

# ENCICLOPEDIA IMAGINARIILOR DIN ROMÂNIA

---

IV

*Imaginar religios*

Această lucrare a fost sprijinită prin proiectul Ministerului Cercetării și Inovării CCCDI-UEFISCDI, număr proiect PN-III-P1-1.2-PCCDI-2017-0326/49 PCCDI, în conformitate cu PNCDI III.

© 2020 by Editura POLIROM

Această carte este protejată prin copyright. Reproducerea integrală sau parțială, multiplicarea prin orice mijloace și sub orice formă, cum ar fi xeroxarea, scanarea, transpunerea în format electronic sau audio, punerea la dispoziția publică, inclusiv prin internet sau prin rețele de calculatoare, stocarea permanentă sau temporară pe dispozitive sau sisteme cu posibilitatea recuperării informațiilor, cu scop comercial sau gratuit, precum și alte fapte similare săvârșite fără permisiunea scrisă a deținătorului copyrightului reprezintă o încălcare a legislației cu privire la protecția proprietății intelectuale și se pedepsesc penal și/sau civil în conformitate cu legile în vigoare.

[www.polirom.ro](http://www.polirom.ro)

Editura POLIROM

Iași, B-dul Carol I nr. 4; P.O. BOX 266, 700506

București, Splaiul Unirii nr. 6, bl. B3A,

sc. 1, et. 1, sector 4, 040031, O.P. 53

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României:

*Enciclopedia imaginariilor din România* / Corin Braga (coord. general). – Iași: Polirom, 2020. – 5 vol.

ISBN 978-973-46-8183-9

Vol. 4: *Imaginar religios* / vol. coord. de Ioan Chirilă. – 2020. – Conține bibliografie. – Index. –

ISBN 978-973-46-8263-8

I. Braga, Corin (coord.)

II. Chirilă, Ioan (coord.)

7

Printed in ROMANIA

# ENCICLOPEDIA IMAGINARIILOR DIN ROMÂNIA

CORIN BRAGA

(coordonator general)

IV

*Imaginar religios*

Volum coordonat de

IOAN CHIRILĂ

POLIROM  
2020

# Reprezentări figurale în arhitectura bisericilor cu tavanul pictat, ca o moștenire a frescelor din catacombe. Mistagogie și isagogie: spațiul liturgic

Olga Lukács

## Introducere

În decursul istoriei creștinismului s-au format mai multe viziuni asupra imaginii, respectiv a icoanelor, nu doar între religii, ci și între diferitele accepțiuni creștine (Géza, 2005, p. 17). În accepțiunea Bisericii Ortodoxe, icoana reprezintă materializarea întrupării lui Dumnezeu. Pornind de la această învățătură, tragem concluzia că reprezentarea prin imagini pornește din însăși esența creștinismului și, de aceea, imaginea este parte integrantă a practicii spirituale și a credinței (Uspenski, 2003, pp. 7-9).

Apariția și răspândirea Reformei au reprezentat o schimbare de paradigmă ideologică, care nu doar că a condus la reinterpretarea relației cu „lumea pământească”, ci și-a făcut simțită influența și în aspectele artistice. Aniconismul și puritanismul acesteia dau naștere unui sistem de simboluri care gândește în arhetipuri, creându-și, pe baza acestora, propriul limbaj caracteristic de forme, în așa fel încât înglobează și sintetizează moștenirea creștină și cea populară, așa cum se va vedea mai târziu în lumea figurativă a tavanelor casetate.

Ca surse bibliografice primordiale avem următoarele lucrări: Hajnalka Görög, „Az értelmes élet tükre 17-18. századi erdélyi templomok kazettás mennyezetein” (2004); Bugár M. István, Kövér András și Hasznos Andrea, *Szakrális képzőművészet a keresztény ókorban* (2004); Nagymihályi Géza, „Képtisztelet a bizánci kereszténységben” (2005); Xeravits Géza, „Ikonográfia, Baán István: A képtisztelet dogmatörténeti háttere” (2005).

Capitolul de față are următoarea structură: originea reprezentărilor creștine; reprezentările din catacombe ca instrument al omiliei non-verbale; casele pictate, o continuare a artei catacombelor; originea tavanelor casetate; meșterii tavanelor pictate; simbolurile creștine de pe tavanele pictate; metamorfoza imaginilor cu figuri zoomorfe; simbolurile ciclicității; simbolul înălțării; ornamentica vegetală.

## Originea reprezentărilor creștine

O dovadă materială palpabilă a căutării „experienței dumnezeiești” o constituie una dintre cele mai vechi reprezentări ale omului care se roagă, descoperită la Catal Hüyük (oraș locuit între 6200 și 5500 î.Hr.) în Anatolia. Reprezentările poartă amprenta lui

*homo symbolicus*, dovedind că prin imaginație omul este capabil să sesizeze invizibilul, pornind de la lucrurile vizibile. Picturile rupestre și moștenirea materială a culturii *homo symbolicus* ne trimit cu gândul la existența unui sistem de simboluri, la abilitatea sa de conceptualizare și de sesizare a transcendentului. Julien Ries (1920-2013) a formulat capacitatea umană de a acționa în această direcție în felul următor : „constatăm că putem vorbi, de la început, de *homo religiosus*, care, datorită ființei sale simbolice, a descoperit transcendentul și a cunoscut experiența sacralului. Nu vorbim despre un sâmbure original, ci mai degrabă despre un dinamism ale cărui rădăcini ajung în adâncul gândirii umane simbolice” (Ries, 2006, p. 17).

Dezbaterea despre înrădăcinarea icoanelor și a reprezentărilor în tradiția creștină continuă și în zilele noastre. Referindu-se la aniconismul din Vechiul Testament (Püsök, 2001, pp. 142-143), o mare parte din evrei au respins posibilitatea reprezentărilor ; aceștia au exclus toate tipurile de reprezentare figurativă, fiind utilizate doar ornamentele. Scopul lor a fost să își protejeze comunitățile de păgânism și de idolatrie. Opinia mai mult sau mai puțin generalizată este că raportarea iudaismului la imagini a fost întotdeauna negativă. Această atitudine se bazează pe interdicția din Tora : „Să nu-ți faci chip cioplit și nici un fel de asemănare a nici unui lucru din câte sunt în cer, sus, și din câte sunt pe pământ, jos, și din câte sunt în apele de sub pământ” (*Ieșirea* 20, 4). A doua carte a lui Moise (*Ieșirea* 20, 23) și a cincea carte a lui Moise (*Deuteronomul* 27, 15) par să interzică reprezentarea zeilor, care erau idoli. De fapt, nu erau interzise toate reprezentările, cum se poate vedea și în capitolul despre șarpele de aramă (*Numerii* 21, 4-9) și în special în poruncile legate de Heruvimii de pe chivotul legământului : „Apoi să faci doi Heruvimi de aur ; și să-i faci ca dintr-o bucată, ca și cum ar răsări din cele două capete ale capacului” (*Ieșirea* 25, 18). Aceste porunci au fost reiterate când Solomon a construit Templul (*3 Regi* 6, 23). La fel a vorbit și Iezechiel despre palmierii care decorau biserica pe lângă Heruvimii cu fețe umane și de leu (*Iezechiel* 40, 16.31 ; 41, 18) (Schultze, 2013, p. 18 ; Bugăr, Kövér și Hasznos, 2004, pp. 97-109). Evreii din diaspora au trăit într-un mediu cultural favorabil reprezentărilor figurative și, de aceea, atitudinea lor a devenit mai indulgentă în noile contexte străine. Cel mai elocvent exemplu al acestei arte îl reprezintă sinagoga din Dura-Europos, din Mesopotamia (secolul al III-lea) (Effenberger, 1986, pp. 87-92), fascinantă prin numeroasele reprezentări abordate (ciclurile întregi se regăsesc în istoriile biblice ale lui Moise, Ilie, Daniel și alte personalități biblice) (Effenberger, 1986, p. 18).

Aceste antecedente ne permit să conchidem că reprezentările „cu conținut religios” nu au fost create de Biserica Creștină. Dovezile materiale în acest sens sunt frescele din catacombe datând din primele secole. Iar aceste picturi se află exact în locurile în care uneori se organizau evenimente memoriale și slujbe în cinstea martirilor. Astfel, aceste picturi erau cunoscute și de clericii vremii, nu doar de simplii credincioși. De aceea, este greu de crezut că, de exemplu, preoții nu le-au observat sau că creștinismul, contestatar al artei păgâne a epocii, nu ar fi luat măsuri împotriva acestora (Uspenski, 2003, pp. 7-9).

