

## Judecata din urmă. Imaginar mitic și implicații în pictura murală a bisericilor de lemn din zona Codru

Alina Nogradi

Studiul de față se vrea o încercare de stabilire a etapelor procesului creator al mitului Judecării din urmă în universul mitico-religios popular românesc, cu implicațiile de rigoare în cel universal, luând în considerare desfășurarea lui diacronică, de la credințele precreeștine până la cele ale cultului creștin oficial medieval. Identificarea etapelor procesului creator continuă cu o analiză sincronică a mitului Judecării din urmă, conform reprezentărilor lui în pictura murală a unor biserici de lemn din zona Codru (Orțița, Corund și Bicaz).

### Argumentare teoretică:

Bazele teoretice care susțin analiza materialului mitologic sunt constituite din deschiderile interpretative propuse de poetica antropologică și de studiile asupra imaginarii mitico-religios.

Vom prezenta în continuare, pe scurt, liniile fundamentale ale "**poeticii antropologice**", conform căreia orice creație culturală (de natură științifică, literară, mitico-religioasă) are la bază un principiu creator, identificat de Blaga în *Geneza metaforei și sensul culturii*<sup>1</sup> și discutat de M. Borcilă în studiul *Dualitatea metaforicului și principiul poetic*<sup>2</sup>. Acest principiu creator are ca fundament, în primul rând, considerarea metaforicului ca o categorie ce ține de însăși esența limbajului uman, Blaga înțelegându-l (pentru prima dată până atunci) ca mediu primar în structurarea experienței lumii, dar mai ales ca singurul mediu în care este posibilă creația culturală (i.e. creația de lumi potențiale). Aceste două funcții diferite ale metaforicului, tratat ca o categorie, vin din distingerea celor două tipuri de metafore, "plasticizantă" și "revelatorie"<sup>3</sup>: cea dintâi este integrată funcției elementare a limbajului, de exprimare a experienței noastre primare în lume<sup>4</sup>, caracterizând creativitatea de tip I, lingvistică; metafora "revelatorie" este parte integrantă a creativității de tip II, culturală, și constituie o funcție metaforică diferită de cea a limbajului semantic, este "o ipostază nucleară" a creației spirituale în toate manifestările ei (artistice, mitologic-religioase, filosofic-metafizice și științifice)<sup>5</sup>.

Distincția făcută de Blaga între cele două tipuri de metafore, cea lingvistică și cea culturală, este validată și de lingvistica integrală, promovată de Eugenio Coșeriu la școala lingvistică de la Tübingen<sup>6</sup>. Ca și filosoful român, Coșeriu consideră creativitatea ca una dintre trăsăturile esențiale ale limbajului, inerente funcției lui semnificative, creativitate pe baza căreia se edifică orice text cultural. Acest prim nivel de creație constituie fundamentul (mai bine zis "fundajul") celui de-al doilea, i.e. nivelul metaforicului poetic-cultural.

Legătura între aceste două teorii, cea blagiană și cea propusă de E. Coșeriu, este realizată de M. Borcilă, în sensul unei complementarități indiscutabile: din primul nivel, al experienței noastre primare în lume, prin "saltul metaforic"<sup>7</sup>, inerent oricărui proces creator, se trece în planul creației de sens (generalizând, în planul culturii). Principiul acestui proces metaforic este cel identificat de Blaga: un principiu "ecuațional"<sup>8</sup>, care vizează echivalența celor doi termeni obligatorii ai unei metafore, numiți de Blaga termenii "a" și "b". Termenul "b" nu mai descrie pe "a", ca în metafora plasticizantă, ci este echivalent cu acesta, în cadrul unei dizanalogizări cu fundalul experienței noastre în lume (caracteristică primului nivel al limbajului). Pentru a putea fi concepută și înțeleasă o astfel de echivalență, ea trebuie perspectivată printr-un "factor X" înspre nivelul creației de sens: "Pentru a asigura operației primordiale reperate statutul ei de nucleu într-un proces esențial poetic (i.e. creator de lumi), filosoful introduce, cum se știe, în ecuația primară, un al treilea factor, care reprezintă, în ultimă analiză, elementul cu adevărat decisiv în constituirea puterii generatoare a acestui tip

<sup>1</sup> L. Blaga, 1969, p. 261-389.

<sup>2</sup> M. Borcilă, 1997, p. 263-284.

<sup>3</sup> L. Blaga, *op. cit.*, p. 276.

<sup>4</sup> Humboldt, 1991.

<sup>5</sup> M. Borcilă, 1997, p. 263-284.

<sup>6</sup> E. Coșeriu, 1995.

<sup>7</sup> M. Borcilă, 1997, p. 263-284.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 277.

de metafore [metafora revelatorie, n.n.]<sup>9</sup>. Ecuația nu are loc, așadar, între "a" și "b", ci între "a+x=b", adică "a" este echivalent cu "b" din perspectiva lui "x"<sup>10</sup>. Acest principiu "embrionar-semiotic"<sup>11</sup> susține procesul metaforic, creator de sens/lumi posibile, proces care se desfășoară în trei etape: "diaforicul", "endoforicul" și "epiforicul", cu alte cuvinte, etapa primară a punerii în tensiune a celor doi termeni metaforici, tensiune datorată dizanalogizării cu fundalul experienței obiective, etapa accentuării tensiunii prin căutarea unei soluții previzibile, și momentul ieșirii din tensiune, printr-o soluție neașteptată, validată prin "saltul ontologic" în nivelul creației de sens.

Nu insistăm mai mult asupra procesului creator, interesul nostru vizând distincția pe care o face M. Borcila între cele trei ramuri ale lui "logos semantikos": "logos poetikos", "apophantikos" și "pragmatikos", de fapt, moduri de realizare a procesului metaforic în creația culturală. Logos-ul poetic cunoaște trei modalități de realizare: poezia literară, folclorică și poezia mitico-religioasă, cu precizarea că prin termenul "poeză" înțelegem orice act de creație culturală ce validează principiul creator de sens/lumi posibile discutat anterior.

Poezia discursului mitico-religios se diferențiază de celelalte două prin faptul că lumea posibilă creată în mit nu rămâne la stadiul de pură potențialitate, precum în poezia literară, ci ea este ontologizată ca atare, prin acreditare colectivă, are substanță ontologică. Lumea creată "este identificată cu cuvântul, trăiește doar prin el: sensul este ontologizat în mit"<sup>12</sup>. Blaga, în *Religie și spirit*, afirmă că metafora mitico-religioasă ilustrează capacitatea de "autototalizare și autodepășire a ființei umane în corelație ideală cu toată existența, dar mai ales cu ultimele elemente ale misterului existențial, pe care omul și le revelează sau și le socoate revelate"<sup>13</sup>.

M. Borcila consideră că în fiecare poeză există un *nucleu generativ* de la care se dezvoltă un text. Procesul mito-poetic, pornind și el de la un nucleu simbolic, cunoaște un parcurs discursiv ce reprezintă o modalizare a sensului creat în direcția specificului mitic. În orice mit există un "sâmbure" trans-semnificativ ireductibil, la un nivel structural foarte adânc. Acest "sâmbure simbolic" este constituit din două metafore nucleare, a ființei supreme și a antroposului, metafore care se desfășoară conform etapelor principale ale procesului metaforic. Există o tensiune provocată de sciziunea radicală de planuri ontologice, cel real-obiectiv și cel real-mitic. Considerațiile teoretice despre nucleul simbolic și despre realitatea posibilă creată și ontologizată ca atare în textul mitic direcționează discuția înspre teoriile simbolului și studiile asupra imaginarului mitic.

În continuarea deschiderii pe care o oferă această "poetică antropologică", vom supune discuției câteva linii teoretice privitoare la **simbol și imaginar**. Menționăm că nu preluăm *ad litteram* afirmații și teorii, ci preluăm doar punctele de abordare respective, tratându-le conform fundamentelor teoretice expuse mai sus, cu spiritul critic necesar.

Perspectiva asupra simbolului cea mai apropiată de opțiunile noastre teoretice este cea a lui Ernst Cassirer, care consideră omul "animal simbolic", plasându-l într-o rețea de forme simbolice, dar greșește când afirmă că gândirea mitică este "copilărească" și că, în cadrul ei, nu poate exista vreo tensiune, ceea ce ar însemna anularea mito-poeziei. Recunoaște faptul că realitatea mitică este una ontologizată printr-un "act de credință" și că gândirea mitică și cea științifică urmează, în cele din urmă, aceleași căi<sup>14</sup>, i.e. au la bază același principiu creator. Cassirer nu diferențiază cele două nivele de creativitate, el suprapunând formele simbolice, culturale, realității obiectuale. Ceea ce reținem din teoria cassireriană asupra formelor simbolice este sublinierea statutului de "animal simbolic" acordat omului, cu toate implicațiile de rigoare, urmând să aducem această afirmație la un punct comun cu blagianul "omul este animalul metaforizant", care creează o altă realitate, simbolică, acreditată la nivel cultural, colectiv.

Alte teorii ce ne interesează sunt cele propuse de Roger Caillois (R. Caillois,) și Gaston Bachelard (G. Bachelard, 1989; 1997) teorii ce se încadrează în ceea ce specialiștii numesc "poetica materiei": natura se caracterizează printr-o putere de creație umană, substanțele fundamentale ale universului (apa, focul, pământul, aerul etc.) creând ele însele imagini mitico-simbolice. Rectificarea ce se poate aduce acestor abordări este că materia constituie doar contexte naturale propice unor viziuni mitice primare, de la care ulterior creativitatea umană (și numai umană) dezvoltă mituri integrale, unele universal valabile, cu variantele regionale respective.

Arhetipologia are variate propuneri în ceea ce privește imaginația creatoare, accentuând asupra faptului că arhetipurile constituie niște modele simbolice cu caracter general, mereu aceleași, după Jung (C. G. Jung) fiind niște manifestări ale unui imaginar atemporal, creat nu se știe cum, imaginar ce nu este, în nici un

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 279.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 263-284.

<sup>13</sup> L. Blaga, 1996, p. 171-372.

<sup>14</sup> E. Cassirer, 1994, p. 108.

caz, rezultat al creativității umane. Conceptul de "arhetip" este valabil, în opinia noastră, dacă i se atribuie procesualitatea diacronică și caracteristica "sine qua non" de produs cultural, cu alte cuvinte, arhetipul este un model imaginativ, simbolic, creat de om, pe parcursul unei îndelungate istorii culturale, ontologizat și generalizat în timp.

