

PENTRU O ISTORIE CULTURALĂ A CĂRȚII ȘI A PRACTICILOR DE LECTURĂ

Coordonatori:
CRISTINA BOGDAN
ALEXANDRU OFRIM

Coordonator și editor al secțiunii
Cartea-Obiect, cartea ca obiect. Arte vizuale, filosofie și literatură:
LAURA MESINA



editura universității din bucurești®
2015

IMAGINI ALE CĂRȚII ÎN ICONOGRAFIA ESCATOLOGICĂ DIN SPAȚIUL ROMÂNESC. SFÂNTUL IOAN PRIMEȘTE CARTEA DE LA ÎNGER

Lector universitar dr. Cristina BOGDAN

Facultatea de Litere,
Universitatea din București

Trecerea dinspre culturile antichității greco-romane, politeiste, predominant orale, așezând la rang de cinste *memoria*, către teritoriile noii religii creștine s-a însoțit, printre multe alte modificări, și de una la nivel senzorial, cu toată pleiada de urmări cărora le-a dat naștere. Simțul fundamental al culturilor lumii antice era cel auditiv (care permitea transmiterea informației prin viu grai și stocarea ei doar pe „suportul” efemer al memoriei), în timp ce creștinismul va accentua, treptat, importanța simțului vizual. Dacă privim comparativ *Vechiul și Noul Testament*, constatăm aceeași translație dinspre tărâmurile auditivului către spațiile vizualului. În *Geneza* biblică totul este instituit prin Cuvânt, adică prin rostire, creația întregului univers (inclusiv a omului) este o acțiune de natură sonoră, gesturile *Facerii* fiind întotdeauna precedate de secvența *Și a zis Dumnezeu...* Întruparea hristică marchează momentul de ruptură, căci ea atestă nevoia de a înveșmânta într-un Chip uman Divinitatea, Care rămăsese tăinuită privirilor patriarhilor și profeților *Vechiului Testament*. Până la venirea lui Hristos în lume, Dumnezeu le vorbește aleșilor Săi, fără însă a Li se arăta. Chiar și în foarte rarele situații când Se lasă văzut, îmbracă o formă accesibilă privirilor mundane (ca în cazul celor trei bărbați pe care îi ospătează Avraam la stejarul Mamvri). Cel mai adesea însă Își face auzit glasul, iar interlocutorul (Moise, Ilie) chiar se ferește (este sfătuit să se ferească) de a-și îndrepta privirea înspre Ființa de Foc a *Celui Ce Este*.

Cu toate acestea, cultura iudaică, spre deosebire de cea greacă (construită în jurul unui învățământ oral, peripatetic, care privilegiază figurile unor maeștri care nu și-au transmis învățăturile prin scris, ci prin viu grai) nu a refuzat scripturalitatea, după cum demonstrează pertinent Andrei Cornea, în volumul său, *Scriere și oralitate în cultura antică*.¹ Dimpotrivă, educația bărbaților evrei presupunea însușirea practicilor de lectură, în vederea citirii *Torei* în sinagogă, de aceea procentul de alfabetizare în rândul populației iudaice a fost unul destul de ridicat, dacă îl raportăm la contextul majoritar analfabet al lumii antice.

Creștinismul preia anumite linii de gândire din tradiția iudaică și altele din cea greacă. El se definește ca o religie a Cuvântului, care se împrăștie până la marginile lumii prin propovăduire (deci prin intermediul oralității), dar, înaintând în timp, se răspândește și se consolidează prin textul scris al *Evangheliilor* și prin imaginea sacră (icoana) –

¹ Andrei Cornea, *Scriere și oralitate în cultura antică*, București, Editura Humanitas, 2006.

elemente ce activează *ochiul*, ca organ receptor, și *lectura*, ca formă de luare în posesie (chiar dacă lectura era făcută cu voce tare, în folosul unui larg auditoriu analfabet). Natura duală a lui Hristos întrupat – deopotrivă Logos divin și om cu înfățișare perceptibilă vizual² – pare a favoriza situarea noii religii pe granița dintre *oralitate* și *scripturalitate*. De altfel, „Hristos este unicul zeu pe care arta antică ni L-a înfățișat având în mână un sul de carte.”³ Încă de timpuriu, în mozaicurile unor biserici de la Roma („Santa Maria Maggiore”⁴, 431-440) și Ravenna („Sfântul Vitalie”, circa 549), Îl întâlnim așezat pe Tronul Judecării, purtând în mână un rulo. Tipul acesta de carte (denumit în latinește *volumen*), care precede apariția *codex*-ului, era conceput din papirus sau pergament și putea ajunge la o lungime de circa 10-12 metri, antrenând întregul corp în actul lecturii.⁵ Includerea cărții (sub formă de *volumen* sau de *codex*) printre artefactele care Îl însoțesc pe Hristos atrage atenția asupra ideii de *lizibilitate* a lumii de aici și, mai ales, de dincolo. Cartea devine un simbol al Revelației hristice, iar simțul vizual capătă statutul de instrument-martor prin excelență, *a vedea* fiind echivalat cu *a crede*.

Treptat, dacă universul începe să fie gândit ca o realitate ce poate fi cunoscută prin intermediul simțului vizual, atunci se pune problema *citirii lumii* și, implicit, a Cărții pe care se întemeiază aceasta: „A face din lume o experiență similară celei transmise de o carte sau o scrisoare nu presupune numai alfabetismul, numai dorința preformată a unui acces la sens pe calea scrierii și a cărții, ci însăși ideea culturală de carte, în măsura în care ea nu mai este doar un instrument de acces la altceva.”⁶

Iconografia creștină a sesizat de timpuriu importanța atribuită imaginii cărții și, drept urmare, a introdus-o în diverse tipuri de contexte. Vom trece în revistă, în cele ce urmează, secvențele cu semnificație escatologică care includ *topos*-ul cărții, urmând a analiza mai amplu două teme vizuale care îi presupun prezența (*bibliofagia* și *psihostazia*). Lumea ca sul (a cărui desfășurare sau, dimpotrivă, rulare, marchează existența și, respectiv, extincția universului⁷); situarea cărții pe Tronul Hetimasiei, alături de instrumentele Patimilor și, uneori, de Cămașa lui Hristos⁸; Cartea Vieții (în care sunt înscrise numele celor ce se vor mântui) sau cărțile vieților (care conțin un fel de listă a păcatelor individuale); sulurile-zapis (pe care sunt înscrise păcatele defuncților) ținute de

² Acesta a reprezentat și unul dintre argumentele principale ale iconodulilor, în lupta cu iconoclaștii, din veacurile VIII-IX.

³ Th. Birt, *Die Buchrolle in der Kunst*, 1907, apud E. R. Curtius, *Literatura europeană și evul mediu latin*, trad. de Adolf Armbruster, București, Editura Univers, 1970, p. 356.

⁴ Pe Tronul Hetimasiei, în locul lui Hristos este așezată Crucea, ca simbol al Patimii Lui, iar la baza Crucii se află un rulo, care semnifică Legea Nouă, păstrată în *Evanghelii*.

⁵ Pentru detalii referitoare la evoluția formelor de carte și încadrarea lor în diverse perioade temporale, vezi Harry Y. Gamble, *Books and Readers in the Early Church: A History of Early Christian Texts*, New Haven and London, Yale University Press, 1995.

⁶ Hans Blumenberg, *Lizibilitatea lumii*, trad. de Maria-Magdalena Angheliescu, Cluj-Napoca, Editura Tact, 2011, p. 9.

⁷ *Ibidem*, p. 24: „Deschis, sulul cărții celeste lasă lumea să existe și să-și urmeze cursul; răsturnarea escatologică rezidă în rularea în sine, după ce stelele au căzut de pe cer și orice semn lizibil a dispărut de pe suprafața scriiturii.”

