

OBSERVAȚII ȘI PROPUNERI CU PRIVIRE LA CERCETAREA PICTURILOR MURALE

MATEI LĂZĂRESCU

Lucrarea de față își propune examinarea câtorva trăsături importante ale picturii de tip bizantin pentru a încerca apoi, în funcție de acestea, stabilirea unor modalități cât mai adecvate de analiză; în sfârșit, o comparație între câteva elemente extrase din două picturi apropiate ca moment istoric și mod de execuție, servește ca sumară exemplificare.

1. Caracteristici ale picturii murale de tip bizantin

În primul rând, trebuie subliniat caracterul durabil al programului. Într-o evoluție foarte lentă a acestuia există modificări în genere mici, neesențiale, așa încît pe perioade lungi temele mari ale picturii apar ca un subiect relativ imobil.

Modul de reprezentare — „convenția“ de redare în imagini a temelor, prezintă o transformare foarte înceată. O fină evoluție a stilului se manifestă, dar modificările radicale lipsesc pînă la o epocă recentă (care iese din preocupările acestei lucrări).

Mijloacele tehnice sînt și ele aproape constante, cu ușoare variații în cadrul unei aceleiași perioade, cu mici transformări de-a lungul unor epoci diferite.

În ceea ce privește situația tipului de pictură de care ne ocupăm, din punctul de vedere al relației ei cu realitatea vizibilă, pe de o parte, și cu „publicul“ căreia i se adresa, de cealaltă parte, am putea spune, pe scurt, că pictura citează elemente ale realității într-o selecție, o ordine și o compoziție convențională, ilustrînd conform unor prescripții dogma religioasă a vremii.

„Codul de semne“ folosit pentru a cita, a evoca realitatea (mai precis cele câteva elemente ale acesteia cerute de programul picturii) este constituit din reprezentări al căror grad de simplificarea față de realitatea vizibilă este în general evident¹. Pictura nu se inventă și nu se învață, în cazul de față, după natură, ci după prototipuri, descrieri și scheme de reprezentări (înregistrate în erminii). Chiar dacă uneori, așa cum e de așteptat, apar unele modificări ale acestora ca urmare a observării unor corespondențe reale din ambianța epocii, ceea ce predomină net este școala, codul transmis și însușit ca un scris².

Pe baza codului, conform unor rețete în ceea ce privește compoziția scenelor și urmărind programul iconografic, pereții bisericii trebuiau să fie acoperiți cu pictură într-un timp relativ scurt. Sarcinile în cadrul unui singur edificiu par uriașe; numărul foarte mare de scene, de personaje, de detalii acoperind suprafețe monumentale și în același timp coerența lor, îmbinarea lor privitye succesiv sau sincron, sînt pentru privitorul de azi surprinzătoare³.

Pictorul⁴ care realiza un asemenea ansamblu era pregătit însă tocmai pentru aceste sarcini. El era posesorul unor metode și al unui repertoriu, experimentate și practicate de șirul de meșteri prin care îi fuseseră transmise și exersate de el însuși în varianta sa personală, pînă la o stăpînire perfectă.

Cvasi-imobilitatea temelor, a modului lor de reprezentare convențional, transmis element cu element prin „școală“, imobilitatea mijloacelor tehnice, suprafețele mari de acoperit cerînd o viteză foarte mare de execuție a tuturor fazelor realizării picturii, toate aceste caracteristici au dus la folosirea unor procedee-tip aplicate sistematic în fiecare etapă a lucrului și strîngînd într-o puternică unitate întregă realizarea a lucrării.

¹ Există departajări semnificative în ce privește gradul de simplificare a diferitelor categorii de reprezentări, asupra cărora nu ne putem opri în cadrul acestui articol.

² Afirmarea nu implică nici o nuanță de apreciere negativă; vezi în cele ce urmează paragrafele privind manifestarea personalității pictorului în acest tip de artă.

³ Nu trebuie uitat că viziunea de ansamblu asupra unui perete în timpul lucrului era exclusă din cauza sistemului de lucru în etape și scheme necesare.

⁴ Termenul nu desemnează aici o singură persoană, ci pictorul și membrii echipei lui, deoarece tipul de pictură în discuție permitea, așa cum se știe, repartizarea sarcinilor execuției între mai mulți indivizi mai mult sau mai puțin specializați, sub coordonarea unui conducător al echipei.

Apariția obiectului „pictură murală“ era caracterizată de o succesiune de operațiuni devenite automate prin exercițiu, devenite stil al scrierii, interpretare personală a unei unice partiuri: aplicarea tencuielii, desenul inițial cu pensula, desenul incizat pe suprafețele pe care primul desen va dispărea sub tonuri închise, aplicarea în straturi succesive a culorilor, desenul final de precizare completă a formelor și execuție a detaliilor, decurgeau rapid și continuu, operație după operație.

„Automatisme“ reprezentării

Observarea picturii duce la constatarea unor repetări frecvente în cadrul fiecărei categorii de elemente ce o compun. Rezultate ale condițiilor de realizare amintite mai sus, aceste repetări pot fi considerate o caracteristică importantă a tipului de pictură analizat. Numindu-le convențional „*automatisme*“ ale reprezentării⁵, vom încerca să subliniem rolul și semnificația lor în această pictură, ca și importanța ce trebuie să li se acorde în cadrul cercetării.

Automatisme reprezentării sînt rezultatele unor succesiuni-tip de gesturi, folosite de pictor în timpul lucrului, ori de cîte ori trebuie să apară imaginea „cap“, sau cea „mînă“, sau cele, mai complexe, „sfînt“, „călău“, „munte“ etc. Există pentru unele din aceste „subansambluri“⁶ descrierea sumară în erminii a modului de execuție recomandat ca și a câtorva variante necesare. De exemplu pentru categoria „capete“ există variante pentru bătrîn, tînăr, femeie, bărbat etc. Pentru alte categorii (munți, fundal arhitectural), descrierea de variante nu a fost probabil considerată necesară în erminii, dar cîteva procedee-tip de a le realiza pe fiecare pot fi recunoscute ca specifice picturii unui monument anume, în care revin conform cu necesitățile subiectului și ale compoziției.

Reluînd exemplul de mai sus, meșterul X va trata capetele în mod obișnuit producînd prin succesiunea gesturilor m, n, o, p...s liniile și suprafețele corespunzătoare și, printr-un dozaj aproximativ același, intensitățile valorice și cromatice; de asemenea printr-o selecție aproape constantă a culorilor folosite⁷.

Această largă „automatizare“ trebuie să fie înțeleasă ca modalitate de bază pe care se sprijină execuția picturii. Ea tinde să producă imagini asemănătoare, dar niciodată perfect identice ale elementelor din aceeași categorie. În afară de variantele prescrise și utilizate deliberat conform subiectului reprezentat, meșterul modifică uneori, tot deliberat, cursul-tip al execuției elementelor pentru a introduce o anume expresie, hotărîta de el a fi necesară, sau pentru a crea o „bransare“, o integrare, a unui element la structura anume a compoziției în care se încadrează. În afară de acestea, există modificări create involuntar, pe de o parte datorate faptului că „mașina umană de pictat“, foarte complexă, execută întotdeauna diverse abateri de la prototip, pe de altă parte ambianței scenei respective (vecinătății altor elemente ale reprezentării) și existenței unor factori aleatorii, ca de exemplu relieful valurit al tencuielii, care imprimă urmelor pensulei grosimi și trasee ușor diferite față de cele pe care le-ar lăsa pe o suprafață perfect plană etc.⁸.

⁵ Cuvîntul „automatism“ este o exagerare menită să sublinieze caracterul repetabil, de procedeu-tip, perfect stăpînit, al execuției fiecăruia din elementele repertoriului de bază din care e compusă reprezentarea și pictura de care ne ocupăm. Pe de altă parte, vom vedea în continuare, că semnificația termenului se leagă, credem, în mod justificat, de cea a „automatismului“ folosit de suprarealiști.

⁶ Față de „ansamblul“ pe care îl constituie reprezentarea unei scene, elementele din care este compusă (și care sînt tratate fiecare conform unui procedeu anume, observat în general cu regularitate pentru categoria elementului respectiv) pot fi considerate „subansambluri“.

⁷ Automatismul „capete“ e unul dintre cele mai strict respectate datorită importanței acordate reprezentării figurii umane; el prezintă o selecție cu foarte mici și rare variații ale culorilor folosite, din cauza obligativității asemănării cu aspectul real. Selecția culorilor e desigur cu mult mai variată la „costume“ de exemplu, dar și aici se vor putea observa asocieri predilecte ale culorii x a costumului propriu-zis cu culoarea y a desenului cutelor etc.

⁸ În legătură cu aceste probleme, vezi și mai jos pag. 78 și nota 12.



Fig. 1. Adormirea Sf. Ioan Evangelistul (Humor).

