

# 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

# Imaginar și imaginal în arta iconică pe sticlă în spațiul românesc

*Ioan Popa-Bota*

## Introducere

Imaginarul și imaginalul reprezintă două elemente terminologice utilizate îndeosebi de către cei care au încercat să exprime în cuvinte o anumită viziune asupra lumii. Transpuse în arta iconică pe sticlă, acestea ar putea fi sesizate prin simbioza a ceea ce putem numi în limbaj teologic întruchipare și închipuire. În acest sens, capitolul de față îmbină elementele de teologie a icoanei regăsite în scrierile părintelui Dumitru Stăniloae și în cele ale teologului Leonid Uspenski cu cele ale filosofiei lui Immanuel Kant, Gabriel Liiceanu, dar mai ales cu elementele imaginarului și ale imaginalului întâlnite la Henry Corbin, Jean-Jacques Wunenburger sau Richard Kearney. Principalii autori specializați în arta iconică pe sticlă din teritoriile românești citați sunt Anișoara Munteanu, Simona Teodora Roșca, Juliana și Dumitru Dancu, precum și Cornel Irimie, alături de Marcela Focșa. Capitolul începe cu câteva elemente terminologice („imaginație”, „imaginar”, „imaginal”), urmate de un scurt istoric al apariției artei iconice pe sticlă în spațiul românesc și se încheie cu o analiză a câtorva icoane pe sticlă în care se poate observa complementaritatea elementelor de imaginar și imaginal din arta iconică pe sticlă din spațiul românesc.

## Elemente de terminologie

### *Imaginație*

*Imaginația* poate fi definită ca o funcție combinatorică a psihicului uman, anume capacitatea omului de a combina imagini pe care le primește prin simțuri și pe care le depozitează în memorie. Parcurgând istoria ideilor, ajungem la Platon (427-347 î.Hr.), care utilizează mai mulți termeni pentru această funcție imaginativă, dintre care doi sunt importanți: *eikasia* (εἰκασία) și *fantasia* (φαντασία). *Eikasia* generează *eikones* (icoane, imagini), *fantasia* generează *fantasmata* (iluzii). Aceasta ne indică faptul că Platon a făcut o distincție între imaginile bune, care descriu corect realitatea, și imaginile iluzorii, imaginile care ne înșală. Această concepție o regăsim ulterior în istoria filosofiei. Astfel,

raționaliștii René Descartes (1596-1650) sau Baruch Spinoza (1632-1677) au considerat că simțurile, percepțiile, reprezentările sunt corecte în măsura în care reflectă realitatea exterioară, iar rațiunea este corectă în măsura în care luminile divine îi aduc revelația. Pentru raționaliști, fantezia este sursa tuturor erorilor, fiind adesea numită „nebuna casei”. Aceste idei ajung până la Jean-Paul Sartre (1905-1980), care are două lucrări despre imaginație și despre imaginar : *L'Imagination (Imaginația)* (1936) și *L'Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination (Imaginarul. Psihologie fenomenologică a imaginației)* (1940). La Sartre, imaginația se referă la un neant, la un vid ontologic, creează imagini false care nu au nici un referent în realitate. Vorbind despre imaginație, Matei Călinescu (1934-2009) o definea ca produs al voinței creatoare a artistului, aceasta având o dublă vocație : analitică (în virtutea căreia descompune) și sintetică (în virtutea căreia restructurează după legi proprii) (Călinescu, 2005, p. 62). Aceste două vocații vor putea fi sesizate în analiza icoanelor pe sticlă propusă în cercetarea de față. Immanuel Kant (1724-1804) face deosebire între imaginația productivă și cea reproductivă : întrucât imaginația este spontaneitate, el o numește uneori și „imaginație productivă” și o distinge astfel de cea reproductivă, a cărei sinteză e supusă pur și simplu unor legi empirice, anume celor ale asociației (Kant, 1998, p. 69).

### *Imaginar*

Punctul de plecare în definirea acestui concept îl regăsim la Kant. Acesta considera că relația dintre simțuri și rațiune nu poate fi asigurată în mod corect decât de o funcție punitivă, pe care o numește „imaginație transcendențială”. Kant consideră imaginația drept o funcție de tip aprioric care poate să genereze sens, care creează ordine, care pur și simplu organizează niște imagini fără legătură directă între ele. Această funcție apriorică a imaginației adaugă o pregnanță simbolică, acest simbol nevenind din afară, ci din psihicul uman.

O definiție modernă a imaginarului este dată de Joël Thomas (n. 1947), care îl definește ca un sistem, ca un organizator de imagini ce le oferă profunzime legându-le între ele (Thomas, 1998, p. 15). O definiție mai detaliată a conceptului de imaginar o găsim la Jean-Jacques Wunenburger (n. 1946) : forța internă creatoare a imaginației, grupări sistematice de imagini comportând un principiu de autoorganizare, de autopoietică și de autocreație (Wunenburger, 2003, p. 15). Încercând o definiție a imaginarului, Lucian Boia (n. 1944) spunea că acesta reprezintă o situație în afara realității concrete, incontestabile, a unei realități percepute fie direct, fie prin deducție logică sau exprimare științifică (Boia, 2000, p. 12). Imaginarul, care în primă instanță se manifestă la nivel individual, personal, este o structură antropologică comună tuturor, el face posibilă împărtășirea acestor imagini, face posibilă circulația lor și asumarea lor de către grupuri și atunci imaginile asumate colectiv dau și o identitate imaginară unui colectiv. Conceptul de imaginar nu este echivalent numai cu reprezentarea. El nu este doar o imagine mentală, ci mai este ceva care rămâne netradus în acea reprezentare mentală. Imaginarul înseamnă mult mai mult. Înseamnă și ideologie, înseamnă și dorințele, proiecțiile sau simbolurile noastre (Ienculescu, 2010, p. 44). Imaginarul conține produse complexe, cuprinde imagini percepute, imagini elaborate și idei abstracte ce structurează imaginile. În cazul icoanelor

pe sticlă putem vorbi despre o identitate imaginară colectivă, sesizabilă în funcție de diferitele zone geografice ale teritoriilor românești.

Raportând religia la imaginar, Corin Braga (n. 1961) afirmă că aceasta apare ca o funcție a creierului uman atunci când este legată de „imaginar”. Ea nu mai este o simplă non-ființă, un neant, deși nici nu primește un statut ontologic. Fantasmelor imaginare sunt reale ca fenomene mentale sau psihice, dar nu ca ființe exterioare. Prin conceptul de imaginar, religia trebuie să fie explicată ca o constelație de modele mentale (sau arhetipuri) care generează o serie de experiențe și imagini religioase (Braga, 2010, pp. 66-67).

