

Într-un târziu, atenția unor cercetători ai artei noastre medievale s-a îndreptat asupra picturii păstrate în „bolnița” mănăstirii Bistrița-Vilcea. Ocolit cu prudență de unii, sau subapreciat de alții, acest important ansamblu de pictură murală din Țara Românească de la începutul veacului al XVI-lea, calificat drept fără importanță artistică, sau datat în secolul al XVII-lea, a reintrat de curînd în circuitul firesc al studierii evoluției artei munte-nești, dovedindu-se astfel o dată în plus că o „tradiție nefastă” nu poate dăinui la nesfîrșit.

Studiul de față, din motive obiective, nu-și propune să prezinte și să analizeze exhaustiv pictura „bolniței” Bistriței și nici să elucideze influențele și filiera prin care ele au pătruns, ci doar să prezinte în linii generale pictura numai din altar și naos¹, precum și păreri emise în legătură cu ea, să propună o datare mai „strînsă” în funcție de datele de care dispunem și pe baza unei analize stilistice să încerce o încadrare într-o anumită etapă a evoluției picturii din Țara Românească.

Mănăstirea Bistrița-Vilcea are o bibliografie impresionantă². Însă, din zecile de documente și titluri (peste două sute), numai cîteva se ocupă de pictura din interiorul „bolniței”. Dintre acestea din urmă, ne vom opri doar asupra celor mai importante, care, după părerea noastră, avînd în vedere prestigiul autorilor, au influențat negativ sau pozitiv cercetările. Astfel, în unele cazuri, datorită unui studiu insuficient aprofundat s-au emis păreri eronate privind iconografia, datarea și calitatea artistică a picturii, făcînd să planeze asupra acestui ansamblu o incertitudine nefastă, iar în altele (este vorba de studii de dată recentă), i se acordă atenție și prețuire, lăsînd din păcate să persiste unele inexactități devenite tradiționale.

Primul cercetător care a studiat pictura de care ne ocupăm a fost I. D. Ștefănescu, singurul de altfel care a încercat să prezinte și să analizeze ansamblul iconografic³, pe care îl datează cu „puțin după 1517”. Chiar de la începutul paginilor închinat acestei picturi, autorul precizează că „decorația pictată este de un interes secundar”, părere întărită și de concluzia că, din punct de vedere artistic, din pictura „bolniței” se disting portretele din pridvor ale lui Serban Cantacuzino vel Vornic și al soției sale Andriana (1710). Este foarte probabil că din cauza acestei convingeri, autorul nu a acordat atenția cuvenită scenelor, indicîndu-le fără o ordine riguroasă, ceea ce duce adesea la confuzii sau greșeli în interpretarea sau descifrarea lor⁴.

Părerea competentă a lui V. Drăghiceanu, care semnalează importanța și frumusețea acestei picturi⁵ a rămas fără ecou. Mai mult decît atît, inscripția din altar, pe care V. Drăghiceanu în raportul citat o publică în slavonă și în traducere, subliniind că este zgîriată în culoare și deci posterioară picturii, a servit prof. V. Vătășianu drept argument pentru a nu analiza pictura, expediind în două fraze acest important ansamblu de la începutul secolului al XVI-lea, în veacul următor: „Biserica din Bistrița nu mai există, iar picturile din altarul și nava bolniței au fost greșit atribuite acestei perioade pentru că o pisanie slavonă de pe un chenar roșu din altar spune: „A zugrăvit diaconul Ștefan în zilele lui Radu V. V. v. 1122 (=1614)”⁶. Este curios faptul

că prof. V. Vătășianu interpretează cuvîntul slavon „ИИГ” din inscripție drept „a zugrăvit” și nu „a scris”, cum o face V. Drăghiceanu, interpretare posibilă dacă nu ar fi existat indicația expresă că inscripția este zgîriată în pictură⁷.

Tot atît de curios ni se pare faptul că autorul importantului tratat de istorie a artei feudale românești nu a acordat atenția cuvenită spuselor lui V. Drăghiceanu cu privire la datarea, calitatea și importanța acestei picturi și nu și-a format o opinie personală, la fața locului, lucru ce apare evident, deoarece repetă greșeala lui V. Drăghiceanu, afirmînd că inscripția este pe o bandă roșie, cînd în realitate ea este făcută pe o bandă ocru-galben. Credem că acestea au fost împrejurările care ne-au lipsit de considerații și păreri competente ale prof. V. Vătășianu cu privire la acest ansamblu de pictură murală.

Istoriografia românească de artă a trebuit să aștepte încă zece ani pentru ca pictura „bolniței” Bistriței să intre în circuitul normal, o dată cu apariția primului volum din „Istoria artelor plastice în România”, sub îngrijirea acad. prof. G. Oprescu: în capitolele aparținînd lui Emil Lăzărescu și în special Mariei Ana Musicescu se încearcă, pentru prima oară, datarea și încadrarea ei în evoluția picturii noastre medievale. Aceasta a fost urmată de două lucrări de sinteză ale conf. dr. Vasile Drăguț — „Pictura murală din Țara Românească și Moldova și raporturile sale cu pictura Europei de sud-est în cursul secolului al XVI-lea”⁸ și în special în capitolul „Pictura veche” din volumul „Pictura românească în imagini”⁹. După cum era firesc, din păcate aceste prime lucrări conțin cu privire la pictura „bolniței” o serie de inadvertențe asupra cărora vom reveni în cadrul prezentării ansamblului.

*
* *

Programul iconografic al ansamblului picturii murale din altarul și naosul „bolniței” Bistrița, cu unele lacune datorate deteriorării scenelor sau incipțiilor, este următorul:

— În centrul *bolții*, în *leagăn a naosului*, înconjurat de o triplă „slavă” cu o inscripție liturgică slavonă și simbolurile evangheliștilor, se află monumentală figură a lui *Isus Pantocrator*, străjuită spre răsărit și apus de către două perechi de arhangheli¹⁰ și două perechi de serafimi.

— Pe *arcul triumfal* al absidei se află în centru în „slavă” *Isus* — „*Îngerul marelui sfat*” și medalioane cu profeții¹¹.

— În *semicalota altarului*, spre est, este reprezentată *Maica Domnului* cu *Isus*, de tipul *Platytera*¹² sau „*Marea Panaghie*”, indicată uneori prin inscripții „*A Încarnării*”. În axa semicalotei mai sînt reprezentați *Cel vechi de zile* cu o aureolă cruciferă într-o „slavă” purtată de îngeri și *simbolul sfîntului Duh* ce purcede din El și se află deasupra *Maicii Domnului*.

Spre *Maica Domnului Platytera*, centrul compozițional, se îndreaptă în adorație arhanghelul Gavriil, regele Solomon și profetul Ieremie (în dreapta) și arhanghelul Mihail, regele David și profetul Zaharia (în stînga).

Pe pereții *semicirculari ai absidei altarului*, în registrul de jos sînt redați pînîții bisericii cu rotulusurile desfășurate cu texte

⁷ În legătură cu interpretarea inscripției vezi și Al. Efremov, *Icoanele de la Bistrița Craioveștilor*, în „Revista muzeelor”, nr. 5/1969, p. 470, nota nr. 7.

⁸ Studiu apărut în „Buletinul monumentelor istorice”, nr. 4, 1970, p. 17—32.

⁹ Lucrare apărută la Editura Meridiane, București, 1970.

¹⁰ Spre răsărit se află arhangheli Mihail și Gavril, iar spre apus alți doi arhangheli ale căror nume nu sînt indicate (inscripția menționează doar prescurtat în slavonă în dreptul fiecăruia „*Arhanghelul Domnului*” și care ar putea fi Rafael și Uriel).

¹¹ I. D. Ștefănescu, *op. cit.*, p. 111, nu pomenește de „*Îngerul marelui sfat*”, iar pe profeți îi confundă cu apostoli.

¹² I. D. Ștefănescu, în *op. cit.*, p. 110, o denuște „*Orantă*”, cu toate că se știe că în acest caz *Maica Domnului* nu are pe pieptul său nici pe *Isus copil* și nici pe „*Isus Emmanuel*”.

¹ Pictura din pridvor datînd din 1710, publicată în mai multe rînduri, nu ridică probleme.

² Vezi Nicolae Stoicescu, *Bibliografia localităților și monumentelor feudale din România, I — Țara Românească*, vol. 1, Ed. Mitropolia Olteniei, 1970, p. 71—75.

³ I. D. Ștefănescu, *La peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie depuis les origines jusqu'au XIX-e siècle*, Paris, 1932, p. 110—112.

⁴ Asupra acestora vom reveni, atunci cînd vom prezenta programul iconografic.

⁵ V. Drăghiceanu, *Monumentele Olteniei — Raportul al II-lea*, în „B. C. M. I.” an. XXVI (1933), fasc. 76, p. 58—59.

⁶ V. Vătășianu, *Istoria artei feudale în țările române*, vol. I, Ed. Acad. R. P. R., 1959, p. 846 și notele 3 și 4 de pe aceeași pagină; N. Iorga, în *Inscripții*, vol. I, p. 202, nr. 429 specifică, și el că este vorba de un „*Graf în altar*”.



Fig. 1. Isus Pantocrator din bolta naosului.

în limba slavonă. Figurile lor, redată în semiprofil, în odăjdii episcopale, se îndreaptă spre axa absidei unde se află fereastra, a cărei deschidere, mărită la o dată ulterioară, a afectat parțial pictura (partea de jos a imaginii Maicii Domnului și a lui Isus, cât și chipul lui Ioan Zlataust). Astfel, de la stînga spre dreapta, se află sfîntul Kiril¹³, sfîntul Grigorie Bogoslovul și Ioan Zlataust, iar de la dreapta spre stînga un sfînt episcop al cărui nume este șters și nu putem, deocamdată, să-l identificăm nici după textul din rotulus și nici după iconografia figurii, sfîntul Spiridon, sfîntul Atanasie din Alexandria și sfîntul Vasile cel Mare.

Deasupra nișei proscomidiei, în care se află semifigura lui Isus „Regele slavei”, încadrat de lance și burete, (impropriu numit și la noi după terminologia occidentală „Pietă”), se află redată viziunea sfîntului Petru din Alexandria¹⁴.

În nișa diaconiconului sînt redată instrumentele patimilor — crucea, buretele și lancea.

