ENCICLOPEDIA IMAGINARIILOR DIN ROMÂNIA

CORIN BRAGA
(coordonator general)

IV

Imaginar religios

Volum coordonat de
IOAN CHIRILĂ

POLIROM
2020

Această lucrare a fost sprijinită prin proiectul Ministerului Cercetării şi 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 parţială, multiplicarea prin orice mijloace şi sub orice formă, cum ar fi xeroxarea, scanarea, transpunerea în format electronic sau audio, punerea la dispoziţia publică, inclusiv prin internet sau prin reţele de calculatoare, stocarea permanentă sau temporară pe dispozitive sau sisteme cu posibilitatea recuperării informaţiilor, cu scop comercial sau gratuit, precum şi alte fapte similare săvârşite fără permisiunea scrisă a deţinătorului copyrightului reprezintă o încălcare a legislaţiei cu privire la protecţia proprietăţii intelectuale şi se pedepsesc penal şi/sau civil în conformitate cu legile în vigoare.

© Foto copertă: Icoană pe sticlă – „Sfântul Mare Mucenic Gheorghe”
Ţara Bârsei, Transilvania
1/2 sec. XIX
Colecția Muzeului Național al Țăranului Român

www.polirom.ro

Editura POLIROM
Iaşi, B-dul Carol I nr. 4; P.O. BOX 266, 700506
Bucureşti, Splaiul Unirii nr. 6, bl. B3A,
sc. 1, et. 1, sector 4, 040031, O.P. 53

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României:

Enciclopedia imaginariilor din România / Corin Braga (coord. general). – Iaşi: Polirom, 2020. – 5 vol.
ISBN 978-973-46-8183-9
Vol. 4: *Imaginar religios* / vol. coord. de Ioan Chirilă. – 2020. – Conţine bibliografie. – Index. – ISBN 978-973-46-8263-8

I. Braga, Corin (coord.)
II. Chirilă, Ioan (coord.)

7

Printed in ROMANIA

Cuprins

Autorii 7

Studiu introductiv. Imaginarul religios (Ioan Chirilă) 13

Do ut des. Repere de arheologie a imaginarului religios din epoca bronzului (*Florin Gogâltan*) 29

Zalmoxis şi riturile de iniţiere în nemurire (*Daniela-Luminiţa Ivanovici*) 44

Paleocreştinism sau apariţia creştinismului în teritoriile româneşti (secolele I-VI) (*Cosmin Cosmuţa*) 63

Reprezentări simbolice religioase (*Stelian Paşca-Tuşa*) 80

Lectura simbolică a lăcaşului de cult (*Sorin Marţian*) 96

Edificiile religioase fortificate din România (*Mircea-Gheorghe Abrudan*) 111

Pictura murală a bisericilor – elemente de imaginal şi imaginar (*Elena Dana Prioteasa*) 128

Imaginar şi imaginal în arta iconică pe sticlă în spaţiul românesc (*Ioan Popa-Bota*) 145

Troiţe şi răstigniri din spaţiul românesc şi transilvan (*Marcel-Gheorghe Muntean*) 160

Simbolistica arborelui în imaginarul religios românesc (*Elena Oneţiu*) 176

Imaginarul religios al iconografiei din diaspora românească (*Ileana Alexandra Orlich*) 193

Text şi ritual liturgic creştin – imagini ale unei continuităţi de relaţionare a omului cu lumea spirituală (*Teodora-Ilinca Mureşanu*) 205

Estetica cultului religios (*Dávid Diósi*) 221

Reprezentări figurale în arhitectura bisericilor cu tavanul pictat, ca o moştenire a frescelor din catacombe. Mistagogie şi isagogie : spaţiul liturgic (*Olga Lukács*) 237

Religie şi cotidian (*Sarolta Püsök*) 257

Religie şi social (*László Holló*) 273

Ars didactica christiana (*József Marton*) 291

Religie şi folclor (*Ioan Vik*) 313

Simboluri şi reprezentări teologice ale imaginarului creştin escatologic
(*Cristian Barta*) 329

