

MARIA MAGDALENA SZÉKELY

ȘTEFAN CEL MARE ȘI CULTUL SFINTEI CRUCI

În 1241, împăratul latin de la Constantinopol, Baudouin al II-lea, trecând printr-o mare criză financiară, i-a vândut vărului său, regele Franței, Ludovic al IX-lea (care avea să devină, mai târziu, *cel Sfânt*), o parte din lemnul Adevăratei Cruci. Imperiul Bizantin și mai cu seamă Constantinopolul erau pline, la vremea aceea, de sfinte moaște¹, între care de departe cele mai prețioase erau relicvele legate de viața și patimile Mântuitorului: bucăți din lemnul ieslei de la Bethleem, picături din laptele Maicii Domnului, coroana de spini, pietre de la Sfântul Mormânt sau de pe Muntele Măslinilor, lemnul Sfintei Cruci, cuiele folosite la răstignire, lancea și buretele. Coroana de spini, lăsată în gaj venețienilor de baronii latini din Constantinopol, fusese deja răscumpărată de Ludovic al IX-lea, cu doi ani înainte, pentru o sumă uriașă și fusese întâmpinată cu mare fast la Paris². Regele Franței a mai adus apoi o piatră de la Sfântul Mormânt³, bucăți din lance, fărâme din burete, dar și moaște ale unor sfinți, în total 22 de relicve. O vreme, acestea au fost adăpostite în capela Saint-Nicolas a palatului regal. Se cuvenea, însă, ca ele să fie așezate într-un loc pe măsura însemnătății lor⁴. Pentru aceasta, regele Ludovic a construit la Paris, în Île de la Cité⁵, o capelă palatină, ajunsă până în zilele noastre: *la Sainte-Chapelle*.

Biserica a fost sfințită la 26 aprilie 1248. Scumpele dovezi ale Patimilor au fost puse într-un relicvar uriaș – întruchipare a Ierusalimului Ceresc⁶ –, de 3 m înălțime, cunoscut drept *la Grande Chasse*. De fapt, la Sainte-Chapelle însăși fusese gândită ca un relicvar⁷, construit pe două niveluri: cu o capelă la parter (rezervată servitorilor, gărzilor, ostașilor) și cu o capelă suprapusă, aflată în legătură directă cu cea de jos, dar și cu apartamentele regale și care adăpotea

¹ Michel Kaplan, *Devastarea Constantinopolului*, în volumul *Cruciadele*, introducere de Robert Delort, traducere de George Miciacio, București, f.a., p. 209–210.

² Jacques Le Goff, *Saint Louis*, Paris, 1996, p. 140–145.

³ Relicvarul de argint aurit în care se păstrează până astăzi este o lucrare de orfevrărie bizantină, din secolul al XII-lea (*Le Louvre. Trésors du plus grand musée du monde*, Paris-Bruxelles-Montreal-Zürich, 1994, p. 144).

⁴ Jacques Le Goff, *op. cit.*, p. 146–147.

⁵ Inge Hacker-Sück, *La Sainte-Chapelle de Paris et les chapelles palatines du Moyen Âge en France*, în „Cahiers Archéologiques”, 13, 1962, p. 217.

⁶ Harald Wolter-von dem Knesebeck, *Gothic Goldwork*, în volumul *The Art of Gothic. Architecture, Sculpture, Painting*, Edited by Rolf Toman, Köln, 1998, p. 486.

⁷ André Grabar, *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, I, Paris, 1946, p. 559.

relicvele⁸. Capela de sus a fost închinată Sfintei Coroane și Adevăratei Cruci, iar cea de jos – Maicii Domnului⁹; slujbe speciale se oficiau la 3 mai (în ziua Aflării Sfintei Cruci) și la 14 septembrie (în ziua Înălțării Sfintei Cruci), dar și în amintirea datelor la care relicvele ajunseseră la Paris sau a datei la care fusesse sfințit locașul.

O bucată destul de mare din lemnul Sfintei Cruci se afla deja în occidentul Europei, încă din anul 802, în biserica lui Carol cel Mare de la Aix-la-Chapelle (Aachen)¹⁰. Dar cele mai multe fragmente din lemnul sfânt au fost aduse de cavalerii întorși din cruciade. Unele dintre ele s-au păstrat până astăzi, în somptuoase relicvarii, în chiar bisericile unde au fost așezate de donatorii lor ori în muzee și colecții particulare¹¹; altele s-au pierdut, dovada existenței lor rămânând numai în inventarele unor așezăminte. Nu era obligatoriu ca fragmentele din Sfânta Cruce să fie întotdeauna protejate în relicvarii și lăsate la vedere, pentru închinare. Ele puteau fi puse și în altarele unor biserici, cum este cazul catedralei San Francesco din Assisi.

Împărați și regi, cavaleri întorși cu bine din cruciade sau fețe bisericești au dăruit bucăți din Sfânta Cruce unor edificii religioase care erau fie capelele lor de curte, fie biserici de familie, fie propriile lor ctitorii, fie lăcașuri în care îmbrăcaseră haina monahală. Se întâmpla adesea ca posesorul unei asemenea relicve să împartă fragmente din ea unor apropiați, în felul acesta explicându-se răspândirea lor pe o arie geografică largă și într-un timp scurt.

Vaticanul era și el un loc unde, de-a lungul secolelor, se adunaseră felurite comori și, desigur, prețioase moaște, dintre care lemnul Sfintei Cruci nu avea cum să lipsească.

În Răsăritul ortodox, între odoarele cele mai de seamă ale Muntelui Athos se aflau sfintele moaște. Astăzi se știe cu siguranță că mănăstirile Marea Lavră, Vatoped, Hilandar, Pantocrator, Xeropotamou, Dochiariou, Caracallou, Filoteou, Simonopetra, Sfântul Pavel, Xenofon, Grigoriou, Esfigmenou, Sfântul Pantelimon și Castamonitou posedă bucăți din lemnul Adevăratei Cruci¹². Mănăstirile Ivir,

⁸ Inge Hacker-Sück, *op. cit.*, p. 240–242; Bruno Klein, *The Beginnings of Gothic Architecture in France and its Neighbors*, în volumul *The Art of Gothic*, p. 83–85, 87–88.

⁹ Inge Hacker-Sück, *op. cit.*, p. 218.

¹⁰ *Ibidem*, p. 220.

¹¹ Nu voi alcătui, în cele ce urmează, un inventar al fragmentelor din lemnul Sfintei Cruci sau al relicvariilor în care au fost așezate unele dintre ele; pentru aceasta, v. A. Frolov, *La relique de la Vraie Croix: recherches sur le développement d'un culte*, Paris, 1961; idem, *Les reliquaires de la Vraie Croix*, Paris, 1965; Franz Niehoff, *Umbilicus mundi – Der Nabel der Welt. Jerusalem und das Heilige Grab im Spiegel von Pilgerberichten und –karten, Kreuzzügen und Reliquiaren*, în volumul *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik*, Herausgegeben von Anton Legner, III, Köln, 1985, p. 53–72 și catalogul, p. 82–87, nr. H 9 – H 11; p. 94–95, nr. H 15; p. 102–133, nr. H 25 – H 43; p. 133, nr. H * 1; p. 168, 184, nr. H 68.

¹² Andrew Simonopetritis, *Holy Mountain. Bulwark of Orthodoxy and of the Greek Nation*, Salonic, 1969, p. 52, 60, 68, 75, 82, 83, 91, 94, 101, 105, 109, 119.

Dionisiou, Cutlumus, Zografu și Stavronikita fie nu au asemenea relicve, fie nu vorbesc despre ele.

De multe ori, bucăți din Sfânta Cruce au fost trimise în dar unor suverani și aceasta pentru că relicvele nu erau simple obiecte ale venerației, ci adevărate simboluri ale puterii, importanța unui suveran medieval fiind apreciată și în funcție de numărul și valoarea moaștelor pe care le primea sau pe care, la rândul său, le dăruia. Fragmentul din Adevărata Cruce primit de regele sârb Ștefan Primul Încoronat de la tatăl său, Sfântul Simion, „doit confirmer la démarche purement politique de la désignation de Ștefan comme héritier [...]. Mais la Croix renvoie aussi à une symbolique du *pouvoir*, donc à une affirmation du caractère monarchique du pouvoir/gouvernement serbe comme aux formes de piété populaire pour la Croix très répandues dans le christianisme oriental”¹³. Cultul relicvelor era, în fond, și o formă de manifestare a puterii. „Posséder des reliques fait partie de la fonction impériale ou royale: en accumulant les corps saints, le prince se forge comme un bouclier sacré de son pouvoir et de son royaume”¹⁴. „Qui détient les reliques est lui-même un roi christique et le roi des rois de ce monde”¹⁵.

