

Veșmântul mohorât împodobit cu astre. Circulație și semnificație*

Cornel Bălosu

A. Ipostaze ale veșmântului mohorât în colind.

În textele tradiționale românești și, în special, în colind, aparițiile sacre ale lui Dumnezeu se produc sub aura simbolică a unor însemne care autentifică și consfințesc epifania. Mântuitorul sau Bătrânul Crăciun se arată colindătorilor și gazdei ca mesager divin într-un veșmânt regesc, lung până-n pământ, mohorât, adică purpuriu, decorat cu simboluri astrale: soarele pe piept, luna pe spate, iar luceferii pe umeri. În baladă, simbolurile astrale sunt însoțite și de alte semne dintre care cele mai frecvente sunt spicul de grâu și sabia¹.

Veșmântul asigură personajului epifanic autoritatea, omnisciența și puterea, adică îl înobilează cu toate prerogativele sacralului necesare îndeplinirii rosturilor rituale.

Isus îmbrăcat în purpură este împărat și învățător al adevărilor creștine, justițiar, deci pantocrator, Stăpânul cerului și Domnul Pământului. Înveșmântat astfel și coborând pe scara de ceară² ce face legătura între cele două lumi, între cer și pământ, Isus sacralizează prin prezența aureolată spațiul și timpul, întregul cosmos.

În colind, patru ar fi ipostazele secvențial-narative ale veșmântului mohorât:

1. În epifaniile mesagerului divin care descinde din cer în veșmântul mohorât (...) /Jur-prejurul poalelor/Duce-mi stele mărunțele, /Mai în sus mai mărunțele./Dar în piept și în spinare:/Luce luna cu lumina;/Soarele cu razele.³

Tipul 26 A. În indexul Brătulescu.

2. În narațiile eroice în care un tânăr carismatic este predestinat într-o viteză ca erou salvator și căruia întreaga comunitate îi croiește un veșmânt ca semn al carismei și recunoștinței, dar și apotropaic.

Vezi tipul 131 în indexul Brătulescu sau colindul *Colindă de tânăr, anume Ion* din culegerea Ghe. Dem. Teodorescu.

3. În structurile narrative de căutare și identificare a fiului pierdut, în care cel înstrăinat este chiar Isus, iar mama este Fecioara Maria.

Tipurile 133, 181 și subtipul 181 a în indexul Brătulescu.

Ipostazele 2 și 3 au similitudini și în balade și în basm, unde însemnele astrale sunt de asemenea premisele predestinării eroice și ale succesiunii la domnie, cum se întâmplă în baladele *Mircea Ciobanul*, *Dobrișan*, *Dediu Vistiernicul*.

4. Un tip special de colinde surprinde translarea veșmântului sacru către gazdă, care, în timp ce-și așteaptă oaspeții divini, se împodobește cu al lui luminos veșmânt, /Lungu-i lung până-n pământ (...) /Și-ntre ai doi umeri/ Lucesc doi luceferei/ Cam din spate și din piept/ Spate-i luna cu lumina/ În piept, soar'le cu căldura⁴. Translarea se face însă numai după săvârșirea unor acte inițiatice de devoțiune și moralitate, slujirea într-o Hristos timp de nouă ani sau slujirea în „direptate” nouă ani și jumătate ca în basm. În colindele din Țara Loviștei, veșmântul este păstrat de gazdă în celar și ulterior îmbrăcat în fața personajelor dumnezeiești.

Transferul însemnelor sacre către gazdă se circumscrie rolului augural al colindei, unde demersurile narrative, actele rituale, cuvintele magice, au ca scop plasarea gazdei într-un spațiu și timp benefice, propice belșugului, fertilității, grației. Acest transfer este de fapt o reorganizare narativă funcțională ce se finalizează prin reglarea mentalităților într-un sistem educațional conservator, dar nu inamovibil în care patternurile, ele însele rezistă prin remodelare⁵.

Alte notații ale veșmântului sunt succinte și au o funcționalitate redusă; de obicei acest veșmânt este de culoare albă. Isus îmbracă după botez un fel de antieriu, iar în tipul 151 din indexul Brătulescu „Disputa dintre vin, mir și grâu”, Isus se primenește în veșmânt „dalb” etc.

