

O BRODERIE LITURGICĂ DIN TIMPUL LUI ȘTEFAN CEL MARE PĂSTRATĂ ÎN COLECȚIA MĂNĂȘTIRII PUTNA

Anca LĂZĂRESCU

reprezentau echivalentul în aur a ultimilor hyperperi bizantini de aur, a căror batere încetase între 1354-1376, dar a căror amintire era perpetuată sub forma unor monede de cont.

Alături de arhitectura și pictura murală a vremii, broderiile din epoca lui Ștefan cel Mare constituie producții de mare valoare artistică, comparabile cu cele din țările sud-est europene, în care moștenirea culturii și artei bizantine a jucat un rol preponderent.

Având ca model broderia bizantină tradițională, care pătrunde în așezările de la Dunărea de Jos în secolul al XI-lea, meșterii locali au creat forme noi, perpetuând această artă reprezentativă pentru spațiul balcanic și țările române câteva secole după căderea Imperiului Bizantin. Pornind de la modelele bizantine, broderia moldovenească preia elemente de iconografie și de vocabular ornamental, asimilând în același timp influențe ale stilului gotic și ale Renașterii italiene într-o sinteză originală, care s-a concretizat în capodoperele școlii de broderie din epoca lui Ștefan cel Mare.

Aceste broderii se caracterizează prin structura clară a compozițiilor, printr-o organizare arhitecturală a spațiului, sintetizând tradiții îndepărtate în timp. „Antichitatea elină se vedește în construcția - just înțeleasă din punct de vedere anatomic - a chipurilor atât de plastic desenate, în stilul draperiilor, care evocă expresivitatea sculpturii clasice, în euritmia atitudinilor și a mișcărilor. Orientul aduce predilecția pentru luxul materialului și pentru hieratism, iar Biserica impune inspirația din izvoarele canonice și liturgice și totodată simbolismul.”¹

Broderiile dăruite de Ștefan cel

Mare ctitoriiilor sale din Moldova și mănăștirilor de la Muntele Athos formează un tot stilistic unitar cu pictura murală a epocii. Este foarte posibil ca pictorii muraliști să fi fost și autorii cartoanelor după care s-au executat broderiile. Cele mai multe piese din această perioadă se conservă în colecțiile publice și mănăștiresți din România.

Broderiile de cult formează o categorie preponderentă în contextul broderiei medievale românești, iar cele aparținând epocii lui Ștefan cel Mare se înscriu în această categorie. Piesele au o destinație precisă în cadrul oficerii serviciului divin determinată de diferitele momente liturgice.

În colecția Mănăștirii Putna se păstrează un adevărat tezaur de broderii alcătuit, în cea mai mare parte, din danii ale voievodului către ctitoria sa. În cele ce urmează vom încerca o reconsiderare a uneia dintre piesele de excepție ale colecției, publicată pentru prima dată de către O. Tafrați în 1925 și catalogată, în mod eronat, ca nabedemiță².

O mai atentă analiză privind iconografia, compoziția și dimensiunile piesei ne îndreptățește să afirmăm că funcția sa originală a fost cea de aer.

Văl liturgic, aerul (gr. *acr* -

1 I. D. Ștefănescu, *Broderiile de stil bizantin și moldovenească în două jumătăți a sec. XV. în "Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare"*, București, 1964, p. 480
2 O. Tafrați, *Le Trésor byzantin et roumain du Monastère de Putna*, Paris, 1925, vol. Text, pp. 48-49, nr. 82, pl. 82. Cei trei ciucuri montați la colțuri, precum și șnurul de prindere sugerează că piesa ar fi putut fi utilizată în decursul timpului ca accesoriu al costumului arhieresc. Este cunoscut că nabedemița are o formă romboidală, iar compoziția este organizată pe un ax diagonal față de șnurul de prindere. Temele iconografice reprezentate sunt inspirate din evanghelii





atmosfera, aer; *nephele* - nor; slav. *vozduh* - aer) este cel de-al treilea vâl care acoperă sfintele vase. Primele două, *diskokalymma* (gr. - acoperământ de discos) și *deuteron kalymma* (gr. - al doilea acoperământ), acoperă discosul și potirul. Aerul simbolizează sacrificiul lui Iisus și anafura liturgică.

Aerul din colecția Mănăstirii Putna îl are în centru pe Iisus figurat în tetramorf, proiectat pe steaua cu opt



colțuri. Scena simbolizează a Doua Venire, când Iisus judecător, trimisul lui Dumnezeu, va restabili la sfârșitul lumii dreptatea acestuia, separând pe cei buni de cei răi (Matei 3: 12). Tema apare frecvent în pictura murală din timpul lui Ștefan cel Mare și va continua să fie prezentă pe tot parcursul secolului al XVI-lea. Semnificația transcendentă a temei iconografice este subliniată prin folosirea unor simboluri fundamentale: crucea, cercul și pătratul. Trama compozițională este constituită din aceste elemente organizate simetric în registre paralele.

Iisus este înfățișat într-un medalion de formă circulară spre care converg toate celelalte reprezentări. Cercul reprezintă cerul cu mișcarea sa circulară, nealterabilă - simbol al lumii spirituale, invizibile, transcendente și eterne. El apare frecvent în decorația monumentelor religioase și a pieselor liturgice bizantine și postbizantine.