Bibliografie 347

Index de nume 375

Index tematic 379

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

Una dintre cele mai ample investiţii în cultură şi în Biserică ale domnitorilor români a fost cea a lui Constantin Brâncoveanu. Arta brâncovenească, având drept principali ctitori domnitori, înalţi dregători eruditi şi membri ai clerului superior (Şerban Cantacuzino, Constantin Brâncoveanu şi membri ai familiilor acestora, Nicolae Mavrocordat, mitropoliţi, episcopi şi egumeni ai marilor mănăstiri), a marcat profund evoluţia artistică din Ţara Românească şi Transilvania pe parcursul secolului al XVIII-lea. Elemente de stil şi mai ales iconografia picturilor murale brâncoveneşti au fost transmise mai departe de generaţii de pictori, dând naştere curentului postbrâncovenesc, ale cărui ecouri încă se resimţeau la începutul secolului al XIX-lea. Programul picturii brâncoveneşti, concentrat pe ilustrarea dogmelor, a fost continuat, în formă simplificată, de zugravii secolului al XVIII-lea. Asemenea altor domnitori moldoveni şi munteni înaintea sa, Constantin Brâncoveanu s-a implicat în susţinerea instituţiei bisericeşti şi a credinţei ortodoxe în Transilvania. Dintre ctitoriile sale transilvănene, biserica Sf. Nicolae din Făgăraş a devenit un reper pentru arhitectura şi pictura din Transilvania secolului al XVIII-lea (Porumb, 2003, p. 10). Pictura brâncovenească a fost percepută în Transilvania ca un semn al susţinerii ortodoxiei, iar cea postbrâncovenească, reprezentată de zugravi de la sud şi de la nord de Carpaţi, s-a bucurat de asemenea de un prestigiu deosebit, atât în mediul ortodox, cât şi în cel greco-catolic, căpătând valenţele unui stil naţional (Porumb, 2003, p. 15).

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

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

Printr-o decizie sinodală din noiembrie 1889, materializată ulterior într-un *Regulament pentru zugrăvirea bisericilor*, Biserica a introdus un control instituţional asupra picturii bisericeşti şi şi-a exprimat opţiunea pentru stilul de tradiţie bizantină, pe care îl considera caracteristic istoriei şi spiritualităţii poporului român. Eforturile artiştilor de a exprima în mod creativ specificul naţional prin valorificarea tradiţiei bizantine şi a artei populare româneşti au fost deosebit de fertile începând cu sfârşitul secolului al XIX-lea şi până către mijlocul secolului XX. Din anul 1950, autorizarea pictării lăcaşurilor de cult a intrat în atribuţiile Comisiei de Pictură a Patriarhiei Române, care veghează la respectarea canoanelor, la corectitudinea teologică şi la adecvarea stilistică a picturii murale bisericeşti. Activitatea de pictare a bisericilor a continuat, într-un ritm mult atenuat, şi în perioada comunistă, pentru ca după 1989 să cunoască o nouă înflorire, odată cu ridicarea a numeroase edificii de cult. În ultimele decenii, artiştii au folosit din plin modele bizantine şi postbizantine din diverse perioade şi zone geografice, dar s-au conturat şi unele exprimări artistice aparte, care depăşesc copierea unui stil istoric. A apărut, de asemenea, o nouă iconografie, legată de canonizarea a numeroşi sfinţi care au avut o însemnătate deosebită pentru istoria creştinismului pe teritoriul României.

În stabilirea programelor iconografice ale lăcaşurilor de cult au fost implicaţi, în proporţii care de regulă sunt greu de stabilit, ctitorii, pictorii, preoţii, ierarhii şi egumenii, în cazul mănăstirilor. Pictura bisericii exprimă adevăruri de credinţă care nu au suferit schimbare de-a lungul timpului, dar în acelaşi timp poartă amprenta istoriei sociale, politice şi religioase a vremii, precum şi a istoriei private, într-o anumită măsură.