— Pereții de nord și de sud ai naosului sînt împărțiți în trei registre, dacă nu punem la socoteală draperiile decorative din partea inferioară¹⁵.

Registrul de jos este rezervat unui șir de sfinți redați frontal, cu rotulusurile desfășurate.

Pe peretele de sud, de la est spre vest, se află sfinții Sava, Simeon, Eftimie (?), Maxim Mărturisorul și Ilarion.

Pe peretele nordic, tot de la est spre vest: sfîntul Nicolae (?), sfîntul Grigorie Decapolitul, sfîntul Paisie Athonitul, un sfînt

¹³ I. D. Ștefănescu, în *op. cit.*, p. 110, unde enumeră episcopii nu pomenite de sfîntul Kiril de Alexandria.

¹⁴ I. D. Ștefănescu, în *op. cit.*, p. 110, plasează această scenă chiar în proscomidie, împreună cu semifigura lui Isus.

¹⁵ Deci există patru registre și nu două, după cum se indică în *Istoria artelor plastice în România*, vol. I, București, 1968, p. 285, nota 4. De altfel, aceeași împărțire o face și I. D. Ștefănescu, *op. cit.*, p. 110 și 111. Indicațiile iconografice pe care le dă în continuare I. D. Ștefănescu sînt atît de puțin sistematizate și în consecință neclare, încît, cu o singură excepție, nu ne vom mai referi la lucrarea domniei sale, dorind să evităm eventuale neînțelegeri ale textului.

neidentificat a cărui figură a fost afectată de lărgirea ferestrei, sfîntul Pahomie și încă un sfînt neidentificat.

Cele două registre superioare de pe latura sudică și nordică a naosului cuprind, delimitate prin benzi ocru-galben, 16 compoziții de mărimi inegale, care nu reprezintă „ciclul cristologic”, după cum se afirmă, ci scene din viața lui Ioan Botezătorul¹⁶. Ciclul începe în registrul superior de pe latura sudică, de la est spre vest și continuă pe cea nordică, de la vest spre est; se reia din nou pe peretele sudic în registrul al doilea de sus de la est spre vest și se termină pe peretele nordic, desfășurîndu-se de la vest spre est.

În afara a patru scene, care din cauza stadiului avansat de deteriorare nu au putut fi deocamdată descifrate cu precizie, prezentăm ciclul vieții lui Ioan Botezătorul în ordinea desfășurării mai sus pomenite.

Peretele sudic, registrul superior: 1. Vestirea lui Zaharia; 2. Vizitația; 3. Nașterea lui Ioan Botezătorul; 4. Zaharia cu Eliza-beta îmbrățișîndu-se; peretele nordic, registrul superior: 5. Fuga Elizabetei cu Ioan copil; 6. Ioan în deșert (?); 7. Ioan predică poporului (?); 8. Ioan predică fariseilor și saducheilor; peretele sudic, registrul al doilea de sus: 9. Ioan botează norodul în Iordan; 10. Ioan predică și-l zărește pe Isus „Mielul lui Dumnezeu” (?); 11. Botezul lui Isus; 12. Ioan îl mustră pe Irod; peretele nordic, registrul al doilea de sus: 13. Întemnițarea lui Ioan; 14. Ospățul lui Irod; 15. Tăierea capului lui Ioan; 16. Aflarea capului lui Ioan¹⁷.

Pe peretele vestic al naosului, deasupra ușii, pe toată suprafața semicirculară circumscrisă de boltă, este reprezentată Schimbarea la față într-o redactare complexă, cuprinzînd în afara episodului propriu-zis și scenele urcării și coborîrii lui Isus împreună cu cei trei apostoli de pe muntele Thabor, însă inversate, urcarea pe munte conform tradiției iconografice se face în partea stîngă (și nu în dreapta ca în cazul nostru), iar coborîrea de pe munte în cea dreaptă (și nu în stînga ca în cazul de față).

În stînga ușii de intrare se află bine cunoscutul tablou votiv reprezentîndu-i pe jupan Barbu Craiovescu și pe soția sa Negoslava, a cărei figură este în mare parte deteriorată.

În dreapta ușii, făcînd pandant ctitorilor, ce țin în mîini modelul „bolniței”, sînt reprezentați împărații Constantin și Elena susținînd crucea „aflată”; figura împăratului a avut și ea de suferit deteriorări.

*
* *

Datarea „bolniței” s-a făcut de cele mai multe ori și se mai face încă după tabloul votiv. Prin însușirile sale artistice și prin importanța sa documentară, această compoziție a atras de multă vreme atenția cercetătorilor trecutului nostru artistic¹⁸.

¹⁶ I. D. Ștefănescu, în lucrarea citată, la p. 110 și 111, în mod cu totul inexplicabil vorbește despre „o scenă din patimi” precum și despre alte scene din viața lui Isus. Cu o singură excepție — atunci cînd semnalează Botezul lui Isus care există într-adevăr, dar face parte din ciclul vieții lui Ioan Botezătorul — restul scenelor indicate nu corespund realității. Această eroare „inițială” explică într-o oarecare măsură (!!) repetarea ei și în alte lucrări. Astfel, în *Istoria artelor plastice din România*, vol. I, p. 265 la nota 4 se spune printre altele: „În cel superior (registrul, n.n.) sînt reprezentate scene din viața și patimile lui Isus...”, sau în *Pictura românească în imagini*, la p. 45 citim: „Pe bolta naosului pictura este deteriorată (!!) (Pantocratorul între arhangheli) ca și registrele superioare unde se mai disting totuși scene din ciclul cristologic (împresionantă Schimbarea la față)...”; scena Schimbării la față nu se află nici pe boltă, cum lasă să se înțeleagă autorul și nici nu face parte în cazul de față din „ciclul cristologic”.

¹⁷ Identificarea scenelor puse în text sub semnul întrebării s-a încercat interpretîndu-se rămășițele — și acelea înnegrite ale picturii păstrate comparîndu-se cu alte cîteva cicluri păstrate, printre care cel din pronaosul bolniței Coziei (1542—1543) și cel din exonartexul m-rii Sucevița (1596), cu textele evangheliilor canonice, protoevanghelia apocrifă a lui Iacob și cea a lui Nicodim, precum și cu indicațiile din *Iconografia — Arta de a zugrăvi templele și icoanele bisericești*, publicată de Ghenadie al Rîmnicului, București, 1891, p. 181—184.

¹⁸ Nu ne vom opri aici la datările propuse fără argumente (sau neconvingătoare), stilistice sau documentare, ci doar bazate pe presupuneri ca cea a lui G. Balș în *Influence du plan serbe sur le plan des églises roumaines*, apărută în „L'art Byzantin chez les Slaves. Les Balkans”, I, 2, Paris, 1930 p. 283, nota 1: „... care datează probabil din 1506...”; sau a lui Ghika Budești, *Evoluția arhitecturii în Muntenia și Oltenia*, vol. II, p. 10: „... care se zice că e întemeiat de către Barbu Craiovescu în 1495 ori 1517...” și p. 12: „... este clădit de Barbu Craiovescu, călugărit sub numele de Pahomie, în 1495 sau 1517. Este singurul monument care ne-a mai rămas din veacul al XV-lea,

Argumentele aduse în lucrări mai vechi (pînă în anul 1959¹⁹), care pledează pentru datarea ei cu anii 1520—1521, sînt considerate pe bună dreptate de către prof. V. Vătășianu drept neconcludente²⁰.

În lucrările mai recente, în care se atinge sau se analizează „bolnița” Bistriței în general, sau numai ansamblul de picturi murale, datarea continuă să se facă pe baza tabloului votiv, cu diferența numai că anii propuși sînt schimbați: „1523—1529”²¹.

De ce se acceptă acum noua datare (1523—1529) și s-a renunțat la cea veche (1520—1521)? Argumentele în favoarea noii datări sînt și mai puține decît pentru cea anterioară, care pare totuși mai aproape de adevăr²². Ne punem întrebarea, pe bună dreptate, neputînd accepta afirmații neargumentate, care sînt criteriile ce au dus la această datare?

Piatra de mormînt a banului Barbu Craiovescu a dispărut, dar există transcrisă de N. Iorga „după dosarul reparației începute în 1846” (la mănăstirea Bistrița) inscripția ei, în care anul „7013” (1505) este greșit copiat, iar marele savant român propune ca data morții lui să se considere 9 martie 1524—1525²³. Piatra de mormînt încastrată astăzi în zidul clopotniței și care indică anul morții 1529 aprilie 14, este a lui Pîrvu II Craiovescu, un nepot al lui Barbu, care a fost mare ban între anii 1523—1529. Barbu II Craiovescu, un alt nepot al ctitorului Bistriței, este în funcția de mare ban în 1529 și moare în 1530²⁴.

Lipsindu-ne de argumente, autorii datării „1523—1529” ne permit să bănuim că anii propuși pentru datare se datoresc unor confuzii de nume și de ani ușor de făcut în cazul numeroasei familii a boierilor Craiovești, care în plus, poartă nume devenite tradiționale în cadrul ei.

Este interesant de relevat faptul că, toți cercetătorii care au „studiat” portretul ctitoricesc, desigur sub influența inscripției pe care o poartă și care spune: „*jupan Barbul pre numele nou numele lui (este) Pahomie*”, au ajuns la convingerea fermă, „indiscutabilă” (după cum se vede și din nota 3 pag. 265 din *Istoria artelor plastice din România*, reprodusă la nota noastră 21, dar pe care dorim s-o subliniem), că marele dregător este reprezentat după călugărirea sa, gest, pe care după cum se știe, l-a făcut la bătrînețe, încă în timpul domniei lui Neagoe Basarab, al cărui stetnic apropiat era, apărînd pentru ultima oară în actele oficiale domnești la 10 ianuarie 1520.

În favoarea faptului că în anii 1520—1521 Barbu Craiovescu era deja călugărit sub numele de Pahomie există dovezi certe, care nu au fost coroborate în cazul citat pentru datarea picturii²⁵, la care, pentru a nu ne repeta, vom recurge ceva mai tîrziu.