O altă interesantă direcție de studiu asupra imaginarului o constituie teoria lui Gilbert Durand (G. Durand), situată între "poetica materiei" și fenomenologia lui Mircea Eliade. Durand propune și analizează mari scheme mentale, "constelații de simboluri", după care funcționează imaginarul uman. Ca și Jung, el consideră că aceste imagini mitice fundamentale există ab initio, făcând parte apoi din diferite mituri, la diverse popoare. Spre deosebire de părintele arhetipologiei, Durand introduce conceptul de "traseu antropologic" pe care-l parcurg imaginile simbolice discutate de el. Așadar, ceea ce aduce nou este procesualitatea, diacronia imaginarului. Greșeala este că plasează acest traseu antropologic între materie (în concepție bachelardiană) și libido-ul uman (în sens freudian), și nu o atribuie creativității umane de tip poetic-cultural. O altă posibilă croare este schematizarea imaginarului, schematizare echivalentă cu funcționalitatea lui. Ca și Eliade, el creează o morfologie, o gramatică a imaginilor mitice de bază, valabilă oriunde și oricând, fără să țină cont de contextualizările simbolurilor respective și de procesul creării lor: axis mundi este și piatra de mormânt a grecilor homerici, și stâlpul indian, și arborele funerar, etc., dar cum s-a ajuns la un asemenea simbol și cum funcționează el în contexte culturale diferite, cum a fost creat nu reprezintă un punct de interes pentru cele două teorii.

Ceea ce aduce nou perspectiva noastră de abordare a materialului mitic este diacronia fenomenului mitic. Prin diacronie nu înțelegem istoria propriu-zisă, reală, ci istoricitatea lui ca rezultat al unui proces creator poetic-cultural, uman, istoricitatea lui imaginativă. Ținem cont de datele istoric-obiective legate de mitul studiat, dar accentuăm procesualitatea lui la nivelul imaginarului, cu etapele de creație și cu contextele culturale obligatorii dezvoltării lui.

## I. MITUL JUDECĂȚII DIN URMĂ. ETAPELE PROCESULUI CREATOR

Pentru a putea urmări etapele procesului metaforic de creare a mitului Judecății din urmă, în constituirea lui diacronică, trebuie să identificăm, mai întâi, viziunea mitică primară care l-a determinat și metaforele nucleului generativ. De exemplu, pentru crearea figurii mitice a lui Mithra "ca zeu născut din piatră" (credițele miuce identifică piatra ca fiind silexul), viziunea mitică primară este scânteia care iese din piatră, cu alte cuvinte lumina născută din piatră, apoi "soarele născut din piatră"<sup>15</sup>.

Considerăm că viziunea mitică ce a stat la baza creării acestui mit a fost determinată de tensiunea umană universal valabilă provocată de misterul morții și de căutarea unei posibilități de depășire a sfârșitului inevitabil al oricărei vieți omenești. În completare, afirmăm că, în privința raportului mit-ritual, orice practică rituală este motivată mitic, cu alte cuvinte, își are finalitatea în planul mitului, chiar dacă dezvoltarea unui text mitico-religios unitar și integral, de tipul cosmologiilor orientale, are loc într-o perioadă mare de timp și în paralel cu modificarea calitativă a practicilor rituale aferente.

Metaforele nucleare (adică cei doi termeni metaforici "a" și "b" obligatorii constituirii oricărui nucleu metaforic) identificabile în cadrul etapelor procesului creator, sunt următoarele: metafora ființei supreme o constituie aici imaginea mitico-religioasă a judecătorului absolut; planul antroposului este reprezentat de metafora păcatului uman în raport cu perfecțiunea divină.

### 1. Diaforicul

Originile mitului Judecății din urmă în mitologia românească sunt relativ greu de stabilit, având în vedere faptul că primele informații "științifice" scrise despre acesta sunt databile în a doua jumătate a secolului trecut. Literatura populară nescrisă (cântece funebre, basme, povești despre strigoi, etc.) este mai importantă în privința aportului de date: ne referim la unele dintre cele mai vechi mărturii despre lumea de dincolo, păstrată în textele *Cântecelor de Zori*. Literatura religioasă apocrifă care circula în perioada medievală în mediul rural oferă informații serioase pentru etapele creării mitului. O altă sursă, din secolele XVII-XVIII, este pictura parietală a unor biserici de lemn din zona Codru, pictură ce surprinde epiforul mitului "tradițional", în cadrul imaginarului mitic popular românesc, nu în cadrul imaginarului religiei oficiale. Mult mai ușor pot fi identificate începuturile acestui mit în mitologia și religia universală. Referitor la "genul apocaliptic"<sup>16</sup> există suficiente studii pentru a putea fi stabilită etapa primară a acestei creații mitico-religioase universal valabile.

<sup>15</sup> A. Loisy, 1996, p. 204sq.

<sup>16</sup> I. P. Culișanu, 1997, p. 73sq.



caz, rezultat al creativității umane. Conceptul de "arhetip" este valabil, în opinia noastră, dacă i se atribuie procesualitatea diacronică și caracteristica "sine qua non" de produs cultural, cu alte cuvinte, arhetipul este un model imaginativ, simbolic, creat de om, pe parcursul unei îndelungate istorii culturale, ontologizat și generalizat în timp.

O altă interesantă direcție de studiu asupra imaginarului o constituie teoria lui Gilbert Durand (G. Durand), situată între "poetica materiei" și fenomenologia lui Mircea Eliade. Durand propune și analizează mari scheme mentale, "constelații de simboluri", după care funcționează imaginarul uman. Ca și Jung, el consideră că aceste imagini mitice fundamentale există ab initio, făcând parte apoi din diferite mituri, la diverse popoare. Spre deosebire de părintele arhetipologiei, Durand introduce conceptul de "traseu antropologic" pe care-l parcurg imaginile simbolice discutate de el. Așadar, ceea ce aduce nou este procesualitatea, diacronia imaginarului. Greșeala este că plasează acest traseu antropologic între materie (în concepție bachelardiană) și libido-ul uman (în sens freudian), și nu o atribuie creativității umane de tip poetic-cultural. O altă posibilă eroare este schematizarea imaginarului, schematizare echivalentă cu funcționalitatea lui. Ca și Eliade, el creează o morfologie, o gramatică a imaginilor mitice de bază, valabilă oriunde și oricând, fără să țină cont de contextualizările simbolurilor respective și de procesul creării lor: axis mundi este și piatra de mormânt a grecilor homerici, și stâlpul indian, și arborele funerar, etc., dar cum s-a ajuns la un asemenea simbol și cum funcționează el în contexte culturale diferite, cum a fost creat nu reprezintă un punct de interes pentru cele două teorii.

Ceea ce aduce nou perspectiva noastră de abordare a materialului mitic este diacronia fenomenului mitic. Prin diacronie nu înțelegem istoria propriu-zisă, reală, ci istoricitatea lui ca rezultat al unui proces creator poetic-cultural, uman, istoricitatea lui imaginativă. Ținem cont de datele istoric-obiective legate de mitul studiat, dar accentuăm procesualitatea lui la nivelul imaginarului, cu etapele de creație și cu contextele culturale obligatorii dezvoltării lui.

## I. MITUL JUDECĂȚII DIN URMĂ. ETAPELE PROCESULUI CREATOR

Pentru a putea urmări etapele procesului metaforic de creare a mitului Judecății din urmă, în constituirea lui diacronică, trebuie să identificăm, mai întâi, viziunea mitică primară care l-a determinat și metaforele nucleului generativ. De exemplu, pentru crearea figurii mitice a lui Mithra "ca zeu născut din piatră" (credințele mitice identifică piatra ca fiind silexul), viziunea mitică primară este scânteia care iese din piatră, cu alte cuvinte lumina născută din piatră, apoi "soarele născut din piatră"<sup>15</sup>.

Considerăm că viziunea mitică ce a stat la baza creării acestui mit a fost determinată de tensiunea umană universal valabilă provocată de misterul morții și de căutarea unei posibilități de depășire a sfârșitului inevitabil al oricărei vieți omenești. În completare, afirmăm că, în privința raportului mit-ritual, orice practică rituală este motivată mitic, cu alte cuvinte, își are finalitatea în planul mitului, chiar dacă dezvoltarea unui text mitico-religios unitar și integral, de tipul cosmologiilor orientale, are loc într-o perioadă mare de timp și în paralel cu modificarea calitativă a practicilor rituale aferente.

Metaforele nucleare (adică cei doi termeni metaforici "a" și "b" obligatorii constituirii oricărui nucleu metaforic) identificabile în cadrul etapelor procesului creator, sunt următoarele: metafora ființei supreme o constituie aici imaginea mitico-religioasă a judecătorului absolut; planul antroposului este reprezentat de metafora păcatului uman în raport cu perfecțiunea divină.

### 1. Diaforicul

Originile mitului Judecății din urmă în mitologia românească sunt relativ greu de stabilit, având în vedere faptul că primele informații "științifice" scrise despre acesta sunt databile în a doua jumătate a secolului trecut. Literatura populară nescrisă (cântece funebre, basme, povestiri despre strigoii, etc.) este mai importantă în privința aportului de date: ne referim la unele dintre cele mai vechi mărturii despre lumea de dincolo, păstrată în textele *Cântecelor de Zori*. Literatura religioasă apocrifă care circula în perioada medievală în mediul rural oferă informații serioase pentru etapele creării mitului. O altă sursă, din secolele XVII-XVIII, este pictura parietală a unor biserici de lemn din zona Codru, pictură ce surprinde epiforicul mitului "tradițional", în cadrul imaginarului mitic popular românesc, nu în cadrul imaginarului religiei oficiale. Mult mai ușor pot fi identificate începuturile acestui mit în mitologia și religia universală. Referitor la "genul apocaliptic"<sup>16</sup> există suficiente studii pentru a putea fi stabilită etapa primară a acestei creații mitico-religioase universal valabile.

<sup>15</sup> A. Loisy, 1996, p. 204sq.

<sup>16</sup> I. P. Culianu, 1997, p. 73sq.

Începuturile acestei tensiuni între misterul morții și limitele vieții umane au stat la baza constituirii mai multor mituri cu origini foarte vechi și a unor atitudini umane universale. În privința mitului Judecății din urmă în mitologia românească, am luat în considerare, din materialul mitico-religios universal, pe cel referitor la religiile de salvare, care este posibil, chiar demonstrabil, să aibă legătură cu primele credințe românești despre acest tip de eschatologie, reperabile în vechi texte ceremoniale funerare cu statut de ghid spre lumea cealaltă, numite *Cântece de Zori*<sup>17</sup>.

În privința mitului studiat de noi, elementul care-i marchează în mod indubitabil primele manifestări este tensiunea produsă de ideea de vină a omului față de divin, dezvoltată mai ales de vechii greci, și de imaginarea unei posibilități de răscumpărare a acestui păcat. Inițial, păcatul uman fundamental l-a constituit mortalitatea lui în raport cu permanența elementului natural și cu nemurirea atribuită divinului. Moartea, conștientizată ca vină anistorică și supraindividuală, este misterul a cărui dezlegare este posibilă doar în planul creației de lumi potențiale. De aici, faptul că primele încercări de depășire a acestei tare umane l-au constituit așa-numitele "religii de salvare" antice, de la care s-au dezvoltat sisteme întregi de reprezentare a lumii de dincolo, de la cele mai primitive până la cele mai complexe (raționalismul grec, gnosticismul etc.)<sup>18</sup>.

