

## Pictura murală de la Mănăstirea Tismana

*Ion Popescu-Brădiceni*

Cercetarea ansamblurilor murale păstrate, începând cu bolnița Bistriței (1520) și încheind cu Tismana (1564) ne îngăduie să afirmăm existența unei viziuni artistice înrudite la autorii decorurilor; tipologia asemănătoare a figurilor a căror fizionomie este în același timp diferită de aceea grecească, desenul corect, lipsa contrastelor cromatice puternice între părțile umbrite și cele luminate, evitarea acordurilor de culori complementare și preferința pentru o armonie discretă de tonuri potolite. Ca pretutindeni, în zona aflată sub influența artei bizantine, pe teritoriul României se disting în Evul Mediu, trei ipostaze și respectiv trei tehnici principale în care s-a manifestat pictura: fresca, icoana pe lemn, miniatura. Dacă fresca împodobește în întregime pereții interiori ai bisericilor, icoana pe lemn distribuită pe panouri pictate alcătuia așa-zisul iconostas (catapeteasmă), care desparte, ca un perete, naosul de altar. Originile icoanei – simțim nevoia să ne amintim – le aflăm din prefigurările Vechiului Testament care s-au împlinit în Noul Testament, înfățișând și schițând mai dinainte pe cele viitoare: icoana crucii, făurită de Moise când a ridicat șarpele în pustie, folositoare spre preînchipuirea Adevărului, ca chip și umbră a celor viitoare; Maica Domnului simbolizată de chivotul legii. Hotarul dintre lumea divină-veșnică și lumea umană-trecătoare este considerată de Sfinții Părinți a fi iconostasul. Pictura icoanelor de pe iconostas ajută la înțelegerea sensului Liturghiei și a scopului său care constă în unirea credincioșilor cu Hristos, a pământului cu cerul. Icoanele au fost așezate pe iconostas în special după perioada iconoclastă (843). Originea iconostasului provine din Vechiul Testament (Ieșirea) sub formă de perdea sau văl numit în Septuagintă Katapeteasma, pentru a separa sfânta de sfânta sfințelor. Icoanele care alcătuiesc iconostasul se găsesc într-o strânsă unitate teologică cu scopul de a oferi credincioșilor un rezumat al iconografiei bisericesti în cele mai importante din Vechiul și Noul Testament; e trăsătură de unire între Vechiul Testament, reprezentat pe catapeteasmă prin prooroci care l-au prevestit și au întreținut în mijlocul poporului speranța în venirea Lui și între Noul Testament reprezentat aici prin Sfinții Apostoli și recapitulată prin episoadele ei cele mai importante, de la momentul Bunei Vestiri, până în momentul culminant al Răstignirii, Patimii și

morții lui Hristos, prin care s-a realizat de fapt mântuirea lumii, moment înfățișat sus pe Crucea Răstignirii, așezată pe partea cea mai înaltă și centrală a tâmplei. Datând profeților biblici, vorbitori ai filosofiei, consistă în etica aspirației către bine și a combaterii Răului. „Profetul este suprema forță (morală) din societate – subliniază Ion Banu – prin virtutea sa de a se insera în conștiința oamenilor, de a-i lumina asupra evenimentelor și, în cele din urmă, de a deveni exponentul conștiinței sociale, colective”. Amos, Hoșeia (Ozeea), Ieșaiahu (Isaia), Nicaiahu (Mica sau Miheia), Telania (Sofonie) și Nahum (Naum), Irmiyahu (Ieremia), Ovadia (Obadia), Iehezcheil (Iezechil), Hababuc (Avacum), Hagai (Agheu), Zeharia (Zaharia), Joel (Joil), Iona, Malahi (Maleahi) au modificat cursul istoriei prin darul lor de a răscoli conștiințele și de a face ca sentințele lor să capete tăria unor imperative categorice.

Tot la Tismana, în secolul al XIV-lea două din piesele de broderie: un epitrahil și o bederniță reprezintă: cel dintâi „o suprafață decorată abundant cu motive geometrice, un fel de arabescuri ce încadrează 80 de medalioane dispuse perechi, în care apar chipuri de sfinți, teologi, monahi, îngeri, materialul folosit fiind firul de aur și de argint cusut pe suport de mătase albastră; cea de-a doua o compoziție „coborârea la iad (Anastasis), fondul fiind și aici bogat decorat cu motive vegetale, iar chenarul fiind format din vrejuri meandrice și semipalmate, pe nimburi fiind fixate și perle – procedeu ce va căpăta amploare mai ales în perioada de declin a acestei arte (secolele XVII-XVIII).