Cercetînd cu mai multă luare aminte tabloul votiv, sîntem surprinși observînd anumite aspecte, anumite detalii, ale picturii. Imaginea Negoslavei, din care s-a păstrat doar o parte

însă este greu de prevăzut dacă așa cum este astăzi este același ca la origine”, și vol. III al aceleiași lucrări, la p. 8: „... micul paraclis al m-rii Bistrița (Vîlcea) care se crede că este clădit de către Barbu Craiovescu în 1507...”. Nu credem că este necesar să ne oprim nici asupra acelor lucrări (destul de numeroase) care datează și mai vag (dar mai aproape de adevăr) „bolnița”, atribuind-o lui Barbu Craiovescu fără să propună un an sau o perioadă precisă.

¹⁹ 1959 — anul apariției lucrării *Istoria artei feudale în țările române*, vol. I, de V. Vătășianu.

²⁰ V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 507 și nota 1. Ide la aceeași pagină.

²¹ Această datare este propusă în *Istoria artelor plastice din România* vol. I, p. 248 („zugrăvit între 1523—1529”), p. 265 („... ansamblul pictat între 1523—1529 la Bolnița Bistriței...”) și nota 3 de la aceeași pagină care precizează: „Datarea picturii s-a făcut pe baza reprezentării ctitorului, marele ban Barbu Craiovescu, după călugărirea sa”. Noua datare a fost preluată și de Vasile Drăguț în lucrările mai sus amintite (*Pictura românească în imagini*, p. 45: „... realizată la o dată incertă între anii 1523—1529” și *Pictura murală...*, p. 18 cu trimitere (nota 8) la *Istoria artelor plastice din România*, vol. I).

²² De relevat este faptul că Nicolae Stoicescu, în *Bibliografia localităților și monumentelor feudale din România*, vol. I, (1970), p. 71, a rămas la datarea bolniței cu 1520—1521.

²³ N. Iorga, *Inscripțiile din bisericile României*, vol. II, București, 1908, p. 80—82, nr. 226.

²⁴ Vezi Nicolae Stoicescu, *Dicționar al marilor dregători din Țara Românească și Moldova*, sec. XIV—XVII, Editura enciclopedică română, București, 1971, p. 46—47.

²⁵ Altfel nu ne putem explica folosirea anului 1523.

din costum, restul fiind deteriorat și repictat grosolan, nerespectîndu-se nici proporțiile și nici culorile, ci doar poate numai croiala hainelor și podoaba capilară, ne demonstrează fără echivoc, că este îmbrăcată într-un costum laic, asemănător cu cel al persoanelor feminine din picturile votive ale Bisericii episcopale de la Curtea de Argeș. Este deci evident că Negoslava la data executării „portretului” său nu era călugărită²⁶. Costumul lui Barbu Craiovescu nu are nici el nimic comun cu odăjdiiile monahale. El poartă aruncată pe umeri o mantie de culoare ocru, prinsă în piept cu o agrafă. De sub ea se vede un caftan albastru și o tunică roșie²⁷. De subliniat este că jupan Barbu are capul descoperit, lucru inadmisibil pentru un călugăr. Faptul că el apare în costum călugăresc pe epitrahilul din 1520—1521, despre care vom vorbi mai jos, este semnificativ.

Constatînd aceste inadvertențe față de afirmațiile pomenite, era firesc să ne uităm mai atent și la inscripție, s-o comparăm cu altele care însoțesc figurile sfinților, neprezentînd îndoieli cu privire la autenticitatea lor. Cu toate că inscripția de care ne ocupăm este făcută tot cu alb pe fond albastru închis ca și în cazul celorlalte și se observă o încercare de a respecta caracterul literelor, constatăm că ductul este mai puțin ferm, că există deosebiri în grafică, iar literele sînt mai puțin zvelte și elegante. Pînă la curățirea acestui ansamblu, nu putem afirma, însă, categoric că inscripția nu este originală, ci doar să presupunem că a fost scrisă după executarea picturii²⁸.

În baza celor mai sus arătate, putem deci afirma fără frică de a greși prea mult, că tabloul votiv din „bolnița” Bistriței reprezintă pe ctitori înaintea călugăririi lor, iar inscripția, după toate probabilitățile, a fost făcută ulterior.

Cunoscîndu-se că Barbu Craiovescu nu mai apare în actele oficiale ale vremii după 10 ianuarie 1520, iar pe de altă parte, printre numeroasele donații făcute de acesta principalei sale ctitorii, se păstrează, în Muzeul de artă al Republicii Socialiste România, un epitrahil pe care este brodată figura demnitarului muntean în odăjdii călugărești și a soției sale, cu următoarea inscripție: „*Barbul Pahomie anul 7029 (1520—1521). Epitrahilul de față s-a făcut cu ajutorul și cheltuiala boieroaicei, a doamnei Negoslava*”²⁹ și un panaghiar ce poartă inscripția: „*Făcut-au acest panaghiar robul lui Dumnezeu, monahul Pahomie și jupan Preda mare ban în anul 7029*” (1520—1521)³⁰, se poate afirma că în această perioadă el era deja călugărit.

Nu ar fi poate lipsit de interes să relevăm diferența evidentă și semnificativă în același timp pe care o au în formă și în spiritul lor inscripțiile de pe obiectele de artă mai sus citate și cea din tabloul ctitoricesc.

Observăm că pe epitrahil, donatorul se numește sau mai curînd numai se amintește simplu „*Barbu Pahomie*”, ajutorul și cheltuiala fiind numai a soției sale, el renunțînd prin călugărire la cele lumești, iar pe panaghiar cu umilință se numește „*robul lui Dumnezeu monahul Pahomie*”. Pe tabloul votiv, în schimb, el poartă titlul de „*jupan Barbul*”, așa cum obișnuia să se denu-mească nu numai în documente, dar și pe numeroase obiecte

²⁶ Conf. dr. ing. Nicolae Leonăchescu în interesantul studiu *Exercitarea dreptului de proprietate al mănăstirii Bistrița—Vîlcea asupra moșiei Stroești din județul Argeș*, în „*Mitropolia Olteniei*”, nr. 9—10, 1969, p. 705—725, ridică printre altele și problema dacă Negoslava s-a călugărit (sub numele de Salomia) sau nu. În cazul de față, însă, acest aspect nu ne interesează, ci numai faptul că ea la momentul cînd i s-a realizat portretul nu era călugărită.

²⁷ C. Nicolescu, *Istoria costumului de curte în țările române*, sec. XIV—XVIII, Editura științifică, București, 1970, vede că „*Banul Barbu Craiovescu — călugărit Pahomie — este prezentat bătrîn, purtînd sutană neagră-vineție*” și că „*Pictura originală a bolniței a fost refăcută, culoare peste culoare, în timpul lui Constantin Brîncoveanu...*” (!), p. 258, nr. catalog 143.

²⁸ Aspectul deosebit, însă din alt punct de vedere, a atras atenția lui V. Brătulescu, care în studiul *Zugravul cîntăreț Gheorghe — Gherontie*, în „*Mitropolia Olteniei*”, nr. 1—2, 1962, p. 25, nota 4 remarcă: „*Inscripția slavă tradusă în spiritul limbii române și folosirea expresiei aproape românească ca formă („pe numele nou”), cred că este de natură să pledeze pentru o pictură mai tîrzie decît cea de la original, cum susține V. Drăghiceanu*”. Noi am zice că pledează nu pentru „o pictură mai tîrzie”, ci doar pentru o inscripție posterioară picturii, adăugînd că inscripția de pe piatra de mormînt a banului Barbu, așa cum a copiat-o N. Iorga (vezi nota 23), în ceea ce privește schimbarea numelui în Pahomie, diferă ca formulare și este mult mai apropiată de uzanța timpului. Sperăm că în această problemă va avea cuvîntul hotărîtor un slavist, pe care-l va interesa cazul.

²⁹ Al. Elian, C. Bălan, H. Chircă, O. Diaconescu, *Inscripțiile medievale ale României. Orașul București*, vol. I, București, 1965, nr. 1050, p. 710—711.

³⁰ *Idem*, nr. 965, p. 667.