⁸ Pentru ilustrări ale acestei teme în cultura română premodernă (atât în texte, cât și în iconografie), vezi studiul Silviei Marin-Barutcieff, „Veșmântul lui Hristos”, în *Texte uitate – texte regăsite*, București, Fundația națională pentru Știință și Artă, 2003, pp. 7-59.

diavoli în scenele care înfățișează moartea bogatului nemilostiv, *Judecata de apoi* sau *Vămile văzduhului*; imaginile psihostaziei; secvențele în care Sfântul Ioan primește Cartea de la înger (și săvârșește sau nu actul bibliofagiei) etc. – toate acestea sunt reprezentări frecvent întâlnite în iconografia religioasă, unele chiar din primele veacuri ale creștinismului.

1. CERUL S-A ÎNDEPĂRTAT CA O CARTE ÎNVĂLĂTUCITĂ

Imaginea Cerului care se va închide precum sulul unei cărți este o metaforă menită să transmită ideea sfârșitului universului, o lume care se retrace în ea însăși, înainte de a dispărea cu totul. Regăsim într-o carte a *Vechiului Testament* această viziune asupra unui final provocat de neleguirile oamenilor, care antrenează pedeapsa divină:

„Apropiati-vă, voi, neamuri, și auziți, voi, căpetenii!,
audă pământul și cei ce-l locuiesc,
lumea și poporul ce se află într-însa!
Că mânia Domnului este asupra tuturor neamurilor
și urgia Lui asupra numărului lor,
ca să le nimicească și să le dea spre ‘njunghiere. (...)
Toate puterile cerurilor se vor topi
cerul se va învălui ca un sul de carte (subl. ns., C.B.)
și toate stelele vor cădea ca foile de pe viță
și ca frunzele din smochin.”⁹

Capitolul VI al *Apocalipsei* preia imaginea, în contextul dezastrelor care vor distruge omenirea înainte de *Judecata din Urmă*: „Și când El a deschis pecetea a șasea, eu m-am uitat; și iată, cutremur mare a fost; soarele s-a făcut negru ca un sac de pâslă și luna întreagă s-a făcut ca sângele, și stelele cerului au căzut pe pământ așa cum smochinul își leapădă smochinele verzi când e zgâlțâit de vijelie; iar cerul s-a îndepărtat ca o carte-*nvălătucită*.”¹⁰ (subl. ns., C.B.)

Icoanele sau frescele ortodoxe includ uneori, printre secvențele vizuale care compun tabloul amplu al *Judecății de Apoi*, o reprezentare a cerului desfășurat ca un sul, pe care tronează luna, soarele și alte stele (ca în icoana¹¹ pe lemn păstrată în biserica din Budești-Josani, județul Maramureș, pictată în veacul al XVII-lea, de Mykhail Popovych din Kolomyia) sau, pe lângă acestea, pe sulul desfășurat și susținut la capete de doi îngeri se află, de o parte și de alta a Tronului de Judecată, Maica Domnului și Sfântul Ioan Botezătorul, în ipostază de oranți pentru întreaga omenire (ca în pridvorul unor edificii religioase din Țara Românească din epoca post-brâncovenească). Alteori, cerul este făcut

⁹ *Isaia* 34, 4, în *Biblia sau Sfânta Scriptură*, ediția jubiliară a Sfântului Sinod, București, Editura Institutului Biblic și de Misiune al B.O.R., 2001, p. 925.

¹⁰ *Apocalipsa* 6, 12-14, în *Biblia, ed. cit.*, p. 1759. Comentariul la această sintagmă (*carte învălătucită*) este: „ca un pergament scris care se face sul (ascunzându-și conținutul)”.

¹¹ Pentru detalii referitoare la această icoană, vezi studiul Ralucăi Betea, „Icoana *Judecății de Apoi* din biserica de lemn din Budești-Josani (județul Maramureș)”, în *Apulum (Series Historia&Patrimonium)*, Alba Iulia, Editura Altip S.A., 2013, pp. 71-112.

sul și purtat cu dificultate în spate de un înger, precum în icoana pe lemn datorată lui Franghias Kavertzas, *Judecata de Apoi*, din veacul al XVII-lea, păstrată în Muzeul de icoane bizantine și post-bizantine din Veneția¹². În aceeași icoană, cartea apare nu numai în ipostază de rulo (*volumen*), ci și sub formă de *codex*, trei perechi de câte doi îngeri ținând deschise, sub picioarele Mântuitorului instalat pe Tronul Judecății, trei catastife uriașe, în care putem presupune că sunt înscrise numele dreptilor, ca într-o *Carte a Vieții*.

Cartea Vieții (în care sunt inventariate numele celor mântuiți) sau cărțile vieților (ce conțin liste ale păcatelor individuale) servesc „fie ideii de determinare a destinului omenești, fie aceleia de contabilizare a faptelor umane.”¹³ Fericitul Augustin este cel care a sugerat o punte între dimensiunea generală și cea particulară cuprinsă în distincția dintre *carte* și *cărți*, arătând că acea „carte unică nu este nimic altceva decât *vis divina* [puterea divină] însăși, exercitată asupra fiecărui om în timpul judecății, făcându-l să-și rememoreze propriile fapte, să revadă în duh cu o putere miraculoasă, tot ce-l inculpă și tot ce-l disculpă.”¹⁴

Distincția între *Cartea vieții* (catastif cuprinzând sufletele mântuite) și *cărțile vieților* (în care sunt însemnate faptele săvârșite de fiecare individ) pornește de la versetele cuprinse în *Apocalipsă*: „Și i-am văzut pe cei morți, pe cei mari și pe cei mici, stând înaintea tronului; și **cărțile** au fost deschise; și altă **carte** a fost deschisă, care este aceea a vieții. Și morții au fost judecați din cele scrise-n **cărți**, potrivit cu faptele lor.”¹⁵ (subl. ns., C.B.)

Catedrala Sfintei Cecilia din Albi, ridicată în veacul al XIII-lea, ca semn al puterii catolice învingătoare în confruntarea sângeroasă cu adepții ereziei catare din sudul Franței¹⁶, desfășoară în fața închinătorului un imens tablou al *Judecății de Apoi*, în care atât sufletele dreptilor, cât și cele ale păcătoșilor, își poartă pe brațe, ca pe niște „plăcuțe identificatoare”, cărțile deschise ale faptelor săvârșite de-a lungul existenței pământești. Copleșitor prin dimensiuni (16,4m x 15,6m), tabloul *Judecății*, pictat între 1474 și 1484 de artiști franco-flamanzi rămași anonimi, deapănă la nesfârșit povestea de viață a celor mântuiți și a celor damnați, ca un avertisment referitor la contabilizarea tuturor gesturilor mundane. Sensul Judecății este înscris astfel în cel care își poartă cartea, precum o cruce a felului în care a înțeles să-și trăiască răstimpul dat.

Din imaginea cărților vieților derivă cea a *zapiselor* pe care le schimbă îngerul păzitor cu diavoli la fiecare Vamă a văzduhului¹⁷ (temă prezentă în lumea ortodoxă, dar necunoscută picturii apusene), în încercarea de a câștiga și, respectiv, a pierde sufletul disputat.

¹² În proximitatea bisericii „San Giorgio dei Greci” și a Institutului Elen de Studii Bizantine și Post-bizantine din Veneția.

¹³ Hans Blumenberg, *op. cit.*, p. 25.

¹⁴ *Ibidem*, p. 29.

¹⁵ *Apocalipsa* 20, 12-13, în *Biblia, ed. cit.*, p. 1771.

