ample image de *L'Invention de la Sainte Croix*, l'article insiste sur les liaisons qui existent avec quelques monuments de la peinture serbe de l'époque.

Les rapprochements sont particulièrement frappants avec la *Naissance de la Vierge* de Saint Clément d'Ochride (1294–1295), ce qui prouve l'existence d'un modèle commun. *La Bénédiction de la Vierge par les grands prêtres*, image assez rare dans l'iconographie byzantino-balkanique et inconnue dans l'iconographie occidentale, est fréquente dans la peinture serbe, notamment au temps du roi Miloutine (1282–1321). Parmi les exemples plus importants, l'au-

teur cite les représentations de cette image qui se trouvent dans l'église du monastère de Gradač (env. 1276), dans l'église Saint-Clément d'Ochride (1294–1295), dans l'église Saint-Georges du monastère de Staro Nagoričino (1312–1318), dans l'église des Saints Joachim et Anne du monastère de Studenica (1313–1314).

Du point de vue stylistique, les peintures du naos de l'église de Sintă Mărie Orlea expriment une position intermédiaire entre la peinture byzantino-balkanique, d'une part, et la peinture italienne, d'autre part. L'article souligne la ressemblance entre les détails vestimentaires et typologiques de la peinture de l'église de Sintă Mărie Orlea et celle du monastère de Sopočani, en Serbie.

Il convient d'accorder une attention particulière à *L'Invention de la Sainte Croix*, scène caractéristique pour les peintures murales du Caucase, dont l'apparition dans la petite église transylvaine ne peut à l'heure actuelle s'expliquer.

Considérées dans leur ensemble, les peintures du naos de l'église de Sintă Mărie Orlea contribuent à mettre en évidence la complexité du phénomène artistique dans l'espace carpatobalkanique, à une époque où les confluences orientales et occidentales étaient favorisées par la présence en Orient des croisés. Leur importance est d'autant plus grande que, par la date de leur exécution, 1311, elles sont les peintures médiévales les plus anciennes de Roumanie.

Fotografiile care ilustrează prezentul articol au următoarea proveniență: Muzeul de artă al R. S. România (arhiva fostei Comisii a monumentelor istorice), ilustrațiile

1, 8, 9, 13, 15; Direcția monumentelor istorice – ilustrația 2; Muzeul Frescelor din Belgrad – ilustrațiile 7, 10, 14 și 16; arhitect Andrei Pănoiu – ilustrațiile 4, 5, 6, 11, 17.

⁶⁰ Problema se pare că se află în prezent în atenția specialiștilor greci.