

# 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

# Pictura murală a bisericilor – elemente de imaginal și imaginar

*Elena Dana Prioteasa*

## Introducere

Conform teologiei creștine, ca lăcaș de cult, biserica este casa lui Dumnezeu, loc sfânt, preînchiptuire a Împărăției lui Dumnezeu. Este locul în care credincioșii se adună pentru a participa la cultul divin public, în centrul căruia stă Sfânta Liturghie, prin care jertfa Fiului lui Dumnezeu, de împăcare a omului cu Creatorul său, este reactualizată, permanentizată. În aceeași accepțiune, Liturghia se desfășoară concomitent în cer și pe pământ – la ea participă Biserica nevăzută sau triumfătoare, constituită din comunitatea sfinților și a îngerilor, și Biserica de pe pământ, luptătoare, alcătuită din credincioși. Arhitectura și pictura bisericii reflectă funcția sa liturgică și semnificațiile ritualului religios – așa cum sunt expuse în comentariile unor renumiți teologi, precum Sf. Maxim Mărturisorul († 662), Sf. Gherman al Constantinopolului († cca 730), Sf. Nicolae Cabasila († cca 1391) și Sf. Simeon al Tesalonicului († 1429), în Răsărit, și Amalarius din Metz († cca 850) și Guillaume Durand († 1296), în Apus –, dar poartă și amprenta istoriei politice, sociale, economice, religioase și culturale contemporane.

În Răsărit, programul picturilor parietale a evoluat parcurgând mai multe etape. În perioada posticonoclastă, în secolele XII-XIII, s-a consolidat formula ale cărei linii directoare sunt urmate până astăzi. Pictura bisericilor ortodoxe este conservatoare în ce privește modul de reprezentare a diferitelor teme, dispunerea lor în spațiu și, într-o anumită măsură, stilul. Conservatorismul nu este însă strict, ceea ce a permis de-a lungul timpului îmbogățirea repertoriului iconografic, variații ale programului și schimbări în expresia artistică. Născute din necesitatea practică a pictorilor, caietele de modele au fost un instrument important de conservare a tradiției picturii bisericești încă din perioada medievală, dar cele mai vechi exemplare se păstrează din secolele XVII-XVIII. Pe teritoriul României, astfel de manuscrise sunt atestate începând de la jumătatea secolului al XVIII-lea, inițial în slavonă, apoi în limba română. Erminia ieromonahului zugrav atonit Dionisie din Furna, scrisă pe la 1730-1734, este cea mai cunoscută și cea mai completă carte de pictură bisericească. În prezent, Comisia de Pictură Bisericească a Patriarhiei recomandă, pe lângă studiul monumentelor și al literaturii cu tematică iconografică, îndrumătorul părintelui profesor Ene Braniște (1913-1984) (1975), care se bazează pe vechile erminii și pe observații asupra picturii bisericești din România din secolele XIV-XVIII. În mediul catolic, tematica picturii ține cont de funcția compartimentelor spațiului liturgic,

dar se caracterizează printr-o mare libertate în ce privește alegerea subiectelor și modul de reprezentare a acestora.

Semnificația picturii murale bisericesti este în primul rând una teologică, iar rolul ei este unul pedagogic și de mediere a rugăciunii. În același timp, pictura este și purtătoarea unor semnificații de ordin social, politic și cultural, care sunt relevante cu privire la ctitori și la comunitatea, mai largă sau mai restrânsă, din jurul bisericii. Istoricii care de-a lungul timpului au scris despre pictura murală bisericască au propus adeseori, pe lângă încadrarea stilistică, și o interpretare din punct de vedere teologic sau istoric a temelor reprezentate. Între specialiștii reprezentativi în acest sens se numără I.D. Ștefănescu (1886-1981), Vasile Drăguț (1928-1987), Sorin Ullea (1925-2012), Carmen-Laura Dumitrescu (n. 1934), Cornelia Pillat (1921-2005), Răzvan Theodorescu (n. 1939), Ioana Iancovescu (n. 1958), Corina Popa (n. 1942), Constanța Costea (n. 1951), Tereza Sinigalia (n. 1941), Ecaterina Cincheza-Buculei (n. 1947), Constantin Ciobanu (n. 1961), cărora li se adaugă alți cercetători, mulți dintre ei din generația tânără. În cele ce urmează, vor fi punctate, în limita spațiului acordat, câteva dintre numeroasele aspecte ale imaginalului sau imaginarului ce se oglindesc în pictură și se află, în același timp, în strânsă legătură cu contextul istoric specific. Vom lăsa deoparte, în cazul bisericilor ortodoxe, prezentarea mesajului teologic de ansamblu al programului iconografic consacrat, care este obiectul altui capitol din prezentul volum.

## Pictura bisericilor ortodoxe

Pe teritoriul României, ansambluri de pictură murală ortodoxă se păstrează începând cu secolul al XIV-lea, iar programul iconografic care s-a transmis a fost cel ale cărui linii generale s-au consolidat în Răsărit în secolul al XII-lea. Acesta a fost aplicat unei arhitecturi care, în Țara Românească și Moldova, a fost dominată de planul triconc. Cele două provincii s-au aflat sub directa influență a culturii bizantine și bizantino-slave, spre deosebire de Transilvania, unde cultura apuseană s-a manifestat plener, iar legăturile cu lumea ortodoxă au fost, pentru o lungă perioadă, dificile. În această zonă, tipul arhitectural dominant al bisericilor ortodoxe și greco-catolice nou-construite a fost, până târziu, în secolul XX, cel compus din naos de plan dreptunghiular, absidă poligonală și turn-clopotniță la vest. În perioada medievală, programul iconografic al bisericilor transilvănene prezintă particularități ce rezultă din adaptarea la acest tip de spațiu, o anumită libertate față de canon, formule arhaice și unele influențe apusene în ce privește iconografia și stilul. Pe măsura întăririi instituțiilor bisericesti și a legăturilor cu zonele de cultură răsăriteană, pictura bisericilor transilvănene se supune normelor picturii ortodoxe.

Programul iconografic al unei biserici ortodoxe cuprinde un nucleu constant de teme și respectă o serie de principii care guvernează decorarea fiecărui spațiu. Acestea permit o anumită flexibilitate, astfel încât programele variază în funcție de planul și amploarea spațiului, de funcția acestuia, de ctitori și, în general, de contextul istoric. Spre deosebire de spațiile cu rol liturgic bine stabilit – altarul și naosul, în primul rând, dar și pronaosul într-o anumită măsură –, pridvorul și pereții exteriori au oferit multă libertate în alegerea temelor reprezentate.

În Țara Românească și Moldova, pictura murală s-a racordat în mod firesc la evoluția artistică din spațiul ortodox grec sau slav. Până în secolul al XVIII-lea, întemeietorii de biserici de zid și donatorii de pictură au fost domnii, pătura superioară a boierimii și clerul superior. Nivelul lor de cultură și posibilitățile financiare s-au reflectat în calitatea picturilor și în complexitatea teologică a programului iconografic. Ctitorii precum biserica Sf. Nicolae din Curtea de Argeș – începută de Basarab I (1324-1351/2), terminată și pictată în perioada lui Nicolae Alexandru (1351/2-1364) și a lui Vladislav I Vlaicu (1364 – cca 1376) –, biserica Mănăstirii Argeșului – începută de Neagoe Basarab (1512-1521) și terminată de ginerele său, Radu de la Afumați (1524-1529) –, Mănăstirea Hurezi, ctitoria lui Constantin Brâncoveanu (1688-1714), și ctitoriile moldovenești ale lui Ștefan cel Mare (1457-1504) și Petru Rareș (1527-1538, 1541-1546) s-au bucurat de un prestigiu deosebit și au constituit surse de inspirație în ce privește arhitectura și iconografia. Marii comanditari au apelat la pictori cu bună pregătire, purtători ai curentelor artistice de prestigiu în epocă: arta constantinopolitană, postbizantină cretană, atonită, arta din Epir, Tesalia sau arta rusă. Iconografia a fost mult îmbogățită odată cu introducerea tiparului, care a facilitat circulația modelelor. Pictorii locali au preluat aceste impulsuri venite din afară și au perpetuat anumite formule în decorarea parietală a lăcașurilor de cult.