### *Imaginal*

Termenul fenomenologic *imaginal* a fost inventat și introdus în limba franceză de Henry Corbin (1903-1978). Pe tot parcursul operei sale, Corbin a utilizat acest termen ca pe un concept fundamental, ca pe o reală fundație a viziunii asupra lumii. Etimologic, termenul era derivat din sintagma latină *mundus imaginalis* și încerca să traducă experiența contemplativă răsărită din imaginația teofanică. Autorul Ari Shariat (1933-1977) spune că lumea imaginalului este o lume creată de și prin imaginația creativă. Ca topografie spirituală, această lume imaginală există în mod real „în afara locației exterioare” și în mod independent de ficțiunile noastre (Shariat, 1991, p. 83). *Mundus imaginalis* este o lume de imagini metafizice, având aceeași consistență și realitate ca lumea ideilor platoniciene. Corin Braga, relaționând termenul „imaginal” cu contextul religios, afirmă că atunci când face referire la imaginal religia revendică desăvârșita lui realitate ontologică. *Mundus imaginalis*, lumea transcendentă revelată prin intermediul descoperirilor mistice, nu mai este văzută ca o iluzie, ca o *non-existență* sau ca un fenomen mental, ci ca o lume la îndemâna noastră (Braga, 2010, p. 77). Henry Corbin considera ca fiind insuficienți din punct de vedere terminologic atât termenul „imaginație”, cât și „imaginar”. Spre exemplu, a defini Paradisul ca o lume imaginară răpește greutatea ontologică pe care o are acest termen în anumite viziuni religioase sau metafizice.

Arta iconică creștină, dintru începuturile ei, propunea un stil care să întrupeze cel mai bine idealurile creștine, iar cu ajutorul acestei arte creștinii se străduiau să transmită nu doar ceea ce este vizibil cu ochii trupești, ci și ceea ce este invizibil, cu alte cuvinte, conținutul spiritual a ceea ce era reprezentat. În paralel cu reprezentările directe ale unor scene biblice din Vechiul și din Noul Testament, a apărut un limbaj simbolic care încerca să exprime prin artă ceea ce nu poate fi exprimat direct. Leonid Uspenski (1902-1987) afirmă că formarea *imaginii* creștine a fost determinată de răsturnarea pe care creștinismul a adus-o în lume : creștinismul își creează propriul stil de viață, propria viziune asupra lumii, propriul stil în artă, ca răspuns la nevoia de a asimila revelația primită (Uspenski, 2012, p. 49). Icoana implică simultan atât un aspect anamnestic, al istoriei mântuirii, cât și unul anticipativ, al Împărăției Cerurilor. Viața de apoi este – în opinia lui Lucian Boia – imaginar în stare pură care se hrănește din propriile-i resurse (Boia, 2000, p. 100).

## Scurt istoric al apariției artei iconice pe sticlă în spațiul românesc

### *Icoana pe sticlă: specificitate istorică, contextualizare*

Arta iconografică religioasă nu a fost doar o artă bisericească, ea făcând, în spațiul românesc, obiectul unor îndeletniciri populare. Între acestea, un loc de seamă îl ocupă xilogravurile și icoanele pe sticlă sau pe lemn realizate de țărani, din dorința de a da sens, culoare și, de ce nu, veselie spațiului lor cotidian. Îndeosebi arta icoanelor pe sticlă este o expresie a unei simplități proverbiale ce a caracterizat viața oamenilor de la țară, trădând, deseori, stângăcia plină de farmec a creatorilor ei (Berindei, 2008, p. 36).

Pictura pe sticlă își are originea în Bizanț. De aici, arta picturii pe sticlă a fost adusă mai întâi în Italia, la Veneția, de pictori bizantini, unii cercetători estimând ca perioadă inițială anii 1380-1420 (Popescu, 1969, p. 31). Conform informațiilor istorice, odată cu evenimentul major al căderii Constantinopolului sub turci, în 1453, mulți dintre iconarii bizantini au fost nevoiți să se refugieze în Apus, ducând cu ei și arta bizantină. Ecurile artei bizantine au fost receptate de zugravii transilvăneni prin intermediul icoanelor pe lemn de proveniență rusă, venite prin Moldova, al icoanelor sârbești, trecute prin Banat, precum și al celor aparținând școlii de pictură grecească din Muntele Athos, apărute în Transilvania în secolul al XVIII-lea, ca urmare a intensificării relațiilor economice și culturale dintre ținuturile românești de pe ambii versanți ai Carpaților. Uneori, afirmă Juliana Dancu (1930-1986), aceste ecouri se reflectă în icoanele transilvănene ca înrâuriri directe, alteori se împletesc și se metamorfozează însă ca o sinteză a unor radiații mai îndepărtate ale artei decorative a Orientului Apropiat (Dancu și Dancu, 1975, p. 22).

Lipsa documentelor și a icoanelor datate dinainte de a doua jumătate a secolului al XVIII-lea a dus la unele controverse între specialiști în ceea ce privește apariția și dezvoltarea picturii pe sticlă în Transilvania. Unii autori, cum ar fi Cornel Irimie (1919-1983) sau Marcela Focșa (1907-2002), afirmă că începuturile picturii pe sticlă la români s-ar situa în a doua jumătate a secolului al XVII-lea (Irimie și Focșa, 1971, p. 6). Majoritatea istoricilor consideră însă că pictura pe sticlă a pătruns în Transilvania în prima jumătate a secolului al XVIII-lea prin intermediul negustorilor ambulanți care vindeau obiecte de cult specifice Apusului, produse în centrele de pictură pe sticlă din zonele răsăritene ale Europei Centrale (Bavaria, Boemia, Austria Superioară, Silezia, Moravia, Galiția și Slovacia). Se explică astfel caracterul multiconfesional al elementelor reprezentate în icoanele pe sticlă, dar se și aduce în atenția publicului faptul că icoanele pe sticlă, deși sunt un motiv de mândrie națională românească, nu au luat naștere la noi. În acest sens, Juliana și Dumitru Dancu argumentează că pictura pe sticlă în Transilvania nu putea să se dezvolte aici înaintea țărilor de unde iconarii români au preluat această tehnică, considerând, în consecință, că începuturile picturii pe sticlă din Transilvania se situează în prima jumătate a secolului al XVIII-lea, și nicidecum înainte de anul 1700 (Dancu și Dancu, 1975, pp. 13-14).

Cel mai vechi centru cunoscut de pictare a icoanelor pe sticlă este cel de la Nicula, sat aflat la patru kilometri de municipiul Gherla, din județul Cluj. Minunea lăcrimării icoanei de la Nicula, din 15 februarie 1694 (1699, după unii), transformă micul sat într-un

renumit loc de pelerinaj. Speculând dorința pelerinilor de a pleca din locul minunii cu un obiect, vânzătorii ambulanți de icoane au găsit în Nicula locul ideal ca piață de desfacere. Cu timpul, țărani din Nicula au preluat atât negoțul, cât și meșteșugul copierii și pictării icoanelor pe sticlă, copiind la început icoane străine și gravuri ortodoxe.

Una dintre explicațiile posibile legate de prezența influențelor apusene pe filiera niculeană și în zona centrală și sudică a Transilvaniei este aceea a strămutării unor pictori din zona Niculei înspre alte nuclee urbane. Spre exemplu, un centru de iconari pe sticlă a apărut în zona orașului Alba Iulia, în cartierul Maieri (Maierii Bălgadului), aici fiind cunoscută ca familie de iconari familia Prodan. Bărbatul, dascălul Petru Prodan, era din Suatu, de lângă Cluj, iar Maria, soția sa, provenea dintr-o familie din Brașov stabilită la Alba Iulia. Ambele zone de proveniență ale celor doi tineri erau zone în care pictarea de icoane pe sticlă avea deja tradiție (Rustoiu și Dumitran, 2007, p. 4).