Sunt rar întâlnite cazurile când veșmântul dalb este și el ornat cu simbolurile astrale. Și Fecioara Maria este purtătoarea unor veșminte sacre, „mintie de argint”/care reazimă-n pământ⁶ și care este împodobită cu stele, veșmânt ce amintește de maforionul reprezentărilor plastice bizantine.

* Un rezumat al acestei lucrări a apărut în revista „Datini”, nr. 4/1999.

B. Veșmântul mohorât, veșmânt sacru. Origini și afiliații.

Epifania Domnului în perioada colindatului este una dintre ideile fundamentale ale ceremoniului. „Una dintre acele idei (...) care străbat o zonă largă a repertoriului și reprezintă un punct de iradiere a semnificațiilor creștine în interiorul poeziei ceremoniale”⁷. Într-un timp sacru, când cerul se deschide permițând comunicarea⁸, Dumnezeu cel revelat coboară scara⁹, pe care apoi vor urca sufletele spre mântuire, pentru a aduce binecuvântarea, belșugul fericirea, echilibrul. Epifania are loc fastuos sub însemnele sacre ale veșmântului, „devenind astfel nu doar un simplu simbol al divinității spirituale ci perspectiva concretă asupra împărăției cerești, punând în scenă conținutul sacru al epifaniei creștine”¹⁰.

Alexandru Rosetti considera că originea veșmântului este evanghelică. Sublinia, totodată, că una din primele menționări ale sintagmei apare în „Tetraevangheliul românesc” tipărit de Coresi, care traducea „et pallio purpureo indurerunt eum” cu „și în veșmânt mohorât îmbrăcarea el”¹¹. Rosetti concluziona că motivul este de origine populară și că „descripții” asemănătoare apar frecvent în spațiul balcanic, în Grecia, Serbia, Albania, concluzie dezvoltată ulterior cu acribie de Petru Caraman într-un excelent studiu asupra tatuajului la români. Formulările lui Alexandru Rosetti au fost preluate întocmai, deși câteva nuanțe ale lor ridică semne de întrebare. Dicționarele spun că vocabula mohorât este de origine maghiară și că ar avea sensul de roșu-închis, stacojiu care prin extensie (fără a se explica de ce) capătă sensul de închis la culoare sau, figurativ necăjit, supărat; putem accepta ideea unor specialiști care susțin că adjectivul a fost supus unor profunde transformări semantice pierzându-și semnificația originală, ca și cum ar fi existat una, „devenind asemenea cuvântului dalb, un epitet lipsit de specificație care marchează esența sacră a unie realități materiale”¹².

Este totuși greu de crezut că sintagma folosită de Coresi într-o carte liturgică cu o circulație, să-i zicem mare, a intrat atât de profund și de repede în circulația populară, chiar dacă acceptăm ideea că „odată cu adoptarea liturghiei în limba slavonă s-a dezvoltat în paralel un sistem de informare religioasă în limba română, cu circulație orală care s-a îmbogățit de-a lungul secolelor, folosind o simbolică și o semnatică de erudiți...”¹³.

Evangheliile canonice, cele ale lui Matei și Ioan comunică lapidar informații despre veșmântul purpuriu. Ele apar în episodul narativ al judecării lui Hristos, când, după eliberarea lui Barabas, dezbrăcându-l de hainele lui, i-au pus hlamidă roșie” (Matei) sau matie purpurie (Ioan)¹⁴. Hlamida purpurie cu care este îmbrăcat Isus în batjocură și coroana de spini sunt în acord cu inscripția Isus Nazarineanul, regele Iudeilor, pe care soldații romani o țineau și pe ea în lemnul crucii. În imperiul roman, toga purpurie, amplă îmbrăcăminte de lână drapată peste tunică, putea fi purtată numai de împărat sau de consuli, iar în imperiul bizantin, hlamida roșie tivită cu blănuri era hărăzită doar împăratului și bazileilor.