Arta creștină timpurie nu s-a născut deci într-un vid. Ea este manifestarea vizibilă a unei noi spiritualități și rezultatul unei evoluții, care a apărut în momentul în care culturile locale antice au intrat în contact unele cu altele. Creștinismul s-a întâlnit cu aceste culturi pe traiectoria sa istorică, adoptând anumite elemente din cadrul lor și creându-și propria direcție, autodefinindu-se : a depășit iudaismul în Palestina și elenismul în Grecia

și în Orientul Apropiat, cu toate variantele sale orientale, spiritualitatea romană în Italia, cu percepția sa figurativă unică. Pentru grecii păgâni, imaginea era mitică, ba chiar magică. Este indubitabil că picturile lor proveneau din cele mai vechi culte orientale și din ritualurile lor, de multe ori cumplite, păstrate în subconștientul oamenilor. Toți muritorii care au îndrăznit să se uite la zei au orbit sau au înnebunit, dar se pare că grecii au conferit aceeași putere și reprezentării anumitor zei. Despre câteva statui, cum ar fi statuia Atenei și cea a lui Artemis din Efes, se spunea că „nu au fost făcute de mâna omului”, ci s-au coborât din cer. Oamenii au idolatrizat aceste reprezentări prin ritualuri de spălare, le-au încununat cu flori, ba mai mult, le serveau cu mâncare. Arta religioasă romană s-a dezvoltat grație culturii grecești. În Orientul grec, reprezentările conducătorilor au fost idolatrizate ca obiecte de cult, această tradiție elenă stând la baza cultului împăraților romani. În lumea romană, imaginea nu s-a limitat la lumea religioasă, ci a avut și rol juridic. În anumite condiții, reprezentarea împăratului îi lua locul acestuia, devenind supleant legal al împăratului, în secundar, o manifestare a prezenței sale.

În urma studierii teoretice a artei antice, ni se pare puțin probabil ca numeroasele imagini păgâne să nu fi avut vreun efect, conștient sau involuntar, asupra artei și iconografiei creștine. În concluzie, arta figurativă greacă și latină are esență creștină, trăind în continuare în arta catacumbelor din perioada creștinismului timpuriu, cu diferența că această pictură „subterană” este, desigur, religioasă, însă nici măcar nu se apropie de măiestria artistică a artei păgâne supratereane. Nevoia de reprezentare a fost dusă în subteran din cultura greacă și latină, însă fără același talent și fără formarea propriu-zisă. Nici condițiile catacumbelor nu au fost mai favorabile decât condițiile vitrege ale pictorilor rupeștri primitivi care trăiseră cu 15.000-20.000 de ani în urmă.

Arta creștină primitivă este cunoscută și sub denumirea de „artă antică creștină”, care s-a lansat în umbra artei de excepție a Imperiului Roman. După cum am arătat și anterior, ea nu este o continuare directă a artei romane apuse, ci este doar preluarea unor forme artistice înzestrate cu conținut nou. Despre această artă, László Éber (1871-1935) afirmă: „Frescele din catacombe pot părea primitive, ca niște bâlbâieli copilărești. Din cauza scopului și caracterului lor, acestea nu sunt operele unor mari artiști și, de aceea, nu exprimă gândirea artistică intrinsecă în mod atemporal. Și totuși, au o importanță de excepție, dezvăluindu-ne cele mai mari învățăminte: modul în care arta caută să exprime noi idei și sentimente, respectiv o nouă percepție antagonistă lumii exterioare” (Éber, 1939, pp. 215-216).

Este important, de fapt, că în iconografie și în pictura catacumbelor mesajul acestor fresce a fost înțeles perfect și de cei care nu învățaseră să picteze sau nu au fost cei mai îndemânatici în arta de a picta, dar au urmat totuși tradițiile iconografice și că ele au fost acceptate de cei pentru care le-au realizat (Schultze, 2013, p. 144). După Géza Nagymihályi (n. 1941), toate lacunele sunt depășite de smerenia și religiozitatea adâncă ce emană din aceste fresce (Nagymihályi, 2002, p. 59; Nagymihályi, 2005).

Majoritatea artefactelor religioase din primele secole au fost distruse. În ciuda acestui fapt, arta paleocreștină poate fi evaluată și apreciată pe baza numărului redus de fresce din catacombele romane. Nu se poate stabili exact cum arătau reprezentările Mântuitorului sau ale Sfintei Născătoare de Dumnezeu. Totodată, putem să deducem din frescele rămase că aceste creații artistice nu au urmărit tendințele vremii, în special pentru că aveau o tematică nouă, trebuind să transmită un mesaj nou, o nouă religie și o nouă perspectivă asupra lumii. A fost nevoie de un stil nou, prin care au încercat nu doar să reprezinte

lumea vizibilă, ci să redea și „conținutul spiritual al lucrurilor reprezentate”. Au apelat la simbolurile păgâne și la câteva motive mitologice greco-romane pentru a exprima învățăturile Bisericii. Au utilizat și formele artei antice, conferindu-le un nou conținut, și, drept urmare, și formele înseși s-au schimbat. Au apelat la mituri pentru a le putea explica mai bine învățăturile păgânilor „nou-sosiți”. Însă aceste mituri trebuiau să fie paralele, până la un punct, cu învățăturile creștine. De exemplu, din mitologia antică provine și o reprezentare destul de rar întâlnită a lui Hristos ca Orfeu, care a fermecat animalele sălbatice cu lira sa. Hristos seamănă cu el, întrucât prin Cuvântul lui Dumnezeu „îi atrage pe oameni și înfrânează forțele naturii” (Uspenski, 2003, pp. 30-35 ; Migge, 2014).

André Grabar (1896-1990) arată modul în care creștinii au asimilat reprezentările păgâne în scopuri proprii. Hristos a devenit filosof, apostol sau profet ; scenele apoteozei au devenit reprezentări ale înălțării la ceruri ; imaginea Bunului Păstor a provenit din gândirea pastorală a zonei. Începând cu pacea Bisericii, arta creștină a ajuns să fie influențată de ceremoniile curților ; împăratul sau împărăteasa au devenit Hristos sau Fecioara printre îngeri sau sfinți ; înmânarea cadourilor s-a transformat în cinstirea crailor de la răsărit ; sosirea sau intrarea triumfală a domnitorului s-a transformat în intrarea lui Hristos în Ierusalim. Portretistica și-a găsit, la rândul ei, modelele tot în arta păgână : în cazul sfinților, în loc să îi reprezinte artistic prin trăsăturile caracteristice lor, creștinii au fabricat genuri artistice și le-au explicat rolul. Pentru păgânii vremii, anotimpurile simbolizau viața de dincolo de moarte, acestea devenind simbolul învierii pentru creștini. Grădina, palmierul, porumbelul, păunul aminteau toate de grădina raiului. Corabia a devenit simbolul Bisericii, în loc să simbolizeze bunăstarea și călătoria pe apele vieții ; intrarea corabiei în port nu mai reprezenta moartea, ci a devenit simbolul păcii eterne. Chiar și simbolurile erotice, cum ar fi Eros sau Psyche, au dobândit semnificații noi în cercurile creștine, ajungând să simbolizeze foamea sufletului și iubirea lui Dumnezeu manifestată prin Hristos (Grabar, 1986, pp. 216-217). Așadar, creștinii au preluat simboluri păgâne, conferindu-le însă semnificații mai profunde. Astfel, reprezentarea păgână a devenit un fel de model pentru reprezentarea creștină (Effenberger, 1986, p. 63).

## Reprezentările din catacombe ca instrument al omiliei non-verbale

Una dintre caracteristicile primilor creștini era aceea că încercau să se delimiteze de clădirile de cult, de altarele și de imaginile de cult păgâne. Astăzi este o idee general acceptată că nu există descoperiri arheologice creștine, databile cu certitudine, din perioada de dinainte de anul 200 d.Hr. Acest lucru este valabil și în cazul frescelor din catacombe (Ferguson, 1999, p. 495). Primele reprezentări prin imagini în catacombe datează de la sfârșitul secolului al II-lea (Koch, Koch și David, 1997, p. 42).