Simbolurile celor patru evangheliști sunt figurate de asemenea în medalioane circulare, dispuse radial față de centrul compoziției, pe axe diagonale care desenează o cruce în formă de X. Această dispunere urmărește ordinea în care sunt reprezentate simbolurile evangheliștilor pe antimisul ce acoperă Sfânta Masă. Lectura logică a imaginilor impusă de textul biblic reface crucea în formă de X, pornind din partea stângă sus - Leul (Sf. Ev. Marcu), coborând pe axul diagonal al compoziției în colțul din dreapta jos - Taurul (Sf. Ev. Luca), apoi din colțul stâng jos - Îngerul (Sf. Ev. Matei), urcând pe axul diagonal în colțul din dreapta sus - Vulturul (Sf. Ev. Ioan). Respectând acest traseu, putem reconstitui aclamațiile din Apocalipsă (4: 6-7) : "Cântare de biruință cântând" (Sf. Ev. Marcu), "Strigând" (Sf. Ev. Luca), "Glas înălțând" (Sf. Ev. Matei), "Grăind" (Sf. Ev. Ioan), care lipsesc din prezenta compoziție.

Îngerii liturghisitori - sfinții arhangheli Mihail și Gavriil, înveșmântați în costume de arhidiaconi, purtând cădelnițe - și cei doi serafimi cu ripide sunt figurați pe două axe perpendiculare intersectate în

Tradiția creștină a îmbogățit simbolismul crucii, concentrând în imaginea sa mântuirea și patimile Mântuitorului, dar și slava care va apărea înaintea celei de-a Doua Veniri.

Motivele florale stilizate, înscrise în cercuri tangente cu medalionul central și cu cele care închid simbolurile evangheliștilor, unifică elementele compoziției în jurul reprezentării lui Iisus. Aceste rozete nu au un caracter pur decorativ, ci în primul rând unul simbolic. Împrumutate din civilizațiile preislamice, în care li se atribuia o putere profilactică, aceste motive simbolizează viața eternă.

Chenarul aerului este decorat cu un vrez continuu și semipalmete de tip „rummy”, caracteristice repertoriului decorativ din timpul lui Ștefan cel Mare, întâlnite mai ales pe piesele de broderie și în decorația manuscriselor, elemente ce se vor perpetua pe tot parcursul veacului al XVI-lea.

Cet aër fait partie de la collection du monastere Poutna et fut publié pour la première fois en 1925 par O. Tafrali; le chercheur était d'avis que c'était un *épignation*, probablement en raison du cordon et des trois glands attachés, prouvant en effet cette utilisation, et un moment donné, de la voile liturgique.

La composition, en tétramorphe, symbolise la Seconde Venue du Christ. La figure du Sauveur se détache sur l'étoile à huit coins, placée au centre de la voile, encadrée par quatre médaillons renfermant les symboles des évangélistes ; les archanges Gabriel et Michel tenant des encensoirs et deux séraphins avec des éventails liturgiques sont placés sur deux axes qui s'entrecoupent en croix. Des

Alături de acestea, apar două motive de excepție în broderia medievală românească, motive care se regăsesc doar pe acoperământul de mormânt al Mariei de Mangop, datat 1477, din colecția Mănăstirii Putna. Este vorba de crucea gamată (zvastica), simbol al nemuririi sufletului și al regenerării perpetue, și de motivul numit de Gabriel Millet "losange ouvert", rombul semnificând legătura dintre cer și pământ (il. nr. 3, 4). Prin analogie cu acoperământul de mormânt al Mariei de Mangop, aerul poate fi mai precis datat în jurul anului 1477.

O piesă aproape identică cu aerul de la Mănăstirea Putna se conservă în colecția Muzeului Bisericii Ortodoxe Sârbe din Belgrad³. Se poate presupune că cele două broderii au fost executate după cartonul aceluiași pictor, având în vedere relațiile tradiționale ale Moldovei cu Patriarhia Sârbă de la Peć și faptul că, după căderea despotatului sârb sub turci la 1456, o serie de artiști și meșteri sârbi s-au refugiat la nord de Dunăre.

RÉSUMÉ

fleurs stylisées inscrites en des cercles tangents aux quatre médaillons des coins et au médaillon central constituent de ce fait le facteur unificateur de la composition.

La bordure est décorée d'un rinceau continu et de demi-palmettes "rumi", spécifiques du répertoire ornemental de l'époque d'Etienne le Grand, éléments qui seront repris au long du XVIe siècle. Fait exceptionnel, sur la même bordure se retrouvent la croix gammée et la losange ouverte, de source byzantine ; dans la broderie moldave, ces deux éléments ne se retrouvent plus que sur le portrait funéraire de Maria de Mangop, ce qui nous autorise à dater l'aër de Poutna autour de la même date - 1477.

³ Dobrila Stojanović, *Umetnički vez u Srbiji od XIV do XIX veka*, Muzej primenene umetnosti u Beogradu, Belgrad, 1959, cat. 31. fig. 20