Imaginea ctitorilor a ocupat întotdeauna un loc important, pe peretele vestic al naosului sau, cel mai adesea, al pronaosului. Ctitorii sunt cei care au avut o contribuţie esenţială în ce priveşte biserica, fie că au construit-o în întregime sau doar au reparat-o, fie că au plătit prima pictură sau doar înnoirea acesteia, fie că au făcut alte danii importante lăcaşului de cult. Ei aveau datoria de a proteja lăcaşul şi patrimoniul acestuia. De asemenea, se bucurau de anumite privilegii, între care acela de a fi pomeniţi la Sfânta Liturghie şi în slujbe speciale, pe toată durata funcţionării bisericii (Puşcaşu, 2001, pp. 179-180, 201). Tabloul votiv îi înfăţişează încredinţând biserica lui Dumnezeu, de obicei prin intermediul sfântului ocrotitor al acesteia. Scena este însoţită de o inscripţie – atunci când aceasta nu apare separat la intrarea în biserică sau în naos – care arată, în esenţă, că lăcaşul a fost construit sau înnoit ca un act de jertfă şi rugăciune către Dumnezeu, pentru sănătatea trupească şi sufletească şi pentru mântuirea sufletelor ctitorilor şi neamului lor. Inscripţiile nominale, poziţia în grup, statura, îmbrăcămintea şi atributele sunt elementele care permit identificarea personajelor şi stabilirea statutului lor social şi politic. Până în secolul

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

Învestirea divină a domnului a fost uneori sugerată prin încredinţarea însemnelor monarhice – coroana sau sceptrul – de către un înger sau de către Hristos însuşi (Negrău, 2011, pp. 117-120). Tablourile votive au devenit din ce în ce mai ample pe parcursul secolelor XVI-XVII. Alături de familia extinsă a ctitorului, sunt de asemenea înfăţişaţi ierarhi contemporani, ispravnici şi egumeni, în cazul mănăstirilor. Au existat şi situaţii când numele sau chipul unui donator au fost şterse sau acoperite intenţionat, din motive politice sau private (a se vedea, spre exemplu, Sinigalia, 2004). În secolul al XVIII-lea, în afara domnitorilor, marilor boieri şi ierarhilor, sunt foarte numeroşi ctitorii care aparţin păturii mici şi mijlocii a satelor şi oraşelor: negustori, meşteşugari, mica boierime, membri ai clerului şi cinului monahal şi chiar ţărani liberi. Multe ctitorii sunt colective, iar numărul chipurilor celor care au contribuit la construirea sau înfrumuseţarea lăcaşurilor se înmulţesc considerabil, uneori extinzându-se din pronaos în pridvor şi pe pereţii exteriori ai bisericii (Paleolog, 1984, pp. 13-22; Dinu, 2018; Pănoiu, 1968) (vezi ilustraţia II.10). Se acordă o atenţie deosebită atributelor reprezentative pentru statutul sau ocupaţia donatorilor, iar în ce priveşte portretul, efortul este din ce în ce mai mare pentru o reprezentare apropiată de realitate. În perioada premodernă apar, rareori, şi portrete ale zugravilor şi meşterilor constructori.

Diferitele categorii de sfinţi şi-au câştigat de multă vreme locul în anumite segmente ale spaţiului liturgic, dar preferinţa pentru unii dintre aceştia şi variaţii în poziţionarea lor pot reflecta opţiuni personale ale donatorilor, preocupări ale comunităţii sau ideologii ale vremii.

