

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

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

Lectura simbolică a lăcașului de cult

Sorin Marțian

Introducere

În scrierile, rugăciunile, cutumele și sărbătorile lor, creștinii au creat și au folosit diferite simboluri ce reprezintă expresia credinței Bisericii. Chiar dacă societatea actuală pare a fi secularizată, ea operează cu simboluri care vin din creștinism, unele având origini și semnificații greu de perceput. Misiunea istoricului și a teologului este de a înțelege aceste semnificații, de a le decodifica, nu numai pentru a păstra și a transmite o moștenire culturală, ci și pentru a regăsi în ele un sens al vieții. Dintr-o astfel de perspectivă, ne propunem să facem o lectură simbolică a lăcașului de cult din arealul românesc, care valorifică atât aspectul cognitiv, cât și educarea percepției simbolurilor, proces ce presupune interiorizare, imagine, sărbătoare, celebrare. În acest scop, am apelat la o bibliografie de specialitate care acoperă multiple domenii (istorie, teologie, arhitectură, istoria artei și iconografie), având la dispoziție mai multe chei de interpretare pentru tema în discuție. Astfel, am consultat autori din spațiul occidental care s-au remarcat prin lucrări de valoare despre imaginarul religios și simbolismul lăcașului de cult (Cabrol și Leclercq, 1948 ; Daniélou, 1961 ; Špidlík și Rupnik, 2002 ș.a.). La rândul lor, studiile autorilor români, care au contribuit semnificativ la dezvoltarea domeniilor deja amintite, ne-au fost de un real folos (Drăguț, 1979 ; Dumea, 2007 ; Firea, 2011 ; Marcu, 1906 ; Pop și Porumb, 2007 ; Ștefănescu, 1973 ; Theodorescu, 2002 ; Vătășianu, 1930 ș.a.).

Structurat în câteva subcapitole, capitolul are drept punct de plecare interpretarea primelor simboluri creștine, un pas necesar pentru a înțelege mai bine, la nivel general, limbajul simbolic al arhitecturii lăcașului de cult, limbaj care în timp s-a concretizat în stilurile artistice ale bisericilor. Am propus apoi o lectură simbolică a lăcașului de cult din spațiul românesc, urmărind o evoluție istorică începând din perioada romano-bizantină și continuând cu cea medievală, pentru a ajunge la etapa de apariție a bisericilor românești din secolele XIV-XV, model de sinteză culturală autohtonă care se va transmite până în modernitate. Existența unui stil românesc se constată și la nivelul simbolisticii religioase a bisericilor de lemn, amintite și ele în demersul nostru. Ultimul capitol se concentrează asupra decorului pictural al bisericilor românești, decor care constituie o cateheză oferită tuturor prin intermediul imaginilor.

Primele simboluri creștine

Încă din Antichitate, comunitățile umane dedeau cultului divin locuri special amenajate, ferite de lumea profană și aflate pe înălțimi (temple), considerându-se că acestea oferă un sălaș divinității. Pentru evrei, de exemplu, templul era casa lui Dumnezeu în mijlocul poporului Său, locul sacru în care se aduceau jertfe și se cultivau virtuțile lui Israel prin învățătură și fapte bune. Mai târziu, în perioada creștinismului primar, celebrarea Sfintei Liturghii avea loc în zone ascunse, pe lângă mormintele martirilor și în catacombe. S-a constatat că, de la început, arta catacombelor a cultivat imaginea pictată, aceasta devenind un element de întâlnire între creștini, un *simbol* în care ei se recunoșteau. În același timp, imaginea avea drept scop transmiterea, comunicarea unui conținut spiritual, teologic. Se poate vorbi despre o dimensiune nouă care apare odată cu prima pictură creștină: comunicarea lui Hristos și a ceea ce El a săvârșit, cu alte cuvinte mesajul *kerigmatic*, mesajul proclamat (Špidlík și Rupnik, 2002, p. 9).

Din punctul de vedere al creștinismului, simbolul (vezi verbul grec *symballein*, „a pune împreună”) reunește două realități, una vizibilă, iar alta invizibilă, acestea fiind în strânsă legătură. Ceea ce este vizibil trimite, de fapt, la ceea ce este invizibil. Simbolul conține în el realitatea spirituală invizibilă pe care o semnifică. Relevanța lui vine dinspre un context sociocultural și religios de care nu poate fi separat. În același timp, fiecare simbol religios are propria semnificație, ce se regăsește în gândirea doctrinară care îl însoțește (Meslin, 1975, p. 26). De exemplu, interpretarea simbolurilor rituale și a imaginilor profetice din registrul biblic este creatoare de sens pentru orice creștin, având un caracter unificator, căci această interpretare se bazează pe un comentariu scripturistic dintr-o perspectivă figurativă: fiecare eveniment al Noului Testament este precedat în istoria lui Israel de un *typos* (model) al cărui sens este astfel explicat.

În epoca veche a istoriei Bisericii, formele arhitecturii romane au fost adaptate noilor funcțiuni creștine, astfel încât bazilica, flancată de nave laterale, folosită de romani ca loc de adunare, a devenit modelul cel mai des folosit pentru construirea bisericilor. Orna- mentația arhitecturală a fost și ea adaptată noii religii (Cragoe, 2008, p. 28). Iconografia creștină a cunoscut o adevărată înflorire și nu este de mirare că bazilicile sunt primele care au fructificat imaginile simbolice, simbolurile. Dintre acestea se remarcă simbolul crucii, care, având origini ancestrale, a primit noi valențe în creștinism. La început, reprezentarea lui iconografică a fost mai rară din cauza amintirilor dureroase pe care le stârnea în sufletele credincioșilor și datorită prudenței Bisericii, care dorea să-și îndepărteze credincioșii de idoli și de idolatrie în general. Unii creștini au ajuns în situația de a fi considerați eretici din cauza dificultății de a înțelege un Dumnezeu răstignit, suferind și dat morții pe cruce. Doar cei care și-au aprofundat credința puteau recunoaște în aparenta contradicție *a fi Dumnezeu și a fi răstignit* misterul mântuirii oamenilor (Cabrol și Leclercq, 1948, p. 3046). Treptat, această contradicție s-a stins, lăsând locul unei semnificații religioase profunde. În epoca lui Constantin cel Mare (306-337), crucea a devenit simbolul victoriei creștinismului. Vechiul sentiment de respingere a crucii s-a transformat în devoțiune.

Semnul crucii apare pus în legătură și cu alte teme creștine, reprezentate prin cristo- grame, imaginea vulturului, imaginea porumbelului și mai ales imaginea corabiei. Deja

din secolul al III-lea, corabia (arca) simbolizează Biserica, amenințată de valurile acestei lumi, având crucea drept catarg, fiind condusă de Hristos. Autorii creștini din vechime au preluat din cultura greacă imaginea corabiei ca simbol al statului condus de rege și au aplicat-o Bisericii (Daniélou, 1961, p. 68). Tema are însă și un substrat biblic, de origine iudaică: lemnul arcei lui Noe (*Facerea* 7-9) simbolizează crucea mântuitoare.