2. Orientări necesare ale analizei

Ne aflăm în cazul picturilor bisericilor medievale din țara noastră în fața unor grupuri de opere asemănătoare, dar neidentice, opere compuse fiecare din reprezentările aceluiași teme mari, în modalități asemănătoare; rezultate ale unor suite de operații cu aproape aceleași materiale, recomandate de-a lungul unor „școli”, de la o generație la alta de meșteri. Ceea ce deosebește în special aceste picturi între ele este doza-jul elementelor componente și nu natura lor (aceasta atât în ceea ce privește elementele formale ale reprezentării cât și elementele materiale ale execuției).

În cadrul unei picturi, fiecare urmă de gest, operație, fiecare element al reprezentării pînă la compoziția ansamblului, sînt (și trebuie privite ca atare) rezultate ale interacțiunii factorilor care au generat-o. Program, școală și meșter sînt prezente fiecare, în proporții anume, în aceste rezultate-urme.

O analiză modernă va trebui deci să aibă în vedere totul, de la detalii la întreg; va trebui să găsească modalitatea de

Fig. 3. Martiriul Sf. Zenobie și Zenobia (Humor).

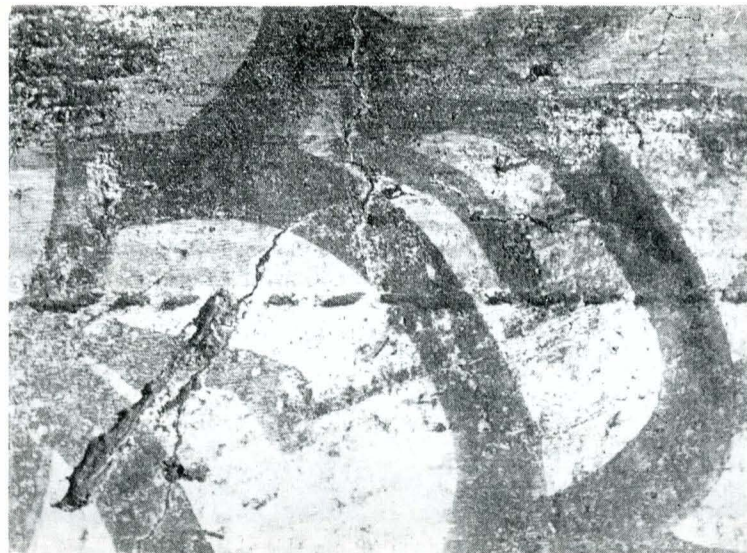


Fig. 2. Detaliu din registrul cu sfinți cuvioși din pronaos (Baia).

înregistrare optimă pentru folosirea ulterioară a informației; va trebui să reușească, după un timp de practică, să separe pe cît posibil factorii generatori amintiți, recunoscînd meșterii și echipele lor, seriind picturile pe școli, influențe etc.

Sarcina analizei o constituie în primul rînd observarea și înregistrarea tuturor elementelor materiale ale picturii, ce pot furniza informații utile cercetării și apoi a elementelor reprezentării⁹, avîndu-se în vedere: 1) prezența pe suprafață (cantitate) a fiecărui tip de element, 2) frecvența, ritmul lui de apariție și 3) proporții relative între tipurile de elemente și variantele lor.

Apoi, în ce privește automatismele reprezentării, acest tip de analiză va pune în evidență contribuția factorilor menționați mai sus: o reprezentare întîlnită frecvent o perioadă lungă, la monumente situate pe o arie largă, ține desigur de

⁹ „tuturor“ este folosit aici în sensul statistic al „eșantionului edificator“: din toate categoriile, atît cît e necesar ca să poată duce la concluzii, cu grad mare de exactitate, asupra întregului.

Fig. 4. Martiriul Sf. Zenobie și Zenobia (Baia).





Fig. 5. Detaliu din scena martiriului Sf. Zenobie și Zenobia (Humor).

epocă, școală, program general, iar ceea ce vom întâlni rar, excepțiile, țin de conjunctura strictă (programul unui monument anume), de personalitatea unui *anumit* meșter etc. Pentru a defini precis pictura unui monument și a o putea compara concludent cu o alta, va trebui să înregistrăm în *date statistice* caracteristicile lor: vom putea astfel constata structura pe care o are în general, de exemplu, reprezentarea „mână” în pictura unui monument, structurile excepțiilor de la această reprezentare-tip, numărul lor, relația cantitativă (și calitativă) între reprezentarea cea mai frecventă și celelalte etc. Comparând apoi rezultatul cercetării (pentru toate elementele reprezentării) cu rezultatele analizelor de același tip efectuate asupra celorlalte monumente din aceeași perioadă, vor apărea clar date comune majorității (care vor caracteriza „stilul” epocii), alte date specifice numai câte unui grup restrâns de monumente (care vor caracteriza o „școală”, traseul unei influențe) și date unice, la monumente izolate (reprezentând fie invenții rămase nepreluate ale unui meșter, fie cerințe cu totul aparte ale unui program special, fie dispariția accidentală a altor picturi înrudite).

Analiza trebuie să fie aplicată nu numai „subansamblurilor”, mai simple ale scenei (capete, mâini, picioare, corp, costume, instrumente, vegetație, animale, munți și arhitectură, ornamente, cer și câmp), ci și reprezentărilor mai complexe (care înglobează altele), ca „sfânt”, „martir”, „călău”, „pantocrator” etc., ca și modalităților de a compune scenele, de a împărți ansamblul în registre și scene etc.¹⁰

Este pe de altă parte important să se acorde în analiză o atenție specială diferențelor de semnificație și rol ale diferitelor reprezentări și zonelor în care sînt situate, în cadrul ansamblului picturii. Este cunoscut faptul că zonele și reprezentările cele mai importante (de exemplu naos și, respectiv, Pantocrator) sînt obligate de obicei la o conformitate mai mare cu tradiția și canonul. Dimpotrivă, există reprezentări și zone a căror poziție și funcție permit un grad mai mare de libertate pictorului și unde vor apărea mai puternic și mai frecvent invenția, particularul, care pot duce la caracterizarea (și identificarea) autorului¹¹. Pot fi citate în acest sens, ca exemple: ornamente de tip „liber”, fără execuția deliberată a unui motiv anume (fig. 1); hainele proorocilor acoperite de false inscripții; reprezentările călăilor (personaje nesacre) și figurilor lor, în scenele de martiriu din sinaxar; întregul sinaxar, ca zonă în care slăbește rigoarea dogmatică și ceremonială (prezentă în scenele de mare însemnătate din naos, altar) etc.

Alături de posibilitățile de studiu sistematic și clasificare detaliată pe care le deschide, analiza de acest tip va putea

¹⁰ Desigur, mergînd în sensul celălalt, spre detaliul operațiilor execuției, vor fi analizate și sistematizate pe aceleași criterii suprapunerile culorilor, grafia desenului etc., (vezi și M. Lăzărescu, *Probleme de cercetare în procesul de restaurare „B.M.I.”*, nr. 3/1973 p. 75) ce caracterizează și ele epoci, școli și meșteri.

¹¹ Sînt de cercetat desigur și raporturile între: condițiile de mai bună sau mai slabă vizibilitate în funcție de sistemul de iluminare original, depărtarea minimă de la care poate fi privită zona respectivă a picturii, unghiul obligat al privirii etc. pe de o parte, și pe de altă parte gradul de libertate, gradul de „soigné”, „fini” etc. pe care le are pictura în această zonă.



Fig. 6. Detaliu din scena martiriului Sf. Zenobie și Zenobia (Baia).

crea o imagine destul de precisă și obiectivă asupra a ceea ce numim „stilul” unei picturi murale, ca și asupra problemelor generale și caracteristicilor picturii de tip bizantin.

Observația bazată pe criterii statistice a acestei picturi relevă, de pildă, asemănarea cu teatrul: numărul tipurilor de personaje (coincizînd reprezentărilor automate „sfinți martiri”, „călăi”, etc.) a căror apariție o întâlnim de-a lungul plimbării ochiului în sinaxar, de exemplu, e în mod cert limitat și mult mai redus decît ar apărea. Există figuri care revin, aceleași, în alte poziții; invers, există poziții care revin sau feluri de a construi pozițiile, tipice pentru pictura respectivă. Acest fel de a lucra, care amintește oarecum și schițele de construire a corpului și pozițiilor sale din caietul lui Vilard de Honnecourt, are o certă înrudire cu procedeele teatrului medieval: număr limitat de actori, încarnînd fiecare mai multe personaje; poziții-tip, reprezentînd acțiuni și stări de spirit; dominația absolută a figurii și acțiunii asupra fundalului (care nu este de obicei decît o foarte convențională indicație a mediului desfășurării acțiunii și un element compozițional determinat de aceasta din urmă).

Pictorul de biserici organizează o „reprezentare” în care dispune de un număr de „păpuși” tipizate, într-o serie de poziții convenționale, schimbîndu-le costumele potrivit rolurilor și ambianței scenelor respective. Fundalurile pe care se desfășoară acțiunile sînt niște „decoruri”, compuse prin combinarea diferită a aceluiași „set” limitat de elemente de arhitectură și ornamente, de munți și vegetație.