Pe de altă parte, exista o strânsă legătură între cultivarea idealului de cruciadă și adunarea de relicve. În 1247, încercând să-l convingă pe regele Angliei să pornească o cruciadă, patriarhul de Ierusalim i-a trimis picături din sângele Mântuitorului. Regele Henric al III-lea – contemporan al lui Ludovic cel Sfânt – a așezat relicva (cea mai prețioasă dintre toate câte cumpăraseră ori primise în dar) în catedrala Westminster Abbey. Ea a fost privită ca un instrument menit să contrabalanseze importanța covârșitoare a relicvelor de la Paris și să-l așeze, sub raportul suveranului ideal, pe Henric al III-lea alături de Ludovic al IX-lea. Aceasta se vede și din faptul că noua catedrală însăși fusese construită după modelul capelei palatine de la Paris¹⁶.

În ceea ce privește Adevărata Cruce, ea a fost nu numai un însemn militar, ci și un element de propagandă extrem de eficient în vederea proclamării cruciadei¹⁷. Prezența sa este menționată îndeobște în legătură cu luptele împotriva

¹³ Petre Guran, *Invention et translation des reliques – un cérémonial monarchique ?*, în **RESEE**, XXXVI, 1998, 1–4, p. 210 și 226.

¹⁴ Colette Beaune, *L'inauguration de la Sainte-Chapelle*, în „Historia”, 63, janvier–février 2000, p. 70.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Ute Engel, *Gothic Architecture in England*, în volumul *The Art of Gothic*, p. 136 („Westminster Abbey became the most French of English Gothic church buildings”).

¹⁷ Giuseppe Ligato, *The Political Meanings of the Relic of the Holy Cross among the Crusaders and in the Latin Kingdom of Jerusalem: An Example of 1185*, în *Autour de la Première Croisade*, Actes du colloque de la „Society for the Study of the Crusade and the Latin East”, Clermont-Ferrand, 22–25 juin 1995, réunis par Michel Balard, Paris, 1996, p. 316–317. Din izvoare nu se înțelege foarte clar dacă *vexillum crucis* trimis de la Ierusalim regelui Henric al II-lea, în 1185, pentru a-l convinge să pornească la cruciadă, era o banieră cu semnul Crucii sau era chiar o fărâmă din lemnul sfânt (*ibidem*, p. 320; pentru semnificația formulei *vexillum sanctae crucis*: p. 321–330).

dușmanilor credinței creștine¹⁸. Calitatea Crucii de aducătoare a biruinței era cultivată într-o măsură atât de mare încât, în vremea cruciadelor, „a military failure could be attributed to the absence of the Holy Wood”, iar „the presence of the relic in the royal expeditions became soon quite normal and expected”¹⁹. Această legătură a deținătorilor puterii cu Sfânta Cruce este evidentă nu numai pentru vremurile de război, ci și pentru cele de pace, când relicva era folosită în cadrul unor ceremonii. De pildă, la încoronarea regilor Poloniei se utiliza un fragment din lemnul sfânt, primit de la Bizanț de Vladislav Jagiello, în 1420²⁰.

Informații directe despre existența în Moldova secolului al XV-lea a vreunui fragment din lemnul Adevăratei Crucii nu există²¹. Vechile noastre izvoare narrative nu pomenesc niciodată eventuala aducere în țară a unei asemenea relicve. Dar nu trebuie să ne mire: aceste izvoare nu relatează nimic nici despre aducerea moaștelor Sfântului Ioan cel Nou la Suceava, ceea ce nu înseamnă că evenimentul nu s-a petrecut.

S-a remarcat, în repetate rânduri, atenția pe care Ștefan cel Mare a acordat-o zilei de 14 septembrie, zi în care se prăznuiește Înălțarea Sfintei Crucii²². În ultimii 30 de ani de domnie, Ștefan a lăsat suficiente indicii despre importanța pe care o dădea acestei sărbători. În 1473, considerat „an-cheie” al domniei lui Ștefan cel Mare²³, principele a încetat să mai plătească tribut Porții și l-a scos din tronul Țării Românești pe filootomanul Radu cel Frumos. Tot în același an, domnul a fost pictat, pentru prima și ultima oară, în genunchi în fața Maicii Domnului cu Pruncul, în *Tetraevanghelul* de la Humor, manuscris în a cărui însemnare dedicatorie donatorul este numit „împărat”. Dar evenimentele din 1473 fuseseră precedate de căsătoria lui Ștefan cel Mare cu Maria din neamul Paleologilor-Asani de la

Mulțumesc colegului meu, d-l Ovidiu Cristea, pentru amabilitatea cu care mi-a semnalat și mi-a pus la dispoziție acest studiu.

¹⁸ *Ibidem*, p. 317.

¹⁹ *Ibidem*, p. 319.

²⁰ Marek Derwich, *Le baiser de paix utilisé lors du couronnement des rois de Pologne et déposé au Trésor de Notre-Dame de Paris. Considérations sur l'importance des croix et des reliques pour le couronnement des rois de Pologne*, în „Cahiers de Civilisation Médiévale”, XXXVIII, 1995, p. 337–344.

²¹ V. Sorin Ifțimi, *Lemnul Sfintei Crucii și Țările Române. Însemnări privitoare la ideologia medievală a puterii în spațiul ortodox*, în volumul *De potestate. Semne și expresii ale puterii în Evul Mediu românesc*, Iași, 2005 (în curs de apariție).

²² Maria Magdalena Székely, Ștefan S. Gorovei, „*Semne și minuni*” pentru Ștefan voievod. *Note de mentalitate medievală*, în *SMIM*, XVI, 1998, p. 53–54, reluat în volumul *Ștefan cel Mare și Sfânt. Portret în istorie*, carte tipărită cu binecuvântarea Înalt Prea Sfințitului Pimen, Arhiepiscop al Sucevei și Rădăuților, Sfânta Mănăstire Putna, 2003, p. 71–73.

²³ Dumitru Nastase, *Ideea imperială în Țările Române. Geneza și evoluția ei în raport cu vechea artă românească (secolele XIV–XVI)*, Atena, 1972, p. 10; Ștefan S. Gorovei, *1473 – un an-cheie al domniei lui Ștefan cel Mare*, în *AIIAI*, XVI, 1979, p. 145–149, reluat în volumul *Ștefan cel Mare și Sfânt. Portret în istorie*, p. 388–393; idem, *1473: Ștefan, Moldova și lumea catolică*, în *AIIX*, XXIX, 1992, p. 75–83, reluat în volumul *Ștefan cel Mare și Sfânt. Portret în istorie*, p. 394–404.

Mangop. Cununia s-a oficiat chiar la 14 septembrie 1472²⁴, în ciuda faptului că aceasta este o zi de post, în care, deci, nu se fac nunți. Firește că oficierea cununiei nu a fost întâmplător rânduită pentru ziua aceea, unirea principelui moldovean cu urmașa împăraților bizantini fiind anume pusă sub semnul Înălțării supremului simbol al creștinismului. Este un adevăr care nu mai are nevoie de demonstrație acela că locul unde se înalță Crucea devine Centru al Lumii, al împărăției creștine prin excelență²⁵. O asemenea idee pare să se fi născut în mintea lui Ștefan cel Mare înainte de căsătoria sa cu Maria Asanina Paleologhina²⁶. La 12 aprilie 1470, domnul Moldovei dăruia ctitoriei sale – Mănăstirea Putna – o cădelniță care transpunea în metal scump imaginea Ierusalimului Ceresc. Întocmai ca și Crucea, Ierusalimul Ceresc evoca și el Centrul Lumii²⁷, ceea ce înseamnă că Ștefan își vedea țara în chip de centru al împărăției creștine cu mult înainte de 14 septembrie 1472. Judecând acest lucru în contextul politicii pontice a lui Ștefan cel Mare, am presupus că domnul a început să socotească Moldova centru al lumii creștine în 1465, odată cu luarea Chilieii, „fapt de o deosebită însemnătate sub raport economic și strategic [...], aflat la originea principalelor conflicte externe ale țării timp de aproape un sfert de secol”²⁸.

În 1487, când etapa marilor confruntări militare cu Imperiul Otoman se terminase, Ștefan cel Mare a construit biserica de la Pătrăuți, cu hramul Cinstitei Cruci²⁹, hram despre care s-a crezut că ar fi același cu Înălțarea Sfintei Cruci. În pictura bisericii din Pătrăuți se întâlnește o scenă, cunoscută sub numele de „Cavalcada împăratului Constantin”. „O compoziție amplă grupează o întregă oaste de sfinți militari, călărind sub arme și cu mantiile fâlfâind, în frunte cu Sfântul Constantin și cu Arhanghelul Mihail, într-o direcție indicată, din cer, de o cruce. După cum a arătat A. Grabar, evocând victoria câștigată în numele Crucii de împăratul Constantin cel Mare asupra dușmanilor săi păgâni, această compoziție nu făcea decât s-o invoce pe cea a moldovenilor asupra turcilor [...]. Biserica din

²⁴ *Cronicile slavo-române din sec. XV–XVI publicate de Ion Bogdan*, ediție revăzută și completată de P. P. Panaitescu, București, 1959, p. 17.