În bisericile medievale, imaginea *Sfinţilor Împăraţi Constantin şi Elena* este frecvent asociată din punct de vedere spaţial cu portretele votive, fiind reprezentată de obicei în pandant cu ctitorii, pe peretele vestic al pronaosului. În Răsărit, cei doi împăraţi sunt numiţi „întocmai cu apostolii" şi sunt cinstiţi ca modele de conducători creştini. Modelul constantinian apare cu pregnanţă în timpul domniilor lui Ştefan cel Mare şi Constantin Brâncoveanu, în izvoarele scrise şi în iconografie (Pilat, 2004; Iancovescu, 2007). Fiecare dintre cei doi voievozi a fost numit, în textele vremii, „noul Constantin", asemenea unora dintre împăraţii bizantini şi altor monarhi creştini, sârbi, bulgari şi ruşi – Ştefan, îndeosebi pentru activitatea sa militară în apărarea creştinătăţii, iar Constantin Brâncoveanu, pentru sprijinul acordat Bisericii Răsăritene în statele aflate sub dominaţia Imperiului Otoman şi pentru susţinerea ortodoxiei în faţa ofensivei catolice şi calvine. În bisericile din Moldova, unele dintre ele închinate Sfintei Cruci, au fost pictate scene din istoria Sfintei Cruci, inclusiv arătarea miraculoasă a semnului crucii lui Constantin, ca simbol al victoriei în numele lui Hristos (vezi ilustraţia II.11). În biserica mare a mănăstirii Hurezi, închinată Sfinţilor Constantin şi Elena şi destinată a fi necropolă domnească, deasupra intrării în naos, lângă tabloul votiv ce îi înfăţişează pe Constantin Brâncoveanu şi familia sa (1694), se desfăşoară un ciclu al vieţii sfântului împărat.

Sfinţii militari, care au acceptat moartea mărturisind credinţa în Hristos, au fost cinstiţi de timpuriu ca aliaţi în luptă ai împăraţilor bizantini şi ai armatei imperiale. Între cei mai populari se numără sfinţii Gheorghe, Dimitrie, Teodor Tiron, Teodor Stratilat, Procopie, Nestor, Mercurie, Mina şi Eustatie. În biserică sunt reprezentaţi de regulă în registrul inferior al naosului, dar şi în pronaos, pridvor sau pe pereţii exteriori ai bisericii. Domnitorii şi boierii le-au procurat moaştele şi le-au închinat biserici, ilustrând în naos sau, cel mai adesea, în pronaos vieţile acestora. Reprezentarea lor în asociere cu portretele votive ale boierilor din Moldova şi Ţara Românească sau ale cnejilor din Transilvania invocă modelul şi protecţia acestor sfinţi mucenici, având şi relevanţă socială, prin sublinierea virtuţilor militare ale clasei privilegiate. Tipul iconografic al sfântului militar călare ucigând un inamic păgân – împăraţi necredincioşi precum Diocleţian sau Iulian Apostatul, luptătorul păgân Lie ş.a. – sau un balaur exprimă cu pregnanţă victoria împotriva răului material şi spiritual (vezi ilustraţia II.12). În naos, sfinţii sunt de regulă reprezentaţi în picioare, dar în pronaos, în pridvor sau pe pereţii exteriori ai bisericii se pot întâlni sfinţi militari călare. Sub această înfăţişare apar adeseori în Balcani şi în Ţările Române în perioada dominaţiei otomane.

Sfinţii militari călare sunt nelipsiţi din pictura murală exterioară din Oltenia şi Muntenia. Această pictură, care datează din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea şi prima jumătate a secolului al XIX-lea, are un program complex şi se întâlneşte la biserici de sat şi de oraş, având drept ctitori pătura mijlocie a societăţii. Decoraţia se desfăşoară pe faţadele pridvorului şi în registrele superioare ale pereţilor restului bisericii. În afară de icoana de hram, situată pe faţada vestică a pridvorului şi flancată de obicei de sfinţi militari călare, elementele iconografice principale ale acestor ansambluri sunt Maica Domnului – reprezentată la răsărit, adeseori în scena *Bunei Vestiri* – şi prorocii. Mesajul picturii este acela de aşteptare, de prevestire a întrupării Fiului lui Dumnezeu, de aceea prorocilor li se adaugă frecvent filosofi şi sibile, reprezentanţi ai lumii păgâne care au prevestit venirea lui Hristos (Paleolog, 1984) (vezi ilustraţia II.13).