Este de subliniat că acest tip de lucru nu presupune nici rigiditate, nici monotonie a rezultatelor, deoarece: 1 — „seturile” de variante pentru fiecare element important al reprezentării permit un număr suficient de combinații pentru a nu obliga la repetiții evidente (stridente); 2 — execuția a două elemente de același tip nu este practic niciodată identică (vezi pag. 76); 3 — există un număr redus, dar prezent, de „invenții” unice, importante, locuri în care pictorul a dat o rezolvare unică unei situații apărute în procesul de creație a lucrării¹².

În fața decorului care se schimbă în fiecare scenă, ca și cum noi ne-am deplasa dintr-un loc într-altul, într-o suită de scurte avansuri și momente de răgaz, se petrec acțiunile, de cîteva tipuri, ale cîtorva tipuri de personaje. Ideea pe care

¹² Se poate adăuga, cu acest prilej, la problema manifestării personalității pictorului, că există și o intervenție „regizorală” inconștientă, inevitabilă (pe lângă cea conștientă) a acestuia în reprezentarea subiectului complex și obligat al picturii. Față de întîmplările conținute și de „spiritul” acestui subiect, față de scenele și personajele programate să le reprezinte, pictorul are întotdeauna o atitudine, în care aspecte inconștiente se învecinează cu aspectele conștiente. Cînd cineva povestește o întîmplare sau expune o dogmă cu exemple de rigoare, discuția și poziția sa interioară privind faptele expuse vor apărea întotdeauna, mai explicit sau mai discret, în alegerea termenilor, în accentuările voluntare și involuntare, în ezitări și omisiuni etc. Este deci de studiat în analiza personalității meșterului problema manifestării identificărilor lui cu personajele reprezentate, „participării” și atitudinilor proprii în scenele reprezentate. Într-un fel discret, dar prezent (este ceea ce dă „căldură” reprezentării), pictorul „deplasează” personajele făcîndu-le să joace o a doua piesă (suprapusă primei, subiectul) — cea a propriei sale vieți, a personajelor constelației sale mentale, a convingerilor și problemelor sale.

Expresia dominantă a figurilor și pozițiilor cutărei categorii de personaje în raport cu celelalte, frecvența apariției în pictură a unui gest în locul altora la fel de posibile, raporturile utilizate cu predilecție între mărimile unor personaje ale picturii cu fundalurile etc., toate acestea

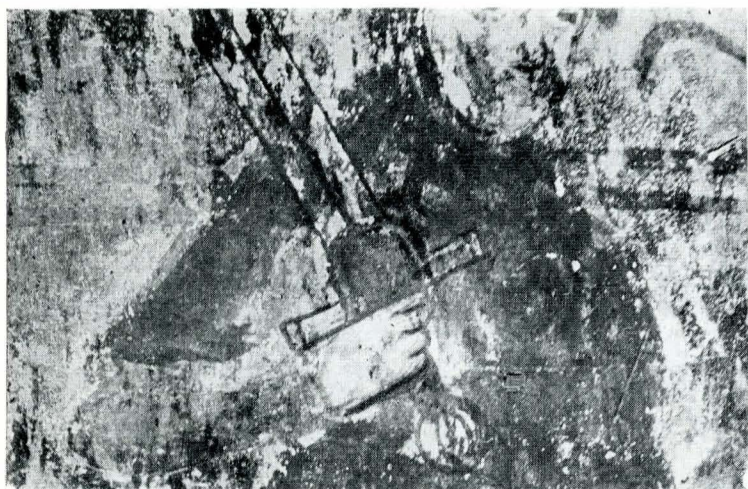


Fig. 7. Detaliu din scena martiriului Sf. Dionisie Areopagitul (Humor).

o degajă pictura unei biserici de tipul celei de la Humor, de pildă, este: totul se petrece ca în întâmplările A,B,C,D, ... N, indiferent de loc, indiferent de timp, indiferent de persoană. Ochiul privește scenă după scenă, mintea înregistrează întâmplare după întâmplare, construite după câteva prototipuri și repetate cu diferențe nominale și formale, pînă cînd din toate acestea se desprind un număr de principii și de idei ale concepției religioase despre lume¹³, considerate strict necesare în general în epocă și nuanțate de conjunctura apariției picturii respective.

Teatru exemplar și nemișcat, pictura impune însă privitorului să se miște pentru a o parcurge, așa încît mișcarea sa

analizate și corelate, ne vor indica această a doua piesă amintită mai sus, acest comentariu personal, manifestare a personalității.

„Evenimentele” — în cadrul fiecărei categorii a elementelor reprezentării — întîlnite de ochiul care parcurge pictura unui monument se vor prezenta statistic, în mod obișnuit, astfel: un număr mare de repetări (neidentice), câteva numere medii de repetări (neidentice) și un număr mai mic, dar cu rol important, de reprezentări unice (unicate). De exemplu: în pictura unei biserici se constată existența cîtorva moduri de a reprezenta călăi, dintre care unul domină, alte câteva sînt secundare (numeric), iar un altul este foarte rar folosit.

¹³ În privința aceasta, vezi G. Mathews *Byzantine Aesthetics*, ed. John Murray, London, 1963, cap. 4. The Hidden Meaning.

Fig. 9. Sf. Eufrosina (Humor).

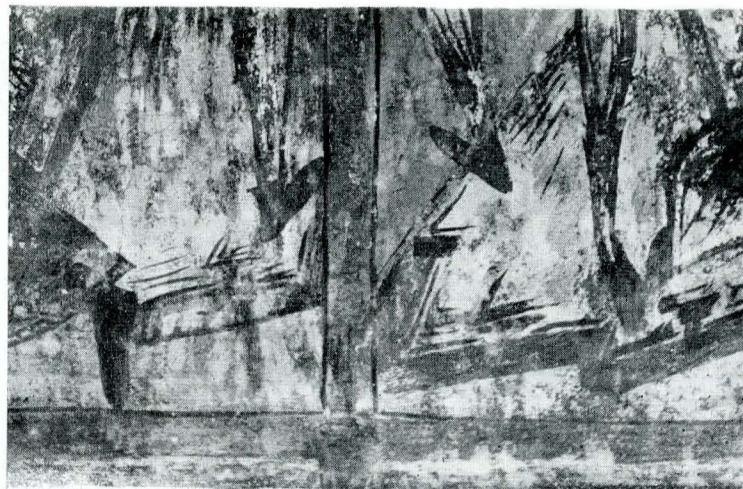


Fig. 8. Detaliu din două scene din sinaxar, peretele vest (Baia).

proprie îi creează acestuia iluzia mișcării personajelor pictate, care reapar, schimbate, dar aceleași, în fața unor decoruri mereu puțin schimbate și aceleași, în minte se produce un amestec al realității cu imaginile altei „realități”, fictive, pictate. Există aici un anumit aspect repetitiv și halucinant (deci primitiv) al acestui tip de artă¹⁴.

3. Exemplificare

În cele ce urmează vom încerca să clarificăm printr-o exemplificare sumară modul de analiză propus.

Iată deci o parte din datele înregistrate în cadrul unei observații de scurtă durată asupra picturilor sinaxarelor situate în pronaos, la biserica fostei Mănăstiri a Humorului și la biserica „Adormirii Maicii Domnului” din Baia¹⁵.

¹⁴ Este de remarcă cu această ocazie că și procesul de execuție a picturii se caracterizează prin repetări ale unor suite precise de operații, ca și prin ceea ce am numit automatisme ale reprezentării; devine mai ușor de înțeles astfel coerența ansamblului pictat.

¹⁵ Alegerea celor două picturi (date de I. D. Ștefănescu: Humor 1535, Baia 1532; vezi și Al. Efremov, *Restaurarea picturii privită prin prisma istoricului de artă*, în „BMI”, 3/1971, p. 76—79) și în cadrul lor, a scenelor analizate, este urmarea indicațiilor istoricului de artă Marioara

Fig. 10. Sf. Eufrosina (Baia).





Fig. 11. Detaliu de scenă din sinaxar, figura unui călău (Baia).

Observații asupra registrelor cu scene de sinaxar

date cercetate	Humor	Baia
înălțime a registrelor	1,07 m	1,14 m
lungime a registrelor		
perete N și S	5,90 m	6,95 m
perete E și V	5,55 m	5,85 m
predominanța netă a scenelor cu dimensiunea mai mare pe înalt	da	idem
concordanța între limitele verticale ale scenelor de la registru la registru	9 din 21 posibile (pt. numai 2 registre din cele 3)	12 din 21 posibile (pt. cele 2 registre)
urme ale unui procedeu (sfoară întinsă, apăsată pe tencuiala proaspătă?) cu care s-a marcat inițial împărțirea în registre și scene (fig. 2)	nu am găsit	da, frecvente și vizibile clar
banda roșie separatoare a registrelor și scenelor	cca 2,5 cm	idem
dimensiunea liniei albe care o delimitează	lățime 0,3—0,5 cm	idem

Rostul acestor date de măsurătoare comparativă este aici de a da o idee asupra raporturilor dimensionale între registrele sinaxarelor de la Humor și Baia, ca și între elementele principale ale scenei folosite pentru exemplificare. Se poate constata astfel că diferențele de mărime ale registrelor și scenelor sînt relativ mici între cele două sinaxare; în cadrul acestor registre și scene, reprezentările pot avea deci mărimi foarte apropiate (care s-ar preta eventual utilizării unor desene pauzate pentru transcrierea scenei de la unul dintre monumente la celălalt).