Limbajul simbolic al arhitecturii lăcașului de cult: tradiție și diversitate

Arhitectura lăcașului de cult a valorificat din punct de vedere simbolic planul cruciform, care îl reprezintă pe Hristos răstignit. Biserica materială, construită din lemn sau piatră, este imaginea Bisericii văzute ca trup mistic al lui Hristos. Vorbim despre simbolul Bisericii spirituale, comunitatea creștinilor. Diversitatea rolurilor pe care le au credincioșii în comunitate se reflectă în structura tradițională a lăcașului de cult, structură care moștenește într-o bună măsură componentele bazilicii romane. Astfel, în registrul arhitectural observăm și astăzi o ierarhizare simbolică a încăperilor bisericii pe axa longitudinală (de la apus la răsărit): pronaosul, naosul și altarul.

Primele biserici aveau în față pronaosul exterior (*atrium*), adică o curte dreptunghiulară neacoperită și înconjurată de porticuri. În mijlocul acestui spațiu de reculegere se afla o fântână, simbol al dorinței de purificare, la care creștinii își spălau mâinile, pregătindu-se pentru participarea la Sfânta Liturghie (Dumea, 2007, p. 42). Pronaosul exterior permitea accesul spre pronaosul interior (*nartex* sau *nartica*), locul unde stăteau catehumenii (cei care se pregăteau pentru primirea Botezului) și penitenții publici (*audientes*).

Prin trei portaluri (porți) simbolizând cele trei sacramente ale inițierii creștine (Botezul, Mirul și Euharistia) se intra în partea centrală a bisericii, naosul (*nava*, *corabia*). Poarta din mijloc era cea mai largă și ducea direct spre altar, ea fiind rezervată preoților. Poarta din dreapta era considerată intrarea bărbaților, iar cea din stânga intrarea femeilor. Obiceiul de a despărți poporul în două la slujbă, bărbați și femei, are o explicație practică de ordin liturgic: se formau două strane care recitau alternativ rugăciuni. În bisericile mari, pe lângă nava principală, erau prezente două sau mai multe nave laterale, separate prin coloane de nava centrală. Uneori, nava longitudinală era întretăiată de o navă transversală, oferind bisericii o formă de cruce, fie cruce latină (când nava longitudinală este mai mare decât cea transversală), fie cruce greacă (atunci când navele sunt egale). Este vorba despre așa-numitul transept, spațiu întâlnit mai ales în arhitectura lăcașurilor de cult apusene și destinat celor care animau cântul bisericesc și formau *schola cantorum* (Dumea, 2007, p. 44). Tot în naos, însă în partea dreaptă, spre altar, se afla scaunul episcopului, semn al faptului că acesta îi îndrumă atât pe clerici, cât și pe laici pe calea credinței.

Partea a treia a bisericii, absida altarului, era (și este) rezervată clerului și celor care slujesc la Sfânta Liturghie. Acest spațiu, puțin mai înălțat față de restul bisericii, a fost prevăzut, încă din vechime, cu elemente separatoare între navă și altar, grilaje sau balustrade din lemn ori marmură de care erau fixate perdele și imagini. Treptat, în Orient,

ele s-au transformat într-o structură ornamentală, din lemn sau zidărie, care slujește drept suport pentru icoane : iconostasul (*ikonostasion*). Bisericile de tradiție bizantină au încurajat cultul icoanelor pentru că acestea au un rol important în rugăciunea de mulțumire adusă Mântuitorului, ilustrând cu stăruință credința în Întrupare (Passarelli, 2012, p. 74). Dispoziția lor canonică pe suprafața iconostasului s-a dezvoltat în perioada medievală, ajungându-se mai târziu la un plan elaborat care cuprinde mai multe registre (icoane împărătești, icoane ale hramului bisericii, icoane ale praznicelor împărătești, icoane ale apostolilor, icoane ale profeților etc.). Fiind o teologie în imagini, icoanele sunt astfel grupate pe iconostas încât să ne prezinte istoria mântuirii noastre prin moartea lui Iisus pe cruce și Înviere, evenimente prevestite de profeți și predicate lumii de apostoli. Mesajul creștin este întregit și de simbolica celor trei uși ale iconostasului, care se deschid spre altar : ușa principală (*împărătească*), la mijloc, pe care intră preotul îmbrăcat în ornate (veșminte preoțești), reprezentându-l pe Hristos împărat, și cele două uși laterale (*diaconești*), destinate diaconilor, cei care sunt chemați să participe la cultul divin asemenea îngerilor (Marcu, 1906, pp. 111-112).

Ferit de ochii credincioșilor și aflat în spatele iconostasului, altarul (masa Domnului, *trapeza*) este cel mai sfânt obiect din interiorul lăcașului de cult, având formă de paralelogram și fiind așezat pe un soclu de piatră în mijlocul sanctuarului. Pe masa aceasta, la Sfânta Liturghie, se aduce Jertfa cea nesângeroasă a Noului Testament sub chipul pâinii și al vinului. Altarul din piatră îl simbolizează pe Hristos, numit adesea în Sfânta Scriptură „piatra de temelie” sau „piatra unghiulară” (*Psalmul 118, 22-23 ; Matei 21, 42 ; Marcu 12, 10 ; Luca 20, 17-18*). Locul gol de sub masa altarului (*criptă*) era destinat încă din vechime așezării moaștelor martirilor, ca un semn al legăturii dintre jertfa lor și jertfa lui Hristos. Altarul este acoperit cu pânză albă de in, în trei straturi, amintind giulgiurile cu care a fost învelit trupul Mântuitorului la punerea în mormânt. Pe masa altarului stau neîncetat antimisul consacrat de episcop (prevăzut cu moaște), tabernacolul (*chivotul*) în care se păstrează Sfânta Împărtășanie, crucea (simbolizând crucea lui Iisus de pe Golgota) și Evanghelia, cartea de căpătâi a predicării și semn al cuvântului Domnului. Lumânările aprinse aici, prin faptul că se topesc pentru a produce flacăra, trimit cu gândul la jertfa lui Hristos de pe altar, care trebuie să fie un exemplu pentru viața fiecărui creștin.