Primele religii de salvare în lumea greacă au fost considerate a fi misterele eleusine și, mai ales, orfismul, ale căror origini egiptene nu sunt de neglijat.

Orfismul se caracterizează printr-o concepție panteistă a unei divinități universale, imaginarea unei pedepse dincolo de mormânt sau a unei nemuriri preferite, mântuirea fiind legată de ascetismul vieții terestre<sup>19</sup>. Sectele orfice se presupune că ar fi cunoscut riturile funerare egiptene și tradiția ghidurilor despre călătoria spre lumea de dincolo<sup>20</sup>. Există anumite legături, cel puțin tipologice, între prescripțiile orfice privind călătoria spre lumea de dincolo și textele funerare de *Zori* din vestul României<sup>21</sup>.

Motivul pentru care am considerat că există o legătură între eschatologiile egiptene și grecești antice și credințele reflectate de textele românești de *Zori* este, așadar, imaginea asemănătoare și primitivă (în sensul de nedezvoltată) a lumii de dincolo: drumul care duce fie spre câmpiile cu flori, fie spre locul celor neispășiți, fără ca această imagine să aibă, deocamdată, o dezvoltare de tipul raiului sau iadului creștin. Trebuie menționat că *Zorile* sunt date în primele secole ale erei creștine, un argument fiind linia lor melodică foarte veche, "tracică", unică în folclorul românesc. Textul lor prezintă o binaritate primitivă a drumului spre lumea de dincolo, vina celui care pornește pe "cărarea de-a stânga" este, ca și în orfism, că nu cunoaște "prescripțiile rituale" necesare.

În studiile de specialitate, primele reprezentări ale infernului sunt identificate la egipteni, în Iran, India, dar mai ales Grecia și Roma. Platon este considerat "părintele infernurilor filosofice", iar Vergiliu "părintele infernului popular"<sup>22</sup>. Credințele grecești timpurii legate de iatromanji și de Insulele Preferențiale "sunt suficiente pentru a explica marile mituri eschatologice platonice"<sup>23</sup>. În dialogurile *Phaidon* și *Gorgias*, locurile de pe oceanul acrian unde trăiesc locuitorii adevăratului pământ se numesc insule: "E foarte ușor să recunoaștem în ele insulele preferențiale pe care oamenii le căutau pe dimensiune orizontală, dar care, de fapt, în conformitate cu întreaga ontologie a lui Platon, trebuie căutate pe verticală, mult deasupra lumii omenești"<sup>24</sup>. Conform credințelor grecilor din perioada homerică, Okeanos era la apus, la capătul lui fiind intrarea în Hades, insulele fericirilor fiind situate undeva deasupra pământului, spre vest.

Și în textele de *Zori* românești, câmpiile cu flori unde trebuie să ajungă sufletul dalbului de pribeag sunt situate pe orizontală, la vest de marea cea mare, peste "bușteanul zânelor", precum aceste insule de la vest de Okeanos. Ideea că morții care o iau pe calea de-a stânga ar avea vreun păcat nu este dezvoltată încă. Păcatul ca vină individuală aparține creștinismului.

Printre primele imagini ale unei judecăți postume a sufletelor apare la Platon, în cartea a X-a a *Republicii*: "judecarea sufletelor are loc între porțile cerului și porțile pământului, deci într-un loc aflat deasupra pământului"<sup>25</sup>. Râurile lumii subpământene din mitologia greacă apar și în cărțile religiei iudaice precreștine: în *Cartea lui Daniel*, din secolul al II-lea a. Chr., este descris un râu de foc sub tronul lui Dumnezeu, râu preluat și de primele tradiții gnostice.

<sup>17</sup> S. Fl. Marian, 1995a, p. 77sqq.

<sup>18</sup> J. P. Vernant, 1995, passim.

<sup>19</sup> M. A. Boulanger, 1992, p. 7-15.

<sup>20</sup> M. A. Boulanger, 1992, p. 7-15; D. M. Pippidi, 1969, passim; M. Eliade, 1991, p. 167-169.

<sup>21</sup> P. Mureșanu, 1977, p. 307; V. Crețu, 1968, p. 270.

<sup>22</sup> G. Minois, 1998, p. 45-49.

<sup>23</sup> I. P. Culianu, 1997, p. 81.

<sup>24</sup> I. P. Culianu, 1997, p. 82.

<sup>25</sup> I. P. Culianu, 1997, p. 86.



judecății, ținută în mâini de un înger. Diavolul are un rol mai important în această apocalipsă: "Am văzut în miazănoapte un alt loc, cu pedepse de toate felurile, plin de bărbați și de femei peste care curgea un râu de foc. M-am uitat și am văzut niște gropi adânci, unde se aflau mai multe suflete, unul peste altul; adâncimea locului aceleia era de vreo trei mii de coți"<sup>31</sup>.

Iată o descriere a iadului făcută de S. Fl. Marian, conform credințelor populare românești din secolul XIX: "Iadul... se află în interiorul pământului. Un întuneric nedescris se află acolo și în el rătăcesc sufletele celor păcătoși. Unii ard în foc, alții sunt mâncați de viermi, alții joacă într-o arie de mărăcini, iar alții poartă încinși pe dracii care au fost cauzatorii păcătuirii lor... iadul ar fi o groapă foarte adâncă și colosal de mare în fundul pământului, unde cât e lumea arde focul... iar în mijlocul iadului stă pe un scaun de foc Scaraoțchi, împăratul întunericului, iar împrejurul lui mii și milioane de draci și drăcoace"<sup>32</sup>.

Există câteva elemente care sunt comune reprezentărilor apocalipsei în arta medievală (evul mediu mijlociu) și care devin locuri comune: imaginea lui Hristos judecător, cartea judecății, balanța dreptății, râul de foc etc.<sup>33</sup>, elemente pe care le întâlnim în pictura murală din Moldova (mai ales) în secolele XV-XVI. Programele iconografice de filon postbizantin integrează și tema Judecății de apoi astfel: "Hristos, șezând pe un tron înalt și mândru, înveșmântat în alb și strălucitor mai mult decât soarele, însoțit de toate oștile îngerești ce tremură cu spaimă, binecuvântează cu dreapta sfinții și cu stânga arată sălașul chinurilor pentru păcătoși. Și luminează mare împrejurul-I și deasupra lui cuvintele acestea: Iisus, dreptul judecător. (...) iar în stânga laolaltă toți păcătoșii, cu diavolii, Iuda vânzătorul, împărații tirani, închinătorii la idoli, antihriștii, ereticii, ucigașii, trădătorii, furii, înșelătorii, nemilostivii, hulpavii, zgârciții, mincinoșii, potlogarii, bețivii, codoșii, desfrânații și toți cei necinstiți și necurați, iar înaintea tururilor cărturarii și fariseii ticăloși și proști și ceilalți iudei (...) Și râul de foc țâșnind de la picioarele lui Hristos și diavolii cei crânceni și sălbatici aruncă păcătoșii într-însul și îi căznesc groaznic cu felurite unelte rele, cu lănci și cârlige, iar alții îi împing cu furci în mijlocul flăcărilor, și alții încă, în chip de balauri de foc, îi târăsc și-i îmbrâncesc în lăcașul iadului, unde e întunericul veșnic, lanțurile în veci ferecate, scrâșnirea dinților, viermele neadormit și focul cel nestins (...) și iarăși raiul cu toți sfinții veselindu-se într-însul [etc., n.n.]"<sup>34</sup>. Reprezentările Judecății de apoi din pictura parietală religioasă moldovenească respectă, în amănunt, canonul oficial al vremii, ba chiar amplifică tragismul și "scrâșnirea dinților" vremurilor din urmă: "Apărută pentru prima oară în pictura murală din Moldova, această temă [Judecata de apoi, n.n.], de veche tradiție în arta bizantină și vest-europeană, dobândește aici o tratare neobișnuit de amplă, circumstanțiată de numeroase episoade și detalii cu funcții de adevărate comentarii"<sup>35</sup>.

Acestei teme îi este rezervat, de obicei, peretele de vest, în pronaos sau în exterior, picătrea ei urmând indicațiile conținute în manuscrisele religioase ale vremii, care circulau încă din secolul al VI-lea<sup>36</sup>. Scenele canonice ale Judecății din urmă sunt următoarele: "Sus de tot se află Dumnezeu-Tatăl, în mijlocul cerului ale cărui porți, cu două canaturi, sunt deschise (...) semnele zodiacului (...) îngeri (...) cei doisprezece apostoli (...) Sfânta Fecioară (...) Sfântul Ioan Botezătorul (...) hetimasia (...) Adam și Eva ingenunchiați (...) balanța, ținută de mâna divină (...) raiul este înfățișat ca o grădină luminoasă, înconjurată de un zid fortificat, plină de flori și arbori (...) fluviul de foc care izvorăște din picioarele lui Iisus (...) un monstru cu două capete (...) o mulțime de damnați (...) Satana"<sup>37</sup>.

Judecata din urmă în imaginarul mitic românesc, în evul mediu, apare astfel: sfârșitul lumii sau vremea de apoi va veni atunci când "se vor înmulți oamenii ca ciupercile de nu-i va mai încăpea pământul..., când va veni Antihârț pe lume etc."<sup>38</sup>. Morții vor ieși din morminte, porțile raiului și iadului se vor deschide, toți oamenii vor sta "de față înaintea dreptului judecător". Christos, înconjurat de cetele îngerești se va arăta ca un soare strălucitor și "va judeca pe fiecarele amăsurat faptelor sale"<sup>39</sup>.

Această variantă populară a Județului, coroborată cu reprezentările picturale religioase, este încadrabilă etapei secundare, datorită faptului că este vizibil aici tragismul și exagerarea păcatelor și pedepselor, în manieră medievală, în unele variante sentimentul culpabilității atingând limite paroxiste.

Cum se rezolvă această tensiune acutizată în perioada medievală (mai puțin evul mediu târziu), vom vedea în conturarea etapei finale a mitului, a ieșirii din tensiune printr-o soluție inedită.

<sup>31</sup> *Apocalipsa...*, 1997.

<sup>32</sup> S. Fl. Marian, 1995a, p. 291.

<sup>33</sup> Ph. Arices, 1996, vol. I, p. 136-144; G. Minois, 1998, p. 113; I. P. Culianu, 1997, p. 119.

<sup>34</sup> D. din Furna, 1979, p. 175sq.

<sup>35</sup> V. Drăguț, 1982, p. 25.

<sup>36</sup> V. Vătășianu, 1974, p. 25.

<sup>37</sup> P. Henry, 1984, p. 222 sq.