Arta catacombelor a fost, de fapt, artă dogmatică, subiectele frescelor fiind, în majoritate, conforme textelor Scripturii. Totodată, un rol important l-a avut limbajul simbolic. A fost nevoie de acesta pentru ca „și adevărurile nereprezentabile direct să poată fi exprimate prin mijloace artistice” (Éber, 1939, p. 217). A existat și un alt motiv pentru utilizarea limbajului simbolic, și anume faptul că sacramentele creștine fundamentale

trebuiau să fie ascunse față de catehumeni pe o anumită durată, întrucât sensul simbolurilor li se dezvăluia treptat în funcție de cât erau de pregătiți pentru botez.

Frescele din catacombe erau surprinzător de unitare ca tematică și stil. Simbolurile sunt similare peste tot, din Asia Mică până în Spania, din Africa de Nord și până în Italia, cu toate că nu există nicăieri indicii despre vreo direcție artistică oficială stabilită de Biserică. În ciuda impresiei de unitate pe care o oferă, „imaginile sunt pictate pe pereți nesistematic, fără să aibă legătură unele cu altele”, susține László Éber (1939, p. 217).

Creațiile artistice din primele secole pot fi interpretate chiar și ca „predici vizuale”, care însoțeau interpretarea verbală a lui Dumnezeu. Simbolurile reprezintă manifestarea principalelor aspirații ale creștinismului timpuriu: mântuirea și viața de apoi (bunul păstor, adorația, peștele, pâinea etc.). Reprezentările din Noul Testament (de exemplu, Maria cu Pruncul) au devenit populare abia în secolul al III-lea (Koch, Koch și David, 1997, p. 42). Există multe picturi, scene și simboluri neutre din punct de vedere religios și moral, ele putând fi folosite deci atât de păgâni, cât și de creștini.

Am dori să menționăm doar câteva dintre aceste simboluri. De exemplu, păstorul care își duce mielul era simbolul tradițional păgân al omeniei, al filantropismului. Creștinii au atribuit un nou sens imaginii obișnuite, aceasta referindu-se la Iisus, Bunul Păstor al turmei (vezi ilustrația III.23). Un alt exemplu este cel al viței. Reprezentarea viței-de-vie se referă la Hristos și la Biserica Sa: „Eu sunt vița, iar voi sunteți mlădițele. Cel care rămâne în Mine și în care rămân Eu aduce mult rod, pentru că despărțiți de Mine nu puteți face nimic” (Ioan 15, 4-5). În Vechiul Testament, vița-de-vie era simbolul Tărâmului Făgăduinței. Pe lângă pește, apare și simbolul mielului, acestea fiind cele două simboluri principale ale lui Hristos (Uspenski, 2003, pp. 30-35).

Peștele este unul dintre primele simboluri creștine. Întrucât începuturile religiei creștine se leagă de o nouă fază astronomică, pe la începuturile erei noastre, începuturile primăverii s-au deplasat în zodia peștilor, ceea ce înseamnă că dispariția zodiei peștilor indică venirea primăverii, respectiv momentul răstignirii lui Hristos (Jankovics, 1997, p. 71). Astfel, peștele apare pe aproape toate artefactele din perioada apostolică, reprezentându-L pe Hristos și, în același timp, reprezentându-i și pe credincioși. Tertulian l-a folosit ca simbol al botezului, numindu-i „pești” (*pisciculi*) pe cei scufundați și numind cristelnițele „heleșteie” (*piscina*) (Seibert, 1986, p. 114). Credincioșii din perioada apostolică îl foloseau ca semn secret, recunoscându-se între ei în vremea persecuțiilor. Aceștia au interpretat cuvântul grecesc care înseamnă pește (*ichthys*) ca acronim pentru *Iesous Christos Theou Yios Soter* („Isus Hristos, Fiul lui Dumnezeu”) (Hoppál, 2010, pp. 84-85). Ancora de pe frescele creștine și de pe sarcofage făcea parte, la rândul său, din simbolurile legate de pescuit și navigare. În *Epistola către Evrei* citim despre speranță, despre nădejde, ca ancoră spirituală. Viața noastră este asemenea unei călătorii pe ape învolburate, care se încheie în portul raiului.

Creștinii au ales din Vechiul Testament scene care existau și în viața lor de zi cu zi, ca, de exemplu, salvarea dintr-un pericol. Pe frescele din catacombe, scenele din Vechiul Testament precedă întotdeauna o scenă din Noul Testament: numirea lui Adam, căderea în păcat, Adam și Eva apărând goi în imagini. Pe o frescă din catacomba de pe Via Latina se regăsește scena izgonirii din Rai, însă ea reflectă, în același timp, și influența targumelor, Dumnezeu fiind prezent în poarta Raiului între doi Huruvi (László, 1988, pp. 73-74).

Creștinii identificau imaginile reprezentându-i pe Noe și arca sa cu propria lor situație: valurile apelor ucigașe reprezentau persecuțiile, iar arca reprezenta Biserica.



În locul arcei desenau o cutie. Legătura dintre scenele din Vechiul Testament în reprezentările din perioada creștinismului timpuriu cu modelele evreiești este de netăgăduit. O dovadă în acest sens este tocmai reprezentarea lui Noe din catacombe, care seamănă izbitor cu reprezentarea de pe monedele bătute în orașul Apameia la sfârșitul secolului al II-lea și începutul celui de-al III-lea, pe care apar Noe și arca sa. Povestea acestor monede este că locuitorii evrei ai orașului Apameia din Frigia au afirmat că pe colina din apropierea orașului lor s-ar găsi bucățile arcei lui Noe.

Scena sacrificării lui Isaac ascunde și ideea salvării și a mântuirii: pe una dintre fresce se vede un porumbel, simbol al mântuirii și păcii (Ványó, 1988, pp. 74-75).

Scenele din Iona erau pictate, de regulă, împreună cu povestea lui Noe și cea a lui Daniel. Iona a devenit simbolul învierii la creștini (Ványó, 1988, pp. 77-78). Iov era reprezentat des în catacombele romane, fie singur, fie cu soția sa, care îi aduce de mâncare. Iov este simbolul învierii (*Iov* 19, 26). Ványó (1942-2003) vorbește despre o scenă grăitoare în legătură cu soția gâlcevitoare a lui Iov: aceasta își acoperă nasul din cauza rănilor urât mirositoare ale soțului ei și așa vorbește cu el (Ványó, 1988, p. 78).

Pe frescele din catacombe, captivitatea este reprezentată pentru creștinii din Roma prin persoana profetului Daniel. Acesta apare foarte des pe fresce. În cuptor, sunt reprezentați trei tineri în stare orantă, adică în rugăciune.

Așadar, putem afirma că arta din catacombe a apărut într-o perioadă de schimbări majore în domeniul artelor. Probabil acesta a fost stilul care s-a potrivit cel mai bine diferitelor centre liturgice creștine, „bisericilor”, care erau, de fapt, mici cămăruțe în locuințe particulare și în catacombe. Noul stil a permis, de asemenea, transformarea simbolurilor străvechi și înzestrarea acestora cu noi mesaje eminentemente creștine.

## Casetele pictate, o continuare a artei catacombelor

Din mai multe puncte de vedere, Reforma a readus simplitatea ancestrală în creștinism. La începuturi, frescele de pe zidurile bisericilor au fost zugrăvite în alb, mobilierul interior fiind simplificat. Reformatorii, printre care și Calvin, se întorc la legile Vechiului Testament și se îndepărtează de reprezentările figurative și de teologia imaginii, afirmând că „nouă acestea nu ne sunt de folos”. Din acest motiv, în sistemul teologic protestant nu au prins contur nevoia de reprezentare și relația față de imagine. Cu toate acestea, după primul secol al Reformei, se pare că reprezentarea figurativă i-a preocupat în continuare pe teologii protestanți, fapt dovedit de următorul fragment de dezbatere datând din secolul al XVII-lea: „Vedeți că Dumnezeu a avut câteva imagini și în Templul lui Solomon. Răspuns: A avut, într-adevăr. Dar nu au fost imaginile Sfinților morți, ca ale lui Avraam, Isaac și Iacob; nu au fost imagini care să amintească de istorie, aici este vorba despre noi” (*Consacratio Templi Novi*, Kassa, 1625, p. 185).