De-a lungul timpului, stilurile artistice ale bisericilor s-au dezvoltat prin modul lor de a da o expresie arhitectonică principiilor creștine. Concepția religioasă asupra spațiului, implicând o funcție simbolică, s-a întâlnit cu aspectul funcțional al construcției. Arhitecții bizantini au adoptat atât planul circular sau poligonal, cât și pe cel cruciform, cu o cupolă înaltă care imită bolta cerească și permite luminii să intre în edificiu. După acest plan bazilical însoțit de o cupolă a fost construită celebra biserică Sfânta Sofia din Constantinopol (532-537). Bolta și cupola din stilul bizantin au constituit mai târziu punctul de plecare pentru arhitectura romanică, răspândită în Occidentul secolelor XI-XIII și reprezentată prin câteva categorii de edificii : baptisterii și capele, biserici în plan bazilical, biserici în plan rotund sau poligonal, biserici boltite (Tafrali, 1925, p. 343). Limbajul simbolic al stilului romanic și-a aflat desăvârșirea în arta de tip gotic, începând cu secolul al XII-lea. Folosirea arcului frânt în arhitectură a permis construirea unor lăcașuri de cult mult mai înalte și mai aerate decât cele romanice, având ferestre mult mai mari, dantelate. Se poate observa faptul că toate stilurile artistice apărute în decursul istoriei (bizantin, romanic, gotic, baroc, modern), preluând adesea elemente din stilurile

anterioare, au ținut cont de un dublu simbolism al bisericii-edificiu : casă a lui Dumnezeu și casă a comunității credincioșilor (Dumea, 2007, p. 32). În timp ce bisericile bizantine, având cupole circulare, sugerează că Dumnezeu coboară spre poporul Său, catedralele gotice, cu stilul lor îndrăzneț, imprimă o dinamică ascensională, poporul fiind cel ce se înalță la Dumnezeu.

Lectura simbolică a lăcașului de cult din spațiul românesc

Lectura simbolică a lăcașului de cult din spațiul românesc trebuie să țină seama de întâlnirea a trei registre care se îmbină și oferă un tablou de ansamblu : registrul teologic, registrul istoric și cel arhitectural. Imaginarul religios poate fi cercetat pornind de la formele de manifestare existente în creștinismul nostru, forme care au preluat elemente artistice și simbolice dinspre arii vaste cu care zonele românești s-au aflat într-o rodnică legătură : spațiul bizantino-balcanic, teritoriile orientale de stepă, Europa Centrală și Apuseană (Theodorescu, 2002, p. 5). Din punct de vedere artistic și simbolic, lăcașurile de cult nord-dunărene au evoluat începând cu perioada romano-bizantină, continuând cu cea premedievală și medievală timpurie, ajungându-se mai apoi la etapa de apariție a monumentelor ecleziastice românești ale secolelor XIV-XV, biserici care dau mărturie despre o sinteză culturală Orient-Occident. Această sinteză autohtonă originală se va manifesta și în perioadele istorice următoare.

Perioada romano-bizantină

Evoluția creștinismului pe teritoriul fostelor provincii dacice poate fi urmărită începând cu secolul al IV-lea. Obiectele paleocreștine datate în secolele IV-VI atestă caracterul latin al creștinismului daco-roman (Protase, 2000, pp. 71-89). Acesta este dovedit și de termenul prin care românii desemnează lăcașul de cult : cuvântul „biserică”, ce provine din latinescul *basilica*. În perioada secolului al IV-lea și a începutului secolului al V-lea, adică până la venirea hunilor, creștinismul daco-roman se orientează spre provinciile occidentale, îndeosebi spre Italia de Nord. Odată cu venirea hunilor, iar apoi a gepizilor și avarilor, legăturile cu romanitatea occidentală vor slăbi treptat, iar autohtonii daco-romani vor gravita de acum înainte în sfera Bizanțului. Aceste influențe se vor manifesta în plan artistic și simbolic prin prezența în zonele nord-dunărene a unor obiecte de cult (vase creștinate, vase creștine, candelabre, opaițe de lut și de bronz), alături de obiecte de vestimentație purtate de creștini (amulete, cataramă, pandantive). Candelabrele și opaițele de lut și de bronz descoperite prin săpături arheologice presupun existența pe teritoriul daco-roman a unor lăcașuri de cult. O atestare sigură, în secolul al VI-lea, o are bazilica de la *Sucidava* (Celei), construită din piatră și cărămidă, cu o singură navă, dar de dimensiuni apreciabile. Era, probabil, locul de rugăciune al unui centru ecleziastic romano-bizantin aflat în zona de jurisdicție a cunoscutei arhiepiscopii *Prima Iustiniana* (Theodorescu, 2002, p. 22). Mai multe bazilici au fost descoperite în Dobrogea și datate

într-o perioadă de înflorire culturală a întregii regiuni : secolele IV-VI. Este vorba despre lăcașurile de cult de la *Tropaeum Traiani* (Adamclisi), *Tomis* (Constanța), *Troesmis* (Iglița), *Axiopolis* (Cernavodă), *Ibida* (Slava Rusă), *Dinogetia* (Garvăn), *Callatis* (Mangalia) etc. Cizelate din punct de vedere stilistic, împodobite cu capitelluri și motive vegetale, acestea poartă simboluri creștine sculptate cu măiestrie în piatră, cel mai frecvent întâlnit fiind simbolul crucii.

Perioada medievală

Secolele VII-IX reprezintă etapa de încheiere a formării poporului român și a limbii sale, în spațiul dintre Balcani și Carpații nordici, fenomen bazat pe tradițiile daco-romane, nord- și sud-dunărene, pe participarea elementului slav și pe influența civilizației bizantine. De-acum înainte, românii vor fi amintiți în izvoarele scrise cu numele etnic de *vlahi* sau *blahi* (Barnea, 1985, p. 97). Cultura lor feudală se va contura după secolul al X-lea, având un caracter religios, ca peste tot în Europa. Este o cultură a clasei stăpânitoare, a cnejilor, care se manifestă prin adoptarea limbii slavone ca limbă liturgică și de cancelarie. Dar intrarea românilor în aria slavonismului cultural nu a distrus fondul ancestral bisericesc daco-roman, fapt atestat de terminologia de bază creștină, care a rămas cea latină. Astfel, prin păstrarea unor forme antice, cultura feudală românească poartă amprenta civilizației apusene, care se îmbină cu cea răsăriteană (Panaitescu, 1969, p. 325). Relevant este faptul că, odată cu sfârșitul perioadei premedievale, în teritoriile nord-dunărene au început să apară lăcașurile de cult aflate din punct de vedere stilistic sub influența unor curente arhitectonice venite dinspre zonele de cultură vecine, cea bizantino-balcanică și cea carolingiană (Theodorescu, 2002, p. 93). Sunt reprezentative în acest sens bisericile din piatră descoperite la Alba Iulia și Dăbâca, având analogii în complexele mănăstirești de la Basarabi, Medgidia și Garvăn. Dintre ele, importantă în plan simbolic este biserica de tip *rotonda ecclesia* (rotonda-baptisteriu) de pe latura de sud a primei catedrale catolice de la Alba Iulia, existentă sub actuala catedrală romano-catolică Sf. Mihail. Datată în secolele IX-X, ea atestă prezența unor elemente de factură carolingiană în domeniul arhitecturii ecleziastice din Transilvania. Având rol de capele princiare, rotundele din Moravia, Polonia și Ungaria i-au servit probabil drept model.