²⁵ „Varianta cea mai răspândită a simbolismului Centrului este Arborele Cosmic, care se găsește în mijlocul Universului și care susține ca o axă cele trei Lumi” (Mircea Eliade, *Imagini și simboluri. Eseu despre simbolismul magico-religios*, traducere de Alexandra Beldescu, București, 1994, p. 54). „Crucea a fost asimilată cu Arborele Cosmic tocmai ca simbol al Centrului Lumii” (*ibidem*, p. 202). V. și Geneviève Bresc-Bautier, *Sfântul Mormânt*, în volumul *Cruciadele*, p. 146–147.

²⁶ Maria Magdalena Székely, „Vino să-ți arăt pe mireasa, femeia mielului”. *Cădelnița de la Putna și semnificația ei*, în volumul *Închinare lui Petre Ș. Năsturel la 80 de ani*, îngrijit de Ionel Cădea, Paul Cernovodeanu și Gheorghe Lazăr, Brăila, 2003, p. 431–432.

²⁷ Pierre-André Sigal, *Și mărșăluitorii lui Dumnezeu au pus mâna pe arme*, în volumul *Cruciadele*, p. 116–117.

²⁸ Șerban Papacostea, *Relațiile internaționale ale Moldovei în vremea lui Ștefan cel Mare*, în idem, *Evul Mediu românesc. Realități politice și curente spirituale*, București, 2001, p. 143, reluat în volumul *Ștefan cel Mare și Sfânt. Portret în istorie*, p. 520.

²⁹ *Repertoriul monumentelor și obiectelor de artă din timpul lui Ștefan cel Mare*, București, 1958, p. 61, nr. 3.

Pătrăuți și compoziția ei alegorică trebuiau să spună limpede că pacea nu fusese acceptată decât în fapt, ca o provizorie «încetare a focului», de către domnescul ctitor, care se socotea virtual în război, apelând la forțele cerești cele mai calificate în vederea declanșării lui efective»³⁰. Un an mai târziu, tot la 14 septembrie, se sfințește biserica Mănăstirii Voroneț, având ca hram pe Marele Mucenic Purtător de Biruințe Gheorghe. În fine, spre sfârșitul domniei, în 1500, Ștefan cel Mare începea construcția bisericii de la Volovăț, sfințită în ziua Înălțării Sfintei Cruci³¹. Hramul ei, chiar Înălțarea Sfintei Cruci, „nu reprezintă, însă, decât o reluare – și o precizare – când lupta reîncepe, a hramului căruia îi fusese dedicată cu 13 ani în urmă, când ea se întrerupea, biserica din Pătrăuți»³².

Această ctitorie a lui Ștefan cel Mare merită o atenție specială. Tabloul ei votiv a fost repictat³³, pe un strat nou de tencuială. Teodora Voinescu era de părere că actualul tablou votiv de la Pătrăuți are „toate caracteristicile picturii timpului și același stil cu restul ansamblului»³⁴. Răzvan Theodorescu socotea că „tabloul votiv din naos, cu ctitorul zugrăvit după model, așezat în fața lui Hristos are ceva din atmosfera de curte a Bizanțului” și remarcă „finețea desenului, până la redarea unor amănunte ale fizionomiei de noblețe clasică»³⁵. Tereza Sinigalia considera tabloul votiv de la Pătrăuți „o piesă de excepție, potențată și de încercarea de portretizare a lui Ștefan în primul rând»³⁶. Încercând să explice motivul pentru care a fost nevoie de repictarea tabloului, Maria Ana Musicescu a avansat două ipoteze: „ori că în cuprinsul lui se afla o greșeală sau o inabilitate de execuție care a făcut necesară repictarea; ori că în cursul pictării monumentului a intervenit schimbarea în situația lui Bogdan, ceea ce a avut drept urmare punerea în concordanță a tabloului cu noul rang pe care îl deținea singurul fiu al lui Ștefan»³⁷. Reluând discuția, Tereza Sinigalia a mers cu ipotezele și mai departe: „biserica ridicată de Ștefan cel Mare în 1487 a fost pictată la unu-doi ani după construirea sa, conform uzanțelor canonice, dar și tehnice. Un tablou votiv amplu, traducând realitățile momentului, a fost desfășurat pe ambii pereți. În mod normal în acest tablou votiv figurau atât Alexandru, fiul cel vârstnic, asociat la tron, cât și Bogdan-Vlad, mezinul având în

³⁰ Dumitru Nastase, *Ideea imperială în Țările Române*, p. 7.

³¹ *Repertoriul...*, p. 183, nr. 20.

³² Dumitru Nastase, *op. cit.*, p. 8.

³³ V. și Maria Magdalena Székely, *Observații mărunte în vechi biserici moldovenești*, în **SMIM**, XV, 1997, p. 177–178.

³⁴ Teodora Voinescu, *Portretele lui Ștefan cel Mare în arta epocii sale*, în volumul *Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare*, îngrijit de M. Berza, București, 1964, p. 471, nota 1.

³⁵ Răzvan Theodorescu, „*Această poartă a Creștinătății*”, în volumul *Artă și civilizație în timpul lui Ștefan cel Mare*, București, 2004, p. 6; același text (cu neînsemnate diferențe și fără „bibliografia orientativă”), în **RM**, XL, 2004, 3, p. 8.

³⁶ Tereza Sinigalia, *Arta pictorilor – între unitate și diversitate*, în volumul *Artă și civilizație în timpul lui Ștefan cel Mare*, p. 63.

³⁷ Maria Ana Musicescu, *Considerații asupra picturii din altarul și naosul Voronețului*, în volumul *Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare*, p. 370, nota 2.

jur de 10 ani, și posibil încă o fetiță. În acest context, locul lui Alexandru s-ar fi cuvenit a fi imediat după tatăl său, celelalte personaje urmând. Schimbarea poziției lui Bogdan în stat, după moartea lui Alexandru, la 29 [sic !] iulie 1496, a determinat repictarea tabloului votiv numai în zona în care imaginea nu mai corespundea realităților istorice ale momentului: apariția unui nou asociat la tron, deci a unui nou moștenitor al coroanei³⁸.

Tabloul votiv de la Pătrăuți nu a putut fi, însă, repictat în vremea lui Ștefan cel Mare, ci într-o etapă ulterioară. Oricine privește chipurile lui Ștefan și ale membrilor familiei sale și le compară cu figura Sfântului Constantin, aflat în postura de intercesor, pe peretele de vest al naosului, constată că fețele ctitorilor sunt umflate, turtite, că trupurile sunt îngroșate, lipsite de suplețe. Mai mult decât atât, coroanele pe care ei le poartă sunt grosolane, neavând nimic de-a face cu coroanele pictate, bunăoară, la Voroneț. Este un semn clar că aici suntem în fața unei picturi din vremea în care domnii Moldovei nu mai purtau coroane și pictorii nu mai acordau atenție reprezentării acestor obiecte. În afară de aceasta, nici unul dintre personajele din tablou nu are nume. Or, din nici o imagine votivă în frescă, păstrată în forma lăsată de Ștefan cel Mare, nu lipsește numele personajelor. Cel care a refăcut tabloul de la Pătrăuți s-a mărginit, de fapt, la a picta ceea ce văzuse în tabloul vechi: un bărbat cu macheta bisericii în mâini, un tânăr și o femeie însoțită de două fetițe. Și a făcut-o cu atâta inabilitate, încât G. Balș credea că Ștefan cel Mare apare însoțit de două femei³⁹ ! Din toate aceste motive, cea de-a doua ipoteză formulată de Maria Ana Musicescu – și preluată de Tereza Sinigalia – nu poate fi luată în considerație. Dar dacă o admitem ca valabilă pe prima și dacă ținem seama de faptul că, în biserica de la Pătrăuți, toate inscripțiile de pe scenele pictate sunt în limba greacă, ne putem întreba ce titlu va fi purtat Ștefan cel Mare sau cum va fi fost el înfățișat și dacă nu cumva aici vor fi fost „greșelile” pe care urmașii săi au trebuit să le îndrepte târziu, în alte conjuncturi politice.

În exterior, biserica lui Ștefan are un singur perete pictat: cel de vest, cu o singură compoziție – Judecata de Apoi. S-a presupus că această frescă ar fi mai târzie, dar pisană, neobișnuit de mică și de îngustă, total diferită de pisanile bisericilor contemporane Pătrăuților (Milișăuții, Sfântul Ilie–Suceava și Voronețul) trădează intenția vădită a ctitorului de a avea un perete cu cât mai mult spațiu liber, necesar desfășurării ciclurilor iconografice. O viitoare cercetare amănunțită a picturii de pe peretele de apus al bisericii din Pătrăuți ar putea oferi argumente noi în favoarea ipotezei privind începutul picturii exterioare moldovenești în vremea lui Ștefan cel Mare, susținută, cu destul temei, în anii din urmă⁴⁰.