¹⁶ După cruciada din 1209-1229, în care Biserica Catolică i-a înfrânt pe catari și pe contele de Toulouse. Construcția impunătoare a catedralei, cu aspect de fortăreață, îmbrăcată în mantie de cărămidă roșie, a început în anul 1282, sub conducerea episcopului inchișitor Bernard de Castanet și a durat un secol, însă edificiul ce poartă amprenta goticului meridional a fost terminat abia în 1480.

¹⁷ Pentru detalii referitoare la această temă prezentă în iconografia ortodoxă, vezi Raluca Beta, „The Trial of the Soul. Post-Byzantine Visual Representations of the Tollbooths in the Romanian Churches of Maramureș”, în *kunsttexte.de/ostblick*, nr. 4, 2011.

Orice vamă este figurată ca un mic bastion al păcatului, iar diavolii cu rol de „vameși” sau „judecători” încearcă prin diverse strategii (inclusiv prin minciună) să oprească ascensiunea sufletului către cer. Are loc un soi de proces, având drept probe faptele bune și rele săvârșite în răstimpul viețuirii pământești. Între îngeri și diavoli se înfiripă o confruntare, asemănătoare celei dintre procurori și avocații apărării într-o sală de tribunal. La nivel imagistic, ea a fost convertită în schimbul de zapise ce consemnează demersurile pozitive și negative din parcursul existențial propriu celui „anchetat”. În pictura pe lemn a ctitoriilor maramureșene din Ieud-Deal¹⁸ și Călinești-Căieni¹⁹ (ambele pictate de talentatul meșter Alexandru Ponehalschi), îngerul păzitor (a cărui statură domină toate celelalte personaje ale scenei, ca pentru a marca supremația Binelui), ține pe după umeri, într-o atitudine patern-ocrotitoare, sufletul defunctului (reprezentat ca un copil, într-o lungă cămașă albă) pe care l-a însoțit în tot timpul vieții. În fața acestui cuplu se ivesc, eșalonați pe o scară (la Călinești-Căieni) sau plutind prin văzduh (la Ieud-Deal), diavolii răspunzători de fiecare treaptă a păcatului. Ei întind către „paznicul” sufletului un răvaș în care se află înscris²⁰ păcatul comis, căruia îngerul îi opune un altul în care este precizată o faptă bună cu rol compensator sau ștergerea păcatului prin mărturisirea lui în fața preotului. La biserica „Sfinții Arhangheli” din Zalnoc²¹ (județul Sălaj), vămile – în număr de 6 – sunt figurate în medalioane, pe peretele nordic al pronaosului. Caracterul distinct al fiecărei „mini-judecăți” este astfel accentuat.

Parcursul vămilor reprezintă, în fapt, o judecată particulară, înainte de Judecata universală plasată la sfârșitul veacurilor, după cea de-a doua venire a lui Hristos pe pământ. Confruntarea dintre îngeri și demoni pentru salvarea / damnarea respectivului suflet se aseamănă cu disputa care se petrece în occidentalele *artes moriendi* la căpătâiul muribundului. Diferă momentul conflictului: *ante* sau *post-mortem*. Cronologia este importantă în acest caz: pe patul de moarte, omul poate pierde, într-o clipă de renunțare la credință, tot ceea ce a adunat într-o viață trăită sub zodia imperativelor creștine sau, dimpotrivă, poate reitera gestul expiator al tâlharului bun de pe cruce. Aceasta este lecția pe care ne-o propun apusenile arte ale muririi de la sfârșitul medievalității, valorificând *hora mortis*. Urcușul prin vămi are loc însă după trecerea pragului ultim, este traseul unui suflet desprins deja de lumea terestră, în drum către destinația finală. Nimic nu mai poate fi schimbat acum prin alegerea omului, ajutorul nu vine decât de la îngerul păzitor („înarmat” cu răvașele de fapte bune săvârșite sau de păcate mărturisite și iertate prin Taina Sfintei Spovedanii) și de la sfinții pe care a știut să și-i apropie în timpul vieții.

¹⁸ Biserica de lemn „Nașterea Maicii Domnului” din Ieud-Deal a fost pictată în 1782, de către Alexandru Ponehalschi.

¹⁹ Biserica de lemn „Nașterea Maicii Domnului” din Căieni, comuna Călinești, a fost pictată în 1754, de către Alexandru Ponehalschi.

²⁰ „... în imaginarul lumii de dincolo, circuitul «burocratic» al păcatelor este foarte bine organizat: imediat ce a fost comis, păcatul unui om este scris și trimis prin demonul-curier la «vama» corespunzătoare, unde este înregistrat. După moarte, sufletul nu mai are astfel posibilitatea de a tăgădui faptele din timpul vieții, de vreme ce toate acestea sunt consemnate cu acribie în propriul «dosar»”. Cf. Alexandru Ofrim, *Cheia și Psaltirea. Imaginarul cărții în cultura tradițională românească*, Pitești-București-Brașov-Cluj-Napoca, Editura Paralela 45, 2001, p. 63.

²¹ Biserica de lemn „Sfinții Arhangheli” din Zalnoc a fost construită și pictată în veacul al XVIII-lea.

2. ȘI-AM LUAT DIN MÂNA ÎNGERULUI CĂRTICICA ȘI AM MÂNCAT-O...

Una dintre secvențele vizuale decupate din *Apocalipsă*, care aduce în prim plan cartea, este cea a întâlnirii Sfântului Ioan cu îngerul care stă cu un picior pe mare și cu celălalt pe uscat²². Diverse tipuri de suport (manuscrite și tapiserii medievale, gravuri, fresce și vitralii) găzduiesc scena, păstrând sau făcând uitat gestul *bibliofagiei* menționat în textul biblic: „Iar glasul din cer pe care-l auzisem a vorbit din nou cu mine și a zis: «Mergi de ia cartea cea deschisă-n mâna îngerului care stă pe mare și pe pământ!» Și m-am dus la înger și i-am zis să-mi dea cărticica. Și mi-a răspuns: «Ia-o și mănânc-o și pântecele ți-l va amărî, dar în gura ta va fi dulce ca mierea.» Și-am luat din mâna îngerului cărticica și am mâncat-o; și-n gura mea era dulce ca mierea, dar după ce am mâncat-o mi s-a amărât pântecele.»²³

Un episod consemnat într-o carte a *Vechiului Testament* narează vedenia în care prorocul Iezechiel este îndemnat să comită același act al bibliofagiei²⁴: „Și m-am uitat; și, iată, o mână întinsă spre mine; și în ea, o carte făcută sul. Și El a desfăcut-o în fața mea; era scrisă și pe dinlăuntru, și pe dinafară: și erau scrise în ea plângere și bocet și vai. Și mi-a zis: Fiul omului, mănâncă această carte și du-te și grăiește către fiii lui Israel! Astfel mi-a deschis el gura și m-a făcut să mănânc cartea. Și mi-a zis: Fiul omului, gura ta va mânca și pântecele tău se va sătura cu această carte care ți se dă! Așa că am mâncat-o; și-n gura mea era dulce ca mierea.»²⁵

Îngurgitarea Cărții, semn al identificării totale cu mesajul ei, anticipând întrucâtva ritualul euharistic, și-a pus amprenta asupra metaforiceii gândiri medievale, după cum comentează Alexandru Ofrim, citându-i pe Marcel Jousse și Paul Zumthor: „De fapt, chiar lectura cu voce tare sau subvocalică a unei cărți seamănă cu un *act de manducație*²⁶ (...). Paul Zumthor, analizând amprenta oralității asupra stilului literaturii medievale, observa: «Mișcarea mușchilor faciali asimila lectura unei acțiuni de nutriție»²⁷.