Una dintre cele mai ample investiții în cultură și în Biserică ale domnitorilor români a fost cea a lui Constantin Brâncoveanu. Arta brâncovenească, având drept principali ctitori domnitori, înalți dregători erudiți și membri ai clerului superior (Șerban Cantacuzino, Constantin Brâncoveanu și membri ai familiilor acestora, Nicolae Mavrocordat, mitropoliți, episcopi și egumeni ai marilor mănăstiri), a marcat profund evoluția artistică din Țara Românească și Transilvania pe parcursul secolului al XVIII-lea. Elemente de stil și mai ales iconografia picturilor murale brâncovenești au fost transmise mai departe de generații de pictori, dând naștere curentului postbrâncovenesc, ale cărui ecouri încă se resimțeau la începutul secolului al XIX-lea. Programul picturii brâncovenești, concentrat pe ilustrarea dogmelor, a fost continuat, în formă simplificată, de zugravii secolului al XVIII-lea. Asemenea altor domnitori moldoveni și munteni înaintea sa, Constantin Brâncoveanu s-a implicat în susținerea instituției bisericești și a credinței ortodoxe în Transilvania. Dintre ctitoriile sale transilvănene, biserica Sf. Nicolae din Făgăraș a devenit un reper pentru arhitectura și pictura din Transilvania secolului al XVIII-lea (Porumb, 2003, p. 10). Pictura brâncovenească a fost percepută în Transilvania ca un semn al susținerii ortodoxiei, iar cea postbrâncovenească, reprezentată de zugravi de la sud și de la nord de Carpați, s-a bucurat de asemenea de un prestigiu deosebit, atât în mediul ortodox, cât și în cel greco-catolic, căpătând valențele unui stil național (Porumb, 2003, p. 15).

Influența apuseană în pictura religioasă medievală, manifestă la nivel de stil și iconografie, a pătruns treptat și discret în Țara Românească și Moldova, fiind cel mai adesea mediată de pictura postbizantină greacă, sârbă, rusă sau ucraineană. În spațiul intracarpatic ea a fost mai pregnantă, datorită contactului direct cu mediul de cultură occidentală. O amploare deosebită a luat din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, prin adoptarea limbajului baroc. În secolul al XIX-lea, arta românească a parcurs, în toate cele trei provincii, un proces accelerat de sincronizare cu cea apuseană. Modernizarea societății românești a însemnat adoptarea modelului occidental și în plan artistic. Pictura bisericească

s-a înscris și ea, din ce în ce mai mult, pe drumul deschis de neoclasicism, romantism și academism, într-un parcurs susținut o vreme de Biserică, prin unii ierarhi și prin școli de pictură precum cele de la mănăstirile Cernica și Căldărușani (Cojocaru, 2018, II, pp. 226-231). Practicanții acestui gen de pictură au fost numeroși, între cei mai cunoscuți numărându-se Constantin Lecca (1807-1887), Mișu Popp (1827-1892), Gheorghe Tattarescu (1818-1894) și Nicolae Grigorescu (1838-1907), prin pictura sa bisericească. Către sfârșitul secolului al XIX-lea însă, în contextul afirmării independenței și consolidării noului stat român, înalți ierarhi și oameni de cultură au îndemnat la părăsirea influenței occidentale în pictura religioasă și la regăsirea specificului românesc prin întoarcerea la arta medievală și stilul bizantin (Cojocaru, 2018, II, pp. 235-236).

Printr-o decizie sinodală din noiembrie 1889, materializată ulterior într-un *Regulament pentru zugrăvirea bisericilor*, Biserica a introdus un control instituțional asupra picturii bisericești și și-a exprimat opțiunea pentru stilul de tradiție bizantină, pe care îl considera caracteristic istoriei și spiritualității poporului român. Eforturile artiștilor de a exprima în mod creativ specificul național prin valorificarea tradiției bizantine și a artei populare românești au fost deosebit de fertile începând cu sfârșitul secolului al XIX-lea și până către mijlocul secolului XX. Din anul 1950, autorizarea pictării lăcașurilor de cult a intrat în atribuțiile Comisiei de Pictură a Patriarhiei Române, care veghează la respectarea canoanelor, la corectitudinea teologică și la adecvarea stilistică a picturii murale bisericești. Activitatea de pictare a bisericilor a continuat, într-un ritm mult atenuat, și în perioada comunistă, pentru ca după 1989 să cunoască o nouă înflorire, odată cu ridicarea a numeroase edificii de cult. În ultimele decenii, artiștii au folosit din plin modele bizantine și postbizantine din diverse perioade și zone geografice, dar s-au conturat și unele exprimări artistice aparte, care depășesc copierea unui stil istoric. A apărut, de asemenea, o nouă iconografie, legată de canonizarea a numeroși sfinți care au avut o însemnătate deosebită pentru istoria creștinismului pe teritoriul României.

În stabilirea programelor iconografice ale lăcașurilor de cult au fost implicați, în proporții care de regulă sunt greu de stabilit, ctitorii, pictorii, preoții, ierarhii și egumenii, în cazul mănăstirilor. Pictura bisericii exprimă adevăruri de credință care nu au suferit schimbare de-a lungul timpului, dar în același timp poartă amprenta istoriei sociale, politice și religioase a vremii, precum și a istoriei private, într-o anumită măsură.

Imagina ctitorilor a ocupat întotdeauna un loc important, pe peretele vestic al naosului sau, cel mai adesea, al pronaosului. Ctitorii sunt cei care au avut o contribuție esențială în ce privește biserica, fie că au construit-o în întregime sau doar au reparat-o, fie că au plătit prima pictură sau doar înnoirea acesteia, fie că au făcut alte danii importante lăcașului de cult. Ei aveau datoria de a proteja lăcașul și patrimoniul acestuia. De asemenea, se bucurau de anumite privilegii, între care acela de a fi pomeniți la Sfânta Liturghie și în slujbe speciale, pe toată durata funcționării bisericii (Pușcașu, 2001, pp. 179-180, 201). Tabloul votiv îi înfățișează încredințând biserica lui Dumnezeu, de obicei prin intermediul sfântului ocrotitor al acesteia. Scena este însoțită de o inscripție – atunci când aceasta nu apare separat la intrarea în biserică sau în naos – care arată, în esență, că lăcașul a fost construit sau înnoit ca un act de jertfă și rugăciune către Dumnezeu, pentru sănătatea trupească și sufletească și pentru mântuirea sufletelor ctitorilor și neamului lor. Inscripțiile nominale, poziția în grup, statura, îmbrăcămintea și atributele sunt elementele care permit identificarea personajelor și stabilirea statutului lor social și politic. Până în secolul

al XVIII-lea, ctitorii au fost domnitorii și pătura superioară a boierimii. De obicei, în tabloul votiv este înfățișat ctitorul alături de familia sa, care uneori cuprinde mai multe generații, în dorința de a include în actul pios pe antecesori, dar și de a sublinia prestigiul social și politic al neamului său. De asemenea, reprezentarea înaintașilor domni avea și rolul de a sublinia legitimitatea la domnie a voievodului ctitor, ca, spre exemplu, în tablourile votive din biserica mănăstirii Argeșului, ctitoria lui Neagoe Basarab, din biserica mare a mănăstirii Hurezi, întemeiată de Constantin Brâncoveanu (vezi ilustrația II.9), sau din biserica mănăstirii Dobrovăț, zugrăvită în vremea lui Petru Rareș.