³⁸ Tereza Sinigalia, *op. cit.*, p. 63–64.

³⁹ G. Balș, *Bisericile lui Ștefan cel Mare*, București, 1926, p. 22.

⁴⁰ Dumitru Nastase, *Biserica din Bălinești și pictura ei exterioară*, în **SCIA**, seria Artă plastică, 43, 1996, p. 3–18; idem, *Pictura exterioară a bisericii din Bălinești și ferecătura Tetraevangelului de la Feleac*, în volumul *Închinare lui Petre Ș. Năsturel la 80 de ani*, p. 473–477.

În legătură cu pictura interioară a bisericii din Pătrăuți se cuvine reamintit faptul că Sfântul Împărat Constantin este reprezentat aici de trei ori⁴¹: o dată ca intercesor în tabloul votiv, a doua oară ținând crucea, împreună cu mama sa, Sfânta Elena (pe peretele de vest al naosului) și a treia oară în marea scenă numită îndeobște „Cavalcada împăratului Constantin” (pe peretele de vest al pronaosului, deasupra ușii de intrare).

Despre semnificația așa-numitei „Cavalcade” s-a scris mult. Meritul de a fi încercat o primă interpretare a scenei îi revine lui André Grabar. El a remarcat că armata sfinților reprezentată acolo este condusă de Arhanghelul Mihail, căruia îi urmează Sfântul Împărat Constantin, Sfinții Gheorghe și Dimitrie, apoi, în grup mai mare și mai dificil de identificat, Sfinții Theodori, probabil Sfântul Procopie, Sfântul Mercurie, Sfântul Nestor, Sfântul Artemie și Sfântul Eustratie. Undeva, în dreapta, indicând sensul de mers, se distinge o cruce pe fondul albastru al cerului. După părerea lui Grabar, această cruce explică, în fond, scena: plecarea împăratului Constantin la lupta care va aduce victoria credinței creștine⁴². Istoricul de artă francez a atras atenția că imaginea nu apare în nici o erminie, ea trebuind să aibă rațiuni speciale⁴³. Și află aceste rațiuni în lupta împotriva necredincioșilor a lui Ștefan cel Mare – „Nou Constantin”, prezumtiv comandant de cruciadă –, procesiunea sfinților militari sub semnul Crucii având un sens clar alegoric⁴⁴.

La rândul său, Sorin Ulea a adăugat: „... pe peretele de vest al pronaosului bisericii din Pătrăuți e zugrăvită o vastă friză care ocupă întreaga lățime a peretelui și-l înfățișează pe împăratul Constantin călare pe un cal șarg, conducând o impozantă cavalcadă de sfinți militari, în frunte cu Sfinții Gheorghe și Dimitrie. Împăratul e precedat de Arhanghelul Mihail, conducătorul oștilor cerești, care deschide simbolic drumul, arătându-i lui Constantin, cu mâna întinsă, o cruce albă apărută pe cer, în extrema dreaptă a compoziției, deasupra unui munte. Este vorba, așadar, de transpunerea iconografică a faimoasei legende povestită de Eusebiu în *Vita Constantinii*, după care Constantin, pornit la luptă pentru apărarea Creștinătății, ar fi văzut, în drumul său spre Roma, deasupra soarelui în asfințit, o cruce luminoasă însoțită de cuvintele : «*Τὸ πρῶν νίκα*» (Învinge prin aceasta) [...]. Zugrăvită chiar deasupra ușii de ieșire din biserică și ocupând întreaga lățime a pronaosului, această compoziție avea, în chipul cel mai evident, menirea să rămână în ochii tuturor celor care ieșeau din biserică, o imagine care să se graveze în memorie; un exemplu care să țină mereu trează în conștiința lor ideea fundamentală a vremurilor

⁴¹ Idem, *Ștefan cel Mare împărat*, în **SMIM**, XVI, 1998, p. 74, reluat în volumul *Ștefan cel Mare și Sfânt. Portret în istorie*, p. 578.

⁴² André Grabar, *Les croisades de l'Europe Orientale dans l'art*, în idem, *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge*, I, Paris, 1968, p. 169.

⁴³ *Ibidem*, p. 170.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 170–171.

în care trăiau: lupta împotriva cotropitorului otoman și încrederea în victoria finală”⁴⁵.

I. D. Ștefănescu, Răzvan Theodorescu⁴⁶ și acum, în urmă, Ștefan Andreescu⁴⁷ au găsit asemănări între scena de la Pătrăuți și ciclul *Legenda Crucii* pictat de Piero della Francesca în biserica San Francesco din Arezzo, la 1452–1466. Au fost folosite, pentru comparație, mai ales episoadele privind visul împăratului Constantin, victoria asupra lui Maxențiu și bătălia dintre Heraclius și Chosroe.

De la bun început, trebuie spus că termenul „cavalcadă” folosit pentru compoziția de la Pătrăuți nu mi se pare potrivit, întrucât caii sfinților nu sunt înfățișați alergând, ci mergând la pas. Pe de altă parte, în chip surprinzător, personajele nu au înfățișarea războinică pe care ar fi presupus-o o scenă menită să îndemne la luptă permanentă împotriva necredincioșilor. Dimpotrivă, Arhanghelul Mihail are capul întors spre spate, dând impresia că vorbește cu împăratul Constantin, Sfântul Gheorghe privește spre Sfântul Dimitrie, iar în grupul compact de sfinți militari care urmează, primul își sprijină brațul drept pe umărul celui de alături, iar ultimii doi par să stea de vorbă. Mai mult decât atât, îndeobște, când acești sfinți militari sunt pictați în locul care li se cuvine, în naos, ei poartă fel și fel de arme: săbii, arcuri însoțite de tolbe pline cu săgeți, lănci, cuțițe; mai au scuturi mari de apărare și coifuri, de obicei lăsate pe spate. La Pătrăuți au doar lănci și scuturi. Ceea ce ni se înfățișează în fresca bisericii lui Ștefan pare a fi mai mult o paradă, decât o pornire la luptă propriu-zisă.

Asupra comparației cu scenele de la Arezzo zăbovesc foarte puțin. Spre deosebire de acelea, compoziția de la Pătrăuți nu reproduce nici o luptă; dimpotrivă, ea degajă o atmosferă de seninătate și liniște, mișcarea însăși fiind abia sugerată. Caii împăratului Constantin și ai celor 11 sfinți militari care-i urmează au fost pictați în gri, ocră (mai multe nuanțe) și roșu (mai multe nuanțe). Desigur că folosirea numai a acestor culori nu este lipsită de semnificație. Prin nuanțe de ocră, pictorii medievali reprezentau pământul și, în general, tot ceea ce ținea de materie⁴⁸. Roșului îi erau conferite semnificații bogate, unele chiar contradictorii⁴⁹;

⁴⁵ Sorin Ulea, în *Istoria artelor plastice în România*, redactată de un colectiv sub îngrijirea acad. prof. George Oprescu, I, București, 1968, p. 353–354.

⁴⁶ Răzvan Theodorescu, *Arezzo și Pătrăuți*, în idem, *Istoria văzută de aproape*, București, 1980, p. 80–82, reluat în „cultură & turism.ro”, 11, 2004, p. 55–57 și cu traducere în limba engleză; v. și idem, „*Această poartă a Creștinătății*”, p. 7.

⁴⁷ Ștefan Andreescu, *Pătrăuți și Arezzo: o comparație și consecințele ei*, în volumul *Ștefan cel Mare și Sfânt. Atlet al credinței creștine*, carte tipărită cu binecuvântarea Înalt Prea Sfințitului Pimen, Arhiepiscop al Sucevei și Rădăuților, Sfânta Mănăstire Putna, 2004, p. 375–388.

⁴⁸ Egon Sendler, *Icoana, imaginea nevăzutului. Elemente de teologie, estetică și tehnică*, traducere din limba franceză de Ioana Caragiu, Florin Caragiu și monahia Ilie Doinița Teodosia, București, 2005, p. 169.

⁴⁹ Michel Pastoureau, *Omul roșu. Iconografia medievală a lui Iuda*, în idem, *O istorie simbolică a Evului Mediu occidental*, traducere din franceză de Em. Galaicu-Păun, Chișinău, 2004, p. 232–233.

culoare a sângelui, el simboliza, în primul rând, viața⁵⁰. Zugravii de la Pătrăuți au folosit, așadar, în reprezentarea cailor, culori „bune”, optimiste, în așa fel încât compoziția să transmită un mesaj de încredere și speranță. Fără îndoială că tot de aceea s-a evitat utilizarea negrului, care exprima lipsa luminii, absența a toate, moartea⁵¹.