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

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

La iniţiativa domnitorilor sau a marilor boieri a fost introdusă cinstirea unor sfinţi a căror însemnătate, la început locală, s-a extins treptat. Pe lângă valoarea sa spiritual-creştină, cultul acestor sfinţi a contribuit la consolidarea Bisericii, a autorităţii domniei şi a identităţii religioase şi statale. Nicodim de la Tismana, călugăr format la Muntele Athos, reprezentant al curentului isihast, a fondat mănăstirile Vodiţa şi Tismana, în deceniul opt al secolului al XIV-lea, fiind considerat reorganizatorul vieţii monahale în Ţara Românească. El apare în pictura murală începând cu secolul al XVII-lea, alături de Sf. Grigore Decapolitul, ambii bucurându-se de o cinstire specială în Ţara Românească, îndeosebi ca modele de viaţă monahală şi apărători ai dreptei credinţe (Pillat, 1980, pp. 54, 59 ; Popa *et al.*, 2008). Sf. Grigore Decapolitul, originar din Asia Mică, a trăit la sfârşitul secolului al VIII-lea şi în prima jumătate a secolului al IX-lea şi a fost monah şi apărător al cultului icoanelor. Moaştele sale au fost aduse, la începutul secolului al XVI-lea, de către marele ban Barbu Craiovescu la ctitoria familiei sale, Mănăstirea Bistriţa, unde boierul se va şi călugări mai târziu, luând numele Pahomie. În naosul bolniţei Bistriţei (1520-1522), în apropierea altarului, apare şi prima reprezentare a Sf. Grigore. Domnitorul Moldovei, Alexandru cel Bun (1400-1432), a adus şi el, în 1415, de la Cetatea Albă (probabil în Crimeea), moaştele Sfântului Ioan cel Nou, pe care le-a aşezat în biserica mitropolitană din Mirăuţi (Suceava), întărind astfel prestigiul Mitropoliei – recunoscută în 1401 de patriarhul de Constantinopol – şi aducând Moldovei un sfânt protector. Sf. Ioan cel Nou, negustor din Trapezunt, a suferit martiriul la Cetatea Albă, fiind ucis de tătari pentru credinţa lui, în jurul anului 1330. Cultul său a fost susţinut de domnitorii moldoveni şi de înalţii ierarhi ai Moldovei, în special de familia Movilă, iar chipul său şi scene din viaţa sa apar în pictura murală interioară sau exterioară a bisericilor moldoveneşti din secolele XVI-XVII (Firea, 2014). În 1641, domnitorul Vasile Lupu (1634-1653) aduce la biserica Sfinţii Trei Ierarhi, cumpărând de la Constantinopol, moaştele Sfintei Parascheva, care va deveni protectoarea Moldovei, eclipsând în parte cultul Sfântului Ioan cel Nou de la Suceava. Numeroşi sfinţi care consolidează identitatea creştină şi punctează momente din istoria poporului român, constituind modele demne de urmat, au fost canonizaţi în secolul XX, o bună parte dintre ei după 1990. Între aceştia se află sfinţi din perioada creştinismului timpuriu, domnitori precum Ştefan cel Mare – cinstit ca sfânt în Moldova curând după moartea sa, dar fără o recunoaştere formală până în 1992 –, Constantin Brâncoveanu împreună cu fiii şi sfetnicul lui, Neagoe Basarab, ierarhi, preoţi, cuvioşi, mărturisitori şi mucenici din toate cele trei provincii româneşti. Din ce în ce mai mult, chipurile acestora îşi fac loc în noua pictură murală (vezi ilustraţia II.14).