Învestirea divină a domnului a fost uneori sugerată prin încredințarea însemnelor monarhice – coroana sau sceptrul – de către un înger sau de către Hristos însuși (Negrău, 2011, pp. 117-120). Tablourile votive au devenit din ce în ce mai ample pe parcursul secolelor XVI-XVII. Alături de familia extinsă a ctitorului, sunt de asemenea înfățișați ierarhi contemporani, ispravnici și egumeni, în cazul mănăstirilor. Au existat și situații când numele sau chipul unui donator au fost șterse sau acoperite intenționat, din motive politice sau private (a se vedea, spre exemplu, Sinigalia, 2004). În secolul al XVIII-lea, în afara domnitorilor, marilor boieri și ierarhilor, sunt foarte numeroși ctitorii care aparțin păturii mici și mijlocii a satelor și orașelor: negustori, meșteșugari, mica boierime, membri ai clerului și cinului monahal și chiar țărani liberi. Multe ctitorii sunt colective, iar numărul chipurilor celor care au contribuit la construirea sau înfrumusețarea lăcașurilor se înmulțesc considerabil, uneori extinzându-se din pronaos în pridvor și pe pereții exteriori ai bisericii (Paleolog, 1984, pp. 13-22; Dinu, 2018; Pănoiu, 1968) (vezi ilustrația II.10). Se acordă o atenție deosebită atributelor reprezentative pentru statutul sau ocupația donatorilor, iar în ce privește portretul, efortul este din ce în ce mai mare pentru o reprezentare apropiată de realitate. În perioada premodernă apar, rareori, și portrete ale zugravilor și meșterilor constructori.

Diferitele categorii de sfinți și-au câștigat de multă vreme locul în anumite segmente ale spațiului liturgic, dar preferința pentru unii dintre aceștia și variații în poziționarea lor pot reflecta opțiuni personale ale donatorilor, preocupări ale comunității sau ideologii ale vremii.

În bisericile medievale, imaginea *Sfinților Împărați Constantin și Elena* este frecvent asociată din punct de vedere spațial cu portretele votive, fiind reprezentată de obicei în pandant cu ctitorii, pe peretele vestic al pronaosului. În Răsărit, cei doi împărați sunt numiți „întocmai cu apostolii” și sunt cinstiți ca modele de conducători creștini. Modelul constantinian apare cu pregnanță în timpul domniilor lui Ștefan cel Mare și Constantin Brâncoveanu, în izvoarele scrise și în iconografie (Pilat, 2004; Iancovescu, 2007). Fiecare dintre cei doi voievozi a fost numit, în textele vremii, „noul Constantin”, asemenea unora dintre împărații bizantini și altor monarhi creștini, sârbi, bulgari și ruși – Ștefan, îndeosebi pentru activitatea sa militară în apărarea creștinătății, iar Constantin Brâncoveanu, pentru sprijinul acordat Bisericii Răsăritene în statele aflate sub dominația Imperiului Otoman și pentru susținerea ortodoxiei în fața ofensivei catolice și calvine. În bisericile din Moldova, unele dintre ele închinare Sfintei Cruci, au fost pictate scene din istoria Sfintei Cruci, inclusiv arătarea miraculoasă a semnului crucii lui Constantin, ca simbol al victoriei în numele lui Hristos (vezi ilustrația II.11). În biserica mare a mănăstirii Hurezi, închinată Sfinților Constantin și Elena și destinată a fi necropolă domnească, deasupra intrării în naos, lângă tabloul votiv ce îi înfățișează pe Constantin Brâncoveanu și familia sa (1694), se desfășoară un ciclu al vieții sfântului împărat.



Sfinții militari, care au acceptat moartea mărturisind credința în Hristos, au fost cinstiți de timpuriu ca aliați în luptă ai împăraților bizantini și ai armatei imperiale. Între cei mai populari se numără sfinții Gheorghe, Dimitrie, Teodor Tiron, Teodor Stratilat, Procopie, Nestor, Mercurie, Mina și Eustatie. În biserică sunt reprezentați de regulă în registrul inferior al naosului, dar și în pronaos, pridvor sau pe pereții exteriori ai bisericii. Domnitorii și boierii le-au procurat moaștele și le-au închinat bisericilor, ilustrând în naos sau, cel mai adesea, în pronaos viețile acestora. Reprezentarea lor în asociere cu portretele votive ale boierilor din Moldova și Țara Românească sau ale cnejilor din Transilvania invocă modelul și protecția acestor sfinți mucenici, având și relevanță socială, prin sublinierea virtuților militare ale clasei privilegiate. Tipul iconografic al sfântului militar călare ucigând un inamic păgân – împărați necredincioși precum Dioclețian sau Iulian Apostatul, luptătorul păgân Lie ș. a. – sau un balaur exprimă cu pregnanță victoria împotriva răului material și spiritual (vezi ilustrația II.12). În naos, sfinții sunt de regulă reprezentați în picioare, dar în pronaos, în pridvor sau pe pereții exteriori ai bisericii se pot întâlni sfinți militari călare. Sub această înfățișare apar adeseori în Balcani și în Țările Române în perioada dominației otomane.

Sfinții militari călare sunt nelipsiți din pictura murală exterioară din Oltenia și Muntenia. Această pictură, care datează din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea și prima jumătate a secolului al XIX-lea, are un program complex și se întâlnește la biserici de sat și de oraș, având drept ctitori pătura mijlocie a societății. Decoratia se desfășoară pe fațadele pridvorului și în registrele superioare ale pereților restului bisericii. În afară de icoana de hram, situată pe fațada vestică a pridvorului și flancată de obicei de sfinți militari călare, elementele iconografice principale ale acestor ansambluri sunt Maica Domnului – reprezentată la răsărit, adeseori în scena *Bunei Vestiri* – și prorocii. Mesajul picturii este acela de așteptare, de prevestire a întrupării Fiului lui Dumnezeu, de aceea prorocilor li se adaugă frecvent filosofi și sibile, reprezentanți ai lumii păgâne care au prevestit venirea lui Hristos (Paleolog, 1984) (vezi ilustrația II.13).

Acest program, potrivit din punct de vedere teologic pentru exteriorul lăcașului de cult, a fost interpretat de unii istorici (Paleolog, 1984; Theodorescu, 1999, p. 414) și în cheie politică, ca exprimând o stare de așteptare cu privire la eliberarea și unitatea poporului român. În decorul acestor biserici mai apar figuri de patriarhi, drepti și judecători din Vechiul Testament, apostoli, sfinți militari și alți sfinți care se bucurau de o venerare specială din partea comanditarilor, uneori portrete de ctitori și, mai rar, sărbători, pilde și minuni din Noul Testament. De asemenea, o caracteristică a picturii exterioare din această zonă și perioadă sunt temele moralizatoare inspirate din literatura populară, la care vom reveni mai jos.

Sfinți militari și scene din viața lor se întâlnesc și în pictura murală exterioară din Moldova secolului al XVI-lea. Temele principale ale picturii exterioare moldovenești sunt *Rugăciunea tuturor sfinților*, *Innul Acatist*, *Asediul Constantinopolului*, *Arborele lui Iesei* și *Judecata de Apoi*. Mesajul teologic este unul complex, ce subliniază rolul mântuitor al întrupării și jertfei Fiului lui Dumnezeu și chemarea omului de a răspunde acestei jertfe iubitoare. Unii istorici de artă au identificat și semnificații legate de contextul politic al epocii. Astfel, pictura exterioară ar exprima și o amplă rugăciune, mediată de Maica Domnului, puterile îngerești și un număr impresionant de sfinți, pentru îndepărtarea pericolului otoman (Ullea, 1963, 1972).