Gestul acesta, care stă mărturie simbolică pentru asimilarea și interiorizarea deplină a mesajului, este evocat în *Apocalipsă* (chiar cu detalii *post-factum* – „și-n gura mea era dulce ca mierea, dar după ce am mâncat-o mi s-a amărât pântecele”²⁸), dar nu se regăsește în prescripțiile erminiilor. Manualul lui Dionisie din Furna, redactat între 1719-1733 ca o compilație a informațiilor mai multor veacuri de experiență artistică athonită, nu îl menționează, păstrând doar scena întâlnirii și a înmânării cărții: „Înfățișare:

²² *Apocalipsa* 10, 1-3, în *Biblia, ed. cit.*, p. 1761: „Și-am văzut un alt înger puternic, pogorându-se din cer, învăluit într-un nor; și pe capul său, curcubeul; și fața lui, ca soarele; și picioarele lui, ca niște stâlpi de foc. Și-n mână avea o carte mică, deschisă. Și și-a pus piciorul cel drept pe mare, iar pe cel stâng pe pământ, și a strigat cu glas mare, așa cum răcnește un leu.”

²³ *Apocalipsa* 10, 8-10, în *Biblia, ed. cit.*, p. 1762.

²⁴ Similitudinile evidente dintre cele două pasaje se înscriu într-un context mai larg al asemănărilor dintre *Iezechiel* și *Apocalipsă*.

²⁵ *Iezechiel* 2, 9-10; 3, 1-3, în *Biblia, ed. cit.*, p. 1048.

²⁶ Sintagma este preluată din titlul volumului semnat de Marcel Jousse, *L'anthropologie du geste*, vol. II (*La manducation de la parole*), Paris, Editura Gallimard, 1975.

²⁷ Alexandru Ofrim, *op. cit.*, pp. 213-214.

²⁸ *Apocalipsa* 10, 10, în *Biblia, ed. cit.*, p. 1762.

Cerul și dedesubtul lui marea și pământul și un înger învăluit de nor, cu fața strălucind ca soarele și răspândind raze și picioarele lui ca flăcările, iar îngerul, mergând cu piciorul drept pe mare și cu cel stâng pe pământ, ține cu o mână cartea și pe cealaltă o întinde către cer; iar Ioan, îngenuncheat lângă el, îi ia cartea din mână.²⁹ Acesta poate fi și unul dintre motivele pentru care lumea ortodoxă s-a arătat reticentă în privința păstrării secvenței bibliofagiei, aparițiile ei fiind net inferioare numeric față de cele din Occident.

Dintre textele incluse în canonul biblic³⁰, *Apocalipsa Sfântului Ioan* ocupă un loc privilegiat în ierarhia celor care au dat naștere unei pletore de interpretări dogmatice, teologice, filosofice, precum și unor transpuneri în imagini dintre cele mai diverse³¹.

Nu vom intra în detalii legate de literatura apocaliptică³² în genere, de atitudinea Sfinților Părinți față de această scriere vizionară, de stabilirea paternității³³ operei sau de școlile de interpretare care au încercat o explicitare și o clasificare a ei³⁴. Ceea ce ne interesează în studiul de față sunt reflexele pe care *Apocalipsa* le-a lăsat la nivel vizual, cu specială referire la secvența întâlnirii dintre Sfântul Ioan și înger, a primirii și a îngurgitării Cărții.

Din „avalanșa de imagini”³⁵ propusă de Revelația Sfântului Ioan, artiștii au accentuat elementele care li s-au părut a fi definitorii, în funcție de sensibilitatea proprie sau de modelele pe care le urmau. Este interesant de observat că, până la un moment dat, au fost puse în evidență numai scenele pline de serenitate ale Maiestății Divine. Cataclismele care se succed cu repeziciune după deschiderea pecetilor (începând cu cel de-al șaselea capitol) au fost trecute sub tăcere până la apariția ciclurilor miniaturate complete.

²⁹ Dionisie din Furna, *Carte de pictură*, trad. de Smaranda Bratu Stati și Șerban Stati, București, Editura Meridiane, 1979, p. 168.

³⁰ Includerea în rândul textelor *Sfintei Scripturi* s-a făcut de timpuriu în Occident (sec. III), în timp ce Orientul s-a arătat reticent vreme îndelungată. Patriarhul grec Photios a exclus *Apocalipsa* din *Nomocanon* (sec. IX) și nu a fost acceptată oficial de Biserica Ortodoxă decât în veacul al XIV-lea, chiar dacă au existat anterior teologi răsăriteni care nu i-au contestat statutul canonic.

³¹ Carol Heitz, « L'Apocalypse au Moyen Âge », în « Les Cahiers de l'Université Libre de Saint Germain en Laye et sa Région », nr. 4 / 1991, p. 1: « La puissance des images de la Révélation johannique est telle qu'elle enjambe aisément les catégories d'art : architecture, sculpture et peinture – monumentales ou miniaturisées – sont également imprégnées par la force et la richesse suggestive contenues dans ce texte. »; Marc Thomieu, *Dictionnaire d'iconographie romane*, ed. a II-a, Yonne, Les Ateliers de la Pierre-qui-vire, 1996, p. 36: « L'Apocalypse est le texte de la Bible le plus illustré sur le vélin des manuscrits comme dans la pierre des églises. »

³² Vezi Nancy Grubb, *Apocalypses*, Paris, Editura Abbeville, 1997, pp. 7-8.

³³ Au fost propuse trei variante de paternitate: *Apocalipsa* a fost redactată de Sf. Ioan Botezătorul și de unii dintre discipolii lui; textul aparține unui profet creștin itinerant, de origine evreiască sau palestiniană; scrierea i se datorează Sf. Ioan Evanghelistul, numit și Ioan Teologul, vezi Nancy Grubb, *op. cit.*, pp. 8-10.

³⁴ Există patru școli de interpretare a *Apocalipsei Sfântului Ioan*: școala **preteristă** (susține că *Apocalipsa* descrie evenimentele de până la sfârșitul Imperiului Roman sau momentele ce preced convertirea la creștinism a împăratului Constantin cel Mare); școala **istoricistă** (*Apocalipsa* este un tablou al istoriei din momentul nașterii lui Hristos până la a doua Venire; se încearcă găsirea unor corespondențe între pasaje din text și evenimente istorice precise); școala **idealistă** (scrierea este pur simbolică, detaliile precizate în ea pot fi identificate în orice perioadă a creștinismului); școala **futuristă** (*Apocalipsa* este o profeție a evenimentelor viitoare).

³⁵ Frédéric Van der Meer, *L'Apocalypse dans l'art*, Anvers, Editura Fonds Mercator, 1978, p. 31.

În manuscrisul de la Trier (al cărui prototip data din jurul anului 500, iar copia păstrată din veacul al IX-lea), una dintre cele 74 de miniaturi în plină pagină³⁶ ne prezintă momentul în care îngerul se înfățișează dinaintea lui Ioan. Cartea pe care i-o întinde îngerul este sub forma unui *codex*, în timp ce Ioan este surprins în timp ce scrie pe un sul (*volumen*), desfășurat peste picioare. Opțiunea pentru cele două suporturi diferite ale scriiturii nu poate fi întâmplătoare, ea marchează subtil diferența dintre Cartea Revelației și textul la care lucrează Ioan. Distanța de statut ontologic dintre cele două personaje ale scenei este și ea sugerată prin situarea lor în posturi diferite (în picioare, respectiv, așezat, după cum, în majoritatea imaginilor, Sfântul Ioan va fi reprezentat în genunchi, prăbușit în fața îngerului). Miniatura nu reține momentul bibliofagiei, așa cum se întâmplă, de pildă, în *Apocalipsa de la Trinity College* din Cambridge (circa 1242-1250), unde apare figurată nu numai înghițirea Cărții, ci și reacția de durere provocată de actul ingerării, Sfântul Ioan fiind reprezentat cu ambele mâini ținându-se de burtă, într-o atitudine de disconfort vădit.