În ceea ce privește caracterul național pe care zugravii români au reușit să îl imprime icoanei pe sticlă, doamna profesoară Monica Neaga (n. 1946) arată că, deși pictura pe sticlă, ca manifestare artistică, nu este proprie românilor, ei au reușit să imprime acestui domeniu un caracter național, adaptând-o folclorului românesc, motivelor picturii religioase locale și artei populare românești. Interpret inspirat al Evangheliei, meșterul zugrav o împodobește cu tot farmecul legendelor, cu priveliștile din toate zilele, potolindu-și deopotrivă setea de credință și setea de basm, apropiindu-și astfel Scriptura de sufletul său (Neaga, 2005, p. 91).

### *Icoana pe sticlă – mijloc de raportare la mundus imaginalis*

Pornind dinspre general spre particular, icoana reprezintă imaginea care s-a golit de pretenția de a se face ea vizibilă în detrimentul prototipului. Icoana este în întregime mediu, cale de acces către original. Iar pentru ca acest lucru să fie posibil, icoana smerește, slăbește, goleşte imaginea din ea, în pofida pretențiilor de autosuficiență și autoafirmare specifice logicii imaginii seculare. Icoana inversează de fapt logica modernă a imaginii : în loc să revendice echivalența sa cu lucrurile, icoana se oferă privirii ca un drum fără obstacole înspre dincolo. Icoana este deci o chenoză a imaginii. O imagine smerită, întemeiată pe însăși smerenia lui Hristos (Siladi, 2011, p. 220).

Icoana încifrează nu frumusețea exterioară, ci pe cea morală și spirituală. Expresia iconică nu are ca scop copleșirea receptorului prin imagini șocante sau exuberante, ci sensibilizarea spirituală a credinciosului și determinarea spre comunicare și uniune (Obreja Răducănescu, 2009, p. 461). Icoana este un simbol cu semnificație complexă, facilitând perceperea mesajului sacru prin sensibilizarea vizuală și stimularea imaginației (Obreja Răducănescu, 2009, p. 466).

Ducându-și existența între immanent și transcendent, omul trăiește necesitatea simbolului. Cu ajutorul acestuia, afirmă Gabriel Liiceanu (n. 1942), sunt împlinite nevoia de a vizualiza abstractul și nevoia de a transcende vizibilul (2005, p. 7). Simbolul devine astfel un mijloc pe care omul și-l construiește dintr-o parte vizibilă, extrasă din cosmosul material, și o parte abstractă ce se adaugă părții vizibile prin redimensionare axiologică (Herea, 2011, p. 180).

Încă de la întemeierea lumii putem spune că avem de-a face cu prima comunicare simbolică, omul fiind pus într-un mediu eminentemente simbolic. Părintele Dumitru Stăniloae



(1903-1993) precizează că în Vechiul Testament au existat o serie de simboluri îngăduite de Dumnezeu, dar care au avut o funcție provizorie și profetică, anume aceea de a pregăti lumea pentru venirea lui Hristos, odată cu care va intra în funcțiune icoana. Simbolurile din Vechiul Testament au primit, prin venirea lui Dumnezeu în trup, o transparență și o claritate pe care nu o aveau înainte. În viziunea părintelui Stăniloae, simbolul servește la înălțarea minții omenești dincolo de el, la o contemplare și o închinare spirituală în fața lui Dumnezeu. Simbolul e, în general, un indicator spre ceea ce e dincolo de el ; nu e o realitate pentru sine, ci în funcție de o altă realitate pe care o simbolizează. Simbolul e văzut în funcție de transcendență. Prin el se contemplă transcendența și se slujește ei (Stăniloae, 1957, pp. 430-431). În simbol, ca cifru al transcendenței, fără a fi anulate forțele naturale, căci ele servesc drept chipuri pentru altele spirituale, se aleg forțele cele bune și sunt prezentate într-o asociere cu elemente care se opun celor rele, pentru a ridica privirea la forțe superioare lor, de ordin spiritual. Șarpele de aramă e atârnat pe cruce ca să arate că ceea ce e rău e biruit ; toiagul lui Aaron e înflorit ca să biruiască stricăciunea ; Heruvimii sunt înfățișați ca niște oameni înaripați. Sau, dacă nu, se iau ca simboluri lucrurile cele mai curate, pentru a se putea simboliza însușirile curate și luminate ale transcendenței (făină de grâu curată, untdelemnul, vinul etc.). Deci se pune accentul pe însușirile frumoase ale lucrurilor și se pun în umbră defectele lor. De bună seamă că, pentru ca un lucru oarecare să devină simbol religios sau simbol al transcendenței divine în sens restrâns, conștiința credincioșilor trebuie să fie asigurată că Dumnezeu însuși l-a ales pentru această funcție, că El a scos în relief anumite însușiri ale acestuia, care le pot oglindi pe cele divine, ca să stea asupra lui lumina alegerii lui Dumnezeu, ceea ce face din el, mai mult decât orice însușire naturală a lucrului respectiv, un mediu prin care se contemplă transcendența divină (Stăniloae, 1957, p. 441).

Icoana pe sticlă este expresia unei arte încărcate de toate sensurile și relațiile lumii reale și lumii supranaturale, așa cum se reflectau în conștiința țăranilor români din acea epocă. Anișoara Munteanu (n. 1966) constată că în toată creația culturală a poporului român este vizibilă dispoziția psihică – respectiv structura spirituală – pentru sacru, pentru imaginar. Prin religie, omul participă la ordinea raportată la cunoaștere, afectivitate, voință, imaginație, dorințe și speranțe ; participă la un proces de autodepășire a condiției umane. Fără religie, fără Dumnezeu, fără o viață religioasă, țăranul român nu concepe să-și desfășoare existența ; viața spirituală creștină, care este o prelungire și o împletire a tradiției mitice străvechi, echilibrează și aduce speranță în sufletul credinciosului (Munteanu, 2014, p. 8).

Deși la început icoanele pe sticlă erau considerate mai mult imagini religioase, cu timpul, pe măsură ce producția lor a devenit fenomen de masă, au găsit în sensibilitatea colectivă și o puternică rezonanță estetică. Icoanele pe sticlă constituie, prin caracterul lor și prin locul pe care îl ocupă în interioarele țărănești, un element de decor, alături de blidarele cu cancee și farfurii, de culmile cu ștergere și păretare, armonizându-se cu acestea în cadrul unei compoziții unitare. Gustul pentru locuința bogat împodobită transformă icoana pictată pe sticlă într-o imagine cu funcții complexe – icoană și tablou –, care avea atât rostul de a încânta privirea, cât și de a servi ca obiect de cult. În acest sens, tendința firească a artistului popular spre schematizare, alături de exigențele unei tehnici care în reprezentarea imaginii înclină să rețină doar elementul esențial, a dus la dezvoltarea unei arte de o expresivitate deosebită (Irimie și Focșa, 1971, pp. 8-9). Ca

rânduială, locul icoanelor în casele țărănești era bine definit, era un loc sacru, ele fiind așezate în partea de sus a peretelui de răsărit, astfel încât omul să își ridice ochii spre imaginea atotputerniciei lui Dumnezeu, călăuzind privirea spre cele înalte.