Mocanu; domnia sa a descoperit și analizat pronunțate asemănări iconografice și stilistice între cele două sinaxare, fapt ce a constituit subiectul unei comunicări la Sesiunea științifică a D.M.I.A. din 26 martie 1974. Trebuie menționat, cu ocazia aceasta, că tipul de analiză propus în prezentul articol este desigur doar o parte, o latură, a studiului complet asupra unei picturi, alături de cercetarea iconografică, cercetarea de laborator etc.

Scena „Martiriul sfinților Zenobie și Zenobia”¹⁶, fig. 3, 4 și 5, 6.

date cercetate	Humor	Baia
<i>dimensiuni scenă</i>		
lungime	72 cm	87 cm
înălțime	107 cm	113,5 cm
înălțime fundal arhitectural	91 cm	93 cm
înălțime zona „cer”	16 cm	19,5 cm
<i>dimensiuni personaje</i>		
înălțime:		
martir stînga	75 cm	80 cm
martir dreapta	72 cm	75 cm
călău	75 cm	76 cm
proporția corp/cap:		
martir stînga	6 ¹ / ₂ capete	7 ¹ / ₅ capete
martir dreapta	7 capete	7 ¹ / ₅ capete
călău	7 ¹ / ₂ capete	8 capete
diametre aureole	dimensiuni practic identice	
înălțimea capetelor:		
martir stînga	10,5 cm	10,9 cm
martir dreapta	10 cm	10,5 cm
călău	10 cm	9,5 cm
<i>detalii capete:</i>		
înălțime figură:		
martir stînga	6—6,2 cm	ilizibil exact
martir dreapta	6 cm	5,8 cm
înălțime frunte:		
martir stînga	4,4 cm	ilizibil
martir dreapta	1,2—1,5 cm (îngustată de un breton)	1,2 cm
sițuarea ochilor	la 1/2 din înălțimea capului	idem
etc. ¹⁷		

¹⁶ Este una din scenele care prezintă o extrem de marcată asemănare la cele două monumente, ca și scena amintită mai departe în text a martiriului sfinților *Dionisie Areopagitul* (asemănare descoperită și semnalată de Marioara Mocanu).

¹⁷ Restul datelor măsurătorii detaliilor figurii prezintă diferențe între 0,1 și 0,5 cm; nu le cităm în continuare, pentru că nu duc la concluzii deosebite față de cele deja constatabile în datele citate.

Mai departe, comparația scenelor *Zenobie și Zenobia* arată o serie de marcate apropieri dimensionale, care merg însă rareori pînă la identitate, ceea ce trebuie să excludă folosirea desenului pauzat amintit¹⁸. Asemănarea flagrantă în ambele scene a modului în care sînt reprezentați cei doi martiri ne face deci să presupunem existența unei schițe executate după una dintre scene, care a servit apoi ca model realizării celeilalte (sau a unei unice schițe ce a servit ca prototip pentru amîndouă scenele). Exact același tip de asemănări au fost constatate și în alte cîteva scene analizate (în special *Martiriul Sf. Dionisie Areopagitul, Cei șapte coconi din Efes* etc.), ceea ce confirmă ipoteza schițelor model¹⁹.

Să analizăm acum structura uneia din reprezentările „automate” cele mai importante — capetele — și anume varianta cap de tînar reprezentat în semiprofil²⁰. Iată aspecte ale execuției:

Date cercetate	Humor	Baia
desen inițial cu culoare	gri-negru (?)	brun (?)
prima acoperire (ton de bază) ocră verzui	da	idem
a doua acoperire, parțială — ocră roz	pete mari la frunte, obraji; pete mici; pleoape, nas, ureche	idem
accente cu întindere mică cu o culoare roz-roșietică	1) partea externă a frunții 2—3 hașuri paralele cu conturul, late 2—3 mm 2) pleoape superioare; linii late 2 mm, paralele cu limita inferioară a pleoapelor 3) zona centrală a obrazului expus frontal — hașuri sau pată ovală 4) paralel cu limita externă verticală, a celuiilalt obraz—linie paralelă și lipită de contur 5) începutul linii nasului scurte vîrfurile lui verticale late 1 mm linie paralelă cu conturul vertical al nasului	idem o singură hașură mai lată idem, dar fără respectarea exactă a paralelismului idem idem numai vîrfurile nasului idem în cîteva cazuri nu, sau rar (neîntîlnit)
aceeași culoare, poate mai densă, sau un roz și mai apropiat de roșu	6) centrul urechii — linie verticală 7) bărbie, linie paralelă și lipită de contur 8) buze — accente liniare 2×4, 2×5 mm	idem idem idem
linie (contur) cu culoare brun (nuanță roșiatică) lățime zone:	2—3 mm cap, gît spîncene — linie dublă pleoape (cîte o linie pentru limita pleoapei superioare și cea a pleoapei inferioare) contur nas gură — linia comisurii buzelor, linie mai scurtă sub buza inferioară ureche — contur extern și linie scurtă în interior, marcînd adîncirea păr — linii curbe marcînd suvițele	idem idem idem — linie simplă idem idem idem rar linie în interior idem

¹⁸ Nu am observat, de altfel, urme concrete ale unui procedeu de paizare.

¹⁹ Este interesant faptul că lățimea suplimentară a scenei *Zenobie și Zenobia* de la Baia față de cea de la Humor produce o „dilatare” laterală a reprezentării; călăul devine extrem de lat și desfășoară o mișcare foarte amplă în timp ce siluetele celor doi martiri sînt foarte asemănătoare cu cele de la Humor. Scena *martiriului sf. Dionisie Areopagitul*, mai îngustă la Baia decît la Humor, prezintă o comprimare laterală a spațiului suprapunînd părți ale personajelor (a căror lățime este practic identică cu a celor de la Humor), înghesuindu-le. La mai multe scene impresia este de schemă dilatată sau comprimată după necesitățile spațiului rezervat în registrul scenei respective. Această impresie este accentuată de faptul remarcabil că raporturile între înălțimile personajelor tind să rămîna aceleași în scenele similare. (În scena *Zenobie și Zenobia*, martirul din stînga este mai înalt decît cel din dreapta, care este mai scund decît călăul, atît la Baia cît și la Humor; în scena *Dionisie Areopagitul*, călăul este în ambele reprezentări mult mai scund decît sfînta care primește capul tăiat etc.).

²⁰ Analiza s-a desfășurat în special asupra capetelor martirilor din scenele „*Zenobie și Zenobia*” cu cîteva excepții, ca detalii ilizibile la

Date cercetate	Humor	Baia
hașuri cu culoare albă — „lumini” lățime zone:	1—1,5 mm 1) partea centrală a frunții — grup de 3—4 linii 2) deasupra sprîncenei privită frontal — 2 sau 3 hașuri lungi 3) pe ochi (între pleoape) — linie scurtă (4—5 mm) arcuită 4) pe nas, paralelă cu conturul 5) sub ochi, pe obrazul privit frontal, două grupuri de hașuri — mai multe (4) spre centrul obrazului și mai puține (3) spre nas 6) direcțiile lor — unghi de 90° cu vîrfurile spre centrul obrazului 7) deasupra buzei superioare, în zona mediană — linie orizontală scurtă (3—4 mm) 8) între colțul gurii și obrazul privit frontal — 2 sau 3 linii scurte (5—6 mm) descendente spre vîrfurile bărbiei 9) pe partea superioară a bărbiei, expusă frontal privirii — 2 sau 3 linii similare și orientate contrar (90°) celor descrise mai sus	idem în scena <i>Zenobie și Zenobia</i> nu pot fi observate idem idem idem idem idem idem (nu în scena <i>Zenobie și Zenobia</i> ci în alte exemple, pe peretele sudic) idem idem
culoare neagră	irisul ochiului — pată orizontală, cu lungimea de cca 2 ori mai mare decît înălțimea	idem

Oprind aici citarea datelor stricte, trebuie subliniat că nu am efectuat o analiză nici pe departe completă, care ar fi permis concluzii definitive. Nu am făcut, în scurta cercetare ce a stat la baza prezentului articol, decît cîteva sondaje folosind tipul de analiză propus, pentru a-l exemplifica. Rezultatele acestor sondaje comparative asupra picturilor celor două sinaxare, pot fi rezumate astfel:

1. Dimensiuni apropiate ale registrelor și scenelor în general.

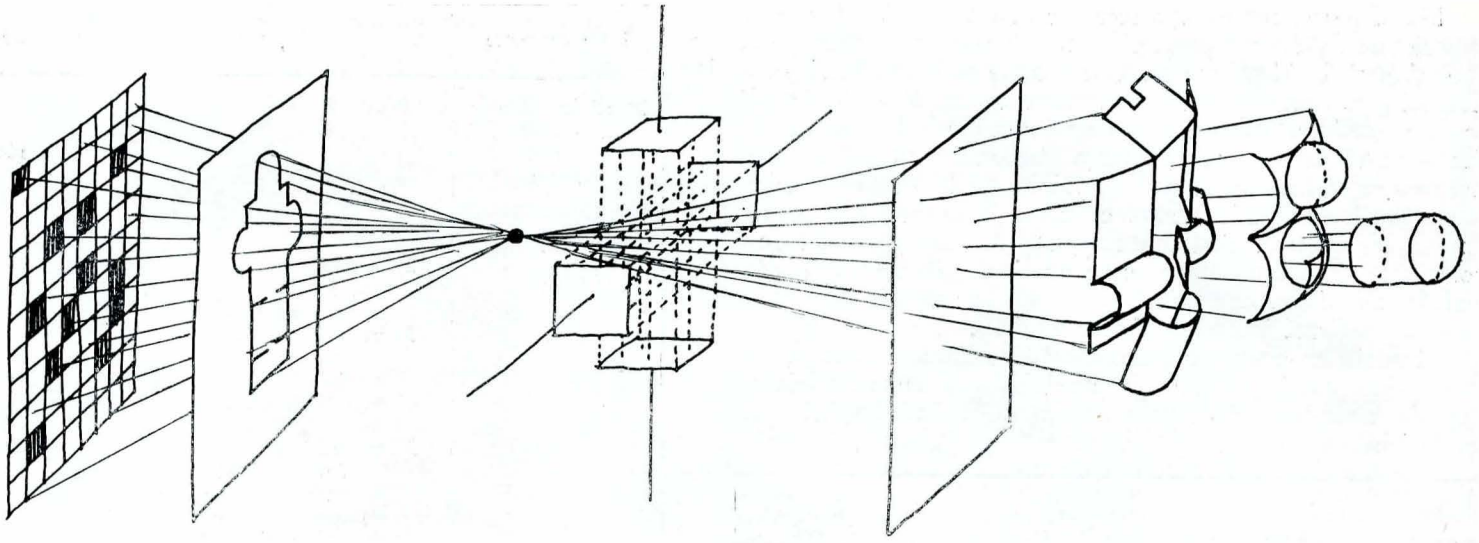
2. Asemănări extrem de pregnante ale unor scene și ale elementelor acestora. Aceste asemănări merg rareori pînă la identitate dimensională, dar unele elemente „automatizate” ale reprezentării (sistemul de execuție a capetelor analizate, de exemplu), sînt atît de asemănătoare încît presupun prezența unui meșter comun al execuției acestor elemente la Baia și Humor²¹. Numărul și în special tipul analogiilor confirmă această legătură directă între picturile celor două monumente, afirmată, pe baza cercetării sale, de către M. Mocanu.

3. Pe de altă parte, o serie de diferențe se impun observației:

a) în privința împărțirii spațiului pereților se remarcă la Baia coincidențele mai frecvente ale limitelor verticale ale scenelor, de la un registru la altul; de asemenea urmele nete ale procedurii de marcarea inițială a delimitărilor orizontale și verticale;

Baia din cauza unor degradări; pentru aceste detalii am folosit alte reprezentări de capete din cîteva scene din sinaxar.

²¹ În afara celor menționate în text, există multe alte detalii ale reprezentării care coincid; citez de exemplu, în scenele analizate: poziția mîinii care înmînează și a celor care primesc capul sfîntului Dionisie; direcțiile pe care le ia singele scurgîndu-se pe aureola în aceeași scenă, direcțiile privirilor în scena *Zenobie și Zenobia* etc. Acest tip de asemănări pledează tot pentru ipoteza schițelor model. Alte detalii tînînd de reprezentarea instrumentelor acțiunilor sînt și ele revelatoare: mînerul săbiilor în scenele de decapitare sînt în general aproape identice la Baia cu unul din tipurile prezente în pictura de la Humor (atît în ce privește forma lor cît și culorile folosite), fig. 7; repertoriul de ornamente folosite la Baia coincide cu rare excepții celui de la Humor, fără a-l cuprinde în întregime; fundalul arhitectural e împărțit în partea sa superioară în zone cu înălțimi practic identice în ambele picturi etc.



ȘCOALA, PROGRAM GENERAL (DEPOZITUL DE DATE AL EPOCII)

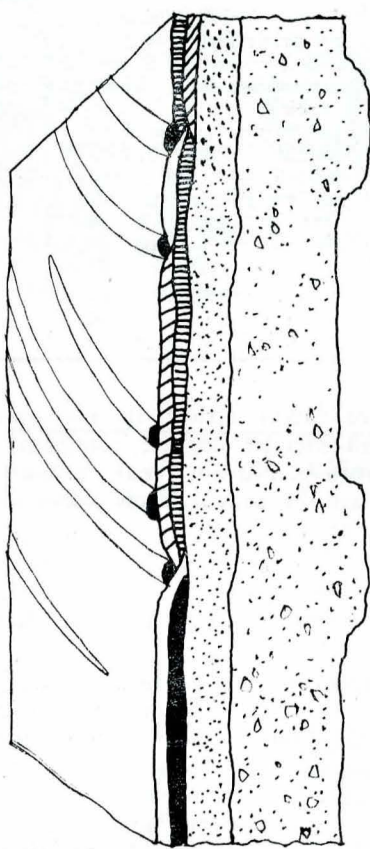
MONUMENT ANU-ME, PROGRAM SPECIAL

PERSONALITATEA MESTERULUI, DISTRIBUIRE ȘI DOZAJ AL ELEMENTELOR REPREZENTĂRII

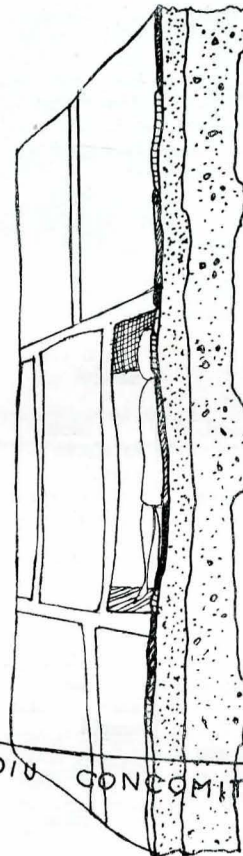
"ECRANUL" "PROIECTIEI IMAGINĂRII"

SUPRAFETELE MONUMENTULUI

1



ANALIZA SUPRAFETEI



ANALIZA STRATIGRAFICA

STUDIU CONCOMITENT

2

PICTURA

TENCUIALA

1. Personalitatea meșterului — între tradiție, cerințele programului și suprafețele trebuind să fie decorate.

Desenul schematizează un proces foarte complex pentru desprinderea caracteristicilor lui esențiale, într-o problemă de trecere de la un depozit de date abstracte (text, discurs, memoria unor alte ansambluri pictate), impuse într-o anumită variantă de „programul” monumentului, la reprezentarea lor în imagini materializate (pictura) pe suprafețele pereților monumentului în cauză. Între două categorii de date impuse — programul și școala pe de o parte și pereții bisericii cu formele și dimensiunile lor — pictorul este un adaptor, un traducător în forme și culori așezate pe relieful monumentului. Acțiunea sa va fi de selecție, repartizare și dozaj a unor elemente cu-

noscute (reprezentările tradiționale), pe suprafețe care sînt și ele variante la o tradiție arhitecturală cunoscută.

2. „Obiectul” pictură murală.