<sup>38</sup> S. Fl. Marian, 1995a, p. 305.

<sup>39</sup> S. Fl. Marian, 1995a, p. 306.



### 3. Epiforicul

Soluția depășirii acestui tragism la care a ajuns relația omului cu moartea, cu păcatul, este, în Occident, o diminuare a rolului infernului în teologia creștină, din secolul al XVII-lea fiind contestat și eufemizat<sup>40</sup>.

În mitologia românească, soluția este inedită, constând în ridiculizarea tragismului păcatelor omenești, în satirizarea figurilor de draci și în rolul mai important acordat lui Lucifer, în defavoarea lui Hristos, fapte observabile în cadrul reprezentărilor picturale ale apocalipsei din secolele XVII-XVIII.

Considerăm că putem surprinde, ținând cont de particularitățile regionale, această etapă a procesului creator în pictura murală a bisericilor de lemn din nord-vestul Transilvaniei, din secolele XVII- XVIII, perioadă când se poate spune că procesul de creație a acestui mit se stabilizează în liniile lui esențiale, bineînțeles în imaginarul mitico-religios tradițional, nu în cel al religiei oficiale. Înțelegem prin "tradițional" un univers sau un mediu cultural în care elementele alogene aparținând culturii urbane nu constituie decât o mică parte, adaptată la și adoptată de cultura populară arhaică, conceptul de "puritate" absolută, în această privință, fiind o abstracție teoretică. Sfârșitul secolului al XVIII-lea este considerat un moment de trecere de la "tradițional" și "arhaic" la o cultură populară infuzată cu elemente "culte", care nu se mai integrează sistemului vechii mentalități populare. Apare "o imagerie de structură folclorică ce nu aparține țărânimii propriu-zise, ci acelor grupuri populare medii ivite din ea, în care intra elita semi-alfabetizată purtătoare de mentalitate rurală"<sup>41</sup>. Schimbul de valori se produce nu numai într-o singură direcție, de la "cult" la popular, ci și invers, de aceea veacul al XVIII-lea este "veacul unei autentice explozii folclorice"<sup>42</sup>. Valorile moralei populare sunt integrate, în această perioadă, moralei religioase propuse de biserică, dezvoltându-se într-un spirit realist, cu accentuarea criticii sociale din viața prezentă și diminuarea tragismului Judecății din viața de apoi. De aici, reprezentările picturale ale Judecății din urmă sunt marcate, în special, de valoarea moralizatoare a scenelor alese și de scopul de a orienta comportamentul social al membrilor comunității rurale, satirizând "greșelile" și eufemizând demonii. De exemplu, pronaosul bisericilor maramureșene este dominat de Judecata din urmă, scenele pe care se pune accentul fiind muncile iadului. În secolul al XVII-lea și chiar în secolul al XVIII-lea, în Maramureș, mai apăreau Iisus judecător, raiul, Adam și Eva, etc.<sup>43</sup>. În veacul următor, în pronaosul bisericilor codrenești sunt pictate în special muncile iadului, figurile religioase fiind slab reprezentate, sursa inițială de inspirație fiind manuscrisele de tipul *Apocalipsa apostolului Pavel*, *Călătoria Maicii Domnului la iad*, legende apocrife<sup>44</sup>, etc.: "Bogata literatură apocrifă și hagiografică, legende populare circulau în acea epocă [sec XVIII, n.n.], erau cunoscute pictorilor cu atât mai mult cu cât unele erau copiate de ei, fiind firesc ca tot acest material să contribuie la realizarea programelor iconografice. Într-o regiune în care contradicțiile dintre două religii - cea a locului și cea impusă din afară - duceau, în mod inevitabil, la lipsa (...) sporadică a unei ierarhii ecleslastice și implicit a controlului acesteia asupra procesului de stabilire a iconografiei, ctitorul colectiv - obștea satească, din care făceau parte și preoții după cum reiese din inscripțiile existente în majoritatea bisericilor - era liber să-și impună crezul artistic și cultura sa de natură populară"<sup>45</sup>. Mitul Judecății din urmă, în evul mediu târziu, în imaginarul popular românesc, în coroborare cu informațiile ce se pot extrage din pictura religioasă, este unul în care tragismul păcatelor se diminuează, acestea fiind mai mult greșeli sociale. După această perioadă, mitul Judecății din urmă, în mediul rural, este unul de factură religioasă oficială, în principal, nemaifiind un mit "tradițional" în esența lui.

Vom încerca să realizăm, în cele ce urmează, o prezentare (interpretare) în sincronie (la un moment dat al procesului creator) a etapei finale a acestui mit religios tradițional, deși limitele temporale exacte ar fi prea pretențios să afirmăm că se pot cunoaște.

## II. JUDECATA DIN URMA ÎN PICTURA MURALĂ A BISERICILOR DE LEMN DIN ZONA CODRU

Ca și în cazul picturii parietale a pronaosului, arhitectura religioasă în lemn<sup>46</sup> din nord-vestul Transilvaniei reflectă elemente de mentalitate tradițională, mai ales prin similitudinile ei cu construcțiile țărănești. Creatorii arhitecturii religioase monumentale în lemn sunt aceeași cu cei ai gospodăriilor tradiționale, fapt care constituie un argument în plus în favoarea susținerii tezei interferenței creștinismului, ca religie oficială, cu gândirea populară, interferență surprinsă de noi în pictura pronaosului bisericilor codrenești.

<sup>40</sup> G. Minois, 1998, cap. VIII-XI, p. 146-250.

<sup>41</sup> R. Theodorescu, 1987, p. 199.

<sup>42</sup> R. Theodorescu, 1987, p. 197.

<sup>43</sup> A. Pop- Bratu, 1982, p. 25-29.

<sup>44</sup> F. Dudaș, 1986, p. 116-122)

<sup>45</sup> E. Cincheza - Buculei, 1980, p. 28.

<sup>46</sup> P. Petrescu, 1974; A. Pănoiu, 1977; I. Godea, 1996.



În literatura de specialitate s-a scris relativ puțin despre aceste monumente ale arhitecturii religioase din zona precizată anterior. Există doar studii sporadice, cu caracter descriptiv, care nu epuizează aspectele ce se impun cercetării<sup>47</sup>.

Bisericile de lemn avute în vedere se încadrează arhitecturii populare din nordul țării. Construcțiile de acest tip, de o valoare artistică indiscutabilă, sunt cele din localitățile Arduzel, Bicaz, Bolda, Corni (biserica a fost mutată la Orțița), Corund, Soconzel, Stâna, datând din secolele XVII-XVIII.

Tehnica de construcție a bisericilor este aceeași cu cea a locuințelor țărănești, așa-numitul sistem "blockbau", constând din bârne așezate și îmbinate orizontal, pe o temelie scundă (uneori mai înaltă) de piatră de râu, cu o împărțire canonică a spațiului: pronaos (tindă), naos, absidă (altar), cu turnuri avântate în formă de săgeată, de tip gotic. Cele mai multe dintre bisericile codrenești se încadrează tipului de biserică cu altarul pentagonal, dominant pe teritoriul țării noastre, având altarul orientat, de regulă, spre est. Intrarea se face pe latura de vest, în general, tinda fiind precedată sau nu de un pridvor. Biserica din Arduzel are intrarea pe latura de sud, iar cea din Corund, pe latura de vest și pe cea de sud, apropiindu-se astfel de monumentele de același tip din Sălaj și Bihor.

Cele mai interesante pentru cercetarea noastră sunt bisericile din Bicaz (1770), Orțița (1792) și Corund (înainte de 1750), mai puțin de Soconzel. Prin modul în care este construită, prin motivele folosite în decorațiuni, sculpturile ornamentale (motivul brâului ce o înconjoară), biserica din Corund este "cel mai frumos monument de arhitectură populară de lemn din zonă. Pictura interioară, de o realizare remarcabilă, completează valoarea inestimabilă a monumentului"<sup>48</sup>.

### 1. Pronaosul

Am ales bisericile menționate pentru similitudinea evidentă a picturilor pronaosului și pentru faptul că sunt reprezentative pentru mitul avut în discuție, în secolul al XVIII-lea. Unitatea redării Judecății din urmă la cele trei biserici este frapantă, atestând la bază o viziune unică asupra apocalipsei, viziune inspirată din surse necanonice (spre deosebire de pictura absidei și naosului, care respectă mult mai mult canoanele picturii parietale a vremii), dar determinată și de anumite credințe și concepții populare despre lumea de dincolo. În interpretarea noastră, am încercat să identificăm elementele componente tradiționale, mai ales sincronice.

De reținut faptul că pronaosul este, din punct de vedere funcțional, spațiul în care femeile asistă la liturghie, fără să aibă, deseori, dreptul de a intra în biserică. Pronaosul, numit și "tinda femeilor", este, în general, situat în partea de vest a construcției, nu în mod întâmplător. Aceste două aspecte pot fi explicate prin credințe populare și impuneri canonice. Orientarea altarului spre est, prin urmare a pronaosului spre vest, este impusă de biserica oficială. Dar, reprezentările lumii de dincolo, a Judecății din urmă pe pereții pronaosului pot fi explicate prin factori psihologici ("Scopul final al vieții unui creștin este astfel primul lucru ce se impune privirii celui ce intră în biserică"<sup>49</sup> și ultimul, la plecarea acasă, adăugăm noi; și credințe uniforme răspândite în spațiul tradițional românesc, care atestă situarea lumii de dincolo înspre apus<sup>50</sup>. Numeroase studii etnologice au subliniat această situație înspre apus a lumii de dincolo. În cântecele ceremoniale funerare din Banat, *Cântecele de Zori* (discutate anterior), calea "dalbului de pribeag" spre lumea cealaltă este orientată spre vest, după mersul soarelui, peste marea de la asfințit: "Iară mortul îmi trecea/Unde dorul îl ducea/Marea fără nume/L-ailată lume" sau "Să mergi cu soarele/Iar nu cu apele"<sup>51</sup>. Așadar, pictarea lumii de dincolo, "aude-lă de la mort", în spațiul vestic al lăcașului sacru se explică prin credința că aceasta se află înspre apus. Religia oficială nu impune pictarea Judecății din urmă, a lumii de apoi, în acest spațiu al bisericii. Mai mult, modelul canonic al apocalipsei și al reprezentărilor ei pe pereții bisericilor este unul care are ca figură centrală divinitatea, în strălucire absolută, după cum am văzut în discuțiile de mai sus. În picturile din pronaosul bisericilor codrenești, majoritatea figurilor sunt demonice: Lucifer este cel care deschide cartea ultimei judecăți, nu Dumnezeu, în timp ce dracii anunță prin trâmbițe apocalipsa. Important de reținut este faptul că lumea Judecății din urmă este o lume populată în principal de figuri demonice, caricaturizate, după cum reiese din reprezentările avute în vedere. Se cunoaște că, în mitologia românească, lumea de dincolo, de la apus, este o lume a duhurilor, a demonilor, a morților croizați sau demonizați. Reiese clar motivul pentru care aceste picturi ocupă spațiul dinspre apus al lăcașului de cult.