La inițiativa domnitorilor sau a marilor boieri a fost introdusă cinstirea unor sfinți a căror însemnătate, la început locală, s-a extins treptat. Pe lângă valoarea sa spiritual-creștină, cultul acestor sfinți a contribuit la consolidarea Bisericii, a autorității domniei și a identității religioase și statale. Nicodim de la Tismana, călugăr format la Muntele Athos, reprezentant al curentului isihast, a fondat mănăstirile Vodița și Tismana, în deceniul opt al secolului al XIV-lea, fiind considerat reorganizatorul vieții monahale în Țara Românească. El apare în pictura murală începând cu secolul al XVII-lea, alături de Sf. Grigore Decapolitul, ambii bucurându-se de o cinstire specială în Țara Românească, îndeosebi ca modele de viață monahală și apărători ai dreptei credințe (Pillat, 1980, pp. 54, 59 ; Popa *et al.*, 2008). Sf. Grigore Decapolitul, originar din Asia Mică, a trăit la sfârșitul secolului al VIII-lea și în prima jumătate a secolului al IX-lea și a fost monah și apărător al cultului icoanelor. Moaștele sale au fost aduse, la începutul secolului al XVI-lea, de către marele ban Barbu Craiovescu la ctitoria familiei sale, Mănăstirea Bistrița, unde boierul se va și călugări mai târziu, luând numele Pahomie. În naosul bolniței Bistriței (1520-1522), în apropierea altarului, apare și prima reprezentare a Sf. Grigore. Domnitorul Moldovei, Alexandru cel Bun (1400-1432), a adus și el, în 1415, de la Cetatea Albă (probabil în Crimeea), moaștele Sfântului Ioan cel Nou, pe care le-a așezat în biserica mitropolitană din Mirăuți (Suceava), întărind astfel prestigiul Mitropoliei – recunoscută în 1401 de patriarhul de Constantinopol – și aducând Moldovei un sfânt protector. Sf. Ioan cel Nou, negustor din Trapezunt, a suferit martiriul la Cetatea Albă, fiind ucis de tătari pentru credința lui, în jurul anului 1330. Cultul său a fost susținut de domnitorii moldoveni și de înalții ierarhi ai Moldovei, în special de familia Movilă, iar chipul său și scene din viața sa apar în pictura murală interioară sau exterioară a bisericilor moldovenești din secolele XVI-XVII (Firea, 2014). În 1641, domnitorul Vasile Lupu (1634-1653) aduce la biserica Sfinții Trei Ierarhi, cumpărând de la Constantinopol, moaștele Sfintei Parascheva, care va deveni protectoarea Moldovei, eclipsând în parte cultul Sfântului Ioan cel Nou de la Suceava. Numeroși sfinți care consolidează identitatea creștină și punctează momente din istoria poporului român, constituind modele demne de urmat, au fost canonizați în secolul XX, o bună parte dintre ei după 1990. Între aceștia se află sfinți din perioada creștinismului timpuriu, domnitori precum Ștefan cel Mare – cinstit ca sfânt în Moldova curând după moartea sa, dar fără o recunoaștere formală până în 1992 –, Constantin Brâncoveanu împreună cu fiii și sfetnicul lui, Neagoe Basarab, ierarhi, preoți, cuvioși, mărturisitori și mucenici din toate cele trei provincii românești. Din ce în ce mai mult, chipurile acestora își fac loc în noua pictură murală (vezi ilustrația II.14).

Afirmarea dreptei credințe este inerentă picturii religioase, însă au existat situații când, percepând pericole la adresa credinței, cei care concepeau programul iconografic au accentuat anumite aspecte dogmatice sau liturgice. Așa s-a întâmplat, spre exemplu, în secolul al XVII-lea, când în Țara Românească și Moldova s-au resimțit propaganda protestantă și cea catolică. Drept răspuns, domnitorii celor două țări au susținut tipărirea de texte dogmatice și traducerea Bibliei și a cărților de cult în limba română. În iconografia picturii murale a perioadei, istoricii de artă au observat, între altele, accentuarea dogmei Sfintei Treimi, dezvoltarea tematicii mariale – viața Maicii Domnului și imnuri liturgice dedicate ei –, prezența sfinților locali apărători ai dreptei credințe – precum sfinții Nicodim de la Tismana și Grigore Decapolitul, în Țara Românească – și reprezentarea Sinoadelor Ecumenice în asociere cu Judecata de Apoi (Iancovescu, 2014). O astfel

de tematică, caracteristică picturii brâncovenești, s-a perpetuat în secolul al XVIII-lea în Țara Românească și în Transilvania. O temă rară, dar foarte expresivă este *Corabia creștinătății*, pictată în pridvorul bolniței Adormirea Maicii Domnului de la Hurezi (1699). Această alegorie a Bisericii, posibil inspirată de unele modele ucrainene, îl înfățișează pe Iisus conducând o corabie ce înaintează prin efortul apostolilor Petru și Pavel și al unor monahi. Corabia este amenințată de împărați romani prigonitori ai creștinilor și de eretici (Arie, Nestorie ș.a.), cărora li se alătură Calvin și Mahomed. Imaginea este asociată unor reprezentări cu mesaj escatologic inspirate din Apocalipsă și Evangheliile apocrife și reflectă efortul de apărare a credinței ortodoxe și a Bisericii în fața pericolului reprezentat de Reformă și de dominația otomană (Popa *et al.*, 2008, vol. I, pp. 128-130). Caracterul mărturisitor și teologic complex al programelor iconografice din ansamblul mănăstirii Hurezi a fost atribuit în cea mai mare măsură eruditului arhimandrit Ioan.

Imaginea generică a celor percepuți ca fiind o amenințare în plan religios, politic sau social se întâlnește cel mai adesea în reprezentări ale Judecării de Apoi. Cei care încalcă preceptele moralei creștine au și ei un loc rezervat în cadrul aceleiași scene. Conform credinței creștine, Judecata de Apoi este o judecată universală, care se petrece la a doua venire a lui Hristos, când toți oamenii învie și se decide soarta definitivă a fiecăruia. Elementele definitorii ale scenei Judecării de Apoi sunt inspirate din Noul și Vechiul Testament, din texte liturgice și scrieri bisericești. Iisus este înfățișat în poziție centrală, însoțit de Maica Domnului și de Sf. Ioan Botezătorul, care mijlocesc pentru oameni. De o parte și de alta îl asistă la judecată cei doisprezece apostoli și puterile îngerești. Oamenii care în viață au atins sfințenia nu mai sunt judecați după înviere, ci se alătură direct lui Hristos. Ei sunt înfățișați la dreapta acestuia, în grupuri: patriarhi, drepti și proroci ai Vechiului Testament, ierarhi și alți membri ai clerului, mucenici, cuvioși, împărați, femei sfinte etc. Aceștia, alături de cei care vor obține un răspuns bun la Judecată, ajung în rai, care este reprezentat în registrul inferior. Din stânga Mântuitorului se apropie la Judecată cei păcătoși. După cântărirea faptelor, cei condamnați sunt aruncați în râul de foc care îi duce la iad, reprezentat în colțul din dreapta-jos al compoziției.

Lăsând la o parte schema generală, scena conține elemente care sunt caracteristice diverselor perioade și zone geografice. Astfel, alături de evreii care se apropie din partea stângă a lui Hristos la Judecată, au fost uneori introduse și alte grupuri, de religie, confesiune sau etnie diferită față de populația majoritară, identificate prin inscripții și prin înfățișarea specifică. În interpretarea unor istorici, cel puțin o parte dintre aceste „neamuri” care vin la Judecată erau o aluzie la diferendele sau conflictele religioase, politice ori sociale ale majorității cu grupurile respective. Astfel, în Moldova secolului al XVI-lea, în urma evreilor apar grupuri de turci, tătari, armeni și latini (Ullea, 1963, pp. 77-79; Stănculescu, 2001, pp. 126-131). De asemenea, în pictura brâncovenească și postbrâncovenească, la Judecată vin, alături de evreii conduși de Moise, și turcii (Popa, 2008, 2009). În *Judecățile de Apoi* din bisericile de lemn maramureșene, în același registru al scenei, apar grupuri de turci, tătari, arabi, germani, francezi, țigani ș.a. (Betea, 2012, pp. 194-196). În iad, așadar între cei osândiți, se pot întâlni personaje identificabile prin inscripții sau attribute drept împărați tirani, musulmani, eretici – spre exemplu, în pictura exterioară din Moldova – sau pot fi înfățișate numeroase categorii de păcătoși, așa cum se întâmplă în pictura brâncovenească, postbrâncovenească sau în cea din

Transilvania secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea. În *Judecata de Apoi* de tip bizantin, chinurile iadului au fost reprezentate la început sub forma unor grupuri de figuri umane care sufereau pedepse intitulate „scrâșnirea dinților” (*Matei* 25, 30), „focul cel veșnic” (*Matei* 25, 41 ; *Marcu* 9, 44), „viermii neadormiți” (*Marcu* 9, 44) ș.a. Cu timpul, în zona iadului încep să fie reprezentați păcătoși care au comis anumite păcate, la care fac referire inscripțiile și atributele acestor personaje (vezi ilustrația II.15).