Fiind o construcție circulară cu rol de baptisteriu, aparținând, se pare, unei formațiuni prestatale, rotonda de la Alba Iulia dovedește disponibilitatea autohtonilor de a se apropia de creștinism și continuitatea procesului de convertire a unora dintre locuitorii alogeni (slavi, bulgari, maghiari și pecenegi). Acest lăcaș de cult are o bogată încărcătură simbolică privitoare la Botez. În primele secole creștine, dar și mai târziu, în perioada medievală, pentru construirea rotundelor-baptisterii era preferată fie forma circulară, fie cea octogonală, care sugera semnificația cifrei opt, simbol al infinitului, al veșniciei. Bazinul în care se scufunda cel care se boteza nu era la suprafață, ci săpat în pământ, asemenea unui mormânt. Este un mod de a sugera semnificația profundă a Botezului exprimată de Sf. Paul în Epistolele sale (*Coloseni* 2, 12 ; *Romani* 6, 4). Apa Botezului, care venea în baptisteriu printr-o conductă și se evacua pe altă conductă, trimitea la imaginea apei vii despre care Hristos a vorbit samaritencei (*Ioan* 4, 1-42), făcând legătura și cu apa Iordanului (Dumea, 2007, p. 48). Ca element al cultului divin, apa îndeplinește mai multe funcții sacre. Ea este materia necesară pentru administrarea Botezului ; ea se

amestecă cu vin la celebrarea Sfintei Liturghii ; ea este binecuvântată în cadrul slujbei de sfințire și folosită la stropirea obiectelor de cult, a caselor, lăcașurilor de cult, ogoarelor ; cu apă se spală celebrantul la Sfânta Liturghie (Marcu, 1906, p. 73). Apa simbolizează harul divin.

Dacă la început baptisteriile erau lăcașuri de cult propriu-zise, ele își vor modifica în timp planul și forma, apropiindu-se treptat de biserică până în momentul în care nu vor mai fi decât simple capele situate la vest de aceasta și la mică distanță față de poarta de intrare. În ritul apusean, când s-a renunțat la practica Botezului prin scufundare, după secolul al XIII-lea, baptisteriul și-a redus dimensiunile, de acum înainte el fiind situat în interiorul bisericii, la intrare, bazinul baptismal transformându-se treptat în cristelnița pe care o vedem în bisericile actuale.

Alături de vechile lăcașuri de cult ale feudalismului timpuriu transilvănean pot fi amintite și vestigiile descoperite în extremitatea estică a Dunării de Jos. În registrul simbolic, monumentele ecleziastice din Dobrogea secolelor X-XII atrag atenția prin stilul stângaci, dar pitoresc al cioplitorilor bisericilor rupestre de la Basarabi, unde domină semnul crucii incizat în calcar (crucea de Malta), însoțit de imaginea corabiei, de inscripțiile cu caractere chirilice și de reprezentările de animale fabuloase. Elementele decorative ale acestui așezământ monahal oglindesc un mozaic etnic și cultural alcătuit probabil din credințe antice de origine locală, cărora li se adaugă idei apropiate dualismului oriental. Sunt trăsături particulare ale unui *creștinism popular* specific zonei respective, care face parte dintr-un curent cultural de amploare sud-est europeană (Zugravu, 1997, p. 459). Acest curent cultural presupune un imaginar religios colectiv bazat pe semne, reprezentări și practici exterioare care au putut consolida un limbaj creștin de factură orientală. Viața religioasă din ținutul dobrogean poartă amprenta civilizației bizantine, chiar dacă formele de manifestare rămân modeste, de nivel provincial.

Evoluția arhitecturii din Transilvania a fost marcată de evenimentele istorice care s-au succedat aici. Prezența regalității maghiare, activitatea misionară a Bisericii latine și contribuția coloniștilor germani veniți de pe Rin, Mosela și din Flandra explică apariția în acest teritoriu a unui important fenomen cultural-artistic de origine apuseană, manifestat prin arhitectura ecleziastică din perioada secolelor XII-XIII și cea următoare (secolele XIV-XV). Este vorba despre lăcașuri de cult construite și susținute de instituții care au primit ajutorul regalității, în primul rând episcopiile catolice de la Cenad, Oradea și Alba Iulia, cu parohiile lor, iar în al doilea rând mănăstirile benedictine, cisterciene, dominicane și franciscane. În condițiile date de noua structură etnoreligioasă a Transilvaniei medievale (românii sunt ortodocși ; ungurii, sașii și secuii sunt catolici), elita cnezială românească a contribuit la ridicarea unor valoroase biserici din piatră, monumente care au folosit modelul bizantin, dar care au preluat și influențe ale romanicului târziu și ale goticului, rezultând astfel o sinteză stilistică originală (Pop și Porumb, 2007, p. 9). Stau mărturie în acest sens bisericile din regiunea hunedoreană (Strei, Sântămărie-Orlea, Densuș, Gurasada), care fac parte dintr-un orizont cultural deosebit de cel al zonelor extracarpătice.

Un monument caracteristic pentru arta cnezială românească este biserica de la Densuș, din secolele XII-XIII. Zidită din blocuri de piatră provenite în mare parte din ruinele de la Ulpia Traiana Sarmizegetusa și reprezentând la nivel tipologic forme de arhitectură bizantino-balcanică, înfăptuite cu mijloacele arhitecturii romanice, biserica are o încăpere cu patru stâlpi în mijloc dezvoltată printr-o absidă, cu un plan în cruce

greacă înscrisă și cu naosul străpuns de un turn-clopotniță. Din punct de vedere simbolic, spațiul interior capătă o formă originală, cu pătratul său central, care a păstrat până târziu caracteristicile templului de cult solar de factură nord-est-europeană (Vătășianu, 1930, p. 155). În același timp, absida semnifică tot ce este mai sfânt (prezența lui Dumnezeu), iar turnul cu cruce amintește de triumful creștinismului și de idealul înălțării cugetului spre cer. Cuprinzând mai multe portrete de apostoli și sfinți, alături de imaginea lui Iisus în mormânt (registru absidei), pictura interioară datează din secolul al XV-lea, având trăsături bizantine și fiind însoțită de câteva inscripții chirilice. Cu alura sa arhaică, lăcașul de cult de la Densuș este o mărturie vie despre arta autohtonilor înțeleasă ca expresie a unui crez religios.

Dacă arta cnezială transilvăneană predomină acolo unde elita românească și-a păstrat o parte din vechile libertăți, pătrunderea colonizării feudale se face simțită prin arta monumentelor ecleziastice romanice și gotice, monumente care sunt modele la scară mai mică ale arhitecturii occidentale (Firea, 2011b, p. 75). Bisericile parohiale din piatră și cărămidă de la Cisnădioara, Ocna Sibiului, Acâș, Herina, Sebeș dovedesc faptul că meșterii sași au preluat formula arhitectonică și decorativă a romanicului din zonele lor de proveniență, îmbogățind-o cu trăsături locale și adăugând anumite elemente de sculptură și pictură. O încununare a romanicului transilvănean este actuala catedrală romano-catholică Sf. Mihail din Alba Iulia (vezi ilustrația I.18). Construită în câteva etape de-a lungul secolului al XIII-lea, ea are un plan de tip bazilical, fiind compusă din trei nave, transept, cor, absidă centrală flancată de două absidole, două turnuri care precedă navele laterale între care se formează un atriu acoperit (Vorona, 1981, p. 83). Edificiul a asimilat influențe ale romanicului târziu din Europa Centrală și Apuseană, dar și ale goticului, acesta din urmă lăsând o amprentă vizibilă asupra motivelor decorative.