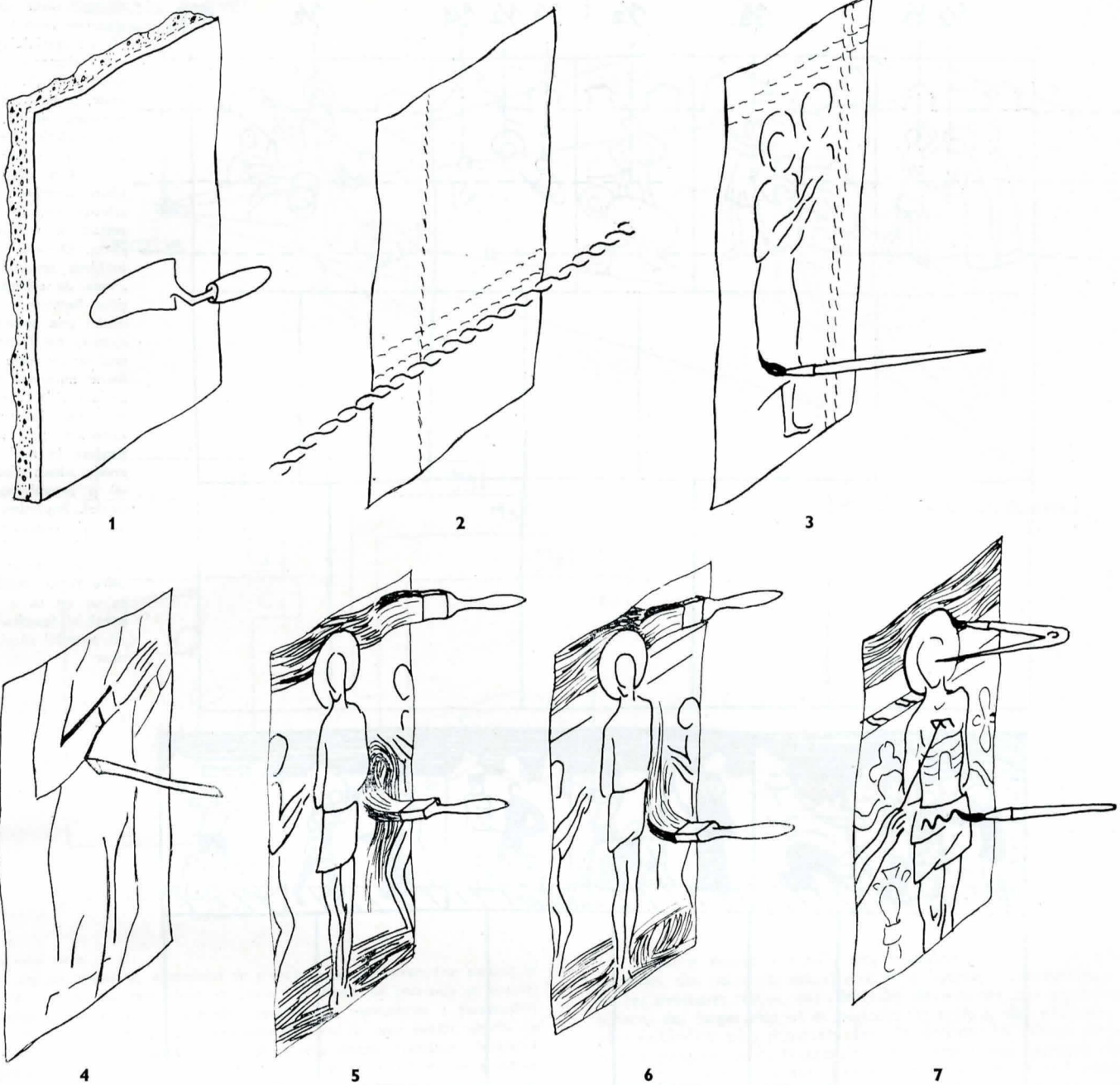
Detaliile prezintă structura specifică acestei picturi și necesitatea pe care o impune a unui studiu complet, stratigrafic (care pune în evidență suita operațiilor și creația imaginii prin acoperiri succesive cu culori a tencuiei) și al suprafeței (cuprinzînd atît observațiile „frontale” asupra tehnicii de execuție a picturii, completînd cunoașterea stratigrafiei, cît și analiza în continuare a mijloacelor de reprezentare, a imaginilor compuse de execuția materială a picturii).

b) desenul incizat al elementelor reprezentării este mult mai bogat cantitativ și mai adînc (deci mai vizibil) la Baia;

c) la același monument, stilul de execuție a picturii e în general mai rapid, mai puțin fin, mai aspru față de Humor (fig. 8). O mare parte din automatismele reprezentării prezintă aceste caracteristici: fundalurile simplificate, aproape „expediate” uneori; repertoriul de ornamente mai redus ca întindere și folosit fără variația și complexa legătură cu restul elementelor scenei așa cum e cazul la Humor (fig. 9, 10);

costumele au un cutaj mai violent-dinamic; instrumentele reprezentate fără preocupare de variație²².

²² În sinaxarul de la Humor există mai multe tipuri de mînere de săbii (și de teci), fiecare cu variante, pînă la tipuri intermediare, atît ca forme cît și ca culori folosite; alături de vastul repertoriu de ornamente ale fundalului arhitectural și ale costumelor și de execuția plină de finețe și invenție combinatorie a celorlalte elemente ale reprezentării, aceste efecte ale unei preocupări de variație și ale posibilității de stăpînire și folosire a unui repertoriu vast de „situații” plastice dau întregii picturi o complexitate și o căldură excepțională.



3. Apariția picturii — succesiunea operațiilor

Analiza unei picturi trebuie să privească modul de execuție și „stilul” fiecărei etape de realizare: 1. aplicarea tencuielii (suprafață mai mult sau mai puțin vălurită, sclivisită; urme ale instrumentului folosit etc.); 2. marcarea (în cazul reprezentat, cu ajutorul unei sfori întinse) împărțirii în registre și scene; 3. executarea desenului inițial, cu pensula (foarte sumar sau detaliat și precis); executat cu o anumită culoare, cu o pensulă de o anumită grosime etc.; 4. executarea desenului incizat (mai mult sau mai puțin bogat, amănunțit, mai adânc sau mai superficial incizat, cu o anumită formă a secțiunii — V sau U de exemplu — etc.); 5. prima acoperire cu culoare (repartizarea culorilor pe zone; grosimea stratului de culoare; pensulația, traseele și caracterele ei diferite pe zone etc.); 6. acoperirile următoare cu culoare (cu aceleași criterii ale analizei ca mai sus la punctul 5; în plus observarea alegerii

suprapunerilor acestor straturi unele peste altele etc.); 7. desenul final, detaliile, precizia (culori și grosimi ale tușei; relațiile lor cu culorile zonelor pe care se aplică; caractere ale traseului, stil).

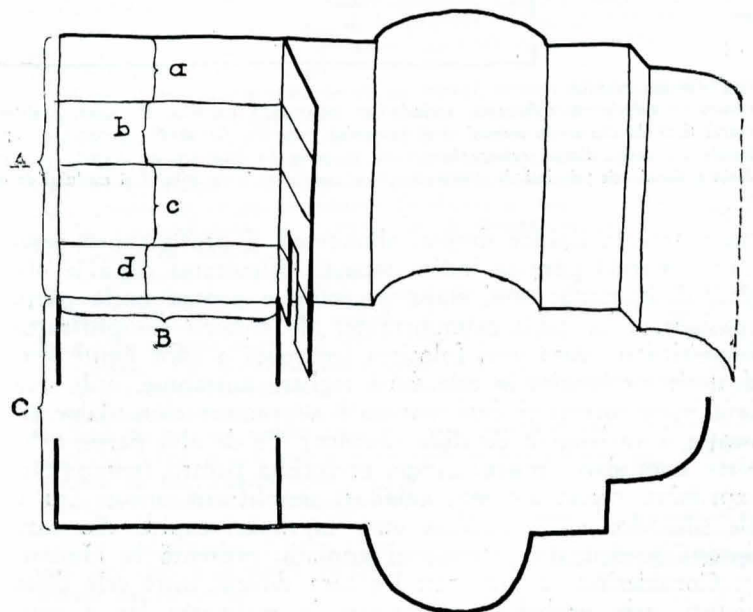
Pentru toate operațiile analizate, observațiile ar trebui să fie înregistrate în fișe-tip care să ducă la definirea „stilului” de execuție a operației respective și contribuției ei la aspectul și stilul general al picturii; de asemenea fișele ar trebui să includă rubrici care să separe caracterele cunoscute ca uzuale în epoca respectivă de caracterele speciale ale picturii analizate.

4. Împărțirea suprafețelor monumentului în registre și scene.