De fapt, nu evangheliile canonice sunt cele mai importante izvoare privind episodul în cauză ci, mai ales, evangheliile apocrife. „După aceea, scrie evanghelia lui Pseudo-Petru l-au îmbrăcat în purpură și l-au așezat în scaunul judecătorului zicându-i „să judeci cu dreptate, rege al Israelului!”¹⁵. Autorul evangheliei, ce-și redactase textul în anii 70 în Siria, introduce în plus, față de narația canonică, așezarea lui Isus pe scaunul lui Pilat din Pont, imagine picturală sistematică în iconografia bizantină sub denumirea de Isus judecător. Istoria afirmă că această practică a oferirii scaunului judecătorului condamnatului era specifică lumii antice în special perșilor, în timpul sărbătorii Saceelor¹⁶. Un alt izvor apocrif relevant în privința asimilării iconografice și literare a lui Isus împărat sau judecător este Evanghelia apocrifă a lui Nicodim. Povestește evanghelia că Ana și Caiafa, „Semes Dataaes și Gamaliel (...), s-au dus la Pilat și l-au acuzat pe Isus”¹⁷ de vrăjitorie cerându-i acestuia să-l judece. „Dar, cum pot eu, un simplu guvernator, să iau la rost un rege”. Pilat cheamă un mesager și-i porunci să-l aducă pe Isus cu toată cinstirea cuvenită; „mesagerul plecă îndată și recunoscându-l pe Isus căzu la pământ și i se închină, apoi luându-și mantia, o întinse pe jos, zicând; Doamne, calcă pe aceasta și intră, căci te cheamă guvernatorul (...). Și când Isus a intrat, vârfulurile stindardelor s-au plecat și i s-au închinat”¹⁸. Într-un alt fragment, Evanghelia lui Nicodim amintește că Mântuitorul, odată ajuns la locul numit al Căpățânii, a fost dezbrăcat de haine după care a fost înveșmântat într-o hlamidă roșie.

Alte izvoare care trebuie reconsiderate sunt erminiile în special erminia de la Athos și Erminia lui Dionisie din Furna, precum și prosografiile lui Hristos și cea a Fecioarei Maria sau Comentariile lui Ioan Gură de Aur. Canonul lui Dionisie stabilea în ceea ce privește scena batjocurii lui Isus că Mântuitorul va fi zugrăvit „înveșmântat numai în hlamidă roșie purtând pe cap o cunună de spini și ținând în mâna dreaptă o trestie”¹⁹.

Numit în textele sacre și în comentarii „arhiereu după rânduiala lui Melchisedec, rege al Salemului și profet, Isus justițiarul are calitățile de învățător, împărat și arhiereu”²⁰.

Iconografia creștină înțeasă de noi în sensul formulărilor lui Erwin Panofski²¹ ca o ramură a istoriei artei care se preocupă de tematica sau sensul operelor artistice ni-l prezintă pe Isus, mai ales în reprezentările timpurii, înveșmântat în mantie siriană, colobium, sau hlamidă drapată antic. Părecizăm că veșmântul de purpură

este specific doar scenelor „Isus pe drumul Golgotei” și „Răstignirea” și se leagă semantic de investirea, chiar în batjocoră, a lui Isus ca împărat al evreilor, asimilare ce va lăsa urme profunde în cultura creștină ulterioară.

În lumea sacerdotată antică, veșmântul avea funcție sacră, fiind un simbol al transcendenței și emanator al harului. Hainele preoților evrei de rang înalt înlesneau corespondența micro-macro cosmos, la fel în China, unde chimonoul împăratului era rotund în partea de sus și pătrat spre poale, semnificație simbolică decriptată prin combinația arhitecturală (cercul simbolizând cerul, iar pătratul pământul)²².

În ceea ce privește culorile, două dintre ele erau consacrate. Albul ca semn al purității și luminii: în „Schimbarea la față”, reprezentare iconografică des întâlnită în spațiul cultural românesc, Isus, care urcă muntele Taborului, este înveșmântat în alb strălucitor, supranatural, într-o mandorlă tivită cu raze. Textele erminilor consideră că Isus pe muntele Taborului este un soare de adevăr și dreptate.