Din întregul grup pictat în biserica lui Ștefan cel Mare se detașează silueta Arhanghelului Mihail, singurul care călărește un cal alb. Pentru oamenii Evului Mediu, albul semnifica puritate, calm, lumină, bucurie⁵², fiind „culoarea care exprimă în mod direct lumea dumnezeiască”⁵³. Cum, „în cadrul unei picturi, albul domină imaginea prin strălucirea sa”⁵⁴, înseamnă că zugravii de la Pătrăuți au vrut să sugereze – prin folosirea acestei culori – că cel mai important personaj din întregul grup este Arhanghelul Mihail, și nu împăratul Constantin⁵⁵. În fine, între frescele de la Arezzo și cele de la Pătrăuți mai există un element deosebitor: în biserica din Moldova, Arhanghelul Mihail nu-i apare în vis Sfântului Constantin, ci călărește, puțin înaintea lui, având chiar aerul că i-ar spune ceva.

Este evident că, așa cum au remarcat André Grabar și istoricii de artă care au mers pe urmele lui, scena de la Pătrăuți este o alegorie, neîntâlnită ca atare în erminii, și care trebuie explicată numai după ce i se identifică sursele. Cum *Vita Constantini* a lui Eusebiu este destul de puțin probabil să fi servit drept sursă⁵⁶, mai apropiat rămâne *Panegiricul împăraților Constantin și Elena*⁵⁷, scris de patriarhul Eftimie al Târnovei și copiat de ieromonahul Iacov la Putna, întâmplător sau nu, în 1473–1474⁵⁸. În vechea traducere românească a *Panegiricului*, se spune că împăratul Constantin, înaintea confruntării cu Maxențiu, „temându-se de înșelăciune meșterșugită, chiema pre Dumnezeu al tătâni-său întru ajutor să se aréte lui cine iaste. Și îndată ce doriia au nemerit, că primblându-se el într-un câmp oareunde, cu oastea, și pre Dumnezeu întru cuget chiemând spre ajutoriu, să arătă sămnul lui Dumnezeu întru amiazizi, mai vârtos decât razăle soarelui strălucind, în chip de cruce arătându-se și cu sămnare de stéle și cu slove râmlenești zicând: «Cu aceasta vei birui, Constantine». Iar împăratul uimindu-se de aceasta, și întrebă pre cei ce era cu dânsul: «Au vedeți și voi ceva ?». Și toți cu un glas mărturisiră

⁵⁰ Egon Sendler, *op. cit.*, p. 165–166.

⁵¹ *Ibidem*, p. 169–170.

⁵² *Ibidem*, p. 162–165.

⁵³ *Ibidem*, p. 162.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ De altminteri, și în *Apocalipsă*, primul dintre cei patru călăreți – anume acela care poartă cununa biruinței – are un cal alb (*Apocalipsa*, 6, 2). Și tot călare pe un cal alb este descris și Mesia (*Apocalipsa*, 19, 11); Maurice Cocagnac, *Simbolurile biblice. Lexic teologic*, traducere din franceză de Michaela Slăvescu, București, 1997, p. 173–174. V. și observațiile lui Liviu Pilat, *Mesianism și escatologie în imaginarul epocii lui Ștefan cel Mare*, în *SMIM*, XXII, 2004, p. 111.

⁵⁶ Liviu Pilat, *op. cit.*, p. 109.

⁵⁷ Ștefan Andreescu, *Pătrăuți și Arezzo...*, p. 377.

⁵⁸ *Repertoriul...*, p. 390, nr. 146.

așijderea că văd, iar împăratul să mira văzând acea videnie și toată zioa trecu înfricoșat”⁵⁹.

Prin urmare, în text, apariția semnelui Crucii înaintea luptei de la Podul Milvius nu se leagă în nici un fel de Arhanghelul Mihail sau de vreun sfânt militar⁶⁰, ceea ce înseamnă că nu *Panegiricul* a fost sursa frescei de la Pătrăuți. În schimb, el a avut acest rol pentru o compoziție pictată pe perețele de vest al naosului, în biserica de la Arbore (Solca), ctitorită de portarul Sucevei, Luca Arbure⁶¹. Spre deosebire de Pătrăuți, dar întocmai ca în *Panegiric*, la Arbore, împăratul Constantin nu este condus de nimeni, ci se află el însuși în fața grupului de ostași. Acești ostași nu sunt sfinți militari, ci oameni în carne și oase. Scena are un vădit conținut istoric, ea fiind populată de personaje reale, pământești.

Caracterul istoric al compoziției de la Arbore (reprezentare, după *Panegiric*, a apariției miraculoase a semnelui Crucii înaintea luptei dintre Constantin și Maxențiu) și caracterul religios al compoziției de la Pătrăuți (în care împăratul Constantin este condus de o putere fără de trup și este urmat de sfinți militari)⁶² fac imposibilă susținerea ideii că scena pictată la Pătrăuți a fost reluată în biserica de la Arbore⁶³ și, cu atât mai puțin, la Bălinești, în biserica logofătului Ioan Tăutu⁶⁴.

La Bălinești, în fresca aflată acum în restaurare, n-am reușit să identific o scenă care să amintească de aceea de la Pătrăuți sau măcar de aceea de la Arbore. Nu am dat de urma unei asemenea compoziții nici în monografia pe care Corina Popa a consacrat-o Bălineștilor⁶⁵. Nici „ideea de cruciadă în pictura bisericii din

⁵⁹ G. Mihăilă, *Tradiția literară constantiniană de la Eusebiu al Cezareei la Nichifor Calist Xanthopoulos, Eftimie al Târnovei și domnii Țărilor Române*, în idem, *Cultură și literatură română veche în context european. Studii și texte*, București, 1979, p. 339.

⁶⁰ Nici pentru celelalte două apariții ale Crucii, *Panegiricul* nu menționează prezența vreunui sfânt în preajma împăratului Constantin (*ibidem*, p. 346, 347).

⁶¹ Liviu Pilat, *Modelul constantinian și imaginarul epocii lui Ștefan cel Mare*, în volumul *Ștefan cel Mare și Sfânt. Atlet al credinței creștine*, p. 441–442.

⁶² Afirmația că, în scena sfinților militari călări de la Pătrăuți, împăratul Constantin este „personajul istoric”, în vreme ce, în tabloul votiv, el apare ca „intercesorul ajuns în ceruri” (Tereza Sinigalia, *Arta pictorială – între unitate și diversitate*, p. 62) nu are nici un temei.

⁶³ Sorin Ulea, *Originea și semnificația ideologică a picturii exterioare moldovenești*, I, în *SCIA*, X, 1963, 1, p. 75–76, 86 (în nota 1 de la p. 76, autorul precizează: „am descoperit această scenă [la Arbore] în anul 1959, înlăturând un strat foarte subțire de depozitie calcaroasă care o făcea invizibilă. Cavalcada de la Pătrăuți nu mai este, așadar, unica de felul ei în arta țărilor ortodoxe, cum s-a crezut până acum”); Ștefan Andreescu, *Pătrăuți și Arezzo...*, p. 387. Mergând mai departe, Vasile Drăguț a socotit că zugravul de la Arbore se vedește „un continuator îndeaproape al spiritului combativ local” (Vasile Drăguț, *Dragoș Coman, maestrul frescelor de la Arbore*, București, 1969, p. 27).

⁶⁴ Vasile Drăguț, *Arta creștină în România*, 4, Secolul al XV-lea, album tipărit cu binecuvântarea Prea Fericitului Părinte Iustin, Patriarhul Bisericii Ortodoxe Române, București, 1985, p. 136 („Demnă de atenție este și reluarea acestei imagini în picturile de la Bălinești și Arbore, dovadă că mesajul implicat aici nu a rămas fără ecou în conștiința pictorială moldoveni”); Răzvan Theodorescu, „*Această poartă a Creștinătății*”, p. 6 („...scenă vastă [...], negăsită în erminia bizantină și pictată aici, pentru întâia oară în Moldova, dar reluată curând la Bălinești și la Arbore”).

⁶⁵ Corina Popa, *Bălinești*, București, 1981, p. 15–25.

Bălinești”, formulată – după afirmația lui Nicolae Stoicescu⁶⁶ – de André Grabar în studiul său, *Les croisades de l'Europe Orientale dans l'art*, n-am reușit s-o găsim în textul istoricului francez de artă⁶⁷. Nu rămâne decât să așteptăm o revelație, produsă de finalizarea lucrărilor de restaurare a picturii.