Legată de această situație într-un spațiu vestic, marginal, mai puțin sacru în cadrul bisericii, a figurilor de demoni care locuiesc pe tărâmul celălalt, este și interdicția femeilor de a avea un loc privilegiat în biserică.

<sup>47</sup> I. Iurașciuc, S. Șainelic, 1975, p. 165-203.

<sup>48</sup> I. Iurașciuc, S. Șainelic, 1975, p. 174.

<sup>49</sup> P. Henry, 1984, p. 221.

<sup>50</sup> S. Fl. Marian, 1995a, p. 72-74; R. Vulcănescu, 1987.

<sup>51</sup> S. Fl. Marian, 1995a, p. 72sq; M. Pop, 1968, p. 79.

Ele se așează cât mai departe de altar, cât mai departe de sursa de sacralitate, datorită lipsei lor de puritate (rituală și naturală, mai ales). În mediul rural, în riturile și practicile magice, rolul preponderent revine femeilor. De aceea, ele sunt în relații mai apropiate cu duhurile, demonii și celelalte făpturi impure ale lumii de dincolo. Impuritatea acestora se transmite lor, în credința populară, determinând faptul că femeile trebuie să ocupe, ca și demonii pictați, locul cel mai puțin sacru al construcției religioase.

Un alt argument al preponderenței credințelor populare față de cele religioase oficiale este reprezentarea mitică tradițională și general valabilă pentru toți românii, indiferent de zone, a Morții în pronaos: un schelet cu o coasă în mână.

Dacă elementele picturale care alcătuiesc scenele Judecății aparțin, în mare parte, culturii populare, viziunea spațială fiind cea caracteristică credințelor precreeștine (situarea tărâmului celălalt spre vest, fapt atestat în numeroase mitologii vechi, în special cea greacă), dimensiunea temporală este una de tradiție biblică. Este vorba de timpul progresiv, care se desfășoară pe o axă lineară, spre un sfârșit evident: apocalipsa. Timpul, în comunitățile arhaice, era reprezentat ciclic, după modelul fazelor lunii sau al naturii, moartea fiind o premisă obligatorie pentru o nouă naștere. În cazul de față, deși elementele mentalității arhaice sunt numeroase, modelul temporal biblic este cel care s-a impus: apocalipsa propune o viață veșnică, nu o reluare ciclică a raportului viață-moarte-viață.

După ce am luat în discuție aspectele generale ale funcției pronaosului, locul lui în cadrul lăcașului de cult, simbolistica legată de aceste aspecte, vom încerca o interpretare a reprezentărilor picturale de pe pereții lui.

Judecata din urmă este cunoscută în picturile bisericilor din Transilvania de la sfârșitul secolului al XIV-lea, cea mai veche atestare părând a fi pictura bisericii din Leșnic: "Cu mijloace satirice, în rândurile celor chinuți de flăcările iadului sunt înfățișați zlătarul, crâșmarul, prostituata, preotul păcătos. Este cea mai veche reprezentare de acest tip din pictura medievală românească, preludiu îndepărtat al acelor judecăți bogate în tășuri de critică socială din pictura secolului al XVIII-lea"<sup>52</sup>. Aceeași critică socială, realizată cu mijloace satirice, este evidentă în pictura pronaoselor bisericilor Bicăz, Orșiza, Corund, pictură atribuită meșterilor Țiple Popa și Ioan Zugravul din Elciu, în analogie cu pictura bisericii de lemn din Chiejd (Bihor, cor. Sălaj), în care sunt "reprezentați doar păcătoșii și iadul, fără a avea tradiționala compoziție cunoscută de erminii"<sup>53</sup>.

Reprezentările de pe pereții pronaosului se pot structura într-o tipologie al cărei criteriu îl constituie viziunea mitică de bază în care se încadrează personajul respectiv. Am stabilit, fără pretenția de exactitate maximă, trei tipuri principale de figuri.

Primul tip este cel al reprezentărilor veridice. Înțelegem prin termenul "veridic" atributele de "credibil" și "real", în același timp. Veridicitatea acestor reprezentări nu exclude încadrarea lor într-un context mitic. De exemplu, "crâșmarul" este văzut în lumea de dincolo, într-un timp al Judecății din urmă, așadar într-o perspectivă mitico-religioasă, fiind și un personaj real al lumii satului.

Un al doilea tip îl constituie reprezentările biblice și de tradiție creștină, perspectiva lor de abordare fiind, în principal, una religioasă, cu interferențe mitice mai puțin sesizabile. De exemplu, Isus cu crucea în mână.

Al treilea tip este format de reprezentările mitico-simbolice aparținând culturii populare, antropomorfe sau zoomorfe: Moartea, șarpele, calul; alte simboluri precum: țesătura, furca, fusul etc.

Diferențele tipologice dintre ele țin de capacitatea lor de a fi simbol mitic: primul tip de personaje este "veridic", deci real-possibil, doar contextul în care apare (Judecata din urmă) este unul mitico-religios; figurile "creștine" sunt personaje mitico-religioase, dar nu uităm faptul că exemplaritatea lor în privința comportamentului "sfânt" vine din biografia lor de ființe istorice, reale la un moment dat (majoritatea sfinților, Isus, Maria etc.), care s-au sacralizat în timpul vieții, devenind astfel figuri religioase; ultimul tip, al imaginilor mitico-simbolice, nu mai pune problema opoziției real-mitic, deoarece reprezintă niște simboluri mitice general-valabile pentru români, atât de înrădăcinate în viața de zi cu zi, precum moartea, furca, fusul etc., încât atemporalitatea simbolismului lor determină un grad de abstractizare aproape absolut. Trebuie să precizăm că, deși fenomenul morții este unul real, figura Morții, ca schelet cu coasa în mână, este una de natură mitică exclusiv, făcând parte integrantă din infra-realitatea mitică cotidiană a omului tradițional. Considerăm că ceea ce diferiți specialiști au numit momente sacre sau perioade de manifestare a sacralului în lumea primitivă constituie, parțial, o greșală. Sacralul sau miticul nu apar doar în zilele de sărbătoare etc., ci sunt cotidiene. Omul tradițional trăiește zi de zi și în realitatea obiectivă, și în realitatea culturală, mitică, creată și ontologizată de el. Aproape fiecare gest de viață cotidiană se motivează, mai mult sau mai puțin, mitic, are o

<sup>52</sup> I. Iurașciuc, S. Șainelic, 1975, p. 188.

<sup>53</sup> M. Porumb, 1998, p. 39sq, p. 89, p. 182, p. 276sq, p. 436sq; 1984, AMP, p. 793-800; 1988, AMP, p. 883-892; I. Cristache-Panait, I. Scheletti, 1971, BMI, p. 31-40.

posibilă explicație mitică. Strigoii trăiesc pe tărâmul celălalt, dar, în același timp, sunt caracterizați prin ubicuitate: în pădure, în cimitir, la ferestrele caselor, noaptea, dimineața, seara, și nu neapărat numai în anumite perioade. De aceea, considerăm conceptul de "infra-realitate mitică" unul mult mai potrivit fenomenelor studiate, discuția rămânând deschisă pentru viitoare precizări teoretice.

## 2. Reprezentări veridice în pictura parietală a bisericilor de lemn din zona Codru

În acest subcapitol vom încerca să realizăm nu numai un inventar al figurilor pictate pe pereții pronaosului bisericilor Bicaz, Orțița și Corund, ci să ridicăm discuții acolo unde complexitatea reprezentărilor le impune.

**1. Morarul.** Figura morarului apare, la Bicaz, cu o piatră de moară și o măsură atârnată de gât; asemănător, la Orțița apare cu o piatră de moară și două unități de măsură legate de gât; la Corund, reprezentarea este aproape identică cu cea de la Bicaz.

Pe de o parte, se poate vorbi de satirizarea fărădelegilor comise de morar față de membrii comunității, dar, în același timp, această figură are și următoarele conotații simbolice: "În mitologia românească e un personaj având strânse legături cu necuratul, cu demonii vânturilor sau apelor. Această poziție de intermediar între oameni și duhuri se explică prin conotațiile infernale atribuite morii, invenție diavolească și sediu preferat al spiritelor de dincolo"<sup>54</sup>. Morarul este implicat și în mitologia morții, acest personaj apărând în alaiurile mascaților de Crăciun, alaiuri ale morților, și la jocurile de priveghi, ca "strămoș mitic", cu fața mânjită de făină<sup>55</sup>.

**2. Crâjmarul.** La Orțița, este reprezentat cu un butoi și cu o măsură, atârnată de gât, alături de el un drac suflând din corn vestește Judecata din urmă. La Corund, crâjmarul apare cu un vas legat de gât, un drac dându-i să bea vin din butoi.

Apariția crâjmarului în acest context mărturisește despre satutul de "îmbogățit" al acestui personaj, în lumea satului, păcatul lui fiind unul "social".

**3. Judecătorii necinstiți.** În pronaosul de la Bicaz, judecătorii ce judecă strâmb sunt reprezentați într-o căldare, în timp ce doi draci ațâță focul sub ea. La Corund, textul în chirilică vorbește despre "biraiele care fac lege strâmbă"<sup>56</sup>, judecătorii necinstiți stând într-un cazan, doi draci cu pipe și foale în mână ațâță focul.

Statutul judecătorului în comunitățile tradiționale este unul bine stabilit prin tradiția membrilor acesteia, judecătorul satului fiind nu numai întruchipare a dreptății, ci având în comun cu divinitatea puterea de a judeca și de a pedepsi. De aceea, a judeca strâmb atrage după sine o pedeapsă pe lumea cealaltă, pedeapsă atribuită de meșterul popular biraielei care fac legea, ca elemente alogene, față de care nemulțumirea țăranului de rând găsește un mod de manifestare prin pictura de pe pereții pronaosului.

**4. Cel care joară strâmb.** Acest păcat este reprezentat la Corund astfel: un drac îi scoate limba cu un clește.

Valoarea și puterea cuvântului în lumea satului este deja un truism în literatura de specialitate, care subliniază în primul rând valoarea magică a limbajului motivat. Legământul sau jurământul prin cuvânt este la fel de puternic, în gândirea arhaică, precum legământul realizat prin sânge, în cazul frăției de cruce. În religia creștină, cuvântul a fost asimilat focului (sabiei de foc) și spiritului. Dracul care scoate limba păcătosului cu un clește își motivează gestul, din punctul de vedere al țăranului care-l privește, astfel: puterea cuvântului care leagă nu trebuie nesocotită, limba fiind "organ și sinonim al vorbirii"<sup>57</sup>.