Perioada consolidării și instituționalizării Reformei coincide cu epoca înfloririi Renașterii și, de aceea, nu este întâmplătoare adoptarea acestui stil în arhitectura și ornamentica religioase. Apariția noului stil a dus la dezvoltarea treptată a picturilor pe plăci de lemn în bisericile protestante, decorându-se în special plăcile galeriei corului și casetele tavanelor. Desigur, se pune întrebarea cum ajunge să fie compatibil aniconismul puritan calvinist cu imaginile pictate, alegorice, tipologice de pe tavane. Aniconismul

strict calvinist reprezintă explicația pentru apariția exclusivă a artei florale decorative, bisericile maghiare adoptând o ornamentică florală pictată ale cărei motive se regăsesc în rândul motivelor populare. Această artă ornamentală a dominat bisericile protestante maghiare timp de peste 300 de ani.

Originea tavelor pictate casetate se consideră a fi pictura pe panouri de lemn din Italia renascentistă, iar pornind de aici, pictura catacombelor, ca artă antică, și-a re trăit renașterea în casele pictate peste tot în Bazinul Carpatic și, implicit, și în Transilvania. Ne gândim aici în special la coloristica imaginilor, la lumea motivelor la care a apelat și, nu în ultimul rând, la spațiul de acțiune simbolică pe care l-a reprezentat această renaștere pentru viața religioasă a congregației. La fel ca frescele din catacombe, tavanele pictate nu sunt icoane, gama vastă a acestora este direcționată spre metacomunicare, ele reprezentând o oglindă în care se poate contempla viața veșnică. La fel ca motivele picturii din catacombe, toate figurile tavelor casetate reprezintă simboluri și embleme religioase sau din natură, având propriile justificări în teologia imaginii specifică Reformei. Tavanele casetate reprezintă deci o metacomunicare, un element mediator, referindu-se la lumea nevăzută a Scripturii și a Evangheliilor, această lume nevăzută conturându-se prin figurile zoomorfe reale sau imaginare, prin plante și prin ornamentele figurative și florale în genere. Casetele reprezintă idealul sfințirii vieții, lumea creată de Dumnezeu, care se sublimază într-o existență superioară, o preaslăvire a lui Dumnezeu prin intermediul acestor picturi (Hajnalka, 2004).

O altă paralelă între picturile din catacombe și cele de pe tavanele casetate protestante este că ambele reprezintă „omilii vizuale”, adică „o artă evanghelizatoare” (am împrumutat sintagma de la Éva Szacsvey), nu doar pentru că în bisericile protestante din mediul rural există adesea inscripții cu citate din Biblie, din Psalmi sau texte inspiraționale, ci și pentru că, la fel cum, prin intermediul frescelor, primii creștini ajungeau să cunoască anumite secvențe biblice fie legate de Vechiul Testament, fie legate de Hristos, mesajul omiliilor se reflectă prin imagini de pe tavanele bisericilor protestante. Éva Szacsvey (n. 1945) ne atrage atenția asupra faptului că predicile vremii și reprezentările grafice se află în strânsă legătură între ele, mesajele reprezentate prin diferite canale de comunicare asociindu-se programului teologic al Reformei. Trebuie menționată astfel lucrarea teologică scrisă de Gáspár Miskolczi (1627-1696), publicată la Levoča în 1702, cu titlul *Egy jeles Vad-kert, avagy az oktanak állatoknak históriája (Remarcabila grădină a animalelor sau povestea necuvântătoarelor)*. Acest lucru nu exclude însă funcția ornamentală a acestor reprezentări. Conținutul lor imagistic trece dincolo de ornamental, întrucât, adesea, un tavan reprezintă o adevărată grădină zoologică, inscripționată cu „numele animalelor”. A luat naștere o tradiție a inscripțiilor, textul făcând referire la imagine.

Catacombele au fost locurile de înhumare ale primilor creștini prizoniți, din acest motiv fiind și locuri memoriale și de adunare, ei încercând să le decoreze și să le amenajeze, pe cât posibil, conform destinației lor. La fel, în cazul comunităților rurale din secolele XVI-XVIII, bisericile au fost „spațiile comunitare”, de unde izvorăște nevoia primară de a le decora (Tombor, 1968, p. 28).

Bogăția de motive de pe tavanele casetate, vizibilă și azi, se află în strânsă legătură cu ornamentica unor creații de artă populară. În viziunea unor istorici de artă, printre care și Gábor Pap (n. 1939), tavanele casetate reprezintă un punct comun cu cultura eurasiatică, incluzând în interpretarea reprezentărilor figurative și astrologia și religia antică a ungurilor (Pap, 2012). În accepțiunea sa, acestea au legătură cu renumitele fresce,

de exemplu, Afrasiab, Panjakent, a căror bogăție de motive prinde viață în bisericile protestante. Gábor Pap deduce trăsăturile maghiare și eurasiatice din tipologia sistemică ce se regăsește în materialul figurativ de pe tavane, cum ar fi cele douăsprezece zodii, respectiv zodiacul format din durata fiecărui semn zodiacal, din sistemul clasic al celor șapte planete (Patapoklosi), vrăjitorul călare pe balaur (Teceu Mare), una dintre figurile reprezentative din „credința ancestrală maghiară” perpetuată de tradiția populară, similar cu Alexandru cel Mare, din Tonciu, simbolurile principale ale viei și lubeniței din istoria mântuirii în manieră maniheistă, cu rădăcini scite, regăsite și pe casete etc. (Noszvaj).

Hajnalka Görög consideră că tavanele pictate reprezintă o practică iconografică ce nu duce la idolatrie. „Reprezentările figurative de pe tavanele de lemn pictate sunt figuri emblematice al căror caracter de imagine comportă ontologic caracterul de referință al imaginii, pe lângă identificarea concretă a imaginii: ilustrația zoomorfă reprezintă un sfânt, Paradisul sau grădina Satanei, respectiv, interpretate din perspectivă zoologică simbolică, acestea se referă la Hristos sau la Antihrist” (Hajnalka, 2001, p. 119).

Ilona Tombor interpretează reprezentările figurative doar ca parte a ornamenticii (Tombor, 1968, p. 15).

Creația artistică a tavanelor pictate a devenit un factor stimulator al Renașterii în arta ecleziastică, arcadele renescentiste regăsindu-se în corurile bisericilor. În viziunea noastră, tavanele casetate duc mai departe arta picturală a catacombelor din punctul de vedere al funcționalității, coloritului și al bogăției de motive utilizate.

Există și o similitudine în ceea ce privește „artistul” creator. În timp ce picturile din catacombe au fost pictate de simpli *fossores* („gropari”), casetele pictate au fost realizate de „pictori tâmplari”. Picturile din catacombe reprezintă simboluri ale creștinismului timpuriu, aceeași bogăție de motive regăsindu-se și pe tavanele pictate, adesea chiar și desenele, tușa, conturul roșu și naivitatea imaginilor fiind asemănătoare. În cele ce urmează, vom prezenta în detaliu imaginile de pe tăbliile pictate, iar pentru susținerea ipotezei noastre vom aminti doar câteva exemple regăsite și în catacombe: arca lui Noe, vița-de-vie, porumbelul, Iona în burta peștelui, zodiacul; în timp ce în catacombe figura lui Orfeu Îl reprezenta pe Hristos, tot pe Hristos Îl reprezintă, de exemplu, figura lui Alexandru cel Mare, ca „salvator”, pe una dintre casetele bisericii din Tonciu (vezi ilustrația III.23).



Biserica reformată, Lompirt (jud. Sălaj), 1777 (Foto : Olga Lukács)

Noutatea față de motivele din catacombe o reprezintă numeroasele inscripții care au venit în completarea picturilor decorative, menite să noteze direcția teologică a comunității, cu citate din psalmi, numele credincioșilor, curatorilor, protectorilor, menite să amintească de activitățile de donație, sau texte, spre exemplu, inscripția cu rune „Unu este Dumnezeu” din biserica unitariană din Inlăceni.

Pe lângă tavane, pictorii tâmplari au pictat și amvonul, scaunul preotului, coroana amvonului, masa Domnului sau scaunul cantorului, decorându-le cu motive renașcentiste târzii și baroce, realizând astfel una din cele mai importante creații „protestante” ale arhitecturii ecleziastice din Transilvania (Ivan și Furu, 2016, pp. 10-12).



Catacomba Comodilla, Roma (ilustrată din cca 1920)

## Originea tavanelor casetate

Dacă analizăm patrimoniul arhitectural european, observăm că aceste casete pictate se regăsesc și în gotic, și în stilul roman, ba mai mult, precursorile lor se regăsesc în Antichitate, în Panteonul roman, bogăția de motive și forme fiind comparabilă cu cea a picturilor din catacombe.