Inventarul decorativ și iconografic al catedralei de la Alba Iulia cuprinde reprezentări zoomorfe cu caracter simbolic. Amintim aici ilustrarea evangheliștilor sub forma unor animale simbolice atribuite, obicei preluat din arta creștină a primelor secole și dezvoltat mai târziu, în epoca romanică și în cea gotică, prin intermediul artei statuilor și sculpturilor. Corespondența dintre cele patru ființe și cei patru evangheliști s-a realizat pornind de la profeția lui Iezechiel : „Fețele lor ? – Toate patru aveau câte o față de om înaintea, toate patru aveau câte o față de leu la dreapta, toate patru aveau câte o față de bou la stânga și toate patru mai aveau și câte o față de vultur în spate” (*Iezechiel* 1, 10), imagine reluată și în cartea Apocalipsei : „Și ființa cea dintâi era asemenea leului, a doua ființă asemenea vițelului, a treia ființă avea față de om, iar a patra ființă era asemenea vulturului care zboară” (*Apocalipsa* 4, 7). Acestor texte biblice li se adaugă interpretarea dată de Sf. Ieronim (347-420) primelor cuvinte din fiecare Evanghelie : Matei (deoarece Evangelia sa începe cu genealogia lui Iisus) are drept simbol omul, Marcu (cel care descrie mai întâi propovăduirea lui Ioan Botezătorul în deșert) este simbolizat de leu, Luca (jertfa lui Zaharia la Templu) are drept simbol taurul, iar Ioan (cu Prologul, unde apar considerații teologice înalte) este simbolizat de vultur. Alături de sculpturile care îi înfățișează pe evangheliști, în catedrală mai apar diferite scene cu personaje umane însoțite de figuri cu valențe simbolice (dragoni, lei, maimuțe, centauri, ființe fantastice, păsări), specifice bestiariului medieval, sugerând raportul dintre virtuți și păcate, respingerea răului și triumful binelui (Corneanu, 2015, pp. 86-88). În cheia de boltă a transeptului catedralei este reprezentat simbolul mielului mistic (*Agnus Dei*), purtând crucea și

având o înțepătură între coaste, de unde curge sângele care ispășește păcatele lumii (*Ioan* 1, 29). Cheia de boltă îl simbolizează pe Hristos.

Prezența atâtor simboluri și teme creștine în arhitectura lăcașurilor de cult romanice și gotice din Transilvania arată că arta medievală a avut un scop didactic: mozaicurile, frescele, grupurile sculpturale au constituit o adevărată *Biblie a săracilor*. Imaginea a fost și este o ilustrare a dogmei creștine și în același timp un semn al dorinței de a aduce laudă lui Dumnezeu. Mesajul teologic pe care imaginile Evului Mediu doreau să-l transmită a avut un caracter cristologic și cristocentric. De exemplu, cele patru ființe din Apocalipsă simbolizau în perioada medievală patru momente ale vieții Mântuitorului: omul – Întruparea; taurul (vițelul) – Patimile; leul – Învierea; vulturul – Înălțarea. Ele mai ilustrau și virtuțile omenești: omul – rațiunea; leul – puterea; taurul (vițelul) – munca; vulturul – contemplația (Pacaut și Rossiaud, 1982, p. 191). În timp ce păunul, mielul și porumbelul reprezentau divinitatea, țapul, corbul și întregul bestiar fabulos întruchipau puterile iadului împotriva cărora omul trebuie să lupte cu ajutorul învățaturii Bisericii. Dezvoltând o cateheză (educație religioasă) prin intermediul imaginilor, lăcașul de cult devenea astfel un loc de întâlnire și de comuniune spirituală, un spațiu ce predispunea la rugăciune și reculegere, înălțând omul către divinitate.

Stilul romanic târziu transilvănean este înlocuit începând cu secolul al XIII-lea de stilul gotic timpuriu, cristalizat sub semnul autorității ordinului cistercian, caracterizat printr-o înfățișare sobră, cu puține trăsături ale fastului ornamental. Cel mai vechi monument de acest tip este mănăstirea de la Cârța, din Țara Făgărașului, aflată azi în ruină (vezi ilustrația I.19). Din acest ansamblu s-au păstrat în funcțiune doar partea răsăriteană, sanctuarul și o parte din transept. Elementele decorative poartă amprenta spiritualității cisterciene, care a preluat din normele benedictine strictețea votului ascultării și importanța rugăciunii liturgice. Umilința, principala virtute cultivată de acest ordin, este pusă în valoare prin simplitatea decorațiunii sculptate cu frunze de stejar și cu floarea de măceș (simboluri ale virtuților). Excepție face doar cheia de boltă a absidei, decorată cu un relief al Fecioarei Maria, patroana bisericii, care poartă o coroană pe cap, având o figură severă și solemnă (Drăguț, 1979, pp. 269-270). Această arhitectură ce folosește forme austere este caracterizată de o estetică a strictului necesar, sugerând în plan spiritual că înălțarea către Dumnezeu ar trebui să treacă prin umilință și privațiuni, fiind însoțită de interiorizare. De altfel, mănăstirea răspunde unui imperativ simbolic. Protejată de ziduri, ferită de lumea exterioară, ea devine un spațiu al smereniei și al rugăciunii, o reprezentare a Ierusalimului ceresc.

Lăcașurile de cult din Sibiu, Sebeș-Alba, Cluj și Brașov au o mare importanță pentru arhitectura transilvăneană a secolelor XIV-XV, punând în evidență caracteristicile goticului local. Bisericile-hală atrag atenția prin decorurile lor sculptate, care au particularități de ordin iconografic. Un edificiu de acest tip este biserica parohială Sf. Mihail din Cluj, clădire emblematică a orașului, ridicată în perioada 1349-1487 (vezi ilustrația I.23). Monumentul a preluat elemente ale goticului târziu, vizibile la nivelul sistemului de boltire, iar turnul a fost construit în secolul al XIX-lea, în stil neogotic. Alături de repertoriul vegetal și de reliefurile capitelurilor pilaștrilor care înfățișează scene și figuri biblice (Adam și Eva, Cain și Abel, David), biserica păstrează din perioada anterioară Reformei un amvon din piatră în stil gotic, astăzi acoperit de sculpturile unui alt amvon în stil baroc, executat și montat peste vechiul amvon, în secolul al XVIII-lea (Lukács, 2005, p. 74). Amvonul baroc a fost decorat cu reliefuli inspirate din Noul Testament și

cu figurile celor patru evangheliști, însoțiți de statuile celor patru Sfinți Părinți ai Bisericii latine : Sf. Ambrozie (340-397), Sf. Ieronim (347-420), Sf. Augustin (354-430) și Sf. Grigorie (540-604). Baldachinul susținut de îngeri e încununat de figura arhanghelului Mihail. Frescele pictate pe pereții bisericii în secolele XIV-XV au dispărut aproape toate, fiind distruse în perioada Reformei. S-a păstrat doar pictura murală a capelei de sud-vest, cu o iconografie axată pe ciclul Patimilor lui Iisus, imaginea Răstignirii dominând întregul ansamblu organizat astfel încât să pună în relief crucea Mântuitorului și mișcările personajelor.