O situație interesantă ne propune tapiseria din Angers³⁷, comandată de Ludovic I, duce de Anjou, în 1373, și terminată către 1380, după machetele lui Jean de Bruges³⁸. În aceeași secvență, Sfântul Ioan primește cu mâna stângă cartea de la înger, iar cu dreapta o duce la gură pentru a o îngurgita. Straniu este faptul că apar două cărți (câte una în fiecare mână), ca și cum mesajul s-ar fi multiplicat. În fond, este vorba despre aceeași Carte, surprinsă în momente care se succed cu o rapiditate atât de mare, încât scenele (a)par contopite.

Câteva decenii mai înainte (1357), în Capela Sfintei Maria din Castelul Karlštejn, de lângă Praga, artistul a reprezentat îngerul frontal, orientat către privitor, cu mâna dreaptă binecuvântând, iar cu stânga întinzându-i Cartea Sfântului Ioan, figurat din profil, în genunchi, mușcând hotărât din artefactul pe care îngerul i-l îndreaptă imperativ către gură.

Atenția acordată *Apocalipsei* reiese și din faptul că este primul text al *Sfintei Scripturi* care a beneficiat de tehnica gravurii, chiar de la începuturile ei. Arhetipul gravurilor în lemn a fost creat în Olanda, la Haarlem (1420-1435), în atelierul lui Jean Coster sau al fiului său, Laurent³⁹. Siguranța execuției a transformat debutul într-o reușită: „Comme il arrive souvent, dans une technique nouvelle, le graveur a trouvé du premier coup la formule parfaite. Il travaille sans hachures, sans grisé, sans taches noires, d'une façon nettement linéaire. Chaque coup porte. Le dessin est si ferme, et, malgré la parcimonie des moyens, si clair, que nous croyons voir le type accompli d'un art

³⁶ *Ibidem*, p. 93.

³⁷ Pentru descrierea detaliată a tapiseriei, vezi *La Tenture de l'Apocalypse d'Angers, Cahiers de l'Inventaire*, 4, ediția a II-a, Nantes, Service régional de l'Inventaire des Pays de Loire, 1993.

³⁸ Pentru realizarea acestor machete, Jean de Bruges (Jean Bondol, unul dintre cei mai rafinați miniaturisti ai epocii) s-a inspirat dintr-un manuscris conținând *Apocalipsa* ilustrată, datând din prima jumătate a veacului al XIII-lea (BN fr. 403), dar și dintr-un alt manuscris, mai apropiat de timpul în care a lucrat (BN lat. 14410), din prima jumătate a secolului al XIV-lea. Pentru detalii, vezi Frédéric Van der Meer, *op. cit.*, cap. *Le «beau tapis de Monsieur d'Anjou»*, pp. 177-187.

³⁹ Frédéric Van der Meer, *op. cit.*, p. 273.

purement graphique, un peu comme sur les vases grecs.”⁴⁰ În ultimele decenii ale veacului al XV-lea, *Apocalipsa* va fi ilustrată cu gravuri în *Biblia* de la Köln (lucrată în atelierul lui Heinrich Quentell, 1478-1479), în cea de la Nürnberg (1483, unde a putut să o vadă și Albrecht Dürer, căci editorul, Anton Koberger, îi era naș) sau de la Strasbourg (Johann Grüninger, 1485). Secolul se încheie în registru înalt cu gravurile autorului de mai târziu al *Melancoliei*, a căror importanță în istoria artei l-a determinat pe Louis Réau să propună două secvențe temporale: *înainte* și *după* Dürer.⁴¹

Istoricii de artă au evidențiat adesea rolul hotărâtor și urma pe care au trasat-o, direct sau prin intermediar, ilustrațiile lui Dürer la *Apocalipsă* în ciclurile ulterioare de vitralii, fresce sau gravuri din arealul occidental, dar și din cel ortodox (arhionit sau rus)⁴². Cel care explică însă tranșant diferența demersului artistului german este Erwin Panofsky, în vasta lucrare consacrată *Vieții și operei*⁴³ acestuia. Două sunt elementele cu adevărat inovatoare introduse de Dürer: unul se referă la statutul creației („prima carte concepută și publicată de un artist, fără ajutor exterior”⁴⁴), iar celălalt la modul de organizare internă a cărții (cu separarea imaginilor de text, prin situarea gravurilor pe *recto*-ul filelor și a textului pe *verso*⁴⁵). Această delimitare era menită să sublinieze statutul egal al mesajelor complementare: scriptural și iconografic. Imaginea nu mai constituia o simplă punere în scenă a unui text, ci devenea ea însăși discurs, putând da naștere, la rândul ei, la comentarii. Restrângerea numărului de secvențe la numai 14 implica un efort de condensare a informației vizuale a Revelației, o concentrare a simbolurilor apocaliptice și o regândire de natură „regizorală” a distribuirii lor în gravuri. Astfel, la unele dintre scenele iconografiei tradiționale s-a renunțat complet⁴⁶, în timp ce altele, prezentate în secțiuni distincte în manuscrisele miniaturate, sunt integrate într-un singur tablou. Uneori, schimbările au fost preluate din gravurile pe care artistul a avut posibilitatea să le cunoască. Erwin Panofsky trece în revistă scenele în care se simte influența modelelor consultate⁴⁷, accentuând însă modificările operate și, mai ales, modalitățile specifice de interpretare a Viziunii din Patmos. Precizia detaliilor concrete ale decorului și exactitatea cu care sunt înfățișate unele dintre personaje, în conformitate cu litera textului, nu

⁴⁰ *Ibidem*, p. 274.

⁴¹ Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, vol. II (*Nouveau Testament*), Paris, Presses Universitaires de France, 1957, p. 670.

⁴² Emile Mâle, *apud* Frédéric Van der Meer, *op. cit.*, p. 46: „Dürer s'est emparé de l'Apocalypse comme Dante de l'Enfer.”

⁴³ Erwin Panofsky, *La Vie et l'art d'Albrecht Dürer*, trad. din lb. engl. în lb. fr. de Dominique Le Bourg, Paris, Editura Hazan, 1987, pp. 88-89.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 88.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 89: „Ce que Dürer voulait réaliser, c'était un livre qui contient le texte complet en même temps qu'une suite d'images peu nombreuses, qui ne serait ni interrompues par le texte, ni insérées dans le texte, ni, bien entendu, mêlées de texte. Il réserve donc le *recto* des pages pour des gravures sur bois, exemptes d'inscriptions, et imprime le texte au *verso*.”

⁴⁶ *Ibidem*, p. 91; Frédéric Van der Meer, *op. cit.*, p. 288: „Enfin, Dürer a omis des scènes qui ne manquaient jamais dans les manuscrits : la passion et l'ascension des Deux Témoins, le Seigneur foulant les raisins dans la cuve à fouler, les Noces de l'Agneau, et chose étonnante, les anges qui vident les coupes de la Colère.”