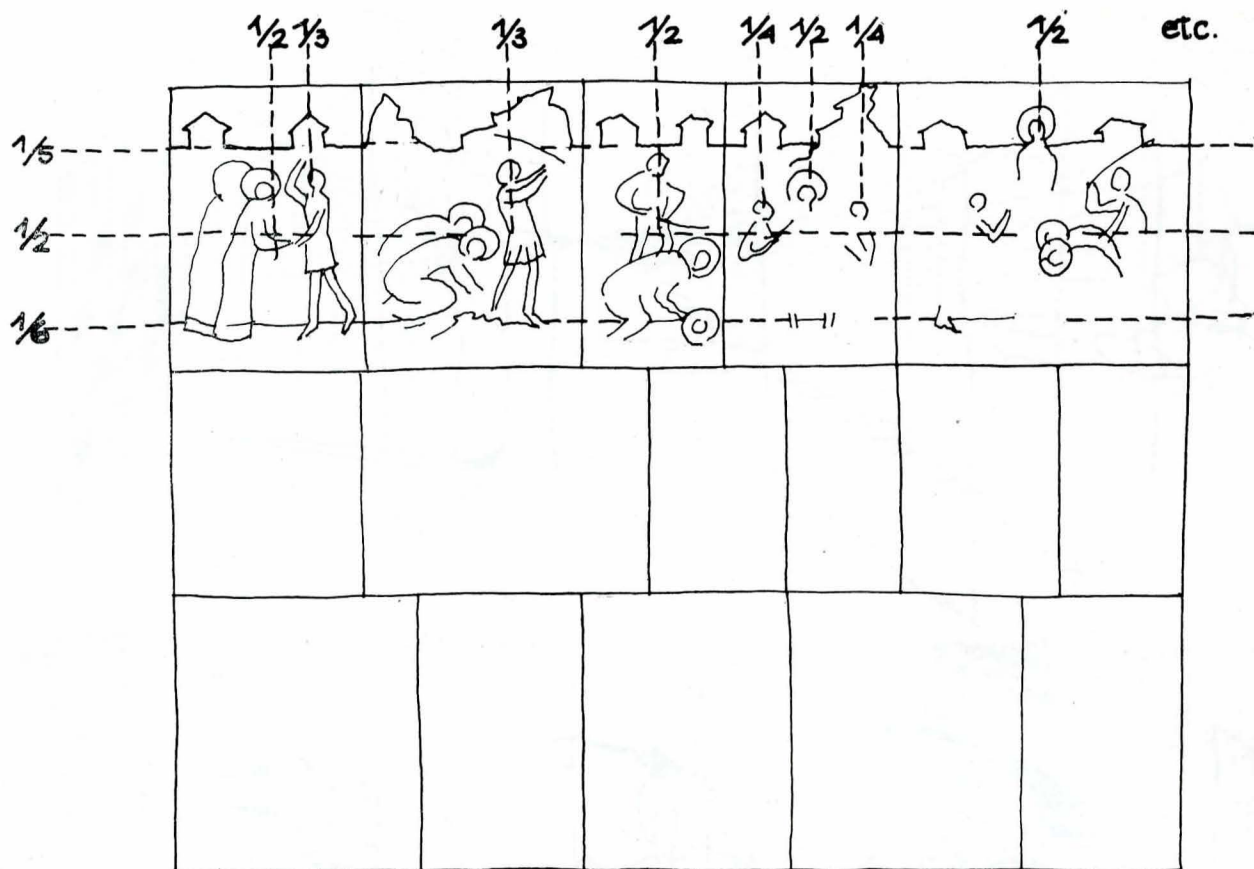
Analiza trebuie să măsoare și să compare dimensiunile încăpărilor, registrelor și scenelor, deci să izoleze modul în care a fost gândită repartizarea temelor (programul iconografic), în spațiul special al monumentului în cauză.

Imaginile personajelor sînt adesea și ele foarte simplificate uneori, alteori tratate cu o grabă și o libertate tinzînd spre un expresionism agitat. O atenție deosebită merită reprezentările călăilor, de un dinamism deformat și amplu; statistica pozițiilor-tip arată (în numeroasele scene de decapitare) predominanța netă a celei cu brațul drept întins oblic în sus, cu sabia aruncată spre spate, iar cel stîng flexat și sprijinit în sold. Expresia acestei atitudini are o anumită dezinvoltură și cruzime asociate violenței gestului cu sabia; alături de o altă poziție dinamică frecventă și de cîteva variante, există numai două scene în care apar gesturi de liniștire, în care actul e încheiat (punerea săbiei în teacă, sprijinirea armei de umăr). Tipologia frecventă a figurilor călăilor are o expresie brutală (fig. 11) — și există aici fizionomii de o certă ferocitate, ce nu pot fi întîlnite în sinaxarul de la Humor²³.

Aceste date caracterizează astfel realizarea picturii sinaxarului de la Baia: pe de o parte, dorința evidentă de a stabili ordine și precizie în execuție (folosirea exagerată a sforii pen-

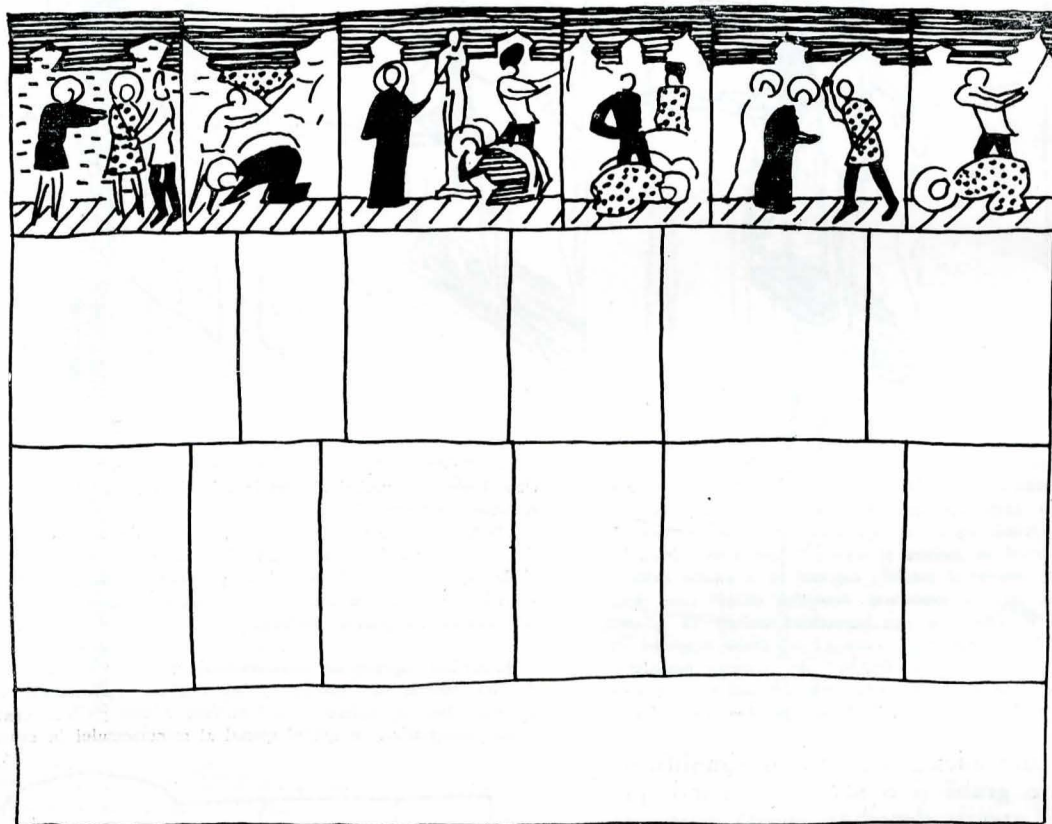


²³ În aceeași ordine de idei, reprezentarea unei lapidări pictată pe glaful ferestrei estice a peretelui de sud al pronaosului de la Baia, surprinde prin mișcările violente dînd impresia de dans ale celor doi călăi care aruncă pietrele.



5. În cadrul scenelor pot fi observate anumite împărțiri simple ale spațiului pentru repartizarea elementelor reprezentării; aceste împărțiri sînt frecvent folosite, probabil ca un mijloc de ordonare, simplă, în continuarea împărțirii peretelui în registre și scene; o linie orizontală a solurilor, o alta a limitei superioare a fundalurilor arhitecturale, sînt în general respectate de scenele dintr-un registru. De asemenea, jumătatea înălțimii scenelor este marcată adesea de schimbări ale direcțiilor formelor reprezentate; ordonări prin verticale (adesea simetrice) pot fi remarcate în cadrul multor scene etc. Este însă foarte important să nu se introducă silit, dinafară, în timpul analizei picturii, împărțiri imaginare pe care ea nu le prezintă în mod sigur, și care provin adesea dintr-un exces de zel și inventivitate ale cercetătorului. Împărțirea cadrului scenei și orientarea elementelor compoziției trebuie privite alături de celelalte operații, procedee și de stilul reprezentării ca un tot cu o presupusă coerență și funcționalitate în sensul scopului căruia îi era destinat.

5



ALBASTRU
 ROSU
 OCRU
 VERDE
 ETC.

6. Distribuția culorilor

Cercetarea trebuie să stabilească „principiile” repartizării culorilor în scene, registre, perete, încăpere; să pună în evidență caracteristicile și stilul compozițiilor cromatice în cadrul fiecăreia din aceste secțiuni și al întregului ansamblu. Cantitatea, frecvența de apariție, elementele reprezentării pe care le acoperă, zonele monumentului unde apare vor trebui înregistrate pentru fiecare culoare importantă în parte (o defalcare în „hărți” de apariție a culorii roșu, a culorii albastru, galben etc. la monumentul cercetat, va pune în evidență probabil atât principii de distribuție cit și caracteristici ale stilului și modului de obținere a expresiei, „atmosferei” unei picturi monumentale).