În secolul al XV-lea, tot la Tismana găsim exprimată viguros arta metalelor în ferecăturile tetraevanghelierului caligrafiat de Nicodim de la Tismana, datând din anii 1404-1405. „În afară de orice influență gotică, imitând deopotrivă modelele bizantino-balcanice, această piesă este bogat ornamentată cu scene figurative și cu motive vegetale. Pe una din scoarțe este redată scena Răstignirii; Iisus pe cruce este încadrat de Maria și de Ioan Evanghelistul împovărați de durere. Dacă trupul lui Iisus este disproporționat și diform, cel al Mariei este zvelt și frumos drapat, faldurile alcătuind un decor elegant; Scena este limitată de un chenar format din portrete de sfinți încadrați de arcade trilobate. Cealaltă scoarță reprezintă o Pogorâre la iad (Anastasis). Cristos cu o cruce pe umăr întinde mâna lui Adam, aflat într-un sarcofag, și calcă peste Hades. Chenarul este format de astădată de o împletitură întreruptă din loc în loc de bumbi puternic reliefați”. Asupra trăsăturilor stilistice ale ferecăturii de la Tismana vom face câteva observații. Această ferecătură rămâne un martor prețios al faptului că arta românească asimilase în mod creator schemele și elementele de morfologie artistică din lumea bizantino-balcanică, topindu-le în sinteze cu particularitățile proprii. Într-o măsură chiar mai mare decât pictura și broderia epocii, ferecătura de la Tismana va deveni prototip pentru toate piesele de acest gen lucrate în secolele următoare.

La Tismana secolului al XVII-lea, s-au resimțit influențele școlii de la Hurez. Temele sunt pătrunse de suflul viu al realității. Imaginile religioase sunt tratate

ca niște scene luate din viață. Personajele încep să îmbrace costume după moda vremii, evenimentele biblice încep să se producă în ambianță locală; elementele din folclor, din obiceiurile pământului se infiltrează, dând culoare, iar uneori și haz, temelor tradiționale. Interesul pentru amănunte, narativismul împins până la prolixitate, ca să nu mai vorbim despre pasiunea pentru decorativ, sunt toate acestea însușiri ale unui limbaj nou, poate mai plebeu, poate lipsit de aura de noblețe a picturii aulice din trecut, dar mai viguros, mai suculent, mai plin de savoare. În încă o broderie (un epitaf) influența barocului este de necontestat, este vizibilă aceeași propensiune spre decorativ: nimburi mari, contururi punctate cu perle, falduri bogat desfășurate, în acest Epitaf de la Tismana, câmpul broderiei este ocupat de două scene în loc de una cum se obișnuia. Acestea sunt Coborârea de pe cruce și Plângerea lui Cristos despărțite una de alta printr-un spațiu foarte îngust. Din această cauză persoanele sunt înghesuite unele în altele, iar îngerii, care în epitafurile vechi ocupau un spațiu destul de mare, au fost aici aproape eliminați, sau mai precis transferați în afara inscripției de pomenire, unde busturile lor înscrise în medalioane formează un fel de chenar. În secolul al XVIII-lea, pictura de biserică va purta amprenta stilului brâncovenesc. Societatea vremii începe să zămislească opere care reprezintă „când vechiul într-o formă nouă de imitație, când noul în vechi straie moștenite”.

O notă de eclecticism este desigur în aceste cazuri, inevitabilă, așa cum inevitabil este și caracterul contradictoriu care face din arta epocii o artă cu chip dublu; se înțelege prin dublicitate alăturarea de artă aulică și artă populară neomentalitar.

Deși sub registrul icoanelor împărătești se mai zugrăvesc teme din istoria biblică a Vechiului Testament aflându-se în legătură simbolică cu jertfa Legii noi (slujirea la templu a preotului Zaharia, înălțarea șarpelui de aramă în pustie, în Numerii 21-8 și Ioan 3,14) , ca simbol (tip) al Crucii salvatoare, Sacrificiul lui Avraam (Facere cap.22), ca preînchipuire a jertfirii Fiului lui Dumnezeu pentru lume și ofranda de pâine și vin adusă de Melchisedec de către Salem, regele Ierusalimului (Facere 14,17-20), ca preînchipuirea Jertfei Euharistice ; în același iconostas, conturat ferm prin vestitele erminii, în registrul de deasupra sunt așezate icoanele cu 12 dintre proorocii mari și mici ai Vechiului Testament, având în mijloc icoana Maicii Domnului cu Pruncul Iisus; deși Sfânta Treime care era evocată, indirect, sub forma celor trei îngeri pe care îi ospătează Avraam în scena Cina din Mamvri (Filoxenia lui Avraam), va fi înlocuită cu Treimea Savaot-Tatal (cel vechi de zile), Sfânt Duh în chip de porumbel și Iisus; este relevant să observăm că în secolul al XVIII-lea și la Tismana, pictura va regăsi suficiente resurse interne și externe pentru a supraviețui, transformându-se treptat și pentru a ajunge la o nouă calitate.