⁴⁷ Erwin Panofsky, *op. cit.*, p. 92 *et passim*.

diminuează efectul ireal, fantasmagoric, al scenelor, ci, dimpotrivă, îl sporește: „Saint Jean peut réellement « dévorer » le Livre (qui, dans la plupart des images du Moyen Âge et dans toutes celles du XV^e siècle, lui est seulement présenté), parce que ce livre semble se désintégrer sous son souffle de feu. La technique de la gravure sur bois, telle que Dürer la réinterprète, l'autorise à appliquer le conseil que donne Aristote au dramaturge: « Il faut préférer ce qui est impossible, et pourtant plausible, à ce qui est plausible, mais peu convaincant. »⁴⁸

În interpretarea lui Dürer din ediția latină din 1511, îngerul este o ființă deopotrivă inefabilă (partea de sus a corpului său având forma și consistența unei realități situate între abur și nor) și extrem de concretă (picioarele cu care atinge simultan apa și pământul sunt două coloane masive). Ioan, așezat la masa de lucru, se întoarce cu tot corpul către apariția care-i întinde Cartea, pe care o primește cu ambele mâini, în timp ce în gura larg deschisă obiectul pare deja a se topi. Literale textului se scurg către gura celui ce primește cu toată ființa Revelația, ca și cum scriitura și-ar fi schimbat consistența, fluidizându-se. Aici, Sfântul Ioan pare a absorbi textul, în timp ce în reprezentarea din Castelul Karlštejn (mai veche cu mai bine de un secol și jumătate) personajul pare a mușca zdravăn din Carte.

Gravurile lui Jean Duvet (din 1555) vădesc influența maestrului din Nürnberg, dar și tușa personală a artistului francez. Planul secund al scenei este mult mai încărcat decât în modelul german, dar personajele împrumută anumite elemente din tiparul urmat. Diferă însă atitudinea cu care apare înzestrat îngerul: mai puțin imperativă, într-un gest de aplecare aproape blândă, înțelegătoare, către cel căruia îi întinde Cartea.

Dinamismul și dramatismul episoadelor create de pictorul german la numai 27 de ani a impus un model atât de puternic, încât, s-a considerat că „începând cu 1500, Dürer a avut monopolul asupra Apocalipsei”⁴⁹, interpretările lui fiind transpuse în variante mai mult sau mai puțin reușite, în funcție de imitator. Prin intermediul *Bibliei de la Wittenberg* (ilustrată, în 1522, de Lucas Cranach cel Bătrân și de ucenicii lui), tiparul propus de maestrul din Nürnberg a fost difuzat rapid în spațiul german⁵⁰, francez⁵¹ și, către a doua jumătate a secolului al XVI-lea, în arealul cultural al ortodoxiei⁵².

Deplasându-ne în teritoriile ortodoxiei, putem lesne constata că sunt foarte rare cazurile de ilustrare a bibliofagiei, cu toate că întâlnirea dintre cele două personaje este

⁴⁸ *Ibidem*, p. 99.

⁴⁹ Frédéric Van der Meer, *op. cit.*, p. 288.

⁵⁰ Louis Réau, *op. cit.*, pp. 677-678; *The Dictionary of Art*, vol. II, (ed.) Jane Turner, Londra, Macmillan Publishers Limited, 1996, p. 224: „The Wittenberg model proved to be a potent instrument for the dissemination of Dürer's new Renaissance conception to major artists such as Hans Holbein the younger and Hans Burgkmair I, as well to the minor masters Hans Brosamer and Sebald Beham, who produced five engraved editions of the *Apocalypse* from 1539 to 1558.”

⁵¹ Louis Réau, *op. cit.*, pp. 678-681, sunt trecute în revistă diversele forme de artă în care s-a făcut simțită influența artistului german: gravură, sculptură, vitralii.

⁵² *Ibidem*, cap. „L'art de l'Orient. Les Apocalypses postbyzantines, athonites et moscovites”, pp. 681-683; în Juliette Renaud, *Le cycle de l'Apocalypse de Dionysiou. Interprétation byzantine des gravures occidentales*, Paris, Presses Universitaires de France, 1943, este evocată influența gravurilor lui Dürer asupra frescelor athonite din secolul al XVI-lea.

reținută în decorația monumentelor religioase destul de frecvent. Explicațiile pot fi multiple: secvența devorării Cărții nu este menționată în erminii, iar ciclurile athonite (în primul rând, cel de la mănăstirea Dionisiu, din veacul al XVI-lea, care a constituit unul dintre modelele predilecte pentru universul răsăritean) nu rețin nici ele acest episod.

Câteva dintre ctitoriile athonite și-au împodobit o parte a trapezei sau a pridvorului cu secvențe apocaliptice. Într-un volum dedicat așezămintelor monastice ale Sfântului Munte, Paul Huber întocmește un catalog⁵³ cuprinzând 10 reprezentări ale ultimei cărți a *Bibliei*, cu mențiuni referitoare la anii zugrăvirii frescelor (între sfârșitul veacului al XVI-lea – Dionisiu, Dohiariu – și prima jumătate a secolului al XIX-lea – Marea Lavră, Zografu) și la pictori, atunci când se cunosc. Massimo Capuani și Maurizio Paparozzi, autorii unui interesant album⁵⁴ consacrat artei și spiritualității athonite, amintesc doar patru astfel de cicluri, întâlnite la mănăstirile Dionisiu, Dohiariu, Caracalu și Xenofont.

Includerea acestor imagini în contextul programului iconografic athonit, caracterizat printr-o perfectă adecvare a scenelor la spațiul ales din ansamblul arhitectonic, în concordanță cu ritualul liturgic⁵⁵, constituie un element de noutate, ce nu-și putea afla locul în interiorul, deja integral rânduit, al bisericii. Fațadele exonarthex-ului sau ale trapezei găzduiesc așadar scenele preluate din *Apocalipsă*, prelucrate după modele occidentale, adaptate însă stilului bizantin: „Les types sont plus idéalisés, les attitudes plus calmes. Enfin, les paysages pittoresques dans le goût germanique sont remplacés par les rochers en escalier, chers aux Byzantins.”⁵⁶

„Aclimatizarea” ciclului iconografic în lumea athonită este probată de consemnarea lui în manualul de pictură al lui Dionisie din Furna, redactat în veacul al XVIII-lea, sub forma unui compendiu ce rezumă informația practică a secolelor anterioare.⁵⁷ *Erminia* reține 21 de capitole, prezentate în structuri duale, de tipul verset biblic / variantă de figurare. Odată cu includerea în repertoriul imaginilor consacrate de tradiția picturală, ciclul apocaliptic ar fi putut deveni un element frecvent al decorației locașurilor de cult din arealul ortodoxiei.

⁵³ Paul Huber, *Athos. Leben, Glaube, Kunst*, Zürich, Editura Atlantis Verlag AG, 1969, p. 383.

⁵⁴ Massimo Capuani; Maurizio Paparozzi, *Le Mont-Athos. Les fondations monastiques un millénaire de spiritualité et d'art orthodoxe*, trad. din lb. ital. în lb. fr. de Philippe Baillet, Paris, Editura Desclée de Brouwer, 1997.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 87: „L'iconographie byzantine est la représentation de prototypes idéaux des phénomènes. Comme telle, elle est caractérisée par une grande stabilité et n'accorde guère de place à la créativité. (...) Les thèmes obéissent à un ordre traditionnel et immuable, qui veut que chaque scène de l'Ancien et du Nouveau Testament, chaque récit hagiographique et chaque saint occupe une place précise, qui n'est pas arbitraire mais déterminée par des relations étroites avec la liturgie.”

⁵⁶ Louis Réau, *op. cit.*, p. 682.

⁵⁷ Victor Ieronim Stoichiță, *Studiu introductiv la Dionisie din Furna, Carte de pictură*, trad. de Smaranda Bratu Stati și Șerban Stati, București, Editura Meridiane, 1979, p. 34: „Cu toate că *Erminia* lui Dionisie este concepută în plin secol al XVIII-lea, la Athos, ea acoperă o arie de un interes mult mai mare. Ea reflectă majoritatea problemelor care au frământat pictura de tradiție bizantină după căderea Constantinopolului și care au determinat «evoluția» atât de specifică a artei bizantine.”