Influențele deosebite ale stilului gotic se fac simțite și în arhitectura unor lăcașuri de cult din Moldova și Țara Românească. În timp ce în Transilvania sunt prezente mai multe stiluri arhitectonice (stilul bizantin, propriu românilor, împreună cu stilurile romanic, gotic, baroc, specifice minorităților de aici), în Moldova secolelor al XV-lea și al XVI-lea o interferență sintetică de stiluri (stilul bizantin și cel gotic) a dat naștere stilului moldovenesc, având ca trăsătură dominantă sistemul de boltire pe arce piezișe. Bisericile construite în acest fel au o cupolă originală, îngustă și zvultă, în timp ce pereții înalți sunt sprijiniți de contraforți. Inspirându-se probabil de la sașii din Bistrița și colaborând cu pietrarii din Polonia, meșterii moldoveni din perioada lui Ștefan cel Mare (1457-1504) și a lui Petru Rareș (1527-1538 ; 1541-1546) au împrumutat contraforții din arhitectura gotică, știind că aceștia nu au doar un rol de rezistență, ci și unul funcțional, decorativ. Contraforții aduceau varietate în monotonia fațadelor, obținându-se astfel noi suprafețe pentru a fi acoperite cu fresce sau pictură murală. Adaptat stilului bizantin, planul bisericilor moldovenești cuprinde cele trei părți principale ale lăcașului de cult, aflate într-o ierarhizare simbolică : pronaos, naos și altar. Este însă un plan treflat care are brațul posterior mai lung, căpătând astfel forma unei cruci latine (Tafrali, 1925, p. 320). Arcele frânte ale ușilor și ferestrelor sunt gotice, la fel și unele forme ale sculpturii ornamentale. Stilul gotic se regăsește și în modul de acoperire a clădirii, fiecare parte a bisericii avându-și acoperișul propriu.

Dintre realizările de seamă ale arhitecturii ecleziastice în stil moldovenesc amintim ctitoriile lui Ștefan cel Mare : Putna (vezi ilustrația I.20), Pătrăuți, Milișăuți, Voroneț – cu celebra sa pictură exterioară, adăugată mai târziu (vezi ilustrația I.22) –, Hârlău, Războieni, Arbore, Dobrovăț, Neamț, precum și cele ale lui Petru Rareș : Probota, Humor, Moldovița, Zăhărești. Un capitol important pentru evoluția lăcașurilor de cult din epoca lui Ștefan cel Mare îl reprezintă construirea bisericilor de la Feleac și Vad, fapt care ilustrează procesul de asimilare a arhitecturii gotice în mediul românesc transilvănean, cu preluarea unor elemente devenite proprii sintezei din Moldova (Drăguț, 1979, p. 182). Remarcabilul stil moldovenesc a ajuns la desăvârșire printr-un deosebit simț al măsurii manifestat în domeniul arhitectonic și simbolic. Dacă s-ar fi construit în manieră monumentală, de exces, cele două stiluri, bizantin și gotic, nu ar fi dat naștere arhitecturii moldovenești, care iese în evidență prin moderație (Blaga, 1977, p. 159).

Sinteza moldovenească a avut ecouri și în Țara Românească, însă aici arta bizantină venită din Constantinopol, din Serbia și de la Muntele Athos a fost adoptată aproape fără modificări. Primele lăcașuri de cult din piatră construite la sud de Carpați datează din secolul al XIV-lea, cele mai vechi fiind biserica lui Negru Vodă din Câmpulung, biserica domnească din Curtea de Argeș, bisericile mănăstirilor Vodița, Tismana, Cozia, Cotmeana și Snagov. Biserica Sf. Nicolae din Curtea de Argeș surprinde prin proporțiile deosebit de armonioase, generate de un plan în cruce greacă înscrisă, de origine

constantinopolitană. La nivelul fațadelor sale caracterizate prin sobrietate, zidăria este tipică pentru spațiul bizantin, straturile de piatră de râu fiind combinate cu trei rânduri de cărămizi, oferind astfel o bicromie discretă (cenușiu și roșu). Din punctul de vedere al arhitecturii și al picturii murale, acest edificiu al mitropoliei muntene se apropie la nivelul analogiilor de zona culturală a Macedoniei, care a cunoscut o puternică influență artistică bizantină (Theodorescu, 2002, p. 178). Frescele bisericii au compoziții ample în care predomină narațiunea, cu desen expresiv și colorit luminos. Unele dintre acestea trimit spre ansamblurile de pictură murală din ctitoriile sârbești.

Amprenta sârbească se resimte în arta secolului al XIV-lea din Țara Românească. Bisericile au plan cruciform, treflat, cu abside laterale care dau clădirilor un aspect caracteristic. Ele sprijină, împreună cu absida centrală, turla care se înalță deasupra naosului. Alternanța rândurilor de piatră și cărămidă este prezentă și aici, numai că piatra apare acum sub forma unor blocuri mari, șlefuite, iar cărămida are un aspect îngrijit. Acestui tip arhitectonic sârbesc îi aparține biserica mănăstirii Cozia (vezi ilustrația I.21), care a fost construită spre a deveni necropolă voievodală, reprezentând un prototip pentru bisericile monastice ale Munteniei și Olteniei. Ctitorită de Mircea cel Bătrân (1386-1418), ea poate fi văzută ca o realizare plastică deosebită, având o îmbinare elegantă a liniilor șerpuitoare, drepte și frânte de la frontoane, turlă și abside, întregul ansamblu căpătând o armonie a proporțiilor. Trebuie să notăm că același plan sârbesc treflat se regăsește în arhitectura ecleziastică de la sud de Carpați și în perioada următoare (secolele XV-XVII). Un exemplu celebru ne este oferit de biserica episcopală din Curtea de Argeș, ridicată de Neagoe Basarab (1512-1521). Aceasta manifestă câteva trăsături originale constând din cele două cupole mici, ale căror ferestre sunt oblice, având aspectul unei torsade. Pe lângă influența sârbească despre care am vorbit, lăcașul de cult argeșean a primit și o influență musulmană în ceea ce privește ornamentația sculpturală. Chenarele cu desene împletite ale ferestrelor, cornișa streșinii, rozetele cu arabescuri sunt decorațiuni împrumutate de la monumentele turcești (Tafrali, 1925, p. 318).