Roșul, cealaltă culoare sacră a antichității, este simbolul puterii supreme. Stofele de purpură, după cum afirmam, erau îmbrăcate doar de împărați și regi. Codul lui Iustinian condamna la moarte pe cel care ar fi vândut sau cumpărat o stofă de purpură. În evul mediu european și în cel românesc, haina capătă un profund sens „social de identificare, de clasare, un simbol exterior al activității spirituale, forma vizibilă a omului interior”²³.

Jacques Le Goff, într-un studiu exemplar²⁴, inventariază și reprezintă funcțiile codului vestimentar din perspectiva vestimentară a conveniențelor epocii cavalești de curte, pornind de la un fragment din romanul lui Crétiën de Troyes, „Erec et Enide”.

Trebuie să precizăm că toate trimerile noastre și căutările într-o istoria a vestimentației n-au fost făcute pentru identificarea într-o haină sau alta, dintr-un spațiu sau altul, a veșmântului mohorât, veșmânt ce reprezintă cel puțin pentru spațiul cultural românesc un sumum cultural sincretic, un nucleu simbolic cizelat într-un parcurs cultural, istoric și social definit. Este adevărat că haina, în special în evul mediu, are o utilizare ce taxonomizează, semnificând utilizarea, exclude și separă sub precepte când morale, când sociale, când estetice, fiind în ultimă instanță o chitesență culturală de istorie, de civilizație, de mentalitate după cum afirma și Maria Carpov. O descindere în istoria vestimentației românești, fie ea de curte sau tradițional-țărănească²⁵, este în măsură doar să sprijine demersul nostru prin afiliații și nu să hotărască. Cum afirmam, motivul veșmântului este o esență culturală funcțională doar prin percepție sacră, simbolică. Sigur că la închegarea semantică și estetică a motivului concură fapte istorice sau sociale. Relevantă pentru noi, în ceea ce privește originea veșmântului mohorât, dincolo de izvoarele literare amintite, este iconografia. De aceea, și dese trimeri făcute la ea. Relația literatură tradițională-iconografie este una cât se poate de profundă în cultura românească, din păcate puțin studiată. Creștinismul românesc, să-i zicem popular, după o terminologie impusă de istorici sau cosmic, după formulări ale unor istorici ai religiilor, s-a cristalizat prin texte apocrife cu circulație populară, prin legende, colinde, cântece de stea, dar și prin zugrăvelile și picturile bisericesti. Un cercetător contemporan considera că colindul are valoare catehumenică. Am putea extrapola considerând că și iconografia are rol catehumenic. „Nu întâmplător, creștinismul, care apare și se propagă într-un mediu eteroglot și se adresează cu precădere păturilor de jos ale populației, tinde să instituie un limbaj simbolic și alegoric de tip pictural, obiectual sau gestual care să înlesnească înțelegerea abstracțiunilor din dogma creștină”²⁶.

Precizia descrierii veșmântului mohorât, din colindele românești, hipotiososis, după manualele de poetică, poate avea origine literară dar continuitate iconografică. De altfel, relația literatură tradițională -iconografie²⁷ este una biunivocă. Să nu uităm că uneori Isus sau sfinții poartă în mână filactere cu texte litarare canonice sau apocrife, pilde, texte patristice etc. De asemenea, de multe ori unele icoane sunt însoțite de texte literare tradiționale. Iconografia se supune ca și literatura tradițional-orală aceluiași transformări prin refuncționalizare, transsimbolizare, resemantizare. Maforionul Fecioarei din reprezentările românești timpurii, Panaghia și Hodighitria, este înlocuit cu mantia domnească fastuoasă, iar legătura de cap bizantină cu o căciuliță cochetă de catifea precum purtau doamnele de la curte. În secolele XVIII, XIX, veșmântul sacru purpuriu din primele reprezentări iconografice este înlocuit în reprezentările iconografice pe lemn sau pe sticlă cu veșmântul arhieresc. Sacosul ia locul tunicii antice, mantia episcopală înlocuiește hlamida purpurie. Apar omoforul, himationurile și alte însemne sacre care certifică rangul bisericesc: mitra, cârja episcopală, engolpionul, bedemița. Isus pantocrator își păstrează puterea, este în continuare împărat, dar își adaugă și calitățile de arhieru și învățător. Explicațiile transformărilor de nuanță ale funcțiilor sacre ale Mântuitorului se circumscriu unor motivații de ordin cultural, social, istoric.