În ciuda acestor antecedente, istoria artei consideră această modalitate plastică de închidere a spațiului cu casete ca fiind o caracteristică a arhitecturii Renașterii, întrucât acestea au ajuns să fie utilizate atunci pe scară mai largă, cele mai frumoase piese fiind realizate în epocă.

În perioada renașcentistă, dintre toate modalitățile de lambrisare a clădirilor, tavanele casetate pictate erau considerate o noutate și în Transilvania (exemple remarcabile se află la Florența). Unul dintre motivele pentru care erau utilizate mai rar este că în Transilvania nu existau meșteri pregătiți care să cunoască tehnicile de realizare a acestora.

Știm din surse scrise (Balogh, 1985, p. 97) că următoarele clădiri aveau tavane frumoase, pictate și aurite, decorate cu inscripții : castelul din Mănăstirea, unde a existat un tavan pictat cu motive florale renașcentiste în sala mare ; în Hunedoara și în Criș, așa-numitul „palat aurit”, respectiv „turnul de zi” ; în castelul vechi din Gornești (1754), parapetul tencuit al „arcului transversal” al bastionului roșu era pictat cu motive florale ; tavanul cu stucaturi din camera bărbatului din conacul din Mica (1736) era, de asemenea, decorat cu motive florale.

Predecesoarele tavanelor casetate au fost tăbliile, respectiv tavanele casetate renașcentiste pictate, sculptate și aurite din Italia, toate având efect plastic. Cele mai vechi tavane

pictate din Transilvania datează din secolul al XVI-lea, imitând elementele și bogăția de forme ale bisericii cu tavan pictat din cetatea regală de la Buda, dispărută de atunci. S-au descoperit asemenea tavane în cinci biserici datând din secolul al XVI-lea: în Gogan Varolea (1502-1510), în Petreni (1520), în Adămuș (1526), în Cloașterf (1532) și în Sântejude (1543) (Lángi și Mihály, 2002, p. 76). Pe baza surselor istorice, este foarte probabil ca în anul 1499 să fi existat un asemenea tavan pictat și în biserica din Deleni, devenită ulterior unitariană (Ivan, 2009, p. 573).

Dieta de la Mediaș din 1614 a dispus renovarea generală a tuturor bisericilor din Transilvania. În consecință, în secolul al XVII-lea, numărul bisericilor cu tavane pictate a crescut în Transilvania, sursele demonstrând că tehnica picturală a vremii respecta ornamentica cetății princiare de la Alba Iulia. În această perioadă, culorile și modelele frumoase au ispitit spre imitare pictorii tavanelor, corurilor, amvonului și băncilor din mai multe comunități, dar în special pe tâmplarii, care au ajuns să practice această ramură a artelor aplicate începând din secolul al XVII-lea.

Moda tavanelor pictate a fost prezentă în secolul al XVIII-lea nu doar în arhitectura ecleziastică, ci și în cea laică (Balogh, 1970, p. 97). Avântul tehnicii picturale a fost facilitat și de acel moment important de la mijlocul secolului al XVIII-lea când Maria Tereza a devenit mai indulgentă față de lucrările de renovare ale bisericilor protestante. Cu ocazia renovării bisericilor, tavanele deteriorate erau adesea înlocuite cu tavane de lemn pictate. Creațiile de sorginte renascentistă italiană sunt unice, prezentând adesea și trăsături baroce. „Palatele mari” cu tavane pictate și cor, respectiv interioarele bisericilor cu amenajare similară semănau izbitor între ele, evident, mai puțin în ceea ce privește destinația lor.

Tavanele casetate nu reprezintă un fenomen artistic cu specific confesional, ci cu specific etnic peste tot în Bazinul Carpatic. Există tavane casetate de ordinul sutelor care s-au păstrat, integral sau parțial, pe tot teritoriul Bazinului Carpatic, cuprinzând, în medie, câte 100 de casete în fiecare biserică. Există locuri în care numărul acestora este mult mai mic, cum ar fi în localitatea Daia din secuime, dar sunt și biserici în care există peste 200 de asemenea casete – de exemplu, în Crasna sau Șimleul Silvaniei, în județul Sălaj.

În Transilvania există în total 64 de biserici cu tavane casetate pictate, dintre care cele cinci amintite datează din secolul al XVI-lea, 20 din secolul al XVII-lea, iar restul din secolul al XVIII-lea. Dacă ne uităm la răspândirea lor geografică, observăm că Țara Călatei este pe primul loc, cu 19 biserici cu tavane casetate (Viștea, Căpușu Mic, Luna, Huedin, Tetișu, Bicălatu, Petrindu, Stana, Mănăstireni, Sfăraș, Dumbrava, Izvoru Crișului, Bădești, Domoșu, Văleni, Huedin, Băgara, Plăiești, Daroț), în Sălaj se află opt asemenea biserici (Șimleul Silvaniei, Zăuan, Horoatu Crasnei, Vârșoț, Lompirt, Crasna, Uileacu Șimleului, Acâș), în timp ce în Scaunul Odorheiului se află 13 (Petreni, Satu Mic, Daia, Odorheiu Secuiesc, Inlăceni, Feliceni, Avrămești, Tărcești, Ighiul, Mugeni, Crăciunel, Ocland, Medișoru Mare). Ultima biserică de acest fel din Transilvania a fost pictată în Medișoru Mare, Scaunul Odorheiului, în anul 1810.

Cu timpul, lemnul a putrezit, fiind restaurat pe alocuri, iar în mai multe localități acesta a fost zugrăvit în alb, în spiritul mai puritan al secolului al XIX-lea. Cercetările din zilele noastre dovedesc că printre tăbliile băncilor, scaunelor preoțești și corurilor zugrăvite monocrom se află numeroase elemente pictate în trecut. Pe întregul teritoriu al

Bazinului Carpatic se regăsesc tavane casetate pictate, în special în bisericile protestante, la fel ca în Transilvania. Materialul figurativ și sistemul formelor prezintă o mare omogenitate în întregul Bazin Carpatic, chiar și în localitățile aflate la sute de kilometri distanță datând din aceeași perioadă. Majoritatea aparțin cultului reformat, care este urmat de cultul unitarian, existând inclusiv două biserici romano-catolice în care s-a păstrat un asemenea artefact, și anume la Delnița și Ghelinta. Menționăm aici două biserici românești cu casete de lemn: Lupșa (județul Alba) și Leșnic (județul Hunedoara) – lucrări realizate de Márton Asztalos în 1681.

Din datele anterioare, reiese că majoritatea bisericilor cu tavane pictate se află în Țara Călatei, fiind realizate în secolele XVII-XVIII.

## Meșterii tavanelor pictate

Începând din secolul al XVII-lea, lucrările de pictură din bisericile protestante au trecut din sfera de competență a pictorilor în cea a pictorilor tâmplari (Voit, 1943), mai exact a zugravilor de tavane. Iona Tombor, în lucrarea sa din 1968, a publicat în total 126 de nume de meșteri care au lucrat în biserici, acest număr crescând între timp. Sfera unui atelier, pe baza numelor care ne-au rămas, cuprindea teritoriul a unu sau două județe, însă în peregrinările lor meșterii au ajuns și în zone mai îndepărtate.

Avem mai multe informații doar despre câțiva meșteri, numele și ocupația celorlalți păstrându-se doar pe câte o casetă din biserici, ca pictori populari, aceștia gravându-și doar inițialele pentru posteritate. Din protocoalele ecleziastice, putem să le deducem doar numele și originea. Cu atât mai importantă a fost însă menționarea numelui protectorilor, curatorilor, finanțatorilor și clienților, respectiv a anului realizării.

Unul dintre primii pictori cunoscuți a fost Mezőbándi Egerházi Képiró János (1600-1647), care avea origini nobiliare și care, la curtea lui Gabriel Bethlen, a participat la construcția, pictarea și decorarea palatelor princiare de la Alba Iulia și Vinț, alături de meșteri străini. Era amintit ca pictorul de tavane al lui Gabriel Bethlen, excelând în mânăuirea și aplicarea aurului, argintului și a diverselor culori. Se presupune că ar fi realizat mai multe tavane în diferite biserici, însă doar tavanul bisericii din Fântânele a fost realizat de el cu certitudine, în anul 1626. Ornamentica utilizată de el amintește de motivele ornamentale cu frunze în stilul emblemelor, de motivele cu frunze și litere realizate de Gyulafejevári Pál Deák (1560-1630), de la care și-a însușit probabil tehnica picturală la curtea princiară.