Dintr-o generație mai tânără, activi în deceniile de la mijlocul veacului, sunt Grigore Ranite care pictează la Tismana, în 1732, împreună cu Gheorghe, Tudor și Vasile Diaconu. Peste un an (1733), Ranite zugrăvea biserica din Vădeni –

Târgu-Jiu, ca după aceea să treacă în Transilvania.

Toți acești artiști, cu conștiința valorii și a demnității profesionale, semnându-și opera colectivă – individualismul încă nu funcționează, dar spre asta se merge – fac parte din școala de la Hurez și obiectivele la care-și aduc contribuția sunt plasate în mediul monastic. Necesitatea de a se ține de canoane, de a aplica programe inspirate din viață, din practicile și istoricul monahismului mai este aici de rigoare. Cu a doua jumătate a veacului însă, când ctitorii încep să fie în număr covârșitor, micii boieri, târgoveții și chiar țăranii, artistul își permite să-și ia libertăți să dea frâu fanteziei. Ceea ce în trecut era excepție devine acum regulă.

Inovațiile sunt de conținut și de formă deopotrivă. Purtătorii lor sunt puzderia de zugravi ai epocii postbrâncovenești, recrutați dintre mireni și din cinul preoțesc (preoți, diaconi, dascăli). Unii au rămas anonimi, dar alții au avut grijă să-și încondeze numele pe ziduri. Popa Gheorghe, Dima Dragomir, Rafail (călugăr), Grigore, Manole, Dinu din Craiova, Mihai din Târgu-Jiu sunt dintre aceștia.

*Reprezentarea Sfintei Treimi.* *Sfânta Treime* apare în iconografia bisericească în două forme:

1. Cea dintâi e *Filoxenia* (iubirea de străini sau ospetia) lui Avraam, inspirată din arătarea lui Dumnezeu sub chipul celor trei bărbați la stejarul din Mamvri (Facere 18 și urm.). Trei îngeri stau așezați în jurul unei mese, zugrăviți pe un fond de arhitectură. Uneori, Avraam și Sara stau la dreapta îngerului din mijloc care ține în stânga, ca și ceilalți, bagheta de aur a îngerilor. Pe masă se văd pâini și fructe, iar uneori și amfore. Uneori, dedesubtul scenei centrale, în primul plan, se vede un bărbat care junghie taurul cu care Avraam a pregătit masa divinilor oaspeți (așa de exemplu, în nartexul bisericii de la Tismana, sec. XVIII).

*Filoxenia* poate fi pictată și în altar când rămâne spațiu liber la una din extremitățile de nord sau de sud ale registrului cu *Cortul Mărturiei*. Această temă din *Vechiul Testament* o găsim ilustrată în pictura rusă, în strălucita icoană a lui Rubliov (sec. XV) considerată model iconografic, „*Icoana Icoanelor*”.

Icoana reprezintă sub chipul a trei îngeri pe cei trei oaspeți veniți la Avraam (Facere 18, 1-15). Ei formează „Sfatul cel veșnic”, așa cum stau așezați în jurul unei mese pe care se află un potir cu struguri. Cei trei au aripile adunate, capetele înclinate ca în adâncă și îndelungă meditație. Corpurile foarte alungite și zvelte, înveșmântate în clasică ținută, cămașă strânsă lângă gât, cu falduri și mâneci bogate și un fel de togă, aruncată pe-un umăr, căzând bogat în falduri pe trup până jos și acoperind numai un braț. Măinile lungi, fine, sprijinite de masă arată parcă pământul. În mâna stânga au bagheta lungă și subțire cu care sunt zugrăviți, în general, îngerii. Din chipurile lor transpare o liniște ca o răsfrângere din liniștea veșnicei odihne. Capetele înclinate sunt înconjurată de aureole. Aripile și aureolele acoperă spațiul parcă pentru a centra figurile, lăsând abia văzute pe fundal, departe, o construcție, transpunere sub formă de palat a colibeii lui

Avraam și stejarul din Mamvri, și el înclinat ca de o suflare de vânt. Chipul Sarei și al lui Avraam sunt abia schițate undeva, departe, la poalele clădirii, atenția pictorului concentrându-se asupra planului principal al icoanei: prezența celor trei oaspeți dumnezeiești. Coloritul icoanei, amestec de roșu purpuriu, albastru dens, liliachiu, roz-pal, argintiu și auriul nimburilor și toată lumina care pare că izvorăște din fundal și din întreaga icoană, totul degajă o stare de bucurie a harului.