C. Apariția însemnelor astrale pe veșmânt. Simbioza semantică.

După opinia noastră apariția însemnelor astrale pe veșmântul mohorât se datorează unei afinități de sens, o simbioză semantică bazată pe asimilare culturală. În cultura românească soarele și luna sunt identificate ca însemne ale permanenței, dar și ca simboluri ale puterii domnești sau semne ale „predestinării eroului la

succesiunea tronului, semne ce aparțin unui sistem heraldic legat indisolubil de tradiția comunității la nivelul căreia se manifestă”²⁸.

În heraldica românească, soarele și luna sunt prezențe simbolice, sistematice, atât în Țara Românească, în Moldova, cât și în Transilvania. Le întâlnim, spre exemplu, pe o pecete din timpul lui Mircea cel Bătrân de la 1390, pe o pecete din timpul lui Mircea Vodă Turcitul din 1587, pe o stemă a Moldăvei din anul 1535 sau pe o stemă a Transilvaniei din 1580²⁹. Le regăsim și pe pietrele funerare ale lui Matei Basarab sau Mihnea cel Rău. Le regăsim însă și în mediile țărănești pe icoanele pe lemn sau sticlă, încadrându-l pe Isus, în special în scena răstignirii, pe lăzile de zestre, furcile de tors, porți și uși, țesături, cruci de piatră sau lemn etc. Este indubitabil, spun specialiștii, că în spațiul românesc a existat un cult al astrelor. Cult autohton, peste care s-au suprapus alte culte importante orientale, în special cultul lui Mitra³⁰. Aceste vestigii mitice, soarele și luna, au devenit cu timpul elemente ale unui sistem educațional specific civilizației populare românești activ și astăzi³¹. Romulus Vulcănescu făcea apropieri între cuplul mitic, Făt Frumos și Ileana Cosânzeana și elemente arhaice precreștine de cult solar și lunar. Prin procesul de transsimbolizare, cuplul mitic, Făt Frumos și Ileana Cosânzeana, era transformat și transsimbolizat sub raport religios pentru profundul lor caracter autohton, adevărate populară și valoare epică.

Într-o carte recentă Nicolae Panea, pornind de la un motiv legendar din partea de nord a Olteniei, care îl prezintă pe Tudor înveșmântat cu simbolurile astrale, ajunge la concluzii pertinente referitoare la remanierele funcționale pe care le suportă astrosimbolurile în cadrul sistemului educațional popular. Pierderea caracterului solar, refuncționalizarea, în sensul de identificare a eroului și cele apotropaice, sunt motivate printr-un concept al funcționalității pe care autorul îl numește reglare mentalitară. Și Petru Caraman în studiul deja amintit, analizând baladele *Dobrișan*, *Mircea Ciobanu* și *Dediu Vistiernicul*, reținea rolul identificator și carismatic al astrosimbolurilor. Folcloristul ieșean considera că imaginile astrale zugrăvite pe costum sau descoperite pe trup se prezintă ca un fenomen de transfer al desenului de tatuaj de pe corpul uman pe veșminte³². Și Romulus Vulcănescu și Petru Caraman consideră că la români a existat un mit al domniei. Precizăm și noi că domnii Țării Românești și ai Moldovei își arogau prerogativele de judecător suprem, deținând, totodată, și puterea spirituală. Simbolurile astrale sunt însemne ale domnului sau ale viitorului domn.

Veșmântul mohorât împodobit cu astre este prin urmare un product cultural cu o funcționalitate multiplă reglată de-a lungul secolelor, product determinat de acțiunea conjugată a tradiției istorico-legendare și a celei mitico-fantastice. Este în opinia noastră o sinteză simbolică sincretică refuncționalizată sistematic prin adaosuri, obliverări, asimilări, un nucleu cultural specific dinamicii tradiție-inovație, adecvat fiecărui context integrator. Așa se face că în baladă și în basm rolul astrosimbolurilor este acela de identificare carismatic și apotropaic, iar în colind, în special de autentificare a epifaniei sacre. Există desigur și interferențe evidente marcate de circulația și migrația motivelor dintr-un gen sau specie în alta. Veșmântul mohorât este deci semnul lui Isus Pantocrator care coboară pe pământ pentru a sacraliza, pentru a aduce mântuirea, dar și belșugul. Însemnele astrale cum afirmam sunt simboluri ale puterii domnești, ale eroismului, semne monarhice și eroice, cum le numește Petru Caraman. O asimilare a celor două motive semantice este cât se poate de normală într-un sistem de semne care se autoreglează.