Astfel de imagini reflectă, ca și textele apocrife apocaliptice care detaliază soarta sufletului după moarte și din care ele se inspiră parțial, preocuparea intensă pentru viața de apoi și pentru valorile morale creștine. Implicit, sunt reliefate și probleme sociale. În secolul al XVIII-lea și în prima parte a secolului al XIX-lea, în bisericile din Țara Românească și din Transilvania, segmentul care ilustrează iadul se caracterizează printr-o dezvoltare deosebită. Sunt înfățișați un mare număr de păcătoși, care au încălcat poruncile dumnezeiești (Decalogul), poruncile bisericesti sau și-au exercitat necinstit meseria, profesia ori funcția. Sunt aproape nelipsiți ereticul, ucigașul, prostituata, vrăjitoarea, hoțul, bețivul și cei care nu se trezesc să meargă duminica la biserică, dar apar și numeroși negustori și meșteșugari necinstiți – băcanul, cârciumarul, măcelarul, morarul, cizmarul, croitorul –, membri ai clerului care nu se ridică la nivelul chemării lor, judecătorul nedrept și membri ai aparatului administrativ care nu își îndeplinesc corect atribuțiile. Păcătoșii aparțin tuturor claselor sociale, de la regi și boieri până la țărani, de la ierarhi la preoți și simpli monahi, fapt ce subliniază egalitatea în fața judecății finale.

Mesajul credinței creștine este unul escatologic, credinciosul fiind chemat să trăiască viața având drept scop desăvârșirea, adică viața în Dumnezeu, de care se va putea bucura plenar de la a doua venire a lui Hristos. Cultul divin este o parte importantă a acestei pregătiri, iar pictura bisericilor reflectă, la nivel de teme și program, preocuparea pentru destinul personal după moarte și pentru destinul lumii în ansamblul ei. *Apocalipsa* și *Judecata de Apoi* înfățișează chiar evenimentele care vor avea loc la sfârșitul acestei lumi. *Judecata de Apoi* este aproape nelipsită din decorul bisericilor, fiind reprezentată în pronaos, în pridvor, pe pereții exteriori sau, mai rar, în naos, pe peretele de vest. Mesajul său este puternic amplificat prin asocierea cu alte teme ce au semnificație escatologică, în ansambluri precum pictura murală exterioară din Moldova secolului al XVI-lea, pridvoarele brâncovenești și postbrâncovenești sau pronaosurile bisericilor transilvănene din secolele al XVIII-lea și al XIX-lea. Mult mai rar se întâlnesc secvențe din *Apocalipsă*, care ilustrează evenimentele premergătoare învierii de obște și judecății universale. Astfel de scene sunt introduse, începând din prima jumătate a secolului al XVIII-lea, într-o serie de biserici din Țara Românească, Transilvania și Moldova (Bogdan, 2007). Preocupările cu privire la sfârșitul lumii și judecata universală s-au intensificat în perioade în care societatea a resimțit amenințări puternice, precum instaurarea și întărirea dominației otomane, pericolul eretic, conflictul dintre Imperiul Otoman, Rusia și Imperiul Habsburgic, care a afectat puternic Țările Române, sau foametea, epidemiile și calamitățile naturale, percepute ca pedepse divine pentru păcatele oamenilor. În paralel cu amplificarea imageriei escatologice, în secolul al XVIII-lea a circulat o bogată literatură apocaliptică.

În afară de judecata universală, care se va petrece la a doua venire a lui Hristos, va fi definitivă și va evalua faptele omului cu toate consecințele pe care acestea le-au avut asupra omenirii în general, există și o judecată a sufletului imediat după moarte, judecata

personală, la care pictura murală face trimitere în tema intitulată *Vămile văzduhului*. Aceasta este inspirată dintr-o viziune descrisă în *Viața Sfântului Vasile cel Nou*, un text hagiografic foarte răspândit în Răsărit, ce include două viziuni, una despre soarta sufletului imediat după moarte, iar cealaltă despre Judecata de Apoi. În pictura exterioară moldovenească de la Probota, Moldovița, Arbore, Humor și Voroneț, *Vămile* au fost reprezentate sub aspectul unui turn cu 21 de trepte. Treptele poartă numele păcatelor omenești, iar sufletul, în funcție de faptele anterioare, le depășește, ajungând în rai, sau cade în iad. Tema apare, cu alte redactări iconografice, sub influența picturii rusești și rutene, și în bisericile de lemn din Maramureș și Sălaj, în secolele XVIII-XIX (Betea, 2012, pp. 180-194; Bogdan, 2016). Viziunea acestui parcurs al sufletului după moarte a fost foarte răspândită și și-a lăsat amprenta asupra credințelor populare și obiceiurilor legate de înmormântare.

În pictura murală se regăesc cele două aspecte ale morții: moartea ca sfârșit al existenței fizice și moartea ca trecere a sufletului spre lumea de dincolo, ca moment important al evaluării existenței pământești, ce deschide calea spre fericirea veșnică sau spre suferința veșnică. Moartea și Învierea Fiului lui Dumnezeu sunt temeiul credinței creștine, drept urmare aceste evenimente ocupă locul central și în economia picturii bisericii. Martiriile mucenicilor, înfățișate în cicluri ale vieții lor sau în *Sinaxare*, sunt mărturiile ale celor care, urmând modelul hristic, depășesc prin credință o moarte atroce și câștigă raiul. Astfel de subiecte se întâlnesc de regulă în pronaosuri, pridvoare și în pictura exterioară, având un pronunțat rol pedagogic. Atunci când este reprezentată, moartea păcătoșilor are tot rol educativ, ca și chinurile păcătoșilor în iad. În *Judecata de Apoi*, scenele intitulate *Moartea dreptului* și *Moartea păcătosului* subliniază contrastul dintre soarta celui virtuos și a celui păcătos, sufletul unuia fiind întâmpinat de îngeri, iar al celuilalt, de diavoli.

Uneori, moartea este personificată, luând o înfățișare înfricoșătoare. Apare pe jos sau călare, uneori înaripată, iar atributul ei cel mai frecvent este coasa. Este reprezentată la interior, frecvent în cadrul *Judecății de Apoi*, în pronaos, în bisericile de lemn din Transilvania, sau pe fațadele bisericilor, în Țara Românească (Betea, 2012, pp. 166-180; Bogdan, 2014). În Transilvania, ocazional este însoțită de personificările foamei, ciumei și lenei. În pictura exterioară din Țara Românească, se află uneori în dialog cu un tânăr împărat sau o tânără domniță ori împărăteasă, pe care îi invită la dans, o formulă iconografică ce amintește *Dansurile macabre* din Occident. Alteori apare în conversație cu un bătrân, ilustrând fabula lui Esop *Bătrânul și Moartea*: un om în vârstă, copleșit de povara unei legături de lemne, își cheamă moartea pentru a-l scăpa de suferință. Când aceasta apare, bătrânul se răzgândește și îi cere să îl ajute să-și pună legătura de lemne în spate, pentru a-și putea continua drumul.

Reprezentarea relativ frecventă a morții sub formă personificată în secolul al XVIII-lea și în prima parte a secolului al XIX-lea, în ctitoriile unei pături sociale modeste, a fost interpretată ca o reflectare a stării de insecuritate, de criză, ce a caracterizat această perioadă a istoriei românești, marcată de războaie, foamete, epidemii, calamități naturale și, nu în ultimul rând, de schimbări sociale, economice și politice care au însoțit trecerea de la epoca medievală la cea modernă. Nivelul social și cultural al majorității noilor comanditari – mici boieri, negustori, meșteșugari, țărani liberi, cu o cultură marcată de literatura populară –, precum și nivelul redus de pregătire teologică al noilor zugravi, care

Pentru vizualizarea imaginii, vă rugăm să consultați volumul nr. 4 al Enciclopediei imaginariilor din România. Volumul a fost publicat la Editura Polirom în anul 2020 și poate fi achiziționat de aici: <https://www.polirom.ro/web/polirom/carti/-/carte/7380>

aparțineau și ei mediului laic al satelor și orașelor, s-au reflectat în pictura murală, în care domină gustul pentru alegorie, poveste și anecdotă, în contrast cu interpretările teologice subtile ce au caracterizat creativitatea Evului Mediu (Vasiliu, 1986 ; Voinescu, 1970, p. 205).