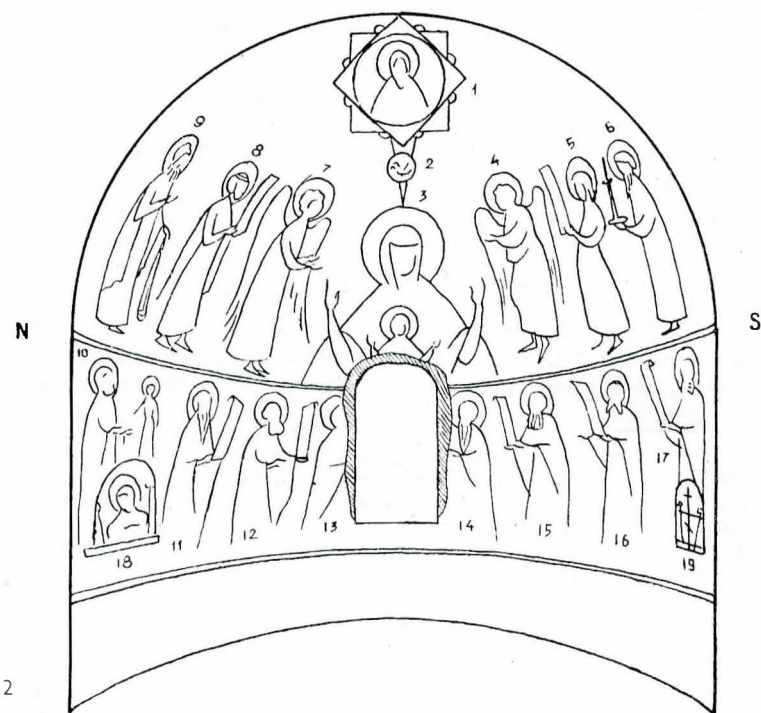
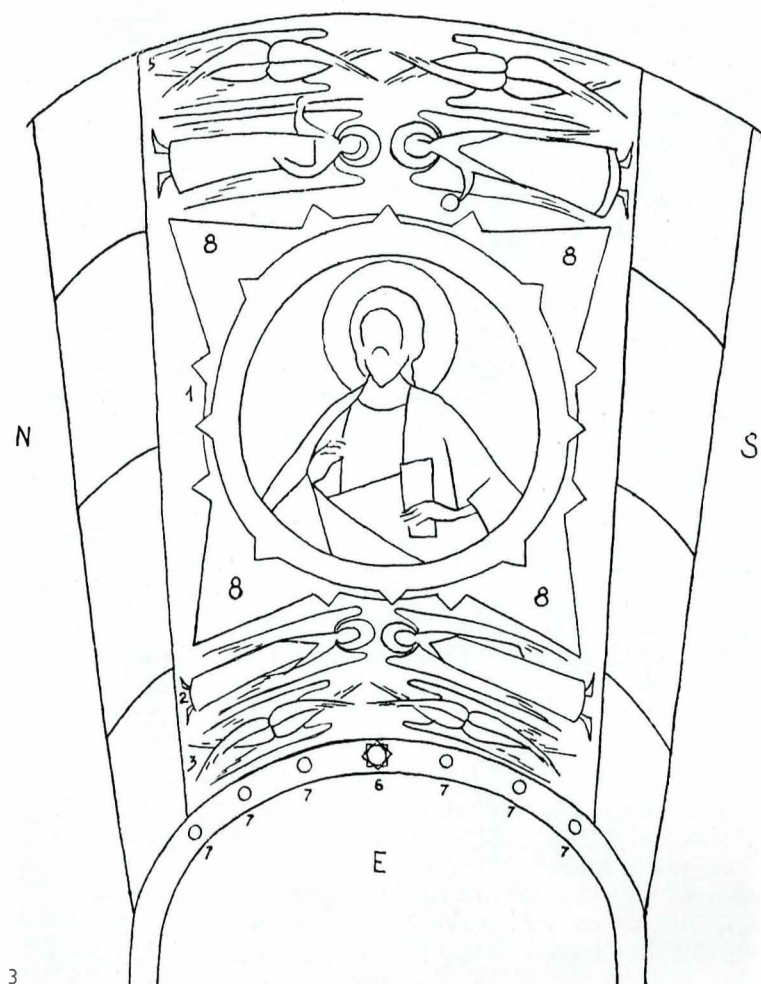
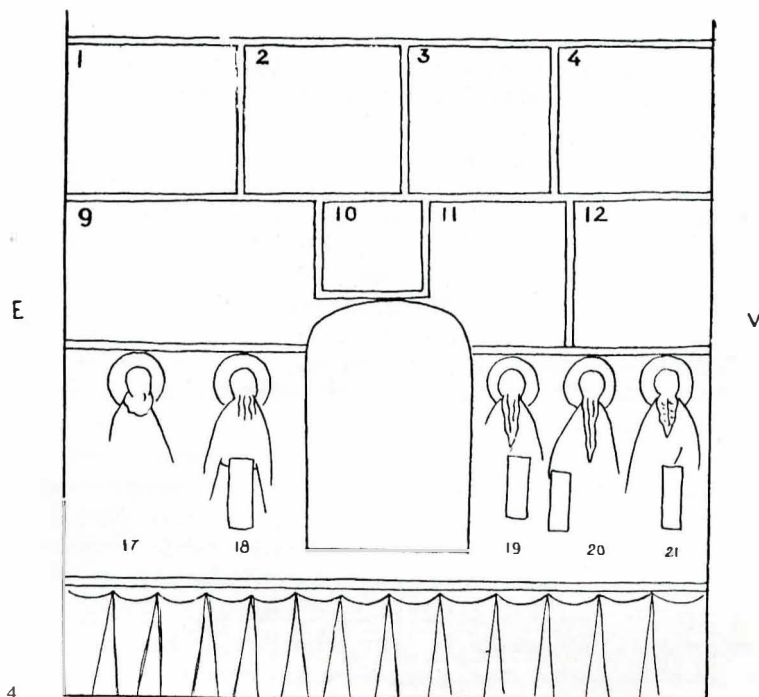


Fig. 2. Absida altarului: 1, „Cel vechi de zile”; 2, „Sfântul Duh”; 3, Maica Domnului „Platytera”; 4, Arhanghelul Gavriil; 5, Regele Solomon; 6, Profetul Eremia; 7, Arhanghelul Mihail; 8, Regele David; 9, Profetul Zaharia; 10, Viziunea sfântului Petru din Alexandria; 11, Sfântul Kiril; 12, Sfântul Grigorie Bogoslovul; 13, Sfântul Ioan Zlataust; 14, Sfântul Vasile cel Mare; 15, Sfântul Athanasie din Alexandria; 16, Sfântul Spiridon; 17, sfânt neidentificat; 18, Nișa proscomidiei cu reprezentarea lui Isus „Regele Slavei”; 19, Nișa diaconului.

Fig. 3. Bolta naosului și arcul triumfal: 1, Isus Pantocrator; 2, Arhanghelii Mihail și Gavriil; 3, Doi arhangheli; 4, Doi serafimi; 5, Doi serafimi; 6, Isus „Îngerul Marelui Sfat”; 7, Profeti; 8, Simbolurile evangheliștilor.

Fig. 4, 5. Pereții de sud și nord ai naosului: 1, Vestirea lui Zaharia; 2, Viziția; 3, Nașterea lui Ioan Botezătorul; 4, Zaharia și Elisabeta îmbrățișându-se,



„Poarta de aur” (?); 5, Fuga Elisabetei cu Ioan copil; 6, Ioan în deșert (?); 7, Ioan predică poporului (?); 8, Ioan predică fariseilor și saducheilor; 9, Ioan botează norodul în Iordan; 10, Ioan predică și-l vede pe Isus „Mielul lui Dumnezeu” (?); 11, Botezul lui Isus; 12, Ioan îl muștră pe Irod; 13, Închisoarea lui Ioan; 14, Ospățul lui Irod; 15, Tăierea capului; 16, Aflarea capului lui Ioan; 17, Sfântul Sava; 18, Sfântul Simion; 19, Sfântul Eftimie (?); 20, Sfântul Maxim Mărturisitorul; 21, Sfântul Ilarion; 22, sfânt neidentificat; 23, Sfântul Pahomie; 24, sfânt neidentificat; 25, Sfântul Paisie Athonitul; 26, Sfântul Grigorie Decapolitul; 27, Sfântul Nicolae (?);

Fig. 6. Peretele vestic al naosului: 1, Schimbarea la față; 2, Sfinții Împărați Constantin și Elena; 3, Tabloul votiv.

Schițele au fost făcute de Constantin Grigorescu căruia îi mulțumesc călduros pe această cale. (Schițele nu sînt făcute la scară).

donate diferitelor lăcașuri în timp ce deținuse cele mai mari dregătorii din Țara Românească³¹.

În spiritul informațiilor pe care le-am expus succint, nu putem accepta datarea ansamblului de pictură din „bolnița” Bistriței în nici un caz cu anii 1523—1529 și nici măcar cu 1520—1521. Deocamdată nu poate fi vorba decît de „ante 1520”.

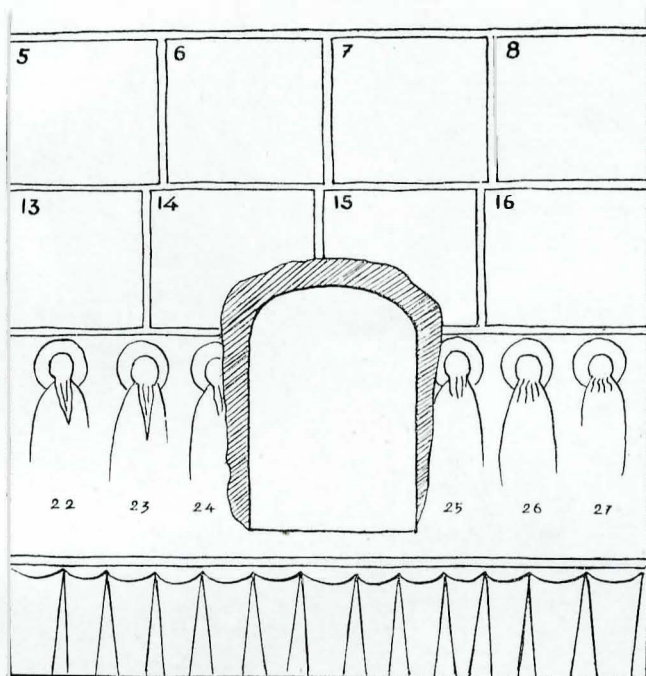
Fără îndoială, distrugerea mănăstirii Bistrița de către Mihnea cel Rău (aprilie 1508 — octombrie 1509; pînă în februarie 1510 a domnit fiul său Mircea) din anul 1509, aliat la începutul domniei cu familia Craioveștilor, iar apoi un dușman neîmpăcat al ei, a fost totală. Iată un fragment din scrierea lui Gavril Protul, relativ la aceasta: „Și atîta nimic nu putea să le strice nimic, ca în pizmă le-au ars curțile și casele le-au risipit. Iar cîți au aflat de acel neam rămași (este vorba de Craiovești n.a.), pre toți i-au muncit cu multe munci; pre unii i-au și omorît și mănăstirea lor, care au făcut ei pre riul Bistriței, din temei s-au răsipit și biserica sfinților Apostoli, care o zidise Neagoe, scotitorul lui sveatii Nifon, să fie de îngroparea morților, iară o au sfărîmat; încă și pomii i-au tăiat și i-au dezrădăcinat. Și ridică mare goană asupra acelui neam blagoslovit”³².

Din fragmentul citat aflăm că „sfărîmarea” ctitoriei Craioveștilor a fost atît de năprasnică, subliniată și prin tăierea și dezrădăcinarea pomilor — un sacrilegiu în Evul Mediu tot atît de mare, dacă nu și mai mare decît distrugerea unei biserici, datorită tradițiilor milenare de ocrotirea pomilor — încît nu se poate admite să fi rămas ceva din clădirile bogatei mănăstiri. Aproape contemporan cu evenimentele petrecute, Gavril Protul, ale căruia afirmații, în general, s-au dovedit a fi conforme realității, ne face cunoscut încă un lucru interesant, că Neagoe, viitorul domn al Țării Românești, ctitorise la mănăstirea ridicată de unchi și tatăl său (în cazul în care era fiul lui Pîrvu Craiovescu și al

³¹ Credem că este suficient să amintim doar cîteva dintre obiectele pe care donatorul se intitulează „jupan Barbul”: Pocal donat m-rii Bistrița (*Inscripțiile medievale*..., nr. 968, p. 668—669); Panaghiar donat mănăstirii Tismana (*Inscripții*..., nr. 963, p. 666); Anaforniță donată m-rii Bistrița (*Inscripții*..., nr. 828, p. 603—604); Chivot donat m-rii Bistrița (*Inscripții*... nr. 749, p. 571); Cățuie donată m-rii Tismana (*Inscripții*... 739, p. 568—569).