Asimilarea însemnelor astrale pe veșmântul mohorât poate fi motivat și de o altă coordonată majoră a culturii creștine și anume de solarizarea lui Isus Hristos – proces cunoscut în Europa Medievală, dar și în spațiul românesc. Isus cu soarele pe piept sau pe față certifică o simbioză spirituală prin care Isus triumfă; de altfel biserica creștină tolerase victoria lui Sol Justitiae (Cristos) asupra lui Sol Invictus. Victoria era justificată în primul rând moral. Soarele dreptății lua locul soarelui războinic³³.

Experiența religioasă a antichității târzii era atât de strâns legată de misticismul astral și atât de străbătută de credința în atotputernicia zeului Soare încât nici o altă nouă idee religioasă nu putea câștiga teren dacă nu era investită de la bun început cu conotații solare.

Un pattern atât de bine conturat, ne referim la cultele solare, nu putea fi anihilat din mentalitățile tradiționale, în nici un caz învins definitiv, ci doar asimilat, cu alte cuvinte o substituție în locul unei eliminări totale. Helios pantocrator de pe monezile din cetatea Aezanis (Frigia) este înlocuit cu un Isus însoleiat cu capul înconjurat de raze, cum apare într-o xilogravură de Albrecht-Dürer. Chiar în Biblie, în Evanghelia lui Matei, spre exemplu, Isus „s-a schimbat la față înaintea lor, și a strălucit fața lui ca soarele, iar veșmintele lui s-au făcut albe ca lumina”, imagine pe care o întâlnim aidoma în colind și reprezentările iconografice. Epoca renașterii occidentale ce consemnează cel puțin în iconografie o întoarcere la clasicism se bazează și pe canoane literare și ne referim în special la un dicționar al lui Petrus Berchonius „Repertorium morale” ce face o prezentare destul de elaborată a apropierii dintre Crist și Soare³⁴. Într-un text de Sabin Drăgoi, aflăm, că „pe fața Fiului/scrise-i raza soarelui”, iar într-o pictură murală din pronaosul mănăstirii Sucevița îl aflăm pe Isus în straie țărănești și cu capul

inconjurat nu de nimbul cruciger ci încadrat de raze solare ca în xilogravura lui Dürer. De altfel, chiar nimbul cruciger, considerau Gilbert Durand³⁵ și Gaston Bachlard,³⁶ sau Jean Chevalier, ar fi de origine solară.

Câteva concluzii

Atracția simbolică dintre veșmântul mohorât și astrosimboluri este motivată în opinia noastră prin următoarele:

1. Ambele simboluri se definesc ca însemne ale puterii fie divine, fie domnești.
2. În cultura tradițională creștină, Isus a preluat elemente dintr-un vechi cult al soarelui.
3. Existența unui mit al domniei în spațiul românesc.

Résumé

À partir de l'image „vêtement pourpré”, tel qu'il apparaît dans les cantiques de Noël, l'auteur se propose d'élucider l'origine de cette image symbolique et dynamique, de même que son réajustement dans l'espace et le temps.