**5. Carele doarme în vreme de rugă.** Sunt pictați doi păcătoși pe două perne. "Un drac urcă pe ei, al doilea, cu foale ațâță focul la picioarele lor, în timp ce la treilea (...) cântă la cimpoi"<sup>58</sup>. Spre deosebire de Orțița, la Corund sunt reprezentate două personaje de sex opus, acoperite cu un țol, la capul lor cântă un drac din cimpoi, în timp ce alt drac apasă asupra lor.

Practicile rituale legate de cultul religios, în lumea satului, erau marcate de sacralitate și de necesitatea respectării lor. De altfel, orice practică rituală de tradiție îndelungată avea același statut, mai mult, impunea puritate rituală. Aluziile, în scenele prezentate mai sus, la o impuritate de ordin sexual sunt evidente și catalogate drept păcat. Patul, datorită funcțiilor sale principale (loc de odihnă și de reproducere a oamenilor), se apropie ca simbolism de pământ, "ca stihie a regenerării"<sup>59</sup>. Patul este legat, în primul rând, de divinități

<sup>54</sup> I. Evseev, 1997, p. 285.

<sup>55</sup> I. Evseev, 1997, p. 285.

<sup>56</sup> I. Iurașciuc, S. Șainelic, 1975, p. 195sq.

<sup>57</sup> I. Evseev, 1997, p. 228.

<sup>58</sup> I. Iurașciuc, S. Șainelic, 1975, p. 192.

<sup>59</sup> I. Evseev, 1997, p. 348.



chtoniene, demonizate mai târziu de creștinism, ajungând să fie un loc de manifestare a puterilor de natură demonică.

**6. Carele ascultă la ferestrele altuie.** În pronaosul de la Corund, acestui tip de păcătos dracul îi scoate ochii.

Interesantă această asociere a auzului cu ochii, organul vederii. Se poate explica, din punct de vedere simbolic, prin caracteristica lor comună de organe ale cunoașterii. Ochii reprezintă, prin atributul lor principal - vederea - în imaginarul mitic, cunoașterea spirituală. Toate culturile arhaice le atribuie puteri magice, legate de focul sacru. Deschiderea ochilor este asimilată nașterii, iar închiderea lor morții. Ochii reprezintă porți de ieșire și de intrare a sufletelor dintr-o lume în alta. Gestul scoaterii ochilor înseamnă, pe de o parte, condamnarea la o moarte veșnică, pe de alta pedeapsa cea mai semnificativă pentru înjosirea actului de cunoaștere, de la una spirituală la una empirică.

**7. Care-și ocărăște părinții.** Scena, la Corund, are următoarea compoziție: un păcătos cu un nud care atâră de o funie cu un cârlig prins de șira spinării. Și la Orțița apare acest păcat, sub numele "cel care-și suduie părinții"

Interpretarea este mai dificilă, deoarece semnificațiile multiple ale nudității se contextualizează diferit aici. Nudul nu mai semnifică integritatea și plenitudinea paradisiacă, nici forțe magice deosebite. Este, mai degrabă, o consemnare a degradării nudității într-o anumită perioadă istorică (evul mediu), statutul de nud al personajului reprezentat având un sens peiorativ. Gestul atârării, cu rol de pedeapsă, este unul ce are ca scop imobilizarea într-o stare improprie făpturii umane, între sus și jos, așa cum, prin gestul de a-și sudui părinții, păcătosul nu aparține nici familiei, nici spațiului extrafamilial, situându-se între ele. Pedeapsa, care se exercită asupra organului de reproducere, se explică prin faptul că acesta este mijlocul fizic de realizare a unei familii, de câștigare a statutului de părinte.

**8. Carele pe altul l-a îndemnat la...** Luat de un drac în spate, alt drac trăgând cu funia legată de gât păcătoșii în urma lui (Corund).

Identificăm aici motivul funiei, ca simbol al legăturilor de diferite naturi și la diferite nivele. Simbolistica acestui motiv, în cazul de față, este redusă. Ar putea constitui nu numai un instrument de tortură al diavolului, ci și marcarea puterii de legare pe care o posedă acesta, putere caracteristică, în mitologiile primitive, făpturilor demonice.

**9. Lacomel carele taie pământul altuie.** Este reprezentat, în bisericile luate în discuție, în același fel: țăranul care trage un plug de lemn ("răspândit în zonă"<sup>60</sup>, condus de un drac care ține un bici în mână.

Comentariul autorului referitor la faptul că plugul este unul de model regional ne determină să considerăm această pictură din pronaos în mod evident necanonică, față de cea a naosului, unde nu apar elemente de etnografie locală. Scena acestui păcat este și un element de reglare a relațiilor sociale și de drept de proprietate în cadrul comunității, chiar dacă aluziile la ordinea socială prezentă sunt încadrate Judecății din urmă. Elementele simbolice existente, plugul și biciul, atribuie demonului puterea justițiară, biciul fiind un instrument magic și de purificare.

**10. Muiera stearpă.** Este obligată să înghită un copil, un șarpe mușcând-o de sân (Orțița).

Din punctul de vedere al mentalității arhaice, imposibilitatea de a avea copii nu are cauze fiziologice, ci presupune fie practici magice negative, fie un blestem sau o vină de care se face responsabilă femeia în cauză. Lipsa fertilității este una din cele mai inadmisibile greșeli, într-un mediu cultural în care o mare parte din credințele și practicile rituale sunt legate de cultul fecundității și al fertilității, cu simbolurile lor caracteristice. Șarpele<sup>61</sup> este un adevărat model simbolic în concepțiile arhaice despre univers. Animal chtonian, este simbolul regenerării lumii și funcționează în strânsă legătură cu principiul fecundității și feminității, având atribute falice. Imagine a dualității viață-moarte, el însumează principiile vitale ale regenerării ciclice a universului. Nu întâmplător, femeia vinovată de lipsa de fertilitate este pedepsită prin intermediul unui șarpe.

**11. Muieră care strică pruncii.** La Bicaz și la Corund, există mai multe scene similare, ale căror personaje sunt femeile pedepsite pentru vina de a fi încercat să distrugă echilibrul principiului fertilității, în cazul de față, prin refuzul de a naște copii procreați. Ca și în cazul muierii sterpe, pedepsele vin din partea șarpelui, ca element ce supraveghează manifestarea normală a acestui principiu.

**12. Muieră care ia mana.** Scena este constituită din două figuri: o femeie căreia un drac îi zdrobește oasele mâinilor (Bicaz).

<sup>60</sup> I. Iurașciuc, S. Șainelic, 1975, p. 195.

<sup>61</sup> I. Evseev, 1997, p. 449; J. Chevalier, A. Gheerbrant, 1994, vol. III, p. 298; J. P. Clebert, 1995, p. 264.

Conceptul de "mana"<sup>62</sup> este mult discutat în studiile de specialitate, mana reprezentând un anumit raport cu sacrul, fără să aibă funcția de simbol. Este o capacitate, o forță ce intervine în viața agricolă și pastorală, în folclorul românesc acționând ca un agent spiritual, ca o forță sau o substanță magică activă a lucrurilor. În contextul de mai sus, scena muierii care ia mana se referă la o veche practică rituală, prin care femeile lacome furau mana laptelui sau a ogoarelor, în profitul propriu, în sensul că, prin intermediul magiei, influențau bogăția sau calitatea roadelor (laptelui) lor în detrimentul altor membri ai comunității. Gestul zdrobirii oaselor mâinilor este echivalent cu o pedeapsă pentru lăcomie, având în comun verbul "a lua".

**13. Vrajitoarea.** Imaginile vrăjitoarelor din pictura parietală a bisericilor Bicaz, Orțița și Corund sunt similare: femei încolăcite de șerpi, cărora sângele li se scurge din inimă și sâni, raci care le sug sângele, alături cu vase din care ies reptile fioroase etc.

Cu trimiteri înspre magia erotică, în special, prin simbolul șarpelui, pedepsele acestor femei care au legături cu spiritele demonice țin de alte valențe ale simbolului ofidian, anume de cele referitoare la puterea lui de atotcunoaștere și de făptură demonică. Magia, domeniul de exercitare al forțelor demonice feminine, în mediul arhaic, este considerată un păcat prin viziunea adusă de creștinism asupra credințelor în zeii păgâni și a practicilor legate de ei. Religia oficială demonizează aceste credințe și prin intermediul acestor scene pictate în tinda femeilor.

**14. Lenea.** Apare la Orțița și Corund, personificată astfel: "o femeie goală, cu sâni mari, care se piaptănă cu mâna dreaptă, în timp ce cu cealaltă ține furca în vârful căreia este caierul și fusul. Femeia are formele corpului molatice, stă pe un butoi. Este individualizată senzualist și redată naturalist"<sup>63</sup>.

Această imagine are un caracter satiric evident, cu valoare caracterologică clară, ridiculizând una dintre cele mai condamnabile atitudini în mediu rural, unde activitatea de zi cu zi lasă foarte rar locul "contemplației".

Se poate spune că toate reprezentările "veridice" au o anumită valoare caracterologică, meșterul popular realizându-le nu numai cu intenția de a reda cât mai realist chinurile infernale, ci și cu cea de a regla mecanismele sociale ale comunității respective.

### 3. Reprezentări biblice și de tradiție creștină în pronaosul bisericilor codrenești

Rolul redus pe care îl ocupă reprezentările de tradiție biblică și creștină în economia picturii parietale a pronaosului bisericilor codrenești nu permite o discuție foarte largă. Vom insista să evidențiem faptul că tocmai această lipsă a lor este o dovadă valabilă a tezei că, în majoritate, sursele de inspirație ale tratării temei Judecării din urmă sunt fie de factură populară, fie de factură religioasă neoficială.

**1. Isus cu crucea în mână.** Imaginea este una canonică, reprezentarea lui Isus cu crucea în mână apare în special când este vorba de Judecata de apoi.

Personaj divin, de mare importanță în cultul creștin oficial, are un rol minor în zugrăvirea Judecării. Figura lui Isus cu crucea în mână este de tradiție creștină post-biblică, după conciliul desfășurat la Constantinopole în anul 692 de Sfinții Părinți, conciliu care a hotărât ca reprezentarea lui Isus să fie legată de cruce, nu de simboluri precum mielul, soarele și luna etc.

Există o relație puternică, stabilită prin dogmele creștinismului oficial, între Isus ca fiu al lui Dumnezeu care a refăcut legătura între cer și pământ, și cruce ca simbol al totalității lumii, prin cele patru direcții ale brațelor sale indicând unitatea unui cosmos organizat prin ea. Simbolismul crucii este plurivalent, atestat încă din antichitate (Egiptul antic etc.), ea reia unele teme fundamentale ale Bibliei: este pom al vieții, simbolul răscumpărării în numele dreptății, *axis mundi* și instrument de sacralizare. În cazul de față, "Isus cu crucea" este interpretat, în anumite studii, ca o apariție justițiară, la Judecata de apoi, crucea devenind un simbol al puterii de judecată<sup>64</sup>.