Unele teme iconografice subliniază efemeritatea vieții și îndeamnă la meditație asupra vremelniceii condiției umane. O astfel de scenă este aceea care îl înfățișează pe Sf. Sisoe privind sarcofagul cu rămășițele lui Alexandru cel Mare și întrebându-se retoric cum de împăratul care a cucerit lumea nu a putut cuceri moartea. Tema este mai frecventă în bisericile de mănăstire sau în bisericile cu rol de necropolă. O întâlnim în Moldova secolului al XVI-lea, în pictura brâncovenească și în pictura postbrâncovenească din Țara Românească și din Transilvania (Bogdan, 2019). În Țara Românească, în secolele al XVIII-lea și al XIX-lea, este pictată și la exteriorul bisericilor.

Tot o meditație asupra fragilității vieții și asupra deșertăciunii acestei lumi este și *Pilda inorogului*, inspirată din *Varlaam și Ioasaf*, un roman medieval de mare succes, o apologie a vieții ascetice creștine al cărei cel mai vechi manuscris cunoscut pe teritoriul României datează din secolul al XV-lea. *Pilda* se întâlnește în pictura bisericilor de la noi începând cu secolul al XVI-lea (Crețeanu, 1976, pp. 106-107) (vezi ilustrația II.16).

*Roata vieții* sau *Viața deșartă a lumii celei înșelătoare* apare adesea asociată cu personificări ale morții, în pronaosuri, în pridvoare sau în pictura exterioară, începând cu secolul al XVIII-lea (Bogdan, 2013). Pe un cerc, sunt înfățișate vârstele omului, de la tinerețe până la bătrânețe, iar o serie de inscripții subliniază evoluția de la desfătarea

dată de această lume la suferință și inevitabila moarte. Uneori sunt reprezentate, pe alte două cercuri concentrice, lunile anului, prin semnele zodiacale, și anotimpurile. Parcursul ciclic al micro- și macrocosmosului se află sub controlul divinității, așa cum sugerează prezența celor doi îngeri, personificări ale zilei și nopții, care pun în mișcare roata cu ajutorul a două sferi. La Rășinari, pe turnul bisericii Sfânta Paraschiva, lângă roată se află Hristos, ce poartă într-o mână crucea și cu cealaltă binecuvântează. Acest detaliu al picturii indică și soluția pentru ieșirea din suferința și, într-un anume sens, zădărnicia vieții, prin puterea și exemplul lui Hristos.

De altfel, în accepțiune creștină, în centrul istoriei stă jertfa Fiului lui Dumnezeu, prin care lumea este salvată din starea de cădere. Întruparea, Răstignirea și Învierea lui Hristos dau sens atât istoriei anterioare a creației, cât și evoluției sale ulterioare. Istoria lumii din perspectivă biblică este reprezentată în biserică, începând de la Facerea lumii până la a Doua Venire și Judecata de Apoi. Criteriul principal de amplasare a scenelor în spațiu nu este însă cel cronologic, deși acesta guvernează anumite secvențe, ci semnificația teologică și liturgică, care pune în lumină legătura indisolubilă dintre Noul și Vechiul Testament, cursul escatologic al timpului și rolul liturgic al fiecărui spațiu. Ciclul *Genezei* apare de obicei în formule restrânse, centrate pe *Crearea lui Adam și a Evei*, *Păcatul primordial* și *Alungarea din rai*, în naos, pronaos, pridvor sau în pictura exterioară, în contexte iconografice care subliniază lucrarea de mântuire a lui Hristos. În programul complex, cu mesaj escatologic și educativ, al pridvoarelor brâncovenești și postbrâncovenești, *Geneza* și *Judecata de Apoi*, crearea și restaurarea lumii, joacă un rol esențial (Popa, 2008, 2009). Timpul liturgic, ritmul ciclic al slujbelor și sărbătorilor, și-a pus și el amprenta asupra picturii. Cea mai impresionantă ilustrarea a sa sunt amplele *Sinaxare* (sau *Menologuri*) din bisericile medievale din Țara Românească și Moldova (secolele al XIV-lea și al XVI-lea). Aceste calendare ilustrează sărbătorile fixe și mobile ale anului bisericesc, cuprinzând numeroase portrete de sfinți și scene de martiriu, o adevărată apologie a modelului de viață creștin. *Sinaxarul*, care uneori include și semne lunare sau zodiacale ce marchează începutul lunilor, se desfășoară circular sau în spirală, de obicei în zona superioară a pronaosului, sugerând o urcare permanentă a creației către ziditorul său (Cincheza-Buculei, 1998).

Privită în lumina sfârșitului, viața creștinului ar trebui să fie o pregătire pentru câștigarea acelor virtuți care îi vor permite comuniunea deplină cu Dumnezeu. Pe lângă mesajul biblic și modelul sfinților, care au și rol de mijlocitori, pictura bisericii conține și alte teme cu conținut moralizator, situate îndeosebi în pronaos, în pridvor și pe pereții exteriori ai bisericii. În pictura din mediul monahal, preocuparea ascetică se exprimă nu numai prin prezența a numeroase figuri de sfinți monahi și scene din viața acestora, ci și prin teme precum *Scara Sfântului Ioan Sinaitul* și *Viața adevăratului călugăr*. *Scara Sfântului Ioan Sinaitul*, inspirată din lucrarea intitulată *Scara raiului* – un tratat ascetic foarte popular în Răsărit, scris de Ioan, egumenul mănăstirii Sinai, în prima jumătate a secolului al VII-lea –, ilustrează cele 30 de trepte ale virtuților monahale, pe care, urcându-le, călugărul ajunge la desăvârșire (vezi ilustrația II.17). *Scara* apare în secolul al XVI-lea în pictura din Moldova, iar în Țara Românească, începând cu sfârșitul secolului al XVII-lea. Tot în secolul al XVII-lea a fost introdusă, din mediul atonic, prin intermediul zugravilor greci, în pictura din Țara Românească, o altă temă cu caracter didactic și moralizator, *Viața adevăratului călugăr* (Popa et al., 2008, vol. I, p. 129). Ea înfățișează

un monah răstignit, înconjurat de îndemnuri și avertismente referitoare la urmarea cu strictețe a căii spre mântuire. Decorația pridvoarelor și a pereților exteriori ai bisericilor parohiale de la sud de Carpați, în secolul al XVIII-lea și în prima jumătatea a secolului al XIX-lea, este bogată în teme filosofice și moralizatoare inspirate din cărți populare care s-au bucurat de o mare răspândire, precum *Fiziologul*, *Alexândria* și *Viața și pildele lui Esop* (Crețeanu, 1976). Prezența acestor reprezentări alegorice atestă puternica influență pe care cultura laică a exercitat-o în acea perioadă asupra picturii bisericești, fenomen aflat în strânsă legătură cu nivelul social și cultural al citorilor.

## Pictura bisericilor catolice

Majoritatea bisericilor catolice sau foste catolice – în prezent reformate sau evanghelice – se află în Transilvania, unde se păstrează și cele mai vechi fragmente de pictură murală, datând din jurul anului 1300. Instalarea Reformei în Transilvania, la mijlocul secolului al XVI-lea, a avut drept consecință îndepărtarea picturilor din fostele biserici catolice sau neglijarea lor, ceea ce a dus deseori la pierderea lor definitivă. Însă, în pofida vicisitudinilor vremii, un număr important de biserici medievale, majoritatea situate în mediul rural, păstrează, fragmentar, decorul parietal. Stilistic și iconografic, pictura din mediul catolic transilvănean a fost racordată în primul rând la curente din Europa Centrală și din Italia. Timp de aproape un secol și jumătate, Reforma a avut câștig de cauză în Principatul Transilvaniei, bucurându-se de sprijinul autorităților laice. Calvinii și unitarienii au avut o atitudine iconoclastă, în timp ce luteranii, după o inițială intransigență, au acceptat într-o anumită măsură imaginile cu temă religioasă. Biserica Catolică și-a consolidat din nou poziția după includerea Principatului Transilvaniei și a Banatului în Imperiul Habsburgic, la sfârșitul secolului al XVII-lea și, respectiv, începutul secolului al XVIII-lea. Programul Contrareformei a fost pus energic în practică, îmbrăcând, în artă, formele unui baroc târziu. Interiorul amplu al bisericilor baroce transilvănene este dominat, și din punct de vedere vizual, de altare. Din secolul al XVIII-lea și până în perioada contemporană, pictura murală figurativă, atunci când este prezentă, se desfășoară pe bolți și, mai rar, pe pereții sanctuarului.