Despre János Parajdi Illés se știe doar că a fost un meșter din Scaunul Odorheiului, care, probabil, s-a ocupat și de pictarea bisericilor ortodoxe, întrucât pe tavanul pictat de acesta la Tonciu, în 1676, regăsim și asemenea motive. De exemplu, stelele arată că Alexandru cel Mare hoinărește pe tărâmurile cerești, iar în modul în care a fost realizată pictura putem observa că există o similitudine cu stilul icoanelor ortodoxe (Borzsák, 1996, pp. 669-672; Nagy, 1983; Nagy, 2002, pp. 101-111).

János Gyalui Asztalos a fost, la rândul său, descendent dintr-o familie de mici nobili, al cărei nume ne indică localitatea sa de baștină. Nu se cunosc datele sale biografice; se știe doar că a trăit la sfârșitul secolului al XVII-lea și începutul secolului al XVIII-lea,



numele lui fiind legat de ornamentele din șapte biserici din Țara Călatei: prima a fost pictată în 1687, la Izvoru Crișului, fiind urmată de Dorolțu, Viștea, Tetișu, Bicălatu, Săvădisla, iar ultima a fost pictată la Stana, în 1743. Modalitatea sa de decorare se caracterizează prin poziționarea într-un șir a modelului central, compus din câteva motive (Horváth, Gondos și Pap, 2006; Lángi și Mihály, 2002).

Sașii colonizați în Transilvania în 1376 au dobândit diploma de privilegii de breaslă de la regele Ludovic cel Mare. Datorită acesteia, în următoarele secole au fost înființate mai multe bresle. Și tot grație acesteia s-a înființat la Mediaș, în 1601, apoi la Sighișoara, în 1631, breasla tâmplarilor, care încă din Evul Mediu a avut o influență semnificativă asupra artei mobilierului ecleziastic și laic protestant. Ambele bresle au avut meșteri celebri, care au transmis mai departe această tradiție artistică din generație în generație. În anii 1700, în localitatea Bunești a apărut o importantă familie de pictori, avându-l ca figură centrală pe János Rössler. Această familie a lucrat în special în bisericile evanghelice, realizând altare, coroane de amvon și bănci laborios sculptate și pictate. Cel mai probabil, în atelierul acesteia a învățat meserie Lőrinc Umling, născut în Saschiz, de religie evanghelică, care a contribuit semnificativ la arta picturală a tavanelor și mobilierului bisericesc (Nagy, 1970).

Lőrinc Umling s-a mutat la Cluj împreună cu soția sa și fiul lor, Lőrinc, în 1740. Decizia a fost luată în speranța dobândirii mai multor clienți în momentul în care Maria Tereza a permis renovarea bisericilor protestante. Umling a aderat la breasla locală a tâmplarilor în 1742, dobândind foarte repede un renume. În 1759, a primit titlul de „meșter-inspector”, ceea ce a însemnat că a avut căderea de a verifica și de a aviza munca ucenicilor. Fiul său, Lőrinc Umling jr., a fost înscris în registrul breslei în 1763, acesta pictând tavane împreună cu tatăl său și ucenicii lor. Lőrinc Umling senior a decedat în 1794, breasla ajungând să fie condusă de văduva sa, Anna Catharina Rimmer, până când cei trei fii ai lor au aderat pe rând la breaslă.

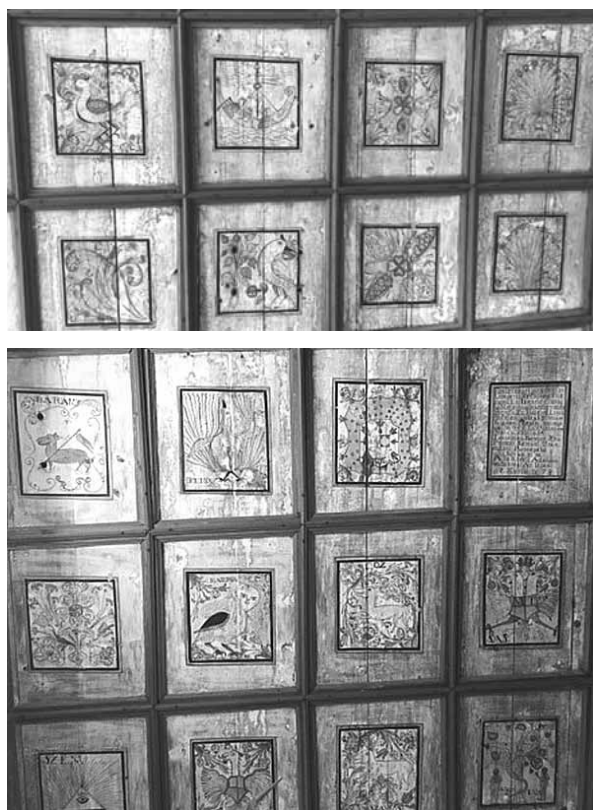
Moștenirea familiei Umling poate fi admirată în 36 de biserici din județele Cluj, Sălaj și Bistrița-Năsăud. Prima ei lucrare a fost realizată în anul 1742, în Căpușul Mare, iar ultima în 1796, în Luna de Jos. La începuturi, Lőrinc Umling senior imita în lucrările sale ornamentica folosită de pictorul tâmplar Rössler. Din mâinile sale s-au născut plante biblice simbolice: vița-de-vie, rodia, spicul de grâu, respectiv animale simbolice, cerbul și pelicanul, de o naivitate provincială. În ornamentica sa ordonată pe simetria axială sau centrală, se observă compoziția florală, coroana renescentistă italiană, însă apar și elemente cu tentă barocă. Ulterior, el și-a îmbinat stilul cu caracteristicile folclorice tradiționale maghiare din Călata, unde a realizat lucrări la cererea beneficiarilor. Gama de modele era variată, iar reprezentările figurative erau din ce în ce mai dese. Cea mai importantă categorie de reprezentări figurative este formată din figuri zoomorfe și animale emblematice. În cele mai multe cazuri, a fost inscripționat și numele animalului. Meșterii atelierului Umling pictau cu tempera, liantul vopselei era clei de origine animală, ou sau cazeină, ca materie primă folosind în special lemnul de brad (Pálosy, 2016). Amestecau culorile din pigmenți minerali naturali, pigmenți artificiali și vopsele organice. Lőrinc Umling și-a păstrat identitatea săsească, acest lucru reieșind și din semnătura de pe lucrările sale. De exemplu, în biserica din Petrinzel s-a semnat „Kol. Lakó Szász Asztalos” („Tâmplarul sas din Cluj”) sau „Asztalos Lőrinc” („Lőrinc Tâmplarul”).

În Țara Călatei s-au păstrat numele mai multor meșteri tâmplari, despre care deținem informații puține ; știm doar că au lucrat în aceeași breaslă cu familia Umling. Un astfel de meșter a fost și János Kövendi Asztalos, numele lui fiind inscripționat pe corul bisericii din Băbiu, datând din 1759. János Asztalos Boka, originar din Komarno, venit la Cluj în 1771, a fost și el coleg de breaslă cu Umling. Numele său este inscripționat pe băncile din Suceagu.

Alții, în schimb, doar au imitat lucrările lui Umling, spre exemplu, János Asztalos Tamás, al cărui nume apare pe tavanul din Dumbrava din 1771, sau György Simon, care a călcat pe urmele fiilor lui Umling. Acesta a fost originar din județul Zemplén, a venit la Cluj în 1783 și a realizat corul bisericii din Băgara în 1794 (Kocsi, 1982).

## Simbolurile creștine de pe tavanele pictate

Tavanele sunt decorate în special cu figuri zoomorfe și motive vegetale. O caracteristică importantă a tavanelor este că pe acestea apar simboluri ciclice și de înălțare, respectiv arhetipurile spațiilor închise. Motivele zoomorfe și vegetale au propriul rol și propria caracteristică în arta ornamentală bisericească.