În mod cu totul surprinzător, cercetătorii noștri care s-au ocupat de controversata compoziție de la Pătrăuți – căreia i-au căutat surse, analogii și explicații – au vorbit numai în trecut despre o scenă, se pare asemănătoare, pictată la 1355 într-o biserică bizantină din satul cretan Kritza⁶⁸. Tot la fel, a fost aproape ignorată și compoziția din biserica Sfinții Constantin și Elena de la Ohrida, în care împăratul Constantin pare a fi urmat de sfinți militari și precedat de un alt cavaler, probabil Arhanghelul Mihail, din care nu se mai poate vedea mare lucru. Comparată cu cea de la Pătrăuți, scena pictată la Ohrida a fost considerată „la première représentation connue de ce thème”, aluzie la luptele antiotomane ale lui Skanderbeg și la revolta de la Ohrida, din 1466⁶⁹. Și aceasta, în vreme ce la noi s-a spus că „această temă, ilustrată pentru prima oară la biserica din Pătrăuți (1487), este caracteristică numai pentru pictura murală din Moldova”⁷⁰.

Întorcându-ne la Pătrăuți, trebuie precizat, dintru început, că semnul Crucii, Arhanghelul Mihail, Sfântul Constantin și sfinții militari se regăsesc laolaltă numai în viziunile legate de Judecata de Apoi, ceea ce redeschide discuția privind semnificația escatologică a compoziției analizate⁷¹. În *Evangelia* după Matei, se spune: „Atunci se va arăta pe cer semnul Fiului Omului și vor plânge toate neamurile pământului și vor vedea pe Fiul Omului venind pe norii cerului, cu putere și cu slavă multă” (Matei, 24, 30). „Și va trimite pe îngerii Săi, cu sunet mare de trâmbiță, și vor aduna pe cei aleși ai Lui din cele patru vânturi, de la

⁶⁶ Nicolae Stoicescu, *Repertoriul bibliografic al localităților și monumentelor medievale din Moldova*, București, 1974, p. 58.

⁶⁷ De altfel, André Grabar nu vorbește, în studiul amintit, nici despre pictura de la Arbore, cum indică Nicolae Stoicescu (*ibidem*, p. 30).

⁶⁸ Sorin Ulea, în *XIV^e Congrès International des Études Byzantines, Bucarest, 6–12 septembre 1971. Résumés. Communications*, București, 1971, p. 163–164. Comunicarea prezentată de autor la acest congres, *L'origine iconographique du thème de la cavalcade de l'Empereur Constantin* (cf. și idem, *Arhanghelul de la Ribîța. Angelologie, estetică, istorie politică*, București, 2001, p. 144, nota 176) n-a mai fost publicată în întregime.

⁶⁹ Miltiadis-Miltos Garidis, *La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450–1600) et dans les pays sous domination étrangère*, Atena, 1989, p. 101. V. și Ovidiu-Victor Olar, *Împăratul înaripat. Cultul arhanghelului Mihail în lumea bizantină*, București, 2004, p. 250.

⁷⁰ Vasile Drăguț, *Dragoș Coman...*, p. 27. Altminteri, în alt loc, același autor avea să scrie: „«Viziunea împăratului Constantin» se află în pictura bisericii Sf. Constantin și Elena din Ohrida (fațada sudică; secolele XIV–XV)”: idem, *Arta creștină în România*, 4, p. 136, nota 1.

⁷¹ Liviu Pilat, *Mesianism și escatologie...*, p. 109–110. După opinia lui Petre Guran, compoziția de la Pătrăuți ar înfățișa tema Bisericii biruitoare (Petre Guran, *Βασιλεία τῶν Ρωμαίων. pouvoir ou mystique ?*, în *Nostalgia Europei. Volum în onoarea lui Alexandru Paleologu*, îngrijit de Cristian Bădiliță în colaborare cu Tudorel Urian, Iași, 2003, p. 139–140, nota 1).

marginile cerurilor până la celelalte margini” (Matei, 24, 31). Apariția Crucii reprezintă, așadar, ultimul semn care prevestește pogorârea lui Hristos ca judecător și începerea judecății⁷². Crucea este cheia care deschide porțile Raiului pentru credincioși⁷³. Arhanghelul Mihail, „figură majoră a escatologiei în apocaliptica iudaică, apoi creștină”⁷⁴, este cel în a cărui grijă cade deșteptarea morților și conducerea tuturor sufletelor la judecată⁷⁵.

Altfel spus, compoziția de la Pătrăuți pare să reproducă momentul care precede începerea Judecății de Apoi⁷⁶: odată ce semnul Fiului Omului a apărut, Arhanghelul Mihail conduce sufletele spre locul unde va pogori Judecătorul. Semnificația escatologică a scenei capătă și mai multă consistență dacă ținem seama că, pe același perete de vest al bisericii, dar în exterior, se află pictată chiar Judecata de Apoi. Aplicând principiul potrivit căruia pictura din interiorul și din exteriorul bisericilor „se determină reciproc, exact ca *fața și dosul* unei mânuși”⁷⁷, se poate spune că, la Pătrăuți, credincioșii vedeau, la ieșirea din biserică, un „serial” în două episoade: primul episod (aflat chiar deasupra ușii) îl constituia pregătirea pentru judecată prin apariția semnelor Crucii, iar al doilea episod (de

⁷² *Antihristica. Semnul venirii lui Antihrist și sfârșitul lumii din Dumnezeieștile Scripturi și din scrierile Sfinților Părinți*, cu binecuvântarea Prea Sfințitului Părinte Galaction, Episcopul Alexandriei și Teleormanului, Alexandria, 2004, p. 134.

⁷³ *Acatistul Sfintei Cruci*, în *Acatistier*, tipărit cu binecuvântarea Prea Sfințitului Iustinian, Episcop al Maramureșului și Sătmăruului, p. 141 („Bucură-te, toiagul cel tare ce ai sfărâmat ușile iadului. Bucură-te, cheia împărătească ce ai deschis ușa Raiului”); v. și Monique Alexandre, *Sabia de foc și heruvimii (Gen., 3, 24): texte creștine și tradiții iudaice*, în eadem, *Sabia de foc și heruvimii*, traducere de Francisca Băltăceanu și Monica Broșteanu, ediție îngrijită de Cristian Bădiliță, București, 2003, p. 99, 100.

⁷⁴ Monique Alexandre, *op. cit.*, p. 102.

⁷⁵ Pentru o imagine mai completă, v. rolul îndeplinit de Arhanghelul Mihail în diverse scrieri apocrife, toate cu caracter escatologic: *Codex Sturdzanus*, studiu filologic, studiu lingvistic, ediție de text și indice de cuvinte de Gheorghe Chivu, București, 1993, p. 248–259, 277–279; *Evanghelii apocrife*, traducere, studiu introductiv, note și prezentări de Cristian Bădiliță, ediția a III-a, revăzută, Iași, 2002, p. 71, 72, 203, 239, 242, 259–260; *Trei apocrife ale Vechiului Testament. Iosif și Aseneth, Testamentul lui Iov, Testamentul lui Avraam*, traducere, note și prezentări de Cristian Bădiliță, Iași, 2000, p. 123–153; Mozes Gaster, *Apocrifele în literatura română*, în idem, *Studii de folclor comparat*, ediție îngrijită, prefață și note de Petre Florea, București, 2003, p. 167–169, 173, 175, 176; N. Cartoian, *Cărțile populare în literatura românească*, I, *Epoca influenței sud-slave*, ediție îngrijită de Alexandru Chiriacescu, cuvânt înainte de Dan Zamfirescu, postfață de Mihai Moraru, București, 1974, p. 84–89, 93–95, 106–108; *ibidem*, II, *Epoca influenței grecești*, București, 1974, p. 49, 50, 52; Émile Turdeanu, *Le Testament d'Abraham en slave et en roumain*, în „Oxford Slavonic Papers”, X, 1977, p. 1–38, reproduș anastatic în idem, *Apocryphes slaves et roumains de l'Ancien Testament*, Leiden, 1981, p. 201–238, nr. 5. Pentru diversele reprezentări ale Arhanghelului Mihail: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, III, *Allgemeine Ikonographie*, Roma-Freiburg-Basel-Viena, 1971, col. 255–265.

⁷⁶ S-a remarcat deja că scena reprezintă, „în cadrul scenariului apocaliptic, un moment anterior pogorării Noului Ierusalim și anume luarea în stăpânire a Ierusalimului de către trupele cerești” (Liviu Pilat, *Mesianism și escatologie...*, p. 111).

⁷⁷ Sorin Dumitrescu, *Chivotele lui Petru Rareș și modelul lor ceresc*, București, 2001, p. 42.

care oamenii luau cunoștință afară, când se întorceau cu fața spre altar pentru o ultimă metanie și închinare), era judecata propriu-zisă.