Afirmarea dreptei credinţe este inerentă picturii religioase, însă au existat situaţii când, percepând pericole la adresa credinţei, cei care concepeau programul iconografic au accentuat anumite aspecte dogmatice sau liturgice. Aşa s-a întâmplat, spre exemplu, în secolul al XVII-lea, când în Ţara Românească şi Moldova s-au resimţit propaganda protestantă şi cea catolică. Drept răspuns, domnitorii celor două ţări au susţinut tipărirea de texte dogmatice şi traducerea Bibliei şi a cărţilor de cult în limba română. În iconografia picturii murale a perioadei, istoricii de artă au observat, între altele, accentuarea dogmei Sfintei Treimi, dezvoltarea tematicii mariale – viaţa Maicii Domnului şi imnuri liturgice dedicate ei –, prezenţa sfinţilor locali apărători ai dreptei credinţe – precum sfinţii Nicodim de la Tismana şi Grigore Decapolitul, în Ţara Românească – şi reprezentarea Sinoadelor Ecumenice în asociere cu Judecata de Apoi (Iancovescu, 2014). O astfel

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

Imaginea generică a celor percepuţi ca fiind o ameninţare în plan religios, politic sau social se întâlneşte cel mai adesea în reprezentări ale Judecăţii de Apoi. Cei care încalcă preceptele moralei creştine au şi ei un loc rezervat în cadrul aceleiaşi scene. Conform credinţei creştine, Judecata de Apoi este o judecată universală, care se petrece la a doua venire a lui Hristos, când toţi oamenii învie şi se decide soarta definitivă a fiecăruia. Elementele definitorii ale scenei Judecăţii de Apoi sunt inspirate din Noul şi Vechiul Testament, din texte liturgice şi scrieri bisericeşti. Iisus este înfăţişat în poziţie centrală, însoţit de Maica Domnului şi de Sf. Ioan Botezătorul, care mijlocesc pentru oameni. De o parte şi de alta îl asistă la judecată cei doisprezece apostoli şi puterile îngereşti. Oamenii care în viaţă au atins sfinţenia nu mai sunt judecaţi după înviere, ci se alătură direct lui Hristos. Ei sunt înfăţişaţi la dreapta acestuia, în grupuri : patriarhi, drepţi şi proroci ai Vechiului Testament, ierarhi şi alţi membri ai clerului, mucenici, cuvioşi, împăraţi, femei sfinte etc. Aceştia, alături de cei care vor obţine un răspuns bun la Judecată, ajung în rai, care este reprezentat în registrul inferior. Din stânga Mântuitorului se apropie la Judecată cei păcătoşi. După cântărirea faptelor, cei condamnaţi sunt aruncaţi în râul de foc care îi duce la iad, reprezentat în colţul din dreapta-jos al compoziţiei.

Lăsând la o parte schema generală, scena conţine elemente care sunt caracteristice diverselor perioade şi zone geografice. Astfel, alături de evreii care se apropie din partea stângă a lui Hristos la Judecată, au fost uneori introduse şi alte grupuri, de religie, confesiune sau etnie diferită faţă de populaţia majoritară, identificate prin inscripţii şi prin înfăţişarea specifică. În interpretarea unor istorici, cel puţin o parte dintre aceste „neamuri" care vin la Judecată erau o aluzie la diferendele sau conflictele religioase, politice ori sociale ale majorităţii cu grupurile respective. Astfel, în Moldova secolului al XVI-lea, în urma evreilor apar grupuri de turci, tătari, armeni şi latini (Ullea, 1963, pp. 77-79 ; Stănculescu, 2001, pp. 126-131). De asemenea, în pictura brâncovenească şi postbrâncovenească, la Judecată vin, alături de evreii conduşi de Moise, şi turcii (Popa, 2008, 2009). În *Judecăţile de Apoi* din bisericile de lemn maramureşene, în acelaşi registru al scenei, apar grupuri de turci, tătari, arabi, germani, francezi, ţigani ş.a. (Betea, 2012, pp. 194-196). În iad, aşadar între cei osândiţi, se pot întâlni personaje identificabile prin inscripţii sau atribute drept împăraţi tirani, musulmani, eretici – spre exemplu, în pictura exterioară din Moldova – sau pot fi înfăţişate numeroase categorii de păcătoşi, aşa cum se întâmplă în pictura brâncovenească, postbrâncovenească sau în cea din