2. *A doua reprezentare a Sfintei Treimi* înfățișează pe *Cel Vechi de Zile, Dumnezeu-Tatăl* (în viziunea lui Daniil 7,9) sub chipul unui bătrân cu părul și barba albe, așezat pe o bancă alături de *Mântuitorul* care are chipul unui bărbat tânăr și având între Ei, înălțându-se în mijloc, Crucea, peste care plutește Sfântul Duh sub formă de porumbel. Din Gestul de ridicare a mâinii drepte pe care-l fac amândoi, Tatăl și Fiul, Ei par prinși într-o convorbire. Astfel sunt înfățișați în prima icoană din ansamblul Acatistului *Maicii Domnului* de pe zidul de sud, cu pictură exterioară, de la Tismana. Pe partea de sus a ovalului, care servește de fundal Crucii și Sfântului Duh, se vede un chenar lat, de culoare închisă, pe care se proiectează chipuri de serafimi. Scena aceasta e reprezentată foarte asemănător la Mănăstirea *Dragomirna* (sec. XVII). Acest mod de reprezentare a fost pus în legătură cu influențe occidentale; Îl găsim însă și pe icoane rusești din secolul XVI. Se observă însă că, în bisericile mai noi, s-a generalizat reprezentarea *Sfintei Treimi* astfel: Dumnezeu-Tatăl așezat pe norii cerului sub chipul *Celui Vechi de Zile*, bătrân, cu plete și barbă albă, ținând sceptrul în mână; are în dreapta Sa pe Fiul Său, având chipul unui bărbat matur; El binecuvântează cu mâna dreaptă, iar cu mâna stângă ține *Sfânta Evanghelie*; deasupra lor plutește sub chip de porumbel Duhul Sfânt, iar între Ei se află globul pământesc.

Pășind în naos, intrăm în universul pictural al meșterilor din sec. al XVIII-lea. Pe zugravii iscăliți pe pisanie sau pe turlă i-am întâlnit, răzleți, lucrând și la alte monumente ale Olteniei. Astfel, Ranite Gligorie a mai lucrat la Govora și Vădeni, Gheorghie la Polovragi, Tudor la Baia de Aramă. Cât despre Vasile Diaconu, el avea să joace un rol deosebit în perioada următoare, când părăsind Oltenia, fundează o școală românească în Banat, la Gradiștea Mare, unde predă și meșteșugul zugrăviei.

Programul iconografic este cel clasic, culminând cu Pantocratorul din cupolă, cu cetele îngerești, prorocii și evangheliștii dispuși pe turlă, urmați pe pereții naosului de trei registre cu episoade din viața lui Iisus, despărțite printr-un șir de medalioane de registrul inferior al teoriei de sfinți – între care locul dominant revine celor militari. Două mari scene cu un număr imens de personaje ocupă parte superioară a peretelui de vest: Duminica Tuturor Sfinților și, dedesubt, Adormirea Maicii Domnului.

Compozițiile din ciclul patimilor sunt un bun exemplu pentru urmărirea evoluției picturii murale în cei aproape două sute de ani scurși de la zugrăvirea

pronaosului. Spațiul sintetic și abstract este înlocuit aici cu un peisaj bogat, semănat cu detalii pitorești, ca stâncile accidentate, vegetația mărunță, cetăți sau clădiri. Diversitatea atitudinilor atinge uneori un dramatism expresionist (Uciderea Pruncilor și Răstignirea, în absida nordică). Se multiplică elementele de detaliu asupra vieții cotidiene; în scena nașterii lui Iisus (absida nordică) participă un tânăr păstor cu clop și altul mai în vârstă, cu căciulă de blană, iar două femei scaldă pruncul într-o cristelniță cizelată în felul argintăriilor din vremea lui Constantin Brâncoveanu. Dar în privința meșteșugului zugrăviei, ductul unghiular al draperiilor nu mai reușește să redea volumele, iar zugravii au uitat și știința valorării culorilor. Pe de altă parte, scenele mari pierd din monumentalitate prin tendința exagerată de ornamentare a fiecărei suprafețe în parte. Dar picturii nu i se pot nega unele calități decorative, accentuate și de folosirea cu prisosință a aurului la veșminte, armuri și aureole. Dominanta coloristică este acordul de roșu și albastru, în registrele mediane și aurul, pe turlă și în registrul mare de jos.