Să nu uităm, însă, că, în Evul Mediu, orice lucru avea, în același timp, mai multe semnificații, uneori chiar contrare. Citim în erminie, la descrierea Judecării de Apoi: „Și împreună cu ei [cu Apostolii], fă toate cetele a toți sfinții, spre partea cea dreaptă a lui Hristos, ținând fiecare în mâini, ca niște stâlpi sau ramuri verzi, faptele lor cele bune, după orânduială, stând în trei stări, într-acest chip: în întâia stare, ceata strămoșilor, a patriarhilor și a proorocilor; în starea a doua, ceata ierarhilor, a mucenicilor și a sihaștrilor; în starea a treia, ceata dreptilor împărați, a femeilor mucenice și a cuvioaselor”⁷⁸. Compunându-se la Pătrăuți o scenă-prolog pentru Judecata de Apoi⁷⁹, nu s-a ales nici un grup din prima „stare”; din „starea” a doua s-au ales mucenicii, iar din a treia numai monarhul creștin ideal: Sfântul Împărat Constantin. Faptul că în această compoziție n-au intrat nici strămoși, nici patriarhi, nici prooroci, nici ierarhi, nici sihaștri, nici femei nu poate fi întâmplător. Înclin să atribui alegerea chiar lui Ștefan cel Mare, care i-a dorit în această scenă doar pe împăratul Constantin și pe sfinții militari, al căror model îl urma, care îi apăreau în lupte și care îl protejau, conducându-l spre victorie⁸⁰.

Semnificația scenei de la Pătrăuți poate fi studiată și dintr-o altă direcție, urmărind contextul cronologic în care se plasează construirea acestei biserici de către Ștefan cel Mare. Potrivit pisaniei, construcția a început în ziua de 13 iunie a anului 1487; nu se știe când a fost încheiată. În anul următor, 1488, la 1 mai, începea zidirea bisericii Sfântul Ilie–Suceava, care avea să fie terminată la 15 octombrie. În fine, la 26 mai 1488 se punea piatra de temelie a bisericii de la Voroneț, isprăvită la 14 septembrie. Datele acestea⁸¹, precum și hramurile, mă determină să cred că între aceste biserici a existat o legătură și nu una întâmplătoare. 13 iunie este ajunul prăznuirii Sfântului Prooroc Elisei, iar 1 mai – ziua Sfântului Prooroc Ieremia. Data de 15 octombrie avea, pentru Ștefan vodă, o importanță specială pentru că atunci fusese tăiat, la Reusenii, tatăl său, Bogdan al II-lea. 26 mai 1488 a fost – potrivit consemnării din pisania Voronețului – luna

⁷⁸ Dionisie din Furna, *Erminia picturii bizantine*, tipărită cu binecuvântarea ÎPS Nicolae, Mitropolitul Banatului, București, 2000, p. 216.

⁷⁹ Pentru originea și evoluția acestei teme în iconografie, v. Miltiadis K. Garidis, *Études sur le Jugement Dernier post-byzantin du XV^e à la fin du XIX^e siècle. Iconographie, esthétique*, Salonice, 1985.

⁸⁰ Liviu Pilat, *Modelul constantinian...*, p. 429–443. Pentru sfinții militari și folosirea lor ca modele de către cavalerii Evului Mediu: Jean Flori, *Război sfânt, jihad, cruciadă. Violență și religie în creștinism și islam*, traducere din franceză de Felicia Andrecu, Chișinău, 2003, p. 170–172; Martin Roch, *Saints guerriers ou guerriers saints: quels modèles pour les chevaliers chrétiens ?*, în *Esprit de chevalerie et littérature chevaleresque*, Quatrième Colloque d'Études Médiévales, 28–29 mars 2003, Université Fu-Jen, Taipei, Taiwan (www.svd.fju.edu.tw/fl/medieval/papers/5b.pdf). Pentru cultul Arhanghelului Mihail în Moldova lui Ștefan cel Mare: Ovidiu-Victor Olar, *Împăratul înaripat...*, p. 243–254.

⁸¹ Analiza unora dintre ele la Maria Magdalena Székely, Ștefan S. Gorovei, „Semne și minuni” pentru Ștefan voievod, p. 68–77.

după Pogorârea Sfântului Duh⁸², adică cea în care se prăznuiește Sfânta Treime, iar 14 septembrie este ziua Înălțării Sfintei Cruci. Când biserica Sfântul Ilie de lângă Suceava a început a se zidi, Ștefan cel Mare a închinat Mănăstirii Putna o cunună pentru capul Sfântului Ghenadie⁸³. În ziua sfințirii aceleiași ctitorii, domnul a făcut o danie „Mitropoliei de târgul Roman”, pentru pomenirea înaintașilor și pentru sănătatea și mântuirea sa și a copiilor săi; dania consta în sate cumpărate de el însuși pentru 792 de zloți tătărești⁸⁴. Nu avem știință despre danii făcute la 13 iunie 1487, când a început construcția Pătrăuților; data aceasta (din păcate, fără indicarea anului⁸⁵) o poartă, însă, dvera Bunei Vestiri de la Putna⁸⁶. Dacă prima biserică din grupul celor trei a fost închinată Sfintei Cruci, ultima avea să fie sfințită în ziua praznicului Înălțării Sfintei Cruci. În scena sfinților călări de la Pătrăuți apare Sfântul Gheorghe; Marelui Mucenic avea să-i fie închinată biserica Mănăstirii Voroneț. Sfântul Elisei a fost discipolul Sfântului Ilie, care l-a uns prooroc⁸⁷. Sfântului Ieremia îi aparțin profeții ale sfârșitului, anume cele despre dărâmarea Ierusalimului și a Babilonului. În texte apocrife, se spune că el n-a murit, ci că sufletul său s-a ridicat la Rai și că Ieremia a înviat după trei zile, pentru a fi, de data aceasta, ucis cu pietre⁸⁸. Ieremia este, potrivit acelorași apocrife, unul dintre proorocii care sălășluiesc în Rai⁸⁹ și în acest chip este descris el în erminii, la scena Pogorării lui Hristos la iad⁹⁰. În ceea ce-l privește pe Sfântul Ilie⁹¹, el a fost ridicat la Rai cu trup cu tot, întocmai ca și Enoh. Cei doi vor fi trimiși împreună să stea împotriva Antihristului, înainte de sfârșitul lumii; vor fi uciși și vor învia după trei

⁸² *Repertoriul...*, p. 77, nr. 5.

⁸³ *Ibidem*, p. 344, nr. 120; v. și Petre Ș. Năsturel, *Cea mai veche inscripție de la Ștefan cel Mare (1463)*, în volumul *Omagiu lui George Oprescu cu prilejul împlinirii a 80 de ani*, București, 1961, p. 350, reluat în volumul *Ștefan cel Mare și Sfânt. Portret în istorie*, p. 172–173. Tot la 1 mai, dar cu șapte ani în urmă, se termina zidul împrejmuitor al Mănăstirii Putna și așa-numitul „turn al tezaurului” (*Repertoriul...*, p. 55).

⁸⁴ DRH, A, III, p. 79–80, nr. 42.

⁸⁵ Pentru diversele propuneri de datare avansate, toate ulterioare anului 1483, v. Claudiu Paradais, *Comori ale spiritualității românești la Putna*, Iași, 1988, p. 222. Să fie, oare, chiar anul 1487?

⁸⁶ *Repertoriul...*, p. 326, nr. 111 (textul inscripției: „Această dveră a făcut-o Io Ștefan voievod, fiul lui Bogdan voievod, în mănăstirea de la Putna, iunie 13”).

⁸⁷ *Viețile Sfinților pe luna iunie*, retipărite și adăugite cu aprobarea Sfântului Sinod al Bisericii Ortodoxe Române după ediția din 1901–1911, ediția a II-a, sub îngrijirea P. C. Arhim. Ioanichie Bălan, Editura Episcopiei Romanului, 2002, p. 227–241.

⁸⁸ Mozes Gaster, *Apocrifele în literatura română*, p. 171; N. Cartoian, *Cărțile populare în literatura românească*, II, p. 65–68; Émile Turdeanu, *La Légende du prophète Jérémie en roumain*, în *RER*, XV, 1975, p. 145–186, reproduș anastatic în idem, *Apocryphes slaves et roumains de l’Ancien Testament*, p. 306–339, nr. 8.

⁸⁹ *Evangheliile apocrife*, p. 208.

⁹⁰ Dionisie din Furna, *Erminia picturii bizantine*, p. 117; v. și *Evangheliile apocrife*, p. 27.

⁹¹ Pentru cultul său: Maica Eliane Poirot, *Sfântul Proroc Ilie în cultul bizantin*, prefețe de † Laurențiu Streza și † Florentin Crihălmeanu, traducere de Părintele Adrian Lung și carmelitele din Stânceni, Sibiu, 2002.

zile⁹². Pentru a conchide, toate aceste ctitorii, aparținând anilor 1487–1488, transmit, într-un fel sau altul, mesaje escatologice. Aluziile la lupta cu Antihristul, la sfârșitul lumii, la Judecata de Apoi și la înviere sunt evidente și ele nu pot fi rodul unor simple coincidențe.