³² Tit Simedrea, *Viața și traiul sfântului Nifon patriarhul Constantinopolului*, București, 1937 (Extras din „Bis. Ort. Rom.”, nr. 5—6, 1937, p. 15—16).

V



5

Neagăi și nu fiul lui Basarab cel Tânăr, cum se numea mai târziu în actele oficiale³³), un paraclis cu hramul sfinților Apostoli, destinat să servească drept gropniță familială, deci el avea legături mult mai strânse, mai directe cu mănăstirea Bistrița și nu doar unele vagi de ordin general — familiar și sentimental.

După înlăturarea lui Mihnea cel Rău de către Craiovești și înscăunarea lui Vlăduț (1510 februarie — 1512 ianuarie) cu sprijinul acestora, conflictul între noul domn și puternica familie olteană nu întârzie să izbucnească, terminându-se prin înfrângerea și decapitarea lui Vlăduț. Numai o dată cu urcarea în scaun a lui Neagoe Basarab începe atît pentru Craiovești, cît și pentru întreaga țară o perioadă de liniște. Aceasta fiind conjunctura istorică — neliniștită, zbuciumată — în care Craioveștii aveau un rol foarte important și activ, nu credem că le-a fost cu puțință să înceapă refacerea principalei lor ctitorii imediat după distrugerea ei totală (1509), ci mai curînd au întreprins reclădirea mănăstirii imediat după urcarea în scaunul domnesc a lui Neagoe Basarab, adică în primele luni ale anului 1512. Nu ar fi desigur exclus ca unele lucrări fără prea mare importanță și anvergură să fi fost făcute și în perioada domniei lui Vlăduț.

Credem că avem acum posibilitatea să afirmăm că „bolnița” și pictura ei au fost făcute post 1512 și ante 1520—1521.

Cu privire la Bistrița însă, mai dispunem de câteva date care ne pot servi pentru a strînge și mai mult „cercul” datării. Astfel, este cunoscut desenul lui H. Trenk care reproduce un cartuș, aparținînd mănăstirii, care reprezintă un vultur bicefal, cîteva inițiale³⁴ și anul 7025 (1516—1517), precum și inscripția de la 1 octombrie 1519, care pomeneste numele meșterilor Dobromir, Dumitru și Chirtop³⁵. Prima dintre ele ne mărturisește despre lucrările în curs de desfășurare, iar cea de a doua — unanim acceptată, — terminarea reconstruirii bisericii principale.

Mai există încă o inscripție brodată, care nu a fost pusă nicio dată în legătură cu datarea Bistriței și care se păstrează (numai inscripția, nu și restul) la Muzeul de artă al R.S. România. În ea se spune: „În numele Tatălui, al Fiului și al sfîntului Duh, eu robul lui Dumnezeu Io Neagoe Voevod, m-am dus la mănăstirea Bistrița, hramul preacuratei Născătoare de Dumezeu și am dăruit sfîntului Grigorie Decapolitul un acoperămînt și un inel de aur:

³³ Descendența lui Neagoe Basarab este încă în discuția istoricilor, însă chiar dacă el nu era fiul lui Pîrvu, este cert că a fost crescut, educat, susținut și promovat de atotputernicia, la acea dată boieri olteni, față de familia cărora a avut și a păstrat o deosebită prețuire.

³⁴ Interpretarea inițialelor de pe cartuș drept „Pahomie monah ctitor” și „Pahomie ctitor” asociată cu vulturul bicefal, însemn heraldic imperial adoptat la noi numai de domnitori, pare puțin cam hazardată (vezi și V. Vătășianu, op. cit., p. 505—506; N. Iorga, G. Balș, *Histoire de l'art Roumain ancien*, Paris, 1922, p. 96; Sp. Cegăneanu, *Ceva cu privire la meșterul Manole*, în „B. C. M. I.”, anul III, 1910, p. 44—47, unde sînt reproduse desenele lui H. Trenk) mai cu seamă că în acea vreme (1516—1517) Barbu Craiovescu nu se călugărise încă, deținînd în perioada dintre 1495 și 1520 funcții de ban și mare ban.

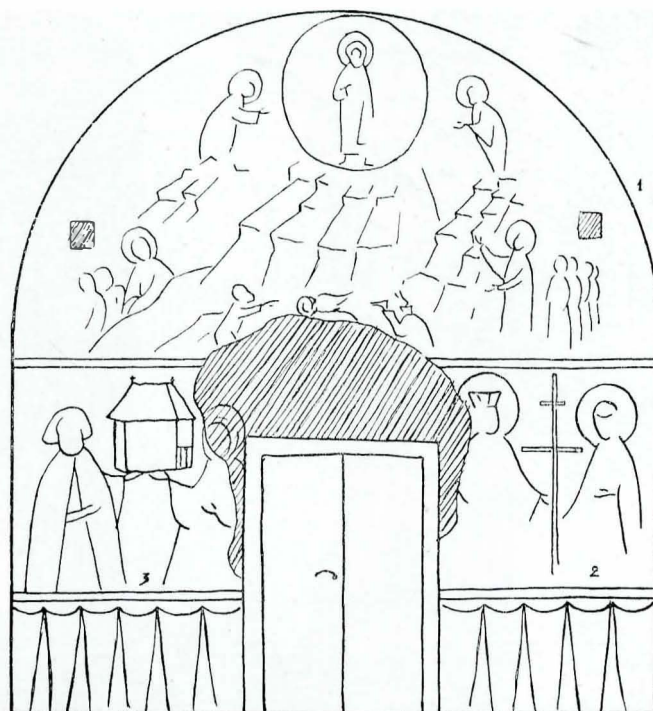
³⁵ N. Iorga, *Inscripții*, vol. II, p. 81, nr. 225, unde se specifică în mod expres: „A început și s-a sfîrșit (biserica, n.n.) la anul 7028 luna lui octombrie 1”.

E

S

N

6



cine va strica să fie anatema cu Iuda. Scris în August, 4 zile în anul 7022" (1514)³⁶.

Comentarea acestei inscripții ni se pare de prisos, ea ne vorbește cu claritate de vizita domnitorului, din anul 1514, la mănăstirea Bistrița. Dar biserica mare cu hramul Adormirii Maicii Domnului nu era terminată la această dată. Unde erau adăpostite moaștele sfîntului Grigorie Decapolitul, salvate desigur de călugări de la dezastrul din 1509?

Într-una din bisericuțele miniaturale din peștera din cheile rîului, foarte greu accesibile și umede? Ni se pare prea puțin probabil, mai cu seamă că Bistrița a fost un important focar de cultură, cu numeroși caligrafi și artiști care, după cum se știe, cunoșteau și — ceea ce este mai important —, respectau regulile generale de conservare, altfel nu s-ar explica păstrarea pînă în zilele noastre, timp de sute de ani, a unor opere de artă executate din sau pe materiale delicate, ca manuscrise, broderii, icoane etc. Unde se oficiau slujbele religioase obligatorii pentru obștea călugărească care, desigur împuținată, s-a reîntors la mănăstire pentru a se ruga, a lucra și supraveghea construcțiile în curs de desfășurare?

La aceste întrebări firești un se poate răspunde satisfăcător decît presupunînd că în aceste scopuri s-a construit o biserică, un paraclis, de proporții modeste, pentru a face față exigențelor. Foarte probabil că pe locul paraclisului-gropniță a sf. Apostoli, ctitorit de Neagoe în tinerețea sa³⁷, cu mult înainte de a deveni domn, s-a ridicat de către Barbu Craiovescu, în scopurile amintite, în grabă³⁸, actuala bisericuță, numită astăzi impropriu — „bolniță”. În sprijinul ipotezei noastre se adaugă și faptul că reprezentarea sf. Grigorie Decapolitul se află la loc de cinste, aproape de altar, între sfîntul Nicolae și sfîntul Paisie Athonitul, pe latura nordică, în partea în care de obicei se depun și astăzi sfintele moaște în bisericile ortodoxe.

Presupunem că la 4 august (sau poate la 15, cînd era hramul) 1514, Neagoe Basarab și-a depus darurile pe cutia cu moaștele lui Grigorie Decapolitul, care se afla la acea dată în fața reprezentării pictate a sfîntului.

Din bogata zestre a Bistriței printre alte obiecte de artă s-au păstrat și două icoane, care din întîmplare se află una — *Isus Pantocrator* — la schitul Păr (fost Țigănia) din imediata apropiere a mănăstirii, iar alta — *Măica Domnului Hodighitria* — la Muzeul de artă al R.S. România, extrem de apropiată ca tipologie, grafie, stil, culoare și concepție cu pictura murală din paraclisul

³⁶ *Inscripțiile medievale...*, vol. I, p. 735, nr. 1096.

³⁷ Ipoteza amplasării poate fi verificată doar în urma unor săpături arheologice. Nu este exclus ca actualul paraclis să fi fost clădit în această perioadă, însă în alt loc, conform noilor necesități și spațiului disponibil.

³⁸ Graba a fost fără îndoială factorul care a determinat atît simplitatea boltirii, cît și „neglijența execuției construcției”. Vezi în acest sens: N. Ghika-Budești, *Evoluția...*, vol. II, p. 12; V. Vătășianu, *Istoria...*, vol. I, p. 507; *Istoria artelor plastice*, vol. I, p. 248.



Fig. 7. Scenă din ciclul vieții lui Ioan Botezătorul; „Ioan Botezătorul muștrind pã regele Irod”

(să-i zicem pe nume)³⁹, ctitorit de Barbu Craiovescu⁴⁰. Pe fațonul Maicii Domnului Hodighitria⁴¹, este o inscripție, sub forma unui ornament, din care se distinge cu claritate numai anul 7021 (1512—1513)⁴². Similitudinile stilistice amintite ne permit să considerăm că atât icoanele, cât și pictura murală din paraclis au fost create aproximativ în aceeași perioadă de timp, de același atelier de pictură, dacă nu chiar de același pictor.