**2. Sfânta Maria.** Apare doar la Soconzel, în contextul scenei care reprezintă parabola celor "cinci fete înțelepte și a celor cinci fete nebune", dintre multiplele ei valențe fiind accentuată aici cea referitoare la castitate, ca victorie spirituală asupra păcatelor lumești și ca depășire a stării profane. Credințele populare românești atribuie abstenenței sexuale o putere miraculoasă, concepție ce reiese din diferite practici rituale, cum ar fi cea a focului viu sau tragerea unei brazde de către fete fecioare în jurul satului pentru a-l apăra de ciumă<sup>65</sup> (I. Evseev, 1997, p. 68; 1994, p. 30; T. Pamfile, 1997).

**3. Pilda celor "cinci fete înțelepte și a celor cinci fete nebune".** Imaginea este prezentă în pronaosul celor trei biserici despre care vorbim și are statut de canon, de factură biblică. Plasarea ei în tinda

<sup>62</sup> I. Evseev, 1997, p. 252; J. Chevalier, A. Gheerbrant, 1994, p. 264.

<sup>63</sup> I. Iurașciuc, S. Șainelic, 1975, p. 196.

<sup>64</sup> I. Evseev, 1997, p. 99; J. Chevalier, A. Gheerbrant, 1994, p. 395.

<sup>65</sup> I. Evseev, 1997, p. 116; J. Chevalier, A. Gheerbrant, 1994, p. 441sq.

femeilor, alături de Fecioara Maria, are rolul de sublinia importanța virginității în ceea ce privește înălțarea spirituală, promovată de biserica oficială, dar și locul privilegiat pe care îl ocupă fecioria în mentalitatea populară. Lămpile pe care le țin aprinse în mâini cele cinci fete înțelepte au o simbolistică creștină aici, fiind vorba de focul spiritual, de puterea duhului divin asupra trupului. De menționat că această parabolă are valențe eschatologice, fiind asociată cu a doua venire a lui Hristos.

**4. Sfintele mucenice.** Constituie reprezentări canonice, de tradiție creștină postbiblică în majoritate, redată în maniera picturii parietale a naosului și altarului, care au un model precis de executare, fără variații individuale.

Sfintele mucenice precum Tatiana, Matrona, Tekla, Pelaghia, Melania, Paraschiva, Varvara, Eudochie, Anastasia, Ecaterina etc. sunt redată într-o atitudine pioasă, în grupuri de câte șapte (Soconzel) (I. Iurașciuc, S. Șainelic, 1975, p. 183). Existența unui canon numeric presupune reinterpretarea de către creștinism a vechii simbolistici a numerelor, preluându-le din tradiția arhaică și transfigurându-le. Ca și cele cinci fete înțelepte, sfintele mucenice reprezintă un model comportamental religios feminin, dar și social.

**5. Sfinții.** Spațiul pe care-l ocupă, în tinda femeilor, figurile de sfinți este extrem de restrâns: Petru, Pavel, Nicolae, Arh. Mihail (mai mult în icoane, nu în pictură). Dacă luăm în considerare că pictura pronaosului este una ce are ca scop orientarea comportamentului religios și social al membrilor comunității și că tinda este spațiul destinat femeilor, atunci înțelegem ca firesc faptul că pictura de aici oferă, în primul rând, un model comportamental feminin. Spre deosebire de programul iconografic din secolele anterioare, rolul sfinților, apostolilor, arhanghelilor etc. este mult mai redus, ceea ce atestă o schimbare de mentalitate.

**6. Lucifer.** Punerea în discuție a lui Lucifer ca figură de tradiție biblică sau populară constituie o problemă delicată. Dicționarele de simboluri fac diferite distincții între demon, diavol, drac, distincții valabile în mare măsură. Pentru spațiul românesc, potrivit acestor dicționare, demonul nu este termenul cel mai potrivit pentru a desemna principiul creștin al răului, ci se referă mai ales la spiriduși, strigoi, pricolici, așadar ființe demonice, cu puteri supranaturale și reprezentări variate. Termenul "diavol" este de origine livrescă în cultura noastră populară. El desemnează principiul răului și este principalul adversar al lui Dumnezeu. Sinonimele diavolului - Satan, Belzebut, Mamona, Lucifer sunt tot de origine livrescă medievală. "Aceștia sunt considerați în popor căpetenii ai dracilor. Dracul, în sine, este fațeta cea mai răspândită în folclor a Diavolului".

În pronaosul bisericilor de lemn din zona Codru, Lucifer este cel care patronează Judecata din urmă. Spre deosebire de *Apocalipsa lui Ioan*, unde rolul preponderent în desfășurarea Judecății din urmă revine lui Dumnezeu și cuvântului său, ca sabie de foc, în reprezentările care ne interesează, dracii sunt cei care anunță apropierea ceasului de judecată prin trâmbițe. Lucifer, cu doi draci alături, are o carte deschisă pe cap, carte în care se poate citi un text realizat după modelul *Fericirilor* biblice: "*Vai, vai, vai, celor păcătoși/ Veniți cei ce ați slujit noao/ Moșteniți păcura și întunericul/ Care-i gătit vouă*" (Bicaz) (I. Iurașciuc, S. Șainelic, 1975, p. 187). Tot el este cel care ține "cumpăna dreptății". "Lucefer" sau "Luțefarul" este o figură de tradiție biblică, dar rolul principal pe care-l are în scena Judecății din urmă este unul de sursă apocrifă (*Apocalipsa lui Pavel* etc.).

#### 4. Reprezentări mitico-simbolice de tradiție populară

În capitolele precedente am discutat, în mare parte, simbolismul unor reprezentări de tradiție populară, tratându-le ca simboluri adiacente unor imagini, prezența lor lângă acestea modificându-le în mare măsură sensul. Ne referim, în primul rând, la simbolurile animaliere, dar și la cele abstracte precum castitatea, focul spiritual etc.

În această parte a lucrării, rămâne să luăm în considerare simbolismul complex al unor reprezentări mitico-simbolice de o importanță fundamentală pentru mitologia și religia populară românească.

**1. Moartea.** Imaginea cea mai comună a morții în lumea satului românesc este aceea a unei babe "hâde și urâte, numai ciolane, cu ochii duși în fundul capului, cu dinții mari"<sup>66</sup>, care poartă cu ea o coasă sau o seceră, uneori o săgeată. În tinda bisericilor de la Corund și Orțița, moartea este reprezentată astfel: un schelet de om cu o eșarfă care trece peste un picior, cu o coasă în mâna stângă și cu o săgeată în dreapta sau (la Corund) cu coasa într-o mână și cu un pocal în cealaltă.

Atributele hidoase ale Morții, armele cu caracter magic pe care le poartă asupra ei atestă faptul că avem de-a face cu o figură demonică, o imagine de factură mitică aparținând demonologiei primitive și, în același timp, marii mitologii românești a morții.

Numită și Samodiva, Moartea este identificată cu cea de-a treia ursitoare, care taie firul vieții. Faptul că este înfățișată ca purtând o eșarfă se explică prin legăturile ei cu destinul omului, cu actul magic al țeserii și

<sup>66</sup> T. Pamfile, 1997, p. 311; S. Fl. Marian, 1995a, p. 7sq.



al ursirii. Numele Samodiva este un nume care desemnează mai multe figuri aparținând demonologiei primitive balcanice. Imaginea umanizată a morții, ca babă urâtă, este determinată de o veche concepție populară: "Mai demult, Moartea se vedea"<sup>67</sup>.

**2. Ciurma.** Reprezentarea Ciurmei o găsim în pronaosul bisericilor de la Orțița și Corund. Este vorba de un om călare, nud, cu o coroană pe cap, cu o greblă în mâna dreaptă.

Această boală epidemică se confundă cu moartea din punctul de vedere al faptului că ambele curmă firul vieții. În folclorul românesc, Ciurma are, în general, înfățișarea unei femei bătrâne și hâde, îmbrăcate în alb, cu o seceră în mână<sup>68</sup>, în unele regiuni ale țării, se confundă cu imaginea morții cu coasa<sup>69</sup>. Aici, rolul calului nu este de animal solar, ci de animal psihopomp. Este o imagine de factură mitică, dezvoltată în special în evul mediu, datorită marilor epidemii cunoscute.

Imaginea Ciurmei constituie o dovadă în plus ca tradițiile din care s-a inspirat meșterul popular la pictarea Judecării din urmă sunt, parțial, nereligioase.

**3. Dracii.** Credințele despre posibilitățile de manifestare ale acestor fapte demonice sunt multiple în folclorul românesc. De observat faptul că, aici, ei au formă umană, cu atribute animale: coarne, coadă etc. Dracul nu este un personaj total negativ, reprezentările lui au conotații satirice. Spre deosebire de Lucifer, al cărui nume și statut, în mare, nu s-a modificat față de tradiția biblică, dracii aparțin credințelor populare, inițial genii apărătoare ale casei, demonizați mai târziu de creștinism. Acest aspect eufemistic al reprezentărilor populare ale dracilor, diferite de cele ale cultului oficial, este nota dominantă a figurilor de draci pictați pe pereții pronaoselor în discuție. Din acest motiv, considerăm că sursa de inspirație a acestor imagini este una tradițională, fie că este vorba de folclor sau de basmele populare, unde figura dracului atrage simpatia ascultătorului.

În cadrul acestei analize sincronice, am încercat să identificăm elementele mentalității tradiționale și ale imaginarului mitico-religios românesc implicate în pictarea Judecării din urmă în pronaosul câtorva lăcașe de cult, mai mult decât să identificăm elementele corespunzătoare etapelor lui de creație, identificare realizată în cadrul analizei diacronice.

## CONCLUZII

Rezultatele interpretării noastre, realizată conform bazelor teoretice expuse în primul capitol (poetica antropologică și poetica imaginarului), se constituie în două categorii: identificarea etapelor procesului creator metaforic, în perspectiva lui diacronică, și o analiză a reprezentărilor mitului Judecării din urmă, în cadrul unei analize sincronice a epiforicului creației lui.

### Analiza diacronică

Viziunea mitică primară de la care se pornește mitul Judecării din urmă este determinată de tensiunea aspectului trecător și a limitelor existenței umane în raport cu permanența naturalului și divinului, cu nemurirea lor. Misterul morții este cel care cere o soluție de depășire, aceasta neputând fi realizată decât în planul creației culturale.