În cele ce urmează vom analiza, rezumativ, o serie de icoane pe sticlă reprezentative pentru ilustrarea temei imaginarului și imaginalului în arta iconică pe sticlă din spațiul românesc.

## Complementaritatea elementelor de imaginar și imaginal din arta iconică pe sticlă din spațiul românesc

Selectarea unor icoane pe sticlă pentru a fi prezentate ca repere este o provocare. Criteriul alegerii icoanelor propuse spre analiză a fost unul de ordin tematic. În aproape toate cazurile, icoanele se zugrăveau după modele, așa-numite *izvoade*. Numai cei mai înzestrați dintre zugravi au creat icoane din imaginația lor (Savu Moga, Matei Țimforea, Ilie Costea). Modelele erau decalcuri pe hârtie făcute cu creionul sau cu o culoare, după icoane mai vechi și deseori după litografiile și xilografuri. Copierea repetată a tiparelor a dus, cu timpul, la modificarea lor, determinând astfel o anumită varietate de forme, amplificată de personalitatea diferiților meșteri. Temele către care se orientau iconarii de la sate erau legate, în general, de actele mântuitoare (predomină Nașterea Domnului, Botezul Domnului, Jertfa de pe Cruce, Învierea Domnului), Maica Domnului și sfinții protectori ai muncii, ai sănătății și ai bunurilor.

Lucrările pe sticlă propuse sunt următoarele :

- *Înfrișătoarea Judecată de Apoi*, zugrav Matei Țimforea, descoperită la Cârțișoara, județul Sibiu, 1893 (deținută de Complexul Național Muzeal Astra Sibiu, ordin de clasare 3835/14.10.2016 – Tezaur) ;
- *Adam și Eva*, zugrav anonim, Șcheii Brașovului, secolul al XIX-lea (colecția bibliografică a arheologilor Eugen și Maria Comșa, Direcția de Cercetare, Evidență a Patrimoniului Mobil, Imaterial și Digital [www.cimec.ro]) ;
- *Sf. Proroc Ilie* – analiza a trei icoane :
  - *Sf. Proroc Ilie*, zugrav anonim, Țara Oltului, secolul al XIX-lea (colecția bibliografică a arheologilor Eugen și Maria Comșa, Direcția de Cercetare, Evidență a Patrimoniului Mobil, Imaterial și Digital [www.cimec.ro]) ;
  - *Sf. Proroc Ilie*, zugrav Matei Țimforea, 1872 (colecția particulară Szöcs Fülöp Károly, Făgăraș) ;
  - *Sf. Proroc Ilie*, zugrav Petru Tămaș, sfârșitul secolului al XIX-lea ;
- *Nașterea Domnului*, zugrav Ioan Pop, Almașu Mare, Alba, 1834 ;
- *Răstignirea Domnului*, zugrav anonim, Șcheii Brașovului, secolul al XIX-lea (Muzeul Etnografic Brașov) ;
- *Învierea Domnului*, zugrav Savu Moga, Arpașu de Sus, 1864 (Muzeul Satului).

## Înfricoșătoarea Judecată de Apoi

Tema Înfricoșătoarei Judecăți apare mai des în pictura care împodobește pereții bisericilor și mai puțin în icoanele pe sticlă care erau destinate să stea în casele oamenilor. În casă, icoana are, de fiecare dată, un rol apotropaic, de protecție în fața duhurilor rele. O icoană pe care este pictat un sfânt protector răspunde unei necesități de securitate, pe când o compoziție iconografică cu conținut escatologic trezește mai degrabă spaimă și disconfort, fiind mai puțin preferată în spațiul privat.

Cu toate acestea, am ales spre analiză Înfricoșătoarea Judecată de Apoi pentru că este cea mai amplă compoziție din pictura icoanelor pe sticlă și conține o varietate de elemente de imaginal. Această tematică iconografică a fost cel mai bine realizată pictural de zugravul iconar Matei Țimforea din Cârțișoara, Țara Făgărașului (Berindei, 2008, p. 8). Compoziția analizată este împărțită în trei registre paralele, nivelurile fiind: cel superior – Împărăția Cerurilor; cel median – spațiul pământului; și cel inferior – iadul flăcărilor. Cu foiță aurie sunt realizate zidurile Împărăției Cerești, întreaga compoziție fiind văzută asemenea unui munte în înălțare (<http://clasate.cimec.ro/detalii.asp?tit=Icoana-pe-sticla--Matei-Timforea--Inficosatoarea-Judecata-de-Apoi&k=9A44DA4038D3409BB5ABFFC13A28823B>).

Se remarcă multitudinea personajelor (zece îngeri, Mântuitorul Hristos în trei ipostaze, Dumnezeu Tatăl, 55 de bărbați și femei, nouă diavoli, alături de câteva creaturi mitice), desenate cu o minuțiozitate aparte. Atmosfera este de înserare crepusculară, impact vizual și artistic puternic având culoarea rozalie, caracteristică manierei artistice a lui Matei Țimforea. Chiar dacă este împărțit pe registre, tabloul religios are omogenitate și unitate ideatică, ochiul fiind magnetic atras de ușile împărătești ale Cetății Cerurilor. Compoziția este încadrată de un chenar decorativ geometrizant. Desenul este minuțios, cu o cromatică armonioasă: roșu, rozaliu, albastru, verde, alb, negru, auriu. Tabloul este datat cu anul 1893.

În registrul superior, cel al Împărăției Cerurilor, abundă elementele de imaginal: central, apare Ochiul Domnului încadrat într-un triunghi, semn al Sfintei Treimi. Acesta este ochiul atotvăzător, ochi ce reflectă lumea, loc al epifaniei, al apariției divinului. Ivan Evseev (1937-2008) arată că în lumea imaginarului mito-poetic ochiul, organ al percepției vizuale, este simbol al cunoașterii și un principiu creator (Evseev, 1994, p. 121).

Coborând, deasupra Cetății Cerești se observă șase îngeri. Dintre aceștia, doi, plasați central, țin în mână o sulită, respectiv un potir alb în care se poate vedea Sângele Domnului, ei fiind cei care au rol anamnestic, de rememorare a Pătimirilor Domnului. Următorii doi îngeri, așezați înspre lateral, sunt purtători de trâmbiță. Cel din dreapta cântă la trâmbiță, în timp ce cel din stânga ține trâmbița în mâna stângă și cu mâna dreaptă ridicată în aer pare că ne atenționează. Imaginea îngerilor care trâmbițează este inspirată de capitolul opt al cărții *Apocalipsei*, dar și de textul Sfântului Apostol Pavel din *Epistola I către Tesaloniceni*, în care se indică faptul că sunetul de trâmbiță, la a doua venire a Domnului, va fi cel care va declanșa învierea trupurilor: „Pentru că Însuși Domnul, întru poruncă, la glasul arhanghelului și întru trâmbița lui Dumnezeu, Se va pogori din cer și cei morți întru Hristos vor Învia întâi” (*I Tesaloniceni* 4, 16).