Până în Evul Mediu târziu, programul iconografic al bisericilor de sat din regatul Ungariei și din Europa Centrală în general a perpetuat unele trăsături din perioada romanică. Astfel, pe bolta absidei a continuat să fie reprezentat *Iisus în glorie*, însoțit de evangheliști sau de simbolurile lor apocaliptice, imagine teofanică ce evocă a doua venire a lui Hristos, în așteptarea căreia este oficiată Liturghia. De asemenea, pe pereții sanctuarului sunt adesea înfățișați apostolii și Maica Domnului, reprezentanți ai Bisericii lui Hristos. În afară de aceste teme, în același spațiu se întâlnesc reprezentări strâns legate de jertfă: *Răstignirea*, alte scene din ciclul *Patimilor*, *Vir dolorum (Iisus Omul Durerilor)*, *Sudarium* sau *Năframa Veronicăi* (vezi ilustrația II.18), scene de martiriu și figuri de sfinți. Pe intradosul arcului de triumf sunt înfățișați de obicei profeți, care au prevestit întruparea și jertfa lui Hristos. În navă, la răsărit, pe arcul de triumf, a fost adesea pictată *Judecata de Apoi*. Tot în sanctuar se întâlnesc scene din viața lui Iisus, din viața Sfinței Fecioare, din viețile sfinților și din Vechiul Testament, precum și figuri de sfinți.



Patronajul și finanțarea picturilor au fost individuale sau colective. Nobili, negustori, meșteșugari, episcopi, preoți, sfatul orășenesc, breslele, confreriile și diferite instituții ecleziastice au contribuit la decorarea de ansamblu sau parțială a bisericilor. Comanditarii picturilor își fac simțită prezența prin inscripții, simboluri heraldice și, rareori, prin portrete. Inscripțiile pot ocupa locuri retrase sau foarte vizibile în biserică, pot fi scurte, sub forma monogramelor, sau elaborate, menționând data, hramul bisericii și numele patronului sau al donatorului. Inscripțiile amintesc uneori și numele preotului, chiar și atunci când acesta nu era unul dintre finanțatorii demersului artistic (Firea, 2016). Pictorii și-au reprezentat uneori blazonul sau propria figură în calitate de donatori (Firea, 2011a). Modelul de reprezentare a donatorilor în bisericile catolice din Transilvania este cel comun în Apus : personajul laic este înfățișat în costumul specific categoriei sale sociale, așezat în genunchi, cu mâinile împreunate în rugăciune, lângă imaginea unui sfânt reprezentat individual sau într-o scenă religioasă. S-au păstrat însă puține astfel de imagini (Jenei, 2016, p. 172). Finanțarea picturilor și în general donațiile către Biserică se făceau în scopul mântuirii personale sau a celor apropiați. Fără îndoială, însemnele personale și portretele din biserică subliniau prestigiul social al donatorilor, dar, într-o epocă în care conștiința vieții de apoi era foarte vie, scopul principal era acela ca amintirea lor să fie păstrată în rugăciunile Bisericii.

Un rol identitar special pentru clasa conducătoare maghiară l-au avut sfinții dinastici. Cultul celor trei regi maghiari – regii Ștefan (997-1038) și Ladislav I (1077-1095) și prințul Emeric († 1031) – a fost inițiat de regii Arpadieni, pentru a susține legitimitatea divină și prestigiul dinastiei lor. Urmașii Arpadienilor, dinastia de Anjou, prin Carol I (1301-1342) și Ludovic I (1342-1382), și apoi regele Sigismund de Luxemburg (1387-1437) au dezvoltat cultul celor trei sfinți, având și rațiuni politice, de legitimare a propriei domnii. Inițiată de la vârful regatului, venerarea sfinților regi s-a răspândit până la nivelul micii nobilimi, cei trei devenind sfinți patroni ai regatului Ungariei și modele de virtuți monarhice. Figurile lor se întâlnesc deseori în pictura murală a bisericilor de pe teritoriul Ungariei medievale. Unii dintre cnejii români i-au reprezentat în bisericile lor, probabil ca semn al fidelității față de rege și al statutului privilegiat. Sf. Ladislav a fost înmormântat în catedrala episcopiei de la Oradea, care a devenit unul dintre cele mai importante locuri de pelerinaj din regatul Ungariei. Cinstit ca protector al țării, îndeosebi împotriva invadatorilor păgâni, și ca model de cavaler creștin, el a ajuns să-i depășească în popularitate pe ceilalți doi sfinți Arpadieni. Legenda luptei sale cu războinicul cuman care a răpit o tânără în timpul bătăliei de la Chiraleș (1068), expresie a biruinței asupra păgânilor, dar și a etosului cavaleresc, a fost pictată în zeci de biserici medievale din Ungaria medievală (vezi ilustrația II.19).

Pe lângă sfinții regi maghiari, Fecioara Maria, sub ocrotirea căreia regele Ștefan I cel Sfânt a așezat regatul pe care l-a întemeiat, a fost și este venerată drept marea protectoare a Ungariei. În Evul Mediu, o serie de sfinți au devenit de asemenea simboluri identitare pentru diferite comunități – bresle, confrerii, orașe – care s-au așezat sub ocrotirea acestora.

Cultul sfinților a luat o amploare deosebită în Evul Mediu târziu. În același timp, s-a adâncit o așa-numită specializare a sfinților în ce privește ajutorul acordat, care decurgea din tipul de martiriu suferit sau din alte episoade sau detalii ale vieții lor. Aceștia erau venerați ca protectori împotriva unor boli sau a unor evenimente nedorite sau tragice, precum și ca protectori ai unor categorii ocupaționale. Spre exemplu, ajutorul

sfinților Sebastian și Rochus era invocat împotriva ciumei, Sf. Cristofor era considerat apărător împotriva morții subite (fără împărtașanie), Sf. Laurențiu, protector împotriva incendiilor, Sfânta Barbara, protectoarea zidarilor, Sf. Iosif, protectorul dulgherilor etc. Atribuțiile erau de obicei multiple pentru fiecare sfânt și puteau varia de la o zonă la alta.

Evul Mediu târziu s-a caracterizat pretutindeni în Apus printr-o devoțiune deosebită față de Patimile lui Hristos, față de Fecioara Maria, față de sfinți și de Sfânta Euharistie. Practica devoțională a constat în rugăciuni, post, participarea la slujbe speciale, la procesiuni, ascultarea predicilor, pelerinaje, fapte de milostenie, ridicarea de altare și capele, donații pentru Biserică și alte fapte pioase. Laicii, dar și clericii s-au asociat adeseori în comunități numite confrerii, ce urmau anumite reguli, pentru a practica o viață cât mai apropiată de idealul creștin. Pe lângă practica religioasă propriu-zisă, membrii confreriilor se ajutau reciproc și acordau sprijin celor în nevoie (săraci, bolnavi, străini, condamnați ș.a.). Scopul ultim al acestei vieți religioase intense era mântuirea. Între imaginile sacre care au fost cel mai frecvent obiectul devoțiunilor și al indulgențelor se numără: *Răstignirea*, *Patimile*, *Vir dolorum*, *Pietà*, *Arma Christi (Instrumentele patimilor)*, *Năframa Veronicăi*, *Fecioara cu Pruncul* și alte tipuri iconografice ale Fecioarei (*Maria înveșmântată în soare*, inspirată din Apocalipsa, *Mater misericordiae* sau *Maica milostivirii*, *Încoronarea Fecioarei* etc.), precum și diferiți sfinți (Jenei, 2016, pp. 112-144). Astfel de imagini apar frecvent și în pictura murală din Transilvania medievală, în interiorul sau la exteriorul bisericilor.