- Nucleul generativ al acestui mit îl constituie metafora ființei supreme ca judecător absolut și metafora greșelii omului de a fi muritor, greșeală dezvoltată într-o imagine complexă a păcatelor umane și a pedepselor corespunzătoare.
- Diaforicul mitului este cel al credințelor precreștine încadrabile primelor religii de salvare și eschatologiilor propuse de ele: misterele grecești, infernul imaginat de Platon și Vergiliu, infernul iudaic, toate acestea având urme clare în imaginarul mitic românesc, respectiv în *Cântecele de Zori*.
- Endoforicul constituie accentuarea și dezvoltarea unei imagini complexe a infernului creștin, de la începuturi până în secolul al XVII-lea cel târziu, pentru mediul românesc, mitul Judecării din urmă având drept caracteristică acutizarea tragismului referitor la păcatele omenești.
- Epiforicul aduce ca soluție la acest tragism ridiculizarea infernului, a diavolilor, satirizarea păcatelor etc., etapă surprinsă în pictura murală bisericească a secolelor XVII-XVIII (în nord-vestul Transilvaniei).

<sup>67</sup> T. Pamfile, 1997, p. 311; S. F. Marian, 1995b, p. 97sq.

<sup>68</sup> I. Fivseev, 1997, p. 84.

<sup>69</sup> T. Pamfile, 1997, p. 296.

### Analiza sincronică

- Interpretarea epiforicului mitului studiat începe cu o prezentare a picturii pronaosului câtorva biserici de lemn codrenești și a rolului ei în lumea tradițională a sfârșitului evului mediu.
- Încercarea de tipologizare a figurilor în cadrul Judecății din urmă are ca rezultat distingerea a trei categorii: reprezentări veridice; de tradiție biblică și creștină; figuri mitico-simbolice de tradiție populară.
- Specificul epiforicului Judecății din urmă în imaginarul mitic românesc îl constituie eufemizarea, prin satirizare, a păcatelor umane, "sociale" mai ales, și modul inedit de fuziune a elementelor componente de diferite origini și influențe, preponderent fiind elementul culturii tradiționale românești și cel religios de sursă apocrifă.

Studiul de față nu epuizează discuțiile asupra datelor problemei abordate, ci deschide noi posibilități de interpretare, fără pretenția de a trata exhaustiv subiectul.

### BIBLIOGRAFIE

- L. J. Alderink, 1981: Alderink, Larry J., *Creation and Salvation in Ancient Orphism*, în *American Classical Studies* 8, Scholars Press, Chico, California, 1981, Appendix: *Translation of the Derveni Papyrus*.
- Apocalipsa..., 1997: \*\*\* *Apocalipsa lui Pavel*, Editura Polirom, Iași, 1997.
- Apocalipsa..., 1988: \*\*\* *Apocalipsa Sfântului Ioan Teologul*, în *Biblia*, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1988, 1394-1412.
- Ph. Aries, 1996: Aries, Philippe, *Omul în fața morții*, vol. I-II, Editura Meridian, București, 1996.
- G. Bachelard, 1989: Bachelard, Gaston, *Psihanaliza focului*, Editura Univers, București, 1989.
- G. Bachelard, 1997: Bachelard, Gaston, *Apa și visele*, Editura Univers, București, 1997.
- L. Blaga, 1969: Blaga, Lucian, *Geneza metaforei și sensul culturii*, în *Trilogia culturii*, EPLU, București, 1969, p. 261-389.
- L. Blaga, 1996: Blaga, Lucian, *Religie și spirit*, în *Gândire magică și religie*, *Trilogia valorilor II*, Editura Humanitas, 1996.
- M. Borcilă, 1997: Borcilă, Mircea, *Dualitatea metaforicului și principiul poetic*, în *Eonul Blaga, Întâiul veac*, Editura Albatros, București, 1997, p. 263-284.
- A. M. Boulanger, 1992: Boulanger, Andre M., *Orfeu. Legături între orfism și creștinism*, Editura Meta, București, 1992.
- E. Cassirer, 1994: Cassirer Ernst, *Eseu despre om*, Editura Humanitas, București, 1994.
- J. Chevalier, A. Gheerbrant, 1994: Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, vol. I-III, Editura Artemis, București, 1994.
- E. Cincheza-Buculei, 1980: Cincheza-Buculei, Ecaterina, *Câteva date noi despre meșterii bisericilor de lemn din Maramureș, secolul al XVIII-lea (Țara Lăpușului)*, în *SCLA*, tom 27, 1980.
- J. P. Clebert, 1995: Clebert, Jean-Paul, *Bestiar fabulos. Dicționar de simboluri animaliere*, Editurile Artemis-Cavallioti, București, 1995.
- M. Coman, 1996: Coman, Mihai, *Bestiarul mitologic românesc*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1996.
- E. Coseriu, 1995: Coseriu, Eugenio, *Introducere în lingvistică*, Editura Echinoc, Cluj, 1995.
- V. Crețu, 1968: Crețu, Vasile, *Mitul "marelui drum" în cântecele ceremoniale de petrecut din Banat*, în *Folclor literar*, II, Timișoara, 1968, p. 270.
- I. Cristache-Panait, I. Scheletti, 1971: Cristache-Panait, Ioana Scheletti, Ion, *Bisericile de lemn din Sălaj*, în *BMI*, anul XL, nr. 1, 1971, p. 31-40.
- I. P. Culianu, 1997: Culianu, Ioan Petru, *Psihanodia*, Editura Nemira, București, 1997.
- M. M. Davy, 1997: Davy, Marie-Madeleine, *Enciclopedia doctrinelor mistice*, vol. I, Editura Amarcord, Timișoara, 1997, p. 93-142.
- D. din Furna, 1979: Dionisie din Furna, *Carte de pictură*, Editura Meridiane, București, 1979.
- V. Drăguț, 1982: Drăguț, Vasile, *Pictura murală din Moldova. Secolele XV- XVI (text: V. Drăguț)*, Editura Meridiane, București, 1982.
- F. Dudaș, 1986: Dudaș, Florian, *Manuscrisele românești medievale din Crișana*, Editura Facla, Timișoara, 1986.
- G. Durand: Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarii*, Editura Univers, București, 1977.
- M. Eliade, 1991: Eliade, Mircea, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, Editura Științifică, București, 1991.
- Enciclopedia..., 1996: \*\*\* *Enciclopedia arheologiei și istoriei vechi a României*, D-L, Editura Enciclopedică, București, 1996.
- I. Evseev, 1994: Evseev, Ivan, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Editura Amarcord, Timișoara, 1994.
- I. Evseev, 1997: Evseev, Ivan, *Dicționar de magie, demonologie și mitologie românească*, Editura Amarcord, Timișoara, 1997.

- I. Godea, 1996: Godea, Ioan, *Biserici de lemn din România (nord-vestul Transilvaniei)*, Editura Meridiane, București, 1996.
- B. P. Hașdeu, 1984: Hașdeu, Bogdan Petriceicu, *Cuvente den bătrâni*, vol. II, București, 1984.
- P. Henry, 1984: Henry, Paul, *Monumentele din Moldova de nord. De la origini până la sfârșitul secolului al XVI-lea*, Editura Meridiane, București, 1984.
- Humboldt, 1991: Humboldt, Wilhelm von, *La diversita delle lingue*, Editori Laterza, 1991.
- I. Iurașciuc, S. Șainelic, 1975: Iurașciuc, I.; Șainelic, S., *Monumente de arhitectură populară: bisericile de lemn din zona Codru*, în *Satu. Mare. Studii și comunicări*, 1975.
- C. G. Jung: Jung, Carl Gustav, *În lumea arhetipurilor*, Editura Jurnalul literar, București, 1994.
- A. Loisy, 1996: Loisy, Alfred, *Misteriile păgâne și misterul creștin*, Editura Symposion, 1996.
- S. Fl. Marian, 1995a: Marian, Simion Florea, *Înmormântarea la români*, Editura Grai și Suflor-Cultura Națională, București, 1995.
- S. Fl. Marian, 1995b: Marian, Simion Florea, *Nașterea la români*, Editura Grai și Suflor-Cultura Națională, București, 1995.
- G. Minois, 1998: Minois, Georges, *Istoria infernurilor*, Editura Humanitas, București, 1998.
- P. Mureșanu, 1977: Mureșanu, Pompei, *Fluviul Lethe sau "apa uitării" și "cărarea de la stânga" din bocetele pădurenești*, în *AMET*, IX, Cluj- Napoca, 1977, p. 307.
- T. Pamfile, 1997: Pamfile, Tudor, *Mitologie românească*, Editura ALLFA, Timișoara, 1997.
- A. Pănoiu, 1977: Pănoiu, Andrei, *Din arhitectura lemnului*, Editura Tehnică, București, 1977.
- P. Petrescu, 1974: Petrescu, Paul, *Arhitectura țărănească de lemn din România*, Editura Meridiane, București, 1974.
- D. M. Pippidi, 1969: Pippidi, D. M., *În jurul papirilor de la Derveni și Callatis*, în *Studii de istorie a religiilor antice*, Editura științifică, 1969.
- M. Pop, 1968: Pop, Mihai, *Mitul Marii Trezări*, în *Folclor literar II*, Timișoara, 1968.
- A. Pop-Bratu, 1982: Pop-Bratu, Anca, *Pictura murală maramureșeană*, Editura Meridiane, București, 1982.
- M. Porumb, 1984: Porumb, Marius, *Pictori sălăjeni din secolul al XVIII-lea*, în *AMP*, VIII, 1984, p. 793-800.
- M. Porumb, 1988: Porumb, Marius, *Noi date privind activitatea unor pictori români în Sălaj în secolul al XVIII-lea*, în *AMP*, XII, 1988, p. 883-892.
- M. Porumb, 1998: Porumb, Marius, *Dicționar de pictură veche românească din Transilvania (secolele XIII- XVIII)*, Editura Academiei Române, București, 1998.
- R. Theodorescu, 1987: Theodorescu, Răzvan, *Civilizația românilor între medieval și modern*, Editura Meridiane, București, 1987.
- V. Vătășianu, 1974: Vătășianu, Virgil, *Pictura murală din nordul Moldovei*, Editura Meridiane, București, 1974.
- J. P. Vernant, 1995: Vernant, Jean Pierre, *Gândire și mit în Grecia antică*, Editura Meridiane, București, 1995.
- R. Vulcănescu, 1987: Vulcănescu, Romulus, *Mitologie română*, Editura Academiei R.S.R., București, 1987.

### Le Jugement Final. Imaginaire et implications mythiques dans la peinture des églises en bois de Codru

#### Résumé

Les résultats de notre exercice interprétatif, fondé sur les lignes théoriques de la poétique anthropologique et de la poétique de l'imaginaire, sont structurés en deux catégories: l'identification des étapes de la création du mythe du Jugement Final dans la mythologie roumaine, avec des liaisons à celle universelle, par une approche dyachronique; et une analyse sur les représentations de ce mythe dans la peinture des églises en bois de la région Codru (nord-ouest de la Roumanie), à une perspective synchronique. L'étude propose des nouvelles possibilités interprétatives sur ce mythe, en utilisant plusieurs catégories des matériaux et des sources.