În baza datelor istorice, a inscripțiilor păstrate și a argumentelor analizate mai sus — care sperăm că au fost suficient de convingătoare —, considerăm că putem propune datarea ansamblului de picturi murale din altarul și naosul paraclisului mănăstirii Bistrița-Vîlcea, cu anii 1513—1514.

*
* *

Să revenim acum asupra aspectului stilistic și estetic al ansamblului de pictură murală din paraclisul mănăstirii Bistrița — Vîlcea și să încercăm să precizăm locul și importanța ce trebuie să i se acorde în cadrul evoluției picturii din Țara Românească.

³⁹ Ar fi interesant de stabilit când apare documentar la mănăstirea Bistrița-Vîlcea bolnița și dacă este vorba de paraclisul în discuție. Nu credem că este cazul în lucrarea de față, deoarece autorul s-a convins că în perioada care interesează, ea apare în documente ca paraclis. Mai curînd această problemă ar reveni activilor cercetători ai istoriei medicinei românești, care nu de mult (mai 1969) s-au întrunit într-un simpozion cu tema „Semnificația medico-istorică a bolnițelor mănăstirești” unde s-au discutat probleme interesante. Comunicările au apărut în „Mitropolia Olteniei”, nr. 9—10, 1969 și 1—2, 1970, precum și în volum separat cu titlul indicat în 1970. Unele comunicări s-au ocupat chiar de bolnița Bistriței, fără să atingă însă aspectele ce ne-ar fi putut interesa aici, iar datarea, sau mai curînd datările care s-au propus, sau unele afirmații, fiind făcute fără argumentație sau trimiteri, nu pot fi luate în considerație, ca de exemplu la p. 44 (extras) „Cea mai veche bolniță atestată documentar ar fi cea de la Bistrița, ridicată de Barbu Craiovescu (1497—1520) (!), sau la p. 21 (extras), „... Bistrița, 1507, distrusă și refăcută în 1521—1524”.

⁴⁰ Al. Efremov, Icoanele de la Bistrița Craioveștilor, în „Revista muzeelor”, nr. 5, 1969, p. 467—470.

⁴¹ Icoana Maicii Domnului Hodighitria a suferit de curînd o restaurare în atelierele de specialitate din Muzeul de artă al R. S. România, restaurare ale cărei rezultate sînt discutabile.

⁴² În articolul mai sus pomenit, Icoanele de la Bistrița Craioveștilor, la p. 470, s-a strecurat o greșală tipografică: în loc de 1513 cum este corect, s-a tipărit 1512, însă anul din paranteză (1512—1513) este bine redat.

Nu vom discuta părerile și opiniile ce au fost de circulație, despre care s-a amintit la începutul studiului, care au influențat negativ nu numai un public mai larg de amatori, dar chiar și pe cercetători, ci vom căuta să completăm în măsura posibilităților părerile acelor care acordă prețuire acestui ansamblu, — care fără îndoială prevalează — și eventual să încercăm să privim și sub alte prisme pictura din 1513—1514 a paraclisului.

Pe bună dreptate, M.A. Musicescu își încheie rîndurile consacrate picturii paraclisului Bistriței-Vîlcea, pe care poate din subiectivitate le-am fi dorit mai multe, cu fraza: „Din punct de vedere artistic este una din reușitele realizări ale picturii Țării Românești”⁴³, sau V. Drăguț o caracterizează drept „operă de valoare”, „cu o mare putere de evocare”, „impresionantă”, sau avînd „o măreție aspră”⁴⁴. Și chiar numai faptul că ultimul o atribuie celor mai apropiați colaboratori ai lui Dobromir zugravul, pictor ce se bucura de o mare faimă în această epocă de o efervescentă culturală și artistică atât de mare, demonstrează înalta apreciere pe care o acordă acestei picturi⁴⁵.

Ambele lucrări citate, fiind opere de sinteză, nu se puteau ocupa mai pe larg și analitic de acest ansamblu și, în mod firesc, au emis judecăți de valoare de ordin mai mult general, bineînțeles cu accentele respective. Este poate cazul în studiul de față să privim mai îndeaproape această pictură cu totul deosebită prin calitățile sale artistice.

După cum a remarcat și M.A. Musicescu în locul citat, pictura se adaptează perfect arhitecturii pe care o „îmbracă”. Partea centrală a bolții naosului este rezervată unor figuri și simboluri majore în biserica ortodoxă, care parcă plutesc și domină ansamblul întreg, nefiind îngrădite de nici o bandă limitativă sau decorativă. Aceeași libertate în concepția compozițională, însă mai savantă, o aflăm în semicalota altarului, unde, spre Maica Domnului converg lateral arhangheli și profeți, iar pe axa perpendiculară a semicalotei descinde, spre acest centru simbolic și psihologic, raza purtătoare a Sfîntului Duh ce purcede din Cel vechi de zile, care ocupă punctul culminant al semicalotei.

⁴³ Istoria artelor plastice..., vol. I, p. 265.

⁴⁴ Pictura românească în imagini, p. 45.

⁴⁵ Idem, p. 45.



Fig. 8. Scenă din ciclul vieții lui Ioan Botezătorul; „Botezul nrodului în Iordan” (fragment).

Dificultatea adaptării picturii figurative la o suprafață „in-grată” ca cea a semicalotei a fost rezolvată nu numai cu dibăcie, dar și cu o fantezie ce o descoperim în proporțiile diferențiate ale figurilor și în special în mișcarea imprimată profeților.

Între două benzi orizontale ocru-galben ce încing hemiciclul absidei, se îndreaptă cu solemnitate — spre axa ei centrală, în care este deschiderea ferestrei, și, corespunzând în partea superioară cu reprezentarea Maicii Domnului cu Isus, marii ierarhi ai Bisericii cu rotulusurile desfășurate. Ritmica sobră dar lipsită de monotonie, precum și simetria acestei „procesuni”, privită în ansamblul său, este puțin tulburată de plasarea deasupra proscomidiei a Viziunii sfântului Petru din Alexandria.

Partea superioară a pereților naosului și nașterea bolții este împărțită prin benzi ocru-galben în 16 compoziții consacrate vieții sfântului Ioan Botezătorul. De dimensiuni inegale, adaptate atât la arhitectură (deschiderea ferestrelor — mărite ulterior, ceea ce a dus la afectarea unora, curbura bolții), cât și la exigențele conținutului scenelor, din câte se mai poate distinge astăzi, putem afirma că au constituit și mai constituie o frumoasă pagină din pictura noastră medievală, în care pictorul a dat dovadă nu numai de măiestrie și de cunoașterea tradițiilor, ci și de fantezie și spirit inovator, cum ar fi în scena *Ioan botează norodul în Iordan*. Și, deoarece acest ciclu este mai mult narativ decât simbolic, îi permitea artistului mai multă libertate în a-și manifesta personalitatea, el imprimă compozițiilor o dinamică mai alertă, o mișcare mai expresivă și mai puțin reținută a figurilor și un colorit mai viu în costumele unor personaje și în arhitecturile din fundal.

Pe pereții de nord și sud ai naosului, ca și în altar, între două benzi orizontale ocru-galben, sînt înfățișați sfinți, însă de data aceasta frontal, static, mișcarea fiind sugerată doar de o gestică reținută și de drapajul veșmintelor.

În acest registru al naosului, ca și în cel corespunzător lui în altar, există un dezechilibru în ponderea compoziției generale, care nu se observă la prima vedere. În timp ce pe peretele sudic sînt reprezentați doar cinci sfinți, pe cel din nord se află șase. Mai precis, în același spațiu dintre altar și fereastră, pe peretele de nord, în dreptul sfinților naționali sîrbi Sava și Simeon (de pe

peretele sudic) vedem trei figuri. Cea care pare să fie „în plus” este chiar cea a lui Grigorie Decapolitul, „înghesuit” între Paisie Athonitul și marele ierarh Nicolae al Mirelor de la Lichia.

Această parte a arhitecturii, ca și cea de pe peretele vestic, unde se află sus, deasupra ușii, impresionanta *Schimbare la față* și *Constantin și Elena*, jos în dreapta ei, făcînd pandant cu binecunoscutul tablou cu donatori, nu a ridicat pictorilor probleme dificile de decorare, oferind suprafețe plane.

Însă nu numai adaptarea picturii la spațiul dat este remarcabilă, mai cu seamă că arhitectura acestei construcții este puțin obișnuită în Țara Românească, după cum au observat-o mai mulți cercetători. Principala calitate a acestui ansamblu de pictură murală constă, după părerea noastră, în valoarea lui artistică cu totul deosebită.

Fără să analizăm fiecare compoziție sau figură în parte, lucru ce constituie unul din aspectele unei monografii la care prezentul studiu nu are pretenție, am dori să adăugăm cîteva considerații la cele spuse în lucrările amintite ale M. A. Musicescu și V. Drăguț, și, în același timp, să atragem luarea aminte asupra altora, a căror înaltă ținută artistică este de netăgăduit.