Următorii îngeri, localizați înspre exteriorul tabloului, sunt așezați pe nori colorați alternativ în verde și roșu. Cel din dreapta e un arhanghel ce poartă în mâna stângă o

sabie. Trecând peste aparenta dificultate legată de caracterul imaterial și incomprehensibil al puterilor îngerești, iconarii au apelat la numeroasele angelofanii consemnate în Sfânta Scriptură sau în Viețile Sfinților, mai exact, la acele forme simbolice, antropomorfe sau teriomorfe, care au fost asumate de către îngeri, circumstanțial, pentru a intra în contact cu anumiți oameni. În cazul reprezentărilor antropomorfe, Glenn Peers (n. 1962) explică faptul că artiștii creștini au eludat anumite probleme legate de natura îngerilor, reprezentându-i adesea sub chip de om, dar astfel de imagini prezentau dificultăți de receptare și înțelegere din partea privitorului, existând o tensiune între reprezentarea materială și natura imaterială a acestora. Îngerii sunt prezentați sub înfățișarea unor tineri, cel mai adesea înaripați, iar figurile lor sunt generalizate până la anonim (Peers, 2011, pp. 46-47). Remarcăm și prezența soarelui și a lunii, elemente pe care le regăsim atât în icoanele pe sticlă ce reprezintă facerea lumii, cât și în cele care ilustrează răstignirea Domnului. Aici, soarele și luna veghează peste cetate, peste Împărăția Cerurilor, de deasupra celor mai înalte ziduri laterale ale acesteia. Rolul lor nu mai este acela de a lumina. Prezența simultană a soarelui și a lunii în același cadru poate semnifica închiderea timpului-durată și trecerea în timpul înveșnicirii, ținând cont că în mod firesc soarele și luna nu se întâlnesc niciodată.

Coborând privirea cu un nivel, ajungem la cetatea Împărăției Cerurilor, ale cărei ziduri sunt aurite. Singura cale de acces în Împărăție trece „prin Hristos”, Cel care S-a numit pe Sine *Calea, Adevărul și Viața*: „Eu sunt Calea, Adevărul și Viața. Nimeni nu vine la Tatăl Meu decât prin Mine” (Ioan 14, 6). Așadar, nucleul teofanic al icoanei este dat de chipul lui Hristos, în ipostaza de Judecător. În interiorul cetății, ca expresie a spațiului fericii veșnice, apar clădiri și turnuri de biserici asemănătoare cu cele ale bisericilor săsești fortificate din Transilvania, ceea ce denotă faptul că geografia celeilalte lumi nu era, în imaginarul comunității, nimic altceva decât o copie a spațiilor ferice ale lumii acesteia. Foița de aur este utilizată în intenția de a obține un efect fastuos și ireal, de a extrage personajele din sfera mundanului și de a le transpune în cea a transcendenței. Aurul, spre deosebire de galben, nu are o colorație materială, este reflecția pură a luminii. El devine o cale de comunicare cu sens dublu, un mijlocitor între oameni și lumea divină. Dacă alte culori trăiesc prin lumină, aurul are o iradiere proprie și de aceea are un rol important în iconografie, ca simbol al luminii divine. În cazul acestei reprezentări putem constata că zidurile aurii ale cetății poartă semnificația Luminii Împărăției Cerurilor, întrucât „cetatea nu are trebuință de soare, nici de lună ca să o lumineze, căci slava lui Dumnezeu a luminat-o și făclia ei este Mielul” (Apocalipsa 21, 23).

În tradiția greacă, aurul evocă soarele și întreaga lui simbolică: fecunditate, bogăție, dominație, centru al căldurii, dragoste, dăruire, lăcaș al luminii, cunoaștere, strălucire. Așadar, aurul este întâlnit atât în reprezentarea fondurilor icoanei bizantine, cât și la lumina capului ființelor hărăuite cu strălucire divină. Lumina aurei este întotdeauna semnul divin al sacralizării (Tudor, 2003, p. 346). Părintele Ioan Bizău (n. 1952) subliniază că auriul a ajuns să înlocuiască de multe ori în icoane albastrul cerului sau crepusculul, care sunt efecte cotidiene, trecătoare și instantanee, auriul transmițând astfel ideea de veșnicie neschimbată (Bizău, 2012, p. 25).

Pe zidurile cetății, zugravul Matei Țimforea a ținut să precizeze textual locul de desfășurare al evenimentului Judecății, în limba română, cu caractere chirilice: „La casele lui Davidu acolo va fi înfricoșata Judecată dreaptă”, fiind specificat și anul pictării tabloului, 1893.

În mijlocul cetății, la poarta Împărăției, stă pe nori albi Mântuitorul Hristos Cel răstignit, înviat și înălțat la cer, reprezentat în picioare, cu coroană împărătească pe cap, ținând în mâna stângă steagul victoriei asupra morții (element de proveniență apuseană), binecuvântând cu mâna dreaptă. De-a stânga și de-a dreapta Sa pot fi văzuți Maica Domnului și Sf. Apostol Ioan, în ipostaza de mijlocitori, asemenea reprezentărilor de tip Deisis.

Următorul registru face trecerea dinspre mundan spre celest, elementul central fiind cel cu drumul verde pe care dreptii se îndreaptă spre Hristos și spre Împărăție. La baza drumului stă Hristos răstignit pe cruce, Jertfa Sa fiind actul mântuitor ce a făcut posibilă ridicarea din întinericul păcatului a omului și a creației. Crucea e mijlocul prin care Hristos ne-a împăcat cu Dumnezeu, prin care Hristos S-a înălțat la slavă. Dreptii își poartă fiecare crucea în mâna dreaptă, iar în mâna stângă duc făclii aprinse, asemenea fecioarelor celor înțelepte din pildă. Alături de Hristos Cel răstignit, în partea stângă, la intersectarea căii ce duce spre rai cu cea care alunecă spre iad, apare patriarhul Avraam, sub un arbore înverzit (trimitere la teofania de la stejarul Mamvri), ținând în poală un prunc dezbrăcat. Aceasta poate fi și o trimitere spre pilda săracului Lazăr care șade în sânurile lui Avraam (*Luca* 16, 19-31).

Registrul următor ne indică drumul roșu, drumul păcătos, care coboară de la cumpăna dreptății, unde un înger și un diavol își dispută, pe rând, sufletele. Pe drumul acesta apar oameni care au făcliile stinse, îndreptate spre pământ, iar la capătul lui, un om se află în cădere spre cel de-al treilea drum, cel al fărădelegii. Central apare redată cântărirea sufletelor (*Psychostasia*): un om stă sub balanța sufletului (de remarcat personificarea sufletului, care ia forma unui seminud), balanță care înclină spre înger, cu toate că pe talerul diavolului stă o piatră, în încercarea acestuia de a fura sufletul pentru iad. Biruința binelui este simbolizată atât prin înclinarea balanței înspre înger, cât și prin dimensiunea mai mare a îngerului comparativ cu diavolul. De asemenea, îngerul îl împunge pe diavol cu o sulită, acesta din urmă fiind încovoiat.