3. ÎNCHIPUIREA SFÂNTULUI IOAN APOSTOL CÂND AU LUAT CARTEA DE LA ÎNGER⁵⁸. ILUSTRĂRI ROMÂNEȘTI

Pe teren românesc, ciclul apocaliptic își găsește ilustrarea parțială sau completă într-o suită de biserici din Transilvania⁵⁹, Moldova⁶⁰ și Țara Românească⁶¹, fără a deveni însă un reper obligatoriu sau o marcă stilistică a unor zone geografice, așa cum se întâmplă cu alte teme, precum *Judecata de Apoi*, *Pilda celor zece fecioare* sau ilustrarea fabulei esopice a bătrânului care își cheamă moartea. Câte o secvență desprinsă din contextul ei generator – precum cea a momentului în care îngerul îi dăruiește Sfântului Ioan Cartea – ne întâmpină de pe fațadele exterioare ale unor biserici (de pildă, la „Sfânta Treime”⁶², din cartierul Dârste al orașului Brașov), ca pentru a ne provoca să reconstituim, la nivel mental, întregul ansamblu al *Parusiei*.

Câteva edificii religioase din Țara Românească, împodobite pictural de-a lungul veacului al XVIII-lea, includ în decorația lor o suită de scene apocaliptice, printre care și cea care ne interesează în studiul de față. La biserica Kretzulescu din București, artitul rămas anonim a reprezentat în pridvor, în 1722, mai multe tablouri din *Apocalipsă*. Întâlnirea cu îngerul nu-l mai surprinde pe Sfântul Ioan, în acest caz, așezat sau în genunchi, ci în poziție pedestră, cu tot corpul elansat către alungita făptură celestă. Gestul înmânării / primirii Cărții, fără episodul bibliofagiei, a fost pus în scenă și de zugravii de la ctitoriile „Buna Vestire” din Râmnicu Vâlcea (1747); „Sfântul Ștefan și Sfântul Gheorghe”⁶³ din Preajba, județul Dolj (post 1779); „Adormirea Maicii Domnului” (Biserica Icoanei) din București (1786-1787); „Sfinții Arhangheli”⁶⁴ din Călimănești,

⁵⁸ Inscripția, cu caractere chirilice, plasată deasupra creștetului personajului, în scena din biserica de lemn „Sfinții Arhangheli” din Inău, județul Maramureș, ctitorită în anul 1778 și pictată, în același an, de meșterul Mihai Palcovici.

⁵⁹ Vasile Drăguț, *Dicționar enciclopedic de artă medievală românească*, ediția a II-a, București, Editura Vremea, 2000, p. 29, amintește secvențele conservate în pictura murală transilvăneană a veacului al XIV-lea: „... reprezentarea lui Iisus în tetramorf sau ca judecător, având săbii în gură (Homorod, Mugeni etc.)”; Marius Porumb, *Dicționar de pictură veche românească din Transilvania (sec. XIII-XVIII)*, București, Editura Academiei Române, 1998, menționează scene din *Apocalipsă* situate, de obicei, pe bolta naosului unor monumente de cult din județul Maramureș: „Sf. Ilie” din Cupșeni, (p. 96); „Cuvioasa Paraschiva” din Libotin (p. 206); „Sf. Arhangheli” din Plopiș (p. 291); „Sf. Arhangheli” din Șurdești (p. 407) sau din județul Sibiu: pe bolțile exonarthexului bis. „Cuvioasa Paraschiva” din Tălmăcel (p. 408).

⁶⁰ De pildă, în iconografia bisericii mănăstirii Cetățuia (Iași), cf. *Istoria Artelor Plastice în România*, vol. II, București, Editura Meridiane, 1970, pp. 139-140.

⁶¹ Pentru scenele apocaliptice din bisericile Țării Românești, vezi Cornelia Pillat, *Variațiuni pe teme date în arta medievală românească*, București, Editura Vremea, 2003, cap. „Note despre unele reprezentări ale temei *Apocalipsei* în pictura medievală românească”, pp. 139-182.

⁶² Ctitorită în 1797 și pictată în 1833, de zugravul Ioan Bărbuc, biserica a fost repictată la sfârșitul secolului XX.

⁶³ Ctitorită de Hagi Stan Jianu, pe moșia sa din Preajba, între anii 1778-1779. Scena putea fi descoperită la stânga ușii de intrare, astăzi însă nu se mai păstrează decât în desenul din volumul Corneliei Pillat, *op. cit.*, p. 159

⁶⁴ Ctitorită între 1711-1715, de egumenul Mănăstirii Cozia, Serafim; refăcută în 1773 și, ulterior, în 1816, de alți ctitori zugrăviți în pronaosul bisericii, pe peretele de vest. Pridvorul (în care se află scenele apocaliptice) a fost adăugat și pictat ulterior, în 1857, de zugravul Gheorghe.

județul Vâlcea (1857, pentru decorația pridvorului), „Intrarea Maicii Domnului în Biserica” din cătunul Mierlești al comunei vâlcene Bărbătești (în pridvorul cu arce de cărămidă închis și repictat în 1906).

La biserica „Sfântul Ioan Botezătorul și Sfântul Dimitrie” din Cursaru, județul Gorj, ctitorită în jurul anului 1820, peretele estic al pridvorului găzduiește o suită de imagini desprinse din *Apocalipsă*, însă unele dintre ele sunt incomplete față de prevederile textului biblic și prescripțiile erminiilor. În scena analizată, Sfântul Ioan este absent, doar îngerul instalat cu un picior pe mare și cu celălalt pe uscat ni se arată, ținând în mână stângă un rulo desfăcut (*volumen*), pe care, în mod obișnuit, ar fi trebuit să-l încredințeze personajului uman.

Unii dintre zugravii importanți ai veacului al XVIII-lea au ales să treacă munții pentru a împodobi lăcașurile de cult din Transilvania (la cererea unor comanditari), devenind astfel colportorii unui întreg arsenal de teme și motive iconografice. După ce decorase, în 1753, paraclisul Episcopiei Râmnicului cu o suită de scene apocaliptice, Grigore Ranite din Craiova a pictat, împreună cu fiul său, Ioan, ctitoria din Rășinari („Cuvioasa Paraschiva”, zugrăvită 1760-1761), așezând pe peretele vestic al pronaosului și secvența vizuală pe care o analizăm în studiul de față. Descoperim în ea un Sfânt Ioan îngenuncheat, care primește cartea, în mod paradoxal, de la un înger lipsit de mâini. Semnificația transferului de natură simbolică, spirituală, este evidentă în acest gest al transmiterii / preluării nemediate de elementul material obișnuit al oricăror tranzacții – *mâna*.

Două decenii mai târziu, bolțile exonarthexului ctitoriei din Tălmăcel (județul Sibiu) găzduiesc o imagine similară, în care cartea pare a fi puntea de comunicare între un înger al cărui corp este captiv într-o aureolă de nori albi, ca o ghirlandă de vălătuci de fum, și un sfânt cu trupul elansat către mesagerul divin.

Unele scene au fost repictate (într-o manieră care mărturisește grave curențe la nivel artistic, împiedicându-ne totodată să ne putem pronunța asupra calității frescei originale), precum cea de pe fațada sudică a ctitoriei religioase din cartierul Dârste (Brașov), creată inițial în anul 1833. Fresca actuală păstrează motivul transmiterii Cărții și ni-l înfățișează pe Sfântul Ioan, în postură pedestră (lucru relativ rar în iconografie⁶⁵, căci el îngenunchează, de regulă, în fața făpturii coborâte din cer), primind volumul deschis din mâna întinsă a îngerului.