Dar nici cu aceste noi observații sensul adânc al scenei pictate, precum și rostul întregii biserici de la Pătrăuți, nu sunt cu totul lămurite. Textul pisaniei este extrem de laconic: „Io Ștefan voievod, domn al Țării Moldovei, fiul lui Bogdan voievod, a început să zidească acest hram în numele Cinstitei Cruci, în anul 6995 (1487), luna iunie 13”⁹³. André Grabar a observat că bisericile închinat Sfintei Cruci sunt rare în țările ortodoxe⁹⁴. Acest hram neobișnuit a fost, însă, echivalat cu acela al Înălțării Sfintei Cruci, mai cu seamă că, în inscripția dedicatorie a *Tetraevangelului* dăruit Pătrăuților în 1493, de doamna Maria, se vorbește de „Mănăstirea de la Pătrăuți, unde este casa Înălțării Cinstitei Cruci”⁹⁵.

Este drept că, pentru spațiul ortodox, hramul Pătrăuților, așa cum apare el în pisanie, este unic. În schimb, în lumea catolică, el se întâlnește destul de des⁹⁶. Bisericile de la Colchester, Holyrood Abbey, Poitiers, Parthenay, capela castelului de la Riom și a castelului de la Vincennes, biserica de la Saint-Cirq la Popie, capela castelului de la Châteaudun și a castelului de la Perpignan, bisericile de la Aubusson, Ixelle, Lüttich, Nordhausen, una dintre capelele bisericii de la Ottmarsheim, capela castelului Karlstein, de lângă Praga, biserica mănăstirii dominicane din Lublin sau – în același spațiu polonez – biserica abației benedictine de la Łysa Góra sunt doar câteva exemple, dintre cele mai cunoscute în literatura de specialitate, de lăcașuri închinat Adevăratei Cruci. Datând din secolul al X-lea până în secolul al XVI-lea și fiind risipite în întreaga Europă, aceste edificii nu par să aibă nimic în comun. Și totuși ceva le unește, legându-le, în același timp, de la Sainte-Chapelle din Paris, a cărei capelă superioară – o repet – are și ea același hram: toate bisericile consacrate Sfintei Cruci amintite mai înainte au fost înălțate ca *relicvare pentru adăpostirea unor fragmente din lemnul sfânt*. Mai mult decât atât,

⁹² *Apocalipsa*, 11, 3–12; *Viețile Sfinților pe luna iulie*, retipărite și adăugite cu aprobarea Sfântului Sinod al Bisericii Ortodoxe Române după ediția din 1901–1911, ediția a II-a, sub îngrijirea P. C. Arhim. Ioanichie Bălan, Editura Episcopiei Romanului, 2003, p. 409; Arhiepiscopul Averchie Taușev, Părintele Serafim Rose, *Apocalipsa în învățătura Sfinților Părinți*, traducere din limba engleză de Cristian Maxim, Editura ICOS, 2000, p. 145–148; Savvas Agouridis, *Comentariu la Apocalipsa Sfântului Ioan*, traducere de Pr. prof. dr. Constantin Coman, București, 1994, p. 174–179; *Evangelii apocrife*, p. 75–76, 137, 194, 203; Mozes Gaster, *Apocrifele în literatura română*, p. 176; *Două apocrife intertestamentare. Apocalipsa lui Ilie și Apocalipsa lui Avram*, studiu introductiv, traducere și note de Pr. Remus Onișor, Alba Iulia, 2005, p. 43–45, 53.

⁹³ *Repertoriul...*, p. 61, nr. 3.

⁹⁴ André Grabar, *Les croisades de l'Europe Orientale dans l'art*, p. 170.

⁹⁵ Virgil Căndea, *Comori de artă din vremea lui Ștefan cel Mare*, în volumul *Ștefan cel Mare și Sfânt. Atlet al credinței creștine*, p. 16–17 (notă de Ștefan S. Gorovei și Maria Magdalena Székely) și fig. 17, 18.

⁹⁶ Inge Hacker-Sück, *La Sainte-Chapelle de Paris...*, p. 248, 252–253, 256–257.

s-a constatat că, în Franța, biserica lui Ludovic cel Sfânt se bucura de un prestigiu așa de mare, încât și alți ctitori au vrut să-i preia modelul. Pentru a-l folosi, însă, ei au trebuit să se asigure mai întâi că pot face rost și de fragmente din relicvele Patimilor⁹⁷. Altfel spus, dacă în zilele noastre un grup de emigranți americani își poate construi o bisericuță cu hramul Adevăratei Cruci, fără ca ea să posede vreo așchie măcar din lemnul sfânt, în Evul Mediu acest lucru era imposibil. Gestul era dintre acelea care intrau în categoria uzurpărilor.

Bisericile menționate aici – dintre care cele mai multe sunt capele palatine, de dimensiuni reduse – nu erau închinată, precum alte edificii de cult, unei sărbători sau unui sfânt din calendar, ci unui obiect: relicva Sfintei Cruci. Totuși, întrucât și aceste biserici trebuiau să aibă o sărbătoare de hram, era aleasă fie ziua de 14 septembrie (Înălțarea Sfintei Cruci), fie ziua de 3 mai (Aflarea Sfintei Cruci). Situația Pătrăuților este absolut similară: *biserica era consacrată Sfintei Cruci ca obiect, iar prăznuirea hramului se făcea la 14 septembrie – în ziua celei mai importante sărbători legate de Sfânta Cruce*. Dacă Ștefan cel Mare ar fi vrut să construiască la Pătrăuți o biserică având hramul Înălțării Sfintei Cruci, ar fi construit-o, cum avea s-o facă în 1500, la Volovăț. De o necunoaștere a semnificației hramului firește că nu poate fi vorba, după cum nici o tentativă de uzurpare a unui asemenea hram nu poate fi avută în vedere. Nu rămâne decât să presupunem că *biserica de la Pătrăuți a fost închinată cu bună știință Sfintei Cruci, pentru că ea adăpostea un fragment din lemnul sfânt*. Altfel spus, biserica aceasta, de mici dimensiuni, cu inscripțiile picturilor în limba greacă, era o capelă-chivot.

Mai mult decât atât nu putem ști deocamdată. Istoria n-a fost deloc îngăduitoare cu biserica de la Pătrăuți: documentele, toate câte vor fi fost, au dispărut fără urmă, iar dintre odoare doar despre două mai avem ceva informații⁹⁸. Unde anume în biserică va fi fost așezată prețioasa relicvă? Poate într-o răcliță, la vedere, sau poate chiar în masa altarului. Orișicum, acceptând prezența unei bucăți din Cinstita Cruce în Țara Moldovei, am avea, în sfârșit, o explicație mai coerentă și mult mai nuanțată pentru respectul constant și profund manifestat de Ștefan cel Mare față de acest martor tăcut al Patimilor Mântuitorului.

În acest context, și frescele din biserica Pătrăuților se mai îmbogățesc în semnificații. Sub protecția relicvei scumpe, marea scenă a sfinților călări poate fi văzută ca *o amplă rugăciune a lui Ștefan cel Mare, adresată acestor purtători de Cruce (fie că era vorba de Sfântul Împărat Constantin, fie de sfinții mucenici), atât pentru lupta cu necredincioșii din această lume, cât și pentru bună călăuzire spre scaunul Dreptei Judecări*. Asemenea rugăciunii pe care domnul Moldovei avea s-o adreseze unuia dintre sfinții militari pictați la Pătrăuți – Marele Mucenic Gheorghe –,

⁹⁷ Peter Kurmann, *Late Gothic Architecture in France and the Netherlands*, în volumul *The Art of Gothic*, p. 167, 171.

⁹⁸ Virgil Căndea, *op. cit.*, p. 11–15 și fig. 1–18; Ștefan S. Gorovei, *Un dar pierdut și posibila lui semnificație*, în acest număr al revistei, p. 35–46.

și care a fost cusută pe steagul de luptă ajuns la Mănăstirea Zografu de la Muntele Athos: „O, Răbdătorule de Patimi și Purtătorule de Biruință, Mare Mucenice Gheorghe, care în nevoi și nenorociri ești grabnic apărător și cald ajutor și celor necăjiți bucurie nespūsă, primește de la noi și această rugăciune, a smeritului robului tău, domnul Ioan Ștefan voievod, din mila lui Dumnezeu domn al Țării Moldovei, păzește-l neatins *în acest veac și în cel viitor*, cu rugăciunile celor ce te cinstesc, ca să te proslăvim în veci, amin”⁹⁹.

⁹⁹ *Repertoriul...*, p. 302–303, nr. 94 (*subl. mea*).