În ordinea ierarhiei iconografice — și după părerea noastră, nu numai a ei — și în special a valorii artistice, trebuie să începem cu reprezentarea lui Isus Pantocrator din bolta naosului. *Pantocratorul* impresionează puternic. Prin noblețea tristă și blîndă, dar pătrunzătoare a expresiei, prin eleganța mișcării, fără aspră severitate care adesea merge pînă la duritate cu care sîntem obișnuiți la acest tip iconografic, dacă n-ar exista inscripția ce-l definește ca atare, am fi înclinați să-l numim „*Psychosotis*” sau „*Psychosoter*” (salvator de suflete) sau și mai curînd „*Everghet*” (binefăcătorul). Miinile, de o mare finețe, într-o gestică elegantă, ritmica faldurilor hainelor, nu reușesc să-ți distragă atenția de la această stranie apariție, ce este pusă în valoare de calități picturale deosebite și printr-un colorit tradițional — hion roșu-violaceu, himation albastru — dar de nuanțe delicate și pastelate. Nimic ostentativ, nimic ce aparent ar putea să-ți oprească ochiul, însă privirea se desprinde cu greutate de această figură ce-ți rămîne neștearsă în memorie prin demnitatea ei nobilă și melancolică. Fără îndoială, *Pantocratorul* din paraclisul Bis-

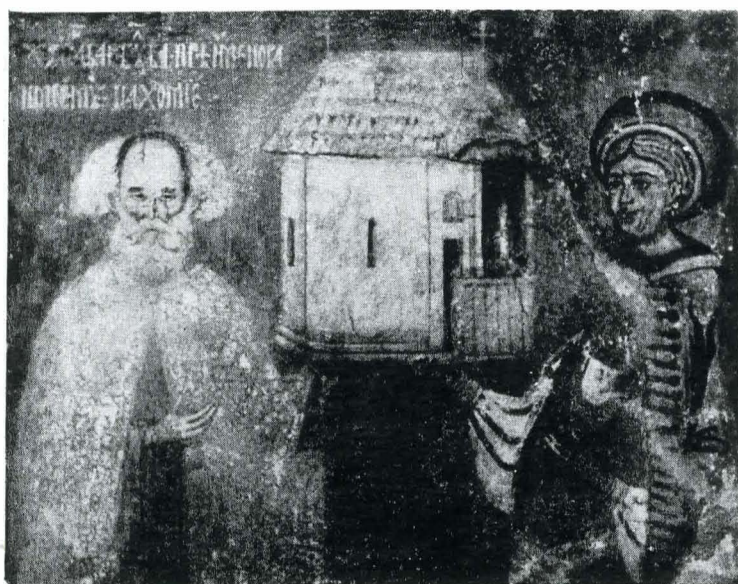


Fig. 9. Fragment din tabloul votiv de pe peretele vestic al naosului.

tritei, prin frumusețea spiritualizată ce o degajă, este cel mai remarcabil din toate reprezentările de acest tip în pictura Țării Românești din secolul al XVI-lea — care din păcate s-au păstrat puține și repictate în parte — și unul dintre cele mai deosebite din întreaga noastră pictură murală din această epocă.

Cele două perechi de arhangheli ce-l flanchează spre răsărit și apus, în special aceștia din urmă, fac cu cinste pendant *Pantocratorului*. Mihail și Gavriil fiind mai puțin accesibili privirilor din cauza unui strat mai gros de murdărie, după cât se poate

Fig. 10. Arhanghel de pe bolta naosului.



observa, sînt asemănători întrutotul cu cei din vest. Siluetele lor prelungi cu aripi brun-roșcate par și mai elansate din cauza curburii bolții, iar veșmintele tradiționale în care alternează (tunică, mantii) roșu-violaceu și albastru, precum și ocrul loros-urilor, înviorează atmosfera bolții. Chipurile lor, cu ovalul feței fin, rafinat, au în expresie ceva asemănător cu Isus, care parcă le-a conferit o parte din personalitatea sa.

Urmărind centrul bolții, de data aceasta însă în altar, privirile se opresc asupra „slavei”⁴⁶ purtate de îngeri pe fondul căreia se desprinde *Cel vechi de zile* cu nimb crucifer, binecuvîntînd cu ambele mîini. Atitudinea plină de măreție este însoțită de o expresie mai severă, conform exigențelor dogmatice și iconografice, însă calitatea artistică este de o înaltă ținută.

Cu toate că este tare deteriorată, se poate aprecia fără frică de a greși că *Maica Domnului*, prin trăsăturile sale de mare finețe, prin expresia de o infinită blîndețe și tristețe și coloritul pastelat și catifelat, a fost, din punct de vedere al realizării artistice, apropiată de cea a *Pantocratorului*.

Fără a atinge înalta spiritualitate a principalelor personaje — simboluri din ierarhia bisericească — adaptîndu-se exigențelor iconografice, pictorii paraclisului mănăstirii Bistrița, după cum era încă firesc la epoca de care ne ocupăm, fără să diminueze valoarea artistică a creației lor, abordează restul subiectelor, conferindu-le calități de altă natură, potrivite locului și semnificației lor. Observăm astfel că figurile arhanghelilor din altar, a profeților ce-i urmează, precum și părinții bisericii sînt animați de mișcare, dar și aici nuanțată. Dacă ritmica celor ce adoră pe *Maica Domnului* și vestesc miraculoasa încarnare este mai vioaie, episcopilor ce oficiază liturgia li s-a imprimat o mișcare solemnă. Veșmintele lor, fără să fie lipsite de sobrietate, sînt bogate fără ostentație, cu accente înviorătoare de roșu, albastru și ocrugalben. Expresia fețelor, atît de variate ca tipologie, este în general și ea solemnă, dar lipsită de severitate.

Șirul oficianților sfintei liturghii parcă se prelungește, continuă, cu cel al sfinților din naos, redați strict frontal și static. Și abia despre această parte a ansamblului putem vorbi fără reținere că este de „o măreție aspră, cu un pronunțat caracter monastic”⁴⁷, sfinți a căror prezentare o face atît de sugestiv M.A. Musicescu: „Pe trupuri înalte, capetele mici, chipurile încadrate de nimburi mari, înalte frunți dezgolate, cu tîmpete strîmte și ochi mici sub arcade puternic arcuite, cu obrazul supt și descărnat, cu bărbii lungi care accentuează verticalitatea statică a figurilor frontale, sfinții pustnici sînt reprezentați într-un stil ce vădește spiritul auster în care a fost concepută zugrăvirea monumentului”⁴⁸.

Aici apar mai evidente — și ținem să remarcăm, să subliniem chiar știința și resursele de care au dat dovadă pictorii — căci la o cercetare mai atentă se distinge cel puțin două „mîini” (lucru firesc, dacă ne amintim că asemenea lucrări erau executate de echipe de zugrăvi sub conducerea, de obicei, a unui meșter cu renume) — pentru a evita monotonia în tipologie și în expresia chipurilor, sfinții fiind prezentați cu trăsăturile lor fizice și în special morale, transmise prin hagiografia și erminii, într-o factură plină de forță, cu treceri brusce de la umbră la lumină. Și dacă în altar sau în scenele vieții lui Ioan Botezătorul, se observă folosirea culorii roșu cinabru, în anumite locuri la redarea carnației personajelor, pentru a le da mai multă viață, în registrul inferior al naosului nu aflăm nici urmă de ea, totul fiind de un ascetism riguros.

Ridicînd privirea mai sus de aceste chipuri, ce ne scrutează cu severitate, vedem, sau mai curînd întrevădem din cauza strîcăniilor suferite, două registre de compoziții de data aceasta cu un caracter narativ ce ilustrează *viața sfîntului Ioan Botezătorul*.

⁴⁶ „Slava” sau „Gloria” este reprezentarea simbolică a „domniei” lui Dumnezeu, în diferitele lui ipostaze asupra universului. Interpretarea ei este complexă și complicată, ca de altfel multe din simbolurile folosite de Biserica. De obicei, în epocile mai apropiate, se întîlnesc adesea abateri, complicații. „Slava” se compune dintr-un cerc (sau oval), un romb și un dreptunghi, suprapuse, formînd raze prin colțurile lor, de culori sau nuanțe diferite și simbolizează, în ordinea expunerii lor (uneori succesiunea dintre cerc și romb se inversează), cerul, puterea emanată și pămîntul. Uneori, în colțurile dreptunghiului apar simbolurile evangheliștilor care au răspîndit în toate colțurile lumii gloria lui Dumnezeu. Colțurile dreptunghiului mai simbolizează că învățătura lui Dumnezeu poate fi percepută numai după întruchiparea lui pe pămînt.

⁴⁷ Pictura românească în imagini, p. 15.

⁴⁸ Istoria artelor plastice în România, vol. I, p. 265.



Fig. 11. Maica Domnului „Platytera” (detaliu).



Fig. 12. „Viziunea Sf. Petru din Alexandria” din absida altarului.



Fig. 13. „Sf. Spiridon” din absida altarului (fragment).

Ceea ce ne atrage atenția în primul rând, prin contrast cu restul picturii din naos, este mișcarea. Personajele gesticulează mai liber, se îndreaptă decis într-o anumită direcție, se mișcă. Ritmica este mai accelerată, mai variată, mai expresivă. Fondul neutru de pe care se detașau sfinții dispăre și locul lui este preluat de peisaje și arhitecturi stilizate în spirit tradițional, sugerând locul unde se desfășoară acțiunea. Uneori mișcarea este mai violentă ca în scena *Decapitării*, elegantă ca în cea a *Ospățului lui Irod* în care Salomeia dansează cu grație, sau elocvent ponderată ca într-una dintre cele mai frumoase compoziții din ciclu — *Acuzarea lui Irod*. Aici prinde viață și coloritul, renunțându-se la folosirea numai a unei game surde, culorile vii apar — cu

toată murdăria și starea avansată de degradare în care se află această zonă.

Nu credem că este posibil ca în stadiul de față să ridicăm problema reprezentării împăraților Constantin și Elena, de pe perețele vestic, deoarece aceste stranii figuri, care ies din contextul general al ansamblului, nu ni se par cele originale, în sensul că în afara unor vizibile repictări, figurile lor, după părerea noastră, au fost spălate destul de mult, înlăturându-se astfel straturile superioare de culoare. De asemenea, avem rezerve față de „autenticitatea” reprezentării lui Isus din proscomidie, care, ca expresie, culoare, factură și anatomie, pare a fi o repictare ulterioară, poate la începutul secolului al XVIII-lea.

Fig. 14. „Sf. Pahomie” din naos (fragment).



Fig. 15. „Sf. Vasile cel Mare” din absida altarului.



Despre *tabloul votiv*, asupra căruia s-a insistat în prezentul studiu ceva mai sus și care este pomenit și reprodus adesea în literatura de specialitate, nu credem că este necesar să mai vorbim, însă am dori să atragem luarea aminte asupra picturii ce se află deasupra lui, în spațiul semicircular format de boltă. Aici este pictată o „impresionantă” *Schimbare la față*, impresionantă atât prin dimensiunile sale raportate la ansamblu, cât și prin calitatea sa artistică. Figurile delicate se pierd aproape într-un peisaj muntos, care, cu toate că respectă redarea tradițională schematico-convențională, nu este lipsit de grandoare, având detalii pline de poezie. Nu numai anecdotică minunii ci însăși gama mai deschisă și caldă în care este realizată această compoziție sugerează cele întâmplare pe muntele Thabor.