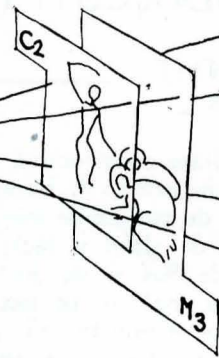
tru marcarea liniilor drepte, abundența și profunzimea desenului incizat) pare să indice tocmai dificultatea de a le obține, nesiguranța; apoi slaba preocupare pentru unele părți, considerate probabil neimportante, ale picturii (simplificarea împărțirii în scene prin folosirea frecventă a unor limite verticale în prelungire în cele două registre suprapuse, utilizarea fără mare interes și fără varietate a ornamentelor, slaba invenție și variație în detaliile scenelor). Pe de altă parte, neliniște, nerăbdare, impetuoșitate, preferința pentru reprezentări exprimînd direct violența călăilor, simplificări uneori fruste ale siluetelor etc.; tendința unei exprimări rapide din care lipsește preocuparea complexe armonii, prezentă la Humor.

Considerînd ca fapt cert legătura directă între cele două picturi, prin probabila participare la realizarea lor a unui

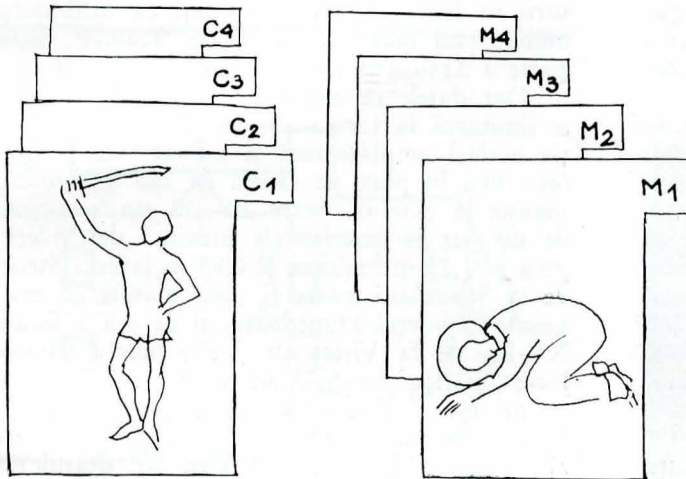
meșter comun, rămîn de explicat caracteristicile specifice fiecăreia; o analiză atît de restrînsă nu poate încă răspunde la această cerință, ce nu poate fi împlinită decît de o cercetare mai amplă bazată pe aceleași principii, atît asupra celor două monumente în cauză cît și asupra altor ansambluri pictate din aceeași epocă. O asemenea cercetare, alături de studiul sistematic al iconografiei, ne va putea, sperăm, informa și asupra unor chestiuni importante, încă obscure și anume: modul de compunere al unor echipe și împărțirea sarcinilor de lucru în cuprinsul lor. Va fi posibilă, credem, în viitor stabilirea unei hărți cronologice a evoluției stilurilor unor școli și meșteri, pusă în legătură cu zonele și școlile învecinate; vom avea atunci o imagine mult mai precisă a caracteristicilor structurii și dezvoltării picturii murale la noi.

SUBIECTUL SCENEI
(PROGRAM)

PICTOR



PERETE, CADRUL SCENEI



„SET” REPRESENTĂRI
CĂLĂI

„SET” REPRESENTĂRI
MARTIRI

RÉSUMÉ

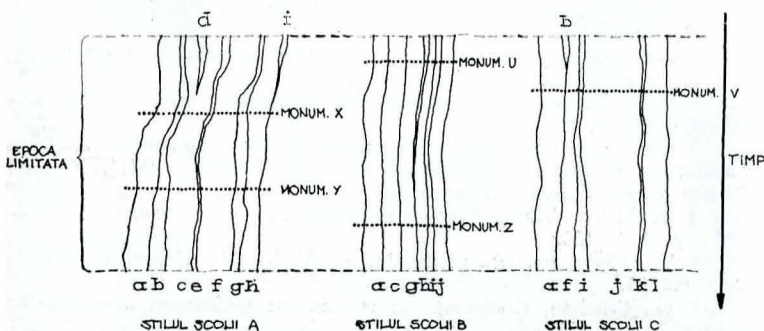
7. Alcătuirea unei scene

Schematizare, desigur exagerată, a modului de constituire a unei scene (de sinaxar în acest exemplu). Pictorul nu avea chiar un „fișier” pe tipuri de personaje și poziții; totuși, împărțirea pe categorii cu caracteristici specifice de reprezentare a personajelor ce apar în pictură este evidentă, ca și revenirea frecventă a unor poziții, detalii de execuție etc. Existența unor „manuale” cu schițe ce erau imitate, transpuse, combinate este și ea cunoscută. Cu „seturi” (memorizate sau înregistrate în schițe) de elemente, pictorul efectuează mintal și apoi pe suprafața peretelui combinații ale lor, în care se manifestă afinitățile, predilecția pentru unele variante pentru feluri de a le nuanța, pentru moduri de a le compune. (În text, problema „automatismelor reprezentării”).

8. Stilurile unei epoci

Dacă hotărîm ca unele elemente considerate importante ale reprezentării în cadrul picturilor de tipul analizat să fie notate cu literele $a, b, c \dots n$, și reprezentate fiecare grafic prin spațiul cuprins între două linii, lărgit sau restrîns după cum elementul respectiv este mai bogat sau mai sărac reprezentat în cadrul picturilor diferitelor monumente, de-a lungul timpului, vom obține imagini grafice ale evoluțiilor unor stiluri. De exemplu, fie a desenul incizat; el este prezent în foarte multe picturi, de facturi foarte diferite și epoci de-a rîndul. „Culoarul” a va fi deci prezent, mai larg sau mai îngust, după cum desenul incizat este mai mult sau mai puțin prezent la monumentele perioadelor analizate. Un alt element d , să spunem de pildă decorul ornamental în bandă cu motive geometrice plasat pe partea superioară a fundalurilor arhitecturale, nu este prezent decît la cutare grup de monumente (școala A), într-o perioadă anume, apoi dispare, pentru a reapărea ceva mai tîrziu la un alt grup de monumente (școala B) etc.

8



L'article essaye à établir des modalités d'analyse, les plus objectives possibles, des peintures murales de type byzantin. L'observation comparative de ces peintures relève, dans le cadre des conventions générales (qui caractérisent des larges régions et périodes de temps), des variantes individuelles plus faibles ou plus marquées dans l'exécution des mêmes éléments imposés par le programme et la manière de représentation, presque constantes, des peintures religieuses. Étant donnée l'existence d'un grand nombre de dates imposées à la représentation (et un accusé traditionalisme dans la technique utilisée), la peinture de ce genre peut-être considérée en tant qu'un code, qu'une écriture, à l'aide desquelles sont dépeints les mêmes thèmes. Si le sujet et la convention de sa représentation sont presque constantes, ce qui caractérisera et sera spécifique pour une certaine peinture, sera le dosage de ses éléments composants. On constate, pour chaque peinture, des répétitions-type dans l'exécution des éléments de la représentation. Des suites d'opérations, des suites de gestes qui créent les éléments de l'image, et même des sélections et dosages des couleurs se répètent presque invariables par catégories, à chaque apparition d'un „sous-ensemble” de la représentation (du type: tête, main, saint, bourreau, décor architectural, etc); de même les attitudes-type des personnages, de leurs expressions, des rapports expressifs entre les personnages et le fond, entre les dimensions des scènes etc. En constatant l'existence de ces „automatismes de la représentation”, caractéristiques pour chaque peinture, l'auteur propose une façon d'analyse, par la décomposition de la peinture (l'objet matériel et les représentations qu'il soutient) en opérations qui l'ont créée et en éléments de la représentation qui la composent.

Une observation statistique et un enregistrement numérique des quantités, des fréquences d'apparition de chaque type d'élément, des proportions relatives entre les types d'éléments et leur variantes peuvent définir avec clarté une partie de ce qui constitue le spécifique d'une peinture et peuvent servir comme base objective de comparaison de peintures plus ou moins semblables, ce qui permettrait de relever les traits communs de même que les caractéristiques ou particulières de groupes de peintures, d'écoles, d'influences, de maîtres.

La dernière partie de l'article constitue une illustration de l'analyse proposée, appliquée sur quelques éléments des peintures des églises de Baia et Humor (datant de la IV^e décennie du XVI^e s.). L'analyse met en évidence des ressemblances qui vont jusqu'à l'identité des dimensions et d'expressions. Ce fait démontre, d'après l'avis de l'auteur, l'existence d'un lien direct entre l'exécution de ces peintures, notamment la présence probable, dans les deux équipes de peintres d'un maître commun, lequel eut employé des croquis-modèle pour des scènes présentes dans les deux mémoires. En même temps, une série de différences évidentes caractérisant la peinture de Baia comme étant plus simple, plus directe et d'une violence expressive, dénote la présence d'un tempérament plus impulsif et une méthode de travail plus expéditive. Ce fait soulève des problèmes concernant probablement la composition complexe des équipes qui ont travaillé aux deux monuments, problèmes qui ne se posent pas dans la phase actuelle des recherches.