Câteva edificii de lemn maramureșene ne propun variante ale motivului amintit, renunțând uneori la personajul uman (ca în interpretarea lui Ștefan din Șișești, care figurează doar îngerul înarmat cu Cartea în decorația ctitoriei din Șurdești, 1783). La câteva decenii distanță, în edificiul cultic din Plopiș (a cărui pictură este atribuită aceluiași artist), îngerul primește un partener de dialog, pentru înmânarea Cărții.

O imagine cu adevărat expresivă îi datorăm meșterului Mihai Palcovici, care, în 1778, împodobește în culori vii biserica din Inău (județul Maramureș). Ctitoria „Sfântul Nicolae” din Glod conservă în decorația parietală (datând de la începutul veacului al XIX-lea) același motiv iconografic al dobândirii unei miraculoase Cărți.

Ceea ce observăm lesne trecând în revistă această pleiadă de imagini din diverse spații românești este faptul că zugravii noștri se dovedesc a fi reticenți în a ne propune

⁶⁵ Îl regăsim în această postură la biserica Kretzulescu (1722) din București și în pridvorul adăugat ulterior al lăcașului de cult cu hramul „Sfinților Arhangheli” din Călimănești (județul Vâlcea).

gestul devorării cărții. Bibliofagia este trecută sub tăcere, ea apare însă *in nuce* în gestul transferului, mediat sau nu de *mâna* care întinde Cartea (mai mult sau mai puțin imperativ) și de cea care o primește.

Din cercetările de teren efectuate până în prezent în afara granițelor țării, în arealul balcanic, am putut constata că unele dintre edificiile cultice ale spațiului bulgar rețin ideea *bibliofagiei*. Sfântul Ioan mănâncă, sub ochii privitorilor uimiți, Cartea, în pictura bisericii mănăstirii „Schimbarea la față” (pictată în 1849) de lângă vechea capitală de la Veliko Târnovo sau în decorația bisericii mănăstirii Rila (secolul al XIX-lea). Mai puțin pudici decât meșterii români, zugravii bulgari (printre care renumitul pictor din veacul al XIX-lea, Zahariy Hristovich Dimitrov, cunoscut mai degrabă sub numele de Zahari Zograf) nu se sfiesc să înfățișeze momentul devorării Cărții, ca pentru a accentua necesitatea interiorizării depline a mesajului primit.

BIBLIOGRAFIE

- BETEA, Raluca, „The Trial of the Soul. Post-Byzantine Visual Representations of the Tollbooths in the Romanian Churches of Maramureș”, în *kunsttexte.de/ostblick*, nr. 4, 2011;
- BETEA, Raluca, „Icoana *Judecății de Apoi* din biserica de lemn din Budești-Josani (județul Maramureș)”, în „Apulum” (*Series Historia&Patrimonium*), Alba Iulia, Editura Altip S.A., 2013, pp. 71-112;
- BLUMENBERG, Hans, *Lizibilitatea lumii*, trad. de Maria-Magdalena Anghelescu, Cluj-Napoca, Editura Tact, 2011;
- CAPUANI, Massimo; PAPAROZZI, Maurizio, *Le Mont-Athos. Les fondations monastiques. Un millénaire de spiritualité et d'art orthodoxe*, trad. din lb. ital. în lb. fr. de Philippe Baillet, Paris, Editura Desclée de Brouwer, 1997;
- CORNEA, Andrei, *Scriere și oralitate în cultura antică*, București, Editura Humanitas, 2006;
- CURTIUS, E. R., *Literatura europeană și evul mediu latin*, trad. de Adolf Armbruster, București, Editura Univers, 1970;
- Dictionary of Art*, vol. II, (ed.) Jane Turner, Londra, Macmillan Publishers Limited, 1996;
- DIONISIE din Furna, *Carte de pictură*, trad. de Smaranda Bratu Stati și Șerban Stati, București, Editura Meridiane, 1979;
- DRĂGUȚ, Vasile, *Dicționar enciclopedic de artă medievală românească*, ediția a II-a, București, Editura Vreamea, 2000;
- GAMBLE, Harry Y., *Books and Readers in the Early Church: A History of Early Christian Texts*, New Haven and London, Yale University Press, 1995;
- GRUBB, Nancy, *Apocalypses*, Paris, Editura Abbeville, 1997;
- HEITZ, Carol, « L'Apocalypse au Moyen Âge », în « Les Cahiers de l'Université Libre de Saint Germain en Laye et sa Région », n. 4 / 1991;
- HUBER, Paul, *Athos. Leben, Glaube, Kunst*, Zürich, Editura Atlantis Verlag AG, 1969;
- Istoria Artelor Plastice în România*, vol. II, București, Editura Meridiane, 1970;
- JOUSSE, Marcel, *L'anthropologie du geste*, vol. II (*La manducation de la parole*), Paris, Editura Gallimard, 1975;
- La Tenture de l'Apocalypse d'Angers, Cahiers de l'Inventaire*, 4, ediția a II-a, Nantes, Ed. du Service régional de l'Inventaire des Pays de Loire, 1993;
- MARIN-BARUTCIEFF, Silvia, „Veșmântul lui Hristos”, în *Texte uitate – texte regăsite*, București, Fundația națională pentru Știință și Artă, 2003, pp. 7-59;

- OFRIM, Alexandru, *Cheia și Psaltirea. Imaginarul cărții în cultura tradițională românească*, Pitești-București-Brașov-Cluj-Napoca, Editura Paralela 45, 2001;
- PANOFSKY, Erwin, *La Vie et l'art d'Albrecht Dürer*, trad. din lb. engl. în lb. fr. de Dominique Le Bourg, Paris, Editura Hazan, 1987;
- PILLAT, Cornelia, *Variațiuni pe teme date în arta medievală românească*, București, Editura Vremea, 2003;
- PORUMB, Marius, *Dicționar de pictură veche românească din Transilvania (sec. XIII-XVIII)*, București, Editura Academiei Române, 1998;
- RÉAU, Louis, *Iconographie de l'art chrétien*, vol. II (*Nouveau Testament*), Paris, Editura Presses Universitaires de France, 1957;
- RENAUD, Juliette, *Le cycle de l'Apocalypse de Dionysiou. Interprétation byzantine des gravures occidentales*, Paris, Presses Universitaires de France, 1943;
- VAN DER MEER, Frédéric, *L'Apocalypse dans l'art*, Anvers, Editura Fonds Mercator, 1978.



Fig. 1. Biserica Kretzulescu din București (1722), foto: Cristina Bogdan



Fig. 2. Biserica „Buna Vestire” din Râmnicu Vâlcea (1747), foto: Cristina Bogdan



Fig. 3. Biserica „Adormirea Maicii Domnului” (Icoanei) din București (1786-1787), foto: Cristina Bogdan



Fig. 4. Biserica mănăstirii „Schimbarea la față”, de lângă Veliko Târnovo, Bulgaria (1849), foto: Cristina Bogdan



Fig. 5. Biserica „Intrarea Maicii Domnului în Biserică” din Bărbătești-Mierlești (pridvorul repictat în 1906), foto: Cristina Bogdan



Fig. 6. Biserica „Cuvioasa Paraschiva” din Rășinari, județul Sibiu (1760-1761), foto: Cristina Bogdan



Fig. 7. Biserica „Sfinții Arhangheli” din Șurdești, județul Maramureș (1783), foto: Cristina Bogdan



Fig. 8. Biserica „Sfinții Arhangheli” din Plopiș, județul Maramureș (1794), foto: Cristina Bogdan



Fig. 9. Biserica „Sfinții Arhangheli” din Inău, județul Maramureș (1778), foto: Cristina Bogdan



Fig. 10. Biserica „Sfinții Arhangheli” din Călimănești, județul Vâlcea (1857, pentru decorația pridvorului), foto: Cristina Bogdan