Portretele votive sunt dispuse pe tot peretele vestic, cuprinzând și firidele de pe laturile de nord și de sud ale naosului. Pe panoul din dreapta ușii este reprezentat ctitorul picturilor din 1564, vornicul Nedelco Bălăceanu, ținând în mâini modelul bisericii, împreună cu soția sa Anca și un copil, urmați de Teodor Vel Ban cu soția sa Voica, apoi de egumenul mănăstirii din vremea pictării ei, Ioan Arhimandritul.

O biserică absolut identică țin în mâini și ctitorii de pe panoul din stânga ușii – doi voievozi încoronați. În jurul acestor două personaje se duc încă cele mai vii discuții. S-a susținut că ei ar reprezenta pe Radu I și Mircea cel Bătrân, ctitorii primei biserici de la Tismana; așa menționau și inscripțiile repictate în ulei la 1844. Dar atunci când stratul de ulei a fost îndepărtat, lucrurile au devenit mai puțin clare, deoarece în vreme ce numele de Mircea s-a găsit efectiv și pe fresca veche, inscripția celui de-al doilea domnitor se ștersese cu totul. Luând în considerație argumente de ordin istoric, cât și prezența portretelor domnițelor din pronaos, pare mai plauzibilă ipoteza că cei doi domni din acest panou sunt Petre cel Tânăr (al cărui nume s-a șters) și tatăl său, Mircea Ciobanul. Lui Petru cel Tânăr îi cere vornicul Nedelco <<voe și carte domnească>> pentru a zugrăvi biserica, iar domnițele din pronaos au fost identificate ca făcând parte din familia lui. Unele asemănări cu portretele acelorași domnitori din mănăstirea Snagov, executate cu un an înainte, întăresc această supoziție. Rămâne nerezolvată problema de ce pictorul nu a reprezentat printre ctitori și pe Radu cel Mare, al cărui nume este pomenit în pisanie, ca cel ce a rezidit biserica. Cât despre Nicodim, locul lui este în rândul sfinților; îl găsim deci pictat pe piciorul arcului de răsărit al turlei, în colțul dinspre absida de nord. Reprezentarea este desigur convențională, dar printre odoarele pe care le poartă, meșterul nu a uitat să zugrăvească bedernița.

Șirul portretelor votive de pe panoul din stânga ușii se continuă în firida sudică cu Stanca Glogoveanu, cu Mihail Glogoveanu și cu unicul lor copil Ștefan.

Frescele de la 1766, datorate lui Dimitrie Diaconu, extrase de pe pereții exonartexului, pot fi îndeaproape privite în muzeul mănăstirii, ca și în friza care ocolește sălile parterului și etajului construcțiilor monastice. Ele nu diferă ca stil față de picturile din naos, vădesc însă o mai mare uscăciune în grafismul lor.

### BIBLIOGRAFIE CRITICĂ, NOTE

Carmen Laura Dumitrescu : *Pictura murală din Țara Românească în veacul al XVII-lea*, Editura Meridiane, București, 1978, p.77;

Sinaxarul: prezentare pe scurt a sfântului sau a sfinților sărbătoriți într-o zi, inserată în slujba utreniei după peasna a șasea în Minei sau Triod (Ion M. Stoian: *Dicționar religios*; Editura Garamond, București, 1994, p.253);

Vezi și K.V. Rîjov, E.V. Rîjova: *100 de proroci. Mari propovăduitori ai credinței*: EuroPress Group, 2006; trad. De Irina Popa; ediție de Aura Christi și Andrei Potlog, București, pp. 206-331;

Ion Banu: *Profeții biblice vorbind filosofie*; Editura Științifică, București 1994, pag.19;

Vasile Florea: *Istoria artei românești veche și medievală*, 3, Chișinău, Hyperion, 1991, pag.216;

Biblia sau Sfânta Scriptură; *Societatea biblică interconfesională din România*, cu o prefață de Teoctist, Patriarhul B.O.R., 1988.;

Proorocii sunt Moise, Ilie, Isaia, Ezdra, iar evangheliștii Matei, Marcu, Luca, Ioan;

Rada Teodoru, op-cit, pp.27-29;

Vezi Monahul Grigore Krug: *Cugetările unui iconograf despre sensul și menirea icoanelor*; Editura Sophia, București 2002;

Ene Braniște: *Liturgica generală*; Ediție îngrijită de Eugen Drăgoi; Editura Partener, Galați, 2008, pp.836-837.