Note

¹ Petru Caraman, *Studii de folclor*, vol. II, București, Ed. Minerva, 1988, p. 177-247;

² Al. Viciu, *Colinde din Ardeal*, București, 1914, p. 35;

³ I. G. Bibescu, *Poezii populare din Transilvania*, București, 1893, p. 231;

⁴ Ion Piloiu, *Florile dalbe*, Rm Vâlcea, 1996, p. 41;

⁵ Monica Brătulescu, *Colinda Românească*, București, Ed. Minerva, 1981;

⁶ Al. Viciu, *op. cit.*, p. 36;

⁷ Dan Cepraga, *Grauriile Domnului*, Cluj-Napoca, Ed. Clubium, 1995, p. 28;

⁸ Cu privire la sacralizarea spațiului și timpului în timpul ritualului colindatului; vezi studiul lui M. Marian, *Colinda experiență a sacrului*, în anuarul IEF, nr. 3/1997 lucrarea lui T. Herseni „*Forme străvechi de cultură populară*”, Cluj-Napoca, Dacia 1977;

⁹ Mircea Eliade, *Tratatul de istorie a religiilor*, București, Humanitas, 1995, cap. 31-32; vezi și reprezentările creștine de origine bizantină;

¹⁰ Dan Cepraga, *op. cit.*, p. 30;

¹¹ Al. Rosetti, *Colindele religioase la români*, București, Academia Română, 1920, p. 45-46;

¹² Dan Cepraga, *op. cit.* p. 30;

¹³ Sabina Ispas, *Sub aripa cerului*, București, Ed. Enciclopedică, 1998, p. 20;

¹⁴ *Biblia, Matei, 27-28, Ioan, 18-5*;

¹⁵ *Evanghelia lui Petru*, în *Evangheliile apocrife*, București, Humanitas, 1996, p. 195;

¹⁶ Cristian Bădibibiță, Note la *Evanghelia lui Petru*, în *Evangheliile apocrife*, București, Humanitas, 1996, p. 202;

¹⁷ *Evangheliile apocrife*, p. 212;

¹⁸ *Idem*, p. 212-213;

¹⁹ Dionisie din Furna, *Carte de pictură*, București, Ed. Meridiane, 1979, p. 144;

²⁰ Sabina Ispas, *op. cit.*, p. 41;

²¹ Erwin Panofski, *Artă și semnificație*, București, Ed. Meridiane, 1980; cap. *Iconografia și iconologia*;

²² Vezi în special René Guénon, *Simboluri ale științei sacre*, București, Humanitas, 1997, p. 41. și Jean Chevalier, ..., *Dicționar de simboluri*, București, Ed. Artemis, 1995, vol. 3, p. 449 și următoarele;

²³ Maria Carпов, prefață la volumul *Stofă diavolului*, de Michel Pastoureaux, București, De. Institutul European, 1989, p. 7;

²⁴ Jacques de Goff, *Imaginarul medieval*, București, Ed. Meridiane, 1983;

²⁵ Pentru o introducere în vestimentație vezi în special Corina Nicolescu, *Istoria costumului de curte în Țările Române*, București, Ed. Științifică, 1970 și Al. Alexianu, *Mode și veșminte în trecut*, București, 1971, precum și lucrările lui Pavel Chihaiia referitoare la subiect;

²⁶ Ivan Evseev, *Cuvânt, simbol, mit*, Timșoara, Ed. Facla, 1983, p. 38;

²⁷ Pentru acest subiect vezi în special I. D. Ștefănescu, *Iconografia artei bizantine și a picturii feudale românești*, București, Ed. Meridiane, 1973, Nicolae Cartoian, *Cărțile populare în literatură română*, București, Ed. Enciclopedică Română, 1974, 2 vol.;

²⁸ Nicolae Panea, *Antropologie a tradițiilor*, Craiova, Ed. Omniscope, 1995, p. 42;

²⁹ Vezi în special Dan Cernoveanu, *Știința și arta medievală în România*, București, 1977;

³⁰ Vezi în acest sens lucrările referitoare la subiect semnate de Traian Herseni, Romulus Vulcănescu, Petru Caraman sau Ion Ghinoiu, etc.;

³¹ Nicolae Panea, *op. cit.*, p. 45;

³² Petru Caraman, *Studii de folclor*, vol. II, Ed. Minerva, 1988, capitolul referitor la tatuaj;

³³ Erwin Panofski, *op. cit.* p. 327;

³⁴ *Idem*, p. 330;

³⁵ Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, București, Ed. Univers Enciclopedic, p. 148;

³⁶ Gaston Blanchard, *Aerul și visele*, București, Ed. Univers, 1997; cap. *Isul zborului*;