În partea dreaptă a drumului îl vedem pe Moise, cu tablele Legii în mâna stângă, indicând unui grup de oameni ce așteaptă judecata pe Mântuitorul Hristos. În spatele grupului, un înger așezat pe nori colorați în verde și roșu, cu o ramură în mână, indică și el spre Judecătorul Hristos.

Mai jos, cel de-al treilea drum este drumul cel fărădelege care se îndreaptă spre gura monstrului leviatan. În partea stângă, înainte de acest drum, apar doi îngeri ce țin de braț doi tineri sau doi copii, înveșmântați în alb, care, după poziția mâinilor lor, ar dori să intre pe drumul ispititor al fărădelegii. Îngerii le arată însă că drumul pe care ar trebui să îl urmeze este cel de deasupra, care duce la Hristos. Drumul fărădelegii este unul tentant, având o arcadă maiestuoasă, cu coloane aurite. Pe acest drum merg o mulțime de oameni păcătoși, având în frunte lăutari. Foarte aproape de monstru se află fiara despre care se vorbește în Apocalipsa lui Ioan: „Și am văzut o femeie șezând pe o fiară roșie, plină de nume de hulă, având șapte capete și zece coarne. Și femeia era îmbrăcată în purpură și în stofă stacojie și împodobită cu aur și cu pietre scumpe și cu mărgăritare, având în mână un pahar de aur, plin de urâciunile și de necurățiile desfrânării ei” (*Apocalipsa* 17, 3-4). Diferența față de textul biblic constă doar în culoarea fiarei, care este un albastru spre gri. În fața fiarei se află o mare de foc care iese din gura leviatanului, în care vedem păcătoși ce imploră să fie scoși din iad, cu brațele ridicate. Tot acolo, un diavol cu aripi cenușii de liliac ține legați în lanțuri mai mulți oameni, care, după veșminte, par a fi din categoria socială a celor bogați. Din sfera imaginarului

apare alături de leviatan un animal mitic, asemenea minotaurului, însă cu cinci chipuri omenești. Tot în această zonă, a celor de sub pământ, mai mulți diavoli cu coadă batjocoresc două cupluri. Un bărbat este călărit de diavol, iar femeia lui e cărată în spate de alt diavol; bărbatul și femeia sunt dezbrăcați, fiind indicat astfel păcatul desfrânării. Înaintea lor, alți doi diavoli cară un pat în care dorm un bărbat și o femeie, în timp ce un alt diavol ține deasupra lor o umbrelă, ca să îi umbrească, aceasta fiind o ipostaziere a păcatului lenevirii și nepăsării. Toți aceștia se îndreaptă spre gura de foc a leviatanului.

Capacitatea de sinteză a ideilor teologice legate de escatologie care sunt prezentate în acest tablou religios de către zugravul Matei Țimforea este remarcabilă. Deși majoritatea icoanelor pe sticlă nu excelează din punct de vedere estetic, el reușește să ipostazieze sintetic detalii miniaturale ale fizionomiei umane, în care se exprimă diferite stări: sobrietate, tristețe, bucurie sau frică. Acest tablou religios, din perspectiva imaginarului și a imaginalului, poate fi considerat un adevărat depozit al mentalității colective. Ca și alte lucrări de același gen care reprezintă Judecata de Apoi, pe lângă elementele canonice prezintă și elemente provenite din cărți apocrife și legende, din literatura populară sau preluate din imediatul cotidian (Berindei, 2008, p. 64).

### *Adam și Eva*

Tema, inspirată din cartea *Facerii*, ne înfățișează raiul, simbolizat în interiorul perimetrului protector al unui cerc; în stânga, Domnul Hristos participă la crearea Evei din coasta lui Adam, care apare dormind întins pe pământ (vezi ilustrația II.22). Icoana are un dinamism orizontal, Adam fiind reprezentat mai apoi înaintând spre pomul cunoștinței binelui și răului, care este element central al icoanei. Pomul este împodobit cu flori cu petale albe și roșii, dar și cu fructe, cu mere aurii; în pom se pot distinge și siluetele a două păsări albe, simbol al armoniei din rai. Pe trunchiul copacului e încolăcit șarpele, simbol al vicleniei și al diavolului, care îi oferă lui Adam un măr. Adam este acum reprezentat în partea dreaptă a pomului. În spatele lui Adam stă un înger antropomorfizat.

Deasupra cercului în care e încadrat raiul este reprezentat Dumnezeu Tatăl (cu aureolă triunghiulară, influență de tip apusean) flancat de doi Heruvimi. Pe raza cercului avem reprezentate central soarele și luna, care asistă la căderea omului și implicit la întunecarea chipului lui Dumnezeu în el și în întreaga creație; tot pe raza cercului avem reprezentate nouă chipuri de bărbați cu aureolă (este posibil să fie Sfinți Apostoli sau Sfinți Proroci), dar și doi pești aurii, la bază. Peștele a fost utilizat ca simbol al credinței creștine, mai ales în vremea persecuțiilor, el fiind atât simbol al apei Botezului, cât și al lui Hristos, purtând în sine și o valență euharistică (Uspenski, 2012, p. 54).

În exteriorul cercului, deci în afara spațiului sacru al raiului, în partea de jos a icoanei sunt reprezentați Adam și Eva în ipostaza de după căderea în păcat: goi, dezbrăcați de haine și de Dumnezeu (cum spune un text din Canonul cel Mare al Sfântului Andrei Cretanul), muncind pentru a-și câștiga pâinea. Adam lucrează pământul asemenea unui țăran român, cu un hârleț, pe când Eva, asemenea femeilor românce, toarce un fus de lână. Putem spune că Adam și Eva au trecut de la viața veșnică la viața de supraviețuire din cauza păcatului neascultării.

Richard Kearney (n. 1954) afirmă că protopărintele Adam, deși creat după chipul și asemănarea lui Dumnezeu, a încălcat legea divină pentru că era înzestrat cu facultatea

imaginației, aceasta oferindu-i omului posibilitatea de a gândi în termenii opoziției: bine și rău, trecut și viitor. Dar apare întrebarea: de ce omul, creat după chipul lui Dumnezeu și bucurându-se deja în rai de privilegiul de a fi o creatură asemenea lui Dumnezeu, a căzut în ispita șarpelui de a fi *și mai mult* ca Dumnezeu, prin dobândirea cunoștinței binelui și răului (Kearney, 2002, pp. 39-40).

### *Sfântul Proroc Ilie*

Temeiul biblic pe care se bazează reprezentările iconografice ale Sfântului Proroc Ilie este textul din *Cartea a patra a Regilor* care descrie trimiterea prorocului la Betel, lângă Iordan, însoțit de ucenicul său Elisei: „Pe când mergeau ei așa pe drum și grăiau, deodată s-a ivit un car și cai de foc și, despărțindu-i pe unul de altul, a ridicat pe Ilie în vârtej de vânt la cer” (4 Regi 2, 11). Manualul de iconografie creștină face trimiteri la icoana Înălțării lui Hristos și a Învierii, asociind acestei scene teme ale sculpturilor de pe sarcofage, în care erau reprezentate viața veșnică și nemurirea. Acesta recomandă zugravului să facă un car de foc și, în mijlocul carului, pe Ilie, mergând la cer, iar pe Elisei în josul lui, cu o mână trăgând cojocul și cu cealaltă o hârtie pe care scrie: „Părinte, părinte, căruța lui Israel și caii lui” (vezi ilustrația II.23) (Dionisie din Furna, 1845, p. 112).