Cultul Euharistiei, aspect caracteristic al spiritualității religioase apusene începând din secolul al XIII-lea, s-a manifestat și în Transilvania. Elementul central al acestui cult este sărbătoarea *Corpus Christi* (Trupul lui Hristos), instituită în anul 1264, sărbătoare ce reafirmă credința Bisericii în prezența reală a Trupului și Sângelui lui Hristos în Sfânta Euharistie. Numeroase minuni care constau în sângerarea ostiei și confirmau astfel doctrina transsubstanțierii (formulată oficial la Conciliul Lateran IV, 1215) au fost consemnate în Evul Mediu. Cele mai multe confrerii din Transilvania au fost dedicate *Corporis Christi*, iar documentele menționează, de asemenea, altare și capele cu acest hram. Devoțiunea euharistică a fost și ea încurajată prin acordarea de indulgențe. Cultul Sfintei Euharistii întărea credința în prezența reală a lui Hristos în speciile euharistice și îi combătea pe eretici și necredincioși. Imaginea centrală a devoțiunii euharistice, *Vir dolorum*, cu varianta sa *Vir dolorum euharistic*, în care sângele curge din rana lui Hristos într-un potir, este foarte răspândită și în pictura murală transilvăneană. De asemenea, în capela *Corpus Christi* de la Sânpetru (județul Brașov) se păstrează o reprezentare a *Miracolului Transsubstanțierii* (vezi ilustrația II.21).

O teamă accentuată în ce privește soarta de după moarte a caracterizat mentalitatea în Evul Mediu târziu, când epidemiile de ciumă, războaiele și foametea au adus multă suferință și au accentuat sentimentul de insecuritate. În fața pericolului morții și la Judecata de Apoi, cel mai puternic protector și intercesor era considerată Fecioara Maria, căreia i se adăugau, desigur, alți sfinți. Tipul iconografic, foarte răspândit, al Fecioarei care adăpostește sub mantia sa diferite categorii de credincioși – *Mater misericordiae* sau *Maica milostivirii* – o înfățișează ca mamă a tuturor, adăpost în fața celor mai mari primejdii. Această imagine apare uneori și în *Judecata de Apoi*, dublând figura Maicii Domnului înfățișată ca intercesor în tradiționala temă *Deisis*. Un alt protector important în lumea de dincolo este considerat a fi Arhanghelul Mihail, cel care cântărește sufletele, le apără de demoni și le conduce în rai (vezi ilustrația II.20).

*Judecata de Apoi* a fost o temă frecventă în pictura bisericilor medievale transilvănene, situată fiind de obicei în navă, de regulă pe arcul triumfal, sau, uneori, în cor sau la exteriorul bisericii. Ca și în pictura din Răsărit, în iad au fost reprezentate diverse categorii sociale, din mediul laic și din cel ecleziastic. Uneori apar și figuri de musulmani. În doctrina Bisericii Catolice, după moartea trupului există, în afară de rai și iad, care sunt definitive, o a treia stare, tranzitorie, purgatoriul. Aici, sufletele se purifică prin focul divin, pentru ca mai apoi să ajungă în rai. Timpul petrecut în purgatoriu depinde de gravitatea păcatelor înfăptuite în timpul vieții. În *Judecata de Apoi*, sufletele aflate în acest stadiu sunt reprezentate rugându-se în flăcări, așa cum apar și în bisericile de la Mintiu Gherlii (jud. Cluj) și Băgaciu (jud. Mureș). În capela *Corpus Christi* din Sânpetru (cca 1400), sunt înfățișate sufragii, ofrande aduse de cei vii pentru a scurta suferința sufletelor în purgatoriu. Sufletele sunt reprezentate în rugăciune, într-un butoi cu flăcări, iar sufragiile care le ajută să iasă din purgatoriu sunt Liturghia Euharistică, ajutorarea celor nevoiași și daniile (Jenei, 2016, p. 109). Grijă pentru soarta sufletelor după moarte s-a intensificat în Apus odată cu instalarea credinței despre purgatoriu. Conform doctrinei catolice, în purgatoriu sufletul ispășește pedepsele vremelnice cu care este dator pentru păcatele pe care le-a mărturisit și a căror vină i-a fost iertată. După ispășirea acestor pedepse, intră în rai. În timpul vieții, pentru păcatele mărturisite și iertate credinciosul dă satisfacție prin acte de penitență. În plus, unele acte de devoțiune, precum rugăciunile în fața anumitor imagini religioase sau la anumite altare, participarea la unele procesiuni, pelerinaje, donațiile pentru Biserică sau în scopuri de binefacere puteau fi răsplătite cu indulgențe, prin care se iertau pedepsele temporale. Astfel, perioada șederii în purgatoriu se scurta. Cei vii puteau ușura suferința sufletelor aflate în cea de-a treia stare prin sufragii – slujbe religioase, în special Liturghia Euharistică, rugăciuni, acte de caritate și post. Îngrijindu-se de viața de după moarte, credincioșii s-au străduit să își asigure, lor și celor apropiați, prin donații față de Biserică, pomenirea postumă. Nici cei străini și săraci nu au fost lăsați deoparte, confreriile medievale ocupându-se de înmormântarea și pomenirea acestora.

După un interval de aproape un secol și jumătate dominat de spiritul Reformei, care a respins cu totul sau a redus la minimum reprezentarea figurativă în biserică, invocând riscul idolatriei, arta religioasă s-a dezvoltat din nou în Transilvania, începând din secolul al XVIII-lea, sub patronajul Bisericii Catolice, a cărei revenire a fost susținută de Casa de Habsburg. Astfel, s-au construit numeroase biserici, de obicei de dimensiuni ample, al căror interior este dominat de altare, ce se caracterizează prin monumentalitate, somptuozitate, dramatism și punerea în scenă specifice stilului. Decorația murală figurativă se întâlnește în puține biserici și se limitează de obicei la bolți și la pereții sanctuarului. Urmând indicațiile Conciliului de la Trento (1545-1563), arta Contrareformei a susținut adevărurile de credință contestate de protestanți și a urmărit să creeze o atmosferă încărcată de emoție, menită să încurajeze participarea afectivă la viața religioasă, în opoziție cu raționalismul Reformei. Procedul *trompe l'œil* a fost definitoriu pentru limbajul artistic baroc. Pictura iluzionistă subliniază realitatea lumii de dincolo și, în același timp, creează sentimentul fuziunii dintre spațiul terestru și cel ceresc în biserică. Cupolele și bolțile bisericilor baroce deschid astfel calea spre transcendent, absorbind credinciosul în lumea adevărilor imuabile. Răspunzând atacurilor protestante, tematica picturii Contrareformei susține dogmele catolice – în special dogma Sfintei Treimi și sacramentele –, cultul special pentru Fecioara Maria și cultul sfinților în general. Se

pune de asemenea accent pe suferința lui Iisus Hristos și a sfinților, dar și pe triumful lor asupra morții și pe extazul mistic. Picturi murale baroce de o mai mare amploare se păstrează în cupola catedralei catolice din Oradea (cca 1779-1780), în capela Palatului Episcopiei Catolice din Oradea (cca 1774-1776) și în sanctuarul bisericii Sfânta Treime din Sibiu (1774-1776). Acestea se caracterizează printr-un bogat simbolism alegoric de influență iezuită. Cupola catedralei din Oradea are drept temă generală *Triumful ceresc al lui Hristos*, capela palatului episcopal ilustrează, printr-un complex program iconografic, *Triumful Bisericii Catolice în lupta împotriva Ereziei și Idolatriei*, iar pictura sanctuarului bisericii din Sibiu este o glorificare a Fecioarei Maria (Sabău, 2005 ; Chifor, 2018). Pictura murală a bisericilor greco-catolice a fost asemănătoare ca stil și program iconografic cu cea a bisericilor ortodoxe, dar în timp a asimilat, din ce în ce mai mult, teme și expresii artistice specifice Bisericii Catolice.