Simbolistica religioasă a bisericilor de lemn

Un caz aparte pentru arhitectura ecleziastică românească îl reprezintă bisericile de lemn. Ilustrând străvechi tradiții ale artei populare, ele poartă amprenta condițiilor sociale și economice ale perioadei istorice din care datează (secolele XVII-XVIII). În comparație cu bisericile mari de zid, bisericile de lemn sunt mult mai modeste, având uneori trăsături asemănătoare locuințelor sătești. Sunt construite din aceeași materie primă, folosind aceleași cununi orizontale de bârne, dimensiunile fiind apropiate de cele ale casei țărănești. Planul lor cuprinde încăperile specifice cultului creștin (pronaos, naos și altar), adăugându-se pridvorul și prispa cu stâlpii de lemn, așa cum deseori se poate vedea în Transilvania. Elementul arhitectonic semnificativ care face deosebirea dintre lăcașul de cult și casa tradițională este turnul. Dacă în Oltenia și Muntenia bisericile de lemn au un turn de mici dimensiuni, în Transilvania turnul lor este înalt, continuându-se cu o fleșă zveltă, așezată deasupra unui foișor cu arcade deschise, scos în consolă, semn al influenței arhitecturii occidentale, romanice sau gotice (Stoica, Petrescu și Bocșe, 1985, p. 67). Un astfel

de turn poate atinge o înălțime de 54 m, așa cum se poate vedea la biserica din Șurdești (Maramureș), edificiu religios care surprinde printr-o eleganță deosebită (vezi ilustrația I.24). Aici, ca și în alte zone (pe Someș sau în Sălaj), fleșa turnului este încadrată de patru turnulețe împrumutate din arhitectura bisericilor de piatră orășenești.

Bisericile de lemn românești au o unitate arhitectonică remarcabilă, manifestată prin proporționarea volumelor și armonia dintre întreg și părțile componente. Stâlpii pridvoarelor, grinzile, arcele bolților, brâiele fațadelor, ușile, toate alcătuiesc un sistem ornamental susținut de tehnica sculpturală a creștărilor și a trafaorelor. De multe ori, bisericile sunt înconjurată de un brâu masiv de lemn sculptat care desparte pereții în două registre. Acesta este situat la jumătatea înălțimii, amintind prin prezența lui de torsada din piatră a monumentelor medievale. Influențele venite dinspre lăcașurile de cult romanice și gotice se regăsesc uneori și la nivelul ancadramentului ușilor, unde apar colonetele repetate câte trei-patru, de fiecare parte a intrării, sprijinite pe baze prismatice. Arcele frânte, care pot fi întâlnite la uși și ferestre, trimit spre aceleași influențe, însă trecute prin filtrul artistic al unor meșteri din lumea rurală. La nivel decorativ, alături de motivele liniare și compozițiile geometrice, pot fi întâlnite simboluri precum soarele, arborele vieții, pasărea, șarpele și balaurul. Simbolistica religioasă este prezentă mai ales în pictura din interiorul bisericii, cu un colorit viu, realizată prin intermediul mai multor tehnici: tempera aplicată direct pe lemn, tempera pe lemnul gletuit, tempera pe pânză, uneori frescă pe lemnul tencuit (Pănoiu, 1977, p. 159). O astfel de pictură, cu trăsături ale artei populare, poate fi întâlnită în bisericile din Maramureș, din zona Munților Apuseni sau a Aradului, din Gorj și Vâlcea. Având în vedere unitatea concepției constructive și decorative a bisericilor de lemn din Transilvania, Muntenia și Moldova, putem vorbi despre existența unui stil românesc al arhitecturii lemnului.

Decorul pictural al bisericilor românești: o cateheză în imagini

Am semnalat deja faptul că arhitectura ecleziastică pune accent pe concepția religioasă asupra spațiului, care capătă o funcție simbolică. Potrivit gândirii bizantine, lăcașul de cult trebuie să fie *revelația unei lumi transcendente* (Blaga, 1977, p. 159). Această lume poate fi descoperită cu ajutorul decorului pictural al bisericii, care întipărește idei și forme în ochii și amintirea privitorilor, devenind o cateheză prin intermediul imaginilor. În bisericile românești, pictura interioară acoperă întreaga suprafață (pereții, bolta, iconostasul), asemenea unui covor, iar pictura exterioară, așa cum am văzut în cazul stilului moldovenesc, este realizată în funcție de spațiul decorativ pus la dispoziție de arhitectura fațadelor. Toate scenele sunt aranjate după un program iconografic tip, bazat pe regulile *Erminiei*, adică ale manualului bizantin de pictură. Acest program a primit însă și elemente apusene, alături de influențele locale. În timp ce arta Țării Românești este în strânsă legătură cu centre de inspirație bizantină, dar care au cunoscut și înrâuriri ale Renașterii, arta moldovenească poartă trăsături bizantino-italienizate. Acestea sunt vizibile în picturile murale ale bisericilor din perioada lui Ștefan cel Mare și din prima jumătate a secolului al XVI-lea, unde apar costume apusene în scenele care ilustrează

Patimile Mântuitorului. În Transilvania, decorurile sunt complexe ; de exemplu, în cazul bisericilor din Hunedoara, acestea dau mărturie despre întâlnirea unor curente artistice din Italia meridională, din Orient, din Serbia și Bulgaria.

Numeroasele teme iconografice din bisericile românești ilustrează idei teologice, texte biblice, texte literare și patristice, imnuri liturgice. În Țara Românească și Moldova întâlnim, spre exemplu, teme iconografice inspirate din Evanghelii și din riturile liturgice. În Transilvania, acestea din urmă apar mai rar, dar în bisericile de aici sunt pictate scene din Vechiul Testament, alese și comentate în sens moralizator. În virtutea programelor iconografice care repartizează temele picturii pe pereții lăcașurilor de cult, figurile reprezentate nu sunt independente, ci fac parte dintr-un ansamblu legat, asemenea foilor unei cărți legate în ordinea citirii lor (Ștefănescu, 1973, p. 54). Înlănțuirile ideilor dogmatice și ale simbolurilor sunt riguros definite. Pictura murală trebuie să fie analizată în amănuntele ei, urmărindu-se succesiunea temelor pe care le dezvoltă, pe direcția unei ierarhii care se bazează pe istoria cultului și pe interpretările liturghiștilor : se începe de la cupolă, se continuă cu absida principală, apoi vin la rând bolțile și pereții naosului, calotele sau arcele laterale, pereții din sud, vest și nord ; urmează, la sfârșit, bolta și pereții pronaosului.