Căruța, asemănătoare carelor țăranilor români, are înhămați doi câte doi, conform sistemului roman de înhămare, patru cai de foc înaripați. Căruța merge pe nori albi, care urmează un traseu ușor ascendent, spre rai, fiind condusă de Sfântul Proroc Ilie, care strunește caii cu un bici. Un detaliu aproape insesizabil la o primă vedere este prezența foiței de aur ca fundal ce apare deasupra norilor, în dreptul cailor. Aceasta indică, după cum s-a specificat și în cazul aurului de pe zidurile Cetății Împărăției Cerurilor, lumina slavei lui Dumnezeu, de care vor avea parte dreptii. Deși ridicarea la cer a Sfântului Ilie s-a petrecut ziua, în icoană apare pe fundal un cer înstelat, cu stele aurii și albe, detaliu care ne poate indica aceeași idee a trecerii în alt timp, cel al veșniciei. Latura de sus a icoanei lasă cerurile deschise prin prezența faldurilor unei draperii roșii străbătute de blicuri (zone de lumină din icoane, trasate de obicei cu alb) albe de lumină. Regăsim această draperie, în iconografia bizantină îndeosebi în reprezentările Cinei celei de Taină, unde se sugerează ideea de comuniune, dar și faptul că evenimentul a avut loc într-un spațiu închis. Un plafon solid sau un acoperiș ar fi fost asemenea unei bariere între om și cer, în calea comuniunii oamenilor cu Dumnezeu. De domeniul imaginarului pot fi legate elementele vegetale și florale supradimensionate, care sunt situate între pământ și carul Sfântului Ilie, plasate probabil cu intenția de a echilibra compoziția din punct de vedere cromatic.

În partea stângă, sub cai, Elisei prinde cojocul Sfântului Ilie, ca semn al puterii pe care Dumnezeu i-a dăruit-o, aceea de a duce mai departe misiunea profetică a lui Ilie și de a face minuni în numele Domnului. Ca influență locală, alături de Elisei se află un țăran care ară cu un plug tras de doi boi și de un cal. Icoana a fost copiată în oglindă, dovadă fiind textele scrise de la dreapta la stânga („Elisei”, respectiv „Ilie Proroc”), ceea ce confirmă faptul că zugravul era neștiutor de carte și copia textele întocmai, *desenând* literele.

O altă icoană pe sticlă în care e reprezentat Sfântul Proroc Ilie ne aduce în vedere simbioza imaginarului cu imaginalul. Icoana este atribuită zugravului Matei Țimforea, fiind datată din anul 1872 (vezi ilustrația II.24). Față de icoana descrisă anterior, sunt

prezente în plus următoarele detalii : central, în partea superioară, deasupra carului și a Sfântului Ilie, este reprezentat Mântuitorul Hristos în slavă, așezat pe un semicerc de nori albi. De-a stânga și de-a dreapta Sa, pe nori, sunt prezenți doi îngeri antropomorfizați. Îngerul purtător de sabie pare a fi Sf. Arhanghel Mihail, cel care, conform unor tradiții, ar fi fost trimis de Dumnezeu să îl ocrotească pe Ilie în pustiu, după fuga acestuia din fața regelui Ahab. Îngerul din dreapta Mântuitorului, care pare a purta o floare în mâna dreaptă, poate fi identificat ca fiind Sf. Arhanghel Gavriil. Un detaliu particular în icoana aceasta este apariția Ochiului atotevăzător, în colțul din dreapta-sus al icoanei. Un alt detaliu distinctiv este acela că nu Ilie conduce carul tras de doi cai de foc înaripați, ci un înger. Și în această icoană Sf. Ilie este supradimensionat în raport cu carul și cu caili, iar ca un detaliu distinctiv pentru zugravul Matei Țimforea norii pe care urcă ușor caili sunt pictați în alternanța de culori alb, roșu și verde. Se constată prezența aceluiași flori supradimensionate pe pământ, dar și în spațiul intermediar dintre pământ și cer, precum și faldurile perdelei roșii, ca semn al deschiderii spre transcendent. Elisei apare aici într-o dublă ipostază : în partea din stânga a icoanei, el se roagă cu mâinile împreunate, iar în partea dreaptă, sub cai, prinde cojocul lui Ilie, ca moștenire a harului.

O a treia icoană a Sfântului Proroc Ilie, atribuită zugravului Petru Tămaș, are în principiu aceeași compoziție ca și celelalte două icoane analizate (vezi ilustrația II.25). În schimb, aici domină rama aurie, simbol al transcendenței. Domnul Hristos nu mai apare central, ci în colțul din stânga-sus al icoanei, direcție în care se îndreaptă caili de foc înaripați. De această dată însuși Sf. Ilie conduce caili, cu ajutorul unor hamuri aurite și al unui bici de foc. Deasupra carului apare și un înger care îl încununează pe Ilie cu o cunună aurie. Unii autori (Dancu și Dancu, 1975, p. 11-12) îl identifică pe acest înger cu Sf. Arhanghel Gavriil. Elisei apare în această icoană în aceeași ipostază, dar care pare a fi din greșeală dublată : în partea stângă a icoanei, sub cai, el prinde cojocul alb al lui Ilie, dar apare și sub carul Sfântului Ilie, „agățat” de mantia acestuia. Presupusa dilemă a veșmântului lui Ilie (mantie sau cojoc ?) ne este lămurită într-un comentariu al Înaltpreasfințitului Bartolomeu Anania la textul din cartea *3 Regi* 19, 13, unde ni se indică faptul că acest „cojoc” era o mantie făcută din blănițe de miel, fiind deopotrivă veșmânt profetic și învelitoare împotriva frigului.

### *Nașterea Domnului*

Icoana pe sticlă a Nașterii Domnului pe care o supunem analizei este atribuită zugravului Ioan Pop din Almașu Mare, județul Alba, fiind datată din 1834 (vezi ilustrația II.26). Central, Pruncul Iisus doarme într-o iesle din scânduri de lemn, cu boii suflând asupra Sa ; detaliul ieslei din lemn indică prezența unui element local. În mod normal, iconografia bizantină prezintă Pruncul într-o iesle dreaptă de piatră, care prefigurează mormântul Domnului. Maica Domnului și dreptul Iosif stau alături de Prunc, cu aureole aurii în jurul capului, semn al sfințeniei lor ; păstorii sunt îmbrăcați asemenea păstorilor români, cu cușmă de lână pe cap, suman de lână, traistă pe umăr, ițari și opinci în picioare ; și toposul este adaptat mediului în care a fost creată icoana : vegetația Țării Sfinte e înlocuită cu brazi care cresc pe dealuri rotunjite, nu pe stânci colțuroase.