Biserica reformată, Lompirt (jud. Sălaj), 1777 (Foto : Olga Lukács)





Biserica reformată, Tonciu (jud. Bistrița-Năsăud), 1676  
(Prin amabilitatea domnului Ferenc Nagy)

La fel ca în cazul catacumbelor, există prea puține reprezentări ale lui Hristos sau ale Fecioarei. În cele două biserici catolice din Ghelinta (vezi ilustrația III.26) și Delnița (vezi ilustrația III.24) se regăsesc asemenea reprezentări, care sunt excepții. Prima reprezentare este a lui Hristos, iar a doua a Fecioarei Maria, în poziție centrală (vezi ilustrațiile III.25 și III.27).

## Metamorfoza imaginilor cu figuri zoomorfe

Ornamentica cu figuri zoomorfe se regăsește peste tot în lume, fiind, în general, însoțită de ornamentică geometrică sau vegetală. Majoritatea figurilor zoomorfe de pe tavanele casetate sunt imagini stilizate ale unor animale reale, având o semnificație simbolică, însoțite de câteva ființe imaginare: de exemplu, sirene, scorpioni, balauri (Ortutay, 1982, p. 79). Fauna biblică se organizează tipologic: există animale bune și animale rele, simboluri ale lui Crist și ale lui Antihrist. Ființele imaginare și animalele simbolice transmit un mesaj moralizator. Fauna din cărțile cu embleme și colecțiile de predici ale vremii (Bornemisza, *Ördögi kísértetekről, avagy Röttenetes utálatosságáról ez megfertéztetett világnak*, Semptén, Pinkösd tájba, 1578 [1977]; Szenci, Szathmári Ötvös, *Titkok jelenese: avagy Sz. Janos apostol menyeyi-latasa rövid magyarazo jedzésekkal edgyütt* [1668]; Méliusz Juhász, *Az Szent Ianosnac tött lelenésnec igaz es Irás szerint valo Magyarazata Praedikatioc szerint* [1568]; Pathai, *Amaz het fejü és tiz szarvu fene bestian ülö Barsonnyal s Draga kövekkel fel-ruházatatott parázna Babilonnak, melly az ő tisztátalan paráznságának, arany pohárba töltött részegítő utálatosságával megrészegétette ez földnek lakozoit, mezitelenségének tüköre* [1671]) se regăsește în oglindă pe tavanele casetate. Pictorii casetelor dau viață profetiei referitoare la căderea Babilonului și, indirect, animalelor simbolice ale profetului Isaia: „fiarele pustiei își vor face culcușul acolo, bufnițele îi vor umple casele, struții vor locui acolo și stafiile se vor juca acolo.



Biserica reformată, Lompirt (jud. Sălaj), 1777 (Foto : Olga Lukács)

Șacalii vor urla în casele lui împărătești pustii și câinii sălbatici, în casele lui de petrecere. Vremea lui este aproape să vină și zilele nu i se vor lungi” (3, 21-22, traducerea de Károli). György Káldi (1573-1634) traduce „balaurii” în loc de „șacalii”. Babilonul este deci simbolul universal al păcatului, locul este damnat, mărețul oraș fiind populat de animale rele. Astfel, în Babilon vor dansa diavoli, sirenele și aricii. Aceste pilde biblice sunt cuprinse în predicile vremii și întregul regn animal devine o emblemă odată cu observarea trăsăturilor animalelor din natură : în funcție de natura lor bună sau rea se reprezintă bunătatea creației lui Dumnezeu sau răul diavolesc (Hajnalka, 2004, p. 23).

Animale bune : porumbelul, pelicanul, cămila, elefantul, unicornul.

Animale rele : tigrul, lupul, vulpea, leul, maimuța și păunul.

Aceste imagini se pot metamorfoza în funcție de interpretarea lor – de exemplu, păunul sau șarpele. Cea mai timpurie reprezentare figurativă se regăsește pe tavanul bisericii din Tonciu, pictat în 1676 de János Parajdi Illyés (Boros, 1982, p. 128).

Principalele tipuri de poziționare : figurile zoomorfe aparțin unei compoziții geometrice mai vaste, fiind reprezentate însă delimitat de aceasta și înglobate anorganic în compoziție sau chiar marginalizate. În opinia lui Gábor Pap, această reprezentare a

figurilor zoomorfe a avut ca scop original magia cinegetică. Un alt tip de reprezentare este acela în care figurile zoomorfe se leagă de ornamentica florală, devenind parte integrantă a compoziției. Al treilea tip este cel al reprezentării unor secvențe, în acest caz ele fiind figuri secundare. Un alt mod de reprezentare, destul de rar întâlnit însă, este reprezentarea separată a animalelor sau a unor părți corporale ale acestora, de regulă a capetelor (Ortutay, 1982, pp. 79-80).

Reprezentările zoomorfe se materializează în simbolurile animalice – arhetipul animalelor care fug și mușcă (calul, taurul, lupul, câinele și mistrețul), respectiv simbolurile zoomorfe ale ciclicității (balaurul, melcul, broasca, șarpele, cerbul, iepurele, mielul, ursul). Păsările aparțin categoriei simbolurilor reprezentând înălțarea.

La fel ca în cazul catacombelor, din forma animalelor se vede că pictorul abia dacă a avut o vagă idee despre câte un animal pe care nu l-a văzut niciodată în realitate.

Peștele a devenit un simbol creștin puternic în arta creștină timpurie. Simbolul peștelui era asociat cu alte conținuturi în vremurile precreștine. În arta populară, acesta poate reprezenta locuitorul apelor ancestrale, ale vieții și morții, simbolizând reînnoirea perpetuă, simbolul sufletului care așteaptă nașterea, iar faptul de a fi înghițit de un pește poate simboliza renașterea și înnoirea (povestea lui Iona).



Biserica romano-catolică, Ghelinta (jud. Covasna), secolele XIII-XVIII  
(Prin amabilitatea domnului István Bereczi)



Biserica reformată, Lompirt (jud. Sălaj), 1777 (Foto : Olga Lukács)

## Simbolurile ciclicității

Șarpele este un simbol universal și totodată unul din cele mai importante simboluri umane (Tánczos, 2007, p. 312 ; Mihály, 2010, p. 119). Semnificația sa poate fi explicată în sensul timpului, fertilității și constanței.

Șarpele a devenit unul dintre simbolurile timpului ciclic prin faptul că, atunci când năpârlește, el rămâne totuși același, renăscând din sine însuși. Viața însăși constă în această ciclicitate, de aici derivând și simbolul fertilității. Datorită năpârlirii frecvente, șarpele a devenit simbolul înnoirii continue, renașterii, vindecării și nemuririi, simbolul eternității înseși (Mihály, 2010, p. 119).

Miturile asociază șarpele cu imaginea binefăcătorului datorită faptului că acesta deține secretul vieții și al morții, purtând, în același timp, în sine posibilitatea de a învinge moartea și un nou început (în credința populară maghiară sau a altor popoare europene, a românilor și a grecilor, șarpele de casă reprezintă spiritul bătrânilor familiei, aduce noroc casei, însă, dacă este omorât, acesta revindică, la rândul său, viața cuiva). Simbolul șarpelui în creștinism nu este limpede, întrucât șarpele de aramă din Vechiul Testament (*Leviticul* 21, 6-9) a fost până în secolul al XIII-lea, pe baza Evangheliei (*Ioan* 3, 14), simbolul lui Hristos, însă, din cauza istoriei căderii în păcat, a devenit mult mai dominant conținutul negativ de semnificații legat de el, sens în care șarpele se asociază cu păcatul și cu răul, întruchipând păcatul ca aliat al acestuia. Este vizibil deci că șarpele posedă atât trăsături bune, cât și trăsături rele din cauza rolurilor care se întrepătrund.

Șarpele este unul din motivele preferate de pe tavanele pictate din biserici, iar acolo unde există reprezentări figurative, apare aproape peste tot : Crasna, Petreni, Cubleşu Someșan, Domuşu etc. Șarpele apare pe emblema unitarienilor, ca simbol al inteligenței și vieții veșnice, fiind reprezentat ca uroboros.

Datorită coarnelor sale, cerbul reprezintă, la rândul său, un simbol universal : simbolul reînnoirii perpetue, al renașterii, al Soarelui, al lui Hristos, fiind totodată simbolul fertilității. Reprezentările cerbului care poartă între coarne arborele vieții sau ale cărui coarne răsar și se ramifică la fel ca plantele sunt cunoscute peste tot în Eurasia și America. Cerbul năpârlește, la fel ca șarpele, primăvara, fiind dușmanul etern al acestuia din urmă. Datorită simbolisticii sale, cerbul este animalul simbolic al sărbătorilor de toamnă-iarnă peste tot în lume, comportând dorința de reînnoire odată cu noul an (Jankovics, 1997, p. 287). Fiind greu de prins și iute, este un simbol spiritual (Saunders, 1996, p. 86). Cerbul a devenit un însemn creștin deoarece constituie un simbol al reînnoirii perpetue.