Din succinta prezentare a picturii paraclisului Bistriței, precum și din cele câteva reproduceri, sperăm că s-a putut desprinde nu numai înalta ținută artistică a unor părți, ci înalta valoare a întregului ansamblu, importanța pe care este necesar să i-o acordăm în studierea evoluției picturii medievale din Țara Românească. Fără îndoială, ea poate fi apreciată la adevărata sa valoare numai la fața locului, în confruntarea directă dintre operă și spectator. Numai astfel, în afara unor numeroase detalii frumoase, se poate percepe cu emoție și satisfacție adâncimea gândirii creatorilor, răsfrântă asupra întregului ansamblu, cum ar fi de pildă legătura subtil sugerată printr-o anumită concepție, stil și atmosferă între *Schimbarea la față* și *Maica Domnului* din conca altarului, sau cea dintre șirul sfinților din altar și naos.

Nu putem fi întrutotul de acord cu calificativul „*grafism accentuat*”⁴⁹, atunci când se vorbește de ansamblul picturii paraclisului Bistriței, după cum considerăm că acest termen (sau nu-

mai „*grafism*”), adesea întâlnit în literatura de specialitate cu privire la pictura noastră medievală, ar trebui folosit cu mai multă prudență, știut fiind că atât pictura bizantină și cea post-bizantină, cât și școlile naționale influențate de ea, au preluat unele procedee de redare a figurilor și în special a costumului, în care dominantă o constituie grafismul, pentru dematerializarea corporală, fizică, considerată de biserică ca o țară a păcatului originar. Relativitatea acestui termen în cazul aprecierilor emise și asupra picturii de care ne ocupăm, ar trebui să nu fie uitată, după cum trebuie ținut seama și de caracterul decorativ pe care-l are pictura murală și însăși posibilitățile tehnice ale acestui gen.

Pe bună dreptate, V. Drăguț afirmă că renumitul Dobromir zugravul nu poate fi autorul acestui ansamblu⁵⁰, date fiind deosebirile stilistice între acesta și pictura rămasă din Biserica episcopală de la Curtea de Argeș; însă domnia sa sugerează ca „*autori probabili fiind Dumitru și Chirtop...*”, colaboratorii lui apropiați. Ne vine foarte greu să credem acest lucru, deoarece, în afara diferențelor stilistice semnalate de autorul rîndurilor citate, este necesar să subliniem că din punct de vedere artistic pictura paraclisului este superioară celei de la Curtea de Argeș, fiind în același timp de o cu totul altă înțelegere a spiritului și formelor.

Nu credem că este cazul în prezentul studiu să facem o amplă comparație între cele două picturi, însă este necesar să amintim în linii mari de unele deosebiri flagrante și edificatoare. În timp ce, după cum este știut, pictura de la Curtea de Argeș este opera unor artiști formați la sau sub influența „școlii cretane”, opera lor are un caracter aulic, elegant-teatral, convențional, căutînd

⁴⁹ Idem, p. 265.

⁵⁰ *Pictura românească în imagini*, p. 45.

Fig. 16. „Schimbarea la față” (fragment).





Fig. 17. „Schimbarea la față” (detaliu).

să emoționeze sau mai curînd să uimească prin bogăție, ampoare, fast și virtuozitate „necompensată de respirația largă și liberă a creației”⁵¹, pictura paraclisului Bistriței este de o largă respirație creatoare ce emoționează profund și prin faptul că figurile și scenele sînt realizate în spiritul lor și nu convențional. Folosirea inspirată a unor mijloace restrînsse, a nuanțelor subtile, este impresionantă, iar limbajul direct, franc, dar rafinat, cu care se adresează privitorului, îl obligă la o contemplare profundă, la introspecție. Limbajul plastic de care s-au folosit creatorii ansamblului din paraclis este, am putea spune, radical opus celui de la Curtea de Argeș și ne permite să presupunem o cu totul altă sferă de influență suferită de artiști. Concepția spiritualizată, desenul fin, culoarea pastelată cu dominante de violaceu, brun și ocră (aurul nu este folosit nici la nimburi), umanizarea expresiei, ne face să ne gîndim la pictura bizantină din ultima ei fază, trecută probabil prin filiera sîrbească, cu care atît domnitorul cît și familia Craioveștilor avea legături strînsse de rudenie.

* * *

Ansamblul de pictură din paraclisul mănăstirii Bistrița-Vîlcea este singurul păstrat în întregime de la începutul secolului al XVI-lea și cu toate că unii cercetători afirmă contrariul (vezi nota 27), nu este repictat decît în porțiuni mici, despre care s-a amintit în text. Mai mult decît atît, ansamblurile de pictură de la Stănești (1537) și bolnița Coziei (1542—1543), nu au nimic comun din punct de vedere al viziunii artistice și al stilului cu pictura paraclisului, aceasta fiind, din cîte cunoaștem astăzi, unică în genul său, fără urmări, deoarece exigențele timpului

⁵¹ Istoria artelor plastice în România, vol. I, p. 264.

Fig. 18. „Cel vechi de zile” (detaliu).



s-au schimbat, iar artiștii aveau în fața ochilor fastuoasa pictură de la Curtea de Argeș, care a făcut tradiție. Aruncînd o privire în trecut ca să putem face o legătură, s-o încadrăm într-un curent artistic, vedem că din secolul imediat anterior ei (al XV-lea) nu ni s-a păstrat nici o pictură și numai sfîrșitul veacului al XIV-lea a fost ceva mai generos cu noi. Ne referim la pictura originală din principala biserică a mănăstirii Cozia.

Vorbînd despre pictura Coziei, M. A. Musicescu, ne spune: „În ce privește locul lor în evoluția ulterioară a picturii medievale muntenești, se poate spune că, dacă tematica și stilul celei de la Cozia nu au urmași (cu excepția, în parte a ansamblului din bolnița Bistriței) . . .”⁵². Timiditatea acestei afirmații pusă între paranteze ni se pare exagerată, dacă în afara pustnicilor comparăm scenele păstrate din sinaxar cu cele ce ilustrează viața lui Ioan Botezătorul, sau mai cu seamă scena Viziunea sfîntului Petru din Alexandria, făcînd abstracție de locul amplasării ei la cele două monumente. De la sine înțeles este faptul că trebuie să ținem seama că între realizarea celor două picturi s-a scurs peste un secol. Însă asemănări stilistice și de viziune există fără îndoială.

Cunoscîndu-se că pe parcursul zbuciumatului veac al XV-lea în Muntenia nu s-a produs o cotitură majoră în viața culturală și spirituală pînă la venirea patriarhului Nifon, chemat de Radu cel Mare (1495—1508), pentru a reorganiza Biserica și că domnia lui Neagoe Basarab (1512—1521) a însemnat o etapă nouă, strălucită, în istoria, cultura și arta Țării Românești, ne permitem să presupunem că pictura din paraclisul Bistriței a fost ultima manifestare a unei tradiții, care în noua conjunctură economică, politică și culturală nu și-a mai găsit urmași.

Această ipoteză, care poate fi confirmată într-o zi de noi cercetări și descoperiri, ne permite să sperăm că pictura din paraclisul Bistriței constituie acea verigă a cărei lipsă este mult deplînsă, care face legătura între pictura secolului al XIV-lea cu cea din secolul al XVI-lea. Și chiar dacă ipoteza noastră va fi infirmată, acest ansamblu rămîne una dintre cele mai prestigioase realizări ale geniului creator român.

Résumé

Dans la présente étude, l'auteur aborde le problème de la peinture intérieure de la chapelle (improprement nommée „hospice”) du monastère de Bistrița (dép. de Vîlcea), l'unique „témoin” de la riche fondation de la famille des Craiovescu qui, élevée à la fin du XV^e siècle, puis entièrement détruite en 1509 par le prince Miheea le Mauvais, a été refaite après cette date par la même famille de puissants dignitaires olteniens. A cette occasion, l'auteur passe en revue les principaux ouvrages consacrés au monument, dont les uns sous-estiment la valeur artistique de la peinture, les autres la datent un siècle plus tard, ou encore (c'est le cas des derniers ouvrages parus) apprécient la peinture à sa juste valeur, mais continuent à en interpréter inexactement, suivant des ouvrages plus anciens, le programme iconographique.

Après la présentation correcte du programme iconographique, la discussion est ouverte sur le problème de la datation de la peinture qui, basée le plus souvent sur le tableau votif de Barbu Craiovescu, interprété à tort comme vêtu de l'habit monastique (on sait que le fondateur est entré en religion, sous le nom de Pahomie, en 1520) varie chez les différents auteurs entre les années 1520 et 1529. Or, l'auteur, démontre qu'il s'agit en vérité du costume laïque de l'époque, donc antérieur à 1520, et que l'inscription respective semble avoir été exécutée ultérieurement; en conséquence et s'appuyant aussi sur des données historiques, sur les inscriptions d'autres objets et sur des analogies de style avec des icônes du même monastère datant de 1512—1513, il croit pouvoir dater l'ensemble de la peinture dans les années 1513—1514.

L'analyse stylistique de l'ensemble de peinture murale du sanctuaire et du naos (le porche en maçonnerie a été ajouté et peint en 1710) est remarquable par sa haute tenue artistique, imprégnée à la fois d'une spiritualité élevée (la voute et le sanctuaire) et de la sévérité qui sied à un édifice monastique. Supérieure comme conception et comme facture à ce qui s'est conservé de la peinture de l'église épiscopale de Curtea de Argeș (1526), à laquelle les meilleurs peintres du temps ont travaillé, la peinture de la chapelle de Bistrița semble, malgré des ressemblances formelles, correspondre à une autre vision artistique, qui sera dépassée par les nouvelles exigences de l'époque de grand éclat culturel et artistique du règne de Neagoe Basarab (1512—1521), lequel, avant d'accéder au trône, fut le premier fondateur de la chapelle, en tant que membre de la famille des Craiovescu.

Etant donné que, par certains traits, cette peinture rappelle celle de la fin du XIV^e siècle du monastère de Cozia et que, d'autre part, elle diffère nettement de celle qui lui fera suite en Valachie, l'auteur émet l'hypothèse que ce remarquable ensemble mural est une ultime manifestation d'une tradition artistique du XV^e siècle (on sait qu'aucun exemplaire de cette époque ne s'est conservé), tradition qui n'a pas survécu dans la nouvelle conjoncture économique, politique et culturelle du XVI^e siècle. En tout état de cause, la peinture de la chapelle de Bistrița représente une des manifestations les plus remarquables, les plus prestigieuses, de l'esprit créateur de la Roumanie médiévale.

⁵² Idem, p. 167.