Bradul, copacul veșnic verde, în zonele centrale și nordice ale Europei, este una dintre variantele cele mai frecvente ale pomului vieții și ale arborelui cosmic, fiind considerat



copac-totem al protoromânilor. Simbolizează viața veșnică, tinerețea și vigoarea, mândria, curajul și verticalitatea (masculină). În această ipostază e prezent în ritul de nuntă (bradul mirelui) și de înmormântare, unde semnifică „tânărul nelumit” (neînsurat). Copac al voinței de a trăi, la popoarele Europei, începând din Evul Mediu, un brad împodobit servește drept pom de Crăciun – simbol al reînnoirii anului. În toată literatura populară românească, dar și în cea cultă, bradul este înconjurat de o adevărată aureolă poetică, fie în ipostaza sa de simbol al vieții, fie ca un copac funebru, simbol al tristeții (Evseev, 1994, pp. 22-23).

În imaginarul iconarului, steaua de la răsărit, care indică magilor veniți călare locul nașterii Pruncului, emană o rază puternică, roșie, vizibilă, cu blicuri albe de lumină pe margini. Steaua ocupă un loc important în simbolistica astrală a tuturor popoarelor, fiind considerată fiică a soarelui și a lunii, ochi al cerului, călăuză a oamenilor. Se crede că fiecare om are o stea a lui, nașterea fiind legată de apariția unei noi stele, iar căderea unei stele însemnând moartea unui om, în special în literatura populară: „Că la nunta mea, a căzut o stea” (*Miorița*).

### *Răstignirea Domnului*

Reprezentarea ortodoxă de tradiție bizantină a Răstignirii Domnului este cea în care lângă cruce se află Maica Domnului și Sf. Apostol Ioan. Scena Răstignirii este tratată în stilul xilogravurilor populare și se caracterizează, de obicei, prin expresia ochilor și inflexiunea genunchilor, prin unele elemente nebiblice, folclorice sau de legendă (Irimie și Focșa, 1971, p. 28).

Icoana analizată este din zona centrului iconografic din Șcheii Brașovului, datând din secolul al XIX-lea (vezi ilustrația II.27). Spre deosebire de multe alte icoane pe sticlă ale Răstignirii Domnului, în care Hristos apare reprezentat singur, pe cruce, ca urmare a influenței apusene, în icoana de față mai apar, lângă cruce, Maica Domnului și Sf. Apostol Ioan. Imaginarul icoanei este dat de florile supradimensionate, dar și de micile flori albe, punctiforme. Din sfera imaginalului, doi îngeri, ca reprezentanți ai lumii nevăzute, stau deasupra brațelor crucii, ținând sub aripile lor soarele și luna. Prezente și în icoana Judecării de Apoi, soarele și luna – care apar inclusiv în miniaturile mesopotamiene ale secolului al VI-lea (Muntean, 2012, p. 116) – simbolizează participarea întregii creații la Pătimirile Domnului; astfel, creația este valorificată euharistic și consacrată ca templu cosmic (Bizău, 2012, p. 96). Icoana pe sticlă a Răstignirii, ca mediu harismatic, aduce laolaltă elementele lunii și soarelui, cu toate că ele, în mod firesc, în concepția populară, nu se întâlnesc. Soarele și luna se regăsesc în același orizont, dar și în orizontul comuniunii participative la drama Pătimirilor.

În plus, din izvoare apocrife, tradiția iconografică a preluat un detaliu care simbolizează biruința vieții asupra morții și a iadului: o cavernă care se deschide la picioarele crucii, în piatra Golgotei, piatră care a crăpat în clipa morții Domnului Hristos pentru a lăsa să iasă la iveală craniul lui Adam, îngropat sub Golgota, în „locul căpățânii” (*Ioan* 19, 17). Acest detaliu are o semnificație dogmatică, deoarece Hristos, Care S-a făcut om ca să mântuiască neamul omenesc, este Noul Adam, iar crucea este pomul vieții eterne (Roșca, 2010, p. 93).

## Învierea Domnului

Învierea Domnului este cea mai mare sărbătoare a creștinătății și temei al credinței creștine. În Biserica Ortodoxă, reprezentarea tradițională pentru Învierea Domnului este *Pogorârea la iad* a lui Iisus Hristos, deoarece momentul propriu-zis al Învierii rămâne o taină. Nicăieri în Noul Testament nu apare vreo referință propriu-zisă la momentul Învierii. Totuși, în icoana pe sticlă din Transilvania s-a impus un model apusean, acela al Învierii lui Hristos din mormânt: Hristos iese biruitor deasupra mormântului, cu steagul biruinței în mână; alături de mormânt, soldații își exprimă uimirea; în unele reprezentări apare și îngerul care ridică piatra de pe mormânt sau rupe pecețile mormântului. În multe icoane pe sticlă apare elementul local al reprezentării ostașilor care păzesc mormântul sub chipul soldaților maghiari, cu specificile lor mustăți „în furculiță”, dar și în uniforma specifică armatei austro-ungare. În icoana Învierii Domnului zugrăvită de Savu Moga în 1864, pe lângă toate aceste elemente, apar și femeile mironosițe (<http://clasate.cimec.ro/detalii.asp?tit=Icoana--Moga-Savu--Invierea-lui-Iisus&k=88B2FB1141994E21AC520A89C8D6CA1E>).

## Concluzii

Icoana pe sticlă, această prezență reală și pregustare dialogică a veșniciei, prin temele iconografice predominante (Nașterea Domnului, Răstignirea Domnului, Învierea Domnului, precum și reprezentarea sfinților protectori), l-a însoțit pe țaranul român din leagăn până la mormânt și în veșnicie. Rod al îmbinării imaginației creatoare cu imaginarul religios și cu imaginalul, icoana pe sticlă din spațiul românesc, asemenea faldurilor ce adesea o înconjoară, lasă loc unei deschideri reale a omului spre „spațiul” și „timpul” veșniciei, spre a cărei străluminare și al cărei străveziu, cum ar spune părintele Dumitru Stăniloae, tânjește. Icoana pe sticlă și-a îndeplinit cu prisosință multiplele sale roluri: pedagogic, didactic, cultic, haric și estetic, toate pornind de la funcția cognitivă, aceea de păstrare a legăturii cu prototipul, prin memoria vie a imaginii chipului respectiv. Țaranul român ne-a dezvăluit în icoanele sale inclusiv imaginea pe care și-a făcut-o despre „celălalt țărâm”, despre lumea nevăzută a raiului și a iadului, transpunând spontan și firesc relațiile biblice în veșmântul și peisajul satului românesc, singura realitate cunoscută lui. Astfel, în iconografia picturii pe sticlă din spațiul românesc vom regăsi evenimente canonice de sorginte răsăriteană sau apuseană, alături de elemente provenite din legende, din literatura populară, din folclor, dar și din mediul de viață imediat al zugravului. Deși unele icoane pe sticlă pot să pară reprezentări naive, cu o viziune infantilă, acest tip de artă înseamnă de fapt o esențializare și o simplificare a formelor care duc la un nivel maxim de expresivitate, la o nevăzută putere de sugestie dată de înlăturarea oricărui detaliu nesemnificativ.