În continuare, vom aminti pe scurt câteva particularități ale temelor iconografice din picturile lăcașurilor de cult românești, în evoluția lor istorică. Să notăm, pentru început, că programele iconografice s-au specializat din punct de vedere decorativ și simbolic în funcție de destinația respectivelor edificii religioase. Unele programe sunt rezervate bisericilor mănăstirești, altele bisericilor domnești, altele necropolelor sau bisericilor de cimitire. Catedralele și bisericile episcopale au și ele teme iconografice după specificul lor. Evident, toate aceste categorii de lăcașuri de cult au un număr de teme comune în toată lumea bizantină.

Cele mai vechi picturi murale românești se află în Transilvania. Monumentele din piatră păstrate aici sunt biserici-paraclise de cetăți (Cetatea Colțului), paraclise mănăstirești (Râmneț), biserici fortificate de mari dimensiuni (Dârjiu și Mugeni), biserici de curte, capele feudale. Acestora le adăugăm bisericile cneziale, despre care am vorbit mai sus. În comparație cu picturile răsăritene din Italia și cu cele din țările de tradiție bizantină, pictura bisericilor transilvănene scoate în evidență legătura lor cu tipuri iconografice mult mai timpurii. De asemenea, bisericile de lemn din Maramureș au un decor pictural care arată legătura cu o iconografie locală veche și cu una medievală mai îndepărtată în timp. Cele mai reprezentative îl înfățișează pe Hristos Pantocrator încadrat de cetele îngerești și de evangheliști. Apare tema virtuților, iar în absida principală domină tema episcopilor, aceștia fiind aleși dintre Părinții Bisericii și marii dascăli ai lumii bizantine. Pereții naosului sunt împodobiți cu scene din Vechiul Testament. Sunt ilustrate în amănunt elemente din *Facerea* și din *Psalmi*. În toată pictura murală se simte intenția moralizatoare și se sugerează iminența și însemnătatea Judecării de Apoi (Ștefănescu, 1973, p. 186).

În Țara Românească, tradiția iconografică s-a îmbogățit de pe urma influențelor venite dinspre curente artistice bizantine și apusene. Unele biserici din Oltenia și Muntenia au în decorul cupolei chipuri de papi ai Romei în locul episcopilor răsăriteni. În naos și pronaos sunt pictate teme din Evanghelii, învățătura lui Hristos și Patimile fiind ilustrate în zone separate. Nu lipsesc scene care se inspiră din Epistolele pauline,

iar apostolii sunt puși în lumină, în locuri vizibile. Portretele de ctitori apar și ele, domnitorii și boierii fiind prezentați în costume de ceremonie, alături de familiile lor (Ștefănescu, 1973, p. 188). Adesea, picturile bisericești din Țara Românească o înfățișează pe Fecioara Maria nu numai prin intermediul portretelor, ci și prin intermediul imaginilor inspirate din inmurile liturgice.

Decorurile lăcașurilor de cult din Moldova datate în secolul al XV-lea ne permit să înțelegem iconografia epocii și simbolica ei religioasă. În general, absida principală este rezervată imaginii Fecioarei Maria, scenelor liturgice și chipurilor de episcopi. Patimile lui Hristos sunt zugrăvite în naos, fie singure, fie în paralel cu praznicele. Pronaosul surprinde viața sfântului căruia îi este închinat edificiul. La Pătrăuți, în biserica mănăstirii, pe perețele pronaosului, apare o friză impunătoare care se inspiră din viața lui Constantin cel Mare, având un înțeles simbolic și făcând aluzie la luptele din epocă duse împotriva turcilor. Nu este exclusă aici nici aluzia privitoare la Ștefan cel Mare, văzut ca un erou al creștinătății. Portretele ctitorilor, mai vii și mai puțin oficiale, diferă de cele din alte zone, personajele fiind prezentate în fața lui Hristos de către sfântul care dă hramul bisericii sau de către Fecioara Maria.

Începând din secolul al XVI-lea, lăcașurile de cult moldovenești capătă proporții din ce în ce mai mari și se pictează exteriorul, pornind de la partea superioară a cilindriului cupolei până jos, deasupra soclului. Programul iconografic se îmbogățește cu numeroase elemente (Ștefănescu, 1973, p. 189). Fecioara Maria apare pe bolta absidei principale ca o figură a jertfei euharistice (Dobrovăț). Scenele din Evanghelii (Învierea și Înălțarea) sunt pictate și ele pe bolta absidei principale, în timp ce în naos bolțile absidelor laterale sunt decorate cu ilustrații ale unor inmuri religioase sau Psalmi. Pronaosul este îmbogățit cu teme pictate din calendarul liturgic și cu imagini reprezentând Sinoadele Ecumenice. La bisericile din Arbore și Roman, decorul pictografic surprinde teme inspirate din viețile sfinților. Nu am putea încheia fără să amintim faimoasele fresce ale pereților exteriori de la Voroneț. Aici, pe fațada de vest, este pictată scena Judecării de Apoi sub forma unei compoziții uriașe care transmite un mesaj catehetic prin intermediul imaginilor și culorilor, în special albastrul de Voroneț (vezi ilustrația I.25).

Concluzii

Timp de secole, Biserica a insistat asupra rolului imaginilor în formarea religioasă și morală a creștinilor de pretutindeni. Imaginea vizuală, cu prelungirile sale în imaginile mentale, se plasează chiar la baza discursului religios, fiind parte integrantă din expresivitatea mesajului creștin. Așa cum știm, în trecut, icoanele, vitraliile, statuile, picturile murale ale bisericilor contribuiau la educația creștină a poporului, având o funcție pedagogică.

Se poate constata că programele iconografice din arealul românesc s-au întemeiat de la început pe izvoare alese și recomandate de Biserică. Anumite teme fundamentale sunt prezente în mod constant și asigură un patrimoniu comun teologic, liturgic, simbolic și catehetic. În toate provinciile locuite de români, iconografia a evoluat în pas cu evoluția arhitecturii lăcașului de cult, cu evoluția ideilor teologice și cu evoluția instituției

Bisericii. Fiind purtător al unor vechi tradiții, patrimoniul religios românesc oferă o adevărată mărturie despre credința creștină, despre idealurile înaintașilor noștri și influențele culturale care și-au lăsat amprenta aici.

Comportamentul religios nu poate fi înțeles pe deplin fără o aprofundare a universului expresiilor artistice vizuale din fiecare epocă. Lăcașul de cult, cu tot ceea ce presupune el din punct de vedere arhitectonic, simbolic, istoric și cultural, este o adevărată oglindă în care se poate vedea evoluția în timp a credințelor și sensibilităților religioase. Simbolurile creștine ale lăcașului de cult exercită un dublu rol : de recunoaștere și de reprezentare condensată a mesajului pe care vor să-l transmită. Prin folosirea acestor simboluri în artă, Biserica a încercat să creeze un climat favorabil înțelegerii credinței, adresându-se atât inimii, cât și rațiunii creștinilor. O lectură simbolică a lăcașului de cult din spațiul românesc ne poate îmbogăți nu numai din punct de vedere intelectual, ci și din punct de vedere spiritual, ajutându-ne să ne redescoperim vocația.