## Simbolul înălțării

Cercetările din domeniul simbolisticii nu încadrează păsările în categoria simbolurilor animale, ci în rândul simbolurilor înălțării, ele fiind instrumentele sigure ale ascensiunii spre cer, la fel ca oricare alte mijloace (scara, muntele, biserica, sfântul uriaș, săgeata, calul înaripat), în antiteză cu simbolurile căderii (Tánczos, 2007, p. 140). Aceste ființe

înaripe sunt mesagerii cerului, aparțin sferei cerești, divine, sacralizându-se foarte ușor. Majoritatea mitologiilor consideră păsările un liant dintre terestru și ceresc și din acest motiv li se asociază semnificația de purtători ai sufletului (bufnița este pasărea morții; privighetoarea este simbolul dorinței arzătoare a sufletului de a ajunge în paradis), însă și mai important este că peste tot acestea reprezintă simbolul sufletului despărțit de trup, simbolul duhului (Tánczos, 2007, p. 143). Cel mai cunoscut simbol în acest sens din simbolistica creștină este porumbelul alb, simbolul Sfântului Duh. În arta creștină timpurie, toate reprezentările păsărilor sunt simbolurile duhului. În creștinism, păsările migratoare reprezintă sufletul supus chemării divine (Mihály, 2010, p. 147).

Păunul este simbolul plenitudinii și al nemuririi. Coada desfăcută larg simbolizează universul, revelația spirituală cosmică. În Orientul Apropiat și în arta populară maghiară, păunul este adesea reprezentat lângă arborele vieții, singur sau cu perechea sa, ca simbol al sufletului nemuritor. În concepția antică, carnea sa nu se perimează și de aceea era considerat simbolul vieții veșnice. În poezia populară, păunul reprezintă dragostea veșnică (Mihály, 2010, p. 175). El este simbolul vieții veșnice și al nemuririi și în simbolistica creștină. Începând din Evul Mediu târziu, păunul a devenit tot mai mult simbol al diferitelor păcate, în special al trufiei și vanității (Seibert, 1986, p. 261).

Vulturul, ca toate păsările prădătoare, a devenit simbolul puterii divine și regale, al Soarelui, mesagerul Cerului, datorită zborului său înalt și vederii sale ascuțite. Păsările prădătoare reale și cele fantastice simbolizează toate același lucru – puterea divină și Soarele – și apar adesea ca totem, ca simbol al puterii virile provenite din cer (Mihály, 2010, p. 187).

Vulturul este pasărea luminii și a iluminării. În tradiția iudeocreștină, el este simbolul învierii (*Psalmi* 103, 5), având la bază legenda vulturului care își schimbă penajul în fiecare an, regăsindu-și tinerețea în apropierea Soarelui. Pe sarcofagele și mormintele creștine timpurii, vulturul reprezintă speranța creștină a învierii, iar pe cristelnițe și potire simbolizează noua viață întru Hristos (Seibert, 1986, p. 278).

Vulturul bicefal este, în primul rând, personajul casei regale. Această reprezentare a sa se regăsește în toate culturile antice, fiind simbolul suveranului care protejează granița estică și pe cea vestică. În conștiința maghiară, acesta a intrat ca simbol al represiunii austriece, însă reprezentările sale în arta populară trebuie totuși interpretate în accepțiunea originală. Simbolistica sa originală se leagă de mitul ridicării la ceruri și de cumpăna dintre ani din calendar. Vulturul bicefal este o veche aspirație a artelor figurative de a reprezenta timpul. La fel ca Ianus cel cu două fețe, și vulturul bicefal reprezintă cumpăna dintre anii calendaristici, privind în același timp în stânga și în dreapta, în trecut și în viitor (Mihály, 2010, p. 117).

## Ornamentica vegetală

Ornamentica vegetală este denumirea colectivă a elementelor de formă și a decorațiunilor din elemente vegetale stilizate, toate fiind simbolul vieții și al fertilității. Motivele florale se regăsesc și în catacombe.





Biserica reformată, Văleni (jud. Cluj), secolele XIII-XV  
(Foto : Olga Lukács)

Aceste compoziții florale au apărut în Transilvania în secolele al XIV-lea și al XV-lea, sub influență italiană, pe obiectele realizate de aurari, iar datorită Renașterii s-au răspândit pe arii mai mari, în special versiunile reprezentând vaza italiană și compozițiile centrale (Ortutay, 1982, p. 445). Ornamentica vegetală și-a păstrat cel mai mult timp sensul simbolic în arta populară (Klára, 2008, pp. 296-297). Reprezentările vegetale sunt simbolul vindecării și al vrăjilor legate de sănătate, păstrându-și, probabil, sensul și în cazul casetelor.

Motivul florii sau arborelui vieții este elementul decorativ cel mai des întâlnit în arta populară maghiară. Dintre toate simbolurile vegetale, acesta este simbolul cu sensul cel mai complex, universal. Prin rădăcinile ancorate în pământ și coroana aparținând sferei cerești, copacul semnifică conexiunea dintre cer și pământ. Este simbolul vieții și al morții, prin dihotomia dintre copacul viu și cel uscat, simbolizând inclusiv dezvoltarea și creșterea perpetuă, reînnoirea continuă, ciclicitatea și ireversibilitatea timpului (Mihály, 2010, p. 60). Gândirea creștină medievală a făcut legătura dintre arborele vieții și crucea lui Hristos, arborele vieții devenind astfel simbolul crucii lui Hristos, prin care omenirea a dobândit viața veșnică (Seibert, 1986, p. 91). În perioada Reformei, arborele vieții era reprezentat jumătate înverzit și jumătate uscat, simbolizând îndreptarea prin credință a păcătoșilor, în baza legii (Seibert, 1986, p. 92).

În lumea greco-romană antică, trandafirul era asociat cu armonia, fertilitatea, frumusețea și bogăția spirituală și fizică venită din lumea divină, în timp ce în accepțiunea

iudeocreștină a devenit simbolul spiritualității înalte și al moralității aferente. Trandafirul a devenit unul dintre motivele preferate ale artei protestante, ca simbol al iubirii, al dragostei. Rozetele și trandafirii apar atât în obiectele realizate de aurari (potire), cât și pe tavanele casetate pictate, pe stâlpii de căpătâi, cu semnificații mai apropiate de sensul laic. Printre primele reprezentări protestante simbolice ale trandafirului, se numără trandafirul lui Luther, cu următoarea semnificație : „Credinciosul lui Hristos calcă pe roze dacă inima-i poartă cruce”. Religiozitatea Reformei este caracterizată printr-o imagine divină centrată pe om, reprezentanții Reformei văzând în Hristos, dincolo de divinitatea Sa, și pe omul suferind. Luther și-a exprimat vizual credința, îmbinând simbolurile trandafirului, inimii și cercului.

Laleaua este simbolul feminității, în special, reprezentarea iconică a „porții vieții”. Pe lângă aceasta, este cunoscută și ca simbol al dragostei, al erotismului și al alungării răului (sensul erotic și de alungare a răului este confirmat și de faptul că apare pe stâlpii porților ; credința în puterea organelor genitale de a alunga răul a fost larg răspândită, de la greci și până la mongolii din Asia Centrală). Interpretarea sa depinde de context.

## Concluzii

Se poate afirma, în genere, că tavanele nu au fost menite doar să satisfacă cerințele estetice ale congregației sau ale beneficiarului, ci le-au oferit tuturor posibilitatea de înălțare, de întâlnire cu transcendentul. În catacombe, la fel ca pe tavanele pictate, ornamentica poartă un mesaj, înglobând elementele referitoare la viziunea, scara de valori și credința respectivului creator sau popor. Totodată, aceste mesaje se integrează în sistemul simbolistic paneuropean. În accepțiunea lui Klára Gazda, „ornamentele au inclusiv efecte psihologice pozitive asupra omului. Pentru că, de fapt, materialele, formele și culorile poartă în ele un anumit potențial emoțional, care se activează atât spontan, în funcție de dispoziția de moment a individului, cât și conștient, sub influența bagajului său cultural” (Klára, 2008, p. 13).